

Albrecht Schäfer

Interieurs, Steine

Albrecht Schäfer

Interieurs, Steine

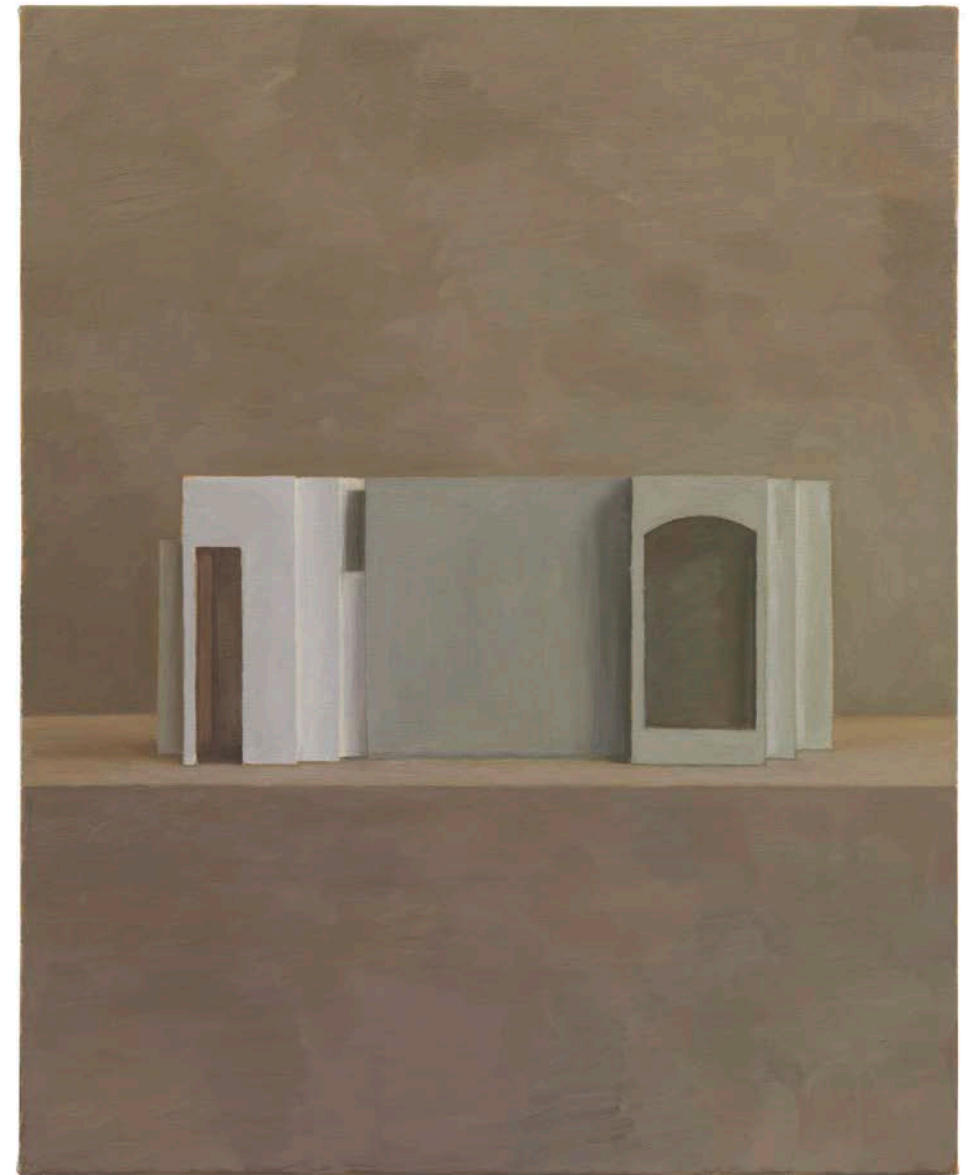
Albrecht Schäfer

Interieurs, Steine

Intérieur 2, 2015, Öl auf Leinwand, 47 × 39 cm



Intérieur 3, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

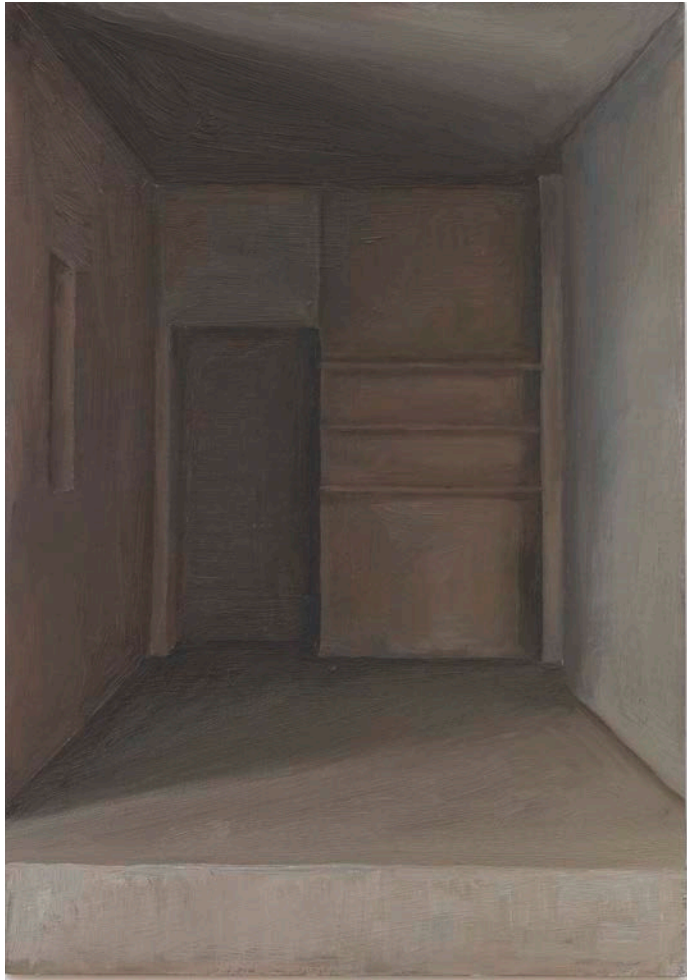


Intérieur 4, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Intérieur 5, 2015, Öl auf Leinwand, 67 × 50 cm





Intérieur I, 2015, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Intérieur 6, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

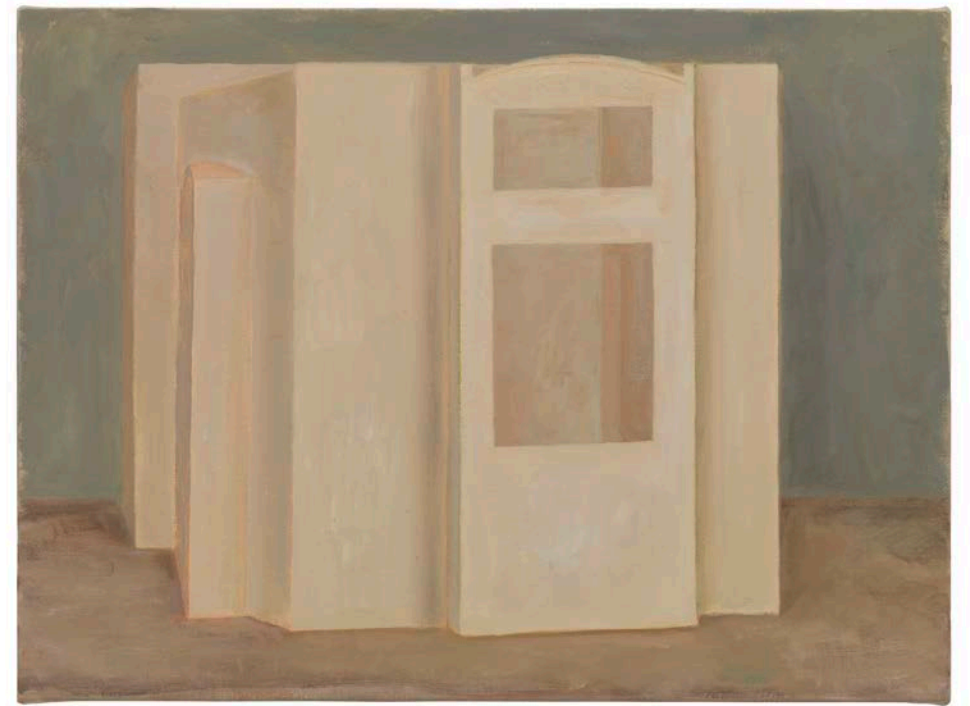
Intérieur 7, 2015, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm



Intérieur 8, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm



Intérieur 9, 2015, Öl auf Leinwand, 30 × 40 cm



Intérieur 12, 2016, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm





Interieur IV, 2016, Öl, Tempera auf Papier, 24 × 34 cm



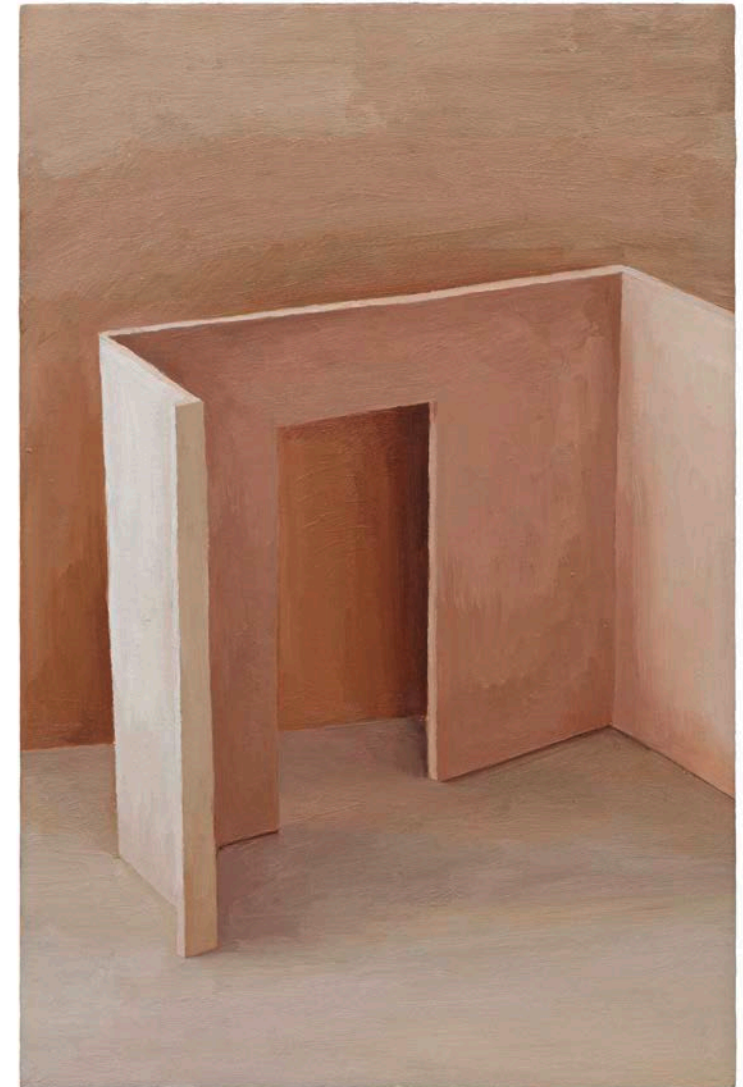
Interieur 13, 2016, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm

Intérieur 15, 2016, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm





Intérieur III, 2016/17, Öl auf Papppe, 32,2 × 21 cm

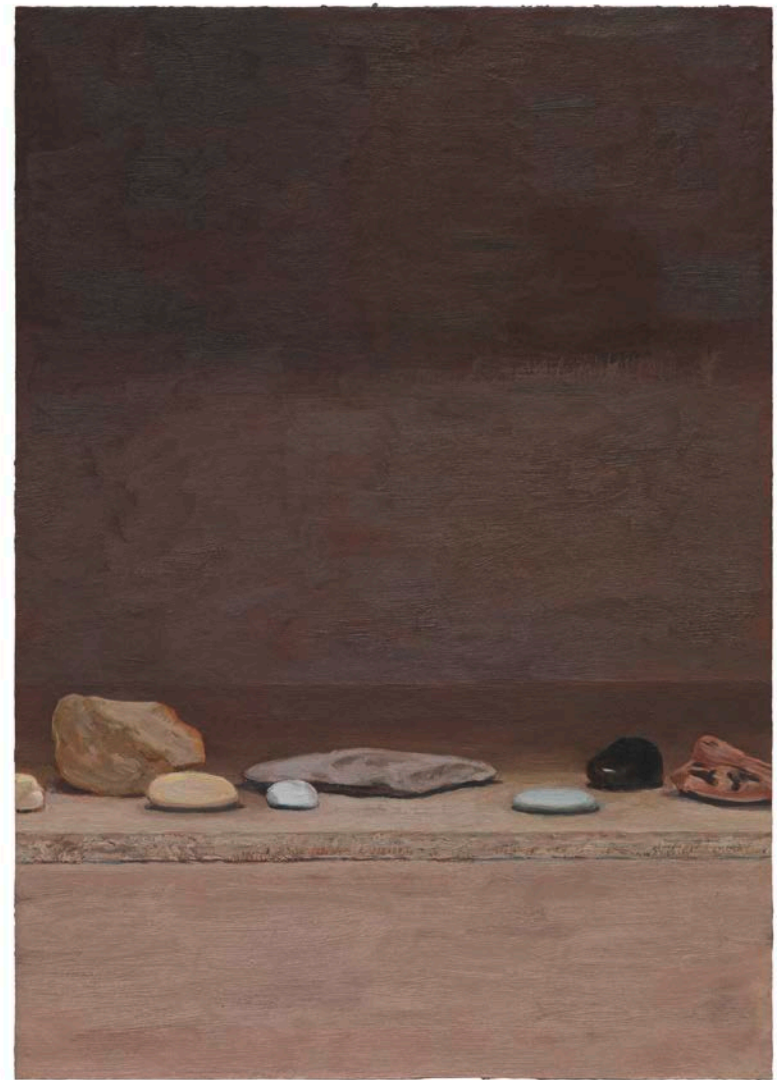


Intérieur II, 2016/17, Öl auf Papppe, 32,2 × 21 cm

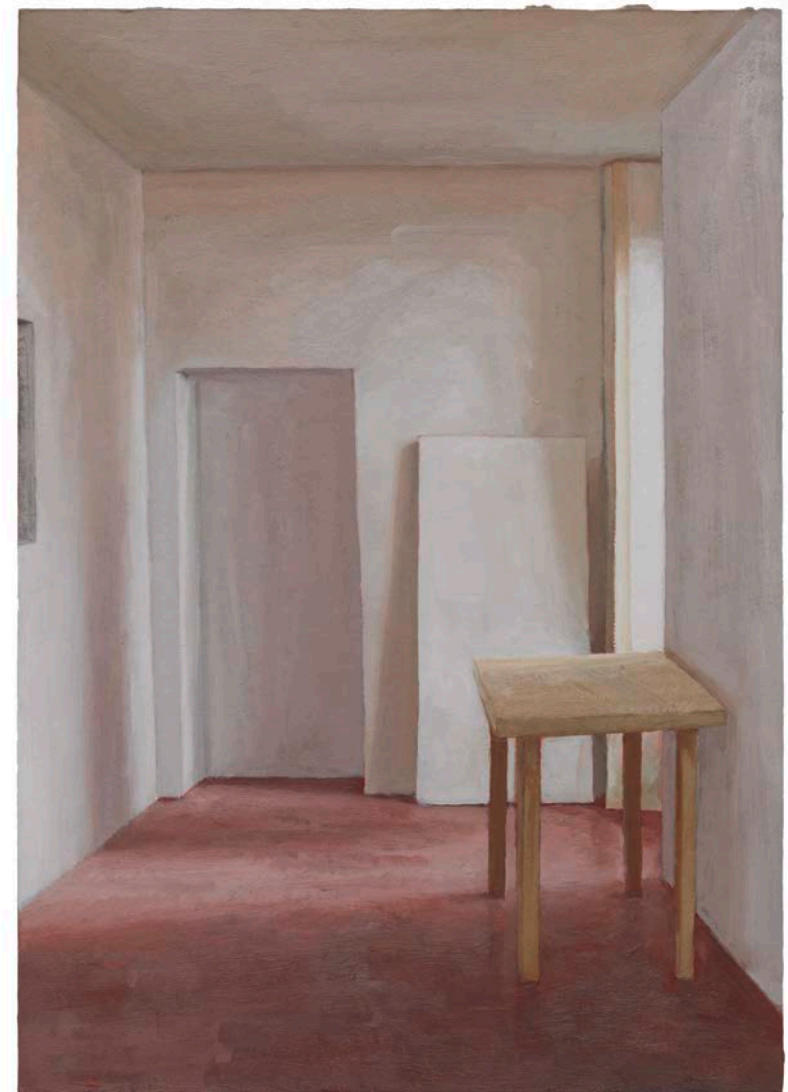
Intérieur 16, 2016, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Steine I, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Interieur VI, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Steine III, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



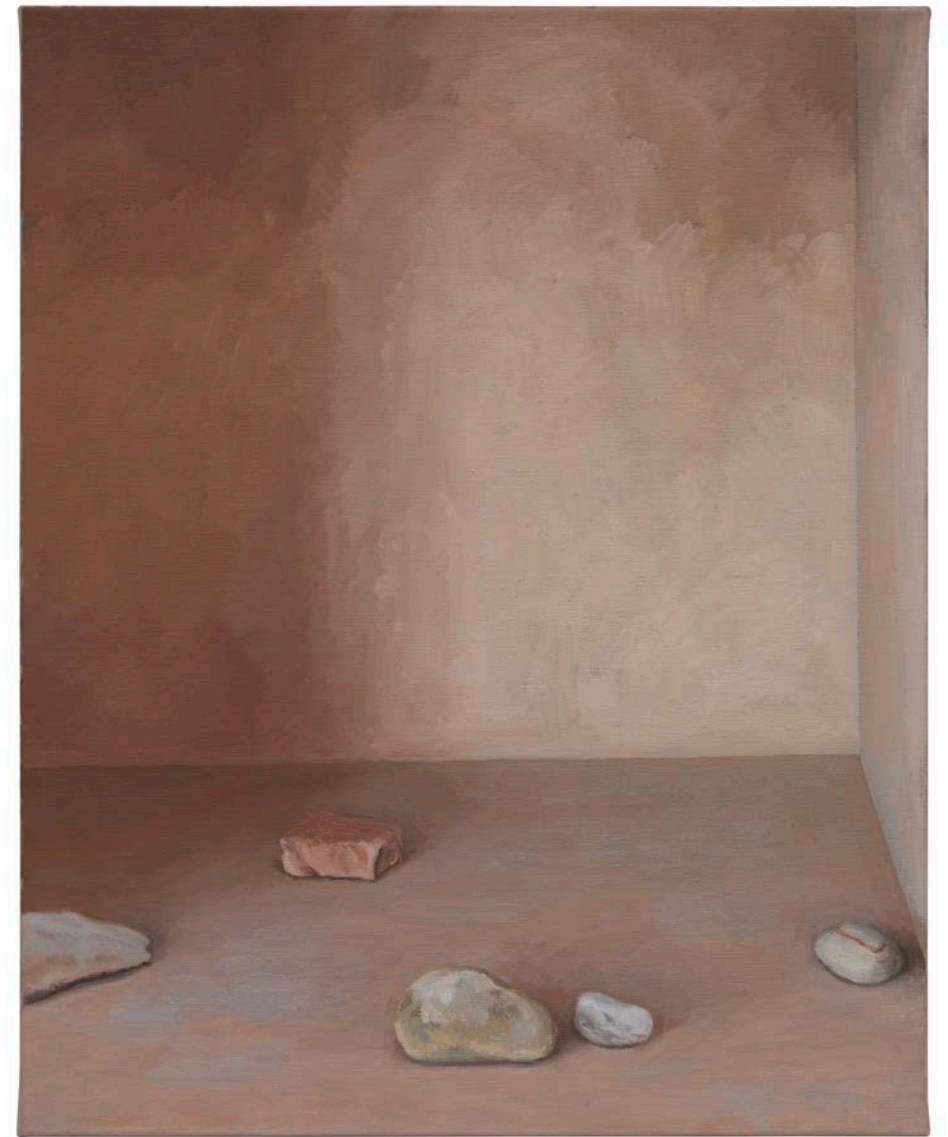
Steine VI, 2017, Öl auf Pappe, 29,8 × 27,3 cm



Interieur VIII, 2017, Öl auf Pappe, 34 × 25,5 cm

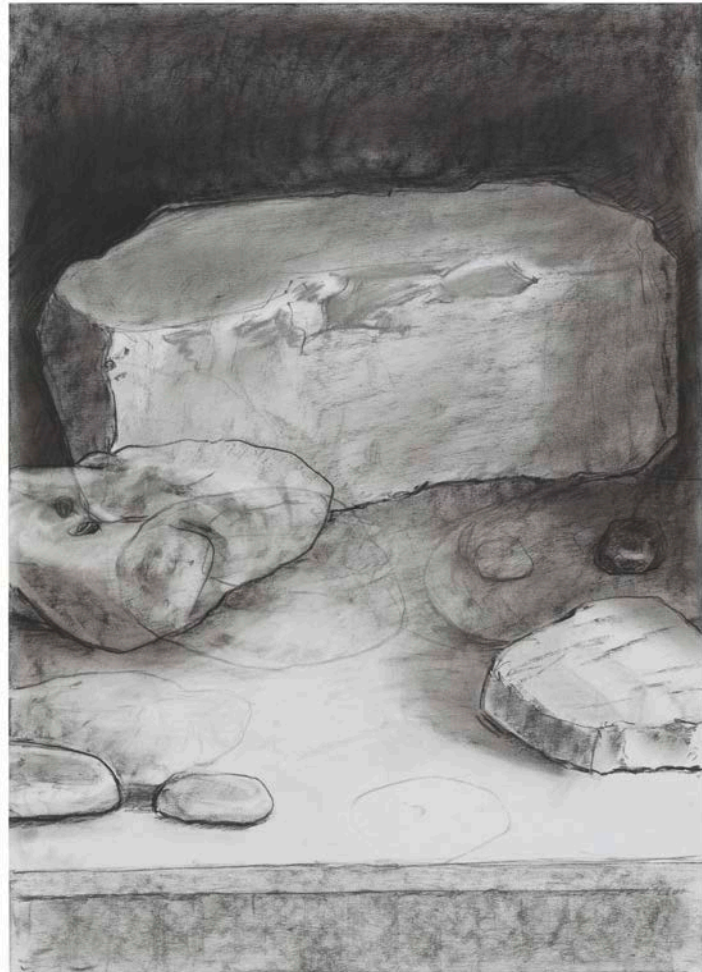


Steine 1, 2017, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

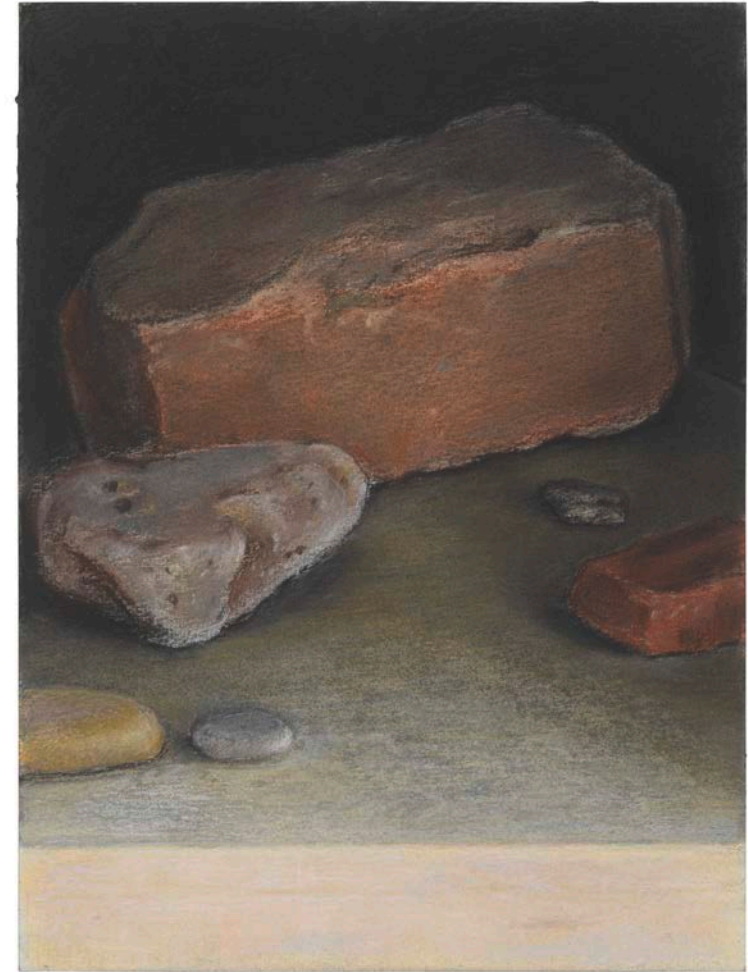


Intérieur 17, 2017, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm





Steine, 2017, Kohle auf Papier, 42 × 29,7 cm

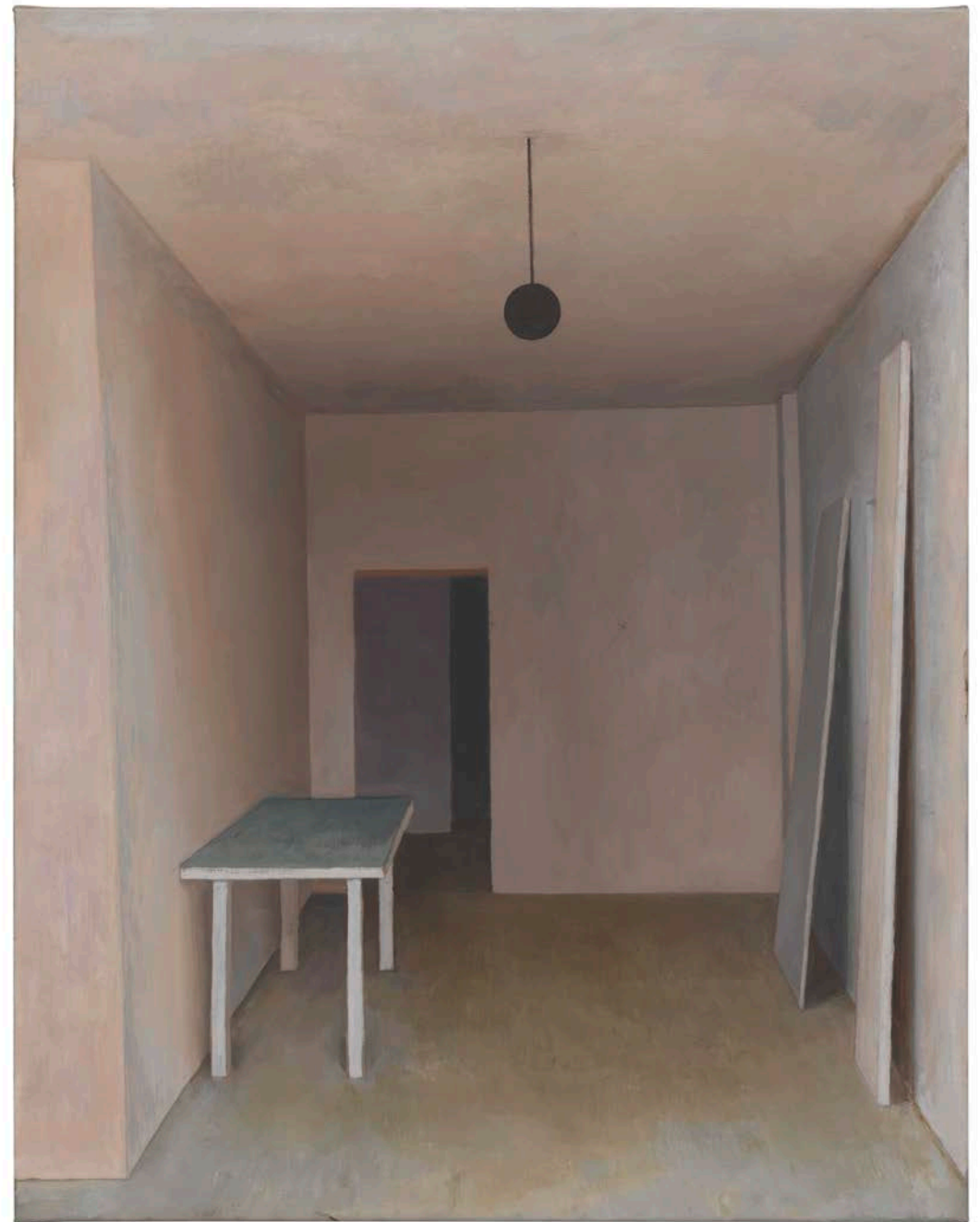


Steine, 2017, Pastell auf Papier, 40 × 30 cm

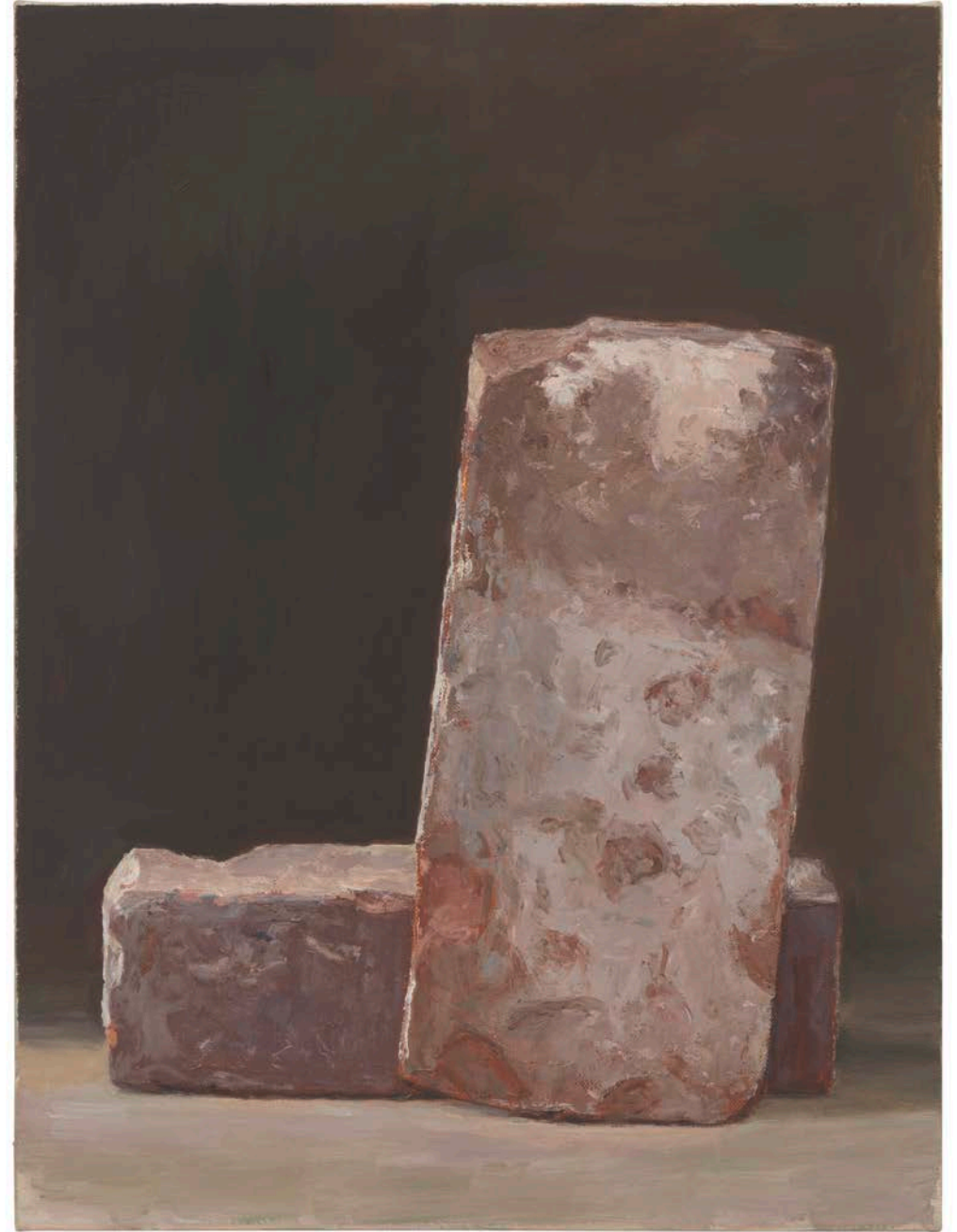
Steine 2, 2017, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm



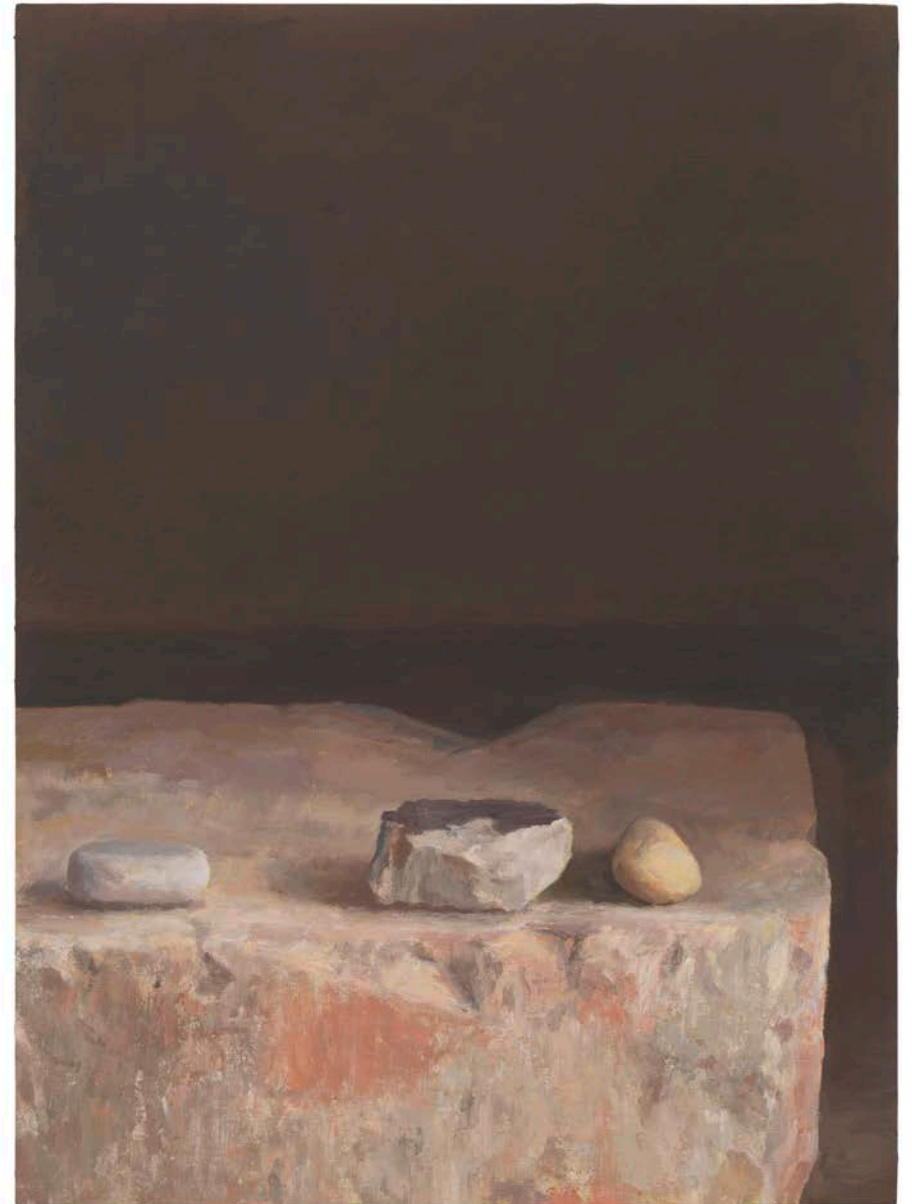
Intérieur 18, 2017, Öl auf Leinwand, 63,5 × 50 cm

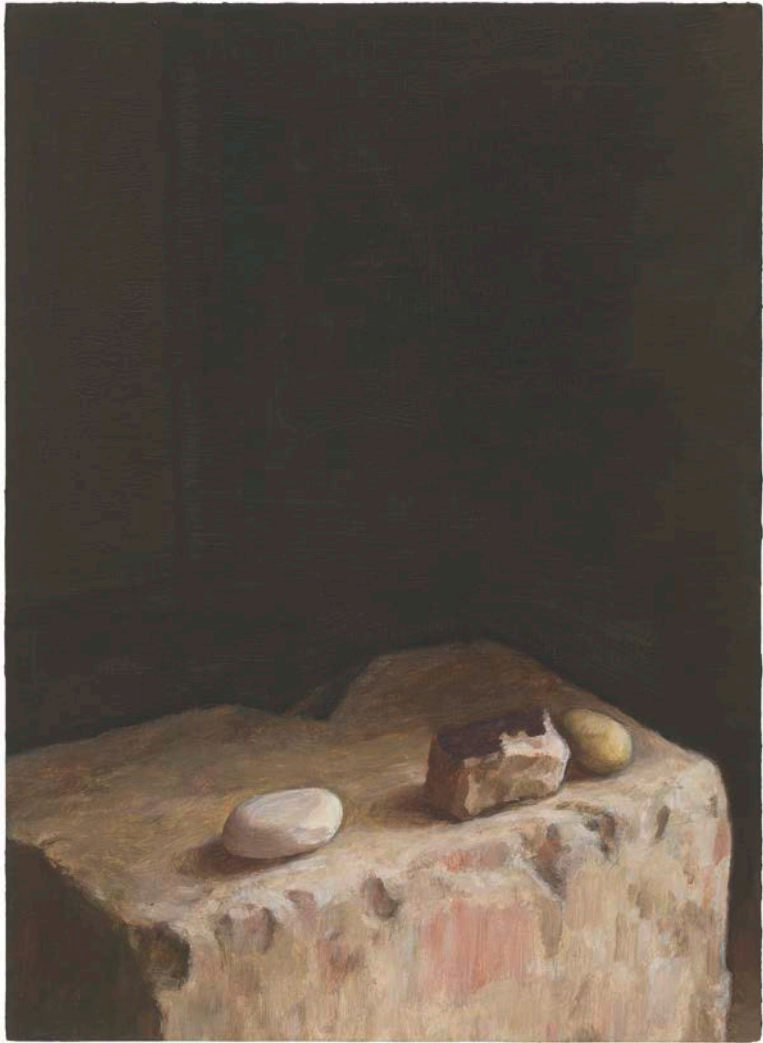


Steine 3, 2017, Öl auf Leinwand, 53 × 40 cm



Steine 5, 2017, Öl auf Leinwand, 50 × 37 cm



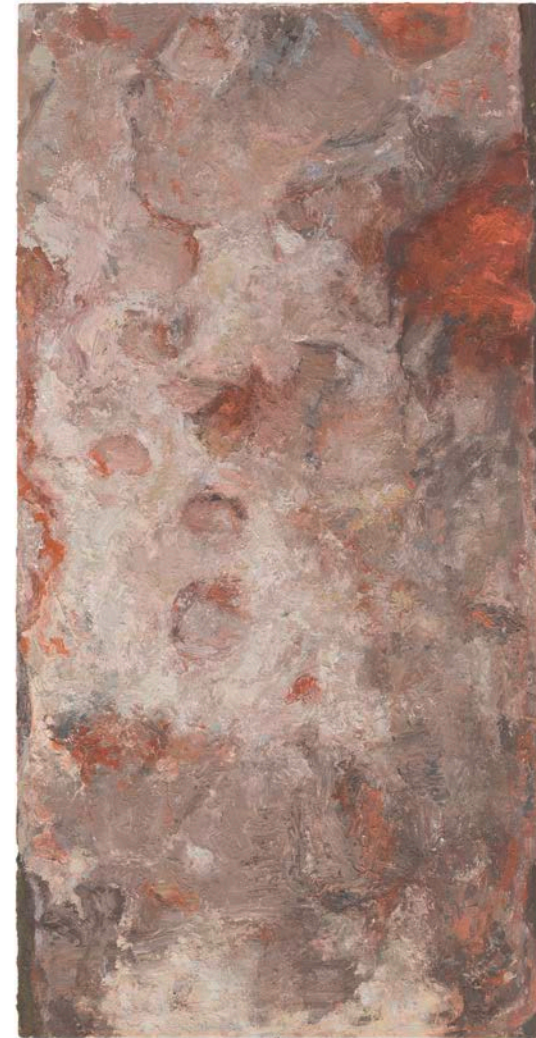


Steine XIII, 2018, Öl auf Papppe, ca. 28 × 21 cm

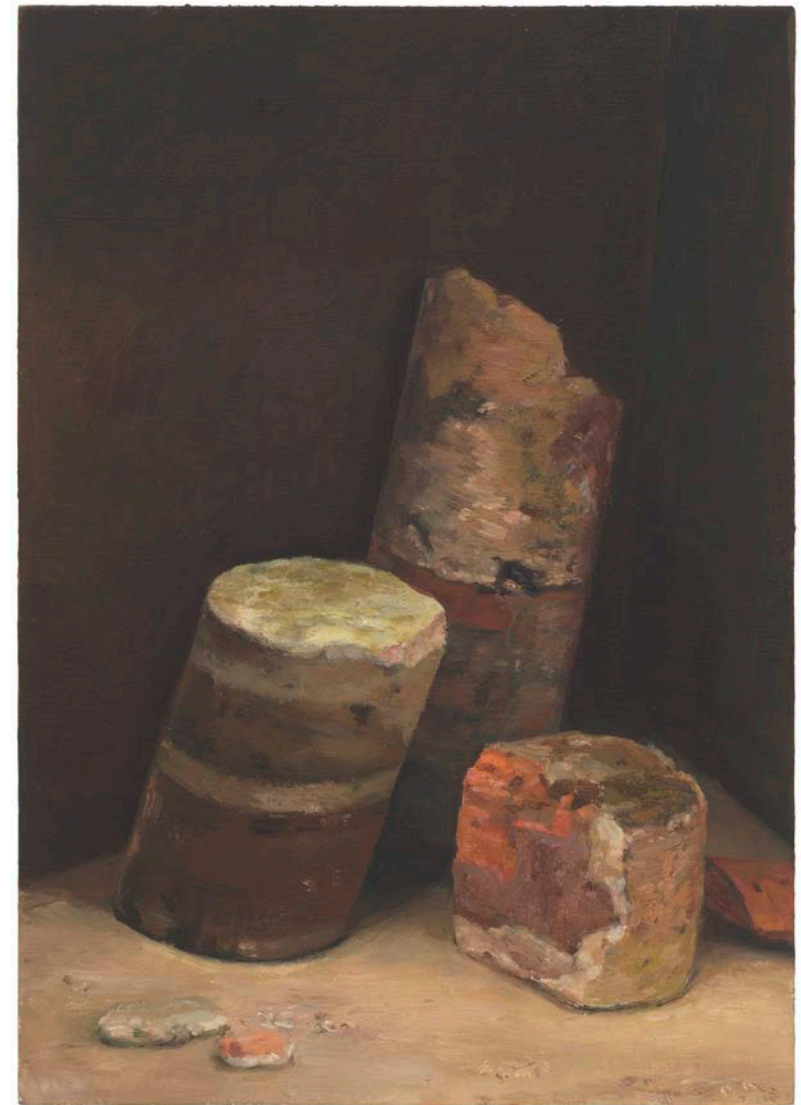


Steine XII, 2018, Öl auf Papppe, 29,7 × 21 cm

Steine XI, 2018, Öl auf Pappe, 29,7 × 15 cm



Steine X, 2017, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Intérieur 19, 2018, Öl auf Holz, 32 x 30 cm





Steine, 2018, Kohle auf Papier, 30 × 40 cm



Steine, 2018, Kohle auf Papier, 30 × 40 cm

Was vom Tag übrig bleibt  
Dorothea Zwirner

Wer das Werk von Albrecht Schäfer in seiner konzeptuellen Strenge kennt, kann er- messen, welchen Einschnitt die Hinwendung zur Malerei für ihn bedeutet und welches Risiko er damit eingegangen ist. Seit 2014 hat er sich in sein Atelier zurückgezogen, die Tür hinter sich geschlossen und zwei Jahre niemanden hineingelassen.

Was tut ein Künstler wie Albrecht Schäfer, der nur mit minimalen Eingriffen fast aus dem Nichts arbeitet, der lieber reduziert als produziert, der eher mit Licht und Schatten, Raum und Zeit, Schwarz und Weiß als mit Pinsel und Palette arbeitet, wenn er sich in sein Atelier zum Malen zurückzieht?

Er arbeitet weiterhin mit Licht und Schatten, Raum und Zeit, nur dass jetzt nicht mehr der Ausstellungsraum im Zentrum steht, sondern das Atelier, nicht der Ort des Ausstel- lens, sondern der des Schaffens. Statt wie bisher mit realen Materialien wie Holz oder Zeitungspapier raumbezogen oder in situ zu arbeiten, wählt Albrecht Schäfer mit der Malerei eine traditionellere und raumunabhängigere Technik. Mit dem Rückzug ins Atelier ist somit auch ein gewisser Rückzug aus dem öffentlichen in den privaten Raum verbunden, eine Rückbesinnung auf sich selbst, auf die Grundbedingungen des Krea- tiven und der Wahrnehmung, auf die eigenen Wurzeln und Quellen.

Albrecht Schäfer macht die räumlichen und zeitlichen Bedingungen seines Schaffens zum Gegenstand seiner Malerei, indem er ein Modell seines Ateliers gebaut hat, das er nun malerisch in den Blick nehmen und ins Bild setzen kann. Durch diesen kon- zeptuellen Zwischenschritt schafft sich der Künstler vorab ein Stück Distanz zur ver- meintlichen Unmittelbarkeit der Malerei, gleich eines archimedischen Standpunktes, der räumliche Durchblicke, Einblicke ins Innere und Überblick von außen ermöglicht. Mal empfinden wir den Raum mit seinen Wänden, Türen und Fenstern als Guckkasten- bühne, mal als Labyrinth, mal als kubischen Modellbaukasten und mal als illusionisti- schen Atelierraum. Je nach Ausschnitt und Perspektive verschiebt sich die Wahrneh- mung vom Bildgegenstand des Raumes zum Schaffensprozess des Bildes, das seine eigenen Wahrnehmungsbedingungen zum Thema macht.

Mit den räumlichen Bedingungen sind untrennbar die zeitlichen verknüpft. Das Tageslicht bestimmt den Arbeitsablauf des Malers, der unterschiedliche Lichteinfall kreiert die zarten Farbnuancen, das Spiel von Licht und Schatten erzeugt ganz unterschiedliche Grundstimmungen. So wird das homogene Spektrum von Grau-, Braun- und Beige-Tönen je nach Tages- und Jahreszeit in das blasse Blau eines Wintermorgens, das rosige Rot eines Sommerabends, das warme Gelb eines Herbstnachmittags oder das frische Grün eines Frühlingstages getaucht.

Das Atelierbild in der Malerei hat seit jeher eine große Tradition, die im *genius loci* den kreativen Schöpfungsakt zu fassen sucht. Wenn wir etwa an Georg Friedrich Kerstings (1785–1847) Bild ‚Caspar David Friedrich in seinem Atelier‘ denken, sehen wir einen in seiner Kargheit und Tonigkeit ähnlichen Atelierraum mit Holzdielen und Fenster, in dem uns Kersting den Maler bei der Arbeit zeigt, im Berliner Bild von 1819 stehend an seiner Staffelei, im Hamburger Bild von 1811 davor sitzend. Der Künstler im Atelier wird hier zum Mittler zwischen Innenwelt und Außenwelt, Vorstellung und Darstellung, Eindruck und Ausdruck. Anders als bei Kersting bleibt das Atelierbild bei Albrecht Schäfer jedoch leer und erinnert damit eher an die oft menschenleeren, in Grisaille Tönen gehaltenen Interieurs von Vilhelm Hammershøi (1864–1916). In der melancholischen Grundstimmung seiner sparsam möblierten Wohnräume mit ihren weißen Täfelungen, Türen und Fenstern, den grauen Wänden und dunkel gebeizten Dielen wird eine stille Seite des Symbolismus spürbar. Die „wesentliche Schlichtheit“, die schon Rainer Maria Rilke an dem dänischen Künstler faszinierte, zeichnet auch Albrecht Schäfer aus.

Noch größer ist der Einfluss von Giorgio Morandis (1890–1964) Ton in Ton gemalten Stillleben. Insbesondere die beiden frühen Bilder ‚Interieur 3‘ und ‚Interieur 4‘ von 2015, die das architektonische Modell frontal und in leichter Aufsicht auf einer flachen Ebene zeigen, setzen sich farblich wie kompositorisch mit dessen Stillleben auseinander. Wie Morandi mit seinen Flaschen, Krügen und Gefäßen geht es Schäfer in der maximalen Reduktion und minimalen Variation des immer gleichen Motivs um die Essenz und den Reichtum unserer Wirklichkeit. In der Geschlossenheit und Innerlichkeit des kleinen Formats spürt man dieselbe Sehnsucht nach Überschaubarkeit in einer unüberschaubaren Welt. Es ist jedoch keine Kunst des Rückzugs, sondern eher der Hinwendung: Sie nimmt die Dinge, wie sie sind und strebt im vollen Traditionsbewusstsein nach einem eigenen Ausdruck.

Damit wird das Genre des Interieurs bei Albrecht Schäfer gleichsam zum Innen- und Stillleben, so dass sich aus dem Sujet des Interieurs seit 2017 folgerichtig die *nature morte* der Steine entwickelt. Waren die ersten Interieurs zunächst spartanisch und leer, füllen sie sich allmählich mit einzelnen Elementen, einem Tisch, einem Regal und an die Wand gelehnten Holzplatten. So markieren die Bilder ‚Interieur 17‘ und ‚Interieur VII‘ von 2017 einen Übergang zu den ersten Stillleben mit Steinen. Bauschutt liegt herum, einzelne Bruchstücke liegen auf dem Tisch. Eine Arbeitsphase scheint abgeschlossen, nur die Überreste müssen noch weggeräumt werden, damit eine neue Phase beginnen kann. Was noch zu verwerten ist, wird aufgehoben und vom Boden auf den Tisch gelegt, um bildwürdig zu werden. Es ist die unbelebte Materie, die *nature morte*, der Stein in seinen unterschiedlichen Formen und Beschaffenheiten, das Ding an sich, das die Differenz zwischen dem Motiv und der Malerei in besonderer Weise herausfordert. Ob Naturstein, Kieselstein oder Ziegelstein, es ist der Autismus der Steine, der ihre Bildwürdigkeit auf eine harte Probe stellt. Nur selten finden sich Steine außerhalb der Landschaft in einer klassischen Stilllebenmalerei, allenfalls als Bestandteil oder Detailstudie, denn nur schwer lassen sie sich außerhalb der Natur in einen räumlichen Bezug setzen. Gerade weil der Stein als Motiv so unscheinbar und alltäglich ist, gibt Albrecht Schäfer ihm die Bühne, setzt ihn in Szene, rückt ihn ins Licht. Er tut dies ganz ohne Pathos, ohne symbolische Aufladung, ohne Überhöhung, aus der konkreten Beobachtung heraus. Es ist dasselbe interesselose Wohlgefallen, mit dem wir Steine aufheben und sammeln, welches Albrecht Schäfer mit seinen Stillleben der Steine anstrebt. Angeordnet in einfachen Nischen oder auf steinernen Sockeln entsteht bei aller Zurückhaltung ein Ausdruck von Demut und Würde.

Gegenüber der Formenvielfalt des Natursteins haben die Ziegelsteine mit ihren Ausblühungen, Putzresten und Bruchstellen selbst schon eine malerische Oberfläche, die auf unscheinbare Weise dem Bild eine doppelte Ebene und ikonische Differenz verleiht. Das bildfüllende Motiv eines Ziegelsteins, ‚Steine XI‘, 2017, in Aufsicht ganz ohne räumlichen Bezug im Maßstab 1:1 wird so zum Prototyp und Modellfall des abstrakten Bildes, das seinen Darstellungsgegenstand in einer autonomen Malerei aufhebt. Doch nicht nur in der Abstraktion, sondern auch in der Abbildhaftigkeit strebt die Malerei nach Autonomie von ihrem Gegenstand, will Kunst aus eigenem Recht sein. Mit seinen beiden Bildern ‚Steine 2‘ und ‚Steine 3‘ von 2017, die fast auf jeden Raumbezug verzichten, erreicht Albrecht Schäfer eine realistische Monumentalität, die an die Stillleben

des spanischen Künstlers Juan Sánchez Cotán (1560–1627) denken lassen. In der Stille und Einfachheit seiner Bilder, die Kohlköpfe, Gurken und anderes Gartengemüse in schmucklosen Steinnischen vor dunklen Hintergründen darstellen, liegt Cotáns Ruhm und Einfluss als Erfinder der autonomen Stillebenmalerei um 1600 begründet. An diese Kunst des Weglassens und Entblößens knüpft Albrecht Schäfer vor allem in seinem Stilleben ‚Steine 3‘ an, wenn er die beiden Ziegelsteine, liegend und stehend, vor dem undurchdringlichen Schwarz mit asketischer Kargheit und monumentalem Pathos präsentiert. Letztlich trägt jedes Bild den Widerspruch in sich, dass der Stein als Bildgegenstand sowohl unscheinbar als auch inszeniert erscheint, sachlich und pathetisch zugleich, dass er in seiner Banalität trotzdem etwas Einzigartiges besitzt.

Am Ende stellt sich die Frage, was vom Tag übrigbleibt. So lautete der Ausstellungstitel, unter dem die Werkgruppe der Interieurs zum ersten Mal gezeigt wurde. In Anspielung auf die deutsche Übersetzung des englischen Roman- und Filmtitels ‚The Remains of the Day‘ (Was vom Tage übrig blieb) drückt sich eine philosophische Nachdenklichkeit und Bescheidenheit aus, die auch in der zweiten Werkgruppe der Steine zur Geltung kommt. Wer sich der meditativen Stille dieser Bilder überlässt, wird feststellen, dass kein Tag wie jeder andere ist, und kein Bild dem anderen gleicht.

#### What Remains of the Day Dorothea Zwirner

Anyone familiar with the conceptual rigor with which Albrecht Schäfer works will be able to gauge the significance of, and the risk involved in, his turn to painting. In 2014 he withdrew to his studio, closed the door behind him, and for the next two years didn't let anyone in.

What does an artist like Albrecht Schäfer do – an artist who works with minimal interventions, almost from nothing, who prefers to reduce than to produce, who would rather work with light and shadow, space and time, black and white than with brush and palette – when he withdraws to his studio to paint?

He continues to work with light and shadow, space and time; only now it is no longer the exhibition space that takes centre stage, but the studio – not the site of exhibition, but that of production. Instead of working, as before, contextually and on site, and with real materials such as wood or newspaper, with painting Albrecht Schäfer has adopted a more traditional technique that is less tied to the space of presentation. Hence, the withdrawal to the studio is also linked to a certain withdrawal from public to private space, a turning inwards, and a reflection on the basic conditions of the creative process and of perception, and on the artist's own roots and sources.

Albrecht Schäfer turns the spatial and temporal conditions of his production into the subject of his painting by building a model of his studio, which in the process of painting he is then able to grasp visually and to put into a pictorial form. This conceptual intervention enables the artist to create a certain distance to the supposed immediacy of painting – like an Archimedean point permitting glimpses through openings, interior views, and views of the model as a whole. As a result, the space with its walls, doors, and windows is perceived respectively as proscenium stage, labyrinth, architectural model, and illusionistic studio space. According to the section of the model depicted and the angle of view, our perception shifts from the depicted space to the painting's facture, thus bringing to light the painting's own conditions of viewing.

Inseparably linked with the spatial conditions are the temporal conditions. The course of the painter's work is determined by the daylight; the changing slant of the light gives rise to delicate chromatic nuances; the play of light and shadow engenders very different underlying moods. Thus, depending on the time of day or year, the homogeneous spectrum of grey, brown, and beige tones are immersed in the pale blue of a winter morning, the rosy red of a summer evening, the warm yellow of an autumn afternoon, or the fresh green of a spring day.

In the history of art there has been a long tradition of depictions of the studio in painting, one that has sought to grasp the creative act in the 'genius loci.' In Georg Friedrich Kersting's (1785–1847) two paintings of Caspar David Friedrich in his studio (1811 / 1819), for example, we see a studio space – comparable both in its austerity and tonality – with a wooden floor and window, in which Kersting shows the painter at work sitting (1811) or standing (1819) in front of his easel. Here the artist acts as a mediator between inner and outer worlds, between perception and representation, impression and expression. Unlike in Kersting's two works, however, the studio in Albrecht Schäfer's paintings is empty, and in this respect is closer to the often deserted grisaille interiors of Vilhelm Hammershøi (1864–1916). In the melancholic atmosphere of the latter's spartanly furnished rooms with their white wainscoting, doors, and windows, their grey walls and dark wooden floors, a quiet side of symbolism becomes manifest. The 'essential sobriety' that had fascinated Rainer Maria Rilke in the Danish artist is also characteristic of Albrecht Schäfer.

Even greater is the influence of the still lifes of Giorgio Morandi (1890–1964). In particular Schäfer's two early paintings 'Interieur 3' and 'Interieur 4' (both 2015), which show the architectural model on a level surface, frontally but from a slightly raised perspective, draw on Morandi's still lifes both in their tonal subtlety and composition. Like Morandi with his bottles, jugs, and pots, for Schäfer too, in the maximum reduction and minimal variation of the same motif, it is a matter of the essence and the richness of our reality. In the compression and intimacy of the small format, one senses the same desire for orientation in an increasingly disorienting world. This is not, however, an art of withdrawal, but one of turning towards: it takes things as they are and – in full awareness of tradition – strives for its own means of expression.

In this way, the genre of interior in Albrecht Schäfer's work conveys both an interior life and a still life, so that beginning in 2017 the topos of the interior gradually gave way to the 'nature morte' with stones. If the first interiors were spartan and empty, in later works they gradually fill with isolated elements such as a table, a shelf, or wooden boards leaning against the wall. Hence, the paintings 'Interieur 17' and 'Interieur VII' (both 2017) mark a transition to the first still lifes with stones. In these two paintings building rubble lies scattered around; a few pieces are gathered on the table. One work phase seems to have been completed; it is only a matter of clearing away the remains before a new phase can begin. Anything that can be reused is retained but transferred from the floor to the table to become a worthy subject of depiction. It is the inanimate matter, the 'nature morte,' the stone in its various forms and textures, the thing in itself, that underlines in a particular way the discrepancy between motif and painting. It is the autism of stone or brick that puts its pictorial value to a radical test. Outside the landscape, stones are found only rarely in classical still-life painting, at most as a component or detail study, for outside their natural setting they can only be placed in a spatial arrangement with difficulty. However, it is precisely the stone's inconspicuousness and mundanity as a motif that led Albrecht Schäfer to want to put it on display, to make it a centre of focus. And he does this – without pathos, without overt symbolism, without exaggeration – by means of concrete observation. In doing so, he strives for the same disinterested pleasure we take in picking up and collecting stones. Their arrangement in simple niches or on stone plinths gives rise – with all due restraint – to an expression of humility and dignity.

Compared with the varied forms of the stones, bricks with their efflorescences, their remnants of plaster, and their ruptures already have a painterly surface, which in a subtle way provides the painting with a second level and an 'iconic difference' (Gottfried Boehm). Thus, 'Steine XI' (2017), which depicts a brick at 1:1 scale so that it completely fills the picture plane, and is thereby entirely removed from its spatial context, becomes the prototype and model for an abstract picture in which the pictorial subject is subsumed into an autonomous painting. However, it is not only at the level of abstraction but also at that of representation that painting strives for autonomy from its subject, makes a claim to be art in its own right. With his two paintings 'Steine 2' and 'Steine 3' (2017), in which there is almost no spatial context, Albrecht Schäfer attains a realistic monumentality that recalls the still lifes of the Spanish artist Juan Sánchez Cotán

(1560–1627). Cotán's fame and influence as the inventor of autonomous still-life painting around 1600 is founded on the stillness and simplicity of his paintings, in which cabbages, cucumbers, and other garden produce are depicted in unadorned stone niches against dark backgrounds. This art of omission and reduction is taken up by Albrecht Schäfer chiefly in his still life 'Steine 3,' in which two bricks lying and standing against an impenetrable black background are depicted with ascetic austerity and monumental pathos. Ultimately, each painting bears within itself the contradiction that the stone as a pictorial subject appears both unimposing and staged, concrete and affective, that despite its banality each stone is also unique.

In the end, we are faced with the question: What remains of the day? 'Was vom Tag übrig bleibt' was the title of the exhibition in which the group of interiors was shown for the first time. The allusion to the film and novel 'The Remains of the Day' is an indication of a philosophical reflectiveness and modesty that is also found in the second group of works with stones. By abandoning ourselves to the meditative stillness of these paintings we become acutely aware of the fact that no day resembles another and no two paintings are ever alike.

Albrecht Schäfer – Interieurs, Steine / Interior Life, Still Life  
4. Mai – 8. Juli 2018 / 4 May – 8 July 2018  
Kunstverein Arnsberg, Königstraße 24, 59821 Arnsberg

Impressum / Imprint

Kurator / Curator: Vlado Velkov  
Herausgeber / Publisher: Kunstverein Arnsberg  
Übersetzung / Translation: Ben Carter  
Gestaltung / Design: Philipp Arnold, Albrecht Schäfer  
Lithografie / Separations: Max Color, Berlin  
Druck und Bindung / Printing and binding: Medialis, Berlin  
Papier / Paper: Gardapat Kiara

Fotonachweis / Photo Credits: Jens Ziehe  
außer / except of 26–27: Hans-Georg Gaul

Courtesy

Grieder Contemporary, Zürich: 5, 19, 21, 26, 27  
Collection Tyrol, Austria: 9, 17  
Dorothea Zwirner: 7, 12, 13, 22, 23, 29  
Privatsammlung, Berlin: 11, 41  
Privatsammlung, Schweiz: 15  
Köstlin Collection, Berlin: 25

© 2018 Albrecht Schäfer, Dorothea Zwirner, Ben Carter  
Gefördert durch / Supported by: Stiftung der Sparda-Bank West

ISBN 0000 00000 00000  
Printed in Germany

Danke / Thank you

Ben Carter  
Vlado Velkov  
Dorothea Zwirner  
Rudolf Zwirner  
Damian Grieder  
Melanie Dankbar

Antje Stamer  
Dora Stamer  
Selma Stamer



Albrecht Schäfer

Interieurs, Steine

Intérieur 2, 2015, Öl auf Leinwand, 47 × 39 cm



Intérieur 3, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

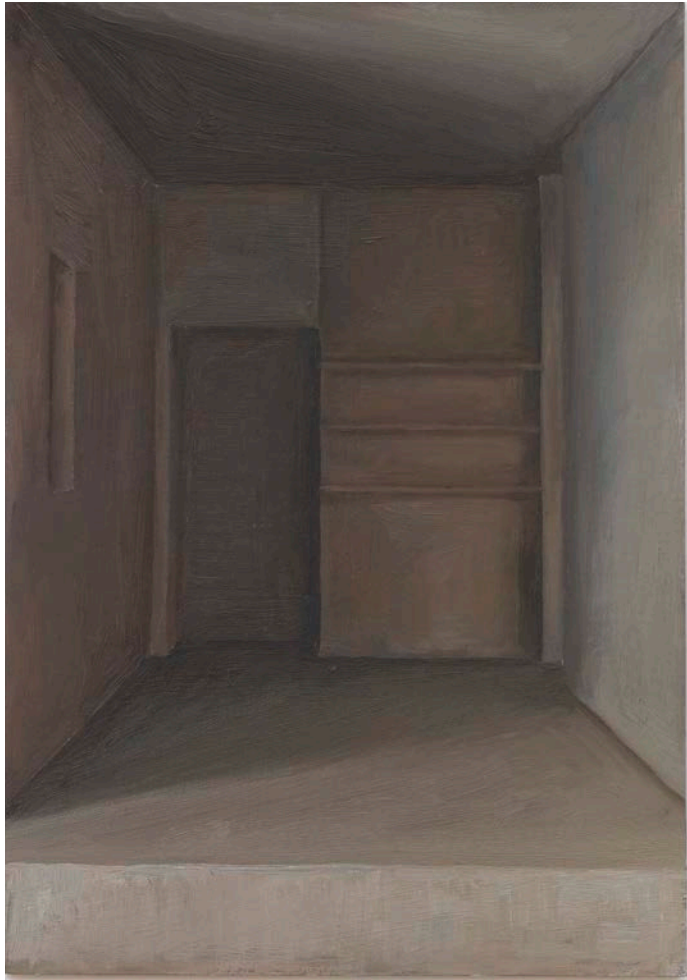


Intérieur 4, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Intérieur 5, 2015, Öl auf Leinwand, 67 × 50 cm





Intérieur I, 2015, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Intérieur 6, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

Intérieur 7, 2015, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm



Intérieur 8, 2015, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm



Intérieur 9, 2015, Öl auf Leinwand, 30 × 40 cm



Intérieur 12, 2016, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm





Interieur IV, 2016, Öl, Tempera auf Papier, 24 × 34 cm



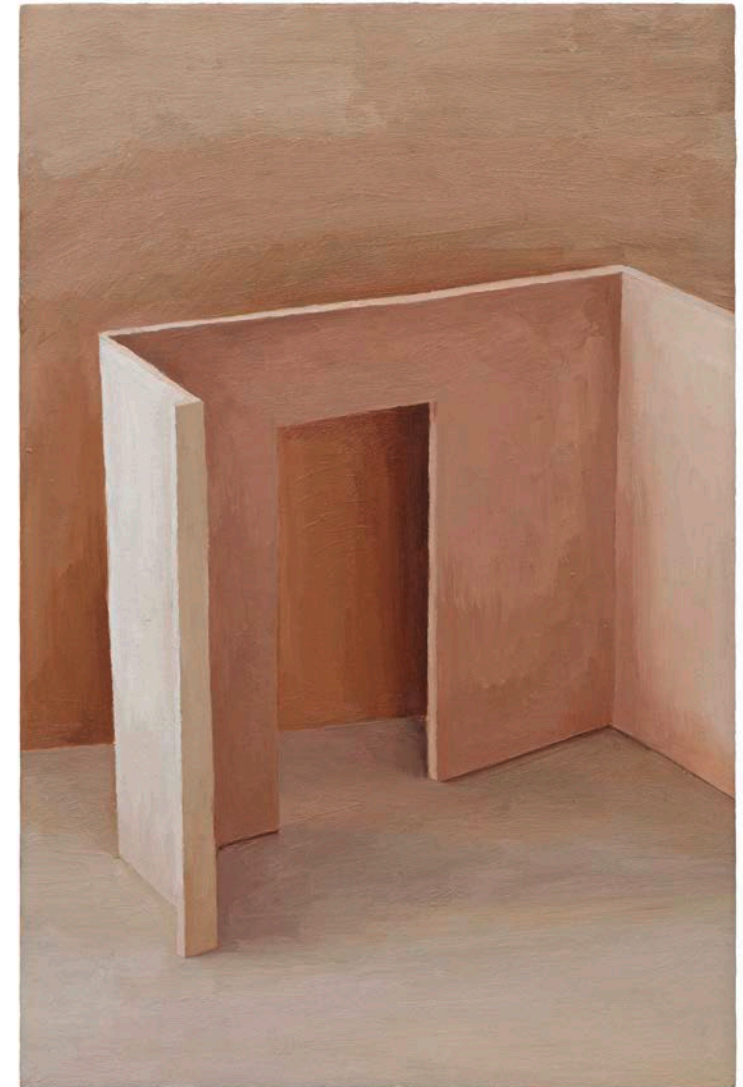
Interieur 13, 2016, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm

Intérieur 15, 2016, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm





Intérieur III, 2016/17, Öl auf Papppe, 32,2 × 21 cm

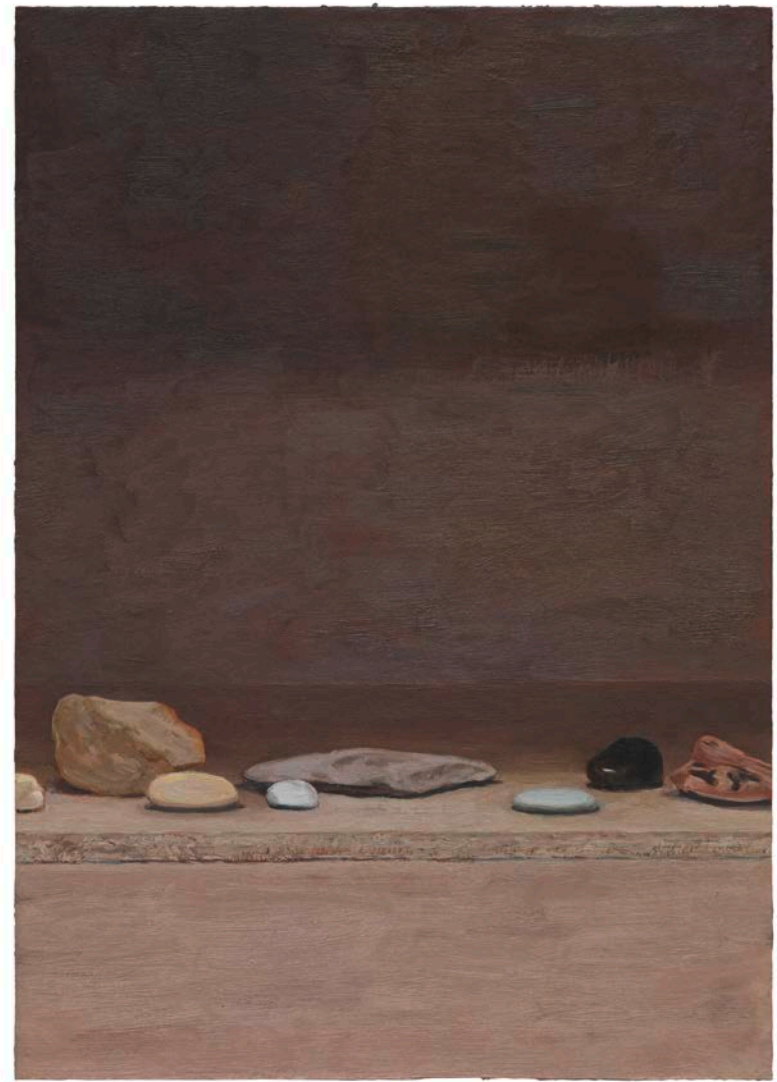


Intérieur II, 2016/17, Öl auf Papppe, 32,2 × 21 cm

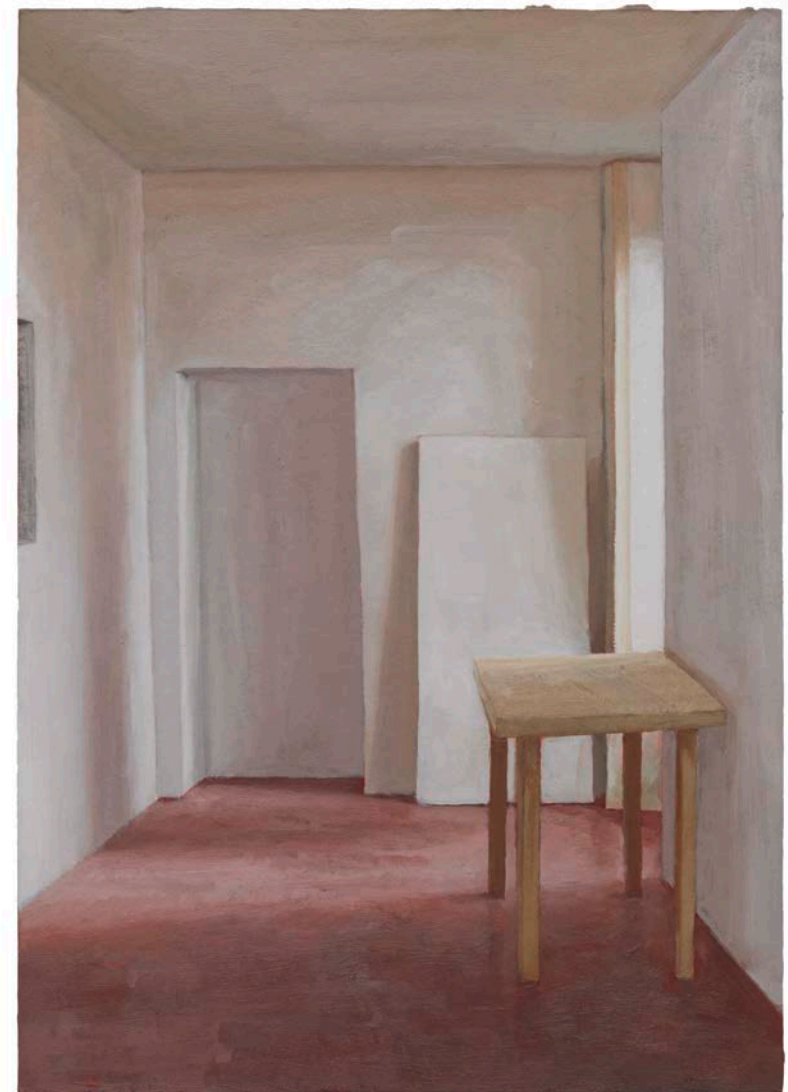
Intérieur 16, 2016, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Steine I, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Interieur VI, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Steine III, 2016, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



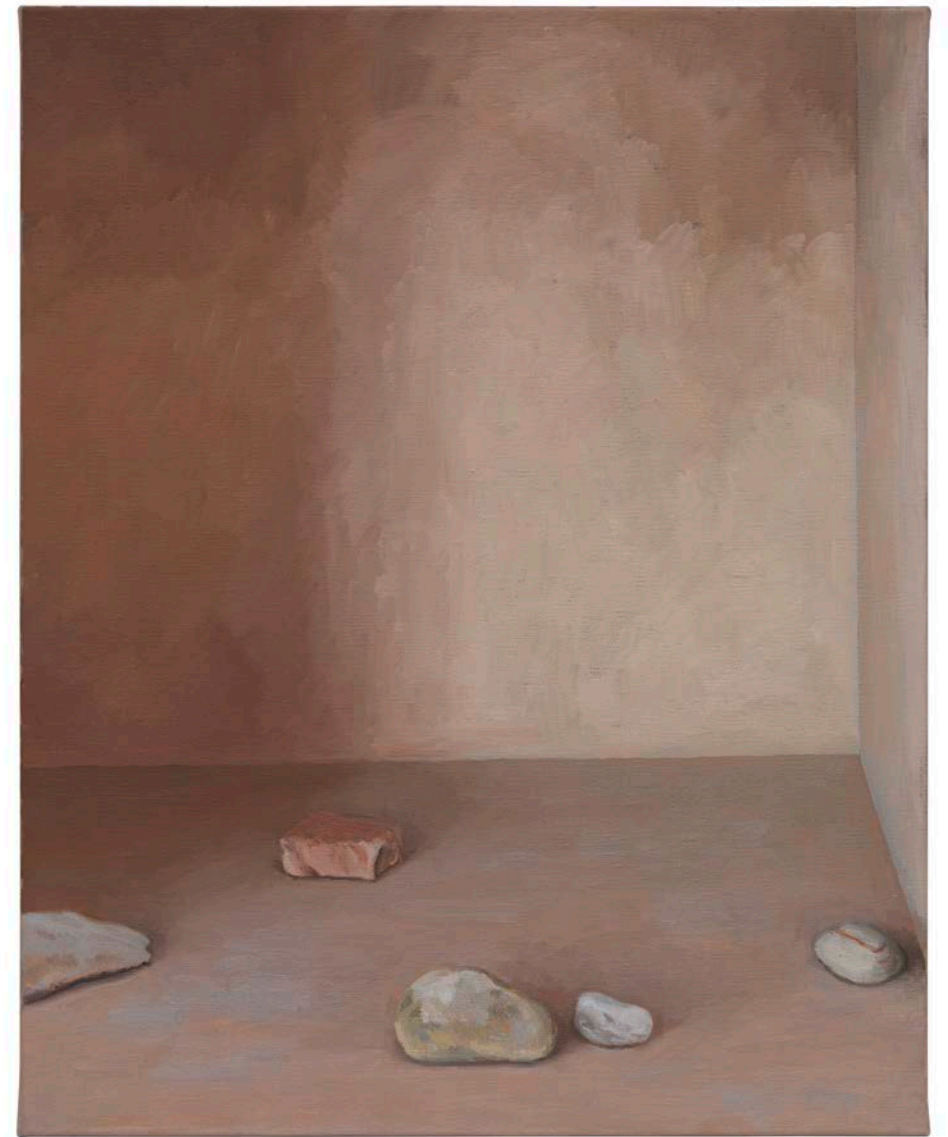
Steine VI, 2017, Öl auf Pappe, 29,8 × 27,3 cm



Interieur VIII, 2017, Öl auf Pappe, 34 × 25,5 cm

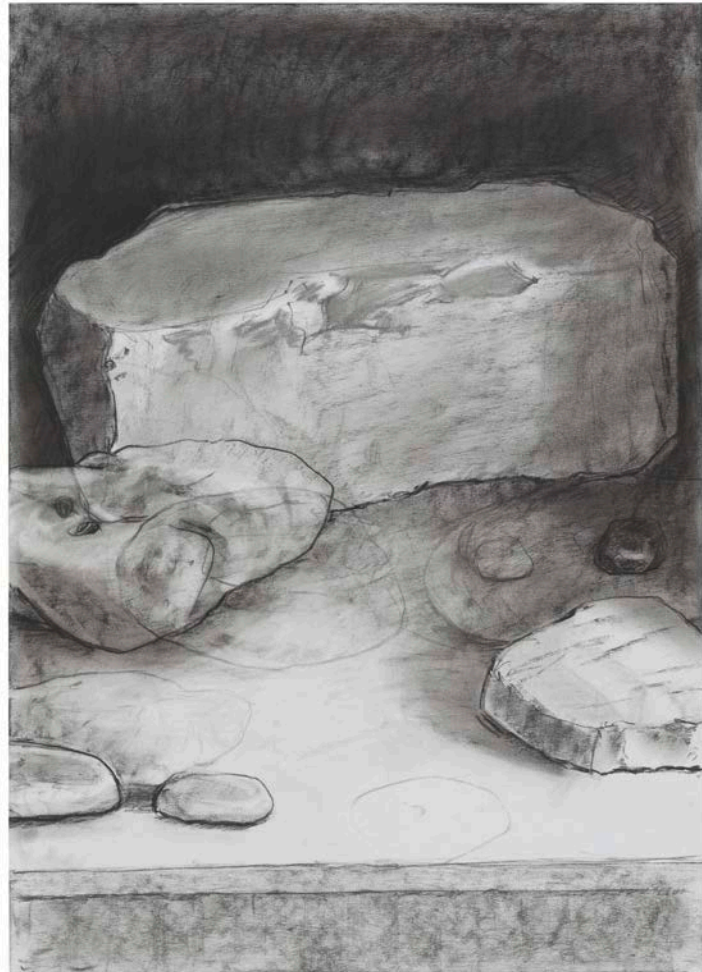


Steine 1, 2017, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

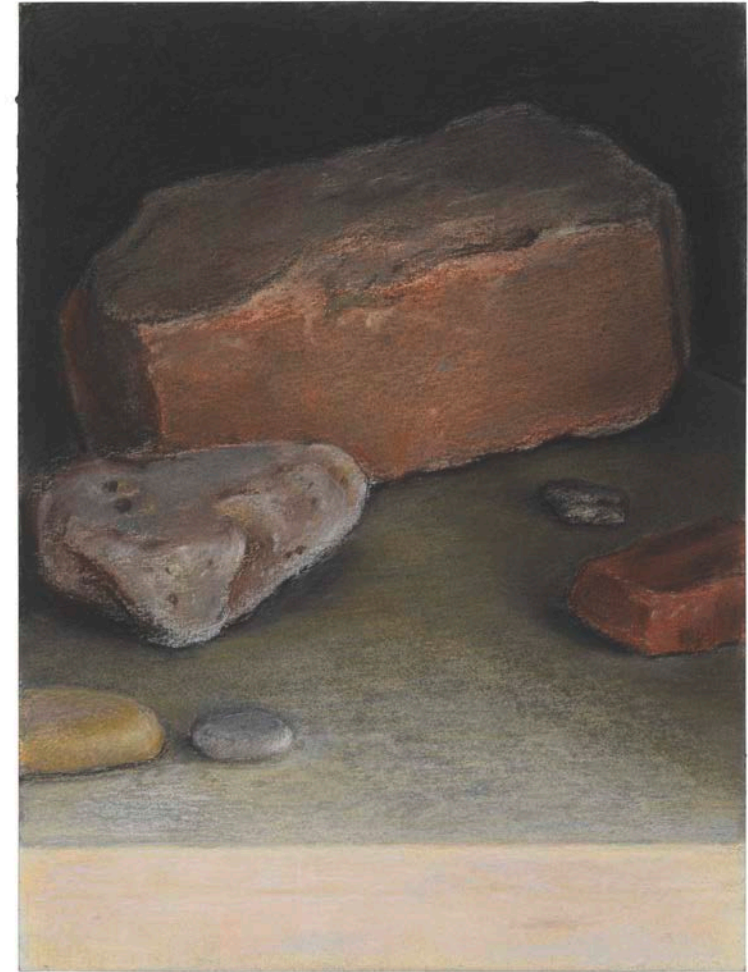


Intérieur 17, 2017, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm





Steine, 2017, Kohle auf Papier, 42 × 29,7 cm

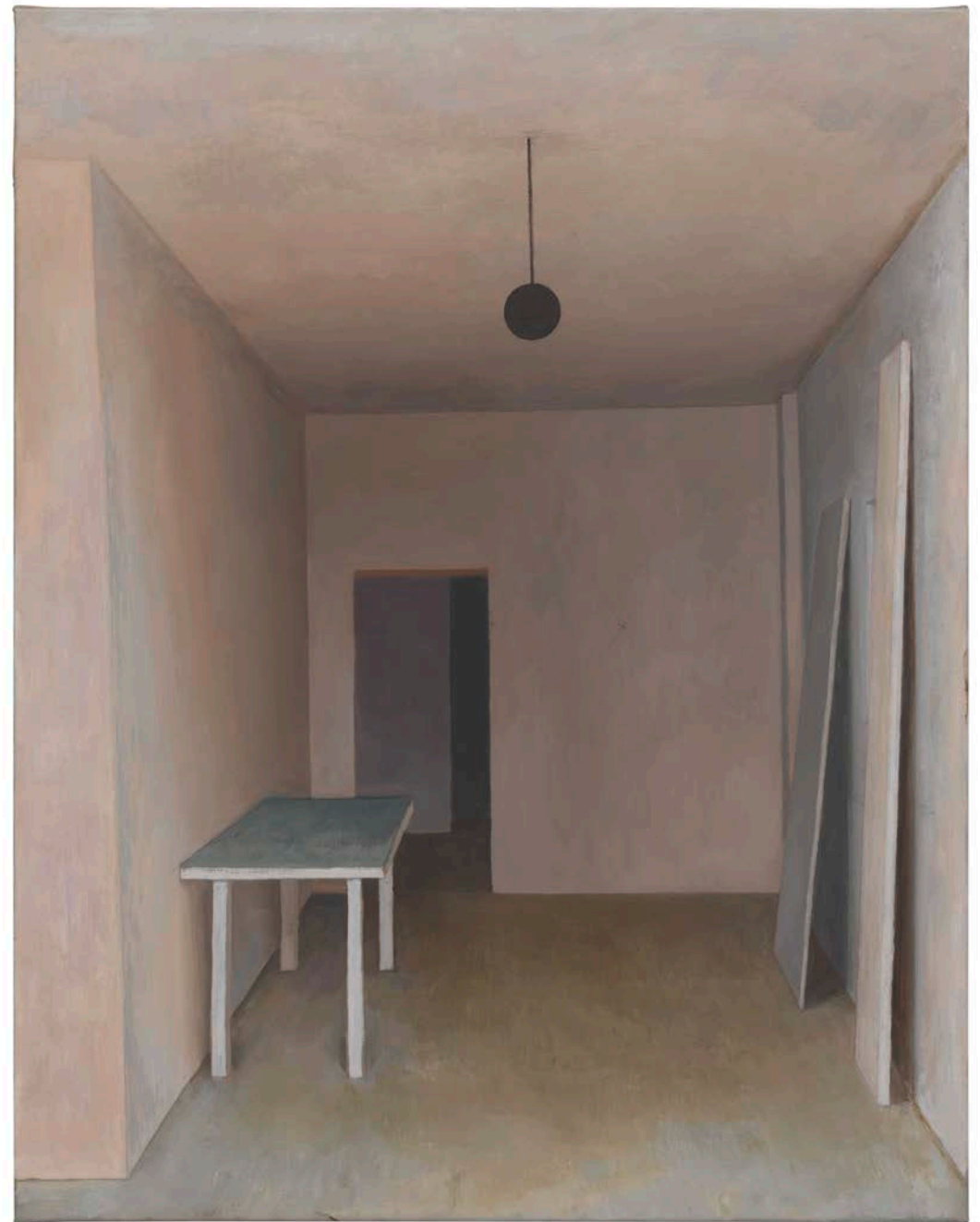


Steine, 2017, Pastell auf Papier, 40 × 30 cm

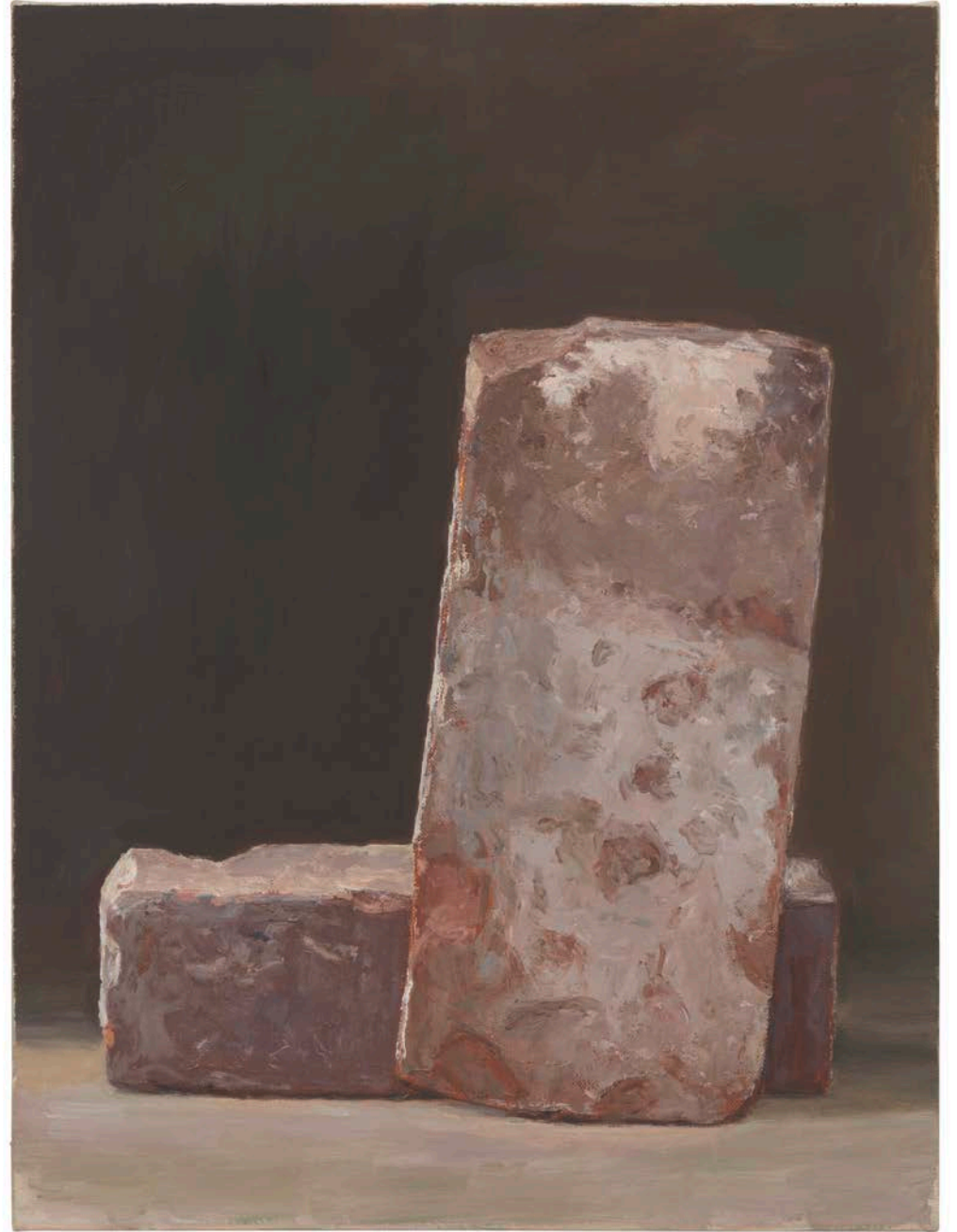
Steine 2, 2017, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm



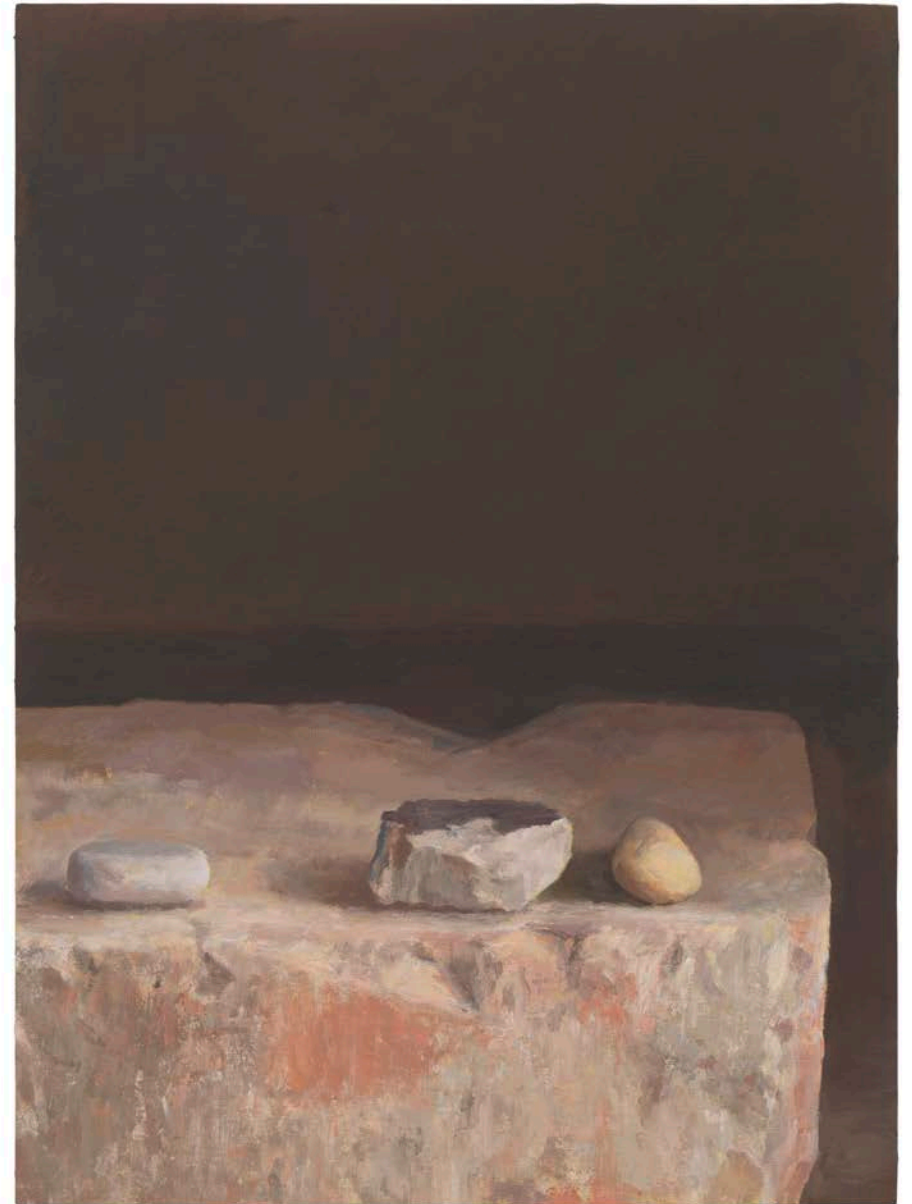
Intérieur 18, 2017, Öl auf Leinwand, 63,5 × 50 cm

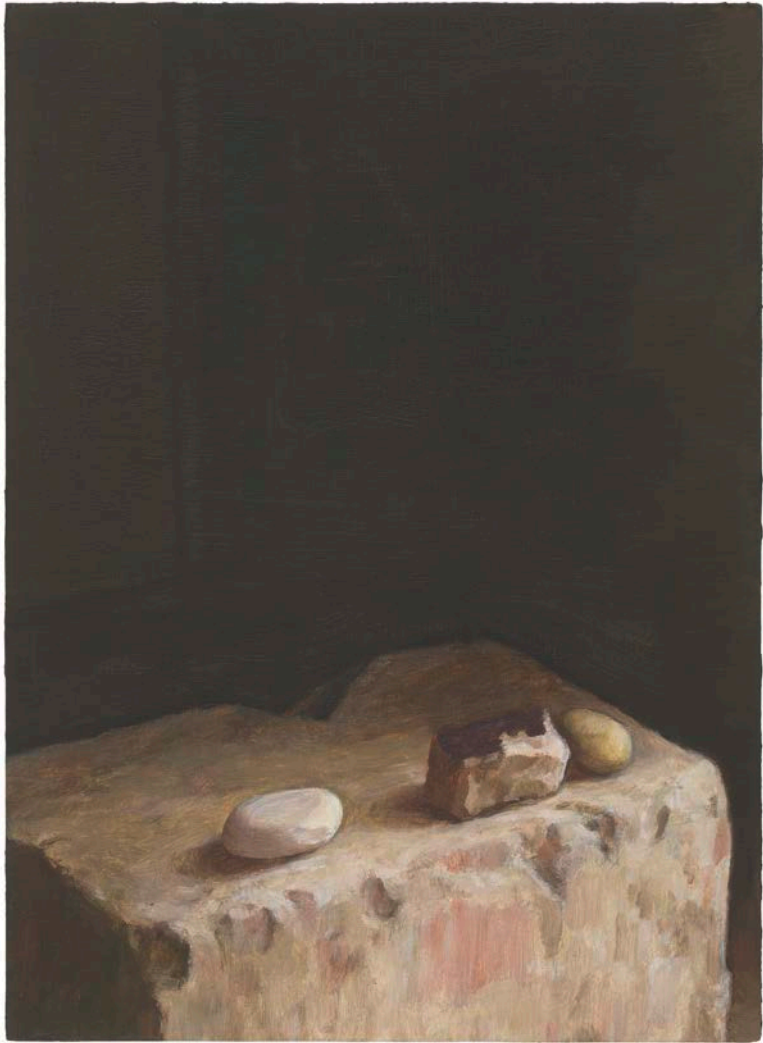


Steine 3, 2017, Öl auf Leinwand, 53 × 40 cm



Steine 5, 2017, Öl auf Leinwand, 50 × 37 cm



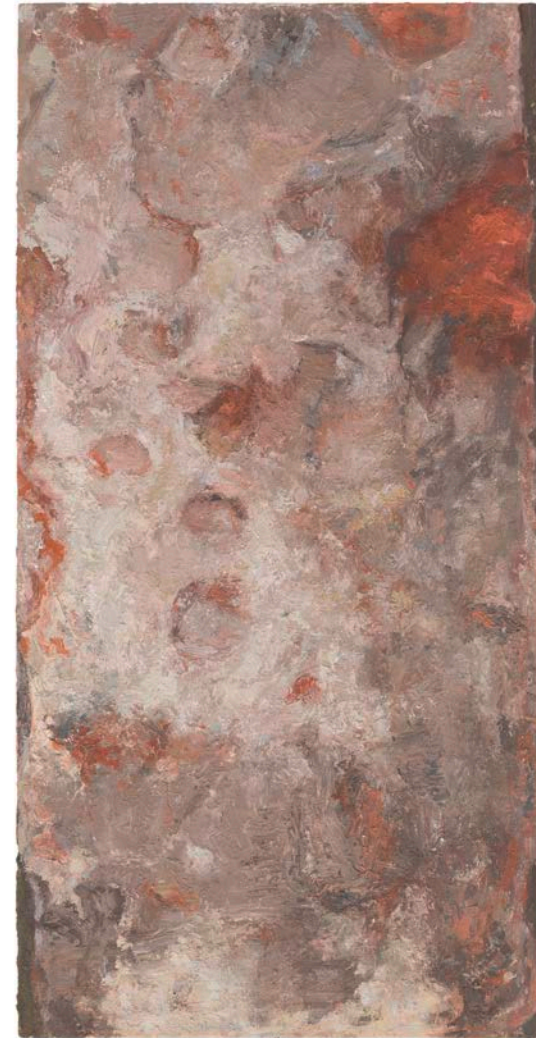


Steine XIII, 2018, Öl auf Papppe, ca. 28 x 21 cm

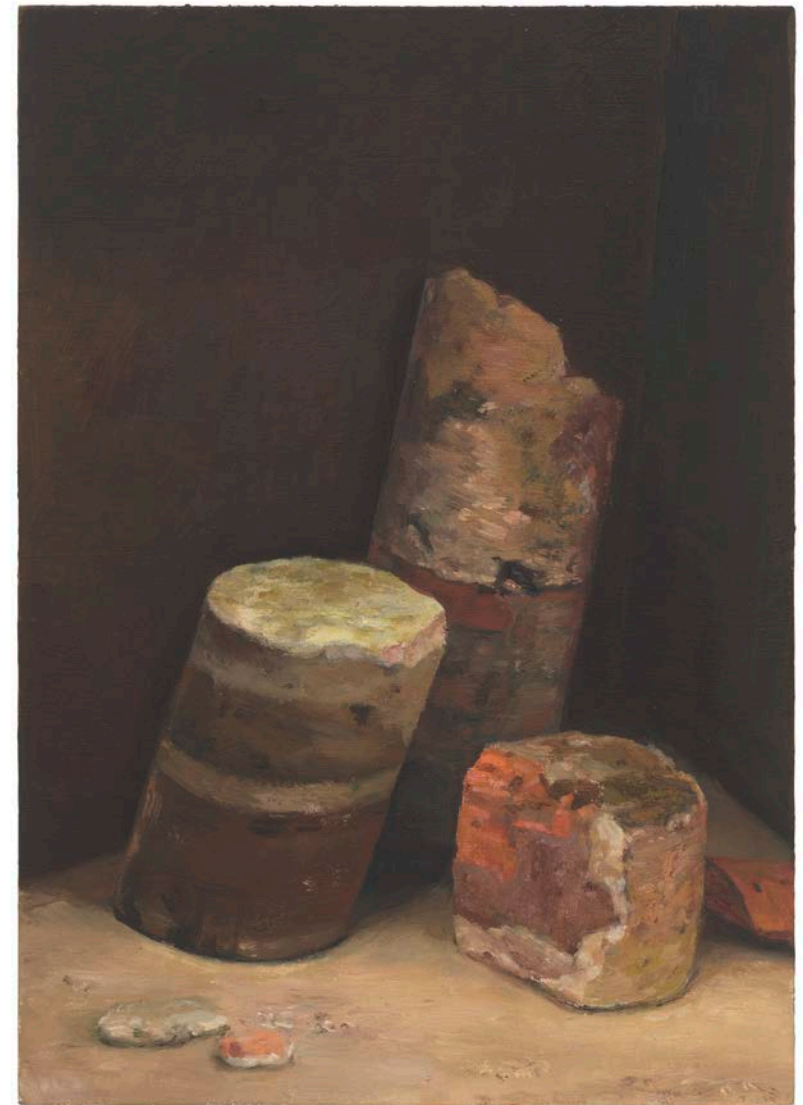


Steine XII, 2018, Öl auf Papppe, 29,7 x 21 cm

Steine XI, 2018, Öl auf Pappe, 29,7 × 15 cm



Steine X, 2017, Öl auf Pappe, 29,7 × 21 cm



Intérieur 19, 2018, Öl auf Holz, 32 x 30 cm





Steine, 2018, Kohle auf Papier, 30 × 40 cm



Steine, 2018, Kohle auf Papier, 30 × 40 cm

Was vom Tag übrig bleibt  
Dorothea Zwirner

Wer das Werk von Albrecht Schäfer in seiner konzeptuellen Strenge kennt, kann er- messen, welchen Einschnitt die Hinwendung zur Malerei für ihn bedeutet und welches Risiko er damit eingegangen ist. Seit 2014 hat er sich in sein Atelier zurückgezogen, die Tür hinter sich geschlossen und zwei Jahre niemanden hineingelassen.

Was tut ein Künstler wie Albrecht Schäfer, der nur mit minimalen Eingriffen fast aus dem Nichts arbeitet, der lieber reduziert als produziert, der eher mit Licht und Schatten, Raum und Zeit, Schwarz und Weiß als mit Pinsel und Palette arbeitet, wenn er sich in sein Atelier zum Malen zurückzieht?

Er arbeitet weiterhin mit Licht und Schatten, Raum und Zeit, nur dass jetzt nicht mehr der Ausstellungsraum im Zentrum steht, sondern das Atelier, nicht der Ort des Ausstel- lens, sondern der des Schaffens. Statt wie bisher mit realen Materialien wie Holz oder Zeitungspapier raumbezogen oder in situ zu arbeiten, wählt Albrecht Schäfer mit der Malerei eine traditionellere und raumunabhängigere Technik. Mit dem Rückzug ins Atelier ist somit auch ein gewisser Rückzug aus dem öffentlichen in den privaten Raum verbunden, eine Rückbesinnung auf sich selbst, auf die Grundbedingungen des Krea- tiven und der Wahrnehmung, auf die eigenen Wurzeln und Quellen.

Albrecht Schäfer macht die räumlichen und zeitlichen Bedingungen seines Schaffens zum Gegenstand seiner Malerei, indem er ein Modell seines Ateliers gebaut hat, das er nun malerisch in den Blick nehmen und ins Bild setzen kann. Durch diesen kon- zeptuellen Zwischenschritt schafft sich der Künstler vorab ein Stück Distanz zur ver- meintlichen Unmittelbarkeit der Malerei, gleich eines archimedischen Standpunktes, der räumliche Durchblicke, Einblicke ins Innere und Überblick von außen ermöglicht. Mal empfinden wir den Raum mit seinen Wänden, Türen und Fenstern als Guckkasten- bühne, mal als Labyrinth, mal als kubischen Modellbaukasten und mal als illusionisti- schen Atelierraum. Je nach Ausschnitt und Perspektive verschiebt sich die Wahrneh- mung vom Bildgegenstand des Raumes zum Schaffensprozess des Bildes, das seine eigenen Wahrnehmungsbedingungen zum Thema macht.

Mit den räumlichen Bedingungen sind untrennbar die zeitlichen verknüpft. Das Tageslicht bestimmt den Arbeitsablauf des Malers, der unterschiedliche Lichteinfall kreiert die zarten Farbnuancen, das Spiel von Licht und Schatten erzeugt ganz unterschiedliche Grundstimmungen. So wird das homogene Spektrum von Grau-, Braun- und Beige-Tönen je nach Tages- und Jahreszeit in das blasse Blau eines Wintermorgens, das rosige Rot eines Sommerabends, das warme Gelb eines Herbstnachmittags oder das frische Grün eines Frühlingstages getaucht.

Das Atelierbild in der Malerei hat seit jeher eine große Tradition, die im *genius loci* den kreativen Schöpfungsakt zu fassen sucht. Wenn wir etwa an Georg Friedrich Kerstings (1785–1847) Bild ‚Caspar David Friedrich in seinem Atelier‘ denken, sehen wir einen in seiner Kargheit und Tonigkeit ähnlichen Atelierraum mit Holzdielen und Fenster, in dem uns Kersting den Maler bei der Arbeit zeigt, im Berliner Bild von 1819 stehend an seiner Staffelei, im Hamburger Bild von 1811 davor sitzend. Der Künstler im Atelier wird hier zum Mittler zwischen Innenwelt und Außenwelt, Vorstellung und Darstellung, Eindruck und Ausdruck. Anders als bei Kersting bleibt das Atelierbild bei Albrecht Schäfer jedoch leer und erinnert damit eher an die oft menschenleeren, in Grisaille Tönen gehaltenen Interieurs von Vilhelm Hammershøi (1864–1916). In der melancholischen Grundstimmung seiner sparsam möblierten Wohnräume mit ihren weißen Täfelungen, Türen und Fenstern, den grauen Wänden und dunkel gebeizten Dielen wird eine stille Seite des Symbolismus spürbar. Die „wesentliche Schlichtheit“, die schon Rainer Maria Rilke an dem dänischen Künstler faszinierte, zeichnet auch Albrecht Schäfer aus.

Noch größer ist der Einfluss von Giorgio Morandis (1890–1964) Ton in Ton gemalten Stillleben. Insbesondere die beiden frühen Bilder ‚Interieur 3‘ und ‚Interieur 4‘ von 2015, die das architektonische Modell frontal und in leichter Aufsicht auf einer flachen Ebene zeigen, setzen sich farblich wie kompositorisch mit dessen Stillleben auseinander. Wie Morandi mit seinen Flaschen, Krügen und Gefäßen geht es Schäfer in der maximalen Reduktion und minimalen Variation des immer gleichen Motivs um die Essenz und den Reichtum unserer Wirklichkeit. In der Geschlossenheit und Innerlichkeit des kleinen Formats spürt man dieselbe Sehnsucht nach Überschaubarkeit in einer unüberschaubaren Welt. Es ist jedoch keine Kunst des Rückzugs, sondern eher der Hinwendung: Sie nimmt die Dinge, wie sie sind und strebt im vollen Traditionsbewusstsein nach einem eigenen Ausdruck.

Damit wird das Genre des Interieurs bei Albrecht Schäfer gleichsam zum Innen- und Stillleben, so dass sich aus dem Sujet des Interieurs seit 2017 folgerichtig die *nature morte* der Steine entwickelt. Waren die ersten Interieurs zunächst spartanisch und leer, füllen sie sich allmählich mit einzelnen Elementen, einem Tisch, einem Regal und an die Wand gelehnten Holzplatten. So markieren die Bilder ‚Interieur 17‘ und ‚Interieur VII‘ von 2017 einen Übergang zu den ersten Stillleben mit Steinen. Bauschutt liegt herum, einzelne Bruchstücke liegen auf dem Tisch. Eine Arbeitsphase scheint abgeschlossen, nur die Überreste müssen noch weggeräumt werden, damit eine neue Phase beginnen kann. Was noch zu verwerten ist, wird aufgehoben und vom Boden auf den Tisch gelegt, um bildwürdig zu werden. Es ist die unbelebte Materie, die *nature morte*, der Stein in seinen unterschiedlichen Formen und Beschaffenheiten, das Ding an sich, das die Differenz zwischen dem Motiv und der Malerei in besonderer Weise herausfordert. Ob Naturstein, Kieselstein oder Ziegelstein, es ist der Autismus der Steine, der ihre Bildwürdigkeit auf eine harte Probe stellt. Nur selten finden sich Steine außerhalb der Landschaft in einer klassischen Stilllebenmalerei, allenfalls als Bestandteil oder Detailstudie, denn nur schwer lassen sie sich außerhalb der Natur in einen räumlichen Bezug setzen. Gerade weil der Stein als Motiv so unscheinbar und alltäglich ist, gibt Albrecht Schäfer ihm die Bühne, setzt ihn in Szene, rückt ihn ins Licht. Er tut dies ganz ohne Pathos, ohne symbolische Aufladung, ohne Überhöhung, aus der konkreten Beobachtung heraus. Es ist dasselbe interesselose Wohlgefallen, mit dem wir Steine aufheben und sammeln, welches Albrecht Schäfer mit seinen Stillleben der Steine anstrebt. Angeordnet in einfachen Nischen oder auf steinernen Sockeln entsteht bei aller Zurückhaltung ein Ausdruck von Demut und Würde.

Gegenüber der Formenvielfalt des Natursteins haben die Ziegelsteine mit ihren Ausblühungen, Putzresten und Bruchstellen selbst schon eine malerische Oberfläche, die auf unscheinbare Weise dem Bild eine doppelte Ebene und ikonische Differenz verleiht. Das bildfüllende Motiv eines Ziegelsteins, ‚Steine XI‘, 2017, in Aufsicht ganz ohne räumlichen Bezug im Maßstab 1:1 wird so zum Prototyp und Modellfall des abstrakten Bildes, das seinen Darstellungsgegenstand in einer autonomen Malerei aufhebt. Doch nicht nur in der Abstraktion, sondern auch in der Abbildhaftigkeit strebt die Malerei nach Autonomie von ihrem Gegenstand, will Kunst aus eigenem Recht sein. Mit seinen beiden Bildern ‚Steine 2‘ und ‚Steine 3‘ von 2017, die fast auf jeden Raumbezug verzichten, erreicht Albrecht Schäfer eine realistische Monumentalität, die an die Stillleben

des spanischen Künstlers Juan Sánchez Cotán (1560–1627) denken lassen. In der Stille und Einfachheit seiner Bilder, die Kohlköpfe, Gurken und anderes Gartengemüse in schmucklosen Steinnischen vor dunklen Hintergründen darstellen, liegt Cotáns Ruhm und Einfluss als Erfinder der autonomen Stillebenmalerei um 1600 begründet. An diese Kunst des Weglassens und Entblößens knüpft Albrecht Schäfer vor allem in seinem Stilleben ‚Steine 3‘ an, wenn er die beiden Ziegelsteine, liegend und stehend, vor dem undurchdringlichen Schwarz mit asketischer Kargheit und monumentalem Pathos präsentiert. Letztlich trägt jedes Bild den Widerspruch in sich, dass der Stein als Bildgegenstand sowohl unscheinbar als auch inszeniert erscheint, sachlich und pathetisch zugleich, dass er in seiner Banalität trotzdem etwas Einzigartiges besitzt.

Am Ende stellt sich die Frage, was vom Tag übrigbleibt. So lautete der Ausstellungstitel, unter dem die Werkgruppe der Interieurs zum ersten Mal gezeigt wurde. In Anspielung auf die deutsche Übersetzung des englischen Roman- und Filmtitels ‚The Remains of the Day‘ (Was vom Tage übrig blieb) drückt sich eine philosophische Nachdenklichkeit und Bescheidenheit aus, die auch in der zweiten Werkgruppe der Steine zur Geltung kommt. Wer sich der meditativen Stille dieser Bilder überlässt, wird feststellen, dass kein Tag wie jeder andere ist, und kein Bild dem anderen gleicht.

#### What Remains of the Day Dorothea Zwirner

Anyone familiar with the conceptual rigor with which Albrecht Schäfer works will be able to gauge the significance of, and the risk involved in, his turn to painting. In 2014 he withdrew to his studio, closed the door behind him, and for the next two years didn't let anyone in.

What does an artist like Albrecht Schäfer do – an artist who works with minimal interventions, almost from nothing, who prefers to reduce than to produce, who would rather work with light and shadow, space and time, black and white than with brush and palette – when he withdraws to his studio to paint?

He continues to work with light and shadow, space and time; only now it is no longer the exhibition space that takes centre stage, but the studio – not the site of exhibition, but that of production. Instead of working, as before, contextually and on site, and with real materials such as wood or newspaper, with painting Albrecht Schäfer has adopted a more traditional technique that is less tied to the space of presentation. Hence, the withdrawal to the studio is also linked to a certain withdrawal from public to private space, a turning inwards, and a reflection on the basic conditions of the creative process and of perception, and on the artist's own roots and sources.

Albrecht Schäfer turns the spatial and temporal conditions of his production into the subject of his painting by building a model of his studio, which in the process of painting he is then able to grasp visually and to put into a pictorial form. This conceptual intervention enables the artist to create a certain distance to the supposed immediacy of painting – like an Archimedean point permitting glimpses through openings, interior views, and views of the model as a whole. As a result, the space with its walls, doors, and windows is perceived respectively as proscenium stage, labyrinth, architectural model, and illusionistic studio space. According to the section of the model depicted and the angle of view, our perception shifts from the depicted space to the painting's facture, thus bringing to light the painting's own conditions of viewing.

Inseparably linked with the spatial conditions are the temporal conditions. The course of the painter's work is determined by the daylight; the changing slant of the light gives rise to delicate chromatic nuances; the play of light and shadow engenders very different underlying moods. Thus, depending on the time of day or year, the homogeneous spectrum of grey, brown, and beige tones are immersed in the pale blue of a winter morning, the rosy red of a summer evening, the warm yellow of an autumn afternoon, or the fresh green of a spring day.

In the history of art there has been a long tradition of depictions of the studio in painting, one that has sought to grasp the creative act in the 'genius loci.' In Georg Friedrich Kersting's (1785–1847) two paintings of Caspar David Friedrich in his studio (1811 / 1819), for example, we see a studio space – comparable both in its austerity and tonality – with a wooden floor and window, in which Kersting shows the painter at work sitting (1811) or standing (1819) in front of his easel. Here the artist acts as a mediator between inner and outer worlds, between perception and representation, impression and expression. Unlike in Kersting's two works, however, the studio in Albrecht Schäfer's paintings is empty, and in this respect is closer to the often deserted grisaille interiors of Vilhelm Hammershøi (1864–1916). In the melancholic atmosphere of the latter's spartanly furnished rooms with their white wainscoting, doors, and windows, their grey walls and dark wooden floors, a quiet side of symbolism becomes manifest. The 'essential sobriety' that had fascinated Rainer Maria Rilke in the Danish artist is also characteristic of Albrecht Schäfer.

Even greater is the influence of the still lifes of Giorgio Morandi (1890–1964). In particular Schäfer's two early paintings 'Interieur 3' and 'Interieur 4' (both 2015), which show the architectural model on a level surface, frontally but from a slightly raised perspective, draw on Morandi's still lifes both in their tonal subtlety and composition. Like Morandi with his bottles, jugs, and pots, for Schäfer too, in the maximum reduction and minimal variation of the same motif, it is a matter of the essence and the richness of our reality. In the compression and intimacy of the small format, one senses the same desire for orientation in an increasingly disorienting world. This is not, however, an art of withdrawal, but one of turning towards: it takes things as they are and – in full awareness of tradition – strives for its own means of expression.

In this way, the genre of interior in Albrecht Schäfer's work conveys both an interior life and a still life, so that beginning in 2017 the topos of the interior gradually gave way to the 'nature morte' with stones. If the first interiors were spartan and empty, in later works they gradually fill with isolated elements such as a table, a shelf, or wooden boards leaning against the wall. Hence, the paintings 'Interieur 17' and 'Interieur VII' (both 2017) mark a transition to the first still lifes with stones. In these two paintings building rubble lies scattered around; a few pieces are gathered on the table. One work phase seems to have been completed; it is only a matter of clearing away the remains before a new phase can begin. Anything that can be reused is retained but transferred from the floor to the table to become a worthy subject of depiction. It is the inanimate matter, the 'nature morte,' the stone in its various forms and textures, the thing in itself, that underlines in a particular way the discrepancy between motif and painting. It is the autism of stone or brick that puts its pictorial value to a radical test. Outside the landscape, stones are found only rarely in classical still-life painting, at most as a component or detail study, for outside their natural setting they can only be placed in a spatial arrangement with difficulty. However, it is precisely the stone's inconspicuousness and mundanity as a motif that led Albrecht Schäfer to want to put it on display, to make it a centre of focus. And he does this – without pathos, without overt symbolism, without exaggeration – by means of concrete observation. In doing so, he strives for the same disinterested pleasure we take in picking up and collecting stones. Their arrangement in simple niches or on stone plinths gives rise – with all due restraint – to an expression of humility and dignity.

Compared with the varied forms of the stones, bricks with their efflorescences, their remnants of plaster, and their ruptures already have a painterly surface, which in a subtle way provides the painting with a second level and an 'iconic difference' (Gottfried Boehm). Thus, 'Steine XI' (2017), which depicts a brick at 1:1 scale so that it completely fills the picture plane, and is thereby entirely removed from its spatial context, becomes the prototype and model for an abstract picture in which the pictorial subject is subsumed into an autonomous painting. However, it is not only at the level of abstraction but also at that of representation that painting strives for autonomy from its subject, makes a claim to be art in its own right. With his two paintings 'Steine 2' and 'Steine 3' (2017), in which there is almost no spatial context, Albrecht Schäfer attains a realistic monumentality that recalls the still lifes of the Spanish artist Juan Sánchez Cotán

(1560–1627). Cotán's fame and influence as the inventor of autonomous still-life painting around 1600 is founded on the stillness and simplicity of his paintings, in which cabbages, cucumbers, and other garden produce are depicted in unadorned stone niches against dark backgrounds. This art of omission and reduction is taken up by Albrecht Schäfer chiefly in his still life 'Steine 3,' in which two bricks lying and standing against an impenetrable black background are depicted with ascetic austerity and monumental pathos. Ultimately, each painting bears within itself the contradiction that the stone as a pictorial subject appears both unimposing and staged, concrete and affective, that despite its banality each stone is also unique.

In the end, we are faced with the question: What remains of the day? 'Was vom Tag übrig bleibt' was the title of the exhibition in which the group of interiors was shown for the first time. The allusion to the film and novel 'The Remains of the Day' is an indication of a philosophical reflectiveness and modesty that is also found in the second group of works with stones. By abandoning ourselves to the meditative stillness of these paintings we become acutely aware of the fact that no day resembles another and no two paintings are ever alike.

Albrecht Schäfer – Interieurs, Steine / Interior Life, Still Life  
4. Mai – 8. Juli 2018 / 4 May – 8 July 2018  
Kunstverein Arnsberg, Königstraße 24, 59821 Arnsberg

Impressum / Imprint

Kurator / Curator: Vlado Velkov  
Herausgeber / Publisher: Kunstverein Arnsberg  
Übersetzung / Translation: Ben Carter  
Gestaltung / Design: Philipp Arnold, Albrecht Schäfer  
Lithografie / Separations: Max Color, Berlin  
Druck und Bindung / Printing and binding: Medialis, Berlin  
Papier / Paper: Gardapat Kiara

Fotonachweis / Photo Credits: Jens Ziehe  
außer / except of 26–27: Hans-Georg Gaul

Courtesy

Grieder Contemporary, Zürich: 5, 19, 21, 26, 27  
Collection Tyrol, Austria: 9, 17  
Dorothea Zwirner: 7, 12, 13, 22, 23, 29  
Privatsammlung, Berlin: 11, 41  
Privatsammlung, Schweiz: 15  
Köstlin Collection, Berlin: 25

© 2018 Albrecht Schäfer, Dorothea Zwirner, Ben Carter  
Gefördert durch / Supported by: Stiftung der Sparda-Bank West

ISBN 0000 00000 00000  
Printed in Germany

Danke / Thank you

Ben Carter  
Vlado Velkov  
Dorothea Zwirner  
Rudolf Zwirner  
Damian Grieder  
Melanie Dankbar

Antje Stamer  
Dora Stamer  
Selma Stamer

