

Albrecht Schäfer
Winds and Windings

Inhalt / Contents

S. / p. 8

Ausstellungsansichten / Installation views

S. 45 / p. 52

Dialog / Dialogue

Susanne Pfeffer – Albrecht Schäfer

S. 59 / p. 69

Winds and Windings

Dorothea Zwirner

S. / p. 75

Biografie / Biography

1. OG / 1st floor

Welle / Wave, 2008

310 Holzlatten, je / 310 laths, each 381 x 4 x 1,5 cm

Swing, 2008

Videoinstallation, Beamer, DVD-Player, Stahlseil;
DVD, Farbe, ohne Ton, 2:30 Min., Loop /
Video installation, beamer, DVD player, steel cable;
DVD, color, without sound, 2.30 min, loop

2. OG / 2nd floor

o. T. / untitled, 1994/2008

Zeichenpapier / Drawing paper, 388 x 2152 cm

Sitzgruppe / Suite, 2008

Rattan, Maße variabel / Rattan, dimensions variable

Spiral Blinds, 2008

Aluminiumjalousien, Maße variabel /
Aluminum blinds, dimensions variable

Noguchi Split, 2005/2008

Papierlampenschirm, Kabel, Glühbirne, Maße variabel /
Paper lamp shade, cable, bulb, dimensions variable

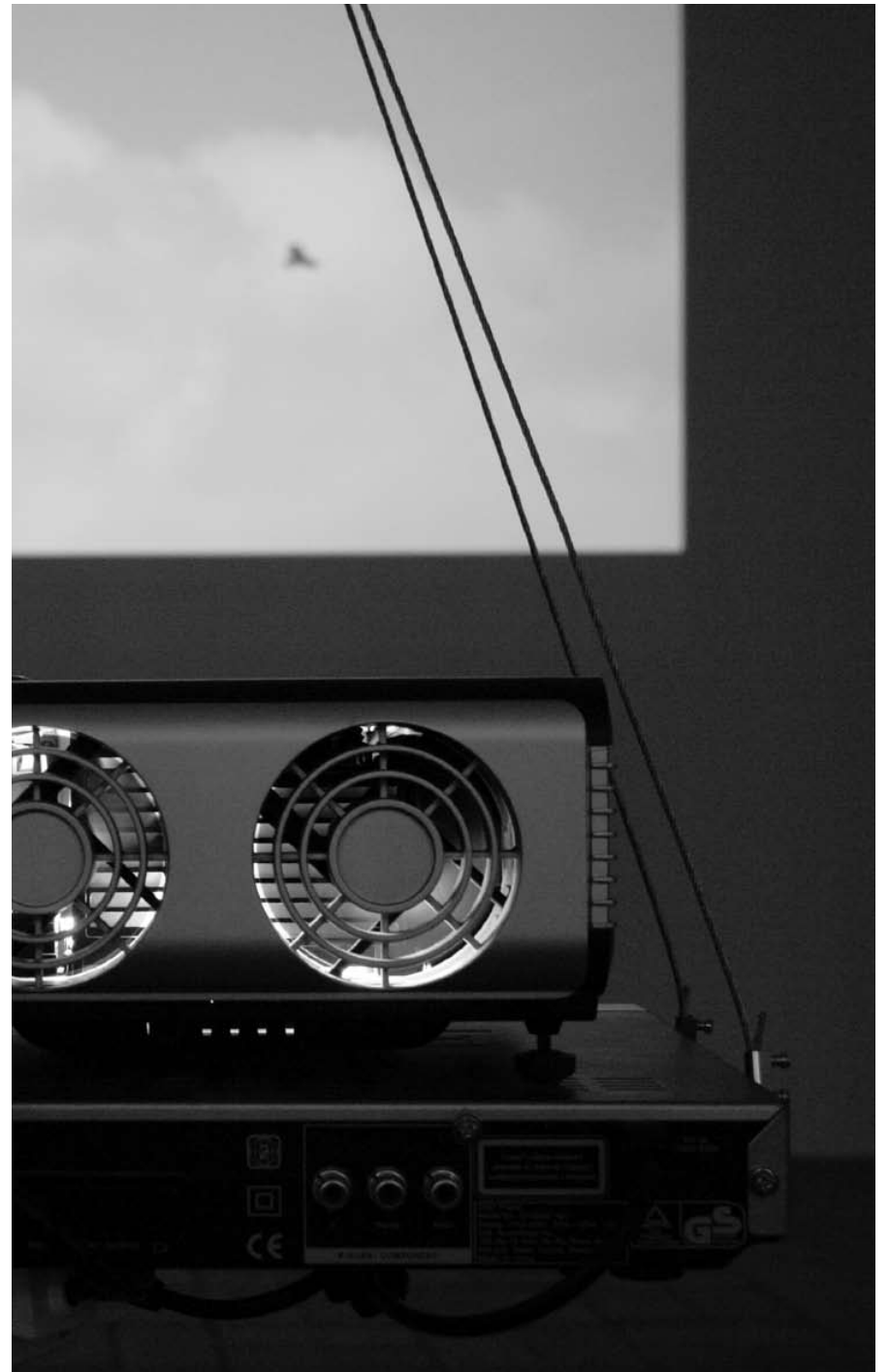
Welle / Wave

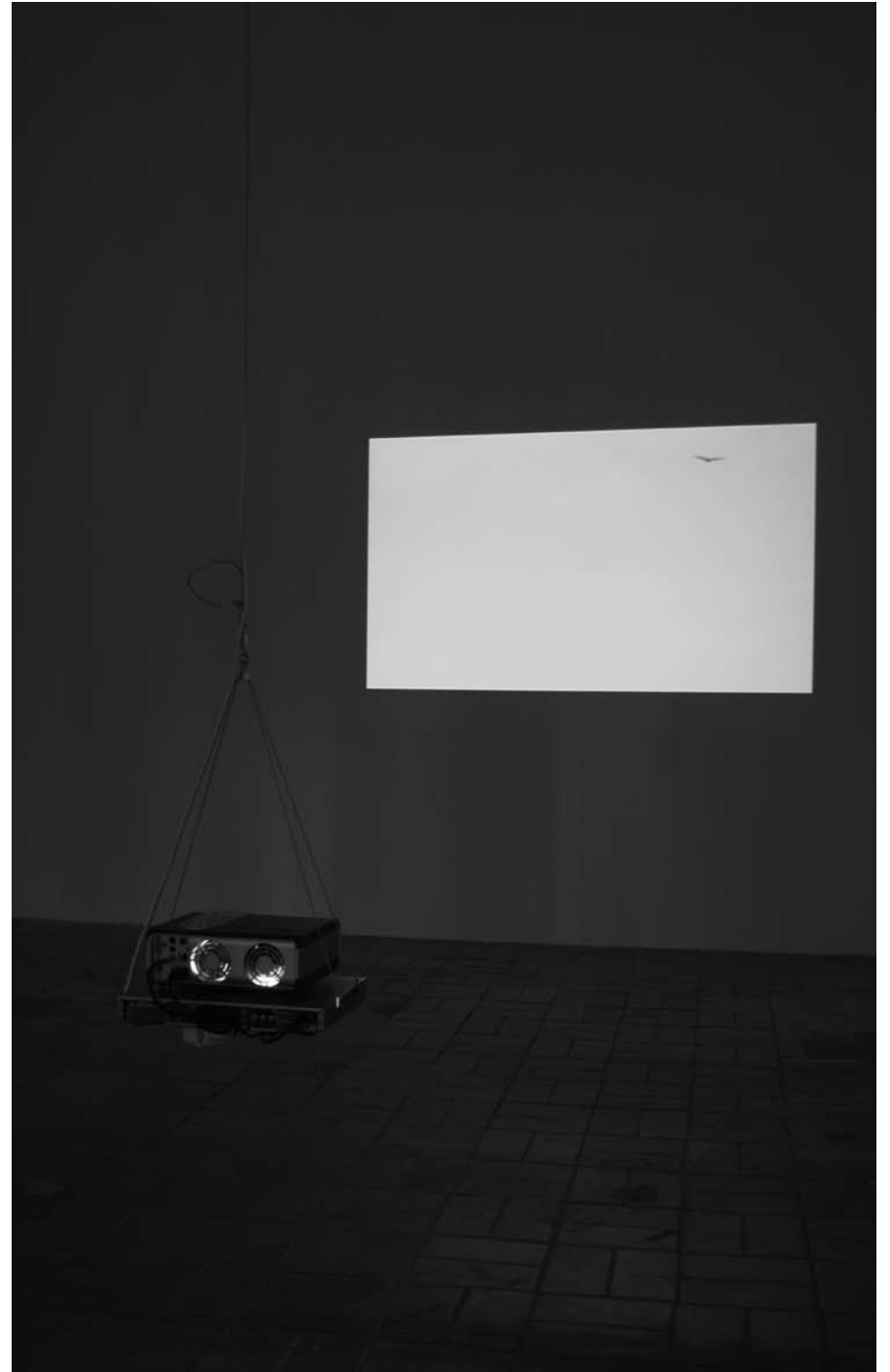






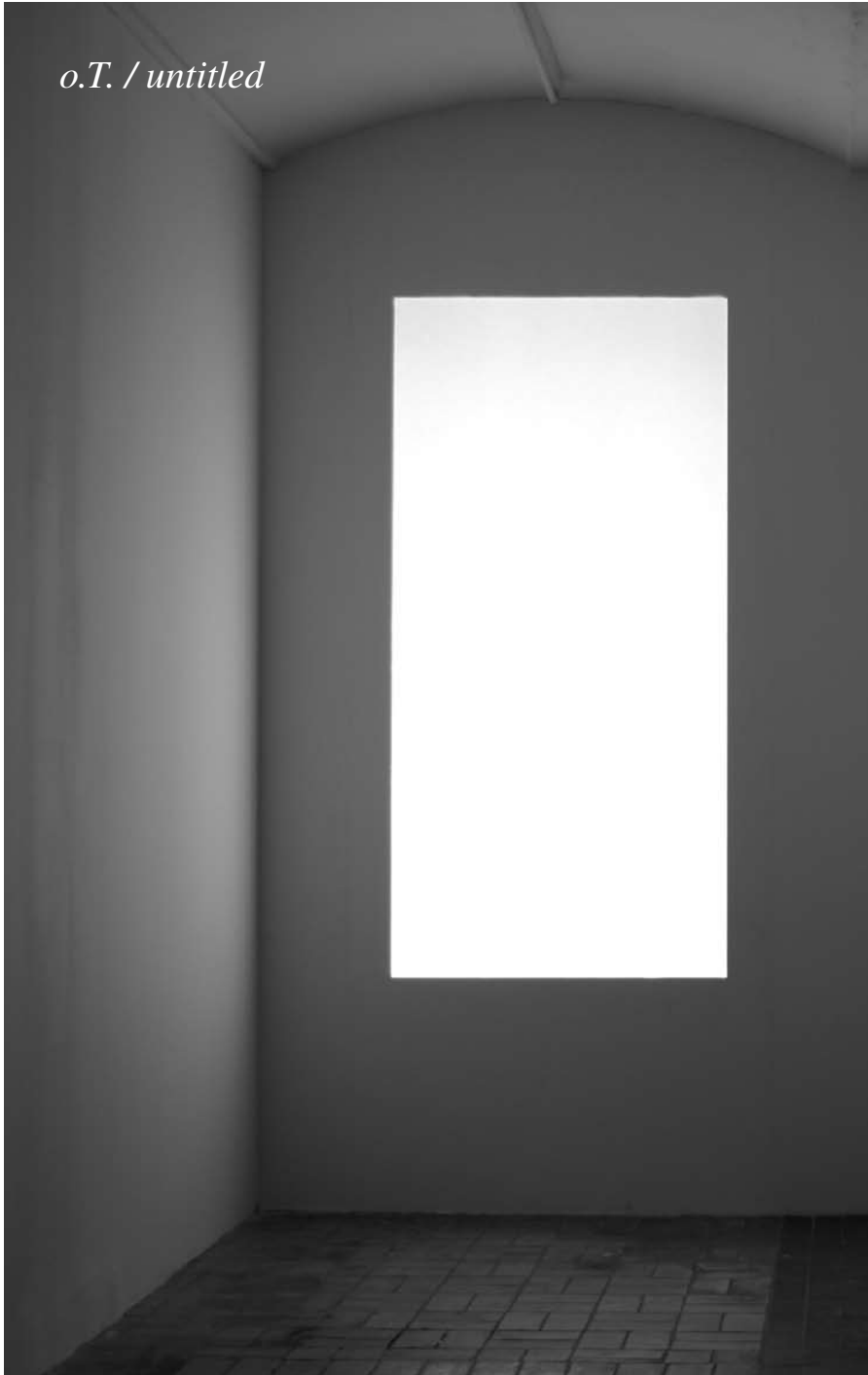
Swing

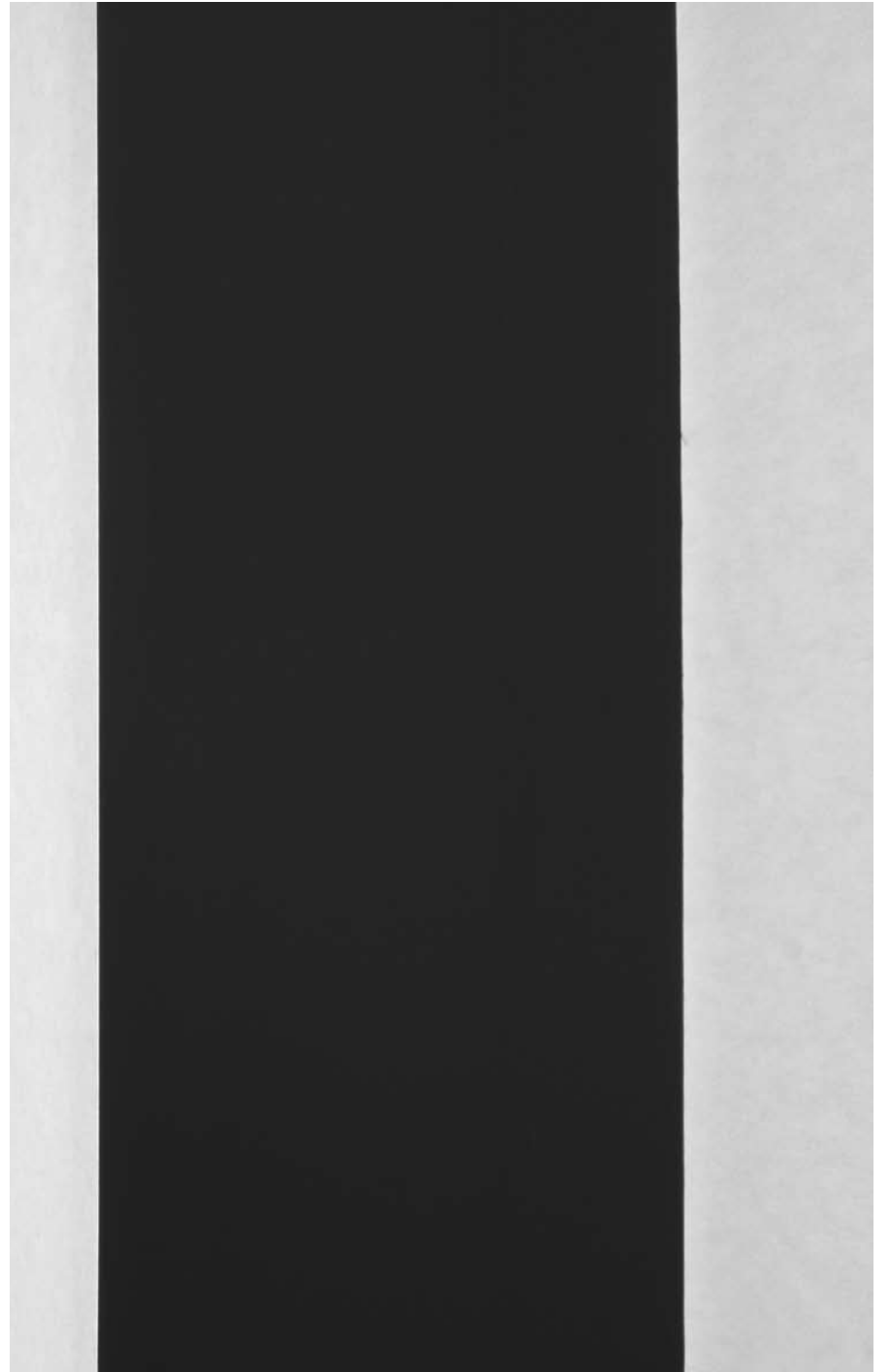


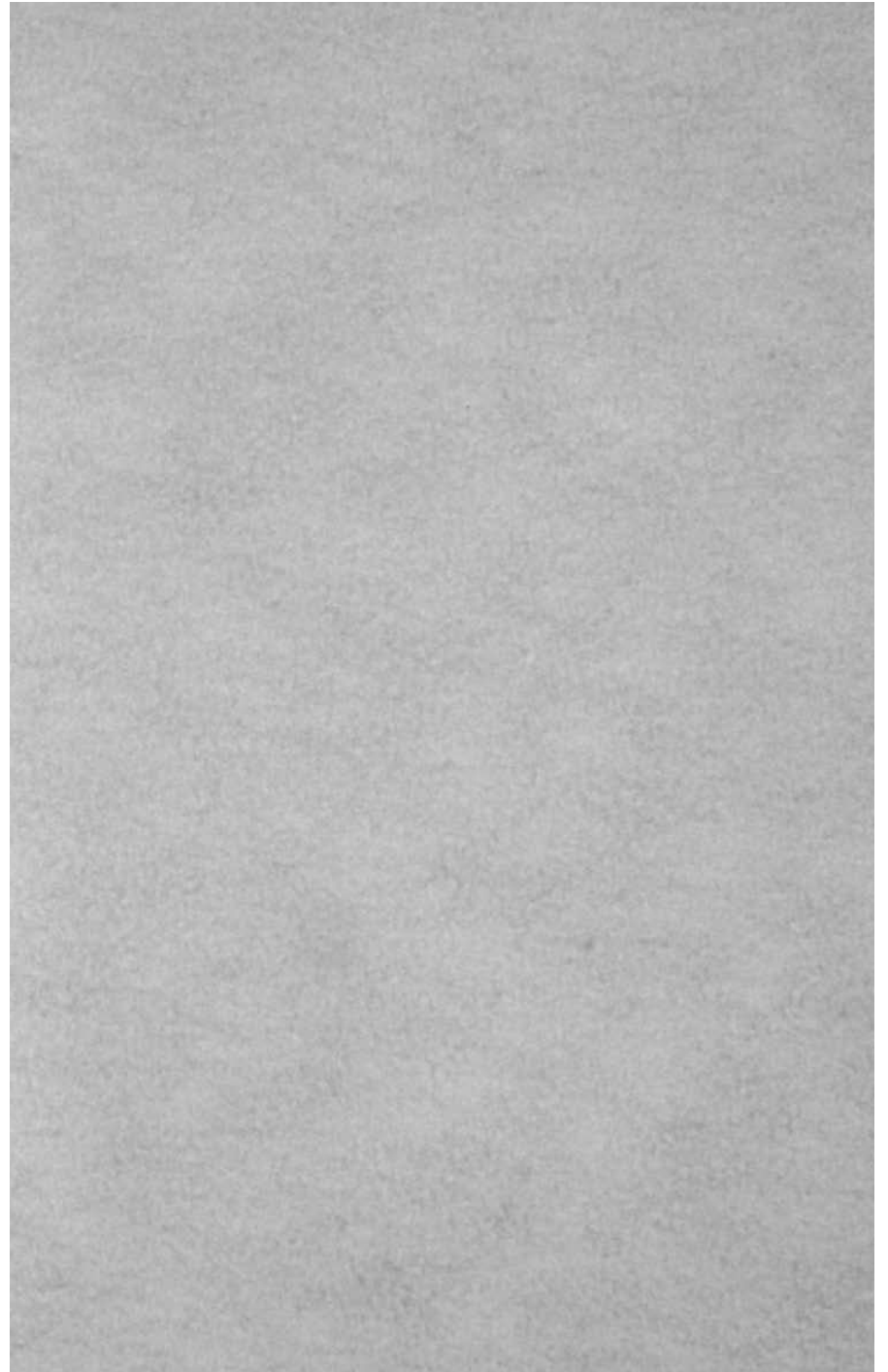
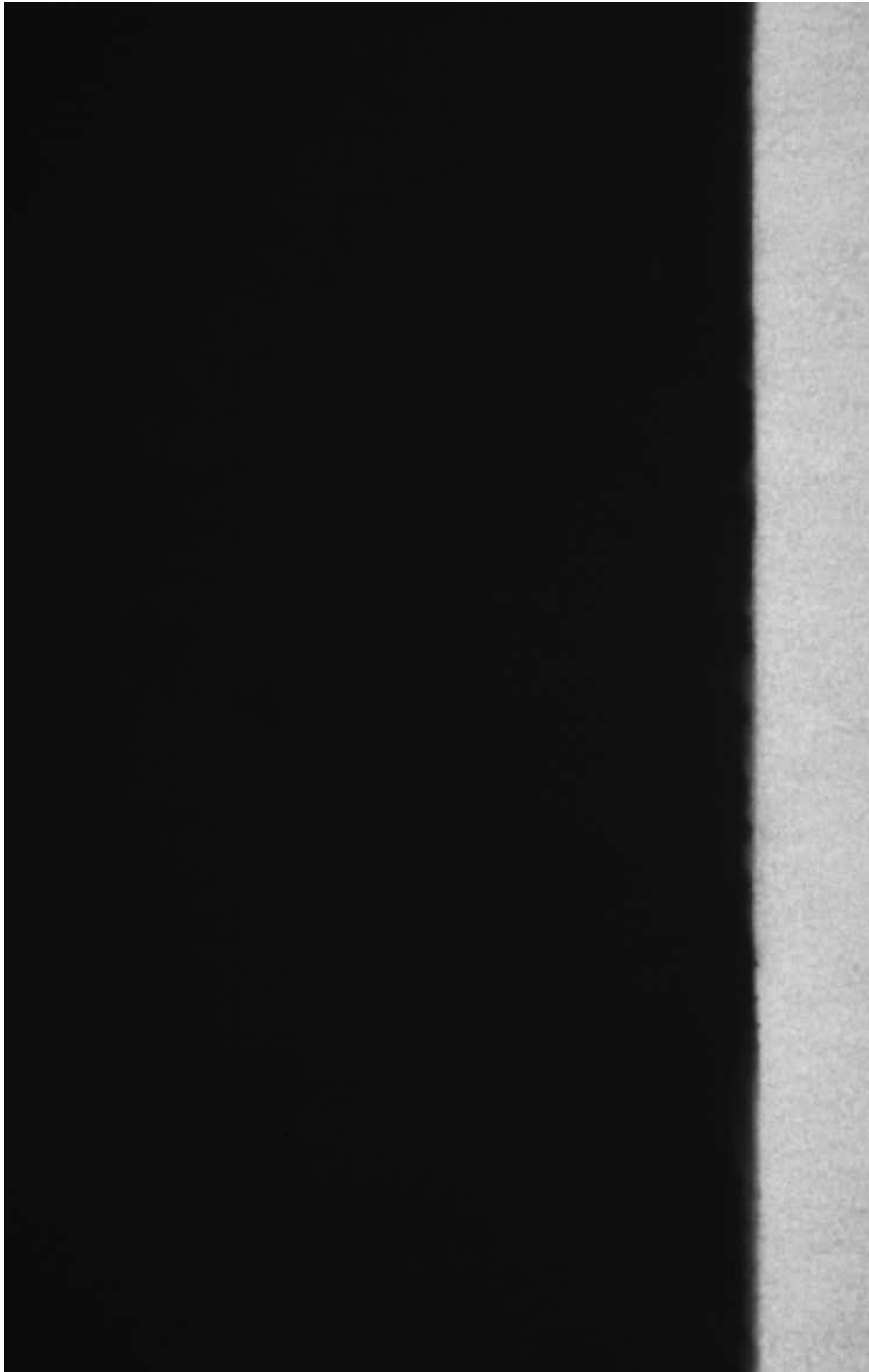




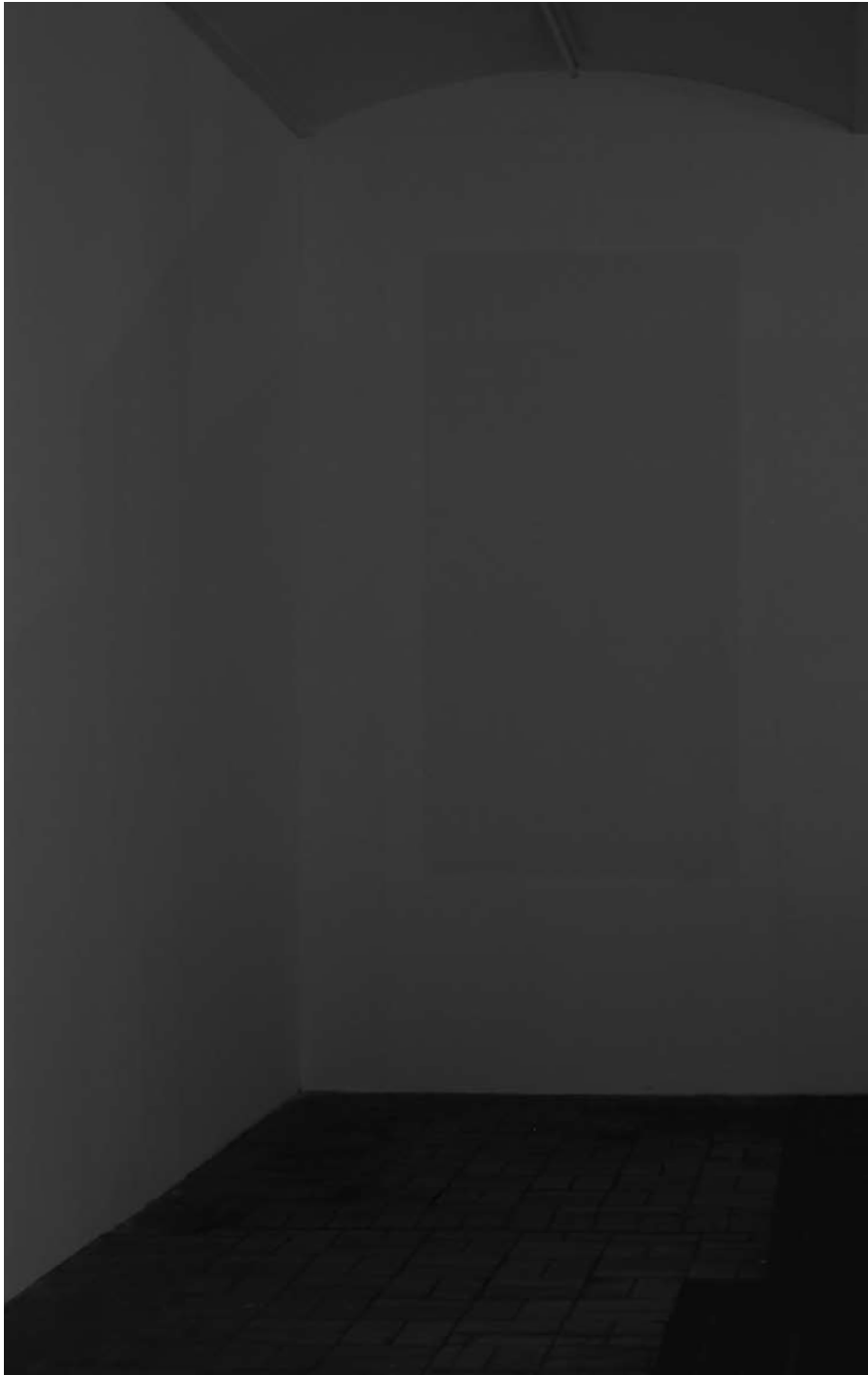
o.T. / untitled



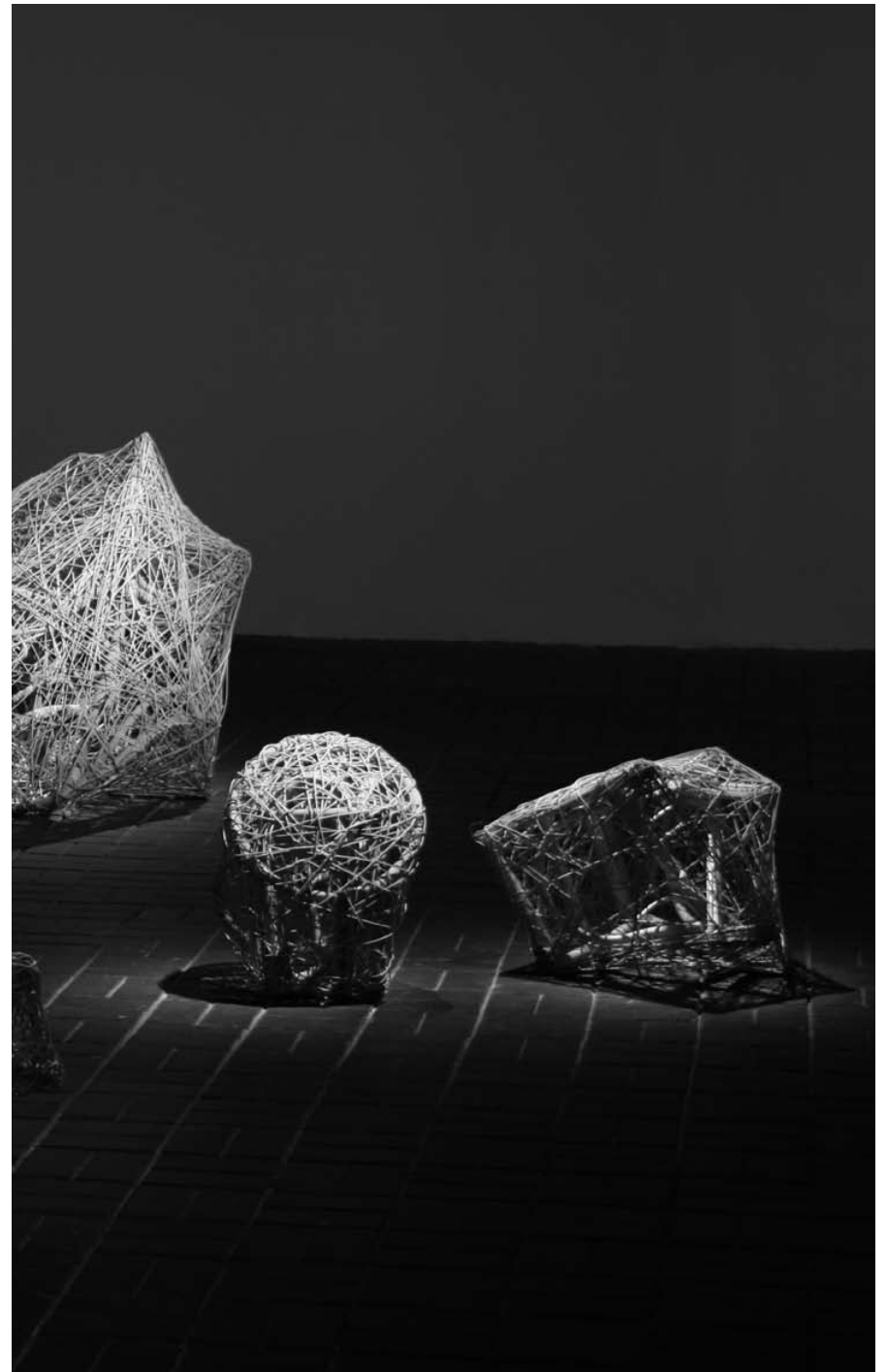


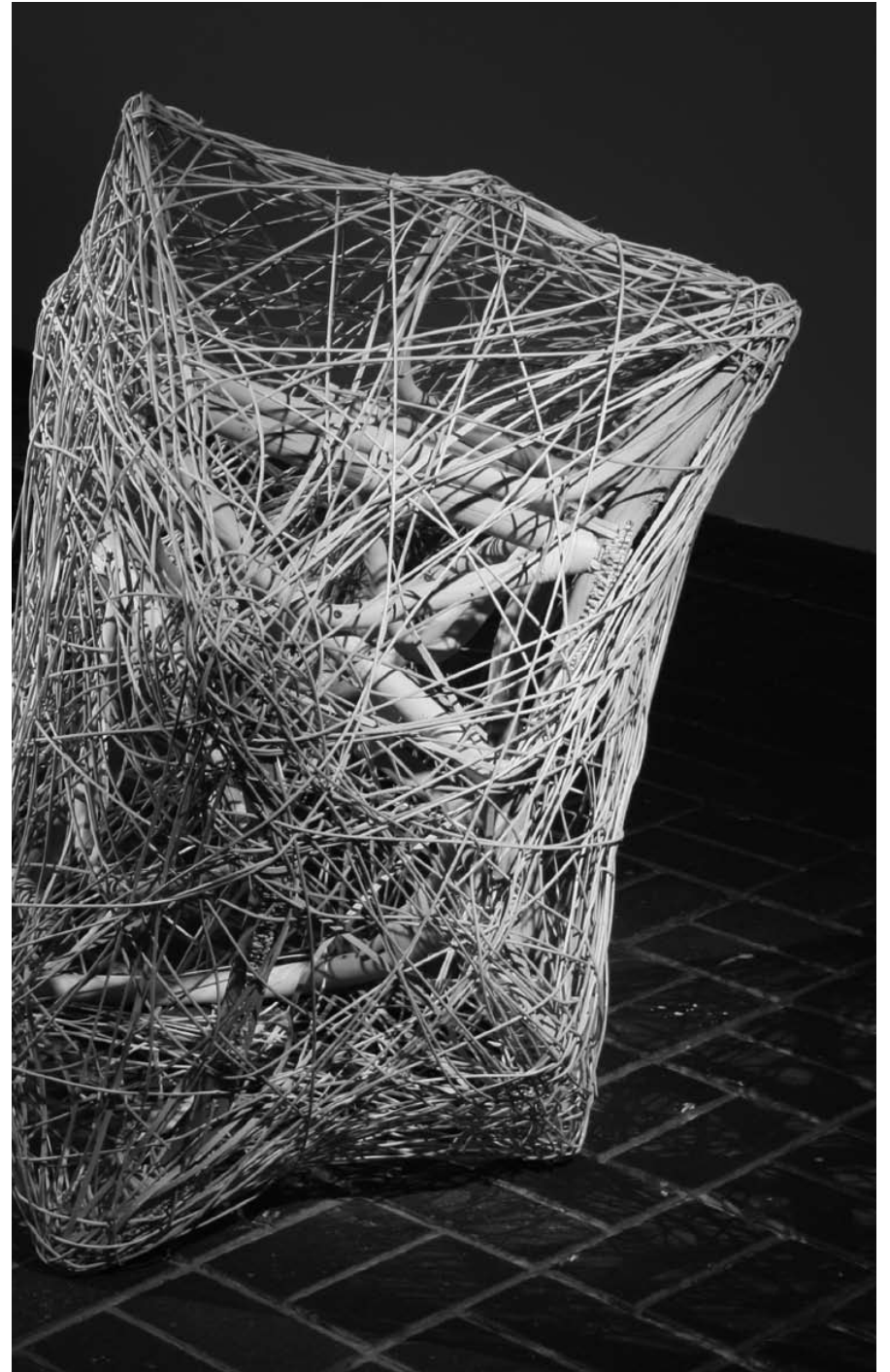






Sitzgruppe / Suite









Spiral Blinds
Noguchi Split









Dialog

Susanne Pfeffer: In deinen Werken greifst du immer wieder auf alltägliche Gegenstände und einfache Materialien zurück. Worin liegt für dich dabei der besondere Reiz?

Albrecht Schäfer: Ich habe schon als Student sehr reduzierte Arbeiten aus Gips, Glas oder Papier gemacht. Die Fensterarbeit in *Winds and Windings* geht zum Beispiel auf eine Studienarbeit von 1994 zurück. Aber es gab auch längere Phasen, in denen ich an der Relevanz dieser Arbeiten gezweifelt und versucht habe, explizit zum Beispiel gesellschaftliche oder historische Themen einzubeziehen, wie bei den Projekten zu Stadtentwicklungsfragen. Allerdings hatte ich am Ende nicht das Gefühl, dass sie deshalb relevanter wurden, und obwohl mich die Themen nach wie vor interessieren, stellte ich fest, dass mir ein Arbeitsansatz mit reduzierten Mitteln einfach mehr liegt.

SP: Wichtig scheint für dich dabei das assoziative Umfeld der Materialien zu sein. Gibt es bestimmte Auswahlkriterien?

AS: Ich habe einmal ein relativ umfangreiches Projekt über Radioaktivität gemacht, in dem auch reales radioaktives Material in Kombination mit anderen Medien zum Einsatz kam. Das Material mit dieser unsichtbaren, gefährlichen Aura faszinierte mich, aber es war immer stärker als alles, was ich damit machen wollte, und das Projekt verschwand dann auch in der Schublade. Auf der anderen Seite versuche ich natürlich schon, die Aussagekraft und den Assoziationsreichtum eines Materials in die Arbeit einfließen zu lassen beziehungsweise hervorzuheben, aber, wie gesagt, es ist für meine Arbeitsweise ungünstig, wenn ich den Eindruck habe, dass das Material interessanter ist als das, was ich damit mache. Ein Grund für die Wahl von einfachen und vertrauten Materialien ist auch, dass sie vom Betrachter, zumindest auf einer ersten Ebene, ohne Probleme verstanden werden können. Ich brauche nicht diese mühsame Vermittlungsarbeit, um die Arbeit anzuschieben. Ich selbst lese in Ausstellungen – auf jeden Fall bei Arbeiten aus meinem kulturellen Kontext – ungern Erklärungstexte, und die Arbeiten, die mich in der Vergangenheit am meisten überzeugt haben, kamen auch ohne oder mit nur minimalen Zusatzinformationen aus.

SP: Würdest du sagen, das Material bestimmt die Entwicklung deiner Arbeiten?

AS: Ich behandle ein einfaches Material wie eine Dachlatte nicht als Konstruktionsmaterial, sondern quasi als Ready-made mit ganz spezifischen Eigenschaften. Gerade bei sogenannten einfachen Materialien steckt der Teufel, das Komplizierte oft im Detail, und manchmal sind es eher nebensächliche Eigenschaften, wie die Lüftung eines Videobeamers oder die Elastizität von Dachlatten, die einem Projekt die Richtung geben. So ist das auch bei Zeitungspapier, mit dem ich ja sehr viel arbeite. Für mich ist es nahezu das ideale Material, weil es immer verfügbar ist und ich gerne Zeitung lese und sozusagen aus dem Alltag heraus anfangen kann zu arbeiten. Ich finde in den Gegenständen aus meinem alltäglichen Umfeld Ideen für meine Arbeit, und es reizt mich dann, aus dem Gewohnten etwas Ungewohntes zu machen.

SP: Verstehst du dich eher als Bildhauer oder als Konzeptkünstler?

AS: Beides. Meine Arbeiten haben immer eine konzeptionelle Ebene, aber das eher intuitive Arbeiten mit Material, Form und Raum spielt eine genauso große Rolle. In der Regel bezieht sich die Idee mehr auf den Arbeitsprozess als auf das visuelle, formale Ergebnis.

SP: Kannst Du das genauer beschreiben?

AS: Die Idee der *Sitzgruppe* zum Beispiel war, einen in Wasser eingeweichten Rattanstuhl zu entflechten und der „Natur“ des Materials entsprechend schlingpflanzenartig wie einen Kokon wieder zusammenzuwickeln. Der Stuhl, auch die feste innere Struktur, besteht ja vollständig aus Rattan, was eigentlich eine Schlingpflanze ist, die sich um Bäume windet. Das war soweit das Konzept, das natürlich auch bildhauerisch im Sinne von Materialeigenschaften und Formentwicklung gedacht war. Aber das Ergebnis hat sich dann erst aus der praktischen Arbeit ergeben und war mir zuerst selbst fremd und hat auch bei den Betrachtern unterschiedliche Assoziationen hervorgerufen. Also, so gesehen gab es zwar ein Konzept, aber es gab auch einen ausgeprägten bildhauerischen Prozess.

SP: Bei *Swing* kommt zusätzlich eine immaterielle Komponente ins Spiel – Luft.

AS: Hinter *Swing* steht die Idee, einen Videobeamer, der an einer Schnur aufgehängt ist, durch das eigene Gebläse in Schwingungen zu bringen, die dann mit dem gefilmten Bild eines Vogels korrespondieren. In der Ausstellung sollte die Arbeit zusätzlich noch die beiden Stockwerke verbinden, indem der Beamer durch die Deckenöffnung zwischen dem ersten und zweiten Geschoss gehängt wurde und die Größe der Videoprojektion etwa die gleiche Größe hatte wie die Fensterrechtecke der Installation im zweiten Geschoss, die ja auch Lichtprojektionen und wie der Film sozusagen Material der Außenwelt waren. Außerdem war *Swing* von Anfang an als Gegenstück zu der *Welle* gedacht. Das ist die konzeptionelle Ebene, aber wie und ob die einzelnen Elemente zusammengehen, war am Ende mindestens genauso eine Frage der intuitiven räumlichen Anordnung.

SP: Wie Du hier andeutest, ist der Raum für dich von großer Bedeutung. Man kann vielleicht sagen, nicht nur als Umgebung für die Anordnung der einzelnen Arbeiten, sondern im Prinzip auch als Material, insbesondere bei den Werken, die einen direkten Eingriff in den Raum darstellen oder sich mit diesem untrennbar verbinden.

AS: Ich gehe auf Raum ganz ähnlich zu wie auf die Gegenstände, mit denen ich arbeite. Ich betrachte ihn als Gegebenheit und Potenzial. Manchmal finde ich etwas Konkretes, aus dem sich eine Arbeit entwickeln lässt. Oder der Raum hat eine bestimmte Atmosphäre, die der Ausstellung eine Richtung gibt. Oft fehlt aber auch die Zeit, für einen Raum etwas zu entwickeln. Schon die Wahrnehmung eines leeren Raums braucht Zeit. Bei *Winds and Windings* hatte ich den Vorteil, dass ich kurz vorher bereits eine Arbeit am selben Ort ausgestellt hatte und mir der Raum präsent war. Wenn ich für eine Ausstellung keine Idee für einen Raumbezug habe, dann stelle ich Arbeiten aus, die ohne konkreten Raumbezug entstanden sind, und versuche trotzdem, einen Zusammenhang mit dem Raum herzustellen. Aber das Ideal ist, dass Arbeiten und Raum zu einem Ganzen verschmelzen und die spezifische Ausstellung wirklich im Mittelpunkt steht. Das hat aber auch zur Folge, dass oft das Ende der Ausstellung auch das Ende der Arbeiten bedeutet. Zum Beispiel wurden bei *Winds and Windings* alle Arbeiten, bis auf die *Sitzgruppe* und die DVD von *Swing*, beim Abbau zerstört. Das kann zwar manchmal befreiend sein, ist aber im Großen und Ganzen nicht unproblematisch.

SP: Die schon erwähnte Lichtarbeit, die von den Fenstern, also einer räumlichen Gegebenheit ausgeht, bezieht wieder ein immaterielles Element mit ein.

AS: Licht spielt für die Arbeit mit Raum natürlich eine ganz zentrale Rolle. Wenn ich an Ausstellungen zurückdenke, dann ist das Licht, das dort in dem Moment war, eines der Dinge, an die ich mich oft besser erinnern kann als an die Arbeiten. Auch wenn ich noch weiter zurückgehe und mich frage, wie die visuelle Erinnerung zum Beispiel an Orte der Kindheit aussieht, dann ist das oft nur eine bestimmte Lichtstimmung, ganz ähnlich wie ein Klang oder ein Geruch. Was ich damit meine, ist, dass die Art und Weise, wie Licht in einen Raum und auf Gegenstände fällt, trotz seiner immateriellen Flüchtigkeit sehr tief in unsere Wahrnehmung eindringt und daher natürlich auch für eine Ausstellung von grundlegender Bedeutung ist. Gleichzeitig ist es sehr schwer, bewusst eine bestimmte Atmosphäre durch Licht zu erzeugen. Meiner Erfahrung nach ist es besser, wenn sich das Licht in einer Ausstellung aus der Logik und Selbstverständlichkeit der Arbeiten ergibt.

SP: Deine Arbeiten legen materielle Eigenschaften und Strukturen offen, die nicht offenkundig sind. Wie entdeckst du diese verborgenen Qualitäten?

AS: Eigentlich suche ich nicht gezielt nach verborgenen Strukturen, sondern versuche die Gegenstände, mit denen ich arbeite, als Ganzes wahrzunehmen. Bei der Wahl eines Gegenstandes habe ich manchmal nur eine vage Vorstellung von seinen Möglichkeiten, und das trage ich dann quasi als Rohmaterial in mir rum. Manchmal kommt es zu spontanen Ideen, und die Arbeit wird dann auch genau so, wie ich es mir vorgestellt habe, wie etwa bei *Freier Fall*. Manchmal dauert es aber auch sehr lange. Die *Cuttings* zum Beispiel entstanden mit einigen Umwegen. Ich wollte ursprünglich eine Art halbtransparente Raumarchitektur mit abgehängten Zeitungspapieren machen, in die Texte gestanzt sein sollten, die sich wiederum auf den Inhalt der Zeitungseiten beziehen. Das Ganze funktionierte vorne und hinten nicht, aber es blieben Restpapiere übrig, und ich fand die Seiten, bei denen ich viel weggeschnitten hatte, besser als die ganze Installation. Da wurden dann die Restflächen, sozusagen das formale Skelett der Zeitung, zum grafischen Blatt, und es entstand eine größere Serie mit verschiedenen Spielregeln, was im jeweiligen Fall weggeschnitten wird.

SP: Du hast erzählt, dass es eine Nähe gibt zwischen den *Spiral Blinds* und den skulpturalen Arbeiten von Constantin Brancusi. Welche Rolle spielen künstlerische Vorbilder für dich?

AS: Es gibt unterschiedliche Arten von Vorbildern. Es gibt welche, die mich eine Zeit lang beschäftigen. Da gehört beispielsweise Brancusi dazu, oder Gordon Matta-Clark, aber auch viele andere, und dann gibt es welche, ganz wenige, die mich viel tiefer beschäftigen, wobei ich unter Umständen gar nicht genau weiß, warum das so ist. Am ausgeprägtesten ist das bei Giorgio Morandi der Fall. Das erste Mal habe ich die Bilder 1989 in Freiburg im Morat-Institut gesehen. Dort hingen die unscheinbaren Stillleben und Landschaften zwischen Möbeln in einem Privathaus. Vielleicht ist es der Eindruck einer radikalen Autonomie, der mich seither nicht losgelassen hat.

SP: Und unter den zeitgenössischen Künstlern?

AS: Von zeitgenössischen Künstlern spielt am ehesten noch Felix Gonzalez-Torres eine ähnliche Rolle. Seine Art, ganz anders als bei Morandi, glaubwürdig Minimalismus mit persönlichen und sogar sozialen Inhalten zu verbinden, macht ihn für mich zum Ausnahmekünstler. Dann gibt es Künstler wie Roger Ackling und Hamish Fulton, die auch einen starken Einfluss auf mich hatten. Der eine ein Hippie-Künstler, der mit einem Vergrößerungsglas Linien in gefundene Holzstücke brennt, der andere erklärte bekanntlich das Gehen zur Kunst. Besonders ihre Konzepte haben für mich eine eigene vorbildhafte Qualität. Ich habe sie 1991 kennengelernt, als ich in London studierte, und verdanke ihnen den Anstoß, darüber nachzudenken, ob nicht die Frage, *wie* eine Arbeit gemacht ist, vielleicht *die* entscheidende Frage ist.

SP: Deine Serie *Noguchi Split* trägt sogar einen Künstlernamen im Titel.

AS: Direkt beziehe ich mich in meiner Arbeit selten auf andere Künstler. In der Ausstellung trägt der Titel von *Noguchi Split* lediglich der Tatsache Rechnung, dass es sich bei den Papierlampenschirmen ursprünglich bereits um Kunstwerke gehandelt hat, bevor sie zum globalen Masseneinrichtungsgegenstand wurden. Bei den *Spiral Blinds* ist die formale Nähe zu Brancusi offensichtlich, und mit Brancusi habe ich mich, wie gesagt, intensiv beschäftigt, und das fließt dann natürlich bewusst oder unbewusst in die Arbeit mit ein. Aber die Idee

hatte eigentlich damit nichts zu tun. Ich wollte ursprünglich das ewige Verheddern der Alu-Jalousien, das jeder kennt, gestalterisch nutzen und sehen, was herauskommt, wenn nur durch das Umorganisieren der vorhandenen Schnüre ganz andere Formen entstehen. Es hat mich dann selbst überrascht, dass die Arbeiten wie eine Mischung aus Brancusi und Op-Art aussehen, obwohl Op-Art sonst nicht meine Sache ist.

SP: Gibt es für dich so etwas wie eine ideale Kombination, bei der alle für dich relevanten Elemente in einer Arbeit perfekt zusammenspielen?

AS: Während des Arbeitsprozesses habe ich oft die Vorstellung, dass ich sozusagen auf Augenhöhe mit dem Material arbeite. Bei der *Welle* etwa haben der Raum und die Dachlatten das Ergebnis genauso bestimmt wie ich. Dann entsteht gelegentlich das Gefühl, dass die Arbeit wie von selbst entsteht, und vielleicht sind das die besten Augenblicke beim Arbeiten, die man immer wieder sucht.



Dialogue

Susanne Pfeffer: You frequently make use of everyday objects and simple materials in your works. What appeals to you particularly about these objects and materials?

Albrecht Schäfer: I was already making very reductive works out of plaster, glass, paper, etc. when I was a student. The window work in *Winds and Windings*, for example, has its origins in a student work of mine from 1994. But there were also long phases in which I had doubts about the relevance of these works and tried explicitly to incorporate social or historical themes, as for instance in my projects on urban development issues. In the end, however, I never had the feeling that the works were more relevant as a result of these efforts, and even though I am as interested in these themes as ever, I realized that a working approach which uses reductive means is just more my style.

SP: The materials' associative environment seems to be important for you. Do you have certain criteria for your choice of materials?

AS: I once carried out a relatively extensive project on radioactivity in which I used real radioactive material in combination with other media. I was fascinated by this material with its invisible, dangerous aura, but it was always stronger than everything I thought of doing with it, so the project eventually got shelved. On the other hand, I naturally try to incorporate or bring out the material's expressive power and wealth of associations in my works. But, as I said, for my way of working it's not good if I have the impression that the material is more interesting than what I do with it. Another reason for the choice of simple, familiar materials is that the viewer has no difficulty understanding them, at least on an initial level. I don't have to come up with all kinds of strenuous explanations in order to promote the work. When I go to exhibitions myself, or at any rate to exhibitions of works from my own cultural context, I don't enjoy reading explanations, and the works I have been most convinced by in the past were the ones that were accompanied by little or no additional information.

SP: Would you say that the material determines the development of your works?

AS: I don't treat a simple material such as a roof lath as construction material, but as a readymade, so to speak, with very specific qualities. Precisely in the case of supposedly simple materials, I find that the devil is in the details—in other words, the complexities are in the details—and sometimes the rather more secondary qualities, such as the fan on a video beamer or the elasticity of a roof lath, are what determines the direction a project will take. The same is true of newspaper, a material I work with quite a lot. For me it is virtually the ideal material because it is always available and I like to read the newspaper, and I can start working directly from within the context of everyday life, as it were. I find ideas for my work in the objects of my everyday surroundings, and what appeals to me is to make something unusual and unaccustomed out of something commonplace and familiar.

SP: Do you conceive of yourself more as a sculptor or more as a Conceptual artist?

AS: Both. My works always have a conceptual level, but the more intuitive work with material, form, and space plays just as big a role. Usually the concept is related more to the working process than to the visual, formal result.

SP: Can you describe that in more detail?

AS: The idea for *Sitzgruppe / Suite*, for example, was to unravel a rattan chair which had been soaked in water and, in keeping with the "nature" of this material, to wrap it up into a cocoon in the manner of a climbing plant. The chair, even the firm interior structure, is made entirely of rattan, which is actually a plant that grows and winds its way around trees. That, in essence, was the concept, which was naturally also conceived from the sculptural point of view in terms of the material's characteristics and the development of form. But the final result took shape from the practical work, and was very strange for me at first, and also triggered a wide range of associations for the viewers. So what I'm saying is, there was a concept, but there was also a definite sculptural process.

SP: In the case of *Swing*, an immaterial component also comes into play—air.

AS: The idea behind *Swing* was to hang a video beamer from a string and make it vibrate by means of its own fan, so that the vibrations correspond to the filmed image of a bird. In the exhibition, the work was also supposed to link the two floors by hanging the beamer through the opening in the ceiling between the first floor and the second, and making the size of the video projection about the same as that of the window rectangles of the installation on the second floor—which were also light projections and, like the film, material from the outside world, so to speak. Also, from the beginning, *Swing* was conceived as a kind of antithesis to the *Welle / Wave*. That was the conceptual level, but whether or not the individual elements fit together—and if so, how—was ultimately just as much a question of the intuitive spatial arrangement.

SP: What you are suggesting here is that space is of great importance for you. Maybe we could say it's important not only as a setting for the arrangement of the individual works but, essentially, also as a material itself—particularly in the works which represent a direct intervention into the space or are inextricably linked with it.

AS: I deal with space in much the same way as I deal with the objects I work with. I regard it as a given and as a potential. Sometimes I find something specific from which I can develop a work. Or the space has a certain atmosphere which gives the exhibition a particular direction. But often there isn't enough time to develop something for a particular space. Even the mere perception of an empty space takes time. In the case of *Winds and Windings*, I had the advantage of having exhibited in the same location not very long beforehand, and I still had a feeling of the space. If I don't have any ideas about an exhibition's relationship to the surrounding space, I show works which developed without any specific relationship to space, but I try to create some kind of connection with the space anyway. The ideal situation is when the works and their surroundings come together as a whole and the specific exhibition is in the limelight. The consequence of that, however, is that the end of the exhibition often also means the end of the works. In the case of *Winds and Windings*, for example, all of the works except for *Sitzgruppe / Suite* and the *Swing* DVD

were destroyed when the show was dismantled. There is sometimes something liberating about that, but it also has its disadvantages.

SP: The light work we just talked about a minute ago, the one that takes the windows—in other words an existing spatial circumstance—as its point of departure, also incorporates an immaterial element.

AS: For work with space, light naturally plays a very fundamental role. When I think about past exhibitions, the light which was there at the time is often one of the things I remember better than the works themselves. Or when I go back even further and think about my visual memory of places I knew as a child, for example, often what I remember is merely a certain light mood, very much like a certain sound or smell. What I mean is that, despite its immateriality and ephemerality, the specific way in which light enters a room or illuminates objects penetrates our perception deeply and is accordingly of fundamental importance for an exhibition. At the same time it is extremely difficult to create a specific atmosphere with light deliberately. In my experience, it's better when the light in an exhibition develops naturally from the self-evident logic and presence of the works.

SP: Your works expose material qualities and structures which are not immediately obvious. How do you discover these hidden qualities?

AS: I don't actually look for hidden structures; all I do is try to perceive the object I am working with in its entirety. When I choose an object I sometimes have no more than a vague idea of its possibilities, which I then carry around with me as raw material, so to speak. Sometimes I hit upon ideas spontaneously, and the work then turns out exactly the way I imagined it, as in the case of *Freier Fall / Free Fall*, for example. But sometimes the process takes a lot of time. The *Cuttings*, for instance, developed in a very roundabout way. Originally the idea was to create a kind of semi-transparent interior architecture by hanging up pieces of newspaper in which texts had been punched out. These new texts in turn commented on the content of the newspaper pages they had been cut from. This idea didn't work the way I imagined it at all, but remainders of newspaper were left over and I found the pages from which I had cut out quite a lot of paper better than the installation as a whole. These residual

surfaces—the newspaper’s formal skeleton, so to speak—became a work of graphic art, and a relatively major series developed with various game rules as to what was cut out in each respective case.

SP: You mentioned that there was an affinity between the *Spiral Blinds* and the sculptural works of Constantin Brancusi. What role do art and artists of the past play for you?

AS: There are different kinds of things I derive from art of the past. There are artists who interest me for a while. For example Brancusi, or Gordon Matta-Clark, but also many others. And then there are those who take on much more profound meaning for me, although I don’t always know exactly why. The best example of the latter is Giorgio Morandi. I first saw his works in 1989 at the Morat Institute in Freiburg. Unassuming still lifes and landscapes were on display there in a private home, in between pieces of furniture. Maybe it’s the impression of radical autonomy that has intrigued me all these years.

SP: What about artists of the present?

AS: As far as contemporary artists are concerned, Felix Gonzalez-Torres is the one who plays a more or less similar role for me. His authentic way of linking Minimalism with personal and even social themes—entirely different from Morandi—is what makes him an exceptional artist in my eyes. Then there are artists like Roger Ackling and Hamish Fulton, who have also had a strong influence on me. The one is a hippie artist who burns lines into found pieces of wood with a magnifying glass, the other an artist who, as you know, declared walking an art. Especially their concepts have a unique and exemplary quality for me. I got to know them both in 1991 when I was studying in London, and I am indebted to them for inspiring me to think about whether the question as to *how* a work is made is perhaps *the* decisive question.

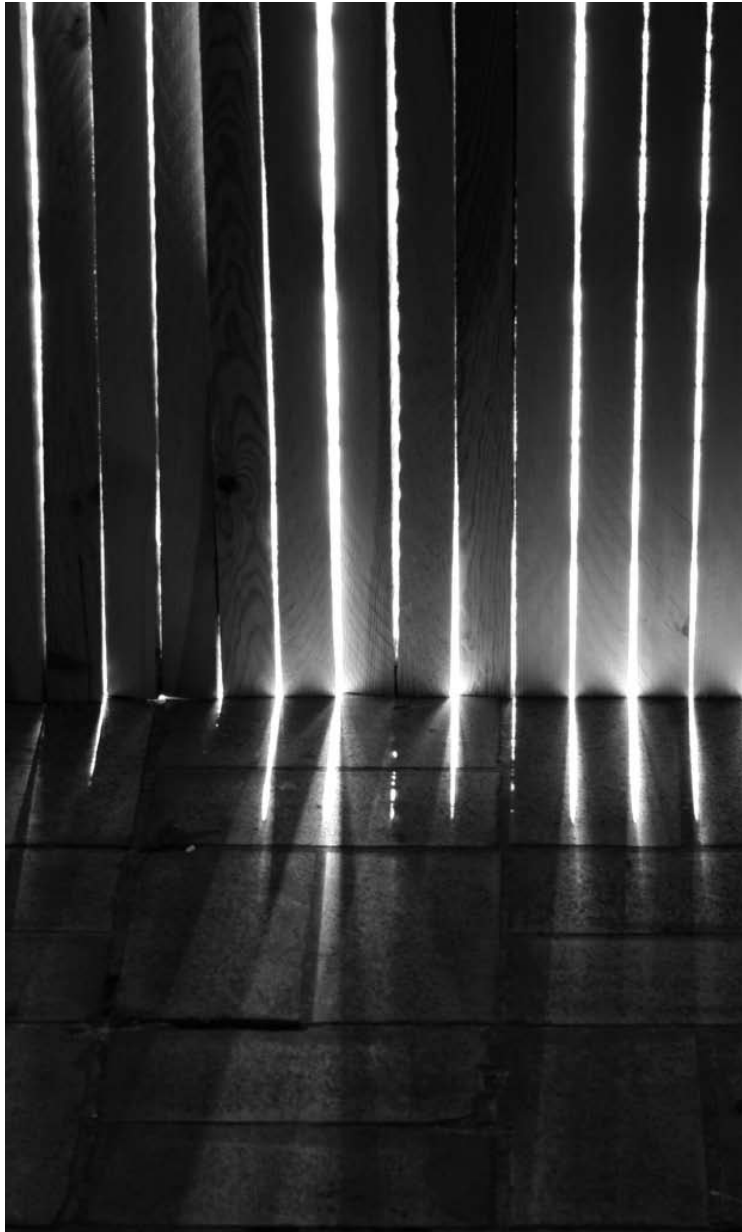
SP: Your series *Noguchi Split* even includes the name of an artist in its title.

AS: I usually don’t make direct reference to other artists in my work. In the present exhibition, the title *Noguchi Split* merely serves as an acknowledgement of the fact that his paper lampshades were originally artworks before they became globally mass-produced

objects of interior decoration. In the case of *Spiral Blinds*, the formal affinity with Brancusi is obvious, and as I said, I was intensely preoccupied with Brancusi and that is then consciously or sub-consciously reflected in my work. But the idea actually had nothing to do with that. Originally my idea was to make creative use of the way Venetian blinds are always getting tangled—a phenomenon everyone is familiar with—and see what would happen if entirely new forms developed merely from reorganizing the cords. I myself was surprised that the works turned out to look like a combination of Brancusi and Op Art, even though Op Art normally isn’t my thing.

SP: Is there something like an ideal combination for you, where all of the elements which are relevant for you interact perfectly in a work?

AS: During the working process I often have the image of working at eye level with the material, so to speak. With *Welle / Wave*, for example, the surrounding space and the roof laths determined the result to the same degree as I did myself. Then sometimes there is a sense of the work’s having developed completely of its own accord, and those are perhaps the best moments of the working process, the moments you’re always looking for.



Winds and Windings

Dorothea Zwirner

Wer für den alliterarischen Klang des Ausstellungstitels *Winds and Windings* empfänglich ist, wird sich gerne in den Kosmos der luftig-leichten Drehungen und Wendungen von Albrecht Schäfer verwickeln lassen, die Raum und Zeit mit seinen flüchtigen Licht- und Schattenspielen erfüllen. Durch winzige Eingriffe und behutsame D(r)e(h)konstruktionen nehmen vertraute Dinge eine überraschende Wendung, erscheinen in einem anderen Licht und erhalten eine neue Schattierung. Dabei lässt sich der Künstler stets von der Beschaffenheit seiner Gegenstände und Räume leiten und bringt damit etwas vom Wesen und der Natur der Dinge zum Vorschein.

Aus einfachen Holzlatten, die dicht an dicht zwischen Fußboden und Decke des ersten Ausstellungsgeschosses der KW Institute for Contemporary Art, Berlin, geklemmt sind, entsteht der fast vier Meter lange Raumteiler *Welle*, der sich zu wellenförmigen Bögen aufbläht. In monumentaler Form entwickelt Albrecht Schäfer hier die Möglichkeiten der biegbaren Dachlatte weiter, die er am selben Ort bereits für die Ausstellung ... *5 minutes later* (2008) ^{s. 68} in Szene gesetzt hat. Unter der programmatischen Vorgabe eines Fünf-Minuten-Kunstwerks wurden zwei gleich lange Dachlatten so zwischen Decke und Fußboden geklemmt, dass sich beide in einem eleganten Schwung einander entgegenbogen. Dem minimalen Ausführungsaufwand, auf den die Aufgabenstellung abzielt, geht eine visuelle Vorstellung voraus, die zur Umsetzung eine genaue Längenberechnung der Dachlatte erfordert, um den optimalen Biegeungsgrad zwischen Spannung und Stabilität zu erzielen. Der materiellen und formalen Eigenschaft der Dachlatte folgend, überlässt sich Schäfer der „inneren Logik eines Objekts oder einer Situation, die dann in den Arbeitsprozess integriert wird.“⁴¹ Innerhalb dieser für seine Arbeiten charakteristischen Werkgenese variiert der eigene Gestaltungsspielraum, um den Zufall innerhalb der Planung und die Freiheit innerhalb der Determination auszuloten. Wie in einem *Plan/Spiel*, so Schäfers Katalogtitel von 2004, verbindet er in seinen Werken die Präzision und Konzeption des Plans mit der Selbstgenügsamkeit und Leichtigkeit des Spiels.

Die einmal erprobten Möglichkeiten der Dachlatte wendet Albrecht Schäfer in *Welle* auf die spezifische Raumsituation der KW an oder, anders gesagt, er nutzt die spezifische Raumsituation für seine Dachlattenspiele. Die gleichmäßige Wellenbewegung ist nämlich nicht durch kräftige Windböen entstanden, sondern verdankt sich der bogen-

förmigen Deckenkonstruktion, von deren Scheitelpunkten sich die Länge der ebenmäßigen Holzlatten bemisst, die sich zur Basis hin immer mehr biegen. Durch den jeweils an- und absteigenden Grad der Biegung bilden sich segmentförmige Schlitz zwischen den Holzlatten, durch die nur ein wenig Streiflicht fällt. Damit sorgt die wellenförmige Trennwand vor der Fensterfront auch zur Abdunklung der Videoprojektion *Swing*, die von einem über zwei Geschosshöhen aufgehängten Beamer direkt auf die Wand projiziert wird. In dem minimalistischen Film folgt der Blick den schwebenden Bewegungen eines Vogels vor einem mit ziehenden Wolken belebten Himmel. Dem gemeinsamen Rhythmus von Vogel- und Wolkenflug hat schon Bertolt Brecht in seinem Gedicht „Die Liebenden“ eine lyrische Form gegeben, um den ebenso harmonischen wie flüchtigen Gleichklang der Liebe zu beschreiben. Der wiegende Singsang seines Gedichts mündet in der berühmten Schlusszeile, die den Liebenden keinen anderen Halt als den ihrer eigenen Liebe zu gewähren scheint, da der Zustand der Schwerelosigkeit sich nicht fixieren lässt. Das schwebende Gleichmaß der Bewegungen findet auch in Schäfers Videoinstallation *Swing* keinen Halt, sondern gerät noch in zusätzlichen Schwingungen, denn die ganze Projektionsfläche wiegt sich in gleichmäßigen Pendelbewegungen hin und her. Dieser zauberische Effekt entsteht durch die prosaische Belüftungsvorrichtung des Beamers, durch die das frei schwebende Projektionsgerät in jene sanfte Bogenschwingung versetzt wird, die nicht nur poetische, sondern auch philosophische Assoziationen mitschwingen lässt.

Die Vorstellung vom unbewegten Bewegter, die sich hier anknüpfen ließe, wird buchstäblich in der Schwebe gehalten. Denn alles, was sich bewegt, wird von einem anderen bewegt. Man müsste die Suche nach dem ersten Bewegter ins Unendliche fortsetzen, was jedoch prinzipiell unmöglich und widersprüchlich ist. Genauso wenig lässt sich das Verhältnis von Ursache und Wirkung ad infinitum zurückverfolgen.² Zwar gibt es in der sichtbaren, sinnlich wahrnehmbaren Welt für alles eine hinreichende Wirkursache, jedoch reicht unsere Wahrnehmung nicht immer aus, diese zu erkennen. Vielmehr lassen wir uns nur allzu leicht durch das Prinzip der Ähnlichkeit täuschen. So lösen die aufgeblähten Wölbungen der *Welle* unwillkürlich eine Assoziation an Wind als Wirkursache aus, die sich mit einem analytischen Blick zur gewölbten Deckenkonstruktion leicht als Illusion entlarvt. Noch stärker ist die Illusionsmacht der bewegten Videoprojektion *Swing*, bei der sich die verschiedenen Bewegungen überlagern, wodurch die notwendige Orientierung verloren geht. In diesen bewegten Zusammenhang hätte auch die kleine Videoprojektion *Freier Fall* (2006) ^{s. 66} gepasst, bei der

Schäfer den schwebenden Fall eines Blattes Papier in Zeitlupe aufgenommen hat. Der Film wird auf den Fußboden projiziert, wo genau an der Stelle bereits ein reales Blatt Papier liegt, an der das gefilmte Blatt deckungsgleich zur Ruhe kommt. Dass gerade ein Blatt Papier durch seine große Oberfläche einen besonders hohen Luftwiderstand erzeugt und damit eher einen limitierten als einen freien Fall veranschaulichen kann, allzumal auch der Landeplatz bereits vorgegeben ist, macht den luftigen Charme dieser Arbeit aus. Illusion und Wirklichkeit, Ursache und Wirkung, Freiheit und Determination fallen hier buchstäblich zusammen.

Während das kausale Verhältnis von Ursache und Wirkung im ersten Ausstellungsgeschoss stärker von der vermeintlichen oder tatsächlichen Ursachenseite des Windes her beleuchtet wird, ist das zweite Ausstellungsgeschoss vor allem dem Wirkungsbereich der Windungen gewidmet. Die englische „-ing“-Form dient wie die deutsche Endung „-ung“ als Mittel zur Substantivierung von Verben und drückt somit einen zeitlichen Verlauf aus, der die Voraussetzung für jede Wirkung ist. *Winds and Windings* stehen jedoch untereinander – genau wie im Deutschen *Winde und Windungen* – nur in einem klanglichen Ähnlichkeits- und nicht in einem kausalen Verwandtschaftsverhältnis. Während sich das Substantiv „Winde“ von dem Verb „winden“ im Sinne von „wehen, blasen, hauchen“ ableitet, lässt sich die Substantivierung „Windung“ auf das Verb „winden“ im Sinne von „drehen, wenden, flechten“ zurückführen. Albrecht Schäfer setzt die Mehrdeutigkeit des gleichlautenden Klangs gewissermaßen in visuelle Homonymien um, die der Betrachter zu ergründen sucht.

Der aus Rattan gefertigten *Sitzgruppe*, den aus Aluminiumjalousien gedrehten *Spiral Blinds* und der aus aufgeschnittenen Papierlampenschirmen mit dazugehörigen Kabeln und Glühbirnen hergestellten Installation *Noguchi Split* liegen Windungen als gemeinsames Formprinzip zugrunde. Bei allen drei Werkgruppen geht Albrecht Schäfer von alltäglichen Gegenständen des Wohnbereichs aus – Rattanstuhl, Alu-Jalousie, Reispapierlampe –, die er durch behutsame Eingriffe verändert, ohne der materiellen Substanz etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen. Dadurch lässt sich der ursprüngliche Gegenstand leicht wiedererkennen, zumal auch im Titel kein Hehl daraus gemacht wird: Die als *Sitzgruppe* zusammengehörigen skulpturalen Objekte basieren auf realen Rattanstühlen, deren Rohrgeflecht sorgfältig abgelöst worden ist, um anschließend in weichen Windungen um das Konstruktions skelett des Sitzmöbels geschlungen zu werden. Die *Spiral Blinds* bestehen jeweils aus zwei ineinandergedrehten Alu-Jalousien, bei denen

die seitlichen Befestigungen vollständig gelöst werden müssen, um den Effekt einer Doppelhelix zu erzielen. Bei der seit 2005 entwickelten Werkgruppe *Noguchi Split* ^{s. 66} geht Schäfer von den berühmten Akari-Lichtskulpturen des japanisch-amerikanischen Designers und Bildhauers Isamu Noguchi aus, die weltweit als „Reispapierlampen“ kopiert worden sind. Die über einem hölzernen Rahmenwerk gespannten Bambusruten bilden das formgebende Rippenwerk, über welches das handgeschöpfte und in Streifen geschnittene Shoji-Papier gezogen wird. Mit präziser Schnittführung dekonstruiert Schäfer die kugelförmigen Lampenschirme, um aus den von Bambusruten stabilisierten Reispapier-Bahnen transparente Gebilde ineinandergedrehter Papierschleifen zu formen, die weiterhin als Hängelampe nutzbar sind. Für die Ausstellung *Winds and Windings* hat er die beiden neusten Modelle der *Noguchi Split*-Serie als spiralförmige Bodenarbeiten arrangiert, um nicht in Konkurrenz zu den von der Decke hängenden *Spiral Blinds* zu geraten.

Der geschickte Wechsel von liegenden und hängenden Werkgruppen wird durch die raffinierte Lichtführung mit Punktstrahlern akzentuiert, wodurch eine eindrucksvolle Gesamtinstallation aus Licht- und Schattenspielen entsteht. Die Elemente der *Sitzgruppe* werden in ihrer plastischen Silhouette als Verschnürungskunstwerke beleuchtet, deren netzartige Struktur sich als reizvolle Schattengespinste auf dem Boden abzeichnet. Genauso beruht der verführerische Reiz der *Spiral Blinds* auf dem Streiflicht der silbernen oder weißen Lamellen, die noch jeden Film noir in das nötige Zwielflicht getaucht haben. Für die beiden *Noguchi Split*-Bodenarbeiten dienen die zugehörigen Glühbirnen als gegebene Beleuchtungskörper, die jedoch im Unterschied zu den Deckenstrahlern ganz lapidar auf dem dunklen Fußboden liegen. Die effektvollen Licht- und Schattenspiele, die Albrecht Schäfer seit jeher in seinen Werken zu nutzen und inszenieren weiß, können naturgemäß nur in einem weitgehend abgedunkelten Raum entstehen. Um diese technische Voraussetzung zu erfüllen, hat er einen subtilen Eingriff *ohne Titel* in die bestehende Architektur vorgenommen, der auf den ersten Blick völlig in den Hintergrund tritt. In die mit einer Trockenbauwand verkleidete Längswand wurden zunächst sechs rechteckige Öffnungen geschnitten, um die dahinter liegenden Fensteröffnungen zum Vorschein zu bringen. Anschließend wurde die in ihrer ursprünglichen Gliederung wiederhergestellte Wand über die gesamte Fläche von 3,88 x 21,52 Metern mit Zeichenpapier tapeziert, wodurch das einfallende Licht wieder gebrochen wird. Dadurch wirken die sechs mit Papier überzogenen Fensterauschnitte wie projizierte Lichtflächen, deren Lichtquelle sich nicht sofort

ausmachen lässt. Erst bei näherer Betrachtung gewinnt man die ebenso irritierende wie verblüffende Einsicht, dass sich die Lichtquelle mangels Schattenwurf nicht vor, sondern hinter der Lichtfläche befinden muss. So wie ein Homonym leicht zu Fehlschlüssen verleiten kann, führt auch hier der Rückschluss von der Wirkung auf die Ursache zunächst in die Irre. Nur wer länger in der Ausstellung verweilt, kann auch die zeitliche Dimension dieser meditativen Arbeit erfahren, die sich dem wechselnden Tageslicht und Wolkenflug anpasst.

Dass es sich nicht nur um eine geschickte Raumnutzung und Lichtinszenierung, sondern ein eigenständiges Werk handelt, belegt der *Raum Müllerstrasse 16*, ^{s. 65} den Schäfer 1994 auf dieselbe Weise mit den drei vorgegebenen Fenstern gestaltet hat. Mit dem durchscheinenden Papier wird der Raum in ein weiches, gedämpftes Licht getaucht, wodurch eine fernöstliche Anmutung wie bei japanischen Shojis entsteht. Nicht nur in seiner Vorliebe für die Magie von Licht und Schatten, sondern auch in der kargen Schlichtheit und zarten Flüchtigkeit seiner Arbeiten zeigt sich der Künstler einer japanischen Ästhetik verbunden, wie sie Tanizaki Jun'ichiro in seinem 1933 erstmals erschienenen Essay „Lob des Schattens“ entworfen hat. Dabei liegt die Gemeinsamkeit nicht nur auf der oberflächlichen Ebene der Wirkung, sondern auch auf der tieferen Ebene der Ursache, die für Tanizaki untrennbar zusammengehören: „Das, was man als schön bezeichnet, entsteht in der Regel aus der Praxis des täglichen Lebens heraus.“⁴³ Albrecht Schäfer entdeckt solche Art alltäglicher Schönheit in einer Wohnzimmerlampe, ^{s. 67} die einen eigentümlichen Schatten auf die Wand wirft, oder in einem Lichtstrahl, der sich prismatisch durch die beiden Flügel einer Glastür bricht. Was ihm hier der flüchtige Zufall des Augenblicks in die Hände spielt und im Foto festgehalten wird, kann aber auch durch behutsame Eingriffe zum Vorschein gebracht werden. Ein präparierter Salzstreuer, dessen Streulöcher von innen mit farbigem Transparentpapier beklebt sind, kann bei entsprechender Beleuchtung ein prismatisches Punktmuster entstehen lassen, oder aber, wie der Titel der kleinen Arbeit von 1998 verspricht: *minimal hope*. Ebenso hat Schäfer das durch die Abstände der Treppenstufen im Kunstmuseum Stuttgart erzeugte Streiflicht für seine Arbeit *Prisma* (1996) genutzt, bei der er die Zwischenräume der Stufen mit farbigen Folien beklebt hat, so dass die im Ausstellungsraum unerwünschten Lichtstreifen zu einer prismatischen Lichtzeichnung auf der Wand wurden. Die ephemere Schönheit abstrakter Schattenbilder fängt Schäfer auch in einer Reihe von Vitrinarbeiten ein, in denen die Lichtzeichnungen als immaterielle Kunstwerke ausgestellt werden. In der Vitrine *Fenstertuch # 2* (2007) ^{s. 67} zeichnet sich das feinporige

Lochmuster eines herkömmlichen Fenstertuches ab, das versehentlich beim Abstauben auf dem Sturz liegen geblieben sein könnte. Weitere Papierstreifen werfen ein informelles Schattenspiel auf das gepixelte Rasterbild, in dem sich – wie aus dem Nichts – unsere modernen Sehweisen und -erfahrungen abgebildet haben.

Die hier beschriebene fernöstliche Seite/Saite in Albrecht Schäfers Werk, die in der Ausstellung *Winds and Windings* ins Schwingen gerät, verstärkt ihren homonymen Klang vor dem Resonanzkörper der westlichen Moderne, den der Künstler immer wieder auseinandernimmt und neu zusammensetzt, um dem Geheimnis des Klangs näher zu kommen. In der 2005 begonnenen Serie der *Cuttings*^{5, 68} zerschneidet er einzelne Zeitungsseiten, wobei er den Großteil der bedruckten Fläche entfernt, um nur einzelne Buchstaben, Wörter oder Farbfelder mit den verbindenden Stegen stehen zu lassen. Dadurch entstehen abstrakte Kompositionen, die dem rechten Winkel und konstruktivistischen Raster eines Mondrian oder Malewitsch ebenso verpflichtet sein können, wie den Wort- und Klangspielen der Dadaisten. Ob Nonsenspoesie, rationales Kalkül oder utopisches Potenzial, es sind die verborgenen Strukturen der Moderne, die Schäfer in seinen Scherenschnitten mit dem Seziermesser freizulegen sucht. In ihrer maximalen Reduzierung bleibt nur das schwarze Quadrat übrig, dem das Adjektiv „weiß“ gegenübersteht. „Alles“ oder „Nichts“ lautet die Alternative, die wie eine Frage zwischen dem Raster der rechtwinkligen Stege hängt, während sich die Konjunktion „und“ über den rechten Winkel hinwegsetzt und ihre verbindende Kraft auf dem kürzesten Weg der Diagonale in einer Art von Spinnennetz entfaltet. In welcher semantischen Verbindung auch immer, hängen östliche und westliche Kultur bei Albrecht Schäfer zusammen wie Licht und Schatten, Plan und Spiel, Freiheit und Determination, Schönheit und Vergänglichkeit – *Winds and Windings*.

Anmerkungen

¹ Bettina Klein, „Mis au jour“, in: *Albrecht Schäfer*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim 2007, S. 17.

² Die *Reductio ad absurdum* dient in beiden Fällen als indirekter Gottesbeweis einer *prima causa*, wie ihn Thomas von Aquin unter Berufung auf Aristoteles vorgeführt hat.

³ Tanizaki Jun'ichiro, *Lob des Schattens*, Zürich 2002, S. 33.



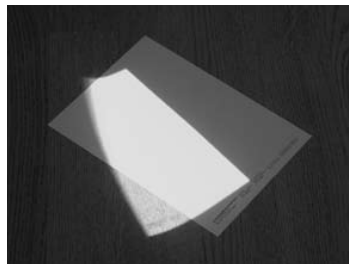
Raum Müllerstraße 16, 1994
Papier / Paper



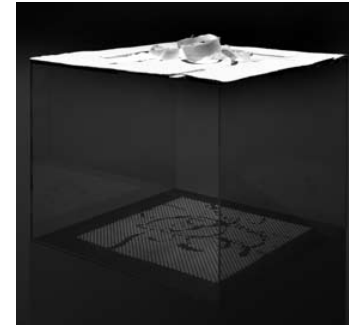
Noguchi Split, 2005
 Papierlampenschirm, Glühbirne,
 Kabel, Größe variabel /
 Paper lampshade, cable, light bulb,
 dimensions variable,
 Open Space, Art Cologne, 2005



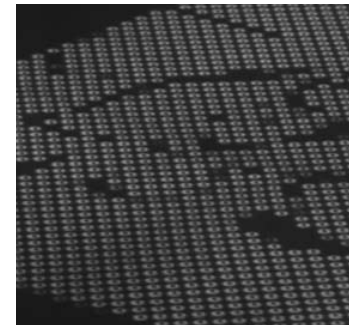
Freier Fall / Free Fall, 2006
 Projektor mit Halterung, DVD, Farbe,
 ohne Ton, 0:28 Min., Loop /
 Projector with holder, DVD, color,
 without sound, 0.28 min, loop,
 Kunstmuseum Stuttgart



Freier Fall / Free Fall, 2006
 Detail



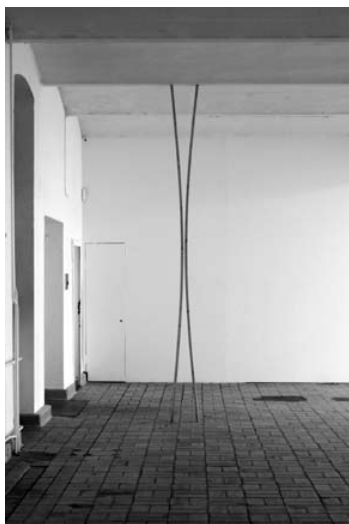
Fenstertuch #2 / Window Cloth #2, 2007
 Papier, Fensterputztuch, Plexiglas,
 MDF, Halogenspot / Paper, window
 cloth, Perspex, MDF, spotlight,
 148 x 45 x 45 cm



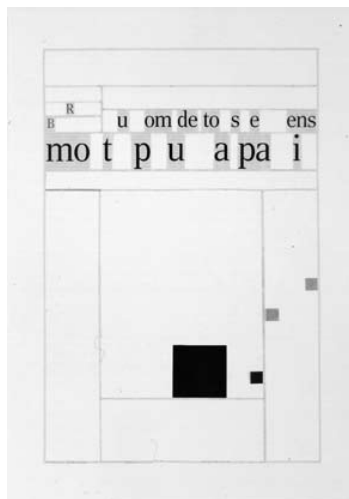
Fenstertuch #2 / Window Cloth #2, 2007
 Detail



Wohnzimmerlampe / Standard Lamp,
 2007
 Pigment Print, 48 x 28 cm



o. T. / *untitled*, 2008
 2 Dachlatten, Größe variabel /
 2 laths, dimensions variable
 KW Institute for Contemporary Art,
 Berlin, 2008



Le Monde, 23.04.06, S. 15, 2006
 Zeitungspapier, Karton /
 Newspaper, cardboard, 53 x 38 cm

Winds and Windings

Dorothea Zwirner

Anyone with a feel for the alliteration of the exhibition title *Winds and Windings* will gladly get caught up in Albrecht Schäfer's cosmos of airily light tropes and turns filling space and time with a transient play of light and shadow. Minute interventions and carefully devised rotatory (de)constructions cause familiar objects to take surprising turns, so that they appear in a new light and with new tonalities. The artist lets himself be led by the properties of things and space and, in the process, brings to light something of their essence and nature.

Swelling in wavelike arcs, the almost four-meter-long partition *Welle / Wave* consists of simple wooden laths wedged close together between floor and ceiling of the first story of the KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Here, in monumental form, Schäfer prolongs his exploration of the flexible roof laths' potential begun in the exhibition ... *5 minutes later* (2008) p. 68 at the same venue. In keeping with the programmatic specification of a five-minute artwork, he wedged two roof laths between floor and ceiling so that each swung toward the other in an elegant arc. To realize his visual concept with the minimal work expenditure that the assignment specified and to produce an optimal curvature combining tension and stability, Schäfer had to accurately calculate the lath length. Following the roof lath's material and formal properties, he abandoned himself to the "inner logic of an object or situation, which is then integrated into the work process."¹ This originating process, typical of Schäfer's works, offers a varying degree of scope to explore chance in what has been planned and freedom in determination. As in a *Plan/Spiel* (Plan/Game),² the title of Schäfer's 2004 catalogue, his works combine the precision and forethought of a plan with the self-sufficiency and lightness of a game.

Schäfer returns to the roof lath and its potential in *Welle / Wave*, applying it to the specific spatial situation of the KW, or, to put it another way, he uses the specific spatial situation for his roof lath games. For the uniform wave motion is no product of powerful gusts of wind but of arches in the ceiling the distance of whose vertices to the floor is the length of the laths, so that the laths bend increasingly as they approach the base of the arches. The variation in curvature gives rise to segment-shaped slits between the wooden laths, through which weak light falls. Positioned before the row of windows, the wave-shaped partition also serves as a dimmer for the projection of the video *Swing* onto the wall by a beamer hung from two stories above. The minimalist film follows

a bird's hovering motions against a sky animated by shifting clouds. In his poem "The Lovers," Bertolt Brecht gave lyrical expression to the concerted rhythm of birds and clouds in motion in order to describe the harmonious and no less transient unison of love. His poem's cadenced singsong ends with the famous last line that seems to offer no foothold for lovers beyond their own love, for the state of weightlessness cannot be fixed. Nor in *Swing* does the hovering regularity of the movements find rest, for in addition to the movements already described, the entire projected frame oscillates back and forth. This magical effect is produced prosaically enough by the video projector's cooling fan, which sets the entire hanging projector swinging in gentle arcs that induce associations both poetic and philosophical.

The notion of the unmoved mover that suggests itself here is literally held in suspension. For whatever moves is moved by something else. The search for the first mover continues to infinity, which is in principle impossible and self-contradictory. Nor can the relation of cause and effect be traced back ad infinitum.³ While everything in the visible world of the senses has a sufficient and effective cause, our perception is not always adequate to discern what it is. In fact we are all too readily led astray by the principle of similarity. Thus the swollen curves of *Welle / Wave* automatically call to mind wind as the effective cause, which an analytic glance at the ceiling proves is an illusion. The power of illusion is stronger still in the moved video projection *Swing* since the various movements overlap and thus eliminate all orientation. Another work that goes in the same direction is the small video projection *Freier Fall / Free Fall* (2006) p. 66 which shows the lilted fall of a sheet of paper in slow motion. The film is projected onto the floor where a sheet of paper lies congruent with the filmed sheet when it finally comes to rest. The aerodynamic resistance caused by the paper's surface area is particularly high, so it illustrates an impeded rather than a free fall, and the landing place is predetermined—both of which make up the airy charm of this work. Illusion and reality, cause and effect, freedom and determination literally fall together here.

While the cause-effect relationship in the first story of the exhibition appears more in the light of the—supposed or actual—causative power of wind, the second story is chiefly devoted to the sphere of windings. The English "-ing" form, like the German ending "-ung," turns verbs into nouns. It can also function participially and thus express temporality, a precondition of every effect. However, the relation between *Winds and Windings*—as also between the German *Winde und Windungen*—is one of homophony alone, not of cause and effect. While the plural

noun "winds" originally derives from the Latin *ventus*, meaning air in motion, the plural noun "windings" derives from the Middle High German *winden*, meaning to turn, to coil, to wind. In this way, Schäfer might be said to translate polysemous homophones into visual homonyms, which the viewer seeks to fathom.

Windings are the basic formal principle underlying the rattan *Sitzgruppe / Suite*, the twisted aluminum *Spiral Blinds*, and the installation *Noguchi Split*, made of cut paper lampshades together with lamp cord and bulbs. In all three groups of works, Schäfer takes everyday domestic objects—rattan chair, aluminum blind, rice paper lamp—carefully altering them without adding to or subtracting from their material substance. Consequently, one easily recognizes the original object, on top of which it is usually referred to in the title. The sculptural objects in *Sitzgruppe / Suite* are based on real rattan chairs, the fiber of which was carefully unwound and then draped back and forth over the furniture's internal framework. The *Spiral Blinds* each consist of two aluminum blinds, their side fixtures removed and twisted together to produce a double helix. Schäfer's starting point in *Noguchi Split*, p. 66 a group of works begun in 2005, are the famous Akari Light Sculptures by the Japanese-American designer and sculptor Isamu Noguchi, reproduced worldwide as "rice paper lamps." The lamps take their shape from a wooden framework with bamboo ribbing to which handmade shoji paper cut into strips is applied. Schäfer scrupulously cuts and deconstructs the spherical lampshades, creating, from the bamboo-stabilized rice paper, transparent structures of intricate loops that can still be used as hanging lamps. For the exhibition *Winds and Windings*, he arranged the two most recent models in the *Noguchi Split* series as spiral floor works to avoid competing with the ceiling-hung spiral blinds.

Accented by spotlights, the cleverly combined standing, lying, and hanging groups of works create an impressive overall light- and shadow-play installation. The elements of *Sitzgruppe / Suite* appear as illuminated string-works, their modeled netlike structures casting interlacing webs of shadow on the floor. The seductive charm of the *Spiral Blinds* also depends on the strips of light from the silver or white lamellae that could have bathed any film noir in twilight. In the two *Noguchi Split* floor works, the bulbs provide additional illumination, though unlike the ceiling spotlights they lie baldly on the dark floor. The impacting play of shadow and light that Schäfer has always staged and deployed in his works can, of course, only take place in a dimly lit room. To meet this requirement, the artist conducted a subtle

intervention, *untitled*, in the existing architecture that, at first sight, retires completely into the background. He first cut six rectangular openings in the plasterboard placed in front of the KW gallery's long wall so that the windows became visible. After thus restoring the wall's original structure, he papered its entire area of 3.88 x 21.52 meters with drawing paper, so that the incident light was again impeded. The six papered-over window openings thus appear like projected light surfaces, although the source of the light is not at once evident. On closer inspection, the visitor discovers to his or her bafflement and surprise that the light must lie behind and not before the surface since there are no shadows. Just as a homonym can result in false conclusions, so here the inference from effect to cause is initially misleading. Only by visiting the exhibition for a lengthier period of time can one experience the temporal dimension of this meditative work as it adapts to changes in daylight and the passage of clouds.

That we are dealing with an independent work here and not just cleverly exploited space and staging of light is clear from *Raum Müllerstrasse 16* p. 65 designed by Schäfer in 1994, in this case a three-window room. The translucent paper of the piece bathes the room in a soft, subdued light to create a Far Eastern feel like that of Japanese shoji screens. Not only his penchant for the magic of light and shade but also the bare simplicity and fugitive gentleness of his works show the artist beholden to a Japanese aesthetic such as that sketched by Jun'ichiro Tanizaki in his essay "In Praise of Shadows," which first appeared in 1933. Not only at the surface level of effect are there parallels, but also at the deeper level of cause, both of them—cause and effect—inseparable for Tanizaki: "What one refers to as beautiful generally takes shape in the practice of daily living."⁴ Schäfer discovers this kind of everyday beauty in a living room lamp p. 67 that casts a distinctive shadow on the wall, or in a ray of light prismatically refracted by the two wings of a glass door. Whatever a fleeting moment sends his way and is captured in a photo can also be brought to appearance by means of careful interventions. Given the right illumination, a prepared saltshaker, its holes covered on the inside with transparent colored paper, generates a prismatic dot pattern, but also—as the title of this small work promises—*minimal hope* (1998). Similarly, for *Prisma* (1996), Schäfer used the light strips caused by the distance between steps in the Kunstmuseum Stuttgart, covering the stair risers with colored foil so that the strips of light—unwelcome in the exhibition hall context—appeared as a prismatic light-drawing on the wall. The artist also captures the ephemeral beauty of abstract shadow patterns in a number of vitrine works exhibiting

light-drawings as immaterial artworks. In the vitrine *Fenster Tuch #2 / Window Cloth #2* (2007) p. 67 we see the minutely-pored pattern of a regular window cloth that might have been left on top of the vitrine accidentally after dusting. Additional strips of paper cast informal shadows on the pixelated grid where our modern ways and experiences of seeing have materialized as if out of nothing.

This Far Eastern aspect or chord in Albrecht Schäfer's work that is set vibrating in *Winds and Windings* reinforces the exhibition's homonymous note against the backdrop of Western modernism's sound box, which the artist repeatedly dismantles and rebuilds in order to come closer to its secret. In the series titled *Cuttings*, p. 68 begun in 2005, he cuts up individual newspaper pages, removing most of the printed areas to leave only single letters, words, or areas of color and the connecting strips. The results are abstract compositions that owe as much to the right angle and the constructivist grid of a Mondrian or Malevich as they do to the word- and sound-play of the Dadaists. Whether nonsense poetry, rational calculation, or utopian potential, what Schäfer seeks to lay bare with the scalpel in his cuttings are the hidden structures of modernity. Taken to an extreme of reduction, only a black square remains face to face with the adjective "white." "All" or "nothing" is the alternative that hangs like a question between the grid of connecting strips, while the conjunction "and," disregarding the right angles, unfolds its binding power along the shortest route of the diagonal as in a spider's web. Regardless of semantic context, Eastern and Western culture in Albrecht Schäfer's work are invariably related, like light and shadow, plan and game, freedom and determination, beauty and transience—*Winds and Windings*.

Notes

¹ Bettina Klein, "Mis au jour," in *Albrecht Schäfer*, exh. cat. Kunsthalle Mannheim (Frankfurt/Main: Revolver, 2007), p. 19.

² [The German *Plan* and *Spiel* also occur as a single word, *Planspiel*, meaning "simulation" (as used for instance in business and political contexts for planning purposes, etc.). Trans.]

³ In both cases the *reductio ad absurdum* serves as an indirect proof of God's existence as *prima causa*, as demonstrated by Thomas Aquinas with reference to Aristotle.

⁴ Jun'ichiro Tanizaki, *Lob des Schattens* (Zurich: Manesse Verlag, 2002), p. 33; English edition: *In Praise of Shadows*, trans. T.J. Harper and E.G. Seidensticker (New Haven, CT: Leete's Island Books, 1977). (The quotation is here translated from the German.)

Biografie / Biography

Albrecht Schäfer, geboren 1967 in Stuttgart, hat an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, am Chelsea College of Art and Design, London, und an der Akademie der Bildenden Künste München studiert. Er lebt seit 1995 in Berlin.

Albrecht Schäfer, born 1967 in Stuttgart, studied at the Braunschweig School of Art and Design, the Chelsea College of Art and Design, London, and the Academy of Fine Arts Munich. He has lived in Berlin since 1995.

Auszeichnungen u. a. / Grants include: 2006: Villa Aurora Los Angeles; H.W. & J. Hector Kunstpreis (1. Preis) Kunsthalle Mannheim; 2005: Kunstfonds Bonn; 2002: Villa Concordia, Bamberg; 2000: Arbeitsstipendium des Berliner Senats / Working grant of the Berlin Senate.

Einzelausstellungen u. a. / Solo shows include: 2010 Museum Morsbroich, Leverkusen; 2007: Galerie Kamm, Berlin; Neuer Aachener Kunstverein; 2007: *H.W. & J. Hector Kunstpreis*, Kunsthalle Mannheim; 2006: *Frischzelle_04*, Kunstmuseum Stuttgart; 2003: *Malevich Museum Biberach*, artists space, New York.

Gruppenausstellungen u. a. / Group shows include: 2008: *Zweimal hat ihn niemand gesehen*, Künstlerhaus Bremen; *Zeitblick. Ankäufe der Sammlung Zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1998–2008*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; *Der Blinde Fleck*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; ... *5 minutes later*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; 2007: *The Word in Art*, MART, Rovereto; 2006: *Anstoß Berlin – Kunst macht Welt*, Haus am Waldsee, Berlin; *object à part*, La Galerie, Centre d'art contemporaine, Noisy-le-Sec; *ideal city – invisible city*, Zamość/Potsdam; *postmodellismus*, Bergen Kunsthall.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This book is published on the occasion of the exhibition

Albrecht Schäfer – Winds and Windings

KW Institute for Contemporary Art, Berlin

6. Juli – 7. September 2008 /

July 6 – September 7, 2008

kuratiert von / curated by Susanne Pfeffer

Katalog / Catalog

Herausgeberin / Editor

Susanne Pfeffer

Redaktion und Lektorat / Editing and copyediting

Katrin Sauerländer

Englisches Lektorat / English

copyediting

Sarah Campbell

Übersetzungen / Translations

Christopher Jenkin-Jones (Zwirner),

Judith Rosenthal (Dialog / Dialogue)

Grafische Gestaltung / Graphic design

Karsten Heller, DiG Berlin

Gesamtherstellung / Production

MEDIALIS Offsetdruck GmbH

Fotonachweis / Photo credits

Uwe Walter S. / pp. 9–13, 36–39, 53;

Jens Ziehe S. / p. 67; Daniel Porsdorf

S. / p. 68; alle weiteren Fotos /

all other photos: Albrecht Schäfer

© 2009

Verlag für moderne Kunst Nürnberg,
KW Institute for Contemporary Art,
Berlin, der Künstler / the artist, die
Fotografen / the photographers und die
Autoren / and the authors

Alle Rechte vorbehalten /

All rights reserved

Printed in Germany

ISBN 978-3-941185-53-1

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Erschienen im / Published by

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Luitpoldstraße 5

D–90402 Nürnberg

T +49 (0) 911 240 21 14

F +49 (0) 911 240 21 19

www.vfmk.de

Vertrieb / Distribution

Großbritannien / United Kingdom

Cornerhouse Publications

70 Oxford Street

GB–Manchester M1 5 NH

T +44 (0) 161 200 15 03

F +44 (0) 161 200 15 04

Außerhalb Europas / Outside Europe

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

155 Sixth Avenue, 2nd Floor

USA–New York, NY 10013

T +1 212 627 19 99

F +1 212 627 94 84

Ausstellung / Exhibition

Kuratorin / Curator

Susanne Pfeffer

Assistentin der Kuratorin /

Assistant to the curator

Valeska Schneider

Projektleitung / Project manager

Marianne Sneijers

Projektassistentin / Project assistant

Anke Schleper

Registrierin / Registrar

Monika Grzymislawska

Aufbauleitung / Installation manager

Henning Kappenberg

Aufbauteam / Installation team

Familie Kartenrecht & Friends

Praktikantin / Intern

Syelle Hase

Der Künstler dankt /

The artist would like to thank

Ben Carter, Hans-Jörg Clement,

Joanna Kamm, Thomas Rentmeister,

Marcel Schörken, Antje Stamer

Mit freundlicher Unterstützung der

Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin /

With the kind support of the Konrad-

Adenauer-Stiftung, Berlin

Das Programm der KW Institute

for Contemporary Art wird

durch die Unterstützung des

Regierenden Bürgermeisters von

Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle

Angelegenheiten ermöglicht. /

The cultural programs of KW Institute

for Contemporary Art are made

possible thanks to the support of the

Governing Mayor of Berlin—Senate

Chancellery—Cultural Affairs.

Sammlungen / Collections

S. / p. 66

(*Freier Fall / Free Fall*)

Kunstmuseum Stuttgart / Sammlung

zeitgenössischer Kunst der BRD, Bonn /

Sammlung / Collection Ivo Moser,

Österreich / Austria

S. / p. 67

(*Fenster Tuch #2 / Window Cloth #2*)

Privatsammlung / Private collection,

Bozen

S. / p. 67

(*Wohnzimmerlampe / Standard Lamp*)

Privatsammlung / Private collection,

Berlin

S. / p. 68

(*o. T. / untitled*)

Nicoletta Rusconi, Milano

S. / p. 68

(*Le Monde, 23.04.06, S. 15*)

Privatsammlung / Private collection,

Berlin

Alle Arbeiten / All works

Courtesy Galerie Kamm, Berlin

KW

KW Institute for Contemporary Art
Kunst-Werke Berlin e. V.
Auguststraße 69
D-10117 Berlin
T +49 (0) 30 24 34 59 0
F +49 (0) 30 24 34 59 99
www.kw-berlin.de

Direktorin / Director
Gabriele Horn

Geschäftsführender Vorstand /
Executive Board of Directors
Kunst-Werke Berlin e. V.
1. Vorsitzender / Chairman
Eike Becker
2. Vorsitzender / Vice-Chairman
Eberhard Mayntz
Schatzmeisterin / Treasurer
Kate Merkle

Erweiterter Vorstand / Advisory Board of
Directors Kunst-Werke Berlin e. V.
Kuratorischer Berater / Curatorial
advisor
Klaus Biesenbach
Kuratorische Beraterin / Curatorial
advisor
Alanna Heiss
Künstlerische Beraterin / Artistic advisor
Katharina Sieverding
Beraterin / Advisor
Antje Vollmer

Kuratorium / Trustees Kunst-Werke
Berlin e. V.
Marina Abramović
Lawton W. Fitt
Egidio Marzona
Rivka Saker
Christiane zu Salm
Rosa und / and Gilberto Sandretto
Julia Stoschek
Diana Widmaier Picasso

Ausstellungen / Exhibitions
KW Institute for Contemporary Art

Kuratorin / Curator
Susanne Pfeffer

Assistentin der Kuratorin /
Assistant to the curator
Valeska Schneider

Projektassistentin / Project assistant
Anke Schleper

Produktion / Production
Marianne Sneijers

Registrierin / Registrar
Monika Grzymislawska

Praktikantin / Intern
Syelle Hase

Presse und Kommunikation /
Press and Communication
Maike Cruse

Organisation und Management /
Organization and management

Programm-Management, Kooperationen /
Program management, cooperations
Friederike Klapp

Assistentin der Direktorin /
Assistant to the director
Tina Wessel

Sekretariat / Office management
Ellinor Kuhn

Verwaltung und Finanzen /
Administration and finances

Leiter Verwaltung /
Director of administration
Hartmut Reith

Buchhaltung / Accountants
Birgit Broder
Petra Wenzel

Mitarbeit / Assistance
Berit Anke
Cornelia Cichon

Koordination Aufsichtskräfte /
Coordination guards
Anke Kalk
Udo Klink

Haustechnik / Maintenance
Manfred Baatz
Konrad Muchow
Dieter Sielaff
Sandra Zeidler

Datenbank / Database
Viola Götz

Aufbauteam und Medientechnik /
Installation team and media technology
Familie Kartenrecht & Friends

