



LEBENSGUSS MARC KREPP

GALERIE **KORNFELD**



**LEBENSGUSS
MARC KREPP**



GALERIEKORNFELD



Das Licht war schon an, als sie zum Schalter griff und ihn drückte (2017)
by Evelyn Weinzierl, surrounded by three works by Susanne Rast

Vorwort

Christoph Breitwieser

Ist es nicht erstaunlich, dass in einer durch und durch industrialisierten, globalisierten und digitalisierten Zeit einigen Materialien eine geradezu archaisch anmutende Wertschätzung zukommt? Denken wir an Edelsteine oder an die Edelmetalle Platin, Gold und Silber, erklärt sich diese durch die Seltenheit der Rohstoffe. Doch woher rührt unsere beinahe ehrfürchtige Faszination gegenüber der Bronze – einem Material, auf das wir vermeintlich unbegrenzt Zugriff haben? Hier lohnt ein Blick in die Urgeschichte und besonders in eine Epoche, die der Legierung aus Kupfer und Zinn sogar ihren Namen verdankt: der Bronzezeit.

Nach rund 3,4 Millionen Jahren Evolution suchte der Mensch eine Alternative zum Stein als Werkstoff für Arbeitsgeräte, Waffen und Schmuck, aber auch als Ausdrucksmedium seiner Kreativität. Die erste Wahl fiel auf das Element Kupfer, das jedoch aufgrund der Weichheit des Metalls nur bedingt als Werkzeug verwendet werden konnte. So trägt Ötzi auf seiner Wanderung in den Alpen zwar ein Kupferbeil bei sich, dieses wird aber allgemein als Statussymbol und weniger als Waffe gewertet. Der Durchbruch in der Metallurgie kam in Mitteleuropa um 2200 vor Christus, als man durch die Verschmelzung von Kupfer und Zinn bei rund 1100 °C ein leicht zu

schmiedendes und dennoch robustes Material hervorbrachte, das durch Einschmelzen auch leicht recyclebar war. Außerdem glänzt das Material im Sonnenlicht wie ein noch begehrter Rohstoff, der direkt von der Sonne zu stammen scheint: dem Gold. Der Anblick der glühendflüssigen und funkenspeienden Bronze beim Legieren muss großen Eindruck auf die Menschen gemacht haben – magisch, archaisch, göttlich.

Einen Nachteil hat die Bronze allerdings: Auf dem europäischen Kontinent liegen die Lagerstätten von Kupfer und Zinn weit voneinander entfernt. Während Kupfer vor allem im alpinen Raum und in den Mittelgebirgen vorkommt, wird Zinn in England, Dänemark und Spanien abgebaut. Daher wird Bronze zum ultimativen Katalysator der Menschheitsgeschichte: Um die beiden Rohstoffe zusammenzuführen, muss ein europaweites Verkehrsnetz aufgebaut werden. Der Austausch von Zinn und Kupfer zur Herstellung des begehrten Endprodukts führt zu einer ersten „Globalisierung“. Der Handel explodiert und überschreitet bald die Grenzen des europäischen Kontinents. Gleichzeitig entstehen neue Spezialberufe, wie der des Bergbauers, des Bronze gießers und des Schmieds und nicht zuletzt natürlich des Händlers, der sich auf bestimmte Waren spezialisiert.

Während die Männer die Härte und Robustheit der Bronze bei Werkzeugen und Waffen schätzten, hatten es die Frauen auf die Schönheit und Eleganz des goldfarbenen Materials für Schmuckgegenstände. Die Wertschätzung der Bronze reicht über den Tod hinaus: In den Hügelgräbern entlang der Handelsstraßen der mittleren Bronzezeit um 1400 vor Christus lassen sich die Männer bis an die Zähne bewaffnet und die Frauen mit wunderbar gearbeiteten Trachtbestandteilen aus Bronze ins Jenseits begleiten. Für die Götter in den großen Flüssen werden reiche bronzene Opfergaben angefertigt. Erst um 850 vor Christus wird ein noch härterer und leichter zu gewinnender Rohstoff entdeckt: das Eisen. Bronze wird als Material für Waffen und Werkzeuge schnell ersetzt. Als Schmuck, für kultische und religiöse Gegenstände sowie für Kunstwerke behält die in warmen Gold- und Brauntönen schimmernde Bronze jedoch ihre Faszination und hat sich seit der Urzeit tief in das kollektive Gedächtnis der Menschheit eingebrannt.

Diese Einführung in die Vorgeschichte war notwendig, um auch moderne Gedankengänge zum Material Bronze verständlich zu machen. Bronze steht eindringlich für Verschmelzen und Vereinigung – das Verschmelzen zweier Metalle mithilfe einer jahrtausendealten Technik, das Zusammenwachsen Europas und eine, im positiven Sinne, globalisierte und miteinander kommunizierende Welt. Bronze ist geschlechtsneutral – kein Werkstoff kann so wunderbar gleichzeitig Weiblichkeit und Männlichkeit verkörpern und

durch unterschiedlich strukturierte Oberflächen scharfkantig und aggressiv oder geglättet, weich und ausgewogen sein.

Die Zusammenstellung von mehr als dreißig Bronzeplastiken von fast zwanzig Künstlern und Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts unter dem Titel „Lebensguss | Marc Krepp“ in der Galerie Kornfeld steht ganz für das Thema „Vereinigung“ und die Heterogenität, mit der das wandelbare Metall eingesetzt werden kann. Dabei ist zum einen die epochenübergreifende Auswahl der Kunstobjekte beeindruckend, zum anderen aber auch der Berliner Bronzegießer Marc Krepp, aus dessen Händen sämtliche Werke stammen. Sind Künstlerin und Künstler die Eltern der Bronzefiguren, so ist Marc Krepp die, in keinster Weise geringere, Bedeutung als Geburtshelfer zuzuweisen. Nur wenn Eltern und Geburtshelfer – Künstler und Handwerker – eng zusammenarbeiten und auch geistig auf gleicher Wellenlänge und mit Verständnis und Sensibilität miteinander verschmolzen sind, können derart kraftvolle Bronzekinder zur Welt gebracht werden, wie es die vorliegende Zusammenstellung eindrucksvoll unter Beweis stellt. Marc Krepp ist ein Meister seines Fachs, der Meister-Werke für internationale Künstler umsetzt und der selbst von sich sagt, er spüre beim Arbeiten immer wieder die Urgewalten des Bronzegusses. Der Blick in seine Gießerei offenbart beinahe surreale Bilder: da liegen, in einer Mischung aus Setzkasten und Puppenstube, Formen und Gipsmodelle in den Regalen, auf dem Boden, den

Tischen und auf Paletten abgetrennte Gliedmaßen und Torsi wie in einem Feldlazarett – und strahlen eine anrührende Ästhetik aus. Vor über dreißig Jahren hat Krepp die Gießerei gegründet. Sein Programm hat er stets weiterentwickelt und dabei die Bandbreite seiner Kunstgüsse vom Beginn des 20. Jahrhunderts ins Zeitgenössische und von Ostdeutschland ins Internationale erweitert – bis hin zu einem in Bronze gegossenen Paar Turnschuhen von Elmgreen & Dragset.

Den Aufbruch in die Moderne nach dem Ersten Weltkrieg verkörpert Will Lammerts Büste „Fragment der Porträtstatue ‘Ruth Tobl’“ von 1919, mutig und kühn abgeformt und erstmals in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim ausgestellt. Der „Arkadische Akt“ von Wieland Förster aus dem Jahr 1968 schlägt eine kunsthistorische Brücke vom Dresdner Barock über die Klassische Moderne hin zur zeitgenössischen Kunst. Dargestellt ist ein rubensähnlicher Frauenakt, die Beine gekreuzt, fast spielerisch nach oben gestreckt, während die Arme fest über dem Kopf verschränkt sind. Leichtigkeit gewinnt Alexander Polzins „Double Angel“ durch die gefiederte Struktur der beiden miteinander verschlungenen, geweißten Figuren, die nur an drei Punkten die Bodenplatte berühren. Und mit Michael Jastrams „Pferde-Wagen (Reiterin)“ wird auch der archäologische Ursprung der Bronze als künstlerischer Werkstoff gewürdigt und in die Jetztzeit übertragen. Eine weibliche Figur, welche die lebenspendende Sonne symbolisieren könnte, sitzt erhaben auf einem Pferd, das selbst auf Vierspeichenrädern – vielleicht über den Himmel – gezogen wird.



Alexander Polzin, *Paar III* (2018)



Marc Krepp with *Gesichtzeigen* (1981)
by Wolfgang Mattheuer

Foreword

Christoph Breitwieser

Isn't it remarkable that in today's modern times of industrialization, globalization and digitization, some raw materials are still being worshiped in an almost archaic manner? In the case of gemstones or precious metals like platinum, gold, and silver this phenomenon is easily explained with the rarity of the materials. But where does the reverent fascination with bronze - a resource we allegedly have unlimited access to - originate from? Answers might be found back in prehistory, specifically the times that have been named after the copper-tin alloy: the Bronze Age.

After about 3.4 million years of evolution, humans started looking for an alternative to stone as a material for tools, weapons and jewelry but also as a medium to express creativity. Copper was the first choice. But the soft metal was not ideal for making tools. Ötzi, the iceman, carried a copper ax with him on his walk through the alps. But it was considered more of a status symbol than an actual tool or weapon.

The breakthrough of metallurgy in Central Europe happened around 2200 B.C. when the merging of tin and copper at 1100 °C produced a metal that was easily forgeable, robust and simple to recycle by

smelting it down. Moreover the material shines and reflects the sunlight just like the most desired precious metal in those times did: gold. Watching the glow and sparks in the process of alloying must have made a huge impression on people- magical, archaic, divine.

But Bronze does have a disadvantage: On the European continent, there were vast distances between the natural mineral deposits of tin and copper. Copper could be found in alpine and sub-mountainous areas, while tin was being won in England, Denmark and Spain. Thus, bronze became the ultimate catalyst of human history: Bringing the two raw materials together required a pan-European transport network. The exchange of tin and copper in order to produce Bronze led to a first "globalization". The trade increased rapidly and soon exceeded the European continent. Meanwhile new professions came up: miners, bronze founders, smiths, but also salesmen who specialized in certain goods.

While the men appreciated the hardness and robustness of Bronze as a material for weapons and tools, women were drawn more to the elegance and beauty of the metal which made it a perfect material

for jewelry. The appreciation of Bronze exceeded death: In the burial mounds along the trading routes during the Middle Bronze Ages in 1400 B.C., the male corpses were found carrying an abundance of weapons, while female corpses were buried wearing dresses embedded with precious detailing and jewelry items made of Bronze. Additionally, grandiose Bronze offerings were made to worship the river Gods. It wasn't until 850 B.C. that an even harder and easier producible material was found: Iron. Quickly, Bronze was replaced as a material for weapons and tools. However, for jewelry, cultic and religious objects as well as artworks, the shimmering Bronze with its warm golden-brown glow remains relevant. The fascination for Bronze seems to be deeply implemented in the collective memory of humans dating back to prehistoric times.

This introduction to prehistory is important for understanding modern approaches to the subject of Bronze. Bronze stands for melting and merging—The ancient technique of melting of two metals, the merging of Europe and, in a positive sense, a globalized world based on communication. Bronze is gender neutral. No other material can represent both masculinity and femininity so perfectly. Different surface structures lead to different expressions of the material: sharp and aggressive or smooth and balanced.

The exhibition of more than 30 Bronze sculptures by nearly 20 artists from the 20th and 21st century at Galerie Kornfeld is titled “Lebensguss | Marc Krepp” (“Life Casting | Marc Krepp”) and examines the subject of merging and portrays the heterogeneity of ways in which the versatile material can be used. The exhibited artworks feature artists from multiple epochs. However, all the pieces have been produced by Berlin-based bronze founder Marc Krepp. If the artists are the artworks' parents, Marc Krepp would be their midwife in the way he is equally crucial to the creation process. Only if the mental bond between parents and midwife—artists and craftsman—is strong and based on mutual understanding and sensitivity, magnificent and powerful works of art like the ones in this compilation can be brought to life. Marc Krepp is a master craftsman who realizes projects with international artists. He explains that he strongly feels the presence of the elemental force when working with Bronze. His workshop, which is reminiscent of a dollhouse or display case, shows a surreal scenery: molds and plaster models on the shelves, severed limbs and torsos on the floors and tables which create an emotionally touching aesthetic. Over 30 years ago, Krepp founded his workshop in Berlin. After the German reunification, he kept expanding the range of his cast-bronzes: from the early 20th century

to the contemporary and from Eastern Germany to the international art world—including a pair of bronze casted sneakers by Elmgreen & Dragset.

Will Lammer's bust „Fragment der Porträtstatue 'Ruth Tobi'“ from 1919, bold and courageously formed, represents the dawning of modernity. It was first exhibited at Galerie Flechtheim, Düsseldorf. The “Arkadischer Akt” (“Arcadian Nude”) by Wieland Förster from 1968 connects Baroque Dresden, classic modernity and contemporary art. It shows a Rubenesque female nude, the legs crossed and playfully sprawled upwards while the arms remain tightly crossed above the head. Alexander Polzin's “Double Angel” draws lightness from the feathered structure of the two white figurines that touch the base plate in only three places. “Pferde – Wagen” represents the archaeological background of Bronze as an artistic raw material and connects it with the present. A female figure that might be a personification of the sun sits proudly on a horse which, itself on wheels, is drawn across the sky.



Will Lammer, *Fragment der Porträtstatue "Ruth Tobi"* (1919)



Kopf (1957) by Will Lammert and a sculpture by Clemens Gröszner

Diener der dritten Dimension

Ingeborg Ruthe

Volumen im Raum. Figur im Raum. Gestaltzeichen im Raum. Das ist es, womit Marc Krepp jeden Tag zu tun hat. Seit über vierzig Jahren.

Er war und er ist Partner vieler Bildhauer, die ihn ihre Bronzen gießen lassen – immer wieder: Figuren, Torsi, Fragmente, Erzählerisches und Verknapptes, Abstrahiertes.

Mit den Künstlern zusammen entscheidet der Gießer über Material, Ansichtigkeit, Kontur, Blickführung des Werks, auch, ob es auf einem Sockel oder einer Plinthe stehen wird.

Ergebnisse dieser Partnerschaften und Entscheidungen sind nun Thema dieses Katalogbuches und der zugehörigen Ausstellung. All die Werke in der dritten Dimension stehen uns nicht linear chronologisch vor Augen, sondern eher wie ein Geflecht, mit einer komplexen Verweisstruktur, die das Einzelwerk aus verschiedenen Blickwinkeln angeht: Haltung, Pose, Gestik, Gebärde.

Und da ist auch Spannung zwischen Distanz und Nähe. Das Licht spielt mit, künstliches oder natürliches, je nach Tageszeit.

Untereinander stehen die Bronzen durch ihre räumliche Positionierung im Dialog: die Werke dutzender Bildhauer – und zugleich auch Marc Krepps Lebenswerk. Bislang, denn er wird hoffentlich noch viele Bronzen gießen.

Das war wohl so festgelegt, oben, in seinem Buch des Lebens.

Der Bildhauersohn wollte zwar eigentlich zur christlichen Seefahrt. Daraus wurde nichts: ein Sturz vom Baum, Knochenbrüche. Jäh war der Traum von den Weltmeeren ausgeträumt. Vater Siegfried Krepp ging mit dem Jugendlichen zum alten Bronzegießer Kurt Seiler in Schöneiche – und ließ ihn dort nach allen Regeln der Kunst ausbilden. Als Marc Krepp ausgelernt hatte, goss er erst die Plastiken des Vaters und später an der Kunsthochschule Weißensee die Plastiken der Studenten.

Dann, 1983/84, fand er in Weißensee ein leeres Areal, da entstand seine Werkstatt, nachdem die Behörden-Bürokratie überwunden war. Das war nicht einfach im Realen Sozialismus. Denn ohne Werkstatt kein Gewerbe und ohne Gewerbe keine Werkstatt. Irgendwie hat es dann doch geklappt. Und so baute Marc Krepp seine heute namhafte Bronzegießerei auf.

Selber fühlte er sich nicht berufen zur freien Bildhauerei, zu groß war der Schatten des Vaters. Auch fehlte der lodende Ehrgeiz, das sagt er zumindest so. Ihn reizt es, der Kunst zu dienen. Mit dieser Haltung goss der Sohn die berühmte Bronzetür des Vaters am Berliner Dom. Etwas, das für immer bleibt, von beiden: von Siegfried und Marc Krepp.



Susanne Rast, *Engel im guten Anzug* (2007)

Er verspürte allerdings schon früh die Leidenschaft des Kunstsammlers, anders freilich als andere vom Kunstmarkt umgarnte „Collectors“, wie man heute die Jetset-Karawane nennt, die von Messe zu Biennale reist. Marc Krepp kam zu seiner Sammlung durch die Kunst des Gießens. Die Bildhauer, für die er goss, wurden seine Freunde: Rolf Szymanski, Wieland Förster, Berndt Wilde, Clemens Gröszer, Trak Wendisch, Sabina Grzimek und noch viele, viele andere. Mit ihrer Kunst lebt er seit Jahren in seinem Atelier mit dem langen Abendmahlstisch, darauf die Kunstbände und dazwischen die Kaffee-Pötte und öfter auch mal die Rotweingläser, gefüllt während langer Gespräche mit den Künstlerfreunden bis tief in die Nächte.

Marc Krepp ist kein Sammler, der sich mit seinen Schätzen öffentlich exponiert: „Ich sitz’ in meinem Atelier davor und freu’ mich wie ein Kind unterm Tannenbaum.“ Sein heimisches Atelier, „Rittersaal“ genannt, ist zugleich der große Ausstellungsraum für all die Plastiken und auch für Zeichnungen, erlebbar als persönliches Netzwerk zwischen den Künstlern und ihrem Gießer.

Formt ein Bildhauer im klassischen Sinne, interessieren ihn naturgemäß das Volumen im Raum, die Wirkmächtigkeit der Statuarik, die Monumentalität oder die harmonische Anmut des Wechsels von Standbein und Spielbein. Daran nun lag den großen alten Ostberliner Barden des Metiers, die bei Krepp gießen ließen, eher am Rande: Theo Balden (1904–1995), Fritz Cremer (1906–1993), Will Lammert (1892–1957), Siegfried Krepp (1930–2013), Wieland Förster, geboren 1930. Und im Westen der einstigen Frontstadt: Rolf Szymanski (1928–2013).

Sie alle haben, mitten in den ideologisierten Stilkämpfen der Nachkriegsmoderne, Existenzzeichen geschaffen, die sich an den besten Formungen der Avantgarde orientierten. Und Marc Krepp hat ihnen ihre Daseinszeichen aus Gips in Bronze verwandelt – Theo Baldens biomorphe, sinnliche Fruchtbarkeits-Gebilde, Cremers revoltierende Schmerzmänner und auch die erotischen Akte. Und Försters Zeichen für die Dresdner Apokalypse, die Bombardierung vom 13. Februar 1945,

ebenso die halb erotischen, halb aggressiven Leiber, aus denen die Vorbilder Antike, Renaissance, Klassische Moderne von Brancusis Eiform über Giacomettis radikale Reduktion bis zur Dynamik des Futuristen Marini sprechen. Diesen Kontrast und das Zusammengehören von Passion und Erotik goss Krepp kongenial in Bronze.

Gleiches gelang ihm mit den Arbeiten des „kleinen Mannes, der die Frauen liebte“: Rolf Szymanski, der ein Romantiker mit der Neigung zum expressiven Abstrahieren war und Sinnbilder für „die Frau“ an sich schuf. Marc Krepp war für Szymanski der ideale Gießer, denn er schaffte es, die Bronzen so herzustellen, dass die Gestalten sich aus der metall’nen Masse herauschälten wie bei der Schmetterlings-Metamorphose. Dieser Bildhauer wollte „mit einem Klumpen Material jenes Stück finden, das Leben aufwiegt. Marc Krepp war dabei sein Partner, legte ihm die schrundigen Oberflächen, den kantigen Habitus, diesen eingeschmolzenen Kreislauf von Werden und Vergehen, unpathetisch bloß.

Und dann kamen die jüngeren in die Gießerei: Clemens Gröszer, Berndt Wilde, Sabina Grzimek, Trak Wendisch, Dirk Wunderlich, Alexander Polzin und viele andere.

Gröszers „Großer sinkender Engel“ reckt sich in die Höhe: Die Füße der sinnlichen weiblichen Gestalt balancieren auf einer Kugel, die die Erde symbolisiert. Der fein gewölbte Bauch trägt Zeichen der Empfängnis. Der Rumpf aber endet abrupt in Schulterfragmenten, aus denen die Arme herausgebrochen scheinen. Solche Versehrtheit haben auch

jene Figuren, die Wilhelm Lehmbruck nach dem Ersten Weltkrieg schuf. Gold schimmert in den fein gravierten grünlichen Bronzeblättern. Das Engelhaar fliegt nach oben, feuerfackelgleich. Und hinten, im Nacken, da liegt die Wirbelsäule offen, man kann hineinsehen in diesen weiblichen Engel, keinen „gefallenen“, sondern einen „sinkenden“. Einen, der sich noch halten, noch retten ließe.

Susanne Rast, aus der Rostocker Bildhauerfamilie Jastram, folgt der „Conditio humana“, fragt nach den Grundbedingungen menschlicher Existenz auf dieser Welt. Das tut sie mit unsentimentaler Poesie und expressiver Kraft. Eine exzellente Menschen-Beobachterin. Ihre Figuren sind keine allgemeinen „Typen“, sondern Porträts, in denen sich aber Menschentypisches vereint.

Michael Jastrams fragil-kraftvolle, metaphorische Gebilde scheinen der griechischen Tragödie zu entstammen: archaische Streitwagen, Reiter, Kampfstiere. Ihn interessieren Grundformen menschlicher Erfindungen: Rad, Brücke, Treppe, Turm, Haus, darin eingepasst winzige Menschenfiguren, als fänden sie Schutz.

Und dann ist da diese Mondfrau von Trak Wendisch, eine hohe, dünne, dunkle Metallsulptur: fein, aber hart, den Himmel oder die Luft des Raumes stechend wie eine Nadel, hinten aber zeigen sich Vertiefungen. Wie offene Wirbel. Zwischen den Gestaltzeichen gibt es Schwingungen, ein ganzes Dreieck. Nicht religiös, aber von emotionaler Energie.

Jüngster „Zugang“ in Marc Krepps Werkstatt wie in seiner Sammlung ist Katharina Gerolds eigenwilliges „Porträt“ in scharfem Profil, scherenschnittartig ist die Persönlichkeit. Haltung und Charakter des Einzelnen sowie Zusammenhänge, Verantwortung und Visionen im Ganzen sind ausgedrückt. Das Zwiegespaltene des Menschen, das Asymmetrische beider Gesichtshälften bekommt durch die Profilform einen radikal verknüpften, zugleich philosophischen Aspekt. Durch die Balance zwischen Figuralem und Abstraktem, Archaischem und klassischem Habitus fordert das Profil uns Betrachter auf, zu fragen: Wer bist du? Und es fragt zurück: Und wer bist du? Solche Bilder von Menschen erwachsen mitten im Leben aus der Spanne zwischen persönlichen Empfindungen und gesellschaftlich-politischem Interesse. Sie entstehen im Alltag der Künstlerin oder auf Reisen. Sie wachsen aus einer intensiven Ungeduld heraus, aus Freude am Unerwarteten, aus der Selbstverständlichkeit, Menschen angstfrei zu begegnen. Angstfreies Denken und Handeln ist eine entscheidende Triebkraft der menschlichen Entwicklung und gerade in der Gegenwart von immenser Bedeutung. Sie lässt Menschen Überzeugungen, Dogmen, Glaubensgrundsätze hinterfragen, vermeintliche Grenzen überwinden und in den offenen Austausch mit der Welt treten.

Und dazu fügen sich exemplarisch Dirk Wunderlichs rätselhafte Mischwesen aus Bronze, die biologischen Formwelten entstiegen scheinen. Man erlebt sie als Symbiosen aus Insekten, Säugetieren, Spinnenarten und Pflanzen. Sie wirken wie erstarrte, verlassene Häuser ihrer Bewohner, manchmal wie Überbleibsel einer Verpuppung. Auf eigenartige Weise verbinden sich die Themen Leben, Tod, Vergänglichkeit und Metamorphose.



Susanne Roewer, *Hypatia* (2016)

Servant of the Third Dimension

Ingeborg Ruthe

Volume in space. Figure within a room. Character within a room. That is what Marc Krepp has been dealing with every day. For more than 40 years.

He was and he remains a partner to many sculptors who invite him to pour their bronzes – again and again: figures, torsos, fragments be it narrational and reduced or abstracted.

Harmoniously in concert with the artists, the caster decides upon all pertinent matters such as the material, the view, the contour, the focussing, and whether it shall stand on a pedestal or a plinth.

The results of these partnerships as well as their decision-making processes now constitute the subject of this catalog and the accompanying exhibition. Thereby, not all of the works in the third dimension are situated in front of us in a linear, chronological manner. Instead, they primarily form a network, a mesh which possesses a complex reference structure, allowing the individual object to be addressed from different angles and aspects including stance, posture, gesture and attitude.

Furthermore, there is a fascinating tension between distance and proximity. Depending on the time of day, the light, whether artificial or natural, playfully accentuates this tension.

The bronze figures stand together in dialogue with one another by virtue of their spatial positioning: These are the works of dozens of sculptors – and, simultaneously, they comprise Marc Krepp's life's work. So far, that is, for he will hopefully pour many more bronzes.

That in itself is a prophesy which is cast, as it were, in Marc Krepp's book of life. The sculptor's son from the German Democratic Republic had actually intended to pursue a career as a Christian seafarer. However, fate intervened when he fell from a tree and sustained broken bones. The dream of traversing the oceans was suddenly over. His father, Siegfried Krepp, accompanied him to the old bronze caster Kurt Seiler in Schöneiche near East Berlin – and the young apprentice was trained there according to all the rules of the craft. When Marc Krepp completed his training, he initially cast the sculptures of his father and later, at the Kunsthochschule Weißensee, several sculptures of the students at the University.

Then, in 1983/84, he discovered an empty area in Weißensee, where he founded his workshop – though only after overcoming obstacles in bureaucracy, which had not been easy in real socialism. Without a workshop, for example, there could be no trade, and without a trade no workshop. However, a solution was eventually found. Thus, Marc Krepp in the end did establish his nowadays renowned bronze foundry.



Figur in großer Höhe II (1999) by Rolf Szymanski
and Siegfried Krepp, *Torso des „Berliner Mädchens“* (1958/59)

Nevertheless, Marc Krepp did not feel called to create free sculptures, for the shadow of his father was evidently too large. Notwithstanding his fiery passion in pouring molten bronze, he did not appear to have the blazing ambition for free sculptures, as he himself admits. That, however, is hardly a deficit. For him, it is far more fulfilling to serve the arts. With such dedication the son poured, for example, the famous bronze door of his father at the Berlin Cathedral. It is something that remains forever, something from both craftsmen: Siegfried and Marc Krepp.

Without a doubt, Marc Krepp was soon captivated by the passion of collecting art, but unlike those "jet set collectors" who are ensnared by the art market, traveling from one fair to another biennial. Instead, Marc Krepp acquired his collection by virtue of the art of casting. The sculptors for whom he poured were his friends: Rolf Szymanski, Wieland Förster, Berndt Wilde, Clemens Gröszer, Trak Wendisch, Sabina Grzimek and many, many others. For years he has been living with their works in his studio which contains a sort of Last Supper table. On it there are art books, coffee pots and, more often than not, a number of red wine glasses, which repeatedly get filled during long conversations with friends until late at night.

Marc Krepp is not the kind of collector who exposes himself publicly with his treasures: "I sit in front of my studio and am happy as a child under the Christmas tree." His home studio Rittersaal (Knight's Hall) simultaneously serves as the big showroom for his numerous sculptures and his drawings. It makes perceptible a personal network between the artists and their fein-grained foundry-man.

When a sculptor shapes in the classical sense, he is naturally interested in the space within the room, the statuesque potency, the monumentality or the harmonious grace to be witnessed in shifting between the pillar and the playing leg. However, this was not the main concern of the great old East Berlin artists, whose works Krepp made: Theo Balden (1904-1995), Fritz Cremer (1906-1993), Wil Lammert (1892-1957),

Siegfried Krepp (1930- 2013), Wieland Förster, born in 1930. And in the western part of the former city on the frontline: Rolf Szymanski (1928-2013).

In the middle of the ideologized struggles over style in the era of post-war modernism, all of them have developed signs of existence based on the best forms of the avant-garde. Marc Krepp has then turned their plaster insignia into bronze, including – Theo Balden's biomorphous sensuous fertility formations, Cremer's revolting men of sorrows and also the erotic acts. From Förster's sign for the Dresden Apocalypse, to the bombing on the 13 of February 1945. And also the semi-erotic, semi-aggressive bodies which express the archetypes of antiquity, renaissance, classical modernism from Brâncuși's egg shape to Giacometti's radical reduction to the dynamics within the works of the futurist Marini. Krepp congenially poured these contrasting palettes and these combinations of passion and eroticism in bronze.

He succeeded in doing the same with the works of the "little man who loved women": Rolf Szymanski, who was a romantic with a tendency towards expressive abstraction and who has created symbols for the nature of "the woman". Marc Krepp was the ideal caster for Szymanski, because he managed to make the bronzes in a way by which the gestalt of each figure gradually took shape out of the metallic masses, comparable to the metamorphosis of a butterfly. "With a clump of material" this sculptor was intent on "finding that particular piece that outweighs life". Marc Krepp was his

partner in the process, unpathetically revealing to him the crumbling surfaces, the angular bearings, the melted cycle of growth and decay, of becoming and passing away.

And then, the younger ones came to the foundry: Clemens Gröszer, Berndt Wilde, Sabina Grzimek, Trak Wendisch, Dirk Wunderlich, Alexander Polzin, and many more.

Gröszer's "Großer sinkender Engel" (Great Descending Angel) reaches upwards: the feet of the sensual female figure balances on a globe that symbolizes the earth. The finely arched belly carries signs of conception. The trunk, however, ends abruptly in shoulder fragments, from which the arms seem to have been broken off. Such imperfections can also be observed among those figures that Wilhelm Lehmbruck created after the First World War. Fragments of the finely engraved greenish bronze wings shimmer like gold. The angel's hair flies up, resembling a flaming torch. And to the rear, in the neck, the spine is open, you can look into this female angel and realize that she is not a "fallen", but a "descending" figure. One that might still be .

Susanne Rast, from the Rostock sculptor family Jastram, follows the "Conditio humana" and deals with the basic conditions of human existence in this world. She does so with unsentimental poetry and expressive power. An excellent observer of humans. Her figures are not general "types", but portraits, in which, however, common human characteristics come together.

Michael Jastram's fragile-powerful, metaphorical structures seem to stem from Greek tragedy: archaic chariots, riders, fighting bulls. He is interested in basic forms of human invention: wheel, bridge, staircase, tower, house, tiny human figures fit into them, as if they found shelter.

And then there's this lunar woman of Trak Wendish, a tall, thin, dark metal sculpture: delicate but hard, piercing the sky or the air of the room like a needle, but at the back there are indentations. Like exposed vertebra. There are vibrations between the gestures of the figure, creating a whole triangle. Not religious, but of emotional energy.

The latest "acquisition" in Marc Krepp's workshop as well as in his collection is Katharina Gerold's idiosyncratic "portrait" in sharp profile, a silhouette-like personality. Attitude and character of the individual as well as connections, responsibilities and visions as a whole are expressed. The profile shape gives a radically reduced, yet philosophical aspect to the torn nature of man, shown through the asymmetry of the two sides of the face. Through the balance between figurative and abstract, archaic and classical habitus, the profile invites us viewers to ask: who are you? And it asks in return: And who are you? Such images of people come up in the midst of life, from the margin between personal feelings and socio-political interest. They emerge in the everyday life of the artist or when she travels. They grow out of an intense impatience, out of the joy of the unexpected, out of the naturalness of meeting people without fear. Thinking and acting free of anxiety is a



Künstlermönch Raphael Statt, *Uhu* (2018)

decisive driving force of human development and is of immense importance for the present. It makes people question convictions, dogmas, and religious beliefs, overcome alleged boundaries and access an open exchange with the world.

This is exemplified through Dirk Wunderlich's enigmatic hybrid creatures made of bronze. They seem to emerge from biological worlds of form. They are experienced as symbioses of insects, mammals, spider species and plants. They seem like frozen houses, abandoned by their inhabitants, sometimes like remnants of a pupation. In a strange way, the themes of life, death, transience and metamorphosis merge into one.



Anne Sewcz, *Jüngling* (1984)



Wieland Förster, *Arkadischer Akt* (1968)

Der Bronzegießer und Vertraute Marc Krepp

Wieland Förster

Der Bronzeguss einer Plastik ist für die meisten Bildhauer die letzte Stufe einer Arbeit, der wichtigste Prozess bevor sie, oft unter Entbehrungen geschaffen, in die Öffentlichkeit gelangt, selten von Museen oder Sammlern erworben, was ein Bekenntnis zum Künstler ist.

Der Bildhauer betreibt seine Arbeit am figürlichen Objekt im klaren Verständnis für das zu erhaltende Volumen, wohingegen der Plastiker sukzessive ineinandergreifende Konturen zusammenfügt, was oft zu mehr raumbildenden Sujets führt: Ihn Bildhauer zu nennen ist ihm eine Erhöhung, weil das Steinhauen eine zähe Arbeit ist – ich denke mehr als das Modellieren.

Die Fähigkeit des Vertrauens ist seltener, aber der Wunsch wohnt in fast allen Plastikern und viele, in weichen Materialien Arbeitende, sollen ruhig auch Bildhauer genannt werden. Naturgemäß pflegt ein Bronzegießer mehr mit Plastikern zusammenzuarbeiten. Im Laufe der Lebensjahrzehnte, vor allem seiner Neigung folgend, wandte sich schon der junge Gießer Krepp, der mitformende Freund und Vertraute, dem mit mehr Möglichkeiten ausgestatteten Wachsaußschmelzverfahren zu, auch klaren Zeugnissen der Bildhauerei folgend, wie sie heute in den Lebenswerken unter anderem von Rolf

Szymanski und Wieland Förster von allen überprüfbar dastehen.

In den guten Galerien ist bekannt, dass Anfang der 60er und 70er Jahre unsere Arbeiten in den im Osten Deutschlands sehr guten Sandgießereien, wo noch nicht geschweißt, sondern „gezapft“ (Arme!) wurde, entstanden. Und obwohl meine Erinnerungen an diese schönen Güsse besetzt ist, in Dresden zum Beispiel Pirner und Franz, in Berlin Seiler und Siebert, die ausgezeichnete Former und vor allem Ziseleure beschäftigten: dieser musste das Gipsoriginal authentisch in Metall übertragen, das heißt doch, die Epidermis, einen von Nähten überzogenen Körper „fälschen“ zu müssen.. Es gab solche hochsensiblen Männer und Frauen. Ich besitze Bronzen mit schwieriger „Haut“, die durch Liebe und Ehrgeiz wahre Wunder an Authentizität geworden sind.

Marc Krepp nun, mein Gießer, dem ich Ende der 70er Jahre begegnete und der mir so nah geworden ist wie ein wichtiger Teil der Familie, der mein Werk mit Liebe und Leidenschaft eins zu eins in die Bronze überführen kann. Mit selbstgewissem Stolz schuf er Güsse, die in deutschen Landen und im Ausland ehrliche Bewunderung unserer Arbeit zu kritischer Betrachtung frei gaben. Bei Krepp kann es kein „nur mal eben so“ gießen lassen geben, richtig und gut ist

er erst, wenn gegenseitige Achtung herangewachsen ist, in der er Nähe empfinden kann. Nicht die formelle Erfüllung eines Auftrags war unser Ziel, immer war es das herrschende, menschliche Verständnis, das uns Voraussetzung war, auch wenn Fragen nach Veränderung heranwuchsen. Wir lösten sie, fast unmerklich für Außenstehende, im Geiste eines Willens: unser Lebens- und Arbeitsprinzip war tief in der Verantwortung gegenüber dem Werk verwurzelt. Wenn eine Plastik vom Gips in die Bronze überführt wurde, wo sich durch völlig andere Bedingungen des Lichts und des Standortes Stellen ausgebildet hatten, die Unzufriedenheiten entwickelten, galt niemals das bekannte: „das geht schon, das fällt nicht auf“. Oder wenn eine Mattigkeit der Form, eine störende Rauigkeit, vom Gießprozess begünstigt, auftrat und der Werkstatt eine zusätzliche Arbeitswoche drohte, gab es für Marc und mich nie Schuldzuweisungen. Meine Fehler, die oft erst im ganzen Werk hervorstachen, wie auch seine, standen nie in Opposition zueinander, uns leitete ausschließlich unser Wille, die bestmögliche Bronze herzustellen.

Trotz unserer brüderlichen Nähe hat sich Marc Krepp den größten Freiraum, das, was er gießen will und muss, erhalten und genommen. Es gab Zeiten, in denen ich mich, wenn er sehr große Bronzen, fast raumsprengende wie das „Urschiff“, zu gießen hatte, in die Wartereihe stellen musste, was jetzt ausgesprochen ein Zuspruch für den Freund ist, weil sich jeder am Größeren üben muss, um der Vitalität willen. Das

ist so, weil ich ein Bildhauer des mittleren Maßes bin (bis zu einer Höhe von etwa drei Metern) und ein Gestalter „aller Teile“. Wir haben gewiss gießerische Schönheiten in die Welt gesetzt, u.a. das „Mittlere Paar“ im Kreishaus des Bezirkes in Bad Schwalbach oder die beiden Variationen der „Nike '89“: vergoldete, auf hohem Schaft an der Potsdamer Glienicker Brücke die eine und mit veränderter Flügelgestaltung vor dem Dresdner Landtag die andere.

Ich stellte mir die kernbestimmenden kubischen Achsen des architektonischen Diktates des Dresdner „Canalettoblicks“ vor: Den tiefsten Platzhintergrund der „Nike '89“, die beherrschende lange Gerade des Daches des Mittelschiffs der katholischen Hofkirche, das Schloss samt der „ausklingenden Melodie“ von Semperoper, Gemäldegalerie, „Italienischem Dörfchen“ und dem wuchtigen alten Parlament: höchst eigene Stilwillen, die Vielfalt zu großer Einheit zwingen. Alles bestimmte mich, die „Nike“ nicht störend durch selbstbestimmte Achsen in das Stadtpanorama einzufügen.

Einen dünnwandigen Wachsguss zu haben, der großer Veränderungen bedurfte, war ein jahrzehntelanger Traum von mir. Spätestens als ich in den 70er Jahren erfuhr, dass Marino Marini in Italien, Lothar Fischer und Toni Stadler in München ihre Bronzegüsse hart angingen und nicht als „heilige“ Endstationen ansahen, ging ich zu Krepps Werkstatt und bat ihn, mit mir den Nike-Flügel aufzurichten, bis die Oberkante parallel, präzise wie ein fernes Echo des Hofkirchenfirstes wirkt. Entschlossen wurde die Figur auf

zwei Blöcke gelegt, und wir trennten mit zwei Keilschnitten die nötigen Keile aus dem Thorax, zogen mit Vorsicht und leichter Drehung die noch nach unten zeigende Achse in die Horizontale. Vor uns blieb eine große Wunde, eine Kerbe der schlimmsten Vorstellung und die schwierige Aufgabe, mit Hilfe des jetzt rettenden Agongases fehlende Substanz durch gefühlte Flächen meiner ureigensten plastischen Handschrift zu ersetzen, bis in die feinsten Strukturen. Uns gelang der „Ritt über den Bodensee“ und [wir] waren glücklich, die Figur war durch Mut und Können gerettet: die Bronze als schöpferisches Mittel.

Seit den frühen 80er Jahren hat Marc Krepp mir wichtige Arbeiten aus der Sandgusszeit gegossen, vor allem die künstlerisch wichtigsten, die 58 Stiftungsarbeiten in den Dresdner Kunstsammlungen, die auch ins neue Jahrhundert wuchsen. Meinem Herzen besonders nahe sind mir das „Kleine Martyrium“ und die „Passion“, die „Große Neeberger Figur“, die „Einblicke“, Bildnisse von „Hanns Eisler“ bis „Zoltan Kodaly“, von „Franz Fühmann“ bis „Peter Huchel“, von „Jean Genet“, dem Meister von „Querelle“ und „Elfriede Jelinek“ und – wie schon erwähnt – die „Niken“, die „Mittleren Daphnen I bis III“ und das „Opfer“. Das Ende des schrecklichen 20. Jahrhunderts resümierte ich mit dem „Marsyas“ sowie dem Hoffnung beschwörenden Torso „Beginn“.

Jeder Guss war ein Innehalten, eine Prüfung unserer Gemeinschaft, manchmal täglich, wöchentlich, in



verschiedenen Wettern und schwankendem Himmelslicht. Mit dem kleinen Schleifer „instrumentierte“ ich all die Plastiken, geduldig retuschiert von Krepp, der mit seiner Tochter in ständig verbesserten Gussverfahren der letzten Verfeinerung nachspürte. Ja, es ist Zeit, dass einer innehält und aufschreibt, was Krepp mit- und nachempfand und [dass er] nie zu einem bloßen Auftragserfüller wurde.

Ich danke Marc Krepp für die Erhaltung dieser Konstellation.



Jeanne Mammen, *Männerkopf* (um 1946)

The Bronze Caster and Confidant Marc Krepp

Wieland Förster

The bronze casting of a sculpture represents for the majority of sculptors the last stage of the project. The process before it, usually unseen by the public yet noteworthy and considered most important to the process, rarely makes an appearance. Occasionally, although not often, the work is acquired by museums or collectors, which indeed is an acknowledgment with respect to the artist.

In German, it should be noted, the term "sculptor" actually encompasses two different facets. Firstly, the *Bildhauer* as a sculptor works on the figurative object, carving wood or cutting away pieces of stone, with a clear understanding of the volume of the material which is to be preserved. Secondly, the *Plastiker* as a sculptor successively merges interlocking elements in an additive manner, which frequently leads to more space-forming subjects. Referring to a *Plastiker* as a *Bildhauer* is an exaltation to him, because shaping stones is a tough job – more than modeling, I believe.

The ability to trust is rarer, but the desire dwells in almost every *Plastiker*, and many who work with soft materials, may certainly regard themselves as sculptors. Naturally, a bronze caster tends to work more with plastics. In the course of the decades of his life, especially in following his inclination, the young caster Krepp, my constantly shaping friend and

confidant, turned to the expanded possibilities of utilizing the lost wax method, also orienting himself to clear examples of sculpturing, as everyone may witness today in the life's works of, among others, Rolf Szymanski and Wieland Förster.

In good galleries, it is known that in the early sixties and seventies we created our work in sand casting foundries of good quality in the East of Germany, where we poor souls did not yet weld, but "tapped" instead. My memories of these beautiful castings focus, for example, on Pirner and Franz in Dresden and on Seiler and Siebert in Berlin, who employed excellent formers and, above all, engravers: Nevertheless, they had to authentically transfer the gypsum original into metal, which meant "faking" the epidermis of a body covered with seams. They were such highly sensitive men and women. I have bronzes with difficult "skin" that have evolved into true miracles of authenticity by virtue of love and ambition.

Now to Marc Krepp, my caster, whom I had met in the late seventies and who became as close to me as an important member of the family, who can transfer my work on a one-on-one basis with love and passion into the bronze realm. With self-assured pride, he created castings that lead to our works being critically acclaimed in Germany and abroad. With Krepp, there can be no by-the-way order for casting. No, the

relationship and thus the object itself can only then properly come to fruition when mutual respect has grown, allowing one to feel a true sense of proximity to the work. Thereby, it was not the formal fulfillment of a mission that was our goal, instead, it was always the prevailing human understanding that was our requirement, even as questions of modification arose. We solved them, almost imperceptibly to outsiders, in the spirit of good will: our life and work principles were deeply rooted in our responsibility towards the work. When a sculpture was transferred from gypsum to bronze, in the presence of different conditions of light and location a certain dissatisfaction could develop, the well-known "never mind, never fails" was never applied. Regardless of whether we were confronted by the languor of form, a disturbing roughness caused by the casting process or the prospect of the workshop threatening an extra week of effort, there was never any blaming between Marc and myself. My mistakes, as well as his, which often emerged only after the work existed in an advanced state, were never in opposition to one another, for we were guided exclusively by our desire to produce the best possible bronze.

Despite – and indeed precisely because of – our brotherly closeness, Marc Krepp has the greatest freedom to receive and take what he wants and needs to be poured. There were times, nonetheless, when I had to cast very large, essentially monumental bronze objects like the *Urschiff* (original ship). I had to position myself in the queue, standing in line, as it

were, which very much affirms the attributes of my friend, because everyone has to practice something larger and more demanding for the sake of enhancing one's own vitality. That's because I'm a medium-sized sculptor (up to a height of about 3 meters) and a designer of "all parts" thereto. We have certainly created casting beauties, among others, the "middle pair" in the county house of the district in Bad Schwalbach or the two variations of the "Nike '89": gilded on a high shaft at the Glienicke Bridge in Potsdam, for one, and, in addition thereto, with a different wing design in front of the Dresden state parliament.

I imagined the core-defining cubic axes of the architectural dictates of Dresden's Canaletto's View: the deepest background space of the "Nike '89", the dominant long straight line of the roof of the central nave of the Catholic Hofkirche, the castle complete with the "fading melody" of Semperoper, the Painting Gallery, "Italian Hamlet" and the massive old parliament: an inherently high will to one's own style which will force diversity towards great unity. Everything compelled me, to insert the Nike in a non-interfering fashion by virtue of self-determined axes into the city panorama.

To have a thin-walled wax casting, which needed great changes, was a dream of mine for decades. At the latest, when I learned in the seventies that Marino Marini in Italy, Lothar Fischer and Toni Stadler in Munich, treated their bronze casts roughly and did not liken them to "holy" final stations, I went to Krepp's workshop and asked him to

help me raise the Nike wing until the top edge was parallel and precise, serving as an echo, a distant extension of the roof ridge of the Court Church. Determinedly, the figure was placed on two blocks and two wedge cuts and the necessary wedges were separated from the thorax, pulling the axis which was still pointing down now with caution and a slight rotation in the horizontal plane. Thereby, we encountered a great wound, an injury of the worst imaginable kind. Thus, we were facing the difficult task of replacing the missing substance through the perceived surfaces of my very own plastic handwriting, down to the finest structures, with the assistance of argon gas. We succeeded in the "Ride over Lake Constance" and were happy, the figure was saved by courage and skill: bronze as our creative means.

Since the early eighties, Marc Krepp has been casting important sand-casting works for me, especially the artistically important ones, the 58 foundation works in the Dresden art collections, which also grew into the new century. Particularly close to my heart are the "Little Martyrdom" and the "Passion", the "Great Neeberger Figure", the "Insights", portraits of Hanns Eisler and Zoltan Kodaly, from Franz Fühmann to Peter Huchel, from Jean Genet, the master of "Querelle" and Elfriede Jelinek and – as already mentioned – the "Nike '89", the "Daphne I to III" and the "Victim". I summed up the end of the dreadful twentieth century with the "Marsyas" as well as the hopeful torso "Beginning".

Each casting served as a pause, a test of our cooperative spirit, sometimes daily, weekly, in various weather conditions and wavering sky light. With the little grinder, I "instrumented" all the sculptures, patiently retouched by Krepp, who was tracking down the last refinement with his daughter in constantly improved casting processes. Yes, it is time for me to reflect and write down what Krepp felt and understood, and to acknowledge that he never degenerated into a mere, disinterested subcontractor.

I thank Marc Krepp for the preservation of this constellation.



Michael Jastram, *Pferde-Wagen (Reiterin)* (2012)

Johannes Lauter

Wenn ich ein Homo sapiens wäre, wäre ich ein Künstler.

Wenn ich Künstler wäre, wäre ich Bildhauer.

Ich würde Figuren machen.

Ich würde mich an die Menschen erinnern und an die Tiere, dann würde ich die Figuren machen.

Ich wollt die Figuren so, dass sie weder den Toten, noch den Lebendigen zuzuordnen wären, sondern dass sie in einem Zwischenreich zwischen Tod und Leben zuhause sind.

Es wäre der Versuch, ihnen soviel Seele zu geben, dass sie kurz davor stünden eine Seele zu haben, so kurz davor, dass ihnen ihr erster Atemzug im Hals stecken bliebe, ihre Seele ihnen im Hals stecken bliebe.

Ich würde sie so knapp vor unsere Welt stellen, dass sie uns gerade nicht sehen, hören und riechen könnten.

Ich würde sie so bewegungsunfähig machen, dass sie weder ganz in unsere Welt hinein, noch ganz aus unserer Welt hinaus könnten.

Sie wären immer kurz davor, uns Entscheidendes zu sagen, bzw. immer kurz davor, von uns Entscheidendes zu erfahren.

Sie wären so knapp davor, so hautnah dabei, und doch so weit weg.

Ich würde die Figuren aus Holz machen, weil Holz einmal ein Baum gewesen wäre und einen Standpunkt und ein Leben gehabt hätte.

Es wäre ein Beitrag zum radikalen Konstruktivismus.

Würde ich einmal einem leidenschaftlichen Bronzegießer, einem voller Blut, begegnen, würde ich ihm meine Thin Kings zum Abformen und Gießen überlassen, um meine Gedanken aus zweiter Hand metallisiert betrachten zu können.

If I were a Homo sapiens, I would be an artist.

If I were an artist, I would be a sculptor.

I would create figures.

I would remind myself of humans and animals, then I would create the figures.

I would want the figures to be allocated neither to the dead nor to the living, but rather that they would be at home within an intermediate realm between death and life.

It would be an attempt to lend them so much of a soul that they would almost acquire a soul of their own, so that their first breath would stick in their throats, indeed, so that their soul would get stuck in their throats.

I would place them so close to our world that they just could not truly see, hear and smell us.

I would immobilize them so that they could neither really enter into our world nor really exit our world.

They would always come close to saying something decisive and come close to learning something decisive from us.

They would be close to being in the thick of it, yet remain so far away.

I would carve the figures out of wood, given that wood itself would have once been a tree, having had a point of view and a life of its own.

It would be a contribution to radical constructivism.

If I ever met a passionate bronze caster, one full of blood, as it were, I would leave him my Thin Kings for molding and casting, so that I could observe my metallized thoughts from a second-hand point of view.



Johannes Lauter *Think King* (2017)



Dirk Wunderlich, *WU 9895 (Ciliata)* (2005)



Alexander Polzin, *Danteköpfe* (1999/2015, detail)



Katharina Gerold, *Profil 11-14* (2011/14)



Susanne Roewer, *Gulliver* (2011/18)



Rolf Szymanski, *Gilla – Frau im Spiegel* (2008/9)



Jeanne Mammen, *Jüngling* (1940–46)



Theo Balden, *Die Braut* (1948)



Berndt Wilde, *Hockende für Lipschitz* (1949)



Clemens Gröszer, *Marin a Colie* (1984)



Alexander Polzin, *Double Angel* (2013)



Tamara Kvesitadze, *Ne me quitte pas* (2016)



Tamara Kvesitadze, *Four Figures* (2018)



Künstlermönch Raphael Statt



Trak Wendisch, *Mondfrau* (1993)





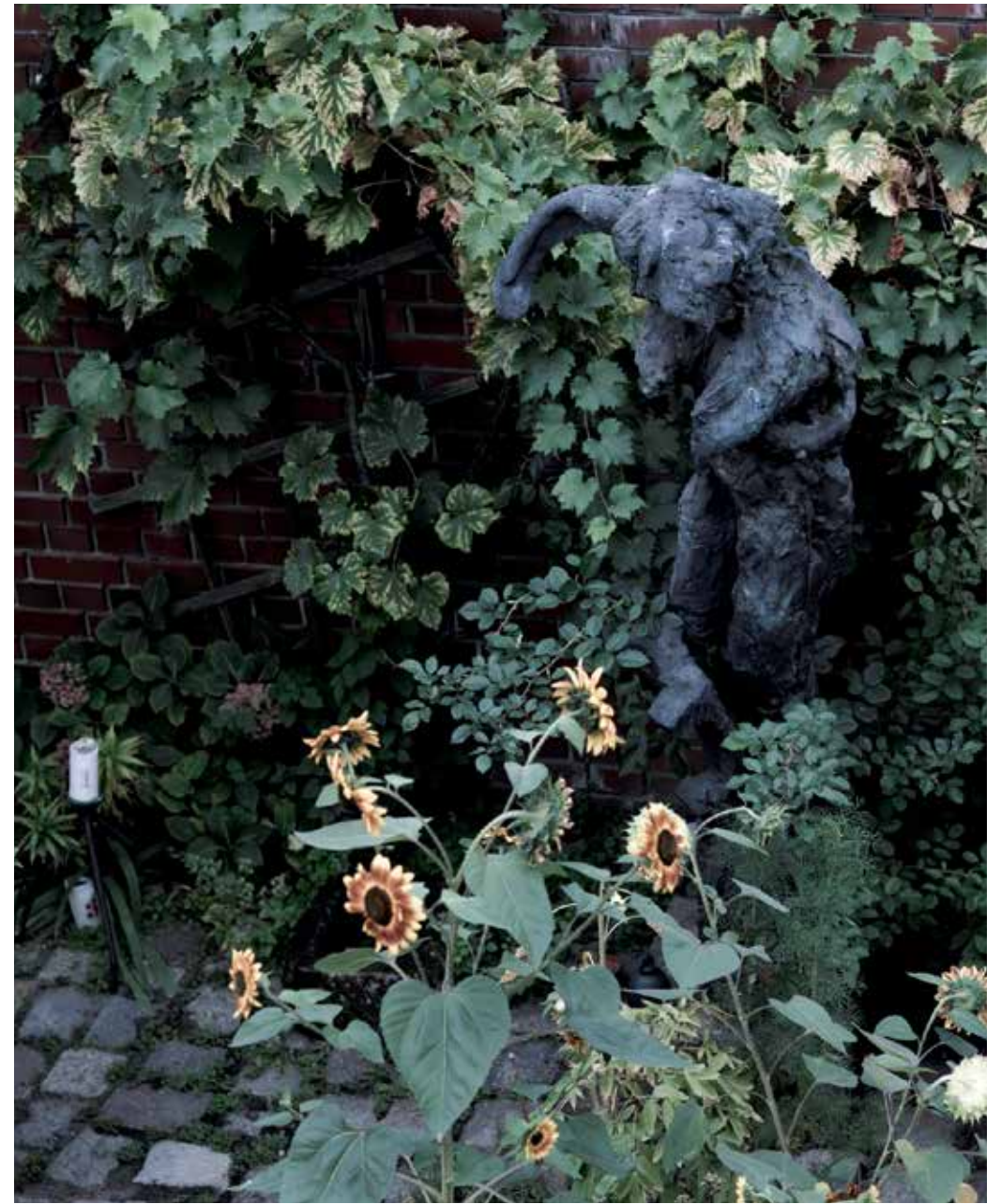
Tamara Kvesitadze, *Red* (2014)



Elmgreen & Dragset at Marc Krepp's workshop (2012)



Michèle Krepp working on Anne Sewcz, *Jüngling* (1984)



Rolf Szymanski, *Figur in großer Höhe II* (1999)

Herausgeber | Editor:

Galerie Kornfeld, Berlin

(c) Werke | works: the artists | courtesy Galerie Kornfeld, Berlin

(c) Texte | texts: Dr. Christoph Breitwieser, Ingeborg Ruthe, Wieland Förster, Johannes Lauter

(c) Fotografie | photography: All images within this publication are taken by Hubertus Hamm. Exceptions are noted below with the reference page in brackets.

Martin Adam (p. 27), Norbert Banik (p. 1), Bernd Borchardt (p. 38, 45), Robert Dämmig (p. 30), Katharina Gerold (p. 32), Gerhard Haug, Berlin (pp. 14, 31, 41, 42, 43), Alfred Kornfeld (p. 46), Marc Krepp (p. 46), Andreas Sütterlin (p. 33), Dirk Wunderlich (p. 12).

Siegfried Krepp, *Kleiner weiblicher Torso* (1968)

Inside cover: Siegfried Krepp

Translated from German to English: Dr. Michaela Dudley, Felix von Haselberg and Anna Raab, 2018.

Redaktion | Project Management: Dr. Tilman Treusch and Tammam Azzam.

Lektorat | Copy Editing: Felix von Haselberg, Dr. Tilman Treusch (German),
Shahane Hakobian, Felix von Haselberg (English)

Satz und Gestaltung | Type Setting and Graphic Design: Tammam Azzam

Gesamtherstellung | Production: Buch-und Offsetdruckerei H. HEENEMANN GmbH & Co. KG

Printed in Germany

© 2018, Galerie Kornfeld und die Autoren | and the authors

Danksagung | Acknowledgement

Die Galerie Kornfeld ist Marc Krepp und seiner Tochter Michèle zu außerordentlichem Dank verpflichtet. Weiterhin danken wir den Künstlern, den Autoren, den Übersetzern und allen Personen, die zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben.

A special thank goes to Marc Krepp and his daughter Michèle. Galerie Kornfeld also would like to thank the artists, the authors, the translators, and all those contributed to the publication of this book.

ISBN 978-3-00-061310-4



