

WHEN WE WERE MONSTERS

JAMES RICHARDS

HAUS
MÖDRATH RÄUME
FÜR KUNST

WHEN WE WERE MONSTERS

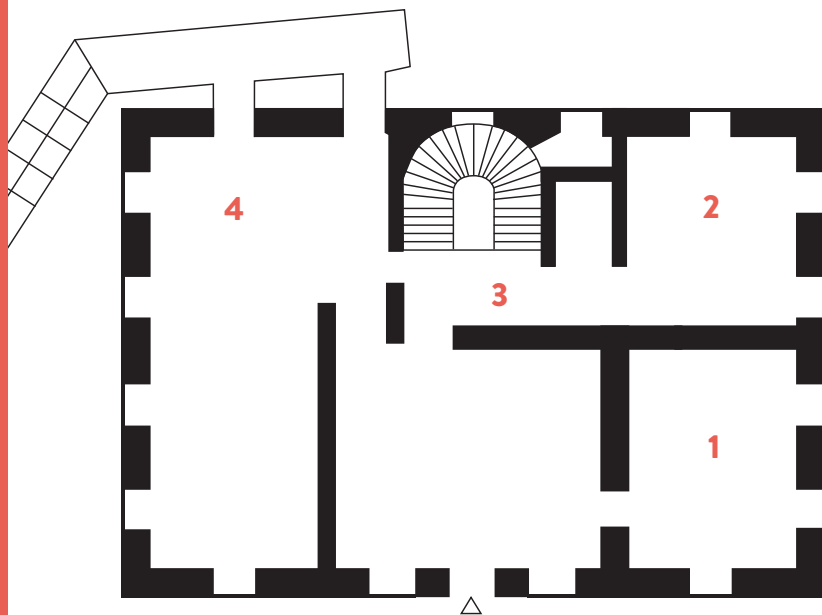
EINE AUSSTELLUNG VON / AN EXHIBITION BY

JAMES RICHARDS

MIT / WITH

**TOLIA ASTAKHISHVILI, ALBRECHT BECKER,
CHRISTIAN FRIEDRICH, BASTIEN GACHET,
ISA GENZKEN, MARGARETHE HELD,
ADRIAN HERMANIDES, ANNE McGUIRE,
STEVE REINKE, RACHEL REUPKE,
JX WILLIAMS**

ERDGESCHOSS GROUND FLOOR



RAUM / ROOM 1

JAMES RICHARDS

1983 geboren / born in Cardiff
lebt / lives in Berlin und / and London

Crumb Mahogany

2016

Flachbildschirm-Diptychon,
digitale Videos, Farbe, stumm /
Flat screen diptych, digital videos,
colour, no sound

Loop / Looped

Courtesy James Richards, Cabinet,
London, Galerie Isabella Bortolozzi,
Berlin, Rodeo, London / Piraeus

ADRIAN HERMANIDES

1972 geboren / born in Simbabwe /
Zimbabwe

lebt / lives in Berlin

Alms For The Birds

2009

Installation von gefundenen
fotografischen und häuslichen
Materialien / Installation of found
photographic and domestic materials
Installationsmaße variabel /
Installation dimensions variable
Courtesy Adrian Hermanides

RAUM / ROOM 2

JAMES RICHARDS

Rosebud

2013

Digitales Video, s/w, Ton /

Digital video, b/w, sound

12 min

Courtesy Slg. Wilhelm Otto Nachf.

ISA GENZKEN

1948 geboren / born in Bad Oldesloe
lebt / lives in Berlin

X-Ray

1989

S/w-Foto gerahmt hinter Glas /

B/w-photograph framed behind glass

62 × 50 cm

Courtesy Slg. Wilhelm Otto Nachf.

RAUM / ROOM 3

Videofund aus dem Internet /
Anonymous video found online

Le Débouché

o. J. / n. d.

Video

43 min

RAUM / ROOM 4

JAMES RICHARDS

Tenant 2

2021

Aquarium, Pflanzen, Fische, Steine,
Kunstharzskulptur / Aquarium, plants,
fish, stone, resin sculpture

50 × 120 × 50 cm

Courtesy James Richards, Cabinet,
London, Galerie Isabella Bortolozzi,
Berlin, Rodeo, London / Piraeus

BASTIEN GACHET

1987 geboren / born in Genf / Geneva
lebt / lives in Genf / Geneva

Hair dryer

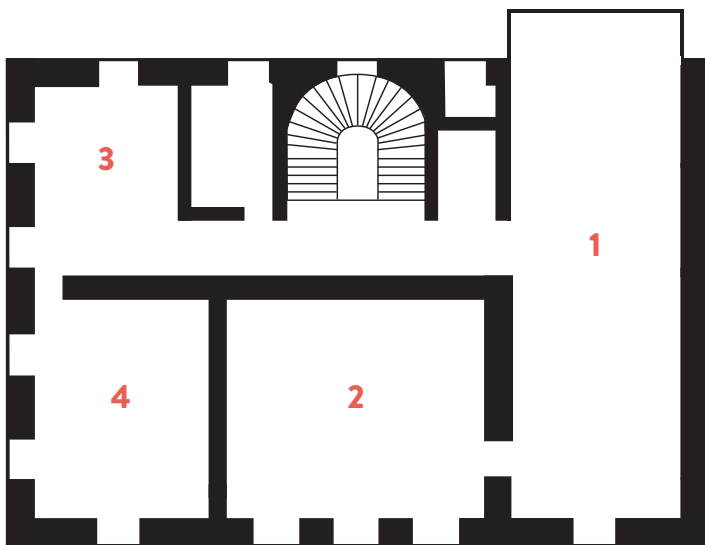
2021

Mixed Media Skulptur /
Mixed media sculpture

132 × 30 × 43 cm

Courtesy Bastien Gachet

1. OBERGESCHOSS FIRST FLOOR



RAUM / ROOM 1

ALBRECHT BECKER

1906 geboren / born in Thale
2002 gestorben / died in Hamburg

Untitled

1974
Fotocollage / Photocollage
28,4 × 20,4 cm

Untitled

1976
Fotocollage / Photocollage
9,2 × 25,7 cm

Untitled

1977
Fotocollage / Photocollage
13,4 × 26,8 cm

Untitled

1977
Fotocollage / Photocollage
13,3 × 25,8 cm

Untitled

1984
Fotocollage / Photocollage
15,2 × 18 cm

Untitled

1985
Fotocollage / Photocollage
10,5 × 24,6 cm

Untitled

1997
Fotocollage / Photocollage
15,2 × 20,2 cm

Untitled

1997
Fotocollage / Photocollage
18,5 × 15 cm

Alle Werke / All artworks: Courtesy
Sammlung / Collection Hervé Joseph
Lebrun und / and Delmes & Zander,
Köln / Cologne

JX WILLIAMS

(Pseudonym für / for AA Bronson
und / and James Richards)

Untitled (Bull Chain)

2018
Mixed Media Bodeninstallation /
Mixed media floor installation
Installationsmaße variabel /
Installation dimensions variable
Courtesy JX Williams

RAUM / ROOM 2

STEVE REINKE

1963 geboren / born in Eganville,
Kanada / Canada
lebt / lives in Chicago

und / and

JAMES RICHARDS

When We Were Monsters

2020
HD-Video, Farbe, Ton /
HD video, colour, sound
20 min
Courtesy James Richards /
Steve Reinke, Cabinet, London,
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin,
Rodeo, London / Piraeus

RAUM / ROOM 3

RACHEL REUPKE

1971 geboren / born in
Henley-on-Thames
lebt / lives in London

Deportment

2011
HD-Video, Farbe, stumm /
HD video, colour, no sound
3:32 min
Courtesy Rachel Reupke
und / and LUX, London

TOLIA ASTAKHISHVILI

1974 geboren / born in Tiflis,
Georgien / Georgia
lebt / lives in Berlin

Which Bitch is a Witch?

2000
Digitalisiertes VHS-Video,
Farbe, Ton / Digitised VHS video,
colour, sound
2:44 min
Courtesy Tolia Astakhishvili

*Beide Videos im Loop auf einem
Monitor / Both videos looped on a
single monitor*

MARGARETHE HELD

1894 geboren / born in Mettingen

1981 gestorben / died in Berlin

Dämon

o. J. / n. d.

Buntstift auf Papier / Crayon on paper

48 × 31 cm

Dämon

o. J. / n. d.

Buntstift auf Papier / Crayon on paper

48 × 31 cm

Dämon

o. J. / n. d.

Buntstift auf Papier / Crayon on paper

48 × 31 cm

Dämon

o. J. / n. d.

Buntstift auf Papier / Crayon on paper

48 × 31 cm

Die Göttin Quilio

o. J. / n. d.

Buntstift auf Papier / Crayon on paper

42 × 27,5 cm

Alle Werke / All artworks: Courtesy

Sammlung / Collection Zander

RAUM / ROOM 4

JAMES RICHARDS

Radio at Night

2015

Digitales Video, Farbe, Ton /

Digital video, colour, sound

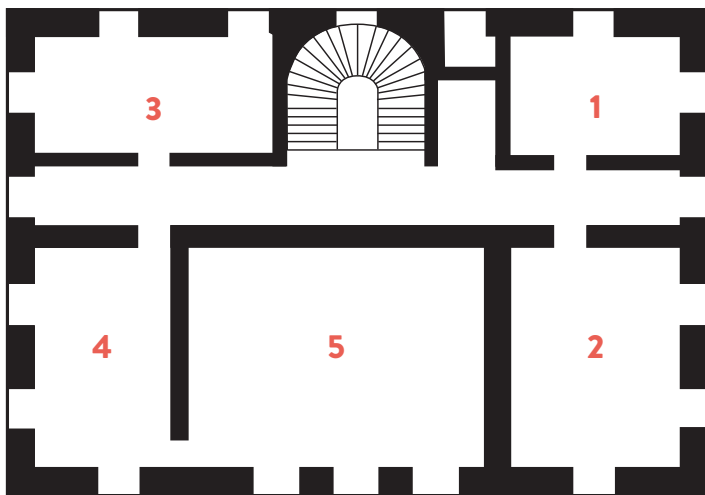
8:10 min

Courtesy James Richards, Cabinet,

London, Galerie Isabella Bortolozzi,

Berlin, Rodeo, London / Piraeus

2. OBERGESCHOSS SECOND FLOOR



RAUM / ROOM 1

JAMES RICHARDS

Not Blacking Out, Just Turning The Lights Off

2011

Digitales Video, Farbe, Ton /

Digital video, colour, sound

16:16 min

Courtesy Slg. Wilhelm Otto Nachf.

RAUM / ROOM 2

JAMES RICHARDS

Internal Litter

2021

Leuchtkasten Diptychon, 16 Duratrans

Poster / Light box display diptych,

16 duratrans photographs

Jeder Leuchtkasten / Each light box:

150 × 211 × 3 cm

Courtesy James Richards, Cabinet,

London, Galerie Isabella Bortolozzi,

Berlin, Rodeo, London / Piraeus

RAUM / ROOM 3

JAMES RICHARDS

Das Zimmer der toten Fliegen

2021

Gesammelter Schmutz, tote Fliegen

und andere kleine Insekten / Collected

dirt, dead flies and other small insects

Installationsmaße variabel /

Installation dimensions variable

Courtesy James Richards, Cabinet,

London, Galerie Isabella Bortolozzi,

Berlin, Rodeo, London / Piraeus

BASTIEN GACHET

Desk

2021

Mixed Media Installation /

Mixed media installation

Installationsmaße variabel /

Installation dimensions variable

Courtesy Bastien Gachet

ANNE McGUIRE

1963 geboren / born in Blue Earth,

Minnesota, lebt / lives in San Francisco

When I Was A Monster

1996

SD-Video, Farbe, Ton /

SD video, colour, sound

6 min

Courtesy Anne McGuire

RAUM / ROOM 4

JAMES RICHARDS

The Screens

2013

35 mm Dia-Installation, 4 Sets von
80 Dia-Folien (320 Dias im Gesamten) /
35 mm slide installation, 4 sets of
80 DIA slides (320 slides in total)
Installationsmaße variabel /
Installation dimensions variable
Courtesy Slg. Wilhelm Otto Nachf.

RAUM / ROOM 5

JAMES RICHARDS

Untitled Radial Arm Maze 1-3

2021

Drei Holzskulpturen, Kunststoff,
Metall / Three wooden sculptures,
plastic, metal
Jeweils 250 cm im Durchmesser /
Each 250 cm diameter
Ed. von / of 3 + 2 AP
Courtesy James Richards, Cabinet,
London, Galerie Isabella Bortolozzi,
Berlin, Rodeo, London / Piraeus

CHRISTIAN FRIEDRICH

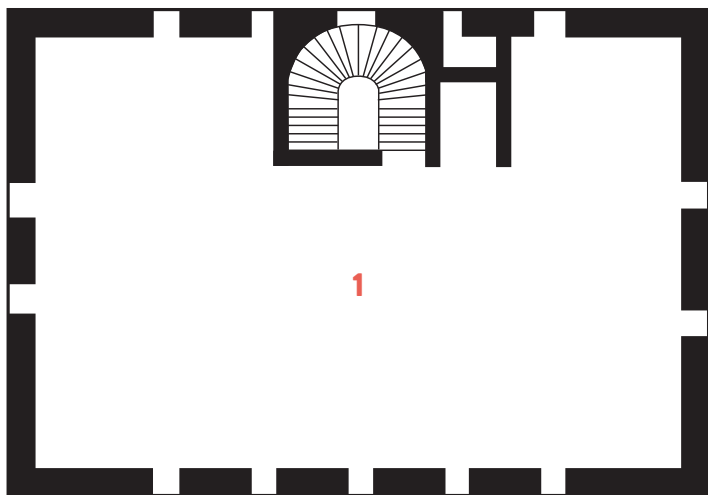
1977 geboren / born in Freiburg
lebt / lives in Amsterdam

The Stone that the Builder Rejected

2008

Digitales Video transkodiert in
eine digitale Datei, Farbe, Ton /
DV transcoded to digital file,
colour, sound
10:24 min
Courtesy Christian Friedrich

DACHGESCHOSS ATTIC



RAUM / ROOM 1

JAMES RICHARDS

Crumb Mahogany

2016

6-Kanal digitale Audio Installation,
Computersystem / 6-channel digital
audio installation, computer system
15 min

Courtesy James Richards, Cabinet,
London, Galerie Isabella Bortolozzi,
Berlin, Rodeo, London / Piraeus

Videofund aus dem Internet /
Anonymous video found online

Le Débouché

o. J. / n. d.

Video

43 min

ERDGESCHOSS

RAUM 1

Alms For The Birds zeigt Gegenstände aus der Wohnung eines verstorbenen Unbekannten. Eine mosaikhafte Komposition, deren Bestandteile Hermanides weitgehend im Originalzustand belassen hat. Die einzelnen Elemente – ein Geheimvorrat an Foto-Teststreifen, eine abgewetzte Ledermatratze, ein billiger Plastikponcho, Lippenstifte – fügen sich zu einem autorlosen Archiv des Begehrens. Nach Bedeutung suchend gleitet der Blick über die versammelten Relikte. Während wir rätseln, was der Beruf dieses Mannes möglicherweise mit seinen Obsessionen zu tun hatte, kristallisiert sich das fragile Porträt eines Lebens, das der Zeit anheimgefallen ist.

Alms For The Birds nimmt Bezug auf das Ritual der Himmelsbestattung, das vor allem in den chinesischen Provinzen Tibet, Qinghai und der Inneren Mongolei praktiziert wird. Eine Himmelsbestattung oder Exkarnation findet auf einer flachen Bergebene statt und wird von den Leichenbestatter:innen, den Ragypas, vorbereitet. Sie zerteilen den Körper, trennen die Gliedmaßen ab und entnehmen die Organe. Das Ritual basiert auf der Vorstellung, dass der Körper nach dem Tod zu einem entbehrlichen Gefäß wird. Der Körper wird dem Reich der Wildtiere, allen voran den großen Raubvögeln als Nahrung dargeboten und tritt so in einen Auflösungsprozess ein.

RAUM 2

Rosebud knüpft an eine Reihe von Fotografien an, die Richards in einer Bibliothek in Tokio entdeckte. Die Kamera fährt über aufgeschlagene Bildbände von Künstler:innen wie Robert Mapplethorpe, Man Ray und Larry Clark und spürt Stellen auf, wo der Farbauftrag akribisch von Hand weggeschliffen wurden. Die japanischen Zensurgesetze verbieten Abbildungen von Nacktheit und sexuellen Akten. Die Zollbehörden überprüfen importierte Druckerzeugnisse und zensieren Inhalte, die für obszön befunden werden. Als nacktes Trägermaterial enthüllt das Papier eine Kultur der Entsexualisierung, die in ihrer Intensität gewaltsam und fromm zugleich erscheint. Der Prozess des Ausradierens überlagert das Bild mit einer Form von Macht, die die Leerstelle des Begehrens mit einem kulturellen Blick vernäht.

Es lässt tief blicken, dass das Wort ‚Monster‘ auf das lateinische ‚monstrare‘ zurückgeht, was ‚zeigen‘ oder ‚vorführen‘ bedeutet. Genzken inszeniert dieses monströse Potenzial des Vorführens mithilfe eines medizinischen Röntgengeräts. Unser ansonsten unsichtbares Innenleben ist hier nach außen gekehrt und blickt uns wie der

Tod persönlich als eine Art makabrer Cartoon entgegen. Das Werk entstand in einer Phase, in der Genzken eigene Gehirnschans und Röntgenaufnahmen als Arbeitsmaterial verwendete und Selbstporträts von sich im Krankenhausbett anfertigte. Das konfrontative und von trockenem Humor geprägte Bild verflüssigt die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen künstlerischem und privatem Selbst, zwischen unbändiger Kreativität und diagnostischer Analyse.

RAUM 3

Louis Le Déboucheur ist ein flämischer Klempner, der mit einer Rohrkamera Abflussleitungen von innen filmt. Er hat Hunderte von Videos auf seinen YouTube-Kanal hochgeladen, der ihm als eine Art Archiv dient.

RAUM 4

Die Architektur von Haus Mödrath zeichnet sich durch ihre ungewöhnliche Kombination aus Häuslichkeit und institutioneller Funktionalität aus. Seine Räumlichkeiten wirken teils wie ein Museum, teils wie ein Wohnhaus. Solch unscharfe Grenzen kennzeichnen auch die Art und Weise, wie Bastien Gachet in seinen Werke Alltagsobjekte verwendet, darunter Einrichtungselemente wie Waschbecken, Heizthermen und Steckdosen. Indem Gachet diese Infrastruktur häuslichen Komforts aus ihrem Zusammenhang löst, erzeugt er eine unerwartete, bisweilen unbehagliche Spannung. Für die Installation *Hair dryer* in der früheren Schwimmhalle des Haus Mödrath hat Gachet ein aus öffentlichen Bädern vertrautes Objekt zu einem Küchengerät für selbstgemachte Nudeln umfunktioniert.

1. OBERGESCHOSS

RAUM 1

Albrecht Becker wurde Anfang 1935 von der Gestapo festgenommen und wegen Verstoßes gegen den Paragraphen 175, der homosexuelle Handlungen unter Strafe stellte, zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Zwei Jahre nach seiner Freilassung meldete er sich als Kriegsfreiwilliger und wurde an die Ostfront geschickt. In dieser Zeit begann er, sich zu tätowieren, und entdeckte das autoerotische Potenzial von in die Haut gestochener Farbe.

Der als Szenenbildner ausgebildete Becker fing in den frühen 1930er Jahren zunächst im Privaten damit an, intensiv mit fotografischen Selbstporträts zu experimentieren, was er auch bis zu seinem Tod im Jahr 2002 fortsetzte. Seine in rascher Folge geknipsten Bilder schnitt er zurecht und collagierte sie wie Zeichentrickfilme, weshalb man sich ihn leicht als provinziellere und erotischere Ausgabe von Eadweard Muybridge vorstellen kann. Die hier gezeigten Arbeiten von Becker bieten vor allem Einblicke in die Schlafzimmer und Gärten, in denen sein intimes Theater stattfand.

Die um sich selbst kreisende Fotografie war das perfekte Medium für Becker, sozusagen seine persönliche Lustmaschine. Die Bilder zeigen, wie er sich selbst Tattoos sticht, masturbiert, seinen Körper modifiziert und dabei mit Kameratricks arbeitet, unmittelbar auf die Fotooberfläche zeichnet und so blühende Collagen entstehen lässt. Becker schaut oft direkt in die Kamera, wobei sein sanfter Blick die Radikalität seiner Autoerotik nur scheinbar konterkariert.

JX Williams präsentiert eine Sammlung schauriger Fundobjekte – darunter ein Maßband, ein Vorschlaghammer und ein Knüppel –, die einst bei Ritualen dazu dienten, Flüche auszusprechen oder anderes Unheil in die Welt zu bringen. Das Pseudonym JX Williams hat in der Filmbranche eine lange Tradition. Produzent:innen benutzen es, wenn sie mit einem bestimmten Filmprojekt nicht in Verbindung gebracht werden wollten. AA Bronson griff für seine unheimlichen, requisitenartigen Werke auf das Pseudonym zurück, und auch Richards schließt sich hier dem spaßigen Reigen an.

Untitled (Bull Chain) ist eine Reminiszenz an die berühmt-berüchtigte Schwulenbar *Bull* in Berlin-Schöneberg, deren Decke eine Kette zierte. Die rund um die Uhr geöffnete Bar ist ein Ort für ungehemmtes Cruising und Gruppensex. Ringsherum an der Decke ist dort eine Stahlkette angebracht, an der Requisiten der schwulen Subkultur befestigt sind – ein gelber Bauarbeiterhelm, ein Polizeiknüppel, dutzendweise Handschellen und eine Reihe von Musikinstrumenten wie etwa Kuhglocken und Tamburine.

Im Kontrast dazu ist *Untitled (Bull Chain)* direkt auf dem Boden arrangiert und erinnert so an einen Hexenkreis. JX Williams' überdimensioniertes Bettelarmband bietet eine finstere, abgründigere Vision karnavalesker Erotik. Ein SM-Idiom, bestehend aus Peitschen, gebrauchten Dildos und Dämonenmaske, stößt hier unversehens auf Percussion-Instrumente aus der Gothic-Szene und verschlissenes Kinderspielzeug.

RAUM 2

Das Kino war schon immer Frankensteins Monster, ein hybrides Wesen. Gibt es etwas Ungeheuerlicheres als den Filmschnitt? In Richards Arbeiten reißt der Schnitt die Bilder aus ihrem Entstehungskontext, wodurch sie sich offenbaren und einer genauen Prüfung unterzogen werden können. Seit 2008 schicken sich Reinke und Richards in unregelmäßigen Abständen Bild- und Textmaterial über den Atlantik hinweg selbst-

gedrehte Clips, Musikbearbeitungen, Ausschnitte aus Essays und Gedichten – zu neuen Arbeiten. So fügen sich die Fragmente über zwei Zeitzonen hinweg langsam zu einem losen, gemeinsamen Archiv.

Ausgangspunkt von *When We Were Monsters* ist eine Aufnahme von Videoprojektionen der Künstlerin Gretchen Bender, die sie 1994 ursprünglich für die Inszenierung eines Tanzstücks von Bill T. Jones im New Yorker Whitney Museum anfertigte. Für die Projektionen nutzte Bender medizinische Bildbestände, an die sie über einen plastischen Chirurgen gelangt war. Aus den Bildern von erkrankten, schwerverletzten und deformierten Körpern schuf sie einen grässlichen Flickerfilm.

When We Were Monsters entstand zu Beginn der COVID-19-Pandemie 2020 und erzeugt eine Atmosphäre der molekularen Instabilität und existenziellen Tragweite. Benders medizinischer Blick wird zu einem umfassenderen wissenschaftlichen Blick ausgeweitet und mit neuen Sequenzen und Animationen verbunden, in die Textmaterial und ein vielschichtiger Audio- und Spoken-Word-Soundtrack eingewoben sind. Der Film schlägt oft in eine abstrakte Erotik um und zeigt geisterhafte Bilder von Pawlowschen Hunden, Pilzen, Sehgruben, Wunden, Blumen, Staub und Flecken, Feuerzeremonien, Halluzinationen und berauschter Sprache.

RAUM 3

In Rachel Reupkes *Department* sitzen sich ein Mann und eine Frau an einem Tisch gegenüber. Sie verhandeln die Möglichkeit einer romantischen Verbindung, doch wir sehen nur ihre Lippenbewegungen. Die Szene wirkt wie eine Versuchsanordnung zur romantischen Bildproduktion: Das Paar pendelt zwischen Nähe und Distanz, erscheint erst nah beieinander, dann weit entfernt. Seine Verbindung existiert nur innerhalb der montierten Sequenz unruhiger Einzeleinstellungen.

Das Video erinnert an die vorproduzierten Aufnahmen von Bildagenturen, die in Werbung und Zeitschriften verwendet werden. Die beiden Figuren verwandeln sich in ein Schattenspiel, in dessen Verlauf perlende Proseccogläser (die im künstlichen Licht schablonenhaft wirken), Rosen und Kerzen ein- und ausgeblendet werden. Die manuellen Nachbearbeitungen, die das Profil der Frau zu einem übersteigerten Ideal von weiblicher Perfektion verzerren, lassen das Werk unfertig wirken. *Department* führt vor, wie viel Arbeit hinter Darstellungen von Intimität steckt, und versinnbildlicht so die Ökonomie eines medialen Perfektionsstrebens.

Which Bitch is a Witch? ist Teil eines fortlaufenden Projekts, das sich um eine imaginäre Schule dreht, die von Geistern und Dämonen heimgesucht wird. Astakhishvili verknüpft die gespenstischen Wesen mit einer Reihe von Requisiten, Objekten und Ephemera in vielfältigen Medienformen. Das Video ist als Bildungsfilm inszeniert und soll den Schüler:innen dabei helfen, die Tarnungen der Hexen zu entlarven, die durch die Flure ihrer Schule spuken.

Die Werke der 1894 in Mettingen geborenen Margarethe Held wirken zunächst ungründlich und maskenhaft, doch mit der Zeit entfalten sie eine Intensität, die in der Gegenwartskunst selten ist. Held wurde nach nur vier Jahren Ehe zur Witwe und entwickelte ab 1925 Interesse am Okkultismus. Sie benutzte meist eine Planchette, um Botschaften aus der Welt der Geister aufzuzeichnen. Während eines Versuchs, mit ihrem verstorbenen Mann in Kontakt zu treten, begegnete sie 1950 einem unbekanntem göttlichen Wesen, das sie später als den Gott Shiva erkannte, der in Indien und der Mongolei verehrt wird. Unter der Anleitung von Shiva wurde Held zum Medium, das in Verbindung zum Jenseits steht, und zeichnete in den ersten vier Monaten ihrer neuen Berufung mit Farb- und Bleistift über 300 Porträts von Verstorbenen, Gottheiten, Elfen, Dämonen und anderen außerweltlichen Wesen. Nach vier intensiven Jahren beendete Held ihre Tätigkeit als künstlerisches Medium: Sie hatte ihren göttlichen Auftrag erfüllt.

RAUM 4

Radio at Night (2015) erkundet das Spannungsfeld, das sich in einer hypertechnisierten Welt zwischen den Polen Angst und Lust, Sehen und Spüren auftut. Das Werk nimmt uns mit auf eine assoziative Reise durch wiederkehrende Collage-Sequenzen: ein Close-Up des Gesichts eines Mannes; über Wolkenbändern schwebende Augäpfel; aus einem schnell vorbeifahrenden Zug erblickte Bäume; Tiere bei der Schlachtung. Feiernde bei einem Maskenball evozieren Dekadenz und Sterblichkeit, während die von einem Gitternetz überlagerten Ausschnitte aus Medizin-Dokus eine forensische Bildsprache aufgreifen. Die Montagetechnik steht in der langen Tradition des experimentellen Found-Footage-Films, der elektronische Soundtrack ist eine Reverenz an die queere Industrial-Band Coil und ihre Kollaborationen mit dem Filmemacher Derek Jarman.

2. OBERGESCHOSS

RAUM 1

Not Blacking Out, Just Turning The Lights Off kreist um Vorgänge der Auflösung und des Austausches am Randbereich individueller Subjektivität und wirft die Frage auf, was bei der Begegnung mit Anderen (oder dem Versuch davon) genau geschieht. Der Film pirscht sich an den Schwellenzustand der Erschöpfung und des Schlafs heran. Zu sehen sind Schlafzimmer und Requisiten des Rausches, gefolgt von Röntgenbildern,

Hautaufnahmen, flüssigen Kugelpartikeln. Die Sequenzen schärfen die Aufmerksamkeit für die Linie zwischen Innen und Außen, zwischen Intimität und Forensik, dem sinnlichen Bild und seiner Abstraktion.

Im Soundtrack hören wir die Lyrikerin Judith Grahn beim Vorlesen ihres Gedichts ‚Plainsong: From an Older Woman to a Younger Woman‘. Sie beschwört die Seelenkräfte, die zwei lesbische Liebende unterschiedlichen Alters miteinander austauschen, und zeichnet ein Bild von Sterblichkeit und Begehren als Etwas, das sowohl körperlich als auch seelisch übertragen wird. Außerdem hören wir einen Edit des Hippie-Folk-Klassikers ‚A Very Cellular Song‘ von The Incredible String Band – ein Song, der das Gefühl der kosmischen Verbundenheit eines LSD-Trips vermittelt.

RAUM 2

Scrapbooks sind für Richards ein wichtiges Werkzeug, um Gedanken festzuhalten und Material für Filme oder Ausstellungsprojekte zu sammeln. Dabei schneidet er gefundenes Bildmaterial, Handy-Schnappschüsse und Abbildungen aus alten Büchern mit einem Cutter zurecht und klebt sie collagenhaft in die Scrapbooks ein; manchmal bearbeitet Richards das Material davor auch digital.

Für *Internal Litter* (2021) hat Richards mehrere Seiten aus seinen Scrapbooks abfotografiert und sie als 16-teilige Reihe von Duratrans-Negativen nachdrucken lassen. Bei den in Haus Mödrath gezeigten Drucken handelt es sich größtenteils um Fotografien von Röntgenbildern und Collagen, die Richards als Vorbereitung seiner Ausstellung *Speed* im Künstlerhaus Stuttgart im Jahr 2018 dienten.

Den Bildern haftet etwas Makabres und Slapstickhaftes an. Ihre Auswahl spiegelt ein zentrales Thema der Ausstellung wider: den technologischen Blick als gefräßige und aggressive Optik. Damit verbunden ist die Idee, dass – wenn das Unsichtbare sichtbar gemacht wird – das Monströse zum Vorschein kommt.

RAUM 3

Irrgärten, Aquarien, Räume innerhalb von Räumen – eine Atmosphäre des Gefangen- und Eingeschlossenseins zieht sich durch *When We Were Monsters*. In den Räumen von Haus Mödrath, einem früheren Wöchnerinnenheim, werden Luftfeuchtigkeit und Temperatur heute sorgfältig kontrolliert, um optimale Bedingungen für Museums-exponate zu schaffen. Doch beim Durchschreiten der makellosen und dicht verschlossenen Räume entdeckt man auf den Fensterbänken mitunter tote Fliegen und andere kleine Insekten, die nicht mehr nach draußen gefunden haben. Um diesem Problem entgegenzuwirken, wird das Haus einmal pro Woche von innen komplett gesäubert. Für diese Arbeit bat Richards darum, die Fensterbänke in diesem Raum für

die zwölfmonatige Dauer der Ausstellung nicht zu putzen, damit sich dort langsam eine Schicht aus Staub und toten Insekten bildet.

Im Mittelpunkt von *Desk* (2021) steht eine elektrische Kuckucksuhr, die laienhaft auf einem Tresor befestigt ist. Die offene Tresortür gewährt einen Blick auf alte Zeitungen und einen welken Kohlkopf, dessen Gestank den Raum erfüllt. Das metronomhafte Ticken der mit einer Autobatterie betriebenen Kuckucksuhr wird zum räumlichen Chronometer. Verstärkt durch ein unsichtbares Mikrofon trägt es den Rhythmus der gezählten Sekunden durch den langgezogenen Flur.

Für *Desk* wurden Bastien Gachet alte Fotos zur Verfügung gestellt, die aus der Zeit stammen, als Haus Mödrath noch als Wohnhaus diente. Neben diesen Fotos, auf denen auch alte Möbel im Keller des Hauses zu sehen sind, bat er um Textbeschreibungen jener Kunstwerke, die in dieser Ausstellung gezeigt werden. In Erwiderung auf dieses Material konzipierte Gachet diese Arbeit in seinem Genfer Studio. Durch die Installation hier vor Ort existiert sie in einem symbiotischen oder, wenn man so will, parasitären Verhältnis zum restlichen Gebäude.

When I Was A Monster entstand, als sich Anne McGuire von einer schweren Verletzung erholte. Es zeigt die Künstlerin mit gebrochenem Handgelenk, ihr Unterarm ist mit einer unbequem aussehenden Halterung fixiert. Sie ist stark abgemagert, da ihr Mund für die Heilung geschlossen verdrahtet sein musste. McGuire war es wichtig, ihren Körper auch in dieser schmerzhaften Phase, bevor die Metallteile wieder entfernt wurden, zu dokumentieren. Doch erst einige Monate nach ihrer Genesung kam es für sie in Frage, diese Aufnahmen auch mit anderen zu teilen. Im Oktober 2020 erklärte sie dazu: „Als ich mit meinem Mini-Kassettenrecorder ‚Dance This Mess Around‘ von den B-52s aufnahm und feststellte, dass sich das Abspieltempo an dem Gerät einstellen lässt, da machte es klick. Ganz langsam abgespielt war es der perfekte Soundtrack für meinen verunstalteten Körper und meine Seelenwelt.“

RAUM 4

The Screens (2014) zeigt Abbildungen, die aus einem holländischen Handbuch für Maskenbildner:innen stammen und mit vier Diaprojektoren an die Wand geworfen werden. Zu sehen sind Nahaufnahmen von Händen, die Make-up auf verschiedene Körperteile auftragen. Behutsam werden Sommersprossen auf Hautpartien aufgemalt und grässliche Wunden, Blessuren und Blutergüsse modelliert. Trotz ihrer Künstlichkeit, die durch die Körnung des Druckrasters sogar noch verstärkt wird, rufen die Bilder körperliche Reaktionen hervor. Der behäbige Tanz der Diakarussells verlebendigt ihr analoges Erscheinungsbild und kommt wie ein Echo auf die fast greifbare Illusion menschlichen Fleisches daher – eine transformativ-theatralische Choreografie.

RAUM 5

Ein Labyrinth ist eine Bühne für grundlegende menschliche Entscheidungs- und Gedächtnisprozesse und unsere Fähigkeit zur räumlichen Orientierung. Doch zugleich ist es ein mythischer Ort des Monströsen. Das Radiallabyrinth (*radial arm maze*) ist eine der verbreitetsten Versuchsanordnungen in der tierexperimentellen Forschung. Seit den 1970er Jahren wird es für Versuche an Mäusen und Ratten eingesetzt, um Gedächtnis- und Entscheidungsprozesse unter bestimmten Bedingungen wie etwa dem Einfluss von psychoaktiven Substanzen, Müdigkeit oder Zerebralschäden zu untersuchen.

Die drei Nachbauten von Richards sind um ein Viertel größer als die Radiallabyrinth, die standardmäßig in Laboren zum Einsatz kommen. Die bewusste Maßstabsvergrößerung nähert sie einer anthropomorphen Architektur an, sie ruft eine emphatische Reaktion hervor und lädt ein, sich selbst ins Labyrinth zu versetzen. Wir stellen uns vor, wie wir darin herumflitzen und die süße Belohnung umso schneller finden, je mehr Zeit wir auf Umwegen verbracht haben.

Christian Friedrichs Video *The Stone that the Builder Rejected* zeigt aus feststehender Kameraperspektive, wie der scheinbar leblose Künstler von der Decke seines Studios hängt. Dann betritt ein nur mit Unterhose bekleideter junger Mann das von blitzendem Stroboskoplicht erfüllte Bild. Die beiden haben sich online verabredet, die Bedingungen des Treffens wurden vorher abgesprochen. Nun betritt also der unbekannte Mann das Studio, wo die Kamera läuft und er Christian von der Decke hängend vorfindet. Auf einem Tisch liegen Anweisungen für ihn bereit. Im Verlauf des Treffens küsst und streichelt der junge Mann Christians Füße, spielt auf einem Computer ein vorher ausgewähltes Musikvideo ab und legt sich unter den Körper seines Gastgebers, der von der Decke hängt.

Das sich entfaltende Moment der Gefahr ist greifbar, sowohl der Gastgeber als auch der Gast lassen viel Verwundbarkeit zu. Die Arbeit verkompliziert subtil eine Ethik des Rollenspiels, die hier zwischen erotisch aufgeladener Performance und Künstlichkeit changiert. Ein stillschweigend vereinbartes Machtgefälle findet Ausdruck in Form einer aufreibenden Intimität.

DACHGESCHOSS

RAUM 1

Crumb Mahogany ist Teil einer Reihe von Klanginstallationen, die zwischen 2015 und 2017 entstanden. Ausgehend von einem wachsenden Materialrepertoire entwickelte Richard ein kreisförmiges Arrangement von sechs Lautsprechern, das verdichtete aurale Begegnungen in verschiedenen Ausstellungskontexten ermöglicht. Die erste solche Klangerbeit komponierte er für ein Gemälde von Francis Bacon; die zweite für eine Ausstellung in der Bergen Kunsthall; die dritte für eine entweihte Kirche in Venedig. Seine ersten künstlerischen Gehversuche machte Richards als Jugendlicher mit Sound. Inspiriert von Noise, improvisierter Musik und Ambient entwickelte er autodidaktisch seine persönliche, gefühlsbetonte Spielart der *Musique concrète*. *Crumb Mahogany* entstand in einer Phase, als Richards damit experimentierte, diese Klangsprache auf Ausstellungskontexte zu übertragen.

Die immersive Klanginstallation erzeugt räumliche Resonanz, indem sie ihr Material in architektonischer und skulptural Weise moduliert – Luftigkeit wird zu Schwere, Ferne zu Nähe. Melodien und Texturen gleiten sanft in den klanglichen Raum, werden von einem Lautsprecher zum anderen getragen. Akustische Konturen werden punktuell schärfer, schneidender, bevor sie sich wieder in der Distanz zerstreuen.

Crumb Mahogany vermischt Geräusche des menschlichen Körpers (darunter Aufnahmen von Richards' Stimme, Atmung und Mundbewegung) mit technologischeren Klängen (ratternde Festplatten, Windverzerrungen an Mikrofonen, das Stocken und Ruckeln von digitalen Medien). Das unruhige, rastlose Werk ist Sinnbild für eine Mensch-Technik-Beziehung in unablässiger Bewegung.

GROUND FLOOR

ROOM 1

Alms For The Birds presents the belongings of an unknown man's apartment after his death. The assorted bric-à-brac is arranged by Hermanides with little editing, each element – a cache of photographic test strips, a worn leather mattress, a cheap plastic poncho or lipstick – part of an authorless archive of desire. As we glean meaning from the assembled remains, contemplating what this man's job might have been to the obsessions he had, a tender portrait of a life abandoned in time is forged.

Alms For The Birds refers to the funerary practice of sky burial, most commonly performed in the Chinese provinces of Tibet, Qinghai and Inner Mongolia. Sky burials or excarnations are typically made on a flat stretch of a mountainside and where rogyapas (body-breakers) first prepare the body by disassembling limbs and organs. Holding the view that the body is merely a discardable vessel after death, feeding swarms of scavenging wildlife starkly aid the decomposition of the exposed corpse, particularly that of large predatory birds.

ROOM 2

Rosebud takes as its starting point a series of images found by Richards in a Tokyo library. Filming the open pages of monographs of Robert Mapplethorpe, Man Ray and Larry Clark's works, amongst others, Richards searches over areas where the print has been carefully sandpapered away. Japan's obscenity laws prohibit images of nudity and sexual imagery, meaning that any imported printed matter deemed 'too arousing' is carefully censored by custom officials. Scratched back to the blank support of the material paper, a culture of desexualisation is captured which is both violent and devotional in its intensity. Through the process of erasure a further potency is overlaid, where the void of desire is sutured into vision.

It is perhaps telling that the word 'monster' derives from the Latin, '*monstrare*', meaning 'to demonstrate' or 'to reveal'. Genzken enacts this monstrous potential of revelation with the clinical tool of an X-ray. Our otherwise unseeable insides are not only served up for inspection but returned to as cartoonish and ghoulish facsimiles of death itself. Coming out of a period in which Genzken incorporated her own brain scans and X-rays into her work, as well as photographing herself while in a hospital bed, this confrontational, deadpan and almost comical image dissolves the lines that separate art and life, artist and selfhood, unguarded creation and diagnostic analysis.

ROOM 3

Louis Le Déboucheur is a Flemish plumber who has been documenting sewage pipes with a drain inspection camera. For archival purposes he stores them online, uploading hundreds to his Youtube channel.

ROOM 4

Haus Mödrath's exhibition spaces are unusual for their combination of domestic and institutional styles, as if part museum and home, part familiar and non-functional. These undefinable boundaries of use and non-use are similarly found in Bastien Gachet's incorporation of everyday objects into his work. These include 'utilities' such as sinks, water boilers and electrical sockets. By interrupting the texture of found architectural elements that underpin and support human comfort and needs, Gachet opens a space of unexpected tension and discomfort. Installed in the former poolroom at Mödrath, Gachet's *Hair dryer*, an object more recognisably used dry hair in public swimming pools has been modified, creating a homemade pasta cooking machine.

FIRST FLOOR

ROOM 1

In January 1935, Albrecht Becker was arrested and imprisoned for three years by the Nazis for violating Paragraph 175 [the law forbidding homosexual acts in Germany]. Two years after being freed, he signed up for military service and was transferred to the Eastern Front. Here he began to tattoo his body, discovering the auto-erotic potential of pen and ink on skin.

A set designer by profession, Becker privately began an extensive enquiry into photographic self-portraiture from the early 1930s, and which he continued to explore until his death in 2002. Images are shot in short succession, cut out and collaged together in animation like strips. A kind of kinky, suburban Eadweard Muybridge, the selection of works presented here focuses on the bedrooms and gardens in which his private theatre took place.

As if a machine for making pleasure, the self-enclosed vehicle of photographic production was a perfect model for Becker. The images chronicle Becker's self-tattooing, masturbation and body modification, incorporating camera trickery,

blooms of collage and drawing directly on the photographic surface. Often looking directly into the lens of the camera, Becker's gaze seemingly belies the extremely radical nature of his auto-erotic impulse.

JX Williams offers up a shadowy collection of found objects – tape measures, sledgehammers and baseball bats – all of which have been used in past ceremonies for casting spells and other ghoulish activities. The use of the name JX Williams has a long history in cinema as a pseudonym, which includes film producers adopting the name when they no longer want to be attached to a particular film project. AA Bronson adopts this alias when making these spooky prop-like works, and here Richards joins in on the fun.

Untitled (Bull Chain), is inspired by the decorative chain above the bar of Berlin's infamous *Bull* bar. Located in the Schöneberg district, this all-hours bar (which never closes) is a space for drinking, group sex and unceasing strung-out cruising. Skirting the venue's ceiling is a steel chain embellished with festively gay paraphernalia – a builder's yellow hard hat, a police truncheon, numerous handcuffs and a selection of musical items including cowbells and tambourines.

Presented directly on the floor, *Untitled (Bull Chain)* evokes the magic circles drawn in witchcraft. However, JX Williams's oversized charm bracelet presents a darker, grubbier take on sexual carnivalesque, where an S/M lexicon of whips, used dildoes and grizzly masks unexpectedly jostle with gothic percussion instruments and dog-eared children's toys.

ROOM 2

Cinema is always Frankenstein; a composite being. Indeed, what is more monstrous than the cut itself? For Richards the filmic severing of an image from its origin reveals it, making it available for inspection. Working intermittently together since 2008, Reinke and Richards have been exchanging material across the Atlantic to their respective studios in Chicago and Berlin. Drawing upon a loose, shared archive of found and self-shot footage, music edits and found texts culled from essays and poetry, these dismembered fragments slowly cohere across time zones as the two assemble new work.

The starting point for *When We Were Monsters* is a video tape of projection footage made by the artist Gretchen Bender. Originally edited as a series of video projections for Bill T Jones's dance piece *Still//Here*, for New York's Whitney Museum in 1994, Bender drew upon a large cache of forensic images given to her by a plastic surgeon. Clinical images of infections, deformities and morbid injuries are turned by Bender into an abject flicker-film.

Made during the beginning of the Covid-19 pandemic of spring and summer of 2020, *When We Were Monsters* is marked by an atmosphere of molecular porosity and

existential vastness. Expanding Bender's medical gaze to include a broader scientific gaze, the film combines new sequences and animations, interleaving texts and a rich soundtrack of audio and spoken word. Often collapsing into an abstract of erotics, we see glimpses of Ivan Pavlov's ghost dogs, fungi and fovea, wounds, flowers, dust and stains, fire ceremonies, hallucinations and intoxicated language.

ROOM 3

In Rachel Reupke's *Department* a man and a woman sit across a table, silently negotiating the possibility of romantic union. Appearing as if a study in the apparatuses that produce a romantic image, we see the couple appear closer then further apart, moving between closeness and separation. Their relationship existing in only a series of cut together, quivering shots.

Recalling basic stock-imagery for adverts or magazine editorials, the figures become a shadow play of action, as we watch bubbling glasses of prosecco (which become flat in the studio lights), roses and candles appear and disappear from the composition. There is a crudeness to the work, evident in the hand-painted post-production effects which alter the woman's profile into an exaggerated idea of female perfection. *Department* amplifies the labour of how to produce an image togetherness, embodying the economy of trying to get it 'right'.

Which Bitch is a Witch? is part of an ongoing project in which Astakhishvili imagines a haunted school inhabited by ghosts and demons. Related to these spectral inhabitants' existences are a number of props, objects and ephemera in a wide-range of media. Astakhishvili's video offers itself as an educational tool for the school's living pupils, helping them decipher how the witches who haunt the halls disguise themselves.

Born at the end of the 19th Century in Mettingen, Germany, Margarethe Held's work at first might appear mask-like or gnostic, but over time they transmit an intensity rarely found in contemporary art. A widow after only four years of marriage, Held began in 1925 an interest in occult practices to reach her husband and the spirit world, often using a planchette to generate automatic messages. In 1950, while attempting to reach her deceased husband, she was interrupted by an unknown, god-like entity, latterly realised to be Siwa, God of the Indians and Mongols. Under his divine guidance, Held channeled another realm of consciousness, drawing ghosts with pencil and charcoal. Within four months of her newly found calling, she produced over 300 drawings of dead people, gods, fairies, demons and extraterrestrial beings. After four years of intensive work, Held inexplicably ended her activity as an artistic medium: the directive had ceased.

ROOM 4

In an era saturated by technology, *Radio at Night*, 2015, contemplates the currencies between anxiety and pleasure, of seeing and sensing. The work takes the viewer on a journey of associations and connections through repeated collaged sequences, which include the close-up of a man's face, disembodied eyes floating over clouds, trees viewed from a speeding train and animals being slaughtered. Scenes of masked-ball revellers evoke decadence and mortality, while fragments taken from medical documentaries superimposed under a grid evoke a more forensic movement of imagery. This editing technique draws on the rich history of found-footage in experimental film, while the industrial electronic soundtrack is a nod to the work of queer industrial group Coil and their collaborations with Derek Jarman.

SECOND FLOOR

ROOM 1

Not Blacking Out, Just Turning The Lights Off is concerned with processes of dissolution and exchange, asking what happens along the frayed edges of subjectivity as it meets, or attempts to meet another. The film stalks liminal states of exhaustion and sleep, we see bedrooms and the paraphernalia of intoxication, alongside X-rays, skin and globular liquids, sequences which build a heightened sense of inside and outside, the tender and the forensic, the sensual image and its abstraction.

The soundtrack includes a reading by Judith Grahn of her poem 'Plainsong: From an Older Woman to a Younger Woman'. It is an incantation of the spirits passing between two same sex lovers of different ages reflecting on mortality and desire as something physically, and emotionally, transmitted. The film also includes a modulated edit of The Incredible String Bands' folk-hippy classic 'A Very Cellular Song', the track evoking the sense of cosmic unity when experiencing LSD.

ROOM 2

Scrapbooks are at the core of Richards's practice – as a way of note-taking and collecting references for films or larger exhibition projects. Found photographs, camera-phone snaps, and images culled from second-hand books, are cut and woven into one another by hand with scalpel and glue, as well digital manipulations with photoshop.

Internal Litter, 2021, takes a number of rephotographed pages from these scrap-books and reprints them as a suite of 16 duratrans negatives. Most of the material on show here draws on a series of X-rays and collages made by Richards for the 2018 exhibition *Speed* at Künstlerhaus Stuttgart.

There's a macabre and slapstick quality to the images. The works have been selected to echo the exhibition's recurring themes of technological vision as something devouring or aggressive. And how the monstrous emerges when uncovering what is otherwise invisible.

ROOM 3

Mazes, fish tanks and rooms inside rooms, throughout 'When We Were Monsters' there is a sense of physical entrapment and enclosure. Originally a birthing hospital, the humidity and temperature controlled rooms of Haus Mödrath enable installed artworks museum-levels of conservatory care. But, as one walks through the pristine and tightly sealed spaces of the building, one might also notice a build-up of trapped dead flies and other small insects on window sills. To compensate for this problem, the whole building is cleaned weekly. For this work, Richards has requested that the window sills of this room remain uncleaned for the twelve-month duration of the exhibition. Allowing for a slow build-up of dead insects and dirt.

Desk, 2021, is composed of an electronic ticking owl crudely fixed upon a safe. The ajar door reveals old newspapers and a wilting cabbage, the odour of which fills the room. The metronomic tick of the owl, powered by a large car battery, becomes a timepiece which is audible along the lengthy corridor, the counting refrain of each second carried by a hidden microphone and amplifier.

Old images of the museum when it was a house, furniture found in the basement and written descriptions of existing artworks to be included in this exhibition were supplied to Bastien Gachet's studio in Geneva, where he developed this work in response. Its arrival in the gallery space takes on a parasitic or symbiotic relationship to the rest of the house.

Made while recovering from a severe accident, Anne McGuire's *When I Was A Monster* shows her broken wrist uncomfortably set in restraints, while having lost a significant amount of weight due to her mouth needing to be wired shut. Despite it being a painful period, Anne felt it important to make a record of her body before they removed the 'hardware'. It wasn't until a few months after healing that she considered the video something she would share, as Anne commented in October 2020: 'Things fell into place when I made a recording of the B52's 'Dance This Mess Around' on my mini-cassette recorder, which had a variable playback speed control button. Slowed down, I found it to be perfect accompaniment to how my body looked, how I felt inside.'

ROOM 4

Presented across four slide projectors, *The Screens*, 2014, incorporates pages from a Dutch instructional manual on how to apply theatrical make-up. Comprising close-up shots of hands applying make-up upon various parts of the body, we see the tender action of freckles being painted onto skin as well as the application of gruesome wounds, bruises and blood. Despite the obvious artifice, including the visible half-tones of the printing process, each image incites a physical reaction. The clunky choreography of the carousel accentuates the processes behind the image's analogue production, resonating with the palpable illusion of fleshy physicality before us, between transformation and theatricality.

ROOM 5

Mazes make apparent our most basic processes of decision making, memory and spatial orientation, but are also the site of monstrous myth. The Radial Arm Maze is one of the most common laboratory testing architectures used. Since the mid 1970s they have been employed to compare the memory and decision-making capacities of mice and rats under various conditions such as psychoactive drugs, tiredness and brain injury.

Richards's set of three re-made radial mazes are 25% larger than those used in standard laboratories. By deliberately rescaling these mazes to an anthropomorphically architectural relationship an empathetic or projection-like response occurs. We too might picture ourselves scampering or searching for sweet rewards, looking for pleasure, away from the emptiness of a wrong turn.

In Christian Friedrich's video *The Stone that the Builder Rejected*, we see a fixed point of view of the artist hanging as if dead from the ceiling of his studio. Under a dizzying stroboscopic light, a young man enters the frame in only his underpants. The pair arranged to meet online, agreeing the conditions of this encounter beforehand. Here, the unnamed man lets himself into the studio to find Christian already hanging, the camera rolling. On a table is a series of instructions for him to follow. For the remainder of their time together, the young man kisses and caresses Christian's feet, plays a preselected music video lined-up on the computer and lays underneath his host's hanging body.

The sense of risk that unfolds is palpable, with both guest and host in positions of vulnerability. The work implicitly questions the way an ethics of role-play – here shifting between an erotics of performance and artifice – might be short-circuited, where an unspoken contract of dependency produces an unnerving intimacy.

ATTIC

ROOM 1

Crumb Mahogany is one of a series of related sound installations made between 2015 and 2017. Working from a growing palette of material, Richards returned to a circular configuration of six-speakers to explore concentrated, theatrical encounters with audio playback in different exhibition settings. The first soundtrack was composed for a Francis Bacon painting; the second, an exhibition for Bergen Kunsthall; and the third, a deconsecrated chapel in Venice. As a teenager Richards's first self-directed creative activities were with sound. Influenced by noise, improv and ambient genres of music, Richards developed a language of self-taught emotionalist *music concrete*. *Crumb Mahogany* comes out of a period in which Richards was experimenting with how this language might be applied in a gallery context.

This immersive audio work acoustically conjures space, manipulating materials in a way that feels architectural or sculptural – from lightness to heaviness, distance to proximity. Melodies and textures appear in soft focus before swept from speaker to speaker, becoming auditory sharper and crisper in detail, before dissolving again into distance.

Crumb Mahogany blends human, visceral sounds (including recordings of Richards's voice, breath and mouth mutterings) with those of a more technological nature (clicking hard drives, wind distortion across a microphone's amplified surface, and the skipping and stuttering of digital files). Restless and shifting the work embodies the human and technological in a state of constant flux.

WHEN WE WERE MONSTERS

EINE AUSSTELLUNG VON AN EXHIBITION BY

JAMES RICHARDS

21. Februar 2021 – 20. März 2022

February 21, 2021 – March 20, 2022

HAUS MÖDRATH – RÄUME FÜR KUNST

An Burg Mödrath 1
50171 Kerpen / Deutschland
+49 2237 6036428
mail@haus-moedrath.de
www.haus-moedrath.de

ÖFFNUNGSZEITEN

OPENING HOURS

Samstag und Sonntag 12–18 Uhr
Saturday and Sunday 12 noon – 6 pm

EINTRITT

TICKET

10 Euro (inkl. Booklet)
Eintritt frei für Kinder und Jugendliche
unter 18 Jahre und für Studenten der
Kunst und Kunstgeschichte /
10 Euro (Booklet inclusive)
Admission free for children/teenagers
under 18 years and for students of arts
and the history of art

FÜHRUNGEN

GUIDED TOURS

5 Euro/Person (60–90 min.)
Außerhalb der Öffnungszeiten:
20 Euro/Person (inkl. Eintritt;
ab 10 Personen)
5 Euro/person (60–90 min.)
Outside the opening hours:
20 Euro/person (incl. entrance,
10 persons or more)

HAUS
MÖDRATH
RÄUME
FÜR KUNST