

BKH GUTMANN





# BKH GUTMANN

Einladungskarte  
Hellersdorfer Liebeslieder  
Galerie HO, Berlin Hellersdorf  
25.03.2001 - 11.05.2001

Invitation card  
Hellersdorf Love Songs  
HO Gallery, Berlin Hellersdorf  
3/25/2001 - 05/11/2001

badischer **kunst**  
verein



BKH GUTMANN

**HELLERSDORFER  
LIEBESLIEDER**

Einladungskarte  
Hellersdorfer Liebeslieder (Karlsruher Version)  
Badischer Kunstverein, Karlsruhe  
15.02.2002 - 07.04.2002

Invitation card  
Hellersdorf Love Songs (Karlsruhe version)  
Badischer Kunstverein, Karlsruhe  
2/15/2002 - 4/7/2002

## INHALT CONTENTS

	SEITEN PAGES	
BKH Gutmann	8	AUS DER VOGELPERSPEKTIVE FROM THE BIRD'S EYE VIEW
	10	LAGE DER LIEDER LOCATION OF THE SONGS
Oliver Brendel	17 / 19	THE SOUND OF SILENCE THE SOUND OF SILENCE
Peter Herbstreuth	26	DIE WAHRHEIT DES LIEBESLIEDS IST EINE WUNDERKAMMER Anmerkungen zum Konzeptalbum Hellersdorfer Liebeslieder von BKH Gutmann THE TRUTH OF LOVE SONGS IS A CHAMBER OF MIRACLES Notes on BKH Gutmann's Conceptual Album Hellersdorf Love Songs
Eugen Blume	45	BKH GUTMANN'S GEZEICHNETE LIEDER BKH GUTMANN'S DRAWN SONGS
Angelika Stepken	52	VOM „MITTEILUNGSBEDÜRFNIS DES FLÜCHTIGEN“ IN BKH GUTMANN'S WERK - ABLAGEN ON "THE COMMUNICATIVE URGE OF THE TRANSITORY" IN BKH GUTMANN'S WORK DEPOSITORY
BKH Gutmann	62	CHRONOLOGISCHE NOTIZEN CHRONOLOGICAL NOTES
	74	BIOGRAPHIE BIOGRAPHY
	76	BIBLIOGRAPHIE BIBLIOGRAPHY
	79	ZU DEN AUTOREN NOTE ON THE CONTRIBUTORS
	80	IMPRESSUM ACKNOWLEDGMENTS

**AUS DER  
VOGELPERSPEKTIVE**

Hellersdorfer Liebeslieder ist eine Installation, die sich als plastische Komposition versteht. Die Komposition setzt sich aus 18 „Liedern“ zusammen, in sich abgeschlossenen dreidimensionalen Stücken. Die räumliche Zuordnung der jeweiligen „Lieder“ wurde zunächst für die Ausstellungsräume der Galerie HO in der Berliner Plattenbausiedlung Hellersdorf (Stadtteil Kaulsdorf - Nord) entwickelt. Für die Präsentation der Karlsruher Version der Hellersdorfer Liebeslieder wurde die Komposition auf die räumlichen Bedingungen des Badischen Kunstvereins abgestimmt. Die „Lieder“ sind an beiden Orten identisch, aber ihr Klang findet jeweils unterschiedliche Resonanzräume.

BKH Gutmann

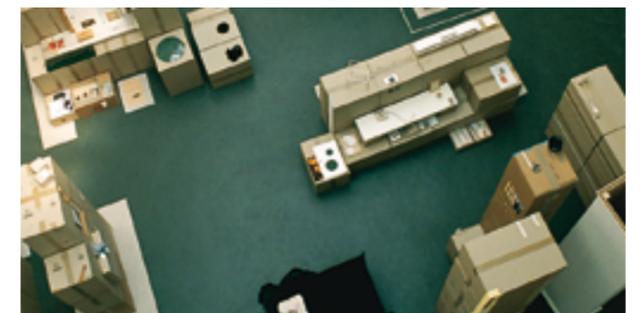
**FROM THE  
BIRD'S EYE VIEW**

Hellersdorf Love Songs is an installation that is to be understood as a plastic composition. The composition is formed by 18 "Songs," i.e. self-contained three-dimensional pieces. The spatial arrangement of the respective "Songs" was initially developed for the exhibition rooms of the HO Gallery in the prefab suburb of Hellersdorf in Berlin (district of Kaulsdorf Nord). For the presentation of the Karlsruhe version of the Hellersdorf Love Songs, the composition was adapted to the spatial conditions at the Badischer Kunstverein. The "Songs" are identical in either location, yet their sound finds different resonating bodies in each respective location.

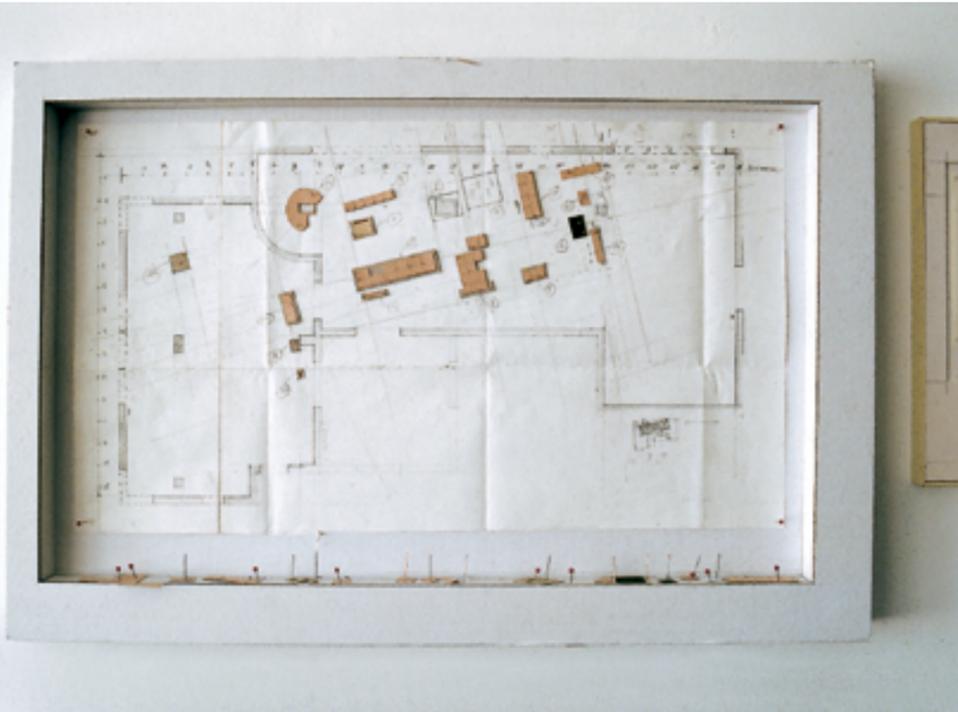
BKH Gutmann

Teilansichten aus der Vogelperspektive auf die Installation Hellersdorfer Liebeslieder im Großen Saal des Badischen Kunstvereins

Partial view from the bird's eye view of the installation Hellersdorf Love Songs in the Large Hall of the Badischer Kunstverein



**LAGE DER LIEDER**  
LOCATION OF THE SONGS



Titel der Lieder:

- 1.a: Aus der Plattensammlung
- 1.b: Ouvertüre zum gegebenen Einlass
- 2.: Lied zur Rahmenhandlung
- 3.: Helle Weise
- 4.: Hymne
- 5.: Lied zur Tiefe des Raumes
- 6.: Lied für die Insel
- 7.: Für Ute (Für Richard)
- 8.: Fünf Strophen zur Gravitation
- 9.: Lied für die Reife
- 10.: Ich werde Dich immer lieben (Version 2002)
- 11.: Lied für das erste Weiß
- 12.: Lied zur Randbebauung
- 13.: Lied für Höhere Wesen
- 14.: PROUD (Französische Version)
- 15.: Lied für Elfriede und Rolf
- 16.: Für Resy CERN
- 17.: Lied für die innere Notwendigkeit
- 18.: Die Kirche wollen wir aber im Dorf lassen

Song Titles:

- 1.a: From the Record Collection
- 1.b: Overture for a Given Admission
- 2.: Song on the Narrative Frame
- 3.: Bright Tune
- 4.: Hymn
- 5.: Song on the Depth of Space
- 6.: Song for the Island
- 7.: For Ute (For Richard)
- 8.: Five Stanzas on Gravitation
- 9.: Song for Maturity
- 10.: I Shall Always Love You (2002 Version)
- 11.: Song for the First White
- 12.: Song on Perimeter Buildings
- 13.: Song for Higher Beings
- 14.: PROUD (French Version)
- 15.: Song for Elfriede and Rolf
- 16.: For Resy CERN
- 17.: Song on Inner Necessity
- 18.: Do Let Us Keep Things in Perspective

Lageplan Galerie HO  
Zwei Ausstellungsräume mit Durchgangstür verbunden  
Grundfläche: 300 qm, Raumhöhe 2,70 Meter  
Taubenblauer Teppichboden, teilweise umlaufende Fensterfront, Seitenlicht  
Floor plan of the HO Gallery  
Two exhibition rooms, linked by connecting door  
Floor area: 300 square meters  
height of ceiling: 2.70 meters  
Dove-coloured carpet, window front wrapping around parts of the building, light entering from the sides

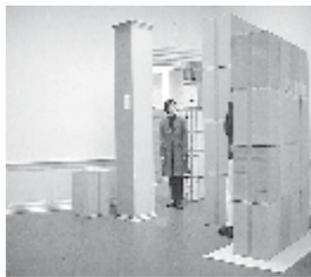
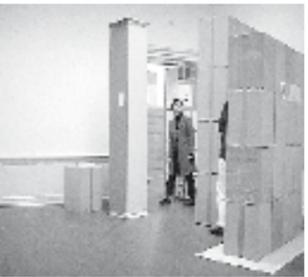


Lageplan Badischer Kunstverein  
Kleiner und Großer Saal mit Durchgangstür verbunden  
Grundfläche: 240 qm, Raumhöhe: Kleiner Saal 5,29 Meter, Großer Saal 8,28 Meter  
Dunkelgrüner Linoleumboden, Glasdach, Oberlicht  
Floor plan Badischer Kunstverein  
Small and Large Hall, linked by connecting door  
Floor area: 240 square meters, height of ceiling: Small Hall 5.29 meters, Large Hall 8.28 meters  
Dark green linoleum floor, glass roof, skylight



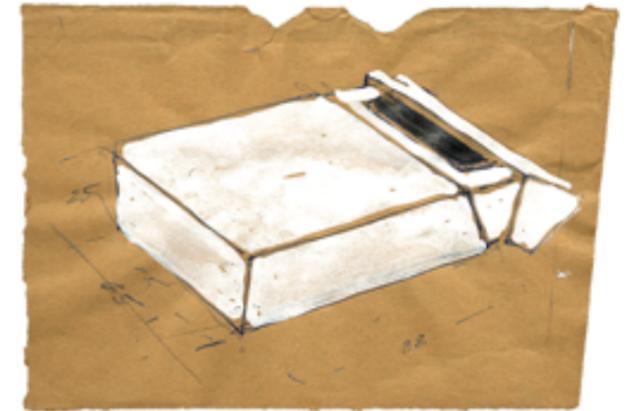
Seite 12 - 15:  
Eingangssituation, Kleiner Saal des  
Badischen Kunstvereins, Karlsruhe  
Teilansicht auf:  
„Aus der Plattensammlung“ und  
„Ouvertüre zum gegebenen Einlass“

Page 12 - 15:  
Entrance layout, Small Hall at the  
Badischer Kunstverein, Karlsruhe  
Partial view of:  
"From the Record Collection" and  
"Overture for a Given Admission"



„Box“ - Skizze zu „Babuschka“  
Bleistift und Tempera auf  
Packpapier (11 x 16,5 cm), 2001

"Box" - sketch for "Babuschka"  
Pencil and tempera on  
wrapping paper (11 x 16.5 cm), 2001



Oliver Brendel

### THE SOUND OF SILENCE

„Die Einsamkeit kann man nur alleine  
genießen.“ BKH Gutmann

Yes, many loved before us, I know  
we are not new, kommentierte  
Leonard Cohen im Jahr 1968 ein  
zentrales Dilemma der Liebe,  
ihrer Lieder und zugleich des  
künstlerischen Schaffensprozesses.  
Gute Liebeslieder können das  
Leben transzendieren: Sie sind  
Hymnen gegen das Vergessen,  
wecken Sehnsüchte, nehmen  
Abschied und vermögen die Zeit  
zum Stillstand zu bringen. Des-  
wegen beneiden wir seit jeher die  
Sänger der Liebe um die Macht  
und die Fähigkeit, mit wenigen  
Klängen und Worten, scheinbar  
nur uns betreffende, tiefe Empfin-  
dungen, die Einsamkeit allen  
voran, aus dem großen Meer der  
Gefühle herauszufiltern und  
erlebbar zu machen. Die einprä-  
gsamsten Love Songs beschreiben  
daher fast ausschließlich Tragö-  
dien. In ihnen suchen und finden  
wir uns. Fremden und Freunden  
stellen wir uns durch sie vor, in  
der Hoffnung, sie mögen in dieser  
intimen Präsentation etwas erken-  
nen, das wir selbst nicht formulie-  
ren können. In guten Liebesliedern  
scheinen nur die Tragödien uns  
glücklich zu machen.

Der erste Eindruck in BKH Gut-

manns Installation der Hellers-  
dorfer Liebeslieder ist eine große  
Stille, die das Versprechen für  
einen Eintrittsschlüssel ins Reale  
oder für das Erleben einer glück-  
lichmachenden Tragödie  
umschließt. Die schnelle Erfüllung  
dieser Erwartung wird durch eine  
visuelle Barriere gebremst: Das  
Auge trifft auf eine abweisende,  
strenge architektonische Ord-  
nung.

Stille und Ordnung entwickeln in  
ihrem Zusammenspiel eine  
Anziehung, die den Betrachter,  
einer Ouvertüre gleich, in das  
Innere der Arbeit zieht. Man  
stürzt aus dem großen skulptura-  
len Aufbau des Liedes zur  
Rahmenhandlung in die kleinteili-  
ge Materialsammlung des Kompo-  
nisten und Interpreten, in Bilder,  
Texte und Melodien, aus denen  
die Liebeslieder entstehen. Je tie-  
fer wir uns jedoch in diesen  
Mikrokosmos aus grafischen, pla-  
stischen und textlichen  
Fragmenten begeben, umso  
suspekter scheint er zu werden,  
da seine Funktion allen medialen  
Zeichen, denen wir misstrauen,  
gleich. Wir wissen, dass der  
Sänger unschuldig sein mag,  
doch niemals das Lied.

Etwas gezeigt bekommen, von  
dem man weiß, dass es gleichzei-  
tig etwas verbirgt, erregt  
Verdacht oder verursacht  
Paranoia. In unserer kulturellen  
Tradition entstand daraus das  
Verlangen nach Aufklärung oder  
Interpretation. Die Hellersdorfer  
Liebeslieder verweigern sich die-  
sem Bedürfnis keineswegs. Sie  
suggerieren eine kausale  
Systematik, deren Ent-  
schlüsselungspotential uns her-

ausfordert. Folgt man jedoch den  
angebotenen Spuren und Indizien,  
den Verweisen auf Geschichten  
und Bildzusammenhänge, gelangt  
man sehr bald an die Grenze ratio-  
naler Erklärungsversuche. Die  
daraus resultierende Beunruhi-  
gung bewirkt ein Innehalten in der  
täglichen Informationsflut aus  
Bildern und Tönen, einen inneren  
Sound of Silence, der uns auf eine  
emotionale Wahrnehmungsebene  
hebt, in der wir uns der Ohn-  
macht, aber auch der Möglich-  
keiten unseres Alleinseins gewahr  
werden.

Die Gravitationskraft der Einsam-  
keit wird so zu einem zentralen  
Aspekt dieser Arbeit. Sie lässt  
uns erleben, dass unsere Seh-  
nsucht nach einer allumfassenden  
Ordnung der Dinge niemals  
gestillt werden kann, da es die  
Liebe selbst ist, die das Chaos in  
die Ordnung bringt.

Literatur:

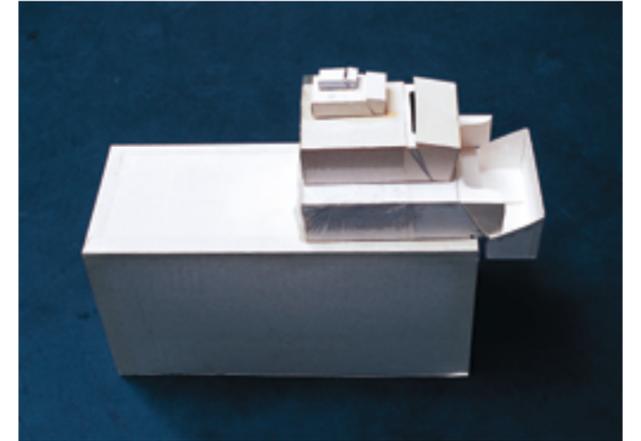
John Berger: And our faces, my heart,  
brief as photos. New York 1984  
Carl Hegemann (Hg.): Kapitalismus und  
Depression I. Berlin 2000  
Rüdiger Suchsland: Die Unvollendete.  
In: Der Tagesspiegel, Nr. 17504,  
Berlin, 2001



„Lied zur Rahmenhandlung“  
Ausgeschnittener Karton  
auf Holzleisten, auf Packpapier

"Song on the Narrative Frame"  
Card board cut-outs, on wood  
trimming, on wrapping paper

„Babuschka“ - die umgedrehten Schachteln  
 Detail aus: „Fünf Strophen zur Gravitation“  
 "Babuschka" - the inverted boxes  
 Detail from: "Five Stanzas on Gravitation"



Oliver Brendel

### SOUND OF SILENCE

"Solitude can only be enjoyed by oneself." BKH Gutmann

Yes, many loved before us, I know we are not new: with these words, Leonard Cohen commented in 1968 on a central dilemma of love, its songs, and at the same time the process of artistic creation. Good love songs can transcend life: They are hymns against oblivion, they stir desires, they bid farewell, and they are able to arrest time. Therefore we have always envied those who sing about love for their power and their ability to distill deep sensations, solitude foremost among them, from the vast ocean of emotions and turn them into experience with a few sounds and words. The most impressive love songs thus almost exclusively describe tragedies. In these we search for and find ourselves. We use them to introduce ourselves to strangers and friends in the hope they might recognize something in these intimate presentations that we ourselves are unable to articulate. In good love songs, only tragedies seem to make us happy.

The first impression conveyed by BKH Gutmann's installation Hellersdorf Love Songs is a deep

silence promising us a key for entering reality or for experiencing a tragedy that would make us happy. Swift fulfilment of this expectation is retarded by a visual barrier: The eye encounters the strict rejection of architectonic order.

In their interaction, silence and order develop an attraction that draws the viewer into the work's interior, much in the manner of an overture. One plunges from the greater sculptural structure of the song on the narrative frame into the composer and interpreter's collection of minute material, into the images, lyrics, and melodies from which the love songs are composed. The deeper we penetrate into this microcosm of graphic, plastic, and textual fragments, the more suspect it seems to become because its function resembles all the other media signs which we distrust. We know the singer may be innocent, but never the song.

To be shown something while knowing that it is simultaneously concealing something incites suspicion or causes paranoia. In our cultural tradition, this became the origin of the desire for enlightenment or interpretation. By no means do the Hellersdorf Love Songs deny to meet this need. They suggest a causal pattern whose potential for being deco-

ded challenges us. If, however, one pursues the leads and traces offered, the references to stories and pictorial contexts, one very soon reaches the limits of any attempt of rational explanation. The resulting unease interrupts the daily flood of information consisting in images and sounds, producing an inner sound of silence that elevates us to an emotional level of perception where we become aware of our impotence but also of the possibilities of our solitude.

The gravitational pull of solitude thus becomes a central aspect of this work. It affords us the experience that our yearning for a comprehensive order of things will never be stilled, because it is love itself that introduces chaos into order.

#### Literature:

John Berger: *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. New York, 1984  
 Carl Hegemann (ed.): *Kapitalismus und Depression I (Capitalism and Depression)*. Berlin, 2000  
 Rüdiger Suchsland: "Die Unvollendete" (The Incomplete) In: *Tagesspiegel*, Issue 17504. Berlin, 2001



„Lied zur Rahmenhandlung“ und Teilansicht auf „Helle Weise“  
 Eingangssituation in der Galerie HO, Berlin-Hellersdorf

"Song on the Narrative Frame" and partial view of "Bright Tune"  
 Entrance layout at the HO Gallery, Berlin-Hellersdorf

„Für Richard“, Teilansichten  
"For Richard," partial views



„Fünf Strophen zur Gravitation“  
Karton, Holz, Stein, Modelle, Papier  
"Five Stanzas on Gravitation"  
Cardboard, wood, stone, models,  
paper





Seite 22 / 23:  
Teilansicht der Hellersdorfer Liebeslieder im Großen Saal, Badischer Kunstverein

Page 22 / 23:  
Partial view of the Hellersdorf Love Songs in the Large Hall,  
Badischer Kunstverein

Teilansicht auf „Ich werde Dich immer lieben“  
und „Lied für Resy CERN“  
Partial view of "I Shall Always Love you"  
and "Song for Resy CERN"



Teilansicht auf „Lied für die Reife“  
Partial view of "Song for Maturity"



Peter Herbstreuth

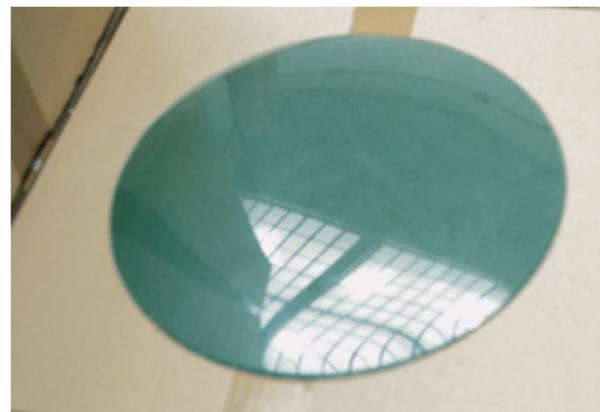
### DIE WAHRHEIT DES LIEBESLIEDS IST EINE WUNDERKAMMER

Anmerkungen zum Konzeptalbum Hellersdorfer Liebeslieder von BKH Gutmann

THESE. In der Musik wird viel freier und ungezügelter mit Phänomenen wie Empathie, Ekstase, Wirrnis, Glück umgegangen als in der bildenden Kunst. Der Körper und die Erfahrung sind akut präsent. BKH Gutmann macht einen Vorschlag, sich dieser Freiheit zu erinnern. Er beruft sich dabei auf Fragmente seiner eigenen Geschichte. Das Werk ist das Resultat einer biographischen Reflexion.

SCHWEIGEN. Ein autobiographisches Werk schwebt immer über einem Abgrund von Stille und Schweigen. Es kann nicht alles sagen; daher die Stille. Und es will nicht alles sagen; daher das Schweigen. Autobiographische Darstellung heißt deshalb, Stück für Stück zu zeigen, dass sie aus dem Dunkeln kam und dort ihre Basis lagert. Diesen Sachverhalt macht die Anlage der Hellersdorfer Liebeslieder auf den ersten Blick deutlich. Große Transportbehälter aus Karton dienen als Sockel für

Konvexe Glasscheibe, Ø 30 cm, auf bemaltem Karton, Detail aus „Lied für die Reife“  
Convex glass pane, Ø 30 cm, on painted cardboard, detail from "Song for Maturity"



Peter Herbstreuth

### THE TRUTH OF LOVE SONGS IS A CHAMBER OF MIRACLES

Notes on BKH Gutmann's Conceptual Album Hellersdorf Love Songs

THESIS. Music handles emotional phenomena such as empathy, ecstasy, confusion, or happiness in a much more liberal and unbridled manner than the fine arts do. Body and experience are acutely present. BKH Gutmann offers a proposal for recalling this freedom, referring in the process to fragments of his own history. The work is the result of a biographical reflection.

SILENCE. Every autobiographical work always hovers over an abyss of quiet and silence. It is unable to tell the whole story; hence the quiet. And it does not strive to tell it all; hence the silence. For this reason, autobiographical representation means demonstrating piece by piece how it originated out of darkness, how it keeps its base there. At first glance, the layout of Hellersdorf Love Songs makes this state of affairs clear. Large cardboard shipping boxes serve as pedestals for the arrangements of pictures and objects.



s/w Fotografie (10 x 15 cm) auf gestopftem und gebügelm Herrentaschentuch  
Details aus „Ich werde dich immer lieben“ (1998/2002)

b/w photograph (10 x 15 cm) on darned and ironed men's handkerchief  
Details from "I Shall Always Love You" (1998/2002)

die Arrangements aus Bildern und Objekten. Konsequenterweise nehmen die Behälter weit mehr Raum ein als die kleinen ausgestellten Arrangements und dienen als verschwiegener Hintergrund, auf dem die ausgewählten Momente im Leben des BKH Gutmann sichtbar werden. Was in den Kartons noch lagert, weiß man nicht. Der Inhalt bleibt verborgen.

PASSAGE. Der Weg läuft entlang des Nichtwissens und der Spekulation. Blickachsen, Abwege und Plätze schaffen überdies ein begehbares Modell, das aus der Vogelperspektive dem Grundriss einer Vorstadt gleicht. Die Ausstellungssarchitektur suggeriert durch vage Ähnlichkeit ihre eige-

It is consistent that the boxes occupy far more space than the small arrangements on display, thus serving as a discrete background against which the selected moments from the life of BKH Gutmann become visible. Whatever else the boxes may harbour is unknown. The contents remain undisclosed.

PASSAGE. The itinerary follows the lines of not-knowing and speculation. Lines of sight, detours, and open areas create a walk-in model which, when seen from a bird's eye view resembles to a suburban layout. Through a vague similarity, the architecture of the exhibition suggests its own location. The allusion is obvious

ne Lage im Gelegenen. Es ist der Grundriss irgendeiner Stadt, aber eindeutig einer solchen, die von vorn herein als Ganzes konzipiert war. Gutmann spielt die Kategorien „Ortsbezug“ und „Selbstreferenz“ nur en passant an - und so lässig, dass der Gedanke daran zwar aufscheint, aber durch eine ironische Drehung nicht trifft, sondern diesen Gedanken, sollte einer ihn verfolgen, ins Aus spielt. Die Anspielung bleibt gleichwohl für den Assoziationsraum wirksam. Und sie muss wirksam bleiben, damit die Architektur der Ausstellung - ein Hybrid zwischen Innen und Außen, Modell und Realraum - die Vorstellungskraft als Passage mobil halten kann. Diese Mobilisierung in einem Feld von Anspielungen beruht auf dem Vorverständnis, dass weniger der Ausgang, vielmehr

enough to evoke categories such as "relation to place" and "self-reference". Wisely, Gutmann forwent the small-scale reconstruction of the suburb Hellersdorf. What we see is the ground plan of an unidentified city, though clearly one that was conceived as a single homogenous unit from the start. Gutmann hints at the categories "relation to place" and "self-reference" merely in passing and so negligently that these ideas, while coming to mind, fail to hit home due to an ironic twist. Rather, they drive the ideas out of bounds should anyone venture to pursue them. Nonetheless, the allusion remains effective within the associative realm. And it is bound to remain effective in order to enable the architecture of the exhibition - a hybrid between inside and outside, model and real space - to

Teilansicht auf „Lied für das erste Weiß“  
Weiße Styrodurplatte in Papprahmen gefasst, Kreidezeichnung auf bemalter Pappe, an Umzugskartons gelehnt

Partial view of "Song for the First White"  
White hard Styrofoam board framed in cardboard, chalk drawing on painted cardboard, propped against shipping boxes

die Wege, die zum Ausgang führen, den Reiz ausmachen. Das gilt auch für die Gattung „Liebeslieder“, deren Wirkung und Wunder zwar der Art und Weise des Gesagten entspringt, deren Spannung und Dynamik aber ganz im Nichtgesagten und im Schattenbereich der Anspielungen liegt.

„ICH WERDE DICH IMMER LIEBEN“ heißt eines der Lieder aus Hellersdorf. Die versprochene Unendlichkeit im Modus einer konstatierenden Aussage, von der nicht gesagt werden kann, ob sie zutrifft, mag als Drohung oder Ermunterung gehört werden - je nach Situation, in der der Satz geäußert wird. In Ödon von Horvaths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ sagt der Schlachter zu dem Mädchen, dem er heillos verfallen ist, das ihn aber weder liebt noch will: „Du entgehst meiner Liebe nicht.“ Und das klingt, wenn der Schlachter diese, die Zukunft einschließende Feststellung

keep the imagination mobile in its passage. This mobilisation within a field of allusions bases itself on the preliminary realisation that the paths leading to the exit are more stimulating than the exit itself. This is also true for the genre "love songs" as such whose effect and marvel may well originate in the ways of its articulation, but whose suspense and dynamics are entirely rooted in things left unsaid and in the shadow-realms of allusion.

"I SHALL ALWAYS LOVE YOU" is the name of one of the songs from Hellersdorf. The infinity promised in the mode of a statement, which one cannot unequivocally claim to be true may be received as either threat or encouragement - depending on the situation in which the sentence is voiced. In his "Stories from the Wiener Wald", Ödön von Horvath has the butcher say to the girl with whom he has hopelessly fallen in love, but who neither wants

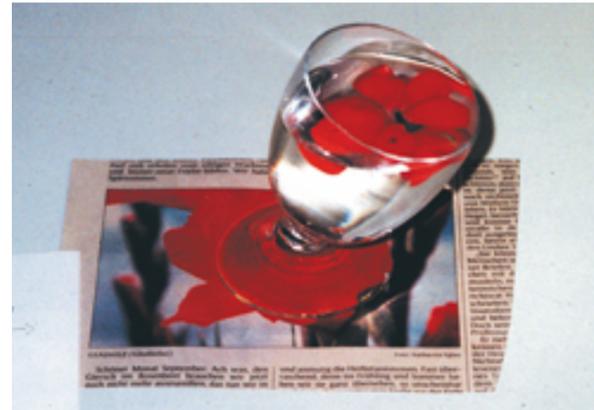


Blüte in mit Wasser gefülltem Glas auf Zeitungsphotografie  
Farbfotografie, 16,3 x 21 cm, 2000, Detail aus „Lied für die Reife“

Blossom in water-filled jar with newspaper photograph  
Colour photograph, 16,3 x 21 cm, 2000, Detail from "Song for Maturity"

trifft, in der Tat wie eine grollende Drohung. „Ich werde dich immer lieben“ variiert jedoch in den meisten Fällen das christliche Heiratsgelübde, das der Priester oder Pfarrer bei der Trauung vorspricht und dann fragt, ob die beiden Trauenden das auch wollen. Diese entscheidende, lebensweise und wahrhaftige Einschränkung, dass die Liebenden, bevor sie verheiratet werden, bekunden, dass sie sich immer lieben wollen, schließt logischerweise ein, dass sie zum Zeitpunkt der Trauung nicht zu sagen vermögen, ob sie das in der Tat auch immer können werden. Diese Einschränkung fehlt in allen Liebesliedern; so auch in Hellersdorf. Wahrhaftig wäre der Satz, hieße er: Ich hoffe (glaube, nehme an, fürchte), ich werde dich immer lieben. Denn „Ich werde dich immer lieben“ ist

nor loves him: "You shall not elude my love." And as the butcher makes this observation, which encompasses the future, this does indeed sound like a grudging threat. "I shall always love you," however, in most cases represents a variation on the Christian marriage vows that the priest pronounces for the couple before asking whether the two who are about to marry actually desire to do so. This decisive, sage, and truthful restriction that lovers pronounce prior to being wedded that they will always strive to love each other, logically implies that at the time of their wedding ceremony they are actually unable to say whether they will indeed always succeed in doing so. This restriction is missing in all love songs; and it is missing in Hellersdorf. The sen-



ebenso wie der Satz „Ich schlafe“ oder „Ich bin tot“ eine zwar grammatikalisch richtige, aber empirisch unmögliche Aussage - eine Fiktion, die sich darin auszeichnet, dass sie in dem Moment, da sie ausgesprochen wird, lediglich glaubhaft klingen muss. Dies kann sie nur, wenn etwas anderes, nämlich das Nichtgesagte, Verborgene oder Vorgegangene - der Kontext - die Aussage beglaubigt. Denn die Aussage ist ein Versprechen. Ihr performativer, also handlungsbezogener Charakter gehört zur Kunst der Überredung; so auch die Arrangements auf den Sockeln. Sie müssen nur wahr erscheinen, also glaubhaft sein. Ob sie wahr sind, lässt sich nicht ermesen. Deshalb soll nur ihrem Anschein nachgegangen werden.

**KONZEPTALBUM.** Die Anlage visualisiert die Metapher eines Konzept-Albums, wie es seit „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ der Beatles in der populären Musik, aber bereits als Zyklus von Heinrich Heines und Franz Schuberts „Winterreise“ (1827) schulbildend geworden ist. Achtzehn Titel ordnen sich einer Leitidee unter, in diesem Fall den Liebesliedern aus Hellersdorf, einem Stadtteil von Berlin. Die

Farbfotografie und Stapel gebügelter Herrentaschentücher. Details aus „Lied für die Reife“

Colour photograph and stack of ironed men's handkerchiefs. Details from "Song for Maturity"

tence would be more truthful if it said: I do hope (believe, presume, fear) that I shall always love you. For, to say "I shall always love you" represents, as do the sentences "I'm asleep" or "I'm dead," a grammatically correct but empirically impossible statement, a piece of fiction whose essence lies in the fact that it is supposed to do nothing more than sound credible at the moment of its articulation. This sentence is only capable of doing this if other things, such as those left unsaid, undisclosed, or those occurring previously—the context—verify the statement. Only then will it seem true, regardless of what stage it has been uttered on. And nothing more than this impression is required. For the statement is a promise. Its performative, that is, action-related, character constitutes part of the art of persuasion; and so do the arrangements on the pedestals. They merely need to seem true, that is, credible. Whether or not they are real is not subject to our scrutiny. Therefore, we should not try to do more than trace their appearance.

**CONCEPTUAL ALBUM.** The installation visualises the metaphor of a conceptual album, such as has characterised a school of artworks since the Beatles' "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" in popular music, and, much earlier, the cycle created by Heinrich Heine and Franz Schubert entitled "Winterreise"

Arrangements bestehen neben kleinen Skizzen und fotografischen Notizen zum großen Teil aus vorgefertigtem, minimal bearbeitetem Material: Reproduktionen (Zeitungsausschnitte), Fundstücke (getrocknete Blumen), industrielle Massenware (Herrentaschentücher). Sie sind wie kleine Hausaltäre angeordnet und dienen dem Gedächtnis, das sich Frauen und Blumen versprochen hat. Denn Frauen und Blumen ziehen sich als Leitmotiv durch das Gesamtarrangement. „Für Resy CERN“, „Für Ute“, aber auch „Lied für höhere Wesen“ und „Lied für das erste Weiß“ oder einfach „Hymne“ entsprechen dem lyrisch-expressiven „Lied für die innere Notwendigkeit“ oder dem poetologisch-sportlichen „Lied zur Tiefe des Raumes“. Zum Anschein der Wahrheit trägt bei, dass stets eine leise Ironie zwischen Titel und Arrangement mitschwingt. Die Lieder klingen nicht dunkel und schwer, sondern leicht und hell. Und auch die Arrangements sind selbst dort, wo der Vergänglichkeit ein kleiner Gedächtnisort gewidmet ist, durch die umgebenden leeren Stellen - die Stille - von namenloser Heiterkeit.

**KEINE STILLEBEN.** Die Presseinformation zur Ausstellung in Hellersdorf lenkte die Aufmerksamkeit auf das Genre „Stilleben“. In ironisch paradoxalem Überschwang stand zu lesen, dass die Einzelelemente „zwischen formaler Ordnung und visueller Poesie zu dreidimensionalen Stilleben komponiert“ sind. Damit war bereits vor dem Ausstellungsbesuch der heitere und unbekümmerte Ton des Selbstverständnisses angeschlagen, der weder kohärentem Regelwerk, noch eindeutiger Erkenntnislogik folgt. Zwischen zwei Abstrakta (formale Ordnung / visuelle Poesie) öffnete sich steil der Raum für die dreidimensionalen Stilleben, gab die Mitteilung zu verstehen. Die Raumkoordinaten der Ausstellung lägen jenseits der Logik. Der Raum der Stilleben und der Raum

(1827). Eighteen titles are subsumed under a lead idea, the idea in this case being love songs from Hellersdorf, a city district of Berlin, Germany. Aside little sketches and photographic notes, the arrangements consist for the most part out of prefabricated, minimally overworked materials: Reproductions (newspaper clippings), objets trouvés (dried flowers), industrial mass articles (gentlemen's handkerchiefs). These have been arranged like small domestic altars, supporting the memory that promised itself women and flowers, for women and flowers are present throughout the overall arrangement in the manner of a leitmotif. "For Resy CERN," "For Ute," but also the "Song for Higher Beings" and the "Song for the First White" or simply "Hymn" correspond to the lyrically-expressive "Song for Inner Necessity" or the poetical-athletic "Song on the Depth of Space." Complementing the illusion of truthfulness is the fact that a subtle irony echoes between title and arrangement. Far from sounding sombre and ponderous, the songs are effortless and bright. And even where small memorials to transitoriness have been set up, the arrangements are marked by a nameless gaiety on account of the vacant spots around them—the silence.

**NO STILL LIVES.** The press information on the exhibition in Hellersdorf draws attention to the genre of "still lives." In an excess of ironic paradox it said that the individual elements were "composed into three-dimensional still lives situated somewhere between formal order and visual poetics." Here the gay and unconcerned note marking the concept obviously was sounded even before the exhibition was opened, a note resulting neither from a coherent set of rules nor from clear cognitive logic. The note let it be understood that between the two abstract concepts (formal order/visual poetics) the space for these three-dimensional still

klassifikatorischer Beschreibung ist verschoben. Sie können aber in einem Satz mit logischem Dreh sich fasslich vereinen.

**AUSLAGEN.** Das passt zur Sache. Denn was zeichnet ein Stilleben aus? Der Künstler weiß von vorn herein, dass er sich in den Grenzen einer Gattung - wie in einer Landschaft - bewegt und Vorläufern antwortet. So wie Chardin's Stilleben die Konventionen des Genres in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts reflektieren, die sich ihrerseits auf die prachtvolle Überfülle der Vanitas-Malerei früherer Jahrhunderte beziehen, so nahmen auch Matisse und Picasso Stilleben als Vorbild und manipulierten das Genre für ihre Absichten. Im Stilleben manifestiert sich ein Gespräch über Jahrhunderte hinweg. Es geht mit einer Vielfalt vertrauter Ähnlichkeiten einher und aktualisiert sich entsprechend der Zeit. Das klassische Stilleben setzt in Abbildern verderbliches Gut wie Gemüse, Obst, Fisch, Fleisch, Blumen, Zeitungsblätter, Eintrittskarten in Szene. Es

lives opens up at a steep angle. The spatial coordinates of the exhibition were said to be located beyond logic. The realm of the still-lives and the realm of classificatory description have shifted. Yet through a twist of logic, they may be comprehensibly united in one sentence.

**DISPLAYS.** This suits the issues at hand. After all, what characterises a still life? The artist knows beforehand that he moves within genre boundaries - as in a landscape - and responds to antecedents. Just as Chardin's still lives reflect the conventions of the genre in Flemish paintings of the 17th century, which in turn refer to the splendid opulence of the vanitas-paintings of earlier centuries, Matisse and Picasso took over the example of the still life and manipulated the genre to suit their purposes. A dialogue spanning centuries manifests itself in still lives. They involve a multiplicity of familiar similarities, updating themselves in accordance with the respective times. The images of classical still lives



Blütenreste in ausgetrocknetem Glas und in Holzrahmen (15 x 10 cm) gefasste Zeichnung  
Detail aus „Lied für das erste Weiß“

Remains of blossoms in dried-out jar and drawing in wooden frame (15 x 10 cm)  
Detail from "Song for the First White"

zeigt die schnellvergängliche materielle Kultur des Alltags in einer vorübergehend zur Ruhe gekommenen Konstellation. Ein Stilleben ist ein gegenstandsbezogenes Interim des häuslichen Lebens mit mehr oder weniger repräsentativem Charakter. Die Nähen der Hellersdorfer Liebeslieder zu diesem kommunizieren den Raum sind offensichtlich. Doch treffen sie nicht den Kern. Trotz der Vorgabe der Pressemitteilung, es handele sich um Stilleben, der dann Kritiker etwas unkritisch gefolgt sind, und trotz der Strukturähnlichkeiten der Arrangements mit der kubistischen Collage, empfiehlt es sich, auf das Stilleben als Differenzkriterium zu verzichten, und anstatt dessen der Offenheit begrifflich entgegenzukommen und von Auslagen oder display zu sprechen. Damit gelangt die ordnende Hand, die die verderblichen Gegenstände konserviert und zu Fetischen arrangiert hat, ebenso in den Blick wie der Ausstellungsbesucher, der sich wie ein Flaneur in einer Wunderkammer entlang von Schaukästen die Fragmente aneignet.

KONSTELLATION. Wie im Stilleben werden weitauseinanderliegende Dinge zu einem Bild geordnet. Es finden Gewürze, Früchte, Haushaltsgegenstände zuein-

Schwarzes Tuch gefaltet, auf Pappkarton  
Detail aus „Lied für die Reife“  
Folded black cloth, on cardboard box  
Detail from "Song for Maturity"

place perishable goods at centre stage, such as vegetables, fruit, fish, meat, flowers, newspaper pages, tickets. They show the highly transient material culture of quotidian reality in constellations momentarily arrested. A still life represents an object-related interim-situation of domestic life that is of more or less representative nature. The proximity of the Hellersdorf Love Songs to this communicative realm is obvious. Yet they fail to reveal the heart of the issue. Despite the claim of the press release that we are dealing with still-lives – a claim picked up rather uncritically by the critics - and in spite of the structural similarities of the arrangements with cubistic collages, one is well-advised to forgo the differentiating criterion of the still life, and to meet the openness at the terminological half way point by speaking of show-pieces or displays instead. This will move the ordering hand that has conserved the perishable objects and arranged them in the manner of fetishes into view, just as it brings the visitors of the exhibition into view who appropriate the frag-



ander, die im praktischen Alltag entweder aus hygienischen oder olfaktorischen Gründen niemals nebeneinander zur Ruhe gekommen wären. Darin liegt der leicht surreale Reiz vieler klassischer Stilleben. Und darin liegt durchaus auch eine Verwandtschaft zu den Arrangements der Hellersdorfer Liebeslieder. Denn diese stemmen sich gegen die Kontingenz, indem sie die Anordnung der Dinge nach zeitlichen Kriterien in einer Konstellation situieren, die erstens auf den Künstler vage beziehbar sind, zweitens den leeren Stellen den größten Raum zugestehen. Denn die weißen Stellen - die blancs - das Schweigen - fungieren als Einladung an den Betrachter. Sie aktivieren seine Imaginationskraft und sie geben den Arrangements der Objekte genug Raum, um unter dem Blick des Flaneurs, der seine eigene Geschichte mitbringt, angeeignet werden zu können. Die Kraft des vage Wiedererkennbaren vollbringt es, in Dialog mit dem sowohl sichtbar verborgenen als auch visuell verborgenen zu treten. So werden die Arrangements gegenwärtig. Und sie werden vorzüglich dann

ments as they pass the display cases, like flaneurs in a chamber of miracles.  
CONSTELLATION. As in still lives, objects very remote from one other are arranged into a picture. Spices, fruit, household object come together that, for hygienic or olfactory reasons, would never have come to rest side by side in practical everyday life. In this lies the slightly surreal stimulus of many classical still lives. And in this may well lie a certain kinship with the arrangements of the Hellersdorf Love Songs. For these defy contingency by situating the arrangement of objects in a constellation according to temporal criteria that may first of all be set in vague relation to the artist, and that secondly cede most of the room to empty spaces. These aspects tie in with each other. For the white spaces - the blanks - the silence - function as invitation to the viewer. They activate the viewer's powers of imagination, and they provide the arrangements with sufficient space to be appropriated by the flaneur, who carries his own history along. The power of the vaguely recognisab-

Diverse Fotografien und Zeichnungen auf Pappscheiben mit unterschiedlichen Durchmessern an Umzugskartons gelehnt  
Detail „Aus der Plattensammlung“

Diverse photographs and drawings on cardboard disks of varying diameter, leaning against shipping boxes  
Detail from "From the Record Collection"



gegenwärtig, wenn der Flaneur Konstellationen findet, die ihm als Matrix eigener Lieder erscheinen.

TRANSAKTIONEN. Diese Resonanz ist deshalb möglich und wahrscheinlich, weil Gutmann neben spezifisch selbstgeformten Kleinskulpturen und Modellen einen Gutteil des Materials aus den Massenmedien und der Industrieproduktion verwendete und dieses radikal subjektiviert, aus dem Zusammenhang gerissen und nach eigenem Gutdünken angeordnet hat, damit die Dinge sowohl ein individualisiertes Eigenleben führen, als auch in Bezug auf seine eigene Geschichte Stimmigkeit beanspruchen kön-

le manages to enter into dialogue both with things visibly presented and things visually undisclosed. It is precisely this that invests the arrangements with the present. And they acquire presence superbly at the moment when the flaneur discovers constellations in them that appear to him like the matrix of songs of his own.

TRANSACTIONS. This resonance is possible and likely because Gutmann, along with specifically created miniature sculptures and models, to a large degree used materials gleaned from the mass media and industrial production. These he radically subjectifies, tearing them out of their contexts and ordering them according to

Zwei in der Mitte durchbohrte Glasscheiben (Ø 12 cm), mit Kordel und Siegelack an Pappkarton befestigt  
Details aus „Lied für die Insel“

Two glass disks (Ø 12 cm) perforated in the middle, fastened to a cardboard box with string and sealing wax  
Details from "Song for the Island"



nen. Der Arrangeur wird Stellvertreter, die Arrangements Surrogat. Kein Stilleben vermag dies; denn Stilleben zeigen eher die Attraktion der Objekte selbst und schüren Begehren oder sie dienen als Mittel für stilistische Manifeste und wirken im Blick auf die Objekte selbst anonymisiert. Bei Gutmann handelt es sich sichtbar um Gegenstände materiell minderer Art mit offensichtlich kostbarem Charakter. Ihren Wert akkumulierten sie, weil sie innerhalb jener Zeit, da sie eine Alltagsfunktion und einen Lebenszusammenhang hatten, einen besonderen, von allen anderen Objekten unterschiedenen und privilegierten Rang gewannen. Diese Individualisierung von prinzipiell zunächst gleichwertigen Massenprodukten lässt sich zwar nicht ohne heiteren Zynismus als Analogie zum Liebeslied konstatieren, aber auch nicht umgehen. Alle Handlungen und alles Begehren bleiben ohne Wirkung und Bedeutung - es sei denn, es kommt durch Zufall, Glück oder Entscheidung zu einer Konstellation, die der Handlung und dem Begehren einen besonderen Wert gibt. Zufall, Glück oder Entscheidung leiten eine Umwertung ein. Diese Transaktion wird von der Erfahrung beglaubigt - von der Erfahrung des Künstlers, der den Wert setzt, und von der Erfahrung des plötzlich Erstaunten, der sich von der Macht des Ausgestellten herausgefordert fühlt, weil das, was er sieht, auch seinen Resonanzraum zum Klingen bringt. Die Hellersdorfer Liebeslieder erscheinen aus diesem Blick als Wunderkammer von Kostbarkeiten aus dem Alltag, denen es gelingt, ein Gefühl von Einzigartigkeit zu vermitteln.

ÜBERRASCHUNG. ENTZÜCKEN. MUSIK. Nüchternheit und Lakonie verbindet sich mit lyrischem Gesang, der daran glaubte, was er sang; aber nur, solange er sang. Wenn das Lied verklingt, bricht die Welt, die verbannt war, wieder in die Wahrnehmung ein. Denn die

his own judgement, in order to allow the objects to assume individualised lives of their own; at the same time they claim congruency with his own history. The arranger becomes his own substitute, the arrangements become surrogates. No still life is able to do this, because still lives rather tend to show the attraction of the objects themselves, and to fuel desire, or else they serve as vehicles for stylistic manifestoes acquiring an anonymous character vis-à-vis the objects themselves. In Gutmann's case we are dealing with objects that are visibly of a materially inferior kind while being of obviously precious character. They accumulated their value because they attained a special status, privileged and distinct from all other objects, during the time of their everyday function and connection to life. While it takes a good deal of merry cynicism to assess this process of individualising mass products of initially and principally equal value as standing in analogy to love songs, the analogy cannot be circumvented either. Any action and any desire remain without effect and meaning - unless chance, luck, or a decision bring about a constellation that bestows special value onto the action and the desire. Chance, luck, or decisions initiate a shift in value. This transaction is verified by experience - by the experience of the artist who defines the value, and by the experience of those caught by surprise, who feel challenged by the power of the exhibits because the things seen cause their resonant bodies to sound notes of their own. Seen from this perspective, the Hellersdorf Love Songs appear like a chamber of miracles filled with precious items of quotidian life that convey a sense of being "unique."

SURPRISE. ENCHANTMENT. MUSIC. Sobriety and brevity combine with lyrical song, song that believed in what it sang; though only for as long as it was singing. Once the song is sung, the world

gesamte Ausstellung geht weniger um eine bestimmte Art des Verstehens (der Kontexte, der Provenienzen, der Herstellung), vielmehr um eine besondere Art der Animation des Schauens in Analogie zur Musik. Deren Ursprünge mögen im Kult des Wunderbaren liegen, also in der Macht von Objekten, im Betrachter Überraschung, Schauer, Entzücken auszulösen. Gutmann kann diese im Prinzip verzauberte Transaktion der Wertschätzung deshalb maximal ausspielen, weil er gleichzeitig der Versachlichung des Blicks auf die allgegenwärtigen Transportkartons im monotonen Licht vertraut. Daraus erhellt sich seine Analogie zur Musik, speziell zu Liebesliedern. Wenn Gutmann nun einen Vorschlag macht, sich dieser musikalischer Freiheit zu erinnern, befindet er sich auf gesichertem Boden, weil er sich auf Fragmente seiner eigenen Geschichte beruft. Denn argumentativ ist diesem Sachverhalt schwer beizukommen.

**BIOGRAPHISCHE REFLEXION.** Den Sinn der Form gewinnen die Fragmente durch die Kulturgeschichte. Daher sind die Einzelteile autonom und doch von der Zeit abhängig. Das Werk ist das Resultat einer biographischen Reflexion. Subjektiv sind Fragmentierung und Gliederung, allgemein jedoch die analogen Formen. Roland Barthes nannte die Partikel, aus denen sich poetische Funken schlagen lassen „Biographeme“; es sind Beiträge zu einer visuellen Geschichte der Subjektivität mit objektivem Charakter - analog der auditiven Geschichte der Subjektivität, wie sie jeder aus seiner Erfahrung mit Musik kennt. Dafür setzt Gutmann ein Modell für die bildende Kunst.

**HAPPY ENDING.** Der Ausgang entspricht dem Happy End eines klassischen Liebesromans. Etwas abseits nimmt eine Tüte aus Packpapier die Form einer freistehenden Kirche an. Das Versprechen „Ich werde dich immer lieben“ führte offenbar zur wahrhaften

that was banned for the duration of the song re-enters one's consciousness. For the entire exhibition is occupied less with a certain kind of comprehension (of contexts, of provenience, of production), than with a special kind of vision animated in its analogy to music. Its origins may be found in the cult of things miraculous, that is, in the power of objects to trigger surprise, shivers, enchantment in the spectator. Gutmann presupposes this willingness and activates it by the way he selects and arranges the objects. And at the same time, he is able to instrumentalise this principally enchanting transaction to maximum effect because he relies on the objectification of the gaze regarding the omnipresent shipping boxes cast in monotonous light. This illuminates his analogy to music analogy, especially in respect to love songs. When Gutmann makes a suggestion to recall this form of musical freedom, he is treading safe ground because he backs his claim by referring to fragments of his own history. These circumstances can hardly be approached by way of argument.

**BIOGRAPHICAL REFLECTION.** The fragments acquire their sense of form through cultural history. Therefore the individual pieces are autonomous and yet dependent on time. The work is the result of a biographical reflection. Fragmentation and arrangement are of subjective nature, while analogous forms are universal. Roland Barthes called the particles from which poetic sparks are struck "biographemes;" they are contributions to a visual history of subjectivity that has an objective character - analogous to the auditory history of subjectivity as everyone knows it from their experience with music. In turn, Gutmann devised a model for the fine arts.

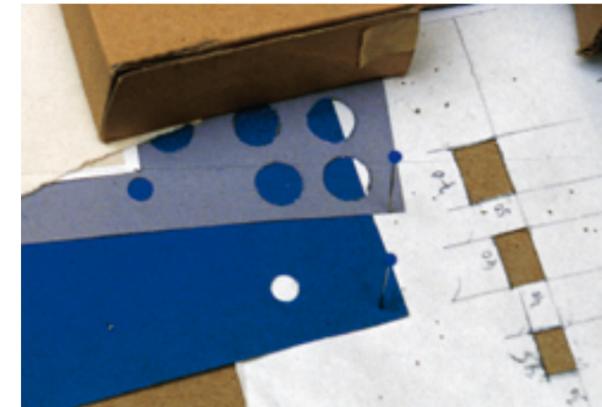
**HAPPY ENDING.** The exit corresponds to the happy end of a classical love story. Slightly off to

Einschränkung mit vertraglicher Geltung bis zum Tod: ich will. Und für die Dauer eines langen Augenblicks sind alle glücklich. Denn irgendwie konnte damit niemand rechnen.

the side, a brown paper bag assumes the shape of a free-standing church. The vow "I shall always love you" evidently led to a true restriction that remained in effect as a contract until death: I do. And for the duration of one long moment everybody is happy. For somehow no one counted on it.

Literatur / Literature:

Roland Barthes par lui même. Paris, 1980  
 Norman Bryson: Looking at the Overlooked. London, 1990  
 Stephen Greenblatt: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Frankfurt/Main, 1995  
 Peter Weibel: Das Bild nach dem letzten Bild. In: Das Bild nach dem letzten Bild, Peter Weibel, Christian Meyer (Hg. / eds.), Köln / Cologne 1991  
 Pressemitteilung zu BKH Gutmann von Galerie HO, Berlin, 2001 / Press release on BKH Gutmann's work by Gallery HO, Berlin, 2001



Diverse Papierschablonen, seitenverkehrt montierte Schachteln, Fotos, Fotokopien, Zeichnungen, Zeitungsausschnitte, zwei Glaslinsen und ein Tintenglas Details aus „Helle Weise“

Diverse paper stencils, inversely assembled boxes, photos, photocopies, drawings, newspaper clippings, two glass lenses, and an ink bottle Details from "Bright Tune"

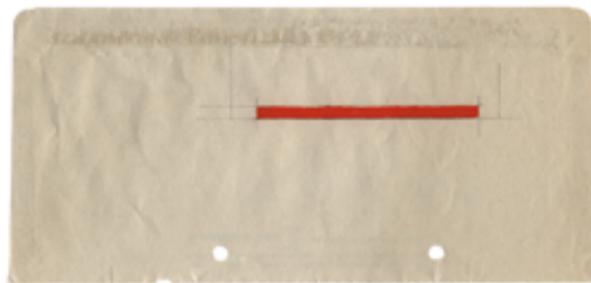
Teilansicht auf „Helle Weise“ in der Galerie HO,  
Berlin Hellersdorf  
Partial view of "Bright Tune" at the HO Gallery,  
Berlin Hellersdorf



„Die Kirche wollen wir aber im Dorf lassen“  
Braune Packpapiertüte auf grauem Packpapier  
"Do Let Us Keep Things in Perspective"  
Brown bag made of wrapping paper on grey  
wrapping paper

Teilansicht auf „Helle Weise“ im Badischen Kunstverein,  
im Vordergrund: „Hymne“  
Rote Seide unter Pappkarton auf Packpapier

Partial view of "Bright Tune" at the Badischer Kunstverein;  
In the foreground: "Hymn"  
Red silk beneath cardboard box on wrapping paper



Skizze zu: „Hymne“  
Papier und Aquarell auf Briefumschlag (10 x 21 cm), 2001

Sketch for: "Hymn"  
Paper and watercolour on letter envelope (10 x 21 cm), 2001



Seite 38/39:  
Teilansicht auf Hellersdorfer Liebeslieder  
Blick vom Großen in den Kleinen Saal des Badischen Kunstvereins

Page 38/39:  
Partial view of Hellersdorf Love Songs  
View from the Large Hall into the Small Hall of the  
Badischer Kunstverein

Seite 40/41:  
Links: Teilansicht auf „Lied zur Tiefe des Raumes“  
Rechts: Teilansicht auf „Lied für die Insel“

Page 40/41:  
Left: partial view of "Song on the Depth of Space"  
Right: partial view of "Song for the Island"



Details aus „Lied für die Insel“  
Zwei flache Kartons gefüllt mit seitenverkehrt montierten  
Verpackungen und bedruckten, geometrischen Papiermodellen  
Details from "Song for the Island"  
Two flat cardboard boxes filled with inversely assembled wrapping  
and printed geometrical paper models



Fotografie, Schultafellack und Gummikugel auf Seidenpapier, Papierscheiben und Stecknadeln auf Briefumschlag  
Detail aus „Lied für das erste Weiß“

Photograph, black-board paint and rubber ball on silk paper, paper discs and pins on letter envelope  
Details from "Song for the First White"



Seidenpapier, Zeitungsfotografie, Stecknadeln und Kugelschreiberzeichnung auf Pappkarton  
Detail aus „Helle Weise“

Silk paper, newspaper photographs, pins and ball-point pen drawing on cardboard  
Detail from "Bright Tune"

Eugen Blume

### BKH GUTMANN'S GEZEICHNETE LIEDER

Im Atelier war ich nicht wenig überrascht auf etwas zu stoßen, das ich zunächst nicht mit einem Begriff zu fassen verstand. Ich wanderte zwischen Aufbauten aus Pappkartons und betrachtete an den Pappwänden entlang die Fundstücke und deren Beziehungen, entdeckte kleine eingeschnittene Höhlungen, gefundene Zeitungsfotos, Getrocknetes, ineinander gestülpte Schachteln und dergleichen mehr.

Was wird hier verhandelt? Um diese Frage beantworten zu können, sucht man gewöhnlich nach Parallelen, nach Verwandtschaften. Mitunter führt deren Beschreibung näher an das heran, was man fassen will, das sich in der unmittelbaren Gegenwart aber noch entzieht.

Mir fiel ein kürzlich erworbenes Buch ein, mit dem über seine Zeit hinausweisenden Titel *Leben und Gestaltung*, 1928 geschrieben und zusammengestellt von dem Künstler Amédée Ozenfant. Das seltene Buch, von dem ich viel gehört

Eugen Blume

### BKH GUTMANN'S DRAWN SONGS

I was rather surprised when I came across something in the studio which I was initially unable to formulate into words. I wandered among constructions made of cardboard, regarding the objects found along the cardboard walls, the relationships between them, and discovered small cavities cut into them, found newspaper-pictures, dried-out things, boxes fitted into each other, and the like.

What's going on here? In order to answer this question, one generally tries to draw a parallel, to detect similarities. At times, their description renders more tangible what we are trying to grasp and what still eludes us in the immediate present.

A recently acquired book came to my mind, the title of which, *Life and Design*, points beyond its time. It was written and compiled by the artist Amédée Ozenfant in 1928. To hold this rare book, of which I had heard so much, in my hands at last was - similar to the stroll through Gutmann's studio,



Acrylfarbe, Papierklebeband, Stecknadeln und eine Tesakrepp - Rolle auf Pappkartons  
Detail aus „Lied für die Insel“

Acrylic paint, adhesive paper tape, pins, and an adhesive crepe tape on top of cardboard boxes  
Detail from "Song for the Island"

hatte, endlich in den Händen zu halten, war, wie der Gang durch Gutmanns Atelierraum, an sich schon eine Überraschung, aber das Aufschlagen erst führte in eine ungewöhnlich aufregende Denkungsart. In diesem Buch mischen sich, wie in den Hellersdorfer Liebesliedern, die seltsamsten Bilder.

Die ersten beiden Fotografien, zum Beispiel, zeigen einen vor seinen Strohröcken und Masken gekleideten Stammesbrüder in europäischer Kleidung. Diesem Bild beginnender Auflösung ist eine Fotografie von einem traurigen Orang-Utan im Zoo gegenübergestellt. Seiten weiter ist die von Karl Nierendorf gleichsam als Skulptur fotografierte aufbrechende Daphne, konfrontiert mit den mit Feder geschriebenen - ornamentalen Zeichnungen verwandten - Unterschriften der französischen Könige. Mich begeisterte der Einfall, eine Blume mit einer Zeichnung zu konfrontieren, eine gewagte, allein vom Sehen geprägte Überlegung.

Das Buch, das ich hier nicht weiter zu beschreiben vermag, ist für mich ganz zweifellos ein dem

already a surprise in itself. But it was only when I opened it that I was led to an unusually exciting way of thinking. As in the Hellersdorf Love Songs, the most peculiar images are mingled in this book.

The first two pictures, for example, show a Zulu chieftain in Western dress dancing in front of his tribesmen, all of whom are wearing straw-skirts and masks. Juxtaposed with this image of incipient disintegration is a picture of a sad orang-outang in a zoo. A few pages further on, there is a photograph of laurel blooming, photographed by Karl Nierendorf in the manner of a sculpture. Next to it are the signatures of French kings, written with quills and reminiscent of ornamental drawings. I was fascinated by the idea of confronting a flower with a drawing; a daring thought formed by the sense of sight alone.

To my mind, the book, which I am unable to describe further here, is beyond doubt an artist's attempt at describing the world, akin to the project Hellersdorf Love Songs, and therefore unusual, unsystematic, illogical, irrational; in a nutshell: poetical. In con-

Projekt Hellersdorfer Liebeslieder verwandter Weltbeschreibungsversuch eines Künstlers und von daher ungewöhnlich, unsystematisch, unlogisch, irrational, mit einem Wort: poetisch. Kunst ist vielleicht im Gegensatz zur Wissenschaft stets der Versuch einer adäquaten Weltbeschreibung, was in einem gewissen Sinne heißt: ein aus reflektiertem Sehen hervorgegangenes Denk- und Empfindungsgebäude zurück zu verwandeln in ein wiederum nur der Betrachtung ausgesetztes Ding, ein Ding, das den Grund seines Daseins nicht ohne weiteres preisgibt und das durch seine Geschichtsüberlegenheit provoziert. Als Werk ist es der Erkenntnis in einem rationalen Sinne nicht oder nur teilweise zugänglich. Es verschließt sich in seine uns zunächst fremde Gestalt. Warum eine solche Gestalt in der Welt und wie sie in die Welt gekommen ist, kann selbst der Künstler nicht mehr eindeutig beantworten. Also ist auch der Versuch darüber zu reden, wie eine Logik des Gelingens einer derartigen Untersuchung aussehen könnte, verborgene Mühe. Was uns einer als Kunst behaupteten Sache näher bringt, ist nicht ein wie auch immer auszumachender Analyse- oder Denk-Mechanismus, sondern ein Empfindungssein, das wir nicht zu formulieren verstehen. Wir sind aber von unserem Verstand her mit dem Willen ausgerüstet, die Dinge exakt beschreiben zu müssen.

Die Lieder von Gutmann bauen eine poetische Beziehung von gefundenen Bildwelten in den Raum hinein, ohne einen passenden Begriff mit zu liefern. Meinen Empfindungen gehorchend, fiel mir ein oder fiel es in mich ein, dass es sich, trotz der offenbaren Dreidimensionalität, um Zeichnungen handeln könnte. Nun könnte man mit Recht diese Idee für völlig absurd halten. Zeichnungen sind nach unserem allgemeinem Verständnis auf eine glatte Oberfläche aufgebrachte Ritzungen, Striche, Schraffuren,

trast to science, art may be defined as the attempt to describe the world adequately. In other words: art transforms a complex structure of thought and emotion resulting from a reflective perception, back into an object solely exposed to contemplation, an object which does not easily divulge the reason of its being, an object provocative by virtue of its historical superiority. As a work it is not or only to a certain extent accessible to cognition in a rational sense. It withdraws into a form that we initially perceive as alien. Not even the artist can clearly state why and how such a shape emerged in the world. Hence, any attempt at discussing an inquiry of this kind or the logic of its success remains futile. What brings us closer to an object defined as art is not a mechanism of analysis or thought, however it may be formed, but an emotion we are unable to define. However, we are intellectually equipped with the will to describe things as precisely as possible.

Gutmann's Songs build a poetic relationship of discovered worlds of images into a space, without providing us with an appropriate concept. Trusting my feelings, it occurred to me, or rather the notion forced itself into my mind, that, in spite of the obvious three-dimensionality, these objects might in fact be drawings. This idea might rightly be regarded as blatant nonsense. We generally think of drawings as etchings, strokes, or hatchings applied to smooth surfaces; linear systems of signs drawn by hand, more closely related to writing than sculptures extending into space. However, with these doubts as to the aptness of the term concerning objects extending into space, we are again enmeshed in the nets of logic, which defines what a drawing is and what a drawing cannot be. The claim that Gutmann's "extensions" may be drawings, to state it in general terms and somewhat oversubtly, merely stems from a feeling, comparable

lineare aus der Hand geschriebene Zeichensysteme, der Schrift eher verwandt, als der sich in den Raum ausdehnenden Skulptur oder Plastik. Mit diesem Zweifel an der Richtigkeit des Begriffs, bezogen auf die raumgreifenden Werke, sind wir aber bereits wieder in den Netzen der Logik, die uns definiert, was Zeichnung ist und was Zeichnung nicht sein kann. Die Behauptung, das Gutmanns, sagen wir einmal sehr allgeregut und ein wenig überspannt, 'Auftragungen' Zeichnungen sein könnten, geht lediglich von einer Empfindung aus, ähnlich wie Ozenfant offenbar eine fotografierte Daphne als Zeichnung empfunden hat.

Vielleicht spielt das zur Pappe gepresste Papier eine Rolle und die unterschiedlichsten, meistens auf Papier gedruckten Bilder, aber mehr noch als diese zu einfache Beziehung ist es der Flächengedanke. Die Objekte sind im Grunde flächig gesehen, nicht plastisch, auch wenn einiges als Körper davor - oder aufliegt. Ihre Zusammenstellung ist ebenfalls linear gedacht, im Sinne einer gezeichneten Linie, der man nachfolgt, um ihren Sinn verstehen zu lernen. Die Pappkörper sind zwar in den Raum hinein gestellt, um ihn zu gliedern, aber nicht nur, denn das, was Gutmann Lieder nennt, ist auf diese Raumkörper gezeichnet. Sie sind also die Resonanzkörper, von denen es herunter tönt. Die Körper simulieren für mich eher Wände oder Gründe, die ganz selbstverständlich da sein müssen, um etwas sichtbar werden zu lassen. Keinesfalls aber sind sie Hilfskonstruktionen, sondern sie ermöglichen das In-den-Raum-Hineinsprechen der Zeichnungen. Sie werden erst durch diese gebauten Wände zu Liedern, sind durch sie überhaupt erst hörbar. Ein Lied braucht wie die Zeichnung einen tönenden Grund, einen Klangraum, mit dem es eins geworden ist. Die Raffinesse ist, mit dem Wort Lied vollends auszustiegen aus herkömmlichen

to the way Ozenfant evidently regarded a photograph of daphne laurel as a drawing.

Perhaps the paper pressed to cardboard plays a role, as well as the various pictures, usually printed on paper, but even more than this simplified connection, it is the notion of the surface. The objects are basically viewed as flat, not three-dimensional, even though various things are placed in front or on top of them. Their composition is also conceived as linear, in the sense of a drawn line, which we follow in order to learn to understand its sense. Although the cardboard-figures are placed in the room in order to structure it, that is not their only task. What Gutmann calls Songs is drawn on these bodies. They are therefore the resonant bodies, emitting sound. For me, however, the bodies simulate walls or floors, that need to be there, in order to render something visible. They are by no means simply makeshift constructions, but allow the drawings to articulate themselves into the room. It is precisely because of these erected walls that the objects become audible, transform into songs. A song, like a drawing, needs a resounding ground, a resonance box, with which it can blend. The subtlety consists of breaking out of conventional conceptions of the word "song". The song as a drawing or the drawing as a song again reminds me of a book, of Peter Sloterdijk's Weltfremdheit (unworldliness), in which at one point he asks: where are we when we hear music? Sloterdijk writes, in order to contradict Descartes' dictum I think, therefore I am, that thinking is in the subject, as the sound is in the violin by virtue of a relation of vibrations. And he believes that people, if they think, are musical instruments † In this

Seite 47:  
Teilsicht auf „Lied für die Reife“  
Page 47:  
Partial view of "Song for Maturity"



Vorstellungen. Das Lied als Zeichnung oder die Zeichnung als Lied erinnert mich wiederum an ein Buch, an Peter Sloterdijks Weltfremdheit, in dem er an einer Stelle die Frage stellt: wo sind wir, wenn wir Musik hören? Sloterdijk schreibt, um Descartes Diktum „Ich denke, also bin ich“ zu widersprechen, davon, dass das Denken im Subjekt ist, wie der Ton in der Violine - kraft eines Schwingungsverhältnisses. Und er meint, dass Menschen, sofern sie denken, Musikinstrumente für Vorstellungen sind, die die Welt bedeuten. Insofern hören wir die Arbeiten von Gutmann, wenn wir uns ihnen als denkendes Subjekt nähern. Wir hören in uns unsere Gedanken, die wir uns machen vor den Werken. Auch die Empfindung verschafft sich in uns Gehör. Etwas hören hat natürlich auch mit Plastik zu tun, denn dieses Hören ist ein raumgreifender Prozess. Die ausgestellten Werke als Lieder zu bezeichnen, führt also zwangsläufig in die Klangwelt des Denkens. Wir lauschen diesem Klang und erfahren mehr, als ein klangfreies Denken jemals zustande bringt. Dieses Klangdenken ist der Urgrund aller Poesie, die in ihrem griechischen Verständnis nichts weiter bedeutet als machen und zwar ein Machen aus dem Nichts heraus. Der Klang ist ein Echo dieses Nichts und trägt es weit über unser gewöhnlich nur im Material denkendes Subjekt hinaus.

respect, we hear the works of Gutmann, if we approach them as thinking subjects. We can hear our thoughts when standing in front of the works. The emotion makes itself heard as well. Of course, to hear something also has to do with sculptures, as it is a process that extends into space. To call the exhibited works songs inevitably leads into the aural world of thought. We listen to this sound and learn more than thought isolated from sound can ever achieve. This sound-thought is the original source of all poetry, which in its Greek sense means nothing other than to make, i.e. to make something out of nothing. The sound is an echo of this nothingness and carries it far beyond our subject commonly limited to material thinking.

Literatur / Literature:

Amédée Ozenfant, Leben und Gestaltung, Berlin, 1928  
 Peter Sloterdijk, Weltfremdheit, Frankfurt/Main, 1979



Zeitungs fotografie mit Stecknadeln an Karton montiert  
 Detail aus „Lied für das erste Weiß“  
 Newspaper photograph mounted with pins on cardboard  
 Detail from "Song for the First White"

Zur Kugel geformtes Herrentaschentuch auf Papierwürfel, an Umzugskarton montiert  
 Detail aus „Lied für die Reife“

Men's handkerchief in the shape of a ball, on top of a paper cube; mounted onto a shipping box  
 Detail from "Song for Maturity"







„Pappfenster“  
 Farb fotografie und Pappkarton  
 (89 x 120 x 13 cm), 2001  
 "Cardboard Window"  
 Colour photograph and cardboard  
 (89 x 120 x 13 cm), 2001

mercial neon sign; that the table situation of unidentifiable detail in front of the shop window is that of a street sale; that behind it a passage way between the shop windows leads to the entrance of the store. That my mind adds certain material aspects to the details of the picture, and even the sound emanating from the pedestrians and shoppers on the street. I try again: to behold without contemplating, simply to see what is to be seen and to become conscious of it. And I find myself in the situation where I'm beginning to describe a picture.

In his chronological notes, BKH Gutmann defined his expanded working approach involving fragmentary photography after 1997 as "coexistence with equal rights".

Coexistence with equal rights manifests itself for the eye any time and any where you look. If only one looked this way, for our perception in "a world well armed by bartering along the lines of capitalism and communication technology" is subject to a different set of "traffic rules", as the author Dirk Vaihinger writes: "Our conception of and our dealing with reality is determined to a great extent on how we can deal with objects or issues as goods or as information. Even better, as goods and as information at the same time. (...) Indeed it could also be that the third possibility beyond commodity and information, beyond desire and calculation, might disclose something that might frighten us: namely nothing. At least nothing recognisable." (1) Accordingly, the glance across the street would orient itself either along commodities or information or else the abundance of all these commodities and information would fail to signify anything at all for the eye. Perhaps a form of aesthetic perception begins to open precisely in this chasm between the either / or, a perception that would then

schreibt: „Unsere Wahrnehmung von und unser Umgang mit der Wirklichkeit ist zum größten Teil davon bestimmt, wie wir Gegenstände oder Sachverhalte als Ware oder als Information behandeln können. Am besten sogar als Ware und als Information zugleich. (...) Tatsächlich könnte es natürlich auch sein, dass das Dritte jenseits von Ware und Information, jenseits von Begehren und Berechnung, uns etwas eröffnet, was uns vielleicht erschrecken würde: nämlich nichts. Jedenfalls nichts, was noch zu erkennen wäre.“ (1) Der Blick über die Straße würde sich demnach entweder an Waren und Informationen orientieren oder aber die Fülle all dieser Waren und Informationen würde dem Blick nichts sagend. In dieser Kluft zwischen dem entweder / oder eröffnet sich vielleicht erst eine ästhetische Wahrnehmung, die sich dann in einer ästhetischen Praxis am Material reflektiert.

„Material & Wirkung“ waren Schlüsselbegriffe für BKH Gutmanns frühe Arbeiten und deren öffentliche Wahrnehmung Anfang der 80er Jahre in Berlin. In wechselnden Konstellationen wurden unter diesem Arbeitsthema Ausstellungen, Projekte und Veranstaltungsreihen durchgeführt. In vielen der oft prozessualen Interventionen in städtischen Räumen arbeitete Gutmann damals mit Wasser und seinen Qualitäten als visuelles, plastisches und akustisches Material. Wasser ist flüssig und formlos. Es nimmt die Formen ein, in denen es sich bewegt, sammelt - oder mit der Zeit verdunstet. In der Neuen Galerie Graz stellte Gutmann 1992 auf fünf Sockeln unter Glasvitrinen je ein leeres Wasserglas aus, das von Kalkablagerungen gezeichnet war (aus der Serie „The Things“). Sammlung und Verflüchtigung des Materials in der Form. Das Thema kehrt 1995 wieder: „Die Leere und die Sammlung“ überschrieb Gutmann einen Text zu drei Orten (Atelier - Ballsaal - Container), deren Wahrnehmung und Relationen, bzw. Verhältnisslosigkeiten er dinghaft und bildlich, in

reflect an aesthetic practice involving the material.

"Material and effect" were key terms for the early work of BKH Gutmann and its public reception in Berlin in the early 1980s. In varying constellations, he arranged exhibitions, projects and event series under this working title. In many of the often process-oriented interventions in urban space, Gutmann worked with water and its qualities as a visual, plastic, and acoustic material at the time. Water is liquid and without form. It adopts the forms of the things in which it moves, collecting - or evaporating over time. In the New Gallery in Graz/Austria in 1992, Gutmann exhibited five water glasses marked by lime deposits on pedestals (from the series "The Things"). The collecting and vanishing of material inside the form. He returned to the subject in 1995: "The void and the collection" was Gutmann's title for a text about three locations (studio - ball room - container), whose perception and relations, or lack of relations, he addressed through objects and images, in fragments and views, in an exhibition in the Haus am Waldsee in Berlin. In the Hellersdorf Love Songs, collection transforms into a fund of diverse materials, to wit, those of his own artistic and biographical legacy that are placed into contexts that are both versatile and open. BKH Gutmann also spoke of "multiple contexts" in a text dating from 1992: "I display things that have been lifted out of the everyday context, enlarged or modified through intervention. Beyond the familiar pictorial world of the media, and also beyond the ephemeral message of the print media, I search in the shadows of pores for an image of reality. This becomes legible only in the multiple layers of relations." (2)

Views: Every gaze cuts through space before hitting a surface and before it may continue to travel from one thing to the next. How does a gaze orient itself when the recognition of coexistence with equal rights is at issue? How is



„Kleinbild - Dia (gerahmt)“  
 Aquarell, Holz, Glas und Pappe  
 (50 x 50 x 5,5 cm), 2001  
 "35 mm Slide (framed)"  
 Watercolour, wood, glass, and cardboard  
 (50 x 50 x 5.5 cm), 2001

Fragmenten und Ansichten in einer Ausstellung im Haus am Waldsee in Berlin behandelte. Sammlung mutiert nun in den Hellersdorfer Liebesliedern zu einem Fundus an verschiedenen Materialien, nämlich dem der eigenen künstlerischen und biografischen Hinterlassenschaften, die in ebenso vielseitige wie offene Zusammenhänge gebracht werden. In den Liebesliedern sind die Dinge komplex arrangiert. Von „Mehrfachkontexten“ sprach BKH Gutmann auch 1992 in einem Text: „Ich zeige Dinge vor, die aus einem Zusammenhang des Alltäglichen entnommen, vergrößert, oder auch durch Eingriffe verändert sind. Jenseits der geläufigen Bildwelt der Medien und ebenso jenseits der ephemeren Botschaft der Printmedien suche ich im Schatten der Pore nach dem Bild der Wirklichkeit. Dieses ist nur in der Vielschichtigkeit der Bezüge lesbar.“ (2)

empty space perceived? What plan does the eye follow? "The eye establishes the contexts," Gutmann says simply. In 1993, he fragments the perceptual organ of the eye - after repeated diagnoses of the iris - as a level drawing on construction-site lumber arranged side by side on the floor. In 1982, the eye follows lines (drawn by a bicycle) curving around the floor of a room in a Warehouse in Berlin. Alongside the drawing, hundreds of slides have been set up. Pictures that are in effect only visible when the eye approaches floor level. A second trace leads, parallel to the forms of collection and empty space, through the investigations / illustrations of "Material & Effect": The image in space and the image of space or: surfaces of bodies and surfaces on bodies. While still a student at the Berlin Academy of Fine Arts in 1979, Gutmann titled his first installation "Space as Image."

Angelika Stepken

### VOM „MITTEILUNGSBEDÜRFNIS DES FLÜCHTIGEN“ IN BKH GUTMANN'S WERK - ABLAGEN

Während ich in Karlsruhe auf der Kaiserstraße stehe und auf die Straßenbahn warte, fällt mein Blick schräg über die Straße und bleibt an einer Ladenfassade hängen. Ich schaue dorthin, obwohl meine Gedanken woanders sind. Dann werde ich gewahr, wohin ich schaue und versuche, mir der Ansicht bewusst zu werden. Da mein Blick von keinem Interesse geleitet ist, irritiert mich die Frage, ob ich diese Ansicht nun wie ein Bild ablesen kann, obwohl ich auf eine räumliche Situation schaue. Ich versuche, testweise, die Realität schräg gegenüber wie ein flaches Foto zu sehen. Aber das gelingt nicht. Denn wenn ich die Details mit dem Auge „abschance“, denke ich Gewusstes dazu: dass die Schriftzeichen da oben eine Leuchtreklame sind, dass die im Einzelnen nicht zu identifizierbare Tischsituation vor dem

Angelika Stepken

### ON THE "COMMUNICATIVE URGE OF THE TRANSITORY" IN BKH GUTMANN'S WORK DEPOSITORY

While I'm standing on Kaiser Street in Karlsruhe and waiting for the street car, I glance diagonally across the street until my eye comes to rest on a store front. I'm looking that way even though my thoughts are elsewhere. Eventually I become aware of the direction I'm looking in and try to become conscious of the view. Since my eyes are not guided by an interest of any kind, I find the question disturbing whether I will now be able to read this view as an image, even though I'm looking at a three-dimensional situation. I'm trying, just as a test, to behold the reality diagonally across the street as if it were a flat photograph. But it won't work. For while I'm "scanning" the details with my eyes my mind adds in the things I know: the fact that the lettering up there represents a com-

Schaufenster die eines Straßenverkaufs ist, dass dahinter noch ein Gang zwischen den Schaufenstern zum Ladeneingang hinführt. Dass ich mir bestimmte Materialitäten zu den Bilddetails hinzudenke und sogar den Ton, der von den Passanten und Käufern auf der Straße ausgeht. Ich versuche es noch einmal: schauen, ohne zu bedenken, einfach nur sehen, was zu sehen ist und mir dessen bewusst werden. Und schon bin ich in der Situation, zu einer Bildbeschreibung anzusetzen.

Als „Gleichberechtigtes Nebeneinander“ bezeichnet BKH Gutmann in seinen chronologischen Notizen seinen erweiterten Arbeitsansatz mit fragmentarischer Fotografie ab 1997. Gleichberechtigtes Nebeneinander ist für die Augen immer und überall, wo man hinschaut. Wenn man denn so schauen würde, denn unsere Wahrnehmung in einer „von kapitalistischen und kommunikationstechnischen Tauschhandlungen hochgerüsteten Welt“ ist anderen „Verkehrsregeln“ unterworfen, wie der Autor Dirk Vaihinger

Anschauungen: jeder Blick fällt in den Raum, bevor er eine Oberfläche trifft und dann vom einen zum anderen weiterwandern kann. Wie orientiert sich der Blick, wenn es um ein Erkennen von Gleichberechtigtem Nebeneinander geht? Wie wird Leere gesehen? Welchem Plan folgt das Auge? „Das Auge stellt die Zusammenhänge her“, sagt Gutmann einfach. 1993 fragmentiert er das Wahrnehmungsorgan des Auges - nach wiederholten Irisdiagnosen - als plane Zeichnung auf nebeneinander liegenden Baubrettern am Boden. 1982 folgt das Auge Kurvenlinien (von einem Fahrrad gezogen) am Boden eines Raums im Speditionshaus Möckernstraße in Berlin. Entlang der Zeichnung sind Hunderte von Diapositiven aufgestellt. Bilder, die praktisch nur sichtbar sind, wenn die Augenhöhe in Bodennähe kommt. Parallel zu Formen der Sammlung und der Leere zieht sich eine zweite Spur durch die Untersuchungen / Veranschaulichungen von „Material & Wirkung“: das Bild im Raum und das Bild vom Raum oder: Flächen von Körpern und Flächen auf Körpern. Seine erste Installation, noch als Student an der Berliner HdK, betitelt Gutmann 1979 „Raum als Bild“. Kurz danach entstand auf der elterlichen Garage in Speyer ein monochromes Bild in der Farbe des im Inneren abgestellten PKWs. Es ließ auch die benachbarten, in verschiedenen Grautönen gestrichenen Garagentore in einem anderen Licht erscheinen. Das erste Foto, das Gutmann als Bild verwendete, wurde über das Wasser ins Spiel gebracht: auf einem Zeitungsfoto aus seiner Sammlung setzte sich zufällig ein Wassertropfen ab, und in diesem Wassertropfen spiegelte sich gekrümmt der umliegende Atelierraum. Gutmann fotografierte das Bild mit dem Wassertropfen, vergrößerte es auf Tafelbildformat und hingte es in einen Raum (Künstlerhaus Bethanien, 1989).

Das vergrößerte Motiv, auf das der Tropfen gefallen war, zeigt einen Tischtennispieler, dessen Blick hochkonzentriert der Fluglinie sei-

Shortly after, a monochrome picture came into being in his parents' garage in Speyer in the colour of the car parked inside. It also made the adjacent garage doors, painted in different shades of grey, appear in a different light. The first photograph that Gutmann used as a picture, came into existence with the help of water: A water bead happened to drip onto a newspaper photograph from his collection, and reflected in this water bead was the surrounding studio space in curved form. Gutmann photographed the picture together with the water bead, blew it up to the size of a tableau and hung it up in a room (1989).

The enlarged motif onto which the water bead had fallen shows a table-tennis player whose highly focused gaze anticipates the trajectory of his ball. This gaze projects from the pin-up wall into the otherwise empty exhibition room and appears to fix something there that is not localisable. The water bead on the photo corresponds formally with the form and dimension of the ping pong ball. A third spatial picture (after that of the photographed water reflection and that which the visitor, or the photographed table-tennis player, acquired of the exhibition space) was set into the wall by Gutmann. A fishbowl filled with water reflected the space outside (the square in front of the Künstlerhaus Bethanien) as a living, upside-down image. Objective traces / reflections (in water as material), subjective gaze - projections from indoors onto the outdoors and vice-versa- arrangements for / of picture makings which still and again occupy Gutmann in the Hellersdorf Love Songs. Gutmann called the slide show he presented on the occasion of exhibiting the Hellersdorf Love Songs in Karlsruhe “Carrying a stool under my arm, or, how to get into the picture.” He has been setting up stools at different locations throughout Europe since 1996, or rather: little foot stools for resting, “Sight Seats,” seats for seeing (“instruments of perception”). Apart from the - in part quite costly

nes Balls vorausseilt. Dieser Blick projiziert sich von der Hängewand in den tatsächlichen, leeren Ausstellungsraum und fixiert dort scheinbar etwas, was nicht lokalisierbar ist. Formal korrespondiert der Wassertropfen auf dem Foto mit Form und Dimension des Tischtennisballs. Ein drittes Raumbild (neben dem auf der fotografierten Wasserspiegelung und jenem, das der Besucher, bzw. fotografierte Tischtennispieler sich vom Ausstellungsraum machen) hatte Gutmann in die Wand eingelassen. In einer wassergefüllten Schusterkugel spiegelte sich der Außenraum (der Platz vor dem Künstlerhaus Bethanien) als lebendes Bild kopf-über. Objektive Spuren / Spiegelungen (im Material Wasser), subjektive Blicke - Projektionen von Innen- auf Außenräume und umkehrt - Anordnungen für / von Bildgebungen, die Gutmann auch in den Hellersdorfer Liebesliedern noch und wieder beschäftigen. „Mit dem Hocker unter dem Arm - oder wie man ins Bild kommt“ nennt Gutmann seinen Lichtbildvortrag anlässlich der Ausstellung der Hellersdorfer Liebeslieder in Karlsruhe. Seit 1996 stellte er an verschiedenen Orten in Europa Hocker auf, besser gesagt: kleine Fußbänke zum Verweilen, „Sight Seats“, Sitze zum Sehen („Wahrnehmungsinstrumente“).

Abgesehen von den - zum Teil recht aufwendigen, großen - Fotografien (die eigentlich kaum jemals die Qualität eines Zeugnisses oder Augenblicks vorführen, sondern vielmehr die mediale Ansicht von Flächen und Räumen im Foto reflektieren) benutzt Gutmann für seine Arbeiten eher „arme“ Materialien, nicht nur in dem Sinne, dass sie ökonomisch keinen großen Wert haben, es ist meistens Material, dem man auch kaum Aufmerksamkeit schenken will (ein Stück PVC-Rohr, eine Glühbirne, eine Bohrloch mit Bohrstaub, ein Wasserglas, Zeitungsausschnitte, Streichhölzer, Taschentücher, eine Schnur, Kartons, Hocker). Die Armut des Materials ist eine doppelte: es ist relativ wertlos als Ware und als informiertes

and large-scale - photographs (that actually hardly ever display the quality of a testimony or moment, but rather reflect the media aspect of areas and spaces in photography), Gutmann prefers to use “poor” material for his pieces, not only in the sense that they lack great value economically speaking. It is mostly material one is hardly willing to pay any attention to (a length of PVC pipe, a light bulb, a drill hole with drilling dust, a water glass, newspaper clippings, matches, handkerchiefs, a piece of string, cardboard boxes, stools). The worthlessness of the material is twofold: it is of relatively low value, both when seen as commodity and as informed material. Gutmann seeks to activate the “Communicative Urge of the Transitory” (1981). The way in which these “poor materials” are brought back into the public realm often operates through the form of a depository, be it on the floor, on a shelf or on a table. Just as if they needed a support, a carrier, in order to make a temporary - appearance. Often they are arranged in a manner that forces the observer to lower his gaze to be able to perceive them at all. The category of “depositories” is ambivalent anyway: you create distance and deposit things you no longer need, or you deposit things you wish to preserve, to save. A work depository makes you wonder what is more important: The depository or the object it holds? The depository therefore functions differently than a pedestal that subordinates itself to the object / artwork and grants it a solid qualitative base. That which claims recognition as “artwork” in the case of Gutmann is always an individualised trace of the material, appropriated and kept at a distance. Distances in space and time are illustrated this way, distance the eye needs in order to see. Distances that also make the viewer aware that he remains on his own, that the proximity of the material permits him a variety of aspects, but no “fulfilment.” This accounts for the melancholy in Gutmann's works. Gutmann groups the Hellersdorf

Material. Gutmann sucht, das „Mitteilungsbedürfnis des Flüchtigen“ (1981) zu aktivieren. Die Art, wie diese „armen Materialien“ von Gutmann wieder ins Spiel gebracht werden, operiert oft mit der Form der Ablage, sei es auf dem Boden, auf einem Regal oder auf einem Tisch. So als ob sie einen Rückhalt bräuchten, einen Träger, um vorübergehend - in Erscheinung zu treten. Oft liegen sie so, dass man den Blick senken muss, um sie überhaupt wahrzunehmen. Die Kategorie „Ablage“ ist ohnehin ambivalent: man schafft Abstand und legt ab, was man nicht mehr braucht, was man los werden will, oder man legt ab, was man bewahren, aufheben will. Bei einer Werk-Ablage kann man sich fragen, was ist wichtiger: die Ablage oder das, was sie trägt? Die Ablage funktioniert in einer Ausstellung deshalb anders als ein Sockel, der sich dem Ding /

„Pinnwand zum Blauen Quadrat (Gute Aussichten)“  
Fragmentarisch zusammengesetzte Farbfotografien  
(220 x 460 cm), 1998

"Pin-Board with Blue Square (Good Prospects)"  
Colour photographs assembled in fragments  
(220 x 460 cm), 1998

Love Songs with the “Pieces out of the Fund.” Collected in the fund are the leftovers of his production, precious pieces, memories, temporarily worthless relicts. In a way, the “Pieces out of the Fund” to a certain extent recycle the first recycling (of material into artwork), creating new relationships out of the undetermined wealth of the fund. What once was worthless material, has temporarily - become visible as artwork and again as a depository itself in the artist's studio. In the Hellersdorf Love Songs the fund is activated whole-sale. The storage boxes in which the material rests are stacked and lined up into architectural bodies and image carriers. Gutmann repeats in this process not only the act of appraising the material / artwork, he also addresses discretely the discrepancy between the public / valued, if occasional, presentation

Werk „unterordnet“ und ihm eine feste Werte-Basis einräumt. Das, was bei Gutmann Anerkennung als „Werk“ beansprucht, ist immer individualisierte Spur des Materials, angeeignet und auf Abstand gehalten. Entfernungen in Raum und Zeit veranschaulichen sich so, Entfernungen, die das Auge braucht zum Sehen. Entfernungen, die den Betrachter aber auch gewahr werden lassen, dass er in der Anschauung bei sich bleibt, dass ihm die Nähe zum Material zwar eine Fülle von Ansichten gewährt, aber keine „Erfüllung“. Das macht die Melancholie in Gutmanns Arbeiten aus. Die Hellersdorfer Liebeslieder rechnet Gutmann zur Gruppe der „Arbeiten aus dem Fundus“. Im Fundus sammeln sich die Reste seiner Produktion, wertvolle Stücke, Erinnerungen, vorübergehend wertlose Relikte. Die „Arbeiten aus dem Fundus“ recyceln gewissermaßen aus der undeterminierten Fülle des Fundus. Was einmal wertloses Material war, wurde vorübergehend - als Werk sichtbar und dann

of artwork and artist and the banal, quotidian existence of things and authors backstage of the showroom floor. Work does not become artwork until it has obtained its precise, relational location in space or on a surface.

The positions of the locations orient themselves in the Love Songs in an urban depository. It is constructed (or: composed) from structures, images, paths, and objects. The dimension of this city is formatted as a scale model for the constructed interior, that is, the exhibitionroom; it relates to life size, to the body of the viewer. When set up for the first time in the HO Gallery in the prefab suburb of Hellersdorf in Berlin, the cardboard box architecture reflected and “internalised” the view from the window onto the actual anonymous urban outdoors. In the tall, enclosed halls of the Badischer Kunstverein the “exterior” appears only as the surface of containers; the boxes and columns stand as hollow bodies inside the hollow body of the exhibition space. In Hellersdorf,





„Randerscheinung“  
Pappe, Rohfaser und Stecknadeln  
(13 x 4,5 x 6,5 cm), 2001

"Marginal Phenomenon"  
Cardboard, coarse grain wall paper,  
and pins (13 x 4.5 x 6.5 cm), 2001

raum, bezieht sich auf Lebensgröße, den Körper des Betrachters. Beim ersten Aufbau in der HO Galerie in der Berliner Plattenbausiedlung Hellersdorf reflektiert und „verinnerlicht“ die Kartonagen-Architektur spiegelbildlich die Fenster-Aussicht auf den tatsächlichen urban-anonymen Außenraum. In den geschlossenen hohen Sälen des Badischen Kunstvereins erscheint das „Außen“ nur als Oberfläche von Behältnissen, die Kartons und Säulen stehen als Hohlkörper im Hohlkörper des Ausstellungsraums. In Hellersdorf brachten die Liebeslieder quasi die Innenwelt der Außenwelt zum Klingen, in Karlsruhe fand das Verborgene der Verschachtelungen nur im Besucher seine Resonanz. In beiden Aufbau-Situationen betritt der Besucher eine Stadt der Intimität und Details, der Hinterlassenschaften, keine theoretische Stadt, die mit einem Text, einer Geschichte zu entschlüsseln wäre - auch wenn in dieser Stadt am Material so viele Geschichten ihren Anfang oder ihr Ende gefunden zu haben scheinen.

Es ist eine Stadt für das Auge, die Augenpaare. Der Aufenthalt in dieser Stadt der Lieder bereitet eine melancholische Freude an Anschauung, die nicht vereinnahmbar ist, von keinem Außen und keinem Innen, die dem Material, den Dingen und dem Potential ihrer Geschichten eine unentschlüsselbare Eigenart und Fremdheit bei aller greifbaren Nähe belässt.

#### Literatur / Literature

- (1) Katalog / Catalogue Thorsten Hallscheid, remote, Badischer Kunstverein Karlsruhe 2002 (S. / pp. 14 / 23)
- (2) Katalog / Catalogue BKH Gutmann, Im Schatten der Pore - Wand und Lichtbilder, Neue Galerie Graz, Galerie CC Graz, 1992 (S. / p.3)

selbst wieder Ablage, im Atelier des Künstlers. Der Fundus wird in den Hellersdorfer Liebesliedern en gros aktiviert. Die Lager-Kartons, in denen das Material ruhte, türmen und reihen sich zu Architekturkörpern und Bildträgern. Gutmann wiederholt in diesem Prozess nicht nur den Akt der Bewertung des Materials / Werks, er thematisiert diskret auch die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen / wertvollen, aber gelegentlichen Auftritt des Kunstwerks und Künstlers und dem banalen Alltag der Dinge und Autoren hinter den Kulissen des Parketts. Arbeiten werden erst zum Werk, wenn sie ihren präzisen, relationalen Ort im Raum oder auf der Fläche haben. Die Lage der Orte orientiert sich in den Hellersdorfer Liebesliedern an einer urbanen Anlage. Sie ist konstruiert (oder: komponiert) aus Bauten, Bildern, Wegen und Objekten. Die Dimension dieser Stadt ist formatiert als Modell für den gebauten Innen-, d.h. Ausstellungs-

the Love Songs caused the interior world of the exterior world to sound, so to speak; in Karlsruhe, things hidden inside the interlocked formations found resonance only among the visitors. In both set-ups, the visitor enters a city of intimacy and detail, of legacies, not a theoretical city that would have to be decoded with the help of a text - even if so many stories seem to have found their beginning or their end in the material in this city.

It is a city for the eye, for pairs of eyes. The time spent in this city of songs generates a melancholy joy of observation that cannot be claimed, not by any exterior nor by any interior, that leaves the material, the things, and the potential of their stories a characteristic not to be decoded and an alien quality despite its whole tangible sense of proximity.

„Randerscheinung“  
Installation in der KunstBank, Berlin, 2001

"Marginal Phenomenon"  
Installation inside the ArtBank, Berlin, 2001



# BKH GUTMANN

CHRONOLOGISCHE NOTIZEN  
CHRONOLOGICAL NOTES



Aussichtsturm,  
Berlin, Lehrter Straße, 1984  
Observation Tower,  
Berlin, Lehrter Street, 1984

**CHRONOLOGISCHE NOTIZEN**  
**CHRONOLOGICAL NOTES**

1979  
„Kleine Kreuzung“  
Raum als Bild - erste Installation,  
Hochschule der Künste, Berlin  
"Kleine Kreuzung" ("Small Crossing")  
Space as Image - first installation  
Academy of Arts, Berlin

1979  
„Die Kartoffelesser“  
Alltags-Rituale und Kommunikation  
- erste Performance,  
Hochschule der Künste, Berlin  
"Die Kartoffelesser"  
("The Potato Eaters")  
Everyday Rituals and Communica-  
tion - first performance,  
Academy of Arts, Berlin

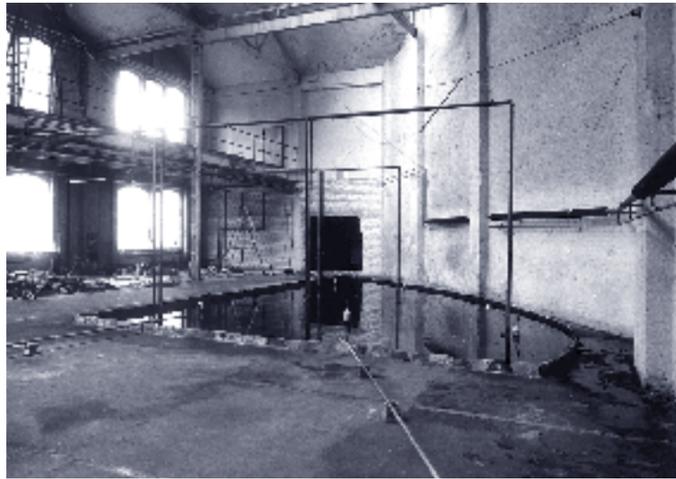
1979  
„U-Haltung / E-Wartung“  
Performance-Reihe, mit Eberhard  
Boßlet und Oliver Brendel  
Fabrikanlage - Kirmmeier,  
Speyer / Rhein  
"U-Haltung / E-Wartung"  
Performance-series with Eberhard  
Boßlet and Oliver Brendel  
Factory site - Kirmmeier,  
Speyer/ Rhein

1980  
„Innen wie Außen“  
Bemalung des väterlichen Garagen-  
tores mit gleicher Farbe (Karminrot)  
wie innen stehender VW- Käfer.  
Der Rest der nachbarlichen  
Garagentore war in unterschiedli-  
chen Grautönen gehalten.  
"Innen wie Außen"  
("Inside as Outside")  
Painting father's garage door in the  
same colour (carmine red) as the  
VW Beetle inside. The rest of the  
neighbour's garage door was left in  
various shades of grey.

1980 / 81  
„Stadtraumplanung“  
Mit vorgefundenen Materialien  
schnellstmögliche Interventionen  
im Stadtraum.  
Gemeinsame Aktionen mit

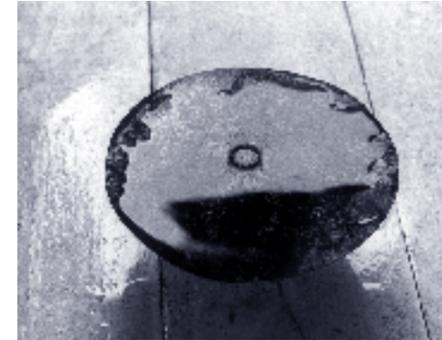


„Innen wie Außen“  
Bemalung des väterlichen Garagentores mit gleicher Farbe  
(Karminrot) wie innen stehender VW- Käfer, Speyer / Rhein,  
1980  
"Inside as Outside"  
Painting father's garage door in the same colour (carmine red)  
as the VW Beetle inside, Speyer / Rhein, 1980



„Torso“  
Teilansicht auf die Installation  
„Liegender Akt (Aufnahme - Wiedergabe)“  
Material & Wirkung e.V., Projekt Hetal, Pankehalle,  
Berlin, 1983  
"Torso"  
Partial view of the installation  
"Lying Nude (Exposure - Reproduction)"  
Material & Effect e.V., Hetal Project, Pankehalle,  
Berlin, 1983

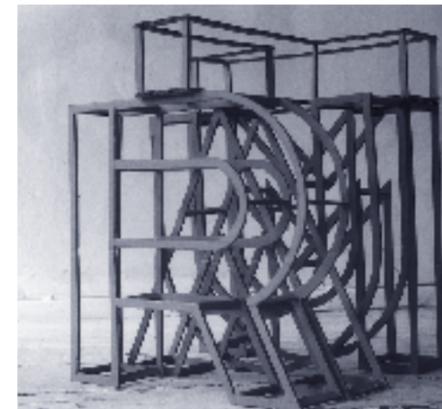
„Schallplatte“  
Zinkblechplatte (Ø 30 cm) zur akusti-  
schen Verstärkung von herabfallenden  
Wassertropfen, (Objekt und Video  
„Die Flut zu Tisch“), 1986  
"Record"  
Zinc metal sheet (Ø 30 cm) for the  
acoustic amplification of dripping  
water drops (object and video  
"High Tide at the Table"), 1986



„Schalldämpfer“  
Zeitungsausschnitte (Ø 30 cm)  
zum akustischen Abdämpfen von  
herunterfallenden Wassertropfen,  
(Objekt und Video „Die Flut zu  
Tisch“), 1986  
"Silencer"  
Newspaper clippings (Ø 30 cm)  
used for the acoustic muffling of  
dripping water drops (object and video  
"High Tide at the Table"), 1986



„Traum“  
Objekt, Wellpappenkonstruktion  
(60 x 60x 60 cm), 1984  
"Dream"  
Object, corrugated cardboard con-  
struction (60 x 60x 60 cm), 1984



Werner Klotz (Berlin, Darmstadt  
und Italien)  
"Stadtraumplanung"  
("Town Planning")  
Quickest possible interventions in  
urban space with materials found  
there. Joint actions with Werner  
Klotz (Berlin, Darmstadt, and Italy)

1981  
„Durchlauferhitzer“  
Erster Super 8-Film  
"Durchlauferhitzer" ("Flow Heater")  
First Super 8 -film

1981  
„Im Eiskeller“  
Außenraumarbeiten und Super 8  
-Filme im Westberliner Grenzgebiet,  
mit Thomas Schulz.  
"Im Eiskeller" ("In the Ice Cellar")  
Outdoor work and Super-8  
films in the border area of West  
Berlin together with Thomas  
Schulz.

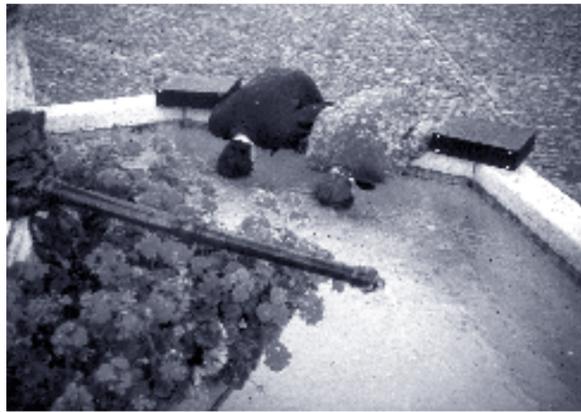
1981  
Gründung von: „Material & Wirkung  
e.V., Berlin“ gemeinsam mit Regine  
Schemberger, Werner Klotz,  
Eberhard Boßlet, Markus Fink,  
Isabell Warner, Otmar Sattel und  
Oliver Brendel.  
Im folgenden : Organisation und  
Durchführung von Projekten und  
Veranstaltungsreihen von „Material  
& Wirkung e.V., Berlin“ mit wech-  
selnden Co-Operationen: u.a.:  
= Speditionshaus Möckernstraße =  
(1982), Projekt = Hetal = (1983),  
Projekt = Hetal - klimatisch (1984)  
=,  
= Das Treppenhaus läuft über sich  
selbst = (1985)

Founding of "Material & Wirkung  
e.V., Berlin" ("Material & Effect"),  
together with Regine Schemberger,  
Werner Klotz, Eberhard Boßlet,  
Isabell Warner, Otmar Sattel, and  
Oliver Brendel. In the following:  
Organisation and realization of pro-  
jects and series of events by  
"Material & Wirkung e.V., Berlin"  
with varying co-operations,  
among others: = Speditionshaus  
Möckernstrasse = (1982), Project =  
Hetal = (1983), Project = Hetal -  
klimatisch (1984)=, = Das  
Treppenhaus läuft über sich selbst  
(The staircase runs over itself) =  
(1985)

1981  
 „Mitteilungsbedürfnis des Flüchtigen“  
 Erste dokumentarische Fotografie.  
 „Mitteilungsbedürfnis des Flüchtigen“ (“The Communicative Urge of the Transitory”)  
 First documentary photography



1982  
 „Buenos Dias“  
 Verwendung von Lichtbildern als Objekte in Installationen.  
 (u.a.: Kunstverein, Speyer/Rhein - Material und Wirkung e.V., Berlin)  
 “Buenos Dias”  
 Implementation of slides as objects in installations (among others:  
 Kunstverein Speyer/Rhein, Material & Wirkung e.V., Berlin)



1983  
 „Liegender Akt“  
 (Aufnahme - Wiedergabe)  
 Beginn der Arbeiten mit dem Material Wasser und Wassertropfen in Installationen, Performances, Klang- und Videoarbeiten.  
 “Liegender Akt” (“Lying Nude”)  
 (Aufnahme - Wiedergabe) (Exposure - Reproduction) First works using the material water and water drops in installations, performances, audio and video works

„Zeitvergleich“  
 mit Werner Klotz, Fotoarbeit, 1989  
 "Comparing Time"  
 in cooperation with Werner Klotz, photo work, 1989

1983  
 „Einbauten“  
 Skulpturale Eingriffe im Innen- und Außenraum, nach Wahrnehmungs- kriterien der Rander-scheinung.  
 (u.a.: Middelheim Biennale, Antwerpen u. Stadtraum - Berlin)  
 “Einbauten” (“Installations”)  
 Sculptural interventions into interior and exterior space, according to perceptual criteria of peripheral issues (among others, Middelheim Biennale, Antwerp, and the city area of Berlin)

„Die Tränke“  
 täglich wiederkehrendes Ritual an öffentlichen Brunnenanlagen im Stadtraum Fribourg, Schweiz  
 Detail aus "Post Card", einer siebentägigen Performance von SAM & BEN (Ralf Samens und BKH Gutmann) Festival Belluard, Fribourg, Schweiz, 1991  
 "The Trough"  
 Ritual repeated daily at public wells in the city space of Fribourg, Switzerland  
 Detail from "Post Card," a seven day performance by SAM & BEN (Ralf Samens and BKH Gutmann), Belluard Festival, Fribourg, Switzerland, 1991

1984  
 Erste Arbeiten mit dem Werk- und Abfallstoff: Pappe/Pappkartons, u.a.: „Aussichtsturm“  
 First works with the material and waste product pasteboard/ cardboard, among others  
 “Aussichtsturm” (“Observation Tower”)

„Projektion“  
 Arbeit für Stellwand vor Fenster, Farb-fotografie (120 x 180 cm) eines Wasser-tropfens auf der s/w Zeitungsfotografie eines Tischtennispielers, Hartfaser-platte (120 x 120cm), darin und in die Stellwand eingelassene mit Wasser gefüllte Glaskugel / Schusterleuchte (Ø 30cm), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1989  
 "Projection"  
 Artwork for a screen wall placed in front of a window, colour photograph (120 x 180 cm) of a water bead on top of a b/w newspaper photograph of a table-tennis player, fiber board (120 x 120 cm), including water-filled glass fishbowl (Ø 30cm) let into board and screen wall, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1989



1984  
 „Heißer Winkel“ und „Kulisse“  
 Performances und Fotoarbeiten mit dem Element Feuer

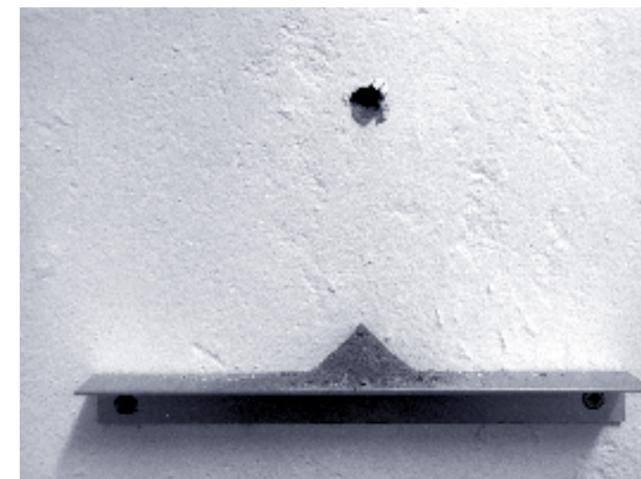
“Heißer Winkel” (“Hot Angle”) and “Kulisse” (“Stage Set”) Performances and photographic works using the element fire

1984  
 „Durchlauferhitzer“  
 Daumenkino, erschienen in der Edition Giannozzo, Berlin, Bd. 35  
 “Durchlauferhitzer” (“Flow Heater”) “Thumb-movie,” appeared in the Giannozzo edition, Berlin, Vol. 35



1985  
 „Over Seas“  
 Poesie des Augenblicks  
 Erste größere Arbeit mit Papp-kartons in Zusammenarbeit mit Oliver Brendel, Galeria RR, Warschau, Polen.  
 “Over Seas” Poetry of the moment  
 First major work with cardboard  
 In co-operation with Oliver Brendel  
 Galeria RR, Warsaw, Poland

„Probebohrung“  
 Bohrung mit 12 mm Steinbohrer in Ziegelsteinwand, Bohrstaub auf Aluminiumwinkel (Länge 21 cm, Tiefe 3 cm)  
 Detail aus der Installation „Die Landkarte“, Neue Galerie, Graz, 1991  
 "Test Drilling"  
 Drill hole effected with 12 mm masonry drill into brick wall, drill dust on aluminium angle iron (length 21 cm, depth 3 cm).  
 Detail from the installation "The Map," New Gallery, Graz, Austria, 1991



1985  
 Beginn der Zusammenarbeit mit Ralf Samens an dem Unternehmen: SAM & BEN, u.a.: Hemden und Handlungen im öffentlichen Raum, oder wie man ein Staubkorn und ein Wassertropfen auf dem Stadtplan fixiert  
 First collaboration with Ralf Samens for the project: SAM & BEN, among others: Shirts and actions in public, or how to fix a speck of dust and a drop of water onto the city map

1985  
 „Zeitvergleich“  
 mit Ralf Samens, Performance und Fotoarbeiten  
 “Zeitvergleich” (“Comparing Time”) with Ralf Samens, performance and photographic works

1985  
 Beginn der Nutzung der Materie Licht als plastisches Gestaltungselement  
 First usage of the material light as an element for creating sculpture  
 1986

„Schallplatte / Schalldämpfer“  
Akustische Untersuchungen mit  
Wassertropfen  
"Schallplatte / Schalldämpfer"  
("Record / Silencer") Acoustic  
investigations with waterdrops

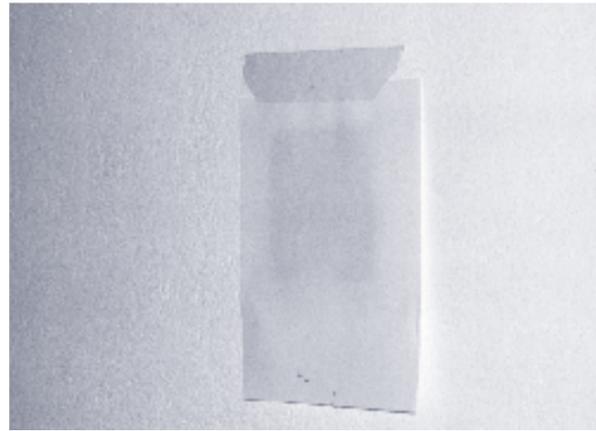
1986  
„Die Flut zu Tisch“  
Videoarbeit mit „Schallplatte und  
Schalldämpfern“  
"Die Flut zu Tisch"  
("High Tide at the Table")  
Video work with "Schallplatte und  
Schalldämpfern" ("Record/  
Silencer")

1986  
Beginn der Arbeiten mit Zeitungs-  
fotografien.  
Zeichnerische Ergänzungen - foto-  
grafische Erweiterungen  
First works with newspaper photo-  
graphs  
Drawings added - photographic  
extensions

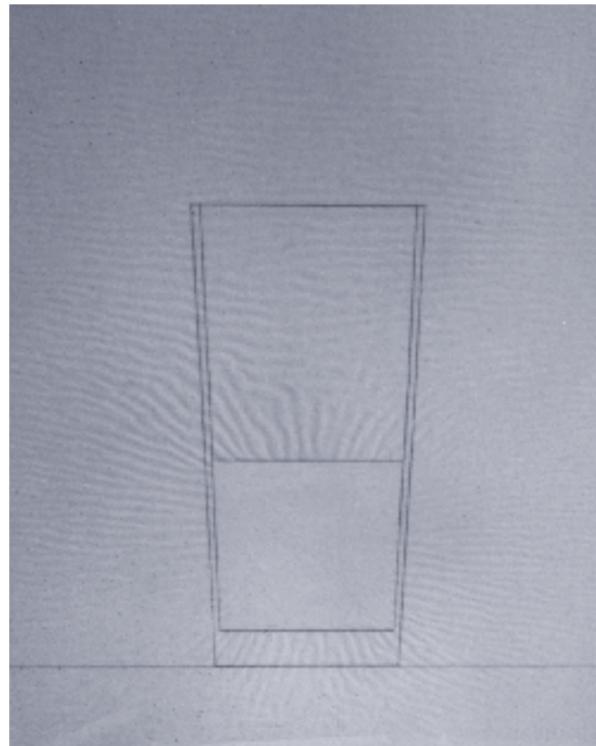
1987  
„Die Flut“  
Interpretation des Fließenden  
(u.a.: Städt. Museum Mönchen-  
gladbach, Bahnhof Westend Berlin,  
Galerie Giannozzo, Berlin)  
"Die Flut" ("High Tide")  
Interpretation of things flowing  
(among others Museum Mönchen-  
gladbach, Bahnhof Westend Berlin,  
Gallery Giannozzo, Berlin)

1988  
Beginn der Verwendung von  
Fotografie im Zusammenhang mit  
Installationen  
First usage of photographs in  
connection with installations

1989  
„Am Arbeitsplatz“  
Erste Arbeiten mit Tischen. Stetig  
tropfendes Wasser auf eine Tisch-  
platte. Zur Ausstellung: „Ressource  
Kunst" (Berlin / Saarbrücken)  
"Am Arbeitsplatz" ("At the work-  
place")  
First works with tables. Water  
steadily dripping onto a tabletop.  
For the exhibition "Ressource  
Kunst" ("Resource Art")  
(Berlin / Saarbrücken)  
1989



„I simply can't stand it any longer“  
Zeitungsfoto mit weißem DIN A 4 Papier  
verdeckt, Farbfotografie (20x30 cm), 1993  
"I simply can't stand it any longer"  
Newspaper photograph, covered by white  
A4-size paper sheet, colour photograph  
(20 x 30 cm), 1993

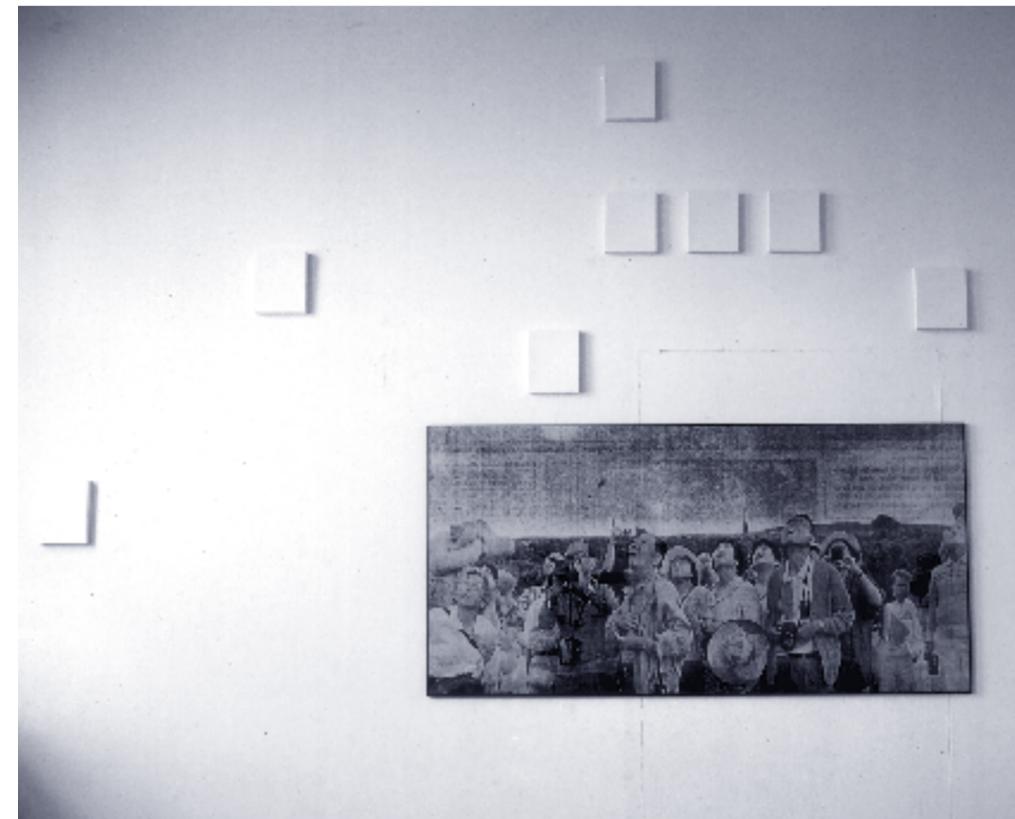


„Horizont“  
Teil einer dreiteiligen Serie (je 29,7x 21 cm), Bleistift und  
Wasser auf Transparentpapier hinter Glas, 1994  
"Horizon"  
Part of a three-piece series (each 29.7 x 21 cm), pencil  
and water on transparent paper, behind glass, 1994

o.T.  
Mit Wasser gefülltes Glas,  
Taschentuch  
Schloss Plüschow, 1993  
Untitled  
Water-filled glass, handkerchief  
Schloss Plüschow, 1993



„The Wish“  
Farbfotografie eines s/w Zeitungsfotos (106 x 213 cm), 12 weiße  
Bildtafeln (hier in der New Yorker Version, je 25,3 x 20,5 cm),  
P.S. 1, New York, 1991  
"The Wish"  
Colour photograph of a b/w newspaper photograph (106 x 213  
cm), 12 white picture tableaux (here in the New York version,  
each 25.3 x 20.5 cm), P.S. 1, New York, 1991



„Zeitvergleich“  
mit Werner Klotz / Fotoarbeit  
"Zeitvergleich" ("Comparing Time")  
with Werner Klotz / photo work

1990  
„Die Porin“  
erste Arbeiten mit Bohrlöchern  
"Die Porin" ("Female Pore")  
First works with drilled holes

1990  
„Das Bankenspiel“  
Performance mit Ralf Samens  
Versuch 20 DDR-Mark in Schweizer  
Franken zu tauschen. Verschiedene  
Banken im Stadtraum Bern  
(Siehe ergänzend: Ralf Samens „Die  
Spiele“ im Katalog „Ressource Kunst“,  
1989, Seite 160)  
"Das Bankenspiel" ("Bank Game")  
Performance with Ralf Samens  
Attempt at exchanging 20 East  
German Marks into Swiss Francs.  
Various banks within the city of  
Berne. (further: Ralf Samens "Die  
Spiele" ("The Games") in the catalogue  
"Ressource Kunst," 1989, p. 160)

1991  
„Post Card“  
Handlungen und Interventionen im  
öffentlichen Raum, ein sieben Tage  
Projekt mit Ralf Samens u.a.: in täg-  
licher Kontinuität: „Die Tränke“.  
Festival Belluard, Fribourg/ Schweiz.  
"Post Card"  
Actions and interventions in public  
space, a seven-day project with Ralf  
Samens among others: in daily con-  
tinuity. "Die Tränke" ("The Trough")  
Festival Belluard, Fribourg /  
Switzerland

1991  
Beginn am Zyklus: „The Map“  
Arbeiten mit fragmentarischer  
Fotografie (auseinandernehmen  
und wieder neu zusammenfügen)  
u.a.: „Kontaktbogen“, „Trans  
(inspire)“, „Pore“ und „Restinfor-  
mation“  
Beginning of the cycle "The Map"  
Works with fragmentary photo-  
graphy (taking apart and rejoining).  
Among others "Kontaktbogen"  
("Contact Sheet"),  
"Trans (inspire)", "Pore" and  
"Restinformation"  
1992

„Sinnataggen“

Betreuung eines Projektes im öffentlichen Raum, mit Studierenden der Kunstakademie Oslo, Norwegen

“Sinnataggen“

Monitoring of a project in public space with students of the Academy of Arts Oslo, Norway

1992

„Aus Gründen der Höflichkeit“

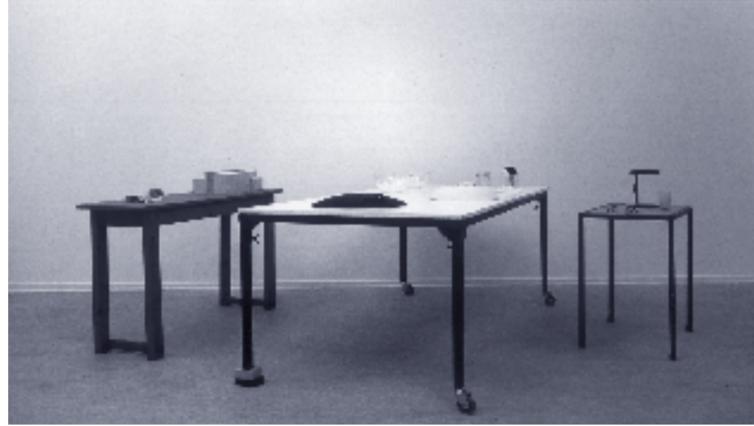
Installationen mit Zeitungsfotografien und Fundstücken

In Zusammenarbeit mit Ralf Samens, u.a.: Artists' Museum, Lodz, Polen und „Zur Frage der Himmelsrichtungen“, Neuer Berliner Kunstverein (1993)

“Aus Gründen der Höflichkeit“

(“Out of Politeness“)

Installation with newspaper photos and found objects with Ralf Samens, among others: Artists' Museum, Lodz, Poland and “Zur Frage der Himmelsrichtungen“ (“Concerning the Question of Compass Points“), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (1993)



„Landschaftsentwurf“  
Tische als Träger diverser Objekte zu „Drei Orte“, Haus am Waldsee, Berlin, 1995

“Landscape Design“  
Tables used as carriers for diverse objects for “Three Locations,” Haus am Waldsee, Berlin, 1995

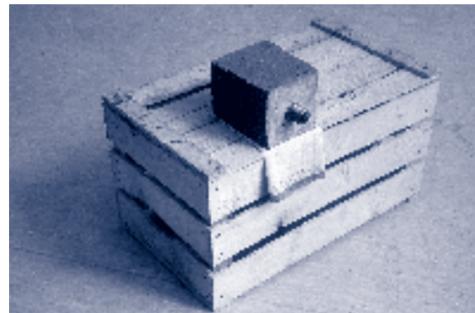
1993

„Institute for Future“

Arbeiten an einem fiktiven Modell (Institut für Zukunftsforschung - Svalbard) basierend auf dem Grundriss der Augenkunde

“Institute for Future“

Works on a fictitious model (Institute for the Investigation of the Future-Svalbard) based on the outline of the ophthalmology



„Nachtwache“  
Einbetonierte Glühlampe auf Taschentuch und Holzkiste, 1995

“Night Watch“  
Light bulb embedded in concrete on handkerchief and wooden box, 1995

1993

„Tränenzylinder“

Modell eines Zylinders mit eingeschlossener Träne, für die Grundsteinlegung des “Institute for Future“

1993

„Horizonte“

Zeichnerische Studien zur Leere

“Horizonte“ (“Horizons“)

Drawing studies on emptiness

1994

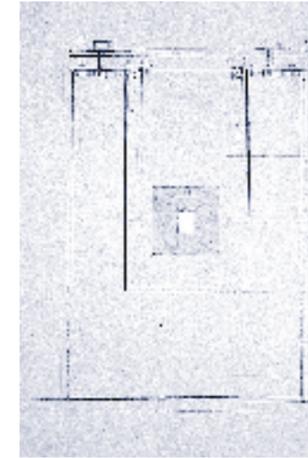
Beginn mit fotografischen Arbeiten

Skizze zu „Tränenzylinder“

Bleistift auf Papier, 50 x40 cm, 1993

Sketch for “Tear cylinder“

Pencil on paper, 50 x40 cm, 1993



„Tränenzylinder“ (Modell)

Holz und Metall (Ø 21cm, H 30cm), 1993

“Tear Cylinder“ (Model)

Wood and metal (Ø 21cm, h 30cm), 1993

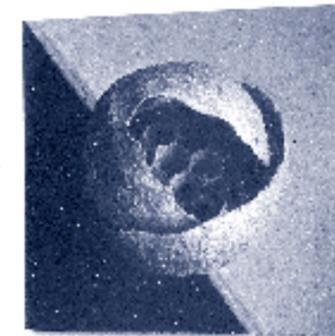
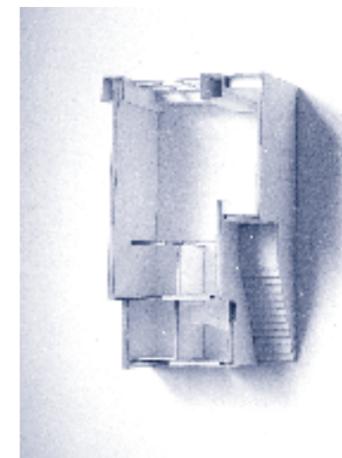


„Einblick“

Diptychon, Papierobjekt (47 x 28 x 15 cm) und C-Print auf Aluminium, (49 x 49 x 3 cm), 1994

“View In“

Diptych, paper object (47 x 28 x 15 cm) and C-print on aluminium, 1994



von leerstehenden Räumen und Gebäuden

Beginning of photographic works on empty rooms and buildings

1994 / 95

„Beelitz“

Werkblock zu einem ehemaligen sowjetischen Sanatorium, bestehend aus: Objekten, Fundstücken und Fotografien

“Beelitz“

Body of work on a former Soviet sanatorium, consisting of objects, found objects and photographs

1995

„Raumkonzepte“

Organisation einer Veranstaltungsreihe in der Kunsthalle Moabit, Berlin

“Raumkonzepte“ (“Spatial Concepts“)

Organisation of a series of events in the Kunsthalle Moabit, Berlin

1995

„Landschaftsentwurf“

Tischarbeiten zu: „Drei Orte“ (Atelier Käuzchensteig, Beelitz Heilstätten und Potsdamer Platz)

“Landschaftsentwurf“

(“Sketch of a Landscape“)

Tableworks on “Drei Orte“ (“Three Locations“) (Studio Käuzchensteig, Beelitz Heilstätten, and Potsdamer Platz)

1995

„Man kann nicht immer schmettern“

Installation mit zusammengetragenen Materialien aus dem Stadtraum von Peking, China

“Man kann nicht immer schmettern“ (“One cannot always smash“)

Installations with material collected around the city of Beijing, China

1996

„Auch wenn keiner was sagt, es wird gespielt“

Versuch von fünf Personen gemeinsam einen Tisch zu decken

In Zusammenarbeit mit: (e.) Twin Gabriel, Axel Lieber, Boris Nislony und Ralf Samens.

BASICS, Podewil, Berlin

“Auch wenn keiner was sagt, es wird gespielt“ (“Even if nobody says anything, people are playing“)

Five persons attempting to set the

table together

In cooperation with (e.) Twin Gabriel, Axel Lieber, Boris Nislony, and Ralf Samens. BASICS, Podewil, Berlin

1996

„Containing the Seas - Ein Landschaftsbild in Wasserfarben“ Installation mit 236 Wasserproben aus dem Baltischen Raum, sowie dem Material Wasser verwandter Objekte. “Art across the oceans” Kopenhagen, Dänemark  
“Containing the Seas - Ein Landschaftsbild in Wasserfarben” (“Containing the Seas - Landscape in Water-Colours”) Installation with 236 water samples taken from the Baltic area as well as objects similar to the material water. “Art across the oceans,” Copenhagen, Denmark

1996

„Tisch als Objekt und Handlungsebene“ Projekt mit Axel Lieber und Studierenden der Kunsthochschule Malmö, Schweden. “Tisch als Objekt und Handlungsebene” (“Table as object and level of action”) Project with Axel Lieber and students of the Academy of Arts Malmö, Sweden

1996 - 98

„Sight Seat” (Aufnahme der Standorte und Perspektiven) Installationen und fotografische Arbeiten mit einem vergoldeten Hocker in verschiedenen Städten Europas  
“Sight Seat” (Recording of locations and perspectives) Installations and photographic works with a gilded stool in various cities of Europe

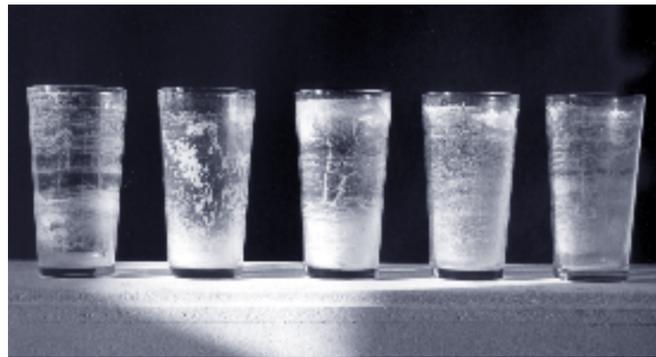
1997

„Auf Dauer gibt es keine Alternative zur Aktie” Lager der Stücke und Stimmungen, Bodenarbeit mit gesammelten



„Skyline”  
Fünf ausgetrocknete Wassergläser in Vitrinen auf Sockel, Neue Galerie, Graz, 1992

"Skyline"  
Five dried-out water glasses in show cases on pedestals, New Gallery, Graz, 1992

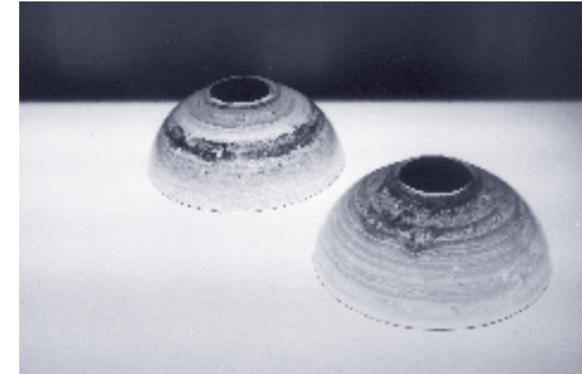


„Plüschower Jahrgang”  
Fünf ausgetrocknete Wassergläser, 1993

"Plüschow Vintage"  
Five dried-out water glasses, 1993

o.T. (zwei ausgetrocknete Wasserschalen auf Lichttisch)  
Detail aus der Installation “Containing the Seas”, Container 96, Kopenhagen, Dänemark, 1996

Untitled (two dried-out water bowls on a light table)  
Detail from the installation "Containing the Seas," Container 96, Copenhagen, Denmark, 1996



und bearbeiteten Materialien  
In Zusammenarbeit mit Ralf Samens  
Living Art Museum, Reykjavik, Island  
“Auf Dauer gibt es keine Alternative zur Aktie”  
 (“In the long run, there is no alternative to shares”)  
Storage of the pieces and moods  
Floorworks with collected and treated materials, with Ralf Samens. Living Art Museum, Reykjavik, Iceland

1997

„Pinwände”  
Erweiterung des Arbeitsansatzes mit fragmentarischer Fotografie  
Macro / Micro: Gleichberechtigtes Nebeneinander  
“Pinwände” (“Pin Walls”)  
Extension of work approach with fragmentary photos  
Macro / Micro: Equal co-existence

1997/98

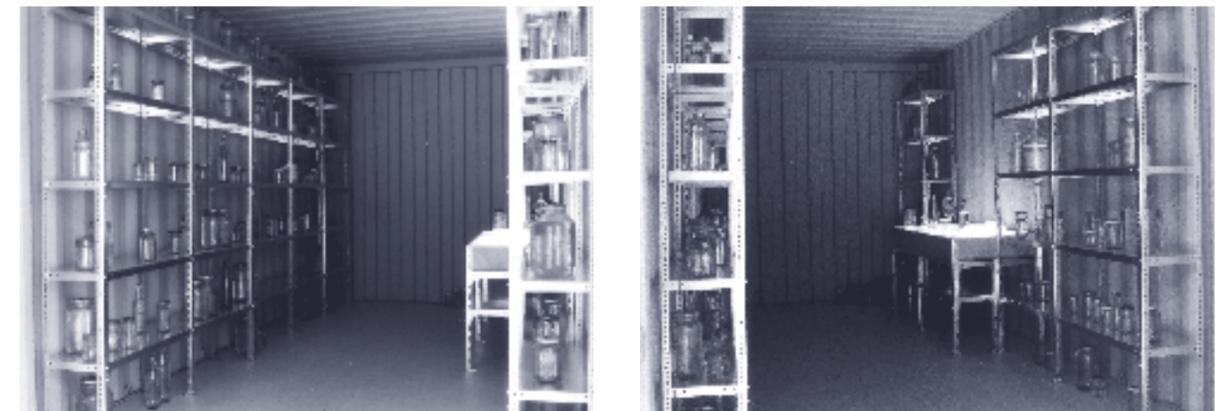
„Die Schleife”  
Verfolgung der Formsprache von Schnüren, Bändern und daraus entwickelter Knoten. Stadtgalerie und Stadtraum Bern, Schweiz  
“Die Schleife” (“The Bow”)  
Following the formal language of string, ribbon, and knots developed from them. City Gallery and the city space of Berne, Switzerland

1998

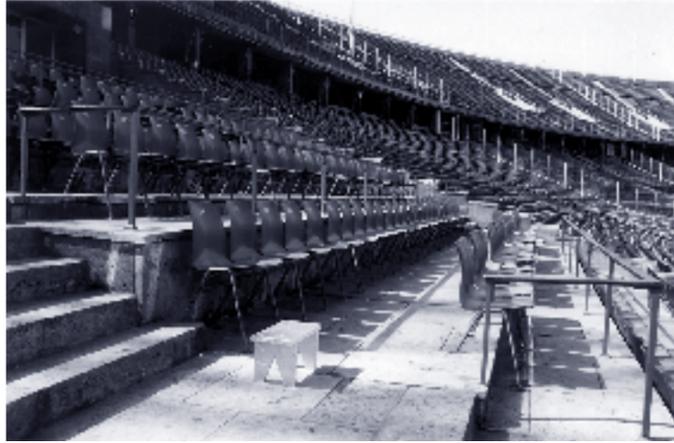
Beginn der Arbeiten mit der Maus (Entwurf und Planung)  
First works with the mouse (sketches and plans)  
1998

„Containing the Seas - Ein Landschaftsbild in Wasserfarben”  
236 Wasserproben aus dem Baltischen Raum sowie dem Material Wasser verwandter Objekte. Installation in einem Container, mit Zinkblechregalen und Lichttisch. Maße gesamt 250 x 250 x 600 cm, “Art across the oceans”, Kopenhagen, Dänemark, 1996

"Containing the Seas - A Landscape Picture in Watercolours"  
236 water samples taken from the Baltic area, as well as objects similar to the material water. Installation inside a container, with zinc metal shelves and light table. Overall measurements 250 x 250 x 600 cm, "Art Across the Oceans," Copenhagen, Denmark, 1996



„Doppelfenster“  
 Beginn der Arbeiten zum  
 Diptychonthema mit Fotografien,  
 Glas und Verpackungsmaterialien  
 “Doppelfenster” (“Double Window”)  
 First work on the diptych theme  
 with photos, glass, and packing  
 material



1999 - 2002  
 Beginn der Arbeiten: = Aus dem  
 Fundus = und = Fremdes  
 Zusammen = u.a.:  
 “Love Songs” (Köln, 2000) und  
 „Hellersdorfer Liebeslieder”  
 (Hellersdorf 2001 - Karlsruhe 2002)  
 Beginning of the works = Aus dem  
 Fundus = und = Fremdes  
 Zusammen (= From the Funds =  
 and = Unfamiliar Togetherness =)  
 Among others “Love Songs”  
 (Cologne, 2000) and “Hellersdorf  
 Love Songs” (Hellersdorf 2001 -  
 Karlsruhe 2002)



„Sight Seat”  
 Holzocker mit Blattgold kaschiert (40 x 20 x 20 cm)  
 Installationen und Fotoarbeiten an verschiedenen Orten Europas,  
 1996 -1998. Hier: Stellprobe im Berliner Olympiastadion, 1996  
 "Sight Seat"  
 Wooden stool, gilded over (40 x 20 x 20 cm)  
 Installations and photography in different places around Europe,  
 1996-1998. Here: test set-up in the Olympic Stadium in Berlin, 1996

„Haltepunkte“  
 Edelstahlobjekt in Form eines vergrößerten Ablaufsiebes  
 (Ø: 65cm, T 12 cm), Stadtraum Dresden, 2000  
 "Stops"  
 Stainless steel object in the shape of an enlarged sink drain  
 (Ø: 65cm, depth 12 cm), city space of Dresden, 2000

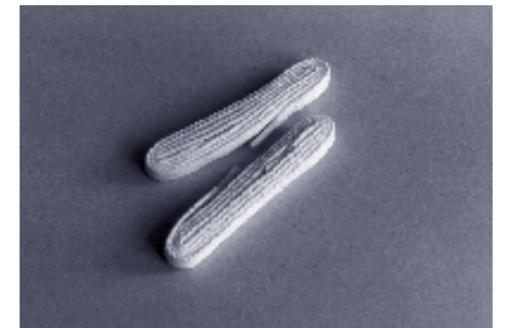
„Auf Dauer gibt es keine Alternative  
 zur Aktie“  
 Lager der Stücke und Stimmungen  
 Bodenarbeit mit gesammelten und  
 bearbeiteten Materialien, in Zusam-  
 menarbeit mit Ralf Samens. Living Art  
 Museum, Reykjavik, Island, 1997  
 “In the long run, there is no alternative  
 to shares”  
 Storage of the pieces and moods  
 Floorworks with collected and treated  
 materials, with Ralf Samens. Living Art  
 Museum, Reykjavik / Iceland, 1997



„Für Resy (2)“  
 Atelierstudie zu „Lied für das erste  
 Weiß“, 2000  
 “For Resy (2)“  
 Studio work for “Song for the First  
 White”, 2000



„Die Ruhenden“  
 Weißes Schnürsenkelpaar (gerollt), 1998  
 "In Repose"  
 Pair of white shoe laces (rolled), 1998



**BIOGRAPHIE**  
**BIOGRAPHY**

1955: geboren / born in Buenos Aires, Argentinien / Argentina

1962: Übersiedlung nach / moved to Speyer am Rhein, Deutschland / Germany

1977-1983: Studium an der / studied at the Hochschule der Künste, Berlin

1982: Meisterschüler bei / MFA with Prof. Shinkichi Tajiri

1988: Arbeitsstipendium / artist's grant: Kunstfonds e.V., Bonn

1991: Arbeitsstipendium / artist's grant: P.S. 1, New York

1991: Internationaler „Trigon“ Kunstpreis / international art award: Steirischer Herbst, Graz, Österreich / Austria

2000 Arbeitsstipendium / artist's grant: Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

Lehrtätigkeiten  
teaching experience:  
1987- 1993 Technische Universität Berlin, Fachbereich Architektur / department of architecture  
1992 - 93 Staatliche Kunstakademie Oslo, Norwegen / Norway  
1993 Meisterklasse für Visuelle Gestaltung, Linz, Österreich / Austria  
1996 Kunstakademie Malmö, Schweden / Sweden

**EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)**  
**SELECTED SOLO EXHIBITIONS**

1982: Schienen und Strecken = Speditionshaus Möckernstraße= Material & Wirkung e.V., Berlin

1983: Liegender Akt (Aufnahme-Wiedergabe) = HETAL = , Pankehalle III Material & Wirkung e.V., Berlin

1984: Baustelle Galerie Giannozzo, Berlin

1987: Reflektoren Moltkerei Werkstatt, Köln

1989: Projektion Künstlerhaus Bethanien, Berlin

1990: Where is the Point Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen / Rhein

1992: The Missing Fotogalleriet, Oslo, Norwegen

1992: Im Schatten der Pore Neue Galerie und Galerie CC, Graz, Österreich

1993: Institute for Future Goethe Institute, New York, U.S.A.

1995: Drei Orte Haus am Waldsee, Berlin

1997: Die Schleife Stadtgalerie Bern, Schweiz

1997: Photoworks Galerie Nev, Istanbul, Türkei

1997: Sight Seat Galeria AT, Poznan, Polen

1998: Gute Aussichten Kunstverein Speyer, Speyer

1999: Photographs John Gibson Gallery, New York, USA

2001: Hellersdorfer Liebeslieder Galerie HO, Berlin

2002: Hellersdorfer Liebeslieder Badischer Kunstverein, Karlsruhe

**GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)**  
**SELECTED GROUP EXHIBITIONS**

1989: Ressource Kunst - Die Elemente neu gesehen, Akademie der Künste, Berlin; Stadtgalerie Saarbrücken; Künstlerwerkstatt Lothringerstraße, München; Kunsthalle Mücsarnok, Budapest, Ungarn

1990: Biennale Balticum Rauma Art Museum, Rauma, Finnland

1991: Calculi - Projektionen der 90er Jahre aus Berlin Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

1991: FRI - ART Centre d'Art Contemporain, Fribourg, Schweiz

1991/92: Trigon 91 Steirischer Herbst, Neue Galerie, Graz, Österreich; Aargauer Kunsthhaus, Aarau, Schweiz; Manés, Prague, Tschechoslowakei; Specks Hof, Leipzig

1992: Inter - VIEW Artists' Museum, Lodz, Polen

1992: Avantgarde - Reflex Ost - West Altes Rathaus, Potsdam

1993: Zur Frage der Himmelsrichtungen - Arbeiten mit Zeitungs-fotografie Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

1995: Mund auf, Augen zu, Beijing - Berlin Art Museum of Capitol Normal University, Peking, China

1996: Auch wenn keiner was sagt, es wird gespielt BASICS 4, Podewil, Berlin

1996: Container 96 Art Across Oceans Cultural Capital of Europe, Copenhagen 96, Dänemark

1997: Sternkarte, Stadtgalerie Bern, Schweiz

1997: From the Sight The Living Art Museum, Reykjavik, Island

1997: German Photographs John Gibson Gallery, New York, U.S.A.

1997: In Medias Res - Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin Atatürk Cultural Center, Istanbul, Türkei

2001: KunstBank, Berlin

**PERFORMANCES (AUSWAHL)**  
**SELECTED PERFORMANCES**

1987: Die Generalprobe in Kooperation mit Ralf Samens Galerie Giannozzo, Berlin

1988: Raumgreifender Niederschlag - Hören und Sehen Künstlerhaus Weidenallee, Hamburg

1988: KLATSCH - Statt Musik in Kooperation mit Ralf Samens Kulturhauptstadt Europas, E 88, Berlin

1990: This is the time STOP.PT Theater in der Galerie Lydia Mergert, Bern, Schweiz

1990: Der Spielfilm mit Udo Idelberger und Ralf Samens STOP.PT Theater in der Galerie Lydia Mergert, Bern, Schweiz

1991: Cleared by C UN - Gebäude, New York, U.S.A .

1991: POST CARD in Kooperation mit Ralf Samens Festival Belluard, Fribourg, Schweiz

1992: Empedokles mit: Black Market, Neue Horizonte, Roman Signer u.a. Alte Reithalle, Kassel

1993: Das Geisterspiel mit Axel Lieber, Ralf Samens und Peter Stumpf Wankdorfstadion und STOP.PT . Theater, Bern, Schweiz

1993: Der Spielfilm mit Rolf Langebartels und Ralf Samens Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

1997: Two Marvellous Girls in Kooperation mit Ralf Samens Living Art Museum, Reykjavik, Island

**VIDEO (AUSWAHL)**  
**SELECTED VIDEO**

1985: Das Boot VHS, 4.30 min.

1986: Die Flut zu Tisch VHS, 7.15 min.

1987: Nachtisch U-Matic, 8.30 min.

1987: Die Fensterputzer VHS, 3.15 min.

1989: Der Hundertmeterlauf und andere Kurzgeschichten U - Matic, 1.00 min.

1990: Der Spielfilm VHS, 26.45 min.

1991: Kylling VHS, 3.00 min.

1993: Das Geisterspiel VHS, 8.40 min.

1997: I'm not in a hurry SVHS, 18.20 min.

2001: Hellersdorfer Liebeslieder DV, 35.30 min.

**BIBLIOGRAPHIE**  
**BIBLIOGRAPHY**

- Michael Glasmeier  
„Klein aber Mein“  
in: Bauwelt, 45, 1984
- Heinz Ohff  
„Platon im Kopfstand - BKH Gutmann in der Galerie Giannozzo“  
in: Der Tagesspiegel, Berlin, 23.10.84
- Michael Schwarz  
„Im Toten Winkel“  
Katalog, Kunstverein Hamburg, 1984
- Thomas Wulffen  
„Material & Wirkung e.V. - Pankehalle III“  
in: Kunstforum International, Bd. 77 / 78, 1985
- Joseph Semah u.a.  
„Parallel Discussions, Amsterdam - Berlin“  
Katalog, Makkom, Amsterdam, 1985
- Georg Jappe u.a.  
„Wellenlängen“  
Katalog, Molkerei Werkstatt, Köln, 1986
- Annelie Pohlen  
„Skulptur 1985“  
in: Kunstforum International, Bd. 79, 1985
- Georg Jappe  
„Aber wer das aufgreift wird erkennen“  
Katalog, Dokumenta 8, Bd. 1, Kassel, 1987
- Katrin Bettina Müller  
„Tröpfeln“  
in: Die Tageszeitung, 28.09.87
- Uwe Rüth  
„Deutsche Videokunst 86 - 88“  
Katalog, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 1988
- Michael Glasmeier, Ursula Block  
„Broken Musik“  
Katalog, DAAD - Galerie, Berlin, 1989
- Georg Jappe, Ulrich Bischoff u.a.  
„Ressource Kunst - Die Elemente neu gesehen“  
Katalog, DU MONT Dokumente, Köln, 1989
- Angelika Stepken  
„BKH Gutmann - Projektion“  
in: Kunstforum International, Bd. 101, 1989
- Maaretta Jaukkuri  
„Biennale Balticum“  
Katalog, Rauma Art Museum, Rauma, Finnland, 1990
- Angelika Stepken,  
Michael Haerdter  
„BKH Gutmann, Arbeiten 1982 - 1990“  
Katalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin und Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein, 1990
- Dietrich Wappler  
„Das Unsichtbare Sehen - BKH Gutmann im Wilhelm-Hack-Museum“  
in: Die Rheinpfalz, 24.11.1990
- Christel Heybrock  
„Vertrackte Löcher in der Wand - BKH Gutmann im W.-Hack-Museum“  
in: Mannheimer Morgen, 27.11.1990
- Manon Blanchette,  
Wolfgang Max Faust  
„Blickpunkte“  
Katalog, Musée d'art contemporain de Montréal, 1990
- Hilka Nordhausen  
„Space Pilot 07“  
weltbekannt e.V., Hamburg, 1991
- Angelika Stepken  
„Calculi“  
Katalog, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1991
- Peter Herbstreuth  
„Es gibt kein genießendes Betrachten mehr“  
in: Die Tageszeitung, Berlin, 1.3.91
- Marius Babias  
„Calculi“  
in: Kunstforum International, Bd. 112, 1991
- Bojana Pejic  
„Calculi“  
in: ART-FORUM, May 1991
- Angelika Stepken  
„Berlin, Germany“  
in: Skulpture, Nov.- Dec. 1991
- Wilfried Skreiner,  
Michael Haerdter u.a.  
„TRIGON 91 - 8 X 2“  
Katalog, Steirischer Herbst, Neue Galerie, Graz, 1991
- Norbert Klassen, G.J. Lischka  
„PAN - Performance Art Netzwerk“  
Bentelli Verlag, Bern, 1991
- Barbara Straka u.a.  
„Interferenzen: Kunst aus Westberlin, 1960-1990“  
Katalog, Nishen Verlag, 1991
- Michel Ritter  
„Fri Art“  
Katalog, Centre d'art Contemporain, Fribourg, 1991
- Lars Elton  
„Med Støv på Hjernen“  
in: Klassenkampen, Oslo, 6.4.1992
- Lotte Sandberg  
„BKH Gutmann - The Missing“  
in: SIKSI, Nordic Art Review, 2 / 92
- Wifried Skreiner u.a.  
„BKH Gutmann Im Schatten der Pore“  
Katalog, Neue Galerie und Galerie CC, Graz, 1992
- Jürgen Schweinebraden  
„Reflex Ost-West“  
Katalog, Altes Rathaus Potsdam, 1992
- Elisabeth Jappe  
„Performance Ritual Prozeß - Handbuch der Aktionskunst in Europa“  
Prestel Verlag, München - New York, 1993
- Christine Hoffmann u.a.  
„Augenlied“  
Katalog, Schloss Plüschow, 1993
- Angelika Stepken u.a.  
„interView, Lódz-Berlin“  
Katalog, The Artists' Museum, Lódz, 1993
- BKH Gutmann, Rolf Langebartels,  
Ralf Samens  
„Zur Frage der Himmelsrichtungen“, Katalog, Neuer Berliner Kunstverein, 1993
- Peter Herbstreuth  
„Graffiti ohne das unwiderstehliche Grau“  
in: Der Tagesspiegel, Berlin, 9.2.1994
- Angelika Stepken, Barbara Straka,  
Martin Bochyneck  
„BKH Gutmann - Drei Orte“  
Katalog, Haus am Waldsee, Berlin, 1995
- Peter Jenny  
„Notizen zur Fototechnik“  
Hochschulverlag, ETH Zürich, 1995  
Angelika Stepken
- „Mund auf, Augen zu, Beijing - Berlin“  
Katalog, Art Museum of Capital Normal University, Peking, 1995
- Katrin Bettina Müller  
„Flüssige Geographie - BKH Gutmann im Haus am Waldsee“  
in: Neue Bildende Kunst, Berlin 1/96
- Maaretta Jaukkuri u.a.  
„Container 96 Art across Oceans“  
Katalog, Cultural Capital of Europe, Copenhagen 96, 1996
- Hans d'Orville  
„Beyond Freedom - Letters to Olusegun Obasanjo“  
African Leadership Foundation, Inc., New York, 1996
- René Block u.a.  
„In Medias Res - Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin“  
Katalog, „Berlin - grenzenlos“, Istanbul, 1997
- Halldór Björn Runólfsson  
„Hl' yja og kuldi“  
in: Morgunblaðid, Reykjavik, 18.11.97
- Gunnar Danbolt u.a.  
„Skulptur i Norge“  
Graffiti Editions, Oslo, 1997
- Heike Marx  
„Die Kunst ohne Kunstwerke“  
in: Die Rheinpfalz, 30.5.98
- Gerhard Kolberg  
„Internationaler Kunstpreis 2000“  
Katalog, Kunstverein Hürth, 2000
- Ronald Berg  
„Der Karton - Komponist“  
in: Der Tagesspiegel, 26.4. 2001
- Katrin Bettina Müller  
„Gesammelte Randbebauung“  
in: Die TAZ, 4.5. 2001
- Georg Patzer  
„Im großen Garten der Fiktionen“  
in: Badisches Tagblatt, 20.02.2002
- Michael Hübl  
„Fette Rosen und brennende Töne“  
in: Badische Neueste Nachrichten, 19.02.2002

Blick aus dem Fenster der Galerie HO,  
 Berlin Hellersdorf (Videostill)  
 View from the window of the HO Gallery,  
 Berlin Hellersdorf (Video still)

**ZU DEN AUTOREN**  
**NOTE ON THE**  
**CONTRIBUTORS**



Angelika Stepken  
 1955 in Moers geboren, Kunst-  
 kritikerin, freie Ausstellungskura-  
 torin, seit 1998 Leiterin des  
 Badischen Kunstvereins,  
 Karlsruhe

Peter Herbstreuth  
 1959 geboren, lebt in Berlin als  
 Kunst- und Architekturkritiker,  
 lehrt Theorie der Gestaltung an  
 der Universität der Künste Berlin

Eugen Blume  
 1951 geboren, 1976-1981 Studium  
 der Kunstgeschichte, ab 1981 wis-  
 senschaftlicher Mitarbeiter bei  
 den Staatlichen Museen zu Berlin,  
 seit 2002 Leiter des Hamburger  
 Bahnhofs, Museum für Gegenwart,  
 Berlin

Oliver Brendel  
 1959 geboren, seit 1984 freibe-  
 ruflicher Bühnenbildner, lehrt  
 seit 1995 an der Fakultät Dar-  
 stellende Kunst der Universität  
 der Künste Berlin

Angelika Stepken  
 born 1955 in Moers, art critic and  
 freelance curator, since 1998  
 director of the Badischer  
 Kunstverein, Karlsruhe

Peter Herbstreuth  
 born 1959, lives in Berlin, art and  
 architecture critic, teaches design  
 theory at the University of Arts,  
 Berlin

Eugen Blume  
 born 1951, studied art history  
 from 1976 - 1981. 1981 Scientific  
 Assistant at the National  
 Museum Berlin, since 2002 direc-  
 tor of the Hamburger Bahnhof,  
 Museum of Contemporary Art  
 Berlin

Oliver  
 Brendel  
 born 1959, freelance set designer  
 since 1984. Since 1995 teaches at  
 the Faculty of Performing Arts at  
 the University of Arts, Berlin

## **IMPRESSUM**

### **ACKNOWLEDGMENTS**

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen:  
This catalogue is published on the occasion of the following exhibitions:

BKH Gutmann  
Hellersdorfer Liebeslieder (Karlsruher Version)  
Badischer Kunstverein Karlsruhe, 15.02.2002 - 07.04.2002

BKH Gutmann  
Hellersdorfer Liebeslieder  
Galerie HO, Berlin Hellersdorf, 25.03.2001 - 11.05.2001

Herausgeber / Publisher:  
Vice Versa Verlag  
Leuschnerdamm 5  
10999 Berlin  
Tel. 030 - 616 09 237  
Fax 030 - 616 09 238  
viceversa@comp.de  
www.kunst-buecher.de

in Zusammenarbeit mit / in collaboration with

Badischer Kunstverein Karlsruhe  
Leitung / director:  
Angelika Stepken  
Waldstraße 3  
76133 Karlsruhe  
Tel. 0721 - 28226  
Fax 0721 - 29773  
info@badischer-kunstverein.de  
www.badischer-kunstverein.de

Katalogentwurf / Catalogue Concept:  
BKH Gutmann

Fotos / Photos:  
Hubert Distel (4, S. / p. 9)  
Eberhard Boßlet (S. / p. 64 oben / top)  
Jochen Heyermann (S. / p. 62 unten / bottom)  
Hinrich Sachs (S. / p. 66 unten / bottom)  
Anno Dittmer (2, S. / p. 67 oben / top)  
Niki Lackner (S. / p. 70 oben / top)  
alle übrigen / all others:  
BKH Gutmann

Video / Videostills:  
Bente Stokke  
Videobearbeitung / Video editing: Creme - Ulf Wrede, Berlin

Übersetzungen vom Deutschen ins Englische / English translations:  
Richard Vogt, Georg Guillemin, Erika Gutmann, Bente Stokke

Korrekturen / Copy-editing:  
Andrea Scrima

Grafische Gestaltung / Graphic Design:  
atelier september, Judith Hehl, Karlsruhe, Assistenz: Alexandra Kempf

Druck und Herstellung / Print and production: Saladruck, Berlin

Die Publikation des Katalogs wurde gefördert durch / This publication  
was made possible by the support of the following institutions:  
Stiftung Kunstfonds mit Mitteln der VG Bild-Kunst;  
Badischer Kunstverein Karlsruhe;  
Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin,  
Referat Kunst- und Künstlerinnenförderung, Bereich Bildende Kunst;  
Kulturamt Berlin Marzahn-Hellersdorf

Aufbau / Assistant HO Galerie: Frank Dennerle  
Aufbauteam / Assistants Badischer Kunstverein:  
Hubert Distel, Lutz Fezer

Besonderen Dank / Special Thanks:  
Karin Scheel, Leiterin der Galerie HO, Berlin-Hellersdorf  
Gabriele Wachter, Vice Versa Verlag, Berlin

ISBN 3 - 932809-26-2

© 2002 Vice Versa Verlag, Badischer Kunstverein, Künstler, Autoren,  
Übersetzer, Fotografen