

## AUFLADUNGEN.

ZUR AUSSTELLUNG "SLEEP + EAT" VON MATTHIAS DEUMLICH IN DER KUNSTHALLE BRENNABOR, BRANDENBURG ■ MARIA KREUTZER

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with sleep.

(W. SHAKESPEARE, THE TEMPEST IV.1)

Wir sind solcher Zeug Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben Umfaßt ein Schlaf.

( W. SHAKESPEARE., DER STURM IV,1, ÜBERSETZT VON SCHLEGEL UND TIECK)

Die Kunsthalle Brennabor steht auf einem Gelände in einem Ensemble von Gebäuden, das vor Ende des Zweiten Weltkrieges eine blühende, vorwiegend metallverarbeitende Industriestätte war, die auch in der ehemaligen DDR zu deren Bedingungen weiter existierte. Der Ausstellungsraum selbst war die Betriebskantine einer bedeutenden Fahrrad- und schließlich einer Autofabrik. Gab es hier also für die Arbeitenden immer etwas zu essen, so erweist sich der Titel der Ausstellung Sleep + Eat unter dem Matthias Deumlich seine Arbeiten in der Brandenburger Kunsthalle präsentiert - ohne eigens brandenburgische Geschichte zu thematisieren - als anspielungsreiches, sinnreiches Motto. Versammelt sind hier im wesentlichen neuere Arbeiten des Künstlers, wobei drei große Installationen die Zentren der Ausstellung bilden. Hier in den Ausstellungsräumen der "Kunsthalle Brennabor", die ihre industrielle Vergangenheit als Teil des Gebäudekomplexes der im 19.

AUFLADUNGEN. ■ MARIA KREUTZER 5

Jahrhundert gegründeten Brennaborfabrik bewusst in ihre Umwandlung zum kulturellen Ort berücksichtigt, entfaltet der Tisch der Installation "Germansushi" → 20-23, auf den man beim Betreten der Halle zuerst trifft, durch seine enorme Größe( 6m x 1,60m) und seine metallene Materialität, martialische Wirkung. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch übergroße Suppenschüsseln und Aluminiumkellen sowie Gußschalen aus dem Atelier eines verstorbenen Bildhauers, die sich auf dem Tisch, aufgestellt, manchmal leicht gekippt, befinden. Nach Form und Materialität erinnern sie an japanisches Kochgeschirr. → 20

Das "Rosenmahl" → 25-26, ein kinetisches Stilleben, bietet auf einer Tafel, die als Unterbau eine Trommelröhre mit Gebläse hat, ein rosalilafarbenes, gläsernes Gefäß, in das eine Rose eingeritzt ist und einen weißen Porzellanteller mit rosapinkfarbenem Rosenmotiv. Ein Stäbchen
tanzt um diese beiden Objekte so heftig herum, dass dies akustisch zu vernehmen ist: als suche es etwas, was da ist (isst) oder was es (zu
essen) gibt.

Auch "Germansushi" (2003) → 20-23 - benennt ein Mahl, das weder angerichtet noch kreiert ist. Es bietet ein irritierendes Gericht, ein "Nichts", das da ist, ohne da zu sein. Wenn Nietzsches Behauptung, "das Subjekt ist, was es isst", zutrifft, dann bleibt das "Sujet" hier in der Schwebe. Es wird also keine Tafel, kein Tafelbild (= "tavola, Tafel-Bild"/ Tafel) geboten, worauf Bekanntes serviert würde. Umso mehr löst die Fiktion einer Mahlzeit, die aus einer Mischung mindestens von Deutschem und Japanischem besteht, oder dem, was wir uns unter "Deutsch und Japanisch" vorstellen, wie durch ihre englischsprachige Bezeichnung Assoziationen von Globalisierung aus, von der man nicht weiß, ob deren (Er)Füllung oder Grenzen von Erfüllung sich leicht oder schwer verdauen ließen.

Umso wichtiger die Projektion, die unseren Augen imaginäre Nahrung gibt: fünf Projektoren, unterhalb der Tischplatte werfen durch fünf Einschnitte in der Tischplatte und in die passgenau auf die Einschnitte platzierten Behältnisse, ein seerosenblättriges Lichtmuster auf drei von der Decke heruntergelassene, über dem Tisch gleichsam schwebende segelartig geformte Plexiglasspiegel. Die Spiegel lenken zum einen das projizierte Seerosenblattmuster auf die Tischplatte zurück und belegen diese damit; zum anderen reflektieren sie den Tisch und die hier befindlichen Essgeräte. Die halbtransparenten Spiegel → 23 lassen einen Teil des Lichtes in Richtung Decke passieren, an der sich weitere

leichte Projektionen zeigen. Durch einige der leicht nach unten gebogenen Ausläufer der Segel kann man einen Blick durch ihre transparente Rückseite werfen und den realen Raum partiell dunkel durchschimmern sehen. Ein gedämpftes Sturmgeräusch hüllt den Tisch akustisch ein. In seiner Marginalität entspricht es vermutlich unserer Fähigkeit der Speicherung von Wissen und des Erinnerungsvermögens. Das Rauschen stammt von einem Orkan, der 2002 über Berlin fegte. Der Künstler nahm den siebentausend Bäume entwurzelnden Sturm in sicherer Distanz vom Fenster seiner Wohnung aus auf. Nicht nur das Sturmgeräusch hält uns Besucher auf Distanz. Kein Platz wird uns am Tisch bereitet, obwohl der Tisch mindestens 12 bis 13 Leuten Platz böte. Diese Möglichkeit erinnert an ein anderes Essen, welches in unserer Kultur von großer Bedeutung war und ist: das christliche Abendmahl. Als religiöse, geschichts-, mythologie- und kulturträchtige Mahlzeit, durch die Jahrhunderte hindurch auf den Tafeln bedeutender Künstler dargestellt, hat es dieses augenscheinlich einfache Mahl, aus "Brot und Wein" bestehend, in sich. Unmittelbar dem Selbst- bzw. Menschenopfer Christi am Kreuz als Abschieds- und Opfermahl vorhergehend, gilt die hier initiierte Wandlung von Brot und Wein in Blut und Leib Christi dem Gläubigen als zentrales Geschehen, das in der darauf sich gründenden Eucharistiefeier iedes Mal wiederholt werde.

Im Fokus steht hierbei die unmittelbar sinnliche Gegenwärtigung, die auch in der Kunst und Kunsttheorie sehr betont und nicht immer ausreichend hinterfragt wird - geht es hier schließlich nicht, zumindest nicht primär, um Glauben. Doch bleiben wir noch einen Moment bei der Religion. Mit der sinnlichen Gegenwärtigung eines ewigen Gottes in der christlichen Religion soll die gleichfalls implizierte Abkehr vom sinnlich Gegenwärtigen der Welt, das als bedrohlich erfahren wird, kompensiert werden.

Schon dem Zeitgeist der Renaissance und der Reformation reichte die hiermit verbundene, religiös und ethisch motivierte Verinnerlichung des Subjekts nicht mehr. In der Folge wurde die Wandlung von Brot und Wein durch die Reformation nur noch als symbolisches Geschehen akzeptiert. Dies bedeutet eine (neue) Akzentuierung von Sprachlichem - wobei das Symbolische hierbei allerdings einer sehr einfachen Gleichung von Bildhaftem und Sprachlichem entspricht. (Bildhaftes und Sprachliches wird in der modernen Semiologie weiter ausdifferenziert). Brot und Wein gelten also dem religiösen Subjekt der Reformation nur noch als symbolische Objekte, die für Leib und Blut Christi bildhaft

stehen. Hierdurch wird ein Einschnitt, eine Differenz markiert, die als diejenige von Schrift und Sprache der abendländischen Tradition zugrunde liegt und in verschiedenen Kontexten mehr oder weniger deutlich zutage tritt. Diese Differenz kann auch als Gegensatz "Buchstabe-Geist" ("Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig"), als Gegensatz "Autorität des Gesetzes - Autorität des Originals/des Einzelnen" aufgezeigt werden. Sie teilt sich auch den Gegensatz-Paaren Sichtbares-Unsichtbares, Bewusstes-Unbewusstes mit, die somit weder als Paare noch als Gegensätze zu halten sind. (S. hierzu J. Derrida, "Restituitonen" (S. 301-443), in ders.: "Die Wahrheit in der Malerei", Wien 1992). Die Erfindung des Buchdrucks (ebenso die des Schießpulvers, das wegen seines pulverisierenden Aspekts, wie der Name schon sagt, auch erwähnt werden soll) - ist beispielhaftes mechanisches Verfahren dieser Epoche, in dem das Problem der Differenz oben genannter Gegensätze auf einer neuen Ebene zum Ausdruck kommt.

Die Verbindung von Essen ("Abendmahl") und Gutenbergs Erfindung (Buch-Druck) zeigt sich also in der Frage, wie dieses Essen zu schreiben (s. Luthers Bibelübersetzung, Diskussion der Fragen der Eucharistie etc.), zu lesen, zu sprechen, zu verdauen sei. Buchdruck und auch Schießpulver scheinen in ihren technischen Möglichkeiten, Wiederholbarkeit und Ersetzbarkeit zu garantieren; Eigenschaften, die auch beim heutigen Stand der Technik immer noch als wesentliche Momente gelten. Sie können parallel zur Verinnerlichung als Versuch des Subjekts gedeutet werden, sich zunehmend auch im Äußeren zu ergänzen bzw. zu vervollständigen. Die bahnbrechenden Erfindungen des Reformationszeitalters können daher als Mittel verstanden werden, dank derer man dem Bedrohlichen des sinnlich Gegenwärtigen der Außenwelt, dem Zerfall und Vergängliches prinzipiell inhärent sind, etwas entgegensetzen wollte.

Die Akzentuierung von Sprachlichem, die durch die Thematisierung des zweideutigen Aspekts von sinnlich Präsentem in einer bestimmten Richtung moderner Kunst - wie sie mit Duchamps Werk extrem deutlich wird, und die weiterhin ihre Ausläufer in bestimmte aktuelle Kunstproduktion hat - immer zentraler wird, zeigt sich auch in Matthias Deumlichs Werk. Die Ambiguität des Sinnlich-Gegenwärtigen oder auch des Sichtbaren ist korrelativ zur Auflösung von Begrifflichem zu sehen, wie sie auch im Fokus der in der Ausstellung "Sleep + Eat" gezeigten Arbeiten steht. In diesen ist - wie auch in Matthias Deumlichs vorhergehenden Arbeiten Technisches so wichtig wie Wörter und

Bilder. Sie bilden eine Art Geflecht, in dem Technisches sprachlich und bildlich, Bildliches und Sprachliches technisch werden. Da dies jedoch nicht 1:1, sondern in unterschiedlichen Teilaspekten geschieht, sind die Übergänge fließend und metonymisch. Poetische Dimensionen werden erzeugt und verstärken sich durch solche Vorgehensweisen.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass Matthias Deumlich eine erste Ausbildung als Drucker machte. Die Verwendung von Papier, das Einsetzen ebenso von Schrift wie von Tönen, das sich als gesprochene Sprache oder als Musik, bis hin zur Auflösung in Rauschen zeigt, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle in seinem Werk. So kann ein Wort wie "Druck", um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen, ein häufig vorkommendes physikalisch technisches Mittel bezeichnen. Außer der technischen Qualität - s. u.a. die Eisenbahnertute mit Druckpumpe und Manometer des Objekts "Puste-Erwachen" → 36-37 - um nur ein Beispiel an dieser Stelle zu erwähnen - entfalten diese technischen Objekte eigene visuell-ästhetische Qualitäten, die bewusst herausgestellt, nicht versteckt werden. Analog dazu ließen sich Ausführungen an Beispielen der Begriffe/Bilder "Trommel", "Barcode" oder "Welle" machen, um nur drei weitere zu nennen. In ihnen vermischen sich bildnerische, verbale und reale Aspekte in einer Weise, die nicht mehr voneinander isoliert werden können und stattdessen poetischen Überschuß realisieren. Durch Rückerinnerung oder Querverweise einzelner Werkelemente, die ebenso für sich stehen können wie in andere komplexere Zusammenhänge neu einbezogen werden, laden sich einzelne Objekte oder Teile gegenseitig in einer Weise auf, dass deren Kraft im Kontext verschiedener Werke wie im einzelnen Objekt sich durchsetzt.

Auch wenn von Anfang an neuere Techniken Eingang in Matthias Deumlichs Schaffensprozeß fanden, so spielen mechanische Verfahren, die ja jeglicher Technikentwicklung zugrunde liegen, in seinen Objekten, Klang- und Lichtinstallationen, seinen Fotografien und Zeichnungen immer eine bedeutende Rolle. In der Konfrontation mit seinen Arbeiten, in denen sich Geräusche, Visuelles, Bewegungen, stehende und bewegte Bilder miteinander vernetzen, erfährt man Matthias Deumlichs "Kunst", seine Art des Denkens und Sprechens, die mit dem heute multimedial geprägtem Zeitgeschehen und der Verfassung heutiger Subjekte eng verknüpft ist.

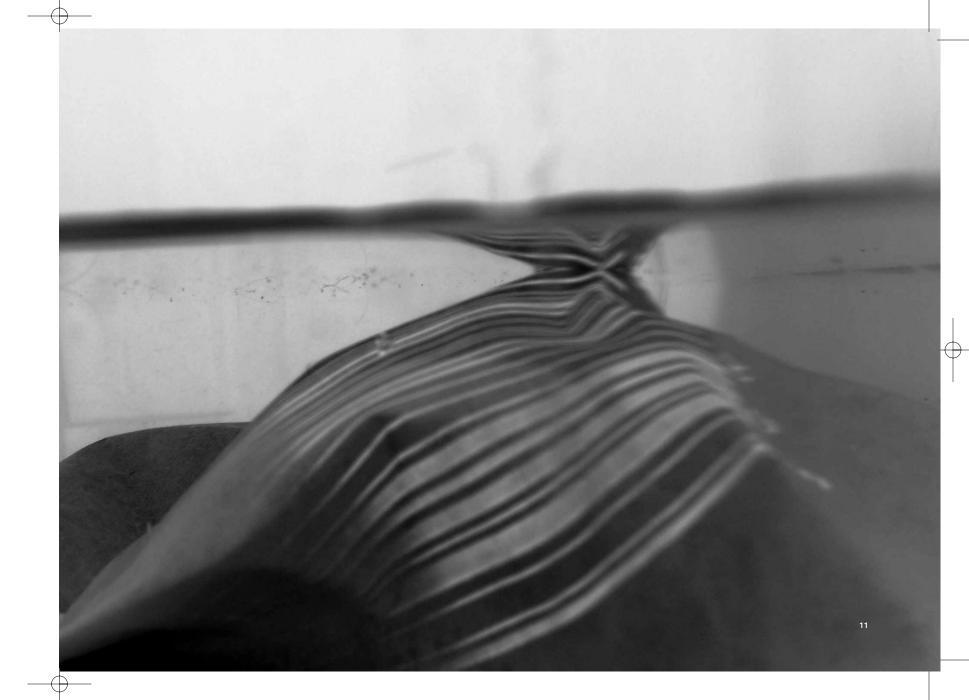
Dies ließe sich weitgehend mit dem charakterisieren, was Julia Kristeva mit dem Term "Pulverisierung" beschreibt und den ich - auch wegen

seiner Assoziation zum Schießpulver - hier aufgreife. Damit ist gemeint, dass sprachlich-symbolische Dimensionen längst in semiologischer Theorie in kleinere Elemente aufgelöst werden, wobei ihre Verflochtenheit mit bildnerischen Elementen erkennbar wird. Für Kristeva ist "Pulverisierung" das entscheidende Kriterium von Avantgardekunst. Wenn auch deren Beginn als zentraler Einschnitt schon ein Jahrhundert zurückliegt, gelten die an ihm gewonnenen Kriterien auch für aktuelle Kunst.

Die "Pulverisierung" der diversen Arbeiten Deumlichs ist bedingt durch Vernetzung und Verkabelung, durch Transformierung der Energie von Dingen, Stößen, Schwingungen, Luftbewegungen, die real erfolgen, doch auch auf einer symptomatischen, sprachlichen, metaphorischen Ebene in seinem Werk eingelöst werden. Sie äußert sich beispielsweise in der Auflösung in Feingeräusche (der feinste Ton kommt dem "Rauschen" nahe), in Partikel verschiedener Materialien (Staub z. B.), die, auf Membranen von Lautsprechern liegend, durch Klang in Bewegung geraten, in die Luft geschleudert werden, im Aufspritzen von Wasser, das wiederum Töne (in Verbindung mit Lautsprecherkalotten, Magnetfeldern, Membranen, Glaskolben oder gar Computersteuerung) erzeugt und dazu noch Licht- und Schattenwirkungen auslösen kann. Die Pulverisierung äußert sich aber auch durch den Einsatz von Projektoren und Videosequenzen, die mit den zuvor erwähnten Elementen kombiniert werden. Indem taktile Momente wie Rhythmus, Schwingung, Pulsieren, Takt in den Installationen und Objekten des Künstlers von zentraler Bedeutung sind, (es sei hier bemerkt, dass Matthias Deumlich auch Schlagzeuger war) lösen sie stabile Formen auf oder brechen in sie ein.

Von Anfang an ging es - paradoxerweise durch das Mittel der Pulverisierung hindurch - Matthias Deumlich um eine Komprimierung seines Schaffens. Er will das Prozeßhafte seiner künstlerischen Produktion weder im Gesamtresultat noch im Einzelwerk vollkommen verschwinden lassen; dieses im Gegenteil dazu vollständig sichtbar zu machen, liegt allerdings ebenso wenig in der Möglichkeit noch im Interesse des Künstlers. Beides wäre ein Widerspruch zum Prozeßhaften, besteht dessen Prinzip doch darin, Disparates, Ungleiches für sich produktiv zu machen und nicht im Identischen aufzulösen. Hiermit wendet sich Matthias Deumlich sowohl gegen eine Über- als auch gegen eine Unterbewertung des Sehens und eine an diese gebundene Ideenkonzeption, wie sie der platonisch-abendländisch geprägten Tradition

10 AUFLADUNGEN. ■ MARIA KREUTZER



entspricht. Der Künstler bringt Banales, Verspieltes wie Papierschiffchen → 19, Fähnchen → 27-29, Eiswürfel oder Pusteblumen → 36-37 mit ausgetüfftelter Technik, mit hochsensiblen Wahrnehmungs- und Erkenntnisphänomenen - seien diese aus dem Alltag, der Natur, der Kunst, der Philosophie, der Natur-, Kulturwissenschaft oder der Technik - in Verbindung: Teile stehen für das Ganze. So kommt es zu Reminiszenzen früherer Arbeiten und zugleich durch deren neuartige Zusammensetzung zu einem neuen Werk, das wiederum Teil einer Gesamtinstallation ist

Seitlich zur großen Tafel "Germansushi" steht ein kleiner, eleganter, schwarzer Lacktisch → 24, auf dem ein präpariertes Brot, das man erst auf den zweiten Blick als solches erkennt, in die Höhe ragt. Die Vertikalität wird akzentuiert durch einen Stab, der in dem Brotlaib steckt und an dessen Ende ein weißes Fähnchen - Zeichen für welche Kapitulation? - befestigt ist. So wird es zur "Brotboje", wie der Titel der Arbeit lautet. Mit ihr spielt Matthias Deumlich auf seine raumgreifende Installation im noch unfertigen U-Bahnschacht des Reichtags (2002) im Rahmen des Projekts "Fraktale III" an. In einem in das Brot integrierten Minibildschirm werden Aufnahmen fragmentarisch miteinander kombiniert, die sowohl auf Installationen, auf Fotos (auch Videostills) oder auf große Videosequenzen in der Ausstellung "GO" (s. gleichnamigen Katalog, Berlin, 2002) verweisen. Im Gegensatz zur früheren großen Installation "GO" ist hier jeglicher Klang, jegliches Geräusch ausgeschaltet; selbst der Rhythmus der Trommel (die hier die einer Waschmaschine, nicht die eines Schlagzeugs ist) bleibt stumm.

Harmlose Elemente wie Eiswürfel und Kegel scheinen in einer Videosequenz immer wieder als Störfaktoren ins Bild hinein zu fahren oder aus ihm heraus zu fallen. So werden sie trotz ihres Miniformats in bildlicher Hinsicht, in der sich ihre reale Größe nicht bestimmen lässt, zu bedrohlich wirkenden Elementen. Dies gilt erst recht für das Motiv, in dem Brote wiederholt gegen eine Wand geschlagen werden. Dieses "Bild" kann als Vorläufer der in der Ausstellung präsentierten "Russischbrotschreibmaschine" → 28-29 angesehen werden. Mit ihr gelingt Matthias Deumlich eine mit dem "Brothelm" → 65 - auf den ich gleich noch zu sprechen komme - vergleichbar geniale bildnerische Umsetzung, die - stark vergrößert und ohne auch nur einen Teil einer realen mechanischen Schreibmaschine zu benutzen - diesem Gerät mimetisch stark entspricht. Das Mimetische wäre hier in seinem Aspekt der Parade, der Parodie zu entwickeln, nicht unter abbildhaften Aspekten.

"Russischbrot-Buchstaben" ragen auf Drähten in die Höhe. Einzeln an kleinen Elektromotoren befestigt, die immer wieder einen Buchstaben geräuschvoll ausschlagen lassen, erzeugen sie keinen Text - keinen Text, den man verschlingen könnte. Das "Russischbrot" ließe sich buchstäblich essen - immerhin ist es real vorhanden, wird aber durch seine Glashaube vor realem Zugriff geschützt, allein dem Blick angeboten.

Kommen wir wieder auf die Videoaufnahmen von "Brotboje" zurück, genauer: auf die Verschachtelung zweier Videobilder aus GO II. "Schleudertisch": das eine Bild zeigt die Trommel einer Waschmaschine → 24 im Anschnitt, das andere eine Ganzportraitaufnahme des Künstlers, der auf dieser Waschmaschine sitzt und dabei analog zu der sich drehenden Trommel durchgerüttelt wird. Löst das Waschtrommelbild mit relativ einfachen Mitteln wie Achsendrehung oder ausschnitthaft Filmischem Assoziationen an Marsmenschen und kosmische Sphären aus, so gilt dies auch für ein anderes, auf diesem Monitor zu sehendes Selbstportrait: "Der Mann mit dem Brothelm" → 65 (Videosequenz aus "GO III"). Die Anspielung des Titels auf das ehemals Rembrandt zugeschriebene, heute ihm aberkannte Bild "Mann mit dem Goldhelm" der Berliner Gemäldegalerie lässt weiter greifende Assoziationen oder Metonymien zu. Steht das Gemälde ikonographisch in der Tradition der Darstellung des Kriegsgottes Mars, so wird Deumlichs "Mann mit dem Brothelm" zu einem Don Quijote unseres technischfortschrittlichen Zeitalters. Das Subjekt, dem die technischen Möglichkeiten zu Nutzen kommen können, fällt in seinen wesentlichen Bestimmungen hoffnungslos immer mehr hinter diese zurück. Der Helm aus Brot wirkt ähnlich fetischhaft wie der aus Gold. In seiner primitiven Machart- mehrere Brote sind miteinander verschnürt - gewinnt der Helm gleichzeitig science-fictionhafte und kriegerische Wirkung. Tatsächlich wirkt er wie eine Persiflage auf den hochtechnisierten Kopfschutz und Kopfputz von Kosmonauten oder Panzersoldaten. In seiner hochdifferenzierten Ausarbeitung steht er in Widerspruch zur Klärung, wie sinnvoll oder sinnlos Einsätze solcher kriegerisch oder auch wissenschaftlich motivierter Aktionen sind, die als solche häufig miteinander verschränkt sind.

Ist es für Matthias Deumlichs Arbeiten charakteristisch, die Auflösung einzelner Partikel in Szene zu setzen und ihre Bewegung durch Membranen, Klänge oder sonstige "Druckmittel" zu bewirken, so verblüfft er hier zusätzlich durch eine Art Umkehrung dieses Prinzips. So

werden die Gegenstände hier oft mit einer Schutzhülle umgeben, abgeschirmt, in Ruhe gehalten. Die häufig vorkommenden Glaskästen stehen dafür. In "Puste-Erwachen" → 36-37 z. B. werden Pusteblumen konserviert und unter einen Glassturz gestellt, der sie schützt. So versetzt selbst das heftige, in regelmäßigen Abständen erfolgende Tuten des in seiner retrograden Form poetisch anmutenden Eisenbahnerhorns, das mit seiner Öffnung direkt auf die Blumen gerichtet ist, sie nicht in den Zerfallzustand.

Als "Verschwörung der Gedanken" → 32, Untertitel: "Vernähte Schriften", werden uns drei Objekte präsentiert, die den Gegensatz von Abgeschirmtem und Offenem verdeutlichen können. Das einzige Werk, das sich hier unter einem Glaskasten präsentiert, steht auf einem Bildhauergestell, das üblicherweise zum Modellieren von Figuren genutzt wird und in seiner Form einem Film- oder Fotokameragestell ähnelt. Zwei etwas davon unterschiedene hängen an der Wand. Alle haben in ihrem Inneren ein milchig transparentes Pergaminpapier - ähnlich dem, was man zum Verpacken von Butterbroten nutzt, aber auch für bestimmte planerische, zeichnerische Tätigkeiten, insbesondere als Pausen verwendet. Vorder- und Rückseite sind beschrieben, die einzelnen Wörter zusätzlich nochmals überschrieben. Durch dieses Vierfachverfahren oder diese doppelte Doppelheit werden die Zeilen unlesbar. Indem die Schrift noch zusätzlich mit dem Papier vernäht wird, ist sie endgültig unentzifferbar. Die Differenz von Schrift und ihrem Träger, dem Blatt Papier, wird durch die Vernähung so miteinander verschliffen, dass sie verloren geht. Verloren geht damit auch die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem, Begriff und Sache, Präsenz und Repräsentation. Die Schrift wird hier zu einer Art Fetisch, der nicht mehr einem Zeichen dient, sondern sich selbst verstellt. Die beidseitige Sichtbarkeit, die Vorder- und Rückseite sogar austauschbar machen, ist eine paradoxe Verkehrung zu ihrer grundsätzlichen Unentzifferbarkeit. Die Schrift kippt hier ins Bildhafte. Auch die beiden verwandten Objekte gleichen Titels, die an der Wand hängen, haben diese "Vernähten Schriften". Sie unterscheiden sich von den anderen dadurch, dass sie nicht in einem Glaskasten eingeschlossen sind, sondern sich in einem durch Metallstreben gebildeten, zu allen Seiten hin offenen Kasten befinden. Im Gegensatz zu den geschlossenen Kästen, in denen die Fäden einzig durch die Schrift durchstochen werden, überborden hier die Fäden explizit als Teile das Ganze. Sie lösen das Blatt Papier weder von seiner Rahmung ab, füllen nicht sämtlichen Zwischenraum aus, lassen ihn aber auch nicht komplett leer. Sie vernetzen sich in einem Wirrwarr

mit dem sie umgebenden Kastengestell. Sie weisen somit über die Schrift ebenso hinaus, wie sie in diese hineinreichen. Dadurch wird eine Differenz von Innen und Außen wiederhergestellt. Das Glas hingegen sorgt für wasserdichten Verschluß. Es schützt zwar das Papier und den Text, macht aber beide unantastbar. Es schließt die Schrift/das Bild in ihrer/seiner Buchstäblichkeit ein. Dies gilt auch für die sieben Glaskästen, die zur Installation "Traumwäscher" (2005) → 33-34 → 36-37 gehören und mit der wir eine ebenso massiv im Raum stehende Installation wie den "Germansushi-Tisch" vor Augen haben.

Drei der "Schrift-Glaskästen" stehen in dem skulpturalen, metallenen Auffangblock unmittelbar im Wasser, ein vierter steht auf dessen Rand, drei weitere sind im Zwischenraum der Konstruktion, die für die Zirkulation des Wassers sorgt, und dem Behälter angebracht. Sie sind daher dem Wasserfall, der sich von einer raffiniert angebrachten Stahlkonstruktion unterhalb der Decke ergießt, bevor er in dem großen Becken aufgefangen wird, ausgesetzt. Vielleicht trägt der Wasserfall, Hauptelement des "Traumwäschers", in seiner akustisch und visuell sich verflüssigenden Wirkung zu Auflösungen der "Verschwörung der Gedanken" bei. Wasser ist stärker als Glas!

Begeben wir uns hinter den Wasservorhang, der wie eine Art Raumteiler oder wie eine (Er)Öffnung für die dritte zentrale Arbeit "Schlafsprechen" fungiert. Fünf riesige Lochstahlgitterteile → 39 → 42-45 → 50, wobei jeder einzelne aus zwei bzw. drei fächerartig miteinander verbundenen Einzelplatten besteht, bestimmen den ersten Eindruck. Gemeinsam mit den Plexiglasspiegeln über dem "Germansushi-Tisch" und dem Wasserfall ist ihnen, dass sie zugleich durchsichtig und opak sind. Sie sind leicht gebogen, und ihre Anordnung im Raum nimmt diese Tendenz auf. Zwei von ihnen sind erhöht in Tische eingelassen, die restlichen drei befinden sich auf dem Boden. In ihrer Schichtung und ihrer siebartigen Löchrigkeit dienen sie als riesige Projektionsflächen für "Schlafsprechen". Matthias Deumlich arbeitet auch hier mit Licht, Schatten, Wasser, Overheadfolien, Projektoren und u.a. - und das ist das Besondere - mit Barcodes. → 3 → 63

Mit Barcodes werden gescannte Produkte automatisch identifiziert. Jeder kennt sie als Etiketten, angebracht auf Produkten, als einfache Streifenmuster, die aus mehr oder minder starken vertikalen schwarzen und weißen Linien bestehen, die außer durch ihren Abstand und ihrer Dicke sich durch ihre Anzahl unterscheiden. Hierin besteht ihre Codierung. Interessanterweise kam ihre industrielle Anwendung im großen Stil

dadurch in Gang, dass das amerikanische Verteidigungsministerium 1980 einen bestimmten Barcode für alle Produkte, die an das amerikanische Militär verkauft wurden, einführte. Zuerst zur einfacheren Klassifikation von Produkten durch automatische Identifizierungsmuster genutzt, dienen Barcodes inzwischen auch in der industriellen Produktion zur passgenauen Fertigung von Geräten wie beispielsweise Kühlschränken, Einbauküchen etc. Dem Arbeiter kommt dabei primär nur noch die Funktion des Überwachens zu. Die Barcodes erinnern an eine hoch technisierte, kryptische Schrift, die tatsächlich nur von Spezialisten oder von speziellen Maschinen gelesen werden kann. In der Abstraktheit ihrer Struktur haben sie durchaus auch eine gewisse Verwandtschaft mit EEGs (Elektroenzephalogrammen), mit denen elektrische Hirnstromkurven oder -wellen, beispielsweise in der Schlafforschung, gemessen werden. Wurden diese früher auf Papier ausgedruckt, so werden sie heute fast ausnahmslos elektronisch angezeigt. (Gleiches gilt für das Aufzeichnen der elektrischen Ströme der Kinnmuskulatur und der Augenbewegung, die ebenfalls zur Schlafforschung gehören).

Der Schlaf ist nicht das Gegenteil zum Wachsein - dies wurde in literarischen Werken immer schon, wie schließlich auch insbesondere durch die psychoanalytische Wissenschaft Freuds deutlich. Freuds Werk kann nicht nur als Deutung individueller Trauminhalte verstanden werden, sondern es ist auch als Kulturtheorie zu begreifen, das literarische und bildkünstlerische Arbeiten umfasst. Immer auch um naturwissenschaftliche Begründung des Psychischen bemüht, bemerkte Freud, dass dieser Zugang nicht ausreichte. Als Kognitionswissenschaft, als die die Schlafforschung zu definieren ist, bleibt sie darin befangen, das menschliche Denken mit einer hochtechnisierten Maschine, der digitalen Arbeitsweise eines Computers zu vergleichen. In erster Linie geht es ihr um messbare Momente. So fand sie den rhythmisierten Ablauf des Schlafs heraus, der sich im wesentlichen als Wechsel von vier Phasen beschreiben lässt. Auch das "Schlafsprechen" wird durch sie in einer speziellen Messung der Hirnströme und einer spezifischen Rhythmik konstatiert und als zugehörig zum Traum erfasst. Die genuin sprachliche Dimension des Traums jedoch, die durchaus Aufschluß über Poetisch -Sprachliches, das sich nicht nur im Literarischen, sondern auch als Bildlichkeit visueller Kunst oder tieferer Bewusstwerdung jedes Menschen äußern kann, bleibt außen vor.

Mit der Installation "Schlafsprechen" zeigt sich einmal mehr Matthias Deumlichs gleichermaßen starke Faszination von Technischem und

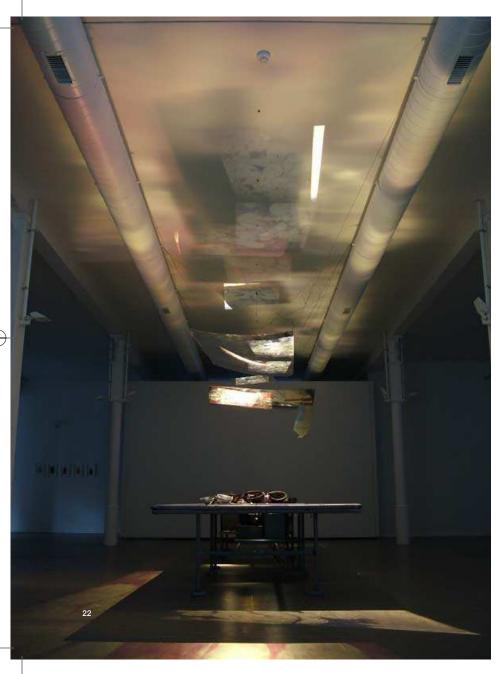
Poetischem. Auf der Suche nach einer visuellen Umsetzung für das Traumgeschehen allgemein, erinnerten ihn die Barcodes an die Aufzeichnung elektrischer Wellen aus der Schlafforschung. Also gab er verschiedene Wörter, z.B. "Schlafsprechen" →3 →44 mittels der entsprechenden Software ein und ließ sich diese als Bar- oder Strichcodes ausdrucken. Das Gleiche gilt für die Wörter "Wandlungskörper" und "Liegwandeln" -> 63, einer ihm eigenen Wortschöpfung. Eine weitere, eher stoffliche Transformation erleben dann die Barcodes dadurch, dass der Künstler sie, auf Papier ausgedruckt, ins Wasser legt. Werden sie dann - noch im Wasser - fotografiert, verzerrt sich deren Strichführung; sie werden kräuselig: eine Auflösung in ihren Anfängen. Deumlich experimentiert hier mit verschiedenen Verfahren von Auflösung. Gebündelt sollen diese zur Veranschaulichung der Auflösung von Begriffen, wie sie beispielsweise im Schlaf, vielleicht auch in der Kunst stattfindet, beitragen. Über die Projektoren vermittelt, erscheinen außer den wellenartigen Bewegungen - als stark unbestimmter Hintergrund - als Wortfetzen, "SLE..." →50 zu ergänzen als "SLEEP" oder "GWAND" →45 (von der Wortschöpfung "LIEGWANDELN" abgeleitet). "GWAND" gibt es auch auf einem Foto, ebenso wie "WA...SGKÖRP.", was wiederum nicht in der Projektion erscheint. Kombiniert mit den Wörtern oder Wortresten werden die abstrakten Identifizierungsmuster der Barcodes. Sie geben der Installation den spezifischen Kick, indem sie als in sich leicht verzerrte, leicht wellige Strichführung auf drei der Lochgitter ihr Bild werfen, so dass sie deren Fläche weitgehend beherrschen. So säumt das Wort "SCHLAFSPRECHEN" den Strichcode wie eine im Schlaf leicht verwühlte Decke auf einem der Lochgitter. → 44 Bei zwei Lochgittersegmenten wird auf den Strichcode verzichtet. → 45 Ein immer wieder fallender Wassertropfen erzeugt das Bild einer ringartigen Welle, die immer wieder bricht und die als Projektion für sich steht. → 45 → 50 Sich zerlaufende Wellenbewegungen werden einmal für sich gesondert, dann aber auch mit den Strichcodebildern verknüpft, in Gang gesetzt. Wellen im Medium von Licht, Wasser, Akustischem, Digitalem kommen in Deumlichs Werk immer wieder vor. Deren Bilder müssen nicht zwangsläufig durch die Verwendung von Wasser bewirkt sein; ein ganz ähnlicher Effekt kann durch das Rollen eines durchsichtigen Plastikbechers auf einer dunklen Fläche, durch Video gefiltert, entstehen. → 64 Ein solches Übertragen, Übersetzen, meist im Modus des "pars pro toto", und ein entsprechendes Kombinieren der Teile ist ja das, was Matthias Deumlichs Werk grundsätzlich charakterisiert.

Dies zeigt auch die zweiteilige Installation "Klingende Becher (2005)". → 40-41 → 46-47 Über eine Unmenge von Schnüren durch das T-förmige Gitter verkabelt, sind 50 Becher jeweils mit einem auf einem Metallschild angebrachten "Barcode" versehen. Die verschlüsselte Botschaft ist dieses Mal allerdings frei erfunden und handgemacht. Wäre sie "real", ließe sie sich ohnehin nur digital lesen und bliebe dem Auge des Betrachters/Lesers in ihrer Bedeutung und ihrem Wortlaut unzugänglich. Die Aufdeckung eines realen Barcodes in seinem üblichen Gebrauchsumfeld ist ohnehin nur Information ohne jegliche imaginäre Dimension. Geradezu umgekehrt dazu bieten die auf Aluminiumschilder eingeprägten Wörter wie "Gleiten, Schall, Pochen, knusprig, Blei, lächeln, Wasser, etc." → 49, die den vorgetäuschten Strichcodes hier zugeordnet sind, dem Imaginären Nahrung. Wirken sie in ihrer metallischen Geprägtheit im ersten Moment nicht wie eine Auflösung oder Verflüssigung, sondern wie eine Festschreibung, so wecken sie zugleich Assoziationen, die jede Festlegung überschreiten. Zwischendrin konterkariert der ein oder andere Becher mit einem durch Vor- oder Zurückspringen verursachten, mechanischen und undifferenzierten Geräusch, das dennoch ein Klingen ist, die oben genannten Wortfindungen. → 48 Durch einen zweiten, mit nur fünf Bechern und Lautsprechern versehenen weiteren T-förmigen Stahlträger → 40 → 49, dem ersten gegenüber aufgebaut, hört man eine Stimme, die in einer fremden, nicht gängigen Sprache eine Geschichte zu erzählen scheint. Auch hiermit ist einfache Information, die der Barcode als automatisches Identifikationsmuster bietet, überwunden. Doch wer übersetzt, erzählt sie? In diesem Fall: Matthias Deumlich durch das Surplus, den Mehrwert, den seine Arbeiten hervorbringen, indem er die Rolle des Malers, Bildhauers, Erzählers im vornehmlich installativem Charakter seiner Objekte aufhebt. Hierbei spielen Empfindungen, Aufmerksamkeiten eine Rolle, durch die der Künstler die von ihm verwendeten materiellen und imaginären Objekte empfängt, nicht nur sendet. Deshalb ist den Arbeiten des Künstlers das Spielerische, Humorvolle eigen, wodurch Dramatisches, Narratives, Persönliches, Ideologisches gebrochen wird. So ergibt sich das, was Kunst als sinnliche, bildnerische Schicht mit Sprachlichem, das nicht auf Bedeutung und noch weniger auf Information zu reduzieren ist, verbindet.

18 AUFLADUNGEN. ■ MARIA KREUTZER







GERMANSUSHI -SEEROSENTISCH | GERMANSUSHI - WATER-LILY TABLE ■ 2003
FÜNF DIAPROJEKTOREN UNTERHALB DES TISCHES PROJIZIEREN GEGEN DREI HÄNGENDE KUNSTSTOFFSPIEGEL. DIE PROJEKTIONEN ERGÄNZEN SICH ZU EINEM STEHENDEN BILD. LAUTSPRECHER SPIELEN REGENUND STURMKLÄNGE AUF DIE METALLENE TISCHPLATTE. | FIVE SLIDE-PROJECTORS UNDER THE TABLE POINT
UP AT THREE HANGING PLASTIC MIRRORS. THE PROJECTIONS COMBINE TO FORM AN IMAGE. LOUDSPEAKERS
PLAY RAIN AND STORM SOUNDS ON THE METAL TABLE-TOP.

GERMANSUSHI -SEEROSENTISCH | GERMANSUSHI - WATER-LILY TABLE ■ 2003 KRONLEUCHTER IN DER STIFTUNG STARKE, BERLIN: DIE HALBTRANSPARENTEN SPIEGEL LASSEN EIN TEIL DES LICHTES PASSIEREN. | CHANDELIER IN THE STIFTUNG STARKE, BERLIN: THE SEMI-TRANSPARENT MIRRORS LET SOME OF THE LIGHT THROUGH.





BROTTISCH- KLEIN ∣ BREAD TABLE — SMALL ■ 2003
PRÄPARIERTES BROT MIT LCD- MONITOR, WEIßE FAHNE, SCHWARZER LACKTISCH
TREATED BREAD WITH LCD MONITOR, WHITE FLAG, BLACK PAINTED TABLE









BROTBOJEN | BREAD-BUDY ■ 2002, FRAKTALE III, U-BAHNHOF REICHSTAG
26 BROTBOJEN REAGIEREN MIT DÜMPELNDEN BEWEGUNGEN SENSIBEL AUF JEDER LUFTBEWEGUNG IN UNMITTELBARER
NÄHE DER WASSERBEHÄLTER. | 26 BREAD-BUOYS RESPOND WITH A SUBTLE WOBBLY MOTION TO ANY BREEZE WHICH
COMES NEAR TO THE WATER CONTAINERS.

ROSENMAHL | MEAL OF ROSES ■ 2005 TELLER, VASE, LOCHBLECH, HOLZSTÖCKCHEN, KUNSTSTOFFFADEN, WINDTURBINE PLATE, VASE, PERFORATED METAL SHEET, WOODEN STICK, PLASTIC THREAD, WIND TURBINE



RUSSISCHBROTSCHREIBMASCHINE | RUSSIAN BREAD TYPEWRITER ■ 2003
RUSSISCHBROTKEKSE, MECHANIK, GLASSTÜRZE, TISCH, COMPUTERSTEUERUNG. IN UNVORHERSEHBARER
RHYTHMIK SCHNELLEN DIE BUCHSTABEN HERVOR, RICHTEN SICH AUF UND FALLEN WIEDER ZURÜCK.
RUSSIAN BREAD BISCUITS, MECHANISM, GLASS CASE, TABLE, COMPUTER-CONTROL. THE LETTERS SHOOT
DOWN, COME UP AGAIN AND PLONK BACK DOWN IN AN UNPREDICTABLE RHYTHM.





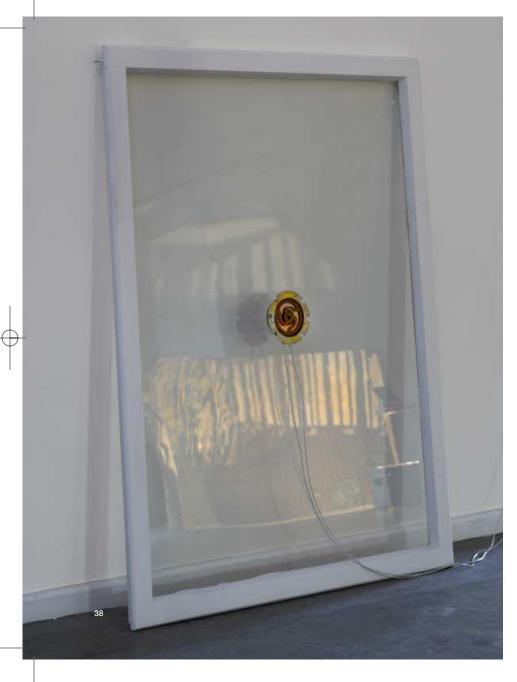
VERSCHWÖRUNG DER GEDANKEN ∣ CONSPIRACY OF THOUGHTS ■ 2005 VERNÄHTE SCHRIFT AUF TRANSPARENTPAPIER, GLASKÖRPER ∣ SEWN-UP WRITING ON TRANSPARENT PAPER, GLASS CASES

TRAUMWÄSCHER | DREAM-WASHER ■ 2005
WASSERFALL MIT SIEBEN GLÄSERNEN SCHRIFTKUBEN, AUFFANGBECKEN, PUMPE, METALLKONSTRUKTION MIT
WASSERSPENDER. IM STETEN WECHSEL VON RAUSCHEN UND RUHE FÄLLT DAS WASSER IM ZENTRUM DER
AUSSTELLUNG ZWISCHEN DEN PAPIEROBJEKTEN HINDURCH. | WATERFALL WITH SEVEN GLASS WRITINGTANKS, CATCHMENT BASIN, PUMP, METAL CONSTRUCTION WITH WATER-POURER. AT THE CENTRE OF THE EXHIBITION, CONTINUALLY ALTERNATING BETWEEN RUSHING AND SILENCE, THE WATER FALLS BETWEEN AND
AMONGST THE PAPER OBJECTS.

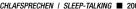








SCHLÄFER ∣ SLEEPER ■ 2005 EIN AUF DIE GLASSCHEIBE GEKLEBTER MEMBRANLOSER LAUTSPRECHER STRAHLT DEN KLANG EINES RUHIG ROLLENDEN KUNSTSTOFFBECHERS AUS. IM RAUM BREITET SICH DAS ATEMGERÄUSCH EINER VERMEINTLICH SCHLAFENDEN PERSON AUS. | A LOUDSPEAKER, WITHOUT A MEMBRANE, TRANSMITS THE SOUND OF A QUIETLY ROLLING PLASTIC CUP. THE SPACE IS FILLED WITH THE SOUND OF BREATHING, PROBABLY FROM A SLEEPING PERSON.



MEMBRAN ANLIEGENDEN BOGEN ZU EINEM DEZENTEN SCHNARCHGERÄUSCH. | THE SOUND IS MODIFIED AT INTERVALS INTO A CONVINCING SNORE BY A SECOND LOUDSPEAKER, WITH A CURVED METAL ELEMENT LEANING LIGHTLY AGAINST ITS MEMBRANE.

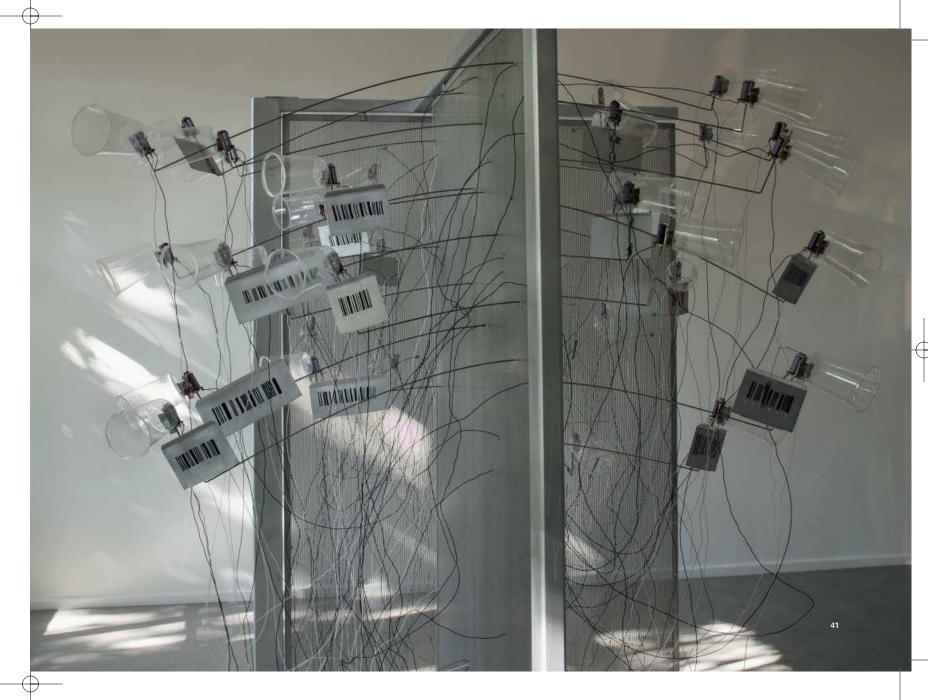






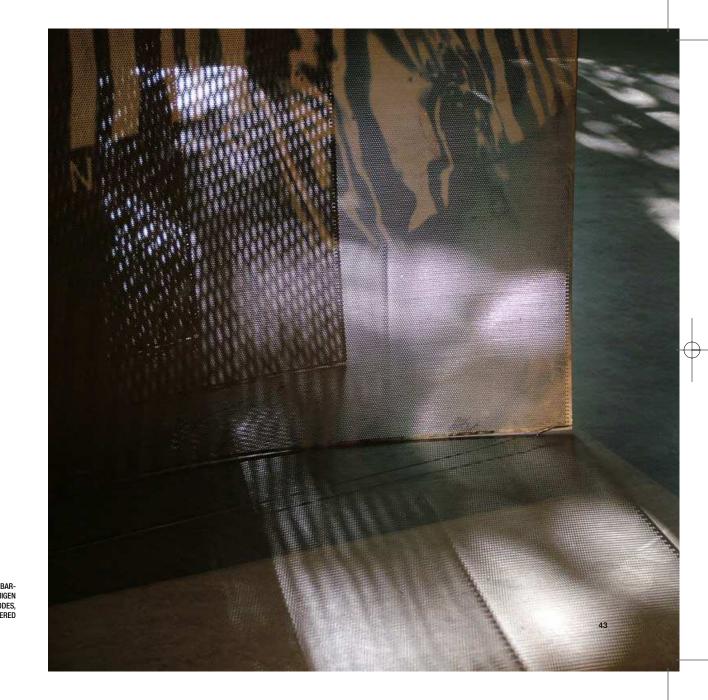
KLINGENDE BECHER | RINGING CUPS ■ 2005

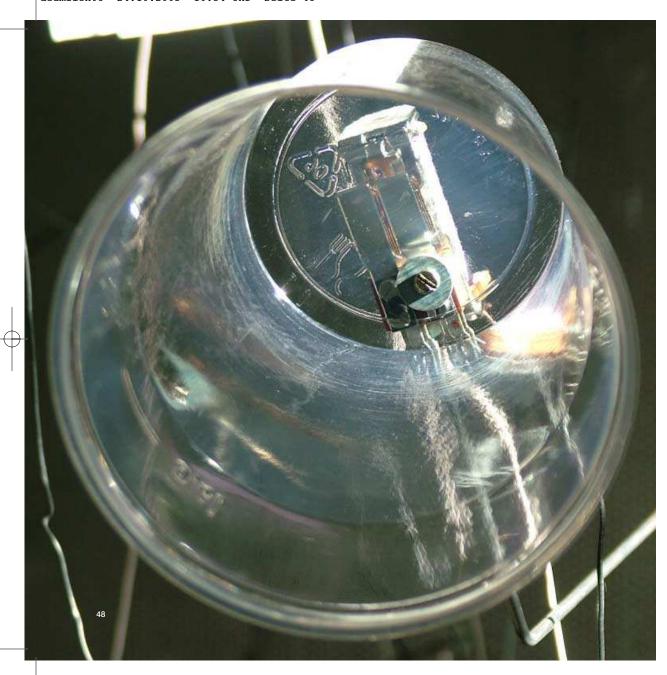
AUF EINE MATRATZENNADEL GESPIEBT, ERKLINGT AUS DEM KUNSTSTOFFBECHER DIE KLANGSTRUKTUR ÜBEREINANDER GELEGTER SPRACHFRAGMENTE. EIN COMPUTER STEUERT DIE FÜNFZIG MIT JE EINEM ELEKTRORELAIS VERSEHENEN BECHER IN VERSCHIEDENEN INTERVALLEN AN. ES ENTSTEHT EINE VON PAUSEN GEPRÄGTE, SPRÖDE, KLACKERNDE KLANGSTRUKTUR. | SKEWERED ONTO A LARGE NEEDLE, SUCH AS USED FOR
SEWING MATTRESSES, THE PLASTIC CUPS RESOUND WITH THE AURAL STRUCTURE OF MULTILAYERED
LANGUAGE- FRAGMENTS. A COMPUTER CONTROLS THE FIFTY CUPS, EACH FITTED WITH AN ELECTRIC DEVICE
WHICH GOES OFF AT VARYING INTERVALS. A BRITTLE, CLICKING SOUND-STRUCTURE, FRAMED BY PAUSES, IS
CREATED.





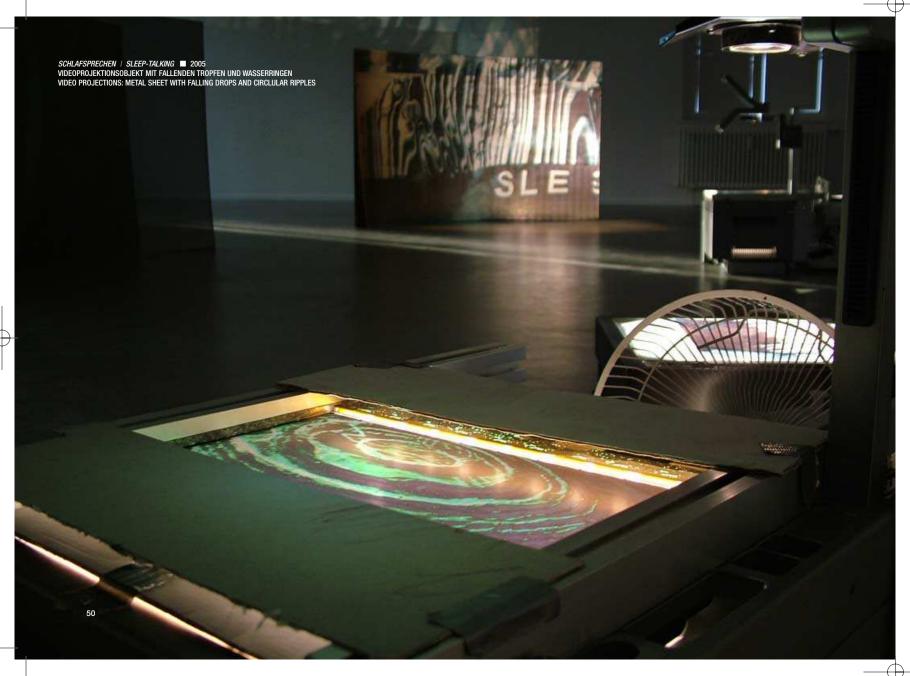
SCHLAFSPRECHEN | SLEEP-TALKING ■ 2005
DIE PROJEKTION UNTER WASSER FOTOGRAFIERTER BARCORDES DRINGT DURCH DIE EBENEN DER FÄCHERFÖRMIGEN
LOCHBLECHOBJEKTE. | THE PROJECTION OF BARCODES,
PHOTOGRAPHED UNDER WATER, PENETRATES THE LAYERED
SURFACES OF THE PERFORATED METAL SHEETS.





KLINGENDE BECHER | RINGING CUPS ■ 2005
FREI ERFUNDENE HANDSCHRIFTLICHE BARCODES SIND DEN IN ALUMINIUMBLECHE EINGESCHLAGENEN BEGRIFFEN ZUGEORDNET. | MADE-UP, HAND-MADE BARCODES HAVE EACH BEEN ALLOTTED AN APPROPRIATE WORD, STAMPED INTO ALUMINIUM SHEETS.





# LOADED AND CHARGED

ON THE EXHIBITION SLEEP + EAT BY MATTHIAS DEUMLICH IN THE KUNSTHALLE BRENNABOR, BRANDENBURG ■ MARIA KREUTZER

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with sleep.

W. SHAKESPEARE THE TEMPEST ACT IV, SCENE I

The *Kunsthalle Brennabor* is one of an ensemble of buildings standing on an area of land which until the end of the Second World War was a flourishing industrial quarter, mostly processing metals, and which continued to operate within the East German planned economy. The exhibition space itself was the works canteen of an important bicycle factory which later made cars. As there was always something here for the workers to eat, the title, *Sleep + Eat*, under which Matthias Deumlich presents his exhibition in the Brandenburg Kunsthalle–without particularly addressing Brandenburg's history–seems an expression rich in allusion and meaning. Of the artist's works assembled here most are recent; three large installations form the exhibition's centrepiece.

LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER 51

Despite its metamorphosis into a place dedicated to culture, the *Kunsthalle Brennabor* still consciously acknowledges its industrial past, part of the complex of buildings forming the 19th century *Brennabor* factory. Here in its exhibition space, the table is laid out for the installation *Germansushi*. → 20-23 This is the first piece we are confronted with on entering the hall, thanks to its size (6 x 1.6 M) and its formidable, metallic appearance. This impression is strengthened by the giant soup dishes and aluminium ladles placed, sometimes tilting, on the table amongst moulded bowls from a dead sculptor's studio. In their forms and materiality they are reminiscent of Japanese cooking utensils. → 20

The Rosenmahl, a kinetic still life, is laid out on a board, which itself rests on a cylindrical plinth formed by a large electric fan mounted on a perforated metal drum. It consists of a dusky pinkish glass container onto which a rose has been etched, and a white china plate with a design of pink roses. A chopstick dances round these two objects so energetically it is audible above the noise of the fan, as if desperate to see what is there (to be eaten).

Germansushi (2003) → 20-23 also refers to a meal that has been neither served nor cooked. It offers an irritating dish, a "nothing"; there without actually being there. If Nietzsche's assertion that "the subject is what it eats" is true, the *sujet* here remains up in the air. The board in question is a surface on which neither familiar food nor images are offered. (The German word "Tafel", like the English "board" and the Italian "tavola", implies both the table on which dishes of food might be spread, and the meal itself, as well as a panel of wood on which images might be drawn or painted.) The fiction of a meal is dissolved even further, a meal which would consist at the least of a mixture of German and Japanese, or of what we imagine "German and Japanese" to be, which with its English title introduces associations of globalisation, and which if it were to be brought anywhere close to completion might be hard to digest.

The projections which feed imaginary nourishment to our eyes are therefore even more important. Five projectors positioned under the table beam five slices of imagery–water-lily-leaf patterns of light–up through precise rectangular apertures cut out of the dishes, which are placed exactly on identical holes in the table-top, onto three sail-like plexiglass mirrors hung from the ceiling and sweeping over the table. The mirrors direct the water-lily-leaf pattern back onto the table as if to lay it. They also reflect the table and the eating utensils on it. Being semi-

transparent, the mirrors let some of the light through to the ceiling, on which further, fainter projections can be seen. It is possible to look through the transparent reverse side of one of the sails, as part of it dips down, and see the exhibition space showing darkly through. The muffled sound of a storm encloses the table acoustically, a margin; it presumably represents our ability to store knowledge and memory. The rushing sound comes from a hurricane which swept over Berlin in 2002. The artist filmed the storm, which uprooted seven thousand trees, from the safety of his flat through the window. It is not just the noise of the storm which keeps us visitors at arms length. No place has been laid for us at the table, although it could potentially accommodate 15 or 16 people. This potential is reminiscent of another feast, which was and still is of great significance within our Christian culture: the Last Supper. A meal laden with religious, historical, mythological and cultural importance, represented down the centuries on various major artists' *Tafel*, it is an apparently simple meal, consisting of "bread and wine". Arising directly from the human sacrifice or self-sacrifice of Christ on the cross—a farewell or sacrificial meal—the transubstantiation of bread and wine into the body and blood of Christ, as initiated here, is a central event for believers, to be repeated in the celebration founded on it, the Eucharist.

The focus here is on unmediated physical presence, which within art and art-theory as elsewhere is often emphasised yet not always sufficiently questioned; is this not finally about belief, even if not primarily? Either way we must stay a moment with religion. Within the Christian religion the physical presence of an eternal God is meant to compensate for the implied simultaneous retreat from the physical presence of the world, experienced as threatening. The subject's religiously and ethically motivated inward gaze, with which this is bound up, was already incompatible with contemporary thought by the time of the renaissance and the reformation. Following the reformation the transubstantiation of bread and wine was accepted only as symbolic. This led to a (new) accentuation of the linguistic. (The symbolic then consisted of a simplistic conflation of the visual and the linguistic, between which today's semiotics seeks to differentiate.) Thus, for the religious subject during the renaissance bread and wine were now only accepted as representative objects, standing in for the body and blood of Christ. A dichotomy, a difference, can be identified here, on which the writing and language of the occidental tradition is based, visible in various

52 LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER

contexts, more or less clearly. This difference can take the form of the binary opposition *letter/spirit* ("the letter kills, the spirit gives life"), or *authority of the law* versus *authority of the original or individual*. It can also be divided into the contrasting pairs, *visible/invisible*, *conscious/unconscious*, which cannot however be sustained either as pairs or as binary oppositions (see Jaques Derrida "Restitutions" in his *The Truth in Painting* (Chicago 1993) p. 255ff). The invention of the printing press—as equally that of gunpowder, which given its pulverising function and powdery nature also deserves a mention here—is a mechanical process representative of this epoch, in which the problem of differentiation, in terms of the above mentioned oppositions, rose to a new level of expression. The connection between food—the last supper—and Gutenberg's invention—the printing press—is also apparent in the question as to how this food it to be written, read, spoken and digested (for instance Luther's translation of the bible, discussions around the Eucharist etc).

The technical possibilities opened up by the printing press and gunpowder would seem to guarantee the power to repeat and to substitute, abilities which, even in the light of today's advances, constitute a significant breakthrough. They could be interpreted as an increasing attempt by the subject, parallel to its inward gaze, to project or to complete itself. The revolutionary inventions of the reformation period can be understood as a means of counteracting the threat of the outside world's physical presence, with its inherent decay and transience.

The accentuation of the linguistic, which is becoming ever more important, given that a particular trend within modern art has made as its subject the ambiguity of physical presence–Duchamp's work being the starting point, its continuation seen in particular aspects of contemporary art production–can also be seen in Matthias Deumlich's work. The ambiguity of the *physically present* or even the *visible* can be seen as correlating with the dissolution of the conceptual, as focussed on in the works shown in the exhibition *Sleep* + *Eat*. Thus, as with Matthias Deumlich's previous works, the technical is as important as words and pictures. Together they are woven into a mesh in which technology becomes linguistic and pictorial; words and pictures, technical. As however this is not a 1:1 process, but occurs in various, partial ways, the joins are fluid and metonymic. Such methodologies create and sustain the poetic dimension of the work.

Perhaps it is no coincidence that Matthias Deumlich originally trained as a printer. His use of paper, the deployment of inscription as well as

intonation—which can take any form from spoken language or music to the dissolving of sound into white noise—play a role not to be underestimated in his work. Thus a word like "Druck" ("printing", the act; "print", its result; also "pressure"), just to take one important example, alludes to a recurring means of expression, both physical and technical. Other examples might include the steam-engine's horn with its handle, and gage for measuring the pressure of the Puste ("puff"). → 36-37 Apart from their technical qualities, these machines display their own visual/aesthetic qualities, consciously emphasised, rather than hidden. Analogous interpretations could also be made of the terms/images "drum", "barcode" or "wave", to name just three examples. Visual, verbal and concrete elements are mixed up within them in such a way that they can no longer be isolated, and thus achieve poetic overlaps. Through memories or cross-references between individual elements of the work—which could equally stand alone or be drawn into other complex relationships—individual objects or parts each become loaded in such a way that that they can enforce their powers in relation to other pieces, as well as within themselves.

Although from the beginning new technologies have been part of Matthias Deumlich's creative process, mechanical systems, on which all technological developments are based, play an ever more significant role for his objects, sound and light installations, his photographs and drawings. Matthias Deumlich's art is experienced in the confrontation with his works, in which sounds, visual elements, movements, static and moving pictures are interwoven; his art is his way of thinking and speaking, closely bound up with the multimedia-influenced events of our time, and the framing of the contemporary subject. It lends itself to an in-depth elucidation in terms of that which Julia Kristeva describes as "pulverisation", which I will examine for a moment, not least because of the association with gunpowder. It refers to the practice in which linguistic-symbolic phenomena have for some time been dispersed into tiny elements within semiotic theory, their interrelatedness being identifiable through pictorial elements. For Kristeva pulverisation is the decisive criterion for avant garde art. Even if the crucial watershed which marked its beginning took place over a hundred years ago, the criteria which define it still apply to contemporary art.

The pulverisation within Deumlich's work is made possible by networks and interconnections, through the transformation of energy between things; thrusts, oscillations, movements of air, taking place physically, but also as part of an exchange on the symptomatic, linguistic,

54 LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER 55

metaphorical level of his work. Pulverisation is apparent for instance in the disintegration into barely audible sounds (the smallest sound is something close to white noise); in particles of various materials, such as dust, which rest on the membranes of loudspeakers, which are set in motion by sound and catapulted into the air; in splashes of water, which can in turn produce sounds (in connection with loudspeakers, magnetic fields, membranes, glass flasks, or even computer-control), as well as effects of light and shade. The pulverisation is however also evident in the use of projectors and video sequences, which are combined with the above-mentioned elements. The tactile elements, rhythm, vibration, pulses, and beats, central to the artist's installations and objects, cause stable forms to disintegrate or collapse in on themselves (it is worth noting that Deumlich was also once a drummer).

Right from the beginning Matthias Deumlich has been concerned with increasing the density of his work-through, paradoxically, the continual use of pulverisation. He does not want the processual aspect of his artistic production to disappear, either within his total oeuvre or in individual works; but to make it entirely visible is neither within the artist's power, nor in his interests. To do either would be to contradict the processual, if the principle of his process is to be understood as making the disparate and dissimilar productive to him, and not dissolving them into the identical. Matthias Deumlich seeks to distance himself from the overvaluing as much as the undervaluing of seeing, and from a certain philosophy bound up with this, represented by the platonic/occidental-dominated tradition. The artist connects banal, playful things like paper ships  $\rightarrow$  19, flags  $\rightarrow$  27-29, ice cubes or dandelion–clocks-derived from the everyday, from nature, art, philosophy, science, humanities, or technology–using intricate techniques, and allowing moments of subtle perception and discovery. Parts stand for the whole. Thus recollections of earlier work occur and at the same time, through fresh juxtapositions of earlier pieces, new works are created which are in themselves parts of the total installation.

To one side of the large table holding *Germansushi* is a smaller, more refined table  $\rightarrow 24$ , from which a doctored loaf of bread points up, only recognisable as such on second glance. Its verticality is accentuated by a stick, stuffed into the loaf at one end with a white flag at the other. (For which capitulation does it stand?) The loaf thus becomes a *Brotboje* ("bread-buoy")  $\rightarrow 27$ ; the title of the piece. With it, Matthias Deumlich

makes a play on his expansive installation in the then unfinished U-Bahn shaft at the Reichtag in 2002, part of the project *Fraktale III*. A miniature monitor fitted into the loaf shows fragmentary shots, edited together, of installations, photos (including video stills), or long video sequences from the exhibition *GO* (see the catalogue of the same name, Berlin 2002). In contrast to the earlier, large installation, every sound, every noise from *GO* has been turned off. Even the rhythm of the drum (here the drum of a washing machine, rather than a timpani) remains silent. In one video sequence harmless elements like ice cubes and skittles become disturbances, seeming to fall in or out of the image again and again. Thus, despite their miniature pictorial format, which does not allow their real size to be determined, they become threatening elements. This applies particularly to the image in which a loaf of bread is repeatedly hit against a wall. This "picture" can be seen as a predecessor to the *Russischbrotschreibmaschine* ("Russian bread type writer") > 28-29 also shown in the exhibition. With this piece Matthias Deumlich achieves an ingenious pictorial transposition, comparable with the *Brothelm* ("bread-helmet") > 65, which I will come to shortly. In the *Russischbrotschreibmaschine* he succeeds in creating a powerfully mimetic representation of a typewriter, highly enlarged and illustrating only certain elements of the said mechanical device. Mimesis is explored here in the sense of parade and parody, not in the sense of reproduction. "Russian bread letters" stick up on wires. Each attached to tiny electric motors, which again and again cause a letter to be typed noisily, they produce no text–no text that can be devoured. It might be possible to eat the "Russian bread"-it really is there–but it is protected by its glass cover from any real grasp, only available to be gazed on.

We return to the video takes in *Brotboje*, or more exactly to the packing together of two video images from *GO II*. In *Schleudertisch* ("spintable"), one of the images shows a washing machine drum in section; the other a full-length portrait of the artist sitting on the washing machine and being shaken along in analogue to the spinning drum. If the washing-machine-drum image might be explained relatively simply as a turning axle or as a filmic close-up to do with Martians or cosmic spheres, the same is true of another self-portrait which can be seen on this monitor, *Der Mann mit dem Brothelm* ("man with the bread helmet")  $\rightarrow$  65, a video sequence from *GO II*. The title is a play on a painting previously attributed to Rembrandt, *Man with the golden helmet*, in Berlin's *Gallery of Paintings*, and provides further extensive associations

166 LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER 55.

and metonyms. If the painting stands in the iconographic tradition of representations of Mars, the god of war, Deumlich's "man with the bread helmet" is more of a Don Quixote for our technically advanced age. The subject, who might be able to make use of the technical possibilities, falls hopelessly behind them in all important senses. The bread helmet seems just as laden with fetish as the golden one.

With its primitive construction—several loaves are sown together—the helmet gains a simultaneously science-fiction and military effect. It actually seems like a play on astronauts' or tank-soldiers' hi-tech headgear. Carefully prepared, it contradicts any attempt to determine how much or little sense such military- or science-inspired activities (often bracketed together) make.

If a characteristic of Matthias Deumlich's work is the engineering of individual particles' dispersal, initiating their movement using membranes, sounds or other means of applying pressure, he can also astonish us with a kind of reversal of this principle. Here the objects are often surrounded in a protective case, screened off, kept in peace. The often-seen glass tanks or vitrines stand for this. In *Puste* ("puff") → 36-37 dandelion clocks have been preserved and placed under a tank protecting them. Thus although the adjacent steam-engine horn, with its evocative, retrograde form, aims powerful, repeated blasts directly at the seed-heads, it cannot blow them away.

Three objects are presented to us as *Verschwörung der Gedanken* ("conspiracy of thoughts"), → 32 subtitled *Vernähte Schriften* ("sewn up writings"), and could be seen as embodying the binary opposition between *encased* and *open*. The only work here presented inside a tank rests on a sculpture-stand resembling a camera tripod and usually used for modelling heads and torsos. Two slightly different works hang on the wall. All centre on a milky, transparent parchment-paper, similar to greaseproof paper, as used to wrap sandwiches, or tracing paper, as used by draughtsmen. Individual words are written on the front and back, and written over again. Through this quadrupling, or double doubling, the lines are hard to read. Given that the writing is also sewn to the paper, in the end it becomes illegible. The difference between the writing and its bearer—the piece of paper—is so thoroughly evened out by this suture, as to be lost. Also lost are the differences between sign and signified, name and named, presence and representation. The writing becomes here a kind of fetish, which no longer serves as a sign for something else, it represents only itself. The double-sided visibility, making front and back in fact interchangeable, is a paradoxical

contradiction of its fundamental indecipherability. Writing slips here into the pictorial. Even the two related objects with the same title which hang on the wall display this "sewn-up writing". Unlike the others they are not enclosed in glass cases; they sit inside boxes made of metal struts, open to all sides. In contrast to the closed tank the threads here are an explicit part of the whole. They neither fuse the piece of paper with its frame, fill the entire space in between, nor leave it entirely empty. They intertwine and entangle themselves with the surrounding box. Thus while they reach into the writing, they also draw the eye away from it. In this way the difference between inside and outside is reinstated. The glass on the other hand, creates a waterproof seal. While it protects the paper and text, it makes both untouchable. It locks the writing/picture up in its literalness.

This is also true of the seven glass tanks or vitrines which make up the installation *Traumwäscher* ("dream-washer") 2005  $\rightarrow$  33-34  $\rightarrow$  36-37, forming an installation which, like *Germansushi* dominates the space. Three of the "script-vitrines" stand right inside the imposing, metal receptacle in the water; a fourth sits on its edge. Three further tanks are hung marginally, above the receptacle and within its floor space, next to the apparatus responsible for the circulation of the water. They are thus placed in front of the waterfall, which pours from a cleverly made steel construction just under the ceiling before being caught in the receptacle below. If water, viewed in the long term, is stronger than glass, then perhaps the waterfall, main element of the "dream-washer", with its acoustic and visual powers as a solvent, can help us to penetrate and solve the "conspiracy of thoughts". We make our way behind the watery curtain, which functions as a kind of screen or an opening into the third central work, *Schlafsprechen* ("sleep talk"). Our first impression is of five enormous sheets of perforated steel  $\rightarrow$  39  $\rightarrow$  42-45  $\rightarrow$  50, each consisting of two or three individual, layered pieces joined together. Like the plexiglass mirrors above *Germansushi* and the waterfall, they are transparent and at the same time opaque. The sheets are lightly bowed, and their arrangement in the room enhances this. Two of them are raised up on legs, the other three sit on the floor. With their layers and their sieve-like perforations they serve as giant projection surfaces for sleep talk. Matthias Deumlich works here again with light, shade, water, overhead projection film, projectors etc, and this time–unusually–with barcodes.  $\rightarrow$  3  $\rightarrow$  63

58 LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER S5

Barcodes are used to identify products automatically. We all recognise them from packaging, from labels stuck to products, with their simple striped design consisting of strong vertical black and white lines, varying not only in their spacing and thickness, but also in number. This is what makes up the code. Interestingly, their widespread commercial use followed a decision by the US defence ministry in 1980 to introduce a particular barcode for all products to be sold to the military. Initially used for the simple classification of products using an automatic identification pattern, barcodes are now used in industrial production to ensure precision in the manufacture of consumer items such as fridges and fitted kitchens. The worker is left simply with the task of supervision.

The barcodes are reminiscent of a highly technical, cryptic script, which can only be read by experts or special machines. Their abstract structure clearly relates to EEGs (electroencephalograms), with which the curves or waves of electrical currents in the brain are measured, typically as part of sleep research. While these were once printed out on paper, now they are almost without exception displayed electronically. The same is true for the records, also used in sleep research, of electrical activity in the jaw muscles and during eye-movement.

Sleep is not the opposite of being awake; this was always apparent within literature and later, definitively, through Sigmund Freud's psychoanalytic research. Freud's work cannot only be understood as the interpretation of particular dreams, it must also be read as cultural theory, applicable to literature and the visual arts. Whilst always seeking scientific proof of the psychic, Freud realised that this attitude was not enough.

Sleep research, classified under the science of cognition, always remains trapped in the attempt to compare human thinking to a high-tech machine, working digitally like a computer. First and foremost it is about measurable occurrences. Thus the rhythmic progression of sleep turns out to be something which can be divided into four consecutive phases. Even sleep talk can be recorded using a special measurement of electrical activity in the brain, and a particular rhythmic pattern detected. Seen as belonging to the dream, its dimension as actual language is ignored, although it can provide information via language and the poetic, not just literary knowledge, also visual and pictorial, and a deeper understanding of each person.

With the installation *Schlafsprechen* Matthias Deumlich again demonstrates a strong fascination with technology and poetry. Looking for a visual equivalent for the phenomenon of dreams in general, barcodes seemed to him reminiscent of the recordings of brain waves in sleep research. He typed various words, such as "Schlafsprechen"  $\rightarrow$  3  $\rightarrow$  44 into the relevant software, and printed them out as barcodes. He did the same with the words "Wandlungskörper" ("transformation-body") and "Liegwandeln"  $\rightarrow$  63 (a word he made up, meaning perhaps "reclining-transformation"). The barcodes underwent a further material transformation in that the artists placed them—they were printed on paper—in water. Still in the water, they were photographed, their stripes now distorted; they became rippled—dilapidated from the start. Deumlich experimented with various disintegration processes. Together they were intended to contribute to illustrating the disintegration of ideas, as seen for instance in sleep, perhaps also in art. As well as the wave-like movements, word-scraps, displayed using the projectors, form a highly indistinct background: "Sle…"  $\rightarrow$  50, shortened from "sleep", or "Gwand"  $\rightarrow$  45, from the neologism "Liegwandeln". This is also to be seen in a photo, along with "Wa....s...gkörp...", which in turn is also amongst the projections. Combined with the words, or remains of words, are the abstract identification patterns of the barcodes. They provide the installation with its unique energy, by throwing their slightly distorted, waving stripes across three of the perforated sheets, thus largely dominating them, while on one of the sheets the word "Schlafsprechen" lines the stripy code like a sleep-rumpled duvet.  $\rightarrow$  44

Two of the perforated segments are without barcodes. → 45 A repeatedly falling drop of water creates the image of a circular ripple, which continually breaks and itself represents a projection. → 45 → 50 Ripples, rushing to the edges, are first separated, then again joined to the barcode images, set in motion. Waves, made from the mediums of light, water, sound, and digits, continually recur in Deumlich's work. Images of them can only arise through the movement of water, yet a similar effect can also be created by rolling a transparent plastic beaker across a dark surface, mediated through video. → 64 Such transposition and translation, with parts mostly subsumed under the whole, and combined accordingly, is what fundamentally characterises Matthias Deumlich's work.

This is also seen in the two-part installation Klingende Becher ("ringing beakers") of 2005. Amongst a huge mass of wire, tied to a T-shaped

LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER

framework, 50 see-through plastic beakers can be seen, each with a barcode, attached to a metal sign. The coded message is this time made-up and hand-made. If the codes were "real" they would anyway only be digitally readable, their words and meaning inaccessible to the viewer/reader. The decoding of a real barcode in its usual environment provides information lacking any imaginative dimension. In stark contrast to this, these aluminium signs offer imaginative nourishment, with pregnant words attributed to each barcode like, "Gleiten" ("glide/slide/slip"), "Schall" ("sound"), "Pochen" ("thump/pound/rap"), "knusprig" ("crispy"), "Blei" ("the metal, lead"), "lächeln" ("smile"), "Wasser" ("water") etc. If, in their metallic fixedness they do not initially have the effect of disintegration or dissolution, more of determination, they also evoke associations which transcend every attempt to determine meaning. From time to time one of the cups interrupts our engagement with the words, making a mechanical, unspecific noise, which could just be called a ring, caused by a tiny motor tapping at their base. From a second T-shaped steel frame, equipped with just five mugs and a loudspeaker, placed across the room from the first frame, we hear a voice which seems to be telling a story, in a foreign, unintelligible language. Here too, the straightforward imparting of information, such the automatic identification pattern of a barcode might allow, has met defeat. But who can translate and transmit the information? Matthias Deumlich can: using the surplus, the profit which his works deliver, which emphasise the role of the painter, sculptor, storyteller, in objects which reach throughout the space around them. Sensitivity and awareness are critical here too, allowing the artist not just to transmit the materials and imaginary objects he uses, but to receive them. Play and humour characterise the artist's work, rupturing the dramatic, narrative, personal and ideological. This results in a connection between the levels of language and art-the sensory, imaginary level-a connection which cannot be reduced to meaning, and still less to information. ■

S2 LOADED AND CARGED ■ MARIA KREUTZER





CURRICULUM VITAE ■ MATTHIAS DEUMLICH

**■** GROUP EXHIBITIONS

2ND BERLINER KUNSTSALON, ARENA, BERLIN

SPRING ■ "LOFT-LOCATION OCCUPIED FOR TIME", BERLIN

ERINNERN ("MEMENTO") ■ CONRAD ADENAUER FOUNDATION, BERLIN



WWW.MATTHIAS-DEUMLICH.DE

962	BORN IN BERLIN, GERMANY	2004	KUNST/MACHT/ARBEIT ("ART/POWER/WORK") ■
971 onwards	AUTODIDACTIC LEARNING OF VARIOUS PERCUSSION INSTRUMENTS		FEDERAL MINISTRY OF ECONOMICS AND LABOUR, BERLIN
981-1984	TRAINING AS OFFSET AND BOOK PRINTER		1ST BERLINER KUNSTSALON, ARENA, BERLIN
984-1986	STUDIED PERCUSSION IN COLOGNE		LUX/US ■ LÜDENSCHEID MUNICIPAL MUSEUM
986-1988	EMPLOYED AS MUSICIAN AND PERCUSSION TEACHER IN BERLIN	2002	FRAKTALE III ■ REICHSTAG U-BAHN STATION, BERLIN
988	CREATION OF THE FIRST LIGHT AND SOUND INSTALLATIONS	2001	SKULPTUREN IX ■ GEHAG- FORUM, BERLIN
990-1997	DEGREE AT THE HOCHSCHULE DER KÜNSTE		KINDER ALS AUFTRAGGEBER ("CHILDREN AS CUSTOMERS") ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
	(COLLEGE OF FINE ARTS) BERLIN UNDER REBECCA HORN		WHERE ROCK AND OCEAN MEET ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN
990	ASSISTANCE FOR THE EXHIBITION DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT,		ARTWORKS CONSULTING ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN
	("THE ENDLESSNESS OF FREEDOM")	2000	DIE SPRÖDE FLUT ("THE FRIABLE FLOOD") ■ CONVENT OF SANTA DOMINGO DE BONAVAL
997	AWARDED MAGISTER (MA) FROM THE HOCHSCHULE DER KÜNSTE, BERLIN		AT THE CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANA ("GALICIA CENTRE OF CONTEMPORARY ART"),
998	GUEST LECTURER AT FRANKFURT UNIVERSITY		SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN
997-1998	GRANT FROM THE AKADEMIE DER KÜNSTE ("ACADEMY OF ARTS") BERLIN		WILLKOMMEN IN ABSEN/C/ITY ■ SOUND FESTIVAL, AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
998-2000	STATE GRANT UNDER THE SCHEME FOR SUPPORTING EMERGING ARTISTS		ALMOST DONE ■ STARKE FOUNDATION, BERLIN (WITH SOL LEWITT, YOKO ONO, BJÖRN MELHUS)
2002 and 2004	GUEST LECTURER AT THE STAATL. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE	1999	LANGE NACHT ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
	(STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN) STUTTGART		KÜNSTLER FÜR KINDER ("ARTISTS FOR CHILDREN") ■ JEWISH MUSEUM, BERLIN
		1998	VERSCHIEDENE DINGE ("DIFFERENT THINGS") ■ LEIBNIZHALLE, UNIVERSITY OF FRANKFURT AM
			MAIN, AND DEUTSCHES ARCHITEKTURZENTRUM ("GERMAN ARCHITECTURE CENTRE"), BERLIN
SOLO EXHIBITIONS			INDOORGAMES ■ STARKE FOUNDATION, BERLIN
		1996	ICH SCHLAGE MIT DEN FLÜGELN ("I HIT WITH WINGS") ■ KULTUR BRAUEREI, BERLIN
2003	GERMANSUSHI ■ STARKE FOUNDATION, BERLIN		KUNST FÜR OTTO DIX ("ART FOR OTTO DIX") ■ NATIONALGALERIE, BERLIN
2002	GO ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN		ÜBERGÄNGE 1 ■ ST. JOHANNES FRIEDHOF, NUREMBERG
999	DIE SPRÖDE FLUT ■ ("THE FRIABLE FLOOD") IN SINGUHR,		ÜBERGÄNGE 2 ■ INTERIMSGALERIE MINARTZ, NUREMBERG
	THE SOUND GALLERY IN THE PAROCHIAL CHURCH, BERLIN		HUTH ■ DEBIS, POTSDAMER PLATZ, BERLIN
998	HEUTE IST NOCH IMMER ("TODAY IS FOREVER") ■ GALERIE HORST DIETRICH, BERLIN	1995	TRANSMISSION AS ART ■ SKF GMBH, TRADE FAIR, HANNOVER
	EIN KINETISCHES STILLEBEN ("A KINETIC STILL-LIFE") ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN		JAHRESGABEN ("THE YEARS WORKS") ■ KESTNERGESELLSCHAFT, HANNOVER
997	DIE TANZENDEN EIER ("THE DANCING EGG") ■ MUSIKWOCHE, MUSIC-WEEK	1994	KÜNSTLER FÜR KINDER ("ARTISTS FOR CHILDREN") ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
	AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN		LINSE, WILLI, DEUMLICH ■ GALERIE BROOKMANN, POTSDAM
995	DIE VERSCHWÖRUNG DER GEDANKEN ("CONSPIRACY OF THOUGHTS") ■		KÜNSTLER FÜR SARAJEVO ("ARTISTS FOR SARAJEVO") ■ SCHAUBÜHNE, BERLIN
	GALERIE MARRE UND DAHMS, ESSEN	1992	DIE LETZTE GALERIE ("THE LAST GALLERY") ■ PETER LANG, SPECKSHOF, LEIPZIG
994	FEUERDORN ■ KUNSTHISTORISCHES INSTITUT		WARSAW-BERLIN ■ WARSAW SCHOOL OF ART
	("FEUERDORN INSTITUTE FOR ART-HISTORY") BONN		37 RÄUME ("37 SPACES") ■ KUNSTWERKE BERLIN E.V.
993	BEWEGTE OBJEKTE ("OBJECTS IN MOTION"), GALERIE LIKÖRFABRIK, KUNSTWERKE BERLIN E.V.		·

## ■ WORKS IN PUBLIC SPACES AND PERMANENT COLLECTIONS

from AUG 2000	MENDELS RACHE ("MENDEL'S REVENGE") ■ SCULPTURE PARK AT THE MAX-DELBRÜCK-CENTR
	FOR MOLECULAR MEDICINE, BERLIN
from FEB 2002	GEDENKWAND ("MEMORIAL WALL") ■ STRABE DER NATIONEN, FORMER CONCENTRATION CAM RAVENSBRÜCK, FÜRSTENBERG

5

VITA ■ MATTHIAS DEUMLICH



WWW. MATTHIAS-DEUMLICH.DE

1962	GEBOREN IN BERLIN
seit 1971	AUTODIDAKTISCHES ERLERNEN DES SCHLAGZEUGSPIELS
1981 - 1984	AUSBILDUNG ZUM BUCH - UND OFFSETDRUCKER
1984 - 1986	SCHLAGZEUGAUSBILDUNG IN KÖLN
1986 - 1988	TÄTIG ALS MUSIKER UND SCHLAGZEUGLEHRER IN BERLIN
1988	REALISIERUNG VON ERSTEN LICHT- UND KLANGINSTALLATIONEN
1990 - 1997	STUDIUM AN DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE - BERLIN,
	KLASSE REBECCA HORN
1990	MITARBEIT AN DEM AUSSTELLUNGSPROJEKT
	DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT
1997	MEISTERSCHÜLERABSCHLUß AN DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE, BERLIN
	GASTDOZENT AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT/MAIN
1997-1998	STIPENDIAT DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
1998-2000	STIPENDIUM NACH DEM NACHWUCHSFÖRDERUNGSGESETZ
2002+2004	GASTDOZENT, STAATL. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, STUTTGART
■ EINZELAUSST	ELLUNGEN
2005	CLEED LEAT WINCTHALLE REMINARAD REANDENRING A H

2005	SLEEP+EAT ■ KUNSTHALLE BRENNABOR, BRANDENBURG A. H.
2003	GERMANSUSHI ■ STIFTUNG STARKE, BERLIN
2002	GO ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN
1999	DIE SPRÖDE FLUT ■ SINGUHR HÖRGALERIE IN PAROCHIAL, BERLIN
1998	HEUTE IST NOCH IMMER ■ GALERIE HORST DIETRICH, BERLIN
	EIN KINETISCHES STILLEBEN ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
1997	DIE TANZENDEN EIER ■ MUSIKWOCHE, AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
1995	DIE VERSCHWÖRUNG DER GEDANKEN ■ GALERIE MARRE UND DAHMS, ESSEN
1994	FEUERDORN ■ KUNSTHISTORISCHES INSTITUT BONN
1993	BEWEGTE OBJEKTE ■ GALERIE LIKÖRFABRIK, KUNSTWERKE BERLIN E.V.

#### ■ AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN

	SPRING LOFT ■ LOCATION OCCUPIED FOR TIME, BERLIN
	2. Berliner Kunstsalon ■ Arena, Berlin
2004	KUNST/MACHT/ARBEIT ■ BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFT, BERI
	1. BERLINER KUNSTSALON ■ ARENA, BERLIN
	LUX/US ■ STÄDTISCHES MUSEUM LÜDENSCHEID

ERINNERN ■ CONRAD ADENAUER STIFTUNG, BERLIN

FRAKTALE III ■ U-BAHNHOF REICHSTAG, BERLIN 2001 SKULPTUREN IX ■ GEHAG-FORUM, BERLIN KINDER ALS AUFTRAGGEBER ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN WHERE ROCK AND OZEAN MEET ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN ARTWORKS. CONSULTING ■ HAUS AM LÜTZOWPLATZ, BERLIN DIE SPRÖDE FLUT ■ KLOSTER SANTA DOMINGO D. BONAVAL/ CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANA ■ SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPANIEN WILLKOMMEN IN ABSEN/C/ITY ■ SOUNDARTFESTIVAL AKADEMIE D. K, NSTE, BERLIN ALLMOST DONE ■ STIFTUNG STARKE, BERLIN MIT SOL LEWITT, YOKO ONO, BJÖRN MELHUS LANGE NACHT ■ AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN KÜNSTLER FÜR KINDER ■ JÜDISCHES MUSEUM, BERLIN VERSCHIEDENE DINGE ■ LEIBNIZHALLE, UNIVERSIT‰T FRANKFURT VERSCHIEDENE DINGE ■ DEUTSCHES ARCHITEKTURZENTRUM, BERLIN INDOORGAMES ■ STIFTUNG STARKE. BERLIN 1996 ICH SCHLAGE MIT DEN FLÜGELN ■ KULTURBRAUEREI, BERLIN KUNST FÜR OTTO DIX ■ NATIONALGALERIE, BERLIN ÜBERGÄNGE 1 ■ ST. JOHANNES FRIEDHOF, N.RNBERG ÜBERGÄNGE 2 ■ INTERIMSGALERIE MINARTZ, N RNBERG HUTH ■ DEBIS, POTSDAMER PLATZ, BERLIN TRANSMISSION AS ART ■ SKF GMBH, MESSE HANNOVER JAHRESGABEN ■ KESTNERGESELLSCHAFT. HANNOVER KÜNSTLER FÜR KINDER ■ AKADEMIE DER K NSTE, BERLIN LINSE, WILLI, DEUMLICH ■ GALERIE BROOKMANN, POTSDAM KÜNSTLER FÜR SARAJEVO ■ SCHAUBÜHNE BERLIN DIE LETZTE ■ GALERIE PETER LANG, SPECKSHOF LEIPZIG WARSCHAU-BERLIN ■ KUNSTAKADEMIE WARSCHAU 37 RÄUME ■ KUNSTWERKE BERLIN E.V.

### ■ ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEM RAUM UND SAMMLUNGEN

seit Aug. 2000 MENDELS RACHE ■ SKULPTURENPARK DES MAX-DELBRÜCK-CENTRUMS FÜR MOLEKULARE MEDIZIN, BERLIN seit Feb. 2002 GEDENKWAND - STRAßE DER NATIONEN ■ EHEMALIGES KONZENTRATIONSLAGER RAVENSBRÜCK, FÜRSTENBERG