



# Die Gefahr der Worte The Danger of Words



Gabriele Pütz

# Die Gefahr der Worte

## The Danger of Words

Gabriele Pütz

Eine Veröffentlichung des Landschaftsverbandes Rheinland  
Rheinisches LandesMuseum Bonn



## **Vorwort**

*Gabriele Uelsberg*

Der Rheinische Kunstpreis ist eine Initiative des Rhein-Sieg-Kreises und des Landschaftsverbands Rheinland. Diese Anerkennung einer künstlerischen Position ist eine Referenz an die hoch stehende Qualität der zeitgenössischen bildenden Kunst im Rheinland, die hier aufgrund der großen Dichte von Akademien, Kultureinrichtungen und Instituten zu einem Reichtum an Künstlerinnen und Künstlern geführt hat, der unvergleichlich ist. Im Jahr 2004 wurde Gabriele Pütz die zweite Preisträgerin des Rheinischen Kunstpreises und wird nun mit einer Ausstellung und der vorliegenden Buchpublikation im Rheinischen LandesMuseum Bonn gewürdigt.

Aus einer Bewerberzahl von 600 Künstlerinnen und Künstlern wurde Gabriele Pütz von einer unabhängigen Jury aufgrund der überzeugenden Intensität ihrer Arbeit ausgewählt. Die Installationen und Objekte der in Alfter bei Bonn geborenen Künstlerin weisen sich durch einen hohen Grad an inhaltlicher Abstraktion, einer beeindruckenden handwerklichen Gestaltung und einer immer wieder verblüffend selbstverständlichen Kombination von philosophischen Inhalten und haptischer Bildlichkeit sowie der überzeugenden Verknüpfung von Text und Objekt aus. Dabei fällt es durchaus schwer, ihre Arbeiten einer künstlerischen Gattung zuzuordnen. Gabriele Pütz erarbeitet raumbezogene Installationen, die sie aus einer Auseinandersetzung mit scheinbar banalen Alltagsdingen und komplexen philosophischen oder religiösen Thematiken heraus entwickelt. Ihre konzeptionellen Ansätze verharren jedoch nicht in der bloßen Erfassung solcher Inhalte, sondern wandeln die Themen in größere Einheiten. Es gelingt der Künstlerin dabei immer wieder, komplexe philosophische Thesen mit Objekten, Szenarien und Erlebnissen des Alltags zu verknüpfen, die sie nahezu spielerisch suchend aus ihrem direkten Umfeld ableitet. Wobei Umfeld im Kontext der Arbeiten von Gabriele Pütz bedeutet, dass sie aus eigenen Lebenserfahrungen, aus Familiensituationen oder aus der Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum in dem wir uns tagtäglich bewegen ihre Bildfindungen rekurriert. So lässt sie immer wieder die Irritation und Mutation von Objekten und Materialien entstehen, indem sie gegen die Gewissheit der Wahrnehmung antritt. Mal sind es photographische Arbeiten von Straßenzeichen, die sie verwendet, um die dort gefundenen numerischen Angaben mit Textstellen der Bibel zu verbinden, mal sind es Gegenstände des Alltags, wie Teller, denen sie Thesen aufdruckt und die damit die Bild gewordenen philosophischen Theorien als gleichsam "geistige Nahrung" anbieten.

Die Objekte, die sich in den Arbeiten von Gabriele Pütz finden, sind jedoch nicht tatsächliche Fundstücke, sondern Gestaltungen aus Keramik. Die Zerbrechlichkeit und Fragilität der Dinge, die auf den ersten Blick oft massiv und robust erscheinen, werden auch in diesem Sinne zur Metapher der Bedrohtheit philosophisch-ethischen Gedankengutes. Gabriele Pütz fordert mit ihren Arbeiten den Betrachter als "Seher", "Begreifer" und "Denker" heraus und macht es uns im besten Sinne des Wortes "nicht leicht", mit ihren Werken umzugehen. Dabei gelingt ihr dennoch im Umgang mit den Materialien eine sinnliche Auseinandersetzung mit den philosophisch-theoretischen Gedankengängen.

Das Rheinische LandesMuseum Bonn gratuliert Gabriele Pütz zum Rheinischen Kunstpreis 2004 und dankt ihr für die Erstellung der Kataloggestaltung und die Planung der Ausstellung. Unser herzlicher Dank gilt insbesondere auch Frithjof Kühn, dem Landrat des Rhein-Sieg-Kreises, für die gute Zusammenarbeit. An dieser Stelle sei auch dem erfolgreichen Team des Rheinischen LandesMuseums Bonn unter der Leitung von Lothar Altringer großer Dank für die technische und inhaltliche Betreuung der Ausstellung gesagt. Mein besonderer Dank gilt der Kuratorin Verena Schneider für ihr besonderes Engagement im Kontext der Ausstellung.

## Foreword

Gabriele Uelsberg

The Rheinischer Kunstpreis (Rhineland Art Prize) is an initiative by the Rhine-Sieg District and the Landschaftsverband (Rural Association) of the Rhineland. This acknowledgement of an artistic position is a reference to the eminent quality of contemporary art in the Rhineland, which due to the enormous density of academies, cultural institutions and institutes has led to a wealth of artists without comparison. In 2004, Gabriele Pütz became the second recipient of the Rheinischer Kunstpreis, and she is now being honored with an exhibition in the Rheinisches LandesMuseum and this publication.

Of the 600 applicants, because of the convincing intensity of her work, Gabriele Pütz was chosen by an independent jury to receive the prize. The installations and objects by the artist born in Alfter near Bonn are characterized by a high degree of abstraction with regard to content, by their impressive and well-crafted design, and by an ever-amazing natural combination of philosophical content and haptic figurativeness as well as the convincing combination of text and object. It is difficult to assign her works to a particular artistic genre. Gabriele Pütz creates space-related installations, which she develops out of her examination of apparently commonplace everyday objects and complex philosophical or religious themes. However, her conceptual approaches do not adhere to the mere recording of these kinds of content, rather they transform the themes into greater units. The artist consistently succeeds in linking complex philosophical theses with everyday objects, scenarios and experiences, which she almost playfully seeks in, and derives from, her immediate surroundings—though within the context of the works by Gabriele Pütz, surroundings refer to her pictorial compositions returning to her own life experience, family situations, or her examination of the public space we move in every day. Thus she time and again allows the irritation and mutation of objects and materials to emerge by lining up against the certainty of perception. She sometimes uses photographs of street signs and connects the numbers she finds there with passages from the Bible; other times she takes everyday objects, such as plates, prints theses on them, and then offers the visual philosophical theories as “food for thought.”

The objects Gabriele Pütz uses in her works are not actually found objects, but they are made of ceramics. In this sense, the fragility of the things, which at first glance appear to be robust, also

becomes a metaphor for the threatened state of the philosophical-ethical body of thought. Gabriele Pütz's works challenge the viewer as a "seer," an "understander" and a "thinker," and she literally does not make it easy for us to deal with her works. Still, in her treatment of the materials she uses she succeeds in a sensual examination of philosophical-theoretical trains of thought.

The Rheinisches LandesMuseum Bonn would like to congratulate Gabriele Pütz upon receiving the Rheinischer Kunstpreis 2004 and to thank her for designing the catalogue and planning the exhibition. Our thanks also go out to Frithjof Kühn, Chief Administrator of the Rhine-Sieg District, for his exemplary cooperation. I would also like to express my gratitude to the successful team from the Rheinisches LandesMuseum Bonn, headed by Lothar Altringer, for their all-around supervision of the exhibition. And last but not least, special thanks are due Verena Schneider, the curator of the exhibition, for her tremendous commitment to the project.

## Die Gefahr der Worte

Andreas Gelhard

1. Die Welt ist alles, was der Fall ist.
2. Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.
3. Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke.
4. Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.

Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Wenn man an eine Beschreibung als ein Wortbild der Tatsachen denkt, so hat das etwas Irreführendes: Man denkt etwa nur an Bilder, wie sie an unseren Wänden hängen; die schlechtweg abzubilden scheinen, wie ein Ding aussieht, wie es beschaffen ist. (Diese Bilder sind gleichsam müßig.)

Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*

Gabriele Pütz liest und sie gibt zu lesen. Sie entziffert, was nicht zum Lesen gemacht ist oder was so noch nicht gelesen wurde; und wer sich auf ihre Objekte und Installationen einlässt, der wird sich auf den gut gangbaren Irrwegen der Sprache bald nicht mehr gut auskennen. Er wird – ob er will oder nicht – ein philosophisches Verhältnis zu den Worten entwickeln.



Nach Wittgenstein hat ein philosophisches Problem die Form: "Ich kenne mich nicht aus." Das klingt trivial, trägt aber nur der Tatsache Rechnung, dass wir uns gewöhnlich nicht auskennen, ohne es zu wissen. Zum Beispiel, wenn wir uns täglich auf unsere Sprache verlassen. In den *Philosophischen Untersuchungen* heißt es: "Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Du kommst von einer Seite und kennst dich aus; du kommst von einer anderen zur selben Stelle, und kennst dich nicht mehr aus.«

Wenn wir Gabriele Pütz an einer Stelle begegnen, an der wir uns besonders gut auskennen, kommt sie in der Regel von der anderen Seite. Sie fragt nicht, was ein Satz bedeutet, sondern was er tut, sie baut Objekte, die sich unmöglich mit einem einzigen Namen benennen lassen, und sie schlägt die Psalmen auf, wenn sie einem kleinen gelben Schild mit der Aufschrift "Ferngas Ps 1,6 / 3,4" begegnet. Dabei zitiert sie immer wieder Techniken, die die Welt vereinfachen und uns den richtigen Weg zeigen sollen. Auch diese Techniken haben ihre andere Seite und es genügt oft eine kleine Verschiebung des Blickwinkels, um sie hervorzukehren.





Die Welt ist alles, was der Fall ist, und das ist mehr als wir verkraften können. Denn was der Fall ist, ist nur für einen göttlichen Beobachter "das Bestehen von Sachverhalten"; für uns Normalsterbliche ist es die Konfrontation mit einer Unzahl von Möglichkeiten, die ergriffen, versäumt oder anderen Möglichkeiten geopfert werden können. "Die Welt ist alles, was der Fall ist", heißt für uns: Die Welt ist alle Möglichkeiten, oder, wenn wir mal wieder den Überblick verloren haben: Die Welt ist alles Mögliche.

Zu den aufwendigeren Versuchen, uns aus dieser unübersichtlichen Lage zu befreien, gehört Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Er entstand zu einer Zeit, als Wittgenstein noch glaubte, das Labyrinth der Sprache lasse sich so umbauen, dass wir uns ein für allemal auskennen und die Beschäftigung mit philosophischen Problemen einstellen können. Die sieben Hauptsätze des Buches ziehen eine Grenze, die das Gewisse vom Ungewissen und das Sagbare vom Unsagbaren trennen soll. Der erste Satz nennt alles, was sich innerhalb dieser Grenze befindet: "Die Welt ist alles, was der Fall ist." Der letzte Satz markiert – von innen – das Außen: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen."

Gabriele Pütz versieht die Hauptsätze des *Tractatus* mit sieben kleinen Fahrzeugen, die sie "Wegräumer" nennt. Diese Wegräumer wirken nicht wie Werkzeuge, die geeignet sind, ein unerschütterliches Bollwerk philosophischer Gewissheiten zu errichten. Sie scheinen eher den Beschreibungen einfacher Sprachspiele entnommen, die Wittgenstein entwarf, nachdem er das Vertrauen in die welterschließende Kraft logischer Kalküle verloren hatte. Zu der Zeit, als Wittgenstein den *Tractatus* schrieb, hielt er Sätze noch für "logische Bilder" der Tatsachen: "Das logische Bild der Tatsache ist der Gedanke." – "Der Gedanke ist der sinnvolle Satz." Die kleinen Wegräumer bilden einen ironischen Kommentar dessen, was solche Sätze *noch* tun, was sie außerdem und vielleicht sogar an erster Stelle tun, indem sie von logischen Bildern sprechen: Sie räumen ein Feld frei, schaffen Möglichkeiten beiseite, um überschaubare Verhältnisse herzustellen. Dabei wirken die kleinen Geräte nicht sehr gut lenkbar und insgesamt nicht besonders effektiv; ganz gleich, ob man sie für die Gebilde aus Gummi und Metall hält, als die sie auf den ersten Blick erscheinen, oder ob man von vornherein feststellt, dass es sich um sehr zerbrechliche Objekte aus Keramik handelt.



Das *Wittgenstein-Bord* zitiert nicht nur Sätze, sondern auch Präsentationstechniken: die Vitrine und den Rahmen. Jedes Bord kombiniert und demontiert diese beiden Grundformen der klassischen "Ausstellung". Dem Rahmen fehlen zwei Seiten; die Vitrine ist offen und schief. Es handelt sich eben weder um Vitrinen noch um Rahmen, sondern um Borde.

Ein Bord ist kein Ort der Hochkultur. Man verwahrt dort Bücher, Teller oder andere Gebrauchsgegenstände. Ein Bord scheint also auch nicht der Ort zu sein, an dem sich Philosophie und Kunst begegnen. Betrachtet man aber die Weise, in der Gabriele Pütz Philosophie in Kunst verwandelt, so könnte man sagen: Alle Utensilien, die sie dazu benötigt, passen auf ein Bord. Und die meisten von ihnen würden dort auch nicht weiter auffallen.

Dasselbe gilt für Wittgenstein. In seinen Büchern werden Äpfel gekauft, Bausteine aufeinander gestapelt und Farben verglichen; und das mit einer so lakonischen Selbstverständlichkeit, dass man oft erst sehr spät merkt, wie hoffnungslos man sich schon in den "gut gangbaren Irrwe-

gen“ der Sprache verlaufen hat. Das Ganze strahlt eine Ironie aus, die aus dem Kontrast zum hohen Ton philosophischer Traktate lebt; eine Ironie, die sich über niemanden lustig macht.



Wer es mit mehr Möglichkeiten zu tun hat als er verkraften kann, muss sich nicht unbedingt logischer Kalküle bedienen. Er kann auch zu einem der kleinen Apparate greifen, die viele Möglichkeiten auf eine einzige reduzieren: zum Beispiel zu einer Blume oder einem Buch. Der Blume reißt man die Blätter aus und sagt so lange “Sie liebt mich, Sie liebt mich nicht“, bis die Sache entschieden ist. Das Buch schlägt man auf, legt den Finger auf eine Zeile und liest, was zu tun ist. Selbstverständlich muss es sich dabei um ein Buch handeln, das das Leben in seiner gesamten Breite umfasst. Zur Zeit der Römischen Kaiser war das Vergils *Aeneis*; in Gabriele Pütz’ *Wegweisungen* ist es die Bibel.

Was sind Wegweisungen? Sind es göttliche Winke? Oder sind es einfache Regeln, die eine Orientierung im Leben ermöglichen? In den *Philosophischen Untersuchungen* heißt es: “Eine Regel steht da, wie ein Wegweiser.“

Was steht also da? – Zum Beispiel das: “Ferngas PS 152 / 1,6 / 3,4 – Ferngas PS 16 / 10,8 / 3,8 – Ferngas PS 151 // 3,4“. Vielleicht sollte man den Text der *Philosophischen Untersuchungen* im Zusammenhang zitieren: “Eine Regel steht da, wie ein Wegweiser. – Läßt er keinen Zweifel offen über den Weg, den ich zu gehen habe? Zeigt er, in welche Richtung ich gehen soll, wenn ich an ihm vorbei bin; ob der Straße nach, oder dem Feldweg oder querfeldein? Aber wo steht, in welchem Sinn ich ihm zu folgen habe?“

Es steht nirgendwo. Auch der Wegweiser gehört zu den Kulturtechniken, die unter einer Vielzahl von Möglichkeiten eine einzige als die richtige markieren sollen, und die doch bei der geringsten Unregelmäßigkeit neue Möglichkeiten produzieren. So die Möglichkeit, die Bibel bei Psalm 1,6 aufzuschlagen und zu lesen: “Denn Jahwe behütet den Weg der Gerechten, / doch der Weg der Frevler führt in den Abgrund.“

Ist das der eigentliche Wegweiser? Sind die kleinen gelben Schilder nur Hinweise, die uns helfen, die wirklichen Wegweiser zu finden? Aber was gibt uns der wirkliche Wegweiser zu lesen? Er deutet an, dass es zwei Wege gibt und dass man den richtigen Weg einschlagen sollte, wenn man nicht im Abgrund enden will. Er weckt also den dringenden Wunsch nach einem neuen und endgültigen Hinweis, der den richtigen Weg markiert. Tatsächlich lässt sich der Weg fortsetzen und der Suchende hat – zwei Möglichkeiten, das zu tun. (Psalm 3,4 und Psalm 10,8. Er kann sich auch fragen: Was verbirgt sich hinter der 152?)



Jeder kennt die nur auf den ersten Blick einfachen Figuren, die man so oder so – als Hase oder als Ente – sehen kann. Sie heißen auch “Kippfiguren“. Das klingt harmlos, muss es aber nicht bleiben. Auch Situationen können kippen. Dieses Kippen kann für den Betrachter von Gabriele Pütz’ Arbeiten zu einer ganz eigenen Art der Fortbewegung werden.

Entsprechend lässt sich kaum eine dieser Arbeiten in nur einem Foto dokumentieren. Besonders schlagend zeigt sich das an *Undo*. Erst das zweite Foto, das den Blick in die kleine Wanne freigibt, scheint die Pointe zu enthüllen, die dem frontalen Blick auf die acht Arme verborgen bleiben muss: die “abgewaschenen“ Lager-Nummern, die ungeschehen machen, was sich

nicht ungeschehen machen lässt. Doch verführt die simultane Präsentation der beiden Blickwinkel zu einer naiven Lesart des Titels, die sich in der Begegnung mit der Arbeit selbst nicht bestätigt. Wer sich ihr aus einiger Entfernung nähert, der sieht zunächst nichts als fragmentierte Körper, abgeschnittene Arme, unter denen die Wanne eher zum Aderlass bereit zu stehen scheint als zum Bad. Wer sich also beim Blick in die Wanne an Hegels Ideal einer Versöhnung erinnert fühlt, die die Wunden der Vergangenheit ohne Narben heilen lässt, der übersieht, dass sich die Arme nur als abgeschnittene ins Kunstwerk fügen. Die Notwendigkeit, *Undo* in zwei Fotos zu dokumentieren, entspricht die Notwendigkeit, den Titel zweimal zu lesen. "To undo" bedeutet nicht nur "ungeschehen machen", sondern auch "zerstören". Die Installation zeigt auf so einfache wie unerbittliche Weise, dass jeder Versuch, das Vergangene "ungeschehen" zu machen, die Wunden wieder aufreißen und den Gewaltakt fortsetzen muss, den er leugnet. Diese Einsicht in die Gewalttätigkeit des künstlerischen Aktes selbst und in die beständige Gefahr einer Ästhetisierung des Leidens muss ausgehalten und ausgestellt werden, wenn die Forderung nach Wiedergutmachung nicht in bloßer Erbaulichkeit enden soll.



Gabriele Pütz' Umgang mit dem Problem der Gewalt ist insgesamt von klarsichtiger Trockenheit. Weder die Leugnung noch die Verherrlichung von Gewalt finden in ihren Arbeiten ein Echo. Wo diese Arbeiten die – in der christlichen Ikonographie fest verwurzelte – Ästhetik des geschundenen Körpers nicht ignorieren, demontieren sie sie. So, wenn Gabriele Pütz alle maßgeblichen Sebastians-Darstellungen des 15. bis 17. Jahrhunderts auf einige Dutzend Mullbinden appliziert. Das liegt weit ab von den gängigen der Sebastiansdarstellungen des 20. Jahrhunderts, die eine Monographie der 80er Jahre unter dem Titel *Der Künstler als Märtyrer* abhandelte. Sebastian ist hier weder Identifikationsfigur noch erotische Projektionsfläche, er ist ein verletzter Mensch. Der Extase des Leidens antwortet die Prosa des Schmerzes: Der Märtyrer als Patient.

Das ist eine knappe Botschaft. Doch in dem Raum aus Zeichen und Korrespondenzen, in dem man diese Botschaft empfängt, ist nichts einfach nur Botschaft. Alles kann zum Ausgangspunkt neuer Deutungen und assoziativer Kurzschlüsse werden. So wird man sich vielleicht auf dem Weg von *Undo* zu den *Sebastiansbinden* daran erinnern, dass das Fest des heiligen Sebastian auf den 20. Januar fällt; dass Paul Celan in seiner berühmten Büchnerpreisrede dem "20. Jänner" – dem Tag, an dem Lenz durchs Gebirg ging – eine ganz abgründige und eng mit seiner eigenen Lebensgeschichte verflochtene Deutung gibt; und dass Celan sich fragt, ob nicht jedem Gedicht – jedem Kunstwerk? – sein "20. Jänner" eingeschrieben ist. Man wird sich also vielleicht fragen, ob auch den Arbeiten von Gabriele Pütz "ihr" 20. Jänner eingeschrieben ist und ob die *Sebastiansbinden* diesem Datum näher stehen als andere Arbeiten. Vielleicht wird man auch eine Etymologie des Wortes "Sebastiansbinde" erfinden, die nichts mit den Darstellungen Mantegnas oder Tizians zu tun hat, sondern auf den Sebastian der damals kursierenden *Pestblätter* zurückgeht: auf den Schutzheiligen der Leidenden und Kranken.

(Früher oder später wird das Ganze in einem Kurzschluss enden. Noch während man sich fragt, wie ausgerechnet der von Pfeilen durchbohrte Sebastian zum Patron von Schützenbruderschaften werden konnte und wie sich dieses Amt mit den latent erotischen Darstellungen des

Sujets verträgt, gewahrt man die *Schneckenhochzeit* und liest im Hintergrund die Schlagzeile: *Gute Pfeilschützen zeugen mehr Nachkommen.*)



Auf den Blättern der Blume, die eigentlich ein Ventilator ist, der eigentlich die Attrappe eines zerfallenen Ventilators ist, steht zu lesen: *Die – Gefahr – der – Worte*. Der Stempel der Blume trägt nur noch ein Blatt, die Sache ist entschieden: *Worte*. Man kann das letzte Blatt nun auch noch abreißen und als endgültigen Bescheid mit nach Hause nehmen. Man kann aber auch der Auffassung sein, dass es sich bei der Blume um einen Apparat handelt, der darauf wartet, repariert zu werden. Setzt man ihm die Blätter wieder an und bringt man ihn in Gang, so verschwinden die Worte im Rauschen des Ventilators. Man kann ihn dann, wie Wittgenstein, dazu verwenden, störende Geräusche zu übertönen. Man kann in ihm auch das Rauschen hören, dem das Motto des *Tractatus* die klaren drei Worte des Wissens entgegensetzt: "... und alles, was man weiß, nicht bloß rauschen und brausen gehört hat, läßt sich in drei Worten sagen." Zwischen dem Rauschen und Brausen und den drei Worten liegt das Gebiet, das Gabriele Pütz in immer neuen Anläufen durchmisst.

## The Danger of Words

Andreas Gelhard

1. The world is all that is the case.
2. What is the case—a fact—is the existence of states of affairs.
3. A logical picture of facts is a thought.
4. A thought is a proposition with a sense.

Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Thinking of a description as a word-picture of the facts has something misleading about it: one tends to think only of such pictures as hang on our walls: which seem simply to portray how a thing looks, what it is like. (These pictures are as it were idle.)

Wittgenstein, *Philosophical Investigations*

Gabriele Pütz reads and has us read. She deciphers what was not intended to be read, or what has not yet been read in *this* particular way; and whoever becomes involved with her objects and installations will soon no longer know his or her way about on the easily passable wandering paths of language. He or she will—regardless of rather one wants to or not—develop a philosophical relationship to words.



According to Wittgenstein, a philosophical problem has the form: “I do not know my way about.” That sounds trivial, but it only takes into account the fact that we usually do not know our way about without knowing it. For example, when we rely on language on a daily basis: In his *Philosophical Investigations*, Wittgenstein writes: “Language is a labyrinth of paths. You approach from one side and know your way about; you approach the same place from another side and no longer know your way about.”

When we encounter Gabriele Pütz at a place we are particularly familiar with, as a rule she comes from the other side. She does not ask what a proposition means, but what it does; she constructs objects which are impossible to be given a single name, and she opens the Book of Psalms when she sees a small, yellow sign with the inscription “Ferngas Ps 1,6 / 3,4” (Long-distance Gas Ps 1.6 / 3.4). In doing so she time and again cites techniques that simplify the world and should lead us down the right path. These techniques have another side as well, and it is often sufficient to shift one’s angle of vision only slightly in order to emphasize them.



The world is all that is the case, and that is more than we can withstand. For what the case is, is only “the existence of states of affairs” for a divine observer; for us mortals it is the confrontation with a host of opportunities that can be seized, missed, or sacrificed to other opportunities. For us, “The world is all that is the case” means: The world is all possibilities. Or when we have again lost track of things: The world is everything possible. Ludwig Wittgenstein’s *Tractatus logico-philosophicus* ranks as one of the more elaborate attempts to liberate ourselves from this confusing situation. It originated at a time when Wittgenstein still believed that the labyrinth of language could be restructured in such a way that we would know our way about once and for all and that we could cease our preoccupation with philosophical problems. The seven main propositions of the book draw a dividing line intended to separate the certain from the uncertain and the utterable from the unutterable. The first proposition names everything on this side of dividing line: “The world is all that is the case.” The last proposition marks—from the inside—what is on the outside: “[W]hat we cannot talk about we must pass over in silence.”

Gabriele Pütz equips the main propositions of the *Tractatus* with seven small vehicles, which she calls “*Wegräumer*” (clearers). These clearers do not seem to be tools suitable for erecting an unshakeable bastion of philosophical certainties. Rather they appear to have been taken from the descriptions of simple language games Wittgenstein devised after he had lost trust in the inferring power of logical calculation. At the time Wittgenstein wrote the *Tractatus*, he still considered propositions to be “logical pictures” of the facts: “A logical picture of facts is a thought.” — “A thought is a proposition with a sense.” The small clearers constitute an ironic commentary on that which such propositions *continue* to do, what they do anyway and perhaps even do in the first place by speaking of logical pictures: They clear a field, get rid of possibilities in order to create unobstructed conditions. And yet the small pieces of equipment do not appear to be very steerable and on the whole not particularly effective, regardless of whether one takes them to be objects made out of rubber and metal, which they appear to be at first glance, or whether one detects from the very beginning that they are very fragile ceramic objects.



The *Wittgenstein-Bord* (Wittgenstein Shelf) cites not only propositions, but also presentation techniques: the display case and the frame. Each shelf combines and dismantles these two basic forms of the classic “exhibition.” The frame is missing two sides; the display case is open and lopsided. But then they are neither display cases or frames, but shelves.

A shelf is not a place of advanced culture. One keeps books, plates, or other basic items there. Thus a shelf does not appear to be the place where philosophy and art meet. However, if one considers the way in which Gabriele Pütz transforms philosophy into art, one could say: All of the utensils she requires to do so fit on a shelf. And most of them would not even be particularly noticeable there.

The same applies for Wittgenstein. In his books, apples are bought, blocks placed one upon the other and colors compared, and he does this with such laconic naturalness that one often does not notice until very late how hopelessly lost one already is on the easily passable wandering

paths of language. The whole thing radiates an irony that thrives on the contrast with the high note of philosophical treatises; an irony that no one makes fun of.



Those who are dealing with more possibilities than they can withstand do not necessarily have to use logical calculation. They can also resort to small things in order to reduce the many possibilities to a single one: for example a flower or a book. One pulls the petals of a flower out and says “She loves me, she loves me not” until the matter is resolved. One opens a book, puts one’s finger on a line and reads what needs to be done. Of course it has to be a book that contains life in its entire breadth. During the era of the Roman emperors it was Virgil’s *Aeneis*; in Gabriele Pütz’s *Wegweisungen* (Signs) it is the Bible.

Just what are signs? Are they signs from God? Or are they simple rules that give our lives orientation? In the *Philosophical Investigations* it says: “A rule stands there like a signpost.” So just what does it say there? This, for example: “Fergas PS 152 / 1,6 / 3,4 – Fergas PS 16 / 10,8 / 3,8 – Fergas PS 151 // 3,4.” Perhaps one should quote the passage from the *Philosophical Investigations* in context: “A rule stands there like a signpost. — Does the signpost leave no doubt open about the way I have to go? Does it show which direction I am to take when I have passed it; whether along the road or the footpath or cross-country? But where is it said which way I am to follow it?”

It is not said anywhere. The signpost, too, belongs to the techniques of culture intended to mark a single possibility as the right one amongst a whole multitude of possibilities, and yet produce new possibilities at the slightest irregularity. Thus the possibility of opening the Bible to Psalm 1:6 and reading: “For the LORD watches over the way of the righteous, but the way of the wicked will perish.”

Is that the real signpost? Are the small yellow signs only indicators that help us to find the real signposts? But what does the real signpost give us to read? It indicates that there are two paths and that one has to tread the right one if one does not want to end up in the abyss. Thus it creates the urgent desire for a new and final indication of what the right path is. In fact, the path continues and the seeker has two possibilities—Psalm 10:8 and Psalm 3:8. One can also ask oneself: What is concealed by the number 152?



Everyone is familiar with the drawings of figures that are only simple at first glance, figures one can interpret in one way or in another—for example, as a hare, or as a duck. An optical illusion. In German they are also called *Kippfiguren*—“shifting figures”. That sounds harmless, but it does not have to stay that way. Situations, too, can shift. For the viewers of Gabriele Pütz’s work, this shifting can become a very peculiar kind of locomotion.

Accordingly, hardly one of these works can be documented in a single photograph. This is particularly striking in the case of *Undo*. It is not until one looks at the second photograph that one can see into the small tub, that the point seems to be revealed that the view from the front at the eight arms has to remain obscure: the “washed off” camp numbers that make undone what cannot be made undone. However, the simultaneous presentation of both angles of

vision tempts us to read the title in a naive way, which cannot be confirmed in the encounter with the work itself. If one approaches it from some distance, one first of all sees nothing but fragmented bodies and severed arms, beneath which the tub appears to serve more as a receptacle for blood-letting than for bathing. If when looking into the tub one feels reminded of Hegel's ideal of reconciliation, which allows the wounds of the past to heal without scars, one overlooks the fact that the arms only fit into the artwork as severed limbs. The necessity of documenting *Undo* in two photographs corresponds to the necessity of reading the title twice: "To undo" not only means to "reverse the doing of something accomplished," it also means "to put an end to." The installation shows in a way that is as simple as it is merciless that any attempt to "undo" the past has to tear open old wounds and continue the act of violence it denies. This insight into the violence of the artistic act itself and into the constant danger of the aesthetization of suffering has to be endured and exhibited if the outcome of the demand for atonement is not to be edification.



On the whole, Gabriele Pütz's treatment of the problem of violence is clear-sightedly dry. Neither the denial nor the glorification of violence are echoed in her works. Where these works do not ignore the aesthetics of the broken body, which is firmly rooted in Christian iconography, they dismantle it. Such as when Gabriele Pütz applies all of the definitive depictions of Sebastian from the fifteenth to the seventeenth centuries onto several dozen gauze bandages. This is very far removed from the conventional depictions of Sebastian in the twentieth century, which was dealt with in the 1980s in a monograph entitled *Der Künstler als Märtyrer* (The Artist as a Martyr). Here, Sebastian is neither a role model, nor is he an erotic projection surface. He is a wounded man. The prose of pain responds to the ecstasy of suffering: The martyr as a patient.

That is a brief message. Yet in the space out of signs and correspondences in which one receives this message, nothing is just a message. Everything can become the starting point for new interpretations and rash associations. Thus perhaps on the way from *Undo* to the *Sebastiansbinden* (Sebastian Bandages), one will be reminded that the celebration of Saint Sebastian falls on January 20th; that in his famous speech upon receiving the Büchner Prize, Paul Celan provides an inscrutable interpretation of "20. Jänner" (January 20th)—the day Lenz went through the mountains—that is closely connected with his own biography; and that Celan asks himself whether his "20. Jänner" is not inscribed into every poem—or every work of art? Thus one might ask oneself whether "her" January 20th is inscribed into Gabriele Putz's works, and whether the *Sebastiansbinden* are closer to this date than other works. Perhaps one will also invent an etymology for the word "Sebastiansbinde" that has nothing to do with the depictions by Mantegna or Tizian, but instead goes back to the Sebastian depicted in the *Pestblätter* (Plague Papers) in circulation at the time—the patron saint of the suffering and the ill.

(Sooner or later, the whole thing will end in rash action. While one is asking oneself how, of all people, Sebastian, who was pierced by arrows, could become the patron saint of brotherhoods of archers and how this office is consistent with the erotic depictions of the subject, one becomes aware of the *Schneckenhochzeit* (Snail Wedding) and reads the headline in the background:



*Gute Pfeilschützen zeugen mehr Nachkommen* [Good Archers Father More Descendents].)



On the petals of the flower—which is really a ventilator, actually the dummy of a ventilator that has fallen apart—one can read: *Die—Gefahr—der—Worte*: The—danger—of—words. Only one petal still bears the stamp of the flower. The matter has been decided: words. One can now pluck the last petal and take it home as final notification. One can also be of the opinion that the flower is just a gadget waiting to be repaired. If one reattaches the petals and sets it in motion, the words disappear in the swoosh of the ventilator. One can then, like Wittgenstein, use it to drown disturbing noises. One can also hear the rumbling in it, which the motto of *Tractatus* counters with the three clear words of knowledge: “[A]nd anything a man knows, anything he has not merely heard rumbling and roaring, can be said in three words.” The area that Gabriele Pütz covers in ever new attempts is located somewhere between the rumbling and the roaring and the three words.

Das Gastmahl · 1994



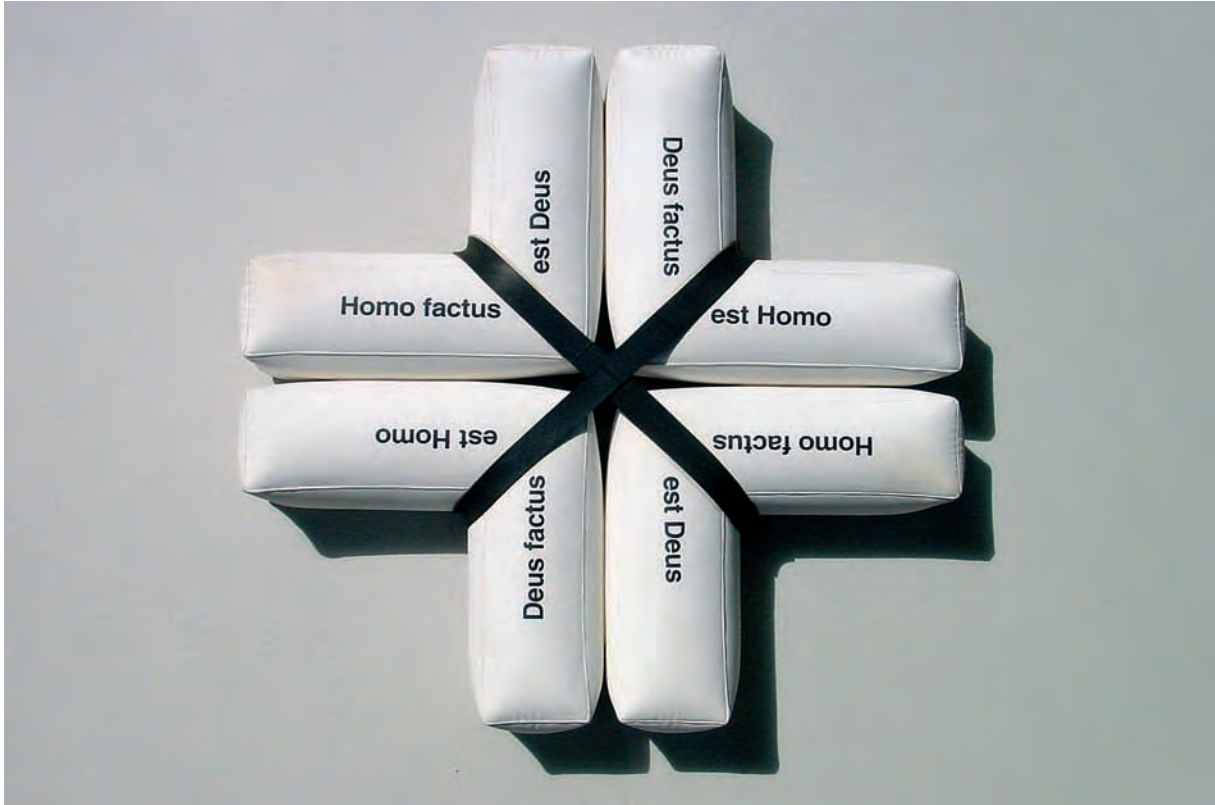


– aber “alles Erhabene ist ebenso schwierig wie selten”  
(Baruch de Spinoza)  
2004

Installation, bestehend aus einem Tischchen und 21 rostigen Linsen, die mit wesentlichen Begriffen aus dem Hauptwerk des Philosophen Baruch de Spinoza, der “Ethik – In geometrischer Weise behandelt in fünf Teilen”, beschriftet sind.

Spinoza verdiente seinen Lebensunterhalt mit dem Schleifen von Linsen.





Wandobjekt o.T. (Deus factus est Homo) · 1997



Ockhams Rasiermesser · 2005





Die Lichtung · 2005





~~Sein~~ oder Das Geviert · 1994

In der Heideggerschen Spätphilosophie gilt das "Geviert", das vier "Gegenden" hat – die "Göttlichen" und die "Sterblichen", den Himmel und die Erde – fast als Synonym des Seins.

In Heideggers "Zur Seinsfrage" wird das Wort Sein kreuzweise durchgestrichen (~~Sein~~), was zugleich die Unrichtigkeit jeder absoluten Trennung von Sein und Mensch andeutet und die vier "Gegenden" des "Gevierths" versinnbildlicht.



ohne Titel (Wittgenstein-Bord) · 1991



**Die Gefahr der Worte**  
2000

Die Arbeit bezieht sich auf den Ventilator von Wittgenstein, der ihm neben dem üblichen Zweck auch als Geräuschkulisse gegen das Musizieren der Studenten diente. Der Text "Die Gefahr der Worte" nimmt Bezug auf das gleichnamige Buch von M. O'C. Drury, einem ehemaligen Schüler und Freund Wittgensteins, in dem er Aufsätze veröffentlicht, die aufzeigen, welchen Einfluss Wittgenstein auf sein Denken und das anderer Menschen hatte.

Gedacht sei aber auch an das beliebte Kinder- oder Orakelspiel des Auszupfens und Auszählens der Blütenblätter einer Blume unter gleichzeitigem Auf-sagen von "Er (sie) liebt mich, er (sie) liebt mich nicht, er (sie) liebt mich ..."





ohne Titel  
2005

Text der Schriftbänder:

“... Es trieb mich, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen – wie es, glaube ich, alle Menschen getrieben hat, die jemals über Ethik oder Religion zu schreiben oder zu sprechen versucht haben. Dieses Anrennen gegen die Grenze unseres Käfigs ist völlig und vollkommen hoffnungslos. Insofern es dem Wunsch entspringt, etwas über den letzten Sinn des Lebens zu sagen, über das absolut Gute und das absolut Wertvolle, kann die Ethik keine Wissenschaft sein. Was sie sagt, fügt unserem Wissen in keinem Sinn etwas hinzu. Aber sie ist ein Dokument einer Tendenz im Menschen, die hochzuachten ich nicht umhin kann und über die ich mich um keinen Preis lustig machen möchte.”

(Ludwig Wittgenstein: Ethik. In: Geheime Tagebücher 1914-1916 hg. u. dokumentiert v. Wilhelm Baum. Vorwort v. Hans Albert. 2. Aufl. Wien; Berlin 1991, S. 86)

“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.”

(Wittgenstein: Tractatus 5.6)





Wittgensteins gesamter graphischer Nachlaß auf Bierdeckeln in Koffer · 2005



“Über einer Tiefe von 70.000 Faden”  
(Sören Kierkegaard)  
2000



Gebündelte Logik · 1997





Syllogismen-Installation · 2000







Resusci Baby · 1998

ohne Titel (Knochenkisten-Installation) · 2000





ohne Titel (Chromosomenschale) · 2001

24 stangenförmige Keramikobjekte mit den Diagrammen  
der menschlichen Chromosome in Holzschale



Atem schöpfen · 2003



St. Sebastian-Verbände · 2003



Hörrohre · 2004





Petrischalen · 2003



Carezza (Stilleinlagen) · 2000



Taschentücher für Allergiker · 2001



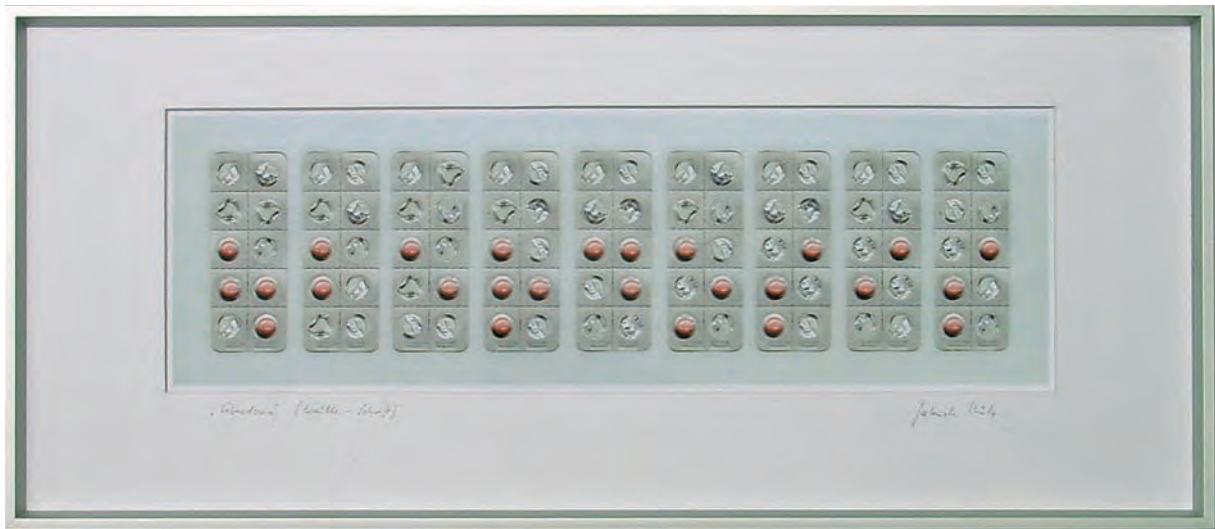
Zungenband · 2003



Dreiecktuch "Broken Arm" · 2001

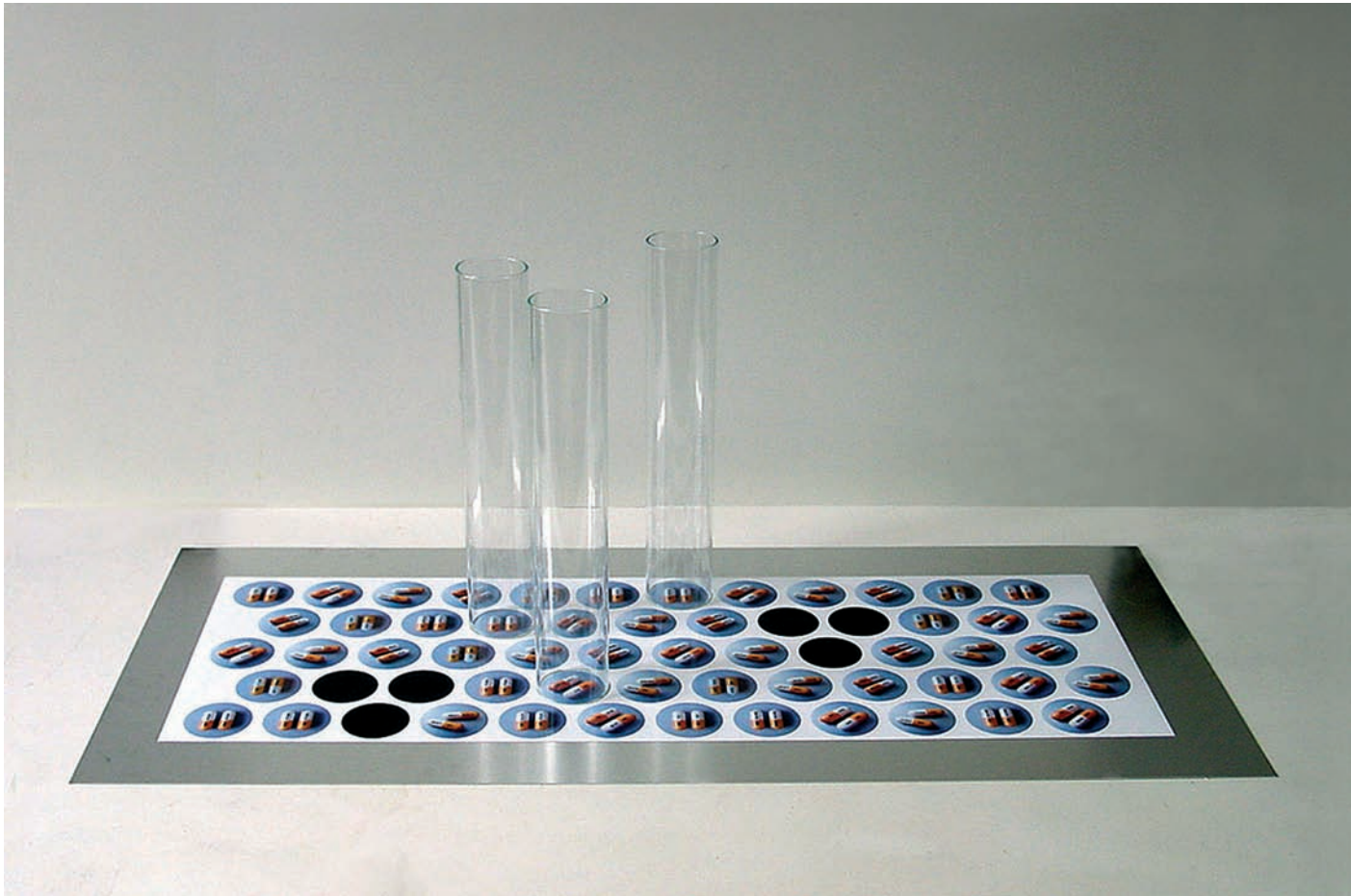


Aspergillum · 2000



Überdosis (Braille-Schrift) · 2003

Doppelblindversuch · 2002







X-ray II (Heart Icon) · 2003



Kamer im Foto: Der Fotograf: Mit kaltem Wasser liegendes Bild von Schnecken des Artenpaars wie Kipferling und Garter

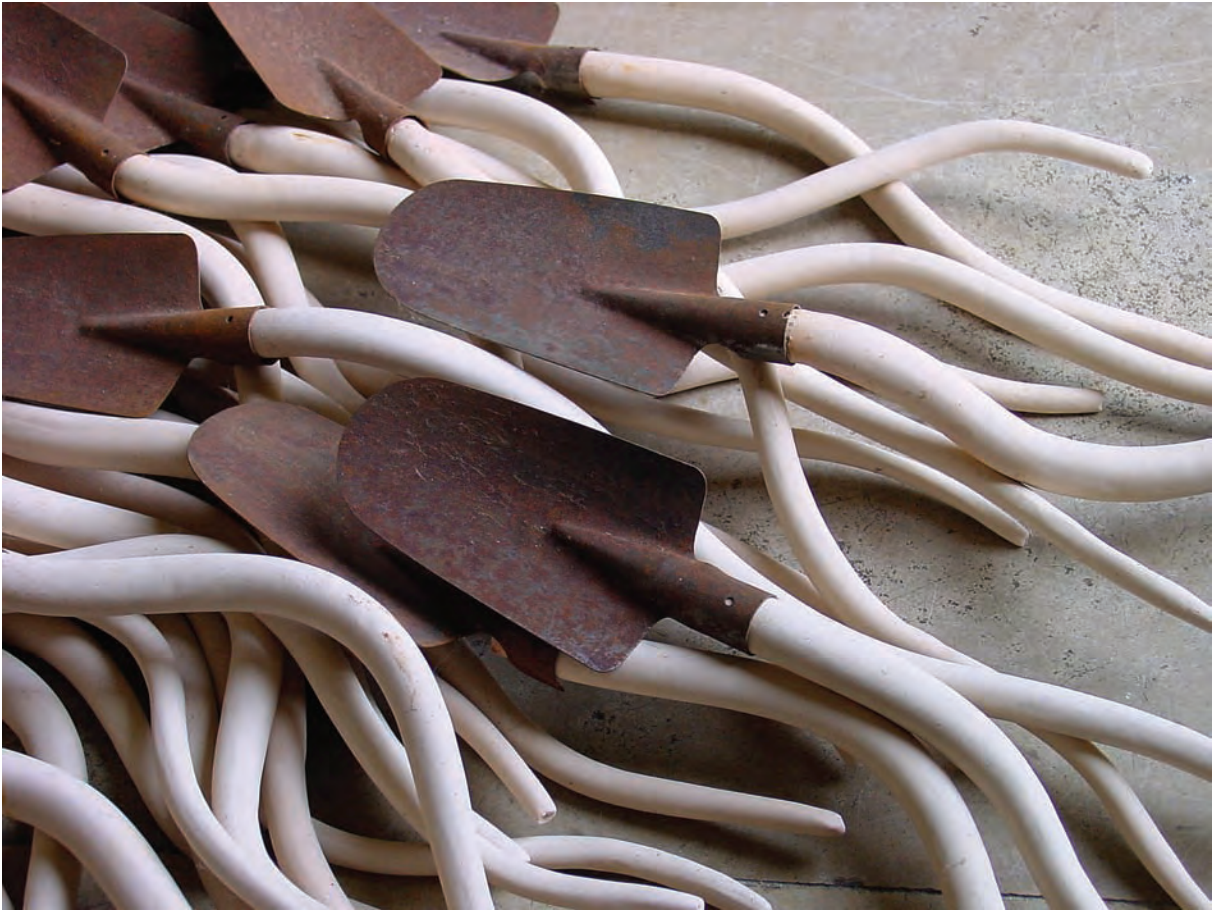
**Gute Pfeilschützen zeugen mehr Nachkommen**

Neuzeit: Der langjährige Lebenspaar, den die Schnecken in die Weichteile ihrer Partnerinnen rasen, ist nicht etwa eine Sodomaschwärze zur Störung der Laute. Die Gattung von Pfeilschützen hat nur Kahlbaggel, nicht mehr Samen, sondern die Pfeilschützen, die Wirt, Pflanz, abkannnen haben. Das berichten David Berger und Ronald Chase von der McGill-Universität Montreal jetzt in der Fachzeitschrift *Behavioral Ecology and Sociobiology*.

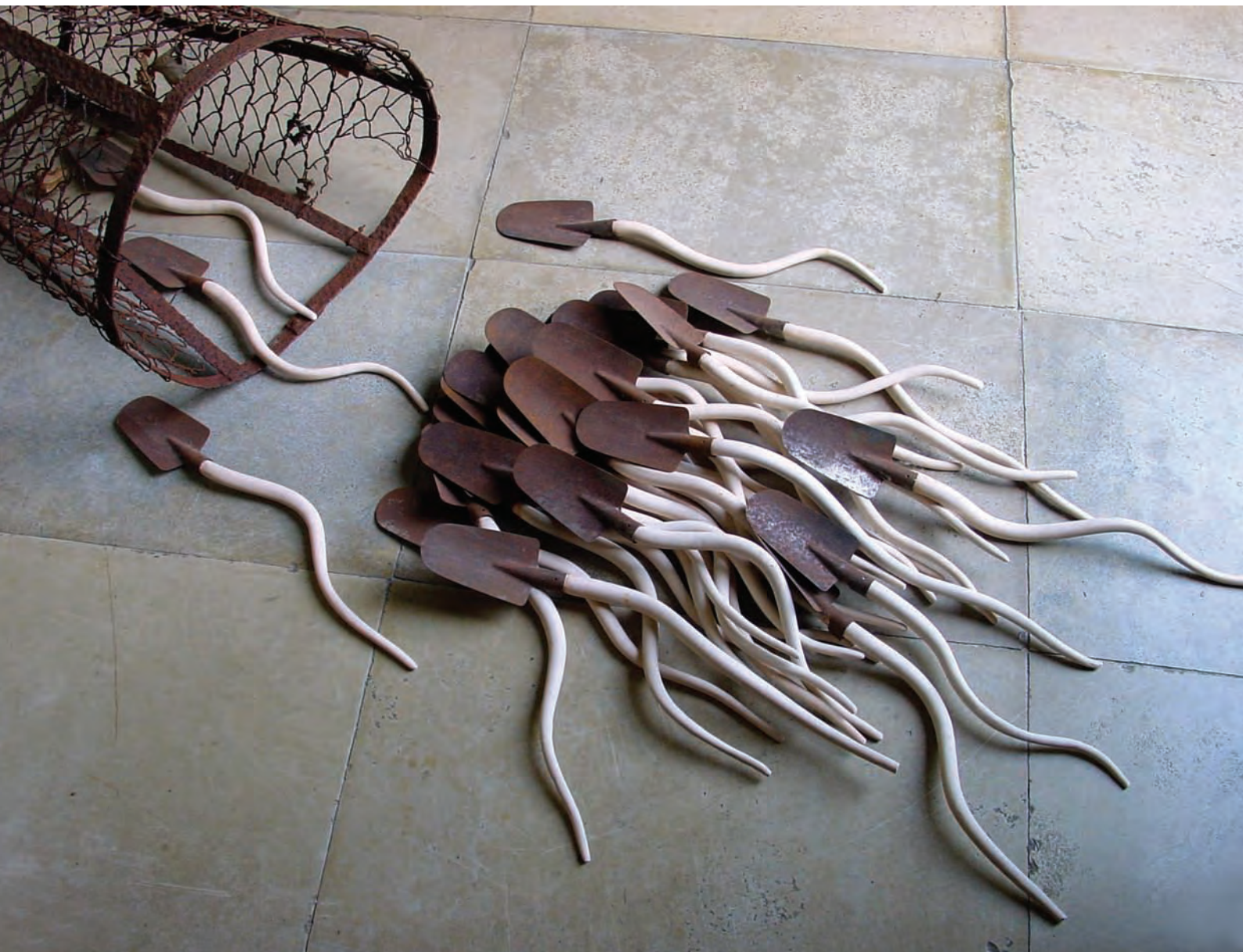
Ein Pfeilschütze ist Teil der Geschlechtskampfs bei Schnecken. Die Zwitterwesen, die sich mehrmals paaren, verfolgen damit ihr Ziel, möglichst als Männchen zu wirken, um mit wenig Aufwand viele Nachkommen zu erzeugen. Daher müssen Schnecken möglichst viele Spermien in die Speichergänge der Partnerin injizieren, indem sie die Samen abtötenden Salze der Pflanze *Azoxystyrol* überwinden.

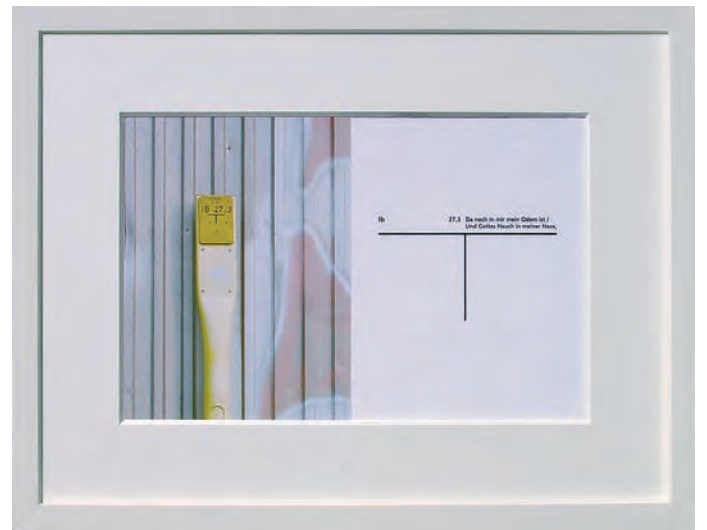
Der Lebenspaar unterwirft ein malsache Unterlegen. Eine Schnecke in der schlussigen Phase des Kahlbaggels, verheißt den weiblichen Partnerinnen. Dadurch ist der Ausgang der Spermien verstopft, und die Spermien werden durch in den Speichergängen geleitet. Als Schneckenmännchen hat Erfolg, wenn es gelang, viel Spermien bei der Paarung einzulagern. Und das sind, nach August, Erkenntnisse die guten Pfeilschützen. *Mar*



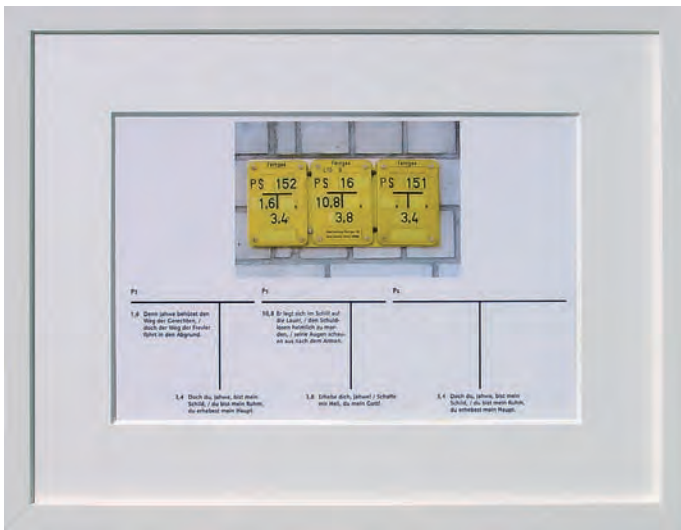


Ohne Titel · 2001





aus der 10-teiligen Bildfolge



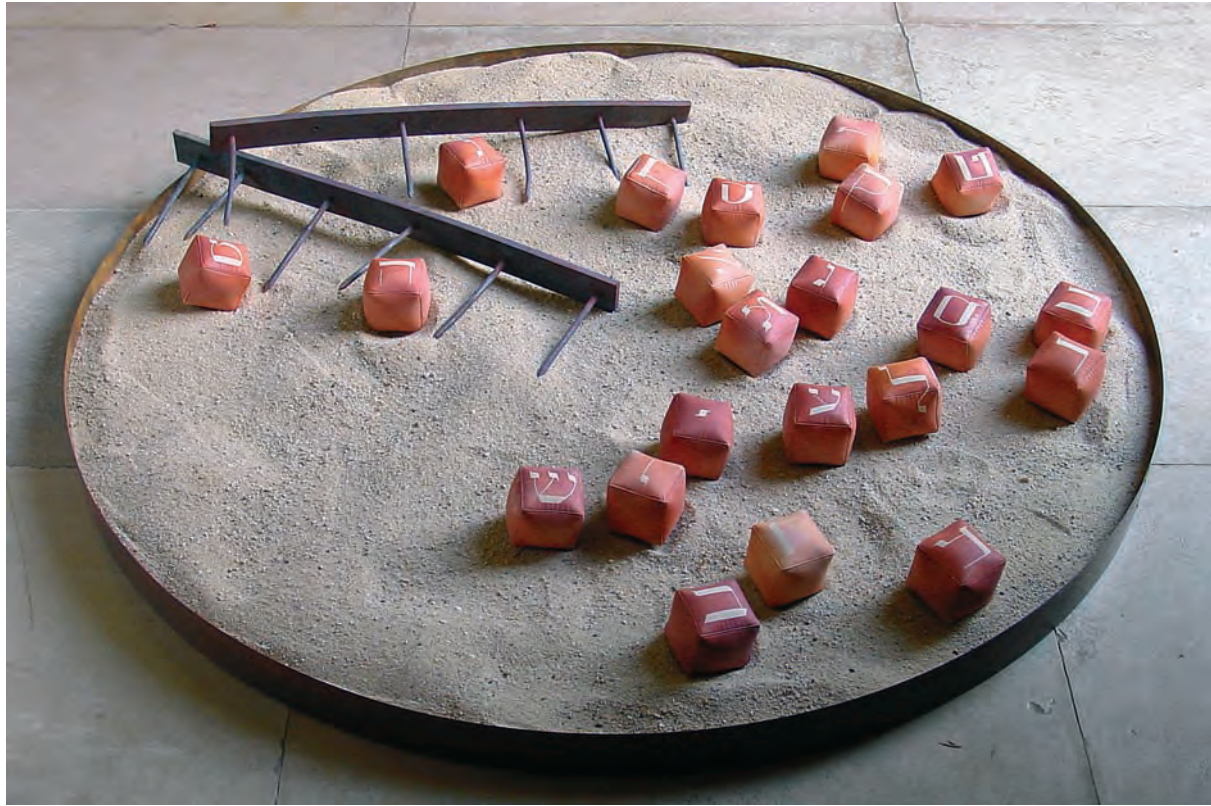






Undo · 1998





En Sof (Ewiges Immer) · 1992



Abbildungsverzeichnis / List of Illustrations

Seite/  
Page

- |       |   |    |   |
|-------|---|----|---|
| 17    | Das Gastmahl / Symposium · 1994<br>Porzellan, Holz, Metall, Papier<br>31 x 31 x 31 cm   |    | Eisen, emaillierte Schüssel, Keramik<br>76 x 42 x 43 cm   |
| 18/19 | – aber “alles Erhabene ist ebenso schwierig wie selten” / – but “[a]ll things excellent are as difficult as they are rare” (Baruch de Spinoza)<br>2004<br>Installation<br>ca. 150 x 100 cm, Höhe / height 70 cm<br><br>Installation consisting of a small table and twenty-one rusty lenses, on which are written important terms out of the principal work by the philosopher Baruch de Spinoza, <i>Ethics Demonstrated in Geometric Order and Divided into Five Parts</i> .<br>Spinoza earned his livelihood by grinding lenses.            |    | This work makes reference to Wittgenstein's ventilator, which besides the usual purpose also served as background noise to counter the sound coming from musical instruments being played by students. The text <i>Die Gefahr der Worte</i> (The Danger of Words) refers to the book of the same name by M. O'C. Drury, a former student and friend of Wittgenstein, in which he publishes essays that demonstrate the influence Wittgenstein had on his own thinking and that of others.<br>What is also being referred to is the popular children's game of plucking off and counting the petals of a flower while reciting “He/She loves me, he/she loves me not....”  |
| 20    | Wandobjekt o.T. / Untitled Wall Object (deus factus est homo) · 1997<br>Keramik, Gummi<br>36 x 36 x 7 cm  | 28 | ohne Titel / Untitled · 2005<br>Mixed Media<br>135 x 46 x 22 cm<br><br>Translation of the writing on the bands:<br><br>“For all I wanted to do with them was just to go beyond the world and that is to say beyond significant language. My whole tendency and, I believe, the tendency of all men who ever tried to write or talk Ethics or Religion was to run against the boundaries of language. This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely hopeless. Ethics so far as it springs from the desire to say something about the ultimate meaning of life, the absolute good, the absolute valuable, can be no science. What it says does not add to our knowledge in any sense. But it is a document of a tendency in the human mind which I personally cannot help respecting deeply and I would not for my life ridicule it.”<br>(Ludwig Wittgenstein, <i>A Lecture on Ethics</i> )<br><br>“The limits of my language mean the limits of my world”<br>(Wittgenstein, <i>Tractatus logico-philosophicus</i> , 5.6) |
| 21    | Ockhams Rasiermesser / Occam's Razor · 2005<br>gebrannter Ton, oxidierte Eisenbeschichtung<br>89 x 42 x 5,5 cm  |    |   |
| 22/23 | Die Lichtung / The Clearing · 2005<br>Installation aus bedruckten Holzkeilen<br>Größe variabel, Size variable, Ø ca. 400 cm   |    |   |
| 24    | <del>Sein</del> oder Das Geviert / <del>Being</del> or The Fourfold<br>1994<br>Keramik<br>38 x 38 x 11 cm<br><br>In Heidegger's late philosophy, the <i>Geviert</i> (Fourfold), which has four areas—the divinities, the mortals, the sky and the earth—is regarded as nearly synonymous with being. In his <i>On the Question of Being</i> , the word “being” is struck through crosswise, which at the same time suggests the incorrectness of any absolute separation of being and humanity and symbolizes the four areas of the Fourfold. |    |   |
| 25    | ohne Titel (Wittgenstein-Bord) / Untitled (Wittgenstein Shelf) · 1991<br>Keramik, Holz, Glas<br>310 x 78 x 40 cm  | 29 | Wittgensteins gesamter graphischer Nachlass auf Bierdeckeln in Koffer / Wittgenstein's entire graphic works on cardboard beer coasters in a suitcase · 2005<br>Mixed Media<br>Koffer / Suitcase 50 x 30 x 11 cm   |
| 26/27 | Die Gefahr der Worte / The Danger of Words<br>2000  |    |   |

- 30 "Über einer Tiefe von 70.000 Faden" /  
"Over a depth of 70.000 fathoms"  
(Sören Kierkegaard) · 2000  
Installation  
Ø ca. 130 cm
- 31 Gebündelte Logik/ Bundled logic · 1997  
Keramik, Gummi  
36 x 27 x 23 cm
- 32/33 Syllogismen-Installation / Syllogisms Installation  
2002  
Keramik, Gummi, Aluminium  
ca. 160 x 80 x 20 cm
- 34/35 Resusci-Baby · 1998  
Kunststoffkoffer mit Wiederbelebungsbaby,  
CD-Box, Papier,  
58 x 36 x 38 cm
- 36 ohne Titel (Knochenkisten-Installation) /  
Untitled (Bone Box Installation) · 2000  
Keramik, Holz, Holzwolle  
120 x 90 x 24 cm
- 37 ohne Titel (Chromosomen-Schale) /  
Untitled (Chromosome Dish) · 2001  
Keramik, Holz  
Ø 45cm, Höhe / height 25 cm
- 38 Atem schöpfen / Drawing Breath · 2003  
Holz, Atemschutzmaske  
45 x 12 x 12 cm
- St. Sebastian-Verbände / St. Sebastian Bandages · 2002  
Inkjet-Druck auf Mull, Papier  
je 12 cm breit / wide
- 39 Hörrohre / Ear Trumpets · 2004  
Keramik, Acrylfarbe  
größtes Objekt / largest object 53 cm hoch /  
high
- 40 Petrischalen / Petri Dishes · 2002  
Mixed Media (Filz, Glas, Inkjet-Ausdrucke,  
Wachs)  
62 x 50 x 9 cm
- 41 Carezza (Stilleinlagen / Breastfeeding Pads)  
2000  
Papier, Stilleinlagen, Inkjet-Druck  
12 x 9,5 x 9,5 cm
- 42 Taschentücher für Allergiker/ Handkerchief for  
Person Suffering from Allergies · 2001  
bedruckte Baumwolle  
28 x 28 cm
- 43 Zungenband / ligament of the tongue · 2002  
bedrucktes Baumwollband  
Breite / width 4,2 cm
- 44 Dreiecktuch / Triangular Cloth "Broken Arm"  
2001  
Mixed Media  
verpackt / packaged 12 x 18 cm
- 45 Aspergillum · 2000  
Karton, Kunststoff, Inkjet-Print  
13,5 x 7,3 x 2,8 cm
- 46 Überdosis / Overdose · 2002  
Digital-Fotografie, Inkjet-Print  
59,5 x 21 cm
- 47 Doppelblindversuch / Double-Blind Experiment · 2000  
Digital-Fotografie, Inkjet-Print, Aluminium, Glas  
68 x 30 x 28 cm
- 48 X-ray II (Heart Icon) · 2003  
Keramik, laminiertes doppelseitiges Inkjet-  
Print, Herzkatheter  
28 x 21 x 15 cm
- 49 Schneckenhochzeit / Snail Wedding · 2000  
Glas, Gips, Latexband  
Höhe / height ca. 150 cm
- 50/51 ohne Titel / Untitled · 2001  
rostiges Eisen, gebrannter Ton  
Größe variabel / size variable
- 52/53 Wegweisungen / Signs · 2003  
Digitalfotografie, Inkjet-Print  
je / each 30 x 40 cm, gerahmt / framed
- 55 ohne Titel / Untitled · 2003  
Installation  
bedruckte Baumwolltücher (Inkjet-Transfer-  
druck), Keramik  
ca. 120 x 100 x 430 cm
- 56 Undo · 2004  
Installation  
ca. 45 x 40 x 300
- 57 En-Sof (Ewiges Immer) / (Eternal Always)  
1992  
Keramik, Eisen, Sand, Holz  
Ø 100 cm

## Biographische Daten / Biographical information

### Gabriele Pütz

- 1949 geboren in Alfter bei Bonn / born in Alfter near Bonn  
1978-83 Studium der Bildhauerei/Keramik an der Fachhochschule Köln bei /  
Studied sculpture/ceramics at the Fachhochschule Cologne with  
Eduardo Paolozzi/Hans Karl Burgeff/Wilhelm Koslar

### Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligung (Auszug) / Solo and group exhibitions (selected):

- 1981 Heilbronn, Das Haus in der Kunst  
1982 Goslar, Mönchehaus-Museum für moderne Kunst  
Meiborssen, Galerie Meiborssen  
1983 Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum  
Bonn, Rheinisches Landesmuseum  
1984 Düsseldorf, Hetjens-Museum  
Hannover, Galerie Ludwig  
1985 Paris, Musée du Luxembourg  
Mainz, Mittelrhein-Museum  
Seoul/Korea, Nationalmuseum  
Köln, Galerie Glockengasse 4711  
1986 Eberbach, Kloster Eberbach  
Höganäs/Schweden, Museum Höganäs  
Frechen, Europäische Keramik der Gegenwart, Keramion  
1987 Siegburg, Torhausmuseum  
Faenza/Italien, Ausstellung der Nationen, Deutsche Keramiker  
1988 Erfurt, Magdeburg, Leipzig/DDR, Bad Hersfeld, Zeitgenössische Keramik  
aus der BRD  
1989 Neustadt-Hambach, Hambacher Schloss  
89/90 Auxerre/Frankreich, Madrid/Spainien, Linz/Österreich, Budapest/Ungarn,  
Helsinki/Finnland, Château de Joinville/Frankreich, L'Europe des Céramistes  
1990 Frechen, Zeitgenössische Keramik aus NRW – Belgien – Luxemburg – Nieder-  
lande, Keramion  
Zagreb/Jugoslawien, III. Welt-Triennale der kleinen Keramik  
90/91 Prag, Bratislava/CSSR, Linz/Österreich, Veste Coburg, Zeitgenössische  
Keramische Kunst aus Deutschland  
1991 Frechen, Deutsche Keramische Kunst der Gegenwart, Keramion  
1992 Castellamonte/Italien, mostra della ceramica '92  
Köln, Ur-Kult - Impressionen, Bilder höherer Wahrnehmung, Galerie 68/11  
1993 Otterndorf, Vielfalt der Keramik, Rathaus und Stadtscheune  
Ulm, Künstlerhaus Ulm  
1994 Bonn-Bad Godesberg, Keramische Plastik  
Köln-Fühligen, Galerie Rahmel  
1997 Paderborn, Keramik des 20. Jahrhunderts  
1999 Düsseldorf, Hetjens-Museum, Feuerwerke  
02/03 Wanderausstellung „2 culturas, un dialogo/2 Kulturen, ein Dialog“ in Spanien  
(Valencia, Lugo und Alicante)  
03/04 Gruppe 83, Museum für Angewandte Kunst Gera, Ostholsteinmuseum Eutin,  
Museum Künstlerkolonie Darmstadt  
2004 Bonn-Bad Godesberg, Ausstellung "Blessuren" mit Dorothe Görden  
Bonn, Künstlerforum, Ausstellung Neuwieder Künstler

### **Auszeichnungen / Awards**

- 1980 1. Preis der Frechener Kulturstiftung
- 1986 Keramikpreis der Stadt Siegburg
- 1986 Ernennung zum Mitglied der Académie Internationale de la Céramique,  
Genf/Schweiz
- 1990 Honorable Mention, III. Welt-Triennale der kleinen Keramik, Zagreb/Jugoslawien
- 2004 Rheinischer Kunstpreis

### **Arbeiten in öffentlichen Sammlungen / Works in public collections**

- Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg
- Düsseldorf, Hetjens-Museum
- Frechen, Keramion und Frechener Kulturstiftung
- Goslar, Mönchehaus-Museum für moderne Kunst
- Köln, Museum für Angewandte Kunst
- Stadt Siegburg
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum





## Impressum

Herausgeber:  
Rheinisches LandesMuseum Bonn, Gabriele Uelsberg

## Ausstellung

Gabriele Pütz: Die Gefahr der Worte  
2. Februar bis 19. März 2006  
Rheinisches LandesMuseum Bonn  
Colmantstr. 14-16  
53115 Bonn

### Kuratorische Begleitung:

Verena Schneider

### Abteilungsleitung Dauer-, Wechselausstellung und Vermittlung:

Lothar Altringer

### Ausstellungstechnik und Aufbau:

Siegfried Clemens, Michael Jumpertz, Udo Sonntag, Gabriele Thoma, Inge Wischnewski

### Technik/Haustechnik:

Joachim Gordalla, Detlef Goller, Udo Rhein, Robert Senkel

### Veranstaltungstechnik:

Kai-Uwe Kriegel

### Kunsttransport:

Heinz-Uwe Kleina

### Pressearbeit:

Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron

### Administration:

Hans-Dieter Trogemann

## Katalog

### Konzept und Fotografien:

Gabriele Pütz

### Texte:

Dr. Gabriele Uelsberg, Direktorin des Rheinischen LandesMuseum Bonn

Dr. Andreas Gelhard, Philosoph, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,  
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

### Übersetzung:

Rebecca van Dyck

### Lektorat:

Ulf Müller

### Bildbearbeitung und Satz:

Helge Schlaghecke

### Produktion/Druck:

Schröers-Druck GmbH, Essen

Auflage: 600

© Landschaftsverband Rheinland  
Rheinisches LandesMuseum Bonn

ISBN 3-00-018049-4





