Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/rachelwhit00whit

Untitled (Apartment)

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung
Rachel Whiteread: Transient Spaces
Organisiert von Lisa Dennison und Craig Houser

Deutsche Guggenheim Berlin
27. Oktober 2001 – 13. Januar 2002

Deutsche Bank &
Solomon R. Guggenheim Foundation

Rachel Whiteread: Transient Spaces
© 2001 The Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York.
All rights reserved
All works used by permission.

ISBN: 3-7757-1098-1

Guggenheim Museum Publications
1071 Fifth Avenue, New York, New York 10128

Deutsche Guggenheim Berlin
Unter den Linden 13–15, 10117 Berlin

Erschienen im Hatje Cantz Verlag
Senefelderstraße 12
D-73760 Ostfildern-Ruit
Tel. 0711/4 40 50
Fax 0711/4 40 52 20
Internet www.hatjecantz.de

Fotografie: Gautier Deblonde
Design: 2 x 4, New York
Printed in Germany by GZD
Übersetzung: Bernhard Geyer, Uta Goridis
Textredaktion: Marga Taylor

HUNTIN

evian

RACHEL WHITEREAD
Transient Spaces

Deutsche Guggenheim BERLIN

Grußwort
Dr. Rolf-E. Breuer 21

Vorwort und Dank
Thomas Krens 23

Ein Haus ist nicht ein Haus:
Rachel Whitereads Skulpturen
Lisa Dennison 31

Wenn Wände sprechen könnten:
Ein Interview mit Rachel Whiteread
Craig Houser 47

Foto-Essay
Rachel Whiteread 63

Ich träumte, ich sei eine Wand
Beatriz Colomina 71

Archäologie der Zeit
A. M. Homes 99

Abformungen
Molly Nesbit 133

Ausstellungen (Auswahl)

Bibliografie

Deutsche Guggenheim BERLIN

In der alten und neuen Mitte Berlins liegt Unter den Linden das Deutsche Guggenheim Berlin. Der ungewöhnliche Name der Ausstellungshalle offenbart ihre Initiatoren: die Deutsche Bank und die Solomon R. Guggenheim Foundation sowie den Standort Berlin. Bei dieser Zusammenarbeit handelt es sich um ein einzigartiges Joint-Venture zwischen einer Bank und einem Museum. Gezeigt werden jährlich drei bis vier hochkarätige Ausstellungen, von denen je eine als Auftragsarbeit an einen Künstler vergeben wird. Das Ausstellungsprogramm sowie der tägliche Betrieb werden in gemeinschaftlicher Verantwortung von beiden Institutionen organisiert. Die im Herbst 1997 eröffnete Ausstellungshalle des Deutschen Guggenheim Berlin befindet sich im Erdgeschoß des 1920 erbauten Sandsteingebäudes der Deutschen Bank. Neben der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, dem Guggenheim Museum Bilbao, den Häusern in New York und den zwei neuen Museen in Las Vegas ist das Deutsche Guggenheim Berlin einer der Ausstellungsorte der Solomon R. Guggenheim Foundation. Die Deutsche Bank betrachtet seit ihrer Gründung das Engagement in Sachen Kultur als integralen Bestandteil ihrer unternehmerischen Tätigkeit. Kontinuierlich unterstützt sie Ausstellungen in namhaften Museen und baut seit 1979/80 unter dem Motto «Kunst am Arbeitsplatz» eine eigene Sammlung zeitgenössischer Kunst auf. Mit der Initiative Deutsche Guggenheim Berlin realisiert die Deutsche Bank nun einen weiteren Meilenstein innerhalb ihres Kunstkonzepts.

Ausstellungen im Deutsche Guggenheim Berlin:

1997
Pariser Visionen: Robert Delaunays Serien 1912–1914

1998
James Rosenquist: The Swimmer in the Econo-Mist *
Von Dürer bis Rauschenberg: Eine Quintessenz der Zeichnung. Meisterwerke aus der Albertina und dem Guggenheim Museum
Katharina Sieverding: Arbeiten auf Pigment
Helen Frankenthaler: Mountains and Sea und die Jahre danach 1956–1959

1999
Andreas Slominski *
Georg Baselitz – Nostalgie in Istanbul
Amazonen der Avantgarde: Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa
Dan Flavin: Die Architektur des Lichts

2000
Sugimoto: Portraits *
Förg – Sammlung Deutsche Bank
Lawrence Weiner: Nach Alles/After All *
Jeff Koons: Easyfun – Ethereal *

2001
Siegel des Sultans, Osmanische Kalligrafie aus dem Sakip Sabanci Museum, Sabanci Universität, Istanbul
Neo Rauch – Sammlung Deutsche Bank
Über das Erhabene: Mark Rothko, Yves Klein, James Turell
Rachel Whiteread: Transient Spaces *

*Auftragswerk des Deutsche Guggenheim Berlin

Raum im Raum. Die Leere zwischen den Wänden in Rachel Whitereads Londoner Atelier wird zur raumfüllenden Plastik im Deutsche Guggenheim Berlin. *Transient Spaces*, also wörtlich übersetzt «Vergängliche Räume», hat die englische Bildhauerin ihre Ausstellung betitelt. Vergängliches lebt nur fort, wenn wir uns daran erinnern. Aufzeichnungen helfen uns, nicht zu vergessen: «Recording» hat die Künstlerin als zentrales Thema ihres Schaffens bezeichnet.

Rachel Whiteread erforscht das Innen-Leben von Räumen und Objekten. Nichtsichtbares, aber dennoch Existentes – vom Hohlraum einer Wärmflasche, einer ihrer ersten Abgüsse überhaupt, bis hin zum Innern eines zweistöckigen Hauses – nimmt durch die Künstlerin Gestalt an, wird zum fassbaren Körper. Whiteread füllt die Leer- und Zwischenräume mit Gipsabgüssen, die sie im Original weiterbearbeitet oder als Formen für Abgüsse in Gummi, Polyesterharzen oder Beton verwendet. Neben der Proportion und Komposition der so entstehenden Objekte liegt ihr Augenmerk auf deren Oberfläche, auf die sich alle Kratzer, Relikte und Details – beim Gips auch farbliche Spuren – übertragen. Emma Dexter hat in Bezug auf diese Technik auf die Fotografie hingewiesen – und auch die Künstlerin sieht in diesem Medium «eine wunderbare Parallele» zu ihrer Arbeit.

Als Auftragsarbeit für das Deutsche Guggenheim Berlin hat die Turner-Preisträgerin das Apartment im Obergeschoss und die Kellertreppe in ihrem kürzlich erworbenen Londoner Wohnatelier abgeformt. Es handelt sich um ein im Krieg zerstörtes Gebäude, das 1957 wieder aufgebaut und – vor seiner späteren Nutzung als Textilwarenhaus – als «Bethnal Green Synagoge» bekannt war. Politische und persönliche Bezüge sind für die Objektwahl der Künstlerin, die Berlin 1992/93 als DAAD-Stipendiatin kennenlernte, ebenso von Bedeutung wie formale Aspekte. *Apartment* füllt den rückwärtigen Teil des Deutsche Guggenheim Berlin im wahrsten Sinne des Wortes: dem Betrachter verbleibt nur ein schmaler Gang zwischen Wand und Objekt. *Basement* eröffnet eine Parallele zur Treppe der Kunsthalle und tritt gleichzeitig mit seiner schlanken Form in Gegensatz zur Massivität des *Apartment*.

Mit einem Tempel oder Sarkophag wurde *Ghost*, ein früher Raumabguss der Künstlerin, verglichen. Da kommt die Assoziation zum nahen Pergamon-Museum mit seinen archäologischen Schätzen in den Sinn und auch ein Zitat von Rachel Whiteread, mit dem sie ihr Werk in eine Metapher fasst: «mumifizierte Stille im Raum». Diese Empfindung der Künstlerin hat in ihren Plastiken für Berlin Gestalt angenommen. Jetzt liegt es an Ihnen, in dieser Stille Ihre eigenen Erinnerungen wahrzunehmen.

Grußwort
Dr. Rolf-E. Breuer
Sprecher des Vorstandes
der Deutschen Bank AG

Seit seiner Eröffnung im Herbst 1997 hat das Deutsche Guggenheim Berlin bedeutende zeitgenössische Künstler eingeladen, Projekte für die Galerie des Museums zu realisieren. Der sechste Auftrag erging an Rachel Whiteread, deren neueste Installation wir bei dieser Gelegenheit vorstellen möchten.

Mit ihren Abgüssen von Gebrauchsgegenständen und architektonischen Räumen ist der britischen Künstlerin schon sehr früh der internationale Durchbruch gelungen. 1993 erhielt sie den renommierten Turner-Preis der Tate Gallery, und 1997 wurde ihr für ihren Beitrag zur Biennale in Venedig eine Medaille verliehen. In Westeuropa und den USA organisierten Museen und Galerien viele Einzelausstellungen, und die Künstlerin hat bedeutende Arbeiten für den öffentlichen Raum geschaffen, u. a. ihr *Holocaust-Mahnmal* (2000) in Wien sowie *Monument* (2001) in London.

Whitereads jüngste Arbeiten beziehen sich auf ästhetische und sozio-ökonomische Fragen, die von der Nachkriegsarchitektur aufgeworfen werden. Auf der Suche nach einer neuen Wohnung und einem Atelier kaufte die Künstlerin vor kurzem in London ein Gebäude, das 1941 zerbombt und 1957 wieder völlig neu aufgebaut worden war. Die beiden Skulpturen Whitereads für das Deutsche Guggenheim Berlin – *Untitled (Apartment)* und *Untitled (Basement)* – sind Gipsabgüsse von einer Dreizimmerwohnung und einem riesigen Treppenhaus im Erdgeschoss, die die Geometrie und den ungewöhnlichen Baustil der von wirtschaftlichen Nöten geprägten Nachkriegszeit repräsentieren. Das anonym wirkende Gebäude hat im Lauf seiner Geschichte mehrere Rollen übernommen: Ursprünglich war es eine Synagoge, dann ein Textilwarenhaus und schließlich Wohnung und Arbeitsplatz für die Künstlerin. Whiteread interessiert sich für die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten von Orten – die transitorischen Orte, die sich in dieser Epoche entwickelten. Und Berlin, das seit dem Krieg mehrere Umbrüche erlebt hat, ist der ideale Ort für die erste Ausstellung von Whitereads Auftragswerk.

Zum Erfolg dieser Ausstellung haben viele Mitarbeiter der Deutschen Bank und des Solomon R. Guggenheim Museums beigetragen. Zuallererst möchte ich mich recht herzlich bei dem Vorstandssprecher der Deutschen Bank, Dr. Rolf-E. Breuer bedanken, der seit der Eröffnung des Deutsche Guggenheim Berlin im Herbst 1997 unser exemplarisches Programm für die visuellen Künste stets unterstützt hat. Wir hatten das große Glück, mit Dr. Ariane Grigoteit und Friedhelm Hütte, Kuratoren der Sammlung der Deutschen Bank, zusammenarbeiten zu dürfen. Bei der Durchführung des Projekts halfen uns außerdem Svenja Simon, Managerin der Galerie des Deutsche Guggenheim Berlin sowie Sara Bernshausen. Auch Britta Färber von der Deutsche Bank Arts Group und Markus Weisbeck von der Surface Gesellschaft für Gestaltung möchten wir für ihr Engagement danken.

Vorwort und Dank
Thomas Krens, Direktor
The Solomon R. Guggenheim Foundation

Von den Mitarbeitern des Solomon R. Guggenheim Museums möchte ich vor allem der stellvertretenden Direktorin und Chefkuratorin Lisa Dennison danken, die diese Ausstellung betreut hat, sowie Craig Houser, stellvertretender Kurator, der sich um sämtliche Aspekte der Ausstellung und Publikation kümmerte. Meine Dankbarkeit gilt auch Jane Debevoise, Stellvertretende Direktorin der Programmgestaltung; Kendall Hubert, Direktor für Öffentlichkeitsarbeit und Sponsoring; Nic Iljine, Repräsentant in Europa; Marion Kahan, Managerin des Ausstellungsprogramms; Maria Pallante, stellvertretende juristische Beraterin; Anna Lee, Direktorin für internationale Planung und Durchführung; und Gail Scovell, juristische Beraterin, die sich um die verwaltungstechnischen Fragen in bezug auf das Deutsche Guggenheim Berlin kümmerten. Für das Projekt engagierten sich noch weitere Mitarbeiter des Guggenheim Museums, unter ihnen Sarah Richardson, kuratorische Assistentin; Randolph Black, Archivar der Sammlungen; und Christina Kallergis, Finanzberaterin.

Die Beiträge zu dem Katalog verdanken wir Beatriz Colomina, A. M. Homes, Molly Nesbit, sowie Lisa Dennison und Craig Houser. Susan Sellers und Sarah Gephart von 2x4 waren für die grafische Gestaltung des Ausstellungskatalogs verantwortlich. Die Fotografien von der Künstlerin und ihren Mitarbeitern bei der Arbeit verdanken wir Gautier Deblonde.

Die Publikationsabteilung des Museums hat den Ausstellungskatalog für das Deutsche Guggenheim Berlin produziert. Ohne Elizabeth Levy, Redaktionsleiterin/Verantwortliche Redakteurin für fremdsprachige Ausgaben und Elizabeth Franzen, Managerin des Redaktionsdienstes wäre dieser Katalog nicht zustande gekommen. Danken möchte ich auch Cindy Williamson und Jess Mackta, Produktionsassistentinnen, sowie Meghan Dailey, stellvertretende Redakteurin und Jennifer Knox-White, Redakteurin, die mehrere Texte dieses Katalogs lektoriert haben. Für die Übersetzung und Redaktion der Texte für die deutsche Ausgabe danke ich ganz besonders Bernhard Geyer, Uta Goridis und Marga Taylor.

Im Namen der Künstlerin und des Guggenheim Museums danke ich Anthony d'Offay und Susanna Greeves von der Anthony d'Offay Gallery in London für ihre Unterstützung in allen Stadien der Planung dieser Ausstellung. Besonders hilfreich im verwaltungstechnischen Bereich war Laura Ricketts. Danken möchte ich auch Phil Brown und dem technischen Team, das mit der Künstlerin in ihrem Atelier zusammenarbeitete.

Zum Schluss möchte ich Rachel Whiteread recht herzlich dafür danken, dass sie unsere Einladung angenommen und dieses herausragende Werk für das Deutsche Guggenheim Berlin realisiert hat.

T4
B4

B2
B3

B4

T1
B1

Gegen Ende der 1970er nach einer fast zwanzigjährigen bildhauerischen Experimentierphase schienen sämtliche Gestaltungsprozesse und Ausdrucksmöglichkeiten der dreidimensionalen Form erforscht zu sein. Minimalistische und konzeptuelle Künstler wie Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Richard Serra, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Smithson, Eva Hesse und Joseph Beuys hatten mit den Paradigmen der modernistischen Skulptur gebrochen und sie von ihrem Sockel geholt, die Hand des Künstlers daraus eliminiert, sie systematisiert, Prozesse des Schichtens, Streuens und Fragmentierens eingeführt, Negativformen entwickelt und sie vollkommen entmaterialisiert. Man konnte damals praktisch aus jedem Material Skulpturen machen, von Industriestoffen bis zu Neonröhren, von Erde bis zu menschlichen Körpern. Die Materialien erlangten eine eigene Bedeutung. Und der Prozess war wichtiger als das Produkt. Kunst entwickelte ein soziales Gewissen. Kurz, wenn es in der Kunstgeschichte je diesen Augenblick gegeben hatte, in dem alles bekannt erschien, dann war es dieser Moment formaler und phänomenologischer Erschöpfung. Aber die Geschichte bleibt nicht stehen, und diese beiden außergewöhnlichen Dekaden brachten eine neue Generation von Bildhauern hervor, unter ihnen Rachel Whiteread. Whiteread bediente sich der reichen Formensprache und der künstlerischen Strategien ihrer Vorgänger und machte sich daran, sie neu zu gestalten, wobei sie über die Negativform zur Positivform gelangt und Persönliches mit Gesellschaftlichem vermischte.

Die 1963 geborene Künstlerin studierte zunächst am Polytechnikum von Brighton Malerei, doch zwischen 1985 und 1987 entdeckte sie an der Londoner Slade School of Art ihr Interesse für Bildhauerei. Während ihres Studiums formte sie Teile ihres eigenen Körpers ab und machte daraus gelegentlich auch Gebrauchsgegenstände, wie zum Beispiel eine Schaufel aus dem Abguss ihres Rückens. Diese Arbeiten verwarf sie jedoch als zu persönlich und stellte sie deshalb nie aus. Schließlich entwickelte Whiteread eine Methode, mit der sie den Körper stellvertretend erforschen konnte: Sie nahm Alltagsgegenstände – Betten, Stühle, Badewannen und Fußböden – die für eine menschliche Gegenwart standen oder darauf schließen ließen. Nach ihren Streifzügen durch Trödelläden, in denen sie nach Dingen mit einer Vergangenheit suchte, kehrte sie gewöhnlich in ihr Atelier zurück, um dort von ihren Fundstücken Abgüsse zu machen. In den meisten Fällen wurde dann das Innere dieser Objekte zum Kunstwerk selbst. Die so erhaltenen Skulpturen aus pastellfarben koloriertem Gips, Gummi oder Kunstharz waren das «Negativ» des Gegenstands.

Whitereads Vorgehen weist eindeutige Parallelen zu Naumans Frühwerk auf. Von 1966 bis 1968 hat Nauman die Beziehung zu seinem Körper und die Beziehung seines Körpers zu der Welt erforscht, der bei diesen, in unterschiedlichen Medien ausgeführten Experimenten Modell und Gussform in einem war. In *Neon Templates of the Left Half of*

Ein Haus ist nicht ein Haus: Rachel Whitereads Skulpturen
Lisa Dennison

My Body Taken at Ten-Inch Intervals (1966) benutzte er zum Beispiel Neon, in *From Hand to Mouth* (1967) Wachs und in *Six Inches of My Knee Extended to Six Feet* (1967) Fiberglas. Und mit dem Fiberglas-Guss des «unsichtbaren» Raums zwischen zwei illusorischen Boxen in *Platform Made Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on the Floor* (1966) und dem Betonguss des Raums unter einem Stuhl in *A Cast of the Space Under My Hotel Chair* (1965–68) erforschte er ebenfalls den negativen Raum. Später bemerkte er: «Negativer Raum bedeutet für mich, über die Unterseite und Rückseite von Dingen nachzudenken. Beim Gießen mochte ich schon immer die Trennlinien und die Nähte – Dinge, die die Struktur eines Gegenstands erkennen lassen, die aber bei der fertigen Skulptur gewöhnlich entfernt werden ... Sowohl das Innere wie das Äußere bestimmen unsere physikalischen, physiologischen und psychologischen Reaktionen – die Art und Weise, wie wir einen Gegenstand betrachten.»[1] Whiteread sah diese frühen Arbeiten Naumans in einer 1986 von der Londoner Whitechapel Art Gallery organisierten Ausstellung.

Obwohl Nauman sich inzwischen anderen Bereichen zugewandt hatte und immer mehr literarische oder verbale Ideen in seinen Arbeiten verarbeitete, hatte er das Gießen nie aufgegeben. In den späten 1980ern benutzte er zum Beispiel taxidermische Formen als fertige Gussformen und schuf Installationen mit schwebenden anatomischen Abgüssen von Köpfen. Wie Nauman war auch Whiteread von dem Prozess des Gießens fasziniert, da er gleichzeitig die physikalischen Charakteristika eines Gegenstands wie auch seine verborgenen Möglichkeiten aufzeigte. Und sie interessierte sich auch für die Grenzen, an denen das Innere und das Äußere zusammenkamen. Während Nauman allen Konventionen zum Trotz die Oberflächen so beließ, wie sie waren, kultivierte Whiteread ihre Nuancen und schuf aus der Geschichte des Gegenstands ein Fossil, indem sie in dem Gussmaterial Eindrücke der Oberfläche dieses Gegenstandes zuließ. Sie enthüllte die Vergangenheit des Gegenstands, gewissermaßen sein «Unbewusstes» und erfand es in seinem negativen Status neu. Ihre Skulpturen forderten so eine von den Künstlern vorangegangener Generationen sorgfältig vermiedene narrative Interpretation geradezu heraus.

Whiteread bezeichnet *Closet* (1988) als ihre erste Skulptur. Die Arbeit ist ein mit schwarzem Filz überzogener Abguss von dem Innenraum eines Schranks. Erinnerung und Biografisches dominieren bei dieser Arbeit, mit der sie die Angst vor all den schrecklichen Dingen beschwört, die sie sich als Kind in einem dunklen Schrank sitzend in ihrer Phantasie ausgemalt hat. In den 90er Jahren griff Whiteread immer wieder auf Gegenstände mit symbolischer und häufig auch persönlicher Bedeutung zurück, auf Stühle, Betten und Badewannen.[2] In dieser Hinsicht erinnert ihr Werk an das von Beuys, der dieselben alltäglichen Gegenstände in den Dienst seiner Mythologie stellte und ihre

Linke Seite: Rachel Whitaraad, *Untitlad (Orange Bath)*, 1996. Gummi und Polystyrol, 80 x 207 x 110 cm. The Ssatchi Gsllery, London. Oban links: Rachel Whiteread, *Closet*, 1988. Gips, Filz und Holz, 160 x 88 x 37 cm. Privatsammlung. Oben rechts: Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, 1963. Holz, Fett, Wachs, Draht, 94,5 x 41,6 x 47,5 cm. Hassischas Landesmuseum Darmstadt

metaphorischen Möglichkeiten durch die skulpturale Verwendung von Materialien wie Filz und Talg erweiterte, Materialien, die er wegen ihrer heilenden und transformativen Eigenschaften schätzte. Beuys stellte die These auf, dass alle Bereiche menschlicher Tätigkeiten – gesellschaftliche, politische und geistige – in den Rahmen künstlerischen Schaffens fallen, wobei er die Prozesse des Abformens als Metapher für das Formen der Gesellschaft betrachtete. Der Sitz seines *Stuhls mit Fett* von 1963, eine Art Umkehrung von Naumans Abguss des Raums unter einem Stuhl, ist mit einem Keil aus gegossenem Fett bedeckt, der an menschliche Anatomie und Körperfunktionen wie Ausscheidungen und an sexuelle Aktivitäten erinnert. Bei *Unschlitt* (1977) benutzte er zwanzig Tonnen Talg, um die trostlose Ecke einer Unterführung aus Beton abzuformen. Indem es ein negatives Volumen, einen Nicht-Raum, in eine positive skulpturale Form verwandelte, wurde *Unschlitt* emblematisch für das Vorgehen des Künstlers, der mit Hilfe der Skulptur übersehene, unbrauchbare und entsorgte Dinge sichtbar macht. Doch in Beuys Werk scheint die Skulptur selbst nie die Frage zu sein, mit der sich der Künstler beschäftigt: zum Beispiel wird in *Unschlitt* das Motiv absichtlich abstrahiert und unkenntlich gemacht, während das Material das Gewicht der Bedeutung trägt. Wie Beuys zwingt uns

1. Joan Simon: «Breaking the Silence. An Interview with Bruce Nauman», in *Art in America*, Bd. 76, Nr. 9, (September 1988), S. 144
2. Auch in Naumans Werk wurde der Stuhl zu einem menschlichen Versatzstück wie z.B. *South America Triangle* (1981).
3. Jon Bird, «Dolce Domum» in James Lingwood, Hrsg. *Rachel Whiteread. House*, London Phaidon Press, 1955, S. 122.

Dennison

Whiteread, uns mit banalen Gegenständen zu beschäftigen und «unseren Blick wieder auf das zu lenken, was als Absenz, als Leere, als die unheimlichen Räume unter der Oberfläche des alltäglichen Lebens fungierte.»[3] Aber im Gegensatz zu Beuys ist sie nicht didaktisch; sie beginnt nicht mit einer bestimmten Absicht und sucht dann nach einer Möglichkeit, sie zu vermitteln; vielmehr geht sie von einem Prozess aus, aus dem schließlich eine persönliche Sprache und die Bedeutung der Arbeit resultiert.

Am deutlichsten wird das bei *House* (1993). Dieses von Anfang an äußerst ehrgeizige Projekt (obwohl es nur eine Lebensdauer von drei Monaten hatte), das von der Ästhetik bis zum gesellschaftlichen Kommentar viele Themen aufgriff, wurde emblematisch für Whitereads Werk. Hinter der scheinbaren Neutralität seiner monolithischen, kalkweißen Fassade verbarg sich etwas, was auf psychologischer, emotionaler und politischer Ebene selbst über die Absicht der Künstlerin hinausging. Auch wenn es mit ihrem bisherigen Werk in Einklang stand, hätte Whiteread kein symbolträchtigeres Sujet finden können als diesen Abguss von einem bereits vorhandenen Haus. Ein Haus ist ein Mikrokosmos der Welt im allgemeinen, ein gemeinsam benutzter Raum, ein Ort der sozialen Interaktion, wo sich menschliche Grundbedürfnisse und Wünsche erfüllen. Und ein Haus ist auch ein Hafen der Ruhe, der Sicherheit und des Wohlbefindens. Es beinhaltet die Vergangenheit und die Geschichte seiner Bewohner. Aber mit seinen Implikationen wie Hausarbeit, Konflikten und Unterdrückung beschwört es auch eine dunklere Seite, die in dem feministischen Diskurs der 70er Jahre aufgedeckt wurde. Louise Bourgeois Plastik, deren Einfluss Whiteread nicht verleugnet, ist in dieser Beziehung sehr aufschlussreich.[4] Ihre zutiefst autobiografischen Arbeiten, die auf persönliche Obsessionen und Traumata zurückgehen, rufen Assoziationen wach, die eine psychische Erfahrung von Kunst fördern. In den 1970ern arbeitete Bourgeois mit veränderlichen Materialien wie Gips, Latex und Gummi, um nestartige, hängende Beutelformen – «lairs» – zu kreieren, die mit den widersprüchlichen Konnotationen des Hauses als Zufluchtsort und Falle, sowie als Ort der Gefährdung spielen.[5] Bourgeois Plastik hat bis heute ihre Verbindung zur Architektur aufrecht erhalten. Ihre Serie von «Zellen» – teilweise geschlossene Formen, die oft mit Haushaltsgegenständen vollgestopfte Innenräume beschreiben – weisen eine psychologische Ähnlichkeit mit den von Menschen bewohnten Räumen auf.

Wie Bourgeois haben viele andere Künstler der postminimalistischen Ära ihre Skulpturen einen Schritt näher an die Architektur gebracht, oder Architektur dazu benutzt, um den Betrachter in eine andere Beziehung zum Kunstwerk zu bringen. So hat sich in den 1970ern Naumans Werk von seinen körperbezogenen Objekten zu architektonischen Installationen in Form von Korridoren oder Räumen hinbewegt. In diesen Arbeiten beschäftigte er sich mit dem bereits in seinen früheren Werken vorhandenen Gegensatz von Innen und Außen; seine engen Sperrholzkorridore zeigten zum Beispiel

Oben links: Rachel Whiteread, *House*, 193 Grove Road, London, 1993 (wurde 1994 zerstört). Beton. Oben rechts: Louise Bourgeois, *Cell V*, 1991. Holz, Glas, Farbe und Metall, 232 x 209,5 x 204,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 92.4006

die Holzstrukturen auf der Außenseite. Nauman vermittelt in diesen Werken auch das Gefühl von Klaustrophobie oder Verstörung und erforscht menschliches Verhalten in Stress-Situationen. Andere Künstler der postminimalistischen Ära, wie Robert Smithson und Michael Heizer stellten die Beziehung zwischen Kunstwerk und Galerie in Frage, da sie die Skulptur der Landschaft zuordneten. Heizers *Double Negative* (1969) ist ein Werk reiner Reduktion, das aus zwei tiefen Gräben besteht, die durch das Ausheben von riesigen Erdmassen in der Wüste von Nevada entstanden. Die Bedeutung wird durch den verbliebenen Raum und die Durchbrechung dieser leeren Räume durch den Betrachter vermittelt. Whitereads *House* und ihre Architektur-Skulpturen erinnern sowohl an Naumans psychische Räume und Bourgeois Skulpturen als auch an die Negation und die Verlagerung, mit der Smithson und Heizer arbeiteten.

Für *House* wählte Whiteread ein viktorianisches Reihenhaus in einem Arbeiterviertel des Londoner East Ends, das abgerissen werden sollte. Das sorgfältig aufbereitete Innere wurde mit Beton zugespritzt, so dass bei der Ablösung des Gebäudes ein kompakter Innenraum an den Tag kam. Die Skulptur stand stolz an ihrem Ort, stumm und unversöhnlich, eine träge Masse und gleichzeitig geschichtsträchtig und voller Assoziationen. Die öffentliche Diskussion, ob Whitereads Skulptur bleiben sollte oder nicht, beschäftigte bald die ganze Nation und warf Fragen auf, die das Gemeinwesen, die fortschreitende

4 Siehe Andrew Causey *Sculpture since 1945* New York Oxford University Press, 1998, S 137–38

5. Siehe Alex Potts *The Sculptural Imagination* New Haven Yale University Press, 2000, S 361 70

6 Siehe Lynn Zelevansky *Sense and Sensibility: Women Arts and Minimalism in the Nineties*; Ausst Kat New York The Museum of Modern Art, 1994, S. 29, und Robert Pincus-Witten «Gordon Matta-Clark Art in the Interrogative», in *Gordon Matta-Clark A Retrospective* Ausst.Kat. Chicago: The Museum of Contemporary Art,

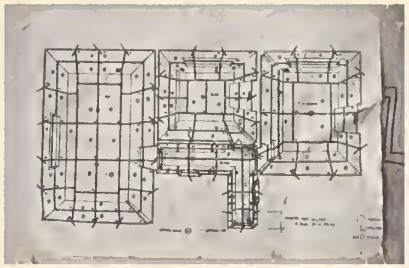
Verbürgerlichung und den Wohnungsmarkt Londons betrafen, Fragen wie: was ist privat? was öffentlich? und was ist die Rolle einer öffentlichen Skulptur? Aber trotz des kritischen Diskurses, der sich an *House* entzündete, beanspruchte das Werk nicht den Status eines Denkmals für sich. Und es verkündete der Welt auch nicht die heroische Natur des Prozesses, dem es seine Existenz verdankt, im Gegensatz zu Gordon Matta-Clarks *Splitting: Four Corners* (1974),[6] in dem der Künstler ein Haus in einem Vorort buchstäblich durchschnitt, um einen keilförmigen Raum zu schaffen, der das Gebäude in zwei Teile teilte; anschließend machte er durch die vier Ecken des zweiten Stocks einen weiteren Schnitt. Wie Matta-Clark wollte auch Whiteread zeigen, was ein Gebäude gewöhnlich nicht enthüllt, doch Matta-Clarks Vorgehen war sehr viel aggressiver, eine Art Befreiungsschlag für das Vorortheim, das für ihn das Produkt der kapitalistischen Vereinzelungsstrategie war. Er erklärte: «Indem ich ein Gebäude kaputt mache, sprenge ich eine Enge, die nicht nur aus einer physikalischen Notwendigkeit resultiert, sondern von einer Industrie gewollt ist, die in den Städten und Vororten Schuhschachteln über Schuhschachteln produziert, die nur ein Vorwand sind, um über eine Masse von passiven, isolierten Verbrauchern zu verfügen.»[7] Auch Whiteread hat den Begriff des Hauses als unveränderliche Entität infrage gestellt, aber der von ihr initiierte Prozess der «Auflösung» eines Hauses war keine Frage der gesellschaftlichen Reform oder Kritik; sie warf vielmehr bestimmte Fragen auf, und die Antworten darauf standen keineswegs schon vornherein fest. Für Whiteread waren skulpturale Fragen immer vorrangig. Auch

andere Künstler haben das Zusammenspiel von Skulptur und Architektur erforscht, um die Beziehung des Betrachters zu seinem Umfeld zu transformieren. Ann Hamiltons Fotografien von Möbelstücken, die sie an sich selbst befestigt hat, erforschen den Körper anhand von Versatzstücken. Mona Hatoum schafft Käfig-ähnliche Umgebungen, die Unterdrückung und Entfremdung symbolisieren. Gregor Schneider rekonstruiert Räume aus seiner Wohnung, die eine physische und visuelle Desorientierung auslösen und die Grenzen zwischen Realität, Kunst und Architektur verschwimmen lassen.

Die anderen Architektur-Projekte Whitereads reichen von *Ghost* (1990), dem Abguss des Salons eines leerstehenden viktorianischen Reihenhauses, und ihrem *Holocaust-Mahnmal* in Wien (2000) bis zu *Untitled (Apartment)* und *Untitled (Basement)* (2001) für das Deutsche Guggenheim Berlin. Auch wenn sie sich grundsätzlich ähnlich sind, unterscheiden sich diese Projekte durch ihren Entstehungsprozess, durch Form, Material, Größe und Oberfläche. *Apartment* entstand durch den komplizierten Prozess des Gießens einer aus mehreren Räumen bestehenden Struktur, wobei die Künstlerin das Problem der Darstellung von Leerräumen anstelle früherer Wände lösen musste. *Basement*, das auf seiner Seite ruht und gleichzeitig in die Höhe strebt, erinnert in seiner dynamischen Instabilität an konstruktivistische Skulpturen. Wie Wladimir Tatlins *Modell des Denkmals für die Dritte Internationale* (1920) weist es eine nach oben gehende Bewegung auf und folgt doch schließlich den Gesetzen der Schwerkraft; das Gewicht des Materials bringt es auf den Boden zurück.[8]

Die Reaktionen, die die Arbeiten hervorrufen, wie auch die Haltung der Künstlerin bei ihrer Erschaffung wechseln bewusst oder unbewusst zwischen kühler Distanz und Emotionalität. Der Guggenheim-Auftrag bevorzugt das Erstere und nimmt dabei auch das Minenfeld in Kauf, auf das sich Whiteread möglicherweise begab, als sie Teile ihres zukünftigen Domizils und Ateliers abformte, die früher einmal zu einer Synagoge gehört hatten. Whiteread, durch die Debatten sensibilisiert, die ihr vor kurzem fertiggestelltes *Holocaust-Mahnmal* auslöste, lehnt es ab, die Vergangenheit des Gebäudes in den Mittelpunkt zu stellen oder es von seiner früheren Existenz als Synagoge ausgehend zu interpretieren. Doch bestreitet sie nicht, dass *Apartment* und *Basement* Kartografien des Gebäudes und seiner geschichtlichen Sedimente sind. Um die Aspekte der Nostalgie und Erinnerung abzuschwächen, die sonst möglicherweise Oberhand gewonnen hätten, entschied sich Whiteread für ein Gussmaterial, das für glatte Oberflächen der Skulpturen sorgte und somit nicht das architektonische Detail aufwies, das in ihren früheren Arbeiten eine sehr große Rolle gespielt hatte. Die Skulpturen haben ihre Zurückhaltung, ihre menschliche Dimension und Bescheidenheit bewahrt, die allen ihren Projekten zu Grunde liegen, sie können noch so groß oder ambitioniert sein.

Whitereads Entschluss, ihre eigene Architektur in die Guggenheim Museen von



Linke Seite links: Bruce Naumen, *Green Light Corridor*, 1970. Bemalte Wand und fluoreszierende Leuchtkörper mit grünen Lampen, ca. 304,8 cm x 12,19 m x 30 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Penze Collection, Schenkung, 92.4171. Linke Seite rechts: Michael Heizer, *Double Negative*, Mormon Mesa, Nevada, 1969. Rhyolith und Sandstein, 457,2 x 15,24 x 9,14 m. Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Oben: Reumplan von *Untitled (Apartment)*, 2001

1985, S. 11.
7. Causey *Sculpture since 1945*, S. 200.
8. Viele Bildhauer der minimalistischen Generation fühlen sich konstruktivistischen Künstlern im Hinblick auf Materialien, Verfahrensweisen und dem architektonischen Charakter ihrer Arbeiten verpflichtet.
9. Es ist viel über das Thema des Todes in Whitereads Arbeiten geschrieben worden. Siehe z.B. Neal Benezra: «Rachel Whiteread: A Sense of Silence», in *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s*. Ausst.Kat. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1996, S. 104–14.
10. Siehe Neville Wakefield: «Rachel Whiteread: Trennungsangst und die Kunst der Ablösung». *Parkett*, Nr. 42, (Dezember 1994), S. 83–99.
11. Fiona Bradley: «Introduction» in *Rachel Whiteread: Shedding Life*. Ausst.Kat. Liverpool: Tate Gallery, 1996, S. 17.

Berlin, Bilbao und New York einzubringen, entspringt einer klugen Einschätzung der spezifischen Eigenschaften eines Ortes. Die Arbeiten werden zu der Architektur der drei Orte, an denen sie gezeigt werden, einen Kontrast bilden. Und dadurch wird auch der Unterschied zwischen ihrer Arbeit und der Architektur betont. Am auffälligsten ist der Kontrast zu dem Museum in Bilbao. Mit seiner stolz in Erscheinung tretenden, glänzenden Titan-Fassade ist der von Frank Gehry entworfene Bau ein Spektakel für sich; seine Präsenz überwältigt als ein konstantes Phänomen. Whitereads Skulptur ist zwar auch Architektur-bezogen, besitzt aber noch eine tiefere Schicht, eine Art Unterbewusstsein; sie ist alles andere als ein visuelles Phänomen. Ihre Kunst weist die Antimonumentalität der Arbeitsstätte auf, an der ihre Skulpturen entstehen, sowie die Spuren des Arbeitsprozesses und manueller Arbeit – Eigenschaften, die in den späten 1960ern von Künstlerinnen wie Hesse eingebracht wurden. Umfang und Ausmaß ihrer Arbeiten werden von den Originalen vorgegeben. Indem sie immer auch die menschliche Spur verzeichnen, evozieren ihre Materialien Fragilität und Verletzlichkeit; in dieser Hinsicht ist ihre Technik mit einer der frühesten skulpturalen Praktiken vergleichbar, der der Totenmaske. Wie die Totenmaske ist ihre Arbeit sowohl ein Porträt des Gebäudes als auch ein eigenständiges Objekt, das seine eigene individuelle Geschichte beinhalten wird.[9]

Minimalistische Plastik versuchte, vor allem einen inneren Raum zu beschreiben (deshalb auch die Vorliebe für die Form der «Box»), gleichzeitig sprach sie dem skulpturalen Gegenstand jede Innerlichkeit ab und verlagerte die Bedeutung der Skulptur im wörtlichen Sinn nach außen. Neben dem räumlichen Kontext war auch die Position des Betrachters von entscheidender Bedeutung. Whiteread hat diesem zentralen Anliegen der minimalistischen und konzeptuellen Kunst große Aufmerksamkeit gewidmet; sie spielt in ihren Arbeiten damit und gleichzeitig dagegen an. Ihre Arbeiten beschreiben einen inneren Raum, doch dieser Raum ist die Negation des Gegenstands. Dieses Innere oder Negativ steht in engem Zusammenhang mit der Bedeutung ihrer Arbeiten. Absenz wird zu Präsenz. Und in der sehr präsenten Beziehung, die die Arbeiten zum Betrachter herstellen, finden auf psychologischer wie auch auf formaler Ebene die Begegnungen statt. Um den Raum oder den Gegenstand verstehen zu können, muss der Betrachter buchstäblich den Ort ihrer Entstehung aufsuchen – in der Literatur über Whiteread wurde von dem «Raum der Auslösung»[10] oder der «mentalen Position neben diesem Raum» gesprochen.[11] Whitereads Kunst, in der sich Arbeiten von weitreichenden gesellschaftlichen Implikationen mit dem Konzept einer klassischen Gusstechnik verbinden, die Erinnerung und Nostalgie beinhaltet und Leere in Materie verwandelt, besitzt die Zeitlosigkeit eines Denkmals ohne dessen Bombast. Und im Gegensatz zu ihren minimalistischen Vorgängern spricht sie bei einer Sache über alles nur nicht über ihre «Sachlichkeit».

T5

T6

T5

CH: Sie haben sich vor kurzem ein Haus gekauft, das Ihre neue Wohn- und Arbeitsstätte werden soll. Ihre jüngsten Projekte sind ebenfalls hier entstanden. Was hat Sie an diesem Gebäude besonders gereizt?

RW: Ich habe mit meinem Freund Marcus Taylor nach einem Atelier und einer neuen Wohnung gesucht. Er hat das Haus gefunden. Ich bin fünfzehn Jahre lang hier vorbeigefahren und vorbeigegangen, aber es ist mir niemals sonderlich aufgefallen. Ursprünglich stand an dieser Stelle eine baptistische Kirche, die Anfang des 19. Jahrhunderts zur Synagoge umfunktioniert wurde. Nach der Bombenzerstörung im Zweiten Weltkrieg wurde Mitte der 50er Jahre der jetzige Bau errichtet. Nicht mal dreißig Jahre später wurde die Synagoge geschlossen und dann hatte eine Textilfirma für ungefähr dreizehn Jahre ein Lager hier. Danach stand das Haus leer. Als wir es entdeckten, hatten sich also schon mehrere historische Sedimentschichten abgelagert.

CH: Was hat Ihnen aus künstlerischer Sicht an diesem Haus gefallen?

RW: Vor allem seine Anonymität. Die Wände bestehen aus anonymen Industrieziegeln. Stilistisch gesehen ist es ein Mischmasch – halb Fabrik, halb Wohnhaus. Die Fassade hat zwei Davidsterne und drei bunte Glasfenster. Aber sonst findet man kaum Hinweise darauf, dass hier früher einmal eine Synagoge war.

CH: Wie sind Sie auf die Idee gekommen, dort Ihre Projekte zu verwirklichen?

RW: Ich habe über die Details des Gebäudes nachgedacht, wie man es moderner gestalten könnte. Alles unter dem Vorzeichen, dass ich hier einmal wohnen werde, vielleicht für den Rest meines Lebens. Ich habe mich früher nie mit diesem Aspekt eines Raums auseinander gesetzt, es ging mir immer nur um seine plastischen Qualitäten. Während ich den Umbau plante, kam mir langsam die Idee, das Obergeschoss, die Treppen und die Böden für eine Werkserie zu verwenden.

CH: Aus dem Treppenaufgang und der oberen Etage entstanden die Gussformen für den Guggenheim-Auftrag. Was hat Sie an diesen Bauelementen besonders gereizt?

RW: Meine Entscheidung, diese zwei Bauelemente abzugießen, hatte sehr viel mit der ungewöhnlichen architektonischen Struktur des Gebäudes zu tun. Es hat drei Betontreppen, und die Treppe, die ich für das Guggenheim abgegossen habe, führt in einen riesengroßen Keller. So große unterirdische Räume würde man niemals erwarten, wenn man durch das Haus geht. In gewisser Weise ist das Gebäude viel größer als man denkt.

Es hat zwei Wohnungen gegeben, glaub ich, eine für den Rabbiner und eine für den Hausmeister der Synagoge. Die Wohnung wurde einfach in kleine Zellen aufgeteilt. Beide sind typische Sozialwohnungen: kleine Zimmer mit Tür zum Gang, nach Armlängen proportioniert. Viele Zimmer haben dieses Breitenmaß, gerade groß genug für ein Bett. Wir werden das alles ändern, wenn wir hier einziehen.

CH: Betrachten Sie Ihr neues Projekt also als eine Archivierung des Gebäudes?

Wenn Wände sprechen könnten: Ein Interview mit Rachel Whiteread
Craig Houser

RW: Ja, irgendwie schon. Die Abdrücke sind fast wie Fotografien oder Stiche eines Bauwerks. Und wenn es in dieser Form nicht mehr existiert, bleibt mir immer noch mein ‹Archiv› von diesem Haus.

CH: Bei meinen Recherchen fand ich ein Buch mit dem Titel *The Lost Synagogues of London* und sprach mit dem Autor, Peter Renton. Das Buch enthält eine Abbildung Ihres Hauses und eine kurze Beschreibung über die jüdische Gemeinde, aber über das Gebäude selbst gibt es fast keinerlei Informationen. Mir wurde bewusst, dass es in einer relativ kurzen Zeit die unterschiedlichsten Funktionen übernehmen musste und dass es in gewisser Hinsicht wie ein verlassenes Objekt wirkt.

RW: Ja, das Gebäude strahlte sicherlich eine gewisse Traurigkeit aus. Als Marcus und ich es uns zusammen mit dem Immobilienmakler anschauten, fanden wir überall diese merkwürdigen glitzernden Stoffe und Materialien, die die Textilfirma zurückgelassen hatte. Marcus und ich durchkämmten das Haus dann ungefähr einen Monat lang, um es besser kennenzulernen.

CH: Haben Sie sich für das Gebäude interessiert, weil es sich dabei um eine ehemalige Synagoge handelt oder weil Sie sich mit der damit verbundenen jüdischen Thematik beschäftigen wollten?

RW: Nein. Ich hatte ganz andere Beweggründe. Ich habe nicht nach einer Synagoge gesucht, weder als Wohnung noch als Atelier. Dass wir dieses Haus gekauft haben, war reiner Zufall. Es geht mir in meiner Arbeit nicht primär um eine Wohnung, in der ein Rabbiner oder ein Hausmeister gelebt hat. Mich interessieren die Ablagerungen, die Spuren, die von den verschiedenen Nutzungsperioden eines Gebäudes zurückbleiben. Außerdem beschäftige ich mich mit dem eigenartigen Baustil, der nach Kriegsende aufgekommen ist.

CH. Was meinen Sie damit? Die unpersönliche Architektur dieser Ära?

RW: Weite Teile von London sind im Krieg zerbombt worden, besonders die Industrieviertel und die Gebiete entlang der Themse. Nach 1945 wurden dann in aller Eile neue Häuser und Wohnungen aus dem Boden gestampft. Ich vereinfache die Situation jetzt etwas, aber in den 60er Jahren führte der Bauboom dann zu Wohnsiedlungen, die Hoffnung und Optimismus symbolisieren sollten, in Wirklichkeit aber etwas vollkommen anderes repräsentierten. Ich habe vor längerer Zeit eine Druckserie mit dem Titel *Demolished* [1996] gemacht, die zeigt, wie die Wohnsilos in den 90er Jahren gesprengt wurden. Heute baut man diese furchtbaren Altbauimitationen, deren Fassade das Lokalkolorit nachäfft. Drinnen regiert allerdings nach wie vor die Armlänge.

CH. Ihr neues Haus befindet sich in East London, wo Sie auch schon früher gearbeitet haben. Was gefällt Ihnen an dieser Gegend, speziell am Bezirk Tower Hamlets?

RW: Ich habe seit Abschluss meines Studiums in Brighton vor 16 Jahren immer in diesem Londoner Bezirk gewohnt. Hackney und Tower Hamlets erscheinen anderen vielleicht fremd und ein bisschen heruntergekommen, aber für mich sind sie mein Skizzenbuch. Das beste an diesem Viertel ist aber sicherlich die bunte Bevölkerungsmischung. Ein Querschnitt durch ganz London, eine große Weltsuppenschüssel. Es gibt Einwanderer aus Asien und der Karibik, Juden und auch Türken und Serben. Das Viertel ist voller Vitalität und Geschichte. Die Gegend hat in letzter Zeit ähnliche Wandlungen durchgemacht wie das Haus. Sie lag ursprünglich in den Slums des alten East End und erfreut sich jetzt steigender Beliebtheit.

CH Ihre Guggenheim-Arbeiten wurden vom Deutsche Guggenheim Berlin in Auftrag gegeben. Ausstellungen im Guggenheim Museum Bilbao und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York werden folgen. Haben Sie bei Ihrer Arbeit einen spezifischen Bezug zu den drei Museumsbauten gesucht?

RW. Ich bin wohl ein bisschen altmodisch. Wenn ich den Namen «Guggenheim» höre, denke ich noch immer an das Guggenheim in New York. Ich weiß, dass das Museum neue Dependancen hat, aber als das Guggenheim an mich herangetreten ist, sah ich die Rotunde von Frank Lloyd Wright vor mir, eine Meisterleistung der Bildhauerkunst. Manchmal denke ich, es wäre am besten, sie ganz leer zu lassen. Ich habe mich in die Rotunde hineinversetzt und mir überlegt, wie ich mich gegen sie durchsetzen kann. Viele Künstler haben damit Probleme gehabt, glaube ich. Damit will ich nicht sagen, dass ich die anderen Guggenheim-Bauten vernachlässigt habe. Das Deutsche Guggenheim Berlin, eine lange, schmale Galerie, macht keine ausgefallenen architektonischen Statements. Es ist schön, aber nicht exzentrisch wie die Museen in New York und Bilbao.

Am Anfang habe ich über die verschiedenen Guggenheim-Standorte nachgedacht und darüber wie ich einen gemeinsamen Kontext schaffen könnte. Dann sagte ich mir: «Warum machst du es nicht umgekehrt und bringst deine eigene Architektur in die Ausstellungsgalerien?» Am Ende ist die Entscheidung auf dieses Haus gefallen.

CH Es klingt so, als würde *Untitled (Apartment)* den Ausstellungsraum in Berlin am direktesten ansprechen. *Apartment* ist genau wie die Galerie schlicht, lang und schmal. Auch von den Proportionen her passt *Apartment* gerade noch in die Galerie.

RW: Sie haben recht, *Apartment* und die Galerie passen zueinander. Ich finde es gut, dass die Wanderausstellung dort beginnt. Obwohl ich meine Ausstellungen nicht gerne auf dem Papier vorausplane, habe ich das Gefühl, dass *Apartment* sich wie ein Labyrinth im Raum ausbreiten wird. Man wird zum Teil um die Blöcke herumgehen können, aber dann geht es nicht mehr weiter und man muss es woanders versuchen. Es gibt keinen Standpunkt, von dem aus Sie den gesamten Komplex überblicken können.

CH: Worauf kam es Ihnen bei dieser Arbeit an?

RW *Apartment* hat mit dem Entstehungsprozess zu tun, wie man den Abdruck einer Mehrzimmerwohnung nehmen und dabei die Wände als Zwischenraum freilassen kann. Für *House* [1993] mussten wir die Wände und Fußböden intakt lassen, weil es unmöglich war, sie wegzureißen. Bei *Apartment* haben wir die Segmentabgüsse einzeln entfernt. An den Stellen, wo vorher eine Wand war, ist jetzt ein Spalt. Wir haben sechs Monate lang eine Unmenge von Abdrücken genommen, um die Wandkorridore zu erhalten. Das hat technische und geistige Schwerstarbeit gekostet und genau da liegt mein Zugangspunkt zu dieser Konfiguration.

CH. Es gibt also zum ersten Mal einen Hohlraum zwischen den Zimmern.

RW: Genau. *Apartment* wird diese komischen Lücken haben, speziell weil da ohne Plan gebaut wurde. Sie können die engen negativen Hohlräume entlangblicken und erahnen, wo früher die Lampen und Schalter waren. Die Elektroinstallationen sind unsichtbar, aber glauben Sie mir, die sind vorhanden, genau wie bei einem normalen Gebäude. Es ist für mich enorm wichtig, dass diese Details stimmen. Ich muss ehrlich sein mit meiner Kunst.

CH Sie haben mir einmal gesagt, dass *Apartment* ungewöhnlich ist, weil es eine Decke hat. Können Sie das genauer erklären?

RW: Ich wusste schon in der Planungsphase, dass *Apartment* eine Serie zusammenpassender Würfel sein wird und dass darüber eine Decke sein muss. Auch die Leuchten gehören dazu. Der Betrachter sieht von oben eine Art Nabel und im Korridor eine Sequenz von Beleuchtungskörpern.

CH Ich möchte jetzt auf eine andere Arbeit für das Guggenheim zu sprechen kommen, nämlich *Untitled (Basement)*. Ist das der erste Treppenaufgang, den Sie gemacht haben?

RW: Ja. Ich experimentiere allerdings seit acht Jahren mit diesem Motiv. Was mich besonders gereizt hat, war die Möglichkeit, das Ganze auf die Seite zu kippen.

CH. Ihre architektonischen Plastiken waren bisher immer wie das Original orientiert. Warum haben Sie die Treppe aus der gewohnten Position gedreht?

RW: Ich wollte *Basement* nicht direkt als Treppenaufgang präsentieren. Es hätte dann entweder am Boden montiert oder gegen die Wand gelehnt werden müssen. Ich wollte mich stärker von der Ausgangsform distanzieren und habe zuerst anhand von Modellen nachgeprüft, dass sich das Ding tatsächlich drehen und wenden lässt. Mit einer 5 Meter hohen Skulptur können Sie das nicht machen.

CH Wir haben bereits über die Parallelen zwischen *Apartment* und den Guggenheim-Bauten gesprochen. Wurde der Treppenentwurf ebenfalls von einem der Museen inspiriert? Die gewellten, bizarren Formen des Guggenheim in Bilbao zum Beispiel erwecken den Eindruck, als hätte man sie aus der angestammten Position gerückt. Sogar der

Links: Rachel Whiteread, *Yellow Leef*, 1989. Holz, Resopal und Gips, 149,8 x 73,6 x 93,9 cm. Fundação Calouste Gulbenkian/CAMJAP, Lissabon.
Rechts: Rachel Whiteread, *Shellow Breeth*, 1988. Gips und Polystyrol, 185 x 90 x 20 cm. Privatsammlung.

Wright-Rundbau in New York nimmt eine ähnliche Positur ein.

RW: Das haben Sie gut beobachtet, denke ich. Ich wollte, zumindest versuchsweise, die Architektur ein klein wenig auf den Kopf stellen. Es ging mir um eine neue Wahrnehmungsweise beim Um- oder Durchschreiten eines Raums. Die Museen in New York und Bilbao formulieren dasselbe Anliegen. Die Treppe hat bei der ersten Installation im Atelier meine Körperorientierung völlig durcheinander gebracht.

CH: Ich würde gern auf die Vorläufer von *Apartment* und *Basement* zu sprechen kommen. Ihrem Frühwerk gelingt es bekanntlich, spontan Erinnerungen und Geschichten heraufzubeschwören. Wie kommt diese Wirkung zustande?

RW: Ganz am Anfang waren es wohl zum Teil die Werktitel wie *Yellow Leaf* [1989], *Closet* [1988], *Shallow Breath* [1988] und *Ether* [1990], die dem Betrachter einen bestimmten Blickwinkel vorgegeben haben. Meinen ersten Plastiken war das Vorleben der Objekte viel leichter von der Oberfläche abzulesen.

CH. Wie haben Sie diese Textur erzielt?

RW: Für *Yellow Leaf* habe ich ein Möbelstück verwendet, das fast genauso aussah wie der Küchentisch meiner Großmutter. Der Farbton des Abdrucks stammt von der Tischunterseite. Um die Farbe zu intensivieren, wählte ich Speiseöl als Trennmittel für den Abdruck. Das gibt der Außenhaut einen Gelbstich. Unter einem Tisch findet man freilich noch allerhand andere Abscheulichkeiten.

CH Kaugummis zum Beispiel?

RW All das Zeug ist an der Kruste der Plastik kleben geblieben. Es wurde beim Guss mitgerissen und reflektiert jetzt die Schichten der Geschichte.

CH. Eine andere Arbeit, *Shallow Breath*, bezieht sich auf Ihre persönliche Geschichte. Es soll angeblich ein Abdruck des Betts sein, in dem Sie geboren wurden.

RW: Das wird oft behauptet, stimmt aber nicht. Sie haben das sicher irgendwo gelesen.

CH: Ja, mehrmals.

RW. Viele Leute glauben, dass ich auf diesem Bett geboren worden bin und dass mein Vater auf diesem Bett gestorben ist. Tatsache ist, dass ich es beim Trödler gekauft habe. Ehrlich gesagt habe nie etwas verwendet, das direkt mit meiner Familiengeschichte zusammenhängt.

CH. Sie haben einmal gesagt, dass Möbel «Sinnbilder des Menschen» sind, und alle Ihre Möbelplastiken – insbesondere die Bettplastiken beschwören Abwesenheit und Verlust. Das trifft besonders auf die Negativabdrücke zu, bei denen Sie zwar die Form der ursprünglichen Objekte aber nicht ihre physische Präsenz zum Vorschein bringen.

Parallel zu den Möbelplastiken beschäftigten Sie sich auch mit architektonischen Stücken. *Ghost* [1990], der Abdruck eines Salons in einem viktorianischen Haus, ist das erste Werk dieser Art.

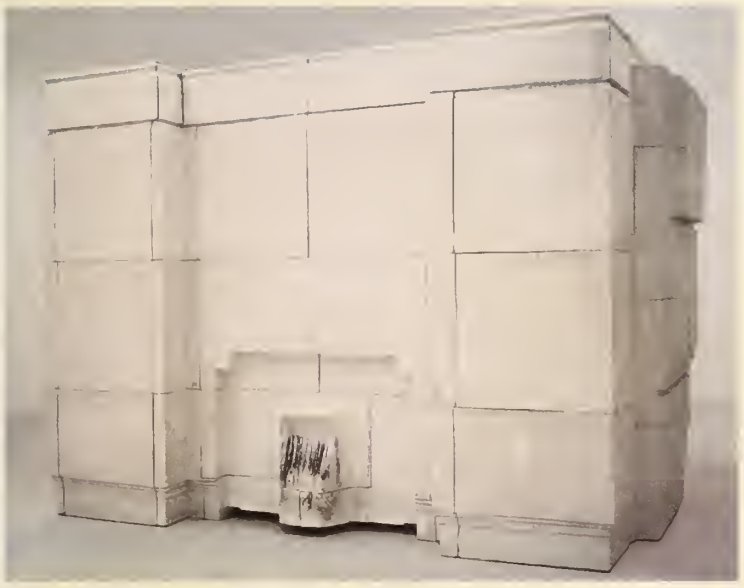
RW Ja. Damals ist mein künstlerischer Ehrgeiz so richtig erwacht. Ich weiß noch, wie ich gesagt habe, dass ich die Luft in einem Raum mumifizieren will. Ich habe das auch in meine Anträge zur Projektfinanzierung geschrieben.

CH: Schon allein der Titel dieser Arbeit erweckt die Vorstellung von Tod und Erinnerung und sie wurde oft als Mausoleum interpretiert. *Ghost* dokumentiert zwar die Form eines Objekts, weist aber gleichzeitig auch auf seine Abwesenheit hin. Die strukturelle Logik der Architektur hat sich umgekehrt: Das Innere ist zum Äußeren geworden, der Raum hat sich in eine solide Form verwandelt.

Wie sind Sie bei dieser ersten großformatigen Arbeit vorgegangen?

RW: *Ghost* wurde von Hand abgegossen und ich habe eine ganze Menge alleine gemacht. Hier hat sich zum ersten Mal gezeigt, dass ich den Betrachter total verwirren kann. Während der Arbeit habe ich nie mehr als eine Seite der Plastik auf einmal gesehen. Dann habe ich die Teile ins Atelier gebracht und auf einen Rahmen montiert. Erst als alles fertig war, sah ich, was ich fabriziert hatte. Ich habe die Tür vor mir und einen umgestülpten Lichtschalter und denke: «Ich bin die Wand. Das ist das Resultat. Ich bin zur Wand geworden.»

Die Konstruktion von *Ghost* war noch recht primitiv. Es ist ein Wunder, dass es sich so gut erhalten hat. Es steht hartnäckig und lässt sich nicht unterkriegen. Hinten wird es von einer Menge Fiberglas zusammengehalten. Ich habe seither viel gelernt und verwende jetzt ganz andere Methoden.



Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990. Gips auf Stahlgerüst, 269,2 x 355,6 x 317,5 cm. The Saatchi Gallery, London.

CH: Ihr kreativer Prozess hat sich über die Jahre gravierend verändert. Wo machen sich diese Neuerungen in der Diskrepanz zwischen *Ghost* und *Apartment* bemerkbar?

RW: Bei *Ghost* treten Spalten zwischen den Elementen auf, durch die Licht eindringen kann, und es gibt keine Decke. *Apartment* hingegen ist passgenau gefertigt, ohne Fugen, und hat einen Plafond. Daher ist es innen stockdunkel.

Hinzu kommt, dass ich bei *Apartment* und *Basement* ein farbloses Trennmittel benutzt habe. Sie können zwar die Tapetenränder und die Pinselstriche an der Wand sehen, nicht aber die Nikotin- und Schmutzflecken. Ich habe viele Flächen absichtlich sauber gelassen, ganz im Gegensatz zu *Ghost*, wo der offene Kamin überall Rußspuren hinterlassen hat.

CH: Bei *Apartment* und *Basement* geht es also um die Geometrie der Strukturen und weniger um individuelle Charakteristiken. 1993 wurde in London *House*, Ihre erste öffentliche Skulptur enthüllt, die James Lingwood von Artangel in Auftrag gegeben hatte. Wie lässt sich diese Arbeit mit *Apartment* vergleichen?

RW: Als Gussform für *House* diente ein viktorianisches Haus, das abgerissen werden musste, um die Plastik freizulegen. Bei *Apartment* blieb die Form erhalten. Die Abdrücke wurden einzeln genommen, damit sie beim Abtransport durch die Zimmertüren passten.

CH. Bei *House* haben Sie das Innenleben des Gebäudes vor Projektbeginn in zahl-

reichen Fotos dokumentiert. Waren Sie an den persönlichen Geschichten der Hausbewohner interessiert?

RW: Nein. Damals, als *House* entstand, habe ich auch Herrn Gale und seine Tochter getroffen, die das Haus zuletzt bewohnt hatten. Die Tochter ist eine Weile mit mir in Kontakt geblieben. Aber ehrlich gesagt, das war mir ein bisschen unangenehm. Es war mir, als hätte ich einen Abdruck ihrer Geschichte gemacht, und ich wollte mich nie derart in ihr Leben einmischen.

CH: *House* hat starke Reaktionen ausgelöst – positive und negative – und wurde nach drei Monaten demoliert. War die beschränkte Lebensdauer von Anfang an eingeplant?

RW: *House* war nie für die Ewigkeit gedacht. Ich hatte mir eine Art Galgenfrist erhofft, damit der «Stein des Anstoßes» gute sechs Monate Zeit hat, sich in das Stadtbild einzugewöhnen, anstatt diesem kurzen, verrückten Aufblitzen, das wir erlebt haben.

CH: Im selben Jahr wie *House* ist auch *Untitled (Room)* entstanden.

RW: Ich erhielt 1992/1993 ein DAAD-Stipendium und habe achtzehn Monate in Berlin gelebt. *Room* stammt aus dieser Zeit. Für mich sind *Apartment* und *Basement* eine Weiterentwicklung derselben Idee.

CH: Ich habe gelesen, dass Sie damals eine neue Richtung einschlagen wollten, die sich weiter von Nostalgie und Erinnerung entfernt. Die dekorativen Schnörkel des 19. Jahrhunderts wichen den klaren, geometrischen Formen, die *Apartment*, *Basement* und *Room* verbinden.

RW: *Room* ist der Abdruck eines Kunstraums. Ich habe ein Zimmer aus Sperrholz gebaut, das aussah wie eine Theaterkulisse. Es hatte ein Fenster, eine Tür und war überhaupt total eintönig. Es gab keinen Lichtschalter oder andere Elektroinstallationen. Es sah aus wie ein Modul für einen Plattenbau.

CH: *Room* resümiert ebenso wie *Apartment* den sozialen Wohnungsbau der Nachkriegszeit und dessen formelhafte Konstruktion. Gibt es trotz der vielzähligen Raummodelle und Arbeitsmethoden, die Sie verwenden, einen gemeinsamen Nenner für Ihr gesamtes architektonisches Werk?

RW: Bei all meinen Raumplastiken – und überhaupt bei allen meinen architektonischen Experimenten – geht es im Grunde um die Wahrnehmung. Es hat etwas Verwunderliches, wenn wir davor stehen und denken: «Wir leben auch in einer solchen Behausung. Wie kommen wir da drinnen physisch zurecht?» Beim Dialog mit einer Arbeit stellt sich unweigerlich die Frage, welchen physischen Einfluss sie auf mich hat.

CH: Wie steht es mit den anderen Einflüssen auf Ihr Werk? Ich denke da an die amerikanischen Minimalisten sowie die Process Art und die Konzeptkunst der 60er und 70er Jahre. Sie haben in der Vergangenheit Carl Andre und Richard Serra erwähnt und auch Eva Hesse und Bruce Nauman. Könnten Sie bitte genauer beschreiben, welche

Ideen und Strategien des Minimalismus und seiner zeitgenössischen Strömungen Sie besonders ansprechen?

RW: Ich denke schon, dass es einen klaren amerikanischen Einfluss in meiner Arbeit gibt. Das hat meines Erachtens vor allem mit den monumentalen Dimensionen und Ambitionen der amerikanischen Kunst nach 1940 zu tun. Speziell in der Skulptur fand damals ein radikales Umdenken statt. Die hatten eine überwältigende Frische.

CH: Welche Namen fallen Ihnen sonst noch ein?

RW: Gordon Matta-Clark, Tony Smith und Louise Bourgeois. Eine ziemlich bunte Gesellschaft.

CH: Wo vollzieht sich in Ihrer Arbeit eine Abkehr oder gar Umkehr des minimalistischen Kalküls?

RW: Das Zitat gefällt mir zwar ganz und gar nicht, aber irgendjemand hat einmal gesagt, ich mache «Minimalismus mit Herz». Es kann durchaus sein, dass ich eine weibliche Sensibilität für Materialien und Farben habe. Zum Schluss soll alles einfach aussehen, auch wenn es in Wirklichkeit äußerst schwierig war. Das ist zum Beispiel auch bei Serra der Fall. Er bewältigt tonnenschwere Massen und die besten Arbeiten machen einen fast spielerischen Eindruck. Manche Skulpturen lösen bei mir eine Körperreaktion aus, eine Körperwahrnehmung. Serra ist ein perfektes Beispiel dafür. Er ändert die Art, wie man einen Fuß vor den andern setzt, wenn man etwas umkreist oder durchquert. Man beginnt, über seinen physischen Platz in der Welt nachzudenken.

CH: Sehen Sie, was ihre monumentale Dimension angeht, Analogien zwischen Serras Werken und Ihren?

RW: *House* war rein materiell eine große Plastik. Größer als ein Serra, oder sagen wir viele Serras. Aber *House* war im selben Moment auch sehr einfach und bescheiden. Es zeigte, wie wir leben, wo wir schlafen, wo sich unser Familienleben abspielt. Diese Qualität ließ *House* viel kleiner erscheinen als seine tatsächlichen physischen Abmessungen. *House* wirkte, wenn man direkt davor stand, monumental. Ging man allerdings ein paar Schritte die Straße hinunter, sah es irgendwie pathetisch aus. Das ist der Unterschied: Auf einen Serra würde dieses Attribut nie zutreffen. Oder auf einen Andre. Meine Arbeiten haben ein gewisses Pathos. Das Publikum reagiert auf die Menschlichkeit, die es in meinen Werken spürt. Nur wenige Künstler lassen sich auf eine derartige Emotionalität ein.

CH: Ihr Werk enthält direkte Verweise auf andere Künstler. So greifen Sie beispielsweise in *Untitled (One Hundred Spaces)* [1995], das Abdrücke von hundert verschiedenen Stühlen versammelt, auf Naumans *A Cast of a Space under My Chair* [1965–68] zurück. Welche künstlerische Zielsetzung verfolgen Sie mit diesem Werktypus?

RW: Ich habe die Stuhlplastiken als Sequenz produziert. Dass Jahre zuvor in einer

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Untitled (Room)*, 1993. Gips, 275 x 300 x 350 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Schau, die Nick Serota für die Londoner Whitechapel Art Gallery zusammengestellt hatte, auch ein Nauman ausgestellt wurde, hatte ich längst vergessen. Ehrlich gesagt, der Beitrag von Nauman ist mir damals gar nicht richtig aufgefallen. Es gibt eine Menge anderer Gründe, die mich zur Negativform unter einem Sessel geführt haben. Ich sehe sie als Raum der Abwesenheit einer Person – oder im Fall von *One Hundred Spaces* eines ganzen Publikums.

CH: Für mich vermittelt die Arbeit von Nauman eine andere Erfahrung als *One Hundred Spaces*. Mir scheint, dass Sie im Vergleich zu Nauman größeren Wert auf formale Fragen legen. Sie verwenden eine breite Palette verschiedener Farben und Stühle. Das transparente Harz verleiht den Objekten eine fast gespenstische, religiöse Präsenz.

RW: Als ich anfing, häufiger in Amerika auszustellen und Vorträge zu halten, hörte ich immer wieder den Vorwurf: «Sie machen ja nur Naumans!» Ich fühlte mich in die Defensive gedrängt, als hätte ich etwas zu verteidigen. Es ist sicher richtig, dass Nauman den ersten Anstoß für diese Serie gegeben hat, aber ich habe sie in eine ganz andere Richtung weiterentwickelt. Ob es da einen relevanten Unterschied gibt oder nicht – diese Entscheidung muss ich Ihnen überlassen. Mit Carl Andre verhält sich die Sache ganz ähnlich ...

CH: Seit den frühen 90er Jahren machen Sie Bodenabdrücke. Sie haben gesagt, dass *Untitled (Cast Iron Floor)* [2001], ein Abguss des Bodens aus Ihrem neuen Haus, bei Ihrer Vernissage im Juni 2001 im Eingang zur Serpentine Gallery liegen wird.

RW: Ich habe eine Reihe dieser «Bodenstücke» gemacht. Vier davon in der Synagoge, zuerst in Gips und dann Metallabgüsse. Der Abdruck kehrt das Oberflächenprofil des Bodens um – die Mörtelfugen treten in der fertigen Plastik als Erhebungen hervor. Danach haben wir eine Mischung aus schwarzer Patina und Wachs aufgetragen. Die

Galeriebesucher sollen über den Bodenabdruck gehen und dabei Schritt für Schritt seine Unebenheiten abschleifen. Nach Entfernung der Patina werden die glänzenden Erhebungen das Gittermuster des ursprünglichen Bodens widerspiegeln. Ich hoffe dabei, die optische Wirkung eines Gemäldes von Agnes Martin zu erzielen.

CH: Sie haben zuerst an der Brighton Polytechnic Malerei studiert und sind an der Slade School of Art zur Bildhauerei übergewechselt. Würden Sie mir beipflichten, wenn ich sage, dass sie in gewisser Hinsicht eine Malerin geblieben sind?

RW: Nein, ich verstehe mich heute ganz klar als Bildhauerin. Trotzdem genieße ich die malerische Seite meiner neuen Arbeiten. Auch die Buchplastiken hatten ein reiches Farbrepertoire. Ich zeichne viel und dabei findet meine malerische Hand wohl ausreichend Gelegenheit, sich auszuleben.

CH: Sie scheinen auch ein besonderes Interesse an Materialien zu haben.

RW: Ja, ich möchte mehr über die Materialien erfahren, die uns umgeben. Warum wurden sie verwendet, welche Funktion erfüllen sie und wie laufen die Fertigungsverfahren ab? Ich hatte anfangs eine besondere Vorliebe für Gummi und Kunststoff. Im letzten Jahr standen Gussgips und auch Metalle im Vordergrund. Ich kann mich aus allen möglichen Gründen für ein Material entscheiden. Ich wusste, dass Gummi oder Kunststoff für Projekte wie *Apartment* und *Basement* nicht geeignet sind. Das Endresultat musste hell und weiß sein. Es sollte eine Oberfläche wie Gips haben und dabei weitaus widerstandsfähiger sein. Nach langen Nachforschungen haben wir einen «plastischen» Gips entdeckt. Das ist ein Naturstoff, der aus der Erde gewonnen wird. Man kann Steinmehl und Flüssigmittel zusetzen. Die Mischung verhält sich ähnlich wie Fiberglas, ist aber sicherer und sieht für meinen Geschmack auch besser aus.

CH: Beeinflusst auch das Gussmodell die Materialentscheidung?

RW: Nein, zum Beispiel bei den Betten habe ich zwei oder drei in Gips, zwei oder drei in Gummi und mehrere in Polystyrol gemacht.

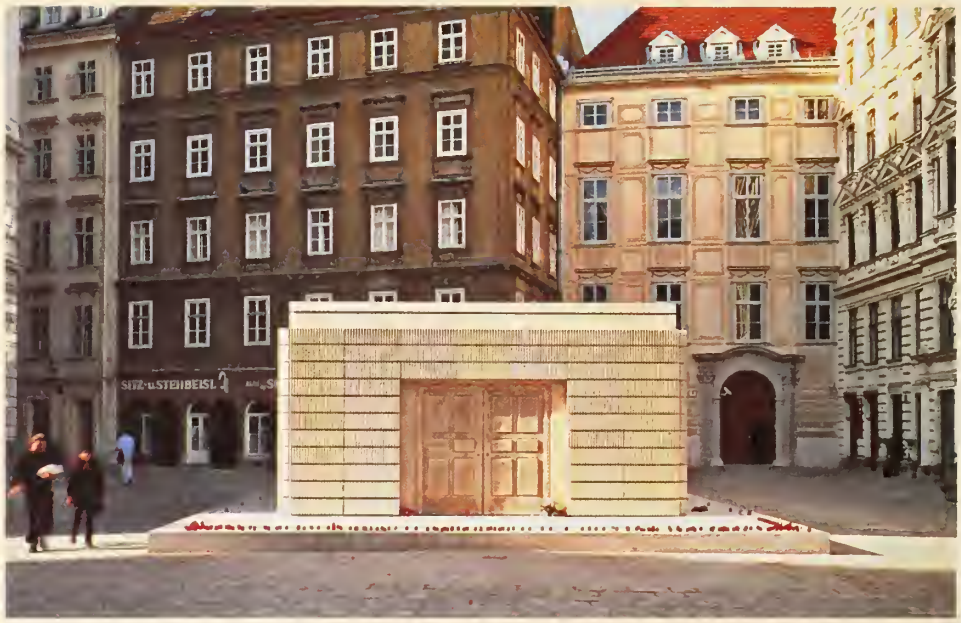
CH: Verhält sich der plastische Gips anders als herkömmliche Materialien? Sieht diese Gießmasse anders aus oder weckt sie neue Assoziationen?

RW: Nein, nicht unbedingt. Zu Beginn meiner Laufbahn wollte ich vermeiden, dass meine Plastiken hohl klingen, wenn sie einen Schlag erhalten. Sie mussten einen vollen Ton haben. *Apartment* und *Basement* klingen hohl, aber heute stört mich das nicht mehr.

CH: Nach fünfjähriger Arbeit wurde Ihr *Holocaust-Mahnmal* im Oktober 2000 in Wien enthüllt. Wie sind Sie zu diesem Projekt gekommen und welche Grundgedanken haben die Entstehung des Entwurfs geprägt?

RW: Als ich 1993 aus Berlin zurückkam, wurde ich gebeten, mich an der Ausschreibung für das Wiener Denkmal zu beteiligen. Ich bin nie in Österreich gewesen. Ich habe mir das Projekt angeschaut und dachte, wohl etwas naiv, dass die Situation ähn-

Linke Seite links: Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965–68. Beton, 44,5 x 39,1 x 37,1 cm. Sammlung Geertjan Visser. Linke Seite rechts: Rachel Whiteread, *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995. Harz, 100 Einheiten. Installationsansicht: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1995. The Saatchi Gallery, London. Oben: Rachel Whiteread, *Untitled (Cast Iron Floor)* [Ausschnitt], 2001. Gusseisen und schwarzes Patina, 99 Einheiten, jeweils 1 x 46 x 46 cm; 1 x 502 x 411 cm insgesamt. Sammlung der Künstlerin und Luhring Augustine Gallery, New York.



lich ist wie in Berlin und dass es eine interessante Aufgabe wäre, ein Mahnmal für die Opfer der Schoa zu entwerfen.

Ich habe in Berlin viel gelesen und auf meinen Fahrten in die Umgebung mehrmals die ehemaligen Konzentrationslager besucht. Was damals geschehen ist und wie die Menschen mit der Erinnerung des Holocaust leben, das hat mich sehr beschäftigt. Mich interessierten auch die psychologischen Konsequenzen dieser Erfahrung und deren Auswirkungen auf die Stadt. Als ich nach Wien ging, ahnte ich nicht, dass das politische Klima dort ganz anders ist. Außerdem habe ich keine Sekunde damit gerechnet, dass mein Vorschlag angenommen werden könnte.

CH: Können Sie das näher erklären?

RW: Die Stadt hatte zwölf bis fünfzehn internationale Künstler und Architekten eingeladen. Ich war im Vergleich dazu die reinste Newcomerin. Dass ich den Auftrag schließlich doch bekam, erwies sich als zweifelhaftes Vergnügen. Fünf Jahre lang hatte ich mit teilweise sehr schwierigen Problemen zu kämpfen – im Hinblick auf die Stadt selbst, die Bürokratie und die Politik. Ich hatte das Glück, mit mehreren ganz ausgezeichneten Architekten zusammenzuarbeiten. Ohne deren Mithilfe wäre ich wahrscheinlich von der Maschinerie erdrückt worden und hätte dann irgendwann aufgegeben.

CH: Das Mahnmal besteht nicht aus negativen, sondern aus positiven Abdrücken. Warum sind Sie von Ihrer üblichen Arbeitsmethode abgewichen?

RW: Ich habe mir überlegt, wie ich die Plastik gegen Vandalismus und Zerstörung schützen kann, damit sie mit einer gewissen Würde in der Stadt überlebt. Ein Grund zur Besorgnis war der Zustand von Serras *Intersection* [1992] vor dem Basler Stadttheater. Das letzte Mal, als ich dort war, war die Skulptur an allen erreichbaren Stellen mit Graffiti bedeckt. Drinnen lagen Präservative und Nadeln herum und es stank nach Pisse. Eine herbe Art, mit Kunst umzugehen. Mein Projekt sollte ein Mahnmal werden und ich wusste nicht, ob es respektvolle Aufnahme finden würde. Aus dieser Überlegung heraus habe ich auswechselbare Buchelemente konstruiert, die innen festgeschraubt werden. Für den Fall, dass die Graffiti-Sprayer zuschlagen, liegen als Ersatz ein paar extra Buchreihen bereit.

CH: Der Positivguss war also ein Abwehrmanöver gegen Vandalismus.

RW: Er macht es auch leichter, die Bücher als solche zu erkennen. Das Denkmal sollte gewisse Assoziationen auslösen. Ich meine, manche Leute glauben ohnehin, dass es ein abstrakter Block ist, die fühlen sich überfragt, und andere halten es für eine namenlose Bibliothek. Es sieht auch wie ein Betonbunker aus.

CH: Ein Bunker ist ein Schutzbau. Diese Funktion manifestiert sich in Ihrer Arbeit auf mehreren Ebenen.

RW: Ich wollte, dass die Blätter nach außen zeigen und die Rücken nach innen, damit man nicht sehen kann, um welche Bücher es sich handelt.

CH: Warum haben Sie die Buchtitel versteckt?

RW: Ein Mahnmal soll es dem Betrachter nicht allzu leicht machen. Er soll schauen, fragen, denken. Löst es keine dieser Reaktionen aus, wird es seiner Intention nicht gerecht.

CH: Es scheint sich um eine Amtsbibliothek zu handeln. Die Bücher sind alle gleich groß und füllen fein säuberlich aufgereiht die Regale. Sie machen einen höchst systematischen Eindruck.

RW: Die Buchmodelle wurden eigens aus Holz gefertigt. Sehr systematisch, da haben Sie recht.

CH: Es ist also nichts wirklich dokumentiert worden.

RW: Nein. In gewisser Hinsicht ist nichts an der Plastik «echt». Die Türen wurden gezimmert und die Deckenrosette stammt von mir. Das Mahnmal steht für eine Raumidee und nicht für einen realen Raum. Es variiert die *Idee* eines Raums in einem der Nachbarhäuser. Ich ging von dem Gedanken aus, dass ich auf diesem öffentlichen Platz stehe, umgeben von aufragenden Häusern, und mir nun die Proportionen eines Raums in einem der Häuser vorstelle. Es sollte nie der Abdruck eines echten Gebäudes sein.

CH: Fast zur selben Zeit wurden auch andere Kunst- und Bauprojekte realisiert, die

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Holocaust-Mahnmal*, Judenplatz, Wien, 2000. Beton, 3,8 x 7 x 10 m. Oben: Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, D.C., 1982. Schwarzer Granit, 150,42 m.

sich der Erinnerung an den Holocaust widmen. Gehört Ihr Mahnmal zur selben Kategorie wie *Bibliothek* [1996], Micha Ullmans Denkmal zur Bücherverbrennung, oder das Jüdische Museum Berlin [1997] von Daniel Libeskind?

RW: Nein. Wenn überhaupt, wollte ich einen Gegenentwurf zu Alfred Hrdlickas *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* [1988] auf dem Wiener Albertinaplatz schaffen. Seine Granit- und Marmorstatuen sind zu Schreckensgesten verzerrt und tragen Gasmasken. Ein expressionistischer Klumpen daneben entpuppt sich als jüdischer Mann, der auf Händen und Knien den Gehsteig schrubbt. Der wurde von unwissenden Passanten als Sitzbank benutzt. Unglaublich, nicht? Man hat seinen Rücken am Schluss mit bronziertem Stacheldraht versehen.

Im Vergleich zu anderen Arbeiten hat das Mahnmal wesentlich mehr mit Maya Lin und ihrem *Vietnam Veterans Memorial* in Washington, D.C. gemein. Ich habe in der

Vorbereitungszeit für das Wiener Projekt zwei Wochen dort verbracht und bin zweimal zu diesem Mahnmal gegangen. Mehr als die politische Dimension haben mich die Reaktionen der Besucher interessiert, die da womöglich mit ihrer eigenen Geschichte oder mit der eines Familienmitglieds konfrontiert werden. Maya Lin hat eine unglaublich einfühlsame und reife Lösung gefunden.

Auch bei den Konzentrationslagern kam es mir nicht auf den Ort an sich an, sondern auf die Menschen. Ich habe ihr Verhalten studiert: Kinder, die auf den Öfen picknicken; Leute, die auf Händen und Knien herumkriechen, weil es einfach zu viel für sie ist; oder Großeltern mit ihren blutjungen Enkeln, Menschen mit furchtbaren Erinnerungen, die das irgendwie an die nächste Generation weitergeben wollen.

CH: Welches Schicksal hat das Holocaust-Mahnmal nach seiner Enthüllung erlebt?

RW: Ich war echt überrascht. Es war ergreifend, wie es von den Leuten aufgenommen wurde. Statt der Graffitis, die ich befürchtet hatte, werden Kerzen, Steine und Blumen vor dem Mahnmal niedergelegt. Es ist ein regelrechter «Wallfahrtsort» geworden. Touristen kommen extra zum Judenplatz, um das Mahnmal, das Misrachi-Haus und die Ausgrabungen der mittelalterlichen Synagoge zu sehen. Wenn es mir gelungen ist, in Österreich einen gewissen emotionalen oder politischen Nerv zu treffen, bin ich mit meiner Arbeit sehr zufrieden.

CH: Aus der Zeit des Wiener Projekts stammt auch der New Yorker *Water Tower* [1998] für den Public Art Fund.

RW: Ja. Ich wurde gebeten, nach New York zu kommen, um einen öffentlichen Auftrag entgegenzunehmen. Man bot mir mehrere Standorte an, aber die waren für meinen Geschmack zu exponiert. Ich war nicht bereit, mich so kurz nach *House* erneut der öffentlichen Kritik zu stellen, und suchte den direkten Dialog mit der Stadt.

CH. *Water Tower* hat von seinem Hausdach in SoHo tatsächlich mit der Skyline von New York parliert. Sie haben einem Wahrzeichen der Stadt Tribut gezollt, das uns New Yorkern meist gar nicht mehr auffällt. Das transparente Polyesterharz der Plastik parodierte unsere Unachtsamkeit: Die wechselnden Lichtverhältnisse im Lauf des Tages ließen *Water Tower* verschwinden und wieder auftauchen.

Im Juni dieses Jahres werden Sie in London ein neues Projekt der Öffentlichkeit vorstellen.

RW: Nach den Erlebnissen mit *House* wollte ich nie wieder eine öffentliche Skulptur in England zeigen. Der Auftrag für *Monument* kam von derselben Person, die mich schon für *House* kontaktiert hatte, James Lingwood von Artangel. Zuerst meinte ich: «Das kann doch wohl nicht Dein Ernst sein!». Hinterher habe ich einen Tag lang wie eine Touristin den Menschen und Tauben am Trafalgar Square zugeschaut. «Eigentlich ganz toll, dieser Platz», dachte ich. «Rundherum tost der Kreisverkehr und es herrscht eine ständige

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Water Tower*, 1998. Herz und Stahl, 340,4 x 243,8 cm. Installationsansicht: Grand Street und West Broadway, New York. The Museum of Modern Art, New York.

Spannung zwischen Mensch und Auto. In der Mitte steht die Nelson-Säule, die den Blick zum Himmel lenkt, und da oben herrscht Frieden.» Ich wollte einen Ruhepol am Trafalgar Square schaffen – einen Ort, auf dem die Augen ruhen können.

CH *Monument* ist transparent wie *Water Tower*. Sind beide aus demselben Material?

RW: Das Material ist nicht identisch, aber ähnlich. *Monument* ist der größte Kunststoffabguss, der je versucht worden ist. Die Vorbereitungen haben alles in allem drei Jahre in Anspruch genommen. Dabei wurden auch die Erfahrungen verwertet, die wir mit *Water Tower* in New York gemacht haben. Aus struktureller und technologischer Sicht ist *Monument* jedoch ein weitaus ehrgeizigeres Unterfangen.

CH: Welche Evolution hat Ihre Kunst durchlaufen, sagen wir von *Ghost* und den Möbelabdrücken bis zu *Apartment* und *Basement*?

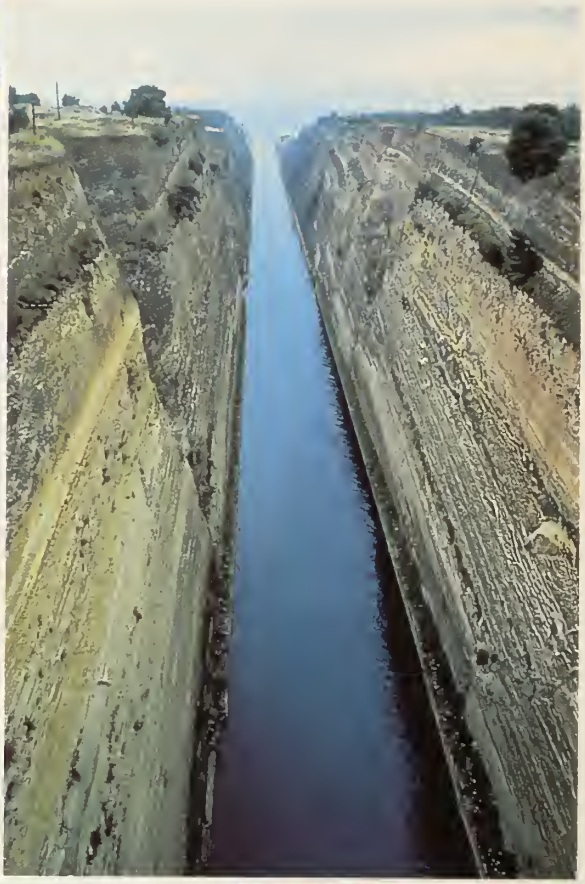
RW: Meine Arbeiten sind seit *Ghost* ein wenig strenger geworden, ich meine, sie verraten sich nicht mehr so schnell wie früher. Ich habe einmal gesagt, dass ich Omas Fingerabdrücke verschwinden lasse, dass die Resultate weniger sentimental werden. Diese Reduktion ist mit der Zeit fortgeschritten. Zugleich verlief die Entwicklung im Rahmen eines zyklischen Prozesses. Ich könnte wahrscheinlich einen Stammbaum dieser Werke zeichnen. Sie wachsen, zweigen sich ab, sprießen unverhofft wieder hervor. Oft habe ich das Gefühl, dass ein Zyklus nicht komplett ist, und dann muss ich denselben Weg noch einmal gehen. Das verlangt meine Arbeitsweise. Ich habe mir in den letzten 15 Jahren eine Sprache beigebracht und die kann sich in verschiedenster Form artikulieren.

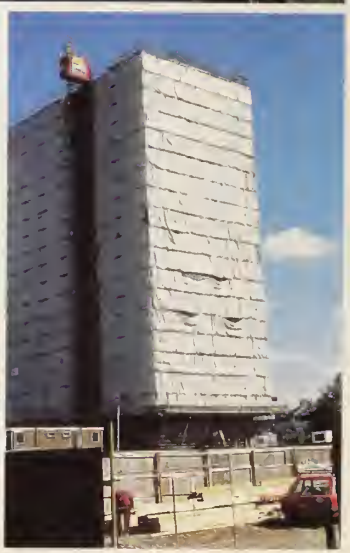
Dieses Interview fand am 18. April 2001 in Rachel Whitereads Atelier in London statt.

Foto-Essay
Rachel Whiteread

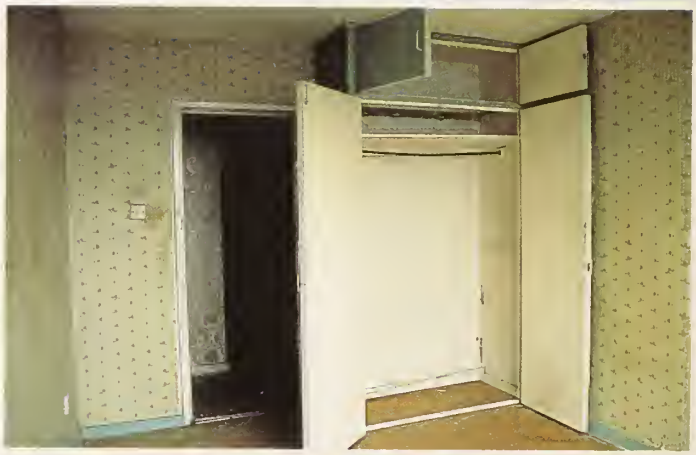
LLIF
FLOOD

TICKETS





HILAL



Wenn sie könnte, würde sie sich selbst in Gips oder Harz gießen, bemerkte A.M. Homes über Rachel Whiteread. Sie würde die flüssige Masse schlucken, bis sie sich völlig damit aufgefüllt hätte, dann würde sie warten, bis sie fest geworden ist und sich herausschälen.[1] «Es ist wohl klar, dass ich das nicht tun würde», meinte Whiteread lachend, aber offensichtlich von der Idee angetan, als ich sie im letzten Monat in London traf. Und doch hat sie genau das getan: sich selbst, ihren Körper, ihre Erinnerungen, ihre Schmerzen abgegossen.

Als eine Art Aufwärmübung hat sie während ihres Studiums an der Slade School of Art Teile ihres eigenen Körpers in Gips gegossen. Aber nicht einen Arm oder einen Fuß, sondern einen Ellbogen oder die durch das Kniegelenk abgewinkelten Teile eines Beins – beim Reden umfasst sie diese Körperteile mit den Armen, als wolle sie sie vorführen – damals schon ein abstrahierter Körper, ein Körper, der wie ein Möbelstück, wie ein Gelenkmodell behandelt wurde. Diese Beziehung ging 1987 zu Ende. Der logische nächste Schritt: Abgüsse von Möbeln. Anstatt jedoch Tisch, Bett, Spülbecken, Badewanne oder Geschirrschrank – das «Mobiliar unseres Lebens»[2] – zu duplizieren, wird der Negativraum zwischen den Alltagsgegenständen abgetastet. Nicht der Raum und sein Inhalt, sondern der Raum als Inhalt wird Form. Das Luftvolumen im Zwischenraum der Objekte. Ein dreidimensionales Schema/Modell des Inventars häuslicher Szenen; ein plastisches Negativ des Abdrucks der Objekte im Raum; oder die Einprägung des Körpers im Mobiliar? Whiteread spielt offensichtlich mit der Idee, dass ein Möbelstück von vornherein ein Abdruck des Körpers ist. Sie fabriziert Abdrücke von Abdrücken. «Beim ersten Tisch, den ich 1989 gemacht habe, ging es mir darum, meinen persönlichen Raum mit dem des Tisches auszutauschen. Wie du sitzt mit dem Tisch vor dir, was die Beine machen usw»[3] Die Abdrücke verwandeln sich in Körper. Der schwarze Gummiabguss von der Unterseite eines Betts hat, meint sie, «diese Lippe, wie eine Klitoris».[4] Und die konkav-konvexen Betten sieht sie als «zuckende Körper».[5] Zu den Möbelabgüssen führte «ursprünglich ein autobiografischer Impuls, der Umgang mit etwas Vertrautem, das bis in die Kindheit zurückgeht».[6] Als erste Gussform diente ein Kleiderschrank – nicht ihr eigener, sondern einer wie der, in dem sie sich als kleines Mädchen oft versteckt hat (*Closet*, 1988). Die Leere unter dem Bett – auch diesmal nicht ihr Bett und schon gar nicht das Bett, in dem sie geboren wurde, wie einige Kritiker vermutet haben – nimmt zwei Monate nach dem Tod des Vaters Gestalt an (*Shallow Breath*, 1988).

Whiteread wollte den Hohlraum, der sich in den Gegenständen verbirgt, sichtbar, fest und fassbar machen. Aber irgendwann erschöpften sich diese Übungen, denn «Möbel haben viel zu viel mit uns Menschen gemein». Auf der Suche nach einem weniger stark determinierten Ersatz stieß sie auf die Architektur. Der Raum unter dem Bett expandierte zum Luftkern, der von den vier Wänden eines verfallenen viktorianischen Hauses im

Ich träumte, ich sei eine Wand
Beatriz Colomina

nördlichen London (*Ghost*, 1990) und später von einem abbruchreifen Reihenhaus in East London (*House*, 1993) eingeschlossen wird. Whiteread verfolgte mit *Ghost* die Absicht, «die im Raum waltende Stille zu mumifizieren, ein Mausoleum meiner Vergangenheit zu schaffen, zu dem auch andere Zugang finden können – wie das Zimmer im viktorianischen Haus, in dem ich geboren wurde».[7] Immer wieder kommt der Verweis auf die Mumifizierung, wenn Whiteread über ihr architektonisches Werk spricht.[8] Nach dem Wechsel vom Möbel zur Architektur, der die allzu enge Bindung zum Körper lockern soll, feiert der Körper als Mumie seine Auferstehung. Um ihn für das Jenseits zu bewahren, wird er mit Leinen und Harz bandagiert. Die neue Hülle liegt so eng am Körper an, dass sie – wie ein Abguss – seine Form annimmt. Der präparierte Körper balanciert nun auf der Scheidelinie zwischen Leben und Tod, körperhaft und körperlos. Whiteread mumifiziert freilich keine Körper, sondern Luft, die sie wie einen Körper behandelt.

Die Möbelstücke standen dem Körper zu nahe. Dasselbe könnte man auch von der Architektur sagen, wenngleich sich diese keineswegs auf eine rein physische Präsenz reduzieren lässt. Der Abdruck eines Raums ist wie ein Interview, das ihm Gelegenheit gibt, seine Geschichte zu erzählen. Ganz folgerichtig bat Whiteread den Schriftsteller Tony Parker, der für zwei seiner Bücher Gespräche mit verurteilten Mördern geführt hat, ihre Plastik *House* zu «interviewen». Parker sollte die Geheimnisse des Betonblocks lüften, lehnte aber letztendlich ab. «Der dachte wohl, ich bin verrückt»[9], kommentiert Whiteread. Im Grunde hatte sie die Detektivarbeit ohnehin schon selbst geleistet. Die Innenausformung kehrt die dunklen Seiten des Raums ans Licht. Die Befragerin geht

dabei nicht gerade zärtlich mit ihm um. Sie macht sich nicht unsichtbar, um geduldig zu warten, bis der Raum seine Hemmungen verliert und von selbst zu reden beginnt. Ganz im Gegenteil. Er kommt ins Kreuzverhör. Erst unter Zwang und Folter gibt er seine Vergangenheit preis. Wenn überhaupt ließe sich diese künstlerische Inquisition mit der vorgeblich harmlosen, in der Tat aber martialischen Forschungs- und Diagnosetechnik der Medizin sowie der ebenso schonungslosen Freilegungs- und Zerlegungsmethodik der Psychoanalyse vergleichen. Whitereads Interesse gilt nicht irgendeinem Körper, sondern ganz speziell dem pathologischen Körper des 20. Jahrhunderts, dem Homunkulus der Medizin, dem traumatisierten Körper, der nach dem wohl schlimmsten Jahrhundert der Weltgeschichte eine Regeneration dringend nötig hat.

Whitereads Negativformen erinnern zum einen an traditionelle Heilverfahren (die Künstlerin verglich *Ghost* mit einem Gipsverband: «Den ganzen Raum mit Gips auszukleiden, Zentimeter für Zentimeter, Schicht auf Schicht, und dann mit Mull zu festigen ... war wie das Bandagieren eines gebrochenen Arms oder Beins.»)[10] und zum anderen an die anatomischen Modelle der Renaissance, die nach sezierten Leichen modelliert wurden. Die von innen nach außen gekehrten Körper in Naturkundemuseen wie dem Florentiner «La Specola» faszinieren heute Künstler wie Kunstgeschichtler. Kunst, Architektur und Medizin waren seit jeher eng miteinander verbunden. Die Slade School of Art ist Teil des University College of London, dem auch eine medizinische Fakultät angehört. Whiteread machte während ihrer Studienzeit die Bekanntschaft eines technischen Assistenten, der ihr Gehirnpräparate vorgeführt hat.[11] Leonardo und Michelangelo betrieben intensive anatomische Studien und Leonardo schuf sogar ein neuroanatomi-

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Untitled (Black Bed)*, 1991. Fiberglas und Gummi, 30,5 x 188 x 137,2 cm, Irish Museum of Modern Art, Leihgabe von Weltkunst Foundation, Dublin. Links: Rachel Whiteread, *Closet* (während der Fertigstellung), 1988. Gips, Filz und Holz. Rechts: Camilo José Vergara, Fotografie eines verlassenen Gebäudes (Henry Horner Houses), 1995.

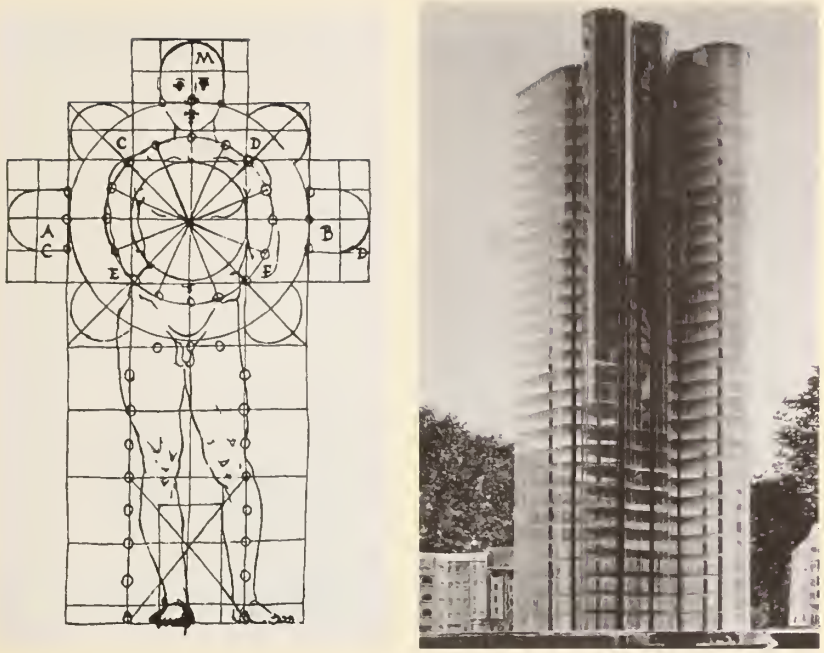
1. A.M. Homes: «The Presence of Absence.» In: *Rachel Whiteread*. Ausst.Kat. London, Anthony d'Offay Gallery, 1998, S. 35
2. Rachel Whiteread, Zitat aus C. Carr, «Going Up in Public.» *The Village Voice*, 43. Nr. 25 (23. Juni 1998), S. 72
3. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose.» In Ann Gallagher (Hrsg.): *Rachel Whiteread: British Pavilion, 47th Venice Biennale* Ausst.Kat. London: British Arts Council, 1997, S. 30.
4. «Ich wollte die Lippe machen, ohne volle Kontrolle darüber zu haben. Ich habe mit Gipsstücken, Haaren und anderen Materialien vermischten Gummi in die Gussform gestopft und das alles auf der Arbeit gelassen.» «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick.» In: *Rachel Whiteread* Ausst.Kat.

sches Modell des menschlichen Gehirns, indem er Wachs in die Gehirnkammern goss und den Abdruck dann aus dem umgebenden Gewebe schnitt.[12] Diese Parallelen lassen den entrüsteten Ausruf des Nachbarn, der im Rahmen der turbulenten Medienreaktion auf die Installation von *House* von den Zeitungen kolportiert wurde, in einem neuen Licht erscheinen: «Wenn das Kunst ist, dann bin ich Leonardo da Vinci!»[13]

Aber auch in anderer Hinsicht wiederholen sich die Zeiten: Genau wie es früher aus religiösen und moralischen Gründen fast unmöglich war, geeignete Leichen für die Sezierung zu finden, und man sich daher mit Hingerichteten begnügen musste, gestaltete sich auch für Whiteread die Suche nach einem geeigneten Baukörper für ihre Abgüsse alles andere als einfach. Angeblich hat es mehr als zwei Jahre gedauert, bis die Gussform für *House* gefunden war. Wenn man an die Abrisswelle in der Londoner Bauwirtschaft der 90er Jahre denkt, kommt das wohl doch überraschend. (Auch Gordon Matta-Clark hatte Probleme, abbruchreife Häuser für seine Projekte in New Jersey zu finden. Erst der glückliche Zufall, dass sein Galerist Horace Solomon zugleich auch Immobilienanleger war, verhalf ihm zu dem Haus, das er 1974 für *Splitting* durchschnitt. Matta-Clark erhielt daraufhin eine Flut von Beschwerdebriefen und wurde in einem sogar der «totalen Vergewaltigung» des Gebäudes bezichtigt.)[14] *House* war den Londonern ein Dorn im Auge, als hätten die morschen vier Wände tief verwurzelte Erinnerungen bewahrt. Die Nachbarn, die ähnliche Bauten bewohnten, gerieten besonders «aus dem Häuschen». Es war ihnen, als würden sie nackt an die Öffentlichkeit gezerrt, als stünde ihr Innenleben nun den sensationslüsternen Gaffern zur Schau. *House* musste verschwinden, wegplaniert, zugeschüttet werden.

Whiteread setzt Gebäude mit Körpern gleich. Jedoch nicht mit dem idealisierten, gesunden, maskulinen, aufrechten Körper, der ausgehend von Vitruv den Theoretikern der Renaissance (Alberti, Francesco Di Giorgo, Filarete, Cesare Cesariano u. a.) als Grundmaß der architektonischen Proportion gedient hat. Und ebenso wenig mit dem Bodybuilding-Ideal unserer Tage: stramm, muskulös, durchtrainiert. Whiteread thematisiert den Körper des späten 20. Jahrhunderts, der extremen chirurgischen Eingriffen ausgesetzt ist und dessen Organe in minutiöser Detailauflösung überwacht werden. Ein von der klinischen Diagnose malträtierter Körper, der zur Untersuchung von innen nach außen gekehrt wird. Nicht ohne Grund wünschte sich Whiteread von den Betrachtern ihrer ersten Bodenabgüsse im Fridericianum (documenta 1992), dass sie «zum Mikroskop» werden.[15]

Das Pendant zu den Körperabgüssen der Medizin sind die Modellabgüsse der Architektur, die dem Studenten die Anatomie historischer Gebäude erschließen. Leonardo setzt anatomische und architektonische Schnittansichten auf dieselbe Seite[16] und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc illustrierte seinen *Dictionnaire raisonné de l'archi-*



Linke Seite: Luigi Calamai, *Anatomisches Wachsmodell vom Rumpf eines jungen Mannes*, ca. 1829. La Specola, Florenz. Links: Zeichnung der Korrelation zwischen der Figur des Körpers und dem Plan einer Kirche aus Francesco di Giorgio Martini: *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*, ca. 1482. Rechts: Ludwig Mies van der Rohe, *Modell eines Glashochhauses*, Berlin, 1922 (zerstört).

tecture française du XI au XVIe siècle (1854–68) mit Schnittperspektiven mittelalterlicher Bauwerke, die aussehen, als wäre ein scharfes Skalpell am Werk gewesen. Im Vorwort zum ersten Band vergleicht Viollet, der von George Cuviers *Léçons d'anatomie comparée* (1800–05) beeinflusst war, das Studium der mittelalterlichen Architektur mit dem Studium «lebendiger Wesen». Der Bau wird durch «Sezierung» in seine Einzelteile zerlegt. Viollet erfand ein neues Darstellungsverfahren, das die Funktion der zergliederten Fragmente sichtbar macht.[17]

Allerdings orientierte sich das Verständnis des Baukörpers über die Jahrhunderte nicht statisch am Körperbau, sondern wandelte sich dynamisch mit dem medizinischen Fortschritt. Zahlreiche Bauten des frühen 20. Jahrhunderts sind von der Entdeckung der Röntgenstrahlen geprägt. Mies van der Rohe ließ seine «Haut-und-Knochen-Architektur» transparent wie ein Röntgenbild erscheinen.[18] Die zeitgenössische Architektur hat ganz ähnlich auf moderne Diagnosetechnologien reagiert. Das Computertomogramm scheint heute dieselbe Rolle zu spielen wie vorher die Röntgenaufnahme. Die neue Architektengeneration experimentiert mit dreidimensionalen Computermodellen, die zur Kartografie des Körperinneren entwickelt wurden. Der Yokohama-Hafenterminal von

Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1993. S. 8.
5. Whiteread im Gespräch mit Craig Houser, London, 18. April 2001.
6. «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick.» S. 8. Die Künstlerin hat in einem anderen Zusammenhang erklärt: «Ich spiele nicht mit Fremdheiten. Ich arbeite mit

Foreign Office Architects ist als Schnittfolge konzipiert, die einem Computertomogramm gleicht, und gehorcht durchgehend der kontinuierlichen Logik dieser Diagnosetechnik.

Gebäude sind wie Körper anfällig für Krankheiten aller Art und müssen daher kontrolliert werden. Die Bautheorie der Moderne verschrieb sich der Formel «gesunder Bau, gesunder Körper». Die Architektur galt als Heilmittel, das imstande war, den Leib zu schützen und zu stärken. «Das Haus», schrieb Frederick Kiesler, «ist ein lebendiger Organismus mit der Reaktionsfähigkeit eines vollblütigen Lebewesens.» Es enthält Organe (die Treppen sind die Beine, das Belüftungssystem die Nase usw.), ein Nervensystem und ein Verdauungssystem, das «unter Verstopfung» leiden kann.[19] Die atmenden Gebäude, von denen Whiteread spricht, sind indessen weit entfernt vom Optimismus der Moderne, die angesichts der akuten Tuberkulosegefahr nach besserer Belüftung rief.[20] Die Künstlerin stellt den Gebäuden des späten 20. Jahrhunderts ein Krankheitsattest: Sie leiden unter dem Sick-Building-Syndrom (Klimaanlagen, die Allergien und Krankheiten verursachen, toxische Baumaterialien, verschmutztes Wasser, chemische Ausdünstungen usw.). Die angeblich so gesunden Baukörper sind zum Gesundheitsrisiko für ihre Bewohner geworden:

> *In London stehen Bürotürme leer, weil sie Sick-Building-Syndrom haben. Es ist, als würden wir Mausoleen für uns selbst bauen. Wir wissen nicht, wie wir mit diesen Bauten umgehen sollen, die fast lebendig sind und atmen. Die haben ihre eigenen Viren: Die Legionärskrankheit zirkuliert durch die Klimaanlagen. Alles ist fast organisch. Du gehst hinein und hörst dieses Summen – die Computerleitungen, das Licht, die Heizung – das weht durchs ganze Gebäude.*[21]

Für Whiteread können Gebäude nicht nur atmen, summen, Wasser lassen und erkranken: «Ich stelle mir Häuser mit Skeletten vor. Die Rohr- und Elektrizitätsleitungen sind die Nerven und Blutgefäße ... Der Wasserturm ist die Blase. Oder vielleicht der Tränengang.»[22] Diese Systeme bergen die Geheimnisse, denen Whiteread auf der Spur ist. Der Raum unter dem Fußboden ist «wie der Darm des Hauses, der langsam das Leben der ehemaligen Bewohner verdaut.»[23] Dieser unsichtbare Körper kommt im Alltag nur dann zur Sprache, wenn ein mechanischer Defekt auftritt. Nur wenn ein medizinischer Verdacht vorliegt, wird er auf Herz und Nieren geprüft, in Gesundheitsbüchern studiert, per Spektrogramm oder Röntgenapparat durchleuchtet. Das erkrankte Organ wird aus dem Leib getrennt wie eine mittelalterliche Votivgabe, die in ihrer wächsernen Imitation die Heiligen zur Heilung des betreffenden Körperteils bewegen sollte. Diese Wachsartefakte (die manchmal auch aus Terrakotta oder, bei reichen Patienten, aus Silber gefertigt sind) von Herzen, Nieren, Blasen, Augen, Ohren, Lungen, Brüsten, Hoden, Gebärmüttern, Eierstöcken, Gehirnen und so fort zieren noch heute die Altarräume vieler Kirchen. Damit enthüllt sich der ritualistische Ursprung der Abgüsse, der erst spät von der

Oben: Frederick Kiesler mit Modell von *Endless House*, New York, 1959. Fotografie: Irving Penn

wissenschaftlichen Anwendung verdrängt wurde. Die ersten Wachsmodelle des menschlichen Körpers waren Opfer an die Götter, die Genesung erwirken sollten, sowie die in Begräbniszeremonien getragenen Totenmasken der Griechen (ca. 300 v. Chr.).[24]

Whiteread ist sich der Verwandschaft ihrer Arbeiten mit den Totenmasken bewusst. Ihre Beziehung zu den Bewohnern des Hauses, das als Gussform für *House* gedient hat, wurde von Reuegefühlen getrübt: «Damals, als *House* entstand, habe ich auch Herrn Gale und seine Tochter getroffen ... Die Tochter ist eine Weile mit mir in Kontakt geblieben. Aber ehrlich gesagt, das war mir ein bisschen unangenehm ... Es war mir, als hätte ich einen Abruck ihrer Geschichte gemacht und ich wollte mich nie derart in ihr Leben einmischen.»[25] Die Räume des Hauses wurden vor dem Abguss sorgfältig dokumentiert – ein Prozess, den Whiteread als Sezierung, zugleich aber auch als Konservierung versteht (man denkt an die fast obszön aufklaffenden Körper im La Specola):

Die letzten Mieter waren echte Heimwerker. Das Haus war vollgestopft mit selbstgezimmerten Schränken, Cocktailbars und einer bunten Tapeten- und Fußbodenkollektion. Diese Wohnlandschaft war faszinierend und ich habe vor der Zerstörung alles dokumentiert. Es war wie die Reise ins Innere eines Körpers, dem alle Organe heraus-

Dingen, zu denen ich irgendeine Verbindung habe.» Zitat aus C. Carr «Going Up in Public.» S. 72

7. Whiteread, Zitat aus Iain Hale und Dalya Alberge «Youth and Beauty?.» London, *The Independent*, 16. Juli 1991, S. 17.

8. Die Künstlerin hat sich einmal folgendermaßen geäußert «Ich will die Stille in einem Raum internieren, die Luft zwischen den vier Wanden mumifizieren.» Whiteread, Zitat aus Mrieke van Giersbergen: «The Ghost of Memory.» *Archis*, Nr. 2 (Februar 1993), S. 9

9. Whiteread im Gespräch mit der Autorin, London, 30. Mai 2001. Whiteread erwähnt die folgenden Bücher von Tony Parker: *Life After Life: Interviews with Twelve Murderers*. London: Secker & Warburg, 1990. *The Violence of*

geschnitten werden. Ich habe schon früher im Atelier Bodenabgüsse gemacht. Ich dachte immer, die sind wie die Eingeweide eines Hauses, wie die versteckten Winkel, die sonst niemand zu Gesicht bekommt. Wir haben ungefähr sechs Wochen in den Zimmern gearbeitet, alle Risse zugespachtelt, um den Abguss vorzubereiten. Es war wie die Einbalsamierung eines Körpers.[26]

Die Einbalsamierung des Hauses (Körpers) ist aber an sich schon der erste Abguss. Körperform und -merkmale bleiben erhalten. Der verdoppelte Abdruck ist ein wesentlicher Aspekt in Whitereads Œuvre. Wenn überhaupt, kann nur die Einbalsamierung der «echte» Abdruck sein. Das fertige Kunstobjekt ist nicht der Abdruck eines Objekts und nicht einmal der Abdruck des Raums um ein Objekt, sondern der Abdruck eines Abdrucks. Whitereads Kunst liegt in den Entscheidungen, die sie während des ersten Abgusses trifft. Welche Spuren sollen bleiben, welche verwischt werden?

Wie eng Whitereads Prozess mit der Herstellung von Totenmasken verwandt ist, zeigt diese Beschreibung von Georg Kolbe. Während man hier Türen und Fenster abdichtet, werden dort die Oberflächen des Körpers behandelt und seine Öffnungen verschlossen:

Augenlider und Lippen drückt man leicht zu, stützt das Kinn ... Das Haar wird eben gekämmt ... Die Abnahme der Maske ist durchaus nicht oder soll nicht das Abformen eines starren Körpers sein – sie gleicht fast einer Wiedergabe nach dem Leben ... Die behaarten Stellen werden mit dünn aufgelöstem Modellierton überpinselt, oder auch mit Öl, damit der aufzugießende Gips nicht festhaftet. Die Haut enthält selbst genügend Fett, braucht nicht präpariert zu werden. Die Grenze der Maske, die Teile am Hals, hinter den Ohren usw. werden mit dünnstem nassen Papier umlegt. Leider fehlt fast stets die Zeit, den ganzen Kopf ringsum zu formen, es warten Angehörige und Freunde, Begräbnisfirmen – also schnell soll es gehen wie immer in unserem so wertvollen Dasein. Eine große Schale Gips, suppendünn über das Antlitz gelöffelt, wenige Millimeter dick – dann ein Faden über die Stirnmitte, Nasenrücken, Mund und Kinn gelegt. Eine zweite Schale stärkeren Gips, wie einen Brei auf die erste Schicht aufgetragen (als haltende Kappe zu denken) und bevor diese bindet, wird der Faden gezogen, das Ganze in Hälften teilend. Nach dem Hartwerden der Kappe wird die zweigeteilte Form gesprengt und vorsichtig vom Kopf gelöst ... Die abgenommenen Hälften werden dann sofort wieder zusammengepasst und verklammert, das Negativ gereinigt und wieder mit Gips ausgegossen. Der Mantel, die Kappe sorgfältig mit Schlägel und Meißel abgeklopft und darstellt sich das Positiv, die fertige Maske. Ich rühre dann nicht mehr dran, denn sie muss gut sein.[27]

In der Mitte der Maske, wo die beiden Hälften zusammenstoßen, entsteht eine Nahtlinie. Ähnliche Linien markieren auch Whitereads Plastiken (zum Beispiel die Spülbecken und Badewannen). Doch die «Narben»[28] von *House* – schmale, brüchige Ziegelbänder an den Stellen, wo sich einst Wand, Boden oder Treppenaufgang befunden haben – sind für Whiteread ein Makel. Die Spuren der alten Struktur offenbaren gleich Wundmalen den brutalen Akt der Aushöhlung und Heraustrennung aus der Bauschale. Dies widerspricht Whitereads ursprünglicher Intention, einzig die Luft zu zeigen, den negativen Raum, den plastischen Abdruck des Baukörpers – eine Art dreidimensionales Röntgenbild. Das Ausgießen des Wohnhauses ist wie ein «Bariumschluck», der die Organe des Patienten am Röntgenschirm sichtbar macht. Bei den Vorbereitungsarbeiten für *House* wurden ähnlich invasive Eingriffe in den Innenraum vorgenommen.

Er musste von allem ... Dekor befreit und gereinigt werden, weil wir für den Betonguss eine glatte Oberfläche brauchen. Die Fenster wurden mit Sperrholz verkleidet, damit das Glas beim Aussprühen nicht aus dem Rahmen gesprengt wird. Um zu verhindern, dass beim Abzug der Außenhaut Betonstücke herausgerissen werden, mussten alle einspringenden Winkel und Nischen ausgefüllt werden. Die Oberflächen wurden mehrmals mit Trennmittel versiegelt ... Die Wände, auf die der Beton gespritzt werden sollte, erhielten eine Mattenbewehrung ... Dann wurde im Lauf mehrerer Wochen

Linke Seite: Rachel Whiteread. *House*, 1993; (wurde 1994 zerstört), Beton, 193 Grove Road, London.

our Lives: Interviews with Life-Sentence Prisoners in America London: Harper Collins, 1995.
10 «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick» S. 14
11. Whiteread im Gesprach mit der Autorin
12 Joseph C.T. Chen u.a. «The Development of Anatomic Art and Sciences: The *Ceroplastica* Anatomy Models of La Specola.» *Neurosurgery*. 45. Nr. 4 (Oktober 1999). S. 884
13. *East London Advertiser*, Donnerstag, 4. November 1993 Abgedruckt in Iain Sinclair. «The House in the Park. A Psychogeographical Response.» In James Lingwood (Hrsg.) *Rachel Whiteread House*. London: Phaidon Press, 1995. S. 22. Dieser Artikel wird häufig in kritischen Schriften zu *House* zitiert
14 Pamela M. Lee: *Object To Be Destroyed: The Works of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. MIT Press, 2000. S. 21
15. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 32.
16. Scott Drake: «Anatomy Architecture.» Abschrift eines Referats für eine Konferenz der SAHANZ (Society of Architectural Historians of Australia and New Zealand), in Launceston und Hobart, Australien: 1999. S. 53
17 Siehe Barry Bergdoll: «The *Dictionnaire raisonné*: Viollet-le-Duc's Encyclopedic Structure for Architecture.» Einleitung für Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *The Foundations of Architecture. Selections from the Dictionnaire raisonné*. New York: George Braziller, 1990.
18. Beatriz Colomina: «X-Ray Architecture.» Referat vor der Society of Architectural Historians, Houston, April 1999
19 «Ein Haus muss praktisch sein. Das heißt, es muss dienen können. In jeder Hinsicht dienstbar sein. In jeder Richtung. Wenn irgendeine Richtung blockiert ist, leidet das Haus an Verstopfung.» Kiesler: «Pseudo-Functionalism in Modern Architecture.» *Partisan Review*.

schichtweise Beton auf die Bewehrung gespritzt. Am Ende stiegen die Arbeiter durch eine Dachöffnung aus dem voll ausgegossenen Haus.[29]

Nach zehn Tagen hatte sich der Beton erhärtet. Ein Gerüst wurde aufgestellt und der Abbruch des Hauses konnte beginnen. Der Entstehungsort des Kunstwerks glich einer Baustelle: Gerüste, Arbeiter mit Schutzhelmen, Staub, Lärm. Konstruktionszeichnungen wurden angefertigt, Ingenieure konsultiert. Man musste die Zustimmung des Bauamts einholen. Ein Abguss benötigt enorme Planungsarbeit. Er ist ein architektonisches und zugleich medizinisches Projekt.

In Whitereads Atelier hängt eine Abbildung des 5000 Jahre alten Gletschermanns «Ötzi»: «Als Kind habe ich ein Buch der Moorleichenfunde gesehen. Die Gesichter der im dicken Torf eingeschlossenen Menschen sehen aus wie Graphit. Manche Fakten finde ich faszinierend, zum Beispiel, dass der Verwesungsprozess des menschlichen Körpers wegen der Konservierungsstoffe in den Lebensmitteln heute länger dauert als vor 150 Jahren.»[30] Der Schwebezustand zwischen Verwesung und Konservierung interessiert Whiteread. Körperlicher Zerfall, der mit moderner Technologie rückgängig gemacht wird. Der Versuch der Medizin, den Körper zu retten, hat sein Korrelat in den Methoden, die nach dem Tod der Verwesung Einhalt gebieten sollen. Whitereads Negativabdrücke enthüllen wie Röntgenbilder, Kontrastmittel, Computertomogramme und andere medizinische Diagnoseverfahren die Innenlandschaft des Körpers. Auch die Farbe der Plastiken wird dem Leibesinneren entnommen: Whiteread versucht, den «Farbton des Samens» zu erreichen, oder bestellt einen Gummi, der «die Farbe von Urin» hat – genauer «ein dunkles Gelb, wie die erste Morgenpisse».[31] Die als Gussform verwendeten Matratzen sind mit «Schweiß und Urin» bedeckt und bei der Arbeit kann es schon mal passieren, dass «du einen Pissfleck vor der Nase hast».[32] Whiteread scheut nicht vor dem Kontakt mit den tabuisierten Körpersekreten zurück. Denn schließlich handelt es sich ja um eine private Angelegenheit, um eine ärztliche Untersuchung.

Und um eine polizeiliche Untersuchung. Whiteread nimmt die «Fingerabdrücke» des Raums. Als z. B. das Haus der Kunst nach München umsiedelte, entstanden «Bodenstücke» für den neuen Standort. In den frisch bezogenen Räumlichkeiten wurden Bodenabgüsse des ehemaligen Museums installiert, als würde man «Fingerabdrücke des alten Orts nehmen und sie in den neuen transponieren».[33] Die vorhergehende Ermittlung ist reine Detektivarbeit. Alle Indizien werden registriert und entweder belassen oder unkenntlich gemacht. Wie der Gipsabdruck einer Fußspur oder die Kreidemarkierung um ein Mordopfer protokollieren Whitereads Plastiken kaum ins Auge fallende Verdachtsmomente, die für die Rekonstruktion früherer Vorgänge unerlässlich sind. Jedes Objekt ist ein Tatort. Die Geheimnisse, die unter der Oberfläche schlummern, werden nach akribischer und geduldiger Spurensuche ins Monumentale gesteigert.

Whiteread beschränkt sich in ihrer Recherche nicht auf die versteckte Mechanik des Körpers. Sie will zugleich auch in das Räderwerk des Geistes eindringen. Und wieder ist es ein ganz spezifischer Geist, der ihre Kuriosität erregt, nämlich die pathologische Psyche. Das Interview mit *House*, um das sie Tony Parker gebeten hat, sollte nicht einfach dunkle Geheimnisse ans Licht bringen. Whiteread wird es nie müde, dem Rätsel der menschlichen Natur nachzuspüren. Warum werden Menschen geisteskrank, warum werden sie zu Gewaltverbrechern? «Zwangsneurosen, irrationales Verhalten, Gewalt – diese Phänomene faszinieren mich. Warum verliert jemand den Verstand und tötet sechzig Menschen. Es wird uns nie gelingen, die Schattenseite des Unbewussten völlig zu entschlüsseln.»[34] Whiteread durchstöbert die vernachlässigten Nischen des Alltagslebens. Auch Parker lässt die Mörder von ihrem Leben vor und nach der Tat erzählen und zwingt uns dadurch zur Einsicht, dass sie Menschen sind wie du und ich.

Whiteread ist an Objekten interessiert, die Anhaltspunkte über das Leben und Sterben geben, dem sie als Zeuge beigewohnt haben. Einmal hätte sie beinahe das Haus 25 Cromwell Street in Gloucester besucht. Das früher hier wohnhafte Ehepaar Fred und Rosemary West hat gemeinsam achtzehn junge Frauen umgebracht und die verstümmelten Leichen unter dem Badezimmer verscharrt. Ein Freund der Künstlerin schrieb ein Buch über den Fall und lud sie ein, das Haus zu inspizieren: «Im Fernsehen wurde gesagt, dass es gewisse Gemeinsamkeiten mit *House* hatte. Während ich mir überlegt habe, ob ich gehen soll oder nicht, träumte ich, dass ich eine Wand in dem Haus war, genau wie in der Szene aus Polanskis ‹Ekel›. Im Traum habe ich die grausigen Taten der letzten fünfzehn Jahre mit ansehen müssen. Ich bin schreiend aufgewacht und beschloss, nicht zu gehen.»[35] Sie war im Traum eine Wand, eine Zeugin. Whiteread ist froh, dass sie das Haus nie gesehen hat, denn sie hätte danach mit diesen Schreckensbildern leben müssen.[36] Die Inspizierung vor Ort ist mit einer direkten Anwesenheit bei den Mordtaten gleichzusetzen.

Whiteread nähert sich der traumatisierten Psyche mit analytischer Präzision. Von der Auslotung des Leibesinneren (Abdrücke von Hohlräumen) schreitet sie fort zur Interpretation externer Zeichen (Beobachtung der psychischen Reaktion auf traumatische Räume). Während ihres einjährigen Aufenthalts in Berlin ging sie häufig in die ehemaligen Konzentrationslager, um das Verhalten der Besucher zu beobachten: «Kinder, die auf den Öfen picknicken; Leute, die auf Händen und Knien herumkriechen, weil es einfach zu viel für sie ist; oder Großeltern mit ihren blutjungen Enkeln ... Menschen mit furchtbaren Erinnerungen, die das irgendwie an die nächste Generation weitergeben wollen.»[37] Wieder kommt es Whiteread nicht auf die äußere Form der Lager an, sondern auf die Reaktion der Besucher auf die Orte des Grauens.

Whitereads Werke sollen beunruhigen, sollen Klaustrophobie, Orientierungslosigkeit, Raumangst auslösen. Mit ihrer ersten Tischplastik wollte sie einen «klaustrophobischen

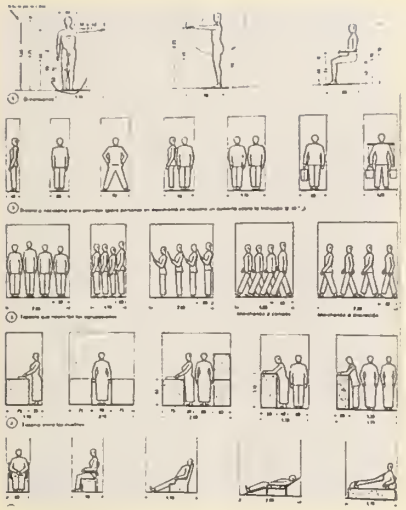
(Juli 1949). S. 739.
20. Beatriz Colomina «The Medical Body in Modern Architecture» In Cynthia Davidson (Hrsg.): *AnyBody*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997. Und «Krankheit als Metapher in der modernen Architektur.» *Daidalos*, 64, 1997.
21. «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick.» S. 12.
22. Whiteread, Zitat aus Darcy Cosper: «Casting New York: Rachel Whiteread's Water Tower.» *Metropolis*, 17, Nr. 9 (Juni 1998), S. 109.
23. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 34.
24. Chen u.a. «The Development of Anatomic Art and Sciences. The *Ceroplastica* Anatomy Models of La Specola» S. 884.
25. Whiteread, Interview mit Craig Houser für diesen Katalog.
26. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 33.
27. Ernst Benkard. *Das Ewige Antlitz*. Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt, 1927. XLI, XLII, XLIII.
28. Whiteread im Gespräch mit der Autorin.
29. Neil Thomas: «The Making of House: Technical Notes.» In James Lingwood (Hrsg.): *Rachel Whiteread: House*. London: Phaidon Press, 1995. S. 130.
30. «Rachel Whiteread, in Conversation with Iwona Blazwick» S. 14.
31. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 33.
32. «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick» S. 13.
33. Whiteread im Gespräch mit Craig Houser.
34. «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick» S. 14-15.
35. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 34.
36. Whiteread im Gespräch mit der Autorin.
37. Whiteread, Interview mit Craig Houser für diesen Katalog.
38. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose» S. 30.
39. «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick.» S. 12-13.
40. Ebd.
41. Whiteread im Gespräch mit der Autorin.

Raum»[38] schaffen. Diese Qualität ist auch in vielen anderen Arbeiten präsent. Bisweilen wird das Ergebnis sogar ihr selbst unerträglich. «Bei der dritten Badewanne habe ich Löcher durch den Gips und oben in die Glasplatte gebohrt, damit eine Luftzirkulation wie durch Nasenlöcher entsteht. Es war mir sonst zu klaustrophobisch, wie eine Todesahnung.»[39] Sie erwähnt einen anderen Fall: «Vor langer Zeit habe ich eine Komposition mit einem Kleiderschrank gemacht. Ich habe ihn im Atelier auf die Seite gekippt und auf einen Wiener Stuhl mit Polster gestützt. Die Tür war offen, wie eine Falle. Ich habe das fotografiert und dann wieder auseinander genommen, weil es mir echt unheimlich vorkam.»[40] Dieser beunruhigende Effekt bestimmt oft maßgeblich die Intensität eines Kunstwerks, wie die von *Ghost* verursachte Desorientierung beweist:

> *Bei* Ghost, *meinem ersten architektonischen Projekt, war mir zuerst gar nicht bewusst, was ich gemacht habe. Der Prozess war sehr kompliziert. Ich habe eine Seite gemacht, sie betrachtet und wieder zurück an die Wand gestellt, eine andere Seite gemacht usw. ... Ich habe nur die Entstehungsstadien und nie wirklich das Ganze gesehen. Dann habe ich das alles ins Atelier gebracht, um einen Rahmen zu bauen und dann weiterzumachen. Nach einer oder zwei Wochen komme ich eines Morgens ins Atelier, mache die Tür auf und da war die Tür von* Ghost *mit dem Lichtschalter daneben. Der Schalter zeigte in die andere Richtung und plötzlich wurde mir klar: ‹Ich bin die Wand›.*[41]

Eine architektonische Struktur kann erst nach ihrer Fertigstellung voll und ganz visuell erfahren werden. Architekten wissen das, besonders jene, die mit skulpturalen Raumvorstellungen arbeiten. Adolf Loos war außerstande, vor Baubeginn Entscheidungen über die Raumgestaltung zu treffen. Er bezeichnete sich stolz als «Architekt ohne Bleistift».[42] Whiteread weigert sich ebenfalls, die Installation einer Ausstellung «auf dem Papier» zu planen. Weitaus lieber trifft sie ihre Entscheidungen direkt in der Galerie.[43] Bei der ersten Konfrontation mit der Architektur von *Ghost* fand sie sich unverhofft in der Position des neutralen Betrachters. Sie erkannte schlagartig, dass der Betrachter mit der Wand zusammenfiel. Der umgestülpte Lichtschalter repliziert die Sichtweise der Wand. Whitereads Architekturabdruck versetzt uns also nicht in das Innere oder Äußere eines Raums. Vielmehr werden wir eins mit der Wand, schlüpfen als Zeugen des Raums vorübergehend in die Maske der Wand.

Als logische Konsequenz dieses Kalküls ortet Whiteread die Bedeutung ihres neuesten Abdrucks – das Obergeschoss einer ehemaligen Synagoge in East London, die sie vor kurzem mit ihrem Partner erworben hat und die sie zu einer Wohnung und zu einem Atelier ausbauen will – in der Tatsache, dass die Wände diesmal als Leerraum wiedergegeben sind, als Gewirr von Gängen, die «wie ein Labyrinth» aussehen. Sie sagt dazu: «Bei *Apartment* ... haben wir sechs Monate lang eine Unmenge von Abdrücken genom-



men ... Das hat technische und geistige Schwerstarbeit gekostet . Bei *House* waren die Zwischenräume noch mit Ziegeln ausgefüllt ... [Aber hier] habe ich Abguss auf Abguss gemacht, um den Negativraum der Wände zu bekommen ... Dieses Stück hat bisher gefehlt, und dieses Stück bin ich. Jetzt hab ich's gemacht.»[44] Whiteread begann mit Abdrücken ihres Körpers und ist nun bei Abdrücken ihrer selbst als Zwischenraum, als Raum innerhalb der Wand, angelangt. Dieser Durchbruch ging mit einer Verwandlung der Arbeitsweise einher. Im Gegensatz zu *House*, wo der Bau als Gussform benutzt und dann zerstört wurde, musste die alte Synagoge verschont bleiben. Die Künstlerin erläutert das neue Verfahren: «Zuerst stehe ich im Raum und überlege mir, wie wir die Sachen hinausschaffen. Alles hängt von der Größe der Gegenstände ab, ob wir sie durch die Tür bekommen und die Treppe hinunter befördern können ... Das ist meine Routine. Es kommt immer darauf an, was ich alleine oder mit einer anderen Person wegbringen kann. Das muss genau geplant werden.»[45] Wie bei einem perfekten Verbrechen hat man zuerst zu entscheiden, auf welchem Weg die Leiche verschwinden soll. In den meisten Fällen empfiehlt es sich, sie zu zerstückeln. *Apartment* wurde Stück für Stück abgegossen, um die Einzelglieder ohne Schwierigkeiten nach draußen zu bringen.

Im alten England ging man bei der Planung eines Hauses von der Größe des Treppenaufgangs aus. Als Maß diente der Platz, den sechs Träger beanspruchten, um einen Sarg nach unten zu bringen (die «Sargtreppe»). Auch die Tür wurde nach diesem Kriterium bemessen. Das Urmodell für *Apartment* war vermutlich für den Rabbiner und

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Ghost* (Ausschnitt), 1990. Gips auf Stahlgerüst, 269,2 x 355,6 x 317,5 cm. The Saatchi Gallery, London. Oben: Ernst Neufert, Abb. aus *Bau-Entwurfslehre*, 1936.

42 Richard Neutra *Survival Through Design*. New York, Oxford University Press, 1954. S. 300 Loos entwickelte den «Raumplan» als Vorstellungshilfe. Sein Assistent Kulka erinnert sich: «Er nahm direkt in der Bauphase immer wieder Änderungen vor. Er ging durch den Raum und sagte ‹Die Höhe der Decke gefällt mir nicht. Das muss geändert werden!› Mit dem Raumplan war es praktisch unmöglich, einen Entwurf abzuschließen, bevor man den konkreten Raum zu Gesicht bekam.» Zitat aus Beatriz Colomina *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass. MIT Press, 1994. S. 269

43 Whiteread, Interview mit Craig Houser für diesen Katalog

44 Ebd.

45 Whiteread im Gespräch mit der Autorin

46. Whiteread, Interview mit Craig

dessen Hausmeister gebaut worden. Whiteread charakterisiert sie als typische Sozialwohnung: «Kleine Zimmer mit Tür zum Gang ... nach Armlängen proportioniert ... gerade groß genug für ein Bett ... »[46] Sie passt also in das Idiom der Nachkriegsarchitektur, mit der sich die Künstlerin fast obsessiv auseinander setzt. Diese Bauperiode hat, so Whiteread, ihre Proportionen nach der «Arm- und Beinlänge» berechnet. Der Mensch ist heute wie gestern das Maß der Architektur – und der von Whiteread produzierten Gussplastiken. Sie nimmt sich den Körper zum Maß, sei er lebendig oder tot. Die Abdrücke bezeugen die Präsenz des Körpers, lange nachdem die Behausung verschwunden ist. Im Fall der Synagoge sind weder Modell noch Abguss verloren gegangen. Gleichwohl besteht die Möglichkeit, dass letzterem das längere Leben beschieden ist. Er ist eine Aufzeichnung der Synagoge, ein Dokument «wie Fotografien oder Stiche eines Bauwerks. Und wenn es in dieser Form nicht mehr existiert, bleibt mir immer noch mein ‹Archiv› von diesem Haus.»[47]

Whiteread hat ihre neue Wohnung bei der plastischen Umsetzung «inwendig kennen gelernt».[48] Die Exploration des Inneren läuft wie in der Anatomie nicht ohne Seziermesser ab. In Whitechapel, Whitereads neuem Wohnviertel, hat einst Jack the Ripper «sein Handwerk betrieben». Die Opfer des nie verhafteten Serienmörders waren so kunstvoll zerstückelt worden, dass man die Tat einem Chirurgen mit «beträchtlichem anatomischen Geschick und Wissen» zuschrieb, der, in den Worten eines Leichenbeschauers, «mit dem Leichenschauhaus vertraut ist».[49] Die Organe der Opfer und sogar der Inhalt ihrer Taschen wurden von Jack the Ripper zu einem schaurigen Kunstwerk arrangiert.

Whitereads Obduktion konzentriert sich auf die Wände: «Die Innenwände sind in der Architektur, im Sozialbau falsch konzipiert. Sie sind einzig dazu da, einen Teil vom anderen zu trennen.»[50] *Apartment* öffnet den Baukörper, um diese Verstopfung bloßzulegen. Die Wände werden zu einem Hohlraum, den man «entlangblicken kann». Er weist Male (Schalter, Stecker, Leuchten usw.) auf, die erneut als Körperteile identifiziert werden. In Whitereads Beschreibung des Deckenabgusses wird die Leuchte im Zentrum der Fläche «zu einer Art Nabel», der von oben sichtbar ist. Obwohl die Wandmarken dem Betrachter verborgen bleiben, sind sie für Whiteread «enorm wichtig». Hat ein Arbeiter ein integrales Detail weggelassen, wird der Abdruck wiederholt.[51] Wenn die Wand Zeuge steht, sind die elektrischen Leitungen, die in ihr begraben sind, ihre Sehnerven?

Es kommt wohl kaum überraschend, dass Whiteread nach der «Eroberung» der Wand sowohl Medium als auch Methode ändert. Vom Gips und Beton zu durchsichtigen Materialien, vom brutalistischen *House* zum fragilen, gläsernen *Monument* (2001). Diese in transparentes Harz gegossene Replik eines leeren Granitsockels am Trafalgar Square sitzt jetzt als «gespenstisches Spiegelbild» auf dem Original und reflektiert dort Gebäude, Verkehr, Menschen, Tauben und Wolken. Die kleinste Lichtveränderung lässt

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Monument*, Trafalgar Square, London, 2001. Gießharz, 4,5 x 5,1 x 2,4 m.

Houser für diesen Katalog
47 Ebd
48. Whiteread, Zitat aus Rose Aidin: «A Sculptor Who Casts a Long Shadow» London: *The Sunday Telegraph Review*, (17. Juni 2001), S. 5
49 Coroner Wynne E. Baxters Gutachten des Mords an Annie Chapman
50 Whiteread im Gespräch mit der Autorin
51. Whiteread, Interview mit Craig Houser für diesen Katalog
52. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose.» S. 32.
53 Lynn Barber: «Someday, My Plinth Will Come.» *London: The Observer Magazine*, (27. Mai 2001), S. 35.
54 Fotografie von Gautier Deblonde. London. *The Independent Magazine*, (26. Mai 2001), S. 15

sie in tausend neuen Farben schillern. *Monument* – mit einer Höhe von 4,5 Metern und einem Gewicht von 11,5 Tonnen die größte Gießharzplastik der Welt – ist in vieler Hinsicht eine Weiterentwicklung des *Water Tower* (1998 in New York installiert), der aus demselben Material gefertigt ist. Whiteread: «Alle meine früheren Arbeiten hatten eine entschiedene Festigkeit. Ich wollte etwas machen, das dank seiner inhärenten Transparenz sowohl seine interne als auch seine externe Struktur preisgibt ... Ich habe es auch mit Glas probiert, aber das ist in diesem Maßstab nicht möglich.»[52]

Monument ist weitaus transparenter als *Water Tower*. Wie bei einem Bauwerk der Moderne wird der durchsichtige Rahmen zum Brennpunkt der Umgebung. Whiteread hat unverkennbar eine neue künstlerische Wegmarke erreicht. Die Negativform, die das Innenleben eines abwesenden Haushaltsmöbels freilegt, ist einer Positivform gewichen, die als «Stadtmöbel» mit dem Steinmodell kontrapunktiert. Der medizinische Körper ist in dieser Metamorphose keineswegs auf der Strecke geblieben. Am 27. Mai 2001 schilderte ein Reporter des *Observer* die letzten Feinarbeiten: Mit «Operationshandschuhen bewaffnet, Zahnarztbesteck in der Linken, Spritze in der Rechten, geht sie um den Abguss, entfernt Blasen von der Oberfläche und injiziert Harz in die entstandenen Öffnungen».[53] Und in einem kurz vor der Fertigstellung aufgenommenen Foto im *Independent Magazine* scheint Whiteread uns sogar aus dem Inneren des Kristallmonuments entgegenzulächeln. Sie ist zu guter Letzt wirklich zur Wand geworden.[54]

EXIT

EXIT

T4

T5

Morgens sind da diese Abdrücke – wo das Kissen sein Gesicht berührte, wo das T-Shirt Falten gegen seinen Rücken warf und das Gummiband seines Slips einen Zickzackstreifen hinterließ. Er rollt die Socken herunter, die er im Bett getragen hat, das Muster sieht aus wie ein Palisadenzaun. Mit dem Fingernagel schreibt sie ihm MILCH, BUTTER, EIER, ZUCKER auf die Brust. Die unsichtbare Tinte ihrer Finger bildet einen kleinen Wulst. Unter der Dusche wird die Schrift dann ganz deutlich – Dermatografie. Er ist jetzt ein wandelnder Einkaufszettel – aber in einer Stunde hat sich alles wieder aufgelöst.

«Ich hab geträumt, ich sei im 18. Jahrhundert und würde aus einer sehr kunstvollen Tasse meinen Tee trinken.» Er ist ein Uhrmacher, der sich in der Zeit zurechtzufinden versucht, auf die Sekunden achtet und von den Rhythmen fasziniert ist, von den Stunden, die vergehen, der Zukunft, die Vergangenheit wird. «Und du? Wie hast du geschlafen?»

«In meinem Traum war das Gebäude versiegelt, es gab keine Türen, keine Fenster, keinen Eingang, keinen Ausgang, man konnte nicht klopfen, nicht klingeln und gegen nichts hämmern», sagt sie. «Das Haus aus Glas bestand plötzlich nur noch aus festen Wänden.»

«Man ist, was man träumt», sagt er.

«Stimmt.» Sie schlüpft in ihre Schuhe und schiebt ein kleines Bleistückchen in den rechten und linken Schuh, damit ihr Geist nicht abschweift und sie genügend Bodenhaftung hat. «Ich bin spät dran», bemerkt sie.

«Du hast da eine Feder», er streckt die Hand aus, um etwas zu entfernen, was aus ihrer Haut kommt. Manchmal wachsen ihr Federn; sie brechen auf wie Pickel und ein Kiel-ähnlicher Splitter schiebt sich heraus, wie eine Feder aus einem Kissenbezug.

«Ist das die Einzige?» fragt sie.

Er inspiziert ihre Arme und Beine und zieht noch ein paar weitere heraus.

«Gerupft und startbereit», antwortet er.

«Danke», sagt sie. «Vergiss nicht das Essen.»

Er nickt. «Gestern sah ich im Wald einen Fuchs, und dachte, du seist das. Ich wollte ihn begrüßen, aber er blickte mich böse an – du bist doch nicht böse auf mich, oder?»

«Das war nicht ich. Ich war den ganzen Tag im Büro.»

Beim Hinausgehen schiebt sie sich einen Klümpchen Erde in den Mund, drückt einen Kürbiskern hinein und schluckt das Ganze als einen Glücksbringer.

«Fahr vorsichtig!», sagt er. Er streut etwas Fischfutter in den Koi-Teich, wirft einen Pfennig hinein und winkt zum Abschied.

Vor dem Haus wird der Rasen gesprengt; die Gartenarbeiter laufen mit ihren Unkrauthacken hin und her, schneiden und trimmen die Büsche. Alles ist in Form und in Ordnung. Man hört ein zischendes Ticken, während die Rasensprenger Wasser aufs Gras spucken.

Archäologie der Zeit
A. M. Homes

Als sie die Serpentinen hinunterfährt, erinnert sie die Landschaft mal an Japan, mal an Schottland, mal an ein Land aus einer anderen Zeit. Es gibt riesige Felsbrocken und Steinblöcke und Sand wie in einer Wüste, an den zerklüfteten Abhängen hat sich eine üppige Vegetation festgesetzt. Außerdem gibt es Palmen, Datteln und Zitronenhaine. An der Straße streicht jemand einen Zaun. Sie erinnert sich, dass ihre Mutter ihr einmal einen Pinsel und eine Wasserkanne gegeben und gesagt hatte, sie solle den Gartenzaun streichen. Das Holz wurde von dem Wasser erst dunkel und dann, als es verdunstete, wieder heller.

In den Canyons hängt der Nebel, über dem Hügel kann man jedoch den blauen Himmel ausmachen. Das Wetter ändert sich von einem Straßenzug zum andern – es lässt sich unmöglich vorhersagen, wie der Tag sein wird.

Sie sitzt an ihrem Schreibtisch, studiert ihre Pläne und liest zwischen den Zeilen. Ihr Arbeitsraum ist auf das Wesentliche reduziert: ein Oberlicht, eine frei liegende Holzdecke, altes Fabrikmobiliar.

Auf ihrem Tisch liegen vier Kugelschreiber, zehn Büroklammern, ein Plastiklöffel. Zwanzig Schritte von dem Tisch zur Tür. Ständig zählt sie, denn Zahlen haben etwas Beruhigendes für sie. Zum Zeitvertreib und um Ordnung in die Dinge zu bringen, löst sie im Kopf mathematische Aufgaben.

Da sie voller magnetischer Kräfte steckt, zieht sie Gegenstände an – im Augenblick klebt an jeder Fingerspitze eine Büroklammer, wie ein künstlicher Nagel. Wenn sie sich langweilt, schmückt sie sich mit Münzen von oben bis unten. Auch ihre Uhr klebt an ihrem Handgelenk, das Ticken entspricht ihrem Herzschlag. Sechzig Pulsschläge pro Minute. Wenn sie trainiert, nimmt sie die Uhr ab, weil sie Angst hat, die Zeit zu sprengen.

«Sie besitzen einen natürlichen Magnetismus und große Ausstrahlung», hatte einmal ein Medium zu ihr gesagt. «Menschen und Dinge streben zu Ihnen hin.»

Wenn sie Tee kocht, nimmt sie immer etwas Katzenminze – das macht sie verträglicher und spielerischer. Wenn sie lächelt, könnte man die dünne Linie Erde an ihrem Zahnfleisch für eine Nikotinverfärbung halten.

Ihr Bereich ist forensische Architektur – warum Gebäude sich so und nicht anders verhalten. Sie ist bekannt als der «Röntgenblick» und wird häufig um Rat gebeten, weil sie in der Lage ist, unbelebter Materie auf die Schliche zu kommen und erahnt, wodurch sie sich verändert; sie findet Spuren, die für Andere unsichtbar sind und darauf schließen lassen, was passierte und warum es passierte. Wenn es ein Problem zu lösen gibt – Risse, Häuser, die sich setzen, scheinbar unerklärliche Dinge – ist sie diejenige, die gerufen wird.

Ihr erster Termin ist eine Katastrophe. Schon als sie aus dem Wagen steigt, hat sie dieses ungute Gefühl. Dinge, die sie gar nicht wissen möchte – die Erinnerungen

anderer Leute – schießen ihr durch den Kopf. Der Besitzer begrüßt sie auf dem Parkplatz. «Es geht um den Vertrag. Um die Versicherung. Darum, wer zahlen muss», sagt er und schiebt sich eine Haarsträhne über den kahlen Schädel, die der Schweiß dort festklebt.

«Etwas stimmt nicht mit Ihrer Fassade», erklärt sie ihm.

«Sie ist zusammengebrochen», sagt der Mann und zeigt auf den Schaden.

Sie geht um das Gebäude herum. Würde der Besitzer sie nicht beobachten, könnte sie sich in ein Eichhörnchen oder eine Biene verwandeln und ins Innere kommen. Sie könnte zwischen die Wände gelangen, zwischen das, was von Anfang an da war und das, was später gedankenlos hinzugefügt wurde. Stattdessen begnügt sie sich mit einem ausziehbaren Stab und stochert damit herum.

Der Besitzer tritt zur Seite, um sie in das Gebäude zu lassen.

«Alte Schlüssel sind stabiler als neue», sagt sie, während er an der Tür herumfummelt.

«Hätte ich das ahnen können? Hätte ich damit rechnen müssen? Es gab nicht das geringste Anzeichen dafür.»

«Vielleicht doch? Wenn Sie nichts bemerken, bedeutet das noch lange nicht, dass da nichts ist – schon was von vorsätzlicher Blindheit gehört?»

«Ist das ein juristischer Ausdruck?», fragt er beunruhigt.

«Nein», sagt sie und setzt sich in ihr Auto.

«Müssen Sie nicht rein?» fragt er

«Ich hab genug gesehen», sagt sie.

«Eine Frau ist ums Leben gekommen», gesteht er.

Sie weiß es bereits.

Das Klicken der Kamera. Sie verbringt den Tag mit Inspizieren und Aufzeichnen, mit der Kamera hält sie fest, was sie vor ihrem geistigen Auge sieht. Man könnte sie als eine Art Anthropologin bezeichnen, die sich mit dem beschäftigt, was wir nicht sehen oder fühlen. Sie fährt los, bewegt sich durch die Luft, zählt die Moleküle.

Formen gehen ihr durch den Kopf – Hohlkörper, Kreuzgewölbe gotischer Kathedralen, Spannseildächer, Zeltkonstruktionen. Sie denkt an verschiedene Deckenarten und bemerkt den dichten Smog, eine erdrückende Smogschicht.

Als Kind war sie, wie das häufig in Kinderliedern passiert, in einen Brunnen gefallen. «Das erklärt alles», pflegte ihr Lehrer zu sagen, was aber nicht stimmte. Das eine hatte nichts mit dem anderen zu tun, nur dass sie eben neugierig gewesen war; doch das erklärte nicht alles.

Beim Gehen zieht sie das Bein etwas nach, eine Erinnerung, auf die sie verzichten könnte. Sie sieht den Brunnen genau vor sich und erinnert sich auch, dass sie geglaubt hatte, etwas zu sehen – sie war acht, beinahe neun Jahre alt –, als sie sich über den Rand beugte und ihr Blick diese Sache streifte.

Und sie erinnert sich, wie sie schrie, als sie hinunterfiel, an das Echo ihrer

Stimme, das den Brunnen erfüllte. Ihr Bein war steckengeblieben und hatte sich merkwürdig verbogen. Sie erinnert sich an die Stille.

Und ihre Mutter fällt ihr ein, die zu ihr hinunterrief: «Stell dir vor, du bist ein Vogel, ein Wesen mit Flügeln, schieb dich hoch. Stell dir vor, du bist eine Blume, die nach oben wächst, denk an etwas, das an einer Steinmauer hochklettern kann.» Die Rufe ihrer Mutter, Feuerwehrmänner und Seile. Sie erinnert sich, dass sie glaubte, ins Zentrum der Erde zu fallen, sie erinnert sich an die Schwärze und sieht ihr Gesicht in den Zeitungen vor sich.

Als sie mit ihrem gebrochenen Bein im Bett lag, hatte ihre Mutter ihre Hand genommen und gestreichelt: «Wie fühlt man sich so als Miezekatze? Was hört oder sieht eine kleine Mieze?» Ihre Züge fingen dann an, sich zu verändern, und sie verwandelte sich in ein Mädchen mit einem Katzenkopf. «Und was macht eine Miezekatze mit ihren Pfoten?», fragte ihre Mutter, während sie ihr die Hand streichelte und kleine Pelzfäustlinge erschienen. «Du bist schon was ganz Besonderes», sagte ihre Mutter. «Als du in den Brunnen gefallen bist, hast du das nicht gewusst.»

Sie nickt, weiß aber nicht genau, worauf ihre Mutter hinauswill – sind nicht alle kleinen Mädchen etwas Besonderes?

«Manche Kinder kommen mit einem Flaum zur Welt, aber du hast Daunen gehabt. In meinem Bauch bist du wie eine Ente herumgeplantscht. Du weißt doch selbst, was für eine gute Schwimmerin du bist – jedenfalls hattest du genügend Übung.»

Der nächste Termin lässt sich besser an; ein Bauunternehmer möchte wissen, wo er sein Gebäude hinstellen soll.

«Sie wurden mir wärmstens empfohlen», sagt der Mann und rollt auf der Motorhaube ihres Wagens seine Pläne aus.

Sie studiert sie. Ihre Augen haben die Farbe des Meeres. Mittelmeerblau. Wenn man sie anschaut, ist man überzeugt, dass sie Recht hat.

«Ich an Ihrer Stelle», sagt sie, «würde umgekehrt vorgehen, ich würde in den Hügel hineinbauen und auf dem Hügel einen großen Spiegel aufstellen und zwar so, dass man auf beiden Seiten einen Blick hat. Der Parkplatz sollte oben, nicht unten sein. So hat man eine doppelte Aussicht und interessanterweise auch den Eindruck von einem Hof. Und auch mehr Schutz vor dem Wind.

«Dem Wind?»

Sie öffnet den Kofferraum, holt eine weiße Fahne heraus und hält sie hoch. Sie fängt sofort an zu flattern. «Es ist windiger als Sie denken, und wenn Sie ein neues Gebäude hier hinstellen, kann das den Wind verstärken. Es kann ein richtiger Windtunnel entstehen: der Venturi-Effekt – erhöhte Windgeschwindigkeit durch Kanalisierung der Luft.»

«Das hör ich zum ersten Mal.»

Sie legt die Fahne in den Kofferraum zurück.

«Was haben Sie da alles drin?» fragt er und späht hinein.

Eine Schaufel, ein 5-Liter Behälter mit Wasser, ein langer grüner Gartenschlauch, eine Leiter, ein Seil, Gummihandschuhe, ein Plastikbeutel mit Reißverschluss, Knieschoner. Sie muss ständig klettern, sich vorwärtshangeln, auf das Dach, in den Keller.

Sie bückt sich, um den Boden zu prüfen. «Sieht sehr sandig aus. Es gibt so etwas wie Fließsand», bemerkt sie. «Bei einem Erdbeben ist nicht das gefährlich» – sie schwenkt den Arm hin und her – «sondern das», sagt sie und macht mit der Hand eine pumpende Bewegung. «Die Fundamentierung ist ausschlaggebend.»

Der Mann kratzt etwas Erde zusammen. «Ist das nun gut?»

«Gut ist auf jeden Fall, Bescheid zu wissen und entsprechend planen zu können. Alles hängt von dem Baugrund ab.»

«Sie haben mir wirklich weitergeholfen.» Er schüttelt ihr die Hand. Sein Händedruck ist fest und kraftvoll. «Ich danke Ihnen.»

Der Einsturz geht ihr den ganzen Tag im Kopf herum, immer wieder sieht sie den verschwitzten Kerl vor sich, wie er die feuchten Haarsträhnen über den Schädel schiebt. Er ist schleimig, glitschig und schlittert von einer Lüge zur nächsten. Sie hat das Gefühl, etwas würde schwer auf ihr lasten, würde auf sie herabstürzen und sie begraben. Das Atmen fällt ihr schwer. Sie bleibt jedoch in Bewegung, um sich nicht wie in einer Falle zu fühlen.

Sie geht in den Bioladen und isst zu Mittag. Der Junge hinter dem Tresen singt ihr einen Song vor, den er gerade geschrieben hat.

Sie ist wieder in ihrem Büro. Die Leute bringen ihr Materialproben, unterschiedliche Kombinationen von Dingen. Sie wollen wissen, was zusammenpasst. Was Erfolg, Macht garantiert. Welche Kombinationen problematisch sind. Was halten Sie von Titan? Von geschwungenen Oberflächen? Wie viel Luft braucht ein Gebäude zum Atmen? Sie wollen wissen, woher sie ihr Wissen hat. «Haben Sie sich mit Feng Shui beschäftigt?»

Die Temperatur steigt – die Luft steht wie die Hitze in einem Backofen, unbarmherzig, Erleichterung schafft nur der gelegentliche Schatten einer vorüberziehenden Wolke.

Am Nachmittag besucht sie ihre Mutter. Die Türen des Pflegeheims öffnen sich automatisch; ein nach Desinfektionsmittel riechender Schwall kühler Luft schlägt ihr entgegen. Ein versiegeltes Vakuum, erstarrt im Lauf der Zeit. An der Rezeption begrüßt sie ein Tafelständer: «Guten Abend. Wir schreiben das Jahr 2001. Heute ist Mittwoch, der 16. Mai. Das Wetter draußen ist sonnig und warm.» Die Station ihrer

Mutter befindet sich hinter einer verschlossenen Tür. An der Wand hängt ein Schild: «Bitte vergewissern Sie sich beim Hinausgehen, ob Ihnen auch niemand folgt.»

Ihre Mutter erkennt sie nicht mehr. Es passierte innerhalb eines Jahres. Das erste Mal ignorierte sie es – natürlich kennst du mich, sagte sie. Und ihre Mutter schien sich zu fangen, aber es passierte wieder und wurde immer häufiger, mal erkannte sie sie, mal nicht.

Sie kommt jeden Tag vorbei. Sie bringt ihre Kamera mit, macht ein Foto. Ein Versuch, sich mit der Zerstörung auseinanderzusetzen, mit diesem Gefühl, der Teppich würde einem unter den Füßen weggezogen.

«Hallo», sagt sie, als sie den Raum betritt.

«Hallo», wiederholt ihre Mutter wie ein Papagei.

«Wie fühlst du dich heute?»

«Wie fühlst du dich heute?»

«Mir geht es gut», sie setzt sich auf den Bettrand, löst die langen Zöpfe ihrer Mutter und kämmt ihr das Haar.

«Hilf mir auf die Sprünge», sagt ihre Mutter. «Wer bist du?»

«Ich bin Suzanne – deine Tochter.»

«Woher weißt du das?»

«Weil ich mich an dich erinnere.»

«Von früher?», fragt ihre Mutter.

Sie nickt.

«Meine Socke kratzt», sagt ihre Mutter und reibt an dem Band, das ihren Knöchel umgibt. Alle Bewohner tragen dieses Band – wenn einer von ihnen das Gebäude verlässt, geht der Alarm los. Das Bein wird zwar abgewechselt, aber das Jucken bleibt.

«Was sollen wir machen?», sagt die Schwester. «Wir wollen doch nicht, dass einer verloren geht oder?»

Sie reibt ihrer Mutter die Beine ein. Und sie steckt ihr eine Kastanie in die Tasche, denn sie hatte gesehen, wie ihre Mutter das bei Großmutter gemacht hatte – um Rückenschmerzen vorzubeugen. Dann legt sie ihr eine Orange, die sie am Vormittag gepflückt hat, auf den Nachttisch, auf ein Bett von Nelken.

Sie führt ihre Mutter im Garten spazieren, einem unauffälligen Kreis, wo man immer dort endet, wo man angefangen hat – auf diese Weise kann sich keiner verirren.

«Lass mich ein Foto von dir machen», sagt sie und setzt ihre Mutter vor ein paar blühende Ranken. «Du sieht richtig hübsch aus.»

«Du siehst richtig hübsch aus», sagt ihre Mutter.

Sie hält ihre Mutter an der Hand, während sie im Kreis herumgehen.

«Hoffentlich weißt du, wie wir zurückkommen», sagt ihre Mutter.

«Erinnerst du dich an damals, als ich in den Brunnen fiel. Dass du mir gesagt hast, ich sei stark und dürfte nicht aufgeben.»

Ihre Mutter nickt. «Früher habe ich was gewusst», sagt ihre Mutter. «Hast du

schon immer das Bein nachgezogen?»
Zuerst besucht sie ihre Mutter, dann die übrigen Frauen auf dem Flur. Sie wird sie auch besuchen, wenn ihre Mutter nicht mehr da ist – sie, die nie Besuchten. Sie berührt sie jeden Tag; sie sind völlig verschrumpelt, haben überall Schorf und Narben und stecken voller Geschichten, geheimnisvolle Dinge, die niemand wissen will. Sie berührt sie, und ihre Geschichten entrollen sich.

«Sie kommen mir bekannt vor», sagt eine. «Ich kenn Sie von irgendwoher.»

«Sie kennen mich von hier», antwortet sie.

«Wo war ich denn davor?», fragt die Frau. «Kann mir einer sagen, wo ich bin? Ich bin als vermisst gemeldet», sagt sie.

Eine Andere rennt durch die Zimmer, reißt alle Schubladen auf und durchwühlt sie.

«Was suchen Sie?», fragt die Schwester

«Ich such nach diesem Ding», sagt sie mit Tränen in den Augen. «Danach such ich.»

«Wie sieht das Ding denn aus?», fragt sie und legt ihr die Hand auf den Arm.

«Ich weiß nicht, was es ist. Ich suche nach etwas, das ich erkenne. Vielleicht gehör ich gar nicht hierher. Wenn ich was Bekanntes finden könnte, wüsste ich auch, wo ich hingehöre.»

Sie zeigt den Frauen die Fotos, die sie von ihnen gemacht hat.

«Das da bin ich?», fragen sie.

Sie nickt.

«Ich seh richtig sexy aus, was?»

Das Meer. Sie fährt zum Ozean und stellt das Auto am Wasser ab. Sie fotografiert das Meer. Sie findet es beruhigend, dass nicht nur sie sich ständig bewegt.

Sie ist ein Navigator, immer in Bewegung, immer im Wandel begriffen. Sie ist als Möwe übers Meer geflogen, als Wal in die Tiefe getaucht, als Qualle einen Nachmittag lang herumgeschwommen, hat sich als immergrünes Gewächs von der Brise kitzeln lassen. Zwei Tage lang war sie Wasser gewesen und hatte sich nur schwer davon erholt. Als Seherin ist sie ständig unterwegs und versucht herauszufinden, was als Nächstes passiert.

Es ist früh am Abend. Der Himmel ist wie Kohle, ein staubiges Schwarz. Alles ist an den Rändern verschwommen und zum Mittelpunkt hin klar und scharf. Sie ist ein Kojote, dort, wo das Gras aufhört: ihre Schultern sind wie Hüften, ihre Wirbelsäule hat sich gestreckt, ihre Nase nach vorne geschoben und ihr Schädel ist zurückgewichen. Der Kojote scheint ständig zu entwischen – eine Million Jahre Bewegung, Anpassung, fließende Grenzen – ihr Körper ist von einer zähflüssigen, wässrigen Lösung überzogen.

Sie bahnt sich einen Weg durch die Büsche. In dem Garten hinter dem Haus treibt ein junges Mädchen auf einem Floß im Wasser. Sie geht zum Becken, taucht

die Zunge ins Wasser und nimmt einen Schluck.

Im Haus hört sie die Stimmen der Eltern. Sie streiten sich lautstark.

«Was bedeute ich dir überhaupt?», fragt die Mutter

«Es ist doch immer dasselbe, immer dasselbe dumme Geschwätz», sagt der Vater.

«Dein Leben ist wie ein Film», sagt der Kojote zu dem Mädchen. «Nicht alles ist Wirklichkeit.»

«Wie meinst du das?», fragt das Mädchen.

Der Kojote verändert sich wieder, nimmt eine andere Form an. Ihre Haut wird dunkler, ockerfarben, tief wie Honig und dann glänzend braun, als würde sie verbrennen, und schließlich beinahe schwarz. Daunen fangen an zu sprießen und dann auch längere Federn wie Kiele. Ihre Füße werden orangefarben, falten sich zusammen und bilden Schwimmhäute. Eine Ente, eine große Ente, schwarz wie eine Krähe, wie ein Labrador, doch eine Ente. Die Ente lässt sich ins Becken plumpsen und rudert auf das Mädchen zu.

Wortlos treiben sie auf dem Wasser.

Plötzlich reckt die Ente alarmiert den Kopf. Sie streckt ihre Flügel und erhebt sich aus dem Wasser. Sie ist schwer, viel zu schwer für eine Ente, ihr Körper verändert sich wieder, aus den Federn wird ein Fell, um ihre Augen bildet sich eine schwarze Maske und ihr Schnabel verwandelt sich in eine Schnauze. Sie steht auf den Platten neben dem Becken, ein Waschbär mit orangefarbenen Schwimmhäuten. Sie watschelt in die Nacht.

Eine leichte Erschütterung. Im Haus flackern die Lichter, der Alarm geht los. Im Becken schwappt das Wasser hin und her, und eine kleine Welle durchläuft es von einem Ende zum anderen und bricht sich auf dem Beton.

Sie rennt zum Wagen zurück und nimmt wieder ihre richtige Gestalt an. Sie will schnell nach Hause zurück. Auch im Radio ist von dem Beben die Rede. «Heute Nachmittag ist etwas Rock and Roll angesagt, Leute», sagt der D.J. «Auf den Autobahnen geht's nur im Schritt-Tempo vorwärts, die Straßenarbeiter reparieren die Schäden.» Sie meidet die untertunnelten Straßen, denn die Autobahnen, die Überführungen, die Staus nach einem Beben sind ihr nicht geheuer.

Sie fährt in die Einfahrt, das Haus steht noch, nichts scheint passiert zu sein.

Jeden Tag steckt sie sich ein rohes Ei in die Tasche, das den negativen Energiefluss auffangen soll – ihn wie ein Schwamm aufsaugen soll, damit sie verschont bleibt. Am Ende des Tages wirft sie es weg, der Vorgarten ist voll mit weißen Eierschalen.

Der Schlüssel funktioniert nicht, wahrscheinlich hat der Erdstoß den Riegel im Schloss verschoben, das Schloss gelockert – er geht zwar hinein, lässt sich aber nicht umdrehen. Sie klopft, klingelt, geht zurück zum Wagen und hupt.

«Ich hab geträumt, ich käme nicht ins Haus», sagt sie, als Ben die Tür öffnet.

«Das Schloss ist kaputt», sagt er und dreht an dem Knauf. «Du hast ja ganz nasses Haar.»

«Ich bin eine Runde geschwommen.»

«Und hast dabei deine Schuhe verloren», er zeigt auf ihre nackten Füße. Sie sind beinahe wieder normal, nur die drei mittleren Zehen sind noch mit orangefarbenen Schwimmhäuten verbunden, aber sie verwandeln sich bereits zurück. «Ich hab mich beeilt. Alles in Ordnung?» fragt sie ihn.

«Bestens, alles ist bestens. Das vordere Fenster hat einen Sprung», sagt er.

«Durch die Spannung», sagt sie. «Haben sie angerufen?»

Er nickt. «Vor ungefähr einer Viertelstunde, ich hab das Beben und einen kleineren Schaden gemeldet.»

In ihrem Hinterhof befindet sich eine Warte zur weltweiten Erdbebenüberwachung, eine lange, tief in den Boden eingelassene Sonde. Alle dreißig Sekunden registriert einer von fünf Satelliten die Position des Seismographen und misst die Bewegung. In ihrem Staat gibt es hunderte solcher Geräte. Für die «Nutznießung des Gartens» bekommen sie und Ben einen Steuernachlass von fünfhundert Dollar. Bei jedem Beben klingelt das Telefon. «Nur eine Kontrolle.»

Als sie neben dem Gerät steht und sich darauf konzentriert, spürt sie, wie der Satellit seine Verbindung aufbaut; für den Bruchteil einer Sekunde ist da ein kurzes Ziehen, ein leichtes Zerren im Rückenmark.

«Da sind Fußspuren», sagt Ben und zeigt auf den Abdruck einer Tatze im Lehmboden hinterm Haus. «Ich schätze, ein Hund oder ein Reh.»

«Ein Berglöwe», sagt sie und beugt sich hinunter, um daran zu riechen. Dabei presst sie die Hand auf den Boden mit den Spuren.

Ben holt ein Handtuch und reibt ihr das Haar trocknen, die Wurzeln sind orange, der Rest ist braun. Die Farbe wechselt mit ihrer Stimmung oder vielmehr mit ihrer emotionalen Temperatur. Wenn sie ihre Gefühle verbergen möchte oder nicht wie ein Clown aussehen will, muss sie sich die langen Locken färben. «Beunruhigt dich etwas?»

«Das Beben hat mich aus der Fassung gebracht», sagt sie. «Muss ich mir die Haare färben?»

Er nickt. «Sie sind leuchtend orange.»

Wenn sie ihre Bürste oder ihren Kamm säubert, bewahrt sie die Haare auf, um daraus einen Teppich für das Schlafzimmer zu weben.

«Bist du heute überhaupt aus dem Haus gegangen?» Sie hat bemerkt, dass die Einkaufstüten auf der Ablage alle von Idot.com.the on line food store kommen.

«Zuviel Pollen», sagt er. «Die Luft war schlecht. Ich bin zu Hause geblieben, habe gearbeitet und ein neues Puzzle für dich gemacht.»

Ben beschäftigt sich mit Zeit-empfindlichem Material, einem Puzzle, dessen Bild sich verändert, während man es zusammensetzt. Jeden Tag lädt er Fotos herunter und

macht daraus etwas Neues. Dieses Mal ist es das Bild von einem Abendhimmel mit einer einzigen Wolke. Während sie die einzelnen Teile zusammenfügen, wird das Blau immer dunkler, und der Abendhimmel verwandelt sich in einen Nachthimmel. Als sie das Bild beinahe fertig haben, taucht ein kleines Flugzeug auf, das sich lautlos von einem Puzzleteilchen zum anderen bewegt.

In jedem Zimmer ist eine Uhr, Ben liebt das Ticktack, das von den Händen perlt, wenn er von Raum zu Raum geht, während der Ton sich verändert und die Zeit sich krümmt.

Er lässt ein warmes Bad für sie einlaufen und setzt sich auf den Wannenrand, während sie im Wasser liegt – seit dem Sturz in den Brunnen erträgt sie es nicht, allein im Wasser zu sein.

«Benjamin, glaubst du immer noch, du könntest die Zeit anhalten?», fragt sie, während er ihr den Rücken wäscht.

«Ich arbeite daran», antwortet er.

«Wie gut kennst du mich?»

«Sehr gut», sagt er und küsst sie. Ihre Haut hat die Erneuerungsfähigkeit der Jugend, sie ist zart und schimmernd wie Perlmutt.

«Gibt es einen Anfang oder ein Ende?»

«Weder Anfang noch Ende sind in Sicht.»

Als sie aus der Wanne steigt, hüllt er sie in ein Handtuch ein.

Er presst den Mund auf ihre Haut, erzählt ihr Geschichten.

Ihr Herz rast, die Uhr an ihrem Arm tickt schneller, sie beginnt sich zu verändern, eine neue Gestalt anzunehmen. Sie ist wieder der Kojote, dann ein Zebra, eine Stute, ein Mann. Ihre Knochen sind flüssig, strömen. Sie lacht und weint in zehn verschiedenen Sprachen, bellt und jault. Seine Hände gleiten über ihre Haut, ihr Federkleid, ihren Pelz, ihre Schuppen, ihre Flossen und Schwimmhäute. Er saugt an den Zehen eines Gorillas, küsst das Ohr eines Seehunds. Sie ist dick und dünn, flüssig und fest.

Sie bewegen sich durch die Zeit; liegen auf Fellen in einer Höhle, auf dem handgeschnitzten Bett eines Palastes, überqueren als Nomaden die Wüste, Kaliko-Pioniere in einer Blockhütte, sie sind auf einem Schiff, in einem Hochhaus, auf dem Eis in einem Iglu. Ihre Zellen strömen zusammen und auseinander. Sie fliegen durch die Geschichte. Sie ist eine Wolke, Nebel und festes Gewebe. Sie ist Regen und Himmel, und sie ist immer und unausweichlich sie selbst.

«Bist du das noch?», fragt er. «Ich weiß nie genau, ob du tatsächlich da drin bist.»

«Ich bin es», sagt sie und schlüpft wieder in sich hinein. «Am Ende bin ich es doch immer wieder.»

T2

T3
T4
B4
B5

T4
T5
B4

T3
T4

B2
B3
B4

Untitled (Basement)

B11

Gießen ist ein Prozess. Er besteht aus mehreren Schritten. Eine Oberfläche wird markiert, übergossen oder mit einem Brei beschmiert, der sich auf ihr, sowie gegen sie verfestigt. Danach kann das Gussmaterial abgelöst werden. Nun können die nächsten Schritte erfolgen, denn die Oberfläche hat in dem abgelösten Gussmaterial negative Eindrücke hinterlassen, und dieser Negativabguss kann nun seinerseits ausgegossen und zur Gussform eines anderen Gegenstands werden. Wieder abgegossen, erhält man von der Fläche ein positives Abbild. In diesem Fall spricht man von einer echten Kopie. Ist eine solche Kopie das, was der Gießer will? Da der Vorgang des Gießen mehrere Stadien durchläuft, kann es entweder eine ganze Abfolge von Schritten geben, oder er wird abgebrochen und es bleibt bei einem Schritt.

Rachel Whiteread hört bezeichnenderweise nach einem Schritt auf. Die Technik des Gießens hat eine lange Tradition, doch Whitereads Gespür für das Medium erlaubt es ihr, eigene Wege zu gehen. Gewöhnlich gießt sie Fundstücke oder zufällig entdeckte Räume ab und belässt es bei der Gussform. Ihr Abguss bleibt eine Negativform, eine Inversion, ein Verwirrspiel. Das kann zu Verwechslungen führen, wie bei den Güssen vom Innern roter Gummiwärmflaschen, feste Volumina, die sie *Torsos* (1988–96) nannte und als Babys ohne Kopf und Gliedmaßen beschrieb, die beim Gießen wie Kissen geknufft und zusammengedrückt wurden.[1] Es gibt aber auch Abgüsse, die die Gussform für andere Abgüsse bilden. Jeder einzelne Schritt ist mit Assoziationen befrachtet. *Ghost* (1990), ihr erster Abguss vom Innern eines Raums, war, so Rachel Whiteread, «wie ein Gipsverband, bei dem der Raum Zentimeter für Zentimeter zugegipst und mit Gaze abgedeckt wurde, ein taktiler Prozess. Als würde man ein gebrochenes Bein eingipsen.»[2]

Im Lauf der Jahre veränderten sich die Materialien. Was immer sie aber verwendete, das Gießen als ein Prozess, durch den eine Form in natürlicher Größe entsteht, blieb die Methode ihrer Wahl. Whiteread macht beinahe ausnahmslos Abgüsse von gebrauchten Gegenständen oder benutzten Flächen. Denn dem Material sollen der Schatten eines Gegenstands, die Spuren des Gebrauchs eingeprägt werden. Und durch ihre Vorgehensweise kann sie auch bestimmen, wie und in welchem Umfang diese Rückstände einbezogen werden sollen.[3] Bei den vom Deutsche Guggenheim Berlin in Auftrag gegebenen Abgüssen von Wohnungen und Treppen einer ehemaligen Synagoge ließ ein neutrales Anti-Haftmittel die Oberflächen völlig weiß werden. Der Betrachter blickt von außen darauf.

Abformungen
Molly Nesbit

Kann uns ein Negativ genügen, kann es uns ausfüllen, so dass wir davon geprägt und in Erstaunen versetzt werden?[4] Die Überraschung erfolgt bereits beim Gießen, wenn nämlich nach der Ablösung der Gussform zum ersten Mal das harte Negativ sichtbar wird. Bevor das Siegel aufgebrochen wird, die abweisende Rückseite des Abgusses: riesige Schrauben, Holzstützen, ein aus einzelnen Platten bestehendes Projekt, grobe Fiberglasverstärkungen, die wie Dachstroh aussehen. Erst wenn man die Gussform, das

zusammengeklitterte Nest abgenommen hat, sieht man die richtige Seite, die Schale eines Eis, neugeboren und zart. Es fängt die Berührung der umhüllenden Luft ein. Aber vergessen wir die Implikationen von Begriffen wie Fliegen, Schalen, Luft; es wird keine Vögel geben, die singen. Fern und nah zugleich, entfernt sich dieser Abguss Schritt für Schritt von der Natur. Hat man uns auf die andere Seite des Lebens katapultiert?

Ihren Interviewern erzählte Rachel Whiteread häufig merkwürdige Spukgeschichten. Von den Stunden, die sie in den ägyptischen Sammlungen des Britischen Museums verbracht hatte, von ihrem Job auf dem Highgate-Friedhof; manchmal erwähnte sie auch einen Dokumentarfilm, in dem die Metallsärge von Christchurch Spitalfields gezeigt wurden, aus deren Innern kleine Rinnsale flossen.[5] Sie sprach davon, die Luft in *Ghost* und das konkrete viktorianische *House* (1993) mumifizieren zu wollen.[6] Ihre Mutter, die Künstlerin Pat Whiteread nannte *House* «ein assyrisches Grab, ein Monument, das sich durch außergewöhnliche Stille auszeichnet.» Sie meinte, es würde sie an den Krieg erinnern, «nach den Bombardierungen, wenn die Orte, an denen die Häuser standen, Spuren von menschlichem Leben enthüllten».[7] Und die Matratzen?

«Alte Matratzen, Bettunterlagen und ähnliche Dinge», erklärte Rachel Whiteread 1997, «machen einen großen Teil des Londoner Mülls aus, man sieht sie überall auf den Trottoirs herumliegen. Ich erinnere mich an einen Bericht im Fernsehen über besonders heruntergekommene Sozialwohnungen in Hackney, im Osten Londons. Je mehr man sah, desto klarer wurden einem die menschenunwürdige Situation und die Misere, in der diese Leute lebten. Ein blinder alter Mann hatte gemeldet, dass aus der Nebenwohnung ein fürchterlicher Gestank dringt. Irgendwann kam jemand von der Verwaltung und fand einen Mann, der in seinem Bett gestorben war. Der Körper hatte zwei Wochen so gelegen und war sozusagen schon in die Matratze hineingeschmolzen. Die Leiche wurde entfernt und die Möbel auf die Straße gestellt. Es kam aber niemand, um sie abzuholen und auf die Müllhalde zu bringen. Dann das furchtbare Bild von Kindern, die auf der Matratze spielten, auf der der alte Mann gestorben war. Es muss über sechs Jahre her sein, dass ich diesen Film gesehen habe, aber ich sehe diese Bilder noch vor mir ... Wenn man gebrauchte Möbel benutzt, ist es unausweichlich, dass die Geschichte dieser Gegenstände in die Arbeit einfließt.»[8] Geschichten wie diese hingen über der Arbeit, noch bevor sie gegossen wurde. Die Geschichten lagen auf der Straße. Und Whiteread hat sie einfach aufgelesen. Sie sagte, sie habe diese Dinge mit nach Hause genommen und abgegossen, so wie sie sich Skizzen mache, London sei ihr Skizzenbuch.[9]

Nachdem sie anderthalb Jahre lang in Berlin gelebt hatte und feststellen konnte, was es bedeutete, Berlin als Skizzenbuch zu benutzen, brachte sie bei Diskussionen ihrer Arbeiten weniger Geschichten ein. Der Zweite Weltkrieg hatte einen langen Schatten auf die Stadt geworfen. Unser Gespräch wurde plötzlich formaler. Sie fragte:

«Haben Sie *Das periodische System* gelesen?»

Ein Buch wird aufgeschlagen. Warum dieses Buch? Warum jetzt? *Das periodische System* wurde 1975 von Primo Levi geschrieben. Es basiert auf Levis Lebensgeschichte, die mit seinen jüdischen Vorfahren im Piedmont beginnt und sein und ihr Leben als eine Funktion von Materialien beschreibt, vor allem von Elementen, den trägen (Edel)Gasen (sein Beispiel war Argon), Wasserstoff, Zink, Eisen, Kalium, Nickel, Blei, Quecksilber, Phosphor, Gold ... eine ganze Liste. War auch er eine Art Gießer? Levi, ein ehrgeiziger junger Chemiker, stand am Anfang seiner Karriere, und diese Elemente waren Teil seines Werdegangs, seiner Experimente, seiner Arbeit. Die faschistischen Phrasen von der Reinheit der Rasse filterte er durch sein neu entdecktes Konzept von der chemischen Unreinheit, und er machte sich zum Anwalt des Unreinen: «Ich bin das Unreine, das die Reaktion des Zinks bewirkt, ich bin das Salz- und das Senfkorn.» [10]

Als ein Element unter anderen wurde er zum Befrager der Natur selbst, die er Materie-Mater nannte. Er, der die Elemente als allegorische Figuren für sich selbst und den Rest der Menschheit betrachtete, sah ihren Platz und ihre Form bald in einem anderen Licht. Das Leben wies ihm einen Weg, auf dem er die Materie in all ihren Ausprägungen zulassen würde; immer wieder wurde seine Route durch Auseinandersetzungen mit spezifischen, unflexiblen Grundelementen unterbrochen, die sich vor allem durch ihre Eigenschaften und weniger durch ihre Reinheit auszeichneten. Der faschistische Reinheitsbegriff hatte physische Auswirkungen für ihn, er wurde nach Auschwitz deportiert, wo er aufgrund seiner Ausbildung als Chemiker gewisse Privilegien genoss. Dass er am Leben blieb, verdankte er einem Anfall von Scharlachfieber, der bewirkte, dass man ihn als hoffnungslosen Fall zurückließ, während der Rest der Lagerinsassen weggebracht wurde, da die Nazis hofften, sich und die Endlösung aus der Schusslinie der vorrückenden Alliierten zu bringen. Die meisten seiner Freunde aus dem Lager kamen bei diesem Marsch ums Leben; Levi wurde von den Russen gerettet. Diese Geschichte wird jedoch nicht in *Das periodische System* erzählt. Levi hatte diese bereits eindringlich genug in seinem ersten Buch beschrieben.

Primo Levi schrieb *Ist das ein Mensch*? gleich nach seiner Rückkehr nach Turin im Jahr 1946. Es war ebenfalls biografisch, wenn auch ziemlich verkürzt. So wahrheitsgetreu wie möglich erzählte er die Erfahrung eines Lebens nach der Einweisung ins Lager.[11] Wie Levi sagte, schrieb er seinen Bericht als Zeuge, nicht als Richter, und seine Kapitel gleichen einer Sammlung von Beweisen. Dabei ergaben sich Geschichten, die Reminiszenzen an andere Bücher enthalten, Worte, die Andere vor ihm benutzt hatten, um das Ausmaß grenzenloser Katastrophen zu beschreiben, den Schwarzen Tod, die

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Untitled (Torso)*, 1992. Gips, 8,9 x 27 x 15,9 cm.

1 «Rachel Whiteread in Conversation with Iwona Blazwick» In: *Rachel Whiteread* Ausst.Kat Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1993, S. 8

2 Ebd. S. 14. Siehe auch Whitereads Beschreibung eines Abgusses in einem Interview mit Hélène Gille In: *Un Siècle de sculpture anglaise* Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1996, S. 384–85.

3 «Ich benutze immer gebrauchte Materialien, da ich die Spuren des Gebrauchs in die Oberfläche einer Arbeit prägen will», erklärte sie Beryl Wright in einem Interview, das im März 1993 in Berlin stattfand In: *Options 46: Rachel Whiteread*, Ausstellungsbroschure Chicago Museum of Contemporary Art, 1993, n. p.

4 Einen hervorragenden Beitrag zum Thema des Gießens verfasste George Didi-Huberman in *L'Empreinte*. Ausst.Kat Paris: Centre Pompidou, 1997.

5. Siehe insbesondere das von Blazwick geführte Interview, sowie das Interview mit Lynn Barber in. «In a Private World of Interiors». *The Observer Review*, (London) 1. September 1996, S. 7–8 und «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose, March 1997». in Ann Gallagher (Hrsg.): *Rachel Whiteread British Pavilion 47th Venice Biennale 1997* Ausst.Kat London The British Council, 1997, S. 29–35. «Ich habe im Britischen Museum viele Stunden mit ägyptischer Kunst verbracht», erklärte sie David Sylvester in ihrem Interview und fügte hinzu, dass sie zum ersten Mal nach Ägypten gehen würde «Carving Space», *Tate*, Nr. 17 (Frühjahr 1999), S. 42 Im Gespräch mit Andrea Rose wiederholte sie, dass die ägyptischen Sammlungen im Britischen Museum sehr wichtig für sie gewesen seien (S. 33) *Valley* (1990), ein früherer Badewannen-Abguss, gleicht einem Sarkophag, erklärte sie 1992 William Furlong, damals beschäftigte sie auch der Dokumentarfilm über die Krypta in Spitalfields Siehe Interview mit William Furlong in. *Audio Arts Magazine*, 12 Nr. 1 (1992). Auf die Ähnlichkeit mit ägyptischen

Hölle. Levi beschrieb, wie ihm stattdessen eines Tages beim Suppenholen der Gesang des Ulyss einfiel, einfach so, ohne Vorankündigung. Er begann, ihn zu rezitieren, erhaschte den Teil von Dantes Dichtung, an den er sich erinnerte, die Stanzen, in denen eine Flamme gegen den Wind kämpft. Von der Zunge des Feuers kam eine Stimme. Eine Sprache. Seine Erinnerung war auf diese Zeilen gestoßen:

Ist das ein Mensch?
Bedenket, welchen Samen ihr entsprossen:
Man schuf euch nicht, zu leben wie die Tiere,
nach Tugend und nach Wissen sollt ihr trachten.[12]

In den Lagern, in denen brutale Ignoranz an der Tagesordnung war, ließ sich schwer erkennen, was aus den Menschen geworden war, welche Sprache sie sprachen. Sein Buch *Ist das ein Mensch?* erlaubte ihm, klarer zu sehen.

Vierzig Jahre später evozierte Levi die Lagersituation als Grauzone. Auch wenn er sie jetzt benennen konnte, so weigerte er sich doch, die Erfahrung zu vereinfachen, und er widerstand dem Druck, das Erkennbare auf ein Schema zu reduzieren. Nichts flog ihm zu wie ihm das Gedicht Dantes zugeflogen war. «Die Welt, in die man hineinstürzte, war nicht nur grauenvoll», schrieb er, «sondern darüber hinaus auch noch unentzifferbar: sie entsprach keinem der bekannten Modelle, der Feind war draußen und zugleich drinnen, das ‹wir› verlor seine Grenzen, es gab keine zwei gegnerischen Parteien, man kannte nicht nur eine Grenzlinie, sondern viele und unklare, vielleicht unzählige, jeweils eine zwischen dem einen und einem anderen. Beim Eintritt hoffte man zumindest auf die Solidarität der Schicksalsgenossen, aber die erhofften Verbündeten – ausgenommen ganz besondere Fälle – gab es nicht. Statt dessen gab es tausend versiegelte Monaden und zwischen diesen einen verzweifelten, verborgenen, fortwährenden Kampf.»[13] Er beschrieb einen Transport, eine andere Art von Transport – ins Jenseits.

«Haben Sie *Das periodische System* gelesen?»

Als Rachel Whiteread mich das fragte, bereitete sie gerade ihr Projekt für ein Holocaust-Mahnmal auf dem Judenplatz in Wien vor.[14] Während ihres Berlinaufenthalts hatte sie von Anfang an Berichte von Augenzeugen gelesen, als könnte ihr das Lesen helfen, Berlin als Skizzenbuch zu benutzen und zu verstehen, wie sich die Vergangenheit auf der Oberfläche der Gegenwart eingeschrieben hatte. 1995 nahm sie an dem Wettbewerb für das Wiener Mahnmal teil, das sie als eine Herausforderung betrachtete, als wolle sie prüfen, ob sie die bereits in ihrem Werk präsente Totenwache mit der Grauzone

verbinden konnte, ob sie mit diesem Wissen im Hintergrund einen skulpturalen Ausdruck dafür finden konnte. Bevor sie sich gestattete, ein Foto zu machen, war sie bereits drei Mal in Sachsen gewesen.[15] Sie besichtigte auch andere Lager. Ihr Erstaunen über die Reaktionen der Anderen hatte sie bereits überwunden; sie hatte gesehen, wie Kinder auf den Verbrennungsöfen picknickten, während ältere Besucher die Fassung verloren und zusammenbrachen. Sie wollte herausfinden, ob sie einen Ort für die Trauer erschaffen konnte, ein Monument, das es ermöglichte, in der Öffentlichkeit über diese Dinge nachzudenken, und sie befasste sich mit dem Problem der Form.

Die Immoralität der Grauzone des Lagers verschonte keinen, schrieb Levi. Die Menschlichkeit wurde in unterschiedlichem Maß aus den Leuten herausgeprügelt, die irgendwo zwischen Leben und Tod einen Platz gefunden hatten. «Unsere Art zu leben», sagte er später, «unterschied sich nur geringfügig von der von Hunden und Eseln.»[16] Bei vielen seiner Mitgefangenen zögerte Levi, von Menschen, von lebenden Menschen zu sprechen, und er zögerte auch, ihren Tod in den Gaskammern einen Tod zu nennen, den Andere wahrnehmen konnten. Diejenigen, die im Gas endeten, sagte er, haben «die gleiche Geschichte, oder besser gesagt, sie haben gar keine Geschichte: sie sind dem Gefälle gefolgt bis in die Tiefe, ganz natürlich, wie die Bäche, die schließlich im Meer enden.»[17] Die Analogien zur Natur bedeuteten keinen Trost. Die Zone war von einem ständig wiederkehrenden Traum strukturiert, falls man dieses Wort überhaupt dafür benutzen kann, der allen Lagerinsassen vertraut war. In diesem Traum war der Gefangene frei, in die Welt draußen zurückgekehrt und versuchte seinen Mitmenschen zu erklären, was drinnen geschehen war. Aber niemand konnte ihm glauben.

Die ersten Bücher Levis schrieben sich durch diesen Traum hindurch. Eine lesbare Sprache sollte sich herauskristallisieren. Aus den Augenzeugenberichten wurden immer häufiger Geschichten, die verschiedene Zonen passierten – gleichgültige, grausame, zermalmende, strapaziöse Zonen, wo vollkommenes Glück offensichtlich undenkbar war, genauso aber auch vollkommenes Unglück, wie Levi feststellte. Der Grund dafür, schloss er, liegt im Menschsein selbst, «das allem Unendlichen abhold ist».[18] Auf dieser Seite der Unendlichkeit präsentierten sich die Dinge als Moleküle. Darüber konnte er schreiben.

Und die Geschichten, die er schrieb, förderten Einzelheiten an den Tag, aus denen sich eine Zeit ergab, die in eine andere hineinreichte, in die des Lesers. Sie bewahrten etwas von einem Menschen für einen anderen Menschen. Sie erschufen Charaktere. Es war Darstellung, Mimesis, Realismus. Kein positiver Konformismus, die Art von Mimesis, deren sich Gesellschaften bedienen, wenn sie ihre Normen durchsetzen wollen, und die Theodor Adorno und Max Horkheimer als einen historischen Mechanismus bezeichneten, der antisemitische Gefühle ausgelöst hat.[19] Es handelte sich um einen Realismus des Eindrucks, eines sorgfältig gestalteten Eindrucks, der das historische Material als

Sarkophagen und die Bedeutung des Todes in ihrem Werk haben auch andere Kritiker hingewiesen. Siehe das Interview mit Sarah Kent: «Cast rites», *Time Out London*, (11.–18. Juni 1997), S. 25; Jean-Pierre Criqui, «Rachel Whiteread Kunsthalle Basel», *Artforum* 33, Nr. 3 (November 1994), S. 82–83; Mark Cousins: «Rachel Whiteread Inside Outcast», *Tate*, Nr. 10 (Winter 1996), S. 36–41 und Tamar Garb, «Tomb of the Unknown Bather» *Tate*, Nr. 14 (Frühjahr 1998), S. 34–37.

6. Blazwick, S. 11. Siehe auch das Interview mit Beryl Wright von 1993 in *Options 46: Rachel Whiteread*, und Whiteread mit Ann McFerran: «Relative Values» in *The Sunday Times Magazine* (London) 14. September 1997, S. 10.

7. Whiteread mit McFerran, S. 10.

8. «Rachel Whiteread Interviewed by Andrea Rose», S. 29.

9. Ebd.

10. Primo Levi, *Das periodische System*, deutsch von Edith Plackmeyer. München: dtv, 1999, S. 41.

11. Primo Levi, *Die Atempause*, deutsch von Barbara und Robert Picht. München: dtv, 1999, S. 141. Levi schrieb das Buch in der Zeit vom Dezember 1961 – November 1962. Es wurde 1963 als italienische Erstausgabe veröffentlicht.

12. Primo Levi: *Ist das ein Mensch?*, München, dtv, 1992, S. 136. Levi hatte das Buch 1946, gleich nach seiner Rückkehr nach Turin geschrieben; es erschien 1947.

13. Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München: Wien, Hanser Verlag, 1990, S. 35.

14. In unserm Gespräch vom 18. März 2000.

15. «Cast rites», S. 24.

16. Primo Levi, *Moments of Reprieve: A Memoir of Auschwitz*. New York: Simon and Schuster, 1979, 1986, S. 13.

17. *Ist das ein Mensch?*, S. 107.

18. Ebd., S. 16.

19. Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2001. Erste Auflage 1944. Die Geschichte der Mimesis in der Literatur wird von Erich Auerbach in seinem noch

inorganisch, facettenreich, fest verwurzelt und als einen Ort der Begegnung für die Anderen darstellte. In seinen späteren Büchern kam Levi auf diese Erfahrungen zurück. Für den Titel seines letzten Buchs *Die Untergegangenen und die Geretteten* nahm er eine Kapitelüberschrift aus seinem ersten und arbeitete die alte Materie in einer anderen Sprache auf, in einer anderen Stimme, der Stimme des Historikers.

Das periodische System hat sich der Wahrheit ganz anders genähert. Die Geschichten bildeten einen Zyklus. Es konfrontiert die Holocaust-Debatte mit den unversöhnlichen Elementen der inorganischen Natur, stellt sie einer Wand aus Fels gegenüber. Und das Lager? Das Buch beschrieb die Grauzone als eine Geschichte des Feuers. Es erzählt, wie Levi und sein Freund Alberto versuchten, die Cereisen-Zylinder abzuschleifen, die Levi aus seinem Labor in Auschwitz gestohlen hatte, um Zündsteine für Feuerzeuge daraus zu machen. Das Feuer war Metall, keine eigentliche Sprache.[20]

War es der nächste Schritt nach dem Aufblitzen von Dantes *Göttlicher Komödie*? Davon ausgehend erzählte Levi weitere Geschichten von fossilen Harzen, Lacken und Bergen von leberartiger Farbe. Mit diesen Materialien brachte er die literarische Version des Abformens in die Nähe der Unwägbarkeiten der Skulptur.

Bei dem Wiener Mahnmal arbeitete Whiteread mit ähnlichen Materialien, konnte aber nicht wie Levi von der Grauzone ausgehen. Wie sie in ihrem Vorschlag erklärte, ging sie nicht davon aus, dass sie diese Dinge formulieren könne und wollte sich auch nicht anmaßen, sie für andere auszusprechen. Da sie selbst nicht jüdisch war, benutzte sie nur die Worte «prägnant» und «aufwühlend».[21] Ungewöhnlich war, dass sie das Denkmal von neuen Gegenständen ausgehend gießen wollte. Es sollte aus Beton sein. Sie entschied sich für den Abguss eines Raums, einer Bücherei, bei der sie das Innere nach außen kehrte und versiegelte. Da sich der Abguss aber auf die Grauzone bezog, sollte die Plastik eine moralische Dimension haben, sie sollte es den Anderen ermöglichen, sie mit ihrem Wissen um die Zwangsarbeit unter den Nazis und die Vernichtungslager aufzusuchen, mit ihren Erinnerungen an die Juden, die dort ermordet wurden und ihrem geschärften Sinn für die Abgründe des Menschseins. Auf dem Sockel des Denkmals ist zur Erinnerung an die 65 000 österreichischen Juden, die zwischen 1938 und 1945 von den Nazis ermordet worden waren, eine Inschrift angebracht, die auch die Namen der Vernichtungslager nennt, in die sie gebracht wurden.[22] Das Denkmal sollte ein Ort sein, wo jeder die Toten auf seine Weise ehren konnte. Whiteread hoffte auch, dass die Besucher das Denkmal berühren würden, so wie sie auch religiöse Bauten berührten.[23] Der Ort wollte nicht selbst Geschichten erzählen, sondern die Aufmerksamkeit auf die Geschichte der Anderen lenken.

Der Judenplatz hat seine eigene Geschichte. 1789 hat hier Mozart seine Oper *Cosi fan tutte* geschrieben. Ein Relief aus dem 15. Jahrhundert zeigt die Taufe Christi als eine Art Rechtfertigung für das Pogrom von 1421.[24] Dieses Pogrom, eines der blutigsten der Stadt, veranlasste eine Gruppe von Juden, sich in ihrer Synagoge am Judenplatz zu verbarrikadieren und selbst in Brand zu setzen. Unter dem Wiener Mahnmal wurden die Reste dieser Synagoge ausgegraben und ein Museum für jüdisches Leben eingerichtet. Whitereads Denkmal sollte all dem Rechnung tragen.

Inneres wird nach außen gekehrt und auf dem Judenplatz exponiert. Keines seiner Bücher öffnet sich. Wie auf Regalen aufgereiht, stehen die Bücher der Bibliothek in strengen Reihen an den Wänden. Sie wurden als positive Formen gegossen und *en bloc* wiedergegeben, eine allegorische Figur für die Juden als dem Volk der Bücher. Denjenigen, die es besichtigen, wurde ein Platz zugewiesen: der imaginäre Standpunkt der Wand der Bibliothek. Sie verwandeln sich in konkrete Bewohner einer anderen Figur, denn die Wand wird von ihnen sofort verinnerlicht. Danach dringt die Wand des

Linke Seite: Rachel Whiteread, *Holocaust-Mahnmal*, Judenplatz, Wien, 2000. Beton, 3,8 x 7 x 10 m.

während des Kriegs entstandenen Klassiker *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* beschrieben. Erstauflage 1946. Tübingen und Basel, 2001.

20. Levi, *Das periodische System*, S. 150–59

21. Whitereads «Statement zum Projekt» bei dem Wettbewerb. Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes enthält folgende Paragraphen: «Alle meine Skulpturen hatten bisher mit Erinnern und Geschichte zu tun, oft allerdings auf eine etwas ‹schiefe› Weise. Ich habe nie von einer meiner Skulpturen gesagt, dass sie etwas Spezielles ‹bedeuten› würde (Kritiker lieben es natürlich, Dingen spezielle Bedeutungen zuzuordnen, eine Vorgangsweise, die exakt das Gegenteil dessen darstellt, was ich in meiner Arbeit zu tun versuche). Dem Thema des Holocaust habe ich mich nicht unvorbereitet genähert. Ich verbrachte 1992/93 achtzehn Monate in Berlin, einer Stadt, in der noch vieles an das Dritte Reich und nachfolgende Ereignisse erinnert. Wo immer man sich in Berlin hinwandte, gab es prägnante und aufwühlende Fingerzeige der Vergangenheit. Ich musste mich damals geradezu mit dem Holocaust beschäftigen. Als man mich einlud, einen Vorschlag für Wien einzureichen, war es eine reizvolle Herausforderung, mich diesem Thema erneut zuzuwenden und mein erworbenes Wissen anzuwenden. Das Thema macht mir Angst und reizt mich gleichzeitig. Nachdem ich viel über den Holocaust gelesen hatte (hauptsächlich Autobiografisches und nicht so sehr geschichtliche Tatsachenberichte) ging mir auf, dass es sich hier tatsächlich um ein unfassbares Thema handelt und jeder Versuch einer ‹Erklärung› von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Wenn Kunst und Bildhauerei uns erlauben, uns durch andere, nonverbale Mittel auszudrücken, dann bieten sie uns eine gute Methode, um dieser unüberwindbaren verbalen Blockade zu entrinnen.» *Judenplatz Wien*, 1996. Folio, Stadt Wien.

Denkmals an dem einen Ende in einen anderen Zustand ein. Eine Doppeltür erscheint. Sie wurde völlig anders abgeformt; ohne Erklärung wurde der Prozess des Gießens bei dem vorangegangenen negativen Schritt abgebrochen. Ihre Klinken fehlen – stattdessen Löcher – man kann sie also nicht öffnen. Eine Tür, die nicht von dieser Welt ist. Sie könnte einem Traum entstammen. Grau und ambivalent markiert sie den Platz, den Whitereads Werk gewöhnlich für den Betrachter reserviert.

Parallel zu ihrer Arbeit an dem Denkmal, realisierte Whiteread auch noch andere Projekte. Diverse Probleme, auf die sie keinen Einfluss hatte, verzögerten seine Fertigstellung. In ihren anderen Plastiken wurden die Aspekte des Traums immer auffälliger. Der Tod kann wägbar sein. Der Tod kann auch unwägbar sein. Doch alle Unwägbarkeiten beschwören nicht notwendigerweise Konzentrationslager. Mit ihren Abgüssen wandte sie sich wieder den Unwägbarkeiten Londons zu und nahm neue Materialien in Angriff. Sie ging das Buch von einer anderen Richtung an und goss kleinere Bücherregale als weiße Gipsnegative.

Auch diese neuen Bücherreihen blieben nicht in Reih und Glied. Ihre Einbände prägten sich als Farbe ein, die in dem nassen Gips wie aquarelliert aussah, wie Whiteread bemerkte.[25] Daraus ergab sich ein unregelmäßiger, beinahe gemalt wirkender Raum, auf den sich ein zweiter, ein dritter türmte. Inspiriert wurde sie von «dieser äußerst traurigen, unordentlichen alten Bibliothek in Hackney, an der ich praktisch jeden Tag vorbeikam. Die Vorderfront ist aus Glas, so dass man die Gestelle sehen kann, an denen sich die alten Damen ihre Bücher aussuchen.» Aber die Idee eines Buchs vermischt sich mit den Formen des Bildhauers, Formen, die häufig als eine Art Sprache betrachtet werden. Sie gestaltete also weiterhin die Regale in der Sprache, die sie kannte: «Für einen Künstler wird die Sprache im Lauf der Zeit zu einer Sprache der Arbeiten, die er gemacht hat; sie bilden so etwas wie einen Thesaurus. Viele meiner Arbeiten wurden von früheren Arbeiten beeinflusst, wie auch von den heruntergekommenen Bibliotheken Hackneys oder seinen Trödelläden und den Leuten, die auf der Straße schliefen.»[26]

In den Bücherregalen klingen andere Regale nach, so findet man zum Beispiel ein schwaches Echo von Donald Judd oder sieht kurz Dante aufblitzen. In abgewandelter Form, eigentlich nur noch ein vager Hinweis. Häufig wird Whitereads Werk mit amerikanischen Plastiken aus den 60er Jahren in Verbindung gebracht; sie sind in den Augen eines modernistischen Kritikers sogar dominierend. Aber auch Bruce Naumans Abgüsse von dem negativen Raum unter einem Stuhl, Carl Andres Böden, Eva Hesses Gussformen tauchen zusammen mit anderen Einflüssen, anderen Formen und Flächen immer wieder in Rachel Whitereads Werk auf. Wie sie selbst einmal bemerkte, können die Bücherregale auch als Klippenfronten gesehen werden.[27] Und, sollte man hinzufügen, auch als Verdopplungen, als ein Kaleidoskop, bei dem sich aus den Bildern immer

wieder neue Bilder entwickeln. Das wird zum integralen Bestandteil ihrer Geste gegenüber der Erfahrung Anderer, eine Möglichkeit, ihre Arbeit mit ganz unterschiedlicher Erfahrung zusammenzubringen.[28] Wessen Version ist das? Wer spricht? Es gibt unzählige Stimmen. Alle Geschichten scheinen frei verfügbar zu sein.

Und weil diese Geschichten sich die ganze Zeit über anhäuften, scheinen sie jetzt so verfügbar. Unter solchen Umständen kann selbst die Sprache ihren Halt verlieren, ihre mimetische Fähigkeit, ihre Objektivität. Es war dieser Aspekt von Objektivität, der Ludwig Wittgenstein – selbst Jude, der schon vor dem Ersten Weltkrieg in England bei Bertrand Russell Philosophie studierte und schließlich dort blieb – faszinierte und plagte. Seine *Philosophischen Untersuchungen* beschäftigten sich mit der anderen Seite der objektiven Aussage, ihrer Rückseite, und dabei zeigten sich überall die Spinnweben, die sich um die Versuche bildeten, dem Wort eine feste Bedeutung zuzuschreiben. Hatten solche Versuche Gewicht? Wittgenstein stellte bei seiner Betrachtung des Farbspektrums fest, dass es unmöglich war, beispielsweise eine Einigung über die Bedeutung von Grün zu erzielen. Als Primo Levi sich aus der Grauzone herausschrieb, beendete Wittgenstein gerade seine *Philosophischen Untersuchungen*. Ohne auf historische Geschehnisse einzugehen, bringt er den gewöhnlichen Satz in Zusammenhang mit den tiefsten Sinnkrisen und den Schmerzen der Anderen. Er legt dar, dass auch das ganz gewöhnliche Wort gespalten ist. Doch erzählte er keine Geschichten von Leben und Tod. Stattdessen führte er Beispiele an, das Äquivalent des Philosophen für die Wärmflasche und die Luftmatratze.

Sprache ist unzuverlässig, wie Wittgenstein zeigte; ihren Sinn und ihre Bedeutung, wie auch unser Vertrauen verdankt sie vor allem dem Gebrauch.[29] Doch Wittgenstein wollte auch das Trübe im allgemeinen Sprachgebrauch, die Ungewissheiten aufzeigen, die entstehen, wenn jemand versucht, im Namen eines Anderen zu sprechen. Denn was die Gefühle der Anderen bedeuten, lässt sich nie ganz erfassen, ist nie völlig klar, was es auch unmöglich macht, das Denken empirisch anzugehen, wie Wittgenstein einmal notierte, als wäre der Geist «ein trübes, gasförmiges Wesen».[30] Nein, das war er nicht. Auch hier trat die Materie wieder gegen die Sprache an. Und da es sich um Philosophie handelte, nahm der Satz den Platz von Geschichten ein, und der Satz funkelte in einem ominösen Licht. Er flackerte. Das konnte vergnüglich sein, doch am Ende stand immer das Dunkel. Wittgensteins Fragen kamen wie Kugeln aus einem Maschinengewehr.

«Wenn ich von diesem Tisch rede, erinnere ich mich, dass dieser Gegenstand ‹Tisch› genannt wird?»[31]

Whiteread machte damals Gussplastiken von Tischen, und diese Gipstische glichen

Kunsthalle Wien
22 Technische Details zu dem Denkmal liefert Gunther Schweiger «Errichtung des Denkmals», *Perspektiven* (7/6/2000), S. 100
23 In unserem Gespräch vom 15 Mai 2001
24. Zu dem Wiener Projekt siehe vor allem Euan Fergusons Interview: «Deadly Art of Remembrance», *The Observer* (London) 29 Oktober 2000; das ganze Heft von *Perspektiven* 7/6/2000; Judenplatz: «Ort der Erinnerung» Wien: Judisches Museum der Stadt Wien, 2000
25. Interview mit Sylvester, S. 42
26 Ebd
27 Interview mit Lisa G. Corrin, «A Conversation with Rachel Whiteread, March 2001», in Corrin, Patrick Elliott und Andrea Schlieker *Rachel Whiteread* Ausst Kat Edinburgh National Galleries of Scotland. London: Serpentine Gallery 2001, S. 24
28 Bezüglich der Debatte über Whitereads Verhaltnis zum Minimalismus siehe Rosalind Krauss: «Making Space Matter», *Tate*: Nr 10 (Winter 1996), S. 32–36, Briony Fers Postskriptum zu ihrem Buch *On Abstract Art*. New Haven: Yale University Press, 1997, S 162 ff Fers Artikel «Treading Blindly, or the Excessive Presence of the Object», *Art History*, 20, Nr 2 (Juni 1997), S. 268–88 Alex Potts: *The Sculptural Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2001. Die klassische Minimalismus-Debatte ist in Rosalind Krauss *Passages in Modern Sculptures* nachzulesen New York: Viking Press, 1977.
29 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Bd 1, *Philosophische Bemerkungen*, Bd 2 *Philosophische Grammatik*, Bd 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp Werkausgabe, 1996 und 1999 Erstausgabe 1953
30. Wittgenstein: *Philosophische Grammatik*, S. 100
31 Ebd., S 182
32. Wittgenstein *Philosophische Untersuchungen*, S 576
33 Ebd., S 461
34 Ebd., S. 534
35. Siehe die in Lokalzeitungen erschienenen Berichte zur

Linke Seite: Rachel Whiteread. *Untitled (Five Shelves)*, 1995–96. Gips, fünf Einheiten, jeweils 25 x 95 x 22,5 cm. Sammlung Tom und Charlotte Newby. Oben links: Donald Judd, *Untitled*, 23. Dezember 1969. Kupfer, zehn Einheiten, jeweils 23 x 101,6 x 78,7 cm; insgesamt 434,3 x 101,6 x 78,7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Penza Collection. 91.3713.a-.j. Oben rechts: Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. Schemottestein, 12,7 x 68,6 x 22,92 cm. Tete Gellery, London.

denen der Tagungsräume in Wien, wo über ihr Denkmal entschieden wurde. Sie lackierte Stahltische, die genau auf die Abgüsse der Leichensockel passten. Legte man sie aufeinander, rasteten sie ineinander ein. Ihre Erfahrung drängte zwar ihre Abformungen nach außen, aber nicht in die Grauzone, auch wenn sie über sie Bescheid wusste. Sie war nicht mit der Lektüre von Wittgenstein beschäftigt, sie war auf der Suche nach neuen Räumen zum Wohnen und Arbeiten und wurde auch fündig in der Nähe von Spitalfields Church. Das Haus musste renoviert werden. Es hatte zuerst als Synagoge und später als Warenlager gedient. Nachdem sie den Auftrag vom Deutsche Guggenheim Berlin erhielt, beschloss sie, das Gebäude zu kaufen, mit all seinen Assoziationen, den jüdischen und denen, die sich später mit ihr und ihrer Familie verbinden würden, und formte es ohne eindeutige Zielvorgabe ab. Drei Projekte sollten realisiert werden: Abgüsse von den beiden oberen Wohnungen, Abgüsse von den drei Treppen und Abgüsse vom Fußboden. Die für das Guggenheim bestimmten Arbeiten, *Untitled (Apartment)* und *Untitled (Basement)*, sind Teil dieser Gruppe.

Skulptur und Sprache scheinen sich gewisse Unwägbarkeiten zu teilen. Aber was, fragte Wittgenstein, leistet unwägbare Evidenz? Er sprach von den Feinheiten des Blicks, der Gebärde und des Tons, die zu ihr gehören. Als Beispiel erwähnte er den echten Blick der Liebe im Unterschied zu dem verstellten, meinte aber, er könnte gänzlich unfähig sein, diesen Unterschied zu beschreiben. Und das nicht darum, weil die ihm bekannten Sprachen dafür keine Wörter haben.[32]

Er hatte seine Untersuchungen abgeschlossen, aber obwohl er das Schicksal der

Geschichte der Bethnal Green Great Synagogue «Reopening of Blitzed Synagogue», *Hackney Gazette* (London) 16. Juli 1958, und «Synagogue Closing», *Jewish Chronicle* (London) 31. August 1984.

36. Adrian Searle, «Visual Arts Making Memories: Rachel Whiteread's Work», *The Guardian*, (London) 17. Oktober 2000.

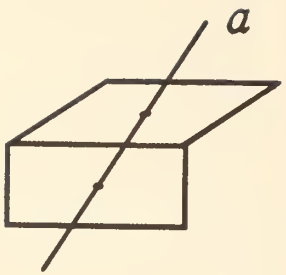
37. Interview mit Sylvester, S. 45.

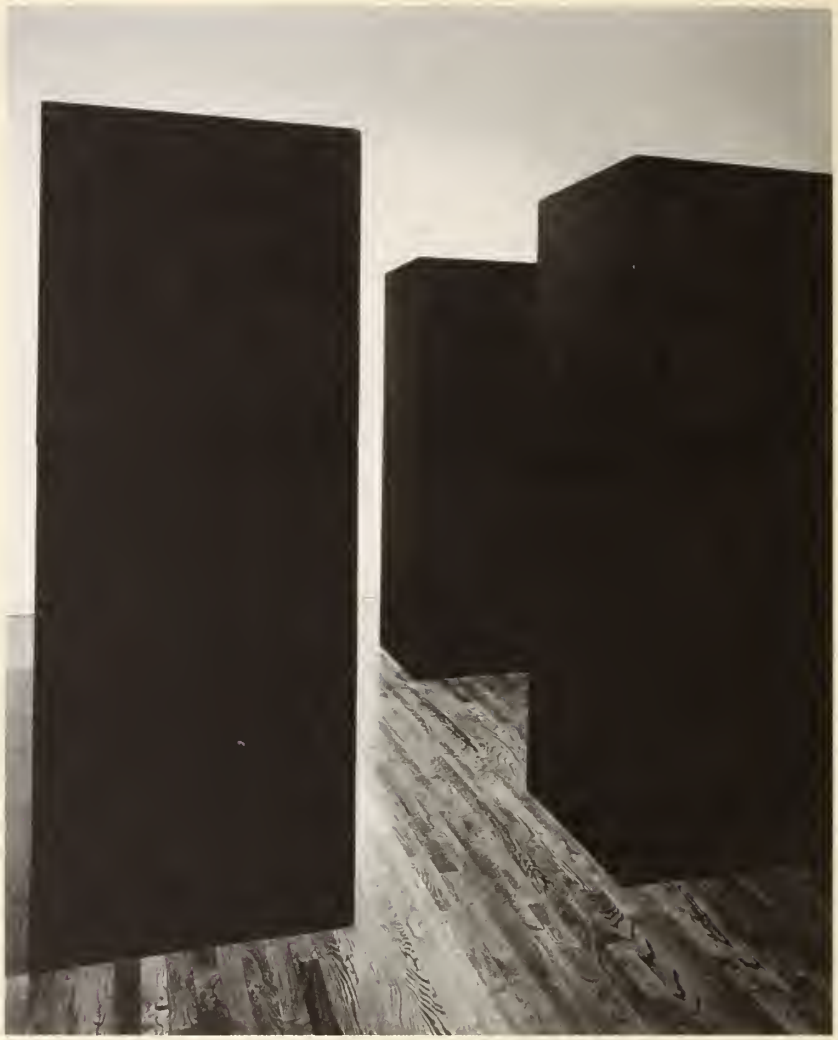
38. Interview mit Furlong.

39. Interview mit Wright. *Options 46. Rachel Whiteread*.

40. Levi: *Die Atempause*, S. 53.

41. Levi: *Das periodische System*, S. 250.


a



Sprache im Ungewissen ließ, tödlich verwundet zwar und von Formen des Lebens bewegt, gab er seine langjährige Arbeit über die Sprache nicht auf. Die *Philosophischen Untersuchungen* enden mit weiteren Beispielen, die nicht nur davon handelten, wie die Dinge selbst, sondern auch wie die Eindrücke von Dingen zu verstehen sind. Die Beispiele sollten einschlagen, aber nicht alle früheren Fragen klären.

«Macht uns das Gewöhnliche immer den *Eindruck* der Gewöhnlichkeit.»[33]

Am Ende seiner *Untersuchungen* angelangt, wandte sich Wittgenstein dem kaleidoskopischen Aufleuchten des Aspekts zu. Er attackierte die Eindrücke im Gefolge der Wahrnehmung. Sie glichen den bereits abgehandelten Phänomenen. Die Bewegung in bestimmten skizzierten Figuren lieferte ihm die Beispiele. Eines davon war die Figur einer Stufe, die er durchbohrte.[34] Die Stufe behielt trotzdem ihre beiden Aspekte, obwohl keiner simultan mit dem anderen gesehen werden konnte. Die Stufe war konvex. Die Stufe war konkav. Aber nicht beides gleichzeitig. Das ist die Bewegung, die wir sehen, die Bewegung, die sich Whitereads Abgüsse zunutze machen. Ihre Gussformen liefern sowohl ein positives wie ein negatives Bild, aber nicht gleichzeitig. Das Negativ vermittelt andere Eindrücke, wenn auch nicht völlig andere. Man sieht, wie Materie sich ausdehnt. Ihr Eindruck erzeugt weitere Eindrücke. Es ist ein Bild für das geistige Auge. Aber kann der Geist es fassen?

Der ehemaligen Synagoge, von der Whiteread einen Abguss machte, hatte der Krieg auf seine Weise mitgespielt. Sie war an der Stelle einer älteren, 1941 während des Blitzkrieges zerstörten Synagoge erbaut worden und hatte eine ganze Gruppe von Menschen aufgenommen, in England lebende Juden, Immigranten, Flüchtlinge und Einheimische; es war der Ort gewesen, an dem Hebräisch unterrichtet und Gottesdienste abgehalten wurden, der einen Jugendclub, einen Frauenverein, einen Theaterklub beherbergt hatte. Nach dreißig Jahren wurde die Synagoge dann geschlossen und in ein Warenhaus für Sperrholz und später für Textilien umgewandelt.[35] Die Abgüsse zeugen von einem Leben, das vielleicht noch die Grauzone kennengelernt hat, aber in die Welt der Elemente weist. Es ist eine Welt aus Teilen, Objekten, Monaden und Gasen. Und in Teilen hat Whiteread sie auch gegossen.

Zuerst den Wohnraum der Synagoge, zwei kleine Zimmer für den Rabbi und seinen Hausmeister, aus denen sie zwei Kuben machte, die wie die Teile eines Puzzles wirken, die nicht zusammenpassen wollen. Zwischen ihnen der trennende Hohlraum der Wände. Diese Wohnungen – nicht Wohnung – haben Whitereads Konzept von Wänden verändert. Immer noch perfekt abgegossen, bewegen sie sich innerhalb der Blöcke und schlüpfen durch Spalten nach unten, wohin kein Mensch gelangt. Sie sind weiß. Sie sind

Linke Seite links: Diegremm einer durchbohrten Stufe eus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, 1953. Linke Seite rechts: Tony Smith, *The Maze*, 1967 (zerstört). Bemelter Stehl, insgesemt vier Einheiten; zwei Einheiten: 203,2 x 304,8 x 76,2 cm; zwei Einheiten: 203,2 x 152,4 x 76,2 cm. Installationsansicht: Peula Cooper Gellery, New York, 1987. Oben: Rechel Whitereed, *Untitled*, 1995. Korrekturflüssigkeit euf schwarzem Pepier, 29,5 x 8,5 cm. Semmlung der Künstlerin.

fern. Sie bilden ein Labyrinth, das sich entzieht. Sie haben ihre Geister, den Geist eines zerstörten *Maze* (1967) von Tony Smith aus schwarzen Monolithen, den Geist von unbehauenem Marmor. Für diese Arbeiten benutzte sie soliden, formbaren Gips, eine Spezialanfertigung für die Walt Disney Company zur Herstellung von falschen Gesteinswänden.[36] Welches Gestein? Zwei Jahre zuvor hatte sie mit David Sylvester über die Höhlen der Steinbrüche von Carrrara gesprochen – wo, wie sie meinte, alles weiß sei, «massive weiße Brocken so groß wie dieser Raum». Sie war in den Berg, dem Lieferanten dieser Steinbrocken, hineingegangen und hatte in seinem Innern große leere Räume vorgefunden – «unglaubliche Höhlen, ganz aus Marmor. Sie waren einfach atemberaubend. Es ist erstaunlich, was man auf diese Art alles aus der Erde holen kann.» Etwas später fragte sie Sylvester: «Tony Smith – mögen Sie seine Arbeiten?»[37] Sie hatte gerade in New York die Sommerinstallation seiner Skulpturen gesehen. In ihrem Kopf koexistierte Schwarz neben Weiß. Waren es Räume? War es Gips?

«Gips ist ein sehr warmes Material», bemerkte sie.[38] Und sie beschrieb ihn auch als fragil, von großer Dichte, inert.[39] Whiteread hat ihre Materialien oft Verwirrung und damit auch Bewegung verkörpern lassen, manchmal steht Gips für Marmor, manchmal Plastik für Anthrazit, Eisen für Gummi, Gummineophren für Bienenwachs, Fiberglasgummi für Pech, Polyesterharz für Wasser. Hinzu kommt die in den Abdrücken und Formen bereits vorhandene Doppelung, die Wiedergabe einer fremden Erfahrung, die hinterlassenen Spuren des Gebrauchs – eine sich ständig erweiternde Mimesis.

Die Treppen sind laut Whiteread eine Fortsetzung ihrer Korridor-Arbeit. Schon lange hatte sie den Wunsch gehabt, sie zu gießen. Manches erinnert an Andres Böden und Naumans Korridore, aber es sind nur Aspekte, eine Form des Sehens-als-etwas, würde Wittgenstein sagen. Durchbohren wir sie. Die Treppe von *Untitled (Basement)* liegt bäuchlings auf dem Boden, bloße quadratische Oberflächen, die sich drehen und erheben. Die Stufen laufen an einer Seite entlang. Sie müssen konvex sein. Sie müssen konkav sein.

Whiteread hat sich auch zeichnerisch mit diesem Aspekt beschäftigt; sie lässt eine Treppe emporsteigen und fallen als eine Funktion der Umriss- und Grundlinien, mit denen sie sie darstellte. Sie lässt das Bild ins Schwarze gehen und kontrastiert es gleichzeitig mit Weiß. Sie nimmt die Idee wieder auf, indem sie auf alten Schwarzweiß-Postkarten die Treppen schwarz übermalt und so aus einem positiven Bild ein Negativ macht, ein Denkmal flottieren lässt. Sie erinnerte sich an ihre eigenen Fotografien von den Treppen in Sachsenhausen, die zu den Verbrennungsöfen führten. Zum ersten Mal machte sie kleine Modelle, grobe Formen aus Holz, um die Komplexität des Endergebnisses visualisieren zu können. Als sie sie in den Händen hielt, bemerkte sie, dass diese Abgüsse auch gedreht werden konnten, dass die Treppen ihren Richtungssinn verlieren konnten und

Linke Seite links: Rachel Whiteread, *Untitled*, 2000. Tinte auf Postkarte, 13,5 x 8,5 cm. Sammlung der Künstlerin.
Linke Seite rechts: Tony Smith, *The Snake Is Out*, 1962 (Fabrikation 1981). Bemalter Stahl, 457,2 x 706,1 x 574 cm. The Patsy R. and Raymond D. Nasher Collection, Dallas, Texas.

trotzdem Wahlmöglichkeiten hatten. Sie konnten auf der einen oder der anderen Seite aufliegen. Diese Stufen werden sehr hell sein. Sie haben den Umfang von Tony Smiths großen Skulpturen und reflektieren das Weiß für *The Snake is out* (1962). Aber was *bewirken* diese Eindrücke?

Sie bewegen sich. Und dieses Mal wird die Bewegung nicht ausgelöst und wieder begraben, sie führt nach oben. Dunkle Stellen lassen frühere Schritte erkennen, aber trotz dieses Eindrucks sind es keine normalen Treppen. Es handelt sich um Negative, deren positives Bild sich etwas länger gehalten hat, ein ganz konkretes Bild, das aber auf etwas anderes hinweist. Sie werden durch das Deutsche Guggenheim Berlin führen und über das Museum hinaus. Neue Geschichten werden zu den alten kommen, Geschichten im Verbund mit Kunstgeschichte. Durch das Abgießen entstehen Treppen, die nie aufhören. «Bekanntlich wird niemand mit einem Dekalog im Leib geboren, sondern jeder konstruiert sich den seinen im Lauf der Zeit oder nach vollendeter Tat anhand der eigenen Erfahrungen oder der Erfahrungen anderer, die den eigenen assimilierbar sind. Das moralische Universum eines jeden entspricht deshalb, richtig interpretiert, der Summe seiner vorangegangenen Erfahrungen und stellt so eine zusammengedrängte Form seiner Biografie dar.»[40]

Primo Levi beendete *Das periodische System* mit der Geschichte des Kohlenstoffs. Schon als Kind hatte er davon geträumt, das Leben eines Atoms zu erzählen. Kohlenstoff, das Schlüsselelement allen Lebens, hat unendlich viele Stadien durchlaufen. Materie verdichtete sich, zerfiel, verflüchtigte sich. Doch der Zyklus des Lebens ist eine zu große Herausforderung für den Erzähler. Levi wusste das und gestand, «dass sein Unterfangen aussichtslos, seine Mittel dürftig und das Gewerbe, Taten in Worte zu kleiden, seinem Wesen nach zum Bankrott verurteilt ist».[41]

Die Treppen haben leider nicht den universalen Charakter des Kohlenstoffs. Sie können nur die Eindrücke eines Eindrucks vermitteln, wie immer. Und doch haben sie etwas von dem Optimismus des Kohlenstoffes; sie bleiben offen; sie falten den Gips wie ein Akkordeon; sie lassen den mimetischen Prozess beweisen, was er alles mit Materie machen kann. Wie Primo Levi, wie Ludwig Wittgenstein ist auch Rachel Whiteread der Wirklichkeit verhaftet. Wir kommen vom Erdgeschoss. Mimesis ließ uns die Stufen erklimmen. Manche Dinge sind einfach. Dabei können wir es belassen.

B11

B10

HARDEN

14

Ausstellungen (Auswahl)
Die Einträge zur Ausstellungsgeschichte enthalten Angaben über Begleitkataloge sowie relevante Artikel und Rezensionen.

Einzelausstellungen

1988
Carlisle Gallery, London, Nov.

1990
Chisenhale Gallery, London. *Ghost,* 13. Juni–17. Juli.
Brooks, Liz: «Rachel Whiteread, Chisenhale.» *Artscribe* (London), Nr. 84 (Nov.–Dez. 1990), S. 80.
Graham-Dixon, Andrew: «An Artist's Impression.» *The Independent* (London), 3. Juli 1990, S. 11.
Renton, Andrew: «Rachel Whiteread, Chisenhale.» *Flash Art* (Mailand) 23, Nr. 154 (Okt. 1990), S. 158–59.

1991
Arnolfini Gallery, Bristol, 13. Jan.–7. Feb.

Karsten Schubert Ltd, London, *Rachel Whiteread, Sculpture,* 28. Feb.–23. März.
Barter, Ruth: «England in Review.» *Arts Magazine* (New York) 65, Nr. 10 (Sommer 1991), S. 103–05.
Beaumont, Mary Rose: «Rachel Whiteread, Karsten Schubert Ltd.» *Arts Review* (London), 8. März 1991, S. 117.

1992
Luhring Augustine Gallery, New York, *Rachel Whiteread: Recent Sculpture,* 11. Jan.–8. Feb.
Melrod, George: «Rachel Whiteread, Luhring Augustine.» *Artnews* (New York) 91, Nr. 5 (Mai 1992), S. 131.
Smith, Roberta: «Rachel Whiteread, Luhring Augustine.» *The New York Times,* 17. Jan. 1992, S. C28.
Taplin, Robert: «Rachel Whiteread at Luhring Augustine.» *Art in America* (New York) 80, Nr. 9 (Sept. 1992), S. 124.

Fundació «la Caixa», Sala Montacada, Barcelona, *Rachel Whiteread: Escultures,* 8. Mai–7. Juni. Ausst.Kat. mit Text von Jorge Luis Marzo.

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande, *Rachel Whiteread,* 4. Dez. 1992–31. Jan. 1993. Ausst.Kat. mit Texten von Jan Debbaut, Selma Klein Essink, Stuart Morgan und Interview von Iwona Blazwick.
van Veelen, Ijsbrand: «Rachel Whiteread, Van Abbemuseum, Eindhoven.» *Flash Art* (Mailand) 26, Nr. 170 (Mai–Juni 1993), S. 122.

1993
Galerie Claire Burrus, Paris, *Rachel Whiteread,* 13. Mai–9. Juli.

Museum of Contemporary Art, Chicago, *Rachel Whiteread: Sculptures,* 10. Juli – 26. Sept.
Hixson, Kathryn: «Rachel Whiteread, MCA.» *Flash Art* (Mailand) 27, Nr. 174 (Jan. – Feb. 1994), S. 100.
Yood, James: «Rachel Whiteread, Museum of Contemporary Art.» *Artforum* (New York) 32, Nr. 5 (Jan. 1994), S. 94.

DAAD Galerie, Berlin, *Rachel Whiteread – Gouachen,* 5. Nov.– 5. Dez. Ausst.Kat. mit Text von Friedrich Meschede.

1994
Galerie Aurel Scheibler, Köln, *Rachel Whiteread: Works on Paper,* 28. Feb.– 23. April.
Eickhoff, Beate: «Unsichtbares sichtbar machen.» *Kölner Stadt-Anzeiger* (Köln), 2. April 1994.

Kunsthalle Basel, *Skulpturen/Sculptures,* 21. Aug.–30. Okt. Weitere Stationen: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

Philadelphia, 3. Feb.–26. April 1995; The Institute of Contemporary Art, Boston, 9. Mai–9. Juli 1995. Ausst.Kat. mit Text von Christoph Grunenberg.

Cohen, Joyce: «The Institute of Contemporary Art/Boston: Rachel Whiteread. Sculpture.» *Art New England* (Newtonville, Mass.) 16 (Aug.–Sept. 1995), S. 62–63.

Cooke, Lynne: «Rachel Whiteread.» *Burlington Magazine* (London) 137, Nr. 1105 (April 1995), S. 273–74.

Criqui, Jean-Pierre: «Rachel Whiteread, Kunsthalle, Basel.» *Artforum* (New York) 33, Nr. 3 (Nov. 1994), S. 82–83.

Pfutze, Hermann: «Rachel Whiteread.» *Kunstforum International* (Mainz), Nr. 128 (Okt.–Dez. 1994), S. 373–75.

Stein, Judith E.: «Rachel Whiteread, Institute of Contemporary Art.» *Artnews* (New York) 94, Nr. 6 (Sommer 1995), S. 133–34

Temin, Christine: «Rachel Whiteread Brings Her Investigations to Boston.» *The Boston Sunday Globe*, 7. Mai 1995, S. 33, 38–39.

Luhring Augustine Gallery, New York, *Rachel Whiteread: Drawings*, 10. Sept.–8. Okt.

1995

The British School at Rome, Italien, *Rachel Whiteread: Sculpture*, 10. Feb.–21. März.

Karsten Schubert Ltd, London, *Rachel Whiteread: Untitled (Floor)*, 16. Mai–24. Juni.

Searle, Adrian: «The Artist Who Broke the Mould.» *The Independent* (London), 16. Mai 1995, S. 20.

1996

Karsten Schubert Ltd, London, *Rachel Whiteread: Demolished*, 17. April–11. Mai.

Luhring Augustine Gallery, New York, *Rachel Whiteread*, 7. Mai–18. Juni.

Kimmelman, Michael: «Rachel Whiteread.» *The New York Times*, 17. Mai 1996, S. C24.

Liotta, Christine: «Rachel Whiteread.» *Sculpture* (Washington, D.C.) 15, Nr. 7 (Sept. 1996), S. 65.

Tate Gallery, Liverpool, *Rachel Whiteread: Shedding Life*, 13. Sept. 1996–5. Jan. 1997. Weitere Station: Palacio de Velazquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. *Rachel Whiteread*, 11. Feb.–22. April 1997. Ausst.Kat. mit Texten von Fiona Bradley, Rosalind Krauss, Bartomeu Marí, Stuart Morgan und Michael Tarantino.

Batchelor, David: «Rachel Whiteread.» *Burlington Magazine* (London) 138, Nr. 1125 (Dez. 1996), S. 837–38.

Bevan, Roger: «The Safe Art of Exhibitions and Unsafe Art of Memorials.» *The Art Newspaper* (London) 7, Nr. 62 (Sept. 1996), S. 20.

Feaver, William: «Rachel Whiteread.» *Artnews* (New York) 95, Nr. 11 (Dez. 1996), S. 128–29.

Greenberry, Astrid: «Traditional, Banal and Quirky.» *Make* (London), Nr. 73 (Dez. 1996–Jan. 1997), S. 21.

Hilton, Tim: «Of Innocence and Experience.» *The Independent* (London), 22. Sept. 1996, S. 24.

Lambirth, Andrew: «Solid Space.» *The Spectator* (London), 12. Okt. 1996, S. 60.

Morrissey, Simon: «Cast Spaces that Recall the Past.» *Architects' Journal* (London), 31. Okt. 1996, S. 61.

Searle, Adrian: «World of Interiors.» *The Guardian: G2* (London), 17. Sept. 1996, S. 10–11.

Whitfield, Sarah: «The Private Life of Hot-Water Bottles: Rachel Whiteread at the Tate.» *New Statesman* (London), 20. Sept. 1996, S. 41–43.

Prix Eliette von Karajan, Max Gandolph-Bibliothek, Salzburg und Herbert von Karajan Centrum, Wien, 26. April–14 Mai 1996. *Rachel Whiteread: Sculptures 1988–96*. Ausst.Kat. mit Texten von Dietgard Grimmer, Lóránd Hegyi und Harald Szeeman.

1997

British Pavilion, Venedig, *Rachel Whiteread* (Teil der XLVII Biennale in Venedig), 15. Juni–9. Nov. Ausst.Kat. mit Texten von Ann Gallagher und Andrea Rose.

Bickers, Patricia: «Last Exit to Venice.» *Art Monthly* (London), Nr. 208 (Juli–Aug. 1997), S. 1–5.

1998

Anthony d'Offay Gallery, London, *Rachel Whiteread*, 29. Okt. 1998–16. Jan. 1999. Ausst.Kat. mit Text von A. M. Homes.

Field, Marcus: «Feeding Frenzy.» *Blueprint* (London), Nr. 156 (Dez. 1998), S. 50.

Godfrey, Tony: «Rachel Whiteread.» *Burlington Magazine* (London) 141, Nr. 1150 (Jan. 1999), S. 50.

1999

Luhring Augustine Gallery, New York, *Rachel Whiteread*, 30. Okt.–18. Dez.

Saltz, Jerry: «A Great Public Artist Is Diminished Indoors – Material Girl.» *The Village Voice* (New York), 16. Nov. 1999, S. 79.

Schwendener, Martha: «Rachel Whiteread.» *Time Out* (New York), 16. Dez. 1999, S. 117.

2000

Luhring Augustine Gallery, New York, *Water Tower Drawings*, 9. Sept. –14. Okt.

2001

Serpentine Gallery, London, *Rachel Whiteread*, 20. Juni–5. Aug. Weitere Station: Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 29. Sept.–9. Dez. Ausst.Kat.

mit Texten von Lisa G. Corrin, Patrick Elliott und Andrea Schlieker.

Aidin, Rose: «A Sculptor Who Casts a Long Shadow.» *The Sunday Telegraph* (London), 17. Juni 2001, Kunstbeilage, S. 1.

Beechey, James: «Materials Girl.» *Financial Times Weekend* (London), 16. Juni 2001, S. 16–19. 34.

Bishop, Claire: «Cool Steps to Star Status.» *Evening Standard* (London). 26. Juni 2001, S. 48.

Cork, Richard: «Transfixed by Baleful Stairs.» *The Times: Times 2* (London), 27. Juni 2001, S. 15–17.

Mullins, Charlotte: «Exposed: The Space Beneath the Stairs.» *The Independent on Sunday* (London), 17. Juni 2001, S. 10.

Searle, Adrian: «The Cast Show.» *The Guardian: G2* (London), 19. Juni 2001, S. 12–13.

Stringer, Robin: «Rachel Whiteread Steps Back to Where It All Began.» *Evening Standard* (London), 20. Juni 2001, S. 27.

Projekte für den öffentlichen Raum

1993

House (Auftrag von Artangel Trust), 193 Grove Road, London E3, 25. Okt. 1993–11. Jan. 1994.

Cohen, David: «London, England.» *Sculpture* (Washington, D.C.) 13, Nr. 2 (März–April 1994), S. 52–53.

Exnir, Julian: «Das Meisterwerk wird abgerissen.» *Die Tageszeitung* (Berlin), 30. Nov. 1993.

Feaver, William: «Rachel Whiteread, Artangel Trust.» *Artnews* (New York) 93, Nr. 3 (März 1994), S. 148.

Graham-Dixon, Andrew: «This Is the House that Rachel Built.» *The Independent* (London), 2. Nov. 1993, Teil 2, S. 25.

McEwan, John: «The House that Rachel Unbuilt.» *The Sunday Telegraph* (London), 24. Okt. 1993, S. 6.

Shone, Richard: «Rachel Whiteread's House» *Burlington Magazine* (London) 135, Nr. 1089 (Dez. 1993), S. 837–38.

1998

Water Tower (Auftrag von Public Art Fund), West Broadway und Grand Street, New York, 7. Juni 1998–27. Okt. 2000.

Carr, C.: «Going Up in Public.» *The Village Voice* (New York), 23. Juni 1998, S. 72.

Harris, Jane: «Rachel Whiteread: Sponsored by the Public Art Fund.» *Sculpture* (Washington, D.C.) 18, Nr. 1 (Jan.–Feb. 1999), S. 65–66.

Jodidio, Philip: «Eau Art.» *Connaissance des Arts* (Paris), Nr. 553 (Sept. 1998), S. 142–43.

Shone, Richard: «Eyes on the Skies.» *Artforum* (New York) 36, Nr. 5 (Jan. 1998), S. 34.

Vogel, Carol: «A Water Tower for Peace.» *The New York Times*, 13. Jan. 1998, S. E34.

Vogel, Carol: «SoHo Site Specific: On the Roof.» *The New York Times*, 11. Juni 1998, S. E1, E4

2000

Holocaust-Mahnmal, Judenplatz, Wien, wurde am 26. Okt. 2000 enthüllt.

Bevan, Roger: «Rachel Whiteread for Holocaust Memorial.» *Art Newspaper* (London) 7 (März 1996), S. 2.

Cash, Stephanie: «Holocaust Memorial Delayed.» *Art in America* (New York) 84, Nr. 12 (Dez. 1996), S. 23.

Connolly, Kate: «Closed Books and Stilled Lives.» *The Guardian* (London), 26. Okt. 2000, S. 5.

Ferguson, Euan: «Deadly Art of Remembrance: The Sculptor's Memorial in Vienna to Holocaust Victims Has Been Unveiled — But It Took Her Five Years of Hell and Torment.» *The Observer* (London), 29. Okt. 2000, S. 18.

Kastner, Jeffrey: «A Compromise for Vienna's Holocaust Memorial.» *Artnews* (New York) 97, Nr. 4 (April 1998), S. 88.

Kimmelman, Michael: «How Public Art Turns Political.» *The New York Times*, 28. Okt. 1996, S. C15, C18.

——: «Behind Sealed Doors, Opening Up the Past.» *The New York Times*, 30. Okt. 2000, S. E1.

Searle, Adrian: «Making Memories: Rachel Whiteread's Work.» *The Guardian* (London), 17. Okt. 2000, S. 12.

——: «Austere, Silent and Nameless— Whiteread's Concrete Tribute to Victims of Nazism.» *The Guardian* (London), 26. Okt. 2000, S. 5.

2001

Fourth Plinth, Trafalgar Square, London, *Monument*, wurde am 4. Juni enthüllt.

Barber, Lynn: «Someday, My Plinth Will Come.» *The Observer Magazine* (London), 27. Mai 2001, S. 30–35.

Cork, Richard: «Now for the Rachel Capers.» *The Times: Times 2* (London), 1. Juni 2001, S. 16–17.

——: «Space Craft.» *The Times* (London), 2. Juni 2001, S. 1F.

Freeman, Hadley: «What Sculpture? That Glass Thing?» *The Guardian: G2* (London), 6. Juni 2001, S. 16–17.

Hall, James: «Short of Statue.» *Artforum* (New York) 38, Nr. 3 (Nov. 1999), S. 47.

Kennedy, Maev: «Acclaim Greets Trafalgar Square Sculpture.» *The Guardian* (London), 5. Juni 2001, S. 5.

Muir, Robin: «Rachel Whiteread Is Famous for Making Casts of Everything from an Old Bath to a Terraced House. But Now She's Taken on Her Most Challenging Project Yet: A New Monument for Trafalgar Square.» *The Independent Magazine* (London), 26. Mai 2001, S. 15–20.

Searle, Adrian: «Whiteread's Reminder of Modernist Ideals Defies Sentimentality.» *The Guardian* (London), 5. Juni 2001, S. 5

Sutcliffe, Thomas: «Some Day My Plinth Will Come (8ut Only Just).» *The Independent* (London), 5. Juni 2001, S. 5.
Usherwood, Paul: «Situation Vacant.» *Art Monthly* (London), Nr. 222 (Dez. 1998–Jan. 1999), S. 13–15.

Ausgewählte Bibliografie
Ausstellungskataloge und Rezensionen finden sich unter der Ausstellungsgeschichte.

8ücher

Lingwood, James (Hrsg.): *Rachel Whiteread: House*. London: Phaidon Press, 1995.
Neri, Louise (Hrsg.): *Looking Up: Rachel Whiteread's Water Tower*. New York: Public Art Fund and Scalo Publishers, 1999.
Wiesenthal, Simon (Hrsg.): *Projekt: Judenplatz Wien*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000.

Artikel und Essays

Archer, Michael: «Ghost Meat.» *Artscribe* (London), Nr. 87 (Sommer 1991), S. 35–38.
8arnes, Rachel: «No More House Work: With *House*, Rachel Whiteread Joined Politics, Art and Anger.» *The Guardian* (London), 8. April 1995, S. 28.
Benezra, Neal: «Rachel Whiteread: A Sense of Silence.» In Benezra und Olga M. Viso: *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990's*. Ausst.Kat. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1996, S. 104–14.
8urton, Jane: «Concrete Poetry.» *Artnews* (New York) 98, Nr. 5 (Mai 1999), S. 154–57.
Cash, Stephanie: «A Tower Is 8orn.» *Art in America* (New York) 87, Nr. 4 (April 1999), S. 107.
Choon, Angela: «Rebels of the Realm.» *Art and Antiques* (New York) 17, Nr. 4 (April 1994), S. 56–63.
CoMai, Rebecca: «Memory 8lock: Rachel Whiteread's Proposal for a Holocaust Memorial in Vienna.» *Art and Design* (London) 12, Nr. 11–12 (Juli–Aug. 1997), S. 64–75.
Cousins, Mark: «Inside Outcast.» *Tate* (London), Nr. 10 (Winter 1996), S. 36–41.
Fairbrother, Trevor: «Whitereads Geist.» *Parkett* (Zürich), Nr. 42 (Dez. 1994), S. 94–95.
Fer, 8riony: «Treading Blindly, or The Excessive Presence of the Object.» *Art History* (Malden, Mass.) 20, Nr. 2 (Juni 1997), S. 268–86.
Hattenstone, Simon: «From House to Holocaust; Controversial Sculptor Rachel Whiteread Talks to Simon Hattenstone.» *The Guardian* (London), 31. Mai 1997, S. 3.
Kastner, Jeffrey: «Bad Housekeeping.» *Artnews* (New York) 93, Nr. 2 (Feb. 1994), S. 47.
Kent, Sarah: «Rachel Whiteread.» *Modern Painters* (London) 5, Nr. 2 (Sommer 1992), S. 86–87.
Krauss, Rosalind: «Making Space Matter.» *Tate* (London), Nr. 10 (Winter 1996), S. 33–36.
Lubbock, Tom: «The Shape of Things Gone.» *Modern Painters* (London) 10, Nr. 3 (Herbst 1997), S. 34–37.
Massey, Doreen: «Space-Time and the Politics of Location.» *Architectural Design* (London) 68 (März–April 1998), S. 34–38.
Morgan, Stuart: «Rachel Whiteread: La Melancolie des moulages.» *Art Press* (Paris), Nr. 172 (Sept. 1992), S. 37–40.
——: «Rachel Whiteread.» *Artnews* (New York) 92, Nr. 9 (Nov. 1993), S. 127–28.
——: «Rachel Whiteread: Inside Out.» *In What the Butler Saw: Selected Writings by Stuart Morgan*. London: Durian, 1996, S. 254–56.
Nixon, Mignon: «Bad Enough Mother.» *October* (Cambridge, Mass.), Nr. 71 (Winter 1995), S. 71–92.
Phillips, Patricia C.: «Making Memories.» *Sculpture* (Washington, D.C.) 16, Nr. 3 (März 1997), S. 22–27.
Pietsch, Hans: «Rachel Whiteread: Der 8lick ins Innere der Dinge.» *Art* (Hamburg), Nr. 2 (Feb. 1999), S. 46–55.
Princenthal, Nancy: «All That Is Solid.» *Art in America* (New York) 83, Nr. 7 (Juli 1995), S. 52–57.
Renton, Andrew: «Rachel Whiteread: A Song from Under the Floorboards.» *Art and Text* (Sydney), Nr. 47 (Jan. 1994), S. 54–59.
Rudolph, Karen: «Rachel Whiteread.» *Beaux Arts Magazine* (Paris), Nr. 132 (März 1995), S. 98–99.
Schmitz, Rudolf: «Die gebremste Monumentalität des Unsichtbaren.» *Parkett* (Zürich), Nr. 42 (Dez. 1994), S. 96–99.
Searle, Adrian: «Rachel Doesn't Live Here Anymore.» *Frieze* (London), Nr. 14 (Jan.–Feb. 1994), S. 26–29.
Smith, Roberta: «The 8est of Sculptors, the Worst of Sculptors.» *The New York Times*, 30. Nov. 1993, S. C15–16.
Storr, Robert: «The Struggle 8etween Forgetting and Remembering.» *Artnews* (New York) 96, Nr. 3 (März 1997), S. 127–28.
——: «Remains of the Day.» *Art in America* (New York) 87, Nr. 4 (April 1999), S. 104–09, 154.
Sylvester, David: «Carving Space.» *Tate* (London), Nr. 17 (Frühjahr 1999), S. 40–47.
Thistlewood, David J.: «Reflections on the Demolition of House.» *Contemporary Art* (8ath, U.K.) 2, Nr. 2 (Frühjahr 1994), S. 7–9.
Usherwood, Paul: «The Rise and Rise of Rachel Whiteread.» *Art Monthly* (London), Nr. 200 (Okt. 1996), S. 11–13.

Von Drathen, Doris. «Rachel Whiteread Gefundene Form – Verlorener Gegenstand.» *Parkett* (Zürich), Nr. 38 (Winter 1993), S. 22–26.

Wakefield, Neville: «Rachel Whiteread: Trennungsangst und die Kunst der Ablösung.» *Parkett* (Zürich), Nr. 42 (Dez. 1994), S. 83–89.

Watney, Simon: «Über HOUSE.» *Parkett* (Zürich), Nr. 42 (Dez. 1994), S. 108–11.

Young, James E.: «Memory, Countermemory, and the End of the Monument.» In Young. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven und London: Yale University Press, 2000, S. 90–119.

Bildunterschriften und Fotonachweis:
Titelseite, S. 124, und S. 168 (Detail): Rachel Whiteread, *Untitled (Basement)*, 2001. 325 x 658 x 367 cm. Deutsche Guggenheim Berlin.

Frontispiz: Rachel Whiteread, *Untitled (Apartment)*, 2001. 285 x 1109 x 614 cm. Deutsche Guggenheim Berlin.

Seite 63, von links nach rechts: Rio Grande River, New Mexico, 2000; Mt. Etna, Sizilien, 2000; Taormina, Sizilien, 2000; Cinque Terre, Italien. Seite 64, oben, von links nach rechts: Concrete Buttress, Südirland, 1996; Sunspot, New Mexico, 2000; Taormina, Sizilien, 2000; Taormina, Sizilien, 2000; Vulkanausbruch hinter dem Restaurant Corsaro, Mt. Etna, Sizilien; Mitte, von links nach rechts: Taos, New Mexico, 2000; Luxor, Ägypten, 1999; Luxor, Ägypten, 1999; Kappadokien, Türkei, 1999; Aeolische Inseln, Sizilien, 2000; unten, von links nach rechts: Kappadokien, Turkei, 1999, Istanbul, 1999; Liparische Inseln, Aeolische Inseln, Sizilien, 2000; Kaufmann House (Falling Water), Bear Run, Pennsylvania, 1995. Seite 65, oben, von links nach rechts: Griechenland, 1994; Istanbul, 1999; Llandovery, Wales, 1998; Luxor, Ägypten, 1999, Mitte, von links nach rechts: Millennium Wheel, London, 1999; Safranbolu, Turkei, 1999; Memphis, Ägypten, 1999, unten, von links nach rechts: Hackney, London, 1997; Wales, 2000; Turkei, 1999. Seite 66, oben, von links nach rechts: Steinbruch bei Carrara, Italien, 1998; Kappadokien, Turkei, 1999, unten, von links nach rechts: Caprese, Italien, 1998; Griechenland, 1993. Seite 67, oben, von links nach rechts: Wonder Wheel, Coney Island, Brooklyn, New York, 1998; Severn Bridge, United Kingdom, 1998; unten, von links nach rechts: Venedig, 1997; Taormina, Sizilien, 2000; Wales, 2000. Seite 68, oben, von links nach rechts: Carrara, Italien (Fotografie einer Postkarte); Korinthischer Damm, Griechenland, 1993; unten, von links nach rechts: Turkei, 1999, Hackney, London, 1996. Seite 69, oben, von links nach rechts: Alamogordo, New Mexico, 2000; Türkei, 1999; Venedig Arsenale, Venedig, Juni 1999; Mitte, von links nach rechts: Cide, Türkei 1999; Hackney, London, 1996; unten, von links nach rechts: Berlin, 1992; Turkei, 1999. Seite 70: Sachsenhausen, Oranienburg 1992; Südirland, 1996; unten, von links nach rechts: Themse, London, 1998; Hackney, London, 1997.

Falls nicht anders angegeben, alle Abbildungen von Rachel Whitereads Arbeiten mit freundlicher Genehmigung der Anthony d'Offay Gallery. Titel und Seite 168: M. Bruce; Seite 1–10, 14–30, 36, S. 39–46, 84, 87–132, 149–61: © G. Deblonde; Seite 11–13: L. Dennison; Seite 33, rechts: W Fuhrmannek © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn; Seite 35, rechts: D. Heald; Seite 36, links: E. E. Barahona © Artists Rights Society (ARS), New York; rechts: mit freundlicher Genehmigung der V. Dwan Gallery Archives; Seite 51, rechts: M. Taylor, Seite 56, links: mit freundlicher Genehmigung der Sperone Westwater Gallery, New York © Artists Rights Society (ARS), New York; rechts: mit freundlicher Genehmigung der Luhring Augustine Gallery, New York. Seite 58: W Kaligofsky; Seite 59. Foto © J. P. Blair/CORBIS; Seite 60: M. Harders; S. 72: S. Ormerod, Seite 73, rechts: © C. J. Vergara; Seite 74: S. Bambi; Seite 75, links und S. 83: aus C. C. Davidson, (Hrsg.): *Anybody*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 1997, S. 201, 221; rechts: © Artists Rights Society (ARS), New York; Seite 77: © 1960 (1988 erneuert) von Condé Nast Publications, Inc.; S. 79: J. Davies; Seite 138: Foto: Reuters New Media/CORBIS; Seite 143, links: P. Cuming Associates, Ltd.; rechts: Tate Gallery, London/Art Resource, N.Y.; © VAGA, NY; Seite 144, links: aus L. Wittgenstein: Philosophical Investigations, Oxford: Blackwell, 1997, S. 203; rechts: © Artists Rights Society (ARS), New York; Seite 146, rechts: © Artists Rights Society (ARS), New York..

The Solomon R. Guggenheim Foundation

Honorary Trustees in Perpetuity
Solomon R. Guggenheim
Justin K. Thannhauser
Peggy Guggenheim

Honorary Chairman
Peter Lawson-Johnston

Chairman
Peter B. Lewis

Vice-Presidents
Wendy L-J. McNeil
John S. Wadsworth, Jr.

Vice-President and Treasurer
Stephen C. Swid

Director
Thomas Krens

Secretary
Edward F. Rover

Honorary Trustee
Claude Pompidou

Trustees Ex Officio
Dakis Joannou
Benjamin B. Rauch

Director Emeritus
Thomas M. Messer

Trustees
Giovanni Agnelli
Jon Imanol Azua
Peter M. Brant
Mary Sharp Cronson
Gail May Engelberg
Daniel Filipacchi
Martin D. Gruss
David H. Koch
Thomas Krens
Peter Lawson-Johnston
Peter Lawson-Johnston II
Samuel J. LeFrak
Peter B. Lewis
Howard W. Lutnick
Wendy L-J. McNeil
Edward H. Meyer
Frederick W. Reid
Richard A. Rifkind
Denise Saul
Terry Semel
James B. Sherwood
Raja W. Sidawi
Seymour Slive
Stephen C. Swid
John S. Wadsworth, Jr.
Cornel West
John Wilmerding

RACHEL WHITEREAD