Gregor Schneider : das tote Haus ur = the dead house ur

Autor(en): **Loock, Ulrich / Elliott, Fiona**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2001)**

Heft 63: **Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680794

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das tote Haus ur

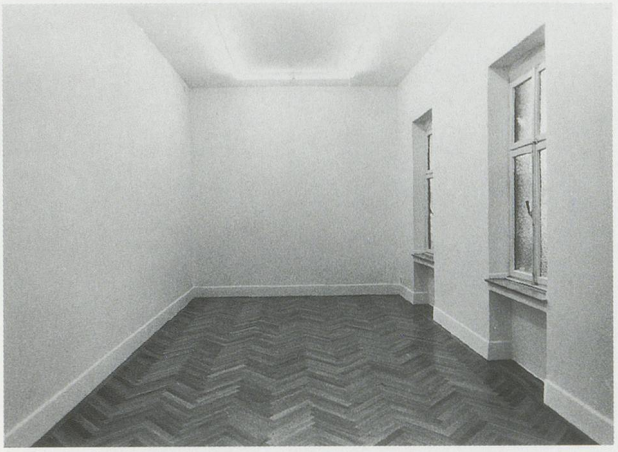
ULRICH LOOCK

Für die 49. Biennale in Venedig hat Gregor Schneider das TOTE HAUS UR in den deutschen Pavillon eingebaut, das ganze Innere eines zweistöckigen Wohnhauses versetzt in die venezianische Ausstellungsarchitektur: Ein ungeheurer, Monate des Auf- und Abbaus in Anspruch nehmender Aufwand, von Gregor Schneider selbst mit einigen Helferinnen und Helfern bewältigt – «Die Arbeit existiert nicht im Kopf. Ich halte auch Handeln für eine höhere Form als das Denken.»[1] Es ist eine künstlerische Arbeit in der Dimension der Architektur. Diese Arbeit nimmt den avantgardistischen Anspruch auf, das Feld des Symbolischen zu verlassen, um unmittelbar in die soziale und politische Wirklichkeit einzugreifen, und lässt diesen Anspruch gleichzeitig kollabieren, indem sie nichts hervorbringt, als was schon da ist – «Mich interessiert ein Leerlauf von Handlungen.» Gregor Schneiders Praxis unterscheidet sich von der des Readymades insofern, als er vorhandene Räume am selben Ort handwerklich reproduziert und anschliessend für Ausstellungen an anderem Ort noch einmal aufbaut. So übernimmt und bestätigt er einen vorhandenen Bau und ist dauernd damit beschäftigt, eine Verbindung zu dem herzustellen, was dieser nicht ist, ein unheimlicher Hintergrund, welcher die existenzielle Möglichkeit des Wohnens, des Geborgenseins in einem Haus grundsätzlich in Frage stellt. Gregor Schneiders Bauen versetzt nicht eine Sache, einen Raum oder – in diesem Fall – ein Haus in einen anderen Kontext, um an ihm neue und unerwartete Sinnschichten hervortreten zu lassen, sondern er kontextualisiert das Haus mit sich selbst, um die Kehrseite seines Sinnes zu verorten.

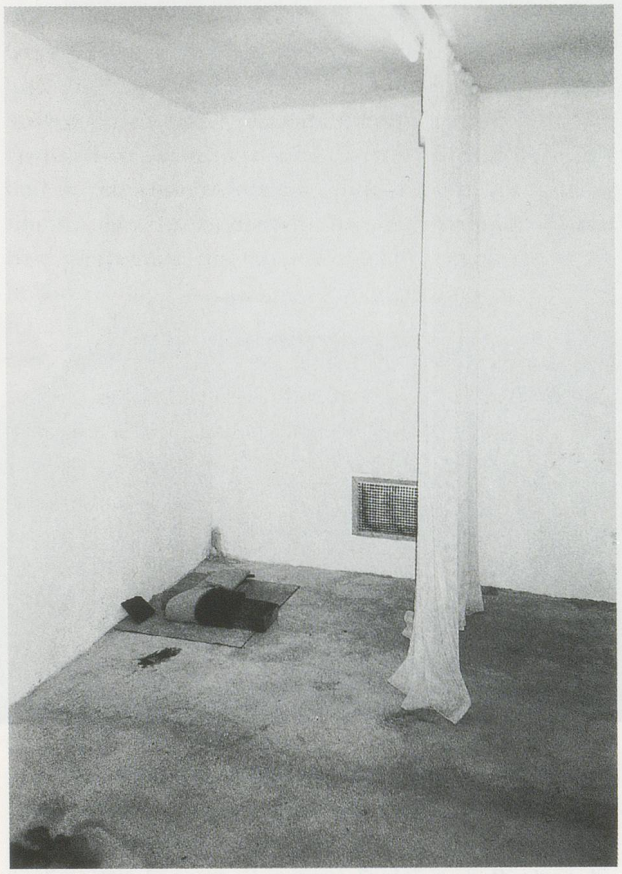
Aussen am Pavillon gibt es einen Hinweis auf dessen Besetzung mit einem ihm zuwiderlaufenden Bau: Die Eingangstür, unangebracht in dieser Repräsentationsarchitektur, da ursprünglich von der bewussten Wahrnehmung ausgeschlossenes Detail von Gregor Schneiders Haus an der Unterheydener Strasse in Rheydt (daher das Kürzel UR), reduziert die grosse, hohle Geste des Portikus von 1938 auf die Erbärmlichkeit deutschen Wohnungsbaus der Nachkriegszeit – auf den Umbau des ehemals bayrischen Pavillons im Sinne faschistischer Ästhetik folgt der Einbau eines Hauses aus der Nachkriegszeit oder was daraus geworden ist: Hinter der Eingangstür geht man durch das Innere des Hauses – Treppenhaus, Türen, Zimmer; Standard, wie man ihn bis zur Betäubung kennt. Der Ortswechsel ist abrupt und vollkommen, aus dem Ausstellungsgelände hinein in Räume von durchdringender Alltäglichkeit. Als habe man das alles schon immer gesehen. Hinter einer Tür ein kleines Zimmer mit einer Matratze und heruntergelassenen Rollläden, durch deren Ritzen etwas Licht fällt, das SCHLAFZIMMER; ein winziger schmieriger Raum, eine Abstellkammer hinter einem fleckigen Betttuch; an anderer Stelle das LETZTE LOCH; ein zerstörter Raum, ausgekleidet mit Bleiblech und Glaswolle, ringsum Kanthölzer für die Anbringung weiterer Verkleidungen: die Hülle, die

ULRICH LOOCK, freischaffender Autor und Kurator, organisierte 1996 in seiner damaligen Funktion als Direktor der Kunsthalle Bern Gregor Schneiders erste grössere Ausstellung. Er lebt in Luzern.

GREGOR SCHNEIDER, WAND VOR SCHWARZEM STEIN VOR ROTEM STEIN (U67), Kunsthalle Bern 1996, 536 x 447 cm, S 12 cm / WALL IN FRONT OF BLACK STONE IN FRONT OF RED STONE (U67), 17⅝ x 14⅝ ft., T 4¾". (PHOTO: ROLAND AELLIG, BERN)



GREGOR SCHNEIDER, KATHEDRALE (UR15), Kunsthalle Bern, 1996, 400 x 900 x 398 cm, S 12–20 cm / CATHEDRAL (UR 15), 13 1/8 x 29 1/2 x 13', T 4 3/4–7 15/16".



GREGOR SCHNEIDER, HARDCORE (UR36), Museum Haus Esters, Krefeld, 2000. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

zurückgeblieben ist nach Ausbau des TOTAL ISOLIERTEN GÄSTEZIMMERS; Kellerräume, das KELLERFENSTER; eine Art Partykeller mit nackten, weiss gestrichenen Wänden, farbigem Licht und Diskokugel, der PUFF; Räume, denen DAS KLEINSTE WICHSEN und DAS GROSSE WICHSEN zugeordnet sind; einen Absatz hinunter von einem aufgebockten Boden – darunter liegt zerlumpte Kleidung, Müll, die Haut eines Faltbootes, eine schlaffe Sexpuppe, ohne Luft – in eine schmuddelige Küche mit Nirosta-Spüle und etwas Geschirr; tiefer im Innern des Hauses verborgen, man muss sich bücken, kriechen, um durchzukommen, ein klinisch hell erleuchteter Raum mit weiss bezogenem Bett, Badewanne, Wandschrank mit Gläsern, Nahrungsresten und eingebautem Waschbecken, die LIEBESLAUBE; die altertümliche Holztreppe vom Parterre in den ersten Stock; dort ein Vorraum mit drei Türen, zum Treppenhaus, zum etwas höher gelegenen und über zwei oder drei Stufen zu erreichenden KAFFEEZIMMER mit erleuchtetem Fenster und leicht wehenden Vorhängen, zu dem etwas grösseren Raum, der zeitweise als ATELIER benutzt wurde.

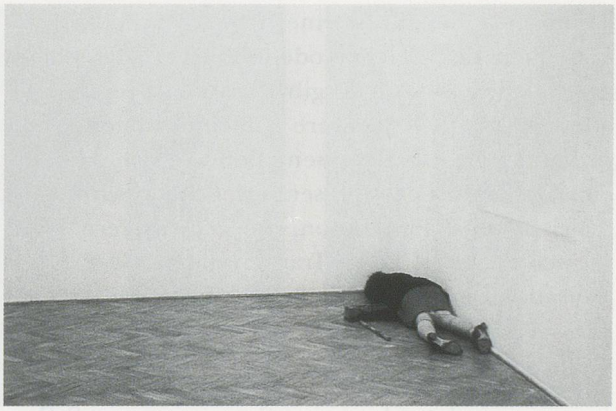
Befremdlich ist es, diese übermässig bekannt wirkenden Räume im Innern des venezianischen Pavillons vorzufinden, unvorhergesehen hinter manchen Räumen noch andere zu erreichen, die in den nicht mehr überschaubaren, in diesen Tiefen amorph und organisch gewordenen Leib des Hauses hineingestülpt sind. Es sind Räume, die sich zuvor im Haus in Rheydt befunden haben, dort gebaut wurden. Zwar ist die Raumfolge nicht genau so wie dort: In Venedig liegt der Keller auf der gleichen Ebene wie das Parterre, doch wird niemand sagen, er sei nicht im Keller gewesen; es wurden nicht alle Räume aus Rheydt mitgenommen, bei einigen wurden Anpassungen gemacht – manche waren in der Zwischenzeit an Sammler in verschiedenen Teilen der Welt verkauft und für den Einbau in Venedig zurückgeholt worden; es fehlt das obere Stockwerk des Gebäudes an der Unterheydener Strasse, es wurden Raumteile eingebaut, die es in Rheydt nie gegeben hat. Aber ob Rheydt oder Venedig – es ist das TOTE HAUS UR. Einzelne Dinge, die Socken in der Ecke, lagen in Rheydt genau da, wo sie in Venedig liegen. Der Einbau in Venedig ist ein weiterer Umbau in der Folge der Bau-

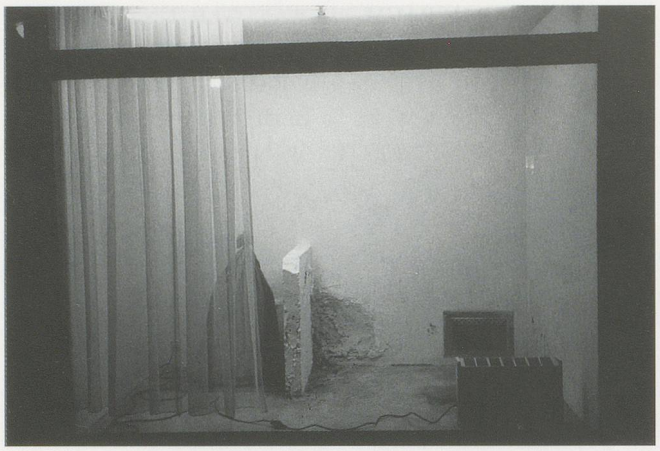
ten, die Gregor Schneider jahrelang an der Unterheydener Strasse gemacht hat. Dort hat kein endgültiger Zustand Authentizität garantiert, der Einbau in Venedig ist ein anderer Zustand des Originals – eines Originals, das sich schon längst in der Folge der ineinander gestaffelten Einbauten verloren hat.

Zur Besichtigung freigegeben ist das TOTE HAUS UR eine verwirrende Folge von Räumen für alle Funktionen regulären Daseins, angefüllt mit Zeichen eines Junggesellenlebens – von der Sexpuppe bis zur elektrischen Kochplatte, vom Atelier bis zum herausgerissenen Gästezimmer, von herumliegenden Abfällen bis zum eingebauten Waschbecken –, als sei schon lange niemand mehr da, der diese Dinge einmal im Gebrauch gehabt hätte. Das Haus steht zur Besichtigung offen, nachdem das Leben aus ihm gewichen ist, sollte es dort überhaupt je Leben gegeben haben: ein verlassener Schauplatz voller Indizien. Diese Räume und ihre Ausstattung lesen sich als bedrückendes Bild deutschen Miefs, als Ruine bürgerlicher Identität, als lebensgrosse Metapher der Orientierungslosigkeit, als räumliche Projektion zölibatärer Phantasien – ein Werk, so ernst und anspruchsvoll wie das PALAIS IDÉAL des Facteur Cheval oder der MERZBAU von Kurt Schwitters mit der «Kathedrale des erotischen Elends»; sie lesen sich als Reflex auf die dem deutschen Pavillon eingeschriebene Geschichte der Naziherrschaft – anschliessend an frühere Werke am selben Ort, die STRASSENBAHNHALTESTELLE von Josef Beuys; den aufgebrochenen Boden und das Photo von Hitlers und Mussolinis Biennalebesuch in der Arbeit von Hans Haacke, oder das DEUTSCHLANDGERÄT von Reinhard Mucha.

Der 1969 geborene Gregor Schneider arbeitet seit 1985 am TOTEN HAUS UR. Anfang 1996 versetzt er zum ersten Mal Räume aus dem Haus in Rheydt an einen anderen Ort, die Kunsthalle Bern. Andererseits macht er einige Arbeiten ausserhalb des Hauses. Es sind das der TOTAL ISOLIERTE, TOTE RAUM IN GIESENKIRCHEN (1989–91), eine UNBEKANNTE ARBEIT IM VERSCHWINDENDEN DORF GARZWEILER (1990–91), ein RAUM IM RAUM, eine BEWEGLICHE DECKE UNTER DECKE, eine WAND VOR WAND und 2 WÄNDE VOR WAND in der Galerie Löhrl in Mönchengladbach (1992), 3 WANDSTÜCKE VOR WAND, ein PFEILER IM RAUM, ein WANDTEIL UNTER DECKE, eine WAND VOR WAND in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf (1993), ein RAUM IM RAUM in der Galerie Andreas Weiss in Berlin (1994), ein AUSGEBAUTES UND ERSETZTES WANDSTÜCK im Museum Haus Lange in Krefeld (1994).[2)] Die vollständige Liste der Arbeiten dieser Zeit zeigt, dass weitaus die meisten im Haus in Rheydt gebaut werden, anderswo sind es im Vergleich zur Gesamtzahl verschwindend wenige. So ist – mag sie auch ein Mythos sein – die Vorstellung entstanden, Gregor Schneider sei jahrelang in dem Haus vergraben gewesen und habe in grosser Isolation das TOTE HAUS UR gebaut und umgebaut, so dass er nach zehn Jahren, als die Kunstwelt langsam begann, auf ihn aufmerksam zu werden, mit einem vollständigen Werk dagestanden habe, das Fragen nach dessen weiterer «Entwicklung» wie sonst bei einem «jungen Künstler» gar nicht erst aufkommen liess – allenfalls war die Frage zu stellen, und noch einmal verstärkt im Zusammenhang mit der Arbeit in Venedig, wie er mit Zerstörungen des Hauses umgehen würde, welche der Ausbau von Räumen zu Ausstellungszwecken verursachte. «Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten. Wir scheitern alle an unseren Ansprüchen. Nach der Ausstellung bin ich wieder allein. Dann fange ich mit der Arbeit wieder von vorn an.»

HANNELORE REUEN, ALTE HAUSSCHLAMPE,
Galerie Foundation Foksal, Warschau, 1999, 30 x 50 x 170 cm /
RESIDENT SLATTERN, 11 13/16 x 19 11/16 x 66 15/16".
(PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)





GREGOR SCHNEIDER, MÜLLSACK IN WICHSECKE, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1999 / RUBBISH BAG IN WANK CORNER. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

Im Gegensatz zu Venedig werden im Haus in Rheydt die Räume, so wie Gregor Schneider es sich vorstellt, nicht eigens wahrgenommen: «Es kann sein, dass jemand ins Haus kommt, weil die Tür offen steht oder er zu Besuch eingeladen ist. Er trinkt mit mir einen Kaffee. Und wenn wir dabei noch ein langweiliges Gespräch führen, verlässt er das Haus und fragt sich nicht einmal, warum er überhaupt da war.» Die Kehrseite solch belangloser Begegnung mit dem Erbauer des Hauses ist das unwiederbringliche Verschwinden im Bau: «Ich weiss natürlich nicht, was passiert. Er kann zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in Abgründe fallen.» Ob er geht oder bleibt, es kann dem Besucher passieren, dass er nicht bewusst wahrnimmt, was ihm geschieht.

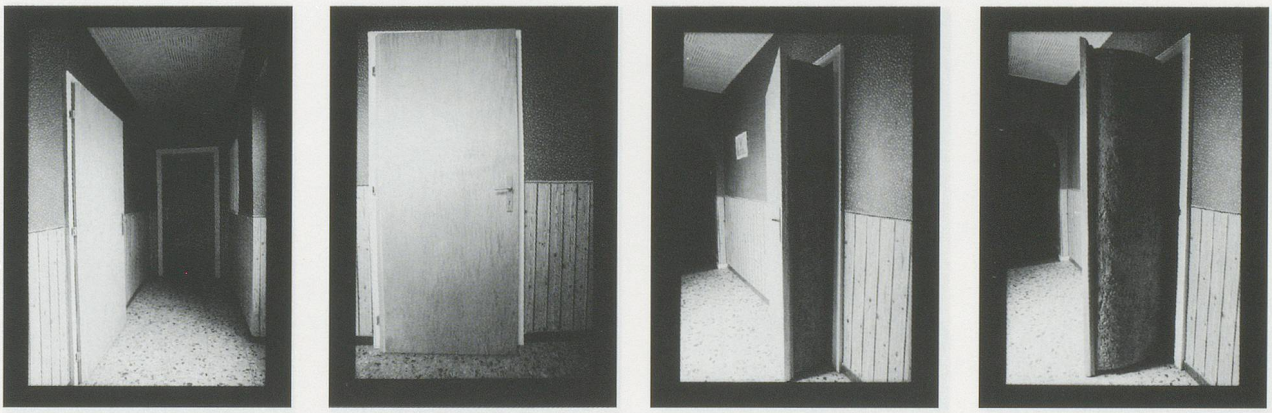
Die Unkenntlichkeit der Arbeit, auf die Gregor Schneider spekuliert, gehört zur Strategie seiner Produktion, nämlich Räume oder Teile von Räumen vor Ort zu verdoppeln oder zu vervielfachen: Wand vor Wand, Decke unter Decke, Boden auf Boden, Raum im Raum. Es ist eine Arbeit der Repräsentation, die in den gleichen oder ähnlichen Materialien am gleichen Ort wiedergibt, was gleichzeitig, eine oder gelegentlich mehrere Schichten tiefer, schon vorhanden ist. Die Repräsentation legt sich punktgenau vor das, was sie repräsentiert. Gregor Schneiders Arbeit ist eine Produktion, die sich insofern selbst vernichtet, als sie keine Transformation oder Transfiguration bewerkstelligt: Produktion ohne erkennbares Produkt, Praxis der Unproduktivität. Solche Praxis verweigert einen Gewinn von Erkenntnis, den etwa Duchamps Deplatzierung des Gebrauchsgegenstandes oder auch Michael Ashers Arbeiten der Subtraktion oder Verdoppelung versprechen. Doch da sich zwei Dinge nicht gleichzeitig am selben Ort befinden können, gibt es keine Identität des Einbaus mit dem, was er repräsentiert. In verschiedenen Arbeiten nutzt Gregor Schneider diese Ungleichheit weiter aus. In der Kunsthalle Bern (1996) baute er in eine Wand vor bestehender Wand einen vollständig durchgefärbten roten und einen ebenso durchgefärbten schwarzen Gipsstein ein; das Kaffeezimmer, in dem der ahnungslose Besucher eine ereignislose halbe Stunde verbringt, könnte sich währenddessen um 360 Grad gedreht haben; das Gästezimmer ist von einer meterdicken Isolationsschicht umgeben. Differenzen, Quellen möglicher abweichender Wirkungen werden auf die Rückseite der sichtbaren Räume verlegt und damit dem Zugriff gewöhnlicher Wahrnehmung entzogen. Um sie zu erkennen, bedarf es zusätzlicher Aufklärung. Gregor Schneider nimmt aber an, die Unterschiede könnten zu spüren sein. Insofern funktioniert seine Arbeit als Spekulation über erkenntnislose Wahrnehmung. Schon früh interessiert er sich dafür, ob Orte durch die Intensität von Ereignissen geprägt sein können, die dort stattgefunden haben, eine Stelle im Wald etwa durch den Mord, der dort passiert ist.

Mit der Strategie einer sich selbst durch Verdoppelung verhüllenden Produktion werden vorgefundene Räume verdeckt. Kenntnis davon war ursprünglich nur von Gregor Schneider selbst zu erhalten, der einen Besucher oder eine Besucherin des Hauses an der Unterheydener Strasse nicht nur zum Kaffee, son-

dern auch zu einer Führung durch das Haus einlud. Entsprechende Besuche des ehemaligen Kunstlehrers, von Freunden und einigen Künstlern hat es seit 1985 gegeben. Mittlerweile ist eine ganze Reihe von Darstellungen verfügbar, die von den betretbaren Zwischenräumen zwischen Einbau und ursprünglichen Wänden berichten, von verdoppelten Fenstern vor einer soliden Mauer, von verschiebbaren Wandteilen und engen Gängen, von verstellten Raumverbindungen. Selbst wenn Gregor Schneider Besucherinnen und Besucher auf die Rückseite der Räume führt, die andere ahnungslos betreten und wieder verlassen, verneint er damit das Geheimnis aufzulösen. Es gibt keine praktikable Unterscheidung zwischen dem Original und dessen Verdoppelung, zwischen ursprünglichem Bau und Einbau, zwischen vorgefundener Architektur und dazugekommener künstlerischer Arbeit. «Wegen der Masse der Einbauten kann ich nicht mehr zwischen hinzugefügten und weggenommenen Arbeiten unterscheiden... Die dahinter liegenden Raumschichten lassen sich nur noch ausmessen. Bis zu den letzten kommt keiner mehr, es sei denn, man würde das Haus systematisch aufbohren und zerstören.» Die Unmöglichkeit einer klaren Unterscheidung gilt nicht nur für den Besucher, sondern auch für Gregor Schneider selbst, der damit seiner eigenen Produktion gegenüber ebenfalls zum nichtwissenden Rezipienten wird. «Mich interessiert ein Leerlauf von Handlungen. Mich interessiert es, einen neutralen Punkt anzusteuern, den ich nicht mehr kennen kann.» Die Wiederholung des Vorhandenen produziert Unbekanntes – nicht im Vordergrund, sondern im Hintergrund der hinzugefügten Arbeit, dort, wo sie nicht ist, bei dem, was sie hinter sich lässt und verdeckt.

Hier wird es unheimlich. Die Unheimlichkeit liegt nicht in den Räumen selbst, so befremdlich sie auch sein mögen. Unheimlich ist es dahinter, dort, wohin es keinen Zutritt gibt, oder wo es, wenn Zugang möglich ist, unentscheidbar bleibt, was man vor sich hat. Gregor Schneiders Verdoppelung von Räumen seines Hauses in deren Inneres hinein ebenso wie der Bau von Räumen, die schon vorher dort hätten gewesen sein können, es möglicherweise aber nicht wirklich waren, diese Wiederholung des wirklich oder virtuell Vorhandenen zieht das Entstehen von Orten des Unheimlichen nach sich. Die Verlegung von architektonischen Elementen und ganzen Räumen in eine zweite, tiefer liegende Raumschicht verkehrt das, was übermässig bekannt ist, nicht mehr eigens wahrgenommen wird und daher für das «Heim» einstehen kann, in dessen Negation. So ist das Unheimliche nicht das schlechterdings Andere, sondern das unzugänglich oder unidentifizierbar gemachte Eigene. Es ist die Kehrseite des Belanglosen und Alltäglichen. Darauf weist Gregor Schneider hin, wenn er erwartet, der ahnungslose Besucher, der gewöhnlich nach einer ereignislosen halben Stunde mit dem Hausherrn das KAFFEEZIMMER wieder verlässt – es mag sein, dass es sich währenddessen

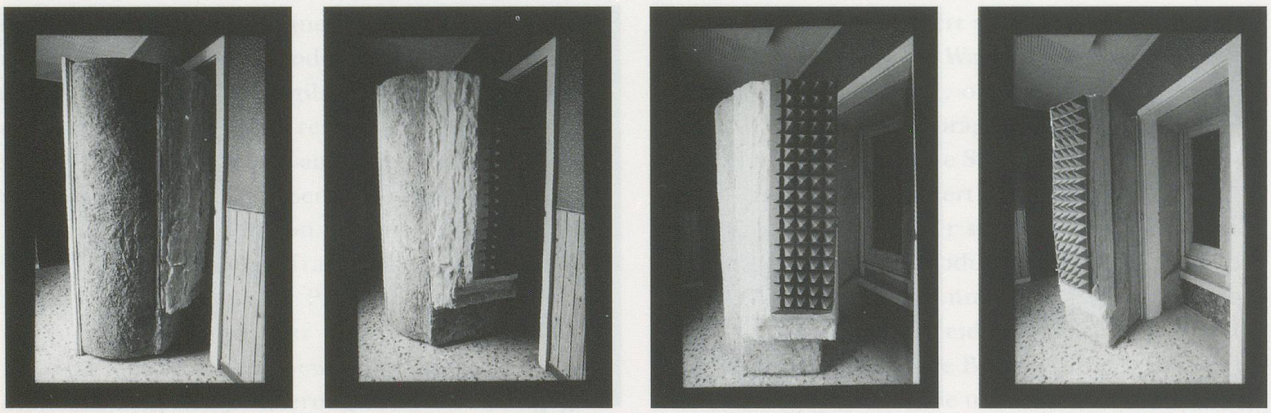
GREGOR SCHNEIDER, TOTAL ISOLIERTER, TOTER RAUM (UR8), Giesenkirchen, 1989–91 / COMPLETELY INSULATED DEAD ROOM (UR8). (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



einmal um die eigene Achse gedreht hat, um nirgendwo anders als an seinem Ausgangspunkt wieder anzukommen –, dieser ahnungslose Besucher könnte zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in einen Abgrund stürzen. Es könnte dem Besucher passieren, unerwartet und mit katastrophaler Folge die Grenze zum Unheimlichen zu überschreiten.

Das Unheimliche hat seinen Ort auf der Rückseite der vertrauten Örtlichkeiten, als deren unfasslicher Grund ist es der Ort, wo man nicht sein kann. Es kann aber sein, dass Gregor Schneider den Raum hinter einem eingebauten Raum mit Figuren besetzt, die das Unheimliche bildlich fassen. Für seine Ausstellung im Jahr 1996 in der Kunsthalle Bern hat er das TOTAL ISOLIERTE GÄSTEZIMMER aus dem Haus in Rheydt ausgebaut und so in einen Ausstellungsraum eingebaut, dass dessen grösster Teil, hinter dem Einbau gelegen, unzugänglich wurde. In diesem unbetretbaren Raum wurden Objekte, Skulpturen platziert oder eher abgestellt wie der Sarg, die Pfütze, die Pissecke, die weisse Kugel, der schwarze Stern (Negativkern), der Pfeiler aus der Galerie Fischer, die Schlammwanne, Steine. Sie funktionieren als Embleme des Unheimlichen in ähnlicher Weise wie die steinernen Schimären in mittelalterlichen Kirchen, die an Stellen angebracht sein konnten, wo sie jedem Blick entzogen waren. Unheimlich ist ein Inventar, dessen versteckte Anwesenheit spürbar sein, von dem berichtet werden kann, das aber unsichtbar, unfasslich bleibt, unmöglich zu überprüfen. In ihrem Essay für den Katalog zu Gregor Schneiders Biennale-Beitrag hat Elisabeth Bronfen das TOTE HAUS UR mit Freuds und Heideggers Theorien des Unheimlichen in Verbindung gebracht. «Der Akt des Bauens als Wohnen ist als Gegenmittel gegen die unheimliche Angst gemeint, die aus der unheimlichen Nähe der inhärenten Instabilität der Existenz erwächst, indem er es dem menschlichen Subjekt ermöglicht, auf sein oder ihr individuelles In-der-Welt-Sein Acht zu haben. Damit kann das Subjekt lernen, die Unheimlichkeit seiner oder ihrer Heimatlosigkeit zu überwinden.»[3] Für den unvorbereiteten Besucher des Hauses sieht Gregor Schneider nur die Alternative vor, entweder an die Normalität des KAFFEEZIMMERS, ein Trugbild der Behaustheit, gefesselt zu bleiben oder in einem unheimlichen Abgrund für immer zu versinken. Er selbst aber hat zu beiden Orten Zugang, er ist der Wechselgänger zwischen beiden Orten. Daher sagt er: «Ich bin gar nicht am Raum interessiert. Als ich das erste Mal einen Raum gebaut habe, habe ich gar nicht verstanden, dass ich einen Raum gebaut hatte. Das hat mir jemand anders gesagt.» Später in demselben Gespräch redet Gregor Schneider von einer verschiebbaren Wand und sagt: «Das ist die wichtige Wand, wo ich die Hinterwandbilder hinstelle oder die Zwischenwandsteine, oder hinter die ich mich auch selbst mal stelle.» Gregor Schneider hat seinen eigenen Ort zwischen dem Einbau und dem anderen,

GREGOR SCHNEIDER, TOTAL ISOLIERTER, TOTER RAUM (UR8), Giesenkirchen, 1989–91 /

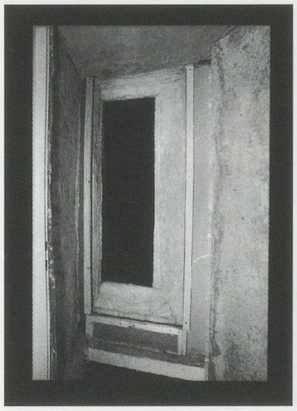
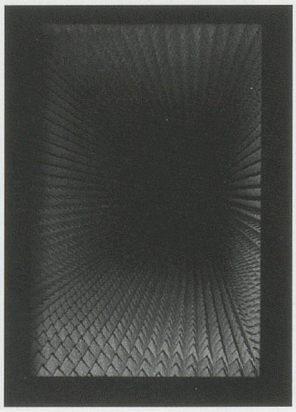
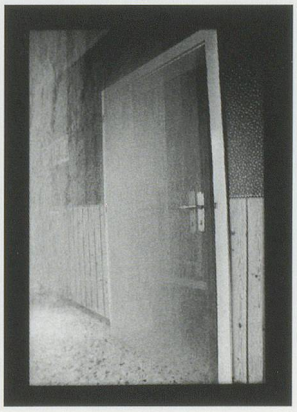
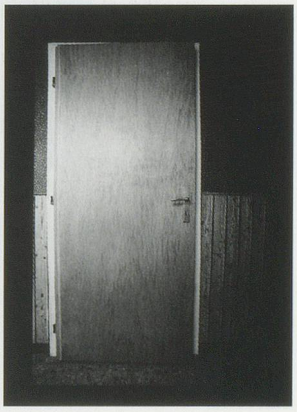


dem abgeriegelten Ort, er geht zwischen beiden hin und her. Diesen zweifachen Zugang dokumentiert er in seinen Photos und Videos. Einerseits wird das KAFFEEZIMMER über eine lange, ereignislose Zeit in einer statischen Aufnahme gezeigt, einzig die Gardine vor dem erleuchteten Fenster bewegt sich leicht im Wind des hinter dem Einbau angebrachten Ventilators. Der Einbau wird gefilmt ohne jeden Hinweis darauf, dass es sich um etwas anderes handelt als einen normalen Raum wie unzählige andere in irgendwelchen Wohnungen. Andererseits gibt es Videos von dunklen, mit wild bewegter Handkamera aufgenommenen, nur mit der Taschenlampe erleuchteten Gängen, die vielfältige, mehr oder weniger gut lesbare Details, gelegentlich auch erschreckende Einzelheiten, farbige, nach innen wuchernde Wurzeln, eine menschliche Figur, wüst angehäuftes Material erkennen lassen. Zu hören ist der keuchende Atem eines Menschen und man begreift, dass sich Gregor Schneider hier durch die inneren Gänge seines Hauses quält, Stellen, die auch häufige Besucher nie betreten haben.

Auf seinen Führungen nimmt Gregor Schneider den Besucher oder die Besucherin mit in den Zwischenraum zwischen Abgrund und Banalität, gibt Hinweise auf den unheimlichen Grund häuslichen Wohnens und vermittelt damit die Möglichkeit eines Umgangs mit dem Unfasslichen, das jede Stabilität der Existenz erschüttert – gemäss dem Hinweis von Elisabeth Bronfen kann es bei einer künstlerischen Arbeit nicht darum gehen, das Unheimliche psychoanalytischer Bewältigung zu unterwerfen, sondern Sache der Kunst sei es, dessen Spuren zu bewahren. In dem Haus in Rheydt ist Gregor Schneider allein, baut immer weiter, empfängt gelegentliche Besucher, verhandelt durch seine Praxis die Beziehung zum Unheimlichen. In Venedig steht das TOTE HAUS UR jedem offen; Hunderte, Tausende haben es besichtigt. Der Einbau lässt keinen Raum für Ahnungslosigkeit. Mit dem Wechsel des Standortes wird der Widerspruch zwischen belangloser Alltäglichkeit des Raumes und seiner Kehrseite, der Bodenlosigkeit, ersetzt durch eine Atmosphäre durchdringender Befremdung. Das Haus gewinnt an Ebenen der Lektüre. Diese aber verdecken den unheimlichen Grund des Häuslichen, sie funktionieren ähnlich wie Gregor Schneiders Einbauten selbst. Dies wird klarer werden, sollte Gregor Schneider den venezianischen Einbau, angereichert mit der Geschichte all dieser Besichtigungen, je wieder in das Haus in Rheydt einbauen.

1) Diese und alle weiteren zitierten Äusserungen von Gregor Schneider stammen aus Gregor Schneider und Ulrich Loock, «...ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...», in: *Gregor Schneider*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern, 1996.
2) *Gregor Schneider, Arbeiten 1985–1994*, Ausstellungskatalog, Krefelder Kunstmuseen und Gregor Schneider, 1994.
3) Elisabeth Bronfen, «Kroptotopien. Geheime Stätten / Übertragbare Spuren», in: *Gregor Schneider. Totes Haus ur*, Ausstellungskatalog, La Biennale di Venezia 2001, S. 57 f.

COMPLETELY INSULATED DEAD ROOM (UR8). (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

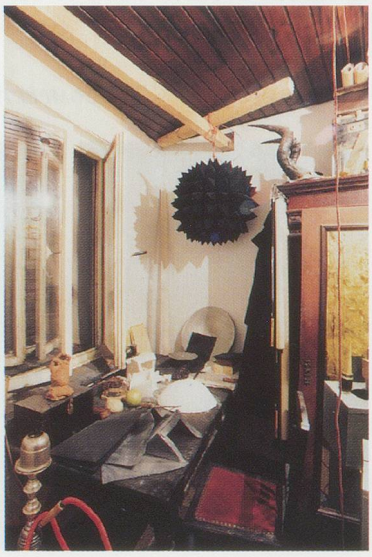





The dead Houseur

ULRICH LOOCK

For the 49th Venice Biennale Gregor Schneider reconstructed his TOTES HAUS UR (Dead House Ur) in the German Pavilion, relocating the entire interior of a two-story residential house inside the exhibition space in Venice. This huge task, involving months of dismantling and reconstructing, was carried out by Gregor Schneider himself with some helpers: "The work doesn't exist in my head. I also regard doing as a higher form than thinking."[1)] This is an artistic work of an architectural scale. It responds to the avant-garde exhortation to leave the realms of the symbolic and to engage direcly with social and political reality, but at the same time it undermines this exhortation in that it produces nothing other than what was already there: "I was interested in freewheeling actions." Gregor Schneider's praxis is different from that of the readymade: with his own hands he reproduces existing rooms in the same place and subsequently, for exhibition purposes, reconstructs these in another place. Thus he takes over and affirms an existing building, constantly seeking to make a connection with what it is not, with an uncanny[2)] deeper level that fundamentally questions the existential possibility of dwelling, of finding refuge in a house. Gregor Schneider's building work does not transfer a thing, or a room, or—in this case—a house into another context in order to draw out new and unexpected layers of meaning; instead he contextualizes the house with itself in order to locate the other side of its meaning.

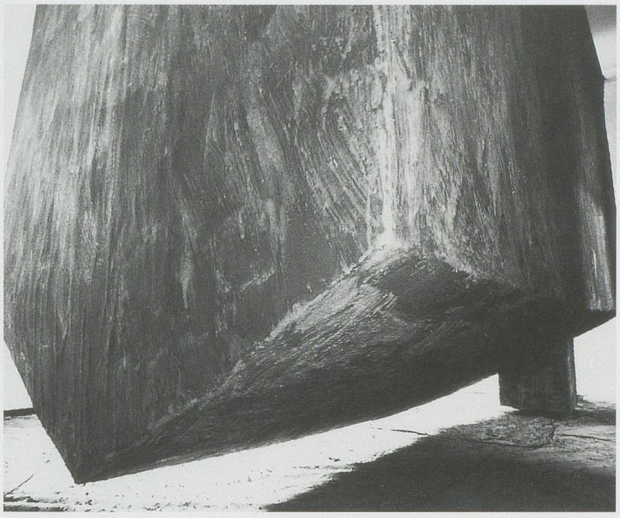
On the outside of the pavilion there is already a pointer to the contradictory construction now occupying it: the outer door, wholly unsuited to the imposing architecture of the pavilion—this door was originally a not consciously registered detail of Gregor Schneider's house in Unterheydener Strasse in Rheydt (hence the abbreviation UR)—reduces the grand, hollow gesture of the 1938 portico to the wretchedness of post-war residential housing in Germany. The restyling of the previously Bavarian pavilion to suit a Fascist aesthetic is followed now by the reconstruction inside it of a house from the post-war



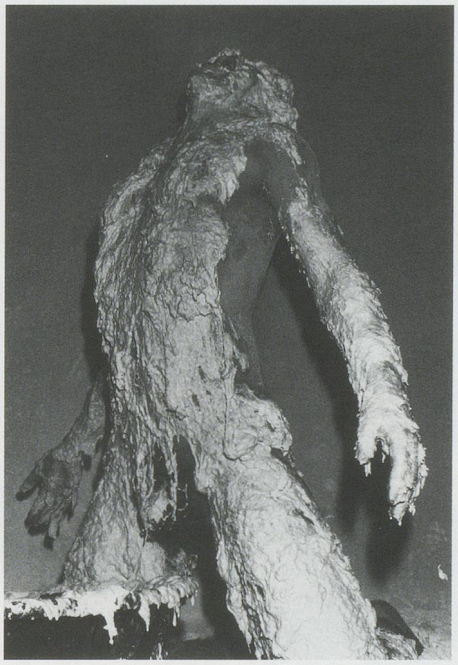
GREGOR SCHNEIDER, WUNDERKAMMER (UR6), Rheydt, 1989, 257 x 394 x 262 cm / 8½ x 13 x 8⅝ ft.

ULRICH LOOCK is a freelance author and curator; in 1996, in his then capacity as Director of the Kunsthalle Bern, he put on Gregor Schneider's first major exhibition. He lives in Lucerne.

TOTE KUNSTSTUDENTIN, Rheydt, 1989 /
MURDERED ART STUDENT, FEMALE.
(PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR, APFEL, Rheydt, 1988, 230 x 280 x 410 cm / HOUSE UR, APPLE, ca. 7½ x 9⅕ x 13½ ft.



GREGOR SCHNEIDER, MEHLORGIE, 1985 / FLOUR ORGY.
(PHOTODOKUMENTATION: GREGOR SCHNEIDER)

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

era: a pretty pass. From the outer door one goes straight into the house with its stairs, doors, rooms; standard issue, stultifyingly familiar. The change of location is abrupt and total, from the exhibition grounds into unremittingly ordinary rooms. As though one had seen it all before. Behind one door a small room with a mattress and roller blinds down, some light penetrating through the slits: the SCHLAFZIMMER (Bedroom); a tiny grubby room, a closet behind a stained blanket; elsewhere the LETZTE LOCH (Last Hole); a destroyed room, lined with lead sheeting and fiberglass insulation, studs on the floor and on the walls in preparation for more cladding: the shell that is left after the removal of the TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (Totally Insulated Guest Room); cellar rooms, the KELLERFENSTER (Cellar Window); some kind of a party cellar with bare white walls, colored lights and a disco ball: the PUFF (Whorehouse); rooms reserved for DAS KLEINSTE WICHSEN (The Smallest Wank) and DAS GROSSE WICHSEN (The Large Wank); a step down from a jacked-up floor—under it lie ragged clothing, rubbish, the skin of a collapsible boat, a floppy sex-doll, deflated—into a messy kitchen with a stainless-steel sink and some crockery; hidden deeper inside the house—you have to bend down, crawl, to get through to it—a bright, clinically-lit room containing a bed with white sheets, a bath tub, a cupboard with glasses, remains of food and a built-in washbasin: the LIEBESLAUBE (Love Nest); an old-fashioned wooden staircase from the ground floor to the first floor; a small hallway with three doors, to the stairwell, up two or three steps to the slightly higher KAFFEEZIMMER (Coffee Room) with illuminated windows and curtains moving gently in the air, to a somewhat larger room which was used as an ATELIER (Studio) from time to time.

It is disconcerting to find these overly familiar-seeming rooms built into this Venetian pavilion, to go through certain rooms only to come unexpectedly upon more rooms tucked into the body of the house, amorphous and organic in its depths and defying comprehension. These are rooms that previously existed in the house in Rheydt, that were built there. While the sequence of the rooms is no longer the same (in Venice the cellar is on the same level as the ground floor), no one would claim they had not been in the cellar; not all the rooms from Rheydt have been included, in some cases adjustments have been made—some had in the meantime been sold to collectors in various parts of the world and had to be retrieved for the 'inbuild' in Venice; the top floor of the house in Unterheydener Strasse is missing, parts of rooms have been constructed that never existed in Rheydt. But whether in Rheydt or in Venice, it is still the DEAD HOUSE UR. Certain items, the socks in the corner, lie in exactly the same place in Rheydt as they do in Venice. The inbuild in Venice is just another rebuild in the ongoing building work that Gregor Schneider has been occupied with for years in Unterheydener Strasse. The work was never guaranteed as authentic by a final state in Rheydt, the inbuild in Venice is another state of the original—of an original that has since gotten lost in the series of rebuilds, one inside the other.

Open to visitors, the DEAD HOUSE UR is a bewildering sequence of rooms designed for all the activities of ordinary living and filled with the signs of a bachelor existence, from the inflatable doll to the electric cooking ring, from the studio to the ripped-out guest room, from the rubbish lying around to the built-in washbasin—as though anyone who had once used these things had not been there for a long time. The house is open to visitors, but only after life has left it, if there ever was any life in it, that is: a deserted stage filled with clues. These rooms and their contents read like a depressing picture of German fug, the demise of bourgeois identity, a life-sized metaphor of disorientation, a spatial projection of celibate fantasies—a work as serious and demanding as the Facteur Cheval's PALAIS IDÉAL or the MERZBAU by Kurt Schwitters with its 'Cathedral of Erotic Misery'; they read like a reflection on the history of the Nazi era inscribed into the German Pavilion—taking up the thread of earlier works in the same place, the STRASSENBAHNHALTESTELLE (Streetcar Stop) by Joseph Beuys; the torn up floor and photo of Hitler and Mussolini's visit to the Biennale in Hans Haacke's work, or the DEUTSCHLANDGERÄT (German Utensil) by Reinhard Mucha.

Born in 1969, Gregor Schneider has been working on the DEAD HOUSE UR since 1985. He first

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

reconstructed rooms from the house in Rheydt elsewhere in 1996, namely in the Kunsthalle Bern. At the same time he has also made various works in other places: the TOTAL ISOLIERTE, TOTE RAUM IN GIESENKIRCHEN (Completely Insulated Dead Room in Giesenkirchen, 1989–91), an UNBEKANNTE ARBEIT IM VERSCHWINDENDEN DORF GARZWEILER (Unknown Work in the Disappearing Village of Garzweiler, 1990–91), a RAUM IM RAUM (Room in Room), a BEWEGLICHE DECKE UNTER DECKE (Moving Ceiling under Ceiling), a WAND VOR WAND (Wall in front of Wall) and 2 WÄNDE VOR WAND (2 Walls in front of Wall) in the Galerie Löhrl in Mönchengladbach (1992), 3 WANDSTÜCKE VOR WAND (3 Wall Pieces in front of Wall), a PFEILER IM RAUM (Pillar in Room), a WANDTEIL UNTER DECKE (Section of Wall under Ceiling), a WAND VOR WAND (Wall in front of Wall) in the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf (1993), a RAUM IM RAUM (Room in Room) in the Galerie Andreas Weiss in Berlin (1994), an AUSGEBAUTES UND ERSETZTES WANDSTÜCK (Removed and Replaced Section of Wall) in the Museum Haus Lange in Krefeld (1994).[3)] The complete list of works from this period shows that by far the majority of these were built in the house in Rheydt, with a negligible few made elsewhere. This has given rise to the notion—or rather myth—that Gregor Schneider lived entombed in the house for years, building and rebuilding the DEAD HOUSE UR in almost total isolation, so that ten years later, when the art world gradually began to take notice of him, he suddenly appeared with a full-fledged work that precluded the questions as to future 'developments' that normally greet a 'young artist.' Yet the question did arise, all the more so in connection with the work in Venice, as to how he would deal with the acts of destruction in the house that went with removing rooms and reconstructing them elsewhere for exhibition purposes. "Exhibitions are always the death of work. We all fail in our endeavors. After the exhibition I will be alone again. Then I will go back to square one and start my work again."

In contrast to Venice, the rooms in the house in Rheydt, as Gregor Schneider intends, do not register as such: "Maybe someone comes in because the door was left open or they have been invited. They drink a cup of coffee with me. We have a boring conversation, they leave again, and don't even wonder why they were there in the first place." The other side of any such trivial encounter with the maker of the house could be the irretrievable disappearance of the visitor inside the construction itself: "Of course I can't know what will happen. Someone might open the wrong door at the wrong moment and plunge into an abyss." Whether they leave or stay, it is perfectly possible that visitors are not conscious of what is happening to them.

The non-recognizability that Gregor Schneider is counting on in his work is part of his production strategy, which involves 'doubling' and multiplying rooms or parts of rooms inside themselves: wall in front of wall, ceiling below ceiling, floor on floor, room in room. It is a labor of representation that uses the same or similar materials to replicate in the same place something that already exists there, beneath one or more layers. The representation is located exactly in front of the thing it is representing. Gregor Schneider's work is a production that negates itself in the sense that it involves neither transformation nor transfiguration: production without a recognizable product, a praxis of unproductivity. Such praxis holds out no hope of that moment of recognition which is promised, for instance, by Duchamp's displacement of some everyday object or even by Michael Asher's subtracting and doubling. But since two things cannot be in the same place at the same time, the added structure is not identical with what it represents. In certain works Gregor Schneider exploits this disparity. In the Kunsthalle Bern (1996), he built one solid red plaster block and one solid black one into his wall in front of an existing wall; the coffee room, in which the unsuspecting visitor spends an uneventful half-hour, might in the meantime have completed a 360° rotation; the guest room has a one-meter-thick layer of insulation. Differences, sources of possibly unexpected effects are relegated behind the walls of the visible rooms, and thereby put beyond the reach of normal perception. Additional explanation is needed for anyone to recognize them. But Gregor Schneider assumes that these differences may well be perceptible. In this sense his work is a speculation on perception without

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice.

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice.

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

recognition. Early on in his career he was already interested in whether places can be affected by the intensity of things that happened there, a place in the woods, for instance, by a murder that was committed there.

Existing rooms are hidden by a strategy of production that conceals itself in the act of replication. Originally one might only have found out about this from Gregor Schneider himself, who would not only invite a visitor to the house in Unterheydener Strasse for coffee, but also for a tour through the house. There have been such visits by his former art teacher, by friends and other artists since 1985. Since then various accounts of the work have become available, reporting on areas that one could enter in between newly constructed sections and the original walls, describing doubled windows in front of a solid wall, moving wall sections and narrow passageways, contorted routes between rooms. Even when Gregor Schneider takes visitors behind the rooms that others unsuspectingly enter and leave again, he denies that this is revealing the secret. There is no way to distinguish between the original and its double, between the first structure and the new construction, between the existing architecture and the added-on artistic work. "The sheer amount that I have built in here means that I can't distinguish any more between what has been added and what has been subtracted... The only way now would be to measure the hidden spaces. No one could get to the original structure any more without systematically drilling apart and destroying the house." The impossibility of making a clear distinction applies not only to the visitor but also to Gregor Schneider himself, who thus becomes an equally unknowing recipient of his own production. "I was interested in freewheeling actions. I was interested in heading for some neutral point that I myself cannot know." The repetition of the already existent produces the unknown—not in the foreground, but in the background of the added-on work, in a place where the latter is not, along with what it has left behind and concealed.

At which point we encounter the uncanny. Its source is not in the rooms themselves, however disquieting these may be. It lies behind them, in the area without access, or, if it were possible to enter it, where it is impossible to tell what one is up against. Gregor Schneider's inward doubling of rooms in his house, just like the construction of rooms which could have been there before but were possibly not really there—this replication of what is actually or virtually there—also generates places inhabited by the uncanny. The 'sinking' of architectural elements and whole rooms into a second, deeper layer of space tips the over-familiar, the things that are no longer perceived in their own right and which can thus stand for 'home,' into a negation of themselves. So the uncanny is not the straightforward Other, it is anything of one's own, rendered inaccessible and unidentifiable. It is the flip side of the conventional and the everyday. This is what Gregor Schneider has in mind in his reference to the unsuspecting visitor who usually leaves the COFFEE ROOM again after an uneventful half-hour with the occupant of the house—it may well be that during this time the room has rotated once on its own axis, only to arrive at its starting point again—when he anticipates that this unsuspecting visitor could open the wrong door at the wrong time and plunge into an abyss. It could happen that the visitor, unexpectedly and with catastrophic consequences, transgresses the border with the uncanny.

The uncanny is located on the other side of familiar places: as the unfathomable basis of the latter it is the place where one cannot be. But it can happen that Gregor Schneider places figures in the space behind an in-built room, images of the uncanny. For his exhibition in the Kunsthalle Bern in 1996 he dismantled the COMPLETELY INSULATED GUEST ROOM hitherto in the house in Rheydt and reconstructed it in one of the galleries in such a way that the majority of the exhibition space, behind the inbuild, was inaccessible. Objects, sculptures were placed in this inaccessible area, or rather, left there, like the coffin, the puddle, the piss corner, the white sphere, the black star (negative core), the pillar from the Galerie Fischer, the slime tub, stones. They functioned as emblems of the uncanny, not unlike the stone chimeras in medieval churches that were sometimes positioned in spots where they were entirely obscured from sight. Anything may become uncanny when its hidden presence is palpable, when it is pos-

sible to report on it, yet all the while it is invisible, unfathomable, impossible to verify.

In the catalogue for Gregor Schneider's work at the Venice Biennale, Elisabeth Bronfen drew a connection between the DEAD HOUSE UR and the theories of the uncanny in the writings of Freud and Heidegger. "The act of building as dwelling is meant as an antidote to the uncanny anxiety emerging from an unbearable proximity of the inherent instability of existence in that it allows the human subject to take explicit notice of his or her individual way of being in the world. In so doing, the subject can learn to overcome the 'Unheimlichkeit' of his or her dislocatedness ('Heimatlosigkeit')."[4] Gregor Schneider has provided just two choices for the unprepared visitor to the house: either to remain transfixed by the normality of the COFFEE ROOM, a delusion of domesticity, or to sink forever into an uncanny abyss. He himself has access to both, he is the go-between moving between these two places, which is why he says: "I'm not interested in the room itself. The first time I built a room, I had no idea that's what I had done. It was someone else that told me." Later in the same conversation Gregor Schneider talks of a movable wall and says: "That is the important wall where I lean the behind-the-wall pictures or the between-the-walls stones or sometimes I get behind it myself." Gregor Schneider has a place of his own between the in-built structure and the other, cut-off place, he moves to and fro between them. He documents this two-fold access in his photos and videos. On one hand, the COFFEE ROOM is shown at length, and with nothing happening, in a static shot; only the curtain in front of the illuminated window moves gently in the air from the ventilator positioned behind the inside wall. The inbuild is filmed without any indication that the motif here is something other than a normal room like countless others in apartments anywhere and everywhere. On the other hand, there are videos of dark passages, taken with a wildly unsteady hand-held camera and only lit with a flashlight. In these it is possible to make out diverse, more or less legible details, even some frightening items: colored roots proliferating inwards, a human figure, a jumbled heap of material. The sound of someone gasping is heard and the viewer realizes that Gregor Schneider is somehow forcing his way through the internal passages in his house, places that even frequent visitors have never entered.

On tours of his work Gregor Schneider takes the visitor with him into an interstice between the abyss and banality, pointing to the uncanny foundations of domestic living and thereby raising the possibility of a way of dealing with this unfathomable element that shatters any existential stability. As Elisabeth Bronfen says, an artistic work cannot be about subjugating the uncanny by means of psychoanalysis; on the contrary the role of art is to preserve its traces. Gregor Schneider is alone in the house in Rheydt, he goes on building, receives visitors from time to time; through his praxis he negotiates a connection with the uncanny. In Venice, the DEAD HOUSE UR is open to everyone: hundreds, thousands have visited it. The in-built structure leaves no room for unsuspecting innocence. With the change of location, the contradiction between the inconsequential ordinariness of a room and the abyss on its other side is replaced by an atmosphere of penetrating alienation. The house gains additional levels of legibility. But these hide the uncanny foundations of domesticity, they function much like Gregor Schneider's inbuilds do. This in itself will become clearer if Gregor Schneider should ever take the Venetian inbuild, enriched with the history of these many visits, and rebuild it in the house in Rheydt.

(Translation: Fiona Elliott)

1) This and all subsequent statements by Gregor Schneider are taken from Gregor Schneider and Ulrich Loock, "...I NEVER THROW ANYTHING AWAY, I JUST GO ON..." in *Gregor Schneider*, ex. cat., Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, 1998; first published in German as "*...ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...*" in *Gregor Schneider*, ex. cat., Kunsthalle Bern, 1996.

2) Translator's note: In this context it may be helpful in view of the nature of the work in question to note here that "uncanny" translates the German "unheimlich" which also has the additional resonance of "Heim" meaning "home." Moreover, while "heimlich" has the additional meaning of "secret," oddly enough "unheimlich" is never used to mean "not secret" although this also resonates in the word.

3) *Gregor Schneider, Arbeiten 1985–1994*, ex. cat., Krefelder Kunstmuseen and Gregor Schneider, 1994.

4) Elisabeth Bronfen, "Chryptotopias. Secret Sites / Transmittable Traces" in *Gregor Schneider. Totes Haus ur*, ex. cat., La Biennale di Venezia, 2001, p. 57.

GREGOR SCHNEIDER, HINTER DEM TOTEN HAUS UR, Venedig 2001, Videostill / BEHIND THE DEAD HOUSE UR, Venice, video still. (VIDEO: GREGOR SCHNEIDER)