



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gregor Schneiders *Haus u r*

Verfasserin

Neila-Felicitas Kemmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Julia Gelshorn

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung, grundsätzliche Bemerkungen	7
2. Psychoanalytische Begrifflichkeit zur Metaphorisierung des <i>Haus u r</i>	9
2.1. Topologie des psychischen Apparats	10
2.1.1. Das Verdrängte und das Abjekte (<i>Keller, Puff (aus Berlin)</i>).....	11
2.1.2. Das Unbewusste: „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Hause.“	14
2.1.3. Veränderlichkeit, Diskontinuität, Inkohärenz.....	18
2.2. Subjektstatus des Kunstwerks	19
2.3. Das Unheimliche (<i>Kaffeezimmer</i>)	21
2.3.1. Das Verborgene im Vertrauten	22
2.3.2. Wiederkehr, Wiederholung, Doppelgänger	24
2.4. Erinnerung (<i>Wunderkammer</i>) – Oblivium (<i>Total isoliertes Gästezimmer</i>)....	29
2.5. Qualitäten und Kritik der metaphorischen Beschreibung	35
3. Gregor Schneiders „Selbstvergewisserung“	38
3.1. Identität und Heimatlosigkeit des Subjekts	38
3.1.1. Das Kürzel <i>u r</i> – Herkunft, Ursprung, Identität.....	39
3.1.2. Interieur (<i>Liebeslaube</i>).....	43
3.2. Prozesshaftigkeit, Unabgeschlossenheit und Primat der Handlung	46
3.3. Künstlerische Produktion als körperliche Bau-Arbeit	49
3.4. Der subjektive Blick – Fotografien, Filme, Führungen	52
3.5. Performative Aspekte	54
3.5.1. Inszenierung.....	55

3.5.2. Körperliche Eingebundenheit	56
3.6. Autorschaftskonzept	59
4. Selbst im Raum (<i>Schlafzimmer</i>)	63
4.1. Anwesenheit und Umschlossen-Sein	64
4.2. Stimmung, Wirkung	68
4.3. Berührung, Bewegung, Verflechtung	71
4.4. Das Fremde im Selbst	75
5. Das <i>Haus u r</i> und das Andere	78
Literaturverzeichnis	81
Abbildungen	90
Abbildungsverzeichnis	99
Abstract	101
Dank	102
Lebenslauf	103

1 Einführung, grundsätzliche Bemerkungen

„Ich bin Bildhauer. Ich baue Räume,“ definiert Gregor Schneider seine Arbeit.¹ Die Räume, die er in seinem *Haus u r* in Rheydt baut, verdoppeln Bestehendes, bilden Schichtungen und Verschachtelungen in einem gewöhnlichen niederrheinischen Wohnhaus, lassen sich ausbauen, ausstellen und auf Reisen schicken. Seit 1985 bearbeitet Schneider in der Unterheydener Str. 12 Wände und Räume, kopiert sie, isoliert sie, setzt sie in Bewegung. (Abb.1) Wenn er die Akustik durch Schallschutzmaterialien dämpft, die Einrichtung bedrückende Assoziationen hervorruft oder sich der Raum um sich selbst zu drehen beginnt, bleibt häufig nur eine Ahnung der Veränderungen in einem fast gewöhnlichen Zimmer. Das *Haus u r* umfasst neben diesen innenarchitektonischen Versatzstücken auch Skulptur, dokumentarische und eigenständig künstlerische Fotografien und Filme sowie performative Handlungen im Rahmen des Herstellungs- und des Rezeptionsprozesses, die zudem alle unterschiedlichen Formen der Inszenierung unterliegen.

Gegenüber diesem schwer greifbaren Komplex klingen die zwei knappen Sätze über seine Praxis paradox einfach. Schlicht und prägnant bringen sie jedoch auf den Punkt, wodurch Schneider seine künstlerische Arbeit legitimiert: die Wiederholung des Gegebenen verbindet sich in seinem Kosmos mit einer Präferenz für die körperliche Tätigkeit, dem prozesshaft gedachten Bauen, vor einem begrifflichen Denken. Mit welchem Selbstverständnis geht die Spannung zwischen künstlerischem (Er)Schaffen und der Inszenierung eines sich selbst hervorbringenden Werks einher? Und wie schreibt sich eine Aussage, die mit „Ich bin“ beginnt, in postmoderne subjektivitätskritische Diskurse ein, die das Ich durch Sprache gespalten, als Rollen verkörpernden Identitätenteppich oder als Phantasma denkbar machen. Kann hier ein phänomenologisch gewendeter Subjektbegriff weiterhelfen, der das Sein als Anwesend-Sein begreifbar macht? Denn Schneiders Umbauten im *Haus u r* gestalten Räume, die zwischen der Wiederholung von Gewöhnlichkeit und künstlerischer Inszenierung eine gesamtkörperliche Wahrnehmung erzwingen.

Dieser Frage geht der dritte Teil der vorliegenden Arbeit nach. Zunächst betrachte ich auf der Grundlage der Literatur zum *Haus u r*, in der sich vor allem psychoanalytisches

¹ Schneider im Künstlergespräch am 27.04.2012 im Rahmen der Ausstellung *Art and Press*, Martin-Gropius-Bau, Berlin.

Vokabular zu häufen scheint, wie die Annahme zustande kommen kann, es verbildliche ein Selbst und wie dieses beschaffen wäre. Der anschließende Teil beschäftigt sich mit den subjektkonstituierenden Aspekten in Schneiders künstlerischer Praxis. Im *Haus u r* geht es, so meine These, in der Produktions- wie in der Rezeptionsphase vor allem um eine Selbsterfahrung, die von Schneider im physischen Spüren des Körpers, des Umraums und der Anstrengung gesucht und auf die BesucherInnen übertragen wird; sie wird subtil durch den Widerspruch der Normalität vorspiegelnden Oberfläche und ihrer befremdenden Bearbeitung eingeführt. Daher nähert sich der dritte Abschnitt, der die konkrete Anwesenheit im Haus in den Mittelpunkt rückt, der Wirkung auf die Rezeption als einem elementaren Bestandteil der Arbeit.

Einige praktische Bemerkungen seien vorab eingeworfen: 1. Aufgrund der faktischen Unzugänglichkeit des Hauses greife ich vorwiegend auf Abbildungs- und Filmmaterial von Schneiders Homepage und aus Katalogen zurück, das verschiedene Zustände des Hauses und deren Ausstellungen dokumentiert. In den Neunziger Jahren empfing Schneider verstärkt einzelne Personen und führte sie durch das Haus. 2001 wurde ein Großteil der Räume für die Ausstellung im *Deutschen Pavillon* der *Biennale* in Venedig ausgebaut. Im Anschluss folgte eine Ausstellung in Los Angeles, die letztere an Umfang übertraf; seither lagern die Räume zerlegt in Containern, wenn sie nicht ausgestellt werden. Schneider arbeitet momentan kaum darin und gewährt keinen Zutritt. 2. Weil *u r I*, das *Schlafzimmer*, zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit im *Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst* in Berlin ausgestellt war, stützt sich das Kapitel über den Rang der körperlichen Wahrnehmung im immersiven Raum des Hauses auf meine Eindrücke vor Ort. (Abb.2) Ein dort stattfindendes und ein weiteres Treffen mit Schneider im Juli 2012, sowie zwei Vorträge im Laufe des Jahres, auf die ich jeweils in den Anmerkungen verweise, erbrachten weitere Informationen, mit denen ich die publizierten Interviews und Beschreibungen von Besuchen ergänze, die persönliche Eindrücke und Raumzusammenhänge wiedergeben.²

² Gespräch mit Gregor Schneider am 12.07.2012, Hamburger Bahnhof, Berlin; Gespräch mit Gregor Schneider und Ulrich Loock am 13.07.2012, Berlin; Vortrag am 27.04.2012; Präsentation der Publikation *Fliegendes Klassenzimmer 2009-2012* der Klasse Schneider am 08.11.2012, Universität der Künste, Berlin.

2 Psychoanalytische Begrifflichkeit zur Metaphorisierung des *Haus u r*

Die Sekundärliteratur zum *Haus u r* zieht häufig, mit unterschiedlichen Intentionen und Ergebnissen psychoanalytische Metaphern heran. Philip Auslander bezeichnet zum Beispiel das *Haus u r* in seiner Gesamtheit als „architectural representation of a psyche“³ und schlägt eine Brücke zu mnemotechnischen Praktiken; David Moriente stellt jüngst in seinem Katalogbeitrag für die Ausstellung in Madrid fest, dass einige Titel, die Schneider den Räumen gibt, Freudianische Urinstinkte ansprechen, wie *Das letzte Loch*, *Das große Wichsen*, *Im Kern*, oder *Liebeslaube*;⁴ Udo Kittelmann, Kurator des Deutschen Pavillons 2001, schreibt: „[I]n den verschachtelten Raumsituationen spiegeln sich in verdichteter Form die Zustände eines verselbständigten Ichs wider.“⁵

Für derartige Deutungen mit psychoanalytischem Vokabular kommen drei „Patienten“ in Betracht.⁶ So kann das *Haus u r* als ein eigenständiges Subjekt behandelt werden, das sozusagen einer Psychoanalyse unterzogen wird; oder es wird als Ausdruck der Psyche Gregor Schneiders gelesen, wodurch seine Person in den Mittelpunkt rückt; wohingegen ein rezeptionsästhetischer Zugang das psychische Geschehen des Besuchers erfasst.⁷ Indem die erste Variante den Anschein erweckt, dass sich das Haus gleichsam selbst hervorbringe, wird ihm eine eigene Handlungsfähigkeit zugesprochen, die den realen Kontext seiner Herstellung missachtet. Im zweiten Fall nimmt das Haus hingegen nur die marginale Rolle einer transparenten Folie ein, hinter der die Künstlerperson in ihren

³ Philip Auslander, Behind the Scenes. Gregor Schneider's "Totes Haus ur", in: PAJ. A Journal of Performance and Art, 25, Nr. 3, 2003, S.86.

⁴ „The manifest extravagance of *Haus u r* is also evident in the names given to some of the rooms; far removed from the ordinary denominations of 'kitchen', 'corridor' or 'bedroom', these titles denote an adherence to primal (and very Freudian) instincts such as sex and death—hence the 'last hole', the 'wank', the 'end', 'in the centre', 'love nest', etc.“ – David Moriente, Claustrophilias, in: Ders./Veit Loers/Ory Dessau/Ulrich Looock, Punto Muerto (Ausst.-Kat. CA2M, Madrid 2011), Madrid 2011, S.168.

⁵ Udo Kittelmann, Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur, Venedig, in: Ders. (Hg.), Gregor Schneider. Totes Haus u r. La biennale di Venezia 2001 (Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon, Venedig 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S.11.

⁶ Hartmut Kraft rückt die paarweisen Beziehungen zwischen diesen drei Protagonisten – Kunstwerk, KünstlerIn und BetrachterIn – ins Zentrum kunstpsychologischer Analysen, die letzten Endes in einer „Dyade zu dritt“, jeweils abhängig von ihrer historischen und aktuellen Position, zusammenwirken. Vgl. Hartmut Kraft, Dyaden zu Dritt: Die (analytisch-)kunstpsychologischen Ansätze, in: Ders. (Hg.), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Berlin 2008, S.5-9.

⁷ So kommt Brigitte Kölle beispielsweise zu folgender These: „Schneiders Kunst liegt zum einen darin, dass sie im besten Fall den Nerv zu treffen vermag, also uns konfrontiert mit dem (ausgerechnet!), mit dem wir nichts zu tun haben wollen, von dem wir aber doch, wie magisch angezogen, nicht ablassen können: unsere Ängste und Phobien, unsere Einsamkeit, unsere Todessehnsucht und –furcht, unsere Angst vor Schmerzen und unsere Lust, anderen Schlimmes anzutun.“ – Vgl. Brigitte Kölle, Die Zumutung, in: Julian Heynen/dies. (Hg.), Weisse Folter. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), Köln 2007, S.35.

genialen, verrückten, psychotischen oder schöpferischen Zuständen ausfindig gemacht werden soll. Der dritte Ansatz psychologisiert den Betrachter, wobei das Kunstwerk nur als Auslöser einer Selbstbefragung und der Künstler überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Da sich die drei dargestellten Interpretationsmodi in den Texten überlappen, die sich psychoanalytischer Sprache bedienen, legitimieren sie sich gegenseitig. Daher gilt es in den folgenden Ausführungen zunächst, die Metaphern soweit es möglich ist, zu erfassen und ihre Herkunft aus der psychoanalytischen Primärliteratur zurückzuverfolgen.

2.1 Topologie des psychischen Apparats

Begonnen werden soll hier mit Freuds Modell des psychischen Apparats. Die Theorien über die Teilung in Es, Ich und Über-Ich oder von Bewusstsein, Unbewusstem und dem Verdrängten werden räumlich veranschaulicht. Der sich in den Neunziger Jahren intensivierende Raum-Diskurs, der zu einem raumtheoretischen Schwerpunkt in der Beschäftigung mit dem *Haus u r* führte,⁸ stößt in der topologischen Struktur der Psyche auf Resonanz. Gerade in der Verschränkung psychoanalytischer und raumbezogener Interpretationsansätze liegt die besondere Attraktivität der Metaphern aus diesem Kontext.

⁸ Siehe dazu exemplarisch den Sammelband: Angela Lammert u. a. (Hg.), TOPOS Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg 2005; die Beteiligung Schneiders an entsprechenden Gruppenausstellungen, s. z.B. den Katalog: Matthias Flügge/Robert Kudielka/Angela Lammert (Hg.), Raum. Orte der Kunst (Ausst.-Kat. Raum. Orte der Kunst, Akademie der Künste Berlin 2007), Nürnberg 2007; die Dissertation: Karina Pauls, Erlebte Räume – im Alltag und in der Kunst. Rachel Whiteread und Gregor Schneider, Oberhausen 2009; oder den Ausstellungskatalog Julian Heynen/Brigitte Kölle (Hg.), Weisse Folter. Gregor Schneider (Ausst.-Kat., K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007), Köln 2007, der Ausschnitte aus verschiedensten, zum Kanon der Raumtheorie gehörenden Texten enthält. Die verstärkte Zuwendung zur Raumtheorie mag als Antwortversuch auf die Komplexität der fortschreitenden Globalisierung und Urbanisierung verstanden werden. Die beschleunigte Veränderung, Entstehung und Auflösung politischer, sozialer, kultureller wie ideologischer Räume verlangt eine flexible Anpassung und Neuorientierung, die eine entsprechende Theoretisierung nach sich zieht. Zudem etablierten sich die in den 60er Jahren aufgekommenen künstlerischen Praktiken, wie zum Beispiel Performance, Video oder Installationen, die neue virtuelle, partizipatorische oder soziale Räume erschließen. Juliane Rebentisch erklärt den Raum der Installation dezidiert zu einem politischen: „Ortsspezifische Installationskunst zielt auf die thematische Verschränkung des buchstäblichen und des gesellschaftlichen Ortes. Sie reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen, indem sie formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.“ – Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003, S.233. In ihrer Ortsspezifität, so folgert sie, wendet sich besonders die Installation gegen die Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerks.

2.1.1 Das Verdrängte und das Abjekte (*Keller; Puff (aus Berlin)*)

Der Keller als Ort des Verdrängten, des Unbewussten oder des Unterbewussten kommt einem psychoanalytischen Gemeinplatz gleich.⁹ Im *Haus u r* arbeitete Schneider dort intensiv von 1986 bis 1989, später integrierte er einzelne markante Arbeiten, wie z.B. 1995 *u r 14 Das letzte Loch* (Abb. 3) oder 1996 *u r 18 Puff (aus Berlin)*. (Abb. 4) In der Logik des Gebäudes wird das Verdrängte in den Keller verschoben. Dieses Bild weitergedacht, befände sich in den Obergeschoßen das Bewusstsein, das die zurückgewiesenen Inhalte nach unten zwingt. Freud beschreibt:

„Wir dürfen uns vorstellen, daß das Verdrängte einen kontinuierlichen Druck in der Richtung zum Bewußten hin ausübt, dem durch unausgesetzten Gegendruck das Gleichgewicht gehalten werden muß.“¹⁰

Nicht nur, dass die Leichen im Keller liegen – eine plakative Redewendung, die immer wieder herangezogen wird¹¹ – in den Kellergängen sammeln sich Unmengen an übrig gebliebenem Baumaterial und Reste verworfener Arbeiten an: Fotografien dokumentieren Steine, Schutt, Bretter, Gipskartonplatten, Kübel, Gitter, Kabel, Plastiktüten.¹² (Abb. 5) Zwischendrin liegt ein verstümmelter Kunststoffkopf, bedeckt mit schleimig glänzenden Kleberresten, dem Plastik-Zehen in den offenen Mund geklebt wurden. (Abb. 6) Die im wörtlichen Sinn abjekten, weggeworfenen Gegenstände geben dem Keller einen Abwehr und Ekel erregenden Anstrich. Julia Kristeva definiert das Abjekte als vom Ich entschieden Zurückgewiesenes, Abgespaltenes.¹³ Auf zweifache Weise stehen die Zwischenräume, die abgestelltes Baumaterial enthalten und deren Funktion unklar zwischen Lager, Gangersatz und eigenständiger Raumarbeit kippt, für das Abjekte, das Julia Kristeva folgendermaßen präzisiert:

⁹ Zur Differenzierung: Freud definiert das Verdrängte als „Teil des Unbewußten“, das immer „unbewußt bleiben“ muss. (Sigmund Freud, *Das Unbewußte*, in Ders., Studienausgabe. Band III. *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982 (1915), S.125) Den Begriff Unterbewusstsein verwirft er frühzeitig. (Vgl. Ebda., S.129.)

¹⁰ Ebda., S.112.

¹¹ So Noemi Smolik: „Und wer weiß wieviel Leichen Gregor Schneider unter dem Schutt seines Kellers eigentlich versteckt hält?“ – Noemi Smolik, *Verzweifle nicht, eines der Häuser ist gesegnet. Frohlocke nicht, eines der Häuser ist verdammt*, in: Gregor Schneider. *Keller* (Ausst.-Kat. Secession, Wien, 2000), Wien 1999, S.4. Oder Schneider im Interview: „Die Leichen liegen immer im Keller. Vielleicht bin ich derjenige, der dann nicht mehr herauskommt.“ – Ulrich Loock, ... *Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...* Gregor Schneider und Ulrich Loock, in: Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996), Bern 1996, S.57.

¹² Nach Loock befinden sich unter dem Schlafzimmer aufblasbare Puppen, die in Karin Orchard's Beschreibung in den Keller verlegt werden. (Karin Orchard, „Das Haus ist vergangen“. *Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider*, in: Angela Lammert u. a. (Hg.), *TOPOS Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2005, S.299; Schneider/Loock 1996, S.52.)

¹³ Vgl. Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982, S.5.

"It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."¹⁴

Die Ablehnung des Uneindeutigen, die Verurteilung der Grenzüberschreitung und die Verwerfung des einst Begehrten sind für die Konstitution des Subjekts notwendig. Vor allem fallen Momente des Triebhaften und der Sexualität unter jene Abgrenzungsbestrebungen. Bezeichnenderweise liegen die eindeutig sexuell konnotierten Räume im Untergeschoß des *Haus u r*. Sie erschließen sich sukzessive beim Gang durch den Keller, der in den Ausstellungen meist mit dem Öffnen einer weißen Tür beginnt. Nach dem Eintreten in eine enge Kammer aus Beton und Steinen, blickt man auf die Unterseite einer Treppe. (Abb. 7) Linkerhand lässt sich eine Abdeckung beiseite schieben; sie gibt eine Öffnung frei, durch die man hindurch klettern kann.¹⁵ Ein schachtartiger Gang führt auf *Das letzte Loch* zu: eine unregelmäßige Mauer, Lehmbohlen. In einer Pfütze steht schmutziges Wasser; eine Lampe und ein schwarzer Eimer mit Verputzbrocken und Steinen bewirken eine provisorische Atmosphäre, als wäre die Arbeit nur kurz unterbrochen.

Einem schmalen Flur bis zu einer Tür mit Glaseinsatz folgend, gelangt man zu der *Puff (aus Berlin)* betitelten Arbeit: Ein roh verputzter, flach gewölbter Kellergang führt auf ein breites Brettertor zu; auf dem Boden erstreckt sich ein niedriges Podest, das die Arbeit einzugrenzen scheint, stünde nicht der Heizkörper auf dem nackten Kellerboden, wodurch die Zusammenstellung in den Raum ausgreift. Die rotierende Diskokugel füllt den Raum mit bewegten Lichtkreisen und verspricht gleichsam eine Aktivität hinter der Tür oder auf der Bühne. Angestrahlt wird sie von einem Scheinwerfer, der hinter einer Kante unterhalb der Decke befestigt ist; das herunterhängende Kabel trägt wie der rohe Putz zu einem improvisierten, schäbigen Eindruck bei, den wiederum die Lichtreflexe überspielen. Zwei schmale Stelen halten eine Absperrkette, die den Durchgang versperrt. Schneider addiert vor dieser kellertypischen Brettertürelemente, die zusammen mit dem Titel der Arbeit ein Nachtclub- oder Bordellambiente andeuten, zu dem jedoch, ganz im Sinne einer *Kathedrale des erotischen Elends*, der Einlass versagt bleibt.¹⁶ Die Verheißung der

¹⁴ Ebda., S.4.

¹⁵ Beschrieben nach *KELLER – Wiener Secession 30.03. bis 21.05.2000 – Exhibition Tour*, Amateurvideo 2000, 5:57 Minuten. Unter anderem wurde 1998 *Puff (aus Berlin)* in London, und im *Städtischen Museum Abteiberg*, Mönchengladbach, sowie 1999 jeweils im Rahmen einer größeren Ausstellung in Paris, Aarhus und Mailand gezeigt, 2012 zudem in Sydney.

¹⁶ Einen ausführlichen Vergleich zwischen dem *Haus u r* und Kurt Schwitters *Merzbau* (1923-37) zieht Karin Orchard. Die beiden „begehbaren Collagen“ (Susanne Meyer-Büser, Vom Verschwinden im Raum. Begehbare Collagen von Schwitters bis heute, in: Dies./Karin Orchard, *Aller Anfang ist Merz – von Kurt*

tanzen den Lichtflecken der Diskokugel wird nicht eingelöst. Diese Szenerie der Abweisung integriert er in das Innerste seines Hauses, ohne dass es gelänge, sie zu überwinden. Die Aneignung schlägt fehl, „dahinter“ befindet sich nicht das Erwartete.

Hinter der Brettertür folgt in einigen Ausstellungen ein winziger Raum, den links eine Scheibe und ein zur Seite geschobener semitransparenter weißer Vorhang teilt. Darin steht in einer Ecke ein großer, gefüllter, schwarzer Plastiksack. Ein niedriger rechteckiger Heizkörper definiert die Glaswand als Schaufenster, in dem sich, gleichsam um die absurde Umstülpung des Außenraums in den Innenraum zu perpetuieren, in der Abbildung die Kellerlampe spiegelt. (Abb. 8) Das Ensemble ist zum Beispiel von der Arbeit *u r 28 Müllsack in Wichsecke* bekannt, die Schneider 1999 unter anderem in der Ausstellung *schlafen im Kabinett für Aktuelle Kunst* in Bremerhaven installierte, einem kleinen Galerieraum mit einer Fensterfront zur Straße.¹⁷ (Abb. 9) Wie bei *Puff (aus Berlin)* verschiebt Schneider damit ein Stück Außenwelt in den Keller. Das Schaufenster und die Absperrkette erfüllen im Innenraum keine Funktion, diese wird lediglich zitiert. Dadurch verschränken sich zwei Aspekte von Privatheit und Öffentlichkeit. Masturbation – in der Erzählfolge nach der versagten sexuellen Wunscherfüllung – findet versteckt im hintersten Winkel des Kellers statt, durch den zurückgezogenen Vorhang wird sie motivisch aber regelrecht zur Schau gestellt. Sowohl das Schaufenster als auch der Titel *Puff (aus Berlin)*, der zugleich etwas Großstädtisches und Verrufenes aufruft, übersetzen Außenräume ins Innere des Hauses.

Schwitters bis heute (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München, 2000-2001), Ostfildern-Ruit 2000, S.270.) weisen trotz augenscheinlicher Parallelen, wie z. B. das unermüdliche Bauen im eigenen Lebensraum, oder das Integrieren persönlicher und gefundener Gegenstände, vor allem formale und strukturelle Unterschiede auf. Der Merzbau entspricht eher einer riesigen organisch wuchernden Skulptur in einem als Atelier genutzten Wohnraum (Zur Tradition des Künstlerateliers im Bezug auf Schwitters: und die Probleme seiner Rekonstruktion, in: Susanne Meyer-Büser/Karin Orchard, *Aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute* (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München, 2000-2001), Ostfildern-Ruit 2000.) und zielt zu keinem Zeitpunkt auf die Wiederholung vorhandener Zimmer. Die Definition als Raum nicht eingelöster sexueller Wünsche lässt sich trotz des hier aufgegriffenen Untertitels, *Kathedrale des erotischen Elends*, in beiden Fällen durch weitere Aspekte relativieren. (Vgl. Orchard 2005.) Allerdings verfügt der *Merzbau* ebenfalls über im Titel sexualisierte „Grotten“: z.B. „*Bordell*“ (von Hannah Höch), eine „*Lustmordhöhle*“ und „*die große Grotte der Liebe*“. (Die Bezeichnungen stammen aus einem Text von Schwitters: Kurt Schwitters, *Ich und meine Ziele*, in: Ders., *Das literarische Werk. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Nachträge zu den Bänden 1-4*, hg. von Friedrich Lach, Köln 1981, S.344f.)

¹⁷ Unter dem Namen Hannelore Reuen wurde 2002 ein sehr ähnlicher Raum, *u r 41, Raum ohne Titel* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf gezeigt. (S. Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003, S.75.)

Schneiders Umgang mit dem Innen und Außen ist kein dialektischer, vielmehr steigert er das Innen, zu einem Komplex, der alles, sogar sein Gegenteil, umfassen kann. In einem einverleibenden Akt stülpt er Fragmente der Außenwelt in das Haus ein, die in ihrem Verweischarakter die Möglichkeit vorspiegeln, bis hin zum Wetter, alles integrieren zu können. Beate Söntgen sieht in der Herstellung des künstlichen Innenraums die „Abdichtung“ vor der Außenwelt unterstrichen.¹⁸ Schneider imitiert Luft und Licht mit Lampen und Ventilatoren, nachdem er sie mit lackierten Fenstern und eingezogenen Wänden am Eindringen ins Haus gehindert hat: „Ich brauche hier gewöhnliches Licht und Luft, ja sogar Tageszeiten, mache sie mir, muss sie mir machen und nehme sie dann als schon vorhanden wahr.“¹⁹ Die Differenz zwischen Tag und Nacht künstlich herzustellen, heißt, etwas zu kontrollieren, das sich grundsätzlich der menschlichen Handlungsmacht entzieht. In seinem begrenzten (Wohn-)Raum erlangt er eine schöpferische Dominanz über die Wahrnehmung von Raum und Zeit. Jedoch forciert er immer wieder Momente, die diese Kontrolle unterlaufen, in denen sich die Arbeit verselbständigt, sich unbewusste Prozesse abspielen. So sagt Schneider:

„Das sind die Momente, in denen ich die Arbeit selbst nicht begreife. Es gibt verschiedene Ebenen, die sich ineinander verschieben, die ich auch nicht kontrollieren kann.“²⁰

Auf diese Ambivalenz, die sich wie die zwei Schalen einer Waage an der Achse der Selbstbehauptung austariert, wird erneut einzugehen sein, wenn Schneiders Rezeptionssteuerung und sein Autorschaftsmodell untersucht werden.

2.1.2 Das Unbewusste: „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Hause“

Unbewusste Abläufe im Haus müssen auf zweierlei Weise betrachtet werden. Erstens verbinden sie sich im Kontext des künstlerischen Schaffensprozesses mit den Topoi schöpferischer Intuition und Selbstvergessenheit in Anbetracht der Arbeit. Zweitens stellt das Unbewusste ein Kernthema der Psychoanalyse dar,²¹ was sich in der Interpretation des

¹⁸ Vgl. Söntgen 2006, S.291.

¹⁹ Schneider/Loock 1996, S.23.

²⁰ Ebda., S.36.

²¹ Freud verschaffte dem Unbewussten als drängender Kraft des Subjekts eine dem Bewusstsein gleichrangige Geltung, was ihm, z.B. von Lacan als Hauptleistung zugerechnet wird. Dass hier sowohl Freud als auch Lacan als begriffsbildende Psychoanalytiker herangezogen werden, ohne theoriegeschichtliche Zusammenhänge zu erläutern, sei mit dem Umstand gerechtfertigt, dass in dieser Arbeit die metaphorische Inanspruchnahme psychoanalytischer Begriffe im Mittelpunkt steht, die sich relativ frei an ihren Vorlagen bedient. Es sei zumindest angedeutet, dass Lacan Freud intensiv rezipierte, ihm an manchen Stellen folgt,

Haus u r niederschlägt. Freud entwirft das Unbewusste als dezidiert topologische Ordnung. Es äußert sich in unbeabsichtigten Fehlleistungen – dem Versprecher, dem Traum und anderen Diskontinuitäten. So lassen sich einerseits die von Schneider nicht gesteuerten Vorgänge, die sich im *Haus u r* ereignen, als unbewusste beschreiben; andererseits bilden unerwartete Durchbrüche, plötzliche Hindernisse oder die durch Wände verstellten Fenster Diskontinuitäten im Raum. Auf das Unsichtbare hinter der Wand, unter der Oberfläche bleibt der Zugriff versagt, als schlummerte etwas Latentes, „etwas von der Art eines Nichtrealisierten“,²² wie Jacques Lacan das Unbewusste bezeichnet.

Die Sentenz „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Hause“ setzt das topologische Bild des psychischen Apparats voraus. Amine Haase spielt in einem kurzen Abriss über die Literatur zu Schneider darauf an, dass sich die Metapher für das *Haus u r* erhärtet: „Verständlich, dass Sigmund Freuds Hinweis, das Ich sei nicht Herr im eigenen Haus, auf vielfältige Fährten (ver-)führt.“²³ Allerdings scheinen diese Fährten eher Punkte als Wege darzustellen; denn jener Satz wird meist nur als passendes Bonmot eingestreut, ohne ihn zu zitieren, geschweige denn ausführlich zu thematisieren.

Den Originalkontext der besagten Stelle bilden zwei Texte von 1917, in denen Freud die Psychoanalyse vermitteln möchte. Er stellt fest, sie folge – als letzte von drei schwerwiegenden Erschütterungen des menschlichen Selbstbewusstseins, seines Narzissmus – der kopernikanischen Wende und der Evolutionstheorie Darwins:

„Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr im eigenen Hause, sondern auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben vorgeht.“²⁴

vieles allerdings erweitert, umdeutet oder widerlegt. Freuds Schriften müssen vor der zeitgenössischen Folie der restriktiven Sexualmoral und der patriarchalen Gesellschaftsordnung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa gesehen werden, die sowohl ihren Kontext als auch ihre Stoßrichtung vorgibt. Die Theorie Lacans bewegt sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts in einem poststrukturalistischen Kontext, und sieht sich fest in Semiotik und Linguistik verankert. Beide werden nach wie vor zitiert, bestätigt und revidiert.

²² Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, hg. von Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Berlin 1996 (1964), S.28.

²³ Amine Haase, Wie gefrorene Zeit aufgetaut werden kann. Wände, Räume und das Schweigen von Gregor Schneider, in: Kunstforum International, 156, 2001, S.306.

²⁴ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Ders., Studienausgabe. Band 1. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982 (1917), S.284; vgl. Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, 5, 1917-1919, S.1-7.

Dem Ich fehle die Kontrolle über seine ummantelnde Hülle, die Freud Seele nennt und für die das eigene Haus bildhaft eintritt. Die Anerkennung, dass es Unzugängliches und Unkontrollierbares im Seelenleben gibt, stellt im Rahmen der Psychoanalyse einen ersten Schritt in der Therapie dar. Die allgemeine Egozentrik des Menschen und die Annahme, Kontrolle über die eigenen Handlungen, Gedanken und Gefühle zu besitzen, wird von der psychoanalytischen Theorie aufgestört und letztlich negiert. Diese Tatsache zu akzeptieren, wäre menschliches Entwicklungsziel. So zieht Bronfen im Zusammenhang mit der Thematisierung des Unheimlichen im *Haus u r* den Schluss:

„Die architektonisch markierte und rituell gefeierte Heimatlosigkeit bietet die einzige lebbare und tragfähige Wohnstätte, die dem reifen Subjekt, das gezwungen ist anzuerkennen, dass er oder sie niemals Herr im eigenen Haus sein kann, offen steht.“²⁵

Nicht die Obdachlosigkeit, der sich Schneider während der Ausstellung unterworfen sieht,²⁶ sondern die radikalisierte „Inneneinrichtung“ des Hauses selbst, die unheimliche Zwischenräume und nicht-heimelige Zimmer zur Folge hat, bezeichnet Bronfen als Ausdruck der Heimatlosigkeit. Die Metapher spiegelt den Kontrollverlust über die Zustände im Haus auf die Unkenntnis der eigenen psychischen Vorgänge. Der verzerrte Wohnraum erzwingt Toleranz gegenüber dem Unergründlichen.

Die Wirksamkeit der psychoanalytischen Therapie hängt davon ab, die Ursache der Neurose in den Tiefen der Psyche, genauer gesagt, im (frühkindlichen) Trauma, das sich im Kern des Unbewussten eingeschrieben hat, aufzuspüren. Bronfen trifft eine wesentliche Unterscheidung zwischen der Zielsetzung der Psychoanalyse und der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerks. Sie beruft sich auf Freuds Auffassung der Psyche, die das Bewusste, vom Vorbewussten und vom Unbewussten trennt,²⁷ und erweitert dieses grundlegende Konzept um das Bild der Krypta, in der „ein verdrängtes Wissen“²⁸ unzugänglich verborgen sei:

„Während die therapeutische Leistung der klassischen Psychoanalyse auf der Annahme beruht, diese innerhalb des psychischen Apparates verortete Krypta lasse sich letztlich öffnen, muss jeder ästhetische Gebrauch, der sich von der Terminologie der Psychoanalyse machen lässt, betonen, dass die Macht des

²⁵ Elisabeth Bronfen, Kryptotopien. Geheime Stätten/Übertragbare Spuren, in: Udo Kittelmann (Hg.), Gregor Schneider. Totes Haus u r. La biennale di Venezia 2001 (Ausst.-Kat, Deutscher Pavillon, Venedig 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S.55.

²⁶ Vgl. Haase 2001, S.290.

²⁷ Vgl. Bronfen 2001, S.40f. und Freud 1982 (1915), S.131-135.

²⁸ Bronfen 2001, S. 40.

verschlüsselten Wissens in ihrer Wirkung auf das Subjekt besteht und nicht in einer Auflösung des hierdurch gestellten Rätsels."²⁹

Für das *Haus u r* gelte, so Bronfen, wie für alle Kunstwerke das ästhetische Interesse, das letzte Rätsel und „die Macht des Verborgenen und Geheimnisvollen zu bewahren.“³⁰ Das *Haus u r* offenbart keine geheime Wahrheit in seiner Tiefe. In Freuds Psychoanalyse führen Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, obgleich auf mühsamem Wege, zur Ursache der psychischen Störung und zur Offenbarung des „eigentlichen“ Wesens des Selbst. Der Glaube an einen lokalisierbaren Ursprung wird von poststrukturalistischer Seite zurückgewiesen. Lacan kennt zwar mit dem Realen einen Kern im Subjekt, der jedoch unter keinen Umständen erfasst werden kann. Nach Michel Foucault ist die psychoanalytische Theorie und Praxis selbst ein Diskurs, der durch die Ordnungsmacht hervorgebracht wird. Die Psychoanalyse versuche, eine verborgene Wahrheit zu entschlüsseln, die im Subjekt verborgen liege, unter der Prämisse, nach der die unbewussten Erinnerungen an vergangene Erfahrungen unser aktuelles Handeln bestimmen. Foucault verweigert sich einer solchen Vorstellung, da sich das Selbst als Produkt der Institutionen der sogenannten Ordnungsmacht herausstellt, indem es die Mechanismen und Normen verinnerlicht und im Prozess der Selbstkontrolle weiterführt. Patrick H. Hutton skizziert Foucaults implizite Auseinandersetzung mit Freud:

„Für Foucault dagegen ist die Psyche keine objektive Realität, die sich durch unsere Theorien beschreiben ließe, sondern eine subjektive Vorstellung, die von diesen Theorien erzeugt wird. Das Selbst ist ein abstraktes Konstrukt, und dieses Konstrukt wird in einem ständigen Diskurs immer wieder umkonstruiert, einem Diskurs, der sich den Anforderungen des Ordnungsprozesses verdankt.“³¹

Als hätte Hutton das *Haus u r* vor Augen, schreibt er: „Die Suche nach dem Selbst ist eine Reise in ein psychisches Labyrinth, die einen gänzlich zufälligen Verlauf nimmt und letztlich in Sackgassen endet.“³²

2.1.3 Veränderlichkeit, Diskontinuität, Inkohärenz

Fortschreitend werden die Grundeigenschaften des Hauses außer Kraft gesetzt. Eine Tür, die sich auf eine Wand hin öffnet, widerspricht ihrer Funktion „ein Gelenk zwischen dem Raum des Menschen und alles was außerhalb desselben ist (...), zwischen dem Innen und

²⁹ Ebda., S.41.

³⁰ Ebda.

³¹ Patrick H. Hutton, Foucault, Freud und die Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin/Huck Gutman/Patrick H. Hutton (Hg.), Technologien des Selbst, Frankfurt am Main 1993, S.158.

³² Ebda., S.162.

dem Außen³³ zu sein, wie es Georg Simmel definiert. Denn sie verneint die „Freiheit (...) diese Begrenzung auch wieder aufzuheben“.³⁴ Es gibt nicht nur einen Weg durch das Haus, vor allem keinen geraden; überall lauert Zurückweisung in Form verschiedenster Hindernisse. Wege tun sich auf, die erst verborgen waren, weil sie von einer Wand versperrt wurden, bestehen dann aber häufig in beinahe unbetretbar engen Zwischenräumen oder modernd feuchten Durchgängen. Sowohl die Gestaltung als auch die Begehung unterliegen dabei diskontinuierlichen und sprunghaften Prozessen. Sie bestehen in widerstrebenden Momenten von Annäherung und Entfernung, Verirren und Aufdecken. Die Affirmation der Lesart, nach der das *Haus u r* ein Subjekt abbilde, wird durch die Beteuerung einer von Rissen durchzogenen Existenz nicht gestört; gerade in der subjekthaften Anschauung gewinnen Brüchigkeit und Inkohärenz des Hauses an Dominanz. Die psychoanalytische Metaphorik führt also in verschiedene Richtungen.

Die Hypothese vom Kunstwerk als Subjekt verfolgend, fällt es schwer, das *Haus u r* als ein geschlossenes, Identität verkörperndes Subjekt bzw. Objekt zu betrachten. Beispielsweise zeigt sich die kontinuierliche Veränderbarkeit des *Haus u r* an der Vielzahl von Zustandsaufnahmen von *u r I Schlafzimmer*, das sich aus einem „Gang im Raum“ und einem „Raum im Raum“ zusammensetzt.³⁵ (Abb. 10, 11) Von Anfang an transportabel konzipiert, wurde es, laut Schneider, am häufigsten zerlegt und ausgestellt.³⁶ Eine Reihe sichtbarer und unsichtbarer Eingriffe führte zu dem Stadium, das zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit im *Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst* in Berlin präsentiert wird.³⁷ Schon die Auflistung im Krefelder Katalog 1994 erfasst 16 Umbauten, dabei unter anderem *u r I u 12*, 1988, ein hinter die Wand gegipster, roter Stein oder die Bleiverkleidung der Wände, *u 13*, die 1989 entfernt wurde, und des Bodens, *u 14*, sowie die Beleuchtung von außen bei geschlossenen und geöffneten Fenstern, *u 15* und *u 16*. Weitere Arbeiten entstehen parallel.

³³ Georg Simmel, *Brücke und Tür*, in: Ders., Gesamtausgabe 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Band I, hg. von Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, Frankfurt am Main 2001, S.57f.

³⁴ Ebd., S.58.

³⁵ Der Gang im Raum besteht aus Holz, Spanplatten, einer grauen Holzterrasse, weißen Wänden, einer weißen Decke und misst 78 x 83 x 276 cm, die Seiten sind zwischen 1,5-10 cm stark; der freistehende Raum im Raum, mit ca. 30-50 cm Abstand zu den umliegenden Wänden, besteht aus Spanplatten auf einer Stahl- und Holzkonstruktion, die auf niedrigen Pfählen ruht, zwei Türen, einem Fenster, einer Lampe, einem Heizkörper, grauem Teppich und weißen Wänden und Decke, mit den Maßen 298x396x249 und einer Wanddicke von 1,5-12 cm. – Vgl. Gregor Schneider. *Arbeiten 1985-1994* (Ausst.-Kat. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1994), Krefeld 1994, o. S.

³⁶ Gespräch am 12.07.2012.

³⁷ Zur detaillierten Beschreibung des *Schlafzimmers* s. Kapitel 4.

„Ich arbeite nicht systematisch von einem Raum zum anderen. Ich arbeite an verschiedenen Sachen gleichzeitig, je nachdem, was für Material da ist, das ist unterschiedlich. An der letzten Arbeit habe ich ein ganzes Jahr gearbeitet.“³⁸

Der diskontinuierliche Bauprozess, die unerwarteten Durchbrüche und Verstellungen, aus denen sich das *Haus u r* zusammensetzt und die Verdopplung der Räume stellen die Kohärenz des Gebäudes in Frage. Die Schlagworte dieser Charakterisierung gemahnen an eine poststrukturalistische Subjektivitätsauffassung. So richtet sich zum Beispiel Lacan entschlossen gegen die Vorstellung von einer kohärenten Ich-Identität. In seinem Text über *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* legt er dar, dass sich die Ganzheit als Projektion in jenem Moment einstellt, in dem das Kleinkind sich selbst im Spiegel erkennt. Über alle körperlichen Defizite hinweg, die es zu diesem Zeitpunkt hat, etabliert sich das Phantasma des ganzen Körpers.³⁹ Mit Lacan wird jede Kategorie einer Einheit, einer Totalität fragwürdig:

„[A]lles, was ich die letzten Jahre gelehrt habe, geschah in der Absicht, die Forderung nach einem geschlossenen *Einen* zu fall zu bringen - es ist das eine Täuschung, an die sich der Begriff eines umhüllenden Psychismus hängt, eine Art Verdopplung des Organismus, in der jene falsche Einheit wohnen soll.“⁴⁰

Lacan kritisiert damit, dass die imaginierte Auslagerung der Psyche aus dem Körper nur eine neuerliche Einheit produziere. Damit ginge man leichtfertig von der Geschlossenheit des durch die Mauern begrenzten Hauses aus und vernachlässigte die prozessuale Offenheit und Brüchigkeit des Inneren.

2.2 Subjektstatus des Kunstwerks

Eben diese Verdopplung vollführt Udo Kittelmann, wenn er das Haus als Gefäß oder Organismus bezeichnet, in das Schneider sein Inneres verlege. Er schreibt pathetisch:

„Gregor Schneider baut, altmodisch gesagt, seiner Seele ein Haus, ein Gefäß, einen Körper, womit die einzelnen Räume des Hauses auch als lebensnotwendige Organe das biologischen Körpers lesbar wären, also als Gehirn, Herz, Lunge usw., aber eben auch als Keimzelle von Trieben und Phantasmen. Der Künstler schreibt diese Sichtweise seinem Werk selbst zu, unterscheidet er doch zwischen dem ‚Haus ur‘ und dem ‚Toten Haus ur‘, sobald er größere Elemente aus dem Haus in Rheydt an einen anderen Ort verpflanzt.“⁴¹

³⁸ Schneider/Loock 1996, S.23. Letzteres bezieht sich auf das *Total isolierte Gästezimmer*.

³⁹ Vgl. Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: Ders., *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986 (1949), S.67.

⁴⁰ Lacan 1996 (1964), S.32.

⁴¹ Kittelmann 2001, S. 16.

Schneider referiert beispielsweise auf eine journalistische Passage, die das Haus mit den „Schichtungen und Schalungen“⁴² des Gehirns vergleicht. Das Haus erweckt in dieser Metaphorik den Anschein von Lebendigkeit, was Schneider vor allem mit der vielzitierten Aussage, „Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten“,⁴³ vorantreibt. Er unterscheidet strikt zwischen dem Raum im Haus, der als veränderlich und lebendig charakterisiert ist, und seinem stillgestellten Zustand im Rahmen einer Ausstellung. Da er einerseits das Arbeiten am Haus als stetigen und konstitutiven Prozess ansieht, und andererseits die Räume bewohnt, scheint dieser Schluss plausibel; beides ist in der Institution nicht möglich.

Körperbezogene Verbildlichungen nähren den Status als lebendiges Subjekt, der dem Kunstwerk zugewiesen wird. Neben dem Pathos Kittelmanns ist die Lesart des Hauses als Körper auch insofern problematisch, als es ihm eigene Wirk- und Handlungsmächtigkeit unterschiebt. Isabelle Graw analysiert dieses Phänomen bezüglich der Gemälde Gerhard Richters:

„Der Künstler schraubt seine Subjektivität zurück, um diese seinen Bildern zuzuschlagen. Die antisubjektive Technik vermag offenkundig, den Mythos der Selbsttätigkeit zu beflügeln. Man könnte diesen Zusammenhang auch produktionsästhetisch formulieren: Je mehr sich der Künstler aus dem Produktionsprozess herausnimmt, desto subjektiver wirken seine Bilder.“⁴⁴

Schneider tritt, wie Richter, häufig hinter seine Arbeit zurück, was auch der Unübersichtlichkeit des Hauses geschuldet sein mag. Er beschreibt, „dass man an etwas baut, das man selbst nicht mehr kennen kann.“⁴⁵ Ohne Zweifel kann er auf die Rezeptionsseite wechseln, Distanz nehmen und überrascht sein, da er nicht jeden Schritt des Bauens bewusst erinnert und die Räume über die Zeit bzw. an anderen Orten nicht-intendierten Veränderungen unterliegen. Jedoch spitzt sich die Auffassung über die Eigenmächtigkeit des *Haus u r* zu: die Arbeit, schreibt Heynen, übernehme „selbst die Regie“,⁴⁶ und Schneider sagt:

„Der Moment, in dem sich die Arbeit von mir loslöst und nicht mehr zu kontrollieren ist, das ist für mich der spannendste Augenblick. Dann stehe ich auf derselben Stufe wie der Betrachter.“⁴⁷

⁴² Ebda., S.255.

⁴³ Schneider/Loock 1996, S.57.

⁴⁴ Isabelle Graw, *Der Grauschleier der Subjektivität. Über Gerhard Richter* in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: *Texte zur Kunst*, 86, 2012, S.235.

⁴⁵ Haase 2001, S.290.

⁴⁶ Julian Heynen, *Ver-Bergen*, in: *Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996)*, Bern 1996, S.70.

⁴⁷ Haase 2001, S.298.

Es gehört durchaus zur Inszenierung, die BetrachterInnen mit den sich verselbständigten Eigenarten des Hauses zu schockieren. Darauf wird in den folgenden Kapiteln zurückzukommen sein. Mit einer subjekthaften Implikation des Kunstwerks verkennt man die Verwobenheit aller am Generierungsprozess beteiligten Parteien nicht weniger als mit einer romantisch-modernen schöpferischen Autorfigur oder einem alle Bedeutungsstränge bündelnden Rezipienten.⁴⁸

2.3 Das Unheimliche (*Kaffeezimmer*)

Ein weiterer Topos Freuds, der die Diskussion des *Haus u r* bestimmt, ist das Unheimliche. In vielen Texten wird damit die spezifische, verunsichernde Stimmung erfasst, die das *Haus u r* bewirkt. Besonders Beate Söntgen und Elisabeth Bronfen stellen es auf Grundlage von Freuds gleichnamigem Aufsatz, ins Zentrum ihrer Analysen. Söntgens Ansatz verschränkt Phänomenologie, Raumtheorie und Psychoanalyse zu einer dichten Beschreibung der im *Haus u r* vorherrschenden affektiven Prinzipien. Sie zielt darauf, die dortige ästhetische Erfahrung als unentrinnbar und physisch bestimmt zu charakterisieren.⁴⁹ Bronfen betont vor einem ähnlichen theoretischen Hintergrund die Unergründlichkeit der Arbeit als ästhetisches Paradigma und das Ziel, die Instabilität zu akzeptieren, dem sich das Subjekt unterworfen sieht.⁵⁰ Die Komplexität dieser beiden Beispiele verlangt ebenso nach einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit der verwendeten Begrifflichkeit, wie das andere Extrem, die Unbedarftheit, mit der in vielen weiteren Texten auf psychoanalytische Metaphern zurückgegriffen wird.

⁴⁸ Dem Rezipienten – dem Leser – wird in Roland Barthes 1968 erschienenem Text *Der Tod des Autors* die zentrale Funktion zugewiesen. Er verkündet zunächst das Verschwinden des Autors als Ursprung des Textes und entwickelt, Julia Kristeva folgend, eine radikale Intertextualitätsvorstellung: Der Autor wird dabei zum Schreiber, der Teil eines textuellen Gewebes ist und sich erst im Moment des Schreibens, gleichzeitig mit dem Text konstituiert. Schließlich führt er in einer rezeptionsästhetischen Wendung den Leser als Ort ein, in dem alle Verknüpfungen des Textes zusammen laufen. Laut Michel Foucaults indirekter Kritik etablierte er damit erneut eine autorähnliche Figur. Außerdem lösche, so Foucault, das Verschwinden des Autors aus dem Diskurs durch die Selbstreferentialität der Sprache nicht die an den Autor gebundenen Funktionen aus, z.B. als Ordnungsprinzip oder Glaubwürdigkeitsgarantie zu dienen.– Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (1968), S.185-193; Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (1969), S.198-229.

⁴⁹ Vgl. Beate Söntgen, *Einrichter – Adorno und Merleau-Ponty*, in: *Texte zur Kunst*, 47, 2002, S.142-143; dies., *Interieur – Das kritische Potential der Gegenwartskunst*, in: Angela Lammert u. a. (Hg.), *TOPOS Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2005, S.363-375; dies., *Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt*, in: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hg.), *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S.288-303.

⁵⁰ Vgl. Bronfen 2001, S.33-60.

Anhand von *ur 10*, dem *Kaffeezimmer*, das Schneider 1993 in einen Raum des *Haus ur* baut, lässt sich beschreiben, wie das Gefühl des Unheimliche entsteht. (Abb. 12) Es wird der Ort, an den er bei Führungen seine Gäste zu Kaffee und Kuchen bittet. Man betritt ihn von einem kleinen Vorraum aus, von dem insgesamt drei Türen abgehen. Außer dem Niveauunterschied der Böden, der durch eine Stufe überwunden wird, erregt der Raum zunächst kein Aufsehen. Die Möblierung mit einem Wandschrank, einem Tisch und zwei Stühlen erweckt den Eindruck von Normalität. Ein Ventilator und eine Lampe hinter dem Vorhang suggerieren, dass das geöffnete Fenster nach außen führt.⁵¹ Beate Söntgen formuliert einleuchtend, dass auf diese Weise eine „Naturalisierung des bearbeiteten Raumes zum Interieur“⁵² herbeigeführt werde. Die vertrauten Funktionen des Wohnens, die sich hinter den konventionellen Bezeichnungen der Zimmer erwarten ließen, offenbaren sich als künstlich.

2.3.1 Das Verborgene im Vertrauten

Nach Freud empfinden wir etwas in dem Moment als unheimlich, in dem das eigentlich Vertraute in sein Gegenteil umschlägt. Er leitet den Zusammenhang zwischen dem Unheimlichen und dem Heim als vertrautem Ort ausführlich aus seiner Etymologie her: Das Wort *heimlich* trägt im Deutschen zwei gegensätzliche Bedeutungen, einerseits *zum Heim gehörig, heimelig*, andererseits bezeichnet es etwas, das im Verborgenen gehalten wird, wie es im Wort *geheim* ausgedrückt ist, so dass es „seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz zusammenfällt.“⁵³ Freud kommt zu dem Schluss, dass sich im Bruch, den das Unheimliche darstellt, das Verdrängte Zugang zum Bewusstsein verschafft:

„Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dieses Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das

⁵¹ Von Loock charakterisiert als „warme(r) Halogenstrahler, der für den Raum eine helle Atmosphäre erzeugt.“ – Ulrich Loock, Gregor Schneider. Junggesellenmaschine Haus ur, in: Kunstforum International, 142, 1998, S. 206.

⁵² Söntgen 2006, S.294. Eine eingehendere Betrachtung von Söntgens Theoretisierung des Interieurs erfolgt unter Punkt 3.1.2.

⁵³ Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: Ders., Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982 (1919), S.250.

Unheimliche, und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die wahre Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.⁵⁴

In den Texten, die sich auf diesen Zusammenhang berufen, wird nicht klar unterschieden, ob die Wirkung des Unheimlichen auf das Objekt, die gezielte Inszenierung bzw. die psychische Disposition des Autors oder die entsprechende Konstitution der RezipientIn zurückzuführen ist. Freud bezieht sich auf die Person, der etwas widerfährt (oder die etwas liest), das sie als unheimlich empfindet, d.h. durch das sich verdrängte Inhalte Zugang zu ihrem Bewusstsein verschaffen. Brigitte Kölle knüpft das Unheimliche an das bedrohliche Latente, mit dem die BetrachterInnen in Form des persönlichen Verdrängten im *Haus u r* unweigerlich konfrontiert würden.⁵⁵ Elisabeth Bronfen geht unter anderem auf Schneiders mehr oder weniger kalkulierte Inszenierung ein, mit der er vor allem während der Führungen die Wahrnehmung des Hauses als unheimlich forciert.

Festzuhalten ist, dass das Unheimliche per se immer nur Wirkung sein kann, dass diese von einer spezifischen Inszenierung herrührt und dass sie nur dann wahrgenommen werden kann, wenn die entsprechenden Grundparameter der Rezeption gegeben sind, d. h. zunächst die Akzeptanz des Raums als gewöhnlichen, dicht gefolgt vom Hervorbrechen unbestimmbarer, irritierender Momente, wie Zwischenräume und Abgründe, die hinter der sichtbaren Oberfläche verborgen liegen. Was als gewöhnlich angesehen wird, variiert von Person zu Person. Allerdings stellt sich die Frage, ob es das Freud'sche Unheimliche ist, oder vielmehr Unbehagen, Beklemmung und das Gefühl, ausgeliefert zu sein, die die Rezeption des *Haus u r* bestimmen. Freud schließt einige Angst auslösende Bedingungen, beispielsweise „Einsamkeit, Stille und Dunkelheit“ als „Momente (...), an welche die bei den meisten Menschen nie ganz erlöschende[r] Kinderangst geknüpft ist“ aus seiner Betrachtung des Unheimlichen aus.⁵⁶ Das Unheimliche resultiert nach Freud sprachlich wie faktisch aus der Ambivalenz zwischen dem Vertrauten und dem Verdrängten.

⁵⁴ Freud 1982 (1919), S.263f.

⁵⁵ Kölle 2007, S.29-36.

⁵⁶ Freud 1982 (1919), S.269.

2.3.2 Wiederkehr, Wiederholung, Doppelgänger

Wird das Vertraute wiederholt, kehrt es sich in sein Gegenteil und wird verdächtig.⁵⁷ Indem das *Kaffeezimmer* Normalität kopiert, dabei das umliegende Zimmer als konkretes Vorbild nimmt, und sich wörtlich im Kreise dreht, wird es zum „Wiedergänger seiner selbst.“⁵⁸ Der Raumkubus lagert innerhalb eines Zimmers auf einem Drehmechanismus aus Rollen und Motoren, der ihn unmerklich um die eigene Achse kreisen lässt. So führt die Tür nicht mehr zwingend dorthin zurück, von wo aus man den Raum betrat, sondern öffnet sich in zyklisch wiederkehrenden Abständen auf den Ausgang, auf Wände oder auf die Ecken des umliegenden Zimmers. Da Schneider in der Führung den Weg weist, protokolliert kein Erfahrungsbericht eine verzweifelte Suche nach dem Ausstieg, aber der Mechanismus erzeugt eine „unbeabsichtigte Wiederkehr“,⁵⁹ die der Situation ähnelt, wenn man sich verlaufen hat. Anhand einer Anekdote schildert Freud, Gefühle von „Hilflosigkeit und Unheimlichkeit“⁶⁰, die aus dem Verlust der Orientierung und dem „Moment der unbeabsichtigten Wiederholung“ entspringen,

„welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“⁶¹

Der Zufall, der sich der eigenen Autorität über die Geschehnisse widersetzt, führt zu einer als unheimlich empfundenen Kontingenzerfahrung, gegen die Schneider *similis similibus* den Akt der Wiederholung setzt: 1985 begründet *u 1* die Arbeit am *Haus u r*, eine etwa drei Quadratmeter große Wand aus Kalksandstein und Mörtel, die Schneider vor einer bestehenden Wand errichtete, gefolgt von *u 2*, einer zwei Zentimeter dicken Wand hinter einer Wand – eine weiße Spanplatte auf Holz, die er 1986 wieder abbaute.⁶² Im selben Jahr entsteht der erste Raum, *u r 1*, später als *Schlafzimmer* bezeichnet.

⁵⁷ Barbara Gronau entwickelt den Verdacht als Figur im Umgang mit Gegenwartskunst auf zwei Ebenen. Die kriminalistische Färbung, die Schneiders leichenartig inszenierte Puppen und die Inszenierung des Unheimlichen evozieren, setzt sie in Beziehung mit Boris Groys' These von der Verdachtsstruktur und der darin liegenden Performativität aktueller Kunstrezeption. – Barbara Gronau, *Der Verdacht. Zur Inszenierung und Ironisierung von Ungewissheit in der Gegenwartskunst*, in: Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S.91-103.

⁵⁸ Söntgen 2006, S.292.

⁵⁹ Freud 1982 (1919), S.259.

⁶⁰ Ebd. Ein entsprechendes Phänomen stellt sich ein, „wenn man im unbekanntem, dunkeln Zimmer wandert, um die Tür oder den Lichtschalter aufzusuchen und dabei zum xtenmal mit demselben Möbelstück zusammenstößt“ — Ebd., S.260.

⁶¹ Ebd.

⁶² Die Nummerierung und die Unterscheidung in *u*, als Kürzel für eine gebaute Arbeit und *u r*, für einen gebauten Raum, entstand nachträglich und behelfsweise, so Schneider: „Zu einem Zeitpunkt, da die Unterscheidbarkeit von Räumen sehr schwierig war, wo Räume gebaut waren, die in dem Haus auf der Unterheydener Straße nicht mehr zugänglich sind, da habe ich versucht, die Arbeit (...) mit Nummern zu kennzeichnen. Es ging mir darum, sie unterscheidbar zu machen. Dann habe ich die Räume fotografiert, die

Es gilt, zu differenzieren, dass mit Wiederholung die Kopie von Wänden oder Räumen und zugleich der aktive Vorgang, diese zu produzieren, gemeint sein kann: die Verdopplung der Wände einerseits hat zunächst die zweifache Wanddicke zur Folge, wodurch sie der Abschottung von Außen Vorschub leistet und darüber hinaus einen Doppelgänger der vorhandenen Wand darstellt; als Prozess verstanden, gemahnt andererseits die Wiederholung, die sich aus den Bauhandlungen, dem Abreißen und dem Wiederaufbauen zusammensetzt, an den Freud'schen Begriff des Wiederholungszwangs. 1914 wurde er von Freud in *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, einer Art Leitfaden für die Therapie eingeführt:

„so dürfen wir sagen, der Analytierte *erinnere* überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er *agiere* es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er *wiederholt* es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“⁶³

In der klassischen psychoanalytischen Theorie besagt der Wiederholungszwang, dass etwas, das einem zu tun verboten oder versagt ist, in anderer Form ausagiert wird, wenn und weil es unmöglich ist, sich zu erinnern. Lacan referiert auf diese Verbindung Freuds; das Subjekt könne sich nicht uneingeschränkt erinnern, sondern kreise dabei immer um einen unergründlichen Kern:⁶⁴

„Die Einkehr des Subjekts, das biographische Eingedenken geht nur bis zu einer bestimmten Grenze, die ich ‚das Reale‘ nenne. (...) Das Reale wäre hier das, was stets an derselben Stelle wiederkehrt – an der Stelle, wo das Subjekt als denkendes (...) ihm nicht begegnet.“⁶⁵

Lacan folgt der Unterscheidung zwischen der Wiederholung, die in einer Handlung besteht, und der Reproduktion des Erinnerns:

„Zudem erscheint die Wiederholung in einer Form, die recht unklar und durchaus nicht selbstverständlich ist: Sie erscheint als Reproduktion oder Vergegenwärtigung *in actu*.“⁶⁶

fotografiert werden konnten, und die Räume ausgemessen, die ausgemessen werden konnten. Es gab auch welche, die weder ausmessbar noch fotografierbar waren. Durch das Zusammentragen fast aller Informationen ist wieder eine eigenständige Arbeit entstanden.“ – Heinz-Norbert Jocks, Gregor Schneider. Von der Zeit, da das immobile Haus mobil wurde. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum International, 186, 2007, S.264f.

⁶³ Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II, in: Ders. Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik, Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey/Ilse Grubrich-Simits, Frankfurt am Main 1982 (1914), S.209f.

⁶⁴ Vgl. Lacan 1996 (1964), S.56.

⁶⁵ Ebda. – Christoph Braun fasst Lacans Begriff des Realen prägnant zusammen: „Um diesen Punkt zu verstehen, muss man sich zunächst klar machen, daß die *Symbolisierung* eine Erfassung und Aufhebung der realen Dinge in eine signifikant strukturierte Welt ist. Die auf diese Weise gesponnene Realität ist jedoch immer unvollständig, sofern stets noch ein Rest aussteht, der nicht symbolisiert worden ist. (...) Dieser Rest ist das *Reale*, ein fremdes unnennbares Etwas, das schlechtweg außerhalb der Welt des Bedeutbaren ist“. – Christoph Braun, *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin 2010, S.78.

⁶⁶ Lacan 1996 (1964), S.56.

Da Schneiders Arbeitsweise betont handlungsorientiert ist, lässt sich die Prämisse des wiederholenden Ausagierens auf sein künstlerisches Prinzip beinahe zu leicht spiegeln. Wenn es nicht darum gehen soll, seine in der Kunst umgesetzten psychischen Zustände zu therapieren, erweist sich das Konzept in der direkten Anwendung auf seine Form der Wiederholung als riskant. Jedoch bleibt die Beziehung, die Freud zwischen dem Wiederholungszwang und dem Unheimlichen eröffnet, für die Wirkung der Räume interessant:

„Im seelisch Unbewußten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, (...) Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.“⁶⁷

Anhand dieses Zusammenhangs lässt sich ein weiterer Ursprung des Unheimlichen in Worte fassen. Schneiders Vorgehen bedingt nicht nur eine Verschiebung der Annahmen über Realität, indem es die Frage nach Original und Kopie und der Gewissheit der wahrnehmbaren Welt stellt. Indem es Zwanghaftigkeit heraufbeschwört, stellt es das auf Manifestationen lauende Verdrängte aus.

Aus dem Abgespaltenen und Verhinderten entstammt, laut Freud, auch der Doppelgänger. Mit der Anekdote, er sei über sein unerwartet erscheinendes Spiegelbild wie vor einem Fremden erschrocken, führt er die Figur ein. Er sieht darin eine Analogie zur Aufspaltung zwischen dem Ich und dem Gewissen und folgert:

„Die Tatsache, daß eine solche Instanz vorhanden ist, welche das übrige Ich wie ein Objekt behandeln kann, also daß der Mensch der Selbstbeobachtung fähig ist, macht es möglich, die alte Doppelgängervorstellung mit neuem Inhalt zu erfüllen und ihr mancherlei zuzuweisen, vor allem all das, was der Selbstkritik als zugehörig zum alten überwundenen Narzißmus der Urzeit erscheint. Aber nicht nur dieser der Ich-Kritik anstößige Inhalt kann dem Doppelgänger einverleibt werden, sondern ebenso alle unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Phantasie noch festhalten will, und alle Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten, sowie alle die unterdrückten Willensentscheidungen, die die Illusion des freien Willens ergeben haben.“⁶⁸

Schneider setzt das Motiv in der Arbeit *Familie Schneider* mit Schauspielern wörtlich in Szene: 2004 gestaltet er in der Londoner Walden Street das Innere zweier nebeneinander

⁶⁷ Freud 1982 (1919), S.261.

⁶⁸ Ebda., S.258f. Die Ich-Spaltung sieht Freud, anders als Lacan, nicht sprachlich determiniert, sondern gegeben zwischen dem Ich und dem Über-Ich, d.h. dem Gewissen bzw. der internalisierten Vater-Instanz, und führt sie auf den Kastrationskomplex zurück, der hier nicht berücksichtigt werden soll.

liegenden, sich gleichenden Reihenhäuser.⁶⁹ (Abb. 13) Zwei BesucherInnen wurde je ein Schlüssel ausgehändigt, mit dem sie je eines der Häuser betreten konnten; alleine konnte man sich darin frei bewegen, traf allerdings auf Personen, die nicht auf Ansprache reagierten. In der Küche wusch eine Frau mit statischem Gesichtsausdruck monoton und langsam Geschirr, ein Mann masturbierte unter der Dusche hinter einem halbtransparenten Vorhang, im Schlafzimmer sitzt ein Kind auf dem Teppichboden, mit einem schwarzen Müllsack über dem Oberkörper. (Abb. 14-16)

Das unangenehme Gefühl kippte spätestens dann ins Schauerlich-Unheimliche, wenn man nach den vorgegebenen zehn Minuten das andere Haus betrat, in dem sich die exakt gleiche Szenerie abspielte. Die Zwillingspartner der Statisten agierten auf dieselbe Weise, in der exakt kopierten Ausstattung. Bisweilen bildete Schneider Doppelgänger von Räumen, um sie für Ausstellungen an mehreren Orten verfügbar zu machen, wie zum Beispiel *ur 3A* und *ur 3B* 1994 für die Galerie Andreas Weiss in Berlin. (Abb. 17, 18) Die menschlichen Doppelgänger der *Familie Schneider* und ihre performative Wiederholung von Handlungen in den kopierten Häusern vervielfachen die Spielarten des Doppelgängermotivs zu einer Verdopplung der Verdopplung.

Im *Haus u r* selbst arbeitet Schneider nur mit fingierten Personen, die als Alter Egos bezeichnet werden können.⁷⁰ Vor allem zwischen 1990 und 2003 traten seine „Mitbewohner“ Hannelore Reuen und Norbert Schmidt, deren Namen am Klingelschild des *Haus u r* vertreten sind, mehrfach auf. In der Arbeit *Hannelore Reuen. Alte Hausschlampe* (2000) liegt eine menschengroße Puppe in der Kleidung einer alten Frau bäuchlings über einem kurzen Holzbalken auf dem Boden. (Abb. 19) Ihr Rock ist hoch geschoben und die hautfarbene Strumpfhose heruntergezogen, was, wie Barbara Gronau herausarbeitet, dringenden Verdacht heraufbeschwört.⁷¹ Bei der Eröffnung der Ausstellung in der Warschauer Galeria Foksal soll es der verkleidete Schneider selbst gewesen sein, der ihre Rolle annahm. Er schlüpft in ihre Figur. Im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, wird sie als existierende Person inszeniert, indem er Amine

⁶⁹ Vgl. James Lingwood, Gregor Schneider. *Die Familie Schneider* (Ausst.-Kat., Artangel, London 2004), Göttingen 2006.

⁷⁰ Vgl. z.B. Kölle 2007, S.35.

⁷¹ Vgl. Gronau 2004, S.91.

Haase als Hannelore Reuen ein Interview gibt.⁷² Die in sich widersprüchlichen und zwanghaften Antworten dieses Gesprächs skizzieren eine gesplante Person, wodurch sie die Teilung in Ego und Alter Ego unterstreichen. Außerdem lässt Schneider sie als Urheberin einiger Ausstellungen fungieren.⁷³

Das Uneindeutige, die Unsicherheit über ihren Realitätsgrad bewirkt die Unheimlichkeit der Figur Hannelore Reuen. Wie das *Kaffeezimmer* spielt sie mit den Annahmen des Besuchers. Die Verdoppelung von Wänden und Zimmern lässt an der Authentizität des Ortes zweifeln, wodurch sich die schon im Begriff des Unheimlichen angelegte Ambivalenz im gleichzeitigen Vorhandensein des Raumes als Vertrautem und als Trugbild wiederfindet. Die Nicht-Identität der Räume mit dem, was sie scheinen und erwarten lassen, wirft die Frage auf, ob überhaupt irgendetwas als mit „sich selbst identisch“ befunden werden kann. Ebenso ist der Status von Hannelore Reuen kein verlässlicher; wird sie von Gregor Schneider gespielt, ist sie die Puppe in der Ausstellung, eine fiktive Person oder eine Arbeit Schneiders? Die definitorische Uneindeutigkeit kennzeichnet auch das *Haus u r*. Systematisch erschüttern Schneiders Raumimitationen die gewohnten Annahmen zur zeitlichen und räumlichen Orientierung: Die Tageszeiten und die äußeren Lichtverhältnisse werden durch verdunkelte Fenster verschleiert; die Räume lösen das architektonische Versprechen von Stabilität und Beständigkeit nicht ein; die Fenster, die Wände oder Tageslicht und Wind können nie als verlässliche Indikatoren für Realität genommen werden. Ihren Umraum verdoppelnd, imitieren sie – Produkt und Prozess der Wiederholung – Gewöhnlichkeit, aus der das Unheimliche hervorbricht. Das Motiv des Doppelgängers greift die Ambivalenz zwischen Vertrautem und Verdrängtem ebenso auf, wie die Wiederholung der Tätigkeit, zu bauen, abzureißen und wieder zu errichten, „was“, mit den Worten Freuds, „an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann“.⁷⁴

⁷² Vgl. Amine Haase, Interview mit Gregor Schneider und Hannelore Reuen im *Haus u r* in Rheydt über sich selbst, in: Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003, S.4-66.

⁷³ Unter dem Namen Hannelore Reuen liefen Ausstellungen in Köln 1997, Bremerhaven 1999, Warschau, Göteborg, Helsinki und Krefeld 1999/2000, Pittsburgh 2001, Düsseldorf 2002; als N. Schmidt lag Schneider, den Oberkörper von einer Wand verdeckt, beispielsweise zur Eröffnung im Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 2001. (Abb.20)

⁷⁴ Freud 1982 (1919), S.261.

2.4 Erinnerung (*Wunderkammer*) – Oblivium (*Total isoliertes Gästezimmer*)

Ausgehend von der Trennung des Verdrängten vom Bewussten begegnen dabei Wiederholen, Erinnern und Durcharbeiten dem Vergessenen und Verstellten. Mit den Wänden von *u r 6*, der *Wunderkammer*, verstellte Schneider buchstäblich die Möbel und Bilder des vorhandenen Raumes, die er beim Einbau an ihrem Platz beließ. Er richtete die *Wunderkammer* 1989 ein und mauerte sie kurz darauf zu.⁷⁵ (Abb. 21) Sie ist angefüllt mit einem Sammelsurium von Gegenständen.⁷⁶ Je nach Abbildung variieren ihre Anordnung und der Grad ihrer Verschmutzung. Da der Raum so viele Gegenstände beherbergt, sieht man an ihm besonders deutlich, dass die Dinge in den Räumen in Bewegung bleiben, womöglich benutzt, verlegt oder entfernt werden.⁷⁷ An einem knapp unterhalb der Decke ins Zimmer ragenden Balken hängt links eine schwere weiße und rechts eine mit schwarzem Schallschluckmaterial ummantelte Kugel. Den Stil der gründerzeitlichen Möbel unterstreichend türmen sich alte Koffer neben einem Paar Bockshörnern auf einem verspiegelten Schrank. Schalen, Flaschen, Dosen und Kästchen, eine Mausefalle, eine Kerze auf einer Flasche, eine Wasserpfeife, Schnaps und ein Flachmann verteilen sich auf dem Tisch und einem Schränkchen. (Abb. 22) Es mischen sich mögliche Gebrauchsdinge mit unbestimmbaren Objekten, die in der Summe zu einer geheimnisvollen Stimmung beitragen und rätselhafte Verweise auf ihren Sammler preiszugeben scheinen. Die *Wunderkammer* erweckt, ihrer Bezeichnung entsprechend, den Eindruck eines Kuriositätenkabinetts,⁷⁸ der alchemistischen Studierstube Fausts,⁷⁹ oder schlicht von „kreativem Chaos“. Es mögen zufällige Fundstücke sein, die Schneiders Interesse auf sich

⁷⁵ Die *Wunderkammer* auf dem Umschlag des Katalogs für die Ausstellung in Bern 1996, knüpft an den Krefelder Katalog an, der mit der gleichen Abbildung endet. Obwohl die Ausstattungsfülle der *Wunderkammer* innerhalb des Gesamtkomplexes m. E. singular ist, wird dadurch der privat-persönliche Aspekt exponiert. Die Publikation, die Schneider selbst mit gestaltete, (Vortrag am 08.11.2012.) spitzt die subjektzentrierte Lesart zu, von der das Haus in der Rezeption begleitet wird.

⁷⁶ Smolik zählt auf: „Die Wunderkammer: tote Tiere, Köpfe, eine Hand, eine schwarze Sternkugel hängt von der Wand, ein alter Schrank, eingerollte Teppiche, eine Maske, Hörner auf dem Schrank. Und wieder ein Fenster, das kein Fenster ist, es bietet keinen Blick nach außen. Aber gibt es aus diesem Haus überhaupt einen Blick nach außen?“ – Smolik 1999, S.5-7.

⁷⁷ Zu Prozessualität und Veränderbarkeit als grundlegende Prinzipien des *Haus u r* siehe 3.2, 3.3, 3.4.

⁷⁸ Heynen beschreibt eine Abbildung der *Wunderkammer* „in der warmen Tonigkeit des Vergangenen“ als „etwas improvisierte und grobe Version eines Sammler- und Gelehrtenkabinetts“ – Heynen 1996, S.60; David Moriente nennt sie „*u r 6*, *Cabinet of Curiosities* (1989)—a postmodern version of the 17th-century *Wunderkammern*, stuffed with strange objects with no apparent purpose“. – Moriente 2012, S.168f.

⁷⁹ In der Nachtszene in Goethes *Faust* heißt es: „O sähst du, voller Mondenschein,/ Zum letztenmal auf meine Pein,/ Den ich so manche Mitternacht/An diesem Pult herangewacht:/ (...) Weh! steck' ich in dem Kerker noch?/ Verfluchtes dumpfes Mauerloch!/ Wo selbst das liebe Himmelslicht/ Trüb durch gemalte Scheiben bricht!/ (...) Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,/ Mit Instrumenten vollgepfropft,/ Urväter-Hausrat drein gestopft –/ Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!“ – Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart 2000 (1808), S.14.

zogen, oder persönlich bedeutsame Erinnerungsstücke.⁸⁰ In beiden Fällen zeugen sie von einer sehr subjektiven Auswahl, die sich nicht nach logisch-objektiven Kriterien erschließen lässt, die aber durchaus im Betrachter assoziative Nachwirkungen entfalten.⁸¹ Sie bringen zum Vorschein, dass die Art, wie Schneider die *Wunderkammer* ausstattet, über die Kreation eines persönlichen „Erinnerungsraums“ hinausgeht, indem es Inhalte eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses berührt.⁸² Dieses ausschließlich subjektiver Selektion unterliegende Archiv ergänzt öffentliche Archive auf poetische Weise.⁸³ Die Verschmelzung gelingt darüber hinaus durch die metaphorische Übertragung der individuell gestalteten *Wunderkammer* in ein Sinnbild für einen Raum des Gedächtnisses:

An der Wand hängt eine anatomische Graphik, die Schicht für Schicht den Aufbau des menschlichen Körpers wiedergibt: Haut, Muskelstränge, Blutbahn, Organe. (Abb. 23) Die Schautafel nimmt das Prinzip der Schichtung vorweg, dem der gesamte Raum verpflichtet ist: „Es handelt sich um ineinander geschachtelte, wie eine Zwiebel oder eine russische Puppe aufgebaute Räume.“⁸⁴ Die hintereinander gestaffelten Wände beherbergen Fotografien von Schneiders Familie, auf jeder Wand eine Generation. Die hinten liegenden sind der Sichtbarkeit entzogen, und doch vorhanden; so wird die eigene Ahnengeschichte als latente persönliche Erinnerung bewahrt.

„Hinter dem letzten Fenster, das man öffnen kann, ist wieder ein Fenster. Man steigt auf die Fensterbank und sieht in den Zwischenräumen ältere Photos. Ich habe Bilder und Möbelstücke stehen gelassen, einen neuen Raum eingebaut. In dem

⁸⁰ Einzelne Gegenstände ließen sich durch Recherchen zuordnen, beispielsweise eine Hand aus Ton, die er in einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks auf die Frage nach seiner künstlerischen Initiation beschreibt: „Meine Mutter hatte selber Teller getöpft und dabei Blätter hineingedrückt, um das Blattmuster zu kopieren. Und weil es so naheliegend war, modellierte ich mein Hand.“ – Schneider/Jocks 2007, S.247.

⁸¹ Vgl. Ebda., S.23.

⁸² Aleida Assmann bestimmt den Unterschied zwischen Gedächtnis und Erinnerung folgendermaßen: „Das Gedächtnis ist die Dispositionsmasse, aus der die Erinnerung auswählt, aktualisiert, sich bedient.“ – Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Dies./Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, S.17. Zum Begriff des Erinnerungsraums: Aleida Assmann, Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2003. Zum kulturellen und kollektiven Gedächtnis vgl. Aleida Assmann, Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Köln 2006, S.179-188.

⁸³ Dass Archivkunst darüber hinaus subversives Potential besitzt, arbeitet Hal Foster an drei Positionen heraus, Thomas Hirschhorn, Sam Durant und Tacita Dean: „Finally, the work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private.“ – Hal Foster, An Archival Impulse, October, 110, 2004, S.5. Die Kritik an der Struktur des Archivs als Machtinstrument, richtet sich nicht nur gegen die Institutionen, sondern beinhaltet zudem eine politische Haltung, die Schneider, außer dass er subjektive Kriterien in den Vordergrund versetzt, in seiner Wunderkammer nicht verfolgt. Vgl. zu diesen beiden Stoßrichtungen auch: Beatrice von Bismarck, Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010, S.181-182.

⁸⁴ Schneider/Jocks 2007, S.255.

Zwischenraum hängen jetzt Photos von meiner Mutter, von meinem Vater, dahinter von der Grossmutter. Pro Raumschicht eine Generation.⁸⁵

Schneider organisiert den Raum wie ein Palimpsest, eine Metapher, die häufig für das Gedächtnis verwendet wird.⁸⁶ Die Wände der Wunderkammer funktionieren wie die Schichten von Schrift auf dem Pergament, oder die überlagerten Spuren der Einritzungen in die Wachstafel des Freud'schen Wunderblocks.⁸⁷ Das Gedächtnis stellt Subjektivität her, die Erinnerung an biografische Etappen Identität.⁸⁸ Aber nicht nur diese dezidiert als Erinnerungsraum erkenntliche *Wunderkammer* ist palimpsestartig organisiert. Letzten Endes lassen sich alle Räume im *Haus u r* mit dieser Metapher beschreiben. Wenn Michel de Certeau, der den Raum als „Resultat von Aktivitäten“⁸⁹ sieht, schreibt: „Der Ort ist ein Palimpsest.“⁹⁰ und damit meint, dass ein Ort, speziell eine Stadt, vergangene Schichten unlesbar unter der Oberfläche bewahrt, dann lässt sich auch das gesamte *Haus u r* als ein Palimpsest betrachten. Schneider mauert frühere Arbeiten und Objekte in die Wände ein oder lagert sie zusammen mit Materialresten in den Zwischenräumen. Die unsichtbaren Objekte und die isolierenden Schichten füllen das Haus im wörtlichen Sinne mit verstellten Erinnerungen, die ein archäologisches Vorgehen erforderten, um sie zu Tage zu bringen.⁹¹ Die räumlichen Metaphern der Erinnerung implizieren auch das Vergessen als einen im Raum des psychischen Apparats stattfindenden Vorgang.

Anschaulich wird diese These im Fall von *u r 12 Total isoliertes Gästezimmer* (1995). (Abb. 24) In seinen Schichtungen treffen Erinnerung und die Auslöschung von Erinnerung aufeinander: Eine Reihe von Schwarzweiß-Fotografien dokumentiert die einzelnen Phasen des Aufbaus und belegt damit den Versuch, tatsächlich totale Isolation zu erreichen.

⁸⁵ Schneider/Looock, S.55.

⁸⁶ Ursprünglich bezeichnet ein Palimpsest ein Pergament, dessen erste Beschriftung abgeschabt und das danach neu beschrieben wurde. Der Umstand, dass es die Spuren früherer Bearbeitungen weiterhin auf sich trägt, ermöglichte mehrfach die Rekonstruktion antiker Manuskripte.

⁸⁷ Sigmund Freud, Notiz über den Wunderblock, in: Ders., Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S.363-369.

⁸⁸ „[D]as Erzählen der Lebensgeschichte [ist] für das Selbst konstitutiv. Das Individuum er-schreibt und erzählt sich eine subjektive Identität“ in der Autobiographie. Christian Moser/Jürgen Nelles, Einleitung: Konstruierte Identitäten, in: Dies. (Hg.), *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld 2006, S.8.

⁸⁹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S.218.

⁹⁰ Ebda., S.355. De Certeau differenziert zwischen Ort und Raum, wobei letzterer durch Handlung hervorgebracht wird. Im Stillstand der Erinnerung kann es nur ein Ort sein, in den sich die Handlungen eingeschrieben haben.

⁹¹ Die Verbindung von Architektur und Gedächtnis findet sich auch in der antiken Rhetorik; sie schlägt vor, das Stadium des Auswendiglernens der zu haltenden Rede – memoria – entlang eines imaginären Gangs durch ein Zimmer oder ein Haus zu vollziehen und die Redeteile in der Vorstellung mit Gegenständen und Orten (loci) im Haus zu verknüpfen, so dass der Text beim erneuten imaginären Durchschreiten wieder aufgerufen werden kann. – Assmann 2006, S.289.

(Abb. 25) Denn den fensterlosen Raum im Raum ummanteln zwei Bleischichten, drei Schichten Glaswolle, eine Schicht Steinwolle und eine Schicht Schalldämmmaterial, so dass eine Wanddicke bis zu einem Meter entsteht.⁹² Das Prinzip der Schichtung tritt hier wie in der *Wunderkammer* auf; durch die Umkleidung des Zimmers vollzieht sich ebenfalls ein Akt des Verpuppens.⁹³ Die Arbeit beginnt jedoch in einem nackten Raum und endet mit einer hermetisch geschlossenen Oberfläche. Der Endzustand des *Total isolierten Gästezimmers* vertuscht die Anstrengungen, sodass man schließlich nur noch an der Dicke der Tür abzulesen vermag, von wie vielen Lagen man umgeben sein könnte. (Abb. 26) In den sich überlagernden Umbauten zeichnet sich der Prozess des Arbeitens ab, der in seiner Wiederholung im Sinne de Certeaus den Ort selbst zum Palimpsest macht. An dem Raum arbeitete er ein Jahr, im aktuellen Besuch jedoch wird diese Dauer durch nichts sichtbar, sie ist durch nichts markiert, Schneiders Räume sind seltsam zeitlos.

Das *Total isolierte Gästezimmer* ist ein ca. fünf Quadratmeter großer, länglicher Raum. Die weiß gestrichenen Wände und der hellgraue Bodenbelag reflektieren das kalte Licht der Neonröhre, die der Länge nach in der Mitte der etwas über zwei Meter hohen Decke angebracht ist. Sich oder etwas zu verstecken, erscheint aufgrund dieser durchdringenden Beleuchtung unmöglich. Die spärlichen Ausstattungsgegenstände tragen zu dieser unangenehmen Atmosphäre der Überwachung bei. Neben der tiefen Türleibung liegt bündig eine Matratze auf dem Boden, bezogen mit einem dunkelgrünen Laken, darauf ein schwarzes Kopfkissen und eine flach zusammengelegte hellblaue Synthetik-Woldecke. Dasselbe Arrangement findet sich auch im *Schlafzimmer* als Bett. Am Fußende stehen ein weißer Klapphocker, und ein ebenfalls weißer elektrischer Heizkörper, dessen Kabel zu einer Steckdose führt. Das in der Wand eingelassene Gitter markiert motivisch eine versperrte Verbindung nach außen. Gegenüber Loock bestätigt Schneider es als möglichen Notausgang: „Da könnte man im Grunde das Haus von innen umkrepeln. Durch Schächte, Hohlräume käme man wieder hinaus. (...) Das ist auch ein Fluchtweg.“⁹⁴ Die Unbestimmbarkeit des Umraums und vor allem die Schwere der Tür, das Gitter und die Kargheit von Wänden und Möblierung lassen die Bezeichnung „Gästezimmer“ euphemistisch klingen. Der Raum spielt eher auf einen privaten Kerker in einem

⁹² Der *Total isolierte Raum, u r 8* (1989-91) – eingebaut in ein Haus in Giesenkirchen – treibt dieses Prinzip auf die Spitze. (Abb. 27) Er ist ebenfalls vielfach mit Isolationsmaterialien, wie Blei, dämmendem Schaumstoff etc. umhüllt. Er weist keine Türklinke auf, so dass er sich nicht mehr öffnen ließe, wenn die Tür zufallen sollte. Eine Person, die sich darin verfängt, würde gleichsam in seiner tiefen Schwärze verschluckt.

⁹³ Das Wort „verpuppen“ verwendet Schneider im Zusammenhang mit der *Wunderkammer*. Vgl. Schneider/Loock 1996, S.55.

⁹⁴ Ebda., 1996, S.51.

Vorstadtkeller an, der nach dem Vorbild einer anonymen Gefängniszelle ausgestattet wurde.

Der Eindruck von Anonymität entsteht auch dadurch, dass vollkommen anders als in der *Wunderkammer* – die Verbindung zu einer konkreten Person vermieden wird. Das *Total isolierte Gästezimmer* wurde von allen taktilen Spuren der langwierigen Bautätigkeit gesäubert, jegliche Zeichen der persönlichen Anwesenheit wurden getilgt. „Die Arbeit macht sich vergessen“,⁹⁵ meint Schneider und bezieht sich damit darauf, dass die Vorgänge, die zum aktuell vorhandenen Ergebnis führten, nicht mehr rekonstruierbar sind. Die Schichtung löscht die Sichtbarkeit der darunter liegenden Ebenen aus und gibt sie dem Vergessen, dem Antagonisten der Erinnerung, preis. Den lateinischen Begriff dafür, Oblivium, führt Lacan etymologisch auf „*levis*, mit langem e – blank, glatt, eben“⁹⁶ zurück und merkt an: „Oblivium meint das, was auswischt“⁹⁷.

Die einheitlichen weißen Oberflächen und die reduzierte Einrichtung kontrastieren zudem mit dem Gerümpel in anderen Bereichen des Hauses, das immer – wenn auch lückenhafte – Rückschlüsse auf den Schaffensprozess zulässt. (Abb. 28) Aleida Assmann schildert, dass die „im Palimpsest des menschlichen Geistes eingeschriebenen Erinnerungen“ sich als „grundsätzlich vom Vergessen verdeckt und daher unverfügbar“⁹⁸ erweisen. Was von den Schichten verborgen wird, namentlich weitere Schichten und damit die Rekonstruierbarkeit des Arbeitsprozesses und auch die tatsächliche räumliche Situation, d.h. das Maß der Isolation, scheint nur mehr in den Fotografien des Umbaus auf, die diesem Vergessen etwas entgegensetzen. Nach eigener Aussage verfügt Schneider über eine große Sammlung an Material, das die Vorgänge im Haus dokumentiert:

„Ich sammle Informationen, habe dadurch ein umfangreiches Archiv. Mich interessieren die unterschiedlichen Aussagen über die Arbeit. Auch habe ich Anrufe aufgenommen oder Personen in dem Haus gefilmt, um festzuhalten, wie sie sich da verhalten oder was sie gesagt haben.“⁹⁹

Die „Selbstarchivierungen“ von KünstlerInnen spricht Beatrice von Bismarck dezidiert als Akt der „Einschreibung in die Geschichte“ und „Re-Autonomisierung der künstlerischen Arbeit“¹⁰⁰ an, mit der sie sich gegen die Infragestellung der Autorschaft behaupten.

⁹⁵ Ebda., 1996, S. 24.

⁹⁶ Lacan 1996 (1964), S.32.

⁹⁷ Ebda.

⁹⁸ Assmann 2006, S.248.

⁹⁹ Schneider/Jocks 2007, S.264.

¹⁰⁰ Bismarck 2010, S.181.

Interessant ist zudem die Tatsache, dass zwar Dokumentationsmaterial existiert, das Personen im *Haus u r* zeigt,¹⁰¹ seine autorisierten Veröffentlichungen allerdings prinzipiell von Menschen freigehalten werden. Die Formen der (medialen) Inszenierung seiner Arbeiten, die nicht zuletzt im kontrollierenden Entzug von Informationen und Anhaltspunkten besteht, wird unter Punkt 3.4 ausführlicher behandelt.

Es lässt sich feststellen, dass Schneiders Umgang mit Spuren, bzw. mit Erinnerung in den verschiedenen Räumen divergiert, sie jedoch als Sedimente verstanden werden. Die im *Haus u r* bewahrten Spuren und Ablagerungen erscheinen ungeordnet und lassen sich keiner stringenten Rekonstruktion unterziehen. Auch wenn sich einzelne Zustände zumindest fragmentarisch erschließen lassen, bleibt Vieles verschüttet, verbaut oder unwiederbringlich abgerissen. Im Zusammenhang mit der Wiederholung als Strukturprinzip und als Auslöser des Unheimlichen kam die Sprache auf die Vorgehensweise der Psychoanalyse. Freud erkennt den Wiederholungszwang, wie auch die Übertragung, als Ausagieren des Verdrängten und integriert es neben dem Erinnern und Durcharbeiten in die Therapie. Diese drei Stufen erscheinen in den Räumen, wie dem *Kaffeezimmer*, der *Wunderkammer* oder in der Bewegung und dem Bauen im Haus gleichsam wörtlich umgesetzt und daher prädestiniert für eine metaphorische Interpretation.

Jedenfalls scheint es, als würde Schneider es darauf anlegen, das topologische Modell des psychischen Apparats in den Geschoßen des *Haus u r* in Szene zu setzen. Aus dieser Parallelisierung ließe sich schließen, dass alle Umbauten in den anderen Etagen Emanationen des Abjekten und der verdrängten, uneingelösten Triebregungen darstellen, die in den Arbeiten im Keller verwirklicht beziehungsweise angedeutet sind. So keimt in den Zwischenräumen hinter den Zimmern ebenfalls Gerümpel und Bauschutt, also Verworfenes; bürgerlich saubere Räume wie das *Kaffeezimmer* verweisen auf eine oberflächlich geglückte Verdrängung, die unheimlichen Verdopplungen auf wiederkehrendes Verdrängtes und neurotische Zwangshandlungen. Das Unbewusste zieht sich durch die Arbeitsweise; zugleich ringt er darum, die Kontrolle wieder zu erlangen, über das sich verselbstständigende Haus ebenso wie über die verselbstständigte Rezeption. Besonders fruchtbar, gestaltet sich der Aufruf des Unheimlichen. Es führt eine Ambivalenz ein, die für das *Haus u r* in vielerlei Hinsicht konstitutiv ist. Der Gegensatz zwischen

¹⁰¹ Gespräch am 13.07.2012.

Vertrautem und Verdrängtem, Normalität und Fremdheit, Sicherung und Irritation, Kontrolle und Verselbstständigung erhält die Spannung und Unergründlichkeit der Arbeit.

2.3 Qualitäten und Kritik der metaphorischen Beschreibung

Risiko und Qualität der Metaphern liegen in ihrer konnotativen Ambiguität, mit der sie Bedeutungsoffenheit generieren. Ihre Vieldeutigkeit kommt dem *Haus u r* strukturell nahe, das sich einer eindeutigen Bestimmung auf vielerlei Weise entzieht; so verweigert es unter anderem den öffentlichen Zutritt oder eine klare Einordnung in gattungsspezifische Muster. Unter anderem aus diesem Grund möchte ich mich – trotz der Kritik am unbedachten Gebrauch der Metaphern – auch für ihren Gewinn, speziell derer der Psychoanalyse und der Subjekttheorie stark machen. Die bisherigen Ausführungen zeigen allerdings, dass die metaphorische Verwendung psychoanalytischer Begrifflichkeit eher aufgeworfen als durchdekliniert wird. Sie lässt sich durchaus schlüssig weiter verfolgen, jedoch läuft man damit Gefahr, sich vom Gegenstand zu entfernen. Da Metaphern die Konnotationsebenen erweitern, werden unabschließbar neue Inhalte in die Diskussion integriert.

Der Duden definiert die Metapher als

„sprachliche[n] Ausdruck, bei dem ein Wort (eine Wortgruppe) aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem vorliegt; bildliche Übertragung“.¹⁰²

Der griechische Begriff *meta-pherein* bedeutet: übertragen, übersetzen, transportieren. In der rhetorischen Figur findet die Übertragung von einem Bedeutungsbereich auf den anderen statt; da diese nur in einem *tertium comparationis* zusammenfallen, die Metapher das anhängende Bedeutungsfeld aber nicht auszuschließen vermag, entsteht die charakteristische Ambiguität. Man nähert sich an der einen Stelle dem Objekt, franst es an anderen Stellen aus, an denen dann wiederum neue Interpretationsansätze anknüpfen können.

¹⁰² Duden. Fremdwörterbuch, hg. von Günther Drosdowski/Werner Scholze-Stubenrecht/Matthias Wermke, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1997, S.514.

Verena Krieger weist darauf hin, dass Ambiguität – so sehr der Begriff in seiner Wertung und Verwendung einem historischen Wandel unterworfen war – immer auch auf die Sinnoffenheit und Unbestimmbarkeit von Kunst bezogen wurde. Auf unterschiedliche Weise dient Mehrdeutigkeit als Qualitätsmerkmal oder als Grundlage künstlerischer Arbeiten.¹⁰³ Die unablässige Veränderung, die das Haus durchzieht, geht über das Paradigma des unabschließbaren Kunstwerks darin hinaus, dass es sich die Prozessualität zum Prinzip erklärt. Die assoziativen Werktitel, die bereits zur Sprache kamen, eröffnen Deutungsspielräume; allerdings geben sie eine Richtung vor. Dementsprechend wendet Krieger ein:

„Wenn aber Offenheit nicht nur eine zufällig gewonnene Eigenschaft des Werks ist, und auch nicht nur Folge multipler Rezeptionsakte emanzipierter Leser, sondern Ergebnis eines intentionalen Aktes, dann wird der Künstler zum Metasubjekt des höchst komplexen, prinzipiell unabgeschlossenen Prozesses einer stetigen Schöpfung und Neuschöpfung von Bedeutungen.“¹⁰⁴

Mit der Wiedereinsetzung der KünstlerInnen in diesen offenen Vorgang entlarvt sie die Auflösung des Autors, die im selbsttätigen Kunstwerk gesucht wird, als Illusion. Darauf komme ich im folgenden Kapitel zurück. Des Weiteren deutet sie an, dass zwischen dem offenen Kunstwerk und der Selbstbehauptung des Künstlers eine Ambivalenz vorliegt, die hier wiederum in den Metaphern, wie dem Unheimlichen, strukturell auf Widerhall stößt. Denn das *Haus ur* verweigert sich einer eindeutigen Bestimmung. Zunächst ist es buchstäblich unzugänglich: Zunächst vor allem deshalb, weil nur selten und nur ausgewählte Besucher von Schneider durch das Haus geführt werden; dann, da es sich aufgrund der Menge und der Veränderung der Umbauten weder vollständig noch als Einheit erfassen lässt. Besonders die kontinuierliche Umbautätigkeit, die vorher Bestehendes verdrängt, überlagert oder entfernt und es der Sichtbarkeit und dem Zugriff entzieht, kreiert unaufhörlich Ungewissheiten. Dem Umstand geschuldet, dass das Schreiben in Metaphern selbst Ambiguität produziert, erscheint Mehrdeutigkeit als wesentlicher Bestandteil der theoretischen Auseinandersetzung. Da das Haus sich als schwierig zu greifender und instabiler Betrachtungsgegenstand erweist, lässt dies jedoch eine Annäherung zu, ohne den Anspruch zu stellen, alle Rätsel lösen zu können oder zu wollen, die das Haus stellt.

¹⁰³ Vgl. Verena Krieger, „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Dies./Rachel Mader, *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/ Weimar/Wien 2010, S.16. Sie kontrastiert Umberto Ecos Rede vom offenen Kunstwerk als Höhepunkt der Kunstentwicklung mit Adornos These von der unablässigen Kritik durch das Kunstwerk aufgrund seines Rätselcharakters. – Vgl. Ebda., S.35-37.

¹⁰⁴ Ebda., S.38.

Die Gefahr insbesondere der psychoanalytischen Metaphern besteht darin, dass sie implizieren, entweder das *Haus u r* oder Schneiders darin manifestierte psychische Bedingungen zu erforschen. Schneider kontert zwar: „Diese analytischen Deutungen haben etwas Beunruhigendes. Sie sind mir zu spekulativ“;¹⁰⁵ er scheint dieser interpretativen Richtung aber durchaus zuzuspielen und durch die beinahe wörtlichen Bezüge auf psychoanalytische Topoi die Lesart des Hauses als Subjekt zu forcieren. Seine Äußerungen führen bisweilen zu einer regen Psychologisierung seitens der Kunstkritik.

Es lohnt der Wechsel der Blickrichtung zu einem Text Helmut Draxlers, dem es um die Frage nach der aktuellen Nützlichkeit der Psychoanalyse für Politik und Ästhetik geht. Seine These kreist um die Positionsbestimmung von KünstlerInnen wie TheoretikerInnen.¹⁰⁶ Die Konzentration auf das primär Subjektive des Psychischen erlaube es, so Draxler, Stellung zu beziehen, sich im Diskurs zu verorten und sich damit angreifbar und bestreitbar zu machen:

„Denn das Fragwürdige an der Kategorie des Kunstwerks ist nicht das Psychologische, sondern gerade jener Anspruch auf ein Jenseits der Psychologie: Indem die Werke außerhalb des Subjektiven angesiedelt werden, sind sie auch nicht mehr bestreitbar und können damit die quasi objektive Sicherstellung ihres Wertes leisten. Das ist es, was Institutionen, Diskurse und Märkte wollen und wogegen die künstlerischen Praktiken als subjektive Behauptungen, die sich immer auch gegen andere derartige Behauptungen richten, zumindest temporär mobilisierbar sind.“¹⁰⁷

Mit Draxler lässt sich der methodische Griff zur Psychoanalyse und der künstlerische Bezug auf das Psychische – fernab von einem Künstler-Biografismus oder der Psychologisierung des Künstler-Subjekts – als Abwehr von Vereinnahmungsstrategien verstehen. Stellt man also zur Disposition, dass im *Haus u r* das allgemein Psychische und damit auch das allgemein Persönliche – inklusive aller Abseitigkeiten verhandelt wird – lassen sich die besprochenen Metaphern als widerständig subjektiv verstehen.

Allerdings trägt die psychoanalytische Begrifflichkeit enorm zur Bildung des Mythos Schneider bei, der unter anderem zu Vorstellungen führt, wie dass er sein künstlerisches

¹⁰⁵ Schneider/Jocks 2007, S.265f.

¹⁰⁶ Das (institutions)kritische Potential psychoanalytischer Anleihen wird methodisch eher von KünstlerInnen wie beispielsweise Andrea Fraser ausgeschöpft. Sie verarbeitet auf theoretischer Basis gezielt Theorien der Psychoanalyse. In ihrem Text *An Artist's Statement* wendet sie Freuds Sentenz, niemand könne in absentia oder in effigie erschlagen werden, auf ihre künstlerische Praxis an. Das bedeutet primär, dass sie, als Künstlerin – wie der Psychoanalytiker in der Analyse – die Stellvertreterposition für das psychische Problem und dazu den Platz als und in der Institution einnimmt, um Institutionskritik zu üben. – vgl. Andrea Fraser, *An Artist's Statement*, in: Alexander Alberro (Hg.), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge 2005, S.2-15.

¹⁰⁷ Helmut Draxler, *Jenseits von Mangel und Fülle. Über Psychoanalyse als politische und ästhetische Theorie*, in: *Texte zur Kunst*, 68, 2007, S.53f.

Potential aus sublimierten Triebphantasien gewinne. Es gilt festzuhalten, dass Schneider in der Verantwortung für seine Arbeiten steht, jene sich nicht selbsttätig hervorbringen und er sich als Bildhauer und Handwerker erst im Zuge der künstlerischen Arbeit konstituiert – analog dem Vorgang, der das Subjekt durch narrative und agierende Handlungen performativ herstellt. Im folgenden Kapitel soll nun die Arbeitsweise Schneiders auf ihre Selbst konstituierenden Aspekte hin untersucht werden.

3 Gregor Schneiders „Selbstvergewisserung“

Die hier in der Überschrift hervorgehobene Formulierung stammt von Schneider, der im Gespräch am 12.07.2012 in grüblerischem Tonfall sagte, möglicherweise wiederhole er die Dinge zur Selbstvergewisserung.¹⁰⁸ Die Wiederholung des Vertrauten erscheint zunächst als Bestätigung des Vorhandenen; sie erzeugt jedoch ein Spannungsgefüge zwischen unsichtbarer und erkennbarer Andersartigkeit des Materials. Die Illusion der Alltäglichkeit vermag – bis zu einem gewissen Grad – darüber hinwegzutäuschen, dass ein fremdes Element in den bestehenden Raum integriert wurde. Schneiders Wiederholung versucht, sich durch den Rückgriff auf das Naheliegende zu legitimieren und dadurch Selbstgewissheit zu erlangen. Dass er diese Setzung immer wieder vollzieht, gleicht einem Kampf um Selbstbehauptung in einem als fremd und beunruhigend kontingent empfundenen Feld der Unbestimmbarkeiten.

3.1 Identität und Heimatlosigkeit des Subjekts

Gegen den Mangel an Bestimmtheit richtet sich die enge lokale Bindung an das Haus in der Unterheydener Straße, das Schneiders Großeltern bewohnten. Es grenzt direkt an das Gelände der Bleifabrik der Anton Schneider Söhne GmbH & Co. KG, die sich seit fünf Generationen in der Hand seiner Familie befindet. Aus diesem Grund wurde es als unbewohnbar erklärt und Schneider 1985 von seinem Vater als Atelier überlassen. Die biografisch enge Bindung an Rheydt spiegelt sich in der Ortsgebundenheit der Immobilie, die sich als Mittelpunkt konzentrisch gestaffelter Lokalisierungen – in der Bleifabrik seiner Familie, in Rheydt, am Niederrhein, in Deutschland, in Europa – festschreibt. Im

¹⁰⁸ Gespräch am 12.07.2012.

Zusammenhang mit der *Wunderkammer* klang Erinnerung als identitätsstiftende Kategorie an. Identitätsbildung stellt allerdings nicht nur ein psychoanalytisches Thema, sondern auch ein elementares Interessengebiet soziologisch-ethnologischer Diskurse dar. Auf eine andere Art topologisch, wird in diesem Zusammenhang Identität ausgehend von ihren lokalen Determinanten, Herkunft oder Lebensraum, untersucht. Unter Berücksichtigung der Frage, ob die Vorstellung des Hauses als Ummantelung des Subjekts für das *Haus u r* gültig ist, soll zunächst die Auswirkung identitätsstiftender Funktionen geographischer und kultureller Räume auf das *Haus u r* besprochen werden. Wie relevant ist der Standort in Anbetracht der Tatsache, dass Rheydt Schneiders Geburts- und Heimat- und noch immer sein Wohnort ist? Liegt im Rückzug auf den immer gleichen Ort eine identitätsstiftende Konstante?

3.1.1 Das Kürzel *u r*: Herkunft, Ursprung, Identität

Wie sich bei der Behandlung der einzelnen Räume im Kontext der psychoanalytischen Metaphern gezeigt hat, lenkt Schneider mithilfe seiner Titel die Rezeption seiner Arbeiten. Dabei erhält er programmatisch eine Zwei- oder Mehrdeutigkeit, was sich insbesondere beim Titel *Haus u r* in einer Vielzahl von Bezügen niederschlägt. Zunächst sei erwähnt, dass Schneider auf eine getrennte Aussprache der beiden Buchstaben insistiert:

„Das ‚Haus u r‘ wird oft falsch ausgesprochen, weil das ‚u‘ und das ‚r‘ voneinander getrennt ausgesprochen werden. ‚u r‘ ist die Abkürzung für den Ort, an dem es steht, also für die Unterheydener Straße in Rheydt. Wenn man mit ‚u r‘ ‚unsichtbar‘ oder ‚unmittelbar‘ assoziiert, so ist mir das recht. Die korrekte Ortsbezeichnung und darüber hinaus die vielen anderen Bedeutungen stecken in den beiden voneinander getrennten Buchstaben.“¹⁰⁹

Als den einzelnen Arbeiten vorangestelltes Kürzel dient es zur Kennzeichnung eines Raums – in Abgrenzung von einer baulichen Intervention, wie zum Beispiel einer einzelnen Wand, die mit einem solitären *u* versehen wird – und könnte ebenfalls für „umbauter Raum“¹¹⁰ stehen.¹¹¹ Die Verbindung zur Vorsilbe „ur-“ liegt nahe, die im Sinne von „Urwald“ oder „uralt“ etwas weit in die Vergangenheit Reichendes, Ursprüngliches bezeichnet. Söntgen reflektiert den Titel folgendermaßen:

¹⁰⁹ Schneider/Jocks 2007, S.264.

¹¹⁰ Moriente setzt sich trotz der Schwierigkeit der Übersetzung aus dem deutschen ins Englische mit dem Titel auseinander, reduziert dadurch das Mystische. „The enigmatic monogram *u r* could mean several things: *Umbauter Raum* [rebuilt room], *Unsichtbarer Raum* [invisible room] or the initials of *Unterheydenerstrasse Rheydt*. We can also find a connection with the primordial if we invert the order of the title’s words to read *Urhaus* [primeval house].“ – Moriente 2012, S.167.

¹¹¹ Vgl. Anm. 23.

„*Haus u r* nennt er dieses zunächst der Kunstöffentlichkeit entzogene Projekt, die Anfangsbuchstaben des Straßen- und des Ortsnamens zur Benennung zusammenfügend – eine Benennung, die den Ursprung der Arbeit buchstäblich bezeichnet und zugleich den Ursprung in seinen metaphorischen und subjektkonstituierenden Qualitäten akzentuiert.“¹¹²

Lesen wir das *u r* als Verweis auf einen Ursprung, so darf nicht übersehen werden, dass es eben nicht „Urhaus“ heißt, sondern dass das eigentliche Präfix „Ur-“ hier vom Haus getrennt, nachgestellt und in sich gespalten auftritt. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels wendet in seinen Ausführungen zur Brüchigkeit der Wahrnehmung und der Selbsterfahrung den Begriff Ursprung zu einem mit einem Bindestrich getrenntem „Ursprung“, in dem ein Zerspringen bzw. ein Auseinanderbrechen anklingt.¹¹³ Auf ähnliche Weise charakterisieren die Leerstellen zwischen dem *u* und dem *r* auf der einen und dem *Haus* auf der anderen Seite den angedeuteten Ursprung als einen in Stücke gesprengten. Das *Haus u r* ist kein Zuhause. Das Misslingen einer identitätsbezeugenden Herkunftsbestimmung hat sich in seinen Namen eingeschrieben.

Im Gespräch am 12. Juli 2012 stellte Schneider die Frage in den Raum, ob es egal sei, wo man sich befinde; ein Haus, ein Ort, ein Land nicht beliebig seien. „Ich hätte ja auch woanders wohnen können. Und ich habe das ja auch aufgebrochen, weil ich woanders Räume gemacht habe.“¹¹⁴ Die Fassade und große Teile des Inneren entsprechen denjenigen eines typischen, „piefigen“¹¹⁵ Einfamilienhauses westdeutscher Kleinstädte.¹¹⁶ Neben Arbeiten im öffentlichen Raum, versetzte er die deutschen Innenräume für internationale Ausstellungen und verfolgte die Ausgestaltung von ortsbedingt typischen Innenräumen. Im Zuge der Vorbereitungen zu *Familie Schneider* äußert er:

„[T]his project is difficult to plan, because it depends on getting the appropriate materials. In Germany, I build rooms with typical wallpaper, doors, electrical sockets and so on, but it's difficult to build something that will be familiar to Londoners, so I've been asking advice.“¹¹⁷

¹¹² Söntgen 2006, S.289.

¹¹³ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main, 2002, S.79. Auf die sich daran knüpfenden Begriffe, Diastase und Pathos, komme ich im fünften Kapitel zurück, wenn es darum geht, die Wahrnehmungsprozesse in Schneiders Räumen unter einem phänomenologischen Gesichtspunkt zu betrachten.

¹¹⁴ Gespräch am 12.07.2012.

¹¹⁵ Söntgen 2006, S.289.

¹¹⁶ Vgl. Veit Loers, *It's All Rheydt*, in: Ders./Ory Dessau/Ulrich Loock/David Moriente, *Punto Muerto* (Ausst.-Kat. CA2M, Madrid 2011), Madrid 2011, S.81: Loers „zoomt“ zu Beginn seines Textes von Deutschland auf die Unterheydener Str.12 und verortet das Haus aus dem 19. Jahrhundert in der Geschichte Rheydts: „Rheydt was incorporated into the city of Mönchengladbach in 1929. It became an independent municipality again in 1933 at the insistence of Nazi propaganda minister Joseph Goebbels, who was born and raised there, and was finally merged with Mönchengladbach again in 1975.“

¹¹⁷ Sarah Kent, *Rooms for Manoeuvre*, in: *Time Out*, 06.10.2004, S.19.

Dass Schneider wert darauf legt, die Arbeit charakteristische Züge der Umgebung aufnehmen zu lassen, weist in verschiedene Richtungen: Einerseits liegt sein Grundimpetus in der Wiederholung des Vorhandenen; im *Haus u r* gleichen sich daher die hintereinander geschichteten Wände; zudem bezog er sein Material anfangs vor allem aus Abbruchhäusern in Rheydt, die ein ähnliches Erscheinungsbild wie seines aufwiesen.¹¹⁸ Andererseits stellt ein Raum, der zunächst als typisch, daher nicht als fremd wahrgenommen wird, die Frage nach der Wahrnehmbarkeit der Differenz von Normalität und Bearbeitung. So stellt sich nur auf der Basis des Gewöhnlichen die Verunsicherung durch das Hereinbrechen des Unheimlichen ein. Es hängt vom eigenen Lebensraum und der eigenen kulturellen und sozialen Verortung ab, ob die Räume des *Haus u r* alltäglich empfunden werden.

Obwohl die „kulturelle Identität“ maßgeblich für den persönlichen Erwartungs- und Erfahrungshorizont verantwortlich zeichnet, erschöpft sich die Frage nach Identität nicht in nationaler oder ethnischer Herkunft. Die Bindung an und die Identifikation mit einem Ort ist daher als eine Konstruktion zu verstehen; Susanne Hauser sieht keine Notwendigkeit darin, lokale Identifizierung an einen Herkunfts- oder Heimatort zu knüpfen, sondern erkennt die Bindung an neue, soziale Räume. Sie beschreibt Tendenzen in den 80er Jahren, die aufgrund wachsender Mobilität von Menschen, Waren, Geld und Informationen und der internationalen Vernetzung von Medien und Kommunikation im Zuge der Globalisierung, lokale Eigenheiten von Orten – sie spricht vornehmlich von Städten – nivellieren.¹¹⁹

„Der vorläufige Schluss ist, dass lokale kollektive Identitäten (...) nur noch als hochkomplexe Diskursgebilde vorstellbar sind. (...) Ihre Tragfähigkeit, ihre Verbindlichkeit und die Vielfalt ihrer Bezüge können sehr unterschiedlich sein. Von einem schlichten Aufgehen in einer homogenisierten und global(isiert)en Kultur ist allerdings nicht auszugehen.“¹²⁰

Zunächst scheint sich das *Haus u r*, unverrückbar ortsgebunden, dieser Entwicklung zu widersetzen. Der Ursprung würde nicht nur in die Vergangenheit zurückweisen, als wäre es immer schon dagewesen, sondern auch auf etwas, das gleichbleibend auf die Zukunft weist, wo es an die Ewigkeit heranreicht. Jedoch kann er das Haus nicht kaufen, da es auf

¹¹⁸ Auf die Frage, ob das Ensemble aus Fenster und Heizung im *Schlafzimmer* des *Haus u r* mit dem dahinterliegenden identisch war, antwortete Schneider: „Ich habe zu der Zeit auch sehen müssen, was ich kriege. Das Fenster dahinter ist anders, ein mehrflügeliges Fenster.“ – Gespräch am 12.07.2012.

¹¹⁹ Vgl. Susanne Hauser, Über Städte, Identität und Identifikationen, in: Meike Kröncke/Kerstin Mey/Yvonne Spielmann (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen, Bielefeld 2007, S.29-41.

¹²⁰ Ebda., S. 33f.

einem für die Fabrik strategisch wichtigem Grundstück steht. Es droht also die Auflösung dieses Fixpunkts. Deshalb, so argumentiert Schneider, begann er, die Räume auszustellen.¹²¹ Jörg Zirfas hält eine solche Ungewissheit für ein Signum der heutigen Zeit.

„Die modernen Menschen verlieren daher die biografischen Kontrollen, erleiden ihr Dasein als flüchtig und kontingent und sind immer weniger in der Lage, ihre Lebensgeschichte in eine – wie auch immer geartete – kohärente Erzählung zu bringen. Die Bedingungen der neuen kapitalistischen Kultur erzeugen Bindungsverluste, Orientierungsdefizite. Verhaltensunsicherheiten und -zwänge sowie Standorterosionen.“¹²²

Schneider begegnet dieser Tendenz mit ummantelnder Verschachtelung in seinem Kokon. Insofern lässt sich das *Haus u r* als Experiment verstehen, das die Bedingungen einer subjektzentrierten Lokalisierung und Arbeitsweise auslotet. Laut Zirfas liege eine Strategie zur Kontingenzbewältigung darin, „kleine Unbestimmtheiten in große zu überführen. Ernstfälle zu inszenieren und sich ihnen auszusetzen, existenzielle Kontingenzen ertragen zu lernen.“¹²³ Der Rückzug ins Private und auf den eigenen Körper in anstrengender Arbeit ist ein Versuch der globalisierten Welt zu entkommen, in der nomadische Bewegungen die besser angepassten sind. In den beklemmenden Räumen des *Haus u r* treffen die Angst vor der Enge mit der Angst vor dem Unbegrenzten zusammen. Die Arbeit an der Eingrenzung, Abschottung und Kontrolle des eigenen Raums schafft einen selbstbestimmten Freiraum, der zugleich die Züge eines Gefängnisses trägt. In seinem Haus gelten eigene Maßstäbe und Gesetzmäßigkeiten.

Durch die Verunsicherung der Raumgefüge und den Aspekt des Unheimlichen bricht jedoch die Erkenntnis herein, dass das Subjekt im Heim, der Heimat oder der Herkunft kein geschlossenes, umschließendes Futteral besitzt, das ihm eine kohärente Identität verschaffen könnte. Aufgrund der Verdopplung der Wände und Räume, ist Identität hier weder vorauszusetzen noch eine verlässliche Kategorie. Die beunruhigende Wiederholung der Alltäglichkeit stellt die Selbstverständlichkeit von Identifikation ebenso in Frage wie, dass das *Haus u r* verschifft wird, um an anderen Orten ausgestellt zu werden „Die Ausstellung beweist, dass es egal ist, wo man sich befindet – ob in Rheydt, New York, London oder eben Venedig“,¹²⁴ sagt Schneider über das *Tote Haus u r* auf der Biennale.

¹²¹ Gespräch am 12.07.2012.

¹²² Jörg Zirfas, Kontingentes Maß und maßlose Kontingenz. Lebenskunst im Zeitalter der Ungewissheit, in: Doris Schuhmacher-Chilla/Julia Wirxel, Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur der Gegenwart, Oberhausen 2007, S.150.

¹²³ Ebda., S.156.

¹²⁴ Amine Haase, Gregor Schneider: „Man baut, was man nicht mehr kennen kann“. Amine Haase sprach mit Gregor Schneider vor der Eröffnung vom „Toten Haus u r“ in Venedig, in: Kunstforum International, 156, 2001, S.290.

Die Räume transportabel zu machen, heißt in Schneiders Fall nicht, wie in einem Wohnwagen sein Zuhause mitzunehmen. Vielmehr wird in der Ausstellung das Private veräußert. Um die Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit der Räume nicht zu verkennen, sei betont, dass darin nur insofern eine selbst entblößende Zurschaustellung liegt, als man interpretiert, eine solche zu betreten.

In der Betrachtung der lokalen Einbindung der Unterheydener Str. 12, blieb bisher die Tatsache unberücksichtigt, dass das *Haus u r* als Werk und Projekt eigentlich nur das Innere umfasst, das, wie die Ausstellungen beweisen, an andere Orte wandern kann. So widersetzt sich der nomadische Innenraum dem unbeweglichen Charakter von Architektur. Wenn eine Immobilie mobil wird, wie Schneider gerne sagt, sie auf Reisen geht, erfüllt dann das Interieur als Lebensraum, seine Aufgabe, das Subjekt zu stabilisieren? Und kann im *Haus u r* diese Funktion überhaupt vorausgesetzt werden?

3.1.2 Interieur (*Liebeslaube*)

Schneider steigert in seinen Interieurs die Unentrinnbarkeit des kleinbürgerlichen Lebensraums, bis sie ins Unheimliche kippen, indem er alltäglichste Einrichtungsgegenstände auf verstörende Weise kombiniert. Wie schon das *Total isolierte Gästezimmer*, scheint *u r 19 Liebeslaube* (Abb. 29) mit dem Notwendigsten ausgestattet zu sein, um sich über längere Zeit darin – eventuell unfreiwillig – aufzuhalten: Ein Bett, eine Badewanne, ein Heizkörper, eine Trittleiter, ein Hocker, alles in weiß gehalten, außer der kleine Koffer auf dem an die Wand montierten Tisch. Dessen kontrastierende Farbe unterstreicht seine Fremdheit im Interieur als ein Attribut des Reisens, des Gastes. Die eine Schmalseite füllt ein Wandschrank aus, der eine Kochgelegenheit, Gläser, Tassen und Teller und eine Spüle birgt, unter der hindurch man in den Raum hineinkriecht. Das Fehlen einer Tür, das blinde Fenster und die Enge des Raums führen zu einer bedrückenden Situation, jedoch bricht Schneider den Ernst ab und an durch Ironie: So findet sich auf zwei Abbildungen der *Liebeslaube* eine gelbe Gummiente mit frontalem Blick in die Kamera, die so wichtig war, dass sie die Wannenecke wechselte, um auf jeder Fotografie zu erscheinen. (Abb. 30)

Die *Liebeslaube*, 1995, also einer der späteren Räume, unterlag in der Folge vor allem Veränderungen im Detail und keinen größeren Umbauten. Die Festlegung auf eine bestimmte Inszenierung, einen unveränderlichen Zustand führt mit zu der speziellen Künstlichkeit des Raums. Dazu trägt beispielsweise auch bei, dass die Badewanne nicht über einen Anschluss an den Wasserkreislauf verfügt. Außerdem erinnert die parallele Aufstellung von Bett und Wanne an die beiden als Betten bezeichneten Bahren in Joseph Beuys' Installation *zeige deine Wunde* (1974/75).¹²⁵ (Abb. 31) Dieser Vergleich spricht vor allem für die Inszeniertheit des Ensembles, weniger für ein Zitat; die Anklänge an Beuys kontrastieren vielmehr mit Schneiders Innenräumen. Denn Beuys' Installationen und Environments schaffen, seinem sozialpolitischen Impetus gemäß, stets Räume fernab von Privatheit. Diese Referenz verdeutlicht das Spannungsverhältnis zwischen Schneiders mit Wohnfunktionen ausgezeichneten Räumen und deren tatsächlicher, installativer Verfremdung.

Wolfgang Kemp zufolge impliziert der Raum des Interieurs das Private, Intime und Vertraute, umfasst (den medialen Bedingungen der Malerei entsprechend nur imaginär) den Betrachter und überträgt seine Stimmung auf ihn.¹²⁶ Im *Haus u r* wird die ausgestellte Privatheit der gemalten Interieuransicht, die Kemp beschreibt, zu einem materiellen Umraum gesteigert. So wird nicht mehr nur eine voyeuristische Situation arrangiert; indem man tatsächlich eintritt, wird man zum Eindringling in einem persönlichen Rückzugsort. Der Rückzug gelingt in Schneiders Räumen jedoch nur bedingt: wie oben gezeigt, bricht durch die Oberfläche des Wohnens das Unheimliche – und das nicht zuletzt aufgrund

¹²⁵ Vgl. für Quellen (Abbildungen und Pressestimmen): Jörg Schellmann, *Joseph Beuys: zeige deine Wunde*, München 1980. Es finden sich zahlreiche Badewannen in Beuys' Arbeiten, z.B. *Badewanne für eine Heldin* (1950/84), *Unbetitelt (Badewanne)* (1960), *Badewanne* (1961/87), *Jason II* (1962). Die Badewanne dient hier mehr als ein Indiz, entsprechend Schneiders Einwurf: „Natürlich stand ich unter den Einwirkungen der Zeit, Beuys.“ (Schneider/Loock 1996, S.36.) Schneiders Bezüge zu Beuys bestehen nur selten in direkten Anleihen, geschweige denn in einer Fortführung von dessen esoterisch-mystifizierendem Kunstbegriff. Es wäre dennoch interessant, die Analogien zwischen Beuys' Environments und der Art aufzuzeigen, wie Schneider die Räume gestaltet. So gleicht Beuys' mit Blei verkleideter Raum *Hinter dem Knochen wird gezählt/SCHMERZRAUM* (Abb. 32), der 1983 bezeichnenderweise in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf installiert wurde, Schneiders Isolationsarbeiten, z. B. im *Total isolierten Gästezimmer*. Er verwendet dasselbe Material (Beuys erhielt das Blei sogar aus der Fabrik von Schneiders Vater (vgl. Schneider/Jocks 2007, S.252.)), löst sich jedoch von Beuys' messianisch-sozialpolitischem Anspruch, indem er den Raum – zumindest zunächst – im Privaten belässt. Der Vergleich mit Beuys, dessen künstlerische Praxis von seinem Ursprungsmythos durchwirkt ist, verdeutlicht den Abstraktionsgrad des *u r*-Suffixes in Schneiders Titel. Die Blut-und-Boden-Ideologie, zu der Beuys, Benjamin Buchlohs Vorwurf zufolge, nicht genügend Abstand gewinne, lässt sich auf die hier geführte Diskussion um den Ursprungsverweis nicht übertragen. (Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Massachusetts 2000, S.48.)

¹²⁶ Vgl. Wolfgang Kemp, *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*, in: Sabine Schulze (Hg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1998-1999) Ostfildern-Ruit 1998, S.17-21.

seiner Kulissenhaftigkeit. Beate Söntgen bezieht das Interieur auf das Subjekt, mit einem Verweis auf Heidegger, der das Wohnen als Form des Sich-Einrichtens in der Welt, des In-der-Welt-Seins definiert. Sie stellt fest, Schneider

„wiederholt im Umbau die Topoi, die das Haus zum Interieur, zum Ort des Wohnens und damit zum privilegierten Ort von Innerlichkeit und einer um sich selbst kreisenden Subjektivität macht.“¹²⁷

Diese Topoi bestehen im *Haus u r* mehr aus rudimentären Grundgegebenheiten wie Wänden, Fenstern, Türen und solitären Einrichtungsgegenständen als aus der überreichen bourgeoisen Möblierung, die Adorno, anschließend an Walter Benjamin, vor Augen hatte.¹²⁸

Benjamin fasst das Interieur des 19. Jahrhunderts im Sinne einer Ummantelung des bürgerlichen Subjekts auf, das seinen Abdruck im Plüsch der bequemen Einrichtung hinterlässt.¹²⁹ In Schneiders Umgestaltung mangelt es zwar an Behaglichkeit, jedoch nicht an seinen „Abdrücken“. Diese indexikalischen Spuren verweisen auf die Arbeit, den Körper und die vorgängige Anwesenheit des Künstlers.¹³⁰ Diese Bemerkung zielt keineswegs auf die Rückbindung des Werks an ein autonomes Künstlersubjekt oder die Erfüllung eines fragwürdigen Authentizitätsparadigmas. Es geht eben nicht darum, das *Haus u r* mit Gregor Schneiders Person zu identifizieren, wie es Kittelmann in einem Interview mit der FAZ versucht:

„Man könnte es so auf den Punkt bringen, dass sich die Person Gregor Schneiders und sein sogenanntes ‚Haus ur‘, beziehungsweise sein ‚Totes Haus ur‘, überlappen, sozusagen fast identisch sind. Gerade deswegen muss sich Gregor Schneider, was hier in Venedig oft kritisiert wurde, nicht als Person zeigen. (...) Es gibt eigentlich schon so viel von ihm preis (...). Und es zeigt sich eben an den winzigsten Spuren. Nur die Spuren müssen wir erst einmal finden.“¹³¹

¹²⁷ Söntgen 2006, S.290. Söntgen setzt sich mehrfach mit Phänomenen des Interieurs in der zeitgenössischen Kunst auseinander. Anknüpfend an Wolfgang Kemp's Ausführungen zu Interieurdarstellungen und unter Einbeziehung von Heidegger (2005/2006), Adorno (2002) und speziell Merleau-Ponty (2002/2005/2006) folgert sie: „Das wiedererwachte Interesse am Innenraum hat, glaube ich, zwei Gründe. Zum einen artikuliert sich in ihm eine Kritik an subjekt-zentrierten Weltentwürfen, zum anderen generiert die künstlerische Präsentation von Innenräumen Wahrnehmungsweisen, die den Primat des Sehens in der ästhetischen Erfahrung bestreiten.“ – Söntgen 2002, S.142. S. dazu Kapitel 4.

¹²⁸ Zum Interieurbegriff Adornos vgl. Söntgen 2002, S.142-143.

¹²⁹ Vgl. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Erster Band, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S.281-300.

¹³⁰ Graw verfolgt die indexikalischen Spuren in der Malerei Gerhard Richters als Zeichen für die „Anwesenheit des abwesenden Künstlers“, jedoch nicht als Enthüllung seines „authentischen Selbst“ – Graw 2012, S.236.

¹³¹ Belinda Grace-Gardner, Was fasziniert Sie an Gregor Schneider, Herr Kittelmann? Der Leiter des deutschen Pavillons auf der Biennale über den preisgekrönten Künstler Gregor Schneider, FAZ, 11.06.2001, URL: <http://www.faz.net/artikel/C30703/interview-was-fasziniert-sie-an-gregor-schneider-herr-kittelmann-30249667.html>, 18.10.2012.

Entgegen dieser Engführung sollte die Verbindung zwischen dem Werk und der Künstlerperson auf der Ebene der Verantwortlichkeit für ihre Arbeiten gelegt werden, wie es Graw in Auseinandersetzung mit Adornos Metapher, der Künstler folge der Kunst wie ein „Bergmann ohne Licht“, fordert.¹³² Seine Spuren zu rekonstruieren, bedeutet vielmehr den Nachvollzug seiner künstlerischen Praxis, und betont deren physischen Charakter, der der Produktion wie der Rezeption zugrunde liegt.¹³³

Das Interieur birgt einerseits die Zeichen der Herstellung und des Wohnens; andererseits erscheint es als Oberfläche über dem Verdrängten, als Ort, an dem das Unheimliche hereinbricht. Als Zentrum der Arbeit, trägt es die Spuren des Subjekts, dennoch sehen wir hier kein Individuum, das für sich eine deckungsgleiche Identität und eine kohärente Ganzheit beanspruchen kann. Schneiders Rückwendung auf sich selbst, im selbsterschaffenen privaten Raum der Innerlichkeit, scheitert an den Brüchen und Verstellungen genauso wie an der ständig weiter getriebenen Veränderung der Bausubstanz in einem unabschließbaren Prozess.

3.2 Prozesshaftigkeit, Unabgeschlossenheit und Primat der Handlung

Als Veränderlichkeit, Offenheit und Aktivität wird Prozesshaftigkeit im *Haus u r* zum Paradigma. „[W]enn ich mit Ton arbeiten würde, würde ich ein Teil nie brennen, sondern ich würde es immer wieder anfeuchten.“¹³⁴ Dieser Vergleich charakterisiert die sich unablässig wiederholenden Prozesse von Auf-, Um- und Abbau. 1985 verdoppelt Schneider mit *u 1* und *u 2* die ersten Wände, letztere baut er im nächsten Jahr wieder ab. Die Arbeiten an *u r 1* ziehen sich über längere Zeit, fügen gefärbte Steine, Bleiverkleidungen und Beleuchtung hinzu. In den Neunziger Jahren folgt eine enorm arbeitsintensive Phase, in der ein Großteil der Räume entsteht. Zu der Zeit war das Material des Hauses in Bewegung. Nachdem 2001 der größte Teil der Einbauten aus ihrem Verbund entfernt, nach Venedig und später nach Los Angeles transportiert worden war,

¹³² Graw 2004, S.160. Mit der Autorschaftsproblematik beschäftigt sich auch Loock, der Schneider, um einen roten Faden durch sein heterogenes Oeuvre zu ziehen, die Rolle eines Erzählers zuweist: „Certainly there is someone called Gregor Schneider who has related most of what is known about the initial Haus u r but he has assumed the role of a narrator who breaks the silence Haus u r keeps in regard to its own production and perception.“ – Ulrich Loock, Gregor Schneider. Ten years After, in: cura, 11, 2012, URL: <http://www.curamagazine.com/en/?p=3070>, 16.10.2012.

¹³³ Zum Stellenwert der physischen Eingebundenheit siehe insbesondere Kapitel 3.3, 3.5 und 4.

¹³⁴ Schneider/Loock 1996, S.40.

wurden sie jedoch nicht mehr reintegriert.¹³⁵ Auch wenn das nicht intendiert war, stellt die Biennale somit faktisch ein zumindest vorläufiges Ende dar. Zwar ist nicht ausgeschlossen, dass er weitere Räume im *Haus u r* realisiert, aber die Tatsache, dass er das Haus nicht kaufen und vielleicht nicht erhalten kann, ließ ihn andere Arbeitsorte anmieten und schon Anfang der Neunziger Jahre die Räume für Galerieausstellungen herausnehmen. Da Schneider darunter ein Abtöten versteht, beschreibt er ein Paradox:

„Das verrückte an dieser Sache ist ja: je mehr ich das Haus in Rheydt ausschachte, desto mehr von ihm halte ich am Leben. Ich kann das Haus ja nicht kaufen, (...) Aber auf der anderen Seite bleibt das Haus so auch am Leben, es rettet sich.“¹³⁶

Metaphorisierend schließt Schneider hier an oben diskutierte Subjekthaftigkeit des Hauses an und impliziert, dass es konzeptuell unabgeschlossen bleibt; nach wie vor wird unter Entstehungsjahr „1985 bis heute“ angegeben.¹³⁷ Diese zeitliche Offenheit des Werks wird auch räumlich durchexerziert. Bis 2001 walten fortwährende aber diskontinuierliche Arbeitsprozesse im Haus, die das Resultat offen halten: Bau, Abriss, Wiederaufbau, und Umbauten wie das Verstellen von Zugängen, das er in mit Beton ausgegossenen Kammern radikalisiert. Die Handlungen lagern sich in den Schichtungen ab, dienen wie die Wiederholung zur Selbstvergewisserung. Die Getriebenheit des Arbeitens lässt plausibel erscheinen, dass der Wiederholungszwang angesprochen wird.

Schneider legt in Äußerungen zum Status des Werks und zu seinem Verständnis künstlerischer Arbeit das Gewicht vornehmlich auf den Vorgang der Herstellung: „Die Arbeit besteht in dem Moment allein in der Arbeit“,¹³⁸ sagt er zu Loock. Er hebt die Bedeutung des Produktionsprozesses hervor und verschleiert ihn zugleich. Denn die Vorrangstellung der Handlung kann nur anhand von Aussagen Schneiders wiedergegeben werden.

„Ich bin nicht am Raum interessiert. (...) Mich interessierte ein Leerlauf von Handlungen. Mich interessierte es, einen neutralen Punkt anzusteuern, den ich selbst nicht mehr kennen kann. Solche Momente entstehen zufällig. Durch die nicht bewusst wahrnehmbaren Bewegungen von Dingen und jeweiligen Tageszeiten

¹³⁵ Gespräch am 12.07.2012.

¹³⁶ Schneider/Haase 2001, S.289.

¹³⁷ Momentan arbeitet er an vielen unterschiedlichen Projekten. „Ich habe viele Baustellen.“ (Vortrag am 27.04.2012.) Außerdem scheint es, als lege er in jüngerer Zeit einen Schwerpunkt auf nach außen orientierte, politischere Arbeiten, was auch der Ausrichtung des Diskurses entspricht. Vgl. Julian Heynen, der bei Schneider eine Entwicklung vom subjektiven zum kollektiven Abseitigen, von einer Subjektzentriertheit zu Außenorientierung, ausmacht. – Vgl. Heynen 2007, S.7-11.

¹³⁸ Schneider/Loock 1996, S.23.

entsteht – so nenne ich das – ein nicht mehr zu wissender Zeitraum. Es entsteht ein Ort, der kein Ort mehr sein kann, eine Ahnung von etwas, das wir nicht kennen.¹³⁹

Da er seine Aussagen hierzu widersprüchlich und rätselhaft hält, verstärkt sich die Frage nach der Verortung des Werks. Findet es sich in der Tätigkeit, der Inszenierung, in den Räumen, die momentan in Containern lagern, im leeren Haus? Ist es ein Objekt?¹⁴⁰ Schneider beschreibt unscharf:

„Die Wiederholung von dem Vorgefundenen war die eigentliche Arbeitsweise, die sich im Haus vollzog. Der vorgefundene Raum wird als Raum im Raum, bestehend aus Wänden, Decke und Boden, wiederholt. Die Arbeit geht in purer Arbeitskraft auf. Der Besucher geht in eine dreidimensionale Skulptur ohne es zunächst erkennen zu können. Ein Raum umgibt einen Besucher vollkommen, ohne dass dieser ihn erkennt.“¹⁴¹

Die Arbeit bezeichnet etwas, das bereits geschehen ist und sich in der Vergangenheit zu dem jetzigen Zustand materialisiert hat. Aber sowohl der Aufwand als auch der Eingriff selbst sind unsichtbar. Innerhalb der Mauern stellen die Räume einzelne Arbeiten dar – darauf weisen die Titel hin – aber sie gehen über ihre Grenzen hinweg. Der einzelne Raum setzt sich fort, ist verwachsen mit seinem Umraum, durch Gänge mit dem nächsten verbunden, als Kopie mit dem dahinter verwandt. Endet die „begehbare Skulptur“ in umgekehrter Richtung – nach innen – an der Wand, der Tapete, der Farbe? Da der Raum die Person umgibt, stellt er sich ihr nicht als Objekt gegenüber, sondern kommt bis an sie heran. Die Arbeit besteht eben auch in der Atmosphäre, der Wirkung des Raums. Zugleich bleibt sowohl die „Wand im Rücken“,¹⁴² die man nicht sehen kann, als auch der Rest des Hauses verborgen. Es entzieht sich trotz bzw. aufgrund seiner architektonischen Materialität. Heynen versucht den Ort der Arbeit zu definieren. Er erkennt eine Diskrepanz zwischen der Unsichtbarkeit des künstlerischen Produkts und den Informationen darüber, mit denen man sich den Räumen nähert:

„[F]ängt die Arbeit nicht vielmehr dort an, wo das Bild der Räume und das Wissen um ihre Entstehung und ihren Status miteinander reagieren? (...) Wenn das Material und die Zeit so im Jetzt aufgehen, ist die Arbeit nicht mehr zu erkennen. Für

¹³⁹ Ebda., S.22.

¹⁴⁰ Seine Professoren wie Franz Erhard Walther oder Timm Ulrichs propagieren selbst einen weit gefassten Skulpturbegriff und besonders in die Düsseldorfer Akademie hat sich Beuys' Lehrtätigkeit eingeschrieben. In den Achtziger Jahren war das Rheinland ein wichtiges Zentrum für den Westdeutschen Kunstbetrieb. Wie bei seinem Kommilitonen an der Düsseldorfer Kunstakademie Thomas Demand, der große Papier- und Kartonmodelle von unzugänglichen brisanten Räumen fotografiert, die danach vernichtet werden, wird der enorme Aufwand als wesentlich und konstitutiv referiert, aber nie sichtbar. Dass es nicht unüblich ist, den Werkbegriff zwischen Skulptur, Installation, Prozess, Performance, oder der rein dokumentarischen bzw. eigenständigen Fotografie changieren zu lassen, hebt das Definitionsproblem nicht auf.

¹⁴¹ Schneider/Jocks 2007, S.254.

¹⁴² Schneider/Haase 2001, S.300.

Momente ist sie dann ganz fern – und existiert so vielleicht in ihrem reinsten Zustand, als unaufdringliche Ahnung.¹⁴³

Dieses unlösbare Rätsel, das Heynen beschreibt, schließt an die häufig aufgegriffene Aussage Schneiders an, in der er die „Ahnung“ über fixierbares Wissen stellt. So bleibt das Werk als solches ungreifbar.

Die programmatische Unabgeschlossenheit des *Haus u r* und die Prozesshaftigkeit wird bis zu einem Leerlauf überspitzt, in dem nur noch die Tätigkeit an sich zählt. Dieser Logik folgend, dürfte kein vermarktbare Produkt entstehen. Dies wäre durchaus als Gegenbewegung zu einem globalisierten von warenförmiger Kunst profitierendem Kapitalismus zu verstehen, würde Schneider die Unverfügbarkeit der Räume konsequent verfolgen. Doch er lässt Räume des *Haus u r* am Ort ihrer Ausstellung zurück, verkauft sie. Da der institutionelle Rahmen die Arbeit verändert, entzieht sich das *Haus u r* als Gesamtkonzept, während seine Bestandteile materiell und physisch im Kunstbetrieb greifbar werden. Die aufwendigen Transplantationen der Räume stellen den potentiellen Umbau still, und tilgen eine für das prozessual aufgefasste Kunstwerk so konstitutive Spannung: Werkoffenheit und fortschreitende Genese bedeuten, dass während des Arbeitsprozesses stetig neue Entscheidungen getroffen werden. Die Kontingenz dieser Wahlmöglichkeiten steht der Selbstbehauptung durch die körperliche Arbeit gegenüber.

3.3 Künstlerische Produktion als körperliche Bau-Arbeit

Die vorangehenden Punkte diskutierten einerseits die Betonung der Prozesshaftigkeit der Arbeit und andererseits die Spuren, die Schneider im *Haus u r* hinterlässt. Die Gebrauchsspuren im Wohnen und die Spuren der eigenen Hand im Bauen finden sich in der Substanz des Gebäudes, und teilweise in dokumentarischen Fotografien: Im Berner Katalog von 1996 rufen ein Plastikstuhl und zwei auf dem Fensterbrett abgestellte Bierflaschen auf einer Abbildung von *u r I* das Klischee einer Baustelle auf. (Abb. 33) Schneider schätzt das Bauen; zu Loock sagt er:

„es ist einfach eine sehr beruhigende Tätigkeit. Alle Berufe, die es gibt, üben ständig wiederholende Tätigkeiten aus. Der Maurer, der Stein auf Stein setzt. Wir sehnen uns ja förmlich danach. Das hat mit Meditation, mit Beruhigung, mit einem Eingebundensein in eine Tätigkeit zu tun.“¹⁴⁴

¹⁴³ Heynen 1996, S.66.

¹⁴⁴ Schneider/Loock 1996, S.48.

Schneider beschreibt das physische Arbeiten als eine Selbstberuhigung, während der Ausübung monotoner Handlungen, die einem einen Platz zuweist. Seine autodidaktisch erworbenen, bauhandwerklichen Fähigkeiten beruhen traditionell auf erlernbaren, eigenen und fremden Erfahrungswerten, denen im Bezug auf das Handwerk durchweg positiv, im Bezug auf schöpferische Kreativität in der Kunst mit Skepsis begegnet wird. Die Routine schule den Handwerker, aber verflache das künstlerische Genie.¹⁴⁵ Wird hier eine Dichotomie von körperlicher, materieller und geistiger, immaterieller Arbeit eröffnet, schlägt sich Schneider auf die Seite ersterer. Indem er das Handwerk zitiert, und mit der Wiederholung des Vorhandenen wie auch der erlernten Tätigkeiten scheint er sich dem Druck zu widersetzen, ständig neu zu erfinden und sich von der drohenden Gefahr des Scheiterns zu befreien. Im Interview mit Jocks erklärt Schneider die Entscheidung zur Wiederholung der Wände und Räume wie folgt:

„Die Verdoppelung des Bestehenden legitimiert die Arbeit in der einfachsten möglichen Weise. Damit ist die Frage der Legitimation geklärt. Ohne von weiterer Bedeutung zu sein. Die Arbeit versteht sich aus sich heraus.“¹⁴⁶

Die vergewissernde Wiederholung von etwas Vorhandenem gebärdet sich als Setzung gegen eine Infragestellung der künstlerischen Produktion, die als Verunsicherung erfahren werden kann. Gleichzeitig stellt er heraus, der kreative Prozess würde intuitiv und getrieben vonstatten gehen:

„Erst im Nachhinein erklären einem andere, was man gemacht hat. So ist meine Herangehensweise. Ich kann nicht schneller sein als die Arbeit. Würde ich mir alles vorher ausdenken, wäre ich außerstande, etwas zu machen.“¹⁴⁷

Schneider kontrastiert das handwerkliche Arbeiten mit dem verbalisierenden Planen und Reflektieren der Arbeit.

„Man kann Dinge tun, über die man nicht sprechen kann. Ich glaube nicht, dass es um Ideen gehen kann. Es kann nicht darum gehen, Konzepte auszudenken. (...) Sprachlich etwas rechtfertigen zu müssen, was man macht, ist schwierig, weil es ja nicht unbedingt etwas miteinander zu tun haben muss. (...) Es gibt Leute, die mit Linien, Schrift und Worten gut umgehen können, und es gibt Leute, die bauen ein Haus. (...) Mir reicht es schon ein Wand zu mauern. Ich bin nicht der bessere Handwerker als der Maurer. Eine Wand zu mauern motiviert mich am meisten.“¹⁴⁸

Und weiter:

„Eine Wand zu bauen, liegt mir nahe, weil ich körperlich darin aufgehe, das zu machen und weil es ein bestimmter, sich wiederholender Arbeitsvorgang ist.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. Richard Sennet, *Handwerk*, Berlin 2008, S.31-33.

¹⁴⁶ Schneider/Jocks 2007, S.254f.

¹⁴⁷ Ebda., S.255.

¹⁴⁸ Schneider/Haase 2001, S.298.

¹⁴⁹ Ebda., S.300.

Das Errichten der Wände als selbstvergewissernde Wiederholung stellt einen explizit körperlichen Akt dar. Subjektivität ist hier fest an den Körper gebunden – nicht an einen phantasmagorisch kohärenten, sondern an den handelnden, erfahrenden, sich bewegenden Körper – phänomenologisch gesprochen an den Leib.¹⁵⁰

Das Bauen, die körperlich-handwerkliche Arbeit wird von Schneider entschieden jeglicher sprachgebundenen Tätigkeit gegenüber- und vorangestellt:

„Ich mache, ich muss Dinge immer machen. Das ist mein persönliches Problem. Die Arbeit existiert nicht im Kopf. Ich halte auch Handeln für eine höhere Form als das Denken.“¹⁵¹

Selbstvergewisserung durch die ständige Wiederholung, in der eine Möglichkeit zu einer „reinen“ Handlung gesehen werden kann, lässt sich (durchaus als meditativer) Versuch sehen, sich von der Sprache und vom Denken zu lösen. Heynen betont diesbezüglich die physische Konkretheit und Materialität des Hauses:

„Gleichzeitig sind alle Materialien und Handgriffe notwendig, um die Räume fest in der Realität zu verankern. Denn es sind keine Attrappen und Simulationen, die nur den Anreiz liefern, in Gedankenspielen die Wirklichkeit zu reflektieren. Solange sie bestehen, sind sie völlig konkret, hier und jetzt als physische Einheit greifbar. Wenn sie gebaut werden und auch nachher, wenn man sie betritt, scheint Sprache fern. Sie erschliessen sich zunächst über die Oberflächen, die Massen, ihre Benutzung, als über das, was die Arbeit der Hände hervorgebracht hat.“¹⁵²

In Schneiders Fall weist das Gebaute selbst Diskontinuitäten auf. Viele Bereiche im Haus sammeln Überreste der vergangenen Handlungen an. So lagern sich Abfall, Bauschutt, Gerümpel ab und verursachen ein entropisches Chaos, aus dem jederzeit etwas entstehen kann, indem Schneider das Material wiederverwertet. „Ich hebe alles auf, schmeisse nie etwas weg...“¹⁵³ sagt er zu Loock 1996. Schneider erhält die Substanz und hält sie in Bewegung, schafft immer neue Verknüpfungen aus vorhandenem und hinzugefügtem Material. Auch wenn jede Handlung eine Setzung im und gegen den Möglichkeitspool der Kontingenz sein mag, scheitert die Selbstvergewisserung an den eigenen Brüchen.¹⁵⁴ Denn das *Haus u r* entgleitet ihm schon während der Arbeit.

¹⁵⁰ Die Unterscheidung zwischen physischem Körper und beseeltem Leib, die Merleau-Ponty trifft, greift auf die These voraus, die ich bezüglich der Rezeption im vierten Kapitel entwickle. Jener zieht die leibliche Erfahrung dem theoretisierenden Denken vor – was Beate Söntgen hervorhebt, (vgl. Söntgen 2006, S.297.) – und führt das auf die Verflechtung des Subjekts mit seiner Umgebung, den Dingen, dem Raum zurück.

¹⁵¹ Schneider/Loock 1996, S.22.

¹⁵² Heynen 1996, S.63f.

¹⁵³ Schneider/Loock 1996, S.24.

¹⁵⁴ Zu verschiedenen Strategien der Kontingenzbewältigung vgl. Michael Makropoulos, Möglichkeitsbändigungen. Disziplin und Versicherung als Konzepte zur sozialen Steuerung von Kontingenz, in: Soziale Welt, 41, 1990, S.407-423.

So wie es sich materiell der endgültigen Verfügbarkeit entzieht, entzieht es sich auch im Spiel der Bedeutungen. Lacan entwickelt analog zur linguistisch-strukturalistischen Trennung des Bedeutenden vom Bedeuteten die Spaltung des Selbst in das bewusste Ich und das im Unbewussten lokalisierte Subjekt. Das Ich zeige sich in der Aussage (z. B. „Ich bin...“) nur als Signifikant des Ich, über das es etwas aussagt. „Die Idee der Einheit des Subjekts erweist sich als imaginär, da es kein Zeichen gibt, das das Sein des sprechenden Subjekts auszudrücken vermöchte“,¹⁵⁵ umschreibt Braun Lacans These. Da das Ich sprachlich konstituiert wird, unterliegt es einem Prozess, der unaufhörlich fortschreitend neue Bedeutungen generiert. Die unabschließbare Signifizierung verhindert die Einheit des Subjekts, das Lacan keineswegs abschaffen will, sondern, so Braun: „Worum es Lacan geht, ist die Anerkennung der Dezentrierung des Subjekts aufgrund seiner signifikanten Abhängigkeit.“¹⁵⁶ Der Satz Schneiders, den ich an den Anfang dieser Arbeit gesetzt habe, erscheint unter dieser Prämisse nicht mehr als starke Selbstbehauptung, sondern verloren im Fluss der kontinuierlichen Bedeutungsverschiebung. Wie schon mehrfach gezeigt, durchziehen Ambivalenzen die Methoden, mit denen Schneider die Rezeption lenkt. Dazu gehören die Aussagen, die er öffentlich trifft ebenso, wie die mediale Verbreitung seines Projekts.

3.4 Der subjektive Blick – Fotografien, Filme, Führungen

In den Katalogen, die er bevorzugt selbst gestaltet,¹⁵⁷ und auf der Homepage befinden sich dabei überwiegend Schneiders eigene Aufnahmen. Letztere werden darüber hinaus als gerahmte Kleinformat ausgestellt, was ihren Werkstatus besiegelt. Die Videos stehen ebenfalls online zur Verfügung und werden in Ausstellungen auf Fernsehgeräten abgespielt. Dabei handelt es sich meist entweder um mehrminütige Filme, die den Raum zentralperspektivisch in einer einzigen gleichbleibenden Einstellung zeigen oder Gänge durch das Haus mit einer Handkamera verfolgen. In den Publikationen erscheinen sie meist als informative Reproduktionen des Hauses; Schneider selbst sieht beides als eigenständige Arbeiten an.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Braun 2010, S.92.

¹⁵⁶ Ebda., S.93.

¹⁵⁷ Vortrag am 08.11.2012.

¹⁵⁸ Gespräch am 12.07.2012.

Dass sie zugleich so gut wie das einzige Dokumentationsmaterial darstellen, hat zur Folge, dass der Blick auf das *Haus u r* in der medialen Vermittlung immer aus Schneiders Ich-Perspektive geschieht, wie es in der Erzählanalyse hieße. Er steuert die Rezeption seines Hauses also nicht nur in persönlicher Anwesenheit; die Veröffentlichung seiner Fotos verlängert seine Autorität im Bezug auf die Wirkung seiner Arbeit, indem er eine „richtige“ Anschauung diktiert. Wenn er dieselbe zentralperspektivische Aufnahme des jeweiligen Raumes wiederholt, weist er die RezipientInnen ausdrücklich auf den Stellenwert der Details für den Raum hin. Jener vorgegebene Blick fordert die Geduld der BetrachterInnen heraus; in den monoperspektivischen Filmen baut sich durch minutenlange Stille eine Spannung auf, die schließlich nicht – zum Beispiel in einer unerwarteten Wendung – aufgelöst wird. Auf ähnliche Art enttäuschen auch die Fotografien eine Erwartungshaltung. Obgleich sie intendieren, etwaige Unterschiede zu belegen, bringt eine Gegenüberstellung meist nur geringe Abweichungen zum Vorschein.¹⁵⁹ Das ist zum einen dem kleinen Format, zum anderen programmatisch dem akribischen Wiederaufbau geschuldet.¹⁶⁰

Da er in der Regel ohne Stativ fotografiert, liegt immer sein Blick durch den Sucher und sein Druck auf den Auslöser den Bildern zugrunde. Ist für die Videos mit der gleichbleibenden Einstellung noch die Möglichkeit einer handlosen Aufzeichnung denkbar, sticht in den gefilmten Gängen in Ego-Shooter-Perspektive durch das Haus respektive die Ausstellung, seine körperliche Involviertheit besonders hervor. Denn zuweilen erscheinen seine Füße oder Hände im Bildausschnitt, um Türen zu öffnen, oder Hindernisse beiseite zu schieben. Dass jene nicht weniger inszeniert sind – wenn auch auf andere Art – wird deutlich, wenn sein nach Horrorfilmanier hörbares, bisweilen zum Stöhnen gesteigertes Atmen das anstrengende Vorwärtsbewegen durch die Windungen des Hauses akustisch untermalt.

¹⁵⁹ Die Kopie des Raumes selbst wird zwar sorgfältig und präzise durchgeführt, aus der Innenperspektive ließen sich jedoch immer Differenzen sehen, wie Falten in Textilien, Unebenheiten in der Tapete, Flecken oder Lackspuren. Allerdings verhindert sie die direkte Gegenüberstellung. Diese Kluft bleibt bestehen, wenn Schneider verdoppelte Räume in ein und derselben Ausstellung zeigt; jene machen nur erst recht die existenzielle Tatsache erfahrbar, immer nur an einem Ort physisch anwesend sein zu können.

¹⁶⁰ Smolik beschreibt, den Ab- und Aufbau von *Das letzte Loch* für die Ausstellung in der Wiener Secession: Er „nahm (...) mit schnellen Bewegungen den Raum Stein für Stein auseinander. Er legte die Steine in Reihen auf den Boden, dann stapelte er sie in die Eimer und stellte diese vor den Raum. (...) räumte (...) den ganzen Raum aus, die Steine der Wände und der Decke, den Schutt, selbst das Wasser schöpfte er mit einer Kelle in Plastiktüten, machte sie zu und legte sie neben die aufgereihten Eimer. (...) Dann baute er Stein für Stein die Mauern und die Decke wieder auf, verstreute den Schutt und füllte die Vertiefung mit dem abgestandenen Wasser aus den Plastiktüten.“ – Smolik 1999, S.2.

Gezungen der Blickrichtung der Kamera zu folgen, können sich die BetrachterInnen mit dem Protagonisten identifizieren und dessen Bewegungen in einem immersiven filmischen Raum als eigene imaginieren.¹⁶¹ Der Nachvollzug führt zu einer illusorischen Anwesenheit im Haus, die allerdings nur eine Annäherung an die Intensität realer physischer Einbindung bietet. Außer auf die beschriebene Weise fragmentiert, befinden sich nie Personen auf den Bildern oder in den Videos aus dem *Haus u r*. Schneider veröffentlicht außerdem keine fotografischen oder filmischen Belege seiner physischen Präsenz bei der Entstehung der Arbeiten. Obwohl er die körperliche Involviertheit im Bauprozess als konstitutiv betont, entzieht er dieses Moment der Öffentlichkeit. Es stellt sich die Frage, ob Schneiders Handlungen, die im Haus unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden, einen – wengleich unsichtbaren und unreferierbaren – Bestandteil des Werks darstellen und ob sie sich als Performances erfassen ließen.

3.5 Performative Aspekte

Kapitel 3.2 befasste sich mit dem Handlungsprimat und der Unabschließbarkeit des prozessual gedachten Kunstwerks. Die Verortung des Werks wurde hier nicht zuletzt aufgrund der Flüchtigkeit des „Produkts“ mit Kernbegriffen des Performativen behandelt. Es sollen hier nun ausschnitthaft performative Aspekte in Schneiders künstlerischer Praxis aufgezeigt werden, die vor allem durch ihren elementaren Körperbezug Kriterien der Subjektivität befragen.

Philip Auslander definiert beispielsweise den Gang durch das Haus mit BesucherInnen als Performance im Environment vor bzw. mit ihnen. Vor allem aber behauptet er aufgrund der mechanischen Einrichtungen, wie das Drehen des Kaffeezimmers oder die sich hebende und senkende Decke, das Haus performe selbst – eine These, gegen die ich die oben eingebrachte Kritik am Subjektstatus des Kunstwerks erneut anführe.¹⁶² Man kann Auslander allerdings insoweit zustimmen, dass das Haus als selbsttätig inszeniert wird. Schneider setzt seine Räume in Szene, tritt selbst in seinen Kulissen oder – mit Auslander

¹⁶¹ Zum immersiven Raum des Films vgl. Oliver Grau, *Immersion & Emotion. Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe*, in: Ders./Andreas Keil (Hg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt am Main 2005, S.70-106. Er verhandelt vor allem die Herstellung von Emotionen in frühen Filmen. Zur Immersion im Raum der Architektur vgl. Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben*, in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011, S.75-95.

¹⁶² Vgl. Auslander 2003, S.87.

gesprochen, in seinem Environment – auf.¹⁶³ Im folgenden betrachte ich die Inszenierung und die körperliche Eingebundenheit als zentrale performative Faktoren in Schneiders Arbeiten.

3.5.1 Inszenierung

Inszenierung steht in enger Wechselbeziehung mit dem Performativitätsbegriff, den Annette Jael Lehmann und Doris Kolesch vorschlagen. Ausgehend von Judith Butlers Performanzbegriff, der unter anderem darauf abzielt, dass das, was performiert wird, dem jeweils aktuellen Akt schon vorgängig ist, stellen sie die Verbindung und gegenseitige Abhängigkeit von „Performanz, Inszenierung und subjektgebundener Wirklichkeitskonstitution“¹⁶⁴ dar. Nach der Analyse unterschiedlicher Formen von Performativität stellen sie fest,

„daß Performanz und Inszenierung intrikat aufeinander bezogen sind: Performanz braucht eine Szene, um sich vollziehen zu können. Zugleich ist das, was auf dieser Szene stattfindet und als solches wahrnehmbar wird, ein performativer Akt.“¹⁶⁵

Von dieser These ausgehend lassen sich zunächst die Filme und Führungen als performative Praxis besprechen, für die das *Haus u r* die Bühne bildet. Die verwackelten Bilder, das Stöhnen, die Momente, in denen die Bewegung der Kamera innehält, um ein Detail hervorzuheben, gehen jedenfalls über eine bloße Dokumentation der Arbeiten im Haus hinaus. Das Beispiel, *Nacht-Video, Raum u r 1 u 14 1988, Habe vergessen worauf ich warte* (1995), entspricht keinem alltäglichen Weg durch die eigene Wohnung. Es beschreibt eine Führung durch das Haus und zeichnet zugleich eine performative Aktion auf, die in eben diesem Gang besteht. Er wiederholt den mühseligen Rundgang 2001 im Deutschen Pavillon. Das Reenactment soll die Differenz zwischen dem Rheydter Original und dem *Toten Haus u r* aufzeigen. Sie wird auch in der Gegenüberstellung nicht sichtbar, da die Kulisse des Hauses an beiden Orten gleich aussieht. Deutlicher zeichnet sich

¹⁶³ Auslander versucht sich an einer Gattungsbestimmung für das *Haus u r*, die auf Performativität und Handlungsbezug gründet: „Schneider's Totes Haus u r, which can be described as sculpture, installation, even architecture, is also theatrical. Schneider conflates two modern theatrical functions by creating an environment that is both scenographic and performative, both a space for performance and an actor in its own right.“ – Auslander 2003, S.87. Diesem theatralischen Aspekt versucht u.a. Smolik ebenfalls mit Parallelen zu Theateraufführungen zu begegnen: Ihr Katalogtext besteht zu weiten Teilen aus einer fingierten Nacherzählung eines Theaterstücks, die ein Treffen mit Gregor Schneider (vermutlich mit Ulrich Looock, s. Schneider/Looock 1996) wiedergibt. – Vgl. Smolik 1999, S.2-7.

¹⁶⁴ Doris Kolesch/Annette Jael Lehmann, Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S.347.

¹⁶⁵ Ebd., S.363.

hingegen der Unterschied zwischen der tatsächlichen Anwesenheit in den Räumen und der nur visuell rezipierbaren Aufzeichnung ab. Die Performance ist an den aktuellen Moment der Aufführung gebunden, kann nur durch Speichermedien festgehalten werden. In Schneiders Praxis fließen die Grenzen zwischen Dokumentation und eigenständiger künstlerischer Arbeit, da beide einer Inszenierung unterliegen.

Die Übertragbarkeit des Performativen in ein anderes Medium bewegt Kolesch und Lehmann zu dem Schluss, Subjektivität sei ein

„medial und materiell verkörperter Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozeß, der performativ hervorgebracht wird (...). Das durch solche Inszenierungsprozesse konstituierte Selbst ist als Spur wahrnehmbar, die sich im performativen Zusammenspiel von Wiederholung, Ähnlichkeit und Differenz beständig löscht und erneuert.“¹⁶⁶

Schneiders Videos und die wiederholten Gänge durch das Haus erweisen sich als performative Akte, wie sie von Butler, Kolesch und Lehmann verstanden werden. Dabei steht die performative Wiederholung in enger Beziehung zur Inszenierung des Hauses als Bühne und der seiner Person, die sich als Spur anwesend zeigt. Subjektivität stellt sich im Handeln und Wahrnehmen her, sowohl als soziale Konstruktion einer Rollenzuschreibung als auch in prozessualen Bewegungs- und Wahrnehmungsakten, die in der leiblichen Präsenz des Performierenden gefasst sind.¹⁶⁷

3.5.2 Körperliche Eingebundenheit

Schneiders physische Involvierung in seine Videos verbindet diese mit anderen Arbeiten, wie zum Beispiel seinen frühen Aktionen aus der Zeit vor dem Einzug ins *Haus u r*. Sein Werkverzeichnis beinhaltet davon einige Fotografien, die an die Wiener Aktionisten erinnern. Nackt von Baum zu Baum zu springen, sich in ein tiefes Loch einzugraben, sich das Gesicht zu Fratzen zu verschnüren und in einem Gemisch aus Mehl und Wasser zu baden, provoziert Grenzerfahrungen, die zum Teil in expressiven Porträts als Schreiendem kulminieren. (Abb. 34-38) Über die Bindung der Kunst an den eigenen Körper experimentiert Schneider mit einem Autorschaftskonzept, das, laut Beatrice von Bismarck, AktionskünstlerInnen und die Body Art Ende der Sechziger Jahre dem Tod des Autors

¹⁶⁶ Kolesch/Lehmann 2002, S.365.

¹⁶⁷ Die Präsenz der KünstlerInnen in einer performativen Situation ist der von SchauspielerInnen auf der Bühne vergleichbar. Erika Fischer-Lichte differenziert unter Zuhilfenahme der phänomenologischen Unterscheidung von Leib und Körper, zwischen Person und Rolle. – Fischer-Lichte 2004, S.129-131.

entgegensetzten.¹⁶⁸ Die bewusste Konfrontation mit physisch erlebten Extremsituationen lotet die Möglichkeiten subjektiver Erfahrung aus. Wenn er im *Haus u r* bis zur Erschöpfung arbeitet, klaustrophobische Enge generiert und sich ihr aussetzt führt er das auch dort fort.

Nimmt man Schneiders handlungsorientierten Werkbegriff ernst, wie er in den vorangehenden Punkten hervorgehoben wurde, müssen auch die Umbauaktionen auf Formen der Performativität hin untersucht werden. Obwohl das „Werk“ im Bauvorgang selbst liegen soll, existieren gerade davon keine Aufzeichnungen, keine Videos, die die Mühe und Anstrengung der handwerklichen Tätigkeit zeigen, also keine Setzung des Bauprozesses als Performance. Der Herstellungsprozess wird zum Einen als dem Resultat implizit und zum Anderen verbal hervorgehoben. Dass Schneider sich nicht prinzipiell gegenüber der Dokumentation verweigert, zeigen oben behandelte Fotografien und Videos, die als Zeugnisse performativer Akte angesehen werden können. Lassen sich also die Tätigkeiten des Bauens und Wohnens überhaupt als unsichtbar gehaltene, performative Vorgänge deuten?

Marie-Luise Angerer kritisiert die Tendenz, jegliche Handlung als performativ zu bezeichnen.¹⁶⁹ Eine argumentative Stütze stellt ihre Begriffsdefinition des Performativen insofern dar, als sie darin aufwirft, „das Filmische als performative[n] Akt“,¹⁷⁰ zu betrachten, da Film und Aktion in wechselseitiger Abhängigkeit ineinander greifen.¹⁷¹ Denn beide gemeinsam tragen zu einer spezifischen Inszenierung bei. Auch Amelia Jones befindet ein Publikum nicht notwendig für (Body Art-) Performances, solange es Aufzeichnungen davon gibt.¹⁷² Die Frage nach dem nicht-sichtbaren Werk – das betrifft die Aktivitäten im Haus ebenso wie die verborgenen, eingemauerten Arbeiten – lässt sich dadurch nicht beantworten.

¹⁶⁸ Vgl. Bismarck 2010, S.12-14. Damit knüpft sie an Craig Owens an, der in seinem Text *From Work to Frame, or, Is There Life after the Death of the Author* feststellt, dass Barthes Verkündung 1968 jede folgende künstlerische Praxis bestimmt habe, sei es durch Affirmation oder Zurückweisung. Owens folgt Foucaults Thesen, mit denen dieser auf Barthes Text antwortet. (Vgl. Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, hg. von Scott Bryson u.a., Berkeley/Los Angeles/London 1992.) – S. Anm. 48. Wie sich Schneider zu alten, vorherrschenden oder kritischen Autorschaftskonzepten verhält, wird im nachfolgenden Punkt verhandelt.

¹⁶⁹ Vgl. dazu die Kritik Marie-Luise Angerers an Erika Fischer-Lichte. – Marie-Luise Angerer, *Performance und Performativität*, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S.244.

¹⁷⁰ Angerer 2006, S.245.

¹⁷¹ Vgl. Ebda.

¹⁷² Vgl. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis/London 1998, S.13.

Alle Handlungen, die Schneider vollzieht, fallen dem „Leerlauf“ zum Opfer. Dem prozessualen Ansatz entsprechend können sich sogar die Zustände des Hauses verflüchtigen. Wenn sich Schneider überhaupt der Body Art zuschlagen lässt, diene ihm das Haus als Bühne und Requisit. Er agiert mit dem Material, das er darin bereitstellt. In der künstlerisch forcierten körperlichen Erfahrung fallen dann Subjekt und Medium zusammen. Das muss nicht zu dem Schluss führen, die körperliche Arbeit am Objekt *Haus u r* als Arbeit am Selbst anzusehen. Jones sieht in der Body Art ohnedies keine selbstkonstitutive Praxis:

„Body art proposes the art ‘object’ as a site where reception and production come together: a site of intersubjectivity. Body art confirms what phenomenology and psychoanalysis have taught us: that the subject ‘means’ always in relationship to others and the locus of identity is always elsewhere.“¹⁷³

Die zentrale Stellung des eigenen Körpers in der Body Art führt, laut Jones, nicht zur Konstitution eines kohärenten Selbst, sondern vermittelt die Verwobenheit des Subjekts mit seiner Umwelt.

Neben der Inszenierung als Paradigma des Performativen ging es mir vor allem um den Einbezug des eigenen Körpers in ein prozessuales Kunstwerk, weil Schneider physische Grenzerfahrungen als Strategie zur Selbstbefragung und -vergewisserung heranzieht. Diejenigen Arbeiten, die dabei das Haus als eine Bühne nutzen, d.h. die Filme und Führungen, lassen sich zwar als Performances deklarieren; den Vollzug der Umbautätigkeiten im Sinne einer prozesshaften Auffassung des Kunstwerks zu verstehen, birgt ein Risiko, da sie nicht dokumentiert sind: Überträgt man den Performance-Begriff auf das Bauen, unterstellt man zugleich jedem künstlerischen Produktionsprozess Performativität und sakralisiert gleichsam alle Tätigkeiten des Künstlers. Die Grenzen zwischen künstlerischem und „anderem“ Handeln mögen in der Enge des Hauses verwischen. Um nicht deshalb dem mythischen Konzept des „Lebenskunstwerks“ zu

¹⁷³ Ebda., S.14. Jones diskutiert ausführlich, auf welche Weise einzelne KünstlerInnen und vor allem die angloamerikanische Kunstkritik, im Kontext der Zeitschriften *October* und *Artforum* die Body Art als Reetablierung des KünstlerInnen-Selbst abkanzeln. Sie streicht das spezifisch postmoderne, kritische Potential vor allem feministischer Body Art heraus und positioniert sich, wie an obigem Zitat erkenntlich, im phänomenologisch geprägten, poststrukturalistischen, identitätskritischen Diskurs. Die Thesen, die Jones zur Body Art aufstellt, können nicht eins zu eins auf Schneider angewendet werden, da die Autorschaftsmodelle, die er berührt, sie überstrapazieren würden. Darauf geht der nächste Punkt ein; hier soll die Bedeutung des Körpers in Schneiders künstlerischer Praxis und die ambivalenten Deutungsmöglichkeiten physischer Involvierung hervorgehoben werden.

folgen,¹⁷⁴ soll dieser Sachverhalt als Bestandteil des Künstlerbildes Teil der folgenden Analyse werden.

3.6 Autorschaftskonzept

Anschließend an Beatrice von Bismarcks Vermutung, die Hinwendung zum eigenen Körper als Ausdrucksmittel antworte auf die Krise des Autors in den späten Sechziger und frühen Siebziger Jahren, sei im Folgenden betrachtet, wie sich Schneider – um die 15-20 Jahre später – zu Autorschaftsdiskursen positionieren lässt. Die Feststellung, dass er sich in seinen frühen Performances an der Aktionskunst der Sechziger Jahre orientiert, motiviert die These, dass er ein Autorschaftskonzept verfolgt, das zwar bisweilen kritische Tendenzen aufweist, prinzipiell aber auf einem subjektzentrierten, „aus sich heraus schöpfenden“ Künstler-Bild beruht.¹⁷⁵ Das *Haus u r* scheint in diesem Zusammenhang – diskontinuierlich, räumlich und uneindeutig, wie es sich präsentiert – beinahe progressiver als sein Rollenverständnis.¹⁷⁶

Schneiders Image ist geprägt von der kontinuierlichen Abschottung, durch die er sich dem Zugriff der Gesellschaft entzog. Der Status der Ungreifbarkeit des Künstlers diene, laut Bismarck, in den Jahren um 1970 zur „Re-Stabilisierung des privilegierten Künstlerstatus“.¹⁷⁷ Aussagen, wie die folgende, unterstreichen dabei seine Außenseiterrolle und schüren den Verdacht von Unzurechnungsfähigkeit:

„Ich würde gerne einmal jemanden nicht rauslassen, das habe ich mir [sic] aber noch nicht getraut. Ich gehöre zu denen, die ein Doppelleben führen und nachts in

¹⁷⁴ Vgl. die Ausgabe von Kunstforum International mit dem Titel Lebenskunstwerke, kurz LKW, die sich verschiedenen Phänomenen vom Gesamtkunstwerk bis zur (neo)avantgardistischen Vereinigung von Leben und Kunst widmet. Darin: Loock 1998, S.202-211.

¹⁷⁵ Möglichst Vieles selbst bestimmen und aus sich selbst heraus schöpfen, lautete Schneiders Rat an die KunststudentInnen aus seiner Klasse. – Vortrag am 08.11.2012.

¹⁷⁶ Die Wertigkeit der individuellen Künstlerpersönlichkeit, ihre Mythifizierung und ihre verschiedenen gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen beschreibt unter anderem Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideengeschichte des Schöpferischen, Köln 2007; Zu den Mythen des Künstlertums siehe auch: Beatrice von Bismarck, Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010; Catherine M. Soussloff, The Absolute Artist. The Historiography of a Concept, Minneapolis 1997. Maïke Christadler, Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 253-272, Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt am Main 1986.

¹⁷⁷ Beatrice von Bismarck, Beruf Künstler/in, in: Wolfgang Zinggl (Hg.), Spielregeln der Kunst, Dresden 2001, S.60.

den Park gehen und in den Mülltonnen wühlen und heimlich etwas mit nach Hause nehmen.“¹⁷⁸

Der Rückzug in einen vom Rest der Gesellschaft abgeschirmten Ort rekurriert auf den Topos des Elfenbeinturms, nur dass dieser in Schneiders Fall klaustrophobisch und unheimlich anmutet.¹⁷⁹ Das unzugängliche, idiosynkratische Haus sichert ihm den Raum für eine gesellschaftliche Außenseiterposition, die vor allem aufgrund ihrer scheinbaren Unabhängigkeit mit Authentizität kurzgeschlossen wird, womit er, Wittneven zufolge, eine Sehnsucht nach Authentizität erfüllt.¹⁸⁰ Alice Creischer und Andreas Siekmann kritisieren, dass ihn die Kunstkritik zum „Vorführsubjekt“¹⁸¹ stilisiere. Sie etabliere eine

„Vorzeige-Authentizität (...) als Symptom einer Renaissance von Autorschaft, Werkautonomie und männlicher Dominanz, wie sie seit einigen Jahren besonders im deutschsprachigen Kunstbereich versucht Trend zu sein“¹⁸²

Trotz jahrzehntelangem Bemühen um die Trennung von Werk und Biografie, trotz der konsequenten Infragestellung subjektzentrierter Autorschaft, trotz Dekonstruktion und feministischer Kritik lebt der Künstlermythos nicht nur in Klischees fort; Schneider lässt sich mit anscheinend hinreichender Befriedigung in das Schema des genialisch aus sich und seinem Wahnsinn schöpfenden, männlichen Künstler-Egos einpassen, das Verena Krieger als ein Paradigma des modernen Künstlers einführt.¹⁸³ Authentizität und Echtheit bedienen den Mythos der Ausnahmepersönlichkeit und ihrer Berufung zum Künstlertum: „Ich konnte ja nichts anderes“,¹⁸⁴ sagt Schneider. Dazu berufen, kann ihm die Arbeit das Äußerste abverlangen, verleiht im Gegenzug seinem Tun Sinn und garantiert ihm überdies, stets eine Quelle kreativer Intuition in sich selbst. Die Naturalisierung durch diesen Mythos lässt selbstverständlich erscheinen, was sich aus kulturellen Bedingungen herausgebildet hat.¹⁸⁵ Die privilegierte Neutralität, weiß, männlich, europäisch zu sein, erleichtert die Anknüpfung an derartige modernistische Künstlerstereotype, obwohl in der jüngeren,

¹⁷⁸ Schneider/Loock 1996, S.57.

¹⁷⁹ Amine Haase zieht unter anderem die romantische, deutsche Genie-Ästhetik heran, um Schneiders Arbeit mit dem Topos des Erhabenen zu interpretieren. – Vgl. Amine Haase, Interview mit Gregor Schneider und Hannelore Reuen im Haus u r in Rheydt über sich selbst, in: Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003, S.38f.

¹⁸⁰ Vgl. Katrin Wittneven, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S.116.

¹⁸¹ Alice Creischer/Andreas Siekmann, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S.119.

¹⁸² Ebda., S.117.

¹⁸³ Vgl. Krieger 2007, besonders die Abschnitte zu Genialität S.95-114, zu Männlichkeit S.129-138 und zum schöpferisch Unbewussten S.124-127.

¹⁸⁴ Schneider/Loock 1996, S.35.

¹⁸⁵ Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, 2003 (1964), S.113: „Wir sind hier beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“

insbesondere in der feministischen Kritik die gegenseitige Abhängigkeit von Geschlecht, ethnischer Herkunft und sozialer Klasse längst diskursive Grundlage geworden ist.

Schneider kratzt daran nur in wenigen Gesten. Beate Söntgen attestiert ihm beispielsweise aufgrund der betont verselbstständigten Arbeit eine autorschaftskritische Haltung.¹⁸⁶ Dass unter anderem die Bewegung des *Kaffeezimmers* „ohne feste Bindung an einen intentional agierenden Künstler“¹⁸⁷ abläuft, führt jedoch lediglich zu einer Subjektivierung des Kunstwerks, die Graw am Umgang mit den Gemälden Richters kritisiert.¹⁸⁸ Womöglich wird hier eher ein Autorschaftskonzept überspielt, das sich nicht ohne weiteres in institutionskritische Strömungen einpassen lässt. So heißt es von anderer Seite zum Beispiel, Schneider sei „dem internationalen Theoriegebäude nicht zugewandt“.¹⁸⁹ Er richtet sich mit seiner Betonung der handwerklichen Tätigkeit gegen konzeptuelle und immaterielle Kunstwerke: „Deswegen glaube ich auch nicht daran, dass eine Arbeit da ist, wenn man sie noch nicht gemacht hat.“¹⁹⁰ Der Auftritt als Bauarbeiter, der die Ideologie geistiger Schöpferkraft in intensiver körperlicher Arbeit auflöst, wird nur so weit zum Rollenmodell, wie er sich einem klassisch modernen Künstlerbild einschreiben lässt. Dazu gehören einerseits die Autodidaktik und Autonomie, mit der Schneider den Schaffensprozess vollzieht und sich die nötigen Kenntnisse aneignet,¹⁹¹ andererseits die betont materielle, intuitive und physische Arbeit, die in Verausgabung und erschöpfter Selbstvergessenheit, resultiert.

Die Körperlichkeit der Arbeit steht im Mittelpunkt von Schneiders Selbstvergewisserung. Damit widersetzt er sich der kontingenten Veränderung und der Zeitlichkeit der Arbeit. Zugleich sind „Subjektivität und Wirklichkeit“¹⁹² im Fluss, ein Selbst keine konstante Größe und ein Haus keine sichere Zuflucht. Dann wird wieder eine Wand eingerissen und von neuem mit dem Gleichen oder mit etwas Anderem begonnen, die schützende und

¹⁸⁶ Vgl. Söntgen 2006, S.292.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ S. S.20f.

¹⁸⁹ Christian Rattemeyer, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S.115.

¹⁹⁰ Schneider/Loock 1996, S.23. Martina Weinhart stellt ebenfalls unter den KünstlerInnen der Achtziger und Neunziger Jahren eine Tendenz fest, sich von autorschaftskritischen Konzepten ab- und einer neuerlich dezidiert subjektzentrierten Perspektive zuzuwenden. Zugleich unterstellt sie der Kunst(auffassung) der 90er Jahre eine Rückkehr der Theorieferne. – Vgl. Martina Weinhart, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004, S.52ff.

¹⁹¹ Laut Sennet befindet sich das Handwerk zwischen dem Gehorchen auf der einen Seite und der „Kontrolle über das eigene Tun“. – Richard Sennet, Handwerk, Berlin 2008, S.78.

¹⁹² Kolesch/Lehmann 2002, S.365.

zugleich beengende Verschachtelung fortgeführt. Dann wird der Anspruch auf Identität behauptet und wieder außer Kraft gesetzt. Dann integriert er die Außenwelt in die Substanz des Hauses, das sich im Unheimlichen als einverleibtes Fremdes wieder hervorkehrt. So kippt das *Haus u r* zwischen dem Versuch ein stabiles Subjekt bzw. stabile Bedingungen für ein Subjekt zu konstituieren und dem Einbruch des Überraschenden, des Kontingenten, des nicht Steuerbaren.

Meine Betonung der physischen und die Diskussion der biografischen Beziehung Schneiders zum *Haus u r*, zeigt – bei aller Kritik an einer naturalisierenden Genealogie – dass seine Person fester als nur initiiierend mit dem *Haus u r* verwoben ist. Das Kapitel über seine Kontrolle der Rezeption zeigt, dass er dauerhaft in die Präsentation seiner Räume involviert bleibt, sei es seine konkrete Anwesenheit in den Führungen, den Videos und Abbildungen oder in der Gestaltung der Kataloge. Er behält die Entscheidungsmacht über das, was er zu zeigen gibt und nicht zu zeigen gibt. Das heißt, die Prozesshaftigkeit des Werks lässt sich auch als die andauernde Inszenierung der öffentlichen Wahrnehmung der Räume verstehen. Ihre Wirkung wird von Schneider gestaltend und verbal manipuliert. Zum richtigen Zeitpunkt eingestreut, wenden sich der Schritt in einen Zwischenraum oder Aussagen wie, er möchte jemanden nicht mehr hinauslassen, gegen die beginnende Gewöhnung an die Räume während der Tour. Bronfen bezeichnet sie als „suggestive Inszenierung“.¹⁹³ Alle Informationen, die Schneider gibt, tragen dazu bei, dass sich Zweifel über die Authentizität der präsentierten Räume erhärten. Er verhindert dadurch, dass sich Misstrauen, Verdacht und Fremdheit in normalisierender Gewöhnung auflösen und sich die BesucherInnen den Raum aneignen. Sogar in der Ausstellungssituation, entbehrt Schneider nicht gänzlich der Kontrolle, obwohl man sich ohne ihn frei bewegen und dem eigenen Blick bestimmen könnte. Allein das Wissen und das Rätseln über die Person, die den ausgestellten Raum vormals bewohnte, bezieht ihn ein. Seine abwesende Anwesenheit bestimmt die Wirkung mit.

4 Selbst im Raum (*Schlafzimmer*)

Die Räume selbst schaffen eine so immersive und dichte Atmosphäre, dass sich die Befremdung, die man darin empfindet, nicht zu einer desinteressierten Abkehr und

¹⁹³ Bronfen 2001, S.37.

Distanzierung wandelt. Ihre Gewöhnlichkeit bewirkt eine Nähe zwischen den BesucherInnen und dem Umraum, durch die es möglich wird, diese unausweichliche Fremdheitserfahrung vorzuführen. Die Frage, warum man sich der Raumwirkung nicht entziehen kann, beantwortet Beate Söntgen mit phänomenologischen Argumenten:

„Der Zugang zu *Haus u r* ist ein primär körperlicher. Entstellungen und Verengungen der Räume zwingen uns zu einer Wahrnehmungsweise, die die Körperlichkeit auch der Wahrnehmung betont. Denn es sind nicht allein die distanzschaffenden Augen, die uns die Botschaft dieser Arbeit übermitteln, es ist der ganze Körper. Das Taktile tritt als Raumempfindung neben das Optische, die Sinnesdaten verstärken sich im Austausch wechselseitig. Der Raum rückt uns buchstäblich auf den Leib, macht deutlich, dass jegliche Wahrnehmung, auch die des Sehannes, durch den Körper bedingt ist“.¹⁹⁴

In den folgenden Ausführungen schlieÙe ich mich dieser These an. Der grundlegende Unterschied des aktiven Raumerlebens gegenüber der medialen Vermittlung, liegt nicht in der Befreiung von der vorgegebenen Perspektive, sondern in der Konfrontation mit der eigenen Wahrnehmung. Sie zeichnet sich als umfassend physische aus, die fest in Unmittelbarkeit und Bewegung wurzelt.

Söntgen stützt ihren phänomenologischen Ansatz vor allem auf Merleau-Ponty und Martin Heidegger. Dabei geht es ihr speziell darum, die Verflechtung des Subjekts mit seiner Umwelt darzustellen. Ich ziehe Bernhard Waldenfels' Ausdifferenzierung des Wahrnehmungsvorgangs hinzu, weil er in ihm die Gespaltenheit und Verdopplung des Subjekts verankert, die die Fremdheit als konstitutives Element im Selbst verorten. Des Weiteren arbeitet er heraus, dass Wahrnehmung immer ein Bewegungsvorgang und somit räumlich aufzufassen ist. Zudem steht der Raum dem Betrachter/der Betrachterin nicht gegenüber, wie ein Bild, eine Skulptur, eine Wand – er umfängt, ummantelt und schließt ein.¹⁹⁵ Merleau-Ponty definiert das Verhältnis des Subjekts zur Welt und den Dingen noch enger, als chiasmisches miteinander Verflochtensein.¹⁹⁶ Dabei generiert die Person im Raum dessen Atmosphäre gleichermaßen wie dieser ihre Stimmung.

¹⁹⁴ Söntgen 2006, S.299.

¹⁹⁵ Loers zieht bezüglich der Beziehung des Subjekts zum Objekt eine Parallele zwischen Schneider und Beuys: „For both Beuys and Schneider, what matters is the experience of being in such a room, more than the conventional subject-object relationship. The important thing is the physical and psychological experience of oneself“. – Loers 2011, S.84.

¹⁹⁶ Vgl. den Abschnitt *Die Verflechtung – Der Chiasmus*, in: Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, München 2004, S.172-203.

4.1 Anwesenheit und Umschlossen-Sein

Schneiders Räume müssen in situ erlebt werden, da sie alle Sinne in Anspruch nehmen: Die muffigen oder feucht-modrigen Gerüche gehören ebenso zur Inszenierung, wie die sowohl visuell als auch haptisch wahrnehmbare Oberflächengestaltung; isolierte Stille oder mechanische Geräusche verändern maßgeblich ihren Eindruck. Es lassen sich Unmengen an Details wahrnehmen, die in Reproduktionen entweder nicht erkennbar oder – von ihrem Zusammenhang gelöst – nicht verständlich sind. Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf meine eigene Anwesenheit in *ur 1 Schlafzimmer*.¹⁹⁷ (Abb. 39) Es füllt im *Hamburger Bahnhof* ein Drittel eines Saals, an dessen Wänden einige der oben erwähnten, kleinformatischen, weiß gerahmten Fotografien Einblicke in das *Haus ur* gewähren. In der Mitte der rechten Wand führen drei blaugrau lackierte Holzstufen in einem schmalen Durchgang auf eine weiße Tür zu. (Abb. 40) Dahinter liegt ein niedriges, rechteckiges Zimmer mit weißen Wänden, einer weiteren Tür an der Wand gegenüber und einem Fenster links, unter dem sich ein elfenbeinfarben lackierter Heizkörper befindet.

Versehen mit einem Türspanner (Abb. 41) schließt sich die Tür nach dem Eintreten selbsttätig. Obschon dies kein mysteriöser Vorgang ist, forciert es das Gefühl, im *Schlafzimmer* ein- und vom Außenraum abgeschlossen zu sein. In seinem Essay *Brücke und Tür* stellt Georg Simmel zur Funktion der Tür fest:

„Gerade weil sie auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungliederte Wand.“¹⁹⁸

An der Entscheidung, einen Schließmechanismus einzufügen, lässt sich die Relevanz des Einschlusses für die Inszenierung ablesen. Dies ist einerseits notwendig, um den Raum gelöst von seinem musealen Kontext als Bestandteil des Hauses in der Unterheydener Straße imaginieren zu können. Andererseits implementiert es die „Verstellung der Öffnungen“,¹⁹⁹ die dort ihre Wirkung entfaltet; jene „verkörperlicht“, laut Beate Söntgen,

¹⁹⁷ Die Differenz zwischen physischer Anwesenheit und medialer Vermittlung unter Zuhilfenahme meiner Beobachtungen und Detailaufnahmen zu untermauern, leidet an derselben Unzulänglichkeit, die ich den Fotografien und Beschreibungen unterstelle. Sie vermögen ebenso wenig, die eigene Anwesenheit im Raum zu vermitteln, geschweige denn zu ersetzen. Da sich meine These dadurch letztlich wiederum bestätigt sieht, spricht m. E. nichts dagegen, diese mit meinem Erfahrungsbericht zu unterfüttern.

¹⁹⁸ Simmel 2001 (1909), S. 58.

¹⁹⁹ Söntgen 2006, S. 291.

„die Semantik des Hauses, die nun am eigenen Leib erfahren und in dieser Körperlichkeit der Erfahrung dramatisiert wird: sie pointiert die Abschließung nach außen, die zugleich eine nun bedrohliche Verdichtung des Inneren bedeutet.“²⁰⁰

Eingeschlossenheit erweist sich, in seinen Dimensionen von Gefangennahme, Schutz, Abgeschiedenheit, Freiheit und Klausur oszillierend, als wichtiges im *Haus u r* waltendes Prinzip. Schneider kontrolliert die Räume. Die Schrägstellung des Fensterhebels dient ihm als Indikator für die Handlung eines Anderen. Auch hier zeigt sich, dass er das *Haus u r* durch gezielte Eingriffe inszeniert, obwohl die Ausrichtung auf eine Wirkung der Arbeit als Leerlaufhandlung widerspricht.

Unter dem Zimmer befindet sich ein Hohlraum, (Abb. 42) der sich bei jedem Schritt unangenehm ins Gedächtnis ruft. Es soll mit einer Bleischicht unterfüttert sein; zu sehen ist nur der graue Nadelfilzteppich, der im Bereich der beiden Türen abgetreten und etwas schmutzig ist. Im *Haus u r* schloss sich tiefer liegend eine kleine Küche an, wodurch ein Blick unter den Raumkubus möglich war. Loock zufolge musste zudem die Wand verschoben werden, um den Raum zu verlassen.²⁰¹ In der Konrad Fischer Galerie in Düsseldorf 1997 befand sich an der Stelle *u r 2, Abstellkammer*, ein kleiner betonierter Raum. (Abb. 43) In der Ausstellung des Hamburger Bahnhofs ließ sich gegen Schneiders Vorgaben die Tür öffnen. Ein Blick auf die Konstruktion aus Holzpaneelen und Balken, die auf unkomplizierten Auf- und Abbau ausgerichtet ist, offenbarte die Kulissenhaftigkeit des Zimmers. (Abb. 44, 45) Bezeichnenderweise stört im Museum der zufällig entstandene Zwischenraum, in dem unter anderem mit Luftpolsterfolie verpackte Bilder, Papprollen, Schachteln und Holzreste abgestellt wurden, die in der Ausstellung keine Verwendung fanden, die Illusion von Gewöhnlichkeit. Jenem wird nicht die gleiche Wertigkeit zu Teil wie den – durchaus mit dem Anschein von ebensolcher Zufälligkeit – inszenierten Zwischenräumen im *Haus u r*. Dort stellt der Gesamtzusammenhang die Immersion sicher, die sich im einzeln ausgestellten Raum gegenüber dem distanzschaffenden Museumskontext behaupten muss. Schneider differenziert:

„Auf der Unterheydener Straße in Rheydt geht die Arbeit in Alltäglichkeit über. Keinesfalls glaubt man dort anfangs, in einem Gesamtkunstwerk oder in einem Raum-im-Raum-Haus zu sein. In einem Museum, wenn es nicht die Wiederholung etwa einer Wand des Museums ist, wie in der Kunsthalle in Bern realisiert, oder wenn es nicht die Wiederholung eines Galerieraumes ist, wie 1992 in der Galerie Löhrl geschehen, oder die Wiederholung einer Galeriewand wie in der Galerie Fischer, so ist natürlich der neue Raum, der in das Museum oder in die Galerie gebaut wurde, durchaus erkennbar. Sobald wir aber in einem [sic!] Raum geraten,

²⁰⁰ Ebda.

²⁰¹ Schneider/Loock 1996, S.51.

so kann der neu hineingebaute wie ein immer schon vorhandener Raum wahrgenommen werden. Verblüffend ist, wie schnell das geschieht. In der Regel zweifeln wir nicht an dem Raum, in dem wir sind.“²⁰²

Er experimentiert mit den Umständen der Institutionalisierung; mehrfach entwickelte er Ausstellungskonzepte, die für seine Räume eine immersive Umgebung bereit stellen. Die Ausstellung *END* verlegte er zum Beispiel in die Kellerräume des *Museums Abteiberg* in Mönchengladbach.²⁰³ Er setzte unter anderem vereinzelte Räume in die sonst unbeleuchtete Umgebung, die der Besucher errahnen, ertasten und dann betreten konnte. Die Dunkelheit führt zu dem Effekt einer Black Box, die Annette Jael Lehmann als immersiven Raum bezeichnet:

„Die Black Box stellt ein Raumparadigma mit einer eigenen Phänomenologie dar, einen Erfahrungsraum, in dem Wahrnehmungsprozesse unter veränderten, ja radikalisierten Bedingungen vollzogen werden. Das Dunkel schließt sein Publikum im wortwörtlichen Sinne ein, es nimmt gefangen und erlaubt eine gezielte Steuerung des Bewegungs- und Rezeptionsspielraumes. Mit der Opazität verbindet sich nicht selten eine Erfahrung von Ort- und Zeitlosigkeit, von unsicheren Orientierungsmöglichkeiten und dem Ausgeliefertsein an die präsentierten klanglichen, visuellen oder auch haptischen Phänomene.“²⁰⁴

Die Blackbox entzieht den RezipientInnen durch absolute Dunkelheit ihre räumliche und zeitliche Orientierung. Der Effekt, den Schneider in jenen Ausstellungskontexten anwendet, überträgt sich auf die Räume. Changierend zwischen Normalität und Künstlichkeit verhindern sie Rückschlüsse auf den Ort und die Zeit, der sie entstammen und jener, in der sie und die BetrachterInnen sich aktuell befinden. Im *Total isolierten toten Raum* in Giesenkirchen wird die Bedrohlichkeit nicht zuletzt durch die extreme Stille gesteigert, die die Isolierung mit Schalldämmmaterial bewirkt. Mit der Black Box erreicht zwar die Kontrolle des Künstlers/der Künstlerin über die Wahrnehmung einen Höhepunkt, aber immer zwingen eigene Empfindungen zur Auseinandersetzung mit den vorgenommenen Verschiebungen. Auslander stellt die unmittelbare Betroffenheit als Immersion dar und schließt eine partizipatorische Transformation der BetrachterInnen zu PerformerInnen aus der Feststellung – die auch Söntgen trifft, dass eine distanzierte rein

²⁰² Schneider/Jocks 2007, S.264.

²⁰³ Vgl. E N D. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach/museum franz gertsch, Burgdorf, 2008/2009), Köln 2010. Diese Ausstellung wurde von Schneider, wie viele andere, mitkonzipiert, um seine Räume mit der Außenhülle zu verschmelzen und den Gang durch das Museum, seinen Vorstellungen gemäß, zu inszenieren. Häufig erhalten jene einen gesonderten Eingang, der mehr oder weniger unauffällig ausfällt. In Mönchengladbach gestaltete er ihn als eine große begehbare Außenskulptur, die formal das schwarze Quadrat Malewitschs und sein Cube-Projekt aufgreift. Durch die „Ikone der modernen Malerei“ betritt man die Kellergänge des Museums, die eine fragmentarische Retrospektive Schneiders bereit hält. (Abb. 47)

²⁰⁴ Annette Jael Lehmann, Black Box Inside Out. Wahrnehmungsprozesse in einem immersiven Raum, in: Meike Kröncke/Kerstin Mey/Yvonne Spielmann (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen, Bielefeld 2007, S.59f.

visuelle Wahrnehmung im und vom *Haus u r* verhindert wird:

„The experience of clawing one's own way through the house in Venice is so immediate and immersive that it isn't voyeuristic, even though we've penetrated Schneider's home (...). Voyeurism requires distance and detachment, neither of which is possible here. This space encourages its audience to surrender its purely spectatorial position and become performers as well.”²⁰⁵

Desorientierung stellt sich im meist beleuchteten *Haus u r* nicht so offensichtlich und unmittelbar, sondern mit Verzögerung ein: Da Schneider in die Kontinuität der Räume eingegriffen hat, sehen sich die BesucherInnen gezwungen, schwierig zu rekonstruierende Wege zu nehmen, durch Durchbrüche und Löcher zu klettern und sich durch Zwischenräume zu zwängen. So öffnet sich hinter der Heizung in dem Raum, der das *Kaffeezimmer* umgibt, ein winziger Gang, der nach einem gemauerten Hindernis zu einem runden Loch im Boden führt, durch das eine hölzerne farbbeschmierte Leiter ragt. Steigt man sie hinab, befindet man sich *Im Kern*, eng umfassen von einem schmalen, mit viel weißem Gips ausgekleideten Schacht. (Abb. 47) Sie steht auf einem ausgeschnittenen Kreis, den man aus dem Boden herausnehmen kann, um in den Keller zu sehen. Die Desorientierung und Hilflosigkeit in solchen Raumsituationen wird durch die grelle Beleuchtung, für die *Im Kern* zwei Baulampen sorgen, nicht gemindert. Des Weiteren stoßen die BesucherInnen während der Tour durchs Haus nicht nur auf Isolation und gedämpfte Akustik sondern auch auf den Fake der Wände, die aus Holzpaneelen und nicht aus Mauerwerk bestehen. Die verunsichernde Immersion tritt im *Haus u r* daher nicht weniger radikal auf als in der Blackbox, sondern erhält durch das Unheimliche eine durchaus - im wörtlichen Sinne - doppelbödiges Zuspitzung.

Hell erleuchtet erscheint auch das *Schlafzimmer* zunächst als das Gegenteil einer Blackbox, wie sie Lehmann beschreibt, jedoch lassen sich in der Gegenüberstellung ähnliche Phänomene feststellen, die es als „Erfahrungsraum“ in Lehmanns Sinne kennzeichnen. Anhand dieses Vergleichs lässt sich der Unterschied einer unvoreingenommenen und einer distanzierten Wahrnehmung des Raumes aufzeigen. Erstere gelingt, wenn der Raum als gewöhnliches Zimmer betrachtet wird. Eine distanzierte Betrachtung hingegen lässt ihn von vorneherein als Kunstwerk auftreten, wenn das Gemachtsein, die Konstruktionsweise bzw. der institutionelle Kontext ersichtlich ist. Die Rezeption von Schneiders Räumen spielt sich immer dazwischen ab. Im Wissen, dass man

²⁰⁵ Auslander 2003, S.87.

ein Kunstwerk betritt, überrascht eher das Nicht-in-Erscheinung-Treten eines ästhetischen Objekts: Der Raum wird verdächtig, Schauplatz einer vertuschten Tat zu sein,²⁰⁶ etwas Unsichtbares zu beinhalten, oder dass in ihm etwas lauere, das sich jeden Moment ereignen werde, als wäre den BetrachterInnen etwas vorenthalten. Erst, dass unbedarftes Desinteresse und detektivische Faszination zusammenfallen, ermöglicht die für das *Haus u r* spezifischen, immersiven Momente.

4.2 Stimmung, Wirkung

Die Existenz kaum oder nicht sichtbarer Details und ihre Auswirkungen auf die Stimmung der BesucherInnen beschäftigen Schneider:

„es tut sich eine Welt auf von vielfachen Dingen, die nicht erkennbar, aber vorhanden sind, die unser Fühlen, Denken und Handeln, also unser alltägliches Leben beeinflussen. Aufgrund der Drehung des Raumes, die nicht bewusst wahrnehmbar ist, kann sich eine Gehrichtung verändern. Durch die Ummantelung mit verschiedenen Materialien kann sich eine Raumwirkung verändern, ohne dass man es zuordnen kann. Auch die kleinsten Erhebungen und Vertiefungen der Putzschicht können bei einem Besucher Empfindungen erzeugen. Dabei wird die Wirkung getrennt von der Ursache wahrgenommen. Es kann also passieren, dass ein Besucher sagt, Ich habe heute einen schlechten Tag, obwohl das Gefühl durch den Raum entsteht, was er nicht wissen kann. Das beobachte ich, aber ich gehe nie zielgerichtet daran.“²⁰⁷

Er unterstellt dem Raum eine nicht intendierte, affektive Wirkung. Vor allem variiert, je nachdem, ob man ihn als gewöhnlich oder künstlich annimmt, die Stimmung, in die man gerät. Hineingeraten ist hier durchaus sowohl räumlich als auch emotional zu verstehen und stellt zugleich zur Disposition, wo und wie überhaupt eine Raumatmosphäre entsteht.

Im *Schlafzimmer* ist es heiß und stickig. Dass man die Räume nicht lüften kann, verdeutlicht noch einmal das Eingeschlossen-Sein. Die Beleuchtung des *Schlafzimmers* widerspricht seinem namentlichen Zweck. Die viel zu grellen Neonröhren an der Decke, geben zudem kontinuierlich ein monotones Brummen von sich. Die Raumgröße hat einen elementaren Einfluss auf das Körpergefühl. Da er ursprünglich in ein durchschnittlich großes Zimmer eingepasst war, ist er relativ klein und vor allem niedriger als die meisten Wohnräume, ohne dabei auffallend niedrig zu sein; das konventionelle Maß der Einrichtungsgegenstände wirkt dadurch etwas größer als erwartet. Heynen beschreibt:

²⁰⁶ Vgl. Gronau 2004, S.91-103.

²⁰⁷ Schneider/Loock 1996, S.24.

„Ständig und unbewusst ‚misst‘ der eigene Körper die Umgebung. (...) Jede Manipulation der Grössenverhältnisse legt Hand an den vermeintlich sicheren Grund der Erfahrung.“²⁰⁸

Vor allem rückt die Raumhülle in spürbare Nähe zum eigenen Körper, eine Bedrängung, die durch die Hitze, den trockenen Geruch und das lästige Geräusch verstärkt wird. Nach einigen Stunden im *Schlafzimmer* ohne Schneider beginnt der Raum jedoch, angenehm zu werden, d.h. ich nehme ihn wahr, begrenzend, aber schützend, er kommt mir nah, aber er ummantelt mehr, als dass er bedrängt. Die Einrichtungsgegenstände werden mir vertraut. Indem ich mich in ihm aufhalte, eigne ich mir den Raum tatsächlich an. Wie ist das aus dem Raum heraus zu erklären, dessen Unheimlichkeit stets so hervorgehoben wird?

Zunächst zeigt es, dass die Wirkung des Raums weder allein an der Verfassung der Person noch an den Voraussetzungen des Raumes liegt, sondern sich in einer Sphäre dazwischen entwickelt, in der Konfrontation, dem Hineingeraten, der Anwesenheit in und mit ihm. Wie die unbemerkbare Wiederholung einer unauffälligen Wand gezeigt hat, dass Bedeutung nicht dem Objekt innewohnt, wird auch Stimmung zwischen mir und dem Umraum hervorgebracht. „Ausdrucksqualitäten“, erwähnt Waldenfels, sind keine „objektive[n] Eigenschaften der Dinge“.²⁰⁹

Die häufig unangenehme Situation und das unheimliche Gefühl wird von der Person in den Raum und wieder zurück projiziert. „Der Raum“, schreibt Walter Benjamin über das Interieur, „verkleidet sich, nimmt (...) die Kostüme der Stimmungen an.“²¹⁰ Dabei absorbieren die Räume nicht die Stimmungen, wie es Gertrud Lehnert in ihrem Text *Raum und Gefühl* voraussetzt, auch wenn sie die Spuren ihrer Vergangenheit tragen.²¹¹ Das Unheimliche wird vielmehr vorab inszeniert, das eigene Vorwissen inbegriffen.

So vermitteln die zahlreichen Gegenüberstellungen mit Thrillern und Horrorfilmen, die in einem vertrauten Haus spielen, in dem sich Unheimliches ereignet, eine allgemeine Stimmung.²¹² Bronfen zieht beispielsweise Parallelen zwischen einer Tour mit Gregor Schneider durch das *Haus u r* und dem Trailer zu Alfred Hitchcocks *Psycho*: In beiden

²⁰⁸ Heynen 1996, S.67.

²⁰⁹ Waldenfels 2002, S.104. So ist beispielsweise Wärme nur in Relation zur eigenen Körpertemperatur zu empfinden. – Vgl. Ebda., S.66.

²¹⁰ Benjamin 1982, S.286.

²¹¹ Vgl. Gertrud Lehnert, *Raum und Gefühl*, in: Dies. (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011, S.9.

²¹² Vgl. Bronfen 2001, S.33-60.

Fällen inszenieren Hinweise auf Unsichtbares die Räume als den „Punkt, an dem die Ereignisse materielle Gestalt annahmen und fatale Folgen zeitigten“. ²¹³ Moriente bringt eine lange Liste von Grusel- und Horrorfilmen in seinen Text ein, deren jeweiliger Hauptschauplatz ein Haus darstellt, in dem sich brutale und/oder unheimliche Dinge abspielen. ²¹⁴

Die Filmvergleiche beleben das *Haus u r* mit imaginären Figuren; die Narrativierung beschwört die Annahme herauf, dass in dem Haus – vage gesprochen – etwas vor sich gehe. Mit Hilfe der Führungen und der Kulissenhaftigkeit seiner Interieurs inszeniert Schneider das Unheimliche und steigert die unangenehmen Empfindungen. Wittneven betont das Maß, in dem die BetrachterInnen an der Stimmung beteiligt sind, wenn sie in ihrem Vergleich zu frühen Produktionen David Lynchs feststellt, dass sich das „Grauen in der Alltäglichkeit“ erst mit der Imagination des Rezipienten entfalte. ²¹⁵ Das Unheimliche stellt keine Eigenschaft des Raums dar, es entsteht aus dem (vermeintlichen) Spüren von etwas Fremdem, das sich nicht sofort erkennen und benennen lässt. Laut Anthony Vidler, der das Unheimliche als Kategorie auf die Architektur überträgt, entsteht das Unheimliche in einem unbestimmten Dazwischen; er schreibt, dass

„das Unheimliche weder eine Eigenschaft des Raumes an sich [ist], noch (...) durch irgendeine räumliche Konstruktion hervorgerufen werden [kann]; es ist in seiner ästhetischen Dimension eine Repräsentation eines Geisteszustands in Form von Projektion, die die Grenzen zwischen dem Realen und dem Irrealen aufhebt, um eine beunruhigende Ambiguität, einen Schwebezustand zwischen Wachen und Träumen hervorzurufen.“ ²¹⁶

Es wird im *Haus u r*, wie ich gezeigt habe, von der Ambivalenz zwischen dem Gewöhnlichen, das noch als neutral und unauffällig empfunden wird, und dem irritierenden Hervordringen des Verdrängten hervorgerufen, das nicht mehr vertraut ist. Dies ist eng verbunden mit dem immersiven Eingebundensein in die Räume. Laut Freud werde das Unheimliche getilgt, wenn wie im Märchen „der gesamte diskursive Bereich fiktiv ist.“ ²¹⁷ Analog zu seiner Unterscheidung zwischen „dem Unheimlichen, das man

²¹³ Ebda., S.38.

²¹⁴ Vgl. Moriente 2012, S.167-178.

²¹⁵ Wittneven 2001, S.117. „Der Horror entsteht bei Schneiders subtilem wie brachialem Arrangement im Kopf.“ – Ebda.

²¹⁶ Anthony Vidler, unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2001, S.30. Anthony Vidler erläutert im Einführungstext die historische Entwicklung des Unheimlichen, das auf ein bedrohliches Entfremdungsgefühls in der Moderne gründe.

²¹⁷ Julia Kristeva, Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt am Main 1990, S.204.

erlebt und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest“²¹⁸ – liegt die Intensität der Räume Schneiders darin, dass das evozierte Unheimliche unmittelbar erlebt wird. Die Unmittelbarkeit verhindert die Distanzierung vom ästhetischen Objekt.

Die dichte, intensive Atmosphäre im *Haus u r* zwingt die BesucherInnen schließlich dazu, die eigene Situation, den eigenen Körper im Haus wahrzunehmen. Der Begriff Situation konkretisiert sowohl die räumliche als auch die zeitliche Verortung im aktuellen Jetzt. Man wird dem Raum vom eigenen Standpunkt aus, „dem Nullpunkt der Räumlichkeit“, wie Merleau-Ponty konstatiert, gewahr: „ich erlebe ihn von innen, ich bin in ihn einbezogen. Schließlich ist die Welt um mich herum, nicht vor mir.“²¹⁹ Die BetrachterInnen zu umgeben, ist eine, wenn nicht die, zentrale Eigenschaft der gebauten Räume. „Die Wand kann ein Gegenüber werden – wie eine Person. Ein Raum kann zu einer zweiten Haut werden“,²²⁰ konstatiert Schneider, und weist auf die Nähe des Raums zum darin befindlichen Körper. Es besteht offenbar eine Differenz zwischen dem Sehen, das sich der Position der Augen entsprechend nach vorne ausrichtet und einen „blinden Fleck“ hinter sich zur Folge hat und dem von allen Seiten möglichen Spüren des Umraums.

4.3 Berührung, Bewegung, Verflechtung

Die Distanz, die das Sehen als Fernsinn impliziert, genügt nicht, um das konkrete Raumerleben im *Schlafzimmer* zu erfassen. Die Haptik der Oberflächen, das Volumen und das Gewicht der Gegenstände oder die Ausdehnung des Raumes zeigen sich nicht nur als ein visueller Reiz, sondern treten in direkten Kontakt mit dem Körper. Beate Söntgen zieht auch deshalb Merleau-Ponty heran, da er das Sichtbare mit dem Berührbaren in eins setzt.²²¹ Dabei dient ihm die Berührung als Exempel für die mit der Welt verflochtene Wahrnehmung, worin Waldenfels ihm folgt. Indem er Sehen als ein Tasten mit dem Blick versteht, wendet er sich gegen die Vorrangstellung des Visuellen vor den anderen Sinnen.²²² Sichtbarkeit nennt Merleau-Ponty die Eigenschaft der Dinge, die sie einander

²¹⁸ Freud 1982 (1919), S.269.

²¹⁹ Maurice Merleau Ponty, *Das Auge und der Geist*, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. von Christian Bermes, Hamburg 2003 (1961), S.300.

²²⁰ Schneider/Haase 2001, S.300.

²²¹ Vgl. Merleau-Ponty 2004, S.177.

²²² Vgl. ebda., S.175.

und dem Subjekt gleich stellt und durch die es sich als mit seiner Umgebung verflochten erweist:

„Denn ist der Leib Ding unter den Dingen, so in einem stärkeren und tieferen Sinne als diese: weil er, wie wir sagten, eines *von ihnen* ist, und das heißt, daß er sich von ihnen abhebt und sich solchermaßen von ihnen ablöst. Er ist nicht einfach de facto *gesehenes* Ding (ich sehe nicht meinen Rücken), er ist de iure sichtbar (...). Umgekehrt: wenn er berührt und sieht, so liegen die sichtbaren Dinge nicht als Objekte vor ihm: sie sind um ihn herum, sie dringen sogar in seine Umfriedung ein, sie sind in ihm, sie tapezieren von außen und von innen seine Blicke und seine Hände. Er kann sie nur deshalb berühren und sehen, weil er – verwandt mit ihnen und als solcher selbst sichtbar und berührbar – sein eigenes Sein als Mittel benutzt, um an ihrem Sein teilzunehmen“²²³.

Das Fenster im *Schlafzimmer* zeigt mich, weil es spiegelt, im Kontext des Raumes in der gleichen, rein visuellen Materialität. Zeichenhaft steht ein Fenster für die Sicht nach außen, die sich nicht mit der Erreichbarkeit des Gesehenen deckt. Söntgen differenziert:

„Die Tür, das Zeichen auch der Begehbarkeit des Innenraums, betont also die Bewegung, und zwar als eine raumerschließende Handlung, das Fenster kehrt den distanzschaffenden Akt des Sehens hervor. In den beiden Öffnungen des Innen auf das Außen, Tür und Fenster, sind also die beiden Weisen des Verhältnisses zwischen Innen und Außen formuliert: Verflechtung durch Bewegung einerseits, Grenzziehung durch einverleibende Distanzierung im Blick andererseits.“²²⁴

Ihre Bearbeitung trägt daher maßgeblich zur Verfremdung der Räume bei. Während sie lackiert das Paradox eines blinden Fensters vorführen, suggeriert die heruntergelassene Jalousie im Schlafzimmer Normalität. Sie kaschiert, dass sich dahinter kein Blick nach außen eröffnen würde, sondern sich der ungewöhnliche Umraum des Museums, respektive – im Originalzusammenhang des *Haus u r* – die gleiche Wand, dahinter befindet. Die Reflexion verdoppelt den Innenraum und den Betrachter, der sich und seine Situation in dem Zimmer aus einer Außenperspektive beobachten kann. Dadurch entsteht zum Einen ein verschwommener imaginärer Raum hinter der Scheibe, an der Stelle des eigentlichen aber unzugänglichen Außen. Zum anderen verdoppelt mich der Spiegel in einem phantasmagorischen Bild, das nicht mit meiner Körperwahrnehmung übereinstimmt.²²⁵

Das Sehen trägt, es liefert unzureichende Informationen. Waldenfels hebt hervor:

„Wenn die Berührung allzu einseitig mit einer flächigen Raumvorstellung verbunden und die Voluminosität ausgespart wird, so resultiert dies aus einer

²²³ Ebda., S.180f. Merleau-Ponty hebt die Differenz der Sinne durch diese Verschränkung auf. In seiner Beschäftigung mit der Malerei, reicht das Postulat, dass es keine reine Sichtbarkeit gebe, weiter als für eine räumliche Arbeit.

²²⁴ Söntgen 2006, S.296.

²²⁵ Vgl. Merleau-Ponty 2003 (1961), S.281. Zum Spiegelstadium bei Lacan, vgl. S.19.

einseitigen Orientierung an der Optik. Berührung findet stets in einem voluminösen Raum statt, das heißt in einem Raum, der uns umgibt.“²²⁶

In der Gegenüberstellung der konkret physischen Anwesenheit im *Schlafzimmer* mit dem zufällig bemerkten, zweidimensionalen Spiegelbild zeigt sich, wie jene eine distanzierte Gegenübersituation verhindert.²²⁷

Wahrnehmung ist ein leiblich ins Subjekt eingebundener Vorgang, und, Merleau-Ponty zufolge, ein intentional gerichteter. Jeglicher Berührung wie auch dem Ausrichten des Blicks liegt ein Bewegungsmoment zugrunde. Die Raumerkundung, zu der begehbar Kunstwerke den Betrachter auffordern, besteht aus mehreren Akten, die durchaus simultan ablaufen können, und je nach Raumgegebenheit differieren: Nach dem Eintreten und Umsehen, einer Einschätzung über die Dimension des sich eröffnenden Raumes, d.h. einer ersten Orientierung bezüglich der Raumbegrenzungen, beginnt – mit dem Blick hinter sich – die Positionierung des eigenen Körpers im Raum. Dann erst setzt ein, was man mit rekonstruierender Erschließung beschreiben könnte.

Vor Ort in den Räumen Schneiders, gründet die Rezeption wie die Produktion auf Bewegung. Da sie vor allem als Bewegung im Raum aufzufassen ist, die den Raum hervorbringt bzw. begeht und abtastet, überträgt sie zugleich eine spezifische Zeiterfahrung: In der Konzentration auf die Vielzahl an wahrnehmbaren Details der Wände, des Teppichbodens, der Farbnasen auf den Fußleisten treten die Dauer, die Abfolge und die Menge der einzelnen Ausbauhandlungen deutlich hervor. So können beispielsweise die Tapetenbahnen nur in einer bestimmten Reihenfolge geklebt worden sein. Der Lack verrät, dass die Türspanner später eingefügt wurden. Das lässt sich auch anhand von Abbildungen früherer Zustände des (unmöblierten) *Schlafzimmers* belegen, auf denen die braunen, holzfurnierten Türen noch nicht weiß lackiert sind, wie zum Beispiel *ur 1 u 3* (1986). (s. Abb. 10)

Nicht nur die Rekonstruktion seiner Handlungen, sondern vor allem, dass das Betrachten von einer intentionalen Bewegung und der Berührung der Dinge begleitet wird, ermöglicht die Aneignung des Raums. Wie sich der Blick auf die einzelnen Elemente richtet, abschweift, sich wieder festsetzt, so zeigen sich die Dimensionen und Eigenarten des

²²⁶ Waldenfels 2002, S.83.

²²⁷ Zur Ideologiekritik an einer Gegenüber-Beziehung zwischen Subjekt und künstlerischem Objekt vgl. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts 1998.

Raums und die verschiedenen Perspektiven im Abschreiten und Betasten. Juliane Rebentisch konstatiert in einem Interview:

„Die ästhetische Erfahrung verweist die Erfahrenden an sich selbst zurück. (...) Gerade weil meine Bewegungen, auch meine Stellung zu anderen, für die Situation, für das Geschehen selbst relevant werden, bin ich immer auch auf mich zurückgeworfen.“²²⁸

Im Kontakt mit Schneiders engen, unbequemen Räumen sieht man sich mit den Dimensionen des eigenen Körpers, eigenen physischen und psychischen Bedingungen, Ängsten und vor allem der eigenen Wahrnehmungsweise konfrontiert. Hinzu kommen Geräusche, Gerüche und Temperaturempfindungen, die sich nicht bewusst steuern lassen und eine Distanzierung vom Gegenstand erschweren. „[E]s gibt nur ein Innen“,²²⁹ schreibt Kölle. Sich in einem von Schneiders Räumen zu befinden, führt zu einer über ein distanzierendes Sehen hinausgehenden Wahrnehmung mit dem und des eigenen Körpers. Die ästhetische Erfahrung im *Haus u r* lässt sich nicht von ihm und seinen Sinnen lösen.²³⁰ Söntgen kommt in Abgrenzung von Bronfen auf die These, das *Haus u r* zeige,

„dass das Subjekt immer schon und unentrinnbar verflochten ist mit seiner Umgebung – einer Verflechtung, die im Fall von *Haus u r* distanzierte Reflexion als Illusion hervorkehrt. *Haus u r* setzt, so meine These, eine Raumfigur in Szene, Verflechtung, die gerade nicht eine in Begriffen sich orientierende Reflexion akzentuiert, sondern Handlung und Bewegung, eine Raumfigur also, die zugleich auch die Körperlichkeit der Wahrnehmung betont.“²³¹

Was ich im Kapitel über die körperliche Arbeit und Involvierung Schneiders herausgearbeitet habe, tritt hier auch im Bezug auf den Rezipienten in Kraft. Unmittelbarkeit, Gefühl und leibliche Wahrnehmung stellen sich dem reflektierenden Denken entgegen. In Schneiders Räumen begegnen wir unseren eigenen Erfahrungsweisen; sie konfrontieren uns mit dem, was uns gewohnt ist, uns interessiert, befremdet, ängstigt, bedrängt, an etwas erinnert und Anderes assoziieren lässt. Die Verstellungen, Verschiebungen und Brüche im *Haus u r* sind „handfest“ und nicht nur metaphorisch vorhanden. Mit den räumlichen Grenzen des Hauses werden die Begrenzungen des eigenen Körpers, der Vorstellungskraft, des eigenen Erwartungshorizonts spürbar. Es entsteht ein komplexes Bild von Subjektivität, das von der essentialistischen Annahme eines ganzheitlichen Selbst wegführt, das nur ergründet werden müsse. Wie das sich selbst berührende Berühren zugleich Selbst- und Fremdwahrnehmung ist, liegt jeder Wahrnehmung die Affizierung mit „dem Anderen“, „Äußeren“, etwas nicht zu mir

²²⁸ Dominique Laleg, Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in: ALL-OVER, 3, 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1072>, 24.10.2012.

²²⁹ Kölle 2007, S.36.

²³⁰ Vgl. dazu Söntgen 2002, S.142-143; und Söntgen 2006, S.288-303.

²³¹ Ebda., S.296.

Gehörigen, also Fremden zugrunde.²³² In der Betroffenheit durch das Ich-Fremde entgleitet sich das Selbst. Das psychisch erfahrene Unheimliche wie die physisch empfundene Bedrängung lassen sich als Spielarten dieses invasiven Fremden darstellen.

4.4 Das Fremde im Selbst

Das *Haus u r* erzwingt die Integration des Körpers in einen gestalteten Raum, ohne dass es gelingen könnte, darin aufzugehen, mit ihm zu verschmelzen. Diesem grundlegenden Moment von Desintegration im Prozess der Erfahrung mit einem zugleich umschließenden und abstoßenden Raum nähert sich Waldenfels zunächst mit zwei phänomenologischen Kernbegriffen: Pathos und Diastase; auf sie baut seine These auf, nach der sich das Selbst durch die Befremdung in der Erfahrung konstituiert. Das Fremde tritt an das Selbst heran, sobald man etwas bemerkt. Dies bezeichnet Waldenfels mit Widerfahrnis, bzw. mit dem griechischen Begriff Pathos. Er definiert:

„Das alte Wort *Pathos* verweist auf Widerfahrnisse, die uns zustoßen, uns zuvorkommen, uns anrühren und verletzen, (...) ein Geschehen, in das wir wohl oder übel und auf immer verwickelt sind. (...) Das Pathos untergräbt die Position eines Subjekts, das in Autonomie, Selbstsetzung und Eigenhandlung seine Freiheit sucht.“²³³

Wenn uns etwas betrifft, sehen wir uns konfrontiert mit der eigenen Durchlässigkeit gegenüber äußeren Begebenheiten und der unentrinnbaren Eingebundenheit und Abhängigkeit des Selbst von Nicht-Eigenem. „Was mir zustoßt, ist von vorneherein mit ‚Ich-Fremdem‘ durchsetzt, das bis in das Eigenste meines Selbst eindringt“,²³⁴ schreibt Waldenfels. Im Betroffensein durch das Widerfahrnis, durch das, was uns zustoßt, konstituiert sich das Selbst, jedoch bleibt es von einer Kluft durchzogen. Die Befremdung durch das, was uns anrührt, wird begleitet von einer Aufnahme dieses Fremden ins Selbst. Waldenfels erklärt:

„Wenn es Widerfahrnisse gibt, so als erlittene Wirkungen, die nicht von mir selbst ausgehen. Dies führt zu einer Selbstspaltung, die Fremdes in mir selbst freisetzt, sofern ich mir als ein vom Anderen getroffenes Selbst fremd bin.“²³⁵

Er knüpft an Lacans Begriffe der Dezentrierung und Spaltung des Selbst an, entwickelt sie aber anhand einer detaillierten Aufschlüsselung des Wahrnehmungsvorgangs.

²³² Zum Spezialfall der berührenden Berührung des eigenen Körpers vgl. Merleau-Ponty 2004, S.176.

²³³ Waldenfels 2002, S.9f.

²³⁴ Bernhard Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt am Main 2004, S.41.

²³⁵ Waldenfels 2002, S.212.

Dass sich etwas im Moment des Bemerkens in meine Aufmerksamkeit, und dadurch ins Selbst integriert, vollzieht sich nicht nahtlos. Die Kluft, die sich durch die invasive Betroffenheit öffnet, nennt Waldenfels Diastase. Sie bezeichnet eine zeitliche Verschiebung im Zuge des Aufmerksamwerdens und jegliches Zerspringen einer Einheit. Dadurch unterwirft sie die Subjektivitätskonstitution und die Bedeutungsgenerierung einem unabschließbaren Prozess. Dies verdeutlicht Waldenfels wie folgt:

„Erfahrungen sind gegenüber sich selbst verschoben in Form einer *Vorgängigkeit* dessen, was uns affiziert, und einer *Nachträglichkeit* dessen, was wir darauf antworten. Diese Urdiastase, wie wir es nennen werden, ist in allen weiteren Differenzierungsbewegungen am Werk. Sie verhindert, daß sich der Bogen dialektisch schließt in der Aufhebung eigener Voraussetzungen und in der Heilung aller Brüche.“²³⁶

Der Zwischenraum erweist sich im Sinne der Diastase als Ort, in dem etwas auseinander tritt; nicht als Ort des Transits wie ein Flur, sondern des Transitorischen, weil dort die Dinge lagern, die dann weiterverwendet werden und sich dort die Veränderlichkeit abzeichnet. Sie haben keine definierte Gestalt und variieren je nach Außenraum. Schneider wiederholt sie nie; aber sie machen sichtbar, auf welche Weise die Wiederholung stattfand. Waldenfels erwähnt: „Das Unwiederholbare im Wiederholen erzeugt eine produktive Spannung.“²³⁷ An der Differenz zwischen Original, Kopie und Bearbeitung offenbart sich der ungeklärte Identitätsstatus der Räume und die Schwierigkeit, sie zu bestimmen. Die Kopie bezieht sich genuin auf das vorher Vorhandene, und ist doch elementar verschieden; sie trägt das Original als Ausgangspunkt in sich, und bildet zugleich seinen stärksten Gegensatz. Diese Überlegung bedingt eine Auffassung, die keine strikte Scheidung des Eigenen vom Anderen zulässt, da sie sich gegenseitig hervorbringen.

Die Theorien des Unheimlichen, des Abjekten, des Unbewussten, des Kontingenten oder der Selbsttätigkeit des Kunstwerks sprechen ebenfalls eine untrennbar mit dem Selbst verbundene Fremdheit an. So entwickelt Freud die Vorstellung von der Struktur des unzugänglichen Unbewussten analog zu der Annahme des Bewusstseins einer anderen Person.²³⁸ Das Andere ist immer konstitutiver Bestandteil des Eigenen. Die Ängste, die wir auf jemand/etwas Anderes projizieren, gewinnen an Größe und Einfluss, eben weil sie Abgestoßenes aufrufen. Julia Kristeva zeigt das z. B. an der Entstehung des Doppelgängers:

²³⁶ Ebda., S.10.

²³⁷ Waldenfels 2004, S.121.

²³⁸ Vgl. Freud 1982 (1915), S.128.

„Freud [bemerkt], daß das archaische, narzißtische, noch nicht von der Außenwelt abgegrenzte Ich das in sich als bedrohlich oder unangenehm Empfundene aus sich heraus projiziert und daraus einen fremden, unheimlichen dämonischen Doppelgänger macht.“²³⁹

Die Abgrenzung vom Fremden im Ich erscheint bei Kristeva als Bedingung von Subjektivität, was im Zusammenhang mit ihrer Theorie des Abjekten bereits zur Sprache kam.²⁴⁰ Zurückgewiesenes, Ängste, Fremdartiges ist im *Haus u r* fest verzahnt mit den gewöhnlichen und bewohnten Räumen. Schneider bietet weder minimalistische noch sphärische Erfahrungsräume dar, weder Spielplätze noch soziale Begegnungsstätten, die zu extraordinären Erlebnissen einladen würden. Die Zimmer des *Haus u r* führen eine in der Alltäglichkeit wurzelnde Fremdheit vor. Denn gerade im Anschein der Gewöhnlichkeit stößt uns die Befremdung, die die Räume hervorrufen und mit der sie uns anrühren und berühren, vor den Kopf. All das, was sie von einem Wohnraum unterscheidet, wird in einem unheimlichen Gefühl evident, auch oder gerade weil es sich weder auf den ersten Blick erschließt noch unbemerkt bleibt. Der Moment zwischen dem Normalen und dem Nicht-mehr-Normalen, den das Unheimliche benennt, lässt sich allerdings auch anders beschreiben. Das Überraschende, die Ahnung oder das Aufkeimen des Zweifels bzw. des Verdachts stellen Verbalisierungsversuche des gleichen, um mit Waldenfels zu sprechen, diastatischen Vorgangs dar, in dem das Ich-Fremde in das Selbst eindringt.

Dabei funktioniert das Unheimliche wie ein Scharnier zwischen dem Heimeligen und dem Verdrängten, zwischen Unbedarftheit und Bedrängung, zwischen Distanz und Involvierung. Sowohl Schneiders physische Arbeit mit dem Material als auch die Materialgebundenheit der ästhetischen Erfahrung, der eine sinnliche, speziell auch haptische Wahrnehmung zugrunde liegt, erweisen sich als subjektzentrierte Setzungen. Produktion, Interpretation und Rezeption des *Haus u r* sehen sich mit der Ambivalenz zwischen kontingenten Unsicherheiten und Stabilisierungstendenzen konfrontiert. Wenn also mit und im *Haus u r* Subjektivität verhandelt wird, dann geschieht das in einem Spannungsfeld zwischen Versuchen die Subjektposition zu festigen und dem Einbruch der Kontingenz, zwischen Selbstbehauptung und Fremdeinwirkung, zwischen der Kontrolle über die Arbeit und ihrem Entzug, zwischen Selbstvergewisserung und diskontinuierlichen Prozessen.

²³⁹ Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main 1990, S.200. Sie entwickelt eine Geschichte des Fremden und der Xenophobie, deren Ursache – das, was wir am Fremden ablehnen oder fürchten – in uns zu suchen ist.

²⁴⁰ Vgl. Kristeva 1982.

5 Das *Haus u r* und das Andere

Wird das Außen, die Welt, bedrohlich und verunsichernd empfunden, dient das Haus als Kokon, Zuflucht und Abschottung, aber das Fremde, das uns bedroht, liegt in uns selbst. In der Wahrnehmung, dem Affekt, ist das was uns anrührt, Teil des Selbst, obwohl es immer „das Andere“ bleibt. Fremdheit betrifft auch und gerade den Raum, der einen umgibt, wie eine zweite Haut, da er Umwandlungen und Verstellungen unterworfen ist. Im Einverleiben der Außenwelt, vom Material bis zu den Tageszeiten oder dem Konflikt zwischen Kontrolle und der Verselbstständigung des Hauses tritt die Anwesenheit des Fremden im Eigenen hervor. Die Ambivalenz, die auch dem Unheimlichen zugrunde liegt, erweist sich als eine Grundstruktur der Arbeit: Der Bau eines eigenen Mikrokosmos, der Rückzug in die Isolation, die Betonung einer subjektiven Weltwahrnehmung und die Wiederholung des Naheliegendsten erweisen sich als Versuche der Selbstbehauptung. Innerhalb der begrenzten Struktur des Hauses werden im selben Atemzug jedoch unaufhörlich neue Diskontinuitäten, Unsicherheiten, entropisches Durcheinander und Fremdheit produziert. „Bestimmtheiten werden in Unbestimmtheiten aufgelöst, die sich in Bestimmungen wieder finden“,²⁴¹ schreibt Zirfas über den Kreislauf der Kontingenz. Die Rezeption gleitet von Gewöhnlichkeit zu Befremdung zu Normalisierung. Der Griff nach identitätskonstituierenden Parametern, wie Erinnerung, lokale Bindung, Abstammung, Herkunft, Ursprung, wird durchkreuzt durch die Auflösung derartiger Gewissheiten in der Erfahrung des Selbst-Entzugs. Denn die körperliche Wahrnehmung, die zunächst Gewissheit über die eigene Subjektivität verspricht, führt, genauer betrachtet, zu einer existentiellen Erkenntnis eines sich fremden Selbst.

Die Selbstbehauptung beansprucht zugleich den Status eines quasi singulären, kontextlosen Kunstwerks. Dementsprechend treten in meine werkimmanente Auseinandersetzung mit dem *Haus u r* andere Arbeiten und künstlerische Positionen, die ich in einigen Fußnoten einbeziehe, als Fremde. Sie teilen mit dem *Haus u r* Entstehungszeit, inhaltliche Schwerpunkte oder materielle Äquivalenzen. Es wäre dringend notwendig das *Haus u r* historisch zu kontextualisieren. Dazu gehört beispielsweise seine Studienzeit, die Professoren und Kommilitonen, mitsamt der Allgegenwart von Beuys im Kunstbetrieb der 80er Jahre. Er kam hier mehrfach zur Sprache und ein detaillierter Vergleich, wie ihn Orchard mit Schwitters bewohntem und

²⁴¹ Zirfas 2007, S.156.

umbauten Atelier zieht, scheint mir insbesondere in Bezug auf meine Frage nach dem Selbstverständnis als Künstler interessant, dass die Arbeiten mitbestimmt. Außerdem ließe sich das *Haus u r* zu einer Vielzahl zeitgenössischer Positionen in Beziehung setzen, die die Gewöhnlichkeit von Häusern aufgreifen und umkehren. Es lässt sich einspannen zwischen Alexandra Ranners unheimlichen Interieurs, Rachel Whitereads Betonabgüssen, Jan Köchermanns begehbaren Schächten, Paul McCarthys umgestürztem Atelier in *The Box*, Christoph Büchels Messie-Wohnung, Theaster Gates Haus-Projekten, wie dem Hugenottenhaus auf der Documenta 13, Thomas Struths Serien „piefiger“ Häuser in ausgestorbenen Straßenzügen oder Demands Fotografien nach Pappmodellen, die den Aufwand der Herstellung zugleich feiern und vertuschen – um einige zu nennen. Verschiedene Ausstellungen, an denen Schneider mit Räumen mit einzelnen Arbeiten beteiligt war, zeigen, wie sich das *Haus u r* mit anderen Positionen kontextualisieren ließe.²⁴² Jedoch liegen bislang keine Vergleiche zwischen ihnen vor, die speziell die einem bearbeiteten Haus innewohnende Befremdung im Gewöhnlichen bearbeiten.

Als das essentiell Andere des *Haus u r* kann auch das *Tote Haus u r* betrachtet werden. Die Differenzen zwischen den beiden Formen, in denen es auftritt, kamen hier ebenfalls zu kurz. Wenn die Räume des *Haus u r* in Ausstellungen überführt werden, bilden sie Fremdkörper in ihrem neuen Rahmen. „Für mich ist das hier immer noch wie ein Ufo“, sagte Schneider über das *Schlafzimmer* im *Hamburger Bahnhof*.²⁴³ Im Museum bewirken die unerwartet alltäglichen Zimmer in Spannung mit ihrer Künstlichkeit befremdende Effekte des Ungewöhnlichen. Es wäre von großem Interesse die materiellen und semantischen Verschiebungen zu benennen, die der Ausbau der Räume und ihr Transfer in institutionelle Kontexte bewirkt. Dies würde meine Überlegungen über das leibliche Verhaftetsein, die unschließbare Kluft zwischen Fremdheit und Gewöhnlichkeit sowie das Einverleiben des Äußeren und das Veräußern des Privaten vor einer anderen Folie differenzieren.

²⁴² Vgl. u. a. die erwähnten Kataloge: Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 2007; Susanne Meyer-Büser/Karin Orchard, *Aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute* (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München, 2000-2001), Ostfildern-Ruit 2000; Hubertus Gäßner/Petra Roettig (Hg.), *Lost Places – Orte der Photographie* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2012), Hamburg 2012.

²⁴³ Gespräch am 12.07.2012.

Literaturverzeichnis

Angerer 2006

Marie-Luise Angerer, Performance und Performativität, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S.241-245.

Assmann 1991

Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Dies./Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, S.13-34.

Assmann 2003

Aleida Assmann, Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2003.

Assmann 2006

Aleida Assmann, Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Köln 2006.

Auslander 2003

Philip Auslander, Behind the Scenes. Gregor Schneider's "Totes Haus ur", in: PAJ. A Journal of Performance and Art, 25, Nr. 3, 2003, S.86-90.

Ausst.-Kat. Akademie der Künste 2007

Matthias Flügge/Robert Kudielka/Angela Lammert (Hg.), Raum. Orte der Kunst (Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 2007), Nürnberg 2007.

Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2003

Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003.

Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2012

Hubertus Gaßner/Petra Roettig (Hg.), Lost Places – Orte der Photographie (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2012), Hamburg 2012.

Ausst.-Kat. Krefelder Kunstmuseen 1994

Gregor Schneider. Arbeiten 1985-1994 (Ausst.-Kat. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1994), Krefeld 1994.

Ausst.-Kat. Museum Abteiberg/museum franz gertsch 2010

E N D. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach/museum franz gertsch, Burgdorf 2008), Köln 2010.

Barthes 2000 (1968)

Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S.185-193.

Barthes 2003 (1964)

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 2003.

Benjamin 1982

Walter Benjamin, Passagen-Werk, Erster Band, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982.

Bieger 2011

Laura Bieger, Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben, in: Gertrud Lehnert (Hg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S.75-95.

Bismarck 2001

Beatrice von Bismarck, Beruf Künstler/in, in: Wolfgang Zinggl (Hg.), Spielregeln der Kunst, Dresden 2001, S.56-63.

Bismarck 2010

Beatrice von Bismarck, Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010.

Braun 2010

Christoph Braun, Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse, Berlin 2010.

Bronfen 2001

Elisabeth Bronfen, Kryptotopien. Geheime Stätten/Übertragbare Spuren, in: Udo Kittelmann (Hg.), Gregor Schneider. Totes Haus u r. La biennale di Venezia 2001 (Ausst.-Kat, Deutscher Pavillon, Venedig 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S.33-60.

Buchloh 2000

Benjamin H.D. Buchloh, Neo–Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975, Massachusetts 2000.

Certeau 1988

Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.

Christadler 2006

Maïke Christadler, Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 253-272.

Creischer/Siekman 2001

Alice Creischer/Andreas Siekman, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S.117-118.

Draxler 2007

Helmut Draxler, Jenseits von Mangel und Fülle. Über Psychoanalyse als politische und ästhetische Theorie, in: Texte zur Kunst, 68, 2007, S.48-59.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

Foucault 2000 (1969)

Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S.198-229.

Fraser 2005 (1992)

Andrea Fraser, An Artist's Statement, in: Alexander Alberro (Hg.), Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser, Cambridge 2005, S.2-15.

Freud 1917

Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, 5, 1917-1919, S.1-7.

Freud 1982 (1914)

Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II, in: Ders. Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik, Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey/Ilse Grubrich-Simits, Frankfurt am Main 1982, S.205-215.

Freud 1982 (1915)

Sigmund Freud, Das Unbewußte, in Ders., Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S.119-173.

Freud 1982 (1917)

Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Ders., Studienausgabe. Band 1. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S.33-445.

Freud 1982 (1919)

Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: Ders., Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S. 241-274.

Freud 1982 (1920)

Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: Ders., Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S.213-272.

Freud 1982 (1925)

Sigmund Freud, Notiz über den Wunderblock, in: Ders., Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt am Main 1982, S.363-369.

Goethe 2000 (1808)

Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart 2000.

Grau 2005

Oliver Grau, Immersion & Emotion. Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe, in: Ders./Andreas Keil (Hg.), Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt am Main 2005, S.70-106.

Graw 2004

Isabelle Graw, Der Künstler als Bergmann ohne Licht. Über die Grenzen künstlerischer Intention und die Relevanz des Biografischen, in: Hans-Jörg Heusser/Kornelia Imesch, Visions of a future. Art and art history in changing contexts, Zürich 2004, S.159-168.

Graw 2012

Isabelle Graw, Der Grauschleier der Subjektivität. Über Gerhard Richter in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: Texte zur Kunst, 86, 2012, S.232-238.

Gronau 2004

Barbara Gronau, Der Verdacht. Zur Inszenierung und Ironisierung von Ungewissheit in der Gegenwartskunst, in: Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, Berlin 2004, S.91-103.

Haase 2001

Amine Haase, Wie gefrorene Zeit aufgetaut werden kann. Wände, Räume und das Schweigen von Gregor Schneider, in: Kunstforum International, 156, 2001, S.305-309.

Haase 2003

Amine Haase, Vermauertes Drama, in: Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003, S.5-39.

Hauser 2007

Susanne Hauser, Über Städte, Identität und Identifikationen, in: Meike Kröncke/Kerstin Mey/Yvonne Spielmann (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen, Bielefeld 2007, S.29-41.

Heynen 1996

Julian Heynen, Ver-Bergen, in: Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996), Bern 1996, S.60-71.

Heynen 2007

Julian Heynen, Umstülpung und Entfaltung, in: Julian Heynen/Brigitte Kölle (Hg.), Weisse Folter. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007), Köln 2007, S.7-11.

Hutton 1993

Patrick H. Hutton, Foucault, Freud und die Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin/Huck Gutman/Patrick H. Hutton (Hg.), Technologien des Selbst, Frankfurt am Main 1993, S.144-167.

Jones 1998

Amelia Jones, Body Art/Performing the Subject, Minneapolis/London 1998.

Kemp 1998

Wolfgang Kemp, Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Sabine Schulze (Hg.), Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov (Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1998-1999) Ostfildern-Ruit 1998, S. 17-29.

Kent 2004

Sarah Kent, Rooms for Manoeuvre, in: Time Out, 06.10.2004, S.18-19.

Kittelmann 2001

Udo Kittelmann, Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur, Venedig, in: ders. (Hg.), Gregor Schneider. Totes Haus u r. La biennale di Venezia 2001 (Ausst.-Kat. Deutscher Pavillon, Venedig 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S.9-30.

Kittelmann/Grace-Gardner 2011

Belinda Grace-Gardner, Was fasziniert Sie an Gregor Schneider, Herr Kittelmann? Der Leiter des deutschen Pavillons auf der Biennale über den preisgekrönten Künstler Gregor Schneider, FAZ, 11.06.2001, URL: <http://www.faz.net/artikel/C30703/interview-was-fasziniert-sie-an-gregor-schneider-herr-kittelmann-30249667.html>, 18.10.2012.

Kölle 2007

Brigitte Kölle, Die Zumutung, in: Julian Heynen/dies. (Hg.), Weisse Folter. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007), Köln 2007, S.23-38.

Kolesch/Lehmann 2002

Doris Kolesch/Annette Jael Lehmann, Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S.347-365.

Kraft 2008

Hartmut Kraft, Dyaden zu Dritt: Die (analytisch-)kunstpsychologischen Ansätze, in: Ders. (Hg.), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Berlin 2008, S.3-11.

Krempel 2000

Ulrich Krempel, „Atelier Merzbau“ – Der Merzbau in der Tradition des Künstlerateliers und die Probleme seiner Rekonstruktion, in: Susanne Meyer-Büser/Karin Orchard, Aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München 2000-2001), Ostfildern-Ruit 2000, S.260-269.

Krieger 2007

Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideengeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

Krieger 2010

Verena Krieger, „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Dies./Rachel Mader, Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13-52.

Kristeva 1982

Julia Kristeva, Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982.

Kristeva 1990

Julia Kristeva, Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt am Main 1990, S.204.

Lacan 1986 (1949)

Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: Ders., Schriften I, hg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986, S.62-70.

Lacan 1996 (1964)

Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, hg. von Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Berlin 1996.

Lehmann 2007

Annette Jael Lehmann, Black Box Inside Out. Wahrnehmungsprozesse in einem immersiven Raum, in: Meike Kröncke/Kerstin Mey/Yvonne Spielmann (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen, Bielefeld 2007, S.59-74.

Lehnert 2011

Gertrud Lehnert, Raum und Gefühl, in: Dies. (Hg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S.9-25.

Lingwood 2006

James Lingwood, Gregor Schneider. Die Familie Schneider (Ausst.-Kat. Artangel, London 2004), Göttingen 2006.

Loers 2011

Veit Loers, It's All Rheydt, in: Ders./Ory Dessau/Ulrich Loock/David Moriente, Punto Muerto (Ausst.-Kat. CA2M, Madrid 2011), Madrid 2011, S.81-88.

Loock 1998

Ulrich Loock, Gregor Schneider. Junggesellenmaschine Haus ur, in: Kunstforum International, 142, 1998, S.202-211.

Loock 2011

Ulrich Loock, Gregor Schneider. Ten years After, in: cura, 11, 2012, URL: <http://www.curamagazine.com/en/?p=3070>, 16.10.2012.

Makropoulos 1990

Michael Makropoulos, Möglichkeitsbändigungen. Disziplin und Versicherung als Konzepte zur sozialen Steuerung von Kontingenz, in: Soziale Welt, 41, 1990, S.407-423.

Merleau-Ponty 2003 (1961)

Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. von Christian Bernes, Hamburg 2003, S.275-317.

Merleau-Ponty 2004

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, München 2004.

Meyer-Büser 2000

Susanne Meyer-Büser, Vom Verschwinden im Raum. Begehbare Collagen von Schwitters bis heute, in: Dies./Karin Orchard, Aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München, 2000-2001), Ostfildern-Ruit 2000, S.270-279.

Moriente 2011

David Moriente, Claustrophilias, in: Ders./Veit Loers/Ory Dessau/Ulrich Loock, Punto Muerto (Ausst.-Kat. CA2M, Madrid, 2011-12), Madrid 2011, S.167-178.

Moser/Nelles 2006

Christian Moser/Jürgen Nelles, Einleitung: Konstruierte Identitäten, in: Dies. (Hg.), AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie, Bielefeld 2006, S.7-17.

Neumann 1986

Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt am Main 1986.

Orchard 2005

Karin Orchard, „Das Haus ist vergangen“. Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider, in: Angela Lammert u. a. (Hg.), TOPOS Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg 2005, S.286-307.

Owens 1992

Craig Owens, Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, hg. von Scott Bryson u.a., Berkeley/Los Angeles/London 1992.

Pauls 2009

Karina Pauls, Erlebte Räume – im Alltag und in der Kunst. Rachel Whiteread und Gregor Schneider, Oberhausen 2009.

Rattemeyer 2001

Christian Rattemeyer, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S.114-116.

Rebentisch 2003

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Rebentisch/Laleg 2012

Dominique Laleg, Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in: ALL-OVER, 3, 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1072>, 24.10.2012.

Schellmann 1980

Jörg Schellmann, Joseph Beuys: zeige deine Wunde, München 1980.

Schneider/Haase 2001

Amine Haase, Gregor Schneider: „Man baut, was man nicht mehr kennen kann“. Amine Haase sprach mit Gregor Schneider vor der Eröffnung vom „Toten Haus u r“ in Venedig, in: Kunstforum International, 156, 2001, S.289-303.

Schneider/Haase 2003

Amine Haase, Interview mit Gregor Schneider und Hannelore Reuen im Haus u r in Rheydt über sich selbst, in: Hannelore Reuen. Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003), Hamburg 2003, S.4-66.

Schneider/Jocks 2007

Heinz-Norbert Jocks, Gregor Schneider. Von der Zeit, da das immobile Haus mobil wurde. Ein Gespräch von Heinz Norbert Jocks, in: Kunstforum International, 186, 2007, S.246-279.

Schneider/Loock 1996

Ulrich Loock, ... Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter... Gregor Schneider und Ulrich Loock, in: Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996), Bern 1996, S.19-57.

Schwitters 1981 (1931)

Kurt Schwitters, Ich und meine Ziele, in: Ders., Das literarische Werk. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Nachträge zu den Bänden 1-4, hg. von Friedrich Lach, Köln 1981, S.340-348.

Sennet 2008

Richard Sennet, Handwerk, Berlin 2008.

Simmel 2001 (1909)

Georg Simmel, Brücke und Tür, in: Ders., Gesamtausgabe 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Band I, hg. von Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, Frankfurt am Main 2001, S.55-69.

Soussloff 1997

Catherine M. Soussloff, The Absolute Artist. The Historiography of a Concept, Minneapolis 1997.

Smolik 1999

Noemi Smolik, Verzweifle nicht, eines der Häuser ist gesegnet. Frohlocke nicht, eines der Häuser ist verdammt, in: Gregor Schneider. Keller (Ausst.-Kat. Secession, Wien 2000), Wien 1999, S.2-7.

Söntgen 2002

Beate Söntgen, Einrichter – Adorno und Merleau-Ponty, in: Texte zur Kunst, 47, 2002, S.142-143.

Söntgen 2005

Beate Söntgen, Interieur – Das kritische Potential der Gegenwartskunst, in: Angela Lammert u. a. (Hg.), TOPOS Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg 2005, S.363-375.

Söntgen 2006

Beate Söntgen, Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt, in: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hg.), Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S.288-303.

Staniszewski 1998

Mary Anne Staniszewski, The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge, Massachusetts 1998.

Vidler 2001

Anthony Vidler, unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2001.

Waldenfels 2002

Bernhard Waldenfels, Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt am Main, 2002.

Waldenfels 2004

Bernhard Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt am Main 2004.

Weinhart 2004

Martina Weinhart, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

Wittneven 2001

Katrin Wittneven, Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Biennale Venedig, 2001, in: Texte zur Kunst, 43, 2001, S. 116-117.

Zirfas 2007

Jörg Zirfas, Kontingentes Maß und maßlose Kontingenz. Lebenskunst im Zeitalter der Ungewissheit, in: Doris Schuhmacher-Chilla/Julia Wirxel, Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur der Gegenwart, Oberhausen 2007, S.149-169.

Gespräche**Gespräch am 12.07.2012**

Gregor Schneider am 12.07.2012, Hamburger Bahnhof, Berlin.

Gespräch am 13.07.2012

Gregor Schneider und Ulrich Loock am 13.07.2012, Berlin.

Vortrag am 27.04.2012

Künstlergespräch mit Gregor Schneider am 27.04.2012 im Rahmen der Ausstellung Art and Press, Martin-Gropius-Bau, Berlin.

Vortrag am 08.11.2012

Präsentation der Publikation *Fliegendes Klassenzimmer 2009-2012* der Klasse Schneider am 08.11.2012, Universität der Künste, Berlin.

Abbildungen



Abb. 1: Gregor Schneider, *Haus u r*, 1985 - heute, Unterheydener Str. 12, Mönchengladbach/Rheydt.



Abb. 2: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 Schlafzimmer*, Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 3: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 14 Das letzte Loch*, verschiedene Materialien, 230x208x258 cm, 1995, Rheydt.



Abb. 4: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 18 Puff (aus Berlin)*, verschiedene Materialien, 120x340x210 cm, 1996, Rheydt.



Abb. 5: Gregor Schneider, *Haus u r (Detail)*, Keller, verschiedene Materialien, 250x230x360 cm, 1992, Rheydt.



Abb. 6: Gregor Schneider, *Haus u r* (Detail), verschiedene Materialien, 1985 - heute, Rheydt.



Abb. 7: Gregor Schneider, *Totes Haus u r* (Detail), verschiedene Materialien, 1999, Galleria Massimo de Carlo, Mailand.



Abb. 8: Gregor Schneider, *Totes Haus u r* (Detail), Keller, verschiedene Materialien, 2001, Deutscher Pavillon, Venedig.



Abb. 9: Gregor Schneider, *u r 28 Müllsack in Wichsecke*, verschiedene Materialien, 500x475x310 cm, 1999, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.



Abb. 10: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 u 3 Schlafzimmer*, verschiedene Materialien, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 11: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 u 12 Schlafzimmer*, verschiedene Materialien, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 12: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 10 Kaffeezimmer*, Holzkonstruktion auf Rädern, Motor, Gipskarton- und Spanplatten, Tür, Fenster, Lampe, variierende Möblierung, 246x289x234 cm, 1993, Rheydt.



Abb. 13: Gregor Schneider, *Familie Schneider* (Detail), Außenfassade Walden Street 16 und 14, London, verschiedene Materialien und Live-Performance, 2004, London.



Abb. 14: Gregor Schneider, *Familie Schneider* (Detail), verschiedene Materialien und Live-Performance, 2004, Walden Street 14 London.



Abb. 15: Gregor Schneider, *Familie Schneider* (Detail), verschiedene Materialien und Live-Performance, 2004, Walden Street 16, London.



Abb. 16: Gregor Schneider, *Familie Schneider* (Detail), verschiedene Materialien und Live-Performance, 2004, Walden Street 14 London.



Abb. 17: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 3 A*, Holzkonstruktion, Gipskartonplatten, Türen, Fenster, Lampe, 245x263x243 cm, 1988, Rheydt.



Abb. 18: Gregor Schneider, *u r 3 B*, Holzkonstruktion, Gipskartonplatten, Türen, Fenster, Lampe, 247x332x249 cm, 1994, Galerie Andreas Weiss, Berlin.



Abb. 19: Gregor Schneider, *u r 44 Hannelore Reuen, Alte Hausschlampe*, Holzkonstruktion, Tischlerplatte, Tür, Parkettboden, Beleuchtung, 742x567x350 cm, Puppe/Live-Aktion, 2000, Galeria Foksal, Warschau.



Abb. 20: Gregor Schneider, *u r 54 N. Schmidt*, Holzkonstruktion, Gipskarton- und Spanplatten, Glastür, Fenster, Steinboden, Beleuchtung, 838x474x310 cm, 2001, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.



Abb. 21: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 6 Wunderkammer*, verschiedene Materialien, 257x394x262 cm, 1989, Rheydt.



Abb. 22: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 6 Wunderkammer* (Detail), verschiedene Materialien, 1989, Rheydt.



Abb. 23: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 6 Wunderkammer* (Detail), verschiedene Materialien, 1989, Rheydt.



Abb. 24: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 12 Total isoliertes Gästezimmer*; Holzkonstruktionen, Gipskartonplatten, Gips, Blei, Glaswolle, Steinwolle, Schalldämmmaterial, Tür, Lampe, Holzboden, 176x302x204,5 cm, 1995, Rheydt.



Abb. 25: Gregor Schneider, *Construction: u r 12 Total isoliertes Gästezimmer*, Fotografie des Aufbaus, 1995, Rheydt.



Abb. 26: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 12 Total isoliertes Gästezimmer*; Holzkonstruktionen, Gipskartonplatten, Gips, Blei, Glaswolle, Steinwolle, Schalldämmmaterial, Tür, Lampe, Holzboden, 176x302x204,5 cm, 1995, Rheydt.



Abb. 27: Gregor Schneider, *u r 8 Total isolierter toter Raum*, Holzkonstruktionen, Glaswolle, Schalldämmmaterial, Tür, Boden, 1989-91, Giesenkirchen.



Abb. 28: Gregor Schneider, *Haus u r* (Detail), verschiedene Materialien, 1985 – heute, Rheydt.



Abb. 29: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 19 Liebeslaube*, Holz- und Sperrholzkonstruktion, Fenster, Lampe, Badewanne, Heizung, Schrank, Holzboden, 416x285x315 cm, 1995, Rheydt.



Abb. 30: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 19 Liebeslaube*, Holz- und Sperrholzkonstruktion, Fenster, Lampe, Badewanne, Heizung, Schrank, Holzboden, 416x285x315 cm, 1995, Rheydt.

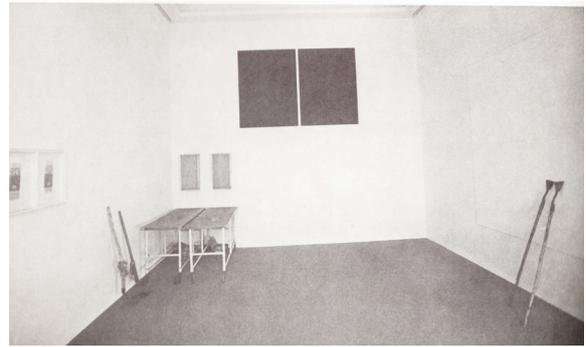


Abb. 31: Joseph Beuys, *zeige deine Wunde*, verschiedene Materialien, 1980, Lenbachhaus München.

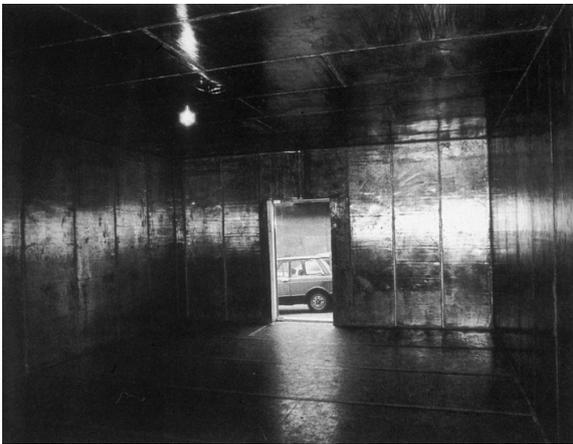


Abb.32: Joseph Beuys, *Hinter dem Knochen wird gezählt/SCHMERZRAUM*, Bleiplatten, Glühbirne, Silber, 1983, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.



Abb. 33: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 34: Gregor Schneider, *Schwimmen*, Live-Aktion, 1985, Liedberg.

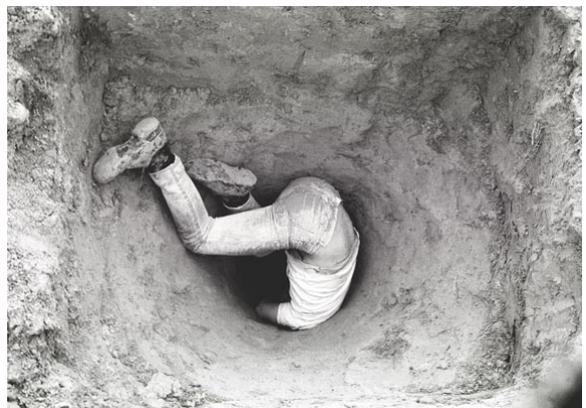


Abb. 35: Gregor Schneider, *Begraben*, Live-Aktion, 1984, Liedberg.



Abb. 36: Gregor Schneider, *Köpfe*, Live-Aktion, 1985, Korschenbroich.



Abb. 37: Gregor Schneider, *Mehl Orgie*, Live-Aktion, 1985, Korschenbroich.



Abb. 38: Gregor Schneider, *Rasieren*, Live-Aktion, 1985, Korschenbroich.



Abb. 39: Gregor Schneider, *Haus u r, u r I Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 40: Gregor Schneider, *Haus u r, u r I Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 41: Gregor Schneider, *Haus u r, u r I Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 42: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 43: Gregor Schneider, *u r 2 Abstellkammer*; Holzkonstruktion, Schlackebetonsteine, Gips, Beton, 106x96x225 cm, 1997, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.



Abb. 44: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 45: Gregor Schneider, *Haus u r, u r 1 Schlafzimmer* (Detail), Stahl- und Holzkonstruktion, Spanplatten, Türen, Fenster, Lampe, Heizkörper, Teppich, 298x396x249 cm, 1986, Rheydt.



Abb. 46: Gregor Schneider, *END* (Ausstellungseingang), verschiedene Materialien, 14x14x66 m, 2008, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.



Abb. 47: Gregor Schneider, *Haus u r, Im Kern*, verschiedene Materialien, 240x250x360 cm, 1996, Rheydt.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/1985_haus_ur_rheydt_01.htm, 04.01.13.

Abb. 2, 39-41, 44, 45:

Neila Kemmer, 13.07.2012.

Abb. 3:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/ur14_loch_1995rheydt_photo01.htm,
04.01.13.

Abb. 4:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/ur18_puff1996.htm, 04.01.13.

Abb. 6:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/2000_haus_ur_rheydt_38.htm, 04.01.13.

Abb. 7:

http://www.gregorschneider.de/places/1999milano/pages/Galleria_Massimo_De_Carlo_26051999_Milano_Photo03.htm, 04.01.13.

Abb. 8:

http://www.gregorschneider.de/places/2001venedig/pages/20010610_deutscher_pavillon_venezia_51.htm, 04.01.13.

Abb. 9:

http://www.gregorschneider.de/places/1999bremerhaven/index_3.htm#9, 04.01.13.

Abb. 10, 11:

Gregor Schneider. Arbeiten 1985-1994 (Ausst.-Kat. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1994),
Krefeld 1994, o.S.

Abb. 12:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/ur10_kaffeezimmer_1993rheydt_photo01.htm,
04.01.13.

Abb. 13:

http://www.gregorschneider.de/places/2004london/index_2.htm, 04.01.13.

Abb.14

http://www.gregorschneider.de/places/2004london/index_13.htm, 04.01.13.

Abb. 15:

http://www.gregorschneider.de/places/2004london/index_41.htm, 04.01.13.

Abb. 16:

http://www.gregorschneider.de/places/2004london/pages/50b_Waldenstreet14.htm, 04.01.13.

Abb. 17:

http://www.gregorschneider.de/places/1994berlin/pages/19940311_galerie_andreas_weiss_berlin_01.htm,
04.01.13.

Abb. 18:

http://www.gregorschneider.de/places/1994berlin/pages/19940311_galerie_andreas_weiss_berlin_02.htm,
04.01.13.

Abb. 19:

http://www.gregorschneider.de/places/2000warszawa/pages/20000306_galeria_foksal_warszawa_01.htm,
04.01.13.

Abb. 20:

http://www.gregorschneider.de/places/2001bremerhaven/pages/20011020_kabinett_fuer_aktuelle_kunst_bremerhaven_02.htm,
04.01.13.

Abb. 21:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/ur6_wunderkammer_1989rheydt_photo04_05.htm,
04.01.13.

Abb. 22:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/2000_haus_ur_rheydt_26.htm, 04.01.13.

Abb. 23:

http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/2000_haus_ur_rheydt_28.htm, 04.01.13

Abb. 24:
http://www.gregorschneider.de/places/1995rheydt/pages/1995_ur12_rheydt_04.htm, 04.01.13.

Abb. 25:
http://www.gregorschneider.de/places/1995rheydt/construction/pages/UR12_TOTAL_ISOLIERTE_S_GEASTEZIMMER_1995Rheydt_Photo34.htm, 04.01.13.

Abb. 26:
http://www.gregorschneider.de/places/1995rheydt/pages/1995_ur12_rheydt_02.htm, 04.01.13.

Abb. 27:
http://www.gregorschneider.de/places/1989gkirchen/pages/1989-91_total_isolierter_toter_raum_giesenkirchen_06.htm, 04.01.13.

Abb. 28: http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/2000_haus_ur_rheydt_21.htm, 04.01.13.

Abb. 29:
http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/1995_liebeslaube_rheydt_01.htm, 04.01.13.

Abb. 30:
http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/1995_liebeslaube_rheydt_02.htm, 04.01.13.

Abb. 31:
 Joseph Beuys, zeige deine Wunde. Band 1, Verlag: Schellmann und Klüser, (Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980) München 1980, o. S.

Abb. 32:
 Heiner Bastian (Hg.), Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1988), München 1988, S. 53.

Abb. 33:
 Gregor Schneider (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996), Bern 1996, S.54.

Abb. 34:
http://www.gregorschneider.de/places/1986mgladbach/pages/1985_schwimmen_liedberg_01.htm, 04.01.13.

Abb. 35:
http://www.gregorschneider.de/places/1986mgladbach/pages/1984_begraben_liedberg_11.htm, 04.01.13.

Abb. 36:
http://www.gregorschneider.de/places/1986mgladbach/pages/1985_koepfe_korschenbroich_07.htm, 04.01.13.

Abb. 37:
http://www.gregorschneider.de/places/1986mgladbach/pages/1985_mehl_orgie_korschenbroich_3_3.htm, 04.01.13.

Abb. 38:
http://www.gregorschneider.de/places/1986mgladbach/pages/1985_rasieren_korschenbroich_06.htm, 04.01.13.

Abb. 42:
http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/2000_haus_ur_rheydt_13.htm, 04.01.13.

Abb. 43:
http://www.gregorschneider.de/places/1997duesseldorf/pages/19970531_konrad_fischer_galerie_duesseldorf_06.htm, 04.01.13.

Abb. 46:
http://www.gregorschneider.de/places/2008mgladbach/pages/20081108_museum_abteiberg_mgladbach_08.htm, 04.01.13.

Abb. 47:
http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/1996_im_kern_rheydt_02.htm, 04.01.13.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Gregor Schneider baut Räume. In seinem seit 1985 bestehendem *Haus u r* in Mönchengladbach/Rheydt wiederholt er die vorhandenen, zieht Wände ein, verstellt die Zugänge, verdunkelt die Fenster, isoliert mit vielen Schichten. Nach dem Umbau wird der enorme Aufwand unsichtbar – bis man die Zwischenräume oder den Keller betritt, in denen Material lagert, die die Wandstärke und die Kulissenhaftigkeit der Räume offenbaren. Die paradigmatische Unabgeschlossenheit der Arbeit, ihre Prozesshaftigkeit und Performativität stehen architektonischer Stabilität und der Abschottung vor der Umwelt gegenüber. Die gleichzeitige Ortsgebundenheit des Hauses und die Entäußerung der Räume für Ausstellungen werfen die Frage nach der identitätsstiftenden Funktion von Herkunft und Ursprung auf, der in dem Kürzel *u r* anklingt. In der Auseinandersetzung mit Gregor Schneiders *Haus u r* fließt neben raumtheoretischen Betrachtungen eine Reihe von Metaphern und Topoi der Psychoanalyse ein, die auf unterschiedliche Weise das *Haus u r* als Bild einer Psyche, eines Selbst oder eines Subjekts auftreten lassen. Dazu gehören unter anderem Freuds topologische Auffassung des psychischen Apparats, die von Schneider wörtlich in räumliche Arbeiten umgesetzt scheinen, oder das Unheimliche, das aus dem Verdrängten im Vertrauten erwächst. Die Ambivalenz, die dem Unheimlichen zugrunde liegt, tritt im *Haus u r* auch als Spannung auf, zwischen Heimat und Heimatlosigkeit, zwischen Gewöhnlichkeit und Befremdung, zwischen Selbstvergewisserung und Verunsicherung oder zwischen Schneiders umfangreicher autorschaftlichen Kontrolle und der Verselbständigung der Arbeit. Dass das *Haus u r* um die Bedingungen von Subjektivität kreist, kann unabhängig von der psychoanalytischen Begrifflichkeit, konkret aus der Erfahrung im Raum herausgearbeitet werden. Es erzwingt die Integration des Körpers in den Raum im Sinne von Merleau-Pontys Begriff der Verflechtung, die eine distanzierte Gegenüber-Situation verhindert. Die Unentrinnbarkeit im Haus trägt zur Konfrontation mit dem eigenen Selbst bei, insofern es den eigenen Körper, den eigenen Leib umfasst. Das Unheimliche des Hauses zeigt, dass sich das Fremde in unmittelbarer Nähe zum Eigenen befindet. Phänomenologisch betrachtet, wird schon in der Wahrnehmung zugleich das Fremde ein Teil des Eigenen und das Selbst sich fremd. Das *Haus u r* verleibt sich die Außenwelt ein; und es umschließt die BesucherInnen und bedrängt sie, konfrontiert sie mit den eigenen physischen Voraussetzungen und Ängsten. Schneiders Betonung der körperlichen Arbeit und die physische Involvierung der BesucherInnen versprechen zunächst Gewissheit über die eigene Subjektivität, die jedoch durch den kontinuierlichen Selbstentzug durchkreuzt wird.

Mein Dank

an alle Beteiligten – an Julia Gelshorn für die Übernahme dieser Arbeit und Nicola Suthor für die produktiven Ratschläge; an Cathrin, Caro, Julia, Kassian, Melli und Michel, die sich die Mühe gemacht haben, die Arbeit Korrektur zu lesen; an Kai, Luisa und Veronika, die mich während der intensiven Schreibphase und an Anna, Aneta, Annika, und Steffi, die mich während meines Studiums begleitet haben, an Ruth, Thomas und Claudia für die dauerhafte Unterstützung und ihr Vertrauen in mich und meinen Weg.

Lebenslauf

- 2006 – 13 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Erasmussemester an der FU Berlin
- 2010 Praktikum im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
- 2005 – 06 Studium an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Studienfächer: Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und neuere deutsche Literaturwissenschaft, Philosophie)
- 2004 Praktikum in der Werkstatt für Textilrestaurierung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
- 2004 Abitur

geb. 1985 in Nürnberg

Veröffentlichung: *Wachsende Raumergreifung*, in: Anna Handick, Nürnberg 2012, S.35-40.