
The Gift of Grace

DAVID RABINOWITCH AND HANS-ULRICH OBRIST:

A Conversation

DAVID RABINOWITCH'S TYNDALE CONSTRUCTIONS, BEGUN IN 1974, ARE ASSEMBLAGES OF MASONRY PLANES ARTICULATED BY RINGS OR DISCS CARVED IN THREE DISCRETE DEPTHS, CORRESPONDING TO LAYERS OF THE MASONRY, THE WHITE COAT, THE BROWN COAT, AND THE SCRATCH COAT, OR DEEPEST LAYER. MANY OF THE SCULPTURES ALSO USE FENESTRATION. THE TYNDALE CONSTRUCTIONS WERE NAMED AFTER WILLIAM TYNDALE, THE FIRST MODERN ENGLISH TRANSLATOR OF THE BIBLE. A BOOK ON THIS GROUP OF WORK, DAVID RABINOWITCH: SCULPTURE FOR MAX IMDAHL (1988), WAS PUBLISHED IN SEPTEMBER 1990 IN NEW YORK BY FLYNN AND OIL & STEEL GALLERIES.

OBRIST: *Let's talk about the reference to Tyndale, because there has been some misunderstanding of these sculptures, presuming them to have some religious aspect.*

RABINOWITCH: As far as I know, the Tyndale works have no religious motif. If someone says a work of art is involved with religion, that's their concern. The reference was to Tyndale's attitude toward the perception of truth, which was, of course, deeply influenced by Luther, in this case, of scripture being apprehended directly through perception or judgement.

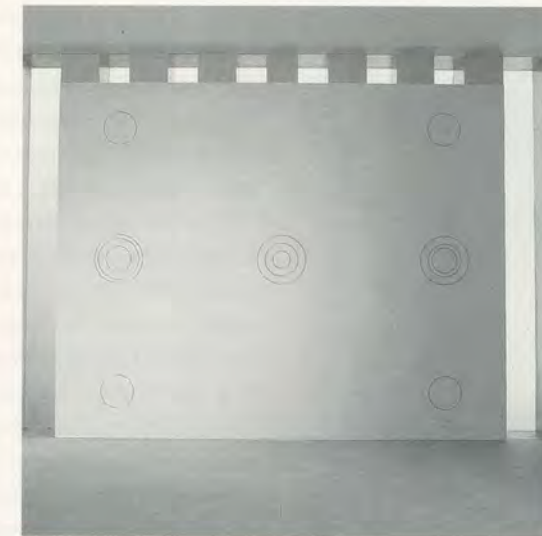
OBRIST: *Through non-authoritarian knowledge, which is why he made his translation into the vernacular language.*

RABINOWITCH: Yes, so that individual human beings did not have to rely upon the historical authority of the church interpreters.

OBRIST: *So the individual reader could generate his or her own understanding.*

RABINOWITCH: Yes. In the old terms, the ability to understand and to interpret truth depends on "the gift of grace," something which is given only to an individual. It doesn't pertain to a group or a tradition. For Tyndale, this was a religious notion. I've taken it to be parallel to the fact that the human being's ability to act or think or feel accurately, to participate meaningfully in the profound experience of what we generally define as "truth," is dependent upon unique conditions which are within him or her, and not upon any system of learning or tradition. And these conditions must remain outside any rational explanation. The word "grace" does seem to cover this utterly unique set of conditions which are necessary for the reception of this thing we call "truth."

The reference to Tyndale is also a reference to the fact that the observer must become responsible for



DAVID RABINOWITCH,
TYNDALE GROUP, SCULPTURE FOR
BUD POWELL AND COLEMAN
HAWKINS, 1985-89,
KUNSTSAMMLUNG DER RUHR-UNI-
VERSITÄT, BOCHUM.
(PHOTO: JÖRG STEINMANN)

his or her own judgements and perceptual acts. On the artist's side, this means that the artist must become responsible to the constructive process in terms of that individual work alone, not relying on others.

The homage to Tyndale also takes into account associations with Augustine, and the tradition coming to Augustine from the *Epistles*, which is, again, founded on the notion that there is no real way of establishing the correctness of a thought outside the clarity of our own judgement. Descartes held a similar position. We can do no more than test it. Paul had emphasized, especially in *Romans*, that salvation – whatever he meant by that – would only be established by the individual's faith, not by his actions nor by the proliferation of good works. Rather, good works would follow from the condition of salvation, which he called faith. This is a radical situation, and I think it has a lot to do with the most radical construction in art.

The association with Tyndale is also a compressed critique of the tendency in the art world to justify a work of art in terms of things external to direct observation – through relations to a market, to a community, to group interests, to ideology, and so forth.

OBRIST: *The observer is forced to come to terms with the work alone and is unable to rely on external supports.*

RABINOWITCH: Yes. Is there not a crisis in art when

we have fantastic determinations being made by countless institutions and other circumstances which mediate between individual observers and works of art?

OBRIST: *To the relationship of the Tyndale works to architecture. There is, on one hand, the importance of certain architects like Brunelleschi for these works, and on the other hand, the argument as to why the TYNDALE CONSTRUCTIONS, although they use architectural conventions – planar and volumetric relations, fenestration, and masonry – are conceived not as architecture nor as installations but exclusively in terms of sculpture.*

RABINOWITCH: Brunelleschi's architecture is one of the important circumstances behind the TYNDALE CONSTRUCTIONS, but this has to be qualified by the acknowledgement that their intended functions are completely different. An architectural work operates either as a private work (the domestic context) or as a public form of art. And *because* it must function either publicly or privately, it cannot exist as a sculpture. Sculpture is one of the arts which break down the distinction between the realms of the public and the private.

OBRIST: *Does this apply to sculptures in public spaces?*

RABINOWITCH: Yes, if they're legitimate sculptures. I'm talking about modern sculpture, now, not about those sculptures of the past which function as



DAVID RABINOWITCH, *DION CHRYSOSTOM ('MALE')*, II, 1965,
18-gauge cold rolled steel with bolts, 60 x 60"/
DION CHRYSOSTOM ('MÄNNLICH'), II, 1965, kaltgewalzter Stahl
mit Bolzen, 152,4 x 152,4 cm. (ART GALLERY OF ONTARIO)

public monuments. A modern sculpture, if it functions "publicly," will be a failed sculpture. Don't misunderstand me; it can be a large sculpture in a public place, but if it doesn't function outside its public purpose, it will defeat itself.

Brunelleschi's work is a purely architectural achievement: it functions as a public entity, inside and out. In other words, one does not perceive its properties and relations as being involved with an ongoing metabolism, a breaking-down of properties and relations and building these up into new entities and wholes. That is, architecture does not operate in vision as the TYNDALE CONSTRUCTIONS do. A Tyndale sculpture's attributes, for example, operate outside what we know as "pattern," for example, if by "pattern" we mean a relation of entities such that each is essentially a detail with respect to the total configuration. Pattern is endemic to architecture.

The difference is evident, for example, in the use of

HANS-ULRICH OBRIST is an art critic and a curator.

the planes of fenestration, or of masonry. In the TYNDALE CONSTRUCTIONS, each plane or other constructed entity operates in some way as a condition of referral for all the other elements. Thus, new hierarchies are continually being established throughout the sculpture. Architecture is not conceived like this. OBRIST: *Another distinction is that in architecture, the interior must function in relation to its exterior.*

RABINOWITCH: Yes, while the Tyndale works are interior only. For example, the Bochum sculpture [TYNDALE CONSTRUCTIONS IN 4 SCALES (SCULPTURE FOR BUD POWELL AND COLEMAN HAWKINS), 1985–89] requires a support mass for its construction. However, this exterior has no function in perception; it is only a support.

OBRIST: *Yes, it was very ironic that a couple of newspapers published photographs of the outside – the concrete support mass – of the Hamburg piece [TYNDALE CONSTRUCTIONS IN 4 DIRECTIONS (SCULPTURE FOR MATTIO GOFRIER), 1989] and not of the inside, the sculpture itself.¹*

RABINOWITCH: It's a bit like taking a picture of the floor on which a sculpture is placed.

OBRIST: *Returning to Brunelleschi's Pazzi chapel, another point which seems relevant here is the way Brunelleschi treats the walls – as planes of mass reflecting light.*

RABINOWITCH: Yes, as singular entities. But he didn't treat the wall as a mass plane which could be penetrated excepting, of course, the fenestration; he treated it as a surface defined in terms of elements added to it. Together, these comprise an articulation of immense strength, in terms of geometric relations – as repetitive unit articulations of that surface. But the entities with which he articulated this surface were not conceived as individual things whose essential properties could be separated from one another in any significant manner and used as constructive properties in their own right. Another fundamental distinction is that these articulations are always made in a material different from the masonry, like stone. OBRIST: *I also think of Palladio's work, of his large surfaces.*

RABINOWITCH: Palladio was a true mannerist. He was striving to come to terms with the greatness of Brunelleschi and Michelangelo, deriving from them architecture's relation to the human form. Of course,

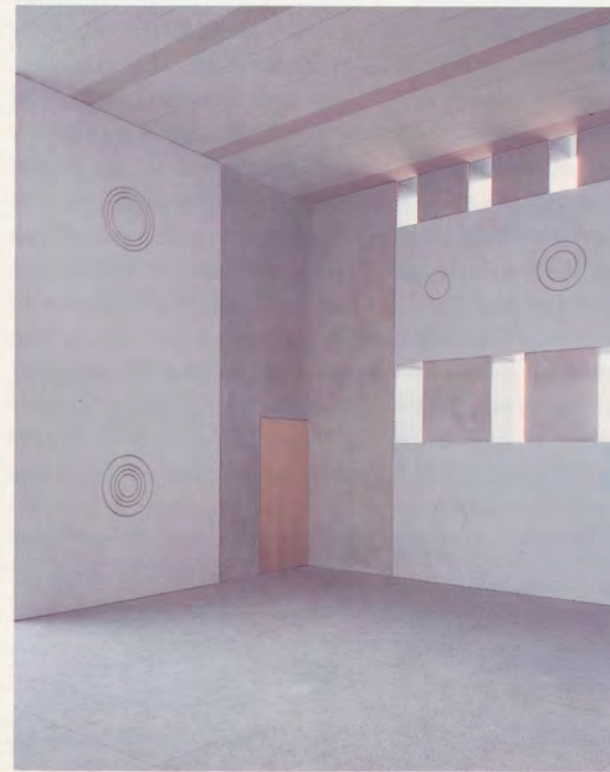
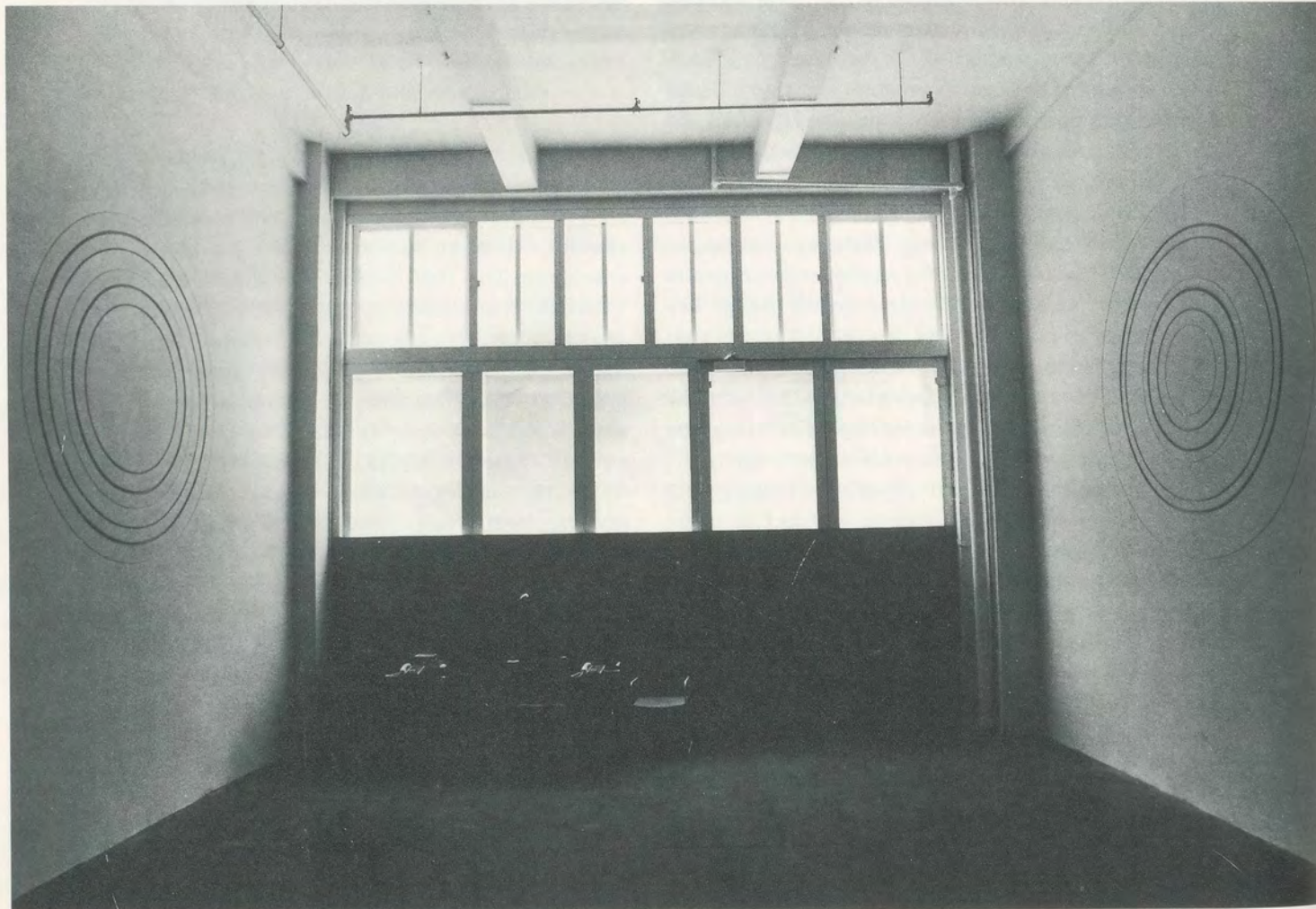
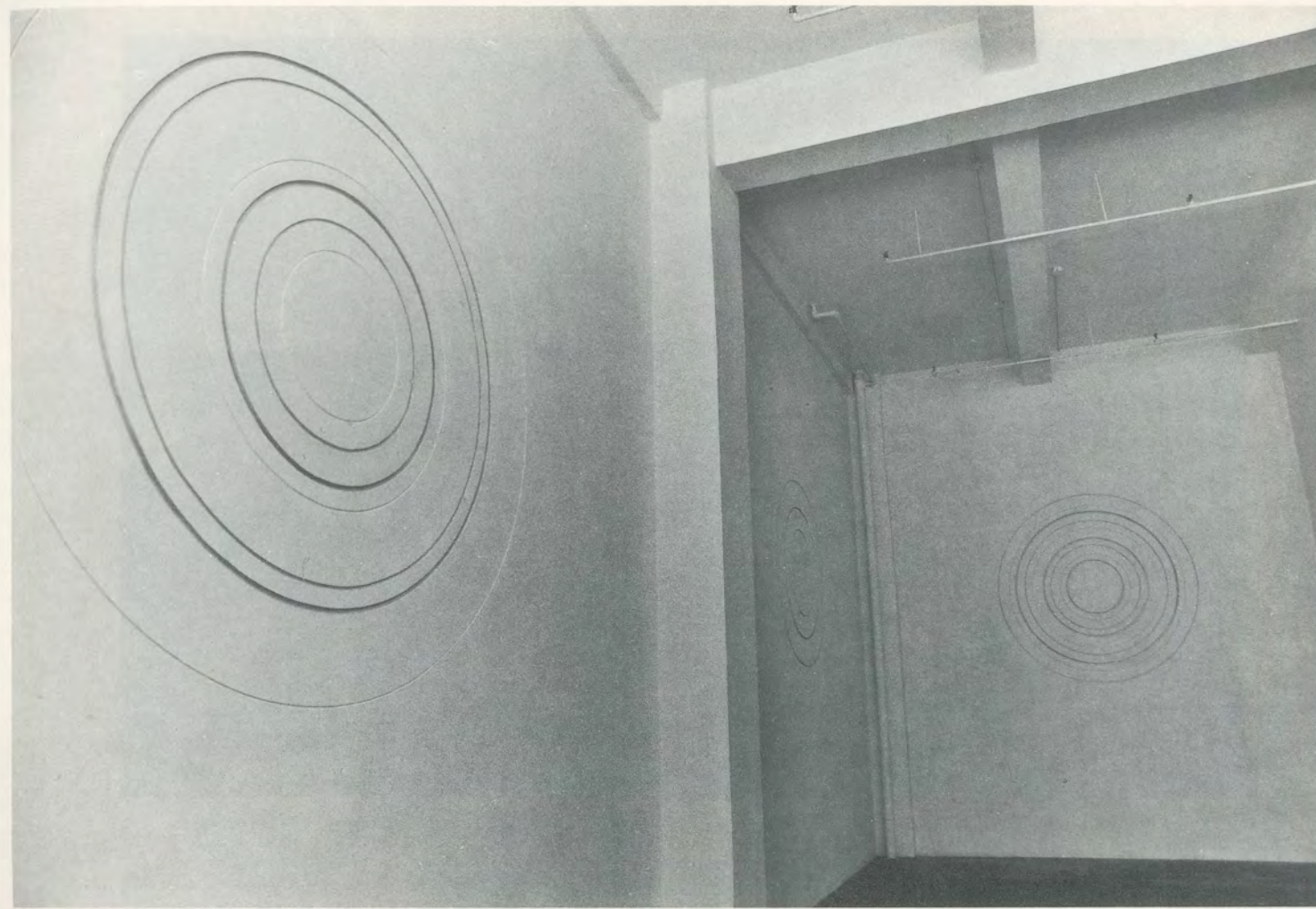
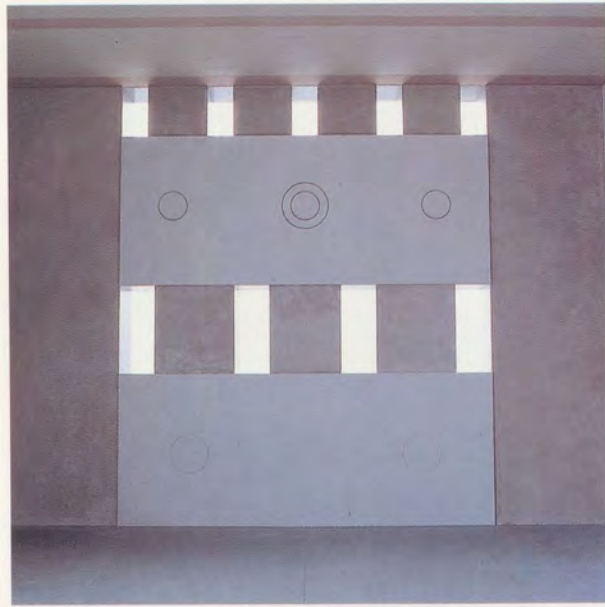
the idea of architecture as body – especially the exterior – is the invention of the Greeks. So if one thinks, for instance, of the Greek achievement in architecture as having conceived of the exterior of a building as a constructed body, one can see the relation to the TYNDALE CONSTRUCTIONS in the sense that they are conceived as a body which is an interior only. But the anthropomorphic property of the Tyndale works doesn't follow the architectural convention. This is another reason why the comparison with architecture is misleading. Obviously they are architectonic, as all constructivist art must be: the separating-out of orders or directions; the fenestrated order used as a reference plane for the carved planes; the horizontal plane, devoid of carving or fenestration, used as a different kind of index (for example, as being equivalent to the condition of the base, because of its reference to the height of the standing observer). In architecture, these orders are not conceived as independent totalities.

OBRIST: *In an earlier conversation, we were speaking about the role that hierarchy plays in unifying a work. In the earlier years, you shifted the emphasis in sculpture away from the notion of the repetition of units, instead emphasizing a hierarchical system with respect to the elements of a construction. This seems to relate to your interest in the sculpture as a "body." You are somehow introducing a new order or vision of the anthropomorphic as against a generalizing "abstract" tendency. The issue of anthropomorphism is something which you frequently address in your earliest notes, especially those written for the two large groups of works of 1965, the GRAVITATIONAL VEHICLES and the DION CHRYSOSTOM sculptures.* RABINOWITCH: It comes down to this: the reality of a work of art does not exist outside of its being observed. Here we are already involved with the question of the anthropomorphic. By acknowledging this, I am not necessarily referring to the fact that observers are able to invent interpretations, but rather to the fact that interpretation itself is fundamentally involved with anthropomorphism. Making a construction conceived in terms of an object is essentially different than making one conceived in terms of the relationship between the conditions to which observation can apply and the active forces of vision which the observer brings to bear. The Bauhaus, for



DAVID RABINOWITCH, *GRAVITATIONAL VEHICLE III,*
FOR ARCHIMEDES AND NEWTON, 1965,
steel, 76 3/4 x 41 3/4" (Stahl, 195 x 105 cm. (PHOTO: WOESSNER)

example, was interested in a neutral ground of construction, one which would not necessarily generate consciousness of the individual acts of observation. It could not then establish within itself an interpretive enterprise. The 1965 works, the GRAVITATIONAL VEHICLES and the DION CHRYSOSTOM group, were conceived precisely as works conscious of the inherent interpretive role. The enterprise of interpretation would become an essential motif of the work. And I think that this ability of a work to assume a self-interpretive role, in regard to both its so-called formalism and its possible reference to other works, must necessarily be construed in terms of the anthropomorphic conception of reality. To conceive of art as being nonanthropomorphic, or as being in some sense "abstract" – using this word neutrally – seems to entail an extreme idealism, something which can neither be actually imagined nor taken into experience; it is an escapist gambit. The most powerful abstract works have always been those which have come to terms, in some strange and even contradic-



Left page top and this page bottom/

Linke Seiten oben und diese Seiten unten:

DAVID RABINOWITCH, TYNDALE CONSTRUCTIONS, SCULPTURE FOR BUD POWELL AND COLEMAN HAWKINS, 1985-89.

KUNSTSAMMLUNG DER RUHR-UNIVERSITÄT, BOCHUM.

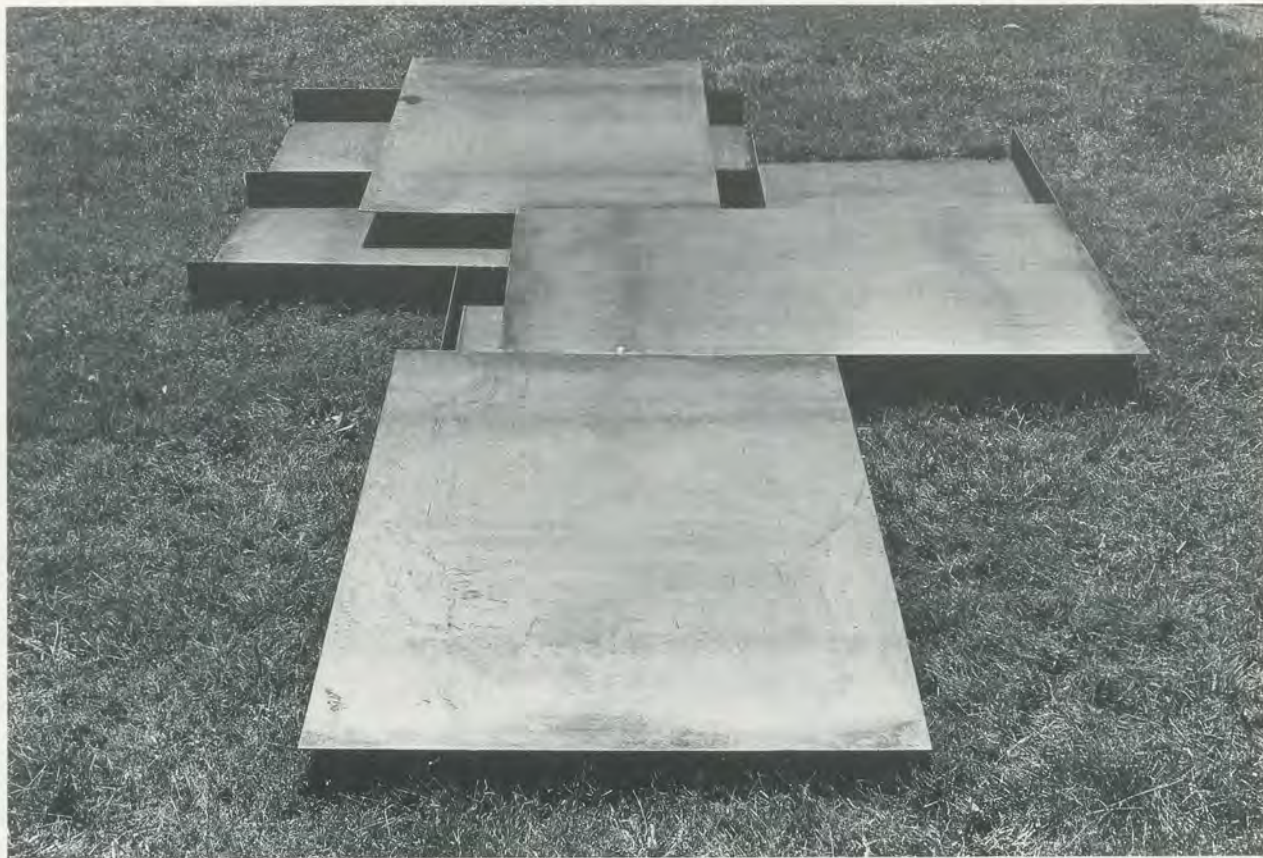
(PHOTOS: JÖRG STEINMANN)

Left page bottom and right page top/

Links unten und rechts oben:

DAVID RABINOWITCH, TYNDALE CONSTRUCTIONS IN 5 PLANES WITH WEST FENESTRATION, SCULPTURE FOR MAX IMDAHL, 1988-89/ TYNDALE-KONSTRUKTIONEN IN 5 FLÄCHEN MIT WESTLICHER FENSTERÖFFNUNG, SKULPTUR FÜR MAX IMDAHL, 1988-89.

(PHOTOS: JAY MANIS)



DAVID RABINOWITCH, BOX-TROUGH, 1963, assemblage, ca. 15' x 12' x 6". SCHACHTEL-TROG, 1963, assemblage, ca. 457 x 366 x 15 cm.

tory sense, with an extreme anthropomorphism, not through the strategies of representation but through other transformative means, as, for example, in the works of Malevich.

All this is rooted in the fact that perception of a work of art continually defines itself as a dialogue with one human being. To wish to achieve art as an "abstraction" is an incomprehensible notion.

Any set of relations we begin to contemplate must be considered a set of interpretive realities. The problematic, as it appeared to me in 1965, was how to conduct an investigation of the anthropomorphic in ways that would destroy the representational strategies inherent in most anthropomorphism, an investigation which would, moreover, admit or announce its purpose as being the destruction of the image. This I considered the only authentic way to construct a radical form of what is generally known as "abstraction." This is rooted in the necessity of accepting that a non-human universe is an impossible form of romanticism. The GRAVITATIONAL VEHICLES

and the DION CHRYSOSTOM group constituted a commentary on these issues as well as on the historical conditions which were possibly responsible for bringing them to my consciousness: first, the rise of science as crystallized in the Kantian synthesis, and, second, the evolution of modern constructivism.² In fact, the GRAVITATIONAL VEHICLES took the form of commentaries on four artists – Picasso, Tatlin, Duchamp, and Giacometti – making conscious use of certain motifs in construction that those artists had used. Similarly, the DION CHRYSOSTOM group derived directly from the Torso group of Brancusi. It was necessary for me at the time to come as close as I could to the artists whom I saw as being at the center of constructivism.

1) Built for the exhibition, *Einleuchten: Will, Vorstell und Simul in HH* (1989–90), Deichtorhallen, Hamburg.

2) Rabinowitch has elaborated these thoughts in his notes (1965) and lecture (1990) on the GRAVITATIONAL VEHICLES, in *David Rabinowitch: The Gravitational Vehicles* (Vienna and Paris: Galerie Nächst St. Stephan and Galerie Renos Xippas, 1991).

Das Geschenk der Gnade

HANS-ULRICH OBRIST IM GESPRÄCH MIT DAVID RABINOWITCH

DIE WERKGRUPPE THE TYNDALE CONSTRUCTIONS VON DAVID RABINOWITCH, DIE SEIT 1974 ENTSTEHT, KONSTITUIERT SICH AUS ASSEMBLAGEN VON WANDGLIEDERUNGEN AUS EINGEMEISSELTEN RINGEN. DIE DREI VERSCHIEDENEN TIEFEN DER EINSCHNITTE ENTSPRECHEN DEN NORMALEN MAUERSCHICHTEN: GIPSPUTZ, DUNKLER PUTZ UND KRATZPUTZ BZW. TIEFSTE SCHICHT. VIELE DER SKULPTUREN SCHLIESSEN WANDDURCHBRÜCHE EIN. DIE TYNDALE-SKULPTUREN HEISSEN SO NACH DEM ERSTEN MODERNEN ENGLISCHEN BIBELÜBERSETZER, WILLIAM TYNDALE. EIN BUCH ZU DIESER WERKGRUPPE IST LETZTES JAHR BEI DEN GALERIEN FLYNN UND OIL AND STEEL IN NEW YORK ERSCHIENEN UND IN EUROPA DURCH DIE BUCHHANDLUNG KÖNIG IN KÖLN ZU BEZIEHEN.

(David Rabinowitch: *Sculpture for Max Imdahl*, 1988)

OBRIST: Können Sie Ihren Bezug zu William Tyndale erläutern, es gab ja einige Missverständnisse; die TYNDALE CONSTRUCTIONS wurden unter einem religiösen Aspekt betrachtet.

RABINOWITCH: Die TYNDALE-WERKE gehen von keinem religiösen Motiv aus. Wenn jemand davon ausgeht, dass bei einem Kunstwerk Religion mitspielt, dann ist das seine Angelegenheit. Der Bezug richtete sich auf Tyndales Haltung zur Wahrnehmung der Wahrheit, die natürlich in starkem Masse von Luther beeinflusst war, in diesem Fall also von der unmittelbar durch die individuelle Wahrnehmung oder Beurteilung erfassten Heiligen Schrift.

OBRIST: Durch nicht-autoritäres Wissen; deshalb erfolgte seine Übersetzung in die damalige Volkssprache.

RABINOWITCH: Ja, damit der einzelne sich nicht auf die historische Autorität der kirchlichen Übersetzer verlassen musste.

OBRIST: So konnte der einzelne Leser sein eigenes Verständnis entwickeln.

RABINOWITCH: Ja, einer alten Vorstellung gemäss

hängt die Fähigkeit, die Wahrheit zu verstehen und zu interpretieren, von der Gabe der Gnade ab, die nur dem einzelnen Individuum gegeben ist.

Eine Gruppe oder eine Tradition besitzt diese Gabe nicht. Für Tyndale war dies ein religiöser Begriff.

Ich sehe darin eine Parallele zur Tatsache, dass die Fähigkeit des Menschen, richtig zu handeln, zu denken oder zu fühlen und an der tiefen Erfahrung der Wahrheit teilzunehmen, von den einzigartigen Bedingungen in ihm selbst und nicht von irgendwelchen Lernsystemen und Traditionen abhängt. Und diese Bedingungen müssen jenseits von rationalen Erklärungen bleiben. Das Wort «Gnade» umfasst diese einzigartigen Bedingungen, die zur Rezeption der «Wahrheit» notwendig sind.

Der Bezug zu Tyndale ist auch ein Bezug zur Tatsache, dass der Betrachter die Verantwortung für seine Urteile und Wahrnehmungsakte übernehmen muss. Dies bedeutet, dass der Künstler angesichts des Konstruktionsprozesses die Verantwortung für das einzelne Werk zu übernehmen hat, ohne sich dabei auf

andere abzustützen. Die Hommage an Tyndale trägt nicht nur der Verbindung mit Luther Rechnung, sondern auch derjenigen mit Augustinus sowie der Tradition, die durch die EPISTEL zu Augustinus gelangte. Dem liegt die Auffassung zugrunde, es gebe keine reale Möglichkeit, die Richtigkeit eines Gedankens jenseits der Klarheit unseres Urteils zu begründen. Descartes vertrat eine ähnliche Position. Wir können nicht mehr tun, als sie zu prüfen. Paulus betont im RÖMERBRIEF, die Erlösung (was immer er damit meinte) käme nur durch den Glauben des einzelnen zustande und nicht durch seine Handlungen oder die Vermehrung von guten Werken. Vielmehr würden gute Werke aus dem Zustand der Erlösung, den er «Glaube» nannte, erfolgen. Es handelt sich dabei um eine radikale Situation, die meiner Meinung nach viel mit der eigentlichen und gültigen Konstruktion in der Kunst zu tun hat.

Der Bezug zu Tyndale ist auch eine verdichtete Kritik an der aktuellen Tendenz in der Kunstwelt, das Werk mit ausserhalb der *direkten* Beobachtung liegenden Aspekten zu rechtfertigen – über Bezüge zu einem Markt, zu einer Interessengemeinschaft, zu Gruppeninteressen, zur Ideologie...

OBRIST: *Der Betrachter muss also allein mit dem Werk fertig werden und kann sich nicht auf äussere Stützen verlassen.*

RABINOWITCH: Ja. Herrscht angesichts der phantastischen Bestimmungen unzähliger Institutionen und anderer Umstände, die sich vermittelnd zwischen den Betrachter und das Kunstwerk schieben, nicht eine Krise?

OBRIST: *Bezüglich des Verhältnisses der Tyndale-Skulpturen zur Architektur ist es in der Rezeption zu Verwechslungen gekommen: Da ist einerseits die Bedeutung, die einem Architekten wie Brunelleschi für die Tyndale-Konstruktionen zukommt. Dem steht Ihre Begründung entgegen, weshalb die Arbeiten in keiner Weise als Architektur und nicht als Installation, sondern einzig als Skulptur verstanden werden wollen, obschon sie architektonische Konventionen (flächige und volumetrische Zusammenhänge, Wanddurchbrüche und Mauerwerk) einschliessen.*

RABINOWITCH: Brunelleschis Architektur ist einer der wichtigsten Hintergründe der TYNDALE-KON-

STRUKTIONEN, doch muss man sich bewusst werden, dass der Architektur eine total andere Funktion zugrunde liegt. Ein architektonisches Werk fungiert entweder als ein privates Werk (im privaten Kontext) oder als eine öffentliche Kunstform. Und weil es entweder eine öffentliche oder eine private Funktion ausübt, kann es nicht als Skulptur funktionieren. Die Skulptur gehört zu den Kunstformen, die die Unterscheidung zwischen dem öffentlichen und dem privaten Bereich überwinden.

OBRIST: *Und die Skulpturen im öffentlichen Raum...*
RABINOWITCH: Ja, wenn es sich um eigentliche Skulpturen handelt. Ich spreche dabei von der modernen Skulptur und nicht über die Skulpturen, die in der Vergangenheit als öffentliche Monumente errichtet wurden.

Wenn einer modernen Skulptur eine öffentliche Funktion zukommt, handelt es sich um eine misslungene Skulptur. Verstehen Sie mich nicht falsch, es gibt natürlich grossartige Skulpturen im öffentlichen Raum, die sich jedoch selbst zunichte machen, wenn sie nicht jenseits ihres öffentlichen Zweckes wirksam werden.

Brunelleschis Werk ist eine rein architektonische Leistung, die als öffentliche Einheit innen genauso wie aussen funktioniert. Oder, um es mit anderen Worten zu sagen: man nimmt seine Eigenschaften (im Gegensatz zu den Skulpturen, Anmerkung HUO) und Beziehungen nicht als Teil einer permanenten Verwandlung wahr, auch nicht als ständiges Umstossen dieser Eigenschaften und Beziehungen, das in die Entstehung neuer Gebilde und Ganzheiten mündet. Die Architektur unterscheidet sich hinsichtlich ihres Konzeptes von den TYNDALE-KONSTRUKTIONEN.

Die Attribute einer TYNDALE-SKULPTUR wirken ausserhalb unseres Begriffes vom Muster. Unter dem Begriff des Musters verstehe ich dabei eine Beziehung zwischen Einheiten, so dass jedes Glied im wesentlichen ein Detail der ganzen Figuration darstellt. Muster gehört zur Architektur. Der Unterschied ist evident, er kommt zum Beispiel bei der Verwendung von Fensterfronten oder Mauerflächen deutlich zum Ausdruck. In der TYNDALE-KONSTRUKTION funktioniert jede einzelne Fläche oder sonstwie konstruierte Wesenheit als Bezugsmoment



DAVID RABINOWITCH,

CEREMONIAL OBJECT: ASH-WHALE CROSS, (FOR SHEILA), 1988-90,
104³/₁₆ x 82³/₈ x 3³/₈"/Eschenholz Kreuz, 1988-90, 320 x 265 x 10 cm.

für alle anderen Elemente. Auf diese Art werden innerhalb der ganzen Skulptur dauernd neue Hierarchien etabliert. Architektur wird nicht so aufgefasst. OBRIST: *In der Architektur muss das Innere immer in Beziehung zum Äusseren stehen.*

RABINOWITCH: Ja, im Gegensatz dazu existieren die TYNDALE-ARBEITEN nur innen. Die Arbeit in Bochum [TYNDALE CONSTRUCTIONS IN 4 SCALES (Sculpture for Bud Powell and Coleman Hawkins, 1985-89)] erfordert eine Stützmasse. Dieses Äussere hat jedoch keine Funktion im Wahrnehmungsprozess, es hat lediglich die Funktion einer Stütze.

OBRIST: *Deshalb war es ja sehr seltsam, dass eine Reihe von Zeitungen nur Photographien der äusseren Beton-Stützmasse Ihrer Hamburger Arbeit veröffentlicht haben (TYNDALE CONSTRUCTION IN FOUR DIRECTIONS, Sculpture for Mattio Gofriller) und die Innenseite, die Skulptur an sich vergessen.*

RABINOWITCH: Man könnte ebensogut eine Aufnahme vom Boden machen, auf dem die Skulptur steht.

OBRIST: *Um auf Brunelleschis Pazzi Kapelle zurückzukommen: Wichtig erscheint mir die Art, wie Brunelleschi mit den Wänden als Flächen von lichtreflektierender Masse umgeht.*

RABINOWITCH: Ja, als für sich stehende Einheiten.

Aber er hat die Wände, abgesehen von den Fensteröffnungen, nicht als durchdringbare Masse behandelt; er behandelte sie als Oberfläche, die je nach den ihr beigefügten Elementen definiert wurde.

Bezüglich der geometrischen Verhältnisse bilden diese als sich wiederholende, zusammengefügte Elemente der Oberfläche zusammen eine Verbindung von immenser Kraft. Aber die Einheiten, mit denen er die Oberfläche artikuliert, werden nicht als Einheiten gesehen, die in sinnvoller Art und Weise voneinander getrennt werden können, und sie verfügen über keine eigenen konstruktiven Eigenschaften. Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied besteht darin, dass diese Gliederungen nicht aus Mauerwerk, sondern aus Stein bestehen.

OBRIST: *Ich denke auch an Palladios Werk, an seine grossen Oberflächen.*

RABINOWITCH: Palladio war ein echter Manierist. Er versuchte zeitlebens mit der Grösse eines Brunelleschi oder Michelangelo fertigzuwerden, indem er von ihnen die Beziehung der Architektur zur menschlichen Gestalt herleitete. Die Auffassung, dass die Architektur in bezug auf das Äussere ein Körper sei, stammt natürlich von den Griechen. Wenn man zum Beispiel die Errungenschaft der Griechen auf dem Gebiet der Architektur darin sieht, das Äussere eines Gebäudes als einen konstruktiven Körper zu verstehen, erkennt man den Bezug zu den TYNDALE-KONSTRUKTIONEN, die als ein Körper

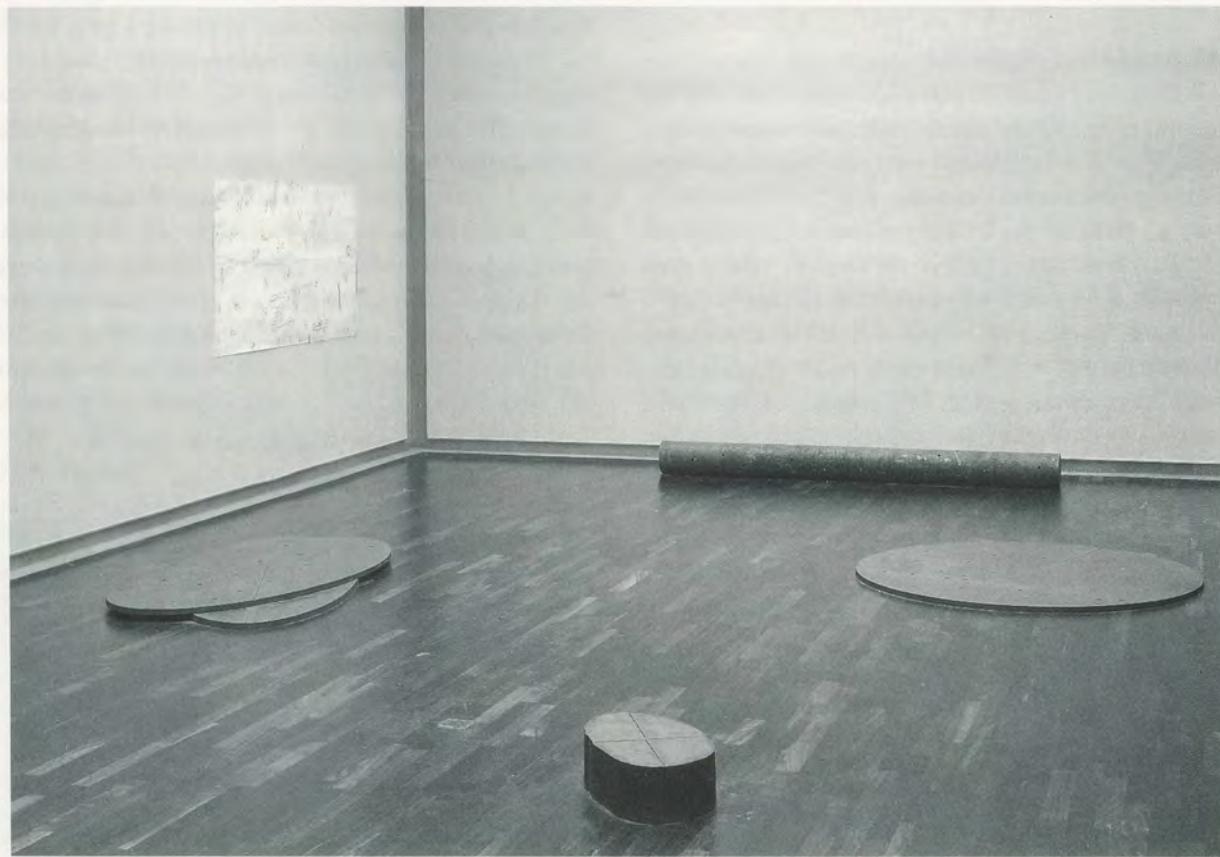
DAVID RABINOWITCH,

CONIC PLANE OF 7 MASSES, 2 SACLES, 1971-72,
4" x 6' x 5' / 10 x 182,9 x 152,4 cm.



aufgefasst werden, der nur als Innenraum besteht. Doch die anthropomorphe Eigenschaft der TYNDALE-SKULPTUREN folgt nicht der architektonischen Tradition. Die ist ein weiterer Grund, weshalb ein Vergleich mit der Architektur irreführend ist. Natürlich sind diese Werke wie jede Form von konstruktiver Kunst architektonisch: das Herauslösen von Ordnungen und Richtungen, die als Bezugsfläche für die eingemeisselten Flächen fungierende Fensterordnung; die horizontale Fläche, die ohne Einschnitte und Fensteröffnung als eine andere Art von Index benutzt wird, indem die zum Beispiel durch ihren Bezug zur Grösse des stehenden Betrachters als Äquivalent zu den Bedingungen der Basis

steht. In der Architektur werden diese Ordnungen nicht als unabhängige Gesamtheiten verstanden. *OBRIST: In unserem letzten Gespräch ging es um die Rolle der Hierarchie beim Vereinigen eines Werkes. Vor geraumer Zeit schon verlegten Sie das Hauptaugenmerk in Ihren Skulpturen von der Idee der Wiederholung von Einheiten auf die Betonung eines hierarchischen Systems der Elemente einer Konstruktion. Dies scheint mit Ihrem Interesse an der Skulptur als einem Körper zusammenzuhängen. Sie führen entgegen einer verallgemeinernden «abstrakten Tendenz» eine neue Auffassung des Anthropomorphen ein. Sie greifen den Begriff des Anthropomorphismus schon in Ihren frühesten Notizen immer wieder auf, insbesondere in den Gedanken zu den zwei grossen Werkgruppen aus dem Jahre 1965,*



DAVID RABINOWITCH, INSTALLATION, 1969

(PHOTO: NICKTENWIGGENHORN)

den *GRAVITATIONAL VEHICLES* und den *DION-CHRYSTOM-SKULPTUREN*.

RABINOWITCH: Grundsätzlich geht es dabei um folgendes: Die Wirklichkeit eines Kunstwerkes existiert nicht ausserhalb seines «Betrachtet-Werdens». Dabei sind wir schon bei der Frage des Anthropomorphen. Indem ich dies einräume, beziehe ich mich nicht unbedingt auf die Tatsache, dass der Betrachter fähig ist, Interpretationen zu erfinden, sondern eher darauf, dass die Interpretationen selbst wesentlich mit dem Anthropomorphismus verknüpft sind. Eine Konstruktion im Sinne eines Objektes zu machen ist etwas grundsätzlich anderes, als sie sowohl im Hinblick auf die Beziehungen zwischen den Bedingungen, auf die sich die Anschauung beziehen kann, als auch im Hinblick auf die aktiven Kräfte des Sehens, die der Betrachter einwirken lässt, entstehen zu lassen. Das Bauhaus war an einem neutralen Standort der Konstruktion interessiert, das heisst, einem Standort, der nicht unbedingt das Bewusstsein über die einzelnen Betrachtungsakte erzeugen sollte. Die Konstruktion konnte somit in sich selbst keine interpretative Initiative entwickeln. Meine Werke aus dem Jahre 1965, die *GRAVITATIONAL VEHICLES* und die *DION-CHRYSTOM-GRUPPE*, sollten sich nun aber der werkinhärenten interpretativen Rolle bewusst sein. Das Interpretative wird zu einem Hauptmotiv des Werks. Und ich glaube, dass diese Fähigkeit eines Werks, eine selbst-interpretative Rolle zu übernehmen – sowohl in bezug auf seinen sogenannten Formalismus als auch hinsichtlich möglicher Bezüge zu anderen Werken –, unwillkürlich im Sinne eines anthropomorphen Verständnisses von Realität aufgefasst werden muss. Die Kunst als etwas Nichtanthropomorphes oder etwas gewissermassen «Abstraktes» (im neutralen Sinne des Wortes) aufzufassen, scheint einen extremen Idealismus zur Folge zu haben. Es gibt dafür weder eine wirkliche Vorstellung noch eine Erfahrung; es handelt sich im wesentlichen um ein eskapistisches Gambit. Die stärksten abstrakten Werke sind schon immer diejenigen gewesen, die in seltsamer und sogar widersprüchlicher Weise mit einem extremen Anthropomorphismus umzugehen verstanden und dabei nicht über die Strategien der Darstellung, sondern mit anderen transformativen Mitteln ans Ziel gelangten, wie zum

Beispiel Malewitsch. All dies wurzelt in der Tatsache, dass die Wahrnehmung eines Kunstwerkes sich immer wieder als ein Dialog mit einem einzelnen Menschen definiert. Es ist unverständlich, dass man sich in der Kunst das Erlangen völliger Abstraktion wünschen kann.

Somit müssen wir jede Gruppe von Bezügen als eine Reihe interpretativer Realitäten sehen. Die Problematik, die sich mir 1965 zum ersten Mal stellte, zielte auf die Möglichkeit einer Lösung der Frage des Anthropomorphen, die die beim Anthropomorphismus meistens mitwirkenden darstellenden Strategien umstossen würde.

Es handelte sich dabei um eine Erforschung, die zusätzlich ihre Absicht, als Bildzerstörer zu wirken, zugeben oder ankündigen würde.

Ich sah darin die einzige authentische Möglichkeit, eine Grundform dessen zu konstruieren, was allgemein als «Abstraktion» bekannt ist. Dieser Gedanke gründet in der Notwendigkeit, die Tatsache zu akzeptieren, dass ein nicht-menschliches Universum eine unmögliche Form von Romantik darstellt. Die *GRAVITATIONAL VEHICLES* und die *DION-CHRYSTOM-WERKGRUPPE* kommentierten diese Fragen sowie auch die geschichtlichen Bedingungen, die mir jene möglicherweise bewusst gemacht hatten: Als erstes der Aufstieg der Wissenschaft, wie er sich in der Kantischen Synthese kristallisiert und, zweitens, die Evolution des modernen Konstruktivismus.²⁾ So nahmen die *GRAVITATIONAL VEHICLES* eigentlich die Form von Kommentaren zu den vier Künstlern Picasso, Tatlin, Duchamp und Giacometti an. Bei der Konstruktion dieser Skulpturen machte ich ganz bewusst von gewissen Motiven Gebrauch, die diese Künstler verwendet hatten. Die *DION-CHRYSTOM-WERKGRUPPE* ist von Brancusis *Torsos* abgeleitet. Für mich war es damals wichtig, so nahe wie möglich an die Künstler heranzukommen, die für mich im Zentrum des Konstruktivismus standen.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

1) Gebaut für die Ausstellung Einleuchten: Will, Vorstel und Simul in HH (1989–90), Deichtorhallen, Hamburg.

2) Weitere Ausführungen und Notizen des Künstlers dazu in: DAVID RABINOWITCH: *THE GRAVITATIONAL VEHICLES* (Wien und Paris: Galerien Nächst St. Stephan und Galerie Renos Xippas). Die Publikation erscheint im Frühjahr 1991.