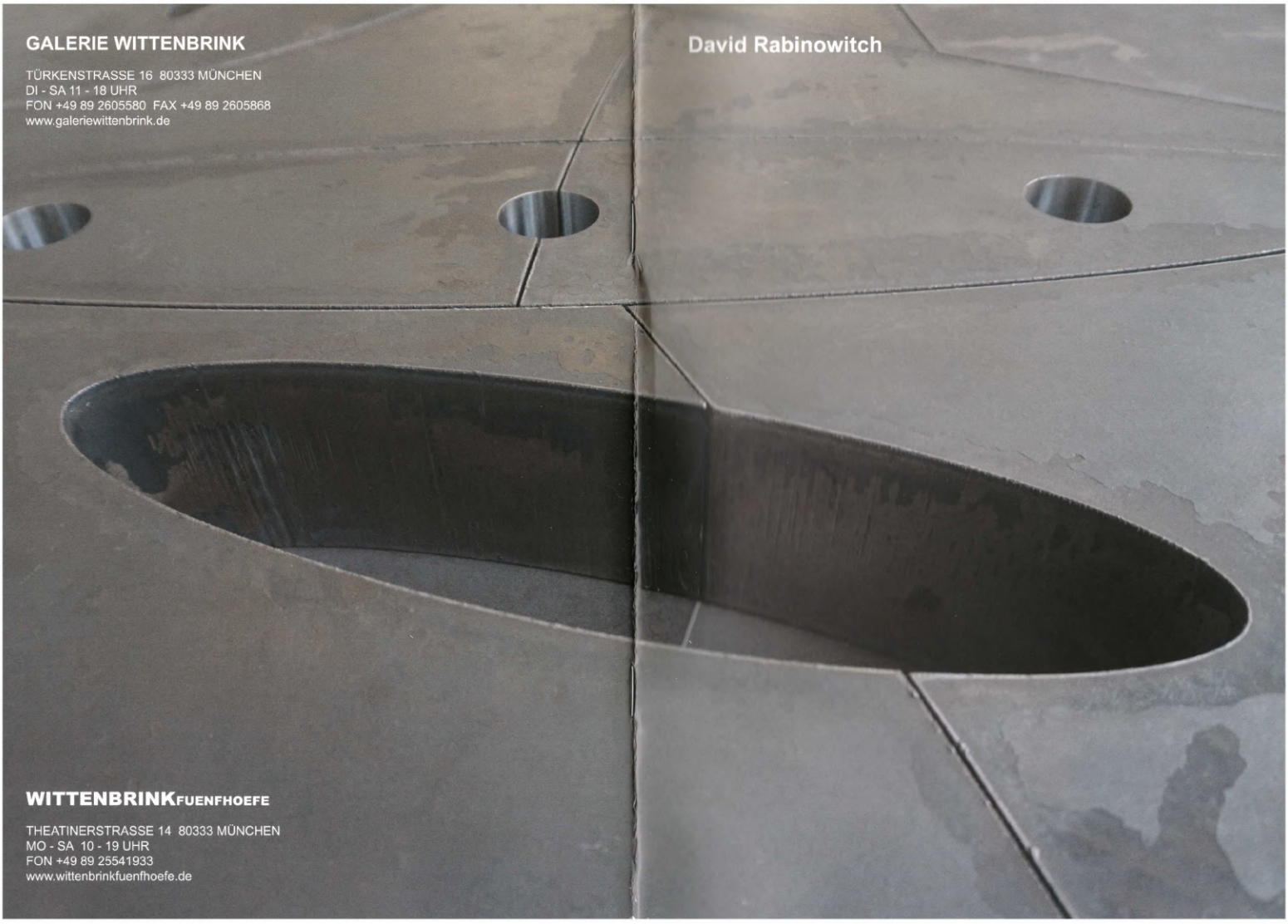

GALERIE WITTENBRINK
TÜRKENSTRASSE 16 80333 MÜNCHEN
DI - SA 11 - 18 UHR
FON +49 89 2605580 FAX +49 89 2605868
www.galeriewittenbrink.de
David Rabinowitch
WITTENBRINK FUENFHOEFE
THEATINERSTRASSE 14 80333 MÜNCHEN
MO - SA 10 - 19 UHR
FON +49 89 25541933
www.wittenbrinkfuenfhoefe.de

The story of the artist as a young man

David Rabinowitch was born in 1943, seven years after the "David Dunlap" Observatory" was built, the world's fourth largest telescope at the time . The telescope, administered by the University of Toronto, is located in Richmond Hill, the town where Rabinowitch lived from 1945 to 1962 not far from his birthplace in Toronto.

When he was older and in seventh grade at school, he spent a few months at the observatory's approximately 76-hectare site. In the afternoons, he would do nothing but wander around the telescope reading, generally poetry. Around forty years later he wrote about the passion of his youth for an exhibition catalog, describing the place that was so alluring to him in a few sentences.

Childhood and youth are frequent themes in the narratives of David Rabinowitch's art, whereby this phase in life appears not as a peculiarly chaotic stage, but rather as a consistent accumulation of those parts which, through seriously pursued indecision, led to the development of the artist. His father introduced fourteen year old David to '*The Ethics*' by Spinoza, while his mother taught him about architecture and painting. Aged 15 he set up his first studio, painting and writing poetry, while at 16 he started to read Kant's *Critique of Pure Reason* and also at this time was given Albert Einstein 's book written for non- scientists on his Theories of Relativity by an uncle who was a mathematical physicist; this gift turned out to be crucial to his development as an artist. At 18 Rabinowitch read Hume's *A Treatise of Human Nature*, which was also centrally important in this regard. Then at 20 he enrolled in a degree course in natural sciences and English literature, which he completed three years later, although not without working on sculptures at the same time. He was actually successful and appeared in exhibitions early on. An early crisis in his artistic development was due less to any difficulty in finding his way into art and more to the fact that, at 19 years old, he gave up painting due to its unsatisfactory proximity to illusion. Instead he started making small woodcuts which he named 'Anti-Paintings' before subsequently turning to sculpture, the art form for which he is best known today.

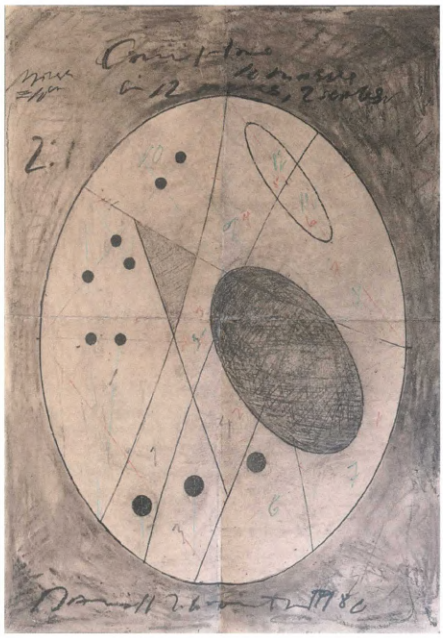
Nevertheless, the experiences of the young David Rabinowitch at the observatory would not be important were they not to emerge as a central key to his entire oeuvre.

Above all, time is strikingly represented here as a measure and a benchmark. Retrospection of his own youth and a large number of unaccountably spent afternoons, multiple months at any rate, is coupled with an erratically pursued experience of space. Space – inextricably linked with time- is an equally important element for Rabinowitch's art. Indeed, for Rabinowitch 'time' and 'space' are never engaged with as two attributes at all. Rather these are seen to be representative of one condition under a double aspect, an insight Rabinowitch owes to his early study of that book of Einstein's written for the general public.

'Space' as well as 'time' was something Rabinowitch initially contemplated in terms of the sensory perception of a landscape setting: There are hills with meadows, there are valleys and small clearings, grass and wildflowers. Yet immediately afterwards, he outlines the same place as an accumulation of geometric forms, which are connected to one another in analogous relationships.

An ellipse, focal points, a right angle, and parallel lines are all referenced. Thus the huge telescope, the stone buildings with their smaller telescopes beneath the cupolas, a driveway and a bronze sundial, all highly functional as well as symbolic, become basic elements within a geometric structure. All this culminates in the sensorially evoked discovery of it all having to do with a highly organized place in which duration, space and points within the space relate to one another within a meaningful aesthetic relationship.

This narrative appears like an anchor for thoughts as soon as you approach a group of sketches that appears to be enormously suitable for this. On large sheets of paper, curved or polygonal outlines, small, dark circles, straight lines, triangles, parallel lines and ellipses can all be identified. In our desire to find logical sense, we may interpret these drawings, brimming with geometric elements like the plans for a specific location, as site plans full of markings and constellations.



Template for the Elliptical, 1980, 100 x 75,5 cm

Yet the special thing is that the relationships exist only between forms and not between the things that would be signified by these forms. Hence, the narrative takes us through the afternoons at the observatory, and from the everyday and observable to the recognition of geometric constellations. Yet within this, the value of the constellations per se is recognized in connection with the dimensions of space and time. Can this be called abstraction? No, since nothing is reduced or abstracted in this sense. Nor are any buildings etc. abstracted and presented on varying plans. Rather, from the sensorially evoked discovery of a highly organized location, these specific places are created in drawings in which forms, exclusively, are placed next to one another.

These forms return time and again, in numerous drawings and in many of those typical sculptures: heavy, flat, recumbent, constructed ellipses, solid blocks of steel with cuts that divide but also show what belongs together, with drilled holes that can be understood as vertical demarcations, as centers in which wall thickness, diameter and curvature interact. Each one of the forms functions autonomously, presenting a total condition which can be observed and experienced outside and independently of its relationship with other such wholes.

The question arises as to whether these geometric forms can actually be observed without interpretation, since first of all circle, ellipse, angle and straight line are all prefabricated by human understanding – what one might call ideal forms, since they underpin an intended regularity. And second of all, somebody has used them within an artwork – these very forms and no others – and hence one not only may, but indeed must always assume a certain symbolism in a work of art. So can one perhaps grasp these works on the level of pre-meaning?
This seems to be precisely what it all points to, and there are indeed corresponding statements by the artist himself. That's one side of it. Yet it is only when this can be agreed on the part of individual observers that the claim and the artwork become identical.

Since reading the writings of Scottish philosopher David Hume, particularly Hume's *A Treatise on Human Nature* (1739-1740), David Rabinowitch has addressed questions concerning the status of objective knowledge. Hume answers this most general of all possible questions, for example, in saying that this is thoroughly possible by means of the sensory organs immanent in human beings, but that one should nevertheless limit oneself to such phenomena that multiple people are able to perceive equally. After all, it is only because of the perceptibility of the world, he says, that we cannot verify that it exists independently and thus outside of our own perception. Basically, it is not even certain, he continues, whether this perception of our own can be allocated to one being identical to itself, hence one "ego" that perceives itself as such. He favors the sensory over the extrasensory, whereby he allows there to be doubt about the ego that perceives and feels. If we apply this dichotomy to Rabinowitch's art, then it can be said that he intends his drawings and sculptures for the sake of pure perception and the immediate sensory experience.
On the level of observation alone, therefore the color, extent and the orientation of that which is sketched or the forms constructed in steel can be grasped via pure gratification. It is this that gives rise to the possibility of new experience.

The pleasure, the enjoyment in perceiving the given forms as the eye wanders over them is the added value of the artwork here.

After all, according to Hume, the world should be perceived through observation and thus empirically recognized. The world of preexisting things offers human beings possibilities for discovery. In things that are created, this discovery value is replaced by functionality (appliances, foods, buildings, etc.), or by symbolism (literature, art). In this sense, the discovery value of a manufactured object in which functionality and symbolism have deliberately been rejected would be questionable.

It is here, however, that Plato comes into play. He, Rabinowitch argues, popularized the view that truths lie on an entirely different level, one essentially removed from sensory perception. Art shows, however, that this formulation cannot be true. In other words, if art is something that can be sensorially perceived, if this also means knowledge and therefore also truth, then Plato's statement about truth is false, i.e. untrue, where art is concerned.
Yet what is the truth about art and, more particularly, these artworks?

Here lies a certain problem, because reality and truth are not identical. Truth is always an interpretation. If, in the wake of Hume and many others, we reject extrasensory, metaphysical, God-given truths, then truth remains an interpretation of reality that gets its validity from how probable or improbable an explanation may be.

When we start from the reality of David Rabinowitch's drawings and sculptures alone and establish that the various directions from which they can be perceived are significant – likewise the circumstance that the large, lying sculptures cannot be observed front-on or that no simple, obvious symmetries are used even though it is possible to see a clear desire for order – when you start to compare the sizes of the points on the drawings or the holes in the sculptures with one another and notice that they vary only to a minimal degree, then you shift from the category of experience to interpretation. The perception of the individual forms may always reflect back onto itself. Nevertheless, a conclusive, overriding interpretation can be identified. But this overriding interpretation can and will itself be overridden, and at any instant.

And it's here that we get to the core of the interpretation of David Rabinowitch's artworks, their artistically proffered truth, the categories of which apply as much to an entirely different group of drawings which, in contrast to the previously described sketches and sculptures, are designed in color, entirely irregular, free forms that cannot be definitively labeled. Figures and background coexist here within one open relationship. What lies in front and behind, above and below, changes or remains unclear. No one thing is more important than another. Nothing is unimportant just because it might be small, peripheral, or in the background. The relationships between things are always balanced. If one color comes to the fore, as a pure, bright blue might against gray and brown tones, then it is surrounded and overlapped by other structures. There are no hierarchies. There is no center. That is the very core of this art.

Such ideas abide not so much in the stated historical works of philosophy, but more in the intellectual and artistic trends of the Western postwar period. At the same time, they point to the degrees of freedom identified with a concept of reality intimately bound up with the perceptual acts of individual human beings.

Heike Endter

Übersetzung Dr. Jeremy Gaines

*Die Erzählung des Künstlers als junger Mann*

David Rabinowitch wurde 1943, sieben Jahre nach dem Bau des „David Dunlap" Observatoriums, welches das damals größte Teleskop der Welt besitzt, geboren und zwar nicht weit davon entfernt in Toronto. Als er größer geworden war und bereits die siebte Klasse besuchte, verbrachte er einige Monate auf dem etwa sechsundsiebzig Hektar großen Gelände des Observatoriums. An den Nachmittagen tat er nichts anderes, als um das Teleskop herumzuwandern und zu lesen, meist Lyrik. Rund vierzig Jahre später berichtete er für einen Ausstellungskatalog von dieser jugendlichen Passion und beschrieb in einigen Sätzen den für ihn so anziehenden Ort.

Kindheit und Jugend kehren häufig wieder in den Erzählungen über David Rabinowitchs Kunst, wobei diese Zeit nicht als eigenartig chaotisches Stadium erscheint, sondern als das folgerichtige Sammeln jener Teile, welche durch eine ernsthaft betriebene Unentschiedenheit zur Entwicklung des Künstlers führen. Der Vater bringt dem achtjährigen David die *Ethik* Spinozas nahe, die Mutter macht ihn mit Architektur und Malerei vertraut, mit fünfzehn Jahren richtet er sein erstes Atelier ein, er malt und dichtet, mit sechzehn liest er Kants *Kritik der reinen Vernunft*, mit achtzehn Humes *Traktat über die menschliche Natur.* Mit zwanzig schreibt er sich für ein Studium der Naturwissenschaft und der englischen Literatur ein, das er drei Jahre später abschließt, nicht ohne zeitgleich an Skulpturen zu arbeiten. Tatsächlich war er früh erfolgreich und hatte Ausstellungen. Eine frühe Krise seiner künstlerischen Entwicklung bestand weniger in der Mühe, den Weg zur Kunst zu finden, als darin, dass er im Alter von neunzehn Jahren die Malerei wegen ihrer unbefriedigenden Nähe zur Illusion aufgab, großartige Holzschnitte anfertigte, bevor er sich den Skulpturen zuwandte, für die er heute vor allem bekannt ist.

Dennoch wären die Erlebnisse des jungen David Rabinowitch am Observatorium unwichtig, würden sie nicht als Schlüssel für sein Werk taugen. Zunächst einmal ist darin die Zeit als Maß und Maßstab auffällig vertreten. Die Rückschau auf die eigene Jugend und eine große Zahl nicht rechenschaftspflichtig verbrachter Nachmittage, immerhin mehrerer Monate, ist gekoppelt mit einer wandernd betriebenen Erfahrung von Raum. Den Raum – dies ist neben der Zeit das zweite wichtige Element von Rabinowitchs Kunst – beschreibt er zuerst in der sinnlichen Wahrnehmung einer landschaftlichen Umgebung: Es gibt Hügel mit Wiesen, es gibt Täler und kleine Lichtungen, Gras und wilde Blumen. Doch gleich darauf schildert er denselben Ort als eine Ansammlung geometrischer Formen, die zueinander in ebensolchen Beziehungen stehen. Von einer Ellipse, Brennpunkten, einem rechten Winkel und Parallelen ist die Rede. So werden das große Teleskop, die steinernen Gebäude mit kleineren Teleskopen unter den Kuppeln, eine Zufahrt und eine bronzene Sonnenuhr, alle hochfunktional wie symbolisch, zu bloßen Punkten innerhalb eines geometrischen Gefüges. All das gipfelt in der sinnlich hervorgebrachten Erkenntnis, es mit einem hochorganisierten Ort zu tun zu haben, in welchem Dauer, Raum und Punkte im Raum in einer sinnvollen, ästhetischen Beziehung zueinander stehen.

Diese Erzählung wirkt wie ein Gedankenanker, sobald man sich einer Gruppe von Zeichnungen nähert, die ungeheuer geeignet dafür scheint. Auf großen Papieren sind gebogene oder mehreckige Umrisse, kleine dunkle Kreise, Geraden, Dreiecke, Parallelen und Ellipsen auszumachen. In dem Wunsch, Sinnhaftigkeit zu erkennen, ließen sich diese Zeichnungen voller geometrischer Elemente wie die Pläne eines Ortes lesen, als Geländegrundrisse voller Markierungen und Konstellationen.

Aber das Besondere ist, dass die Beziehungen nur zwischen Formen bestehen, nicht zwischen Dingen, die durch diese Formen bezeichnet würden. So führt die Erzählung über die Nachmittage am Observatorium zwar vom Alltäglichen, Beobachtbaren hin zum Erkennen geometrischer Konstellationen. Aber darin wird der Wert dieser Konstellationen an sich erkannt, verbunden mit den Größen Raum und Zeit. Kann man dies als Abstraktion bezeichnen? Nein, denn es wird nichts reduziert und in diesem Sinn abstrahiert. Es werden keine Gebäude usw. abstrahiert und auf variierenden Plänen dargestellt. Sondern aus der sinnlichen hervorgerufenen Erkenntnis eines hochorganisierten Ortes werden ebensolche Orte auf Zeichnungen erstellt, in denen ausschließlich Formen zueinander gesetzt sind.

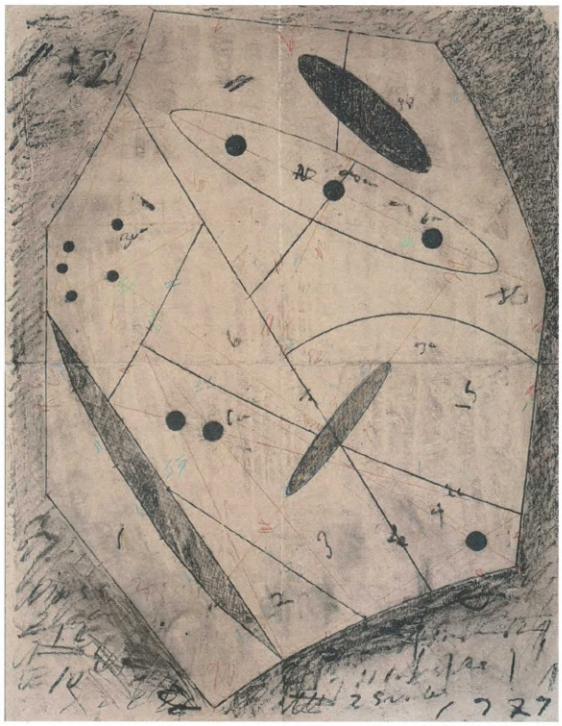
Diese Formen kehren immer wieder, in vielen Zeichnungen und in vielen jener typischen Skulpturen, schweren, flachen, auf dem Boden liegenden, gegossenen Ellipsen, Eisenmassen, mit Schnitten, die teilen, aber auch anzeigen, was zusammen gehört, mit Bohrlöchern, die als senkrechte Ebenen verstehbar sind, bei denen Wanddicke, Durchmesser und Krümmung zusammenspielen. Jede einzelne der Formen funktioniert autonom, ist ein Ganzes, das außerhalb und unabhängig von seiner Beziehung zu anderen betrachtet und erfahren werden kann.

Nun muss man fragen, ob diese geometrischen Formen tatsächlich deutungslos betrachtet werden können. Denn erstens sind Kreis, Ellipse, Winkel, Gerade vom menschlichen Verstand vorfabrizierte, man kann sagen ideale Formen, da sie einer angestrebten Regelhaftigkeit unterliegen. Und zweitens hat jemand sie innerhalb eines Kunstwerkes benutzt – genau diese Formen, keine anderen – und nicht nur darum darf, sondern muss man einem Kunstwerk immer eine gewisse Zeichenhaftigkeit unterstellen. Kann man diese Werke also in einer Vor-Bedeutungsebene erfassen?

Genau darauf scheint es hinauszulaufen. Es gibt entsprechende Selbstaussagen des Künstlers. Das ist die eine Seite. Aber nur wenn man von der Seite des Publikums zustimmen kann, sind Anspruch und Kunstwerk identisch.

Da David Rabinowitch Schriften des schottischen Philosophen David Hume las, speziell Humes „*Traktat über die menschliche Natur*" (1739-1740), beschäftigte er sich mit Fragen nach der Erkennbarkeit der Welt. Hume antwortete in etwa, dass dies mittels der Sinnesorgane, welche den Menschen eigen sind, durchaus möglich sei, man sich allerdings auf solche Phänomene beschränken müsse, die mehrere Personen gleichermaßen wahrnehmen könnten. Denn allein durch die Wahrnehmbarkeit von Welt sei nicht belegbar, dass diese unabhängig und darum außerhalb der eigenen Wahrnehmung existiere. Im Grunde sei nicht einmal gewiss, ob diese eigene Wahrnehmung einem sich selbst identischen Wesen, einem sich als solches verstehendem „Ich" zuzuordnen sei. Er präferiert das Sinnliche vor dem Übersinnlichen. Wobei er den Zweifel am Ich, das wahrnimmt und fühlt, bestehen lässt. Wendet man diese Zweiteilung auf Rabinowitchs Kunst an, so lässt sich sagen, dass er seine Zeichnungen und Skulpturen für die reine Wahrnehmung und unmittelbare sinnliche Erfahrung anlegt.

Auf der Ebene reiner Betrachtung also lassen sich die Farbe, Ausdehnung, Richtung der gezeichneten oder in Eisen gegossenen Formen genussvoll wahrnehmen. Darin erschöpft sich das Erlebnis. Der Genuss, die Freude daran, die gegebenen Formen mit dem Auge wandernd wahrzunehmen, ist hier der Mehrwert des Kunstwerks. Denn folgt man Hume, dann gilt es, die Welt betrachtend wahrzunehmen und dadurch empirisch zu erkennen. Die Welt der gegebenen Dinge bietet den Menschen Möglichkeiten der Erkenntnis.



Template for the 7-sided, 1979, 100 x 75,5 cm

Dieser Erkenntniswert wird bei gefertigten Dingen durch Funktionalität (Geräte, Speisen, Gebäude usw.) oder durch Zeichenhaftigkeit (Literatur, Kunst) ersetzt. In diesem Sinn wäre allerdings der Erkenntniswert eines gefertigten Gegenstandes, in dem ausdrücklich auf Zeichenhaftigkeit und Funktionalität verzichtet wird, fraglich.

Nun kommt aber Platon in Spiel. Dieser, so konstatiert Rabinowitch, popularisierte die Ansicht, dass Wahrheiten auf einer gänzlich anderen Ebene lägen als die sinnliche Wahrnehmung. Die Kunst aber zeige, dass diese Formulierung nicht zutreffen könne. Anders gesagt: Wenn Kunst sinnlich Wahrnehmbares ist, wenn dies zudem Wissen und daher auch Wahrheit bedeutet, dann ist Platons Aussage über die Wahrheit hinsichtlich der Kunst falsch, also unwahr.

Aber was ist die Wahrheit der Kunst und, spezieller, dieser Kunstwerke?

Hier liegt ein gewisses Problem, denn Wirklichkeit und Wahrheit sind nicht identisch. Wahrheit ist immer eine Interpretation. Wenn man, im Gefolge Humes, und vieler anderer, auf übersinnliche, metaphysische, von einem göttlichen Wesen gegebene Wahrheiten verzichtet, so bleibt Wahrheit eine Interpretation von Wirklichkeit, die ihre Gültigkeit dadurch erhält, wie wahrscheinlich oder unwahrscheinlich eine Erklärung ist.

Wenn man nun allein von der Wirklichkeit der Zeichnungen und Skulpturen von David Rabinowitch ausgeht und feststellt, dass die verschiedenen Richtungen, aus denen man sie wahrnehmen kann, bedeutungsvoll sind; ebenso wie der Umstand, dass sich die großen liegenden Skulpturen nicht frontal betrachten lassen oder dass keine einfachen, naheliegenden Symmetrien verwendet wurden, obwohl ein deutlicher Ordnungswille erkennbar ist; wenn man beginnt, die Größe der Punkte auf den Zeichnungen oder der Löcher in den Skulpturen miteinander zu vergleichen und bemerkt, dass sie minimal voneinander abweichen, dann wechselt man von Erlebnis- zu Deutungskategorien. Die Wahrnehmung der einzelnen Formen mag immer wieder auf sich zurückgeworfen werden. Dennoch ist eine schlüssige, übergeordnete Deutung erkennbar.

Und hier nähert man sich dem Deutungskern von David Rabinowitchs Kunstwerken, ihrer künstlerisch vorgebrachten Wahrheit. Deren Kategorien gelten ebenso für eine ganz andere Gruppe von Zeichnungen, die, im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Zeichnungen und Skulpturen, farbig gestaltet sind, voller unregelmäßiger, nicht eindeutig zu benennender, freier Formen. Figuren und Bildgrund koexistieren hier in einem offenen Verhältnis. Was vorn und hinten, oben und unten ist, wechselt oder bleibt ungeklärt. Nichts ist wichtiger als ein anderes. Nichts ist unwichtig, nur weil es klein, am Rand oder im Hintergrund wäre. Immer sind die Beziehungen zueinander ausgeglichen. Drängt eine Farbe vor, wie es ein reines, leuchtendes Blau leicht neben Grau und Brauntönen tun kann, so wird es von anderen Strukturen umringt und überlagert. Es gelten keine Hierarchien. Es gibt kein Zentrum. Das ist der Kern dieser Kunst.

Solche Ideen sind weniger in den genannten historischen Werken der Philosophie, als in den geistigen und künstlerischen Strömungen der westlichen Nachkriegszeit angesiedelt. Zugleich bedeuten sie Freiheit und auch sie ist ein Wirklichkeits- und Wahrheitskonzept.

Heike Endter

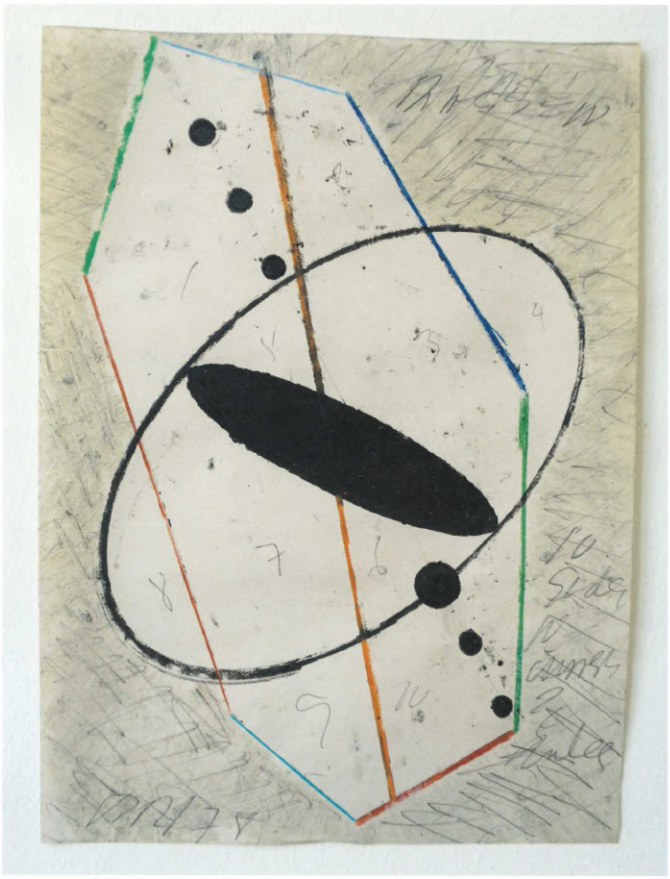
Anti-Paintings, 1962, compliment the Thelonious Monk, 18,5 x 13,5 cm

Anti-Paintings, 1962, compliment the Thelonious Monk, 20,2 x 14,3 cm

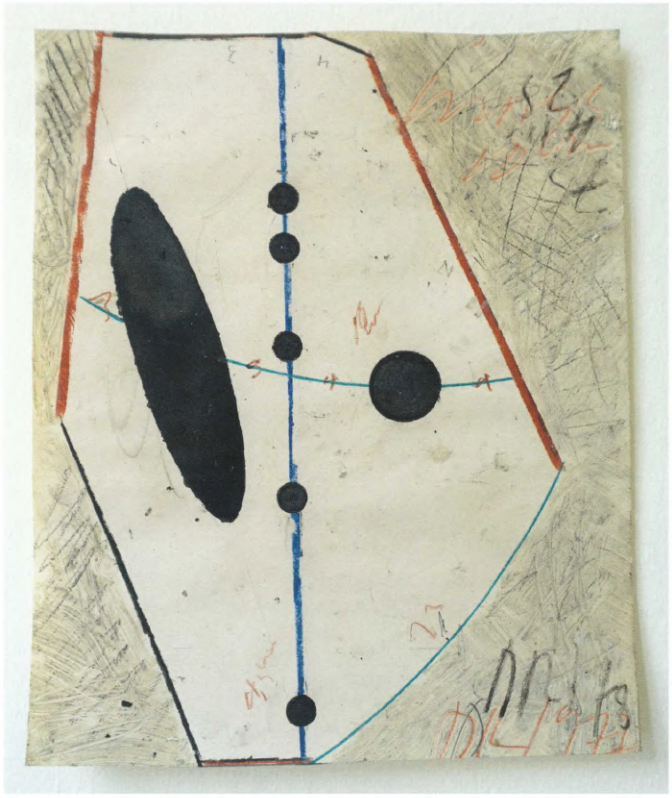
Anti-Paintings, 1962, compliment the Thelonious Monk, 18 x 13,5 cm

Anti-Paintings, 1962, compliment the Thelonious Monk, 22 x 15 cm

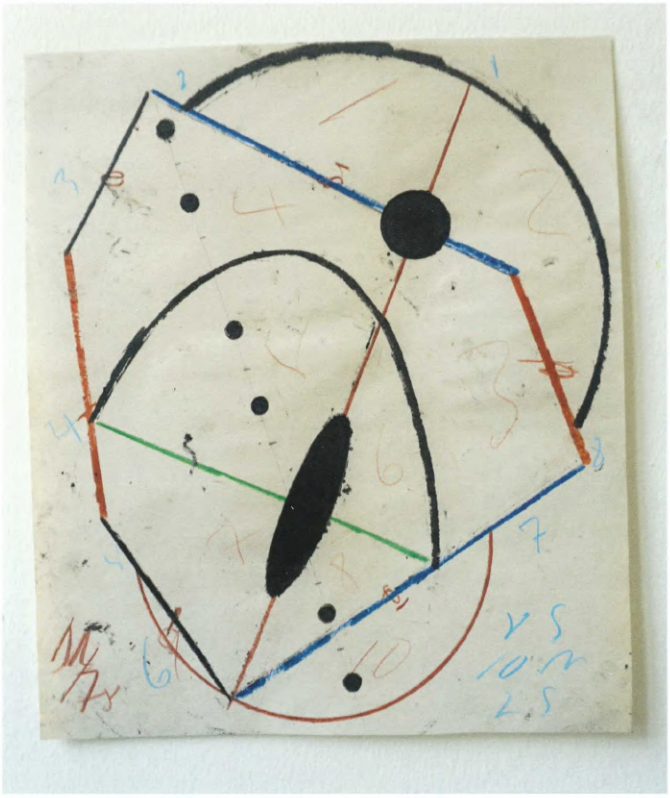
The working drawings for sculptures, 1978, 40 x 30 cm



The working drawings for sculptures, 1978, 41,2 x 30,2 cm

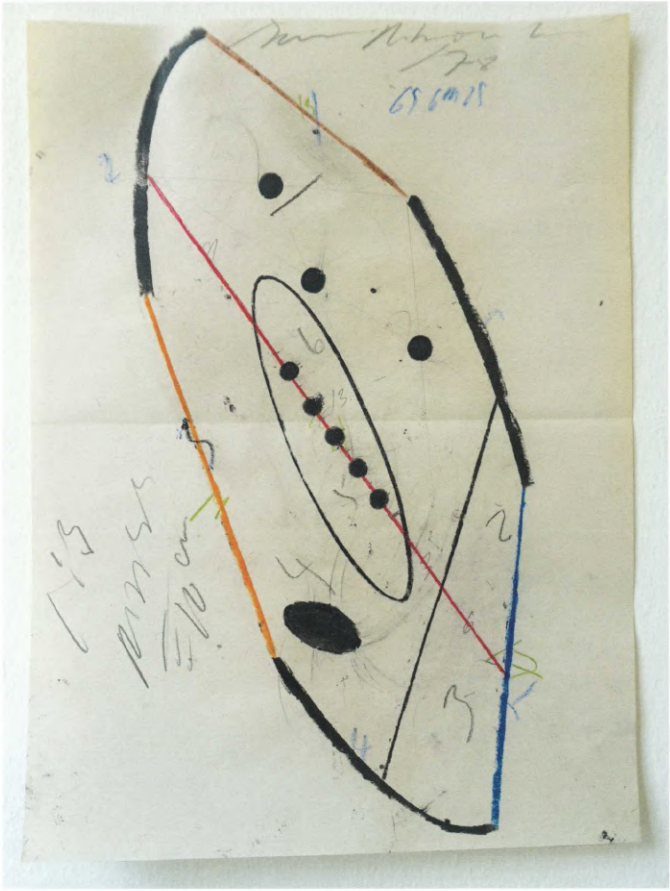


The working drawings for sculptures, 1978, 36,4 x 30,4 cm

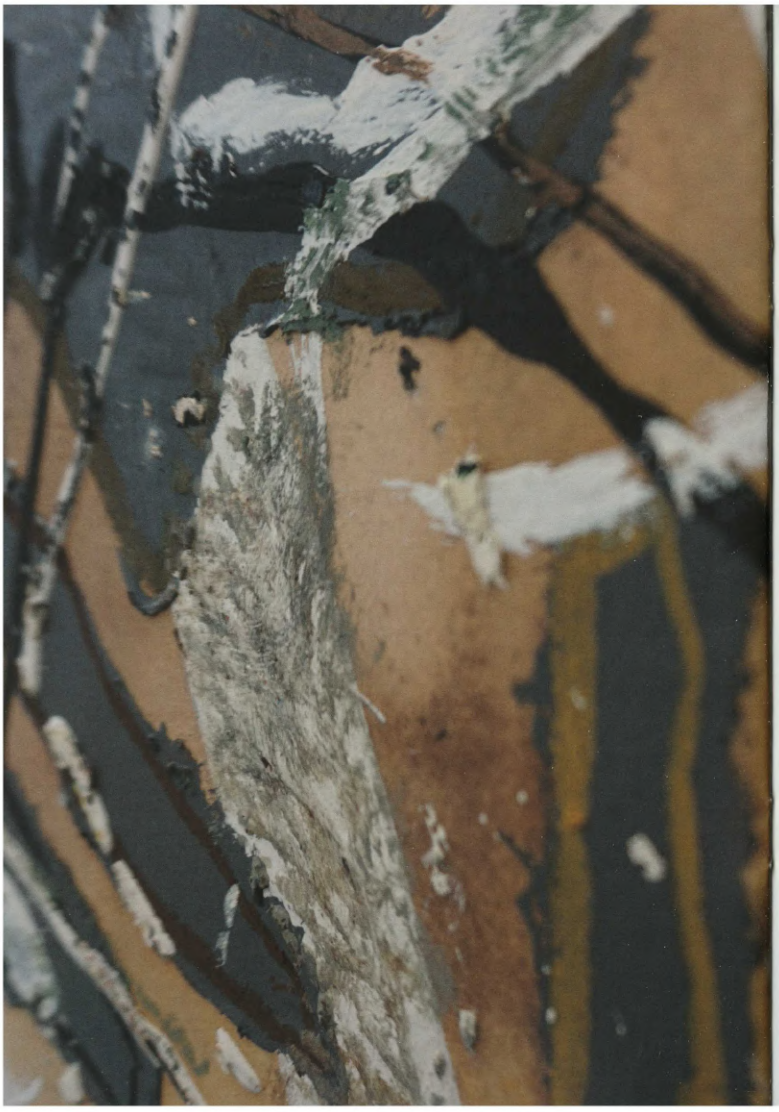


The working drawings for sculptures, 1978, 35,1 x 30,3 cm

The working drawings for sculptures, 1978, 29,5 x 20,1 cm

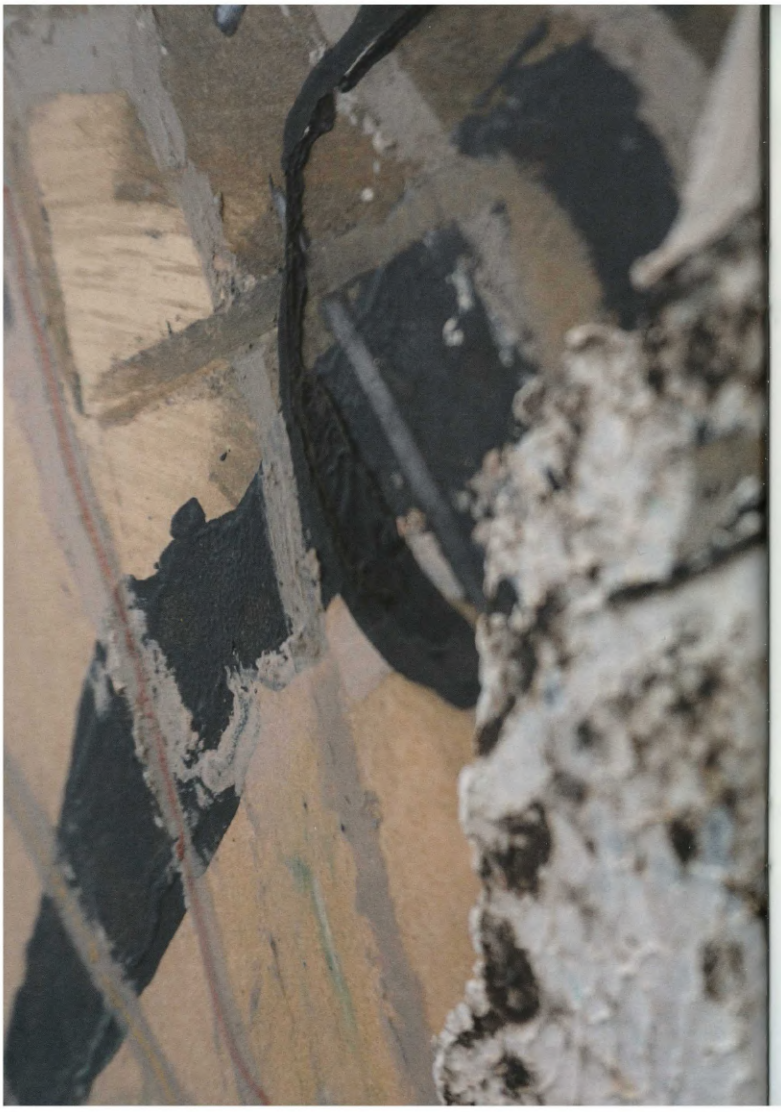


The working drawings for sculptures, 1978, 41 x 30,2 cm

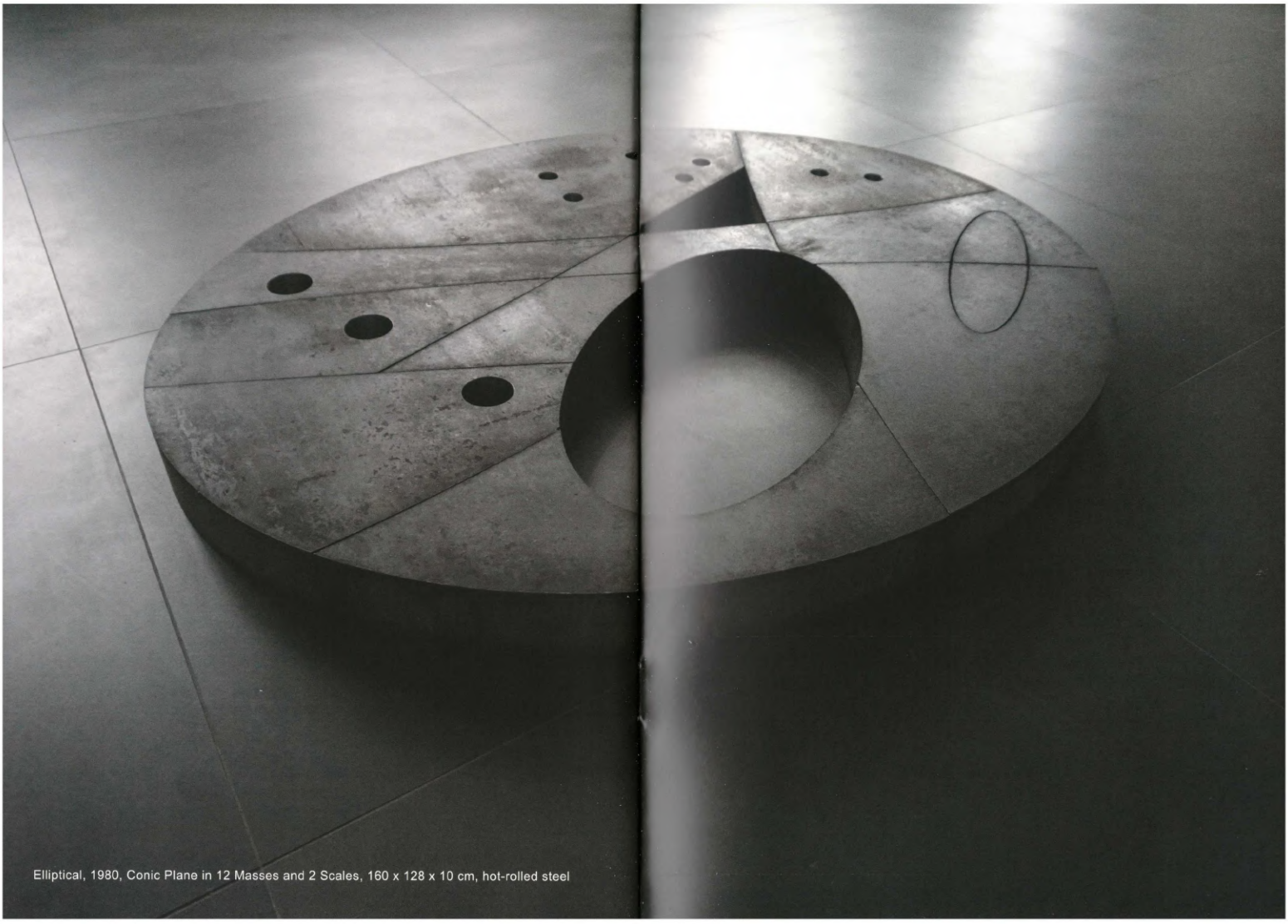


Paperworks, 1992, 36,8 x 36,8 cm

Paperworks, 1992, 37 x 36,5 cm



Paperworks, 1992, 37 x 36,5 cm



Elliptical, 1980, Conic Plane in 12 Masses and 2 Scales, 160 x 128 x 10 cm, hot-rolled steel

7-sided, 1979, Conic Plane 11 Masses, 187,5 x 166 x 13 cm hot-rolled steel

David Rabinowitch

Lebt und arbeitet in New York

| | |
|---|---|
| 1943 | Geboren in Toronto |
| 1963 - 1966 | Studium der Naturwissenschaften und Englische Literatur an der University of Western Ontario |
| 1971 | Studium romanischer Kirchen während einer Europareise |
| 1972 | Übersiedlung nach New York |
| 1974 - 1975 | Lehrauftrag an der Yale University |
| 1984 - 2007 | Professur für Bildhauerei an der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf |
| 1998 | Ausstattung der Kathedrale in Digne, Frankreich |

Preise und Stipendien

| | |
|---|---|
| 1977 | Auszeichnung des Canada Council, den Victor M. Lynch Award of Distinction |
| 1974 | Kunstpreis des New York State Council |

Einzelausstellungen

| | |
|---|---|
| 2015 | David Rabinowitch: Church Drawings, Museum Kunstpalast, Düsseldorf |
| 2012 | Akira Ikeda Gallery, Tokyo, Japan |
| 2004 | National Gallery of Canada, Ottawa; Kunstmuseum Winterthur, Winterthur |
| 2000 | Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster |
| 1999 | Galeria Zachęta, Warschau, Polen; Galerie Starmach, Krakau, Polen; Museum of Modern Art, Niepołomice, Polen |
| 1998 | Fogg Art Museum Harvard University, Cambridge, Massachusetts |
| 1993 | Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris |
| 1988 | David Rabinowitch, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld |

Gruppenausstellungen (Auswahl)

| | |
|---|---|
| 2013 | NUR SKULPTUR! Kunsthalle Mannheim; Die Bildhauer. Kunstakademie; Düsseldorf |
| 1945 bis heute | Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf |
| 2011 | Die Natur der Kunst Kunstmuseum Winterthur; Neue Farben. Eine Auswahl aus der Sammlung Kemp Museum Kunst Palast, Düsseldorf |
| 2010 | Modern Times: responding to chaos Kettle´s Yard, Cambridge |
| 2009 | 1968. Die Große Unschuld Kunsthalle Bielefeld |
| 2008 | Haus und Himmel, Museum Kurhaus Kleve |
| 2007 | MARTa schweigt MARTa Herford, Herford |
| 2006 | Von Doig bis Rabinowitsch Provinzial Kunstmuseum Bonn |
| 2004 | David Rabinowitch Musée d'art contemporain de Montréal, Kanada; National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada |
| 2000 | Rabinowitch Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster |
| 1992 | David Rabinowitch Staatliche Kunsthalle Baden-Baden |
| 1989 | Einleuchten Deichtorhallen, Hamburg, Harald Szeemann |
| 1987 | documenta 8 Kassel |
| 1986 | Situation Kunst für Max Imdahl |
| 1982 | documenta 7 Kassel |
| 1978 | Raoul De Keyser, David Rabinowitch, Richard Tuttle, Philippe Van Snick SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent |
| 1977 | documenta 6 Kassel; forum metall, Linz/OÖ; Skulptur.Projekte, Münster |
| 1975 | David Rabinowitch mit Klaus Rinke Museum Wiesbaden, Wiesbaden |

Design und Layout: Philipp Wittenbrink