# Thomas Schütte : der transparente Raum = a public for the space

Autor(en): **Mari, Bartomeu / MacAdam, Alfred / Schmidt, Susanne**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 47: **Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680883

**Nutzungsbedingungen**

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

**Haftungsausschluss**

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

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

**http://www.e-periodica.ch**

BARTOMEU MARI

# DER TRANSPARENTE RAUM

Thomas Schüttes Werk hat eine seltene Qualität: Es ist zeitgenössisch, ohne modernistisch zu sein. Es ist subjektiv, aber seine Subjektivität ist frei von Egoismus. Es verfügt über Gewandtheit im Ausdruck und über eine programmatische Strenge, was bald versteckt ist, bald offen zutage liegt. Schüttes Anliegen ist die Darstellung der *Conditio humana* hier und heute. Was mich daran fasziniert, ist die Tatsache, dass er weder an utopischen noch an apokalyptischen Zukunftsbildern interessiert ist und dass er auch nicht in ein goldenes Zeitalter in einer imaginären Vergangenheit entschlüpft. Schütte ist ein Realist: Er stellt dar, was er sieht, und arbeitet mit Materialien, die direkt mit seiner Sicht der Dinge zu tun haben, Mittel, die ihren Grund im Inhaltlichen des Bildes haben. Bleibt die Frage: Welches Bild ist das konstruierte, und wie unabhängig ist es von der Natur?

Seit 1983 schafft Schütte Bilder, die mindestens drei oder vier Dimensionen beanspruchen. Als Bildhauer benützt er oft das Vokabular des Architekten, um zu zeigen, dass die Kunst es auch mit dem Gebrauch und dem Eingreifen in den Raum der allgemeinen Kommunikation und Erfahrung zu tun hat, mit dem kollektiven Schaffen von Bildern. Wenn er die Darstellungsfunktion des architektonischen Modells wieder in die Skulptur einführt – samt den damit verbundenen Spielen mit der Relativität, die mit der Phantasie, den Dimensionen, Grössenverhältnissen und der Definition des Raumes zusammenhängen –, so rückt Schütte einerseits den Begriff des Idealen in der Architektur wieder in unseren Blick sowie deren Fähigkeit, sich ins Ersehnte auszudehnen, andrerseits aber auch die missglückten Realisierungen der architektonischen Utopien dieses Jahrhunderts. Eine Utopie ist ein Werturteil, das auf der Ablehnung des Gegenwärtigen beruht. Die zeitliche Dimension – unabhängig vom statischen Zustand des Gegenstandes – muss deshalb eingeführt werden als ein unausweichliches Kommen und Gehen zwischen dem Jetzt und seinen Grenzen.

1983 begann Schütte mit einer Reihe von Skulpturen, die aus drei Hauptelementen bestanden: einer horizontalen Ebene auf vier senkrechten Stützen und darauf eine gebäudeähnliche Konstruktion. Die Vertrautheit des Bildes ist irritierend, weil nichts wirklich vertraut ist: Die Farben sind ungewohnt, die Symmetrie ist nicht einheitlich, und die Teile des Gebäudes scheinen manchmal nicht die richtige Grösse zu haben. Die verwendeten Elemente (Wände, Türen, Fenster, Dächer usw.) sind zunächst so überdimensioniert und detailgenau, dass sie an die unmögliche Kombination von Rationalität und Klassizismus der Architektur in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts erinnern.

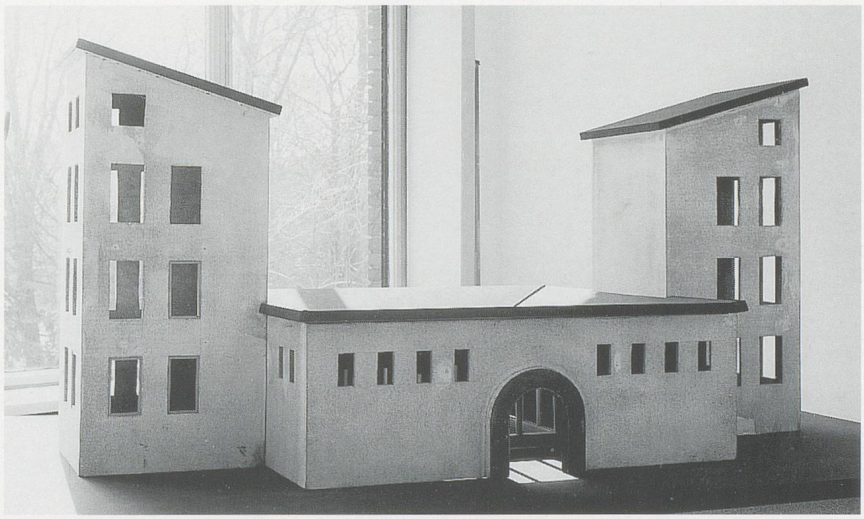
Die frühen Modelle arbeiten mit der Symmetrie der Fassade und dem Fehlen jeden erkennbaren Stils. Die zeitgenössische Architektur treibt die Idee des «Stils» auf die Spitze (man erinnere sich an die heroischen 20er Jahre, wo der Stil zum Markenzeichen wurde...) und identifiziert das produzierende Subjekt (den Künstler) mit dem produzierten Objekt (dem Projekt), insofern als dieses Träger

*BARTOMEU MARI* ist Direktor des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam.

einer neuen Ausdrucksform ist. Schütte dagegen verwirft jeden Stil, um sein Augenmerk auf das Seltsame, Unheimliche der konstruierten Räume zu richten.

Eine direkte Bezugnahme auf das Urbane ist selten in dieser Werkreihe. Die «Gebäude» sind isoliert, losgelöst von jedem städtebaulichen oder historischen Kontext. Die Plazierung auf Stützen erlaubt es dem Betrachter nicht, ein Verhältnis zu irgendeinem Raum ausserhalb des Werkes selbst herzustellen. Seine Charakteristiken laden jedoch dazu ein, nach solchen Bindegliedern zu suchen, die ein von der westlichen Kultur geprägtes Denken uns nahelegt.

Die Entwicklung dieser systematischen und darstellerischen Beständigkeit zeigt sich besonders in zwei Installationen: BASEMENTS (Untergeschosse, 1993) besteht aus vier Skulpturen, deren Material in gleicher Weise bearbeitet wurde, um einen unfertigen Zustand anzudeuten, Holzspäne und Materialreste vom Verkleben der verschiedenen Elemente blieben deutlich sichtbar. Aber die horizontalen Ebenen dieser Arbeiten tragen keine Gebäudeteile. Statt dessen gehen die Bauwerke in die Tiefe. Jede Arbeit enthält mehrere Treppen, deren Aneinanderreihung einer Logik folgt, die aber alle in ihr eigenes Inneres und ins Leere führen. Die fehlende Ausrichtung auf ein Ziel und die scheinbare Sinnlosigkeit der in der Oberfläche ausgesparten Gänge und Räume vermitteln den Eindruck der Negierung des Gebäudes. Ein Gebäude zu verneinen, indem man den Sinn des Raumes verkehrt, führt aber auch das Thema der verrückten Architektur ein. Die Autonomie des Raumes ersetzt die Autonomie des Gebäudes, und dieser Un-Ort, wo die Fluchtpunkte der Treppen zusammenfallen, ist der unbekannte Ort, den jeder Korridor und jeder Durchgang ankündigt, wenn er um eine Ecke führt oder in einer Biegung verschwindet. Diese Un-Orte entsprechen auch den logischen Ungereimtheiten, welche die Spiele der Architektur manchmal erzeugen und die es in jedem Gebäude und in jeder Stadt geben sollte, Ungereimt-



*THOMAS SCHÜTTE, HAUS FÜR ZWEI FREUNDE, 1983, Holz / wood. (PHOTO: THOMAS SCHÜTTE)*

Aber was geschieht mit der Architektur ohne die städtebauliche Entwicklung? Wie können wir an Gebäude glauben, ohne sie uns im Umfeld einer Stadt vorzustellen? Ist Schüttes Verwendung der Sprache der Architektur eine Art Kritik der Tätigkeit jener, die Räume planen und entwerfen? Man ist schliesslich versucht zu fragen, wo denn der «urbane» Bezugspunkt der Kunst zu finden sei. Antwort: in ihr selbst. Und Schütte macht das konkret deutlich, wenn er als Ort für seine Werke den öffentlichen Raum wählt, sei der nun städtisch oder nicht. Alltagsbilder und deren Aufblähen zu unerwarteter Grösse und Proportion kommen häufig vor. Und hier liegt wohl der Grund für die kontinuierliche Gegenwart des Architektonischen in seinem Werk.

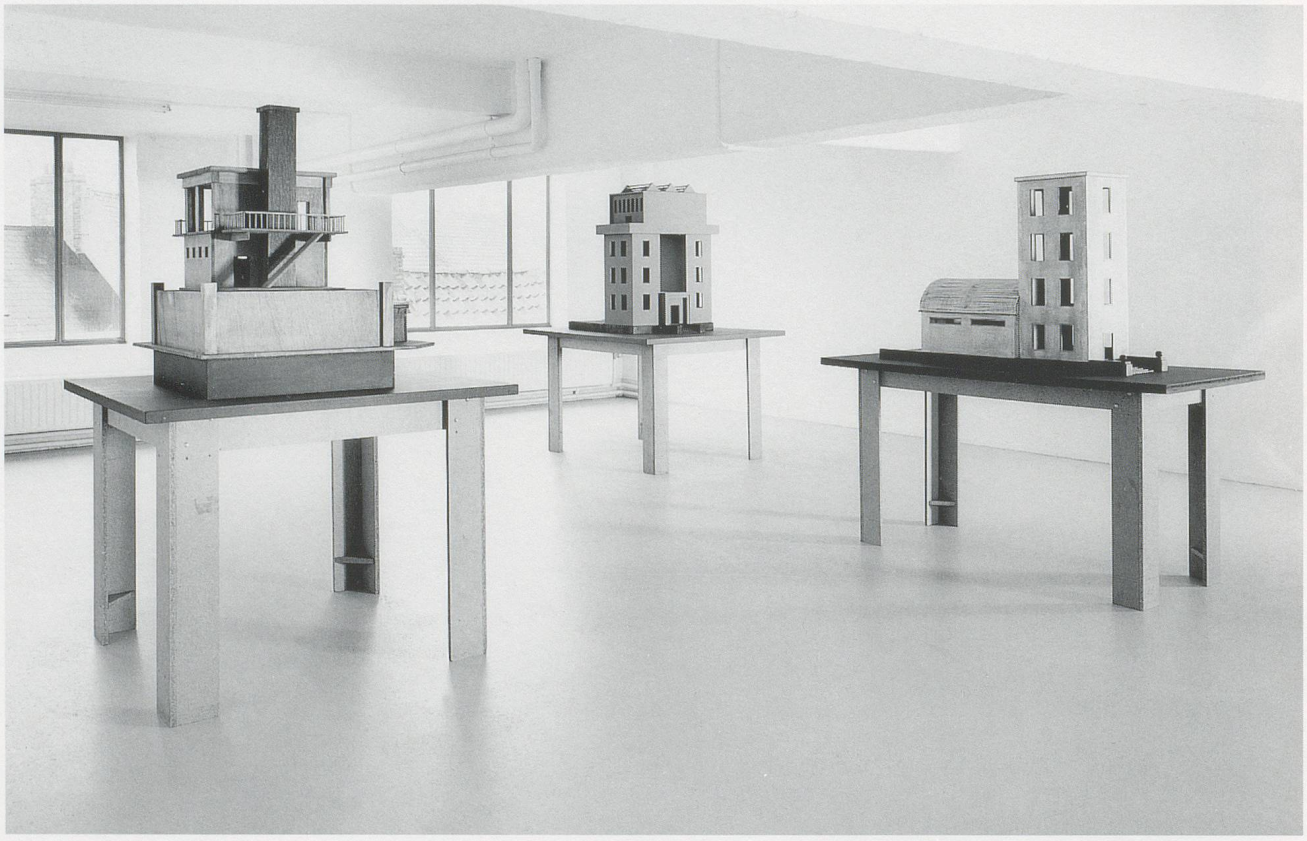
heiten von jener Art, die auch Piranesi in seinen Zeichnungen und Plänen umtrieben.

Schüttes jüngste Installation in der Marian Goodman Gallery in New York besteht aus vier Tischen. Die horizontale Oberfläche zeigt Pläne, die direkt auf das aufgerauhte Holz gezeichnet sind. Das Gebäude ruht so in seinen eigenen Spuren. Die Zeichnungen geben den Lebensraum des Künstlers selbst wieder, sein Atelier, die Konrad Fischer Galerie, in der die meisten seiner Einzelausstellungen stattfanden, und das Museum Haus Esters in Krefeld, der Ort seiner ersten Museumsausstellung. Die autobiographischen Bezüge wechseln zwischen der privaten, der beruflichen und der öffentlichen Dimension seiner Arbeit. Wiederum ist es die öffentliche Dimension der Skulptur, die mich hier interessiert: die Suche nach einer Bildsprache, in der Realismus und Abstraktion nicht länger zum unabdingbaren Vokabular des Künstlers gehören. Das Wiedererkennen und die Interpretation sind natürliche, sozusagen biologische Funktionen des Verstandes, der in den Objekten seiner Erfahrung unermüdlich nach sich selbst sucht und dabei darum ringt, eben diese Erfahrung auch mitzuteilen.

*(Übersetzung aus dem Englischen: Susanne Schmidt)*

*THOMAS SCHÜTTE, 3 HÄUSER, 1989.*
*Collection Anton Herbert, Gent.*
*(PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)*

*THOMAS SCHÜTTE, BASEMENTS II, 1993, detail, wood, 40⅛ x 59 x 80⅝" / Holz, 102 x 150 x 205 cm.*
*(PHOTO: TOM POWEL)*



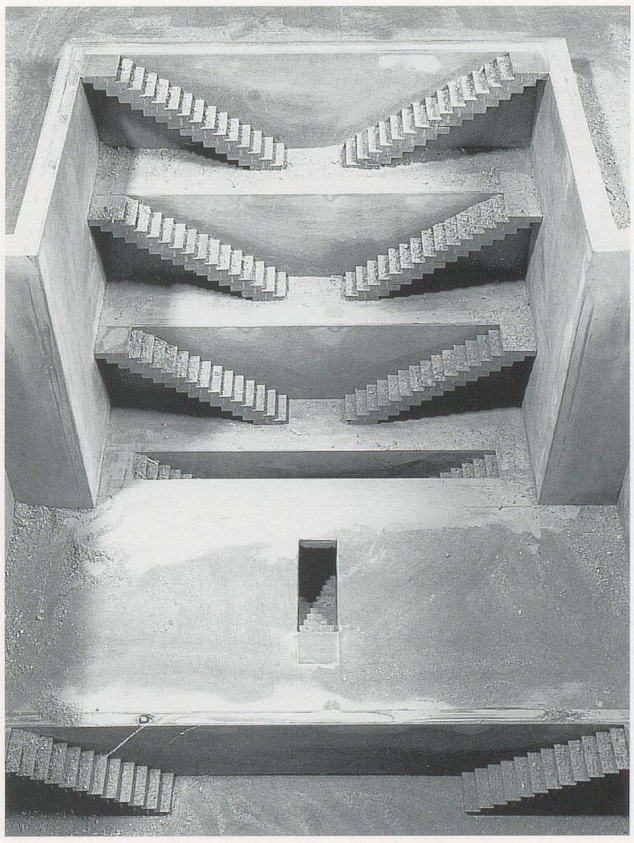
*BARTOMEU MARI*

# A PUBLIC FOR THE SPACE

Thomas Schütte's oeuvre possesses a rare quality: It is contemporary without being modernist. It possesses subjectivity, but a subjectivity devoid of egoism. It possesses versatility of expression along with the rigor of a program it sometimes hides and sometimes reveals. Schütte's concern is the representation of the human condition as it is right now. But what fascinates me is the fact that he is not interested in either a utopian or a catastrophic future, or why he doesn't drift into golden ages located in some imaginary past. Schütte is a realist: He represents what he sees using materials directly linked to that vision, materials anchored in the literalness of the image. The question remains: Which image is the constructed one, and how independent can it be from the natural sphere?

Since 1983, Schütte has been building images that occupy at least three or four dimensions. He is a sculptor who often uses the vocabulary of architects to declare that intention implies using and intervening in the space of common communication and experience, of collective image-making. When he reintroduces into sculpture the representative function of the architectural maquette, with its plays on relativity all connected to imagination, dimension, scale, and the definition of space, Schütte recovers on one hand the notion of the ideal in architecture and its ability to extend itself through desire, and on the other the failed reality of the architectural utopias of this century. A utopia is a value judgement based on negating the present. The temporal dimension—separate from the stasis of the object—must be introduced in this way: an inexorable coming and going between the present moment and its frontiers.

In 1983, Schütte began a series of sculptures made up of three main components: a horizontal base raised up on four members perpendicular to the base and the ground, above which rises a construction that resembles a building. The familiarity of the image is perturbing because this familiarity is



*BARTOMEU MARI* is Director of Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam.

*THOMAS SCHÜTTE, E.L.S.A., 1989,*
*painted wood / Holz bemalt, Installation Kunsthalle Bern, 1990.*
*(PHOTO: ROLAND AELLIG)*

not genuine: the colors do not correspond to what we are used to, the symmetry is not uniform, and the elements that go into the building appear, at times, out of scale. The forms used (walls, doors, windows, roofs, and so on) are first combined with an architectonic oversizedness and detailing that remind us of the impossible combination of rationality and classicism that dominated the architecture of the first decades of our century.

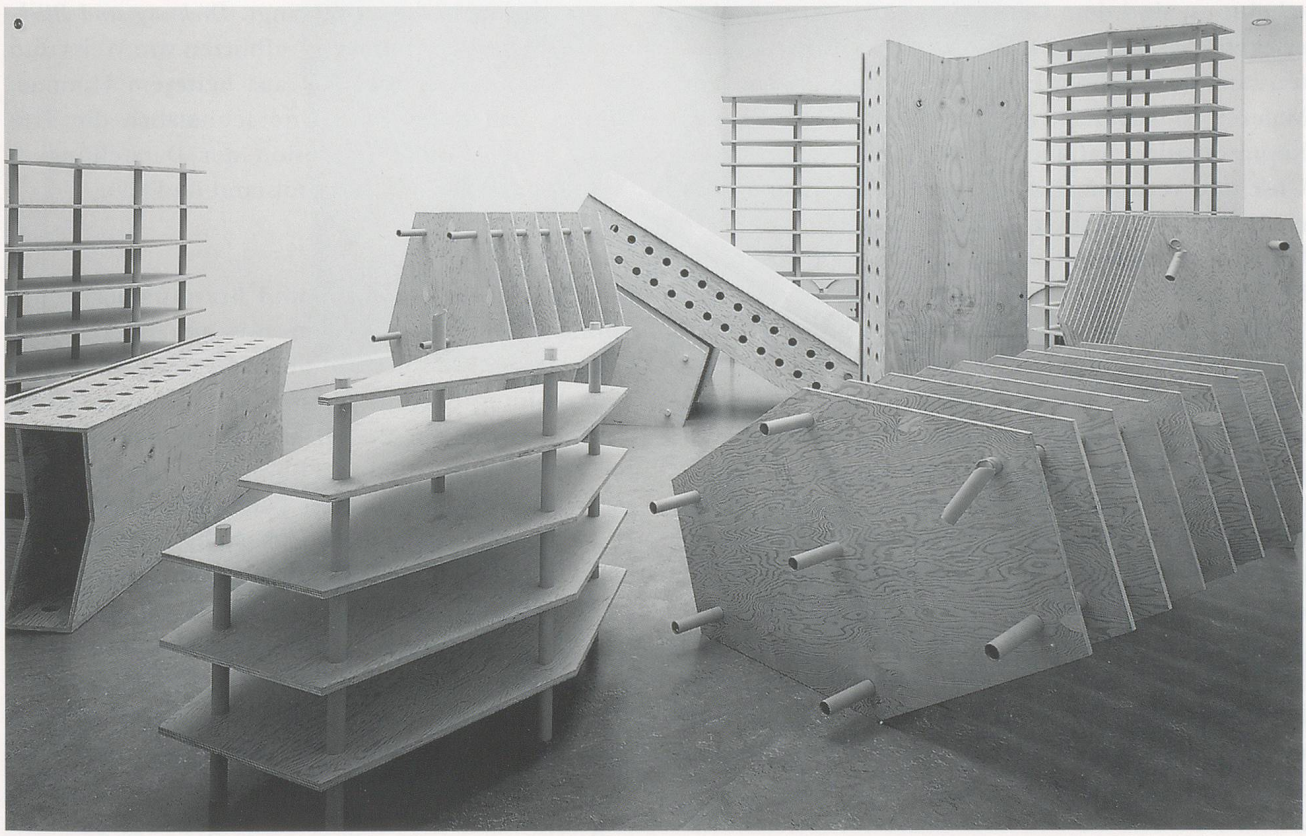
The first models are based on the symmetry of facade and the absence of any recognizable style. Contemporary architectural production exacerbates the idea of "style" (remember that during the heroic twenties, style acquired the status of slogan...) and identifies the producing subject (the artist) with the object produced (the project), insofar as it is a figure of new expression. Schütte, however, rejects all style in order to direct his intention toward the "uncanny" in the constructed spaces.

Direct reference to the urban is rare in this series of works. The "buildings" are isolated, disconnected from any urban or historical context. Their position on the support does not allow us to see any relationship to any space other than that of the work itself. Its characteristics, however, invite us to seek those links which the action Western culture exercises on all imagination proposes as something natural. But what would happen to architecture without urban development? How can we believe in buildings without making them exist within the context of a city? Is Schütte's appropriation of the language of architects some kind of critique of the activity of those who conceive space? One feels tempted to conclude in this way: Where, then, is the "urban" referent in art located? In itself. And Schütte clearly renders it material when he chooses the terrain of public space, urban or not, for the construction of his works. The language of quotidian imagery and its explosion into unexpected scales and proportions are frequent. This is probably the source of the constancy of the architectural in his work.

This systematic and representative constancy evolves toward the present moment through two particular installations that temporarily finish it. BASEMENTS (1993) comprises four sculptures whose material has been treated in a uniform manner to suggest an unfinished state, with wood-shavings and remnants of the caulking of the seams of the different levels left clearly visible. But the horizontal planes of the works do not support the body of any

building. Instead the constructions take place in depth. Each work contains a number of staircases whose concatenation follows a logic but which descend toward their own interior, to nowhere. Absence of finality and apparent uselessness of the courses and spaces excavated in the surface appear as negative impressions of the construction. To deny the building by inverting the meaning of space introduces as well the theme of the architectural "folly." Autonomy of space replaces the autonomy of the building, and that "non-place" toward which the finality of the stairways converges is that unknown place which all corridors, all hallways announce when they turn a corner or disappear at a bend. They are also those mental incongruities that the play of architecture sometimes creates, and which any building and any city should contain, the kind that disturbed Piranesi in his drawings and plans.

Thomas Schütte's installation at the Marian Goodman Gallery in New York earlier this year included four tables. Here, the horizontal surface reveals plans drawn directly on the sanded wood. The building rests in its own traces. The drawings correspond to the artist's own living space, his study, the Konrad Fischer Gallery where most of the artist's solo exhibitions took place, and the Museum Haus Esters in Krefeld, the site of his first museum show. The autobiographical references oscillate between the private, the professional, and the public dimension of his work. Again, it is this public dimension of sculpture that interests me here: the search of a system of images where realism and abstraction are no longer part of the necessary vocabulary of the artist. Recognition and interpretation are natural, virtually biological functions carried out by understanding, which searches continuously for itself in the objects it experiences while searching for the possibility of communicating that experience.

*(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)*

*THOMAS SCHÜTTE, BIG BUILDING, 1989, wood / Holz, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990.* (PHOTO: PETER COX)