

Gregor Schneider : negative Raumplastik = negative spatial sculpture

Autor(en): **Puvogel, Renate / Elliott, Fiona**

Objektyp: **Article**

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

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

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

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680793>

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.

KABINETT FÜR AKTUELLE KUNST

GREGOR SCHNEIDER

NEGATIVE RAUMPLASTIK

RENAME PUVOGEL

Die Anfänge von Gregor Schneiders künstlerischer Betätigung reichen in die Jahre seiner Pubertät zurück. Zunächst setzt er seinen Körper aussergewöhnlichen Experimenten aus. Er rasiert sich von Kopf bis Fuss; er tränkt seinen Körper so intensiv mit Farbe, dass seine Familie ihm hernach bei der Reinigung beistehen muss; er taucht sich in eine mit angerührtem Mehl gefüllte Wanne, um schliesslich in der eingetrockneten Kruste wie eine verschüttete Leiche auszuschauen; er formt seine Hand aus Gips nach; er spannt und durchstösst eine Leinwand wie eine Körperhaut; er schwingt sich von Baum zu Baum und vergräbt sich in einem Erdloch. Sichtlich beeindruckt vom Wiener Orgien-Mysterien-Theater und vom amerikanischen «Selbstzerstörer» John Fare, lotet er mit derlei expressiven, performancehaften Versuchen Grenzsituationen aus. Überraschenderweise sammelt er seine existenzbedrohenden Erfahrungen ohne sich zu fragen, ob es sich dabei um künstlerische Erprobungen handeln könnte. Vornehmlich treibt ihn die Suche nach grösstmöglichem Ausdruck, nach Intensivierung des Lebens zur Bestätigung der eigenen Existenz und das Verlangen nach Sicherheit und Geborgenheit, welche ihm bis heute immer wieder zu entgleiten drohen. Als höchst-

RENAME PUVOGEL ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin in Aachen. 1996 publizierte sie in der Zeitschrift *Archis* (Heft 5/96, S. 66–70) einen Essay über Gregor Schneider unter dem Titel «Bouwen naar binnen, Building inwards».

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, 2001 / DEAD HOUSE UR, German Pavilion, Venice Biennale. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



te Steigerung überhaupt gilt ihm der menschliche Schrei in seiner Doppelwertigkeit von Angst- und Befreiungsschrei und in so extremen Situationen wie Geburt, Liebe und Tod. Ein Schrei durchdringt Wände in dem Sinne, wie man gegen Mauern rennt.

Folgerichtig muss Schneider nach der Expressivität das Gegenteil erproben, nach dem Schrei die absolute Stille, nach dem expansiven Ausbruch den Rückzug auf das Minimale wagen. Er baut zwei gleiche, einen Meter grosse, mit Blei, Glaswolle und Schallschluckdämmstoffen isolierte Kisten und lässt

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





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



GREGOR SCHNEIDER, *HAUS UR (U24)*, Rheydt, 1989–93,
333 x 580 cm, S (=Materialstärke) 10 cm / *HOUSE UR (U24)*,
11 x 19 ft., T (=thickness of material) 4".

sich in eine der beiden einschliessen. Damit will er in Erfahrung bringen, ob man ohne sichtbares Indiz erspüren könne, dass die eine leer, die andere mit Leben gefüllt sei. Von der Kistenarbeit zu seiner unerhörten Arbeit im HAUS UR bedarf es zwar eines gewaltigen Sprungs. Aber wenn man beides zunächst einmal als (negative) Raumplastik beschreibt, wird aus diesem Kontext Schneiders Aussage verständlich, dass es ihm zunächst nicht darum ging, Räume zu bauen, ja, dass er seine Tätigkeit nicht einmal als solche benennen konnte. Denn bei dem «Leerlauf der Handlungen», wie er selbst sein Tun bezeichnet, steht ein Erfühlen und Erleben jenseits bewusster sinnlicher Wahrnehmung im Zentrum. Der total isolierte Raum ist ebenso wenig wie ein mit Blei ausge-

kleideter als Ausdruck minimalistischer Plastik konzipiert, sondern beide sind wie sämtliche Ein- und Umbauten des HAUSES UR eher dahingehend angelegt, dass der Besucher subtile Veränderungen seines eigenen Verhaltens spürt, ohne deren Ursache erkennen zu können.

Formale und ästhetische Fragen interessieren Schneider nur am Rande. Nicht einmal eine einheitliche Arbeitsmethode ist erkennbar; diese könnte es einem erleichtern das Werk wahrzunehmen, seiner habhaft zu werden, um es auch kunsthistorisch zu begreifen. Ohne dass es sich auf einen vorgefassten Plan stützen würde, ist es einfach da; es ist vorhanden, verbirgt Wirkliches nicht, sondern ist Teil von ihm. Die Arbeit macht sich selbst vergessen und will

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





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



GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (U30), Rheydt, 1989–93,
147 x 313 cm, S 5 cm / HOUSE UR (U30),
4 7/8 x 10 1/4 ft., T 2". (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

als blosses Verdoppeln und Konterkarieren des Vorhandenen auf nichts Weiteres verweisen. Da der Mensch nicht nur bestrebt, sondern existenziell darauf angewiesen ist, sich in seiner Umgebung zurechtzufinden, akzeptiert er mit der Zeit das Gegebene so, wie es sich zeigt, samt seiner Fremdheiten. Letztere rühren daher, dass – in englischer Sprache formuliert – die Bedeutung des Wortes space nirgends mit dem von room in Einklang gerät.

So lässt sich resümieren, dass es Schneider bei aller Aktivität nicht darum geht, Illusionsräume zu schaffen, vielmehr dienen Täuschung und Illusion dazu, dass der Mensch Wirkliches überhaupt wahrnimmt und Vorgestelltes zulässt. Dabei erweist sich ausgerechnet das als unerschütterlich geltende Durchschnittliche von Raumanlage und Einrichtung

als wenig verlässlich. Manchmal bedarf es nur geringfügiger Verschiebungen des Gewohnten, um den Besucher zu irritieren. Stimmige architektonische Proportionen stärken Selbstverständnis und unreflektiertes Wohlbefinden, werden diese hingegen gestört, reagieren Bewohner wie Besucher unwillkürlich mit Beklommenheit, Angst oder gar Aggression.

Es lässt sich als wesentliches Moment von Schneiders Arbeit ausmachen, dass weder Hilfsmittel noch Erfahrung reichen, um sich des Baus als Gesamtkonstrukt zu vergewissern. Vielmehr verweigert es sich jeglicher Beschreibung; auch in seiner Rekonstruktion in Venedig bleibt das Ergebnis allen Schauens Stückwerk. Eine entscheidende Ursache für die fragmentarische Wahrnehmbarkeit besteht darin, dass der Bau nur von innen zu erkunden ist. Er ist sogar

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





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

nicht einmal von aussen her gedacht und es gibt definitiv nur ein Innen. Man ist be- und gefangen im Bauwerk selbst und kann nirgends Distanz gewinnen. Wie von den Schalen einer Zwiebel wird man immer enger eingeschlossen. Daher hat Schneiders Arbeit mehr mit Piranesis CARCERI zu tun als mit dem MERZBAU von Schwitters. In Venedig lässt Schneider bewusst einige Räume in Seitenräume ausgreifen, so etwa links ABSTELLKAMMER und KLO, rechts KÜCHE und DAS GROSSE WICHSEN, womit er den Pavillon als gesamtes Bauwerk in Besitz nimmt. Dennoch sieht der Besucher nichts von dem «Haus im Haus», sondern gelangt durch die in das Portal eingesetzte spiessige Holztür unmittelbar ins Innere. In der Enge unübersichtlicher Gänge fühlt man sich wie durch einen Strudel tiefer und tiefer hineingesogen, drei Flure entpuppen sich als Sackgassen, man verliert die Orientierung und wird förmlich verschluckt, es gibt kein Entkommen. Lucken und Schächte in schalldicht verschalteten Räumen erwecken wenig Vertrauen. Verängstigt fragt man sich, ob sich hinter einem Gitter ein Fluchtweg verbirgt oder aber eine tödliche Falle. Im Grunde ist sich auch der Künstler nicht ganz sicher, ob er sich einen Schutzraum oder ein Gefängnis baut, ob sein Tun in Isolation oder Befreiung mündet.

Schneiders Methode, Wände und ganze Räume zu verdoppeln oder sie gleichzeitig an zwei Orten anzusiedeln, schürt das beunruhigende Gefühl, dass nichts mit sich selbst identisch ist. Auch das Phänomen, dass das Haus keinen endgültigen Zustand erlangen, sondern im Zeitfluss ohne Ende umgestaltet wird, trägt dazu bei, dass man es weder fassen noch orten kann. Diese Prädikate des Infiniten und Ortlosen prägen zweifellos einen eigenen künstlerischen Werkbegriff. – Um auch letzte Möglichkeiten zu vereiteln, das Haus und seinen Erbauer dingfest zu machen, erfindet Schneider Requisiten, Puppen und Figuren – sozusagen als Alter Ego – um nicht mit dem Haus zusammen vereinnahmt zu werden und um sich notfalls sogar selbst davonstehlen zu können. So täuscht der Name Hannelore Reuen am Klingelschild in Rheydt eine normale Hausbewohnerin vor. Diese unbekannte ältere Dame trat erstmals 1997 in der bemerkenswerten Galerie Foksal in Warschau auf, wo sie als erste figürliche Plastik im

Kontext von Minimal und Konzeptkunst für einiges Aufsehen sorgte. Nicht minder beeindruckte die seltsame, ungepflegte Frau in der GARTENLAUBE von Haus Esters in Krefeld als ALTE HAUS-SCHLAMPE. Sie lag dort hinter gemauerter Wand bäuchlings am Boden, in einem knapp gehaltenen, um so trostloseren Ambiente mit einem aquarellierten Wasserfleck an der Decke und einem Loch im Boden, in welchem ein Sack hing. Zu keiner Zeit war auszumachen, ob es sich um eine Puppe oder eine lebende Person handelte. Ja, eigentlich lässt sich ebenso wie bei den Räumen auch angesichts einer Person nicht als gesichert annehmen, dass sie anwesend ist, das heisst wirklich existiert. Inzwischen deuten selbst ganze Ausstellungen sowie einzelne Arbeiten unter anderem Namen Fluchtwege und Formen von Verpuppungen an, wie etwa 1999 in Bremerhaven der MÜLLSACK IN WICHSECKE, in dem unerkannt der Künstler steckte. Der unbetretbare Schaukasten, in welchem man den ominösen Sack schemenhaft wahrnehmen konnte, unterschied sich ansonsten in nichts von den benachbarten Fenstern.

Alles in allem zeigt sich der künstlerische Werdegang von Gregor Schneider als nachvollziehbar konsequent. Hat er sich noch vor Beginn seiner eigentlichen Karriere selbst in Szene gesetzt, so interessiert es ihn mittlerweile, wie andere Künstler leben. Er erkundet deren Schaffen und Triebleben, schlüpft in ihre Haut und vervielfacht sich gewissermassen in ihnen. Entsprechend weitet er auch räumlich den Bereich seines Wirkens ausserhalb von HAUS UR mehr und mehr aus und legt an unterschiedlichen Orten seine Spuren. Diese rücken ein Geschehen, insbesondere ein gewaltbedingtes, nie selbst ins Blickfeld, sondern versuchen den labilen Zustand vor und nach einem verstörenden Geschehen subtil zu fassen. Die Antinomien von Leben und Tod sind wie die von Eros und Thanatos stets latent gegenwärtig. So wird wohl ein Höhepunkt seiner Aktionen erreicht sein, wenn er es tatsächlich wagt, den Leichnam eines natürlich gestorbenen Menschen für einen eng begrenzten Zeitraum öffentlich zur Schau zu stellen. Es dürfte eine seiner ungewöhnlichen Hoffnungen sein, dass sich in dieser stummen Geste künstlerische Formulierung und menschliches Leben in Gestalt respektvoller Würde treffen werden.

NEGATIVE SPATIAL SCULPTURE

RENATE PUVOGEL

The early days of Gregor Schneider's artistic activities go back to the time when he was still an adolescent. He starts by subjecting his own body to unusual experiments. He shaves himself from head to toe; he lies down in paint, covering himself so entirely that his family has to help him clean it off again; he gets into a tub filled with a mixture of flour and water so that afterwards the dried crust makes him look like a disinterred corpse; he models his own hand in plaster; he stretches and breaks through a canvas like the skin of a body; he swings from tree to tree and buries himself in a hole in the ground. Visibly impressed by the Viennese Orgien-Mysterien Theater and by the American self-mutilator John Fare, he conducts his own expressive, performance-like experiments to explore marginal situations. Remarkably, as he accumulates his own life-threatening experiences it does not occur to him that these might perhaps be artistic explorations. First and foremost he is driven by a search for the greatest possible expression, for an intensification of life as confirmation of his own existence, and by a yearning for a safe haven, which to this day is constantly on the point of slipping away from him. For him the ultimate expression was the human scream with its dual role as a scream of fear or of lib-

eration, as in extreme situations such as birth, love, and death. A scream penetrates barriers in the same way that people run at walls.

Logically, after exploring expressivity Schneider has to turn to its opposite: after the scream absolute silence, after expansive outbursts daring to retreat to the minimum. He constructs two identical boxes, one meter square insulated with lead, glass wool, and sound-proofing materials, and has himself shut into one of them. He wants to discover whether there would be any visible indication that one was empty while the other was filled with life. From his work with boxes to his unparalleled work in the DEAD HOUSE UR required a giant leap, but if both are viewed as (negative) spatial sculptures, then it makes perfect sense when Schneider comments that he did not initially set out to build rooms, and that moreover he would not describe his own activities as such. For the "freewheeling actions," as he himself calls his efforts, revolve around a level of sensation and experience beyond conscious sensual perception. The completely insulated room is no more an expression of minimalist sculpture than is the room lined in lead; on the contrary, like all the rebuilds and 'in-builds' of the DEAD HOUSE UR, they are, if anything, designed so that visitors will sense subtle changes in their own behavior without being able to recognize their cause.

Schneider is only marginally interested in questions of form and aesthetics. There does not even ap-

RENATE PUVOGEL is an art historian and art critic, living in Aachen. In 1996 in the journal *Archis* (issue 5/96, pp. 66-70) she published the essay "Bouwen naar binnen, Building inwards" on the work of Gregor Schneider.



GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (UR1), Rheydt, 1986, 298 x 396 x 249 cm, S 1,5–12 cm/ HOUSE UR (UR1), 6 1/2 x 12 x 8 3/16 ft., T 5/8–4 3/4".

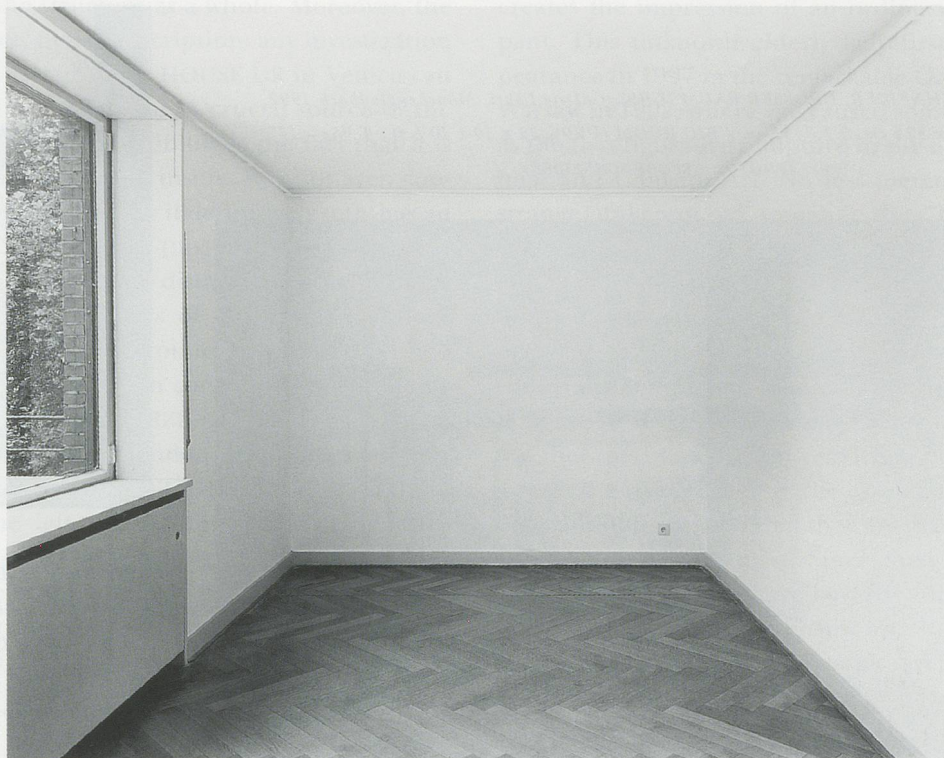
(PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

NEGATIVE SPATIAL

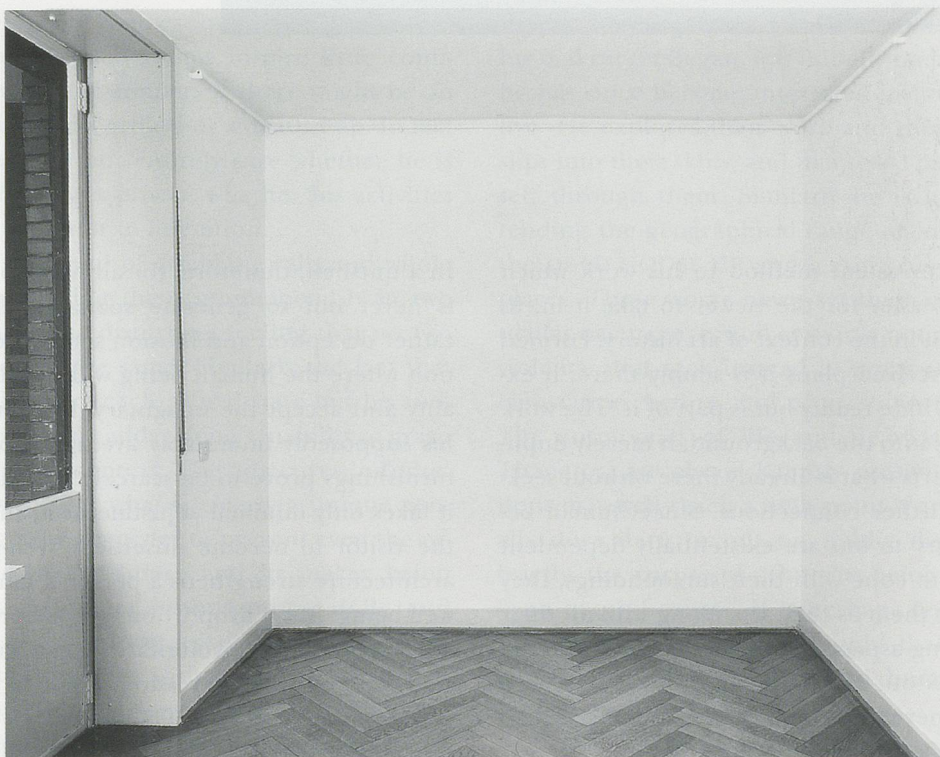


GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (UR10-3), PLÖTZLICH HATTE ICH ANGST, Rheydt 1993, 246 x 289 x 234 cm, S 1,8-35 cm /
HOUSE UR (UR10-3), SUDDENLY I WAS AFRAID, 8 x 9 1/2 x 7 11/16 ft., T 1 1/16-4 3/4". (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

GREGOR SCHNEIDER, AUSGETAUSCHTES WANDSTÜCK 1:1 (U61), Museum
Haus Lange, Krefeld 1994, 65 x 55 cm, S 11 cm / EXCHANGED PIECE OF WALL
1:1 (U61), 25 7/8 x 21 5/8", T 4 5/16". (PHOTOS: VOLKER DÖHNE)



GREGOR SCHNEIDER, WAND (U60), Krefeld 1994, 272 x 259 cm,
S 10-12 cm / WALL (U60), 8 x 8 1/2 ft., T 4-4 3/4".



GREGOR SCHNEIDER, *GROSSER RAUM* (UR9), Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992, 1000 x 576 x 325 cm, S 1,8–33 cm / *BIG ROOM* (UR9), 32 x 19 x 10½ ft., T 11/16 – 13".

(PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



GREGOR SCHNEIDER, *GROSSER RAUM* (UR9), *Blick aus dem Fenster*, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992 / *BIG ROOM* (UR9), *view from the window*.

pear to be a consistent method to his work which could make it easier for the viewer to take it in, to grasp it, to see it in the context of art history. Formed without preconceived plans it is simply there; it exists, it does not hide reality but is part of it. The work as such recedes into the background; it merely duplicates and subverts what is already there without seeking to make further connections. Since human beings not only try to but are existentially dependent on being able to cope with their surroundings, they learn to accept them as they are, along with all their more disquieting aspects. These last derive from the fact that stands out clearly in English usage where 'space' could never be equated with 'room,' unlike the German *Raum* which is used for both.

In a nutshell, therefore, for all his efforts Schneider is never out to generate spatial illusion as such; rather deception and illusion serve to create a situation where the human being will simply perceive reality and accept the imaginary. But, as it turns out, his supposedly immutably average rooms and their furnishings prove to be scarcely reliable. Sometimes it takes only minimal adjustments in the familiar for the visitor to become unsettled. Well-proportioned architecture strengthens a person's sense of self and well-being. But if proportions are distorted, residents and visitors alike involuntarily react with apprehension, fear, or even aggression.

A significant aspect of Schneider's work is the fact that neither external help nor experience can enable

one to grasp the structure as a whole. Moreover, the work completely defies description: any investigation of the reconstructed DEAD HOUSE UR in Venice can be no more than piecemeal. A crucial source of the work's fragmented perceptibility is the fact that it is only to be explored on the inside. It is not even conceived as having an outside: it definitively only has an inside. Visitors are caught (up) in the construction itself and cannot put any distance between it and themselves. Like the layers of an onion, the work closes ever more firmly around the visitor. Schneider's work thus has more in common with Piranesi's CARCERI than with the MERZBAU by Kurt Schwitters. In Venice Schneider extended certain rooms into side rooms, such as the STORAGE CUPBOARD and the TOILET on the left, the KITCHEN and the LARGE WANK on the right, taking over the entire pavilion. Yet visitors see nothing of the 'house in a house,' instead they step through a boringly ordinary wooden door straight into the interior. In cramped passages, with no way of understanding the layout, one feels as though one is being sucked deeper and deeper into a vortex, three passages turn out to be dead-ends, visitors lose their orientation and are literally swallowed up by the work, there is no escape. Gaping holes and shafts in sound-proofed rooms inspire little confidence. Anxiously one wonders if there might be an escape route behind a grille—or a death trap. In fact the artist himself is not entirely sure whether he is building a refuge or a prison, whether his activities will lead to isolation or to liberation.

Schneider's method of doubling walls and whole rooms or constructing them simultaneously in two places aggravates the disturbing feeling that no two things can ever be the same. Similarly the fact that the house will never reach a final state but be endlessly rebuilt over time adds to one's inability to grasp it or place it in any context. The adjectives 'infinite' and 'placeless' define what is clearly a unique concept of artistic work. In order to prevent even the remotest chance of the house and its maker being pinned down, Schneider invents props, dolls, and figures—alter egos as it were—so that he can never be appropriated together with his house, so that if need be he could even slip away unnoticed. Thus the name Hannelore Reuen on the doorbell in Rheydt

creates the impression of an ordinary female occupant. This unknown elderly lady first made an appearance in 1997 in the remarkable Galeria Foksal in Warsaw in 1997, where she caused something of a stir as the first figurative sculpture in the context of Minimal and Concept Art. No less memorable was the strange, unkempt old woman in the GARDEN BOWER at Haus Esters in Krefeld, the RESIDENT SLATTERN. She could be seen lying face down on the floor behind a brick wall in a sparse, hence all the more dismal, setting, with a damp patch painted in watercolors on the ceiling and a hole in the floor with a sack hanging in it. At no time was it ever possible to tell whether this was a dummy or a living person. Indeed, as with the rooms, even in the case of a human being one cannot be certain that they are present, that is to say, that they really exist. Since then whole exhibitions and individuals have covertly hinted at escape routes and chrysalis-like forms; witness the RUBBISH BAG IN WANK CORNER in Bremerhaven in 1999 with the artist hiding in it. The display case in which one could make out the shape of the ominous-looking sack looked no different from the windows next to it.

All in all Gregor Schneider's artistic progress has a persuasive logic to it. While his focus, even before his real career began, was initially on his own person, he has since become interested in how other artists live. He explores their work and their private lives, slips into their skins, and in a sense proliferates himself through them. Similarly he is increasingly extending the geographical range of his work beyond the DEAD HOUSE UR and leaving his mark in other places. These works never set their sights on a particular occurrence, and certainly not on one born of violence, but seek instead to grasp the volatile circumstances before and after some major distress. The antinomies of life and death, like Eros and Thanatos, are always latently present. Thus his actions may well reach a high point if and when he really does dare to put on public display, however briefly, the corpse of a human being who has died from natural causes. It is perhaps one of his more unusual aspirations: the thought that in this silent gesture artistic expression and human life would meet in respectful dignity.

(Translation: Fiona Elliott)