

Thomas Schütte : Installationen = installations

Autor(en): **Loock, Ulrich / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **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: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681042>

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.

Installationen

ULRICH LOOCK

1986 hatte Thomas Schütte eine denkwürdige Ausstellung in der Galerie von Rüdiger Schöttle in München. Noch einmal wurde sein MODELL FÜR EIN MUSEUM (1982) gezeigt. Mit dieser mittelgroßen Skulptur hatte er im Raum der (fiktiven, architektonischen) Brauchbarkeit die formale Einfachheit wieder aufgenommen, mit der das *Minimal* die Geschichte der Formensprachen zu einem entropischen Stillstand hatte bringen wollen. Zugleich war das Modell ein Reflex der hybriden Entwürfe der Revolutionsarchitektur, die damals unter dem Oberbegriff einer *architecture parlante* ziemlich viel diskutiert wurden. Auf Staffeleien standen neben dem Modell zwei Tafeln mit Zeichnungen, welche die Funktion des Museums erkennen liessen: Es wäre der Ort, wo, von den Künstlern selbst eingeliefert, die Werke umstandslos und ohne weitere Verzögerung verfeuert würden.

In einem zweiten Raum, der Modellpräsentation benachbart, hatte Schütte eine Installation gemacht. Er hatte also jene Form gewählt, die im Zusammenhang mit Versuchen populär geworden war, den Objekt- und Warencharakter des Kunstwerkes abzuschaffen. Idealerweise erzeugt die Installation eine Umgebung; der «Betrachter» des «Werkes» findet sich eingetaucht in eine Situation: vom Gegenüber zum Darinnen. Schüttes Arbeit trägt den Titel SCHROTT: an die Wand gezeichnet, so hoch wie der Raum, also gross, schematisch ein Brennofen, zwei weitere in Umrissen, und im Raum verteilt drei Gestelle mit zusammengerollten (aufgegebenen) Zeichnungen.

Das Medium der Installation ist bei Schütte allerdings nur in dem Masse wirkungsvoll, in dem es alle situationistische Utopie der Kunst zur Erstarrung bringt, sie gerade noch als betrauerte Erinnerung

bewahrt. Einerseits ist die räumliche Situation – imprägniert von Unzugänglichkeit und Funktionsuntüchtigkeit – nicht weniger fiktional als das Modell. Was sie andererseits erwarten lässt, wäre nicht der Übergang der Kunst in eine Situation realer Brauchbarkeit, sondern Brauchbarkeit würde in realer Vernichtung der Kunst resultieren. Mit einer solchen Installation betreibt Schütte die subversive Affirmation neo-avantgardistischer Präntentionen, an die Geschichte der frühen Moderne anzuknüpfen.

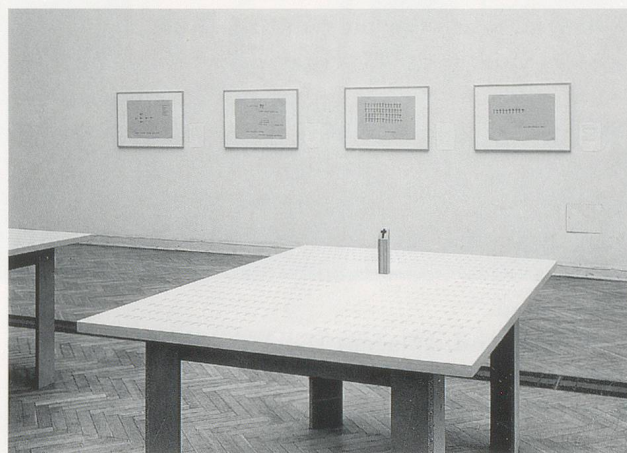
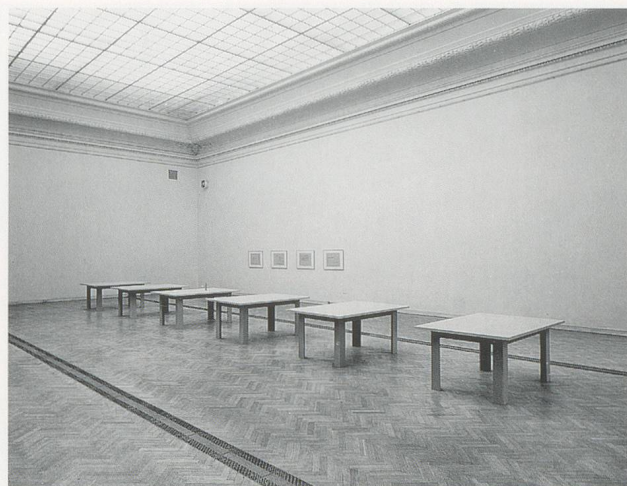
Zu diesem Komplex von Arbeiten gehört auch das Modell einer Bühne mit hineingesetzten Kontaktabzügen der Reproduktionen eigener Zeichnungen. Viel stärker situativ orientiert sind andererseits Stücke, die scheinbar das Feld der Dekoration besetzen, etwa GIRLANDEN (1979/80), die mit ironischer Referenz auf das institutionskritische Paradigma der 60er und 70er Jahre das Arbeitszimmer eines Ausstellungskurators rahmen. Später macht Schütte gelegentlich wieder Installationen, z.B. werden 1989 THE LAUNDRY und MOHR'S LIFE an verschiedenen Orten eingerichtet. Diese Arbeiten sind in höherem Masse erzählerisch als die früheren. Auch kehrt der zuvor ausgeschlossene Körper zurück, allerdings in der Form von puppenartigen Stellvertreterfiguren für dargestellte Personen. Tücher mit verschiedenen Schriftzügen, teilweise bezogen auf die Welt der Kunst, nach dem Durchlauf durch die Waschmaschine auf die Leine gehängt, nehmen den Platz der im Museum verbrannten Bilder ein. Wasser ersetzt das Feuer. Wenn eine solche Installation freundlicher aussieht als die früheren, ist das gewiss Ausdruck erhöhter Selbstsicherheit des Künstlers, aber auch ein weiterer heikler Schritt der scheinbaren Erfüllung imaginierten Wünsche des Publikums.

Um noch einmal auf die Ausstellung bei Schöttle zurückzukommen: Zumindest in Deutschland, beim Werk eines Künstlers dieser Generation, können sol-

ULRICH LOOCK ist Direktor der Kunsthalle Bern.

che Arbeiten nicht gesehen werden, ohne dass sich die Bilder der Öfen von Auschwitz darüberlegen. Die Beziehung des Mediums Installation zur Avantgarde vom Beginn des Jahrhunderts – man denke etwa an Lissitzkys Verständnis seiner Proun-Bilder als «Umsteigestation zur Architektur» – ist aufgerufen im Horizont einer Utopie, die nach der Verbrennung der Menschen nur mehr zugänglich ist in Form ihrer Negativität. Umgekehrt bewahrt die Installation im Bild einer negativen Utopie der Kunst die Erinnerung an die Todeslager der Nazis. Was nicht darstellbar ist, tritt durch Evokation hervor. Die Bedeutung dieser Dimension der deutschen Geschichte für Schüttes Arbeit wird etwa bestätigt durch den Tisch zum Gedenken an die Hamburger Widerstandskämpfer, TISCH (1984), eine Skulptur im öffentlichen Raum; durch die Arbeit WO IST HITLERS GRAB? (1991) oder Schüttes kürzliche Mitarbeit bei der Einrichtung des Museums im ehemaligen Konzentrationslager Neuengamme bei Hamburg, RAUM DES GEDENKENS (1995).

Aus persönlicher Erinnerung, anekdotisch: Schon als Student und später immer wieder hat Thomas Schütte vom Massstab der Brauchbarkeit für (seine) Kunst gesprochen. Gegen Anfang seiner Studienzeit bereits hat er in geduldiger Arbeit Tapetenbahnen gemalt, sogar – mehr oder weniger ernsthaft – nach einem Hersteller gesucht, der seine Entwürfe für die Massenproduktion übernehmen würde. Interessanterweise hat er nicht etwa versucht, auf eigene Kosten oder im Zusammenhang einer Ausstellung Tapeten drucken zu lassen. Auf den ersten Blick nun könnte es scheinen, als sei es mit der Errichtung eines Eispavillons auf dem Gelände der «Documenta 8» (1987) endlich gelungen, das Feld der rein symbolischen Produktionen zu verlassen. Doch unverkennbar zeigt sich Schütte auch hier noch auf die Negativität avantgardistischer Utopie verpflichtet. Der ursprüngliche Entwurf für EIS besteht aus einem umgedrehten Farbeimer, und das Kriterium der Brauchbarkeit wird in einer Art bitterer, verzweifelter Fröhlichkeit nur gewürdigt: Ein kleiner Konsumtempel von geradezu ärmlicher Schlichtheit hat für es einzustehen. So bleibt lediglich zu wiederholen, dass die Harmlosigkeit dieser Assimilation an Installationen der Freizeitindustrie nichts als die



THOMAS SCHÜTTE, WO IST HITLERS GRAB?, 1991.

Installation Galerija Zacheta, Warschau.

(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Inversion des Schreckens ist, der das MODELL FÜR EIN MUSEUM durchtränkt. EIS hat keine eigene Dimension, die ausgeführte Architektur ist nichts als eine Vergrößerung der Verkleinerung.

Diese Sicht sollte einen klareren Blick auch auf eine Arbeit im öffentlichen Raum, die kontroverse KIRSCHENSÄULE von 1987 in Münster, erlauben. Die Übererfüllung supponierter Publikumswünsche dürfte in der Tat eine subtilere und auf die Dauer vielleicht sogar effizientere Form des Widerstandes gegen die Konsumansprüche an die Kunst sein als die anerkannten Brachialgesten der Inkommensurabilität.

Installations

ULRICH LOOCK

In 1986 Thomas Schütte mounted a memorable exhibition in Rüdiger Schöttle's gallery in Munich, again showing his *MODELL FÜR EIN MUSEUM* (Model for a Museum, 1982). This medium-sized sculpture represents a return—in the context of (fictional, architectural) utility—to the formal simplicity with which minimalism once tried to bring the history of form to an entropic standstill. It was also a knee-jerk reaction to the hybrid designs of the late eighteenth century architecture of the Revolution, much discussed at the time under the heading of *architecture parlante*. Drawings placed on two easels next to the model revealed the function of the museum as a site where the works, delivered by the artists themselves, are to be efficiently and unceremoniously incinerated.

In a second, adjacent room, Schütte had put up an installation: that is, he had elected to use the form that had become popular with attempts to subvert the commodity and object character of the work of art. Ideally, an installation creates an environment, "viewers" of the "work" find themselves immersed in a situation: from "out there" to "in here." This work is entitled *SCHROTT* (Detritus): a diagram of a large oven covers the wall from floor to ceiling; two other ovens are drawn in outline; and three racks of rolled-up drawings (rejects) are placed in the room.

The mode of the installation in Schütte's oeuvre is, however, effective only inasmuch as it freezes the situationist utopia in art, which just barely survives as a mourned memory. On one hand, the spatial situation, imbued with inaccessibility and inoperative functionality, is no less fictional than the model. On the other hand, it cannot translate art into a situation of real utility because utility would result in the real extermination of art. Schütte's installation sub-



THOMAS SCHÜTTE, *BLUMENKOHL*, 1986,
Lack auf Papier, 110 x 130 cm /
varnish paint on paper, 43³/₈ x 51¹/₈"

versively affirms the neo-avantgarde ambition of following up the history of early modernism.

Included in this complex of works, for example, is the model of a stage to which contact prints of the artist's own drawings have been affixed. The situational orientation is more apparent in pieces like the *GIRLANDEN* (Garlands, 1979/80), draped around a curator's office in ironic reference to the fashionable institutional critique of the sixties and seventies. Schütte occasionally made installations later on as well, such as *THE LAUNDRY* and *MOHR'S LIFE*, exhibited in several venues in 1989. These works are more narrative than earlier ones, and the previously excluded body makes a comeback as well, albeit in the form of puppet-like surrogates. Banners with a variety of inscriptions, some of which refer to the world of art, look as if they had been washed and hung up to dry: substitutes for the pictures burned in the earlier

ULRICH LOOCK is director of the Kunsthalle Berne.



THOMAS SCHÜTTE, *KIRSCHENSÄULE*, 1987,

Sandstein und Aluminium, ca. 4 m hoch, Skulpturprojekte Münster / sandstone and aluminum, ca 13' high.

museum model. Here, water takes the place of fire. This installation looks friendlier than earlier ones, not only because of the artist's own growing confidence but also because it takes another tongue-in-cheek step towards filling the imaginary wishes of the public.

But to return to the exhibition at the Schöttle gallery: It is impossible, at least in Germany, to look at such works by an artist of this generation without seeing the ovens in Auschwitz superimposed upon them. In the wake of human incineration, the utopian evocation of the relationship between the medium of the installation and the avant-garde at the beginning of the century—for instance, El Lissitzky's interpretation of his *PROUN* pictures as a "way station to architecture"—can be accessed only in its negative form. Conversely, the idea of art as a negative utopia in the installation preserves the memory of Nazi

extermination camps. Schütte's preoccupation with this aspect of German history is reinforced by such works as his outdoor sculpture *TISCH* (Table, 1984) commemorating Hamburg's resistance fighters, *WO IST HITLERS GRAB?* (Where Is Hitler's Grave?, 1991), and his recent *RAUM DES GEDENKENS* (Memorial Space, 1995) created for a new museum in the former Neuengamme concentration camp near Hamburg.

Already as a student and repeatedly in later phases of his work, Schütte spoke about (his) art's measure of utility. When he first started studying, he painstakingly painted strips of wallpaper, even making a more or less serious effort to find a manufacturer to mass-produce his designs. Interestingly enough, he did not try to print the wallpaper at his own expense or have it printed in conjunction with an exhibition. When he put up an ice-cream kiosk at

THOMAS SCHÜTTE, *SCHROTT*, 1986.
Installation Galerie Rüdiger Schöttle München.
(PHOTO: CHRISTIN LOSTA)



documenta 8 (1987), it seemed at first that he had finally succeeded in abandoning the field of pure symbolic production. But here, once again, Schütte unequivocally demonstrates his allegiance to the negativity of avant-garde utopias. The original design for *EIS* (Ice) consists of an overturned paint-bucket; the criterion of utility is honored in bitter and desperate gaiety: a small temple to consumption erected in the protected space of the art exhibition, whose architecture has the look of a hobby gardener's toolshed. One can only reiterate that this installation's harmless assimilation of the recreation industry is nothing but an inversion of the horror that per-

meates *MODELL FÜR EIN MUSEUM*. *EIS* has no dimensions of its own; the executed architecture is nothing but the enlargement of diminution. This point of view should allow a clearer view of another work in public space, the controversial *KIRSCHENSÄULE* (Cherry Column), erected as part of "Skulpturprojekte Münster" in 1987. The overkill of invented consumer wishes may actually turn out to be a more subtle and, in the long run, more efficient form of counteracting the commodification of art than the brute-force gestures of generally accepted incommensurability.

(Translation: Catherine Schelbert)