

Thomas Schütte: Modelle und Blumen

Kurt Schwitters-Preis, Sprengel-Museum, Hannover, 10.11.1998

Zu Besuch bei Thomas Schütte in Düsseldorf vor etwa einem halben Jahr: Schütte zeigt eine Reihe von Zeichnungen, die er in der vergangenen Nacht aufs Papier gebracht hatte. Bildnisse im Rundspiegel, die so konzipiert sind, dass nur zu sehen ist, was in einem kreisrunden Ausschnitt Platz findet: Augen, Nase, Mund. Sie sind unverzüglich als Antlitz erkennbar, doch die dargestellte Person ist schwer zu identifizieren, da fehlt, was die Gesichtszüge zusammenhält, bis einem aufgeht, dass man Selbstbildnisse vor sich hat. Vor dem Taschenspiegel mit der Feder auf kleinem Format festgehalten – so, wie es in den neunziger Jahren kaum mehr für möglich gehalten wird. Eine Anstrengung wird sichtbar, präzise zu sein und sich doch nicht im Detail zu verlieren, in einem Zug zu arbeiten und doch die Dynamik des Strichs nicht zu aufdringlich werden zu lassen, ganz einfach: sich beobachtend und arbeitend zu erfassen.

Diese Blätter schliessen an die Werkgruppen an, die über die Jahre entstanden sind und ähnlich private Motive verfolgten: Blumen, Gemüse, Früchte, Frauen-, aber auch Männerköpfe, kürzlich Stofftiere und immer wieder Blumen. Um möglichst unmittelbar zu erfassen und wiederzugeben, was am Gegenstand beobachtet oder im Spiegel sichtbar wird, entwickelte Schütte eine Darstellungsweise in Tuschfeder oder Aquarellpinsel, die Entscheidendes notiert, anderes rafft, liebevoll einen Kontur verfolgt, einen kleinen Schnörkel schlägt, auf Besonderes eingeht und beinahe schnöde zum nächsten Punkt weiterreilt. Die Rundform des Spiegels in den Selbstbildnissen führt dazu, dass die Zeichnung an eine Vignette gemahnt. Ja, oft erlauben sich diese Bilder Ausflüge ins Erzählerische, selbst in die Illustration, also zu den minderen Gattungen unter den offiziellen künstlerischen Ausdrucksweisen.

Die Selbstbildnisse sind nicht die einzigen Arbeiten, die als Bildfolge entstehen. Auch Blumen, Gesichter und andere Motive bilden Gruppen, in denen das Gesehene nicht für sich bleibt, sondern Varianten und Nachbarn findet. Es ist, als ob das einzelne Bild nicht genügt, als ob man ihm nicht wirklich Glauben schenken würde. Atemlos geht es zur nächsten Zeichnung, zu einem weiteren



Thomas Schütte, Selbstbildnis, 11.8.1998

Wasserfarben, Tusche (Feder) und Bleistift auf Arches-Papier, 38,5 x 28,5 cm
Kunstmuseum Winterthur, Geschenk des Künstlers

Versuch, der Wirklichkeit habhaft zu werden. Und ebenso wie Schütte statt einem definitiven Bild wiederholte Anläufe zu einer Darstellung nebeneinander stehen lässt, von denen viele von vornherein auf der Strecke bleiben, zieht er der definitiven Ölmalerei auf Leinwand das Aquarell oder die Tuschzeichnung auf Papier vor. Umso erstaunlicher, da er auf traditionelle Motive zugeht, zugleich aber eine Form der Umsetzung wählt, die provisorisch und flüchtig ist und statt der einen Lösung Annäherungen, statt Endgültigkeit die Möglichkeitsform wählt.

Oft begleiten Zeichnungen und Aquarelle in Schüttes Ausstellungen Skulpturen oder andere grössere Arbeiten, als Kommentar und Hinweis darauf, dass der Uebergang vom Gezeichneten in das Gebaute fließend ist. Mehr als das: die Skizzen- und Aquarellbücher begleiten den Künstler in der Art eines Tagebuchs und halten fest, was ihn an Wichtigem und Geringerem beschäftigt. So mischen sich Beobachtungen und Projekte, Kalauer und brillante Einfälle in einer teils durch Wortspiele chiffrierten, teils direkten, spröden oder liebevollen Niederschrift, die nach der gleichförmig schwebenden Aufmerksamkeit eines Betrachters verlangt. So zeigt eine der "September Notes" von 1989 die in trüber Brühe steckenden Beine eines Mannes, ergänzt durch das Wort: "MUDERN". Das an ein Verbum anklingende Wort schlägt eine Brücke zwischen "modern" und "mud", Matsch, und setzt Zeitgenössisches in die Nähe desjenigen, der im Ungewissen umherstapft oder sogar darin steckenbleibt. Betrachtet man diese doppelbödigen Aufzeichnungen, gerät man in die Rolle des sarkastischen Beobachters, die der Künstler vorspielt. Doch die sichere Distanz des Betrachters ist nicht gegeben, denn die Zeichnungen und Aquarelle arbeiten sozusagen mit unlauteren Mitteln, indem sie den Betrachter auf ihre Seite ziehen, ihn rühren oder verspotten und ihm nicht die Offizialität und Objektivität vermitteln, die Malerei verleiht.

Unmittelbarkeit, Empathie, Illustration, Illusion, Bilderzählung – die Begriffe, die bisher gefallen sind, gehören zu denjenigen, die die Generation von Schüttes Lehrern an der Düsseldorfer Akademie ausser Kraft gesetzt glaubte. Tatsächlich befasste sich Schütte während seiner Akademiezeit in den siebziger Jahren nachdrücklich mit Künstlern wie Michael Asher, Dan Graham oder Sol LeWitt, deren Arbeit darauf zielte, das Funktionieren der Kunstproduktion zu analysieren und Praktiken einzuführen, die ihre eigene Bedingtheit lesbar machen sollten. Schüttes erste überlieferte Arbeiten beziehen sich auf die



Thomas Schütte, Studioskizze, 1982

Bleistift und Lackfarben auf Papier, 131,2 x 110 cm

Kunstmuseum Winterthur

Praktiken dieser Künstler, wenn er beispielsweise 1977 in der Arbeit "Grosse Mauer" Holztäfelchen, deren rotbraune Bemalung den Anschein von Backsteinen erweckt, auf eine Wand montierte, so dass eine Mauer evoziert wird, deren Elemente sich als Abbildungen zu erkennen geben. Ein sichtbar nachvollziehbares Vorgehen, das nicht die Identität der Elemente mit sich selber sucht, sondern im Vorweisen des Verfahrens und des Hergestellten zugleich die Möglichkeiten der Illusion auf den Plan ruft. Nahe dieser Mauer, die sich mühelos demontieren und in eine Beige von Holzplättchen verwandeln lässt, sind die bemalten "Holzringe" von 1977; sie sind in regelmässigen Abständen auf der Wand befestigt und gehen die Malerei von einer Seite her an, wo sie weder Dekoration noch Demonstration ist, sondern bereits den Raum als Spielfeld in Anspruch nimmt.

Von da führt der Weg zu den Werkgruppen der achtziger Jahre, die sich mit Ansichten von Bauten und öffentlichen Gebäuden beschäftigten. Darunter zentral die "Pläne I-XXX", in schwarzer Lackfarbe auf gelben Grund gesprayed, in der signalhaften Erscheinung unmittelbar Gefahr und Bedrohung beschwörend, obwohl unter diesen Plänen so vertraute Anlagen wie Autobahnkreuzungen oder ein Fernsehturm neben einer startenden Rakete und abstrakten Schemata figurieren. Schütte verwendet für die Pläne Tücher, die wie Schautafeln oder Schulwandbilder lose an der Wand hängen, Mitteilungen, die wieder zusammengerollt werden können und die für sich auf die Monumentalität der dargestellten Strukturen verzichten. Die losen Bilderbogen mit den plakativ gemalten Bildern sind den Kulissenbildern des Theaters verwandt. Tatsächlich findet Schütte in Gestalt des Bühnenbildes, dem Szenendekor, eine andere Form der Darstellung, die er für seine Zwecke nutzt: so werden Mitte der achtziger Jahre eigentliche Bildfolgen gemalt, die in verschiedene Aufzüge gegliedert sind und ein imaginäres Theater erstehen lassen. Akteure sind schematische Holzfigürchen, die zu Gruppen geballt, aber auch in einzelnen Exemplaren davor plaziert werden. Auf diese Figürchen folgen später Figuren aus Keramik, Stahl oder anderen Materialien, die als Miniatur oder übergross auftreten. Da sind die Ansammlungen auf imaginären öffentlichen Plätzen – "Piazza uno" und "Piazza due" –, dann Szenen aus dem Künstlerleben – die verschiedenen Fassungen von "Laufbahn", die als Ansammlungen von Menschengruppen um erhöhte Führer- oder Idolfiguren konzipiert sind. Selbst die jüngst entstandenen Gruppen von abstrakten vasenförmigen Figuren in bemalter Keramik formieren sich

unversehens so, dass sie zu einer symbolischen Erzählung von Macht und ihrem Anhang werden.

Dieser Dekor hat etwas Zwiespältiges an sich: zum einen lässt er sich zusammen mit den Figürchen als geschlossene Bühnenwelt betrachten, die von aussen gesehen sinnbildlich, wie der Entwurf einer Welt in kleinerem Massstab erscheint. Zum anderen wird der Betrachter in Galerie oder Museum willentlich oder nicht in das Geschehen einbezogen, und die Verschiebung der Proportionen wird zu einem zusätzlichen Element der Verfremdung, das den Betrachter sich selber fremd als Akteur erscheinen lässt. Beide Funktionen der miniaturhaften Szenen entstammen einer literarischen und bildnerischen Tradition der Verkleidung und Erläuterung der Wirklichkeit in einem verzerrten Ebenbild: in den Welten, denen Gulliver auf seinen von Jonathan Swift erdachten Reisen begegnet und in denen er immer auch mitzuspielen hat, wie in Grandvilles "Un autre monde", wo Tiere und Gegenstände in die Rollen der Menschen schlüpfen und die gesellschaftlichen Verhältnisse, Realität und Utopie in ihr Gegenteil verkehren. Die Szenenbilder, Bildfahnen, Spruchbänder Schüttes führen uns in eine Fiktion: ein Standpunkt wird versetzt und nicht ein Urteil gefällt. Einer der Helden aus Schüttes Szenen ist Mohr, der Maler in "Mohr's Life", auf dessen Staffeleien lauter Bilder mit schweren Wolken stehen – ob daraus Gold auf die Erde regnet, bleibt offen, eine Hoffnung. Jedenfalls klingt der Satz vom Mohr, der seine Schuldigkeit getan hat und nun gehen kann, nach, wenn ihm die Figur des Atelierbesuchers oder Kunden gegenübersteht, unter einem Himmel, der nicht voller Geigen, sondern voll alter Socken hängt. Diese Figürchen aus Knetmasse, gekleidet in Stoffreste, spielen das alte Spiel von Herr und Knecht vor. Eingang und Ausgang bleiben offen, Positionen werden nur angedeutet, ein Mechanismus in Gang gebracht.

Theatralisches in Malerei und Skulptur einzuführen, gehört zu den Verstössen gegen die Prinzipien der Moderne, und man erinnert sich des Vorwurfs des amerikanischen Kritikers Michael Fried an die Adresse der minimalistischen Skulptur, sie verwandle den abstrakten Raum der Skulptur in eine Bühne und sei der Zeitlichkeit verfallen. Schüttes frühe Arbeiten, die vieles von dem vorbereiten, was er seither geschaffen hat, tragen wohl mehr von den Entwicklungen der Skulptur der sechziger Jahre in sich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, denn er nützt den Raum in mehrfacher Hinsicht – als abstrakte

Gestaltungseinheit, die er mit realen Elementen besetzt, und zugleich als Bühne, auf der das Reale in das Fiktive übergeht.

Eine grosse Arbeit Schüttes, "Hauptstadt II", erstmals 1984 in Düsseldorf an der Ausstellung "von hier aus" gezeigt, bringt seine frühe Thematik auf den Punkt: wie von Scheinwerferlicht erfasst sind auf acht übermannshohen rechteckigen rotbraunen Holzgebilden in fahlgelben runden Feldern monumentale Architektur motive in Vogelperspektive wiedergegeben. Es sind einer Hauptstadt angemessene Architektur erfindungen, die sich teilweise als Kulissen in der Art eines Potemkinschen Dorfes geben; andere sind aus Gebrauchsgegenständen – einer Axt, Flaschen, einer Leiter – entwickelt. Die im Halbrund regelmässig aufgestellten Elemente bilden selbst eine Art Stadt, innerhalb derer man sich bewegt, eine ambivalente Konstruktion aus Ueberresten von Revolutionsarchitektur und übersteigertem Funktionalismus. Speersches Pathos und postmoderne Ambitioniertheit prägen die aggressive Symbolik der Sprache, die die zentralen Bauten dieser Hauptstadt sprechen und in der das Museum als pyramidaler Verbrennungsofen konzipiert ist. Nun darf man diese Entwürfe nicht als blosse Karikaturen verstehen; sie sind das Gegenstück zu den Monumenten, die Schütte tatsächlich im öffentlichen Raum plazierte: die Münsteraner "Kirschensäule", "Tisch" und "Tor" in Hamburg, der "Schutzraum" in Sonsbeek – nicht so sehr autonome Skulpturen als Teile einer Erzählung, die in städtische Situationen eingebracht sind. Andererseits führen die monumentalen Entwürfe auf direktem Weg zu Schüttes Modellen, die nun weniger das öffentliche Gebäude als das Künstlerhaus zu ihrem Thema machen.

Eröffnet wird diese Werkgruppe von den sogenannten "Studioskizzen" von 1982–1983, grossformatigen Bildern, gemalt in Lackfarbe, deren glatte Oberfläche eine massive Offizialität vorstellt. Sie zeigen Einzelheiten weitläufiger Gebäude – Kellertreppen, kugelbekrönte Zinnengänge, hochaufragende Turmbauten – , Fragmente riesenhaft angelegter Atelierräumlichkeiten, aus denen Anspruch und Schrecken die Spuren künstlerischer Arbeit getilgt haben. Schützende Festung und Gefängnis zugleich, sind diese Skizzen eine erste Reflexion der eigenen Biographie wie der von der Oeffentlichkeit vorbestimmten Rolle des Künstlers. Auf diese Entwürfe folgen die auf Tischen aufgestellten Modelle für Wohn- und Atelierhäuser für Künstler. Nun hat das Künstlerhaus, wie Eduard Hüttinger belegt hat, eine bis in die Renaissance zurückführende Geschichte, die parallel zum



Thomas Schütte, Remember You – Remember Me, 2016
Wasserfarben und Bleistift auf Papier, 38 x 28 cm
Kunstmuseum Winterthur, Geschenk des Künstlers

sozialen Aufstieg des europäischen Künstlers vom Handwerker zum erfolgreichen Unternehmer oder zum selbsternannten Träger einer Botschaft verläuft. Das real gebaute Künstlerhaus vereinigt in seinen hervorstechenden Exemplaren, etwa der Stuck-Villa in München, dem Musée Gustave Moreau in Paris oder dem Haus Max Bill in Zumikon, die Selbstdarstellung mit dem utopischen Entwurf des Künstlerdaseins, es ist Schauplatz der Arbeit des Künstlers, deren Deutung und Ueberhöhung. Seine höchste Steigerung erfuhr das Künstlerhaus im 19. Jahrhundert, da die Lokalitäten ehemals praktischer Aufgaben zu sinnbildlichen Stätten umgebildet wurden: die ländliche Villa als Ort "für studio et litteris und landwirtschaftlich-ökonomische Zwecke, das städtische Atelier als Weihestätte reiner Repräsentation und dekorativer Hofhaltung"; über die Bedürfnisse der künstlerischen Arbeit hinaus sollte es ihr den festlichen Rahmen schaffen oder sogar ihr Sanctuarium sein.

Selbst in jüngeren Bauten dieses Typus finden sich Zeichen, die deutlich auf die Rolle verweisen, die das ausgehende 19. Jahrhundert dem Künstler zugedacht hatte, und so erscheinen Schüttes Modelle, einmal abgesehen von ihrer architektonischen Erscheinung, eigentümlich vertraut. Diese Architektur spricht, denn sie ist narrativ eingesetzt, kommentiert etwa den Lebenslauf ihres fiktiven Bewohners. Beispielsweise "ELSA", ein Gebäudekomplex aus vier Teilen: Entrée, Leben, Studio, Arbeit. Was als gleichzeitig wahrnehmbare Funktionen erscheint, hat in seinem Ablauf auch etwas drohend Schicksalhaftes: durch das klein gehaltene Entrée betritt man den Lebensraum, zweistöckig, mit attraktiver Terrasse versehen, tritt dann in das Studio über, das sich auf den Lebensraum ausrichtet und gerät schliesslich in den fabrikartigen Arbeitsraum mit Sheddächern, wo man sich nicht den Künstler als einzelnen, sondern eine Art Manufaktur vorstellt, so als ob der unbekümmert frische Eintritt über den Spielraum der Erfindungen in dumpfe Auftragsarbeit münden müsse. Anders das frühe romantische "Studio in den Bergen" mit seinem ländlichen Charme, dann die Hufeisenform von "HQ", Headquarter, eines Zentrums für Strategien, und sein Gegenstück, die modulare Archivarchitektur des "Collector's Complex".

Ironie allein greift zu kurz. Hier ist ein Moralist am Werk, der den Modellbau dazu benützt, Fragen zu stellen und Unsicherheit zu schüren, wo die Moderne den Künstler doch sicher untergebracht zu haben glaubte. Noch deutlicher wird hier, dass die Genealogie von Schüttes Arbeit weit über die jüngere Vergangenheit

hinausweist. Die Vielfältigkeit der von ihm gewählten Arbeitweisen, der schwarze Humor in seiner skeptischen Sicht der Dinge und die Brüche, die er immer wieder in seine Arbeit einführt, verweigern stilistische und andere Einordnung. Neben der offiziellen Kunstgeschichte ist für Schütte eine ästhetische Tradition wach geblieben, die in den satirischen Erörterungen dieser besten aller Welten, in der Karikatur ihrer Bewohner, speziell in Daumiers Lithographien, mehr noch in seinen Bildnisbüsten, in Wilhelm Buschs Bildergeschichten und nicht zuletzt in Schwitters' Grotesken ihre Höhepunkte erreichte. In der Unbekümmertheit um korrekte Ausdrucksformen entstehen spielerisch Gestaltungen, die sich am Rande der offiziellen Kunstgeschichte ansiedeln. Am Rande insofern, als das spielerische Verfertigen von Bildern die Grenzen der Gattungen überschreitet und entgegen strikten Definitionen von Zeichnung, Bild, Skulptur Zwischenformen entstehen, jeweils genügend weit getrieben, um einen Gedanken sichtbar zu machen. Das ist nicht eine Kunst der stabilen Gemütslage, sie kann unversehens von Spott in Ernst umschlagen, denn es ist eine Kunst manchmal verhaltener, aber auch sehr offener Emotionalität.

Dies geschieht beispielsweise dort, wo das Groteske für etwas steht, was anders nicht zu sagen ist, etwa in den Totenmasken aus glasierter Keramik, die Schütte jüngst zeigte. Eine dieser über menschliches Mass vergrößerten Masken wird auf ihrer offenen Rückseite auf einem Podest liegend präsentiert, so dass man das nach oben gerichtete Antlitz nur teilweise sehen kann. Sie ist bunt bemalt oder eher sogar mit glasierter Farbe bespritzt, die über die puppenhaft groben Gesichtszüge hinunterrinnt, und begleitet wird sie von einer Folge wunderbar zarter Blumenquarelle. Das Anrührende dieser Bilder lässt das vordergründig Groteske in Tragik umschlagen, und das aggressiv Grobschlächtige der Maske verwandelt sich in Elegie. Das Zusammentreffen von scheinbar Unvereinbarem erschafft eine mehrstimmige Aussage, in der die eine Stimme die jeweils andere reflektiert. So betrifft die daraus aufsteigende Klage nicht allein die Figur des Toten, sondern ein viel weiter reichendes Gefühl des Verlusts, das sich nicht anders als in einer vielfach gebrochenen Bildsprache aussprechen kann. Die Umstände erlaubten es Schütte, ein ganz konkretes Gegenstück zu diesem poetischen Trauerstück zu erarbeiten: es ist die Gestaltung des "Hauses des Gedenkens" im ehemaligen Konzentrationslager Neuengamme bei Hamburg, die Schütte bewusst nicht als ein Kunstwerk, sondern als Dienst an der

Oeffentlichkeit übernahm und wo sich Elemente seines Schaffens, respektvoll zurückgenommen, in der Klage um die dort zu Tode Gekommenen vereinen.

Zurück zu den Blumen, den Selbstbildnissen und ganz allgemein den Zeichnungen: sie sind der Kern von Schüttes Arbeit, gerade weil sie sich nicht eindeutig auf die Seite der Modelle und figürlichen Darstellungen noch auf die Seite einer naturalistischen Kunst stellen lassen. Sie sind Teil der Inszenierung, wenn sie Skulpturen begleiten und Motivik und Atmosphäre des zentralen Elements in anderer Tonlage begleiten, die aggressive Düsterei mancher Modelle versöhnen. Die Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit jeder einzelnen Blume fordert die Empathie, der sich die Objektivität des Modellbaus entzieht. Die Zeichnungen in Installationen führen eine Sprache, die sich von jener der Gegenstände unterscheidet, sei es, dass sie eine persönliche Rede einführt, sei es, dass sie die Brücke zurück zur Welt schlägt, in der Thomas Schütte, aber auch die Betrachter seiner Werke leben. Daraus wird der Ernst verständlich, mit dem er regelmässig das Zeichnen und Modellieren betreibt, nicht nur als tief sarkastische oder mindestens distanziert ironische Darstellung, sondern als ein nüchternes Erfassen dessen, was um ihn herum geschieht. Es ist eine der wenigen Möglichkeiten, die Trauer zu überwinden, welche die historische Sicht auf den Verlauf einer einzelnen Biographie oder auf die Typologie des Künstlers vermittelt: sich an die Wiedergabe der Wirklichkeit zu wagen. Im Ziehen eines Strichs, wie er in aller Bescheidenheit dasteht, findet sich etwas Authentisches, nicht Wahres oder Falsches, aber Angebrachtes. Dass Thomas Schütte nicht locker lässt im Versuch, dieses zu erarbeiten, dafür wissen wir ihm Dank.

Dieter Schwarz