



Das Skizzenhafte in Thomas Schüttes Formensprache Benjamin Dörr

„My Works don't come from anywhere else but the Sketchbook.“¹

Thomas Schüttes Arbeiten beinhalten vielfältige kulturhistorische Zitate und kunsthistorische Bezugnahmen, und so setzte sich der Künstler auch mit einer der monumentalsten Formen der politisierten figurativen Plastik, dem wilhelminischen Nationaldenkmal, auseinander.² Eine kleine Figur von 53 cm Höhe, bestehend aus einem Knetmassekopf und einem mit einem Stück Stoff verhüllten Leib, bildet den Ausgangspunkt für die Arbeit „Vater Staat“ (Abb. 1), bei der auch der Titel einen Rekurs auf das 19. Jahrhundert darstellt und nicht anders als ironisch verstanden werden kann.³ In der Kombination von Form und Titel wirkt diese Setzung wie ein spontaner Witz, dem eine Leichtigkeit innewohnt, wie sie aus den Aquarellen oder den Architekturmodellen des Künstlers reichlich bekannt ist. Und doch verortet sich Schütte mit seinem „Vater Staat“ mitten hinein in die bedeutungsschwere Tradition der Denkmalsplastik, auf die er aus der Ferne antwortet. Er tut dies, indem er die Skulptur in der monumentalen Größe von fast vier Metern Höhe und in bronzener – beziehungsweise stählerner – Materialität ausführen lässt (Abb. S. 30). Auf diese Weise entsteht ein Hallraum, in dem der ursprünglich leichtfüßig anmutende und ironisch gesetzte Rekurs auf das Nationaldenkmal des späten 19. Jahrhunderts eine neue Ernsthaftigkeit erhält und die Skulptur unausweichlich auch als ein zeitgenössischer Kommentar wahrgenommen werden muss, über die sich unmittelbar Fragen zur heutigen Konstitution des deutschen Nationalstaates aufdrängen.⁴ Doch trotz der fundamental veränderten Wahrnehmung, die durch die erhebliche Vergrößerung hervorgerufen wird, bleibt die Skulptur in ihrer Form nahezu identisch mit dem Modell.⁵ Und damit bleibt auch der humoristische Twist der schnellen Idee erhalten, gleichwohl er unter den finalen Ausmaßen der Skulptur seine Leichtigkeit zu verlieren droht. Schütte selbst kokettierte, dass die rasche Fertigung der Urform die fehlenden Arme bedingt habe,⁶ die nun als ein wesentliches Element zur Interpretation einladen.⁷ Mit der monumentalen Ausführung unterläuft Schütte den Charakter des spontanen Einfalls und erhebt die Skizze zum Monument. So gelingt es ihm, mit der inhaltlichen Leichtigkeit und formalen Offenheit des Modells der bedeutungsschweren Tradition des Nationaldenkmals eine zeitgemäße Position entgegenzusetzen.

Die Skulptur „Vater Staat“ ist hier zur Illustration formaler Aspekte angeführt, und die hierbei zu beobachtenden Bezüge auf die Kunst des Wilhelminismus stellen unter den vielfachen Rekursen in die Kunstgeschichte, die in Schüttes Werk nachvollzogen werden können, keineswegs eine dominante Rolle dar.⁸ Bei der an diesem Beispiel herausgestellten Engführung zwischen Entwurf und endgültiger Skulpturenform handelt es sich um ein grundsätzliches Element der plastischen Arbeitsweise des Künstlers. Die Skalierung kleiner Entwürfe in größere Dimensionen, ohne dass die Formen dabei wesentliche Veränderungen erfahren, findet sich etwa auch bei den Skulpturengruppen der „Geister“ (Abb. 2) oder bei den

Abb. 1 Vater Staat (Modell), 2007, Wachs, Fimo-Modelliermasse, 53 × 20 × 22 cm

„United Enemies“. Mit der Größenskalierung wird auch das Material der Figuren verändert, und es werden Entwürfe aus Knetmasse und Stoff in Bronze („Vater Staat“, „United Enemies“), Keramik („Old Friends Revisited“), Muranoglas („Glasköpfe“) oder Holz („Krieger“) ausgeführt, wobei die Dimensionierung der Skulpturen dem mit dem Material verbundenen gewünschten Ausdruck angepasst wird. „[B]ei allen Werken sind Form, Inhalt und Medium für eine notwendige Aussage in Einklang gebracht [worden].“⁹ Während die plastischen Skizzen in der Regel aus einfach verfügbaren Werkstoffen gefertigt sind – bei den „United Enemies“ beispielsweise aus Knetmasse, Holzstäbchen und alter Kleidung des Künstlers –, wirken die Materialien, in denen die Skulpturen ausgeführt werden, vielfach besonders und für die gegenwärtige bildhauerische Praxis ungewöhnlich. Einige der Materialien – wie etwa Bronze – gehören einem tradierten Materialkanon der Bildhauerei an und gelten in der zeitgenössischen Kunst als anachronistisch.¹⁰ Da die Figuren auch in der transformierten Form durch den Werkstoff ihrer ursprünglichen plastischen Skizze geprägt bleiben, entstehen unerwartete und unbekannte Kombinationen von Form und Material, die für Schüttes Skulpturen charakteristisch sind.

Thomas Schütte setzt bei den Transferarbeiten seiner Werke hinsichtlich Größe und Material auf die Zusammenarbeit mit spezialisierten Handwerkern und macht Gebrauch von digitalen Techniken wie dem 3-D-Druck. Seine Aufgeschlossenheit gegenüber menschlicher wie technologischer Unterstützung wird deutlich, wenn er über die Vergrößerung seiner „Geister“ sagt, er selbst habe dabei „kam mehr etwas zu tun gehabt“.¹¹ Neben der Einbeziehung von professionellen Handwerkern und Werkstätten lässt sich Schütte im Produktionsprozess laut eigener Aussage bisweilen auch von seinen Kindern beeinflussen. Dabei konstatiert er, dass durch das Integrieren anderer „Mentalitäten“ „die ganze Sache [...] interessant [bleibe]“, da sie so „in der Schwebel“ gehalten werde. „In dem Moment, wo sie festgenagelt wird und in die Schublade kommt, dann kommt man nicht sehr viel weiter.“¹² „Kunst kann man nicht machen, man muss sie passieren lassen“,¹³ sagte Thomas Schütte einmal.

Und so kreiert er Settings, in denen Kunst „passieren“ kann: Seine „Ceramic Sketches“ entstanden ebenso nach „Spielregeln“, wie etwa die Zeichenserie der „Mirror Drawings“ (jede Stunde ein neuer Tonklotz beziehungsweise jeden Tag ein Selbstporträt). Dazu sagt Schütte: „Der Prozess, wie man zu einer Form oder einem materiellen Ausdruck kommt, ist bereits an sich interessant. Es ist für mich sehr wichtig geworden, diesen Prozess monate- und manchmal jahrelang zu durchleben. [...] Es verändert sich die ganze Zeit, und es kann furchtbar anstrengend sein.“¹⁴ In derartigen Settings stellt sich Schütte einem künstlerisch-handwerklichen Arbeitsprozess, der als Formensuche beschrieben werden kann und dessen Ergebnisse anschließend vielfach weiterverarbeitet werden.¹⁵

In Schüttes Arbeitsweise findet sich die grundsätzliche Bereitschaft für spielerisch-experimentelle Vorgehensweisen, was sich etwa bei der Produktion seiner ersten individualisierten, also ohne einen architektonischen Kontext konzipierten Skulptur zeigt. Diese stellte der Künstler aus Gründen der Statik in einen Topf mit flüssigem Wachs, wobei er das Wachs anschließend als zentrales Element der Skulptur definierte, indem er der Arbeit den Titel „Mann im Matsch“ gab. Eine ähnlich unbeschwerte und gleichsam pragmatische Herangehensweise findet sich bei der Werkserie der „Geister“, bei der es scheint, als sei es Schütte



Abb. 2 Großer Geist Nr. 9, 1997, Aluminium, 250 × 127 × 140 cm

innerhalb eines spielerischen Formfindungsexperiments darum gegangen, auf möglichst einfache Weise Standskulpturen herzustellen: Er fertigte die Modelle dieser Serie aus Wachsschnüren, die er spiralförmig drehte und daraus etwa 35 cm hohe Figuren formte, die zur Stabilisierung in flüssiges Wachs getaucht und abschließend in eine heiße Pfanne gestellt wurden, um die Füße plan auszurichten. Eine Auswahl der so erschaffenen Figuren wurde auf das Siebenfache vergrößert und in Stahl, Bronze und Aluminium ausgeführt (Abb. 2). In ihrer endgültigen Form bleibt der Herstellungsprozess der „Geister“ deutlich nachvollziehbar, wodurch die Konstruiertheit der Figuren zu einem Kernthema der Serie wird. Durch derartige spielerische Vorgehensweisen, die unmittelbar in der Form konserviert werden, behalten die Werke einen offenen, un abgeschlossenen Charakter und eine grundsätzliche Nähe zum Skizzenhaften.

In Schüttes Skulpturen gibt es verschiedene Elemente, die wie formale Motive immer wieder auftauchen und in denen ebenfalls der offene Charakter und die Nähe zum Skizzenhaften deutlich wird. Hierzu zählen etwa die Gewandung mit einem um ein inneres Gerüst gelegten Stoffteil („United Enemies“, „Vater Staat“)¹⁶ oder die Verwendung von Flaschendeckeln beziehungsweise Stoffetzen als Hüte („Krieger“, „Vater Staat“). Solche Elemente funktionieren wie Presets und dienen zur Zusammenfassung von Teilen bei der Entwicklung der Form, auf die Schütte zurückgreifen kann, wenn er eine weitere Ausarbeitung des Figurenkörpers (oder der Frisur) nicht für notwendig erachtet.¹⁷ Über seine Büsten sagte er einmal: „Das ist so mit das Schwerste, was man machen kann, nämlich im toten Material ein Leben reinzukriegen. Und immer wenn ich denke:

„Jetzt lebt dieser Kopf, dann hör ich auf, dann mache ich auch nicht weiter. Im Prinzip passiert das sehr schnell. [...] Die ‚Wichte‘ sind [...] nach einer Stunde beendet [gewesen]. Und wenn man Glück hat, dann leben die auch nach dem Guss und nach der Patina“.¹⁸

In der Vergangenheit hat sich Thomas Schütte verschiedenen klassischen Themenfeldern der Bildhauerei gewidmet, denen er sich über ein Arbeiten in Serien annäherte. So hat er sich bei seiner Werkserie der „Geister“ mit der Standskulptur und bei seinen „Frauen“ mit dem liegenden Akt auseinandergesetzt. In einer derartigen seriellen Arbeitsweise wird ein weiterer Aspekt des Skizzenhaften in Schüttes Werk deutlich: der Entwurfs- oder Vorschlagscharakter der ausgeführten Form. Wie oben dargestellt wurde, dienten ihm als Grundlage für die Serie der „Geister“ Formexperimente mit Wachsschnüren, von denen er über 100 Stück herstellte und anschließend die ihm als geeignet erscheinenden Exponate für eine Vergrößerung auswählte. Ähnlich ging er bei der Serie der „Frauen“ vor: Als Ausgangspunkt fungierten hier die „Ceramic Sketches“, Tonmodelle von liegenden Körpern, von denen Schütte im Akkord mehrere Exemplare pro Tag anfertigte, bis er letztlich etwa 120 Modelle hatte. Auch wenn Dimensionierung und Materialität der aus den Formenreservoirs entwickelten „Großen Geister“ und „Frauen“ vermuten lassen, dass es sich hierbei um finale Lösungen zu den gesetzten Themen handelt (zur Standskulptur und zur liegenden Figur), entzieht sich Schütte doch einer endgültigen Festlegung, indem er jeweils 18 Figuren in je drei verschiedenen Materialien ausführen ließ: in Bronze, Stahl und Aluminium. Er erschuf mit seinen „Geistern“ und „Frauen“ also je 54 Angebote zur stehenden beziehungsweise liegenden Figur, wobei das zugrundeliegende Formenarsenal 100 Stück zum Teil deutlich übersteigt. Bei den beiden genannten Werkserien bezog sich Schütte also in doppelter Weise auf die Skizze: zuerst in der Produktion der Modelle, bei der er eine Vielzahl herstellte, sowie anschließend in der Umsetzung der hierfür ausgewählten Modellfassungen, bei der er immer noch 18 Versionen in je drei Materialien anfertigen ließ.



Abb. 3 Ceramic Sketch, 1997–99, glasierte Keramik, Stahl, ca. 15 × 20 × 30 cm



Abb. 4 Frauenkopf (implodiert), 2019, glasierte Keramik, Stahl, 39 × 42 × 48 cm

Dass Schütte bereits den Entwurf zu einer Skulptur als ausstellungswürdiges Werk ansieht, kann sowohl an den Modellen der „Geister“ als auch an den „Ceramic Sketches“ abgelesen werden, die er je auch als eigene Arbeiten ausstellt. Wenn er bei der Produktion der „Ceramic Sketches“ nicht gelungene Entwürfe platt drückt, anstatt sie zu vernichten, aber als Teil der Serie beibehält, wird auf erstaunliche Weise sein systematischer und konzeptioneller Ansatz deutlich, den er bei diesen experimentellen Serien verfolgt (Abb. 3). Vergleichbares ist auch bei einem Frauenkopf festzustellen, der, nachdem die Vorlage bei der Übertragung in Ton in sich zusammenfiel, von Schütte als Möglichkeit wahrgenommen wurde, hierin neue, unerwartete Formen zu erkennen, die dann mit entsprechendem Titel versehen („Frauenkopf [implodiert]“, Abb. 4) ausgestellt wurden. Bei einer anderen Arbeit, den „Klotzköpfen“ von 2008, zeigt sich Schüttes Umgang mit dem Zufall noch deutlicher. So handelt es sich hierbei um zwölf Tonquader, die ihre Form durch den Akt des Auf-den-Boden-fallen-Lassens erhielten und die durch lediglich minimale ergänzende Eingriffe nun ein breites Spektrum von gemischten Ausdrücken umfassen.

Dem spielerischen Umgang, den Thomas Schütte im Formfindungsprozess seiner Skulpturen verfolgt, stehen präzise kalkulierte Inszenierungen bei deren Präsentation gegenüber. So ließ er bereits mehrfach seine „Wichte“ in einer horizontalen Linie in Überkopfhöhe anbringen, wodurch die Betrachtenden in eine defensive Position gedrängt wurden und die Büsten übermächtig erschienen (Abb. S. 48). Gleichwie Thomas Schütte in seinen Skulpturen auf kanonisierte künstlerische Positionen rekurriert, lassen sich auch bei deren Präsentationsformen vielfältige Verweise nachvollziehen. So zitiert er mit der Hängung der „Wichte“ seinen ehemaligen Lehrer Gerhard Richter, dessen „48 Portraits“ 1972 im deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig auf dieselbe Weise ausgestellt wurden. Als Schütte 1992 die Aquarelle seiner Serie „Requiem“ in Jean

Berniers Athener Galerie an quer durch den Raum gespannten Wäscheleinen aufhängte, bezog er sich auf die berühmte Präsentation von Marcel Duchamps New Yorker Ausstellung „First Papers of Surrealism“ von 1942. Auch bei der Inszenierung der kleinen „United Enemies“ unter Glashauben und auf Abflussrohren handelt es sich um wohlkalkulierte Setzungen, die substanziale Teile der Arbeiten sind – so gibt Schütte als Material dieser Fassung der „United Enemies“ an: Fimo-Modelliermasse, Stoff, Holz, Glas, PVC (Abb. S. 46). Indem er seine „Frauen“ auf den immer gleichen Stahlischen präsentiert, integriert er über den Sockel den Charakter der Werkbank, der die Herkunft der Formen aus den „Ceramic Sketches“ zu belegen scheint. Mit seiner Aufnahme des Sockels als Teil der Skulptur greift Schütte eine Idee Constantin Brâncușis auf. Es ist bemerkenswert, dass der Künstler sämtliche Sockel und Tische für seine Werke bereits bei deren Produktion mitdenkt und entsprechend zu Ausstellungen mitliefert.

Der präzise Umgang mit den Präsentationsformen seiner Werke dokumentiert, dass Thomas Schüttes künstlerisches Arbeiten in hohem Maße kontrolliert erfolgt – entgegen allen skizzenhaften Elementen seiner Skulpturen und den spielerisch-experimentellen Vorgehensweisen bei deren Produktion. In den vergangenen 40 Jahren entwickelte der Künstler eine charakteristische Formsprache, die wesentlich von der Praxis der Größenskalierung und des Materialtransfers herrührt und die von einer grundsätzlichen Offenheit des plastischen Vokabulars geprägt ist, einer Offenheit, die in der Nähe der Skulpturen zu ihren Entwürfen begründet liegt. Zugleich kommt innerhalb von Schüttes künstlerischer Produktion dem Prozess der Formsuche ein zentraler Stellenwert zu. Dabei gehört es zu seiner speziellen Vorgehensweise, Situationen zu erschaffen, in denen Kunst „passieren“ kann: sei es durch die Einbeziehung anderer Personen und technischer Hilfsmittel, durch ein systematisches und akkordhaftes Produzieren nach selbst auferlegten Versuchsanordnungen oder einen progressiven Umgang mit dem Zufall. Überhaupt können Schüttes Vorgehensweisen beim Entwerfen seiner Figuren grundsätzlich als spielerisch-experimentell beziehungsweise nüchtern-pragmatisch beschrieben werden. Die daraus resultierenden schnellen, bisweilen flüchtig wirkenden Formen sowie der Charakter von unerwarteter Offenheit und Unabgeschlossenheit sind wesentliche Merkmale der Skulpturen. Diese wirken dadurch niemals determinierend, sondern bleiben im Gegenteil stets vieldeutig. Zudem führt das Arbeiten in Serien dazu, dass Schüttes Werke jeder Festlegung auf starre Formen und eindimensionale Aussagen entgegen. Wenn Patrizia Dander zu Schüttes Aquarellserie der „Deprinotes“ feststellt, dass nicht ein einziges, sondern eine Vielzahl möglicher Bilder in jedem der Aquarelle steckt,¹⁹ dann kann dies auch für dessen plastische Werke gelten. Durch ihren offenen Charakter bleiben sie frei von jeglicher Festlegung auf unbewegliche Eindimensionalität und eindeutige Verbindlichkeiten. Dadurch entgegen die Werke nicht nur jedem Verdacht auf idealisierende Vereinnahmung, sondern konterkarieren durch die spezielle Vorgehensweise des Künstlers auch die Idee des künstlerischen Genies. Auf diese Weise ist es Thomas Schütte möglich, die zeitgenössische Bildhauerei um erfrischende neue Positionen zu bereichern, wobei es ihm sogar gelingt, eine zeitgemäße künstlerische Antwort auf die bedeutungsschwere und historisch folgenreiche Monumentalplastik des Wilhelminismus zu formulieren.

1 Schütte, zit. nach Ulrich Loock: Thomas Schütte: Ein ziemlich ernsthaftes Spiel, in: ders.: Thomas Schütte, hrsg. von der Friedrich-Christian-Flick-Collection (Collector's Choice, Bd. 2), Köln 2004, S. 9–69, hier S. 57.

2 Zum Nationaldenkmal des Wilhelminismus vgl. Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 529–585.

3 Vgl. hierzu den Katalogtext zur Skulptur „Vater Staat“ im vorliegenden Katalog, S. 27.

4 Ulrich Loock schreibt hierzu: „Schütte greift auf die veraltete Form der Allegorie im Gewande der monumentalen Skulptur zurück, da sie es ihm erlaubt, die bis zur Unkenntlichkeit zerredete Frage des Staates erneut zu stellen“. Ulrich Loock: Public / Political, Köln 2012, S. 175.

5 Zur Skulptur „Vater Staat“ äußerte Schütte in einem Interview, in dem er zu den Augen seiner Figuren gefragt wurde, dass dessen Augen von einem Mitarbeiter, einem gelernten Bildhauer, gefertigt wurden. Siehe Thomas Schütte im Gespräch mit Theodora Vischer, Min. 4:40–5:05, www.youtube.com/watch?v=peQLTA2KX3M [letzter Zugriff 7.11.2021].

6 Thomas Schütte, Ulrich Loock: A Crooked Question Mark, in: Caroline Bourgeois (Hrsg.): In Praise of Doubt (Ausst.-Kat. Palazzo Grassi) Mailand 2011, S. 165.

7 So schreibt etwa Rita E. Täuber über „Vater Staat“: „Väterlicher Beistand ist [...] von ihm wohl kaum zu erhoffen. Zum tatkräftigen Handeln fehlen ihm die Hände“. Marc Gundel, Rita E. Täuber (Hrsg.): Thomas Schütte (Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelmann), München 2014, S. 33. Und Wolfgang Bergem merkt hierzu an: „Möglicherweise sind die Arme durch den eng geschnürten Gürtel abgeschnürt“. Wolfgang Bergem: „Herrschende Dienerinnen“ der politischen Theorie: Metaphern vom Staat, in: Markus Kink (Hrsg.): Staatsansichten – Staatsvisionen: ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt, Berlin u. a. 2013, S. 45–73, hier S. 53.

8 Zu den kunsthistorischen Zitaten in Schüttes Werken vgl. Beitrag von Guido Reuter im vorliegenden Katalog, S. 98–107.

9 Anne-Marie Bonnet, in: Daniela Antonin (Hrsg.): Thomas Schütte. Keramik (Ausst.-Kat. Hetjens – Deutsches Keramikmuseum, Düsseldorf), Düsseldorf 2020, S. 28.

10 Auch Keramik taucht als Werkstoff in der gegenwärtigen Kunst sowie allgemein in der westlichen Kunst nur selten auf. Nur wenige Künstler*innen der Moderne hätten sich des Materials angenommen, etwa Pablo Picasso und Lucio Fontana, schreibt Bonnet. Und weiter: „Keramik kennt man meist als Gefäß-, Gebrauchskeramik, während figurale Keramik in westlichen Kunstpraktiken höchstens aus dem religiösen Bereich oder jenem der Volkskunst / Folklore bekannt ist.“ Bonnet 2020, S. 30.

11 „Ich habe dann nicht mehr viel an den vergrößerten Figuren gemacht. [...] Weil ich so wenig damit zu tun hatte und auch weil die Geister so etwas wie ein Markenzeichen für mich geworden sind, habe ich die Serie irgendwann eingestellt [...]“. Schütte, zit. nach Theodora Vischer (Hrsg.): Thomas Schütte. Figur (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), Köln 2013, S. 78.

12 Thomas Schütte im Gespräch mit Theodora Vischer, Min. 51:15–52:50 (wie Anm. 5).

13 Zit. nach Bonnet 2020, S. 28. Dass Thomas Schütte den beteiligten Handwerkern durchaus Freiräume für eigene Entscheidungen zugesteht, wird in Bezug auf die Produktion der Glasköpfe deutlich. Schütte sagte dazu: „[...] sie haben sich [...] eigene Farben ausgedacht und eigene Auflagenhöhen. [...] Und dann war ich dann ganz froh, dass auch andere mal Entscheidungen treffen. Also ich hab das Bernstein nicht ausgesucht.“ Thomas Schütte im Gespräch mit Theodora Vischer, Min. 1:07:10–1:07:35 (wie Anm. 5).

14 Matthias Winzen: Notlösungen sind die besten Lösungen, in: Matthias Winzen (Hrsg.): Thomas Schütte. Zeichnungen / Drawings (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Museum De Pont, Tilburg, Neues Museum, Nürnberg), Köln 2006, S. 9–18, hier S. 16.

15 Gleichwohl betont Schütte, dass nicht jede modellierte Form umgesetzt und ausgestellt wird. Im Interview sagt der Künstler, dass das, was man sehe, ja nur ein kleiner Teil von dem sei, was er produziere: „Es gibt ja auch Köpfe die schiefgehen, und die kommen dann nicht in die Ausstellung. Das wird immer vergessen. Es wird ja immer nur das Schöne gezeigt. Und die Fehlschläge, die verschwinden dann in der Mülltonne oder im Lager.“ Thomas Schütte im Gespräch mit Theodora Vischer, Min. 4:20–4:35 (wie Anm. 5).

16 Dass sich Thomas Schütte dabei bewusst in eine formale Traditionslinie stellt, in der auch Rodins berühmtes „Balzac-Denkmal“ steht, belegt seine Aussage: „Es gibt viele Beispiele in der Kunstgeschichte, bei denen ein Mann so da steht, eigentlich nur ein Mäntelchen mit einem Gesicht drin, und das ist teilweise, wenn man die Originale sieht, gar nicht schlecht. Die Skulpturen der Fünfzigerjahre wie die von Marino Marini oder Giacomo Manzù sind irre spannend“. Schütte, zit. nach Vischer 2013, S. 158.

17 Tatsächlich äußerte Schütte zur Kopfbedeckung von „Vater Staat“, sie gehe auf Zeitmangel im Produktionsprozess zurück. Siehe Loock 2012, S. 175.

18 Thomas Schütte im Gespräch mit Theodora Vischer, Min. 2:35–3:45 (wie Anm. 5).

19 Patrizia Dander: „Und das ist ein gutes Bild.“, in: Haus der Kunst (Hrsg.): Thomas Schütte. Deprinotes 2006–2008 (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München), Düsseldorf 2009, S. 204 f., hier S. 205.

The Sketch-like Quality of Thomas Schütte's Formal Language

Benjamin Dörr

"My Works don't come from anywhere else but the Sketchbook"¹

Thomas Schütte's works incorporate diverse cultural-historical quotations and art-historical references, and as such, the artist also occupied himself with one of the most monumental types of politicized figurative sculpture, the national monument in Wilhelminian Germany.² A small, 53 cm tall figure made of modeling clay head with a body covered with a piece of cloth forms the starting point for the work "Vater Staat" (Father State) (fig. 1). Even the title already represents a retrospective look back to the nineteenth century and cannot be understood in any other way than ironically.³ In the combination of form and title, this setting seems like a spontaneous joke with an inherent lightness that is abundantly familiar from the artist's watercolors or architectural models. And yet, with his "Vater Staat," Schütte situates himself in the midst of the weighty tradition of monumental sculpture, to which he gives a detached response. He achieves this by having the sculpture executed in bronze – or steel – and in the monumental size of four meters in height (fig. p.30). An echo chamber is created in this way, which the originally light-footed and ironic recourse to the national monument of the late nineteenth century takes on a new solemn gravity. The sculpture must inevitably be perceived as a contemporary commentary, through which direct questions about the present-day constitution of the German nation-state are raised.⁴ And yet, despite the fundamentally altered perception caused by the considerable enlargement, the sculpture remains almost identical in form to the model.⁵ And thus the humorous spin on the quick idea remains, even though it threatens to lose its lightness under the dimensions of the finished sculpture. Schütte himself coquettishly insinuates that the all too rapid production of the original form was the cause for the missing arms,⁶ which are now an essential element inviting interpretation.⁷ With his monumental execution of the pieces, Schütte undermines the character of the spontaneous idea and elevates the sketch to a monument. Thanks to the lightness of the model's content and its formal openness, he succeeds in countering the meaning-laden tradition of the national monument with a contemporary position.

The sculpture "Vater Staat" is cited here to illustrate formal aspects, and the references to Wilhelminian art that can be observed here by no means represent a dominant role among the multiple recursions to

art history that can be traced in Schütte's work.⁸ The narrowing of the gap between the design and the final sculptural form highlighted by this example is a fundamental element of the artist's sculptural working method. The scaling of small designs into larger dimensions, without the forms undergoing significant changes, is also found, for example, in the "Geister" (Spirits, fig. 2) and "United Enemies" groups of sculptures. The rescaling of the size is accompanied by changes in the material of the figures and designs. Objects that originally consisted of modeling clay and fabric and are now made of bronze ("Vater Staat," "United Enemies"), ceramics ("Old Friends Revisited"), Murano glass ("Glasköpfe"), or wood ("Krieger"), adapting the dimensions of the sculptures to the desired expression associated with the material. "In all works, form, content, and medium have been harmonized for a necessary message to be made."⁹ While the sculptural sketches are usually made of easily available materials – in the case of "United Enemies," for example, the modeling clay, wooden sticks, and some old clothing belonging to the artist – the materials with which the sculptures were realized seem for the most part exception and quite unusual for the contemporary sculptural practice. Some of the materials – such as bronze – belong to a traditional material canon of sculpture and are considered anachronistic in contemporary art.¹⁰ Since the figures remain defined even in their transformed appearance by the substance used in the original sculptural sketch, unexpected and unknown combinations of form and material arise, which are characteristic of Schütte's sculptures.

Thomas Schütte relies on the collaboration of specialized craftsmen for the transfers of his works in terms of size and material and makes use of digital techniques such as 3-D printing. His open-mindedness towards human as well as technological support becomes clear when, speaking about the enlargement of his "Geister," he notes that he himself "hardly had anything more to do in the process."¹¹ Alongside the inclusion of professional craftsmen and workshops, Schütte says that he is sometimes influenced by his children in the production process. By integrating other "mentalities," he states, "the whole thing [...] remains interesting" because it is kept "in abeyance" in this way. "The moment it is nailed down and put in the drawer, then you don't get very much further."¹² "You can't make art, you have to let it happen,"¹³ Thomas Schütte once said.

To this end, he creates settings in which art can "happen." His "Ceramic Sketches" were produced

according to "rules of the game," as was, for example, the "Mirror Drawings" series (a new clay block every hour or a self-portrait every day). Schütte says: "The process of arriving at a form or a material expression is interesting in itself. It has become very important for me to live through this process for months and indeed sometimes for years. [...] It changes all the time, and it can be terribly exhausting."¹⁴ In such settings, Schütte confronts an artistic craft-based work process that can be described as a search for forms, the results of which are subsequently processed in a variety of ways.¹⁵

Schütte's working method reveals a fundamental readiness for playful, experimental approaches. This is evident, for example, in the production of his first individualized sculpture, one that was conceived without an architectural context. For reasons of statics, the artist placed this in a pot of liquid wax, subsequently defining the wax as the central element of the sculpture by giving the work the title "Mann im Matsch" (Man in Mud). A similarly light-hearted and, as it were, pragmatic approach can be found in the series of works entitled "Geister," in which it seems as if Schütte's aim was to produce standing sculptures as simply as possible within a playful form-finding experiment. He made the models of this series from wax cords, which he twisted in a spiral and from which he formed figures about 35 cm high, which were dipped in liquid wax for stabilization and finally placed in a hot pan to align the feet evenly. A selection of the figures created in this way was enlarged sevenfold and executed in steel, bronze and aluminum (fig. 2). In their final form, the process of making the "Geister" remains clearly comprehensible, thus elevating the constructed nature of the figures to a core theme of the series. Due to such playful procedures, which are directly preserved in the form, the works retain an open, unfinished character and a fundamental proximity to the sketch-like.

This open quality and proximity to the sketch-like is also evident in various elements that regularly recur like formal motifs in Schütte's sculptures. These include, for example, the garb with a piece of fabric wrapped around an inner framework ("United Enemies," "Vater Staat")¹⁶ or the use of bottle caps or scraps of fabric as hats ("Krieger," "Vater Staat"). Such elements function like presets and serve to summarize parts in the development of the form, on which Schütte can resort when he does not consider further elaboration of the figure's body (or hairstyle) to be necessary.¹⁷ He once said about his busts: "One of the hardest things you can do is breathe life into dead material. And whenever I think: This head is now alive, then I go no further. Then I stop. This happens in principle very quickly. [...] The Wichte were [...] finished after an hour. And if you're lucky, they are still alive after the casting and after the patina."¹⁸

In the past, Thomas Schütte explored diverse classical subject areas pertaining to sculpture, which he

approached by working in series. Thus, in his "Geister" series, he dealt with the free-standing statue and in his "Frauen" (Women) with the reclining nude. Working with seriality in this way reveals another aspect of the sketch-like quality of Schütte's work: the draft or proposal character of the executed form. As was shown above, he produced over 100 pieces in conjunction with the experiments on form using wax cords as a basis for the "Geister" series, after which he selected the exhibits that seemed to him most suitable enlargement. He preceded in a similar fashion with the "Frauen" series. Here, as well, the "Ceramic Sketches," clay models of reclining bodies, served as the starting point, and Schütte made several copies of them per day on a piecework basis until he ultimately had about 120 models. Even if the dimensions and materiality of the "Große Geister" (Great Spirits) and "Frauen" developed from the reservoirs of forms suggest that these are final solutions to the themes he had set (for the standing sculpture and the reclining figure), Schütte nevertheless eluded a final definition by having 18 figures each executed in three different materials: bronze, steel, and aluminum. With his "Geister" and "Frauen" he thus created 54 offers each for the standing and reclining figure, respectively, whereby the underlying arsenal of forms in part clearly exceeds 100 pieces. In the two series of works mentioned above, Schütte referred to the sketch in two ways. First in the production of the models, in which he made a large number, and then in the realization of the model settings selected for this purpose, in which he still had 18 versions made in three materials each.

The fact that Schütte already regards the design for a sculpture as a work worthy of exhibition can be seen both in the models of the "Geister" and in the "Ceramic Sketches," each of which he also exhibits as his own work. When he flattens unsuccessful designs in the production of the "Ceramic Sketches" instead of destroying them but retaining them as part of the series, the systematic and conceptual approach he takes to these experimental series becomes surprisingly clear (fig. 3). Something comparable can also be seen in the case of a woman's head, which, after the original collapsed when transferred into clay, was perceived by Schütte as an opportunity to recognize new, unexpected forms in it, which were then exhibited with an appropriate title ("Frauenkopf [implodiert]", Woman's Head [imploded], fig. 4). In another work, the "Klotzköpfe" (Block Heads) from 2008, Schütte's treatment of chance is even more evident. This group consists of twelve clay cuboids that were given their shape by the act of being dropped on the floor and that, through only minimal supplementary interventions, now encompass a broad spectrum of mimic expressions.

The playful approach pursued by Thomas Schütte in the form-finding process of his sculptures contrasts with meticulously calculated stagings in their presentation.

He has, for example, placed his "Wichte" (Gnomes) several times on a horizontal line at overhead height, thereby forcing the viewers to adopt a defensive position and lending the busts an overpowering impact (fig. p. 48). Just as Thomas Schütte looks back at canonized works of art in his sculptures, multiple references can also be traced in their forms of presentation. With the installation of the "Wichte," Schütte cites his former teacher Gerhard Richter, whose "48 Porträts" (48 Portraits) were exhibited in this way in the German Pavilion at the 1972 Venice Biennale. When Schütte hung the watercolors of his "Requiem" series in Jean Bernier's Athens gallery in 1992 on clotheslines stretched across the room, he was referring to the famous presentation of Marcel Duchamp's 1942 New York exhibition "First Papers of Surrealism." The staging of the small "United Enemies" under glass hoods and on drainpipes is also a matter of well-calculated settings that make up a substantial part of the works – Schütte specifies the material of this version of the "United Enemies" as follows: Fimo modeling clay, fabric, wood, glass, PVC (fig. p. 46). By always presenting his "Frauen" on the same steel tables, he integrates the character of the workbench via the pedestal, which seems to prove the origin of the forms from the "Ceramic Sketches". With his inclusion of the pedestal as part of the sculpture, Schütte takes up an idea advanced by Constantin Brâncuși. It is noteworthy that the artist already considers all the pedestals and tables for his works during the production process and supplies them accordingly to the respective exhibitions.

The precise handling of the forms of presentation of his works documents the highly controlled manner in which Thomas Schütte carries out his artistic work – contrary to all the sketch-like elements of his sculptures and the playful-experimental procedures he employs in their production. Over the past 40 years, the artist has developed a distinctive formal language that derives essentially from the practice of scaling up and transferring materials, and which is characterized by a fundamental openness of the sculptural vocabulary, an openness that is rooted in the proximity of the sculptures to their designs. At the same time, within Schütte's artistic production, the form-finding process is of crucial importance. It is part of his special approach to create situations in which art can "happen": be it through the involvement of other people and technical aids, through systematic and chordal production in accordance with his self-imposed experimental arrangements, or through a progressive approach towards chance. In general, Schütte's procedures in designing his figures can be described as basically playful-experimental or sober-pragmatic. The resulting fast, sometimes fleeting forms as well as the character of unexpected openness and incompleteness are essential features of the sculptures. As a result, they never seem determinative, but, by contrast, always remain ambiguous. Moreover, the use of seriality means

that Schütte's works escape any fixation on rigid forms and one-dimensional messages. When Patrizia Dander writes that there is not a single but a multitude of possible images in each of the watercolors comprising Schütte's "Deprinotes" series,¹⁹ this can also apply to his sculptural works. Due to their open character, they remain free from any determination of immovable one-dimensionality and unambiguous obligations. As a result, the works not only escape any suspicion of idealizing appropriation, but also counteract the notion of artistic genius through the artist's special approach. Thomas Schütte is able in this way to enrich contemporary sculpture with refreshing new works, even succeeding in formulating a contemporary artistic response to the monumentality of Wilhelminian sculpture, which is fraught with meaning and historically rich in consequences.

1 Thomas Schütte, cited from Ulrich Loock, "Thomas Schütte: Ein ziemlich ernsthaftes Spiel," in Ulrich Loock, Thomas Schütte, Friedrich-Christian-Flick-Collection; Collector's Choice, vol. 2 (Cologne, 2004), pp. 9–69, here p. 57.

2 On the Wilhelminian national monument, see Thomas Nipperdey, "Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert," in *Historische Zeitschrift*, no. 206, 1968, pp. 529–585.

3 See the catalogue text on the sculpture "Vater Staat" in the present publication.

4 Ulrich Loock writes in this regards: "Schütte resorts to the obsolete form of allegory in the guise of monumental sculpture, as it allows him to pose anew the question of the state, which has been talked out of all recognition." Trans. from Ulrich Loock: *Public / Political* (Cologne, 2012), p. 175.

5 Regarding the sculpture "Vater Staat," Schütte, when asked about the eyes of his figures, stated in an interview that they were made by an employee, a trained sculptor. See Thomas Schütte in conversation with Theodora Vischer, min. 4:40–5:05, <https://www.youtube.com/watch?v=pe-QLTA2KX3M> [last access December 4, 2021].

6 Thomas Schütte, Ulrich Loock, „A Crooked Question Mark," in *In Praise of Doubt*, ed. Caroline Bourgeois, exh. cat. Palazzo Grassi (Milan, 2011), p. 165.

7 Rita E. Täuber, for example, writes about "Vater Staat": "Fatherly assistance is [...] hardly to be hoped for from him. He lacks the hands to act energetically." Trans. from Thomas Schütte, ed. Marc Gundel and Rita E. Täuber, exh. cat. Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelmann (Munich, 2014), p. 33. And Wolfgang Bergem notes in this regard: "The arms are possibly tied off by the tightly laced belt." Trans. from Wolfgang Bergem, "'Herrschende Dienerinnen' der politischen Theorie: Metaphern vom Staat," in Markus Kink (ed.), *Staatsansichten – Staatsvisionen: ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt* (Berlin, et al., 2013), pp. 45–73, here p. 53.

8 On the art historical quotations in Schütte's works, see the essay by Guido Reuter in the present catalogue.

9 Anne-Marie Bonnet, in Thomas Schütte. *Keramik*, ed. Daniela Antonin, exh. cat. Hetjens – Deutsches Keramikmuseum, Düsseldorf (Düsseldorf, 2020), p. 28.

10 Ceramics likewise rarely appear as a material in contemporary art or in Western art in general. Only a few modern artists have taken up the material, for example Pablo Picasso and Lucio Fontana. Anne-Marie Bonnet writes: "Ceramics are mostly known as vessels, utilitarian ceramics, while figural ceramics in Western art practices are at most known from the religious realm or that of folk art/folklore." Trans. from *ibid.* p. 30.

11 "I then didn't do much more to the enlarged figures. [...] Because I had so little to do with it and also because the Spirits had become something like a trademark for me, I stopped the series at some point. [...]" Thomas Schütte, trans. from Thomas Schütte. *Figur*, ed. Theodora Vischer, exh. cat. Fondation Beyeler, Basel / Riehen (Cologne, 2013), p. 78.

12 Thomas Schütte in conversation with Theodora Vischer, min. 51:15–52:50 (see note 5).

13 Trans. from Bonnet 2020 (see note 9), p. 28. The fact that Thomas Schütte allows the craftsmen involved freedom to make their own decisions becomes clear with regard to the production of the glass heads. Schütte commented: "[...] they came up with [...] their own colors and their own print runs. [...] And then I was quite happy that others also make decisions sometimes. So I didn't choose the amber." Thomas Schütte, in conversation with Theodora Vischer, min. 1:07:10–1:07:35 (see note 5).

14 Matthias Winzen, "Nollösungen sind die besten Lösungen," in Thomas Schütte. *Zeichnungen / Drawings*, ed. Matthias Winzen, exh. cat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Museum De Pont, Tilburg, Neues Museum, Nuremberg (Cologne, Köln) 2006, pp. 9–18, here p. 16.

15 Nevertheless, Schütte emphasizes that not every modeled form is realized and exhibited. In the interview, the artist says that what you see is only a small part of what he produces: "There are also heads that turn out wrong, and then they don't make it into the exhibition. That is always forgotten. Only the most beautiful things are shown. And the failures disappear into the trash can or into the storage facility." Thomas Schütte in conversation with Theodora Vischer, min. 4:20–4:35 (see note 5).

16 The fact that Thomas Schütte consciously places himself in a formal line of tradition following Rodin's famous "Balzac Monument" is confirmed by his statement: "There are many examples in art history in which a man stands there like this, actually just a little coat with a face in it, and in some cases, if you see the originals, that's not bad at all. The sculptures of the fifties, such as those by Marino Marini or Giacomo Manzù, are incredibly exciting." Schütte, trans. from Vischer 2013 (see note 11), p. 158.

17 In fact, Schütte commented on the headwear worn by "Father State," saying that it was due to a lack of time in the production process. See Loock 2012 (see note 1), p. 175.

18 Thomas Schütte in conversation with Theodora Vischer, min. 2:35–3:45 (see note 5).

19 Patrizia Dander, "Und das ist ein gutes Bild," in Thomas Schütte. *Deprinotes 2006–2008*, exh. cat. Haus der Kunst, Munich (Düsseldorf, 2009), pp. 204f., here p. 205.