

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

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

Artikel: Thomas Schütte : die Unschuldigen = Schütte's innocents

Autor: Janus, Elizabeth / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ELIZABETH JANUS

DIE UNSCHULDIGEN

Hinter den meisten wirklich grossen und kreativen Errungenschaften in Wissenschaft, Philosophie, Literatur und Kunst steht ein fundamentales Interesse für das Wesen der menschlichen Existenz und die Bedingungen menschlichen Verhaltens. Die Faszination dieser Grundfragen war und ist die Triebfeder aller Denkenden, die versuchen, die Geheimnisse des menschlichen Charakters und seiner Beweggründe und damit die zentralen Fragen jeder humanwissenschaftlichen Disziplin zu ergründen. Auch Thomas Schüttes Werk fügt sich nahtlos in diese Tradition ein, denn Ursprung und Gegenstand seiner Arbeit ist die *Conditio humana* in ihren alltäglichsten und fundamentalen Erscheinungsformen. In Schüttes frühen Zeichnungen, architektonischen Modellen und Installationen war der Mensch oft nur indirekt präsent: in den Anspielungen auf öffentliche und private, für Menschen bestimmte Räume. Wenn dennoch menschliche Gestalten auftauchten, so gewöhnlich in Form von abstrahierten Darstellungen anonymer Zuschauer, etwa als puppenartige Schablonen im MODELL K (1981–82) und in den beiden Versionen von LAUFBAHN (1987), als roh geformte, innerhalb einer umfassenderen Werkanlage auftretende Figuren in der MANN IM MATSCH-Serie (ab 1982), als grosse von ihren Körpern getrennte Tonköpfe in MANN UND FRAU (1986) oder in den VIER SCHWESTERN IM BAD (1989).

Im Lauf der Jahre trat der Mensch jedoch immer deutlicher in den Vordergrund, und in seinen Zeichnungen und Aquarellen, in den Entwürfen für Denkmäler, in den Skulpturen und schliesslich den Photographien ist zu beobachten, wie Schütte

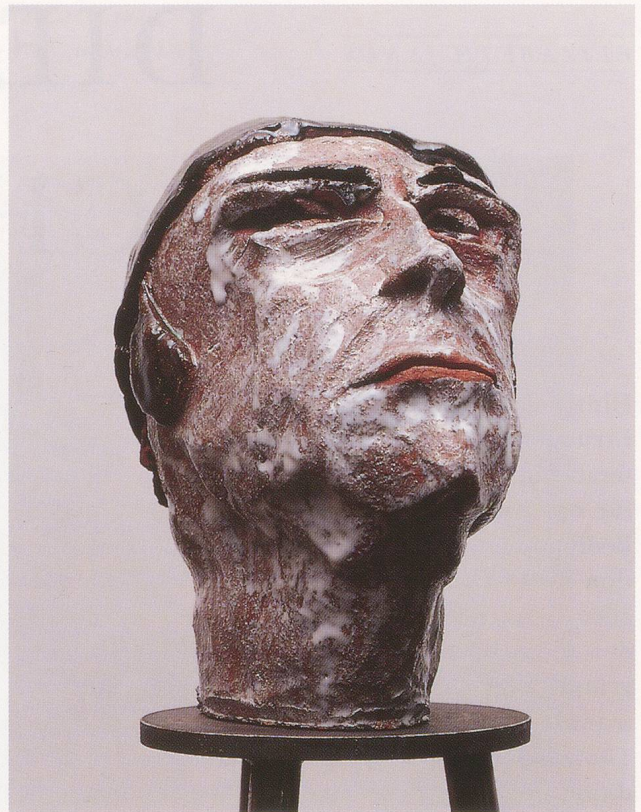
seine Figuren nach und nach aus der Anonymität herausholt. Er tut dies, indem er sie zu Repräsentanten bestimmter Individuen macht, etwa des Künstlers als solchen, in MOHR'S LIFE (1988), des verschollenen Seemanns, in ALAIN COLAS (1989), oder indem er Typen mit spezifischen, wiedererkennbaren Gesichtszügen und anderen menschlichen Attributen schafft, wie in den grossformatigen Tonfiguren DIE FREMDEN (1992), die an der Documenta IX in Kassel auf einem Portikus aufgereiht waren. In dieses Umfeld gehören auch einige Photoserien, die immer die gleiche Gruppe kleiner Figuren mit individuell und ausdrucksstark modellierten Köpfen aus Fimo-Modelliermasse zeigen. Dazu gehören ALTE FREUNDE (1992), «Porträts» in leuchtenden Farben, deren jedes einen eigenen Namen hat; VEREINIGTE FEINDE (1993), ebenfalls in Farbe, vereint zwei kontrastierende Gesichter, und schliesslich das jüngste und kühnste dieser Reihe, INNOCENTI (1995), eine Gruppe von einunddreissig Photographien einzelner weisser Köpfe vor einem schwarzen Hintergrund. Als ginge es um eine Lektion in Charakterkunde, zeigt hier jedes Gesicht andere Züge – gefurchte Stirn, riesige Nase, Hängebacken und weit aufgerissene Augen –, eine Parade der Persönlichkeiten und Gemütszustände.

Eine derart systematische Untersuchung individueller Erscheinungsformen erinnert uns an die Physiognomisten und ihre Überzeugung, dass das Gesicht, das jahrhundertlang als Ort der Vereinigung von Körper und Seele galt, ein Spiegel des Charakters und seiner Beweggründe sei. Man denke etwa an die Versuche Johann Kaspar Lavaters, des Begründers der Physiognomielehre, die Gesichtszüge in Kategorien einzuteilen, die spezifischen sittlichen und

ELIZABETH JANUS ist Kunstkritikerin und lebt in Genf.

geistigen Neigungen entsprechen sollten; oder auch an die Versuche von Psychologen und Kriminologen, mit Hilfe der Photographie eine Verbindung zwischen Physiognomie und asozialem Verhalten herzustellen. Schüttes Gesichter lassen allerdings weniger auf ein wissenschaftliches Interesse schliessen als vielmehr auf den persönlichen Wunsch, anhand des sichtbarsten Zeichens der Differenz die unendliche Vielfalt des Menschlichen darzustellen. Das tritt am deutlichsten in den INNOCENTI zutage, weil dies die bisher nüchternste und strengste Darstellung dieser Art ist. Jedes Gesicht ist in klaren, erhabenen Formen modelliert und aus extremer Nähe photographiert, oft aus verblüffenden Blickwinkeln und mit starken Lichtkontrasten. Die daraus resultierenden schattigen Konturen betonen die ohnehin überzeichneten Züge jedes Gesichtes noch mehr und lassen es, ähnlich wie die Karikatur, zugleich unwirklich und gespenstisch vertraut erscheinen.

Der Titel INNOCENTI (Die Unschuldigen) weckt naheliegende biblische Assoziationen. Er kann aber auch einfach solche meinen, die sich moralisch und rechtlich nichts haben zuschulden kommen lassen, oder die Naivität schlechthin, die aber wiederum ein gewinnender Charakterzug sein kann oder, weniger schmeichelhaft, eine Form von Ignoranz und Dummheit. Es wäre jedoch irreführend oder doch zumindest eine arge Einschränkung, diese Photographien in erster Linie hinsichtlich ihrer religiösen oder moralischen Bedeutung zu befragen. Vielmehr ist diese Bandbreite von Gesichtsausdrücken in einem einzigen Bild und im Namen der Unschuld ein eindrücklicher Hinweis darauf, dass Unschuld ein Urzustand ist, der erhalten bleiben oder verlorengehen kann. Betrachtet man sie im Kontext von Schüttes Werk, das oft die Situation des Menschen angesichts unerbittlicher, grösserer Mächte thematisiert, so könnten diese Gesichter auch solche von «rechtmässigen» Übeltätern sein, deren Wille zur Macht sie jeder Verantwortung gegenüber Abhängigen enthebt. Eine ähnliche, ebenso pragmatische wie philosophische Behandlung dieses Themas findet man in den Büchern von Herman Melville, der seine Aufmerksamkeit schon früh den Abgründen und Widersprüchen der menschlichen Existenz widmete. Insbesondere fühlt man sich an *Billy Budd*,



THOMAS SCHÜTTE, DER KAPITÄN, 1993,
glasierte Keramik, Collection
Carré d'art, Nîmes / glazed ceramics.
(PHOTOS: NIC TENWIGGENHORN)

seine klassische Erzählung über den Verlust der Unschuld erinnert, in der moralische Integrität und ein guter Charakter den Helden weder vor den chaotischen Kräften des Bösen noch vor Willkür und Ungerechtigkeit zu bewahren vermögen.

Die Art, wie die INNOCENTI präsentiert werden, ist – wie könnte es auch anders sein – von Schüttes Auffassung des Raums bestimmt. Diese ist einerseits die des Architekten, der sich mit der Funktion und dem Handeln des Menschen im Raum befasst, andererseits jene des Bildhauers, der untersucht, wie ein Gegenstand im Raum wirkt. Korrekt installiert – und für Schütte ist die Installation seiner Arbeiten ebenso wichtig wie ihre Fabrikation –, hängen alle einunddreissig Photographien hoch oben, an den Wänden eines einzigen Raumes. Diese Anordnung in einer fortlaufenden linearen Reihe, die sich über die



THOMAS SCHÜTTE, BORIS, 1993,
glasierte Keramik, 33 x 21 x 23 cm /
glazed ceramics, 13 x 8 1/4 x 9".



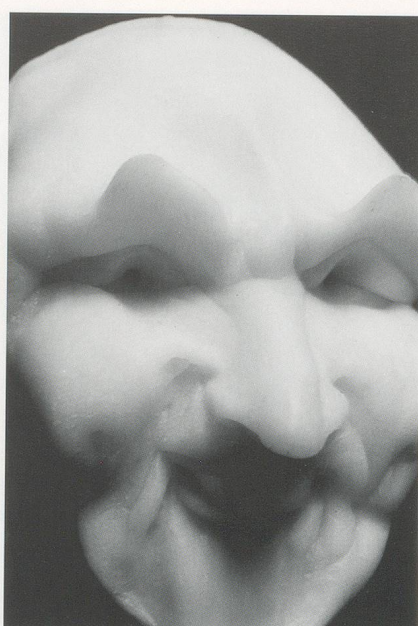
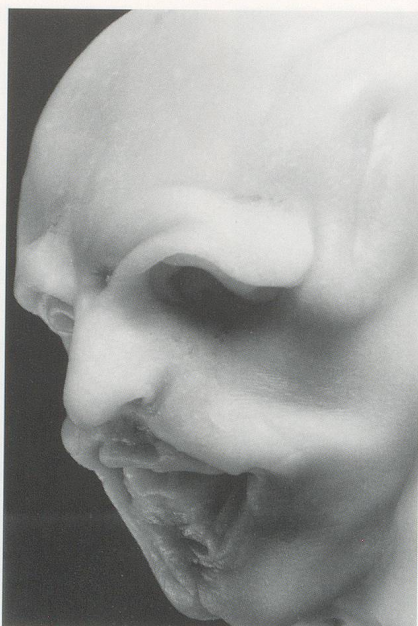
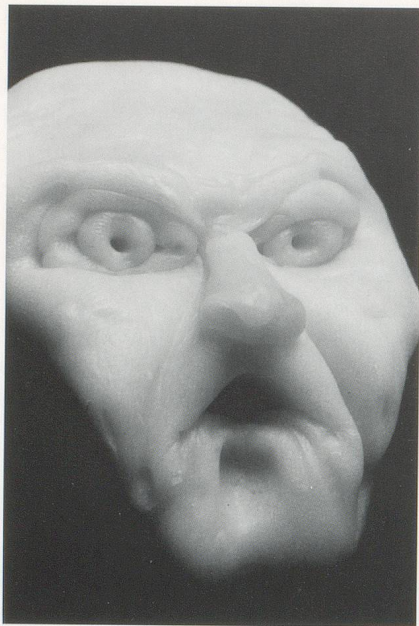
OHNE TITEL, 1993,
glasierte Keramik, 24 x 19 x 24 cm /
glazed ceramics, 9 1/2 x 7 1/2 x 9 1/2".

oberen Wandhälften des Raumes hinzieht, zwingt den Betrachter, nach oben zu schauen, und gibt ihm so eher das Gefühl, eine zweidimensionale Entsprechung zu den Reliefskulpturen eines architektonischen Frieses vor sich zu haben als eine Serie von Einzelporträts.

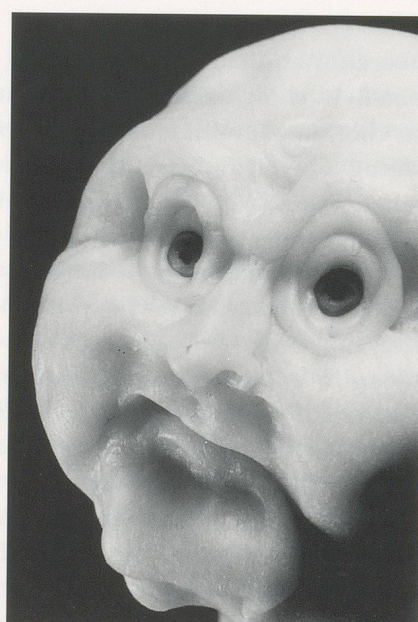
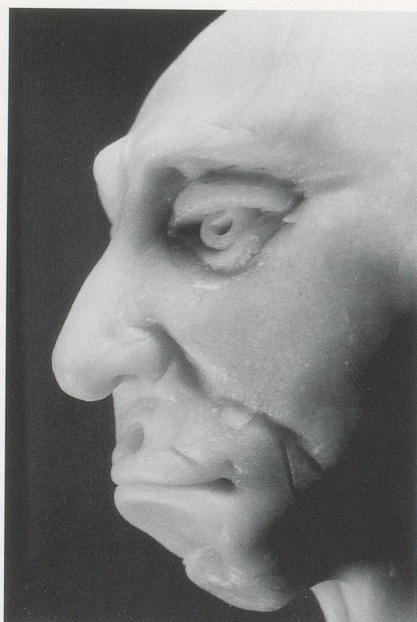
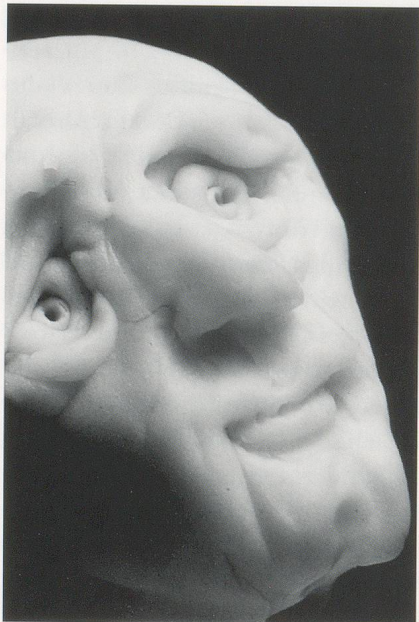
Im Mittelalter gaben die Bildhauer ihre klassischen Vorbilder auf und entwickelten eine Bildsprache, die ihnen den Ausdruck von tiefen religiösen Ideen in einer neuen, dekorativen Weise erlaubte. Die daraus entstandene Form des Erzählens von Geschichten in Bildern, die eine stärkere Ausarbeitung der Gebärden und Stellungen der Heiligen wie der Sterblichen, der Dämonen und anderer mythologischer Tiere mit sich brachte, wurde zum leicht verständlichen und damit auch zum wirkungsvollsten Mittel, jene moralischen Imperative zu transportie-

ren, die sie ursprünglich inspiriert hatten. Mit zeitgenössischen Mitteln erneuert Schütte dieses alte Verfahren. Er befreit es von allen religiösen, inhaltlichen oder didaktischen Intentionen, nicht um uns Respekt oder Furcht einzuflößen, sondern um die Frage zu stellen, ob unser Wunsch, zwischen Gut und Böse – und in der Folge zwischen Schuld und Unschuld – zu unterscheiden, nicht im Grunde der nichtige Versuch sei, zwei Seiten ein und derselben Medaille als Gegensätze zu betrachten. Diese Ungewissheit spiegelt sich in den Gesichtern der INNOCENTI: Es sind Gesichter von solchen, die gelebt haben, die weder jung noch a priori unschuldig sind, Gesichter, die ihre je eigenen Geschichten erzählen, an denen wir aber kollektiv teilhaben.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



THOMAS SCHÜTTE, INNOCENTI, 1994,
Photoserie schwarzweiss / photo series, edition of 3.



SCHÜTTE'S

ELIZABETH JANUS

INNOCENTS

Behind many of the greatest and most creative advances in science, philosophy, literature, and art is a basic curiosity about the substance of human existence and the conditions that affect human behavior. This fascination has driven thinkers to try and unlock the mysteries that form a person's character and motivate his or her actions and are thus central to the preoccupations of every humanistic discipline. With little hesitation, Thomas Schütte places himself within this long tradition, taking on the human condition at its most ordinary and its most profound, as both source and subject. In his earliest drawings, architectural models, and installations, a human presence was often only alluded to through the evocation of the public and private spaces that we inhabit. Figures, when they appeared, typically were abstracted representations of anonymous spectators, as in the doll-like cutouts found in *MODELL K* (Model K, 1981–82) and the two versions of *LAUFBAHN* (Career, 1987); crudely modeled figurines incorporated into larger structures, such as those found in the *MANN IM MATSCH* (Man in Muck) series beginning in 1982; or large clay heads severed from their bodies, such as *MANN UND FRAU* (Man and Woman, 1986), or *VIER SCHWESTERN IM BAD* (Four Sisters in the Tub, 1989).

Over the years, however, this human presence has become increasingly obvious and in Schütte's drawings, watercolors, models for monuments, sculptures, and most recently, photographs, one sees him gradually pulling his figures out of their anonymity. This is done by making them stand-ins for particular individuals, such as the quintessential artist in his studio (*MOHR'S LIFE*, 1988) and the lost sailor

(ALAIN COLAS, 1989), or by creating recognizable types with specific facial features and other human attributes, as in the large-scale clay figures of *DIE FREMDEN* (Strangers, 1992) that were ranged on the portico of a building in Kassel at Documenta IX. Within the context of this latter category also fall several series of photographs featuring the same group of small figures with heads modeled from a clay-like material called Fimo into a variety of expressive states. Among them are *OLD FRIENDS* (1992), brightly colored "portraits," each of which has been given a person's name; *UNITED ENEMIES* (1993), which are also in color and pair two contrasting faces; and the latest and most sober, *INNOCENTI* (1995), a group of thirty-one photographs of individual white heads set against a black background. Like a taxonomy of characters, all these faces have different features—furrowed brows, protruding noses, sagging jowls, and wide-open eyes—that represent an array of personalities as well as states of mind.

Such a systematic examination of individual countenances brings to mind the belief of physiognomists that the face, which for centuries was thought to be the site where body meets soul, could reveal a person's character as well as his motivations. One thinks, for example, of the attempts by Johann Kaspar Lavater, the founder of physiognomics, to divide facial traits into categories corresponding to specific moral and intellectual inclinations; or the early use of photography by psychologists and criminologists to find a link between physiognomy and antisocial behavior. In Schütte's faces, however, there is little evidence of any scientific interest, but rather a very personal wish to use the most visible indication of difference to represent the infinite variety of the human race. This is clearest in *INNOCENTI*, in that it

ELIZABETH JANUS is a writer who lives in Geneva.





THOMAS SCHÜTTE, *INNOCENTI and UNITED ENEMIES*,
installation view, *Galerie Tucci Russo, Torre Pellice, Italy, 1995*.
(PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)

is the most austere presentation yet, with each face modeled in sharp relief and then photographed in extreme close-up, often at odd angles, and lit to create sharp chiaroscuro. These resulting shadowy contours emphasize each face's exaggerated features and, as in caricatures, make them at the same time unreal and eerily familiar.

The title *INNOCENTI* invites obvious biblical associations but also can refer to those who are free from moral or legal wrong, as well as to a simple naïveté that can be either an endearing simplicity or a less complimentary ignorance or stupidity. It would, however, be misleading—or at least limiting—to see these photographs as having primarily spiritual or moral connotations. In fact, this range of facial expressions all grouped together in the name of innocence is a poignant reminder that innocence is a primal state that can be maintained or can be lost. It also suggests, taken in the context of Schütte's oeuvre, which frequently alludes to man's position as subject to the inexorable forces of corporate power,

that these faces might be those of "justified" sinners whose will to power absolves them from all responsibility towards those whom they control. Such an approach to the subject, as pragmatic as it is philosophical, can be found in the literature of Herman Melville, an earlier student of humanity's complexities and contradictions. One is reminded especially of his classic tale about the loss of innocence, *Billy Budd*, in which the protagonist's moral purity and inherent goodness cannot protect him from the indiscriminate forces of evil nor from random injustice.

As always, Schütte's interest in space, which is partly an architect's vision of how people function and interact in it and partly a sculptor's concern about how objects are seen in it, dictates the way the *INNOCENTI* are presented. When properly installed—and for Schütte the installation of his works is as important as their fabrication—all thirty-one photographs hang high on the walls of a single room. This placement, in a continuous, linear sequence that wraps around the upper reaches of the room, forces the viewer's gaze upward, creating the sensation of viewing two-dimensional equivalents of the relief

THOMAS SCHÜTTE, *GROSSE GEISTER*, 1996,
Detail, Aluminiumguss, Höhe 244 cm /
installation detail, cast aluminum, 96" high.
(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

sculptures from architectural friezes rather than individual portraits.

In the Middle Ages, sculptors abandoned classical models and developed a pictorial language that permitted the expression of profound spiritual ideas within a new decorative idiom. The resulting form of visual storytelling, which emphasized the gestures and poses of holy figures, mere mortals, gargoyles and other mythical beasts alike, became the most accessible and thus the most powerful means of expressing the moral imperatives that inspired it. In contemporary terms, Schütte updates this old device, severing it from all devotional, narrative, or didactic intentions, not to inspire awe or fear but to ask whether our desire to distinguish the differences between good and evil—and the ensuing human responses of guilt and innocence—are not, in fact, futile attempts to set in opposition two faces of the same coin. This uncertainty is reflected in the faces of the *INNOCENTI*, which are faces of those who have lived, who are neither young nor necessarily innocent, and from whose features one discerns the histories that are uniquely theirs, but also collectively ours.

