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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Artikel: Thomas Struth : not cold, not too warm = Thomas Struths Photographie der Diagonalen

Autor: Bryson, Norman / Goridis / Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680581

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: 10.07.2025

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

Not Cold, Not Too Warm

NORMAN BRYSON

The Oblique Photography of Thomas Struth

An important aspect of Thomas Struth's work on urban landscape concerns the time of the photograph, or, better, its speed. A key move is to slow things down, to reveal the density of the instant. In certain of the urban worlds that Struth portrays (Chicago, New York) the gleam of a freshly minted office block or skyscraper points to the high-speed conditions that obtain wherever corporate capital drives its cutting edge through the city. Massively strong, the forces here are able to conjure up edifices that are both colossal and instantaneous. The buildings' clean surfaces dramatize the permanent "now" of capital development, as though these objects knew of no other kind of time.

But Struth's photograph of the LAKE STREET/ THE LOOP, CHICAGO (1990) looks down from the shiny steel and glass to platform roofs that are rickety with erosion, weather-beaten structures past the point of fatigue and inching toward collapse. In the economy's peripheral zones, time is nothing like a gleaming instant, and more of a slow meltdown. To grasp this other, passed-over time, Struth slows down the image itself. The quantity of detail stored in the print is so great that it is impossible for the eye to take it in all at once, *im Augenblick*. The reserve of detail unfolds slowly; the process cannot be speeded up. The fact that photographs are instantaneous things means that in the usual, commercially driven flow of images (across magazines, advertising, television) the image is readily subsumed into the permanent "now" of technocapitalism's image-stream. Struth works against that "fact" of the camera's instantaneity. The slow release of detail corresponds to the extensive study that Struth undertakes for each of his pictures, and it takes viewing into the gradual time of the periphery: The photograph takes sides against the velocities of the economic center. A larger temporal view begins to emerge, where high-speed development is seen generating, as its essential byproduct and at its own edges, a zone of entropy and pretermission.

Struth shares with Bernd and Hilla Becher an interest in the kinds of knowledge that result from opening modernity's *prestissimo* on to a dispassionate,

NORMAN BRYSON is Professor of art history at Harvard University. His books include *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) and *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990)

analytic *largo*. Yet his photography differs from that of the Bechers in its order of space. In the Bechers' portrayal of moribund industrial stuctures, it is typically the frontal view that expresses the image's neutrality and impartiality. Frontality stands for an even and focused attention, an ascesis capable of warding off all distraction. Struth's viewpoint, by contrast, is typically oblique: The photograph is rarely detained by any individual building; its way of seeing is to go past, to look transversally. This insistent diagonal of viewing has at least two interestingly contradictory properties.

On the one hand, the diagonal opens the photograph on to the ecology of the city, or the city as an ecology. The view of VICO DEI MONTI, NAPLES (1988) discloses a mosaic of adjacent, stepped cells, each of them an intimate, thoroughly particular habitat; the diagonal articulates the local cells into a densely variegated urban fabric that rises and curves around the hillside, changing at each new elevation. The oblique here stands for the broadest and most inclusive kind of social knowledge, of a whole urban system that is based, in the case of Naples, on contiguous, highly differentiated niches. On the other hand, the obliqueness of the view means that the gaze does not isolate any individual space forensically, as a specimen: Not one of these spaces turns to face us. It is the opposite of the Bechers' frontality, which seemingly aims at total capture. The oblique lets everything slide away. It has no wish to reify or objectify the social milieu, and carefully avoids the sense of invasiveness, or of panoptical mastery, that can attend compositions based on frontality. Among the hundreds upon hundreds of windows that Struth has photographed, is there a single one that allows us to peer into an interior?

Struth's oblique viewpoint is interested in preserving social distance: The individual lives of the people who dwell in the rich mosaic of Naples are glimpsed, yet left alone, not forced to yield their secrets to strangers. Or rather, strangers are allowed to stay as strangers. Though Struth's photographs of Naples are backed by months of observing the city, no one is being turned into a case study, another file for concerned, bureaucratic condescension. Michel de Certeau, the philosopher of survival tactics, would have savored these glimpses of people making do with what they have, improvising as best they can on the basis of their typically unpromising milieu. Struth has all of de Certeau's understanding of the ways people make their local habitat work for them, but he has no desire to monitor them as they do so. The making-do aspect isn't investigated—let alone celebrated—but taken for granted, and let be.

It is really a question of a certain kind of temperature in vision, not too cold, nor too warm. "Too warm" would be a photography that moved in on places and people in order to commune with them, to share their interiority, to extract their secret. Struth's work asks its viewers to reflect upon the many and diverse conditions in which photography has worked in tandem with a generalized governmentality that requires each and every individual to account for their subjectivity and their inner truth. "Too cold" would be a photography of alienation or reportage, objectifying persons and places as instances before a panoptic gaze that would claim all subjectivity for itself. Neither cold nor too warm, Struth's gaze aims at a cool equipoise.

Consider, for example, his museum pictures. It can be amusing to see the crush of tourists jammed into the STANZE DI RAFFAELLO II, ROME (1990)—the rites of cultural apprenticeship have always been a good target for satire. Yet from the blur of faces, Struth's photograph makes just a few stand out here and there—and each face turns out, perhaps surprisingly, to have in it such a high degree of self-presence that the scene becomes something else again. Not satire, but individual crests of individuality, monads almost, rising out from the anonymous sea of faces into self-definition and composure. Every one of them stands at the center of their own lived horizon.

In one of Struth's most elusive museum photographs, ART INSTITUTE OF CHICAGO II, CHICAGO (1990), a woman with a stroller stops in front of Gustave Caillebotte's RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE. Caillebotte's painting captures the glancing contact of passers-by in Haussmann's Paris: For a second, one or two figures emerge from the crowd into complex individual outline, before disappearing back into the "millions...who do not need to know one another" (Rimbaud).[1] The museum visitor's contact with the

painting appears similarly tangential: To the degree that the woman's attention is centered on her charge, her encounter with the picture must be momentary and oblique. And in terms of the photograph, our own view of the scene in the gallery is partial and fleeting also. Struth does nothing to shape his image into a little story or vignette; it seems that more information is withheld than is given. Like Caillebotte, Struth understands that the subjectivity of people in cities is predicated on precise historical and material conditions, but his photographs do not aim to make that subjectivity knowable or available to the viewer.

This seems to be an important moment in Struth: when a resolutely "objective," materialist grasp of the visual field comes up against the subjects who live in that field. They are subjects who cannot be reduced to materiality, but nor can they be fully extracted from it. This is why, in Struth's portrait photography, protocols of intimacy and of distance are so carefully observed.[2] ELEONOR ROBERTSON, EDINBURGH (1987) persuades you at once of the sitter's complex interiority, intelligence, intensity; yet the content of that inwardness—what she thinks, how she thinks—is not disclosed; and meanwhile the pose, dress, jewelry, and the sitter's penetrating gaze keep viewing at a respectful, if fascinated, distance. With ANCI AND HARRY GUY, GROBY (1989), the figures include the viewer in their own living space, without pretension. Neither of them seems interested in self-dramatization of any kind; that they are so much at home and at their ease can make it seem that the viewer is being welcomed into their household on friendly and hospitable terms. Yet the rapport between the two figures seems so deep—backed by so long a history of looking at the world together, in this way—that we remain, in the end, outside the space that the couple defines. Not so close as to be confessional, though not so far as to be estranged, is about right for a photography that is centrally interested in what might be meant by civility.

1) Arthur Rimbaud, "Ville," in: *Illuminations*, 1872.
2) Richard Sennett, "Recovery: The Photography of Thomas Struth," in: *Thomas Struth: Strangers and Friends* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995), pp. 93–94.

THOMAS STRUTH,
ELEONOR ROBERTSON, EDINBURGH 1987,
46,5 x 58 cm / 18¼ x 22⅞".

Thomas Struths Photographie der Diagonalen

NORMAN BRYSON

Die Zeit, genauer die Geschwindigkeit einer Photographie ist ein wichtiges Moment in Thomas Struths Stadtlandschaften. Entscheidend ist dabei eine Verlangsamung, welche die Dichte des Augenblicks sichtbar macht. In manchen der von Struth porträtierten Stadtwelten (Chicago, New York) verweist der Glanz eines eben aus dem Boden gestampften Geschäftshauses oder Wolkenkratzers auf das Tempo, mit dem das Kapital der Konzerne Stadtbilder zu verändern pflegt. Die Gebäude, die mit solch geballter Kraft hingepflanzt werden, wirken ebenso gewaltig wie brüsk. Ihre glatten Fassaden inszenieren das permante «Jetzt» der Kapitalvermehrung, als würden sie überhaupt keine andere Zeit kennen.

Doch auf Struths Photographie LAKE STREET/ THE LOOP, CHICAGO (1990) blickt man von blitzendem Stahl und Glas auf die schäbigen Dächer einer Bahnhaltestelle hinunter, die den Zustand der Baufälligkeit längst überschritten haben und im Zerfall begriffen sind. Im wirtschaftlichen Niemandsland ist die Zeit kein momentanes Aufblitzen, sondern ein allmähliches Dahinschwinden. Um diese andere, übergangene Zeit festzuhalten, lässt Struth auch sein Bild langsam werden. Es enthält so viele kleine Details, dass das Auge sie unmöglich auf einen Blick wahrnehmen kann. Die Fülle dieser Details entfaltet sich nach und nach, und der Prozess lässt sich nicht beschleunigen. Die Tatsache, dass Photographien Produkte des Augenblicks sind, bedeutet, dass das einzelne Bild im kommerziellen Bilderstrom (durch Zeitschriften, Werbung und Fernsehen) gern im Rahmen des ständigen «Jetzt» des techno-kapitalistischen Stroms begriffen wird. Struth arbeitet diesem «Sachverhalt» der Momenthaftigkeit der Kamera entgegen. Das allmähliche Hervortreten von Einzelheiten führt die Wahrnehmung in die langsame Zeit des Peripheren: Das Photo wendet sich gegen das Tempo des wirtschaftlichen Zentrums. Ein grosszügigeres Zeitverständnis schält sich heraus, das die peripheren Zonen der Entropie und Zweckfreiheit als notwendige Begleiterscheinung der übersteigerten Entwicklung der Zentren betrachtet.

Wie Bernd und Hilla Becher interessiert sich auch Struth für die Erkenntnisse, die sich aus dem Übergang vom *Prestissimo* der beginnenden Moderne zu einem kühlen, analytischen *Largo* ergeben. Doch

NORMAN BRYSON lehrt Kunstgeschichte in Harvard. Zu seinen Publikationen gehören u. a. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaktion Books, London 1990).

THOMAS STRUTH, VICO DEI MONTI, NEAPEL 1988, 58,5 x 41,5 cm / 23 x 16⅜".

THOMAS STRUTH, ANCI AND HARRY GUY, GROBY 1989, 44 x 58 cm / 17⅜ x 22⅞".

seine Photographie unterscheidet sich von derjenigen der Bechers durch eine andere Raumordnung. In den Bildern der Bechers von verfallenden Industrieanlagen steht die Frontalansicht gewöhnlich für Neutralität und Unparteilichkeit. Sie ist gleichbedeutend mit einer auf das Objekt fixierten, gleichmässigen Aufmerksamkeit, einer asketischen Haltung, die jede Ablenkung auszuschalten vermag. Struths Blickwinkel hingegen ist typischerweise schräg: Das Bild wird selten von einem einzigen Gebäude beherrscht; der Blick ist der eines Vorbeigehenden, der die Dinge nur streift. Dieser beharrlich diagonale Blick hat mindestens zwei, interessanterweise sehr widersprüchliche Besonderheiten.

Zum einen gibt die Diagonale den Blick auf die Ökologie der Stadt beziehungsweise den Blick auf die Stadt als ökologisches System frei. Die Ansicht von VICO DEI MONTI, NEAPEL (1988) enthüllt ein Mosaik von nebeneinanderliegenden, stufig angeordneten Zellen, wobei jede einzelne einen abgeschlossenen, ganz und gar eigenständigen Lebensraum darstellt; die Diagonale verbindet diese Zellen

zu einem dichten, abwechslungsreichen urbanen Gewebe, das sich an den Hügel schmiegt und sich den wechselnden Formen der Landschaft anpasst. Das Diagonale steht hier für einen umfassenden, alles mit einschliessenden Blick auf eine Gesellschaft, ein urbanes Ganzes, das im Fall von Neapel aus dicht aneinandergrenzenden, sehr unterschiedlichen Nischen besteht. Zum andern hat der schräge Winkel zur Folge, dass die individuellen Räume nicht isoliert und exemplarisch seziert werden: Keiner dieser Räume bietet sich unserem Blick dar. Es ist das Gegenstück zu den Frontalansichten der Bechers, die scheinbar ein totales Erfassen anstreben. Der schiefe Winkel lässt die Dinge weggleiten. Er will das soziale Umfeld nicht verdinglichen oder objektivieren und vermeidet sorgfältig alles, was nach dem für die frontale Bildkomposition typischen Eindringen oder panoptischen Beherrschen aussieht. Bietet auch nur eines unter den Hunderten von Fenstern, die Struth photographiert hat, Einblick in den Raum, der sich dahinter befindet?

Struths schräger Blickwinkel wahrt bewusst eine soziale Distanz: Man erhascht einen flüchtigen Blick auf das individuelle Leben der Menschen im bunten Mosaik Neapels, mehr nicht. Niemand wird genötigt, Fremden sein Geheimnis preiszugeben; Fremdes darf fremd bleiben. Obwohl Struths Bilder das Ergebnis monatelanger Beobachtungen sind, wird niemand in diesen Bildern zu einem Fallbeispiel, einem weiteren Dokument einer herablassenden, bürokratischen Anteilnahme. Michel de Certeau, der Philosoph der Überlebensstrategien, hätte diese Bilder von Leuten zu schätzen gewusst, die auskommen müssen mit dem, was da ist, und in einem gewöhnlich nicht sehr vielversprechenden Umfeld improvisieren, so gut sie können. Wie de Certeau kennt auch Struth die Strategien, mit deren Hilfe die Leute ihr lokales Umfeld zu ihren Gunsten nutzen, aber er will sie dabei nicht beobachten. Der Aspekt des Sich-Behelfens wird nicht untersucht, geschweige denn zelebriert, sondern einfach vorausgesetzt, und damit hat sich's.

Es ist in der Tat eine Frage der richtigen Distanz. Die Photographie, die in die Räume eintaucht und sich unter die Menschen mischt, um mit ihnen zu kommunizieren, ihr Leben zu teilen und ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken, hat etwas Indiskretes. Struths Werk dagegen ist eine Aufforderung zum Nachdenken über die vielen Gründe dafür, dass die Photographie zu oft mit einer allgemeinen Haltung Hand in Hand geht, die von jedem Individuum verlangt, dass es über seine Subjektivität und seine wahre Gesinnung Rechenschaft ablegt. Zu distanziert wiederum wäre eine Photographie, die verfremdet, oder eine reine Reportage, die Personen zu Objekten und Orte zu Beispielen verkommen lässt, die mit panoptischem Blick untersucht werden, einem Blick, der alle Subjektivität für sich reklamiert. Weder ganz kalt, noch zu warm, versucht Struths Blick eine kühle Balance zu wahren.

Man denke an seine Museumsbilder. Die dichtgedrängten Touristenmassen der STANZE DI RAFFAELLO II, ROM (1990) entbehren nicht einer gewissen Komik; kulturelle Initiationsriten waren schon immer ein beliebtes Ziel satirischer Kommentare. Doch aus dem verschwommenen Meer der Gesichter ragen hier und da ein paar heraus, die, wie sich vielleicht überraschend herausstellt, ein hohes Mass an individueller Präsenz aufweisen, so dass die Szene dadurch wieder eine andere Bedeutung erhält. Das satirische Element verschwindet, dafür tauchen aus der anonymen Masse individuelle Umrisse auf, Findlingen gleich, die sich als eigenständige Wesen behaupten. Jedes von ihnen steht im Mittelpunkt seines eigenen gelebten Horizonts.

Auf einem besonders schwer fassbaren Museumsphoto, ART INSTITUTE OF CHICAGO II, CHICAGO (1990) ist eine Mutter mit ihrem Kind vor Caillebottes RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE stehengeblieben, einem Gemälde, das Blickkontakte zwischen Passanten in Haussmanns Paris festhält: Für einen Moment treten ein, zwei Figuren aus der Menge und gewinnen komplexe, individuelle Konturen, um dann wieder Teil zu werden der «Millionen, ... die es nicht nötig haben, sich zu kennen».[1] Die Beziehung der Museumsbesucher zu den Gemälden erscheint ähnlich flüchtig: Je stärker sich die Mutter auf ihr Kind konzentrieren muss, desto flüchtiger wird ihre Wahrnehmung des Gemäldes. Und was das Photo selbst betrifft, so bleibt auch unsere Wahrnehmung der Szene in der Gemäldegalerie fragmentarisch und flüchtig. Struth bemüht sich nicht, aus seinem Bild eine kleine Geschichte oder Vignette zu ma-

chen. Es scheint sogar, dass uns mehr vorenthalten als mitgeteilt wird. Wie Caillebotte glaubt auch Struth, dass die Subjektivität der Menschen in den Städten von bestimmten historischen und materiellen Gegebenheiten abhängt; aber seine Photographien versuchen nicht, diese Subjektivität für den Betrachter zu erschliessen und verfügbar zu machen.

Ein wichtiges Moment von Struths Arbeit ergibt sich da, wo eine entschieden «objektive», materialistische Auffassung des Blickfelds auf die darin lebenden Subjekte stösst. Diese lassen sich weder aufs Materielle reduzieren noch völlig davon loslösen. Das ist auch der Grund, weshalb Struth in seinen Porträts so sorgfältig darauf achtet, die Regeln von Distanz und Nähe zu befolgen.[2] ELEONOR ROBERTSON, EDINBURGH (1987) strahlt Innerlichkeit, Intelligenz und Intensität aus. Trotzdem wird ihr Inneres inhaltlich nicht enthüllt, man weiss nicht, was oder wie sie denkt. Gleichzeitig lassen Haltung, Kleidung, Schmuck und der durchdringende Blick der Porträtierten den Betrachter respektvoll, aber fasziniert Abstand halten. Auch ANCI UND HARRY GUY (1989) beziehen den Betrachter ganz selbstverständlich in ihren Lebensraum mit ein. Keiner der beiden scheint sich in Szene setzen zu wollen. Dass sie sich so sehr zu Hause und wohl in ihrer Haut fühlen, mag den Eindruck herzlicher Gastfreundschaft vermitteln. Doch die Beziehung zwischen den beiden erscheint so stark, und es scheint ihr eine so lange Geschichte gemeinsamer Lebenserfahrung zugrunde zu liegen, dass wir schliesslich doch ausserhalb des Raumes bleiben, den dieses Paar einnimmt. Nicht nahe genug, um vertraulich zu wirken, aber auch nicht so weit weg, um uns fremd anzumuten, kurz: die perfekte Distanz einer Photographie, der es wesentlich um Diskretion und Respekt im Umgang mit Menschen und Dingen geht.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Arthur Rimbaud, «Ville», in: *Illuminations* (1872), Garnier-Flammarion, Paris 1964, S. 158 (deutsch: *Poetische Werke*, Bd. 1, Matthes & Seitz, München 1979, S. 116).
2) S. Richard Sennett, «Recovery: The Photography of Thomas Struth», in: *Thomas Struth: Strangers and Friends*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, S. 93–94.

THOMAS STRUTH, ART INSTITUTE OF CHICAGO IL, CHICAGO 1990, 184 x 219 cm / 72½ x 86¼".