

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 : epiphany = Epiphanie
Autor:	Schjeldahl, Peter / Nansen
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680619

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: 23.01.2026

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

PETER SCHJELDAHL

Epiphany

Alone among current practitioners, Struth implies a master definition of the terms of photography as an art past, present, and imaginable. He centers the terms on a principle that is everyone's first, primitive notion of photography's value: transparency to the real. He does so without quite contradicting artists who have manipulated or challenged photographic realism over a century and a half. Struth does not argue. He only shows. He demonstrates photography.

A camera passively receives the visible world. Everybody knows this. Frame, focus, click: What's there in a field given by the lens's location impresses

PETER SCHJELDAHL is the senior art critic for the *Village Voice*. He lives in New York City. A German translation of his selected writings on art, *Poesie der Teilnahme: Kritiken 1980–94*, has recently been published by Verlag der Kunst, Dresden and Basel, in the series *Fundus-Bücher*.

itself upon the unprejudiced film. But no shutter click is innocent, as by now everybody knows, too. Each shot is both determined and contingent. A camera is as enmeshed in reality as anything whose image it captures. We tend to rank art photographers by the degree of their consciousness of photography's incurable corruption. However, we make some interesting exceptions. We grant remarkable prestige to seraphic naifs of the medium—Lartigue and Disfarmer entirely, Atget and Weegee to the degrees of their absorption as documentarian and sensationalist—whose sheer faith in their medium disarms. There may be a little condescension in our esteem for such prodigies, but just a little: We know better than they do how good they are.

I conceive of Struth's project as a search for practical correlatives of naiveté. What characterizes naive vision? Wholeness. The naif's appetite to see con-



THOMAS STRUTH, THE SMITH FAMILY, FIFE, SCOTLAND 1989, 100 x 126 cm / 39 $\frac{7}{8}$ x 49 $\frac{7}{8}$ ".

sumes every other consideration, including the worldly, perhaps commercial motives of the work. The work delivers more truth more thoroughly—like a flame so hot as to leave no residue—than anyone could have a reasonable use for. Think of any Atget and of the best Weegee: specificity that swamps expectation. It is as if the subject used the photographer to translate itself into a picture. The photographer's name comes to stand for a set of oddly authorless transpositions—oddly indeed in the case of Atget, whose formal decisions are so exquisite, but whose surrender to banal subjects is innocence itself.

One cannot will naïveté. But Struth proves that one can will to be uncomplicated in the manner of the great naïfs—or decomplicated, rather, through deliberately discarding authorial prerogatives. For a conscious artist, the naïf's cynosure—effectively knowing nothing of the medium's determination

and contingency—is not an option. Struth's recourse is effectively to know everything, then to withdraw intention from what he knows. He analyzes elements of photographic style in order to neutralize them. His is a negative, reductive process. To see, a naïf looks directly. A sophisticate must dismantle impediments to seeing. Struth does it with Zen-like discipline and a neo-Beaux Arts order of genres.

Struth's conservative reinstatement of genre marks an astonishing twist on the lessons of his radical teachers Bernd and Hiller Becher, whose typologies (amounting to hypergenres) objectified photographic aesthetics to such revolutionary effect. Startlingly, Struth has discovered in Becheresque rigor not a delimitation of subjectivity in photography but a liberation of it. He subsumes the Bechers' revolution—to the point of making it explicit in his reinvention of a genre moribund since the eighteenth century: the

gallery scene, picturing the institutional matrix of people and art.

It is time to say that Struth's pictures regularly take my breath away. I find it hard to look at them steadily for any length of time, so intense is their effect on my emotions. I recognize in this effect the clarified form of my experience when, always fleetingly, I have been overwhelmed by the real—excited and humbled to behold what cannot help but be exactly such and exactly so. I believe that this experience, religious in nature though not necessarily in significance, is a universal capacity.

Portraits, family portraits, portraits of buildings, portraits of flowers, unpeopled streets, peopled streets, landscapes—and those gallery scenes, such as *PANTHEON* (1990) which, when I am looking at it, strikes me as the best picture in the world. All these works lucid. All sacred. All generic, typical in ways instantly recognized, deploying formal protocols, such as middle-of-the-street POV in cityscapes, that you would know to be systemic even if you saw them only once. Struth's emphasized artifice is neither aesthetic in itself (unlike, say, the exultant scientism of an August Sander) nor "critical" ("Brechtian") but rather liturgical, like a ritual of prayer. It accomplishes a transition from mental knowingness to spiritual awakeness: easing open the floodgates of the real, which may then pour forth from the frame endlessly.

At times Struth's method is so intense that I must laugh, never more so than with his devastating family portraits. To make them, he stands beside the camera and instructs the family members only to look at the lens and not to smile. Click, click, click. We all come and go in our faces, you know. Even the most animated people fully surface in their expressions—attentiveness peaking only for instants that have always been the quarry of portraitists. Improbably, Struth arrives at an exposure in which the face of every family member blazes simultaneously with absolute presence, though in solemn deadpan. The uncanniness verges on comedy, as if all these people were watching something mildly interesting on a television set that has a slight possibility of exploding. But amusement gives way as I enter into the sublimity of personalities in tension, of familiness: secrets, fears, love.

Struth's family portraits vivify an approach that extends to cities and forests. That approach is a revelation of the conditions in and on which a given subject exists in the world. The picture belongs to the subject. In a way that counts, the subject authors the picture. The photographer, in every technical respect completely professional, has seen to the necessary preparations. (He has selected color film, for instance, when the truth of a certain building is inseparable from the fact that one of its walls is blue.) When the event transpires, the photographer is nowhere to be found. Reality is none of his business. Reality consumes what is his business as it consumes everything, in rapture.

When the flames of the Epiphany descended upon Christ's apostles in a cosmopolitan city, the men fell to speaking in tongues. Everyone understood them. When Pentacostal sects today practice glossolalia, no one understands. Is this a problem? I think of Struth's curious, infinitely tender flower pictures, taken in the vicinity of a rural hospital in Switzerland for the decoration of patients' rooms, as an allegory of the tongues of flame. Flowers proverbially constitute a universal language, but does anyone understand what they say? Rather than say things, flowers may broadcast an essence of all saying: life bursting into eloquence. For as long as one responds to a Struth flower picture, one engages in a conversation with life itself.

We might identify strongly with the convalescents in the rooms graced by Struth's flowers. Aren't all of us always convalescing from something? It may be modernity, the state of incessant change that so shatters our confidence and advertizes our dying. Struth understands. He understands the burden of the past, which confronts us daily with, say, buildings and cities whose design grows steadily more strange. Seen in Struth's way, the world is a jumbled concretion of sometimes wonderful and sometimes horrible, always impenetrable intentions amid which we must live. He understands that this life of ours is small—as negligible as the fashions of tourists on a summer day in Rome's Pantheon—and evanescent, like flowers. But, ah, we have enduring languages, such as the language of photography, with which to stare down death and outlast our age.



THOMAS STRUTH, GARTEN AM LINDBERG MIT BLUMEN, WINTERTHUR 1991, 70 x 90 cm /
GARDEN WITH FLOWERS, LINDBERG, WINTERTHUR (SWITZERLAND), 27½ x 35½".

THOMAS STRUTH, PFLANZE NR. 12,
GRÜN EINER KÖNIGSKERZE, WINTERTHUR 1992, 58 x 46 cm /
PLANT NO. 12, GREEN OF A MULLEIN,
WINTERTHUR (SWITZERLAND), 22 7/8 x 18 1/8".



Als einziger unter den zeitgenössischen Photographen begreift Struth die Photographie als eine Kunst der Vergangenheit, der Gegenwart und dessen, was darüber hinaus vorstellbar ist. Dabei richtet er sein Augenmerk auf ein Prinzip, das einem allgemeinen einfachen Verständnis von Photographie entspricht: die Transparenz der Wirklichkeit. Er tut dies ohne jenen Künstlern direkt zu widersprechen, die den photographischen Realismus eineinhalb Jahrhunderte lang umgeformt und herausgefördert haben. Struth streitet nicht. Er zeigt nur. Er demonstriert, was Photographie ist.

Die Kamera nimmt die sichtbare Welt passiv auf. Jeder kennt das. Einrichten, scharfstellen, klick: Was im Sucher erscheint, zeichnet sich auf dem neutralen Filmmaterial ab. Aber wie inzwischen auch jeder weiss, ist kein Klicken des Auslösers ganz unschuldig. Jede Aufnahme ist mit bewussten und zufälligen Entscheidungen verbunden. Die Kamera ist genauso in der Realität verstrickt wie alles, was sie im Bild ein-

PETER SCHJELDAHL ist leitender Kunstkritiker von *Village Voice* und lebt in New York. Eine deutsche Übersetzung seiner Kunstkritiken 1980–1994 ist kürzlich unter dem Titel *Poesie der Teilnahme* in der Reihe *Fundus Bücher* im Verlag der Kunst, Dresden und Basel, erschienen.

PETER SCHJELDAHL

fängt. Wir neigen dazu, Kunstphotographen nach dem Grad ihres Bewusstseins von der zwangsläufigen Verfälschung in jedem einzelnen Photo zu beurteilen. Trotzdem machen wir ein paar interessante Ausnahmen. Die Unschuldsengel des Mediums geniessen beträchtliches Ansehen – Lartigue und Disfarmer sowieso, Atget und Weegee, sofern sie als Dokumentar- und Sensationsphotographen rezipiert werden; ihr schieres Vertrauen ins eigene Medium wirkt schlicht entwaffnend. Vielleicht schwingt in unserer Werteschätzung solcher Wunderkinder etwas Herablassung mit, aber wirklich nur ein bisschen, denn wir wissen besser als sie selbst, wie gut sie sind.

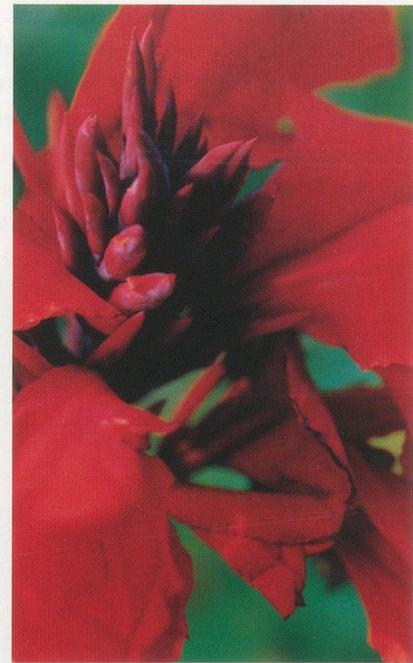
Struths Ansatz verstehe ich als eine Suche nach den praktischen Entsprechungen zu dieser Naivität. Was zeichnet den naiven Blick aus? Ganzheit. Die Lust des Naiven am Sehen verdrängt jede andere Beleuchtungsweise, einschliesslich der weltlichen, vielleicht kommerziellen Motive. Das Werk enthüllt mehr Wahrheit mit grösserer Sorgfalt, als irgend jemand vernünftigerweise verlangen könnte – gleich einer Flamme, deren Hitze alles restlos verzehrt. Denken wir an Atget oder an Weegee in seinen besten Momenten: Ihre Präzision übertrifft alle Erwartungen. Als hätte der Gegenstand sich des Photographen bedient, um Bild zu werden. Am Ende steht der

Epiphanie

Name des Photographen für eine Reihe von seltsam urheberlosen Gestaltungsentscheiden – seltsam vor allem bei Atget, dessen formale Entscheidungen so ausgeklugelt sind, während seine Hingabe an den einfachen Gegenstand die Unschuld selbst ist.

Man kann sich nicht vornehmen, naiv zu sein. Aber Struth zeigt, dass man bewusst unkompliziert im Sinne der grossen Naiven sein kann, oder sagen wir besser: entkompliziert durch den bewussten Verzicht auf die Vorrechte des Urhebers. Für einen bewussten Künstler kommt die Richtschnur des Naiven – rein gar nichts über Zweck und Möglichkeiten seines Mediums zu wissen – nicht in Frage. Struths Strategie besteht denn auch in der Tat darin, alles zu wissen und seine Intentionen aus diesem Wissen herauszuhalten. Elemente des photographischen Stils analysiert er, um sie zu neutralisieren. Das ist ein negativer, reduktiver Prozess. Um zu sehen, bedient sich der Naive der unmittelbaren Anschauung. Der differenzierte Blick aber enthüllt, was die Anschauung verfremdet. Struth tut dies mit einer an Zen gemahnenden Disziplin und in einem Neo-Beaux-Arts-ähnlichen Genre.

Struths konservativer Rückgriff auf das Genre ist eine erstaunliche Reaktion auf die Lektionen seiner radikalen Lehrer Bernd und Hilla Becher, deren



THOMAS STRUTH, PFLANZE NR. 46, CANNA (DETAIL),
BOTANISCHER GARTEN DÜSSELDORF 1993, 58 x 46 cm /
PLANT NO. 46, CANNA (DETAIL),
DÜSSELDORF BOTANICAL GARDEN, 22 7/8 x 18 1/8".

Typologien (Hyper-Genres letztendlich) die photographische Ästhetik solch revolutionärer Wirkung aussetzen. Verblüffenderweise hat Struth in der Becherschen Rigorosität nicht die Beschränkung der Subjektivität in der Photographie entdeckt, sondern deren Befreiung. Er rekapituliert die von den Bechers angestiftete Revolution und bringt sie auf den Punkt, indem er ein Genre wiederentdeckt, das seit dem 18. Jahrhundert totgesagt war: die Szene in der Gemäldegalerie, das Bild der institutionalisierten Begegnung von Kunst und Menschen.

Es ist an der Zeit, zu gestehen, dass Struths Bilder mir regelmässig den Atem verschlagen. Ich halte es kaum aus, sie längere Zeit anzusehen, so intensiv wirken sie auf mein Gefühl. Ich erkenne darin eine abgeklärte Form jener jeweils flüchtigen Erfahrung, wenn ich von der Realität überwältigt werde, aufgeregt und glücklich, etwas zu sehen, was genau so ist und nicht anders sein kann. Ich glaube, dass solche, wenn nicht ihrer Bedeutung so doch ihrer Natur nach religiösen Erfahrungen universell sind und uns allen widerfahren können.

Porträts, Familienporträts, Gebäude- und Blumenporträts, menschenleere und bevölkerte Straßen, Landschaften – und eben diese Museumsszenen wie etwa PANTHEON (1990), das mir, wenn ich es an-

schaue, als das beste Bild der Welt erscheinen will. All diese lichten, weihevollen Bilder sind allgemeingültig und typisch auf unmittelbar einsichtige Weise, und sie enthalten formale Elemente – etwa die Zentralperspektive in der Straßenmitte in den Stadtansichten –, denen man anmerkt, wie bewusst sie eingesetzt werden. Bei Struth ist die bewusste Künstlichkeit weder rein ästhetisch (wie etwa in der fröhlichen Wissenschaftlichkeit eines August Sander) noch «kritisch» im Brechtschen Sinn, sondern eher liturgisch, eine Art Andachtsritual. Es schafft den Übergang vom verstandesmässigen Wissen zu einer wachen Spiritualität und öffnet so die Schleusen des Realen, damit es ungehindert aus dem Bild strömen kann.

Zuweilen ist Struths Methode so überwältigend, dass ich lachen muss, vor allem angesichts der umwerfenden Familienporträts. Bei den Aufnahmen steht er neben der Kamera und weist die Familienmitglieder an, nur in die Kamera zu sehen und nicht zu lächeln. Klick, klick, klick. Wir alle sind ja immer nur zeitweise in unseren Gesichtern präsent. Selbst bei den lebendigsten Menschen taucht der ganz und gar wache Ausdruck nur in jenen seltenen Augenblicken auf, hinter denen die Porträtierten schon immer her waren. In Struths Bildern strahlen die Gesichter aller Familienmitglieder gleichermassen absolute Präsenz aus, verharren dabei jedoch in feierlicher Ausdruckslosigkeit. Das ist so unheimlich, dass es schon fast komisch wirkt, so, als verfolgten all diese Leute eine mässig interessante Sendung vor einem Fernsehgerät, das jederzeit explodieren könnte. Aber der Spass ist vorbei, sobald ich mich auf das geheimnisvolle Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Personen innerhalb der Familie einlasse: Geheimnisse, Ängste, Liebe.

Struths Familienporträts regen eine Sichtweise an, die auch bei Städten und Wäldern funktioniert. Sie besteht in der Aufdeckung der Bedingungen, mit und unter denen ein bestimmtes Subjekt in der Welt existiert. Das Bild gehört dem Subjekt. Das Subjekt ist massgeblich an der Entstehung des Bildes beteiligt, ja kann als dessen Urheber betrachtet werden. Der Photograph, technisch durch und durch professionell, hat alle notwendigen Vorbereitungen getroffen. (So entscheidet er sich beispielsweise für einen Farbfilm, wenn das Wesentliche eines bestimmten

Gebäudes untrennbar damit verknüpft ist, dass eine seiner Wände blau ist.) Wenn das Ereignis selbst stattfindet, ist der Photograph nicht anwesend. Die Wirklichkeit ist nicht seine Sache. Denn die Wirklichkeit zerstört das, worum es ihm geht, so wie sie alles – unmittelbar hingerissen – verzehrt und zerstört.

Als die Feuerzungen des Heiligen Geistes im kosmopolitischen Jerusalem auf Christi Apostel niederfuhren, begannen diese in Zungen zu reden, und alle verstanden sie. Wenn Pfingstgemeinden heute ihr Kauderwelsch reden, versteht sie keiner. Ist das ein Problem? Ich verstehe die eigenartigen, unendlich zarten Blumenbilder, die Struth in der Umgebung des Lindbergspitals in Winterthur zur Dekoration der Krankenzimmer photographiert hat, als eine Allegorie der Feuerzungen. Nun ist es geradezu sprichwörtlich, dass Blumen eine universelle Sprache sprechen, aber verstehen alle, was sie sagen? Vielleicht sagen sie ja nicht etwas Bestimmtes, sondern vermitteln uns den eigentlichen Sinn des Sprechens: Leben, das sich mitteilend aufgeht. Denn sobald man sich auf eines von Struths Blumenbildern einlässt, beginnt ein Gespräch mit dem Leben selbst.

Vielleicht identifizieren wir uns mit den Genesenden in den mit Struths Blumen geschmückten Zimmern. Genesen wir nicht alle von irgend etwas? Vielleicht von der Moderne, diesem Zustand des unaufhörlichen Wandels, der unser Vertrauen erschüttert und unser Sterben ankündigt. Struth versteht. Er versteht die Last der Vergangenheit, die uns täglich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit Gebäuden und Städten konfrontiert, deren Bauweise und Entwicklung uns zunehmend befremdet. Mit Struths Augen gesehen, ist die Welt ein wirrer Haufen von manchmal wunderbaren und manchmal schrecklichen, aber immer unergründlichen Bestrebungen. Er weiss, dass unser Leben klein ist, unbedeutend wie die Mode der Touristen an einem Sommertag im Pantheon in Rom und vergänglich wie die Blumen. Aber unsere Sprachen leben ja fort, so auch die Sprache der Photographie, dank der wir den Tod zum Schweigen bringen und unsere Zeit überdauern können.

(Übersetzung: Nansen)



THOMAS STRUTH, PANTHEON, ROM 1990, 184 x 238 cm / 72½ x 93¾".