

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 23: Collaboration Richard Artschwager

Artikel: Thomas Struth: "Unbewusste Orte" = "Unconscious places"

Autor: Looock, Ulrich / Joss, Margrit

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679875>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

THOMAS STRUTH: «Unbewusste Orte»

Urbane Architektur, die Räume städtischen Lebens hat Thomas Struth 1978 zum Gegenstand seiner photographischen Praxis gemacht. Seither hat er an verschiedenen Orten in Nordamerika, Westeuropa und Japan photographiert, immer in methodisch bestimmten Serien, und dabei jeweils das Bild gesucht, das «als Prototyp für eine historische Identität stehen kann». Einen eigenen Stellenwert innerhalb dieses Werkes haben Projekte, die der Dokumentation architektonischer Komplexe gewidmet sind, welche direkt von der Zerstörung bedroht werden: das Projekt «Düsseldorfer Hafen» (1979–81, zusammen mit Tata Ronkholz) und das Projekt «Ruhrgebiet» (1985, 86, 89).

Der folgende Text ist die gekürzte Fassung eines Vortrages, der am 29. September 1989 in der Clocktower Gallery in New York aus Anlass der Ausstellung einer Auswahl von Thomas Struths Ruhrgebiet-Photos (zusammen mit Andreas Gursky) gehalten wurde. Wenn die Bemerkungen sich auch an einer bestimmten Serie orientieren, dürften sie doch mit Modifikationen für Thomas Struths gesamte Architektur-Photographie gelten.

Bei den Ruhrgebiets-Photos gilt Thomas Struths Interesse den Fassaden, den Plätzen, den Strassenzügen: den architektonischen Gestaltungen des öffentlichen Raumes. Es gilt ausschliesslich den Strukturen und Sprachen der Architektur, die sich über längere Zeiträume entwickelt und verändert haben als Reflexionen, geradezu als Niederschriften gesellschaftlicher Verhältnisse, und die ihrerseits solche Verhältnisse individuell und kollektiv prägen. Es ist ein präzis definiertes, und das heisst begrenztes Interesse, welches gerade aufgrund der methodischen Klarheit, mit der es photographisch formuliert ist, die Frage nach eben jenen Bildern evoziert, die es versagt: Darstellungen des eigentlichen Arbeitsplatzes oder von Interieurs der Wohnungen und Supermärkte und insbesondere Darstellungen der

kommunizierenden, produzierenden und konsumierenden Menschen im architektonischen Raum.

Thomas Struths Photographie registriert und bewahrt Architekturen, rettet sie im Bild vor jener Zerstörung, die ihnen real bestimmt ist, wobei es sich um Architekturen handelt, die objektiv Zeugnisse und Instrumente von Ausbeutung und der Unterwerfung menschlicher Existenz unter die Herrschaft des Interesses an Profitmaximierung sind. Sie bewahrt diese Architekturen, die zugleich aber im Laufe der Zeit eine historische und soziale Spezifität erlangt haben, die zu respektieren eine der entscheidenden Unfähigkeiten der bereits seit langem herrschende Gegenwart gewordenen modernistischen Zukunft ist.

Bei Thomas Struth wie vorher schon bei Bernd und Hilla Becher, bei denen er studiert hat, wird der geschichtliche und strukturelle Impuls photographi-

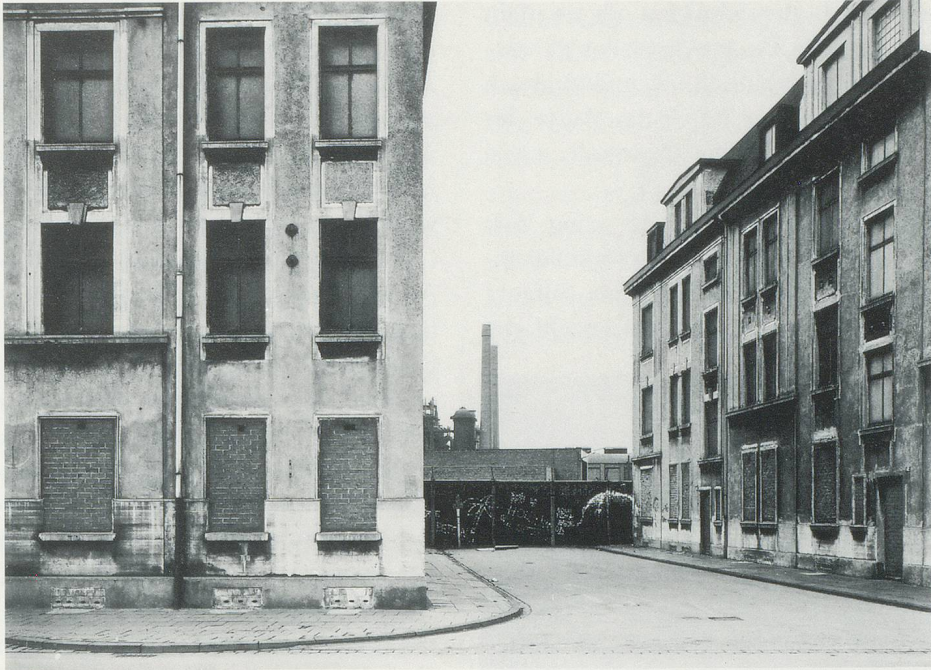


schen Bewahrens einer explizit archivarischen Praxis zunutze gemacht. Diese Photographie ist bestimmt durch Wiederholung, Addition, Serialität, Systematik und eine Tendenz zu enzyklopädischer Vollständigkeit. Es unterscheidet Thomas Struths Photos auch von mancher Stadtphotographie, die zur Tradition seiner Praxis gehört, dass er sich rigoros jener metaphorischen Verdichtung enthält, die – um nur ein Beispiel zu nennen – die Ruhrgebiet-Photos von Renger-Patzsch auszeichnet. Bei Thomas Struth gibt es keine Komposition ausser im Sinne grösstmöglicher Klärung des Bildgegenstandes.

Seine erste gültige Arbeit, die im Jahre 1978 entstand, war eine Serie von Aufnahmen von SoHo

in New York, die später durch Aufnahmen von Midtown und Harlem ergänzt wurde. Jedes Photo wurde unabhängig vom Objekt zentralperspektivisch aufgenommen.

Wenn auch in späteren Arbeiten andere Ansichten möglich werden, etwa Schrägansichten, Aufnahmen von einzelnen architektonischen Objekten und Details, ist die methodisch gesicherte Sachlichkeit von Thomas Struths Photos kaum je in Frage gestellt. Fast ausnahmslos zentriert er den hauptsächlichen Bildgegenstand, Frontalität wird bevorzugt, und grundsätzlich werden stürzende Linien vermieden. Thomas Struth bedient sich ausschliesslich jener «Optik des Nabels», die Rodchenko klassisch ge-



THOMAS STRUTH, WERTHAUSERSTRASSE, DUISBURG, 1985

THOMAS STRUTH, HUBERTUSSTRASSE, DUISBURG, 1989



nannt und ausdrücklich abgelehnt hat, da sie nicht zu «neuem Sehen» erziehe. Diese «Optik des Nabels» ist die Optik maximaler Sachlichkeit und zugleich die Optik minimaler Deutung durch den Autor der Photographie. Es ist die Optik des Protokolls, nicht des Engagements.

Aus dem Akteur, demjenigen, der in seiner Welt handelt und existiert, macht ein solches Photo einen Betrachter dieser Welt. Sie reduziert das Subjekt auf ein Auge und verwandelt die lebensweltliche



THOMAS STRUTH,
ELEANOR AND GILES ROBERTSON, EDINBURGH, 1987

Situation in einen Bild-Text, den es zu entziffern gilt wie eine Hieroglyphenschrift.

An dieser Stelle ist zurückzukommen auf jene Frage, die sich aus der Tatsache ergibt, dass Thomas Struth mit sehr wenigen Ausnahmen keine Photos gemacht hat, welche die produzierenden, kommunizierenden, konsumierenden Menschen mit und in Beziehung zu dem öffentlichen Raum abbildet, der von ihnen und für die konstruiert sein sollte. Es ist die Frage nach Zwangsläufigkeiten und Bedingungen dieses Ausschlusses, der im übrigen seit ihrem Beginn der Stadtphotographie auferlegt ist. Walter Benjamin hat ihn bei Atget bemerkt und kommentiert: «Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kulturwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang eine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Strassen um neunzehnhundert in menschenleeren

Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, dass er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.»

Für Benjamin fungiert die Menschenleere in Atgets Photos nicht metaphorisch, etwa als Symbolisierung von Einsamkeit, sondern die «heilsame Entfremdung» zwischen Mensch und Umwelt entkleidet das Photo seiner Aura. Sie ermöglicht dem Leser und Investigator des Bildes analytisches Eindringen in die Gegebenheit des Gewordenen, welche andererseits verhindert würde durch subjektive Beziehung zu abgebildeten Menschen in ihrer Umgebung.

Nun hat Benjamin allerdings auch bemerkt, der «Verzicht auf den Menschen» sei für die Photographie «der unvollziehbarste unter allen», und hat die Porträtphotographie von August Sander als komplementär zu Atgets Untersuchungen zitiert. Diese Struktur wechselseitiger Ausschliesslichkeit von Stadtphotographie und Porträtphotographie findet sich ebenfalls im Werk von Thomas Struth. Porträtphotographie ist seit einiger Zeit sein «zweites Thema». Mittlerweile sind etwa zehn solche Arbeiten entstanden, die kommendes Jahr auch in New York gezeigt werden sollen. Es sind das z. B. das Photo eines alten Ehepaares in seiner bürgerlichen Wohnung, das Photo einer japanischen Grossfamilie, eingezwängt in ein kleines, mit Tischen, Büchern, Kunstgegenständen und anderen Objekten schon überfülltes Zimmer; es ist das Photo einer Gruppe von Arbeitskollegen, Restauratoren, in einer Halle voller Renaissance-Malereien; oder das Photo einer Mutter mit Sohn und Tochter vor ihrem Haus. Es sind Bilder von Menschen in vertrauter Beziehung zueinander und von deren Geborgenheit in ihrer häuslichen Umgebung oder am Ort ihrer selbst-bestimmten handwerklichen Arbeit. Aber eben nicht Bilder von Menschen im öffentlichen Raum, in einer industriellen Arbeitssituation.

Neben all den Stadtphotos von Thomas Struth, auf denen Personen beiläufig vorkommen, gibt es zwei Bilder, die wirklich Menschenmassen in der

Stadt abbilden. Eins wurde in Rom aufgenommen. Es zeigt Passanten, die wie herausgedrückt erscheinen aus dem Raum, den eine bedrückende Häuserfront auf der einen Seite und der Rand des Photos auf der anderen Seite bilden. Es ist das Bild von Stadtbewohnern, deren Ort diese Strasse nicht ist. Sie sind dort anwesend, doch en passant, gehetzt, wie auf der Flucht, alles andere als souverän in dieser städtischen Situation. Ein Bild aus Tokio hingegen zeigt Massen von Konsumenten, die ihrer städtischen Umgebung vollkommen integriert erscheinen, als gleichförmige Details nämlich einer gigantischen Collage aus Architekturelementen, Schriftzeichen und Firmenlogos. Ortlosigkeit oder totale Assimilation in das Reich kommerzieller Zeichen werden als zwei komplementäre Konditionen für die Darstellung eines Kollektivs im öffentlichen Raum gezeigt. Auf was nicht darzustellen möglich zu sein scheint, verweisen zwei Photos aus Rom. In einem dominiert eine gothische, im anderen eine barocke Skulptur. Jeweils sind es Darstellungen von Figuren, die mit einer Geste der Kommunikation und mit ihrer körperlichen Präsenz einen, ihren Raum prägen in Interaktion mit dem architektonisch gegebenen Raum.

Wir werden also schliessen müssen, dass die von Walter Benjamin sogenannte «heilsame Entfremdung», die der Photograph der Stadt in Form von Menschenleere einführt, um die Stadt lesbar zu machen, dass diese «heilsame Entfremdung» das geschichtliche Unheil von Entfremdung und Verdinglichung der Massen indiziert.

Doch bleibt kaum etwas anderes übrig, als die Indikation realer Entfremdung trotz allem als «heilsame Entfremdung» aufzufassen, wollen wir nicht behaupten, der Photographie gelinge nichts als die Bestätigung des unheilvollen status quo. Thomas Struths Photos archivieren Zustände des öffentlichen Raumes unter der Bedingung von deren Transformation in visuelle Texte. Diese sind denen zu Lektüre und Analyse aufgegeben, die sich von den photographischen Abbildern des öffentlichen Raumes ausgeschlossen finden. Vielleicht ist es möglich, eine Analogie zum psychoanalytischen Prozess zu erkennen. Das photographische Archiv wäre eine Sammlung von Material, das darauf wartet, durchgearbei-

tet und auf einer zweiten Ebene wieder angeeignet zu werden, so wie es in der psychoanalytischen Kur um die Durcharbeitung des Materials der freien Assoziation geht. Der Titel, den Thomas Struth seiner Ausstellung in der Kunsthalle Bern (1987) und der entsprechenden Publikation gegeben hat, «Unbewusste Orte», weist in diese Richtung. Im Unterschied zur klassischen Psychoanalyse ginge es hier allerdings um die Durcharbeitung eines kollektiven, gesellschaftlich konstituierten «Unbewussten».



THOMAS STRUTH, LE LIGNON, GENÈVE, 1989

In dieser Hinsicht am effektivsten dürfte Thomas Struths Beitrag zur Ausstellung «Skulptur Projekte» vor zwei Jahren in Münster gewesen sein. In dieser Ausstellung, die «Kunst im öffentlichen Raum» oder «site specific sculpture» vehement zur Diskussion stellte (diese zumindest in Deutschland, aber auch weitgehend beendet zu haben scheint), projizierte Thomas Struth Aufnahmen vorstädtischer Architekturen auf Fassaden der Innenstadt. Er führte also Bilder alltäglich übersehener, wenn nicht verdrängter Architekturen der Stadt in den öffentlichen Raum derselben Stadt zurück, an Stellen, wo die Bedingungen für ihre Sichtbarkeit günstig waren und wo diese Bilder zudem im Kontext der anderen öffentlichen Werke in der Ausstellung gesehen werden konnten. Wie nur wenige der anderen Propositionen entging Thomas Struths Arbeit dem Dilemma moderner Skulptur, die ihren Ort im Stadtraum selber beansprucht. Dies Dilemma wird genauestens illustriert



THOMAS STRUTH, FAMILIE SHIMADA, YAMAGUCHI, 1986

durch die Arbeiten von Richard Serra und Ulrich Rückriem im Aussenbereich der gleichzeitig stattfindenden «documenta 8» in Kassel. Serras Skulptur sperrte eine Strasse: sie war rücksichtslos als Obstacle im Stadtraum konzipiert, während Rückriems Skulptur durch eine Mauer ausgegrenzt wurde und wie ein Altar in einem Sanktuarium funktionierte. Thomas Struth hingegen war es gelungen, sich gänzlich vom Paradigma des Monuments zu lösen, das anscheinend seine Brauchbarkeit eingebüsst hat. Mit seiner Arbeit in Münster wurde Kunst im öffentlichen Raum zur Gelegenheit kritischer Untersuchung von Bedingungen öffentlichen Raums, und zugleich auch zu einer Praxis der Kritik an überlebten Formen der Kunst. Thomas Struths Photos

sind bisher fast ausschliesslich im Kontext von Kunst rezipiert worden. Thomas Struth selbst sieht hier ihren primären Ort, und er hat seine Arbeit von Anfang an in diesem Kontext entwickelt und definiert. 1974 hat er an der Düsseldorfer Kunstakademie begonnen, Malerei zu studieren, bei Gerhard Richter, der damals die grauen Bilder malte. Nach anderthalb Jahren wechselte er in die Klasse von Bernd Becher, und einige Jahre später wurde seine Arbeit im Seminar von Daniel Buren diskutiert.

Wenn die Arbeit der Bechers in den siebziger Jahren bereits im Kunst-Kontext akzeptiert worden war, so dürfte das durch eine bedeutsame Veränderung der Konzeption malerischer und skulpturaler



THOMAS STRUTH, RESTAURATOREN / RESTORERS, SAN LORENZO MAGGIORE, NAPOLI, 1988

Praxis begründet gewesen sein, durch eine Verschiebung zu indikativen Formen von Malerei und Skulptur nämlich und zu Kunstformen, welche künstlerische Gestaltung durch sprachliche, schriftliche Nennung ersetzen. Es handelt sich um solche Formen, mit denen der Anspruch symbolischer Totalität aufgegeben worden ist und deren Praxis als eine des Fragments, des Ausschnitts, der Metonymie definiert werden konnte. Die Photographie aber ist von ihrem Wesen her genau das. Im Kunst-Kontext hat sie daher seit den siebziger Jahren eine exemplarische Funktion angenommen.

Thomas Struths Photographie unterscheidet sich dann von der seiner Lehrer Bernd und Hilla Becher

in ähnlicher Weise, wie sich die Arbeiten einiger Künstler seiner Generation, die anders photographisch arbeiten – ich nenne nur Reinhard Mucha und Harald Klingelhöller – von den Arbeiten der Lawrence Weiner, On Kawara oder Daniel Buren unterscheiden, an die sie doch anknüpfen. Die Becher haben ihre Arbeiten als «Anonyme Skulpturen» bezeichnet. Jeweils bilden ihre Photos isolierte Objekte ab, die zu typologischen Reihen kombiniert werden. Künstler einer jüngeren Generation wie auch Thomas Struth sind dagegen an komplexeren und stärker spezifischen geschichtlichen, sozialen, ethnologischen Situationen interessiert. Darum hat Thomas Struth Architektur zum Gegenstand seiner künstlerischen Praxis als Photograph gemacht.

THOMAS STRUTH: "Unconscious Places"

Urban architecture, the spaces of city life, have been the subject matter of Thomas Struth's photography since 1978. He has taken pictures in various places in North America, western Europe and Japan, always producing methodically defined series and always looking for the picture that "can stand for the prototype of a historical identity." A special category within his oeuvre is devoted to the documentation of architectural complexes threatened with immanent destruction: "Port in Düsseldorf" (1979-81, in collaboration with Tata Ronkholz) and "Ruhr Region" (1985, 86, 89).

The following article is excerpted from a speech given on September 29, 1989 at the Clocktower Gallery in New York, where a selection of Thomas Struth's Ruhr photographs (with Andreas Gursky) was on view. Although the talk is based on a specific photographic series, it applies with modifications to all of Thomas Struth's architectural photography.

In his photographs of the Ruhr region in Germany, Thomas Struth's interest is focused on façades, squares and streets, on the architectural design of public spaces, on architectural structures and idioms developed over longer periods of time and thus functioning almost as a record of social conditions, yet also influencing these conditions individually and collectively. It is a precisely defined and therefore limited interest, photographically expressed with such methodical clarity that one wonders about the subject matters Thomas Struth has chosen not to show: there are no pictures of workplaces, interiors of homes or supermarkets; no pictures of communicating, producing, consuming people.

Thomas Struth's photography records and preserves architecture, rescues it in pictures from the destruction it

faces in fact. The buildings are objective evidence and instruments of the exploitation and subjugation of human life to the tyranny of profit-oriented interests. These buildings have acquired a historical and social specificity, recklessly disregarded by a modernistic future that has already long dominated the present.

Like Bernd and Hilla Becher, with whom he studied, Struth applies an explicitly archival method to historical and structural impulses of photographic preservation. His method is marked by repetition, addition, and a serial approach; it is systematic and tends toward encyclopedic completeness. Thomas Struth's urban photography contradicts to a degree historical examples that belong to the same tradition by avoiding their metaphorical condensation that, for example, characterizes Renger-Platzsch's photos of the Ruhr. In Thomas

ULRICH LOOCK is Director of the Kunsthalle Berne.

Struth's works there is no composition, except in the sense of the greatest possible clarity of subject matter.

Thomas Struth's earliest valid work, done in 1978, is a series of photos of SoHo, New York, later complemented by pictures of midtown Manhattan, the Wall Street area and Harlem. Each photograph was taken from a central perspective, regardless of the subject.

In Thomas Struth's later works, the central perspective is complemented by other views, such as oblique perspectives, or pictures of single architectural objects and details. Yet there is rarely any doubt about the methodical objectivity of these photographs. Almost without exception, Thomas Struth places the main object in the center; he prefers frontal views and avoids perspective distortions. He restricts himself exclusively to what Rodchenko, in the twenties, called the "view from the navel." Rodchenko considered this the classical vantage point and rejected it because, in his opinion, it did not educate the viewer to a "new way of seeing." The "view from the navel" is that of maximum objectivity and minimal authorial interpretation. It is the point of view of the recorder, not of the committed viewer.

The photograph turns the subject, the person who acts and exists in her or his world, into an observer of this world. It reduces the subject to one eye and transforms its live situation in the world into a pictorial text which can and must be deciphered like hieroglyphic script.

But let us return to the fact that, with very few exceptions, Thomas Struth has taken no photos of producing, communicating, and consuming people in the context of the public spaces made by and for them. We need to reflect on this exclusion, which seems to have been the condition of urban photography since its historical beginnings. Walter Benjamin was struck by this in Atget's work: "The human being excluded from the photograph: this is the first time that the exhibition value confronts the cult value, and exceeds it. To have given a place to this process is the incomparable achievement of Atget, who depicted the Parisian streets around nineteen-hundred in deserted aspects. Of Atget, it has rightly been said that he depicted those streets like scenes of a crime. The scene of a crime is deserted, too. It is photographed to record evidence. With Atget, photos begin to play the role of pieces of evidence in the historical process. This is what endows them with their hidden political significance."

Benjamin sees the absence of people in Atget's photos not as a metaphor, symbolizing loneliness, for example, but rather as a "healthy alienation" of people from their environment, which removes the aura from the photograph. The reader and investigator of the photograph is enabled to penetrate and analyze the results of a historical process. The observer's subjective relationship with people shown in their environment would impede this analysis.

Benjamin, however, goes on to say that the "renunciation of people" in photography is the most inadmissible. He mentions August Sander's portrait photography as complementary to Atget's investigations. This mutual exclusion of urban and portrait photography also marks Thomas Struth's work. For some time now, portraits have been his "second theme." He has created about ten such works: a photograph of an old couple in their bourgeois flat; a large Japanese family crammed into a small room full of tables, books, and art objects; a group of work-mates at their work-place; restorers surrounded by (Renaissance) paintings; and finally, a mother with her son and daughter in front of their house. These are portraits of people in intimate relationships, at ease in familiar surroundings at home or at work. But they are not photos of people in public spaces, and they are not photos of people in the context of industrial labor.

I know of only two photos by Thomas Struth which really depict masses of people in a city. One of them was taken in Rome. It shows pedestrians who seem to be squeezed out of the space between an oppressive row of houses on one side and the edge of the photograph on the other. It is a representation of city people who are out of place in the street. They are there, but they are in transit, in a hurry, as if they were in flight, anything but in control of this urban situation. A photograph of Tokyo, however, shows masses of consumers who appear to be completely integrated into their urban environment. They have become uniform details in a gigantic collage of architectural elements, letterings and logos. Thomas Struth shows masses of people either displaced or totally assimilated in the realm of commercial signs as two complementary conditions for depicting people in public spaces.

Two photos from Rome portray what would seem to be unportrayable: in one of them a gothic, in the other a baroque sculpture dominates. The two sculptures represent figures whose communicative gestures and physical

THOMAS STRUTH, GOTANDA, TOKYO, 1987



THOMAS STRUTH, BLICK AUF ST. SALVATOR, DUISBURG-STADTMITTE, 1985

presence shape a space that interacts with a space defined by architecture.

Thus, we have to deduce that Benjamin's "healthy alienation," which the photographer of urban settings introduces by means of deserted views in order to render the city legible, that this "healthy alienation" is indicative of the historical disaster of the alienation and reification of the masses.

However, we are compelled to interpret the indication of real alienation as "healthy," if we wish to avoid reducing photography to mere preservation of the disastrous status quo. Thomas Struth's photos record the condition of public spaces by transforming them into visual texts. These texts are to be read and analyzed by those who are excluded from the photographic representation of public space. One might draw an analogy to the psychoanalytical cure. This analogy seems to be borne out by the title, "Unconscious Places," of Thomas Struth's exhibition and accompanying catalogue at the Kunsthalle, Berne in 1987. In psychoanalytical therapy, accumulated memories are processed and re-integrated on a different emotional level. By analogy, the photo-archive would take the place of the accumulated material of free association. Unlike classical psychoanalysis, however, a collective, socially constituted "unconscious" would have to be processed.

Thomas Struth's contribution to the exhibition "Skulptur Projekte" two years ago in Münster, Germany may have been the most powerful example of this proposition. That exhibition gave rise (and put a momentary end, at least in Germany) to an intense discussion of "art in public spaces," or "site-specific sculpture." Thomas Struth projected slides of suburban architecture onto various façades in the heart of the city. He thus imposed ordinarily overlooked and even repressed images of buildings in the city on public spaces in the same city, where they enjoyed greater visibility and could be seen in the context of the other public works in the exhibition. Thomas Struth's work avoided, as few other propositions have, the dilemma of modern sculpture which claims to create its own space in the city.

This dilemma is most vividly illustrated by the works of Richard Serra and Ulrich Rückriem, which were both conceived for outdoor spaces at DOCUMENTA 8 in Kassel, which took place at the same time as the Münster show. Serra's sculpture obstructed a street: it had been

designed as a ruthless obstacle in the city's space. Rückriem's sculpture, on the other hand, was surrounded by a wall and functioned like an altar in a sanctuary. Thomas Struth, however, managed to divorce his work from the paradigm of the monument, a paradigm which appears to have outlived its usefulness. Thomas Struth's "art in public spaces" in Münster became an opportunity to investigate the conditions of public space and to practice criticism of obsolete art forms.

The reception of Thomas Struth's photos has taken place almost exclusively in the context of art. From the beginning, he developed and defined his work primarily in this context. He began to study painting in 1974 at the Academy of Fine Art in Düsseldorf. His teacher was Gerhard Richter, who was then producing his gray paintings. One and a half years later, Thomas Struth joined Bernd Becher's class, and a few years later, his work was discussed in Daniel Buren's course.

The fact that, in the seventies, the work of Bernd and Hilla Becher was accepted as art may owe a lot to a significant change in the concept of painterly and sculptural practice, a shift towards indicative forms of painting and sculpture and towards forms of art which replace artistic creation by linguistic naming and description. These forms of art have renounced the claim to symbolic totality; their practice could be defined as a practice of the fragmentary, of the section, of metonymy. And this is exactly the nature of photography. Since the 1970s, photography has, therefore, acquired an exemplary function in the context of art.

Thomas Struth's photography differs from that of his teachers Bernd and Hilla Becher as does the work of his peers in other fields – Reinhard Mucha, for instance, or Harald Klingelhöller – from that of their predecessors, Lawrence Weiner, On Kawara, Daniel Buren, or Michael Asher, whose work they used as a reference. The Bechers called their works "Anonymous Sculptures"; their photographs show isolated objects which are then combined to form typological series. The younger artists, Thomas Struth among them, are interested in more complex and more specifically historical, social, linguistic or ethnological situations. This is why Thomas Struth chose architecture as the subject of his artistic practice as a photographer.

(Translation: Margret Joss)

