

Eröffnungsrede Uwe Wieczorek anlässlich der Vernissage vom 11. April 2019

Composition '19: Thomas Struth in der Hilti Art Foundation

Künstlerische Fotografie hat erst in jüngerer Zeit Eingang in die Sammlung der Hilti Art Foundation gefunden, und zwar nicht aufgrund der Überlegung, dass eine Sammlung, die Kunstwerke vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart umschließt, notwendigerweise auch *diese* Gattung enthalten sollte, sondern vielmehr infolge einer spontanen Entscheidung des Sammlerehepaares Michael und Caroline Hilti im Moment der ersten bewussten Begegnung mit Fotografien von Thomas Struth. Es war die direkte Wirkung ihrer Sujets und ihrer ästhetischen Qualität, welche diese Entscheidung verursacht und somit zu einer substantiellen Erweiterung der Sammlung und ihrer Bildkultur beigetragen hat.

Auf die Bildkultur dieser Sammlung hat nun in sehr persönlicher Weise Thomas Struth reagiert. Einer Einladung nach Liechtenstein folgend, nahm er Einblick in das private Kunstdepot der Familie Hilti in Schaan. Dort sah er seine Werke nicht in Gesellschaft anderer Fotografien, sondern umgeben von Gemälden und Plastiken eines mehr als 130-jährigen kunsthistorischen Zeitraums. Auf das ihm unterbreitete Angebot, seine Fotografien im Museum der Hilti Art Foundation in Vaduz in eigener Regie auszustellen, äußerte Struth den Wunsch, dies im Zusammenspiel mit ausgewählten Kunstwerken aus der Sammlung tun zu dürfen. Dieser Wunsch ist Realität geworden, und zwar als besonderes Novum, denn die Möglichkeit des freien Komponierens mit eigenen und Werken anderer Künstler zum Zweck eines Dialoges hat sich Thomas Struth im Museumskontext bislang nicht geboten.

Als Thomas Struth 1976 an der Düsseldorfer Akademie von Gerhard Richter zu Bernd Becher wechselte, da wechselte er von der Malerei zur Fotografie, denn er wollte Bilder nicht malen, sondern «machen». 14 fotografische Bilder von Thomas Struth sind derzeit Bestandteil der Sammlung der Hilti Art Foundation. Sie zeigen Natur und Stadtbilder, industrielle und technische Einrichtungen sowie Kult- und Museumsräume. Sie sind, jeweils in Serien angelegt, allesamt von zentraler Bedeutung im Œuvre des Künstlers und bekunden sein universelles Interesse an der Welt. Ihr substantieller Beitrag zur Bildkultur der Sammlung ist sowohl ästhetischer als auch ikonografischer Natur. Die ästhetische Qualität der Fotografien ist unmittelbar evident: Es ist die visuelle Klarheit und Präsenz des Gegenständlichen, die durch die Größe der Bilder eindrucksvoll

gesteigert wird und das betrachtende Auge zwingend auf sich zieht. Freilich verdanken sie die Macht ihrer Wirkung in erster Linie den Sujets, sei es eine Großstadt in Südkorea, ein Blowout-Preventer in North Dakota, ein Dschungel in Peru oder eine Kathedrale in Köln. Durch sie bringt Struth die Sammlung in direkte Berührung mit realen und zeitgenössischen Phänomenen der sichtbaren Welt und steigert somit auch ihr ikonografisches Gewicht.

Aus der Fülle von mehr als 200 Werken, welche die Sammlung umfasst, hat Thomas Struth 17 Gemälde und Plastiken ausgewählt und mit 13 Fotografien zu einer auf die Räumlichkeiten des Museums der Hilti Art Foundation fein abgestimmten Komposition zusammengefügt. Der Titel der Ausstellung *Composition '19* ist somit als Hinweis auf den Charakter dieser Ausstellung zu verstehen, beziffert aber zugleich auch das gegenwärtige Jahr.

Schauen wir gemeinsam auf Thomas Struths Komposition anhand ausgewählter Beispiele. Im ersten Raum ist Wilhelm Lehmbrucks *Große Stehende* aus dem Jahre 1910 platziert. In ihr ist der Mensch in natürlicher und nackter Gestalt vergegenwärtigt. Die weibliche Figur ruht ausgewogen in sich selbst, mit kontemplativ zur Seite geneigtem Kopf und nach innen gerichtetem Blick. Körper, Seele und Geist verbinden sich zu einer harmonischen Einheit. Lehmbruck vermag das Menschenbild zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in unangetasteter Würde und in geradezu klassisch-antiken Maß auszuformen. Nur wenige Jahre später aber, unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs, wird er den Menschen als Gestürzten darstellen.

Drei Fotografien hat Thomas Struth mit diesem plastischen Werk zusammengeführt: einen Raum des Prado-Museums in Madrid sowie eine zweiteilig erfasste Halle des Siemens-Schaltwerkes in Berlin. Wir stellen zuerst eine Verbindung zwischen Lehmbrucks Frauenfigur und dem Prado-Bild her, denn auch in diesem sind Menschen zu sehen, sowohl in realer als auch in künstlerischer Gestalt. Real sind zwei im Bildvordergrund stehende junge Frauen. Es sind unbekannte, doch erkennbar aus Ostasien stammende Touristinnen in westlich geprägter Freizeitkleidung, die bei sich tragen, was sie im Verlauf eines Stadt- und Museumsbesuches für notwendig halten. Die hinter den beiden Frauen sichtbaren Gemälde des spanischen Malers Diego Velázquez zeigen, jeweils in ganzer Gestalt und damit in höchster Würdeform, den griechisch-antiken Fabeldichter Äsop und den spanischen König Philip IV. aus dem Hause Habsburg, dem Velázquez von 1623 bis 1660 als Hofmaler diente. Garderobe und Attribute beider Personen veranschaulichen ihren sozialen und geistigen Status. Der greisenhaft melancholische Dichter ist mit verschlissenen Mantel und Buch ausgestattet, der junge König mit edler Jagdkleidung und Gewehr. Auf diese beiden Gemälde hat Struth, in Anerkennung des

großen Malers, im Voraus die Kamera gerichtet. Zu ihnen kommen, dem Zufall geschuldet, die zwei jungen, von der Kamera keinerlei Notiz nehmenden Frauen hinzu. Sie sind Anlass für die Betätigung des Auslösers im richtigen Moment. Das fotografische Bild ermöglicht einen anthropologischen Vergleich durch die simultane Betrachtung von Menschen weit auseinanderliegender Orte und Zeiten unter dem Aspekt der kulturellen Differenz und der globalen Mobilität.

Zu ihnen verhält sich Lehmbrucks *Große Stehende* wie ein Wesen des sechsten Tages der Schöpfung.

Thomas Struth stellt der Welt der Kultur und der Gestalt des Menschen die Welt der Technik und die Gestalt der Geräte gegenüber. Ein zweiteiliges Panoramabild gibt Einblick in eine Halle des Siemens-Schaltwerkes in Berlin. Die darin sichtbaren Instrumente dienen der Durchführung von elektrischen Hochleistungsprüfungen. Die Halle ist menschenleer, und es ist durchaus nicht klar, ob die Anwesenheit von Menschen in diesem Raum überhaupt erforderlich ist. Schrifttafeln lassen dies vermuten, aber Struths Bild zeigt weder, dass die Geräte von Menschenhand hergestellt, noch dass sie von Menschenhand benutzt werden. Auch lässt sich ohne technisches Wissen aus der Gestalt der Geräte nicht ihre Funktion ergründen. Im Äußersten ließe sich denken: Alle Objekte bestehen zu ihrem eigenen Zweck und kraft eigenständiger Interaktion. Ihre skurrilen Formen und bunten Farben verleihen dem Bild einen hohen ästhetischen Reiz. Ihr spielerischer Charakter ließe auch an abstrakte Plastiken in einem Ausstellungsraum denken, als Gegenbild zu den figürlichen Gemälden im Prado. Die Frage nach der Bedeutung dessen, was auf den Schaltwerk-Bildern eigentlich zu sehen ist, wird nur der Experte beantworten können, nicht der Laie. Mit seinen Fotografien von technischen Anlagen und Forschungseinrichtungen nimmt Thomas Struth Einblick in einen menschlichen Wirkungsbereich, der ein hohes Maß an wissenschaftlicher Fachkompetenz verlangt und sich daher der Allgemeinheit entzieht, wenngleich sie von diesen Einrichtungen profitiert.

Fotografien von technischen Anlagen begegnen wir auch im zweiten Raum der Ausstellung, ergänzt durch ein Werk, das die südkoreanische Stadt Ulsan von erhöhtem Standort aus einfängt und ein verdichtetes Konglomerat von Häusern und Gebäuden zeigt, in dem mehrere Hunderttausend Menschen leben und arbeiten. Nicht *sie* jedoch sind hier von Interesse, sondern vielmehr die Formen und Strukturen, welche menschliches Leben und Arbeiten geschaffen haben. Dreiviertel der Fläche des Bildes ist von Gebäuden überwuchert. Über der Skyline der Stadt, einer Phalanx uniformierter Hochhäuser, verlieren sich im Dunst der Atmosphäre die Berge des Hinterlandes. Es ist nur eine Frage der Zeit, so suggeriert das Bild, bis auch der letzte Rest der Landschaft verschwunden ist. Die Moderne hat sich, ob in Südkorea oder anderswo auf dieser Welt, mit Gewalt in das Gesicht der Erdoberfläche eingeschrieben. Die Ansicht von Ulsan macht stellvertretend deutlich, was den

niederländischen Atmosphärenchemiker Paul J. Crutzen im Jahre 2000 dazu veranlasst hat, unser Zeitalter als Anthropozän zu bezeichnen.

In die Nachbarschaft der Ulsan-Fotografie hat Thomas Struth je ein Gemälde von Piet Mondrian aus dem Jahre 1925 und von Wols aus dem Jahre 1947 gehängt. Die geradlinige Komposition des einen kontrastiert mit der informellen, ja explosiven Gestalt des anderen. Der Gegensatz veranschaulicht zwei Grundprinzipien menschlichen Wirkens: eines formgebenden und eines formauflösenden. Beide Gemälde veranschaulichen zugleich Grundprinzipien der Natur, die sich in Ordnung und Chaos manifestieren. Resultiert die Formaauflösung bei Wols aus psychomotorischen Impulsen, so die Formgebung bei Mondrian aus der rationalen Bindung an Raster und rechten Winkel, die auch zum Grundgerüst der modernen, zunehmend durch wirtschaftliche und demographische Faktoren unter Druck geratenen Architektur geworden sind und in Anwendung auf Beton, Stahl und Glas das buchstäbliche Explodieren der modernen Großstädte beschleunigt haben, die nun form- und grenzenlos ins Umland ausgreifen.

Ein Gemälde von Fernand Léger aus dem Jahre 1914 zeigt uns ein Formenrepertoire, das aus Kuben, Kegeln und Zylindern besteht. Aus diesem Repertoire hat Léger sein mit sozialpolitischen Utopien verknüpftes Bild des Menschen, der Arbeit und der technischen Zivilisation entwickelt. Wenngleich er den technischen Fortschritt grundsätzlich begrüßte, sprach er doch auch vom "schnellebigen, vielfältigen Getriebe des modernen Lebens, das uns zu zerreißen droht." Fast sinnbildlich reagierte Léger auf dieses Getriebe des modernen Lebens unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit seinen *Formkontrasten*, d.h. mit fragilen Gebilden, die sich im Zustand eines instabilen Gleichgewichts befinden. Das Gemälde wird von der Fotografie eines Blowout-Preventers gleichsam paraphrasiert, denn auch dieses Gerät macht, ungeachtet seiner tatsächlichen Stabilität, einen durchaus fragilen Eindruck. Blowout-Preventer dienen als Absperrventile der Vermeidung unkontrollierten Ausströmens von Öl oder Gas aus einem Bohrloch. Der Blick auf dieses technische Instrument verbindet sich spätestens seit dem 20. April 2010 mit den Bildern der explodierenden Bohrplattform "Deepwater Horizon" im Golf von Mexiko als Folge eines katastrophalen Blowouts mit anschließender Ölpest gigantischen Ausmaßes. Die kompositorisch und farblich reizvolle Ansicht des Blowout-Preventers ist also trügerisch. Hinter ihr enthüllt sich das unheimliche Bild einer rücksichtslos Rohstoffe ausbeutenden und Energie verbrauchenden Menschheit, welche nicht ruht, die hierzu erforderliche Technik zu erfinden und industriell herzustellen. Mit Hilfe der Fotografien von Thomas Struth schauen wir dieser Technik ins Gesicht, und in verwirrender Vielfalt zeigt sie uns eine vom nützlichen Zweck bestimmte Physiognomie als Ausdruck einer allein dem Erfolg der

Gegenwart, ja des Augenblicks unterworfenen Logik und macht daher Geschichte nicht als gelebte Erfahrung von überzeitlichem Wert anschaulich, sondern, letztlich, als einen durch Zeit verursachten Verschleiß, als überholte Aktualität oder als Funktionslosigkeit.

Im dritten Raum der Ausstellung greift Thomas Struth erneut die Gegenwart des Menschen auf und stellt sie in einen Zusammenhang mit Urwald und Kathedrale, mit Natur und Religion, mit Diesseitigkeit und Jenseitigkeit. Zunächst begegnen wir großformatigen Bildern von Urwäldern in Peru, die Thomas Struth unter dem Titel *New Pictures from Paradise* zusammengefasst hat. Er versteht diese Aufnahmen nicht als Mahnung vor dem Verlust unberührter Natur. Sein Interesse ist vielmehr phänomenologischer Art und zielt auf die Wahrnehmung eines Übermaßes visueller Daten in Gestalt von Naturdetails. Der Bildraum beider hier ausgestellten Fotografien wird vollständig von Vegetation beherrscht und der Betrachter regelrecht in die fremdartige Pflanzenwelt hineingezogen. Konfrontiert mit der Gleich-Gültigkeit ihres verwirrenden Dickichts, das dem Auge keine Orientierung bietet, ist er ganz auf sich selbst zurückgeworfen und nimmt sich in existenzieller Isolation wahr. Diesen Aufnahmen der Natur stellt Struth das gemalte Bildnis einer jungen Frau von Picasso aus dem Jahre 1947 sowie das plastische Bildnis Eli Lotars von Giacometti aus dem Jahre 1965 gegenüber. In ihnen verdoppelt sich gleichsam das Bild existenzieller Isolation, wenn auch abseits "paradiesischer" Natur. Die junge Frau erfährt Isolation in der Abgeschlossenheit eines dunklen, resonanzlosen Innenraumes, Eli Lotar in der Unendlichkeit des Kosmos, in der sich sein Blick verliert.

Auch in den letzten Bildern der Ausstellung begegnen wir dem Menschen auf verschiedenen Stufen seines Daseins und Bewusstseins. Seine Existenz ist, wer hätte es deutlicher gezeigt als Alberto Giacometti, ebenso unergründlich wie seine Erscheinung, die sich dem künstlerischen Zugriff entzieht. Mit Blaise Pascal mögen wir in ihm jenes zerbrechliche Wesen erkennen, das einem Schilfrohr gleicht, wenn auch einem denkenden. Seine Fragilität, aber auch seine geistige Vorstellungskraft lassen Kathedralen entstehen, als vielleicht höchste Ausdrucksform des Menschen auf der Suche nach Sinn und Halt in der Transzendenz. Der Blick fällt schließlich in den von einem mächtigen Gewölbe überhöhten gotischen Innenraum des Kölner Doms. Thomas Struth hat nicht die Perspektive der Gläubigen auf den im Osten liegenden Altarraum gewählt, sondern seine Kamera in Höhe des Triforiums auf das große Fenster des Südquerschiffs gerichtet, auf die gläserne Epidermis des Domes, durch die nach mittelalterlicher Vorstellung das göttliche Licht fiel. Das Fenster ist modern. Es wurde von Gerhard Richter gestaltet und im Jahre 2007 eingeweiht. Wie nennen wir das Licht, das heute durch sein Glas fällt?

Thomas Struths Fotografien und die von ihm ausgewählten Gemälde und Plastiken der Sammlung der Hilti Art Foundation haben in dieser Ausstellung zu einer bislang einmaligen Komposition zusammengefunden. Dank dem Auge und Intellekt des Künstlers haben alle Gattungen der Sammlung durch ihre gemeinsame Präsentation und die damit gegebene Möglichkeit des vergleichenden Sehens eine neue Zugangsmöglichkeit erfahren. Die Frage, welches Bild der Mensch von sich hat, steht dabei ebenso im Mittelpunkt wie die Frage, in welcher Welt er existiert und welche Lebenskonzepte er im Rahmen der von ihm selbst geschaffenen Welt entwirft. Es sind anthropologische Fragen, die sich in verschärftem Maße seit Beginn der Moderne stellen und die in der Kunst mit unterschiedlichsten Mitteln verhandelt werden. Thomas Struth hat sich für das unbewegte, ruhige Medium der Fotografie entschieden, für die jeweils mit Sorgfalt und Präzision geschaffene Einheit von Ort, Zeit und Gegenstand. Er gibt sich in ihr als aufgeklärter Beobachter zu erkennen, der selbst bei größter Nähe zum Objekt und höchster Faszination vor dessen Erscheinung mit distanzierterm Auge schaut. Es ist diese Distanz, man könnte bei Menschenbildern auch von Diskretion sprechen, die seinen analogen Fotografien ihren hohen Wahrheitsgehalt verleiht.

Wenngleich Struths Bilder dokumentarischen Wert haben und in ihnen die Anerkennung des fotografischen Œuvres von Bernd und Hilla Becher nachklingt, sind sie dennoch keine Dokumente, sondern autonome Werke der Kunst. Sie sind dem "Wie" ebenso verpflichtet wie dem "Was", der Form und der Farbe ebenso wie dem, was sie inhaltlich sichtbar machen. Gerade aus Struths Sensibilität für Form, Farbe *und* Inhalt, für Bildstruktur und Bildkonstruktion, gewinnen sie ihre künstlerische Qualität und lassen sich in den kunsthistorischen Kontext von Gemälden und Plastiken in der Sammlung der Hilti Art Foundation stellen. Im gleichen Sinne aber erweisen sich die Kunstwerke der Sammlung in gemeinsamer Betrachtung mit Thomas Struths Fotografien ihrer Form wie auch ihrer Aussage nach als gegenwartsrelevant.

Es wurde darauf hingewiesen, dass die Sammlung durch die Sujets der Fotografien in direkte Berührung mit realen und zeitgenössischen Phänomenen der sichtbaren Welt kommt. Dies gilt insbesondere für den großen Komplex von Industrie und Technik. Es mag sein, dass im technischen Bild zunehmend unser Lebensbild zum Ausdruck kommt, die entindividualisierte Physiognomie unseres künftigen Daseins. Die Frage nach den Konsequenzen menschlichen Handelns in Zusammenhang *mit* sowie in Abhängigkeit *von* Technik kann durch Kunst nicht beantwortet, sondern, wie Struth es tut, nur gestellt werden. Im Nachdenken über den Sinn von Technik erhob der politisch durchaus unzuverlässige Philosoph Martin Heidegger die kluge Frage nach der ursprünglichen, im Griechischen wurzelnden Bedeutung des Wortes Technik. Zwar wurde es dort auch für Handwerk

und Kunst verwendet, aber letztlich, so Heidegger, bedeute τέχνη "weder Handwerk noch Kunst und vollends nicht das Technische im heutigen Sinne. [...] Das Wort τέχνη nennt vielmehr eine Weise des Wissens. Und Wissen heißt: gesehen haben, in dem weiten Sinne von Sehen, der besagt: vernehmen des Anwesenden als eines solchen." τέχνη ist ein "Hervorbringen des Seienden aus der Verborgenheit in die Unverborgenheit seines Aussehens." In diesem griechischen Sinne kann auch die Kunst von Thomas Struth als τέχνη verstanden werden: als ein durch bewusstes Sehen erfahrenes Wissen, welches das Seiende mittels Fotografie aus der Verborgenheit in die Unverborgenheit seines Aussehens, in die Anwesenheit seiner sichtbaren Gestalt überführt. Erst bei bewusstem Sehen des Unverborgenen entsteht die Frage, was denn da eigentlich zu sehen ist. Diese Frage kann vielleicht nicht sofort beantwortet werden, aber sie kann über das Wissen der Anwesenheit zu einem Wissen der Bedeutung und somit wieder zu einer Frage nach dessen tatsächlichem Sinn werden. Diese Sinn-Frage umgreift dann das Physische ebenso wie das Meta-Physische. Sie umgreift, universell wie Thomas Struths Fotografien, unser ganzes Leben.

Uwe Wiczorek