

art – Spezial Museum

Hannah Schuh; Barbara Hein: *Doppelter Rittberger*

29 October 2025, Issue 1



Mit seinem weltberühmten Foto-Zyklus der Museumsbilder hat **Thomas Struth** den Moment des Kunstbetrachtens selbst zur Kunst erhoben. Folgen Sie uns auf einen Ausflug zur Metaebene

TEXT: BARBARA HEIN, PORTRÄTFOTO: PETER RIGAUD

# DOPPELTER RITTBERGER

Thomas Struth 2009 vor dem fast fertig restaurierten Pergamonaltar; der ein Motiv in seiner Werkgruppe der Museumsbilder ist



DIE KUNST STIFTET  
SINN, ABER DAS  
AUGENMERK DES  
**BETRACHTERS**  
LIEGT AUF DEN  
BETRACHTENDEN

<  
Was suchen wir im  
Museum? Was erleben  
wir an Orten, die unsere  
wichtigen kulturellen  
Werte bewahren?  
LOUVRE 4, PARIS 1989,  
137 X 173 CM



A  
Urbanes Patchwork:  
Die Stadt als  
Hauptdarsteller  
DÜSSELDORFSTRASSE,  
DÜSSELDORF 1979,  
66 X 84 CM

**D**ie Räume, in denen Thomas Struth sein Studio hat, liegen auf der vierten Etage eines imposanten Charlottenburger Altbaus. Sie sind hell, großzügig und sehr aufgeräumt. Einige von Struths großformatigen Fotografien hängen an den Wänden, in einem der Räume stehen riesige Druckmaschinen. Es dauert ein bisschen, bis der Meister selbst erscheint, der – groß, schlank, legerer Look aus khakifarbenem T-Shirt, passenden Sneakern und heller Stoffhose – viel jünger wirkt als 71 Jahre. Wir wollen über seine Kunst sprechen, seine Arbeit, insbesondere die Museumsbilder, mit denen er in den späten achtziger und neunziger Jahren seinen internationalen Durchbruch hatte und die zu den teuersten Fotoarbeiten der Gegenwart gehören.

Struth ist kein Selbstdarsteller, keiner, aus dem die Sätze quellen. Er wahrt Distanz, wählt Worte sorgsam, erwartet, dass sein Gegenüber vorbereitet ist. Zu Beginn gleich ein Fettnäpfchen – es ist das Wort »Serie«, das er nicht mag: »Auf die Fotografie bezogen, klingt das immer abwertend, so als wenn das einzelne Bild, ohne Teil einer Serie zu sein, weniger gilt. Bei Rembrandts Selbstporträts käme auch niemand auf die Idee, von einer Serie zu sprechen.« Er spricht lieber von »Werkgruppen«, die das konzeptuelle Grundgerüst seiner Fotografie sind und die verschiedene Motive umfassen: Straßenfluchten,

Museumsräume, Familienporträts, Techniklaboratorien, Paradiesbilder. Durch die großen Vorderhausfenster sieht man auf ein schmuckloses Mehrfamilienhaus auf der anderen Straßenseite. »Das Nachkriegsdeutschland ist in vieler Hinsicht ein kompliziertes Erbe«, sinniert Struth, der sich beim Sprechen ungern unterbrechen lässt, aus dem Fenster blickend. »Wir sitzen zum Beispiel hier in Berlin in meinem Atelier in einem Gebäude von 1895. Die Gebäude gegenüber stammen aus den fünfziger Jahren, mit ihren spartanischen, schmucklos erschöpften Materialien, weil dort im Krieg Bomben gefallen sind. Sie wirken, als ob sie sich schämten. Wenn man in dieser urbanen Umgebung aufwächst, hallt ihre Botschaft durch und durch.«

Struth, der 1954 im nordrhein-westfälischen Geldern geboren wurde, hatte schon früh einen Sinn für die besondere Botschaft des urbanen Patchworks. Mit einem sensiblen Blick für die Bedeutungsebenen des Raums, begann er, in seiner Werkgruppe der *Unbewussten Orte* Städte in Europa, Amerika und Asien in ihren Straßenfluchten zu fotografieren. Das Gewicht liegt auf den Gebäuden, Brücken, Bordsteinen, Laternen, Kabellagen, den Mustern der Fensterreihen, der Struktur des Straßenpflasters – nicht auf den Menschen, die manchmal auch im Bild sind. Es sind stille Bilder, die eine eigenartige Bewegungslosigkeit ausstrahlen – als hätte die Menschheit für einen Augenblick den Atem an-

> Ein einziges Mal hat Struth seine Rolle als Betrachter verlassen und sich mit einem Kunstwerk in direkte Beziehung gesetzt

ALTE PINAKOTHEK, SELBSTPORTRÄT, MÜNCHEN 2000, 117 X 147 CM

< Wer oft ins Museum geht, kennt diese Momente der Pausen, des Nachdenkens, des Erklärens und Sinnsuchens  
LOUVRE 1, PARIS 1989, 137 X 190 CM



gehalten. In ihrer dokumentarischen Schlichtheit werfen diese Bilder zentrale Fragen auf, etwa nach der Bedeutung des urbanen Raums, dem Zustand der Welt oder der Rolle der Zivilisation. Als diese Werkgruppe entstand, studierte Struth in Düsseldorf Malerei, und zwar von 1973 bis 1976 bei Gerhard Richter. Struth erinnert sich: »Für den Akademierundgang 1976 habe ich eine Gruppe zentralperspektivischer Ansichten Düsseldorf-Strassen gemacht. Die habe ich in meiner WG im Format von jeweils 30 x 40 cm abgezogen und mangels besserer Mittel in der Duschwanne gewässert. Am Ende des Ganges der Akademie habe ich sie in einem Block von 49 Stück, sieben Reihen und Spalten, mit einem Zentimeter Abstand zueinander an die Wand geklebt mit jeweils vier Tropfen Uhu. Gerhard Richter war davon irgendwie begeistert!«

Richter war es auch, der ihn auf Bernd Becher aufmerksam machte: »Einige Wochen später wieder in der Akademie, traf ich Richter. Er sagte: Bernd Becher kommt! Ich hatte keine Ahnung, was er damit meinte, weil ich mich noch nicht wirklich mit Fotografie beschäftigt hatte, außer mich von manchen fotografischen Bildern für meine Gemälde anregen zu lassen. Ich fürchtete, Richter wolle mich loswerden?! Als ich merkte, dass er es wohlwollend meinte, sagte ich mir: Okay, wer ist dieser Bernd Becher, der Name sagte mir nichts. Ich entschloss mich aber, ihn anzurufen, und zeigte ihm meine Arbeiten. Er sagte,

er mache jetzt eine Klasse für Fotografie und lud mich überraschend ein, ihn zum Mittagessen zu begleiten.« Kurz darauf wechselte Struth in die Becher-Klasse, in der auch Candida Höfer, Thomas Ruff und Andreas Gursky studierten.

Diese frühe Verzahnung von Malerei und Fotografie ist ein Schlüssel zur konzentrierten, kontemplativen Wirkung, die von Struths Fotografien ausgeht und die sich besonders vielschichtig in seiner Werkgruppe der *Museumsbilder* zeigt. In den späten achtziger Jahren begann Struth, systematisch Besucher beim Betrachten von Kunstwerken in Museen zu fotografieren: Auf *Louvre 1, Paris 1989* sehen wir Jugendliche und Erwachsene in einem Saal des LOUVRE, in dessen Zentrum das monumentale Gemälde *Die Krönung Napoleons* (1807) von Jacques-Louis David hängt. Manche der Kinder sitzen auf dem Boden, andere auf einer Bank. Sie unterhalten sich, ein Erwachsener, vielleicht ein Lehrer, gestikuliert mit den Händen, scheint den Jugendlichen etwas zu erklären. Gezielt gesetzte Unschärfen lassen das historische Foto überraschend gegenwärtig wirken, zeitlos beinahe. Eine Szene, wie sie jeder kennt, der oft ins Museum geht. Die großen, geschichtsträchtigen Gemälde an der LOUVRE-Wand stiften der Szene den Sinn, aber das Augenmerk des Betrachters liegt auf den Betrachtenden. Man wird mitten hinein in die Szene gesogen, mischt sich gedanklich unter die Museumsbesucher. Was berührt uns so an die-

## THOMAS STRUTH IST KEIN SELBST- DARSTELLER, KEINER, AUS DEM DIE WORTE NUR SO QUELLEN

sem Bild? Die vertraute Szenerie eines Galeriebesuchs? Die ehrwürdige Atmosphäre des Museums? Das Bemühen der Besucher, die ausgestellte Kunst zu verstehen? Unweigerlich fordert diese Szene auch dazu auf, sich mit dem Ort an sich zu beschäftigen. Warum machen wir das eigentlich – ins Museum gehen? Was suchen wir dort? Und was finden wir an diesen Orten der Selbstvergewisserung der kulturellen Werte einer Gesellschaft? Ein einziges Mal hat Struth selbst seinen Platz als Beobachter hinter der Kamera verlassen und sich – halb von hinten – vor Albrecht Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* verewigt. Struth erklärt, wie es dazu kam: »Eigentlich war Dürer, sein Hase, die betenden Hände, lange für mich stellvertretend für das verklemmt-christliche Deutschland, bis ich auf eine neue Biografie stieß, die mir seine Zeit und sein Werk näherbrachte. Durch Schilderungen seiner un-



> Licht, Schatten, Unschärfen und ein Ozean aus Menschen: Es ist, als habe Struth mit dem perfekten Moment einen Fakt geschlossen

STANZE DI RAFFAELLO 2, ROM 1990, 125 X 173 CM



«Oh shit!», dachte Thomas Struth nur, als plötzlich ein Restaurator einen der Statisten tief in ein Gespräch verwickelte  
 PERGAMON MUSEUM 1, BERLIN 2001, 188 X 240 CM

fangreichen, abenteuerlichen Reisetätigkeit zum Beispiel, und dass er als erster Künstler jemals gegen Raubkopisten vorgegangen ist. Bei einem Besuch in München 2000 fand ich sein Selbstporträt auf einmal in einer anderen Hängung vor, die es großartig zur Geltung brachte, und entschied, etwas mit dem Bild machen zu wollen. Bei der Aufnahme selbst wollte ich jedoch nicht mehr auf »passende« Betrachter warten. Ich spürte, dass dieses Bild etwas Persönliches mit mir zu tun hat, nicht zuletzt vielleicht, in Frieden gekommen zu sein mit der eigenen Herkunft. Dieser stille, absichtslose Blick, diese innere Ruhe, darin fand ich etwas, was mich auch beschäftigt.»

Auf *Louvre 4, Paris 1989* blicken wir frontal auf Théodore Géricaults *Floß der Medusa* von 1819 und sehen einer Gruppe von Betrachtern von hinten beim Betrachten zu. Auf *Musée d'Orsay 2, Paris 1989* blicken wir aus einiger Entfernung von hinten auf zwei Frauen, die in die Betrachtung von Thomas Coutures *Die Römer in der Verfallszeit* (1847) vertieft sind. Struth wählt den Aus-

schnitt hier so groß, dass die Stellwand, auf der das Gemälde angebracht ist, erkennbar ist, die geschwungenen Fenster des ehemaligen Bahnhofsgebäudes ragen dahinter hervor. Weitere Szenen spielen im RIJKSMUSEUM in Amsterdam, in der NATIONAL GALLERY in London, der ACCADEMIA in Venedig, den VATIKANISCHEN MUSEEN und dem PANTHEON in Rom, dem KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM in Wien, dem ART INSTITUTE OF CHICAGO oder dem MOMA in New York.

Was bedeutet es, wenn wir als Betrachter auf einem Kunstwerk andere Betrachter dabei betrachten, wie sie ihrerseits Kunst betrachten? Dieser Satz macht klar, dass wir uns hoch oben auf der Metaebene befinden. Dass uns kein Philosoph dorthin befördert hat, sondern ein Fotograf durch die Auswahl einer Motivreihe, zeigt, wie intellektuell Struth vorgeht – und warum seine Museumsbilder zurecht als seine wichtigsten Arbeiten gelten. Der 2023 gestorbene deutsche Kunsthistoriker Hans Belting hat sich 1993 eingehend in seinem Essay »Photographie und Malerei« mit den Bedeutungsebenen der *Museumsbilder* beschäftigt. Indem Struth monumentale Fotografien von monumentalen Gemälden in monumentalen Museen macht, die selbst wie Gemälde wirken, erhebt er die Fotografie, die lange nicht als der Malerei ebenbürtig gewertet wurde, auf eine Ebene mit der Malerei, die uns

seit Jahrhunderten so wichtig ist, dass wir sie in Museen aufbewahren, ausstellen und betrachten. Struth verhandelt nicht nur das Medium der Fotografie in seinem Verhältnis zur Malerei, indem er seine Fotografien von Gemälden durch Unschärfen und Lichtsetzung selbst wie monumentale Gemälde wirken lässt, er hinterfragt auch unsere Rolle und unsere Erwartungen als Betrachterinnen und Betrachter an die Kunst, die in Museen ausgestellt wird, also an Orte, an denen ein gesellschaftlicher, kultureller Ist-Zustand etabliert und bewahrt wird. Museen sind Orte, die wir besuchen, um uns unserer Kultur und unserer Werte zu versichern, an denen wir zum Nachdenken animiert werden durch die Themen und Fragen, die die ausgestellten Werke aufwerfen. Allen von Struths *Museumsbildern* wohnt ein eigentümliches Pathos inne, und wer

DASS FOTOGRAFIE ALS KUNSTFORM AUF EINER EBENE MIT DER MALEREI STEHT, IST NOCH RELATIV NEU

EINMAL NUR HAT STRUTH REGIE GEFÜHRT, DENN DIESES MOTIV HATTE ER SICH IN DEN KOPF GESETZT

dafür empfänglich ist, wird spüren, dass Struth Museen schätzt und sich dort wohlfühlt, was er bestätigt. Schon als Junge sei er gern in Museen gegangen, vor allem ins Kölner MUSEUM LUDWIG, habe die stille, erhabene Atmosphäre genossen und in sich aufgesaugt. Belting beschreibt auch, wie bei Struth das Museum zum sozialen Raum wird, zum Theater der Betrachtung.

Struth selbst hat nur einmal Regie geführt; und zwar beim *Pergamonaltar-Zyklus*, der zwischen 1996 und 2001 entstanden ist. »Ich hatte schon mehrmals Aufnahmen dort gemacht, aber es funktionierte einfach nicht. Weil es kein Werk gibt, vor dem die Besucher stehen bleiben möchten, sind alle ständig in Bewegung, wie auf einem Marktplatz, was es natürlich nicht war. Es war einfach ein Ding der Unmöglichkeit und jedes Mal ein riesiger Aufwand, zumal ich damals ja noch in Düsseldorf lebte. Das bedeutete, mit

zahlreichen Koffern Ausrüstung anreisen: Plattenkamera, Objektivkoffer, Kassetten, Stativ, dem Filmmaterial. Ich musste einsehen, dass ich da nur das teure Material verballere, und es kommt nichts dabei heraus. So kam mir die Idee, mit Statisten zu arbeiten. Wenn ich mir eine Sache in den Kopf setze, dann lass ich nicht locker.»

Und tatsächlich wirken die Pergamonaltar-Aufnahmen irgendwie anders als der Rest der *Museumsbilder*. Ihnen fehlt die Unmittelbarkeit, das Zufällige, das Augenblickliche. Dafür lässt sich gut erkennen, wie Struth noch arbeitet, denn die Auswahl des Bildausschnitts, also dessen, was er am Schluss im Bild belässt und nicht etwa wegschneidet, ist maßgeblich. Struth erklärt: »Die Auswahl des Bildausschnitts ist schon beim Einrichten der Kamera ausgesprochen wichtig, damit alle Elemente bestmöglich zu einander wirken.« Bei der Aufnahme des Pergamonaltars erschien, für Struth überraschend, ein Restaurator plötzlich rechts im Bildausschnitt, der einen der Statisten in ein Gespräch verwickelte. Das war nicht geplant und hat sich zufällig so ergeben. Struth erklärt, wie er damit umgegangen ist: »Ich dachte zuerst »Oh shit«, jetzt kommt da so ein Typ raus und hält uns auf! Die Belichtungszeit betrug nämlich 20 Sekunden. Weil mir diese Konversation über ein Teil des Puzzles aber plötzlich als ein Moment vielfältiger Symbolkraft erschien, bat ich ihn dann doch, in dieser Haltung zu verharren.« Das ist eine Brechung

ganz im Brecht'schen Sinn, Struth ist hier offensichtlich wichtig, dass den Betrachtern seiner Fotografien bewusst ist, dass sie eine Inszenierung betrachten – dass der abgebildete Ort ein Museum ist, also ein Ort mit einer sozialen und historischen Funktion.

Kunsthistoriker Belting wertet Struths Museumsbilder als kritische Reflexion auf die traditionelle Kunstrezeption: Sie rücken die Rolle des Betrachters als aktiver Teilnehmer am Deutungsprozess ins Zentrum und stellen dabei die Einzigartigkeit des Kunstwerks infrage, denn jedes der individuellen Meisterwerke wird bei Struth zum Repräsentanten der übergeordneten Gattung der *Museumsbilder*. Das ist eine komplexe Verflechtung von Kunstwerk, Betrachter und Medium – und ein gekonnt gesprungener doppelter Rittberger der intellektuellen Extraklasse. Aber das eigentlich Schöne und Meisterhafte an Thomas Struths *Museumsbildern* ist, dass sie auch ganz direkt funktionieren: Sie berühren auch durch die meisterhafte Wahl von Perspektive und Bildausschnitt, durch die gekonnt gesetzten Unschärfen, durch das geduldige Abwarten des perfekten Moments, durch das geniale Einfangen der erhabenen Atmosphäre des jeweils besonderen musealen Raums. So bereiten sie neben der hohen intellektuellen Stimulanz auch ein ganz bewegendes emotionales Erlebnis. //

A Das Museum als Arrangement mit Stellwänden  
 MUSEE D'ORSAY 2, PARIS 1989, 178 X 139 CM

A> Soltaames Pathos: Erhabene, feierliche Bildungsatmosphäre  
 LOUVRE 2, PARIS 1989, 172 X 135 CM