

## **Das Paradies der Dschungel**

### I.

Durch Stämme, sich auffächernde Blätter, wuchernde Ranken und wirre Wurzeln hindurch, in unzähligen Lichtwechseln und Abschattungen zwischen Zweigen und bemoosten Steinen verschenkt sich der Blick an den Dschungel, ohne im Netz der Gewächse festgehalten zu werden. Wir stehen mitten im Urwald, aber eigentlich hautnah davor. Im fotografischen Bild bleibt die Natur üppig entrückt, unberührbar, und doch stellt sich zu den Waldpartien aus allen Kontinenten eine überraschende Nähe und Vertrautheit ein. Es gibt kein Geheimnis, nur ein sinnliches Gegenüber sehr besonderer Momente, die bestimmt sind durch einen je unverwechselbaren Rhythmus wechselnder Bildräume, wie Atemkammern des Sehens in einem unüberschaubaren Kontinuum. Wo Helle zwischen den Blättern durchbricht, verspricht sie keinen Himmel. Es ist, als würde sich hinter einer Membran aus Wucherungen ein aktives Feld ohne Vorstellungen öffnen. Für diesen Übergang steht im Werktitel das Wort: Paradies.

### II.

Im westlichen Kunstkontext, der sich umfassend aufgeklärt und illusionslos weiss, muss diese Wendung heute überraschen. Ein leise ironischer Unterton scheint unüberhörbar, schliesslich zwingt das umfassende Utopieverbot, welches dem Ende der Moderne und ihrer grossen emanzipatorischen Erzählungen folgte, zum Verzicht auf jeden Gedanken an die Überschreitung geschaffener Fakten oder die Irritation des Unterhaltensamen. Religiös getönte Fundamentalismen allein besetzen noch das Feld der Perspektiven.

Durch die Verbindung von Dschungel und Paradies stört Thomas Struth den herrschenden Utopieverzicht ebenso wie die überkommenen Vorstellungen paradiesischer Zustände. Dschungel widersetzt sich dem alten Paradies-Bild eines gepflegten, ummauerten Lustgartens. Dschungel ist die ungezähmte, wo nicht mehr urwüchsige, so doch wildwüchsige Natur, die in der Fotografie als Ausschnitt eines umfassenden Geflechtes erscheint. Die Aufnahme sucht Konzentration in einer offenen Textur. Neben einzelnen Werken (Nr. 5, 16 & 18), die den Blick in die Weite einer Landschaft oder zum offenen Himmel freigeben, scheinen sich diese Paradies-Bilder in der Fläche zu verschliessen. Der Dschungel gibt - anders als die Strassenzüge der Städtebilder, die Raumkoordinaten der Porträts, die Weiten der Landschaftsaufnahmen oder die Untiefen der Blumenbilder von Thomas Struth - kaum eine perspektivische Tiefe frei. Ohne das Bild hierarchisch zu gliedern, durchziehen, überziehen Pflanzenformen die Fläche "allover", wie die Lineaturen in der Malerei bei Jackson Pollock oder Brice Marden. Dabei bleibt das Dickicht durchlässig in die Tiefe. Es lässt einen durchwachsenen Raum erahnen, der zwar nicht einsehbar ist, sich als Variation der kenntlichen Formen aber unbegrenzt fortsetzen könnte. Die verwachsenen Netze des Dschungels durchbrechen die versiegelten, glänzenden, spiegelnden Oberflächen, die Fredric Jameson als ein bestimmendes Moment der Postmoderne beschreibt<sup>1</sup>. Struths Dschungelbilder stehen am Beginn eines veränderten Umgangs mit der Streuung und Brechung des Blicks an Bildflächen.

### III.

Dieses Paradies liegt nicht im Urwald, und auch nicht dahinter, es öffnet sich im Schauen durch die Gewächse hindurch. In diesen Fotografien sind die Wälder nicht länger das Bedrohliche, das Verdrängte, sondern bewusste Orte der Hingabe. Ihr dichtes Gezweig wird zu einer Membran der Versenkung, und zu einem halbtransparenten Spiegel, der uns auf uns selber zurückwirft, durch

den wir aber auch hindurchgehen können, nicht um in einer anderen Welt, jedoch verändert bei uns selber anzukommen.

Die Kontemplation hebt jene Zeitverschiebung auf, welche historische Ansichten des Paradieses stets von der jeweiligen Gegenwart getrennt hat. Die antike Hirtenidylle Arkadiens lag als ein längst verlorenes goldenes Zeitalter am Beginn der Geschichte, unerreichbar fern wie die Aussicht auf Elysium, den Fluchtpunkt jenseitiger Erlösung. Eldorado, die weltliche Erlösung der Goldgräber, blieb durch das stets uneingelöste Versprechen, nun gleich entdeckt zu werden, jeder Aktualität entzogen. Die Momentaufnahme der Dschungelbilder dagegen zielt auf das Paradiesische in der Wahrnehmung jetzt. Sie unterliegt keiner Sehnsucht, sondern erfüllt sich unvermittelt im Augenblick des Sehens. Ihr Paradies besteht nicht in Ewigkeit, allenfalls als ein Prozess im Präsens. Dabei ist die Aufgabe von Zeiträumen bei der Vertiefung in Gegenwärtigkeit nicht geschichtsfern. Sie bezieht sich im Gegenteil auf eine Aktualität der Tatsächlichkeiten, in denen das wachsende Datendickicht der gebauten wie der digitalen Städte den Blick verstellt. In Struths Dschungeln gibt es keine Tiere. Nur eine Strasse, einmal eine Seilbahn, erinnern an die Präsenz von Menschen. Aber auch durch die Abwesenheit soziokultureller Referenzen wird der Urwald nicht wieder zu einem romantischen Gegenbild der Zivilisation. Exotistische Touristenträume und die Wünsche von Schatzsuchern liegen ebenso fern wie wissenschaftliche Ambitionen. Letztlich wird der Dschungel mit einer Selbstverständlichkeit gezeigt, die vergessen lässt, dass Natur auch das befremdend Andere sein könnte.

"Im Naturschönen spielen, musikähnlich und kaleidoskopisch wechselnd, naturhafte und geschichtliche Elemente ineinander. Eines kann fürs andere eintreten, und in der Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen lebt das Naturschöne. (...) Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was buchstäblich an Ort und Stelle ist. Ohne Rezeptivität wäre kein solcher subjektiver Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet"<sup>2</sup>. Adorno erweist das geschichtliche Moment der Natur als eine flüchtige Öffnung im Realen, ohne den Anspruch auf Zurichtung, Festschreibung und Kontrolle. Die Utopien der Moderne wurden aufgrund ihrer totalitären Konsequenzen zu Recht verworfen. Dadurch sind jedoch andere Modelle des Überschreitens umso dringlicher geworden.

Städtebilder, Porträts, letztlich auch die Blumenbilder von Thomas Struth waren in ihren Einzelheiten diskursiv. Die Dschungelbilder vermitteln durch die Fülle des Sichtbaren hindurch eine Stille, die sich lange vor den bekannten Regeln einer Wort- oder Bildsprache vernehmen lässt, wie Musik aus freigesetzten Klängen. Wenn, wie Walter Benjamin anmerkte, die Katastrophe darin liegt, dass es `so weiter` geht<sup>3</sup>, dann bezeichnen Struths Paradiese einen permanenten Anfang, welcher jenseits der historisch wiederholt deklarierten Stunde Null liegt. Seine Dschungel sind Lichtungen im Dickicht der Katastrophen.

Hans Rudolf Reust

- <sup>1</sup> "The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the formal feature of all the postmodernisms..." (Fredric Jameson, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press 1991, p. 9f).
- <sup>2</sup> Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970, S. 111 / 113.
- <sup>3</sup> "Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es `so weiter` geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene". Walter Benjamin, Zentralpark, Frankfurt a. M. 1955, S. 246.

Quelle: Das Paradies der Dschungel, in: Thomas Struth, New Pictures from Paradise, Schirmer/Mosel, München 2002