

Matthias Hoch

Niklas Maak

Silver Tower Frankfurt / Main 2009–11

Spector Books

Peripetien einer Gesellschaft.
Matthias Hochs Werkgruppe zum
Frankfurter „Silver Tower“

Man sieht fast nichts. Eine graue Fläche, darin kreisförmige Vertiefungen, als sei das hier die Oberfläche eines Planeten mit einigen verstreut auftauchenden Kratern, das Licht weht ein paar sanfte Schatten über die Fläche - und erst wenn man näher hinschaut, erkennt man, dass man auf diesem Bild einen grauen, hochwertigen Teppich zu sehen bekommt, in dem die Beine schwerer Möbel ihre Abdrücke hinterlassen haben.

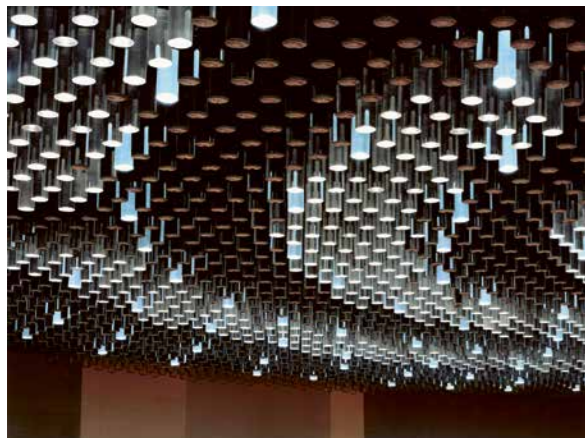
Das Bild zeigt den Moment, an dem etwas vorbei ist. Im Jahr 2009, als Matthias Hoch seine Serie von Aufnahmen im sogenannten Silver Tower, dem Sitz der Dresdner Bank in Frankfurt begann, wurde die Bank nach Milliardenverlusten von der Commerzbank übernommen. Der 1978 fertiggestellte silberne Turm, einst Sitz der Dresdner Bank, wurde damit nutzlos, konnte aber in den Zeiten der Finanzkrise nicht verkauft werden und wurde deshalb nach einer größeren Sanierung an die Deutsche Bahn vermietet.

Hoch kam vor dieser Sanierung – in einem Moment des Leerlaufs, als das eine System schon gegangen war und das neue noch nicht übernommen hatte, in einem Moment der Verletzbarkeit, in dem die Hüllen fallen und vorher gut verborgene Dinge sichtbar werden, ein System sich in scheinbar nebensächlichen Details verrät und offenbart.

Manchmal gelingen Fotografen Epochenbilder; das scheinbar nebensächliche, bei genauerer Betrachtung sorgsam komponierte Bild der Abdrücke im Teppich ist eines. Es lässt an die Aufbruchseuphorie der Moderne denken, die 1969 in der Mondlandung gipfelte, an den Beginn des *Space Age*; gleichzeitig erzählt es vom Ende dieser Moderne im Moment der Finanzkrise.

Die Mondlandung markierte einen Umbruch auch in Design und Architektur: Waren Hochhäuser in den sechziger Jahren noch von der kristallin kühlen Moderne eines Mies van der Rohe geprägt, mit scharfen Kanten, sichtbaren Eisenträgern und Stahlrohrmöbeln, inszenierte sich der internationale Kapitalismus also damals über eine Ästhetik der Klarheit, Schärfe und Kälte, ist Ende der sechziger Jahre ein Wandel zu erkennen: Unter dem Einfluss von Designern wie Verner Panton oder Pierre Paulin werden die Konturen weicher, der Brutalismus schleift die harten Ecken, rundes Plastik löst den kalten Stahl ab, die Farben werden wärmer: Braun, orange und rot dominieren das Design von Möbeln und Interieurs, als schlage die Dunkelheit des Alls und das warme Rot von Mond und Mars in die Ästhetik durch.

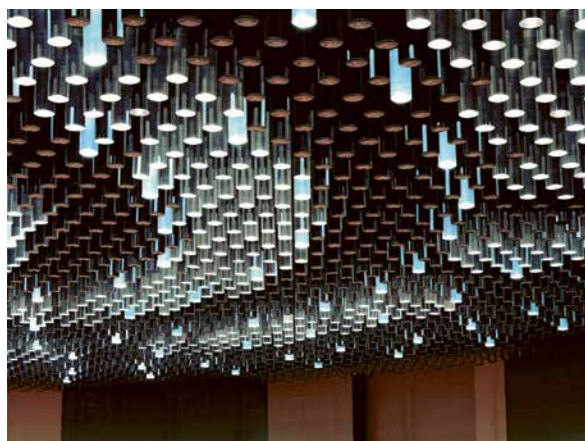
Der Designer Otl Aicher, der 1972 auch für die Corporate Identity der Dresdner Bank verantwortlich zeichnet, ist eine Hauptfigur dieser Ästhetik des Abgerundeten. Der Frankfurter Silvertower folgt dieser Stilvorgabe. Sein Entwurf basiert auf einem Quadrat, dessen Ecken so abgerundet sind wie die Körper der Piktogramm-Figuren von Aicher. Den Grundriss des Frankfurter Turms bilden zwei gegeneinander versetzte abgerundete Quadrate. Das Motiv zieht sich vom Grundriss über tragende Pfeiler, Hinweisschilder und die Fassade bis hin zu den Fenstern: Aus dem Silvertower schaut man auf die Welt, als säße man nicht in einem Haus, sondern in einem Space Shuttle oder einem Flugzeug: Die Eroberung des Alls und des Himmels, das größte Expansionsabenteuer der Moderne im 20. Jahrhundert, hinterlässt ferne Echos sogar in der Fensterform. Die runden Kreise im weichen Teppich des aufgegebenen Turms, die Hoch wie ein aufmerksamer Archäologe entdeckt, wirken wie ein letztes Echo dieser Ästhetik, die die siebziger und frühen achtziger



Silver Tower #6, 2009



Silver Tower #7, 2009



Silver Tower #8, 2009

Jahre, die Epoche der prosperierenden Bundesrepublik prägte.

Der Frankfurter Bankturm, bis zum Jahr der Wiedervereinigung 1990 das höchste Haus Deutschlands, war eines der zentralen nichtstaatlichen Symbole dieser alten Bundesrepublik. So wie nach 1945 der Kanzlerbungalow von Sep Ruf flach und gläsern ein Gegenbild zum dröhnenden Überwältigungspomp des Dritten Reichs und seiner Staatsarchitektur schuf, so war der Silvertower eine Selbstdarstellung der sozialen Marktwirtschaft und des *German Engineering*, auf dessen Ruf der Wohlstand des Landes beruhte. Die Aluminiumfassade mit ihren konvexen Blechen und den gebogenen Glasscheiben war das Äquivalent einer Limousine von Daimler Benz oder einer Fertigungsanlage von Siemens: Ein Beweis hoher Ingenieurskunst und nicht zu überbietender Solidität.

Genaugenommen wirkte der Turm mit seinem an einen Puffer erinnernden Mittiglied nicht wie ein Hochhaus, sondern wie ein auf Hochhausmaße vergrößertes hydraulisches Gerät - nur dass es in diesem Fall Finanzströme waren, die durch das System gepumpt wurden: Der Turm war die große Wohlstandsmaschine der Bundesrepublik.

Dass der Bau nichts Scharfkantiges hat, kann man aber auch als Reflexion eines veränderten politischen Klimas lesen in einer Zeit, in der, unter zwei sozialdemokratischen Bundeskanzlern, das soziale der bundesrepublikanischen Marktwirtschaft betont werden sollte. Dass man dem Kapitalismus seine Scharfkantigkeit nehmen wolle, war nicht nur eine Metapher: Echos des Wohlfahrtsstaats, der Aufstiegs- und Teilhaberversprechen der siebziger Jahre, das Ideal einer auch sozial abgerundeten, wärmeren und weicheren Moderne finden sich auch in der Ausgestaltung der Arbeitswelt in diesem Turm. Die ökonomische Macht inszenierte sich mitarbeiterfreund-

lich: Der feuerschutzpolizeilich vorgeschriebene riesige Löschwassertank ganz oben im 31. Stockwerk wurde von den Architekten in ein Schwimmbad verwandelt: So hatten die Angestellten einen Pool mit Blick über die ganze Stadt, der gern genutzt wurde; die soziale Utopie des „Luxus für alle“, die ein wesentlicher Grund für die Stabilität und den Erfolg der jungen Bundesrepublik war, spiegelt sich auch in der Entscheidung der Unternehmensleitung, sich auf diese Weise um das Wohl ihrer Angestellten zu kümmern. Dass der Pool gegen Ende der politisch kühleren Kohl-Jahre abgeschafft wurde, bevor die ganze Bank baden ging, ist auch von hoher Symbolkraft.

Natürlich war der Silvertower nie ein Ort für die ganze Gesellschaft, sondern vor allem ein gebautes Machtsymbol und eine Festung, in der man sich hinter dicken Türen und in abhörsicherer Räumlichkeiten verschanzte. Auch diese Ästhetik der Abpanzerung interessiert Hoch – und zwar in dem Moment, wo sie aufbricht wie ein verlassenes Schneckenhaus. Hoch begleitet die Sanierung des verlassenen Turms, die 2009 mit der Entkernung des Gebäudes beginnt und mit dem Fassadenaustausch endet – und er tut es mit einer geradezu forensischen Präzision. Jede Spur kann bedeutsam sein: Hoch fotografiert die Tresortüren, an deren Trittschritten man die Mühen des Aufstiegens erkennt, die Deckenbeleuchtung, die an ein UFO erinnert, die schweren Holztüren der Büros und Sitzungssäle, die in warmen, dunklen Farben gehaltenen Ledersessel, die tief in den weichen Teppich einsackten - und führt so auch eine Ästhetik der Macht und des Wohlstands vor, die viel über die bundesrepublikanische Gesellschaft erzählt.

Das Foto der Möbel ist nicht nur soziologisch interessant. Hoch zeigt die Ledersessel, die einst wie grasende schwere Tiere eine Prärie hochfloriger Teppiche in den Chefetagen

bevölkerten, als sie schon eng aneinandergeschoben zum Abtransport bereitstehen – ein wenig wie Autos, die das Fließband verlassen oder aber gerade einen Auffahrunfall haben (man weiß, wie so oft bei Hochs Fotografien von Momenten des Leerlaufs, nicht genau, ob man es mit dem Bild eines Anfangs oder dem eines Endes, mit Auslieferung oder Verschrottung zu tun hat). So, wie Hoch die abholbereiten Möbel im Bildfeld inszeniert, bilden sie eine fast Op-Art-hafte Serie weicher Quadrate – was formal an eine Kunst erinnert, die ihrerseits in Endlosmustern das Serielle, die Fließband- und Massenproduktion reflektierte, die in der Konsummoderne den Wohlstand der Industrieländer garantierte.

Fast alle von Hochs Aufnahmen sind so genau komponiert wie abstrakte Malerei: Im präzisen Blick auf Nebensächlichkeiten, auf Oberflächenstrukturen, Lichteffekte, Materialitäten gelingt es ihm ausgehend von winzigen Details, Epochenbilder zu schaffen, die die Ursprünge und Mechanismen einer Ästhetik der Spätmoderne begreifbar machen. Das Globale scheint im Speziellen auf, das All in einem Teppich, die Situation einer Gesellschaft im Bild zusammengedrängter Sessel.

Man kann sich gut vorstellen, wie schwere Bankdirektoren in diesen Sesseln Zigarren rauchten, vielleicht bei einem Whiskey, und sich dann in die Fonds gepanzerter Mercedeslimousinen fallen ließen. Alles in diesen Bildern erzählt von dem, was der Schriftsteller Alexander Schimmelbusch in seinem im Finanzmilieu spielenden Roman „Im Sinkflug“ so treffend als den „sanften Betäubungsschleier des Wohlstands“ beschreibt.

Dieser Schleier wird brutal gelüftet, als die globalen Krisen auch die Bundesrepublik erreichen: In der Finanzkrise 2008 fällt die Fassade der unerschütterlichen Wirtschaftsmacht Deutschland zusammen wie ein

Kartenhaus – und der aufgegebene Bau der untergegangenen Dresdner Bank verkörpert diesen Kollaps: Dort, wo dicke Vertäfelungen und Deckenverkleidungen einst die Macht abpufferten, hängen plötzlich, wie bei einer Notoperation, Kabel hervor; ein Bild zeigt die Spuren der Bauarbeiter auf dem schwarzen Fußboden, Abdrücke grober Stollen im weißen Staub, der wie Schnee ins Haus weht und selbst zu einem Bild der Schutzlosigkeit wird. Andere Fotos, die Kratzer und Abnutzungen zeigen - die „Narben“ eines Baus, wie Hoch es selber nennt - zeugen von der Anstrengung, die es kostete, das Bild der glatten, immer rund laufenden Maschine aufrecht zu erhalten. Die guten Jahre von Pool, Wohlfahrtsstaat und einer unerschütterlich erfolgreichen Exportwirtschaft sind vorbei. Eine der schönsten Aufnahmen zeigen die komplexen silbernen Rohre und Leitungen der Haustechnik, die wie Weltraumschrott unter der Decke hängen – so, als hätte ein geheimnisvoller Magnetismus alles Metall an diesem Ort zusammenkommen lassen. Der Leere der Räume steht das unentwirrbare Chaos ihrer Versorgung gegenüber. Der Gegensatz gibt dem Foto fast eine Jacques-Tati-hafte grimmige Komik: alle diese kurios komplizierten Anstrengungen, ein System am Laufen zu halten, waren letztlich vergeblich.

In der Krise des spekulativen Finanzkapitalismus steht das einst beruhigende monolithische Symbol deutscher Wirtschaftsmacht und Souveränität bis auf die Knochen abgenagt in der Stadt: Ihm wird sein Aluminiumkleid entrissen, man schaut in Hochs Aufnahme auf das nackte, harte Betonskelett, auf die Realitäten hinter dem Fassadenzauber.

Diese Entblößung zu dokumentieren, macht Hochs Fotografie zu einem politischen Akt: Sie zeigt, wie die Ästhetisierung von Wirtschaftskompetenz, das Runde und Schwer-

Solide des Baus, über die Volatilität und das Hochrisiko-Spekulative eines globalen Wirtschaftssystems hinwegtäuscht - und wie die Perfektion der glatten Aluminiumhaut, die keine Spuren von Alter, Witterung, Leben, Krisen und vergangenen Jahren zeigt, am Ende doch einreißt und zerfällt. So gesehen rücken die Fotografien auch das unsichtbare Leben, die Idee der vergehenden Zeit im ortlosen Finanzkapitalismus ins Bild. Bald wird in dem Turm ein anderes Unternehmen einziehen, das in diesen Jahren, von Gewinnträumen und kurzfristigem Effizienzstreben getrieben, an seiner Privatisierung und seinem nachhaltigen Ruin arbeitet: Die Deutsche Bahn.

Hoch ist ein Archäologe des Endes und der Anfänge. Was ihn interessiert, ist der ausgekuppelte Moment, an dem ein System geht, und das andre noch nicht da ist. Dieser Moment, in dem die Orte der Macht und ihre Objekte und Institutionen funktionslos werden, ist immer ein Moment, in dem Freiheit und Desaster, Verlust und Chance eng beieinander liegen. Literarisch hat diesen Moment Peter Richter in seinem Roman „89/90“ am Beispiel Ostdeutschlands im ersten Jahr nach dem Mauerfall eindrucksvoll beschrieben, künstlerisch hat Hoch es mit einer ebenso eindrucksvollen Werkgruppe vorweggenommen, für die er 1988 in Ostberlin, Dresden, Leipzig, Halle und anderen Städten der damaligen DDR die Bahnhöfe fotografierte – denn so, wie er es tat, wurde in ihrer Leere, im Blick auf die außer Kontrolle geratene Symbole und Machtdemonstrationen nicht nur die Sehnsucht nach Aufbruch und Abreise, sondern auch der bevorstehende Zusammenbruch der DDR erkennbar.

Es folgten Werkgruppen mit Fotografien von weiteren Orten, an denen eine Gesellschaft sich offenbart: Logistikzentren und Geschäftsvierteln, noch leeren römische Straßen

in Erwartung des allmorgendlichen apokalyptischen Verkehrs – und Aufnahmen des an seiner eigenen Komplexität scheiternden, den Ruf des German Engineering schwer beschädigenden Pannenflughafens BER, den Hoch während der epochalen Bauverzögerung in einem Bardo-Zustand zwischen Noch-im-Bau und Schon-Ruine fotografierte.

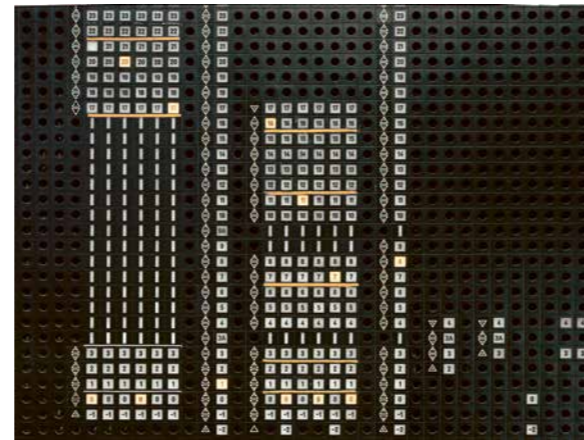
Dabei gibt sich keines dieser Bilder einer modernen Ruinenromantik oder einer simplen Fortschrittskritik hin. Vielleicht lassen sich Matthias Hochs Fotografien eher begreifen mit Walter Benjamins Idee, dass „der Begriff des Fortschritts in der Idee der Katastrophe zu fundieren“ sei – wobei man die „Katastrophe“ im klassischen antiken Sinn einer Peripetie zu verstehen hat, einer heftigen Wendung, die zum Schlechten oder zum Guten, der Lösung eines Problems führen kann. Auch das ist eine große Kunst, die Matthias Hoch beherrscht: In den Ruinen die Freiräume, in einem zerfallenden Bahnhof die Möglichkeit zukünftiger großer Fahrten, in Betontürmen wilde Dschungel, in einem vom schweren Gestühl befreiten Teppich den Glanz noch unentdeckter Planeten entdecken zu können.



Silver Tower #13, 2010



Silver Tower #41, 2010



Silver Tower #14, 2010



Silver Tower #12, 2010



Silver Tower #9, 2009

Niklas Maak

Peripeteia of a Society.
Matthias Hoch's group of works on
Frankfurt's 'Silver Tower'

There's almost nothing there to see. A grey surface; within it, circular depressions reminiscent of the surface of a planet with a few scattered craters, the light casting gentle shadows across it. Only on closer inspection do you realise what you're looking at in this picture: a high-quality, grey carpet impacted by the legs of heavy furniture.

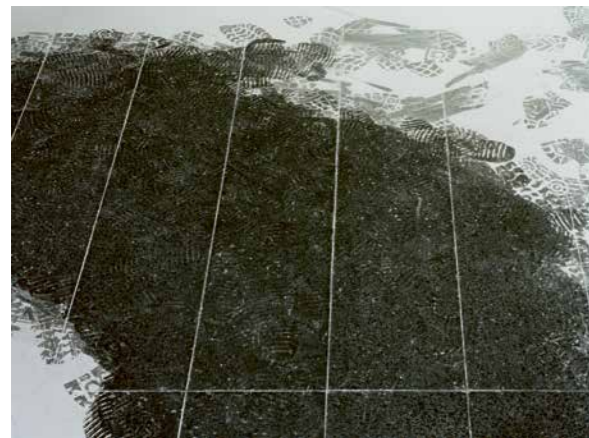
The photograph depicts the moment something is over. In 2009, when Matthias Hoch began his series of photographs at the so-called Silver Tower, i.e. the headquarters of Dresdner Bank in Frankfurt, the bank itself had been taken over by Commerzbank following losses that ran into the billions. The silvery tower completed in 1978 had become redundant and yet, in that era of financial crises, there were no buyers for it. And so it was leased out to Deutsche Bahn following a major revamp.

Matthias Hoch arrived on the scene prior to the refurbishments, in an idle moment when one system had already left and the new one had not yet taken over: a moment of vulnerability when all the wraps are off and things previously well-concealed come to light, when a system reveals and manifests itself in ostensibly insignificant details.

Now and again, photographers succeed in capturing the defining images of an epoch. One such image is the seemingly insignificant – yet on closer viewing meticulously composed – photograph of the imprints left in the carpet. It brings to mind the emergent euphoria of the modern era that culminated in the 1969 moon landing and the dawn of the space age; by the same token, it also tells of the end of that modernity at the moment of the financial crisis.

The moon landing also heralded a radical change in design and architecture. 1960s high-rise buildings had been characterised by the crystalline cool modernism of a Mies van der Rohe, defined by sharp edges, exposed iron girders and tubular steel furniture. Back then, international capitalism manifested itself through an aesthetic of clarity, sharpness and coldness. Then, in the late sixties, a noticeable change occurred. Under the influence of designers such as Verner Panton or Pierre Paulin, contours became softer; brutalism burred away harsh edges; rounded plastic replaced cold steel; and colours became warmer: brown, orange and red dominated the design of furniture and interiors, as if the darkness of space and the warm red of the Moon and Mars now permeated the aesthetics.

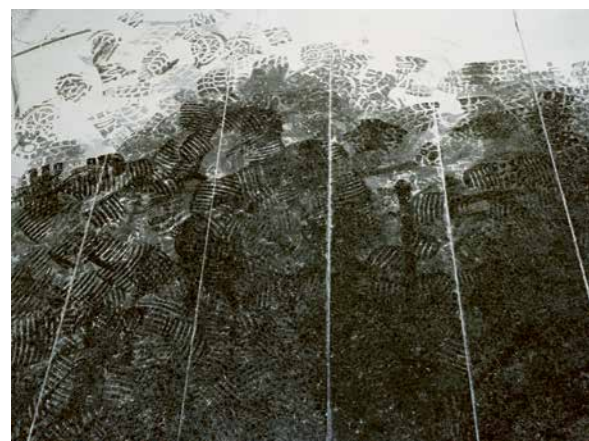
The designer Otl Aicher, tasked with the Dresdner Bank corporate identity in 1972, is a major exponent of this aesthetic of the rounded form. Frankfurt's Silver Tower is very much in keeping with that stylistic specification. Its design is based on a square footprint, its corners rounded off in the same way as the bodies of Aicher's pictogram figures. The ground plan of the Frankfurt tower consists of two offset rounded squares. It is a consistent motif, running right through from the ground plan to the supporting pillars, the signage, the façade and the windows. From inside the Silver Tower, you look out onto the world as if you were sitting in a Space Shuttle or on a plane, not standing inside a building: the conquest of space and the heavens, the greatest expansionist adventure of modernity in the 20th century echoes faintly even in the shape of the windows. Matthias Hoch, ever the alert and attentive archaeologist, spotted the circles left behind in the soft carpeting of the abandoned tower; they seem like the final fading echo of the aesthetic that shaped



Silver Tower #68, 2011



Silver Tower #69, 2011



Silver Tower #70, 2011

the 1970s and early 1980s, the era of West Germany's prosperity.

The Frankfurt banking tower was Germany's tallest building until 1990, the year the country was reunified; it was also a totemic non-governmental symbol of the old Federal Republic. Just as, after 1945, the Chancellor's Bungalow by Sep Ruf with its glazed horizontal planes had created a counter-image to the overpowering and bombastic pomp of the Third Reich and its state-sponsored architecture, the Silver Tower was the self-expression of a social market economy and 'German engineering', a mainstay of the country's prosperity. The convex panels and curved glass panes of its aluminium façade were the equivalent of a Daimler-Benz limousine or a Siemens manufacturing plant, i.e. proof positive of superlative engineering prowess and unparalleled built-to-last solidity.

Strictly speaking, the tower with its buffer-like central link was not so much a high-rise building as a hydraulic apparatus enlarged to high-rise dimensions – except that in this instance the flows pumped through the system were financial in nature. The tower was the great propulsion engine of prosperity driving the Federal Republic.

The fact that nothing about the building is sharp-edged can also be seen as a reflection of a changed political climate at a time when, under two Social Democrat chancellors, it was the social aspect of the Federal Republic's market economy that was being emphasised. Indeed, the fact that capitalism was to be stripped of its sharpness was not just a metaphor. The way the working environment inside the tower was designed also reflected aspects of the welfare state, the 1970s promises of advancement and of 'stakeholding', the ideal of a modernity that was also more socially rounded, more warm-hearted, and cosier. Economic might

was showcased in an employee-friendly way. The architects even opted to transform into a swimming pool the vast fire-fighting water tank at the very top of the building, on the 31st floor, stipulated by fire protection regulations. That way, employees had a pool with a view over the whole city – and it was readily used; the social utopia of 'luxury for all', the young Federal Republic's bedrock of stability and success, was also reflected in the management's decision to look after its employees' welfare in this manner. The fact that the pool was done away with towards the end of the politically 'cooler' years under Helmut Kohl, i.e. before the entire bank went down the plughole as it were, is also highly symbolic.

Of course, the Silver Tower was never a place for all of society, but first and foremost a symbolic power construct and a fortress where people could retreat behind thickly panelled doors in bug-proof rooms. This aesthetic of armour-plating is something else Matthias Hoch is interested in, specifically the moment when it breaks open like a discarded snail shell. Hoch follows the renovation of the abandoned tower that began in 2009 with the gutting of the building itself and ended with the replacement of the façade – and does so with almost forensic precision where every clue might prove significant. He photographs the vault doors, with the footprints indicative of the effort once involved in prising them open; the UFO-reminiscent ceiling lighting; the heavy wooden doors of the offices and boardrooms; the warm dark colours of the leather armchairs that sank deep into the soft carpeting, highlighting an aesthetic of power and wealth which in itself tells a story about West German society.

The photograph of the furniture is interesting not just from a sociological perspective. Hoch has depicted the leather chairs like grazing beasts that once roamed the prairie

of deep-pile carpets in executive suites, now herded tightly together ready for removal – rather like cars leaving the assembly line or recently involved in a pile-up. (As is so often the case with Hoch's photographs of idle moments, there is no telling whether we are looking at the beginning or the end of a process, the delivery or the scrapping). The way Hoch has framed the furniture as it stands ready for collection makes it look like an Op Art series of soft squares, reminiscent in formal terms of an art which, in turn, reflects the serial in endless patterns, the assembly line and mass production that guaranteed the prosperity of industrialised nations in the modern age of consumerism.

Nearly all of Hoch's photographs are as precisely composed as abstract paintings. With a sharp eye for trivialities, surface textures, light effects and material qualities, he succeeds in creating epochal images from tiny details that make tangible the origins and mechanisms of an aesthetic of late modernity. The global emerges in the specific; the universe, in a carpet; the status of a society, in the image of corralled armchairs.

It is not difficult to imagine corpulent bank directors puffing away at cigars in these armchairs, perhaps over a single malt, before collapsing into the back of armour-plated Mercedes limousines. Everything in these photographs reflects what the writer Alexander Schimmelbusch so aptly described as the 'gentle anaesthetic haze of affluence' in his novel *Im Sinkflug*, set in the financial milieu.

That haze was brutally dispelled once the global crises had hit the Federal Republic, too. In the financial crisis of 2008, the façade of Germany's unshakable economic might collapsed like a house of cards – and the abandoned building of the failed Dresdner Bank epitomises that collapse. Where such might

was once dampened by thick panelling and ceiling cladding, cables now hang down, as if during emergency surgery; one photograph shows the traces left on the black flooring by construction workers, imprints of coarse studs in the white dust wafting into the building like snow, itself now an image of defencelessness. Other photographs showing scuff marks and wear & tear – the 'scars' of a building, as Hoch himself has called it – testify to the efforts involved in sustaining the image of the ever smooth-running machine. The fat years of swimming pools, of the welfare state and an unshakably successful export-based economy are over. One of the most beautiful photographs depicts the complex silver pipes and conduits of the technical building systems suspended from beneath the ceiling like space junk, as if a mysterious magnetism had caused everything metallic in this location to cluster. The emptiness of the premises contrasts sharply with the inextricable chaos of their supply systems. This antagonism lends the photo a grim, almost Jacques Tati-like humour, with all these oddly complicated efforts designed to keep a system going ultimately in vain.

Amidst the crisis of speculative financial capitalism, the once reassuring monolithic symbol of Germany's economic power and sovereignty now stands gnawed to the bone within the cityscape. Its aluminium cladding is being ripped away from it and, in Hoch's photograph, we are afforded a glimpse of its exposed hard concrete skeleton, the realities behind the magic of the façade.

In documenting this exposure, Hoch's photography becomes something of a political act. It reveals how the aesthetic rendering of economic competence, the well-rounded, heavily solid aspect of the building belie the volatility and speculative high-risk nature of a global economic system – and how the

perfection of the smooth aluminium skin, unblemished by age, weathering, life, crises and the passing of the years does ultimately crack and crumble. In that sense, the photographs also feature the invisible life, the idea of time passing within a system of financial capitalism that has no defined place. Another enterprise is to move into the tower soon, one propelled by dreams of profit and the short-sighted striving for efficiency in this day and age as it works on its privatisation and its sustainable ruin: Deutsche Bahn, Germany's national railway.

Hoch is an archaeologist of the end of times and their beginnings. He is interested in the uncoupled moment when one system leaves and the other has yet to arrive. The moment when the venues of power and their objects and institutions become inoperative is always the moment that freedom and disaster, loss and opportunity are close at hand. Peter Richter impressively described that moment in literary terms in his novel *89/90* with the example of East Germany during the first year after the fall of the Wall. Hoch, for his part, pre-empted it in artistic terms with a similarly impressive group of works that featured photographs of railway stations in East Berlin, Dresden, Leipzig, Halle and other towns and cities in what was then East Germany. The way he did so highlighted not only the yearning for a new awakening and a sense of departure, but also the imminent collapse of the German Democratic Republic, visible in the emptiness, the sight of symbols and demonstrations of power now out of control.

This was followed by groups of works featuring photographs of other places where society reveals itself: logistics centres and business districts, the streets of Rome still deserted in anticipation of the inevitable apocalyptic morning traffic – and photographs of the fault-ridden BER international airport,

foundering on the rocks of its own complexity and severely damaging the reputation of German engineering in the process. Hoch photographed the airport premises during the epochal delays in construction work, in the intermediate bardo state between 'still-under-construction' and 'now already a ruin'.

Yet none of these images panders to a modern 'ruin romanticism' or simplistic critique of progress. Perhaps Matthias Hoch's photographs are best understood in keeping with Walter Benjamin's idea that 'the notion of progress is founded in the notion of catastrophe', with 'catastrophe' understood in the classical Greek sense of a *peripeteia*, i.e. a sudden reversal of circumstances towards either the bad or the good, the solution of a problem. That, too, is a great art of which Matthias Hoch is a master: the ability to discover open spaces amongst the ruins; the possibility of great future journeys in a decaying railway station; wild jungles inside concrete towers; or the splendour of planets as yet undiscovered, in a carpet relieved of its weighty seating.



Silver Tower #3, 2009

Diese Beilage erscheint anlässlich
der Ausstellung/
This supplement is published
in conjunction with the exhibition
Matthias Hoch, Silver Tower
Jacky Strenz, Frankfurt / Main
8.9.–30.10.2023

Übersetzung/ Translation:
Stephen B. Grynwasser, Wien
Schriftsatz/ Typesetting:
Markus Dreßen, Leipzig
Druck/ Printed by:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2023 Spector Books, Leipzig
und Autoren/ and the authors
© 2023 für die abgebildeten Werke von/
for the reproduced works by Matthias Hoch:
VG Bild-Kunst Bonn

Matthias Hoch
Silver Tower
Leipzig, 2013
ISBN 978-3-944669-01-4

Erschienen im Verlag/
Published by:
Spector Books
Harkortstraße 10
04107 Leipzig
Deutschland/ Germany
Tel. +49 341 264 51 012
www.spectorbooks.com

Printed in Germany

Gefördert von/ With the kind support of:

STIFTUNGKUNSTFONDS

NEU
START
KULTUR



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

