

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Andreas Gursky : Maler der neuen Schauplätze = painter of new theaters of action

Autor: Burckhardt, Jacqueline / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680415>

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: 04.04.2025

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

ANDREAS GURSKY: Maler der neuen Schauplätze

Wie aus der Sicht eines «ausserplanetarischen Wesens»¹⁾ habe er, Andreas Gursky, die Spezies Mensch unter freiem Himmel beobachtet. Magnetisch angezogen von der oft paradoxen Phänomenologie der Gestaltungsordnungen, die die Menschen für sich erfunden haben, streift er um unseren Globus und trifft auf Bilder, die erkannt werden wollen. Nicht der Umgang mit den künstlerischen Einfällen ist seine Methode, nicht die Subjektivität hinterfragt er, der eingestimmt ist auf die Wahrnehmung zufallender Bilder. Diese gehören zwar allen, doch kein anderer vermag es so wie er, sie in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit aufzugreifen. Nach einem strengen Selektionsprinzip prüft er das Sosein des Zufallenen auf seine Bildwürdigkeit hin, dabei sieht Gursky die Schauplätze dieser Erde mit ebenso feinem Gespür für gesellschaftliche Relevanz wie für malerische Dichte. Dieser doppelte Anspruch leitet ihn beim Entscheid, wann der richtige Standort und Augenblick, das beste Licht und die ideale Konstellation aller Elemente sich ergeben haben, um den Auslöser zu betätigen. Deshalb entpuppt sich im Resultat das scheinbar «ausserplanetarische Wesen» als ein Künstler, dem die Tradition der abendländischen Malerei, der figürlichen wie der abstrakten, innewohnt, nebst dem Einfluss dokumentarisch-

realistischer Art, den seine Lehrer Bernd und Hilla Becher auf ihn ausübten. Breughel-Szenen, Jan Vermeer, Adolf Menzel, die Maler der deutschen Romantik, Jackson Pollock, auch Matisse und andere sind in Gurskys gesellschaftsbezogenen Photographien zuweilen präsent. Malerisch wirken seine Motive zudem, weil er ihnen mit einer gewissen Gleichgültigkeit, ohne jeden moralischen oder zynischen Hintergedanken, begegnet, und weil er den Dingen Gleichwertigkeit verleiht – jedem Element, der kleinen Figur, der Farbe und Textur ebenso wie der grossen Form und der Gesamtkomposition. So gibt es keine zentralen oder peripheren Zonen in seinen photographischen Bildern. Viel eher trifft der wandernde Blick auf Elemente, die im Verlauf der Betrachtung immer neue Verbindungen eingehen, bis ein stringentes Beziehungsgeflecht entsteht. Die Wahl der Perspektive, oft aus erhöhter, auf jeden Fall aus distanzierter Position, verschafft die Übersicht, aber gleichzeitig registriert die potente Linse der Grossbildkamera auch das kleinste Detail. Daher ist man aufgefordert, die so ganz unplakativen, seit 1988 mehrheitlich grossformatigen Photographien sowohl aus einer gewissen Ferne wie aus unmittelbarer Nähe zu betrachten. Jedes seiner Bilder prägt eine innere formale Eigengesetzlichkeit. Ob Land-

schaftsbild, in dem Menschen sich in Gruppen oder Massen, immer klein und nie im Vordergrund bewegen, ob Stadtansicht oder Photographien von Arbeitsräumen in Fabriken, Banken oder Börsen: Jedes Werk steht einzeln für sich da, ordnet sich in keine Serie ein, strahlt eine eigene Stimmigkeit aus und versetzt einen in immer neues Staunen.

THEBEN WEST (1993), ein Bild der Gestaltungswandlungen durch die Jahrtausende verschiedener Zivilisationen, könnte nicht anders als ein Hochformat mit hohem Horizont sein: unten die Aufsicht auf die Ausgrabungen der sandigen Nekropole, darin vertikal verlaufend und so die zeiträumliche Selbstbestimmung markierend eine immer funktionstüchtiger werdende Strasse, die von der Nekropole in die ganz verweltlichte moderne Agrarlandschaft führt und von Touristen, klein wie Ameisen, bevölkert wird. Ganz oben nach einigen sanften horizontalen Unterbrechungen verliert sich der Fluchtpunkt im Himmel hinter dem Nil. Man kann das Bild auch ganz anders lesen, so, als ginge es Gursky um die dynamische Komposition auf einer Fläche, um Antiillusionismus, als hätte er als Maler sein Körpermass benutzt, um diese Fläche zu bespielen.

Die Romantik des Entertainments liegt über NIAGARA FALLS (1989); nicht jene Dramatik, die wir aus den historischen Gemälden kennen, wo Menschen mit Schrecken oder heroisch sich der Gewalt der Natur aussetzen. Denn hier ist gewiss, dass das in die Wogen stehende Schiff mit den Urlaubern das Ufer nach dem vergnüglichen Ausflug wieder heil erreicht. Die beiden Vögel im Himmel setzen einen spannenden Akzent, so wie bei Matisse zwei in eine Fläche gepinselte Tupfer. Eine ähnliche malerische Assoziation findet man in HONG KONG, GRAND HYATT PARK (1994), wo die erahnten Bewegungen der winzigen Schattenboxer in den runden gewell-

ten Linien der Wege wieder aufgenommen scheinen. Paradoxe Künstlichkeit ist hier registriert im Biotop und im Eingriff ins Meer, in das hinein eine Brücke gebaut wird; ebenso in AUTOBAHN, BREMEN (1991), wo der natürliche Horizont mit dem künstlichen, gebildet durch die von Menschen veränderte Landschaft und durch die Mauer eines Industriekomplexes, verschmilzt. Wie zwei Parabeln driften die einsamen Strassen auseinander und münden ebenfalls in diesen Horizont. Dabei entsteht weder eine friedliche noch trostlose Situation, sondern eher eine tragikomische.

In einer Zeit des fundamentalen Umbruchs durch die neuen Technologien schafft Gursky in letzter Zeit Bilder, die einem nicht geheuer sein können. Schwindel überfällt einen vor HONG KONG, SHANGHAI BANK (1994), einer Nocturne für die vernetzte Welt der globalen Ökonomie, oder vor HONG KONG, BÖRSE (1994), in welcher das bislang lokalspezifische Geschrei plötzlich verstummt ist dank der elektronischen «Revolution». Dutzende von Börsianern in roten, nummerierten Überzügen sitzen heute dort in wohlgeordneter Choreographie vor ihren Computern. Dabei geht es in diesem, in der Kunst erstmals Einzug haltenden Motiv – wie in allen Werken Gurskys – nicht um den Gemeinplatz der kritischen Darstellung der manipulierten Massengesellschaft in ihrer Umwelt. Vielmehr steht etwas anderes im Vordergrund seiner sich tief ins Gedächtnis einbrennenden Stimmungsträger: das Faszinosum der Erscheinungswelt und der Ungewissheitsfaktor, der in der mit aller Deutlichkeit gezeichneten Faktendimension liegt. Schliesslich führt er uns mit seiner «malerischen» Photographie an bisher verkannte Schauplätze einer sich rasant verändernden Welt.

1) *Andreas Gursky*, Katalog Kunsthalle Zürich, 1992, S. 10.

Andreas Gursky



ANDREAS GURSKY, *THEBEN WEST*, 1993, 165 x 202 cm / *THEBES WEST*, 65 x 79½".



ANDREAS GURSKY, HONG KONG SHANGHAI BANK, 1994, 220 x 170 cm / 86 $\frac{5}{8}$ x 67".

Andreas Gursky



ANDREAS GURSKY, ENGADIN, 1995, 160 x 220 cm / 63 x 86 $\frac{7}{8}$ ".



ANDREAS GURSKY, HONG KONG, GRAND HYATT PARK, 1994, 145 x 120 cm / 57 x 47 1/4".

JACQUELINE BURCKHARDT

ANDREAS GURSKY: Painter of New Theaters of Action

Andreas Gursky observes the human species in and out of doors as if through the eyes of an "extraterrestrial being."¹⁾ Magnetically attracted by the frequently paradoxical phenomenology of the structures and patterns that people invent for themselves, he stalks our planet, meeting up with unsuspecting and unsuspected images. His method does not draw on artistic inspiration nor does it call into question the subjectivity that orchestrates the perception of received images. These images are public domain but Gursky succeeds, like no one else, in pinning down their particular and singular qualities. Following a rigorous process of selection, he determines the pictorial value of received givens; he studies specific theaters of action with a refined eye for their social relevance and their painterly density. These two concerns guide his assessment of the location, the right moment, the best lighting, the ideal configuration, and finally the decision to release the shutter. The outcome reveals this "extraterrestrial" to be an artist undeniably enmeshed in the tradition and history of

art in the Western world, both figurative and abstract, and deeply indebted to the documentary realism of his teachers Bernd and Hilla Becher. The presence of Brueghel, Jan Vermeer, Adolf Menzel, the German Romantic painters, Jackson Pollock, even Matisse, and others is variously felt in Gursky's socially oriented photographs. But the painterly cast of his motifs also stems from a certain indifference: there are no moral or cynical undertones, all is treated as equivalent: every element, the small figure, the color, the texture, as well as the large shape and the overall composition. Gursky's photographs do not direct the viewer's eye to zones of concentration. Instead our wandering gaze alights on elements, assembling and reassembling them, until a stringent network of relations emerges. The choice of perspective, usually raised and always distanced, provides an overview, but the powerful lens of the plate camera also registers the tiniest of details. We must therefore view these antibillboard large-format photographs not only from a certain distance but in close-up as well.

Each of the photographs is governed by its own inherent formal logic. Whether it is a landscape in which people—always small and never foregrounded—move in groups or in crowds, or a cityscape, or workplaces such as factories, banks, the stock exchange, each picture functions as an independent unit, not as part of a series, and thereby radiates a self-contained aura that never ceases to elicit astonishment.

THEBES WEST (1993), picturing the transformation of the world's civilizations through the millennia, must necessarily have a tall rectangular format with an almost aerial horizon. Below, a view of the excavations in a sandy necropolis, with a street that runs a vertical course, marking a time-space continuum of self-determination, a street that becomes increasingly more efficient as it leads away—teeming with ant-like masses of tourists—from the necropolis to the utterly secularized landscape of agribusiness. At the very top, after a few subtle horizontal breaks, the vanishing point fades into the sky behind the Nile. The picture might also be given an entirely different reading, of Gursky the photographer interested in the dynamic composition of planes, in anti-illusionism, or Gursky the painter using the measure of his own body to play on his surfaces.

The romanticism of entertainment underlies NIAGARA FALLS (1989), not the familiar drama of historical paintings showing people—terrified or heroic—as they brave the mighty forces of nature. Here we can rest assured that the boat filled with vacationers will safely sail into port after a pleasurable excursion. Two birds lend a dramatic accent to the sky, like two dabs of paint from Matisse's brush. There is

also a striking painterly association in HONG KONG, GRAND HYATT PARK (1994), where the latent movement of tiny shadow-boxers seems to be echoed in the curved, undulating paths. Here a paradoxical artificiality is registered in the combination of the biotope and the bridge built out into the waters. The same goes for AUTOBAHN, BREMEN (1991), where the natural horizon melts into the artificial landscaping and the walls of an industrial complex. Like two parables, the lonely streets drift apart and merge into these horizons. The situation that results is neither peaceful nor desolate but rather touching, almost tragicomic.

In an age of revolutionary technologies, Gursky has created images of a disturbing eeriness. One is overcome with vertigo at the sight of HONG KONG, SHANGHAI BANK (1994), a nocturne on the interconnected universe of a global economy, or HONG KONG, STOCK EXCHANGE (1994), where the locally colored clamor on the floor of the exchange has suddenly been silenced due to the electronic "revolution." Dozens of traders wearing numbered red jackets sit in neatly choreographed rows glued to their computers. But as in all of Gursky's work, this motif—incidentally a first in art—shares nothing with the cliché of critiquing manipulated masses in their social environment. Branded into memory, these embodiments of mood have other priorities: a fascination with the world of appearances and the unmistakably clear factor of uncertainty. Gursky's "painterly" photography introduces us to hitherto neglected theaters of action in a world of lightning change.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) *Andreas Gursky*, ex. cat., Kunsthalle Zurich, 1992, p. 10.





ANDREAS GURSKY, HONG KONG STOCK EXCHANGE, 1994, *Dyptichon*,
je 160 x 220 cm / *Dyptich*, 63 x 86 $\frac{7}{8}$ " each.