

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 : how familiar is it? = wie vertraut ist uns das?

Autor: Schorr, Collier / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680480>

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: 14.03.2025

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

COLLIER SCHORR

How Familiar Is It?

...to examine something is to establish a distance between your "self" and what is being examined. In examining Germany, Germans are thrust into a German role. They are forever compelled to explain and re-explain history.¹⁾

One need only stand on the outskirts

To pull back preserves the mystery, insures that the usual will appear unusual or spectacular. Miniatures key in the viewing posture. Far away implies precise equipment, telescopes, telephoto lens. Speciality items. By shooting from afar, Gursky suggests that there is something to look at and a reason to remain at a distance. What does it mean to treat average, everyday sites as intrinsically private? We pass office buildings every day, privy to a barrage of half-secrets that whip by as we stride. When we look at Gursky's buildings, we scrutinize them, reveling in the pleasure of peering in. A woman hanging the washing on her balcony in Cairo momentarily transcends the squalor of the surrounding rubble. As we believe she is unaware of the camera, we are free to envision a more titillating set of circumstances. This image of an impoverished district—which in itself is riddled with issues of invasion, etc.—offers no invitation but instead sets up a temptation. We may replay voyeuristic scenarios while standing in front of its gloss, combing through the housing complexes in search of something to bind us to its uncanny resemblance to nonfiction.

of Brumholdstein to get a pretty good

COLLIER SCHORR is an artist and writer who lives in New York and Schwäbisch Gmünd, Germany. She is American editor of *Frieze*.

idea of what is yet to come. Rows and rows of tall, solidly built brick buildings

Looking through a window onto a desk, into a frozen computer screen, to see nothing but to feel an incredible rush when presented with this easy access to another's space; detailed scans of brand name factories announce the threat of a new spydom. A view of Thebes may be reminiscent of reconnaissance missions, but commerce is the only zone pictured. We all share the same role, the same watch. We are seeing on the sly, insisting on an explanation, locating the details that are meant to be overpowered by the grandeur of Gursky's overview.

with balconies and automatic elevators and shiny aluminum sliding window frames and flat roofs on which people—if they so wish—can sunbathe, and underground garages

A strip, a block of blocks, full of Mondrian colors, a honeycomb, not unlike the infamous Japanese hotels so nicknamed: the visual uncertainty it generates is the result of enough distance to erase the familiar sign, yet close enough to remain a true document of a building. This is a crucial image, a bridge between the unplaceable *Ohne Titel* pictures and those more forthcoming and logical. Gursky's photographic sleight of hand, his hallucinogenic squint, effects a moment of doubt and throws into question his own deadpan posture. Reasonable calculation fades, giving way to a more fanciful and private vision: the illusion of abstraction giving way to the desire to remove all reality, to render cities and landscapes and trans-

portation as models and board games, to make every structure over into a monument, a place of ideal worship.

for the new cars,

Walter Abish's statement, "I have introduced German signs to create and to authenticate a 'German' novel"²⁾ begs the puzzling question: Just what are German signs above and beyond those associated with relatively recent German history, and what signifies Germany to non-Germans? How much of what I see in Gursky's pictures do I see as being intrinsically German due to my understanding of what it is to have inherited that very particular history, as well as my own particular indoctrination? The associations I make while standing in front of, or sifting through, his images unveil a well-sanctioned paranoia and awe of what is German.

The desire to remain neutral, to push past the well-studied debate, to remain outside of conflict and out of the loop is clearly articulated in Gursky's portraits of the commonplace. The exercise of neutrality is not a tactic of forbearance, but a coda, the end notes on a transition. "Oh, Switzerland is simply a catchword," Abish's novelist and ex-terrorist protagonist muses. "A kind of controlled neutrality, a somewhat antiseptic tranquility that even I find soothing."³⁾ The status quo is rigorously pursued by Gursky's camera. A rigid sense of general well-being is packed into most pictures that express a pleasant and uncomplicated set of existences. A pastoral landscape butts up against the autobahn. A plane cuts into a rolling hill, looking more like a toy tossed into the air than the twentieth century. Postwar architecture settles into the mountainside. The artist is forever on a hunt to define the universal urge towards conformity heightened by western cultural infiltration, to provide a view of totality. Gursky may map poverty, but that condition is pictured only in conjunction with images of production and wealth; the state of being without is in itself uninteresting, a visual one-liner. Gursky's photographs flourish within the ideologically overhauled notion of the objectivity of documentation. He stands at the edge of each and every world and marks out vacant territory, makes

it vacant, so that it is his to delicately circumscribe. They appear to be documents, glamorized by size, but they struggle against the inflexibility of perceived fact.

Work, Leisure, Home, the middle class mantra hums. In an essay on Gursky, Norbert Messler



ANDREAS GURSKY,
PARIS, MONTPARNASSE, 1993,
350 x 180 cm / 137 1/2 x 70 7/8"

decrees "...the artist makes the fundamentals of his concept clear: landscape, places and people, neutrally illustrated and troublefree, are photographed with a high degree of precision..."⁴⁾ Is this wistful, or perhaps wishful neutrality, a gauze that delicately wraps around those (his) German eyes? Perhaps I unravel that which I refuse not to see. Do I (a non-German) always look to the unmentionable past? Is it detailed in any of these photographs? Have all signs of Germany become, to those outside, signifiers of a specific "Germany"? My own perception of Germany through Gursky comes not from the suburban terrain that resembles New Jersey, but from the willful signs of erasure or containment, the unavailability of identity, the conscious ban on any politic that might interrupt the smooth passage of one Germany into

another into the most recent postreunification incarnation.⁵⁾

and very tall streetlights that cast an eerie bright light on the street, and a sports arena,

bit of color, like a tree or a bird. But, when the figure—part of a group of purposefully unanimated diners in a St. Moritz restaurant—fills the pictorial space, it becomes a wearisome carrier of variables. The importance of not featuring people in these pictures is clarified by the erasure of any given character

To step in or out with great ease, to experience an eerie Swiftian sensation where one vacillates between dwarf and giant: the landscape, natural, designed or constructed is to be the focus. A lush meadow may accommodate Sunday strollers, but their bodies exist as melancholy decoration. They are also useful in depicting a *Weltanschauung* that minimizes the appeal of portraiture. Faces are often flat and countenances unimpressive in the shadow of an overpass. And always, buildings become ideologies that loom large. Relatively ordinary structures assume positions of privilege, as if each one were home to some omnipresent power. When the figure, whether lost in a maze of deckchairs or a downpour of electrical wire, succumbs to anonymity, we are left with the impression that it is simply part of a painter's landscape, a

in order to stress the unimportance of the single figure or politic.

When Gursky moves in, photographing the interiors of futuristic *Westworld*-like factories (Mercedes, Siemens, Schiesser, Grundig and Steiff) they are generally as vast and bright as the exteriors. Intimacy is only captured on the outside, where behavior is kept in check. On the inside, mechanical landscapes sport sparkling floor, and diligent shift workers are camouflaged by a precise world of conveyor belts, looms, and robotic hands coolly lit by banks of fluorescent tubes. The people are the workers but the workers contribute minimally to the aura, as to each product that passes their post, or to the lines and color that make each photograph so rich and striking. These same figures (or figurines) disappear with a religious

flourish in the churn and spray of Niagara Falls. Elsewhere the mists of high altitude threaten, albeit with a gentle poeticism, to swallow a lone cable car. Land, people, structures, sky, earth, mortality, God. A scientific system of layers. Space is the heavens and a painterly old fashioned spirituality (Christianity) seems to hover above each vista, delivering an operatic cascade of light. Those who transcend the normative heterowestern infrastructure(s) evolve into ephemeral dots which journey towards the back-lit horizon in search of a snapshot Shangri-la.

and a second power plant, and another shopping center.

Unlike the stoic and wry works of Bernd and Hilla Becher, Andreas Gursky's panoramas, mountain-scapes and outdoor gatherings capture something of the sweeping gestures of German *Heimat* films. One can watch these films, often period pieces taking place in the Bavarian Alps, and access a rarefied and acceptable form of sentimentality. Trees line the bank of a picturesque river, bowing into their own reflection. Gursky carves out a traditional scene—the hilly backdrops of Corot as well as the mountainous terrain of Arnold Fanck⁶)—and visually simulates expanse. To either side of the forest, or perhaps past a small bridge, is a highway or a factory. Gursky excludes traffic and asphalt producing, as in J.G. Ballard's *Concrete Island*, a remote terrain in the middle of the modern world. Back and forth between private and public visions, between modern architecture and cultural inheritances, Gursky meticulously orchestrates a viable balance of middle grounds to suggest a departure from isolation.

For miles around Brumholdstein there is nothing but a bleak, desiccated landscape consisting of scruffy-looking trees and neglected fields with high-tension wires overhead dissecting the undulating countryside and its few farms.

Is Andreas Gursky a romantic? Do his pictures romance? Do we dare indulge ourselves? Do we dare catch a glimpse of Young Werther or Wagner in photographs that remind us of eighteenth century paintings which court us with mythic proportions and endless expanses? Possibly. These pictures express a well-choreographed ache, occasionally defeaturing a lone traveler, a tristful lover, eclipsed by trestle and sky. Ardor is not easily located within the contemporary German photograph. Romance is suppressed or shunned. Why? Perhaps because nostalgia—the German's forbidden fruit—has remained so inaccessible or, at least, well guarded. Here, in these patriarchal highlights of sportplatzes and biergartens, clothing is logoless patches of color and time is absent as is the Germany we feel we know, the one somewhere between the old West and the postunified blend. These dyad Germanies are photographed by Gursky with controlled tenderness, a little coy but always conscious of delivering a "whole" piece rather than a fragment. The artist's desire to reveal form as well as to remove personal identity within the authority of the photograph, substituting it with one cultural identity, one lovely image of oneness, underscores the dilemma of cultural representations. So, "How German is it?" may be replaced by "How German do I want it to be? How German should it be?" and finally, "How German am I?"

But things are improving.⁷)

1) Walter Abish, from an interview with Sylvère Lotringer, "Wie Deutsch Ist Es?, The German Issue," *Semiotext*, vol. IV, p. 169.

2) *ibid.*, p. 161.

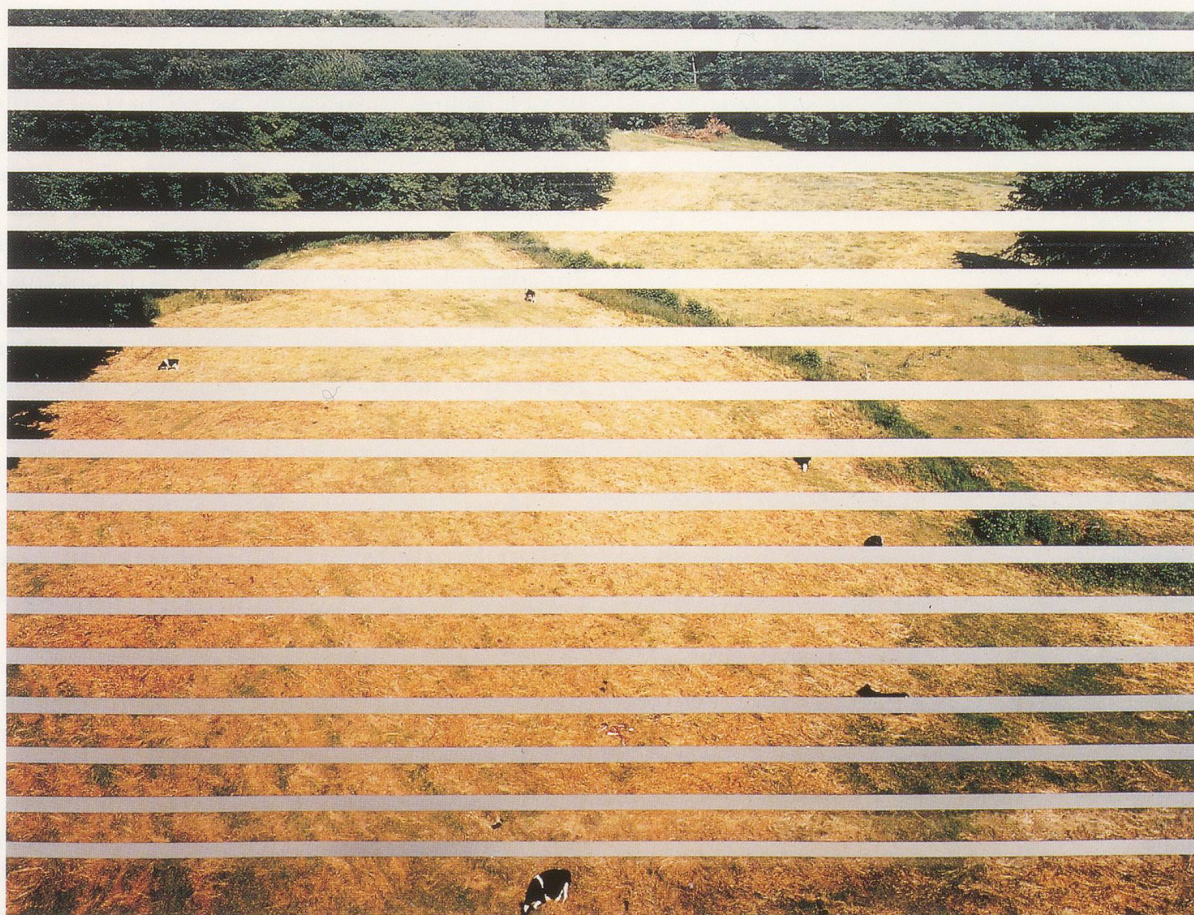
3) Walter Abish, *How German Is It* (Manchester: Carcanet New Press, 1979), p. 52.

4) Norbert Messler, *Andreas Gursky*, leaflet (Cologne: Galerie Johnen & Schöttle, 1988).

5) "I stand at a distance, like a person who comes from another world," he (Gursky) asserts. "I just record what I see." Interview with Carol Squiers, "Concrete Reality," *Ruhr Works*, September 1988, p. 29.

6) Arnold Fanck, a German film director, born 1889, directed films like *The White Hell of Piz Palü* (1929) or *White Ecstasy* (1931), developing the traditional ski- and mountaineering picture into an actual natural feature film.

7) Abish, p. 77.



ANDREAS GURSKY, AUTOBAHN, METTMANN, 1993, 213 x 174,5 cm / 83⁷/₈ x 68³/₄".

Wie vertraut ist uns das?

...etwas zu betrachten heisst eine Distanz herzustellen zwischen dem betrachtenden «Ich» und dem betrachteten Gegenstand. Die Betrachtung Deutschlands versetzt deutsche Betrachter in die Rolle der Deutschen. Sie stehen der Forderung gegenüber, ihre Geschichte immer wieder von neuem aufzurollen.¹⁾

Schon ausserhalb der Mauern

Abstand zu halten bewahrt das Geheimnisvolle und macht es möglich, dass Alltägliches ungewöhnlich oder aufsehenerregend wirkt. Zur Miniatur gehört eine bestimmte Haltung des Betrachters. Und die Betrachtung aus grosser Entfernung erfordert Präzisionsinstrumente wie Fernrohr oder Teleobjektiv, das heisst eine Spezialausrüstung. Indem Andreas Gursky aus der Distanz fotografiert, legt er uns nahe, dass es erstens etwas zu sehen und zweitens einen Grund dafür gibt, Abstand zu halten. Was heisst es aber, alltägliche Ansichten als zutiefst private zu behandeln? An Bürogebäuden kommen wir jeden Tag vorbei. Und täglich kommen wir in Berührung mit einer Flut von Geheimnissen, die uns auf unserem Weg kurz streifen. Betrachten wir die Gebäude auf Gurskys Bildern, so sehen wir ganz genau hin und geniessen es hineinzuspähen. Auf einem Balkon in Kairo hängt eine Frau Wäsche auf und macht das sie umgebende, trostlose Mauerwerk

COLLIER SCHORR ist Künstlerin, freie Publizistin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt in New York und Schwäbisch Gmünd.

für einen Moment vergessen. Da wir annehmen, dass sie sich nicht bewusst ist, fotografiert zu werden, fühlen wir uns frei, eine aufregende Geschichte um sie herum zu phantasieren. Dieses Bild eines Elendsviertels – das die Thematik von Eroberung und Inbesitznahme schon in sich trägt – stellt weniger eine Einladung dar als eine Versuchung. Wir schauen auf seine glatte Oberfläche und mögen voyeuristische Szenarien durchspielen, während wir das Häusergewirr absuchen nach etwas, das uns den so unwahrscheinlich wirkenden ersten Augenschein des Nichtfiktionalen bestätigen würde.

von Brumholdstein gewinnt man einen guten Eindruck von dem, was einen erwartet. Endlose Reihen von hohen, solid gemauerten Backsteingebäuden

Durch ein Fenster auf einen fremden Arbeitsplatz schauen, auf einen erstarrten Computerbildschirm, und dabei nichts sehen, aber die unglaublich berauschende Erfahrung des mühelosen Eindringens in den Raum eines anderen machen: Detailaufnahmen von Markenartikelfabriken künden von einem drohenden neuen Zweig der Spionage. Eine Sicht auf Theben mag vage an militärische Aufklärungsflüge erinnern, sie hat jedoch lediglich einen Touristik- und Verkehrsschauplatz im Visier. Wir alle teilen dieselbe Rolle, denselben Blick. Gleichsam schlaugemacht durch Gurskys Blick, dringen wir auf eine Erklärung und achten auf Einzelheiten, die durch Gurskys grosse Geste des Überblicks zur Bedeutungslosigkeit verurteilt zu sein scheinen.



ANDREAS GURSKY, NIAGARA FALLS, 1989, 101,5 x 124 cm / 40 x 48 7/8".

mit Balkonen, Liften, gleissenden Rahmen von Aluminium-Schiebefenstern und Flachdächern, auf denen die Leute – wenn sie das wollen – an der Sonne liegen können, und Tiefgaragen

Merkwürdig, wir sehen einen langgezogenen Streifen, erst allmählich offenbart sich ein Superblock, voll der Farben eines Mondrian, ein Wabenkomplex, nicht unähnlich jenen unsäglichen, manchmal spöttisch als Bienenstöcke bezeichneten, japanischen Hotelkästen. Das Bild erschüttert unsere Sehgewohnheiten dadurch, dass die gewählte Entfernung zwar gross genug ist, um alle eindeutigen, vertrauten Erkennungsmerkmale zu verwischen, aber doch klein genug, um noch ein treues Abbild des Gebäudes zu bewahren. MONTPARNASSE (1993) ist ein besonderes Bild, weil es ein Bindeglied ist zwischen den nicht lokalisierbaren «Ohne Titel»-Bildern und den direkteren und leichter verständlichen Bildern. Gurskys photographisches Können und sein halluzinogener Blick verunsichern die Betrachter, stellen aber auch Gurskys eigenen Standpunkt des unbeteiligten Zuschauers in Frage. Die vernunftbestimmte Betrachtungsweise verblasst allmählich zugunsten einer phantasievolleren und persönlicheren. Die Illusion der Abstraktion weicht dem Wunsch – bei so viel Distanz –, alles Reale zu beseitigen, Städte, Landschaften und Verkehr in Modelldarstellungen und Brettspiele zu verwandeln, aus jeder sichtbaren Struktur ein Monument zu machen, gleichsam eine heilige Stätte oder einen Altar.

für die neuen Autos

Walter Abishs Aussage «Ich habe deutsche Symbole eingeführt, um einen glaubwürdigen <deutschen> Roman zu schaffen.»²⁾ vermeidet die heikle Frage, was eigentlich deutsche Symbole, über die mit der jüngeren deutschen Geschichte verknüpften Symbole hinaus, sind, und was Deutschland für Nichtdeutsche bedeutet. Wieviel von dem, was ich in Gurskys Bildern als zutiefst deutsch wahrnehme, sehe ich so, aufgrund meiner Vorstellung davon, was es heisst,

Erbe dieser spezifischen Geschichte zu sein, und aufgrund meiner eigenen Vorurteile und Prägungen. Was ich vor seinen Bildern assoziiere, enthüllt eine von vielen gebilligte und geteilte Paranoia und eine tiefsitzende Furcht vor allem, was deutsch ist.

Der Wunsch, neutral zu sein, über die wohlbekannte Diskussion hinauszugelangen, diesen Konflikt und die damit verbundenen Fallen zu vermeiden, kennzeichnet Gurskys Porträts des Alltäglichen. Die Wahrung der Neutralität ist keine Strategie der Toleranz, sondern eine Anmerkung, ein Schlusswort zu einem Übergangszustand. «Ach, die Schweiz ist nur ein Schlagwort», sagt Abishs Protagonist, ein Schriftsteller und Ex-Terrorist. «Eine Art kontrollierter Neutralität, eine etwas sterile Ruhe, die selbst auf mich besänftigend wirkt.»³⁾ Kompromisslos fängt Gurskys Kamera den *Status quo* ein. Dabei steckt in den meisten Bildern, die freundliche und harmlose Situationen wiedergeben, ein entschiedenes Gefühl allgemeinen Wohlbefindens. Eine Weidelandchaft, begrenzt von einer Autobahn; ein Flugzeug über einem künstlich aufgeschütteten Hügelzug, das eher nach einem in die Luft geworfenen Spielzeug aussieht. Nachkriegs-Architektur erobert eine hügelige Landschaft. Der Künstler, sofern er eine Gesamtschau vermitteln will, legt es von jeher darauf an, den allgemeinen Drang zur Anpassung – gegenwärtig verschärft durch die Infiltration der Welt durch die westliche Kultur – in seinen Bildern einzufangen. So stellt Gursky auch die Armut dar, aber er tut dies immer im Zusammenhang mit Bildern von Produktion und Wohlstand; der Zustand der Entbehrung ist an sich uninteressant, als Bild zu plakativ. Gurskys Photographien entfalten ihre Kraft innerhalb eines ideologisch reflektierten Begriffs dokumentarischer Objektivität. Er steht am Rande jeder und aller Welt und zeigt auf die vorhandenen Leerstellen, oder er entleert sie selbst und macht es sich dann zur Aufgabe, sie behutsam einzukreisen. Seine Bilder geben sich den Anschein von Dokumenten, die ihre Ausstrahlung einem besonderen Format verdanken, aber sie widersetzen sich jeder starren Festschreibung der wahrgenommenen Sachverhalte.

Arbeit, Freizeit, Heim, die Zauberformel der Mittelklasse. In seinem Aufsatz über Gursky erklärt Norbert Messler: «...der Künstler legt die Grundlagen



ANDREAS GURSKY, AUTOBAHN BREMEN, 1991, 196 x 165 cm / 77 $\frac{1}{8}$ x 65".

seines Konzepts dar: Landschaft, Orte und Menschen, wertfrei dargestellt und sorgenfrei, werden mit einem hohen Grad an Präzision fotografiert...»⁴⁾ Zeigt sich darin eine Sehnsucht oder vielleicht eine vom Wunsch durchtränkte Neutralität, ein feiner Schleier, der über diesen (seinen) deutschen Augen liegt? Vielleicht muss ich darlegen, worüber ich mich weigere hinwegzusehen. Sehe ich (als Nichtdeutsche) immer zuerst die unaussprechliche Vergangenheit? Und ist sie in diesen Bildern angeführt? Bezeichnet jedes Zeichen aus Deutschland für Aussenstehende das eine spezifische «Deutschland»? Meine eigene Wahrnehmung Deutschlands in Gurskys Bildern ergibt sich nicht angesichts von Vorstadtgeden, die denen in New Jersey ähnlich sehen, sondern aus den bewusst gesetzten Zeichen der Auslöschung oder Zurückhaltung, der Nichtverfügbarkeit von Identität, des bewussten Ausschiessens der politischen Stellungnahme, die den reibungslosen Übergang stören könnte von einem Deutschland in ein anderes bis zu seiner jüngsten nach-wieder-vereinigten Gestalt.⁵⁾

und riesige Strassenlampen, welche die Strasse in gespenstisch helles Licht tauchen, und ein Sportplatz,

Mit grösster Leichtigkeit ein und aus gehen, das gespenstische, Swiftsche Gefühl haben, zwischen Zwerg und Riese zu oszillieren: die Landschaft, ob natürlich, durchgestaltet oder künstlich angelegt, muss der zentrale Bezugspunkt sein. Eine satte Wiese mag Sonntagsspaziergänger erfreuen, aber deren Körper gerinnen zur blossen, melancholisch stimmenden Dekoration. Sie können auch dazu dienen, eine Weltanschauung vorzuführen, die den Reiz des Porträts nichtig erscheinen lässt: Ausdruckslose Gesichter und erbärmliche Haltungen im Schatten einer Überführung. Und immer wieder: zur Ideologie erstarrte Gebäude, bedrohlich und gross. Relativ alltägliche Erscheinungen nehmen eine bevorzugte Stellung ein, als ob ihnen eine heimliche, allgegenwärtige Macht innewohnte. Wenn die menschliche Gestalt, ob verloren in einem undurchdringlichen Dickicht von Liegestühlen oder im herabhängenden Gewirr elektrischer Leitungen, der Anonymität an-

heimfällt, erweckt dies den Eindruck, dass sie einfach ein Teil der Landschaft eines Malers ist, ein Farbfleck, nicht wichtiger als ein Baum oder ein Vogel. Doch sobald die menschliche Gestalt – als Teil einer Gruppe von merkwürdig erstarrten Gästen eines Restaurants in St. Moritz – den Bildraum ausfüllt, wird sie zu einer beunruhigenden Variablen. Dass Menschen nicht die Hauptrolle in diesen Bildern spielen, wird auch dadurch deutlich, dass jede allfällig vorhandene Eigenart ausgelöscht ist, was den Eindruck der Unwichtigkeit der einzelnen Gestalt oder Haltung verstärkt.

Wenn Gursky in die Innenräume vordringt und die Räume futuristisch anmutender, westlich geprägter Betriebe fotografiert (Mercedes, Siemens, Schiesser, Grundig oder Steiff), so sind diese gewöhnlich genau so gross und hell wie seine Aussenansichten. Intimität kommt nur draussen vor, dort, wo eine Zurückhaltung im Verhalten sichtbar wird. Drinnen setzen mechanische Landschaften gleissende Böden in Szene, und fleissige Schichtarbeiter, die nahezu unsichtbar sind im Reich der Präzision von Fliessbändern, Maschinen und Roboterarmen, unter dem kühlen Licht der Leuchtöhrenreihen. Zwar sind es die Menschen, die arbeiten, aber die Arbeitenden tragen ebensowenig zur Atmosphäre bei, wie jeder – in seiner beschränkten Funktion – zum einzelnen Werkstück beiträgt, geschweige denn zu den Linien und Farben, welche in der Photographie erscheinen und hervorstechen. Dieselben Gestalten (kleine Figürchen) verschwinden, was einen fast religiösen Aspekt hat, in Strudel und Gischt der Niagarafälle. Ein andermal drohen Höhennebel, wenn auch in poetisch gemilderter Form, eine einsame Luftseilbahnkabine zu verschlucken. Land, Leute, Strukturen, Himmel Erde, Sterblichkeit, Gott. Ein wissenschaftliches System mit verschiedenen Ebenen. Der Raum steht für den Himmel, und eine malerische, altmodische (christliche) Spiritualität scheint über jeder Ansicht zu liegen und sie mit einer Fülle opernhafte Lichts zu überfluten. Jene, die die normative hetero-westliche Infrastruktur überwinden, werden zu Pünktchen am Bildrand, die sich auf den von hinten erleuchteten Horizont zu bewegen, wohl auf der Suche nach dem fernen Paradies der Schnappschüsse.

ein zweites Kraftwerk und ein weiteres Shopping Center.

Anders als die stoischen und ironischen Arbeiten von Bernd und Hilla Becher bergen Andreas Gurskys Panoramas, Berglandschaften und Freiluftmeetings noch einen Funken der flammenden Gebärde des deutschen Heimatfilms. Man kann sich diese Filme ansehen, meist sind es Stücke mit historischem Inhalt, die in den Bayrischen Alpen spielen und eine verfeinerte, annehmbare Form von Sentimentalität pflegen. Bäume säumen einen malerischen Fluss, versunken in ihr eigenes Spiegelbild. Gursky fängt eine Genre-Szene ein – mit hügeligem Hintergrund wie bei Corot oder eine Berglandschaft wie bei Arnold Fanck⁶⁾ – und erweckt gleichzeitig den Anschein grosser räumlicher Ausdehnung. Beidseits des Waldstücks oder vielleicht schon hinter der nächsten kleinen Brücke ist aber eine Fabrik oder eine Autobahn. Gursky sperrt Verkehr und Asphalt aus und schafft so, wie J. G. Ballard in der *Betoninsel*, ein Refugium inmitten der modernen Welt. Im Hin und Her zwischen privaten und öffentlichen Bildern, zwischen moderner Architektur und kulturellem Erbe orchestriert Gursky aufs sorgfältigste ein mögliches Gleichgewicht der Mittelgründe und scheint so die bestehende Isolation aufzuheben.

Denn um Brumholdstein herum ist kilometerweit gar nichts, ausser einer trostlosen, verdorrten Landschaft mit ein paar schäbigen Bäumen und vernachlässigten Feldern, einer leicht hügeligen Gegend mit wenigen Bauernhöfen, die von Hochspannungsleitungen durchzogen wird.

Ist Andreas Gursky ein Romantiker? Sind seine Bilder romantisierend? Erlauben wir uns, in ihnen zu schwelgen? Wagen wir es, einen Blick auf den jungen Werther oder Wagner zu erhaschen in diesen Photographien, die uns wie Bilder aus dem 18. Jahrhundert anmuten in ihren mythischen Proportionen und endlos sich erstreckenden Räumen? Kann sein. Diese Bilder sind Ausdruck eines perfekt choreographierten Schmerzes, gelegentlich zeigen sie einen

einsamen Wanderer, einen hoffnungslos Liebenden, beherrscht von einer Brücke und der endlosen Ausdehnung des Himmels. Leidenschaft ist nicht leicht auszumachen in der zeitgenössischen deutschen Photographie. Zarte Gefühle werden unterdrückt oder vermieden. Warum? Vielleicht weil die Nostalgie – die den Deutschen verbotene Frucht – zu unerreichbar oder zu wohlbehütet ist: In den patriarchalischen Highlights der Sportplätze und Biergärten besteht die Kleidung aus namenlosen Farbklecken, die Zeit ist ebenso abwesend wie jenes Deutschland, das wir zu kennen glauben und das irgendwo zwischen dem alten Westen und den neuen Verhältnissen nach der Wiedervereinigung liegt. Dieses zwiefache Deutschland hat Gursky mit kontrollierter Zuwendung photographiert, zurückhaltend, aber immer im Bewusstsein, dass ein «Ganzes» dem Fragment vorzuziehen sei. Das Dilemma der kulturellen Repräsentation zeigt sich im Ziel des Künstlers, Formales ebenso sichtbar zu machen wie die persönliche Identität – im Hinblick auf die photographische Autorschaft – herauszuhalten, indem er die persönliche durch eine kulturelle Identität zu ersetzen sucht und so ein berückendes Bild der Einheit entwirft. Demnach kann «Wie deutsch ist es?» ersetzt werden durch «Wie deutsch will ich sein? Wie deutsch soll es sein?» und schliesslich durch «Wie deutsch bin ich?»

Aber es geht vorwärts.⁷⁾

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Walter Abish in einem Interview mit Sylvère Lotringer, «Wie Deutsch Ist Es? The German Issue», *Semiotext*, Bd. IV, 1982, S. 169.

2) *ibid.*, S. 161.

3) Walter Abish, *How German Is It?*, Carcanet New Press, Manchester 1979, S. 52.

4) Norbert Messler, *Andreas Gursky*, Faltblatt, Galerie Johnen & Schöttle, Köln 1988.

5) «Ich stehe abseits wie jemand aus einer anderen Welt», sagt er (Gursky), «ich halte einfach fest, was ich sehe.» Interview mit Carol Squiers in «Concrete Reality», *Ruhr Works*, September 1988, S. 29.

6) Arnold Fanck, geboren 1889, Regisseur von Filmen wie *Die weisse Hölle am Piz Palü* (1929) oder *Weisser Rausch* (1931), erweiterte den traditionellen Ski- und Bergsteigerfilm zur Gattung des Naturspielfilms.

7) Abish, S. 77.