Licht auf dem Chao Phraya

Umgekehrte Verhältnisse: Andreas Gursky imitiert mit der Bangkok-Serie abstrakte Malerei

VON GEORG IMDAHL

Ihre Faszination verdankte die Düsseldorfer Fotoschule von Anfang an der Vermutung, hier werde mit anderen, modernen, zeitgemäßen Mitteln „gemalt“. Nicht nur die Formate, die früher einem Rubens oder der New York School vorbehalten waren, und die bürgerlichen Bilderrahmen glichen sich dem tradierten Gemälde an. In ihnen kehrte zurück, was eine institutionskritische Kunst um 1990 ausgeblendet hatte: Porträt, Landschaft, Vedute – die klassischen Sujets triumphierten wieder in opulentem Gestus, die Fotokünstler begannen, mit der Maus statt mit dem Pinsel zu komponieren.

Eine jüngere Werkreihe von Andreas Gursky belebt jetzt noch einmal die Debatte um die Wechselwirkungen zwischen dem gemalten, fotografierten und digital bearbeiteten Bild. Sie war bereits in New York und Kopenhagen zu sehen und bildet nun den ideellen Kern einer Werkschau im Düsseldorfer Museum Kunstpalast: „Bangkok“. Einiges, was jetzt unter den sechzig von Gursky selbst ausgewählten Arbeiten versammelt ist, war 2007 schon in München, bei Gurskys letztem großem Auftritt in Deutschland, ausgestellt. Und doch setzt die Ausstellung einen eigenen Akzent.

Der neunteiligen Reihe ging das Scheitern eines anderen Vorhabens voraus. Seit einiger Zeit arbeitet Gursky an Bildern, in denen er wieder auf heimische Gefilde zurückkommt, zum Beispiel mit Impressionen aus dem Regionalexpress zwischen Düsseldorf und Köln – doch kann sich eine solche Werkreihe für den Globetrotter nicht mehr in Motiven aus Benrath und Langenfeld erschöpfen. Auf der Suche nach globalen Eindrücken setzte er sich in Bangkok in den Sky-Train, musste aber bald einsehen, dass er mit dem Gewusel in den Hinterhöfen nicht klar kam. So strandete er am Chao Phraya, als ihm am Bootssteg der Zufall ganz andere visuelle Beute zugespült wurde: das Lichtspiel auf dem öligen Fluss. Nicht unbedingt ein sensationeller Blickfang, sollte man meinen, doch mit „Bangkok“ nähert sich Gursky der Abstraktion als Domäne des 20. Jahrhunderts so zielstrebig wie nie zuvor, lässt man seine Blow-ups von echter Malerei oder sein Pollock-Foto beiseite. Die neuen Bilder sind noch abstrakter und surrealer als jene Gewässer, die Axel Hütte 1999 in Australien und Brasilien aufnahm. Bei Gursky mischen sich Schönheit und milder Schrecken, spiegelt das schmutzige Wasser urbanes Leben, wo Treibgut herumschwimmt, Plastikbecher dümpeln, Zeitschriften oder Sandalen. Nicht nur das Tageslicht tänzelt auf dem trüben Wasser, die Reflexe stammen auch von Halogenscheinwerfern – einige der Schlagschatten werfen die tief überm Fluss hängenden Brücken auf das Wasser. Wobei das durchgehende Hochformat alle Aufnahmen der Serie unterschwellig dramatisiert.

Auch eine Art von Ölmalerei: Der drei Meter hohe Inkjet-Print „Bangkok IX“ (2011) des Fotografen Andreas Gursky bezieht sich auf die klassische Abstraktion. FOTO: ANDREAS GURSKY/VG BILD-KUNST, BONN 2012. COURTESY SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON

Gursky zitiert, als habe er in Werkkatalogen von Künstlern seit den Fünfzigerjahren geblättert

Das Meer, vor dem der Mönch in Caspar David Friedrichs Erhabenheits-Inkunabel aus dem Jahr 1809 seine Winzigkeit, aber auch sich selber als moralische Instanz erfährt, ist nun eine schillernde Brühe ohne Horizont. Noch eindeutiger als bei Gurskys dekorativen „Oceans“ und der „Antarctis“ sind in den „Bangkok“-Fotos die Anspielungen auf bestimmte Positionen der Malerei. Gursky zitiert, als habe er Werkkataloge von Künstlern seit den fünfziger Jahren durchgeblättert. Seiner üblichen Praxis folgend vereinigt er dabei digital, mehrere Bilder zu einem einzigen. Frei nach Barnett Newman komponiert er bizarre Senkrechten, die Newman „Zip“ (Reißverschluss) nannte, Rorschach-ähnliche Symmetrien à la Warhol oder surreale Phantome und Profilgrimassen, die an Fautrier und Dubuffet denken lassen.

Den Details, bekräftigt Gursky, habe er nichts hinzugefügt – interessante zu wissen, denn etliche grafische Kürzel und Kringel muten an wie digital gesetzt, entpuppen sich aber als benutzte Kondome, Hyazinthenblüten, geköpfte Kokosnüsse. Auch ein extremes Türkisblau ist nicht erfunden, sondern entstand aus der Spiegelung eines Plastikdachs. Insgesamt lässt sich die Nähe zur modernen Malerei, die im Katalog durchbuchstabiert wird, nicht von der Hand weisen. Aber warum kopiert Gursky Newman? Will er am Ende zum Fotografen des Sublimen avancieren?

Die Ausstellung macht erkennbar, wie sehr Gursky schon immer mit der Ästhetik der Überwältigung arbeitet. Man fühlt sich klein vor seinen Bildern. Sieht sich im Push-and-Pull an die Oberfläche gezogen, um die Überfülle an Information zumindest teilweise zu bewältigen, wird dann wieder zurückverwiesen, um festzustellen, dass das Ganze zu groß ist, um es zu beherrschen. Aber nicht nur das monumentale Format steht im Dienst von Gurskys säkularisierter Erhabenheit. Er verdichtet den Raum wie in dem Ladeninterieur „99 Cent“, entstanden 1999 am Santa Monica Boulevard: Gursky schnitt die Korridore zwischen den Regalen heraus. Man kann sich kaum vorstellen, diesen Raum leibhaftig betreten zu können.

Die Cheops-Pyramide, der Teppichboden in der Kunsthalle Düsseldorf und das Spargelstechen in Beelitz – all diese Arbeiten breiten die Fläche frontal vor dem Blick aus, genauso wie die Motiven der Tour de France, aus dem Toys'R'Us oder den riesig vergrößerten Buchseiten aus Musils „Mann ohne Eigenschaften“. In der zusammen gesampelten Rennstrecke „Bahrain“ (2005) bricht sie dann nach unten weg. Allein darin liegt Abstraktion.

Zum Glück übertreibt es Gursky in seiner Düsseldorfer Auswahl nicht mit der Feier von Konsum und Kapital, lässt die Hotel-Kathedralen draußen, drängt einen „Boxenstopp“ an den Rand. Mit zwei Versionen der minimalistischen Prada-Auslage zeigt er eine zu viel. Gehaltvoller im zeitdiagnostischen Wert ist „Frankfurt“ (2007), nicht nur angesichts der Ereignisse von 9/11: Die Abflugzeiten eines Tages addiert Gursky zu einer breiten Tafel, die wiederum auf einen Blick unüberschaubar ist. Ein Sinnbild der Mobilität.

Gursky spürte, dass die Ansammlung von Großformaten auf die Dauer ermüdet, weshalb er zahlreiche Arbeiten schrumpfen lässt und damit den Rundgang auflockert. Allerdings verschenkt er die Wirkungsmacht der Bilder, dieses Gefühl des visuellen Exzesses, wenn er das Format zur beliebigen Größe erklärt. Denkbar, dass man irgendwann auch den „Bangkok“-Bildern im knappen Format eines

Wie Gerhard Richter bedient sich auch Gursky überall, wo Motive ins Beuteschema passen

Stephen Shore begegnen wird, so wie jetzt dem Madonna-Konzert (2001) und dem „Rhein“ von 1999. Dieser Umgang mit dem Format hat mit der in „Bangkok“ zitierten Abstraktion und ihrem Selbstverständnis indessen nichts mehr zu tun, auch daher erscheint der Flirt mit Newman und ausgerechnet dessen „Stations of the Cross“ frivol. Die Analogien sind allzu erkennbar. Doch passen diese Adaptionen ins Beuteschema Gurskys, der – darin Gerhard Richter ähnlich – sich überall bedient.

Wer Selbstreflexion, gar Katharsis sucht, ist bei Gursky an der falschen Adresse. Er bietet Staunen scharfe Bilder und stilisiertes, wohliges Unbehagen. Es bleibt aber bloßer Zufall, dass der Chao Phraya, nachdem Gursky ihn für sich entdeckt hatte, verheerend über die Ufer treten sollte. Wer in seinen Bildern „blindwütiges Wasser“ und die Überschwemmung „vorweggenommen“ sehen will, wie John Yau im Katalog, könnte wahrscheinlich auch im Dümpeln von Emscher und Rhein-Herne-Kanal das Menetekel des Schicksals erahnen.

„Andreas Gursky: Bangkok“ im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, bis 13. Januar 2013. Katalog (Steidl Verlag) 24,80 Euro. www.smkp.de

DIZdigital: Alle Rechte vorbehalten – Süddeutsche Zeitung GmbH, München
Jegliche Veröffentlichung und nicht-private Nutzung exklusiv über www.sz-content.de