

B e g l e i t h e f t

# Gerhard Richter Ausschnitt

Werke aus der Sammlung Böckmann

14. November 2014 bis 22. Februar 2015

**n e u e s m u s e u m**

Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg

#### Impressum

**Herausgeber:** Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg

**Texte:** Caroline Fuchs (CF), Thomas Heyden (TH), Claudia Marquardt (CM) und Eva Weber (EW)

**Redaktion:** Claudia Marquardt und Birgit Suk

**Grafische Gestaltung:** Elisabeth Hau, Nürnberg

**Gesamtherstellung:** Frischmann Druck und Medien GmbH & Co. KG, Amberg

Diese Publikation der Kunstvermittlung erscheint zu der Ausstellung

#### Gerhard Richter | Ausschnitt

**Werke aus der Sammlung Böckmann**

14. November 2014 bis 22. Februar 2015

#### Kuratoren der Ausstellung

Angelika Nollert und Thomas Heyden

#### Katalog

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, der während der Ausstellung an der Museumskasse für 10,- Euro erhältlich ist.

© Neues Museum in Nürnberg. Fotos: Neues Museum (A. Kradisch)

## Ausgestellte Werke

- 1 Elbe, 1957/2012 → S. 9**  
31 Monotypien, Linoldruckfarbe auf Papier, Ex. II/II a.p.  
Privatsammlung
- 2 Lesende am Strand, 1960 → S. 10**  
Öl auf Hartfaserplatte
- 3 Waldstück, 1965 → S. 12**  
Öl auf Leinwand
- 4 Portrait Liz Kertelge, 1966 → S. 15**  
Öl auf Leinwand
- 5 Sechs Farben, 1966 → S. 16**  
Lack auf Leinwand
- 6 Olympia, 1967 → S. 19**  
Öl auf Leinwand
- 7 Brücke (am Meer), 1969 → S. 20**  
Öl auf Leinwand
- 8 Wilhelmshaven, 1969 → S. 20**  
Öl auf Leinwand

- 9 Seestück (bewölkt), 1969** → S. 20  
Öl auf Leinwand
- 10 Stadtbild PL, 1970** → S. 23  
Öl auf Leinwand
- 11 Ausschnitt, 1971** → S. 26  
Öl auf Leinwand
- 12 Grau, 1976** → S. 28  
Öl auf Leinwand
- 13 Brigid Polk, 1971** → S. 29  
Öl auf Leinwand
- 14 Konstruktion, 1976** → S. 31  
Öl auf Leinwand
- 15 Abstraktes Bild, 1981** → S. 32  
Öl auf Leinwand
- 16 Ätna, 1981** → S. 32  
Öl auf Leinwand
- 17 Pavillon, 1982** → S. 32  
Öl auf Leinwand
- 18 Ingrid, 1984** → S. 32  
Öl auf Leinwand

- 19 Schädel mit Kerze, 1983** → S. 35  
Öl auf Leinwand
- 20 Abstraktes Bild, 1989** → S. 35  
Öl auf Leinwand
- 21 Krems, 1986** → S. 35  
Öl auf Leinwand
- 22 Abstraktes Bild, 1988** → S. 37  
Öl auf Leinwand
- 23 Decke, 1988** → S. 39  
Öl auf Leinwand
- 24 Abstraktes Bild, 1991** → S. 40  
Öl auf Leinwand
- 25 Abstraktes Bild, 1999** → S. 42  
Öl auf Alu Dibond
- 26 Blumen, 1994** → S. 43  
Öl auf Leinwand
- 27 Abstraktes Bild, 2000** → S. 42  
Öl auf Alu Dibond
- 28 Grau, 2003** → S. 28  
Öl auf Leinwand



## Einführung

Kein Künstler hat unsere Vorstellungen von dem, was Malerei heute leisten kann, so sehr geprägt wie Gerhard Richter. 1932 in Dresden geboren, kam Richter bereits 1961 in den Westen und überwand rasch die in die Krise geratene informelle Malerei. Überall in der Welt verbinden Museums- und Galeriebesucher das unglaublich reiche Œuvre Richters mit schwarzweißen Fotobildern, Stadt- und Landschaftsgemälden, photorealistischen Stillleben und vor allem abstrakten Bildern.

Gerhard Richter zählt zu den wichtigsten Künstlern der Gegenwart. Immer neue Rekordergebnisse bei Auktionen haben seinen Namen weit über die kunstinteressierte Öffentlichkeit hinaus bekannt gemacht. Die Zuschläge in teils astronomischen Höhen lassen mitunter vergessen, dass diese Erfolgsgeschichte auf einem höchst reflektierten und außergewöhnlich konsequenten Schaffen beruht, das dem Künstler einen besonderen Platz in der jüngeren Kunstgeschichte sichert.

Gerhard Richters Werk hat seit den verwischten Bildern nach Fotovorlagen der 1960er Jahre wie kein zweites die Grundlagen der Malerei radikal in Frage gestellt, um gleichzeitig der totgesagten Gattung ungeahnte Möglichkeiten zu eröffnen: **»Die Absicht: nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form –**

Filmstill aus *Gerhard Richter Painting*, 2011

**und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild**«<sup>1</sup>, so beschrieb Gerhard Richter selbst sein scheinbar paradoxes Projekt einer Malerei, die auf allen Ebenen der Subjektivität des Künstlers zu entkommen sucht. Die irritierende Vielgestaltigkeit seiner Kunst, die den klassischen Stilbegriff ad absurdum führt, findet über alle Werkgruppen hinweg in dieser »Zerstörung der Subjektivität, der Intelligibilität und der Idealität der Malerei«<sup>2</sup> einen gemeinsamen Nenner.

Die Ausstellung *Gerhard Richter. Ausschnitt* spannt mit 28 Werken des Künstlers aus dem Zeitraum von 1957 bis 2003 einen weiten Bogen. Der Ausstellungstitel *Ausschnitt* ist einem großen dreiteiligen Bild von 1971 entlehnt. Er unterstreicht, dass die gezeigten Arbeiten zusammen einen repräsentativen Ausschnitt aus dem riesigen Œuvre Gerhard Richters bilden. Gleichzeitig spielt er darauf an, dass der hier gezeigte Gerhard-Richter-Werkkomplex nur einen Teil einer umfassenden Dauerleihgabe aus Privatbesitz darstellt: Das Neue Museum hat insgesamt 69 Werke von Gerhard Richter, Gotthard Graubner, A. R. Penck und Isa Genzken aus der Sammlung Böckmann als Dauerleihgabe erhalten. Dieser außerordentlich reiche Zuwachs kapitaler Werke macht das Haus zu einem Zentrum der bedeutendsten Vertreter deutscher Gegenwartskunst.

Ingrid und Dr. Georg Böckmann haben in den letzten 40 Jahren eine Kunstsammlung von internationalem Rang aufgebaut. Dabei war es ihnen stets ein Anliegen, von einzelnen Künstlern ganze Werkgruppen zu erwerben, um so Arbeiten aus allen wichtigen Schaffensphasen zu besitzen. Die hohe Qualität der Sammlung erklärt sich aus dem Umstand, dass die Eheleute Böckmann mit großer Kenntnis des künst-

lerischen Werkes sammeln und auch in einem diskursiven Verhältnis zu den Künstlern stehen.

Erste Leihgaben konnte das Neue Museum bereits seit der Eröffnung des Hauses im Jahr 2000 zeigen. Mit den vielen neu hinzugekommenen Werken aus der Sammlung Böckmann verfügt das Neue Museum nun über die drittgrößte Sammlung an Werken von Gerhard Richter weltweit und stellt sie in dieser Ausstellung erstmalig vor.

Die Hängung der Ausstellung wurde vom Künstler selbst konzipiert. Die Werke sind im Großen und Ganzen in chronologischer Reihenfolge präsentiert. Vom Eingang zieht sich der Bilderfries im Uhrzeigersinn über alle vier Wände. An zwei frei im Raum stehenden Wandscheiben sind drei große Formate sowie der frühe Zyklus *Elbe* gehängt. Über ein Nummernsystem lassen sich die Exponate identifizieren.

## ① *Elbe*, 1957/2012

Der 31-teilige Zyklus von Walzendrucken ist das früheste Werk der Ausstellung. Er entstand 1957 an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste, wo Gerhard Richter im Vorjahr sein Studium mit dem Diplom abgeschlossen hatte.

In einem Kurs zu druckgrafischen Techniken, den der damals 25-jährige Richter besuchte, obwohl er an Druckgrafik nur wenig interessiert war, experimentierte der Künstler mit der Gummiwalze. Je nach Menge und Verteilung der Farbe auf dem rollenden Zylinder entstanden unterschiedliche Strukturen, die Richter teilweise gegenständlich aus-

deutete, indem er menschliche Figuren und Mondscheiben einfügte. Horizontlinien und Spiegelungen lassen die Flusslandschaft der Elbe erahnen, auf die man von der an der Brühlschen Terrasse gelegenen Kunstakademie blickt. Die Elbromantik verliert sich jedoch schnell in immer abstrakteren Strukturen, die aus heutiger Perspektive wie eine Vorwegnahme des späteren Werks erscheinen.

Der Zyklus wird in Form von Faksimiles präsentiert. Da die Originalblätter teilweise beidseitig bedruckt sind, können so alle Walzendrucke gezeigt werden.

Die frühen Papierarbeiten wurden auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers als Leihgabe aus dem Atelier Richter in die Ausstellung aufgenommen. In der chronologischen Hängung verknüpfen die großteils abstrakten Strukturen der Walzendrucke Richters künstlerische Anfänge mit den neueren *Abstrakten Bildern*, die am anderen Ende des zeitlichen Spektrums stehen. Der Kreis schließt sich. TH

## 2 Lesende am Strand, 1960

Parallel zur Bildfläche liegt eine dunkelhaarige, junge Frau im grünen Badeanzug auf einer roten Decke und liest entspannt in einem Buch. Ihr männlicher Begleiter sitzt mit angewinkelten Beinen hinter ihr und blickt über den Strand auf das Meer. Zwei Strandkörbe bilden Requisiten, die den Blick in die Bildtiefe führen. Das Gemälde ist stilistisch und inhaltlich dem Sozialistischen Realismus nahe, der die Künstler beim Aufbau des Sozialismus ideologisch in die Pflicht nahm, zeigt aber auch Einflüsse der Malerei von Max Beckmann. Die private

Atmosphäre des Bildes unterscheidet es deutlich von den offiziellen Werken Richters aus seinen Dresdner Jahren, etwa das große Wandbild im Deutschen Hygiene-Museum von 1956, dessen Bildthema Richter viele Jahre später ironisch mit **»Glück und Gesundheit im sozialistischen Paradies«**<sup>3</sup> umschrieb.

Richter, der in der Wandmalereiklasse von Heinz Lohmar studiert hatte, sah einer Zukunft entgegen, mit der er sich nicht zufrieden geben konnte: **»Eigentlich habe ich mir nie vorstellen können, dass das einmal meine Arbeit wird, als Maler mit Staatsaufträgen.«**<sup>4</sup> Zwar konnte der Künstler verhältnismäßig gut von seiner Kunst leben, doch wurden seine Bilder, **»(...) die ich wie gewohnt nebenher machte und die mein eigentliches Anliegen waren, immer schlechter (...), unfreier und unechter«**.<sup>5</sup> In der DDR war die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst im Westen – von wenigen Ausnahmen wie Pablo Picasso oder Renato Guttuso abgesehen – so gut wie nicht zu verfolgen. Umso wichtiger waren die Reisen, die Gerhard Richter 1955 nach Hamburg, München und Paris, 1958 auf die Brüsseler Weltausstellung und 1959 auf die zweite *documenta*-Ausstellung führten. Dort in Kassel stand Richter fasziniert und betroffen vor der Kunst Lucio Fontanas und Jackson Pollocks: **»Ich könnte fast sagen, dass diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen.«**<sup>6</sup>

Das Gemälde *Lesende am Strand* gehört zu jenen Werken der Dresdner Zeit, von denen sich Gerhard Richter auch dadurch distanziert, dass er sie nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat. Es zeugt von der Souveränität des Künstlers, dass er die Präsentation des Bildes in der Ausstellung akzeptiert. TH

### 3 Waldstück, 1965

Das Gemälde ist eines der schönsten Bilder, die Gerhard Richter in seinen frühen Düsseldorfer Jahren nach Fotos malte. Während sich für viele Werke der 1960er Jahre die Vorlagen identifizieren lassen, blieb in diesem Fall die Suche bislang erfolglos. Nach Aussage des Künstlers handelt es sich um **»(...) Heuschrecken, die eine Baumgruppe in Afrika überfallen.«**<sup>7</sup> Erkennen lässt sich dies allerdings nicht, da Gerhard Richter das gemalte Foto mit horizontalen Pinselbewegungen verwischt hat: **»Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.«**<sup>8</sup> Wichtiger als die Erkennbarkeit des Bildmotivs ist Richters Konzept, nach einer mehr oder weniger beliebigen Fotovorlage zu malen. Hiermit verbindet sich eine radikale Absage an die Vorstellung eines schöpferischen Künstlersubjekts. Ein vermutlich in einer Illustrierten gefundenes Foto wird in der Malerei lediglich reproduziert. **»Wenn ich ein Foto abmale, ist das bewusste Denken ausgeschaltet. Ich weiß nicht, was ich tue. Meine Arbeit liegt viel näher beim Informellen als bei irgendeiner Art von ›Realismus‹. Das Foto hat eine eigene Abstraktion, die gar nicht so leicht zu durchschauen ist.«**<sup>9</sup>

Nicht zufällig erwähnte Richter hier die informelle Malerei, wie sie etwa von Karl Otto Götz vertreten wurde, bei dem Richter bis 1963 an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert hatte. Die Begegnung mit Fluxus und Pop Art, aber auch der Austausch mit seinen Künstlerkollegen Sigmar Polke, Konrad Lueg und Blinky Palermo versetzten



Waldstück, 1965



Portrait Liz Kertelge, 1966

Gerhard Richter jedoch bald in die Lage, einen eigenständigen künstlerischen Weg zu gehen. Die Fotografie wurde zum Leitmodell seiner Malerei, die fortan **»Fotos mit anderen Mitteln«** anstrebte.<sup>10</sup> Gerade der Mangel an Kunst war der entscheidende Vorteil des Illustriertenfotos: **»Es hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, es befreite mich vom persönlichen Erleben, es hatte erstmal gar nichts, war reines Bild.«**<sup>11</sup> TH

#### 4 Portrait Liz Kertelge, 1966

Eine moderne, schöne Frau. Ein Gesicht der 1960er Jahre in Nahaufnahme. Das Porträt, das Gerhard Richter 1966 von der Münchner Schauspielerin Lis (oder Liz) Kertelge malte, entstand im Rahmen eines Projekts, das der Journalist Hans Eberhard Gabriel angestoßen hatte. Dabei porträtierten 47 Maler und Fotografen die aus TV-Werbung für die Margarine »Rama« und das Spülmittel »Coin« bekannte Schauspielerin. Liz Kertelge reiste dafür rund 20.000 km mit dem Auto quer durch Deutschland und saß etwa 250 Stunden Modell – Akt ausgeschlossen. Die Ergebnisse (39 Gemälde und 8 Fotos) wurden unter dem Titel »Metamorphose eines Gesichts« im Münchner Haus der Kunst gezeigt. Anschließend ging die Schau auf Reisen. Die Ausstellung machte deutlich, wie radikal anders im Unterschied zu seinen Mitstreitern Gerhard Richters künstlerischer Ansatz war. Sein Bild verzichtet auf jede Form von Psychologie oder Interpretation. Es zeigt Liz Kertelge als Medien-Ikone, im Grunde nicht recht viel anders als Richters amerikanischer Künstlerkollege Andy Warhol den Filmstar Marilyn Monroe. Das Schwarz-Weiß lässt vermuten, dass das

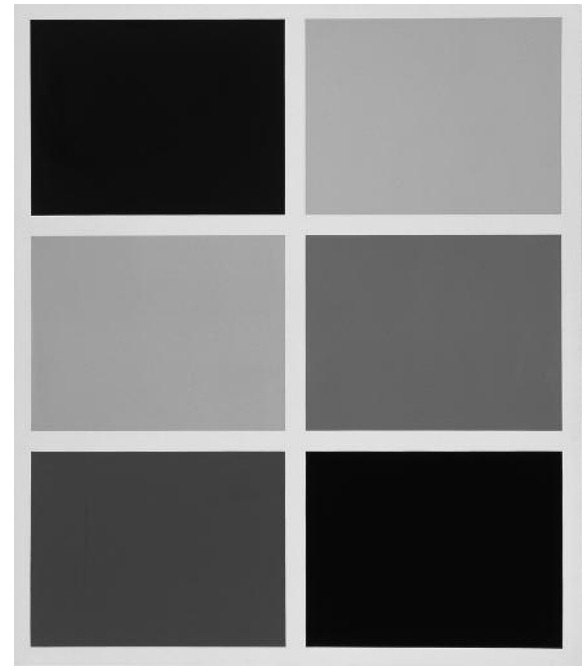


Porträt nach einem Foto gemalt ist, das sich in der Wahrnehmung vor die Porträtierte schiebt. Die Unschärfe als weiteres Indiz für die zugrundeliegende Fotografie hält das Bild der attraktiven Frau zusätzlich auf Distanz.

In einem Interview, das der Düsseldorfer Verleger und Schriftsteller Dieter Hülsmanns 1966 mit Gerhard Richter führte, legte Richter sein Verständnis von Porträt dar: **»Ich glaube, dass ein Maler das Modell gar nicht sehen und kennen muss, dass nichts von der ‚Seele‘, dem Wesen, dem Charakter des Modells zum Ausdruck gebracht werden soll. (...) Es ist auch deshalb viel besser, ein Portrait nach einem Foto zu malen, weil man ja doch nicht einen bestimmten Menschen malen kann, sondern immer nur ein Bild, das mit dem Modell aber auch gar nichts gemeinsam hat. Die Ähnlichkeit mit dem Modell bei einem von mir gemalten Portrait ist nicht nur eine scheinbare und unbeabsichtigte, sondern sie ist auch ganz nutzlos.«**<sup>12</sup> Das Porträt genießt deshalb keine Sonderstellung unter den Sujets von Richters Malerei. Es ist wie alles andere auch lediglich **»Vorwand für ein Bild«**.<sup>13</sup> TH

## 5 Sechs Farben, 1966

Das Gemälde *Sechs Farben* zählt zu einer kleinen Gruppe von Farbtafeln, mit denen sich Gerhard Richter 1966 beschäftigte. Neben *Sechs Farben* malte er unter anderem *Zehn Farben*, *Zwölf Farben*, *Fünfzehn Farben* und *192 Farben*. Die Farbtafeln bildeten ein Intermezzo in Richters Auseinandersetzung mit Malerei nach fotografischen Vorlagen. Zum ersten Mal überraschte der Künstler durch Bilder, die sich von den vorangegangenen deutlich unterschieden. Daraus sollte sich ein



Sechs Farben, 1966

Merkmal seiner Kunst entwickeln, das Klaus Honnef bereits 1969 auf den Punkt brachte: »So wird der permanente Stilbruch zum Stilprinzip (...)«. <sup>14</sup>

Gestochen scharf heben sich die sechs Farbtöne vom weißen Grund ab. Nichts ist verschwommen. Durch den Einsatz von Lackfarbe unterstrich Richter die Neutralität, mit der er sich dem Phänomen Farbe näherte. Leicht könnte das Bild als ein Werk der Konkreten Kunst missverstanden werden, wäre da nicht die Beliebtheit in der Verteilung der Farben, die zusammen keine Komposition bilden und dennoch stimmig erscheinen. **»Farben passen genauso zusammen wie die richtigen Lottozahlen«,** erklärte Richter. <sup>15</sup> **»So ist es schwierig, sechs verschiedene Zahlen so auf einem Lottozettel anzukreuzen, dass die Kombination überzeugend wirkt. Dagegen wirkt die nach der Ziehung sich ergebende Reihenfolge in jeder Weise richtig und glaubhaft.«** <sup>16</sup>

Bei näherer Betrachtung haben die Farbtafeln mehr mit den Fotobildern zu tun, als es auf den ersten Blick scheint. Das Prinzip rechteckiger Farbflächen, die durch weiße Stege an der »Interaction of Color«, der Wechselwirkung der Farben, gehindert werden, wirkt merkwürdig vertraut. Der Verdacht bestätigt sich: *Sechs Farben* könnte auch als gegenständliches Bild verstanden werden, denn als Vorlage dienten Farbmusterkarten. Gerhard Richter kam im Düsseldorfer Farbenfachgeschäft Sonnenherzog auf die Idee. Eine tragfähige Idee, die er in den 1970er Jahren wieder aufgriff und die ihn letztlich bis hin zum Kölner Domfenster beschäftigte. Indem Richter allzu deutliche Hinweise auf seine Vorlagen vermied, oszilliert die Wahrnehmung der Farbtafeln zwischen »gegenständlich« und »ungegenständlich«. Letztlich wird der ideologisch aufgeladene Gegensatz aufgehoben. TH

## 6 Olympia, 1967

Das Bild ist das letzte einer kleinen Werkgruppe mit zehn, teilweise pornografischen Aktdarstellungen, die Gerhard Richter 1967 malte. Ein Jahr zuvor hatte der Künstler zusammen mit Konrad Lueg an einer Ausstellung für die Düsseldorfer Galerie Niepel gearbeitet, die den Titel »Sex und Massenmord« tragen sollte. In diesem Zusammenhang sammelte Richter sowohl Aufnahmen aus Konzentrationslagern als auch pornografische Fotos aus Magazinen. Doch Richter und Lueg mussten erkennen, dass sich die KZ-Fotos gegen eine künstlerische Inanspruchnahme verweigerten. Die gesammelten Fotos gingen zum Teil in den *Atlas* ein, das chronologische Bildvorlagenarchiv Richters. Dort finden sich auf Tafel 22 pornografische Aufnahmen, die Richter für zwei der Aktbilder von 1967 verwendete. Bemerkenswert ist, dass der Künstler von seiner bisherigen Praxis abwich, als er die Bildvorlagen zu Gruppen arrangierte. Diese Künstlichkeit fand Richter auch im Thema wieder: **»natürlich ist man nur angezogen«,** notierte er. <sup>17</sup> Leider findet sich zu *Olympia* im *Atlas* nicht die entsprechende Vorlage. Doch auf der Rückseite des Gemäldes vermerkte der Künstler hinter dem Bildtitel in Klammern »Roxi Hamburg«. Da das »Roxi« ein Hamburger Transvestitenlokal war, liegt der Verdacht nahe, dass es sich bei der jungen Frau eigentlich um einen jungen Mann in Frauenunterwäsche handelt. Der Künstler hat dies gegenüber Dietmar Elger, dem Leiter des Gerhard Richter Archivs, auch bestätigt. Die flockige Malerei verweigert nähere Auskunft und lässt den voyeuristischen Blick ins Leere laufen.

Der Titel *Olympia* spielt an auf ein berühmtes Gemälde von Edouard Manet aus dem Jahre 1863, das im Pariser Salon von 1865 einen

Skandal provozierte. Manet hatte keine Venus gemalt, sondern eine zeitgenössische Prostituierte. Schon der Titel machte darauf aufmerksam, da sich damals viele Kokotten so nannten. Die liegende Prostituierte Manets, selbst schon die Travestie der klassischen Vorbilder von Giorgione oder Tizian, dreht Richter um 90° in die Senkrechte. Richters *Olympia* ist im doppelten Sinn eine Travestie. TH

## 7 Brücke (am Meer), 1969

## 8 Wilhelmshaven, 1969

## 9 Seestück (bewölkt), 1969

Mit dem Thema Landschaft greift Richter ein traditionelles Sujet der Malerei auf. Gleichzeitig verweisen die Arbeiten dieser Werkgruppe auf seine Affinität zur Romantik. Insbesondere bei der Arbeit *Seestück (bewölkt)* werden Erinnerungen an die großartigen Landschaftsmalereien und speziell an das berühmte Bild *Mönch am Meer* (1808/09) von Caspar David Friedrich wach.

Im Gegensatz zu Friedrichs Gemälde wird hier allerdings keine Figur gezeigt, mit der sich der Betrachter identifizieren könnte. Indem Richter auf die Darstellung einer Küste verzichtet, wird zudem kein eindeutiger Betrachterstandpunkt angeboten. Der Künstler eröffnet vielmehr einen weiten, scheinbar unbegrenzten Raum. Der Blick aus leicht erhöhter Perspektive auf die Weite der Wasseroberfläche und den wolkenverhangenen Himmel hält den Betrachter zwar einerseits auf Distanz, andererseits wird das Gefühl von unmittelbarer Nähe zu dieser Landschaft vermittelt.



Seestück (bewölkt), 1969

**»Wenn die ›Abstrakten Bilder‹ meine Realität zeigen, dann zeigen die Landschaften oder Stilleben meine Sehnsucht. Das ist natürlich grob vereinfachend, einseitig gesagt – aber obwohl diese Bilder vom Traum nach klassischer Ordnung und heiler Welt, also durchaus nostalgisch motiviert sind, bekommt das Unzeitgemäße darin eine subversive und aktuelle Qualität.«<sup>18</sup>**

Eigene Fotografien bilden die Basis dieser Landschaften. Richter verwendet sie als Vorlagen, um neue Zugänge zu Realität und Malerei zu erforschen. Indem er die noch feuchte Farbe seiner illusionistisch angelegten Gemälde verwischt, entsteht der Effekt fotografischer Unschärfe, die sich wie ein feiner Schleier über das Bild legt. Die Fotografie dient ihm als Korrektiv, als »Krücke zur Wirklichkeit« und als eine Möglichkeit, seine grundsätzliche Skepsis gegenüber der sogenannten Realität zum Ausdruck zu bringen. Diese Skepsis unterstreicht Richter, indem er bei fast allen *Seestücken* Wolken- und Wasserpartien unterschiedlicher Fotografien miteinander kombiniert. Über der Nordsee kann sich also beispielsweise ein Himmel von Korsika befinden. So gesehen handelt es sich um gemalte Collagen.

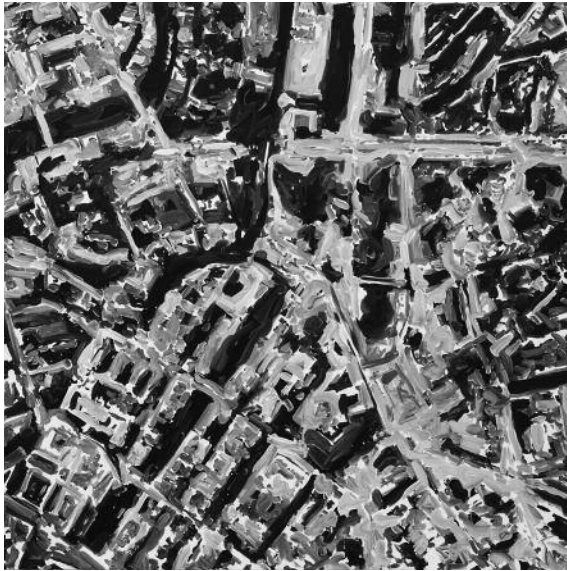
Bei dem Gemälde *Brücke (am Meer)* kombiniert Richter die Unschärfe mit einer für ihn eher seltenen Malweise, mit Hilfe derer er im unteren rechten Bildteil versucht Strand zu imitieren. Fast reliefartig erhebt sich die Andeutung einer Uferlandschaft, die dann aber sanft mit der Wasseroberfläche verschwimmt. Der Künstler verwendet hier, wie bei dem Gemälde *Wilhelmshaven*, fotografische Bildausschnitte norddeutscher Land- und Stadtlandschaften. Richters Bildtitel sind in der Regel deskriptiv, wollen nicht mehr sein, als das was zu sehen ist.

Bildsprachlich künden die leicht »verwackelt« erscheinenden und verschwommenen Darstellungen von Landschaftsausschnitten von der Schwierigkeit, über unser Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt etwas aussagen zu können. Diese besondere Art der Wiedergabe vermittelt einerseits eine ästhetisch reflektierte Distanziertheit, andererseits eine zuweilen berührende, melancholische Stimmung und Atmosphäre von Landschaft. Diese Ambivalenz mag maßgeblich dafür sein, dass Richters Landschaftsbilder auch als visuelle Metaphern für die Unmöglichkeit, Realität fixieren zu können, funktionieren.

**»Ich kann über Wirklichkeit nichts Deutlicheres sagen als mein Verhältnis zu Wirklichkeit, und das hat dann was zu tun mit Unschärfe, Unsicherheit, Flüchtigkeit, Teilweisigkeit oder was immer. Aber das erklärt nicht die Bilder, sondern bestenfalls den Anlass sie zu malen.«<sup>19</sup> CM**

## 10 Stadtbild PL, 1970

Die Firma Siemens vergab 1968 an Richter den Auftrag für ein großformatiges Gemälde nach einem Foto, das für die Hauptfiliale in Mailand vorgesehen war. Entgegen dem Wunsch seiner Auftraggeber malte Richter mit breiten pastosen Pinselstrichen ein Bild aus der Vogelperspektive. Das Experiment, auf solch einer großen Malfläche mit Unschärfe zu arbeiten, scheiterte jedoch. Der Künstler zerschnitt infolgedessen die Arbeit in neun identisch große Einzelbilder, *Stadtbild M1 – M9*, die letztlich den Anstoß für die nachfolgend entstehenden Stadtbilder gaben.



Stadtbild PL, 1970

Im Gegensatz zu den illusionistisch wirkenden Bildern wie den *See-  
stücken* wird bei den *Stadtbildern*, die ab 1968 entstehen, die Wahr-  
nehmung des Bildmotivs zumindest aus der Nähe erheblich verzögert.  
Richter thematisiert hier erneut den Gegensatz von gegenständlicher  
und ungegenständlicher Malerei. Ganz anders als die nach Fotos  
gemalten Bilder sind die *Stadtbilder* nicht auf die simultane, sondern  
auf die sukzessive Wahrnehmung angelegt: Aus der Ferne betrachtet  
ist das Bild einer Stadt aus der Vogelperspektive zu sehen. Je näher der  
Betrachter aber dem Bild kommt, umso mehr löst es sich in eine  
gestische Schwarz-Weiß-Grau-Malerei auf. Ein zerstörtes Stadtbild?

Möglicherweise führen auch biografische Erlebnisse zu dieser Motiv-  
wahl. Der 1932 geborene Künstler erlebte 1945 im 75 Kilometer  
entfernten Waltersdorf den Luftangriff der Alliierten auf seine Geburts-  
stadt Dresden. Bilder des Vietnamkrieges, die bei der Entstehung des  
Gemäldes über die Bildschirme flimmerten, mögen diese Erinnerungen  
wachgerufen und zu den *Stadtbildern* geführt haben. Richter hat  
sich erst Jahre nach deren Entstehung zu ihnen geäußert. **»Wenn ich  
mir heute die Stadtbilder anschau, kommen sie mir wie manche  
Aufnahmen vom kriegszerstörten Dresden vor.«<sup>20</sup>**

Im Unterschied zu früheren *Stadtbildern* kommt bei den insgesamt  
drei *Stadtbildern PL* hinzu, dass sie eine plane Aufsicht zeigen und  
durchaus mit einer militärischen Perspektive in Zusammenhang  
gebracht werden können. **»Das ist dann so richtig moderner Krieg,  
neutral von oben. Die anderen Aufnahmen waren ja noch Motivsuche,  
wie ein Photograph, der ein schönes Bild von der Stadt macht. Jetzt  
ist es so plan wie das von einer Maschine ausgeführte Foto.«<sup>21</sup>**

Zur Frage nach einer möglichen Bedeutung der Abkürzung »PL« im Titel der Arbeit antwortete Dietmar Elger, Leiter des Gerhard Richter Archivs, dem Kurator der Ausstellung: »Ich hatte Herrn Richter schon vor einiger Zeit einmal nach der Bezeichnung PL gefragt und er sagte mir, PL sei erfunden.«<sup>22</sup> CM

## 11 Ausschnitt, 1971

Die Arbeit, bestehend aus drei gleich großen Bildtafeln, gehört zu einer kleinen Serie von *Ausschnitt*-Bildern, die in den 1970er Jahren entstanden sind. Richter arbeitet mit ineinander verfließenden Farbformen, die bei dieser Arbeit an Air-Brush-Techniken erinnern. Die Unschärfefeffekte sind jedoch Folge einer gewaltigen Vergrößerung von winzig kleinen Bildausschnitten – ein bis zwei Quadratzentimeter –, die der Künstler von seiner Farbpalette im Atelier abfotografiert hat. Auf großformatige Leinwände projiziert wurden sie im Anschluss abgemalt und so **»(...) in der Vergrößerung als Malerei zum gegenstandslosen Anschein unbestimmter ›Schönheit‹. (...) Bei allen Vorbehalten gefällt mir an diesen Ausschnitt-Bildern, dass sie so radikal Nicht-Malerei sind, wie es nur eine Reproduktion sein könnte (...).«<sup>23</sup>**

Die »Schönheit« dieser *Ausschnitt*-Bilder liegt damit auch in ihrer konsequenten Absage an die Wiedererkennbarkeit von Motiven und die Herstellung von Bedeutung. Vielmehr eröffnen die Farben und Formen dieser Malerei einen Raum für vielfältige Assoziationen.

Die Kritik eines Künstlerkollegen, die letztlich auch zum Bruch der Freundschaft der beiden Künstler führte, kommentierte Richter folgen-



Ausschnitt, 1971

dermaßen: »Mir war das schon bewusst, dass das ein heikles Unternehmen ist, dass die, wenn nicht Kitsch sind, dann aber scharf daneben. Also habe ich nur darauf gewartet, dass da jemand in die Wunde stößt. Das war der Polke.«<sup>24</sup> CM

## 12 Grau, 1976

## 28 Grau, 2003

Farbe und Form werden in Richters *Grau*-Bildern, einer bedeutenden Serie aus den 1970er Jahren, radikal zurückgenommen. Dem Künstler geht es hier vorrangig darum, die materiellen und Struktur gebenden Qualitäten von Farbe hervorzuheben. Darüber hinaus, so der Künstler, sei Grau die Farbe, mit der das »Nichts« am ehesten zu veranschaulichen sei, sowie »(...) die ideale Farbe für Meinungslosigkeit, Aussageverweigerung, Schweigen, Hoffnungslosigkeit. Also für Zustände und Aussichten, die einen betreffen und für die man ein Bild finden möchte.«<sup>25</sup>

Die bildliche Negation ist Ergebnis der analytischen Selbstreflexion des Künstlers. Zweifel an den Darstellungsfunktionen und Bedeutungsebenen von Bildern bzw. Malerei führten ihn zu dieser radikalen Form der Infragestellung. Realität wird nicht mehr in der Malerei abgebildet, sondern materialisiert sich im Bild selbst: Farbe, die sich selbst genügt. Wenngleich Malerei hier fast auf einen Nullpunkt zurückgefahren ist, wird sie dennoch als Malerei vorgeführt, das heißt, sie kann immer noch als solche identifiziert werden. »Damals gab ich mir

**Mühe, dieses illusionistische Funktionieren der Bilder zu verhindern, und stellte dann fest, dass gerade diese Bilder den rigorosesten Illusionismus aufweisen.**«<sup>26</sup> Insofern verbindet der Künstler in diesen Werken scheinbar Unvereinbares: Es gelingt ihm, die tiefe Skepsis an den Möglichkeiten der Malerei und gleichzeitig den unbedingten Glauben an ihre Fähigkeiten zu vermitteln.

Die Variationsbreite und unterschiedlichen Dimensionen der *Grau*-Bilder werden anhand der beiden Arbeiten angedeutet. Bei *Grau* aus dem Jahre 1976 scheint es sich um eine Übermalung zu handeln, da die Oberflächenstruktur des Bildes auf eine dahinterliegende Farbschicht verweist. Im Werkverzeichnis des Künstlers finden sich zudem Anhaltspunkte, dass er sich damals in einer Zeit des Umbruchs befand. Mit *Grau* aus dem Jahre 2003 greift Richter das Thema der monochromen Malerei jedoch nochmals auf. Im Gegensatz zum deckenden, pastosen Farbauftrag des Bildes *Grau* von 1976 wird hier die Farbe mit Rakeln aufgetragen bzw. verstrichen. Die Farbe wirkt jetzt transparent – fast wie ein Schleier legt sie sich über das Bild. Bei beiden Werken geht es letztlich um die Infragestellung des Bildes an sich und um die Reflexion der eigenen Malerei. CM

## 13 Brigid Polk, 1971

Das Bild *Brigid Polk* entstand 1971 und ist neben dem *Portrait Liz Kertelge* eines von insgesamt zwei Porträts in der Ausstellung. Richter verwendete nach einer Serie von Schwarz-Weiß-Arbeiten zum ersten Mal wieder Farbe. Ausgangspunkt für das Werk ist eine doppelbelich-

tete Fotografie, die jedoch das klassische Thema »Porträt« aufgreift und durch Richters Übertragung auf die Leinwand eine außerordentlich malerische Qualität verliehen bekommt.

Dargestellt ist die Künstlerin Brigid Polk (geborene Brigid Berlin) bei der Herstellung eines ihrer sogenannten »tit prints« – eine Methode, bei der sie mit ihren nackten Brüsten Farbe auf Papier auftrug. Allgemein galt die 1939 in New York geborene Künstlerin als außerordentlich exzentrisch, mit einem Hang zur Selbstdarstellung und zum übermäßigen Drogenkonsum. 20 Jahre lang arbeitete sie in der »Factory« Andy Warhols, mit dem sie auch gut befreundet war.

Dass Richter das Bild auf einer Doppelbelichtung aufbaut, ist insofern interessant, als dass Polk selbst durch eben solche Doppelbelichtungen mit der Polaroidkamera bekannt wurde. Im Gemälde *Brigid Polk* scheint es, als würde die Künstlerin ihre Brüste in ein Wolkengebilde drücken. Möglicherweise in eines der *Wolkenbilder* des Künstlers?

Denkbar ist aber auch, dass es sich um ein Bild der Künstlerin selbst handelt. Aus einem Bericht von Richter geht jedenfalls hervor, dass die beiden sich gekannt haben: **»Bei der Six (die Galeristin Six Friedrich, Anm. Red.), da gab es mal eine Party, mit der Bridget Polk – die Dicke von der Warhol factory. Und dann zogen wir drei uns aus und sprangen nackt herum. Wir haben nur eine Vorstellung gegeben und haben uns wieder angezogen. Das war für die anderen, damit die was zu kreischen hatten. Wir haben gar nichts gemacht, wir waren nur nackt. Bridget machte immer solche »tit prints« von ihren Brüsten.«<sup>27</sup> EW**

## 14 Konstruktion, 1976

Mitte der 1970er Jahre begann Richter mit einer neuen Serie – den *Abstrakten Bildern*. Das Gemälde *Konstruktion*, eine kompliziert aufgebaute, abstrakte, stark dreidimensional und architektonisch anmutende Komposition, ist die erste Arbeit dieses Werkkomplexes. Hier wurde etwas vorbereitet, was den Künstler bis heute beschäftigt: zu malen, ohne in die Fallen des subjektiven Ausdrucks und Geschmacks zu geraten. Nach Fotobildern, Farbtafeln, Vermalungen und Ausschnitten stand der Künstler vor einer neuen Aufgabe. Mit Hilfe der Fotografie versuchte er in seinen früheren Arbeiten, subjektiv Wahrgenommenes zu objektivieren. Gleichermaßen versuchte er sich damit selbst zu überlisten, indem er sich beim Malen künstlerischen Themen wie Komposition, Bestimmung des Bildgegenstands usw. nicht mehr stellen musste. Mit *Konstruktion* konfrontiert er sich mit dem Thema der Komposition und somit einer Fülle an Widersprüchen: Fläche versus Perspektivraum, Gestus versus Geometrie. Der Künstler beschreibt das Endergebnis als **»konstruiert und ausgedacht«<sup>28</sup>**, was sich auch im Titel dieser Arbeit widerspiegelt. Darüber hinaus stört sich Richter an der geheimnisvollen Atmosphäre des Bildes, welches ihn auf unangenehme Art an *Das Große Glas* von Marcel Duchamp erinnert.

**»Diese Geheimnistuerei und dieser Staub auf dem »Großen Glas«, das hat mich irgendwie gestört. Und hier bei der »Konstruktion« geht es mir genauso, deshalb war ich bei dem Bild auch immer skeptisch.«<sup>29</sup>**

Wenngleich Richter mit dem Ergebnis seines ersten abstrakten Bildes unzufrieden war, so eröffnete dieses Werk doch die bislang umfangreichste Werkgruppe seines Schaffens. CM



15 **Abstraktes Bild, 1981**

16 **Ätna, 1981**

17 **Pavillon, 1982**

18 **Ingrid, 1984**

Die frühen abstrakten Werke Richters aus den 1980er Jahren fallen durch ihre grellen Farben auf. Alle vier ausgestellten Arbeiten dieser Zeit zeigen eine wiedererkennbare Palette von leuchtendem Grasgrün, sattem Gelb, hellem Rot und Grau in Kombination mit Mischfarben und Blautönen. Diese Farben sind in unterschiedlichen Techniken übereinander- und nebeneinandergelegt. Richter variierte die Menge des verwendeten Farbmaterials und das Malwerkzeug, um unterschiedliche Bildstrukturen zu schaffen. Die Bildoberfläche wird so zu einem Farbreief: nicht nur unterschiedlich dicke Pinselstriche sind zu erkennen, sondern auch Spuren einer Rakel, mit der die leuchtend rote Farbe am oberen Bildrand von *Ätna* und die rot-gelben Farbverläufe in *Pavillon* aufgetragen wurden.

Charakteristisch für den Einsatz der Rakel ist ein gewisser Kontrollverlust. Farblöcher und Schlieren entstehen auf nicht vorhersehbare Weise und bilden zufällige Muster. Dieses Zusammenspiel von Intention und Zufall, das den Künstler bereits beim Einsatz der Gummiwalze für den Zyklus *Elbe* interessiert hatte, ist Teil von Richters konsequenter Verweigerung eines allumfassenden Schöpferprinzips in der Malerei. Gerade die abstrakte Malerei, die ohne direkten Bezug zur Welt steht, wird von Künstlern wie Rezipienten oft als uneingeschränkter, reiner Ausdruck eines künstlerischen Genies verstanden. Dieses



Abstraktes Bild, 1981



Schädel mit Kerze, 1983

Konzept unterlief Richter hier nicht nur durch die Integration des Zufalls, sondern auch durch die Wahl der Titel. Sie entstanden immer erst nach Fertigstellung der Arbeiten, sind also nicht Benennungen einer umgesetzten Idee, sondern bezeichnen ein Ergebnis. *Ingrid* verweist beispielsweise auf die erste Besitzerin dieses Bildes, andere Titel entstanden assoziativ bei der Betrachtung der abgeschlossenen Arbeit. CF

### 19 Schädel mit Kerze, 1983

### 20 Abstraktes Bild, 1989

### 21 Krems, 1986

In *Schädel mit Kerze* widmet sich Gerhard Richter dem Memento Mori, der Ermahnung, sich bewusst zu machen, dass jeder Mensch sterblich ist. In der Geschichte der Kunst hat dieses Thema eine lange Darstellungstradition, die häufig in opulenten Stillleben zum Ausdruck kommt. Statt jedoch mehrere Symbole der Vergänglichkeit zu kombinieren und in aufwändige Bildkompositionen zu fassen, wählte Richter eine konzentrierte Herangehensweise. In der schlichten Präsentation eines Totenkopfes und einer brennenden Kerze auf dunkler Tischplatte lenkt kein Detail von der elementaren Bedeutung dieser Darstellung ab. Dabei ist *Schädel mit Kerze* das einzige Beispiel, das die beiden Symbole kombiniert. In der Serie, welcher diese Arbeit entstammt, zeigt Richter die beiden Symbole in der Regel jeweils alleine. Als Vorlage dienten ihm eigene Fotografien, die in seiner Bildsammlung *Atlas* aufbewahrt sind. Richter schafft hier also die Bildidee selbst, statt, wie

zum Beispiel bei *Olympia*, auf die Masse verfügbarer Fotografien zurückzugreifen.

In dem *Abstrakten Bild* aus dem Jahr 1989, einer späteren Auseinandersetzung mit dem Thema, verband Richter gegenständliche Darstellung und Abstraktion. Er übermalte eine Version der 1982 entstandenen *Zwei Kerzen* teilweise. Passend zum symbolischen Gehalt der Kerzen trug er schwarze Farbe in unregelmäßigen vertikalen Streifen auf, die er mit der Rakel horizontal verwischte.

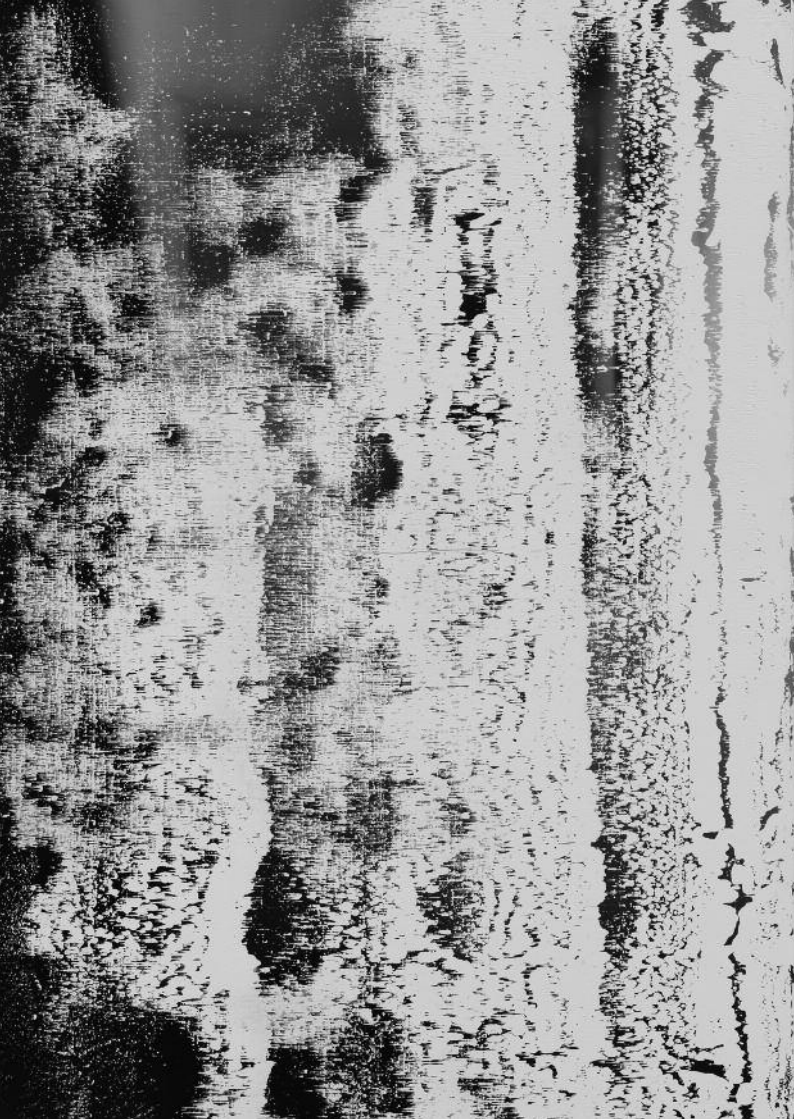
Die Kombination von darstellender Malerei und abstrakter Übermalung findet sich in Richters Œuvre häufig. Auch die teilweise verdeckte Ansicht von *Krems* gehört in diese Gruppe. Die fotografische Vorlage für *Krems*, die ebenfalls im *Atlas* zu finden ist, zeigt eine Ansicht am Rand der Altstadt mit Resten der historischen Stadtmauer, einigen Wohnhäusern, Grünflächen und Bäumen. In der Übermalung griff Richter diesen »grünen Aspekt« der Stadt auf und zog mit der Rakel grüne Farbe über das Bild, um danach mit wenigen groben Pinselstrichen Formen davor zu setzen, die als Weiterführung der Bäume in der unteren Malschicht angesehen werden können. Auch hier stehen also die beiden scheinbar voneinander unabhängigen Schichten der Malerei in einem Zusammenhang. Richter deckt zwar einen Teil der ersten Fassung seiner Arbeit durch die Übermalung zu, greift aber in der Art der Veränderung Merkmale der ursprünglichen Darstellung auf. So ist der Prozess der Übermalung weniger ein Auslöschen als eine Weiterentwicklung der ersten Fassung. CF

## 22 Abstraktes Bild, 1988

Unmittelbar anschließend an den Zyklus *18. Oktober 1977* wandte sich Richter wieder der abstrakten Malerei zu. Diese Zäsur scheint nach der intensiven Arbeit und dem großen öffentlichen Interesse am RAF-Zyklus als Neuanfang notwendig gewesen zu sein. Richter selbst beschreibt die Situation nach der Fertigstellung des Zyklus dementsprechend in einem Interview: **»Ich merke auch, dass diese Bilder neue Maßstäbe setzen, Ansprüche an mich stellen. Ich kann mich jetzt täuschen. Das ist ja noch alles viel zu frisch. Aber dass es mir schwerfällt, jetzt weiterzumalen, das habe ich schon gemerkt.«**<sup>30</sup>

Die *Abstrakten Bilder* können also als Gegenpol zu den Gemälden des *18. Oktober 1977* gesehen werden, deren Vorlagen nicht nur vorher ausgewählt worden waren, sondern deren zugrunde liegender historischer Abschnitt deutscher Geschichte bereits aus verschiedenen Perspektiven erzählt, analysiert und kommentiert worden war. Für Richter ist die abstrakte Malerei das Gegenteil einer solchen Auseinandersetzung: **»Ich merke das bei abstrakten Bildern, wenn ich einmal einen besonders guten Text gelesen habe, der mir klar gemacht hat, was ich da getan habe, und versuche, das wieder so zu machen, da kommt nur Unsinn raus. (...) Die Logik, die ein Bild hat, lässt sich erst nachträglich verbalisieren, konstruieren lässt sie sich nicht.«**<sup>31</sup>

Die ersten abstrakten Bilder, die im Anschluss an den RAF-Zyklus entstanden, scheinen in ihrer Farbigkeit aber dennoch einen Teil des Ernstes der vorangegangenen Arbeit aufgenommen zu haben. Auch in



dem hier gezeigten Beispiel, *Abstraktes Bild*, 1988, dominieren dunkle Töne und die zentrale Bildfläche wird von einem mal mehr, mal weniger massiven grauschwarzen Rahmen umschlossen. CF

## 23 **Decke, 1988**

Wie für *Krems* diente auch für diese Arbeit zunächst eine Fotografie als Vorlage der Malerei – eine Aufnahme der toten Gudrun Ensslin. Für seinen berühmten Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* wählte Richter zwölf Motive aus Pressefotos aus, die im Zusammenhang mit dem Selbstmord dreier RAF-Terroristen in der Justizvollzugsanstalt Stammheim stehen, darunter eine Fotografie der erhängten Gudrun Ensslin. Mehr als zehn Jahre nach diesem Vorfall griff Richter dieses einschneidende Ereignis der jüngeren deutschen Geschichte in einer umfangreichen Serie auf. Er übertrug die fotografischen Motive in hartem Schwarz-Weiß-Kontrast auf die Leinwand und führte durch weiche Verwischungen eine malerische Unschärfe ein, die zwar die Personen noch erkennbar sein lässt, gleichzeitig aber auch eine Unklarheit schafft, die man als angemessen für ein historisches Ereignis ansehen kann, das in seinem genauen Hergang bis heute umstritten ist.

Richter will seine Arbeiten aber dezidiert nicht politisch verstanden wissen: »Die Bilder lassen möglicherweise Fragen nach der politischen Aussage oder nach der geschichtlichen Wahrheit aufkommen. Beides interessiert mich hier nicht.«<sup>32</sup> Stattdessen geht es ihm um

Decke, 1988

eine emotionale Auseinandersetzung mit dem Thema, die die »tödliche Realität, die unmenschliche Realität«<sup>33</sup> ins Zentrum rückt.

Die *Decke* gehörte, wie drei weitere Arbeiten, ursprünglich zu Richters RAF-Zyklus, wurde aber vom Künstler kurz nach der Fertigstellung zu großen Teilen mit weißer Farbe bedeckt und aus der Serie ausgeschlossen. Zum Farbauftrag wählte Richter auch hier die Rakel, deren charakteristische Schleifspuren kleine Bereiche, vor allem auf der linken Bildhälfte, freiließen. Zu erkennen ist noch der Vorhang, der den linken Bildrand als dunkle Fläche dominiert, auch die Ecke des Zellenfensters ist links oben im Bild als rechtwinkliger Schatten auszumachen. Von der *Erhängten*, wie das im Zyklus verbliebene, nicht übermalte Pendant zur *Decke* betitelt ist, bleibt jedoch nicht einmal eine Ahnung, sie wird von der weißen Farbe vollständig verhüllt. CF

## 24 Abstraktes Bild, 1991

Die dunkle Palette der späten 1980er Jahre blieb nicht lange vorherrschend in Richters Werk. Wenige Jahre später ist sie einem leuchtenden Rot gewichen, so auch hier in *Abstraktes Bild*. Durchsetzt ist dieser Farbton von einer Vielzahl von Farben, die in mehreren Schichten mit- und übereinander auf die Leinwand appliziert wurden. In einem Wechselspiel von Auftragen, Verwischen und Abtragen hat Richter hier ein komplexes Nebeneinander der Ebenen geschaffen, das die unterschiedlichen Schichten in einer Ansicht miteinander verwebt. Die Lücken in den jeweils oberen Farbschichten entstanden teilweise durch den ungleichmäßigen Farbauftrag mit der Rakel, teilweise auch



Abstraktes Bild, 1991

durch Abschaben mit dem hinteren Ende eines Pinsels oder auch einem Messer. Der zufällige Aspekt der Rakelmalerei wurde also im Nachhinein von Richter teilweise korrigiert und verändert.

»Es geht mir jetzt mehr darum, dass sich die Bilder wie von selbst entwickeln. Dabei gehe ich weniger willkürlich vor, sondern eher geplant in der Richtung, dass ich per Zufall etwas entstehen lasse, um es wieder zu korrigieren, und so fort. Die eigentliche Arbeit besteht dabei im Betrachten, was so entstand, und im Entscheiden, ob das dann akzeptabel ist.«<sup>34</sup> CF

## 25 Abstraktes Bild, 1999

## 27 Abstraktes Bild, 2000

Die beiden *Abstrakten Bilder* aus den Jahren 1999 und 2000 sind nicht, wie alle anderen Gemälde dieser Ausstellung (mit Ausnahme von *Lesende am Strand*), auf Leinwand, sondern auf Alu Dibond gemalt. Dieses Material, das häufig für Werbetafeln und andere großformatige Fotodrucke im Außenraum verwendet wird, besteht aus zwei dünnen Aluminiumplatten, die durch einen Kunststoffkern verstärkt werden. Alu Dibond bietet eine komplett flache und steife Unterlage. Richter nutzte diese Eigenschaft in beiden Arbeiten, um die Illusion einer organischen Farbbewegung herzustellen. Indem er die oberste Mal-schicht noch im ganz feuchten Zustand mit der Rakel vertikal verstrich, erzeugte er den Eindruck von über den Bildträger fließender Farbe. Diese Bewegung steht im Kontrast zu den jeweils darunter liegenden,

horizontalen Strukturen und gibt der Arbeit dadurch eine Mehrschichtigkeit und räumliche Tiefe, die auch in den anderen abstrakten Arbeiten dieser Ausstellung zu finden sind. CF

## 26 Blumen, 1994

Nach den Landschaften (siehe oben *Seestück* etc.) widmete sich Richter hier einem weiteren klassischen Genre der Malerei: dem Blumenstilleben. Statt jedoch in der Vielfalt und Pracht von Blüten zu schwelgen, wie es seine Vorläufer des 17. und 18. Jahrhunderts gerne taten, beschränkte sich Richter auf eine einzige Blumensorte: rote Lilien. Auch die Art ihrer Darstellung ist für die Stillebenmalerei höchst ungewöhnlich. Statt ihre Blüten in voller Pracht zu präsentieren, hängen die insgesamt fünf roten Lilien schlaff über den Rand der Vase. Ihre Köpfe sind nach unten gerichtet und reichen bis auf das Fensterbrett herab, auf dem sie stehen. Richter widmete sich hier, wie schon in *Schädel mit Kerze*, dem Thema der Vergänglichkeit. Wie in dem früheren Beispiel lassen sich auch hier eine klare Konzentration und Schlichtheit in der Komposition feststellen.

Wie die einzelnen Blüten der Blumen genau fallen, ist zum Teil nur schwer zu erkennen. Vor dem dunklen Fensterrahmen heben sich die unbeleuchteten Blumen kaum ab. Die Lichtverhältnisse der Darstellung sind der fotografischen Vorlage entnommen, deren Belichtungszeit auf die hellen Fensterscheiben ausgerichtet war. Der Künstler wählte damit ein Motiv, dass nicht nur in der Wahl des Zustandes der Blumen, sondern auch in der Verweigerung einer differenzierten Blütendar-

stellung von der Tradition und den Erwartungen an ein Blumenstillleben abweicht. Die weiche Verwischung, die Richter in seinen Adaptionen fotografischer Vorlagen häufig einsetzt, ist hier nur der letzte Schritt des Verbergens. CF

- 1 Notizen 1986, in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Köln 2008 (im Folgenden als *Text*, 2008, zitiert), S. 163
- 2 Johannes Meinhardt: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 180
- 3 Interview mit Robert Storr 2002, in: *Text*, 2008, S. 384
- 4 Ebd.
- 5 Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*. Köln 2002, S. 41
- 6 Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: *Text*, 2008, S. 165
- 7 Gerhard Richter, zit. nach: *Kunst-Arts*, Online-Magazine, 31. 1. 2009, »Gerhard Richter in der Albertina«
- 8 Notizen 1964–1965, in: *Text*, 2008, S. 33
- 9 Ebd., S. 29
- 10 Interview mit Rolf Schön 1972, in: *Text*, 2008, S. 60
- 11 Ebd., S. 59
- 12 Interview mit Dieter Hülsmanns 1966, in: *Text*, 2008, S. 45f.
- 13 Ebd., S. 46
- 14 Klaus Honnef: »Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität. Richters Malerei zwischen Kunst und Wirklichkeit«, in: *Gerhard Richter. Gegenverkehr*. Ausstellungskatalog, Zentrum für aktuelle Kunst Aachen, 27. 3.–22. 4. 1969, o. S.
- 15 Gerhard Richter, zit. nach: Klaus Honnef, a. a. O. (vgl. Anm. 14), o. S.
- 16 Notizen 1964 (–1967), in: *Text*, 2008, S. 21
- 17 Statement 1967, in: *Text*, 2008, S. 47

- 18 Notizen 1981, in: *Text*, 2008, S. 120
- 19 Interview mit Rolf Schön 1972, in: *Text*, 2008, S. 60
- 20 Kommentare zu einigen Bildern 1991, in: *Text*, 2008, S. 271
- 21 Zit. nach: Elger, a. a. O., S. 204
- 22 Aus einer unveröffentlichten E-Mail an Thomas Heyden vom 4. 9. 2014
- 23 Zit. nach: Elger, a. a. O., S. 230
- 24 Ebd.
- 25 Interview mit Jan Thorn-Prikker 2004, in: *Text*, 2008, S. 491
- 26 Interview mit Amine Haase, in: *Text*, 2008, S. 98
- 27 Über Blinky Palermo 2003, in: *Text*, 2008, S. 465
- 28 Elger 2002, S. 287
- 29 Ebd.
- 30 Gespräch mit Jan Thorn-Prikker über den Zyklus *18. Oktober 1977, 1989*, in: *Text*, 2008, S. 250
- 31 Ebd., S. 238
- 32 Notizen November 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: *Text*, 2008, S. 205
- 33 Ebd., S. 206
- 34 Interview Jonas Storve, 1991, in: *Text*, 2008, S. 280

## Gerhard Richter

- 1932** Geboren am 9. Februar in Dresden
- 1950** Betriebsmaler in der Deutschen Werbe- und Anzeigen-Gesellschaft (DEWAG) in Zittau
- 1951** Aufnahme an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden
- 1953** Wandmalereiklasse von Heinz Lohmar
- 1956** Abschluss des Studiums
- 1961** Flucht nach Westdeutschland
- 1961–1964** Besuch der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf
- 1962** Erste Foto-Bilder, darunter das Gemälde *Tisch*, das Richter später als ersten Eintrag in seinem Werkverzeichnis aufführt
- 1969** Erstmalige Ausstellung in den USA im Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 1971** Erste Retrospektive *Gerhard Richter: Arbeiten 1962 bis 1971* im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf
- Berufung als Professor an die Kunstakademie Düsseldorf
- 1972** Erste Beteiligung an einer Documenta (*documenta 5*) in Kassel
- 1980** Entstehung des ersten abstrakten Rakelbildes
- 1982** Fünf neue abstrakte Arbeiten werden auf der *documenta 7* gezeigt

- 1986** Erste Fotoübermalungen
- 1988** Arbeit am RAF-Zyklus *18. Oktober 1977*
- 1994** Rücktritt als Professor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
- 1997** Erhalt des *Goldenen Löwen* der 47. Biennale in Venedig  
Präsentation des *Atlas* auf der *documenta 10*
- 2005** Einrichtung des *Gerhard Richter Archivs* bei den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden
- 2007** Einweihung des Südquerhausfensters im Kölner Dom



## Begleitprogramm

### **Gerhard Richter. Bildermacher:**

#### **Eine Einführung in das Werk**

Vortrag von Dr. Dietmar Elger, Leiter Gerhard Richter Archiv, Dresden

► Mittwoch, 19. November 2014, 19 Uhr

Kosten: 4,- Euro, ermäßigt 2,- Euro

### **Rundgang durch die Ausstellung**

mit Dr. Angelika Nollert und dem Sammler

► Dienstag, 9. Dezember 2014, 18 Uhr

Kosten: 2,- Euro zusätzlich zum Eintrittspreis

### **Film »Gerhard Richter Painting«**

Buch und Regie: Corinna Belz

Dokumentation 2011, Dauer: 97 Minuten

► Dienstag, 16. Dezember 2014, 19 Uhr

Kosten: 4,- Euro, ermäßigt 2,- Euro

### **Gerhard Richter – Malerei und Fotografie**

Vortrag von Prof. Dr. Armin Zweite, ehemaliger Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

► Donnerstag, 29. Januar 2015, 19 Uhr

Kosten: 4,- Euro, ermäßigt 2,- Euro

### **Gerhard Richter und das Prinzip des Seriellen**

Vortrag von Dr. Hubertus Butin, freier Kunsthistoriker und Kurator, Berlin

► Donnerstag, 12. Februar 2015, 19 Uhr

Kosten: 4,- Euro, ermäßigt 2,- Euro

## Führungen

### **Führungen durch die Ausstellung**

► Samstags 15 Uhr, sonntags 11 Uhr

► 26. Dezember 2014, 14 Uhr, 15 Uhr und 16 Uhr

Kosten: 2,- Euro zusätzlich zum Eintrittspreis

### **Themenführungen**

Abstraktion und Zufall

► Donnerstag, 4. Dezember 2014, 18 Uhr

Grau: Farbe der Indifferenz

► Donnerstag, 18. Dezember 2014, 18 Uhr

Zeitgeschichte im Bild

► Donnerstag, 8. Januar 2015, 18 Uhr

Gerhard Richter in Dresden

► Donnerstag, 15. Januar 2015, 18 Uhr

Der weite Horizont: Landschaften bei Gerhard Richter

► Donnerstag, 22. Januar 2015, 18 Uhr

Die frühe Düsseldorfer Zeit

► Donnerstag, 5. Februar 2015, 18 Uhr

Vermalung / Übermalung

► Donnerstag, 19. Februar 2015, 18 Uhr

Kosten jeweils: 2,- Euro zusätzlich zum Eintrittspreis

### **Direktorenführungen**

mit Dr. Eva Kraus

► Dienstag, 25. November 2014, 18 Uhr

► Dienstag, 10. Februar 2015, 18 Uhr

Kosten: 2,- Euro zusätzlich zum Eintrittspreis

### **Kuratorenführung**

mit Dr. Thomas Heyden

► Dienstag, 27. Januar 2015, 18 Uhr

Kosten: 2,- Euro zusätzlich zum Eintrittspreis

### **Führung für Gehörlose**

mit Alexa Dölle und Claudia Marquardt

► Samstag, 24. Januar 2015, 16 Uhr

Kosten: 3,- Euro. Gefördert durch den Rotary Club Nürnberg

### **Infoveranstaltung für Lehrerinnen und Lehrer**

Einführung in die Ausstellung mit Dr. Thomas Heyden, Kurator,  
und Dipl.-Päd. Claudia Marquardt

► Mittwoch, 19. November 2014, 15 Uhr

## **Workshops**

### **»Erscheinen und Verschwinden«**

Für Kinder ab 6 Jahren

► Donnerstag, 19. Februar 2015, 14 bis 16.30 Uhr

Für Kinder ab 10 Jahren

► Samstag, 6. Dezember 2014, 10 bis 12.30 Uhr

► Mittwoch, 18. Februar 2015, 10 bis 12.30 Uhr

Für junge Leute ab 14 Jahren

► Samstag, 6. Dezember 2014, 14 bis 16.30 Uhr

► Mittwoch, 18. Februar 2015, 14 bis 16.30 Uhr

Für Erwachsene

► Donnerstag, 27. November 2014, 17 bis 19.30 Uhr

► Samstag, 31. Januar 2015, 14 bis 16.30 Uhr

Kosten: jeweils 12,- Euro. Begrenzte Teilnehmerzahl

Anmeldung unter Tel. 0911 240 20 36 oder

E-Mail: [museumspaedagogik@nmn.de](mailto:museumspaedagogik@nmn.de)

## Neues Museum

Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg

Luitpoldstraße 5 · 90402 Nürnberg

Kasse: Tel. 0911 240 20 69

Führungen/Museumspädagogik: Tel. 0911 240 20 36

oder E-Mail: [museumspaedagogik@nmn.de](mailto:museumspaedagogik@nmn.de)

Internet: [www.nmn.de](http://www.nmn.de)

### Öffnungszeiten:

Di. bis So. 10–18 Uhr, Do. 10–20 Uhr, montags geschlossen

26.12. / 1.1. / 6.1. geöffnet 10–18 Uhr

24.12. / 25.12. / 31.12. geschlossen

**m u s e u m s i n i t i a t i v e**

Freunde und Förderer des Neuen Museums e.V.

Medienpartner



quirin bank