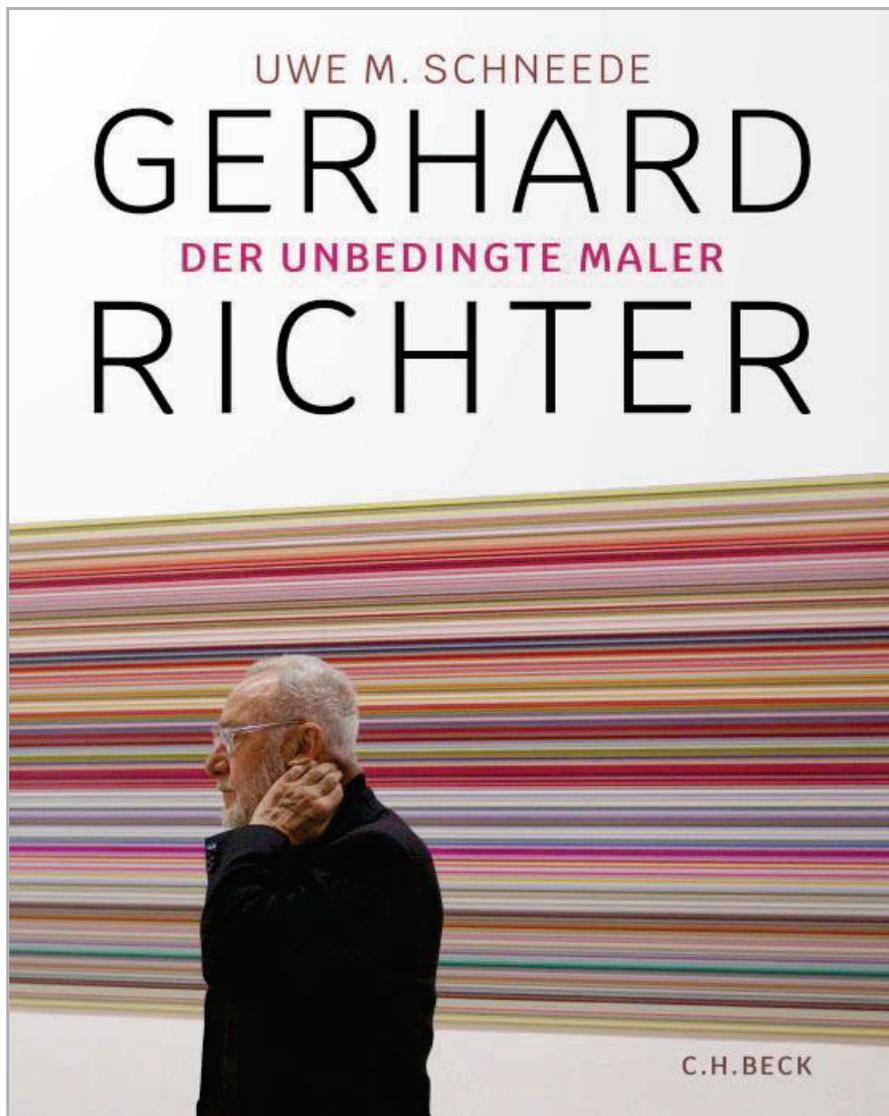


Unverkäufliche Leseprobe



Uwe M. Schneede
Gerhard Richter
Der unbedingte Maler

2024. 232 S., mit 125 farbigen Abbildungen
ISBN 978-3-406-82149-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/36959113>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Uwe M. Schneede

Gerhard Richter





Uwe M. Schneede

Gerhard Richter

Der unbedingte Maler

C.H.Beck

Mit 125 farbigen Abbildungen

Für alle Werke Gerhard Richters
© Gerhard Richter 2024 (01082024)

Frontispiz: Gerhard Richter in seinem Atelier,
Köln 1985, Foto Isa Genzken

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2024

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.
Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen
dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München
Umschlagabbildung: Gerhard Richter in der Ausstellung
«Gerhard Richter Panorama», Centre Pompidou,
Paris, 4. Juni 2012, Foto: © Joel Saget/AFP via Getty Images
Einbandabbildung: Gerhard Richter, Strip, 2011 (921-8), 200 x 440 cm
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Appl, Wemding
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-406-82149-3



verantwortungsbewusst produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Einführung	
«Die Methode wechseln, sooft es angebracht ist» -----	7
1. Kapitel	
Bilder einer Epoche. Die Fotomalerei, die Unschärfe und eine Art Happening (1960er Jahre) -----	17
2. Kapitel	
«Wie kann ich heute malen, und vor allem was?» <i>Farbtafeln,</i> <i>Vorhänge, Röhren, Städte, Türen, Graue Bilder, Vermalungen, Gläser</i> (1960er / Anfang 1970er Jahre) -----	55
3. Kapitel	
Ordnung und Inspektion. Organisation der Vielfalt: das Werkverzeichnis, der <i>Atlas</i> und die frühen Atelierfotos (1960er Jahre) -----	75
4. Kapitel	
«Das Widersprüchlichste in möglichster Freiheit» Abstrakte Bilder I (1968–1985) -----	89
5. Kapitel	
Befremdliche Schönheit. Die Landschaften (1969–2001) -----	105

6. Kapitel	
Nah, entrückt. Familienbildnisse	
(1977–1995) -----	117
7. Kapitel	
«Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung» Abstrakte Bilder II	
(1986–2017) -----	131
8. Kapitel	
Todesbilder, Erinnerungsbilder. Der <i>Oktober</i>-Zyklus	
(1988) -----	161
9. Kapitel	
«Nicht-Malerei» als Werk. Architekturbezogene Arbeiten	
(Berlin 1999 / Köln 2007 / Münster 2018) -----	175
10. Kapitel	
Das kleine, rasche Bild. Übermalte Fotografien	
(1989–2017) -----	189
11. Kapitel	
Bilder über Bildern. Die <i>Birkenau</i>-Serie	
(2014–2024) -----	197
Schluss -----	213
Anhang	
Anmerkungen -----	217
Kurzbiographie -----	223
Literatur (Auswahl) -----	226
Bild- und Standortnachweis -----	228
Personenregister -----	230

Einführung

«Die Methode wechseln, sooft es angebracht ist»

Der Maler Gerhard Richter nahm sich die Freiheit. Als er 1961 in den Westen übertrat, stieß er, der im Osten weitgehend abgeschottet in den staatlich geregelten Verhältnissen des Sozialistischen Realismus ausgebildet worden war, über Nacht auf eine Vielfalt von Handschriften der Klassischen Moderne sowie in der Gegenwart vor allem auf die Dominanz der Abstraktion. Eine generell eigensinnige künstlerische Haltung erlaubte ihm bald, seine Bilder wider alle kunstbetrieblichen und kunstpolitischen Usancen in mancherlei Gestalt auftreten zu lassen, sei es figürlich, sei es geometrisch, sei es gestisch-abstrakt. Das geschah paradoxerweise auf der Grundlage einer ausgeprägten Kunstskepsis. Er nahm sich einfach die dazu unerlässliche Freiheit.

So verweigerte er jegliches Festlegen auf eine durchgehende ästhetische Form, also auf einen bestimmten Stil (den er als Zwangsjacke empfunden hätte), und nutzte stattdessen eigenständig alle Gestaltungsmöglichkeiten. «Ich möchte», äußerte er bereits 1970, «die Methode wechseln, sooft es angebracht ist» (T. 56¹). Wohl weil er diese Freiheit glaubhaft über Jahrzehnte unbeirrbar und mit seltener Konsequenz beispielhaft für die Moderne in seinem Werk realisierte, ist er für die Kunstöffentlichkeit seit den 1960er Jahren zu einer auffälligen und seit den 1980er Jahren zu einer herausragenden Gestalt geworden.

Die ganz unterschiedlichen Motive und Verfahren ließ er nicht wie in einer (etwa kunsthistorisch begründbaren) logischen Entwicklung strikt aufeinander folgen, er nutzte sie vielmehr alternierend, wenn nicht gar parallel. Die

Werkgruppen, die er allein in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre – noch in seinen Anfängen – geschaffen hat, veranschaulichen exemplarisch die auf den ersten Blick verwirrende, auch später häufige Synchronität der heterogenen künstlerischen Ansätze. Richter selbst hängte in Ausstellungen gern große ungegenständliche und kleinere abbildende Werke nicht separat, sondern unvermittelt nebeneinander, um ihre gleiche Bedeutung über Stilgrenzen hinweg zu veranschaulichen, ihre Synchronität zu betonen und vor allem die innere Einheit des Werks aufzurufen.

Aber wie immer die Resultate aussehen, sie sind bewusst nicht herkömmlich vor dem Motiv und auch nicht ursächlich mit dem Pinsel auf der Leinwand entstanden. Stets gingen sie, zumeist gestützt auf fremde oder eigene Bildquellen, aus einem speziellen, stufenweise verlaufenden Werkprozess hervor. Die *Fotobilder* basieren auf vorgefundenen oder speziell gefertigten Aufnahmen, die systematisch verwischt wurden, die *Farbtafeln* beziehen sich auf Musterkarten vom Fachhändler, einige abstrakte Bilder sind immense Vergrößerungen von Details der Farbpalette, die *Stadtbilder* gehen auf professionelle Luftaufnahmen zurück, die *Landschaften* wurden nicht draußen in der Natur gemalt, sondern sie beruhen auf eigens gemachten Fotos. Die Hauptsache der abstrakten Werke aber entstand, ausgehend von freien Pinselsetzungen, in einem langwierigen Verfahren der Schichtung von Farben und ihrer Häutung mit Hilfe eigens gefertigter Rakel.

Damit sind bereits zwei wesentliche Charakteristika der Richterschen Malerei ausgemacht: die Bildfindung auf Umwegen und das Prozessuale der Bildentstehung mit Hilfe spezieller Techniken und Geräte. Beides hat mehrere Gründe: der Inhibition vor der leeren Leinwand beizukommen, rein subjektive Ausdrucksbekundungen, wie sie in der Malerei der Moderne gang und gäbe waren, zu vermeiden sowie jegliche Bildkonventionen zu umgehen.

Richter begann dergestalt mit der Malerei noch einmal neu, aber nicht von vorn, sondern im Bewusstsein ihrer Traditionen sowie auf der Höhe der Zeit. Dabei ergab sich, dass dem Zufall, genauer: dem überwachten, wenn nicht gar gelenkten Zufall besonders bei den abstrakten Bildern eine wichtige Funktion zukam: Er eröffnete ständig neue, überraschende Möglichkeiten der Findung von Farbformen.

* * *

Skeptisch gegenüber dem zeitgenössischen Kunstgeschehen, hielt Richter anspruchsvoll die in seinen Augen unausweichlichen Traditionen hoch: «Ich sehe mich als Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei, der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet» (T. 176). Er brach jedoch genauso gern mit Konventionen – und reagierte zugleich sehr diffizil auf die eigene Zeit. Komplexität, Widersprüche, Paradoxien durchziehen und prägen sein gesamtes Werk.

Dazu gehört auch, dass er, der Maler durch und durch, sich anfangs im Westen scheinbar widersinnig besonders von malereifernen Bewegungen zum Bildermachen legitimieren ließ, zunächst von den unbefangenen-lakonischen Aktionen der gleichzeitigen Fluxus-Künstler, auch von Marcel Duchamp, der schon früh das Malen aufgegeben hatte, dann von den gerade in Form und Farbe enthaltsamen Konzeptkünstlern und zwischendurch, wie erwähnt, von außerkünstlerischen Gegenständen wie Musterkarten vom Händler und Farbrelikten auf der Palette. Ein Anachronist? Jedenfalls irritierte sein zeitwidriger Eigensinn im Umgang mit den Inspirationsquellen und den darauf beruhenden Macharten wieder und wieder die Kunstöffentlichkeit.

Um darin ein System ausfindig zu machen, hat man früh und vielfach wiederholt vom «Stilbruch» als Grundprinzip des Richterschen Werks gesprochen. Doch kann nunmehr im Blick auf das Gesamtwerk von Brüchen nicht die Rede sein. Vielmehr hat Richter experimentell aus der Erfahrung mit den vielfachen, auch konträren Ansätzen in der Moderne und dem Respekt vor der Kunstgeschichte souverän eine übergeordnete Praxis des permanenten Auslotens der unterschiedlichen Fähigkeiten der Malerei entwickelt. Eine *stilistische Einheit* des Werks konnte es für ihn nicht mehr geben, weil das Leben sich dauernd ändere, wohl aber eine durchgängig *unabhängige Haltung*, weil die Kunst danach verlangt.

* * *

Kunsthistorisch wurde die stilistische Vielstimmigkeit der Moderne bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Wassily Kandinsky nach den ersten Erfahrungen mit den künstlerischen Experimenten der Neuerer behauptet und begründet sowie im weiteren Verlauf des Jahrhunderts von Pablo Picasso entschieden praktiziert, ganz abgesehen von dem ständig neue Register ziehenden Marcel Duchamp. Davon wird im dritten Kapitel die Rede sein.

Gerhard Richter steht jedenfalls in dieser Tradition der Moderne. Er realisiert deren frühe Versprechen einer Vielfalt der Darstellungsmodi aus Wahrscheinlichkeit (was Kandinsky die «innere Notwendigkeit» nannte). Dass er jede normative Ästhetik ablehnt, ist auch eine Lehre aus der Nazizeit und aus seinen Erfahrungen in der DDR, aber ebenso eine Reaktion auf das Informel-Diktat im Westen. Das machte ihn zu einem permanenten Experimentierer mit den Malmitteln und zu einem Grenzgänger, zuweilen zum Grenzüberschreiter, etwa wenn er die Kategorie der Schönheit in der Kunst im Sinn behielt, während sie generell als verlogen und unzeitgemäß, allein der Begriff schon als abgedroschen empfunden wurde. Gerhard Richter praktiziert auf unabhängige Weise die Autonomie der Malerei im 20. und frühen 21. Jahrhundert.

* * *

Persönlich ist er – zumal im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen in Westdeutschland, die sich den Topoi des Bohemien, des Dandy, des Malerfürsten oder des mythischen Sehers anglichen – sehr zurückhaltend, wenn nicht scheu, eher von solider und akkurater Bürgerlichkeit und schon gar kein Rebell. «Ich wollte zu



*1 Richters
Atelier in Köln-
Hahnwald,
2008, Foto
Joe Hage*

keiner Zeit ein unverstandener Künstler sein, ein Außenseiter, ein Bürgerschreck» (T.483). Aus der DDR in die Bundesrepublik kommend, reagierte er ablehnend auf die aufmüpfigen 68er. Das habe, erläuterte er 2011, durchaus mit diesem Hintergrund zu tun. Was die Protestierer im Westen eigentlich wollten, habe er nicht verstanden, denn hier erlebe er viel Freiheit. Staatliche Unterdrückung und Muff seien dagegen für die DDR kennzeichnend gewesen.² Im Übrigen sei der Zeitgeist, wie er selbstbewusst befand, immer an ihm vorbeigegangen.

In der Öffentlichkeit erscheint Richter kaum, allenfalls zu Eröffnungen seiner Ausstellungen. Nie tritt er im Fernsehen auf; den Medienstar verweigert er, obwohl er in den einschlägigen internationalen Rankings der im Kunstbetrieb und auf dem Kunstmarkt erfolgreichsten Künstler und Künstlerinnen wieder und wieder medienwirksam an erster Stelle steht.

Allerdings gab er im Lauf der Zeit für Druckwerke eine Fülle von Interviews, die ihn sehr auskunftsbereit zeigen. Diese Texte lassen ihn als einen nachdenklichen und selbstkritischen Zeitgenossen erscheinen, der seine Werke und Werkprozesse aufschlussreich zu begleiten, aktuelle Umstände zu kommentie-



2 Richter bei der Arbeit an «Cage», 2006, Foto Hubert Becker

ren, aber auch die Arbeit von Kollegen harsch zu kritisieren weiß. Dabei scheut er sich nicht vor Widersprüchen, die schließlich den Wandel oder gar Wechsel seiner Haltungen offenlegen.

In der persönlichen Begegnung erlebt man ihn weder verstockt noch arrogant, wie ihn die öffentliche Zurückhaltung gelegentlich erscheinen ließ. Vielmehr ist er entgegenkommend und zugleich – auf gewinnende Art – distanziert. Er begleitet seine Feststellungen oder Überlegungen gern mit einem fragenden, erwartungsvollen Blick, lässt eine Idee zögernd in der Luft hängen, als wollte er zur Weiterführung, zur gemeinsamen sinnreichen Ausbildung der Gedanken anregen. Man hat den Eindruck, er fordere das Mittun des Gegenübers heraus – wie seine Bilder sich erst durch das Reagieren der Betrachter vervollständigen.

* * *

Der Ort seines Schaffens ist das Atelier. Wer vergleichsweise an Francis Bacons aus den Rückständen jahrelangen Hantierens mit Farben und anderen Materialien entstandenes Chaos denkt oder wer Ernst Ludwig Kirchners Atelier mit seiner exotischen Aufmachung vor Augen hat, muss umdenken. Gerhard Richters Ordnung erinnert eher an Mondrians Pariser Atelier mit der exakten Präsentation von Werken vor weißen Wänden. Und wer in der Gegenwart Georg Baselitz' imposantes Atelier im Schloss bei Hildesheim oder Sigmar Polkes absolut gegensätzliche Werkstatt in ehemaligen Gewerbehallen inmitten eines weitläufig-anonymen Kölner Industriegebiets erlebt hat, stößt bei Gerhard Richter noch einmal auf einen Gegensatz, nämlich das weiße, herkömmlich wohldimensionierte städtische Arbeitsdomizil.

Seine Ateliers, seit 1983 im Hinterhof der Kölner Bismarckstraße und dann seit 1996 im Kölner Vorort Hahnwald im eigens von ihm entworfenen Anwesen («ganz konservativ: symmetrisch, übersichtlich, stabil», T. 531), waren und sind weiß, licht, die Böden nicht wild von Farben vollgespritzt, weil beim Arbeiten jeweils zum Schutz Zeitungen und lange Papierbahnen ausgelegt sind, die Farbtöpfe, Werkzeuge und sonstigen Malmaterialien sauberlich und exakt in Regalen geordnet, als stünde alles noch unbenutzt am Anfang, die unterschiedlich breiten und langen Rakel bereitgelegt für die großen abstrakten Bilder, für die Landschaften die feinen Pinsel, ein herkömmlicher Malstock und statt der Palette ein Rollwagen, auf dessen leichter zu reinigender Glasplatte die Farben

für die kleineren Bilder ausgedrückt und gemischt werden (Abb. 1 und 2). «So ein Anfangen hat ja auch was Rituelles, Ordentliches», fand Richter selbst, «die Farben mischen, die Töne treffen, der Geruch, alle diese Umstände lassen die Illusion wachsen, dass das [nächste] ein ganz wunderbares Bild wird».³

Das Reinigen und das Ordnen also als symbolischer Akt. Nach Beendigung einer Malarbeit ist das Zurück zum Ausgangsarrangement und zum unbeeinträchtigten Weiß der Räume – das äußerliche Stellen auf Anfang – für Gerhard Richter offenbar die unerlässliche Voraussetzung für den absoluten, riskanten Neubeginn: in Erwartung des wunderbaren nächsten Bildes.

* * *

Gerhard Richters Œuvre ist in seiner vielgestaltigen Besonderheit eingehend aus mancherlei Richtungen in zahllosen Büchern, Ausstellungskatalogen und Aufsätzen erforscht und kommentiert worden wie kein anderes zeitgenössisches. Viele Werkgruppen – die Fotobilder, die Landschaften, die Bildnisse, die abstrakten Bilder, der *Oktober-Zyklus*, die *Öl-auf-Foto*-Arbeiten, die *Cage*-, die *Silikat*- und die *Birkenau*-Bilder – sind in gesonderten Veröffentlichungen, manchmal gleich in mehreren, erörtert worden. Eine weitere Publikation kann daher nicht den Anspruch erheben, das Œuvre von Grund auf neu zu sehen und zu deuten.

Jedoch sollte sie unter Zuhilfenahme der vorliegenden Erkenntnisse einerseits eine Übersicht über dessen Komplexität geben und andererseits angesichts der schiereren Werkmenge – der *Catalogue Raisonné* der Gemälde verzeichnet über 4000 Arbeiten – klare Akzente setzen. Dabei gilt es, sowohl den figurlichen als auch den abstrakten Werken durch genaueres Betrachten beizukommen und zu diesem Zweck die aussagekräftigen Hintergründe und Herstellungsprozesse zu erkunden. Gern und oft soll Richter dabei selbst mit den aufschlussreichen Kommentaren zu seinen Arbeiten beim Wort genommen werden. Schließlich sind die Grundzüge zu ermitteln: die das neue, eigensinnige Bild überhaupt erst ermöglichenden, selbst entwickelten künstlerischen Regularien.

Weil bei Gerhard Richter die verschiedenen Bildverfahren nicht aufeinander folgen, sondern oft parallel verlaufen, und weil außerdem frühe Bildverfahren zum Teil später wieder aufgegriffen wurden, lässt sich das Werk nicht, wie kunstwissenschaftlich üblich, in motivisch oder stilistisch bestimmte Phasen

einteilen und entsprechend linear erzählen. Für den Überblick wird hier ein sprunghafter, jedoch im Prinzip chronologischer Ablauf eingesetzt, der es erlaubt, die vorherrschenden, markanten medialen Neuansätze genauer anhand der Werke und ihrer Verfahrensweisen zu erörtern. Dabei wird *interpretatorisch* zwangsläufig vorübergehend gesondert, was in Gerhard Richters Sinn *künstlerisch* eine Einheit bildet, sich aber in Buchform – anders als in einer Ausstellung – kaum synchron darstellen lässt.

So ist jeweils die Gemengelage in Erinnerung zu rufen, etwa wenn das *Betty*-Bildnis von 1977 (s. Abb. 57) zwischen lauter abstrakten Gemälden entstand, was auch 1982 für die *Kerzen* (s. Abb. 51) wie 1985 für die venezianischen Landschaften gilt (s. Abb. 55); das brillante *Betty*-Bildnis von 1988 (s. Abb. 58) soll gar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem düsteren *Oktober*-Zyklus geschaffen worden sein; die politische *Birkenau*-Serie von 2014 ist umgeben von bunten Streifenbildern und kräftig farbigen Abstraktionen. Auf die möglichen inneren Bezüge des Heterogenen wird zurückzukommen sein.

Zumal mit den abstrakten Bildern schuf Gerhard Richter Werke, für die es kaum sprachlich-begriffliche Äquivalente gibt, mit denen der Interpret jedoch unweigerlich zu operieren hat. «Jedes Wort, jeder Strich, jeder Gedanke», notierte Richter wegweisend für sein ganzes Werk bereits 1962, sei bestimmt «von unserer Zeit, deren Umständen, Bindungen, Bestrebungen, deren Vergangenheit und Gegenwart» (T. 14). Es wird sich zeigen, ob sich diese Grundeinstellung von der Beziehung der Werke zu ihrer Zeit allen Schwierigkeiten zum Trotz jedenfalls hin und wieder zur Sprache bringen lässt.

* * *

Ein «unbedingter Maler», das meint: von Bedingungen sich freihalten, und das meint auch: Maler unter allen Umständen. Gerhard Richter aber ist nicht nur Maler, sondern auch Zeichner, er hat mit gleichem Erfindungsreichtum Künstlerbücher und Editionen geschaffen sowie in der Frühzeit einen Kurzfilm gedreht. Sie alle bilden zusammen mit der Malerei eine Werkeinheit. Hier soll gleichwohl nur von der Malerei (und von ausgewählten Installationen) die Rede sein, alle Weiterungen hätten den Rahmen gesprengt. Zu den Zeichnungen, den Editionen, dem Film und den Künstlerbüchern gibt es fundierte medien-spezifische Untersuchungen.

Ich bin vor allem Dietmar Elger, Dieter Schwarz, Robert Storr und Armin

Zweite sowie (mit den ertragreichen Interviews) Hans Ulrich Obrist, aber auch Benjamin H.D. Buchloh, Hubertus Butin und Ulrich Wilmes für wesentliche Anregungen dankbar. Das von Dietmar Elger herausgegebene sechsbändige Werkverzeichnis der Gemälde und Objekte bildete die verlässliche Grundlage für alles Faktische.

Diese Publikation geht auf eine Anregung des Verlags zurück, die ich gern als Herausforderung genommen habe. Alexandra Schumacher hat das Projekt im Verlag wiederum einfühlsam mitbedacht und mitgestaltet und Beate Sander das Manuskript aufs Sorgfältigste lektoriert. Jörg Alt danke ich für die umsichtige und ideenreiche Gestaltung dieses Buchs. Mein Dank gilt auch Konstanze Ell im Atelier Richter. Besonders dankbar bin ich Dieter Giesing, der ein freundschaftlicher Mittler war. Dietmar Elger, der Leiter des Gerhard Richter Archiv an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, gab geduldig und überaus kundig viele dankbar empfangene hilfreiche Hinweise und Kerstin Küster nützliche Fingerzeige.

Ganz besonders danke ich Gerhard Richter und Sabine Moritz für die Sympathie, die sie dem Vorhaben von Beginn an entgegengebracht haben, und für die rückhaltlose Unterstützung. Die gelegentlichen Begegnungen mit dem Künstler waren über die Jahre immer ein Gewinn; man verließ das Atelier offener, um Fragliches bereichert. Und sein Werk bleibt eine dauernde Herausforderung.



1. Kapitel

Bilder einer Epoche

Die Fotomalerei, die Unschärfe und eine Art Happening (1960er Jahre)

Als Gerhard Richter 1961 in den Westen kam, hatte er bereits eine kurze Künstlerkarriere hinter sich. Der 1932 in Dresden Geborene, dessen Mutter gelernte Buchhändlerin und dessen Vater Realschullehrer war, hatte die Handelsschule in Zittau besucht und war dort als Schriftenmaler und am Stadttheater als Bühnenmalereiassistent tätig gewesen. Er zeichnete viel, spielte mit dem Gedanken, Künstler zu werden. Beim zweiten Anlauf gelang 1951 die Bewerbung an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Die Stadt war von den alliierten Bombenangriffen im Februar 1945 noch völlig zerstört. «Jeden Tag liefen wir da von der Akademie zur Mensa nur durch Trümmer, ca. zwei Kilometer und wieder zurück.»¹ Nach dem Grundstudium trat er in die Klasse für Wandmalerei von Heinz Lohmar ein. Noch viel später schätzte er die sehr fundierte Ausbildung, auch in Kunstgeschichte, politischer Theorie sowie in den künstlerischen Techniken und im Aktstudium.

Unmittelbar nach Abschluss des Studiums und als Teil seiner Diplomarbeit erhielt Richter 1955 den Auftrag, ein Wandbild für das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden zu malen (Abb. 3). Er realisierte es im Sinne eines moderaten Sozialistischen Realismus. Im Jahr 1979 wurde es übermalt, aber 2024 mit Einwilligung des Künstlers teilweise wieder freigelegt.

Es folgten in den 1950er Jahren weitere Aufträge, etwa 1959 für ein Wandgemälde im Haus der SED-Bezirksleitung in Dresden (*Arbeiteraufstand*). Als



offizieller «Wandmaler» sei er den gängelnden Formalismus-Vorwürfen der Kulturpolitik in der DDR weniger ausgesetzt gewesen als die Tafelmaler.² Es sei ihm relativ gut gegangen. Nebenher und privat versuchte er sich in moderner Kunst, über deren historischen und aktuellen internationalen Stand es in der DDR jedoch nur wenige Informationen und Anschauungsmaterialien gab.

Beim Besuch der zweiten *documenta* im bundesdeutschen Kassel 1959 (zwei Jahre vor dem Bau der Mauer) beeindruckten ihn besonders Lucio Fontana mit seinen radikal geschlitzten Leinwänden und Jackson Pollock, der mit einem eigenen Saal geehrt wurde; er war 1956 im Alter von 44 Jahren tödlich verunglückt. Richter reagierte auf die ihm fremde Kunst emphatisch: «Eine Unverschämtheit. Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen.» Es folgte die

politische Konsequenz: «Ich könnte fast sagen, dass diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen» (T. 165).

Angesichts der allgemeinen Bevormundung durch Staat und Partei erschienen ihm die informellen und die experimentellen Werke in Kassel als Inbilder der Freiheit. Kurz nach der Ankunft im Westen sollte er feststellen: «Ich bin sehr glücklich, dass ich hier bin.» Aber auch: «Und bin glücklich, dass ich früher drüben war.»³ Übergesiedelt war er gemeinsam mit seiner Frau Marianne (Ema) Eufinger, die er von der Kunstakademie kannte, wo sie Mode studierte; sie hatten 1957 geheiratet. Bereits in den 1950er Jahren waren Künstler wie Sigmar Polke und Blinky Palermo, Georg Baselitz und Gotthard Graubner von der DDR in den Westen gegangen.

Die in Dresden entstandenen Werke ließ Gerhard Richter nicht nur zurück, er löschte sie auch aus seinem Œuvre. Sie galten ihm nur noch als zeittypisch-studentische Arbeiten. Eher zufällig landete er in Düsseldorf. In dieser «plötzlichen Freiheit» (T. 484) fühlte er sich verlassen, und so ging er, um so etwas wie ein Zuhause zu haben, an die Staatliche Kunstakademie, wo er als 29-Jähriger noch einmal von neuem als Student begann («Ein elend vergammelter Laden. Man wird sich seiner annehmen müssen.»⁴). Den Realismus, den er im Westen antraf, fand er «bejammernswert u. bitter, bitter anzusehen» und die abstrakte Kunst langweilig. Wie einem Brief an den Freund Wieland Förster in der DDR, einem Bildhauer, zu entnehmen ist, saß er zwischen zwei Stühlen: «Die Gegenständlichen stoßen sich an der unkonventionellen (tachistischen) Malweise, die Abstrakten am Gegenstand, der erkennbar ist.»⁵ Er wusste nicht, wie es mit ihm und der Kunst weitergehen könnte. «Mir fiel nichts mehr ein» (T. 84).

In einer «Art Crashkurs in Nachkriegsmalerei» (T. 485) unternahm er Experimente im Sinne der Franzosen Jean Fautrier und Jean Dubuffet, deren Werke er ebenfalls auf der *documenta* 1959 hatte erleben können. Als er diese Versuche bald wieder aufgegeben und die entsprechenden Bilder vernichtet hatte, entstand jenes Gemälde, das den erfahrenen Zwiespalt zum Thema machte und das er an den Anfang seines Werkverzeichnisses stellen sollte, weil er fand: «Das bist du jetzt, dazu stehst du.»⁶ Das Bild aus dem Jahr 1962 deutet tatsächlich ein Programm für das Lebenswerk an, es trägt den Titel *Tisch* (Abb. 4)⁷. Bereits kurz zuvor hatte er mit Freuden festgestellt, dass er noch nie mit solcher Ausschließlichkeit die Malerei bedacht habe wie nun hier im Westen: «Ich weiß jetzt, dass Malen mein Beruf ist.»⁸

3 Wandgemälde «Lebensfreude» von Gerhard Richter (1956) im Treppenfoyer Süd des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden, Dokumentation des Freilegungsprozesses (2024), Foto Andreas Rost



Malerei trotz allem

Unzufrieden mit seiner wortwörtlichen Wiedergabe eines Tisches nach der Abbildung in der italienischen Architektur- und Designzeitschrift *domus*, wischte Richter, als die Farbe noch nicht getrocknet war, mit einem lösungsmittelgetränkten Tuch in kreisenden Bewegungen über das Bild. Die gezielte freie Geste beeinträchtigte das Abbild und stellte das Abbilden als ausschließliche Bildmaßnahme in Frage. Durch die vermeintliche Störung, aber im Grunde durch die Überlagerung zweier gleichgewichtiger Bildhandlungen entstand das Bild. So konstatierte Richter: «Das ist ein seltsamer Effekt, der auch später oft aufgetreten ist: dass etwas, wenn man es kaputt macht, dann besser aussieht.»⁹

Diese Doppelstrategie wurde zur konzeptuellen Grundlage des weiteren Werks. Die gezielte informelle Geste und die Wiedergabe nach Fotovorlage bilden keine Synthese, keine Vereinigung, sie bleiben als gesetzter Widerspruch gleichwertig erhalten. Von nun an musste Richter sich nicht mehr zwischen abstrakt und gegenständlich entscheiden, er konnte in beiden Idiomen arbeiten, sei es gleichzeitig, sei es nacheinander. Darin liegt das häufig hervorgehobene Programmatische dieses frühen Werks.

An der Düsseldorfer Akademie begegnete Richter den einige Jahre jüngeren Sigmar Polke und Konrad Lueg (der sich später als Galerist Konrad Fischer nennen sollte), Blinky Palermo kam hinzu (Abb. 5). Sie bildeten keine übliche Künstlergruppe, eher einen anregungsreichen Freundschaftsverbund in ständiger Bewegung. Lueg, Polke und Richter gingen bald gemeinsam in die Klasse des informellen Malers Karl Otto Götz.

Düsseldorf wurde damals zu einem neuen Kunstzentrum. Der Galerist Alfred Schmela hatte 1957 seine weithin wirkenden Avantgarde-Aktivitäten begonnen, um 1960 zeigte er Ausstellungen unter anderen von Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Jean Fautrier und Wols, von Jean Tinguely, Günther Uecker und Arman, von Götz und K.R.H. Sonderborg. 1961 trat Joseph Beuys als Professor in die Kunstakademie ein – ein neuer Anziehungspunkt für junge Künstler und Künstlerinnen; es folgten weitere interessante Berufungen, Peter Brüning, Rupprecht Geiger, Dieter Roth. Die ZERO-Künstler Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker machten mit spektakulären Aktionen auf sich aufmerksam. Und im Jahr 1967 eröffnete die Städtische Kunsthalle Düsseldorf, die unter Karl Ruhrberg bald zu einem neuen Spannungsort der Künste wurde.

*4 Tisch, 1962
(1), 90 x 113 cm*

Für Gerhard Richter sollten weniger die modern-technisierten Aktivitäten von ZERO als die anarchischen Fluxus-Konzerte eine ganz besondere Bedeutung gewinnen. Als Besucher nahm er an den wesentlichen Ereignissen teil: im Juni 1962 an *NEO-DADA in der Musik* mit Nam June Paik (Abb.6), George Maciunas, Tomas Schmit und anderen in den Düsseldorfer Kammerspielen, Anfang Februar 1963 an dem von Beuys organisierten großen Fluxus-Festival in der Aula der Kunstakademie mit Arthur Kōpcke, George Maciunas, Nam June Paik, Tomas Schmit, Wolf Vostell u. a. sowie am 20. Juli 1964 an der Aufsehen erregenden Fluxus-Veranstaltung an der Technischen Hochschule in Aachen mit Beuys, Bazon Brock, Robert Filliou, Ben Vautier, Vostell u. a.

Richter fand diese Ereignisse «eine Ungehörigkeit»¹⁰. Fluxus habe ihm geholfen, «großzügiger im Denken zu werden, sich nicht auf Einzelheiten zu versteifen und das, was man tat, nicht als heilig zu betrachten»¹¹. Er schätzte die Respektlosigkeit und die Direktheit. An Beuys bewunderte er «das Anarchische, die Aggression, die Provokation»; die legendäre Stall-Ausstellung von Beuys 1963 in Kranenburg, die «erste Fluxus-Ausstellung», fand er «faszinie-

5 Konrad
Lueg,
Sigmar Polke,
Palermo,
Gerhard
Richter vor der
Galerie heiner
friedrich im
Studio
DuMont, Köln,
1967



rend, sehr befreiend». «Alles andere konnte man verstehen – das war das Unangenehme».¹² Aber Beuys' missionarische Gewissheit war ihm auf die Dauer doch fremd.

Wesentlich inspiriert fand sich Richter auch, als er durch Konrad Lueg auf das Januarheft 1963 der Zeitschrift *Art International* mit etlichen gut reproduzierten Werken der amerikanischen Pop-Art-Künstler Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Larry Rivers und Andy Warhol aufmerksam gemacht wurde (Abb. 7). Die Alltäglichkeit der neuen Kunst war in der eigenen Ratlosigkeit ein erlösender Schock, denn auch er wollte etwas tun, was nichts mit der Kunst im herkömmlichen Sinn zu tun hatte.¹³ Es waren also paradoxerweise antimalerische Bildpraktiken und – mit der Pop Art – aufgewertete banale Alltagsmotive, die Gerhard Richter ermutigten, entschlossen das gemalte Bild zu erneuern.

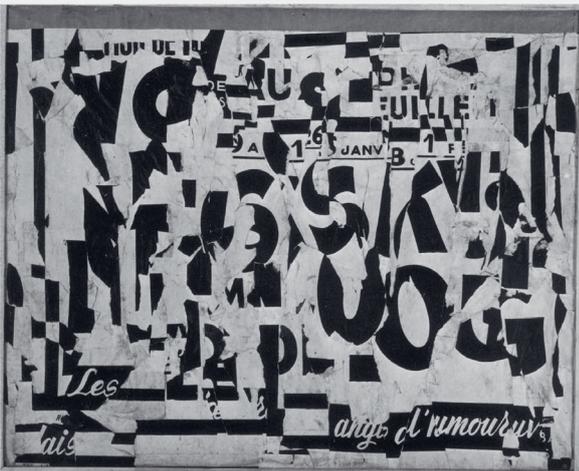
Dem allgemeinen Zeitgeist entsprach er damit nicht. Denn in den frühen 1960er Jahren rüttelte man von allen Seiten am herkömmlichen Tafelbild, stieg – wie in der Pop Art – auf werbegrafische Mittel um, durchbohrte und



6 Nam June Paik, *One for Violin Solo*, Düsseldorf 1962, Foto Manfred Leve

schlitzte die Leinwand, brannte sie an, ergänzte und ersetzte sie durch Funde von der Straße, verwarf die Malerei beim Umstieg auf das Objekt, im Umgang mit ganz und gar kunstfremden Materialien und im Zuge einer neuen Vorliebe für bildferne Konzepte. Daher sprach Laszlo Glozer 1981 im Katalog zur Kölner *Westkunst*-Ausstellung rückblickend vom «Ausstieg aus dem Bild». Dem Maler Gerhard Richter gaben gerade diese Ausstiege entscheidende Impulse.

Es kam noch eine Zeithaltung hinzu, die Richter später treffend charakterisierte: «Ende der sechziger Jahre begann die große Politisierung der Kunstszene, da war das Malen verpönt, weil es keine (gesellschaftliche Relevanz) hatte und also eine bürgerliche Angelegenheit war» (T. 275). Er unternahm dennoch den einsam-trotzigen Versuch, «die Möglichkeit zu erproben, was Malerei



Villeglé. Affiche lacérée. 1958. Courtesy Galerie J.

Hains. Affiche lacérée. 1958. Galerie J.



Christo. L'empaquetage. 1962. 60 x 83 cm. Galerie J.



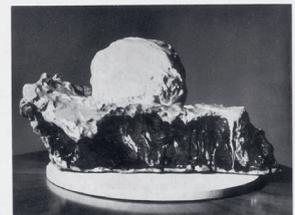
Weselmann. Still Life No. 23. 1962. 72 x 84 inches. Collection Sheldon Art Museum, University of Nebraska. Courtesy The Green Gallery.

H. Hirschhorn coll) seront considérés comme des chefs-d'œuvre d'anticipation de l'Américain New Realism.

L'exposition de Sidney Janis est dominée par l'ombre portée de l'Art d'Assemblage, la grande manifestation organisée l'an dernier au Musée d'Art Moderne de New York par William Sautz. Le souci de ne pas s'inscrire dans la ligne directe de cette manifestation précédente a conduit M. Janis à se priver de certaines présences qui auraient été hautement significatives, celles de César, Chamberlain et Stankiewicz notamment. Le manque de place est enfin évoqué pour justifier l'absence d'artistes tels que Niki de St. Phalle, Brecht, Filliou, Conner ou Kienholz (ces deux derniers étant les deux leaders de l'avant-garde californienne).

Toutes ces lacunes, si elles faussent l'esprit d'une comparaison objective, ont toutefois le mérite indirect d'accroître l'opposition dialectique entre les artistes parisiens et new-yorkais. En assimilant purement et simplement le nouveau réalisme au folklore urbain, Sidney Janis a élargi considérablement les limites du problème, à savoir les relations entre l'artiste et l'objet «urbain». Dans ce contexte, les positions se durcissent: les américains d'une manière générale reconstituent une sorte d'icongraphie obsessionnelle de l'objet. Tous les procédés, de l'assemblage à la répétition ou à l'agrandissement systématique concourent à ce fétichisme. Assez paradoxalement la découverte de l'objet se place parfois sur un mode paratitulaire: avec Warhol ou Weselmann on voit déjà se dégager une sorte de maniérisme du procédé représentatif. Le «nouveau réalisme» américain semble submergé par les petits maîtres d'un nouvel insulte.

Il y a bien sûr de brillantes exceptions, et elles sont de taille, Claes Oldenburg, Jim Dine et George Segal en particulier, qui dominent indiscutablement l'ensemble de la sélection américaine et nous offrent – chacun selon son tempérament – des images originales, puissantes, d'une présence plastique remarquablement dense: le Fourneau (*The Stove*) de Claes Oldenburg, le Conducteur d'Autobus (*The Bus Driver*) de Segal ou la Tondeuse à Gazon (*Lawnmower*) de Jim Dine sont de parfaits exemples d'appropriation objective qui soutiennent aisément la comparaison avec leurs homologues européens, le *Multiplicateur d'Art* de Spoerri, le *Super Market* de Rayssou ou les emballages de Christo. Les accumulations d'Arman, les démontages-radio et le Frigidaire de Tinguely constituent les points culminants de la manifestation: ces œuvres incarnent bien l'un des pôles-limites de l'esprit nouveau-réaliste européen, l'exaltation des possibilités expressives de l'objet dans le respect de son originalité essentielle, sans transposition ni correctif esthétique, maniériste ou littéraire. De là vient cette



Claes Oldenburg. Pie à la mode. Plaster sculpture with enamel paint. 1962. 31 x 23 x 28 cm. Courtesy Galerie Saatchi, Gstaad.



Roy Lichtenstein. Roto Bowl. 1961. Oil on canvas. 67 1/2 x 67 1/4 inches. Collection Irving Blum. From the exhibition, "New Painting of Common Objects" at the Pasadena Art Museum.



Lichtenstein. The Kiss II. Oil on canvas. 145 x 173 cm. Courtesy Galerie Saatchi, Gstaad.

überhaupt noch kann und darf» (T. 137). So konnte er ein für alle Mal aus Vorsatz und Opposition festlegen: «Ich weiß jetzt, dass Malen mein Beruf ist.»

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de