

fremdet, da es Sinn und Gewinn der Umorientierung nicht einsieht und vom Verlust der eigenen Kunstgeschichte irritiert ist“ (II, S. 115f.).

Die Berliner Ausstellung geht anschließend in die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Es bleibt abzuwarten, wieviel Kunst aus der DDR an dem Bild von der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitwirken darf, das die Nationalgalerie eigentlich verpflichtet ist, einem breiten Publikum ständig zu vermitteln.

PETER H. FEIST  
Berlin

**Gerhard Richter. Malerei**, bearbeitet von Robert Storr; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002; 340 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7757-1169-4; € 78,-

**Dietmar Elger: Gerhard Richter. Maler**; Köln: DuMont 2002; 468 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-8321-5848-0; € 48,-

Im Frühjahr 2002 kannte die Kunstszene in New York nur ein einziges Thema: die große Retrospektive von Gerhard Richter unter dem Titel „Forty Years of Painting“ (14. Februar bis 21. Mai). Mit ihr verabschiedete sich das Museum of Modern Art von Manhattan, ehe es für eine dreijährige Umbau- und Erweiterungszeit ein Interimsquartier in Queens bezog. Robert Storr, der Senior Curator des Museums, hatte über 113 Werke aus allen Schaffensphasen Richters zwischen 1962 und 2001 ausgewählt und damit die erste großangelegte tour d’horizon von dessen Werk in New York zusammengestellt. Sie wurde auf zwei Etagen des bereits teilweise geschlossenen Hauses präsentiert – unter räumlichen Bedingungen, die manche als sehr beengt empfanden und die eine überraschende und spannungsreiche Hängung der Arbeiten erschwerten. Gewiß war dies nicht die definitive Retrospektive zum Werk des deutschen Malers – und konnte es auch niemals sein. Storr hat das im Interview mit „Artforum“ freimütig eingestanden. Ebenso zweifellos aber war sie – jedenfalls im Hinblick auf die Qualität der Bilder – die beste Ausstellung, die ihm und seinem Institut zu diesem Zeitpunkt möglich war.

Die Presse schrieb Eloge auf Eloge, und die Menschen standen Schlange bis zur Fifth Avenue, um „Europe’s most challenging modern painter“ (New York Times) ihre Reverenz zu erweisen. Dabei ging es wohl nicht nur darum, in konzentrierter Form nachzuholen, was ein Großteil des kunstinteressierten Publikums trotz der ständigen Präsenz Gerhard Richters in New York seit der ersten Einzelausstellung in der Reinhard Onnasch Gallery 1973 versäumt hatte. Vielmehr schien Richter mit seiner, bei aller vermeintlichen Banalität der Motive doch immer widerspenstigen und widersprüchlichen, ja enigmatischen Malerei auf magische Weise Fragen, Stimmungen und Probleme anzusprechen, welche die noch immer unter dem Schock des 11. September stehende Stadt in diesen Monaten umtrieb. Diese sowohl in die Breite als auch in die Tiefe gehende Wirkung der Ausstellung war natürlich schlechterdings

unvorhersehbar. Sie wird wohl nirgends deutlicher als in einer Kurzgeschichte, die Don DeLillo nach einem Ausstellungsbesuch schrieb: „Baader-Meinhof“ (erstmalig publiziert im Magazin „The New Yorker“). DeLillo ließ sich von Richters Zyklus „18. Oktober 1977“ inspirieren, einer hermetisch wirkenden Folge von Bildern, die sich mit der Inhaftierung und dem Tod von führenden Mitgliedern der berüchtigten deutschen Terrorgruppe auseinandersetzen, und stellt eindringlich die unbeantwortbare Frage nach dem Sinn des Todes<sup>1</sup>.

Die deutsche Ausgabe des Katalogs zur Ausstellung des Museum of Modern Art ist das erste der beiden ebenso voluminösen wie ambitionierten Bücher, mit denen Gerhard Richter zu seinem 70. Geburtstag geehrt wurde und die ich hier zu besprechen habe. Seine Gliederung ist ebenso traditionell wie klar: Einer umfangreichen Einführung von Robert Storr (S. 7–94) folgt ein opulenter, im wesentlichen chronologisch geordneter Tafelteil (S. 97–285), an den sich wiederum ein langes und (ungeachtet einiger bezeichnender Momente mißglückter Kommunikation zwischen den Gesprächspartnern) instruktives und spannendes Interview mit dem Künstler anschließt (S. 287–309). Abgerundet wird der Katalog von einer Zeittafel, die Richters Lebensdaten zu Ereignissen der Zeit- und Kulturgeschichte in Beziehung setzt, sowie von einer Auswahlbibliographie und einem Ausstellungsverzeichnis (S. 311–336). Schon diese beiden letzten Teile des Anhangs machen Storrs Katalog zu einer Fundgrube für künftige Forschungen. Die 17 vierspaltig und in kleiner Type gesetzten Seiten des Ausstellungs- und Literaturregisters wird in Zukunft jeder konsultieren müssen, der sich mit Richters Werk näher befassen will.

Robert Storrs Text ist recht konventionell aufgebaut, eben deshalb jedoch trotz seiner Kompaktheit und der Dichte der gebotenen Informationen klar und in allen Details nachvollziehbar. (Allerdings verlangt die zwar präzise, aber mitunter doch ein wenig sperrige deutsche Übersetzung vom Leser hohe Konzentration.) Storr beschreibt Richters Werdegang in drei großen Schritten: Der Abschnitt „Anfänge“ spannt den Bogen von seiner Kindheit und Jugend bis zur Übersiedlung aus der DDR in die BRD und zu seinen ersten Photo-Bildern; „Neue Wege und Sackgassen“ führt von der Mitte der 1960er bis zum Ende der 1980er Jahre, und „Genehmigung erteilt“ handelt von den letzten rund 15 Jahren und endet bei den jüngsten Arbeiten. Immer bildet also Richters Biographie den roten Faden der Argumentation und steht die Entfaltung seines malerischen Werks im Zentrum. Das bedeutet allerdings nicht, daß der Autor den Kontext aus den Augen verliert: Kurz und prägnant werden die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen für Richters beispiellosen Aufstieg skizziert, und in Vergleichen und Analysen ergeben sich zahlreiche sinnvolle Verbindungen zu anderen zeitgenössischen Künstlern und ihren Arbeiten.

Für Robert Storr hat Gerhard Richter mit seiner Malerei unabweisbar die „Widerstandsfähigkeit der Malerei“ gegenüber neueren und vorgeblich innovativeren Kunstformen unter Beweis gestellt. Seine Arbeiten bildeten ein „piktoriales Ge-

1 Vgl. VERENA LUEKEN: Stammheim in New York, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.04.2002.

flecht“, das nur „hellwache Sinne in Verbindung mit einem beweglichen, keinen Dogmen verhafteten Denken“ durchdringen könnten (S. 15). Daß er selbst über solche „hellwache Sinne“ verfügt, stellt der Autor in zahlreichen überzeugenden Interpretationen unter Beweis. So versteht er etwa den „Atlas“ – Richters Archiv photographischer Bildvorlagen – als eine großangelegte Übung in geistiger Wendigkeit. In ihm werde die Collagetechnik mit kritischem Impetus eingesetzt und ein System geschaffen, „um Informationen gleichzeitig zu ordnen und in Unordnung zu bringen“. Wenn der „Atlas“ einerseits die „Handschrift des Künstlers“ zeige, so diene er andererseits dazu, sein „intimes Verhältnis zu den dargestellten Inhalten“ zu tarnen (S. 27). Exemplarisch diskutiert Storr dieses Problem u. a. anhand einer Gruppe von Photo-Bildern des Jahres 1965, in der die Verflechtung von Richters Familiengeschichte mit der Geschichte Deutschlands zwischen 1933 und 1945 deutlich wird: „Onkel Rudi“, „Tante Marianne“ und „Herr Heyde“. Richters Onkel Rudi fiel in treuer Pflichterfüllung als Angehöriger der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg, und seine schizophrene Tante Marianne wurde ein Opfer des Euthanasieprogramms der Nazis, an dem nicht zuletzt der Neurologe Dr. Werner Heyde entscheidend mitgearbeitet hatte. Gerhard Richter apostrophierte das Abmalen von Photographien gern als Akt der Befreiung – er habe endlich malen können, „was Spaß macht“. Tatsächlich aber, so Storr, habe er mit seinen Photo-Bildern „die Bedeutung des Begriffs Historienmalerei radikal“ verändert, denn sie seien samt und sonders bereits durch ihre – nur scheinbar neutrale – Vorlage „von Geschichte gesättigt“ gewesen (S. 38 ff.).

Die „Farbtafeln“ der späten 1960er und der frühen 1970er Jahre wiederum offenbaren nach Storr eine andere, nämlich die konzeptuelle Seite von Richters Malerei, die am besten mit den Begriffen und Theorien eines Sol LeWitt zu beschreiben sei (S. 49 ff.). Sehr ausführlich widmet sich der Autor den „48 Porträts“, geschaffen für die Biennale von Venedig 1972, die er als klares Indiz von Richters grundsätzlich ideologiekritischer (wenn nicht ideologiefindlicher) Haltung wertet. In ihnen löse der Künstler zwei ästhetische Postulate wegweisender Philosophen des 20. Jahrhunderts ein: Walter Benjamins These vom „Verfall der Aura“ zur Anti-Aura“ und Theodor W. Adornos „Forderung, Kunst müsse schwierig sein“ (S. 60 ff.). Auch die Ende der 1970er Jahre begonnene Werkgruppe der „Abstrakten Bilder“ (bis heute ist sie die größte in Richters gesamtem Oeuvre) weiß Robert Storr schlüssig einzuordnen, wenn er sie als „malerisches Modell“ begreift, das Richter neue, unvorhergesehene Möglichkeiten eröffnete, ohne daß er dabei Gefahr lief, ins Irrationale abzugleiten: „Anti-kunst ist nicht sein Ding“, resümiert Storr ebenso lakonisch wie treffend (S. 67 ff.).

Sehr beeindruckend und aspektreich sind die ausführlichen Darlegungen zum Zyklus „18. Oktober 1977“, der sich seit 1995 im Besitz des Museum of Modern Art befindet. Storr sieht ihn zum einen vor dem Hintergrund von Gemälden der 1960er Jahre, die sich historischen Themen widmen (beispielsweise die eben zitierte Trias „Onkel Rudi“, „Tante Marianne“ und „Herr Heyde“), zum anderen im Zusammenhang mit den unmittelbar vorhergehenden Arbeiten mit den Vanitas-Motiven von Kerze und Schädel sowie den drei nachfolgenden Diptychen „November“, „Dezember“ und „Januar“ – abstrakten Tafeln von großer Düsternis (S. 73 ff.). Der Autor be-

schließt seinen Essay, indem er Richters Schaffen und die ihm zugrundeliegenden Motivationen im Spannungsfeld der ästhetischen Theorien von Schiller, Nietzsche und Schopenhauer diskutiert. Für Storr ist – ungeachtet aller Schutzbehauptungen der Künstler selbst – die Person Gerhard Richter in allen Werken klar erkennbar, und zwar „als ‚Krafftfeld‘, dessen starke und gefährlich schwankende Zentrifugal- und Zentripedalkräfte [sic!] erwiesenermaßen in der Lage sind, die auseinander driftenden, aber noch entropischen Erfahrungs- und Bewusstseinsfragmente unserer heutigen Zeit zusammenzuhalten“ (S. 84 ff.). Robert Storr gelingt es damit überzeugend und ohne in Stilisierungen zu verfallen, Richter im Überblick über sein Gesamtwerk als „Maler des modernen Lebens“ und als authentischen Zeugen seiner und unserer Epoche zu charakterisieren.

Auch Dietmar Elger will mit seinem Buch „Gerhard Richter. Maler“ ein gültiges und umfassendes Bild des Künstlers und seiner Arbeit entwerfen. Die Stoßrichtung seiner auf über 400 Text- und fast 30 Anmerkungsseiten sich entfaltenden Argumentation umreißt er schon im Vorwort (S. 5 ff.). Es gehe ihm vor allem darum, die komplexe Beziehung zwischen dem als Person beinahe unbekanntem Autor und seinem weithin bekannten, abschnittsweise geradezu populären (wenn nicht gar ikonenhaften) Werk deutlich zu machen. Elger möchte mithin jene „privaten Bezüge“ rekonstruieren, die Richter selbst immer wieder und ganz gezielt geleugnet hat. Der wohlfeilen These vom „Stilbruch als Stilprinzip“ (ein weiteres wichtiges Ingredienz der vom Künstler geduldeten, wenn nicht beförderten Legendenbildung) hält er entgegen, daß Richters Malerei „eine ungewöhnliche Kontinuität und konzeptuelle Einheit“ aufweise. Geleitet von diesen grundlegenden Überlegungen sei er zu einem Text gekommen, „der Biographie, Darstellung der künstlerischen Entwicklung und Interpretation des Werkes miteinander verknüpft und versucht, ihre wechselseitigen Abhängigkeiten sichtbar zu machen“.

Niemand schien berufener zu sein als Dietmar Elger, ein solches anspruchsvolles Programm umzusetzen, schließlich war der heutige Kustos am Sprengel Museum in Hannover 1984–85 Gerhard Richters Assistent. Er erarbeitete das erste Verzeichnis von Richters malerischem Werk<sup>2</sup> und ist zur Zeit damit beschäftigt, es zu aktualisieren und bis in die Gegenwart fortzuführen. 1998 betreute Elger in Hannover die ebenso erfolg- wie ertragreiche Ausstellung „Gerhard Richter. Landschaften“, die einen ersten Überblick über ein in Richters Schaffen seit Ende der 1960er Jahre zentrales Thema gab<sup>3</sup>, und 2001 edierte er unter dem Titel „Gerhard Richter: Firenze“ ein Buch zu einer bis dahin unbekanntem 100-teiligen Serie übermalter Photographien von 1999/2000<sup>4</sup>. Aber der Autor konnte sich nicht nur auf seine in langjähriger Auseinandersetzung gewonnenen intimen Kenntnisse stützen. Er erhielt für die Arbeit an seiner Monographie obendrein freien Zugang zu Gerhard Richters Archiv und zu

2 Gerhard Richter. Bilder 1962–1985; Ausstellungskatalog, hrsg. v. JÜRGEN HARTEN, catalogue raisonné bearb. v. DIETMAR ELGER; Düsseldorf 1986.

3 Gerhard Richter. Landschaften; Ausstellungskatalog, hrsg. v. DIETMAR ELGER, mit Texten v. DIETMAR ELGER und OSKAR BÄTSCHMANN; Hannover 1998/99.

4 DIETMAR ELGER (Hrsg.): Gerhard Richter: Firenze; Ostfildern-Ruit 2001.

allen Unterlagen in dessen Atelier. Ausführliche Gespräche sowohl mit Richter selbst als auch mit Zeitzeugen und Weggefährten wie etwa René Block, Kasper König und Günther Uecker (um einige wichtige Persönlichkeiten zu nennen) ergänzten Elgers Recherche.

Der Autor gliedert seine Darstellung in elf Kapitel, deren kurze, mitunter lapidar wirkende Überschriften nicht nur bisweilen Titel und Begriffe Gerhard Richters zitieren, sondern auch mit dessen kühler, vermeintlich emotionsloser Bilderwelt korrespondieren. „Dresden“ (S. 9–43) und „Hahnwald“ (S. 389–430) bilden die Eckpunkte der Biographie – die Großstadt in Sachsen als Hinweis auf Richters Herkunft und seine erste „Karriere“ als Wandmaler in der DDR, der von staatlichen Aufträgen lebte, und die Kleinstadt bei Köln als Ort, an dem der Künstler auf dem Höhepunkt seines Ruhmes zur Ruhe kommt und ein spätes Familienglück erlebt. Eine Gefahr von Elgers Darstellung zeigt sich damit schon sehr deutlich: Sie ist darauf angelegt abzurunden und zu vereinfachen, was uneindeutig und unabgeschlossen ist. Und auch wenn der Autor betont, daß sich in Hahnwald (parallel zur Richter-Retrospektive des MoMA) noch einmal ein künstlerischer Aufbruch, ein Neubeginn ankündige, so schließt sein teleologisches Denken doch Überraschungen aus. Vor allem aber – und das ist ein besonders schwerwiegender Fehler – verleitet es ihn dazu, die eigene Zeitgenossenschaft und die daraus resultierende Befangenheit zu ignorieren.

Das „Dresden“ folgende zweite Kapitel „Kapitalistischer Realismus“ (S. 44–92) beschreibt, wie Gerhard Richter sich nach der Flucht in den Westen 1961 in der dortigen Kunstwelt neu orientierte und sich nach Experimenten mit abstrakten Formfindungsprozessen schließlich der Malerei nach photographischen Vorlagen zuwandte. In „Ausstellungen“ (S. 93–123) verfolgt Elger dann Richters schwierigen Weg zu erster Anerkennung, auf dem Partner und Förderer wie etwa Alfred Schmela, Heiner Friedrich und René Block sich als entscheidend erweisen sollten. Bemerkenswert sind in diesem Kapitel insbesondere die Reflexionen über das Phänomen der Unschärfe, das in jenen Jahren zu einer Art Markenzeichen von Richters Arbeit wird und es bis heute geblieben ist. Elger betrachtet es als Ausdruck einer selbst- und erkenntniskritischen Haltung, eines bewußten Bemühens, stets Distanz zum jeweiligen Thema oder Gegenstand zu halten<sup>5</sup>.

Nach einer Gemeinschaftsarbeit von Polke und Richter, einem Offsetdruck von 1968, heißt der nächste Teil des Buches „Umwandlung“ (S. 123–160). Er umfaßt den Zeitraum von der Mitte bis zum Ende der 1960er Jahre und handelt nicht nur ausführlich von der zeitweise sehr engen Kooperation der beiden DDR-Flüchtlinge und heutigen Malerstars, sondern auch davon, wie es Richter allmählich gelang, sich zu etablieren. „Onkel Rudi“ (S. 161–205) – die Überschrift dieses Kapitels bezieht sich natürlich auf jenes schon erwähnte Schlüsselbild von 1964 – fragt nach der Relation zwischen Richters Bildern und seiner Biographie und deckt den teils abgründigen Gehalt vieler auf den ersten Blick ganz alltäglicher und belangloser Motive auf. Wenn

5 Dem Phänomen der Unschärfe in historischer Perspektive widmete sich unlängst WOLFGANG ULRICH: *Die Geschichte der Unschärfe (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 69)*; Berlin 2002. Gerhard Richter besetzt in dieser Studie eine zentrale Position.

Elger dabei zu dem Ergebnis kommt, daß die „private Geschichte und Lebenssituation“ des Malers in vielen seiner Arbeiten sublimiert sei, so befindet er sich in voller Übereinstimmung mit den soeben referierten Thesen Robert Storrs.

Das bemerkenswert kurze Kapitel „Stilbruch als Stilprinzip“ (S. 206–224) steht wohl nicht zufällig genau in der Mitte von Dietmar Elgers Buch, denn in ihm wird das zentrale Problem der „Widersprüchlichkeit“ und „Unentschiedenheit“ im Werk Gerhard Richters diskutiert, an dem sich die Kunstkritik seit den späten 1960er Jahren abarbeitet. Wie Elger schon in seinem Vorwort andeutet, ist er im Gegensatz zu den meisten Interpreten davon überzeugt, daß Richters „künstlerisches Anliegen“ stets dasselbe geblieben sei. Jetzt bringt er es auf eine Formel: Richter „reimportiert die anti-malerischen Prinzipien des ready-made von Marcel Duchamp in die Malerei“. Nur deshalb sei es ihm möglich gewesen, nach dem „proklamierten Ende der Malerei“ überhaupt noch weiter mit Pinsel und Leinwand Bilder zu produzieren. Diese These wird durch Richters eigene Aussagen gestützt<sup>6</sup>, hätte aber gewiß noch vertieft und differenzierter dargestellt werden können. Das nachfolgende Kapitel „Biennale Venedig“ (S. 225–258) ist in erster Linie dem Hauptwerk „48 Porträts“ gewidmet, das 1972 für den deutschen Pavillon in der Lagunenstadt entstand und sich heute im Besitz des Museum Ludwig, Köln, befindet. Dietmar Elger beschreibt präzise die Genese der Arbeit und ihre Wirkung auf das damalige Publikum. Aber wenn er sie im Anschluß an Buchloh als Ausdruck der „Suche nach seinem eigenen Vater als Vorbild“ deutet, dann simplifiziert er in unzulässiger Weise und verfällt in platten Biographismus. In direkter Gegenüberstellung mit Robert Storrs anspruchsvoller Interpretation ist das besonders augenfällig.

Im folgenden Kapitel „Tourist“ (S. 259–284) – die Überschrift bezieht sich auf ein Bild Richters mit einem von Löwen zerfleischten Reisenden und soll natürlich Signalcharakter haben – geht es um die Phase der „Vermalungen“, der „Farbtafeln“ und der hermetischen „Grauen Bilder“. Bei letzteren forscht der Autor wiederum nach den „privaten Motivationen“ des Künstlers und hat sie schnell, allzu schnell gefunden: Sie seien „ein Akt der Zerstörung und der anschließenden Rettung“ gewesen. „Juno und Janus“ (S. 285–332) behandelt dann die Zeit zwischen 1975 und 1985, jenes Jahrzehnt also, in dem Richters Arbeit durch das fruchtbare Experiment der „Abstrakten Bilder“ bereichert wurde und er nach der Scheidung von seiner ersten Frau Ema in Isa Genzken eine neue Partnerin fand. Bezeichnend ist, daß der stets auf die Beziehung zwischen Biographie und Kunst abhebende Elger ausgerechnet dort vage wird und zu vorsichtigen Andeutungen Zuflucht nimmt, wo es sich um eine echte und tiefe Lebenskrise handelt. So heißt es nur, der Künstler habe „professionelle Hilfe“ angenommen, um seine private Misere zu beenden und aus der Sackgasse herauszufinden, in die er geraten war. Hier wäre Mut zu größerer Klarheit nicht nur wünschenswert, sondern im Sinne von Elgers Aufgabe als Biograph auch dringend geboten gewesen.

6 Vgl. z. B. folgende Notiz von 1982: „Seit Duchamp werden ausschließlich Readymades hergestellt, auch wenn sie selbstgemalt sind“. (Gerhard Richter, Text – Schriften und Interviews, hrsg. v. HANNS-ULRICH OBRIST; 3. Aufl. Frankfurt a. M. / Leipzig 1996, S. 93)

Das Kapitel „18. Oktober 1977“ (S. 333–389) schließlich stellt schwerpunktmäßig den gleichnamigen Bilderzyklus des Jahres 1988 vor. Von den 15 Bildern, aus denen er besteht, sind immerhin zehn reproduziert, und für die formale und inhaltliche Diskussion reserviert Elger nicht weniger als 30 Seiten. Der gedankliche Ertrag jedoch ist eher bescheiden, da der Autor vorwiegend Richters eigene Aussagen zitiert und die Deutungen anderer wiedergibt. Wiederum fällt der Vergleich mit Storrs deutlich knappen, aber originellen und stimulierenden Bemerkungen zu Elgers Ungunsten aus.

Dietmar Elgers Buch ist – das muß man ihm hoch anrechnen – detailfreudig und hält sich eng an die Quellen, und dank seiner profunden Kenntnisse ist es, was die Fakten angeht, in hohem Maße zuverlässig. Erstmals überhaupt erfährt man Näheres über Gerhard Richters Jugend und seine Familie sowie über die Ausbildung in der DDR und über sein praktisch unbekanntes Frühwerk (das freilich derart marginal ist, daß man sogleich versucht ist zu fragen, ob und inwiefern seine Kenntnis das Verständnis von Richters Schaffen beeinflussen kann). Der Leser gewinnt einen facettenreichen Eindruck von den äußeren Bedingungen einer ost-westlichen Künstlerkarriere in der Wirtschaftswunder-Zeit und von der inneren Dynamik der Kunstszene der sechziger und siebziger Jahre – mit einem Akzent auf Düsseldorf und dem Rheinland selbstverständlich. Das Buch wird daher in Zukunft ganz zweifellos zu einem ebenso ergiebigen wie zuverlässigen Referenzwerk werden. Positiv anzumerken ist ferner, daß die zahlreichen Illustrationen (sowohl die Dokumentarphotographien wie auch die Reproduktionen nach Richters Arbeiten) sämtlich gut gewählt und geschickt platziert sind.

Unglücklicherweise aber war der Autor derart um Korrektheit und Sachlichkeit bemüht, daß ihm beim Schreiben offenbar Leidenschaft und Esprit verlorengegangen sind. Wer die über 400 Seiten dieser Biographie bewältigen will, muß hoch motiviert sein, denn wirklich fesseln kann Elgers trockener Stil den Leser nur selten. Nicht umsonst sprach der Rezensent der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ von einer „Untersuchung nach Aktenlage“ und bescheinigte dem Autor einen „bürokratischen“ Zugriff auf das an Widersprüchen so reiche und folglich zum Widerspruch reizende Werk eines der bedeutendsten Maler unserer Zeit<sup>7</sup>.

Das im Vorwort gegebene Versprechen, die chronologische Schilderung von Lebens- und Werklauf auf fruchtbare Weise mit der Analyse einzelner Arbeiten zu verbinden, hat Dietmar Elger kaum wirklich eingelöst. Dazu hätte er nicht nur bei der Interpretation der Bilder eigenständiger und unabhängiger argumentieren müssen. Er hätte auch größere Distanz zu Gerhard Richter und seinen Urteilen, Meinungen und Selbstdeutungen wahren müssen. Allzu glatt gehen in diesem Buch die komplizierten Bruchrechnungen zwischen Leben und Werk auf, als daß man ihnen vertrauen möchte. Nicht umsonst meinte Bertolt Brecht (und er sprach damit keineswegs nur über das Reich der Fiktion), erst die Summe der Widersprüche mache die Einheit eines Charakters aus. Distanz und Unschärfe – diese erkenntnistheoretischen Korrek-

7 THOMAS WAGNER: Wenn der Herr Künstler sagt, daß es etwas Besonderes ist, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.10.2002.

tive des Richterschen Werks, die Elger immer wieder so deutlich herauspräpariert, hätten auch sein eigenes Unternehmen tragen müssen. Aber vielleicht stand er dazu seinem Gegenstand als ehemaliger Assistent und langjähriger Wegbegleiter des Künstlers einfach zu nahe. Dietmar Elger hätte alle Möglichkeiten und die besten fachlichen Voraussetzungen gehabt, unser Bild von „Europe’s most challenging modern painter“ auf lange Sicht zu formen. Leider hat er sie nicht genutzt.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve

**Thomas Coomans: L'abbaye de Villers-en-Brabant.** Construction, configuration et signification d'une abbaye cistercienne gothique (*Studia et Documenta*, 11); Bruxelles: Éditions Racine und Cîteaux: Commentarii cistercienses (Brecht) 2000; 622 pp.; ISBN 2-87386-200-9; € 111,43

The Cistercian abbey of Villers in Brabant is probably the most beautiful monastic site in all of Belgium. The majestic ruins of the abbey merge wonderfully into their green setting. It would seem that the monks who built the abbey on this spot could not have chosen a better site. Little does the present-day visitor realize how much work went into creating this landscape, for all is not as natural as it looks. Under the abbey's buildings and grounds is a 273 m long vault containing the river Thyle. In order to create a level terrace for the abbey buildings, in some places the surface had to be heightened by some 2 m 20. In spite of this, its ample supplies of water and its quarry providing building material made this site an ideal location for a Cistercian abbey.

The present location of the abbey of Villers was not the first. In 1146 Villers I was founded on a site provided by Gauthier of Marbais and his mother Judith on the border between the counties of Namur and Brabant. Even though the abbey chronicles, written circa 1330, mention that the new abbey was founded „in loco horroris et vastae solitudinis“, there is enough evidence to suggest this is no more than a ‚topos‘ inspired by the founding history of Clairvaux, the mother abbey of Villers, and that the new abbey was in fact provided with arable lands by its founder.

This first site proved to be inadequate and after a visit by Bernard of Clairvaux in 1147 it was decided to move the abbey to a new location in the vicinity of the present-day ruins. Half a century later, in the early years of the thirteenth century, the abbey was transferred once again and adopted the name Villers-en-Brabant. This move was not so much due to the inadequacies of the site as to political opportunism. By moving into Brabant, relations with the powerful dukes of Brabant could be strengthened, as indeed they were. Henry I showed great generosity towards the new foundation. His son Henry II was an even greater benefactor and his interest in the abbey is clearly expressed by his burial here in 1248.

During the first half of the thirteenth century the abbey thrived and work was started on the building of the great abbey church and the monastic buildings. Although much was altered in later centuries, the abbey is still by and large a thir-