

Bildtopologien bei Gerhard Richter und Sigmar Polke

Zwei Fotografien, die Gerhard Richter und Sigmar Polke mit ihren Werken zeigen (Abb. 1 und Abb. 2), können als geradezu performative Stellungnahmen der beiden Künstler zu den traditionellen Konzepten von Raumillusion und Flächigkeit des Bildes gelesen werden. In Polkes Fall haben wir es nicht mit dem Künstler vor seinem Werk zu tun, da er den Spannrahmen seines Gemäldes »Blaue Blume« von 1992 vielmehr als Turngerät nutzt, um dabei den physischen Träger der geheimnisvollen blauen Farbausdehnung mit aller Deutlichkeit vor Augen zu führen. Während die lackgetränkte transparente Bildfläche den Ausblick in einen imaginären Farbraum verheisst, sehen wir hinter dem Bild auch den Fuss des Künstlers und ein Stück des Fussbodens hindurch scheinen, so dass die bildliche Raumillusion unmittelbar durchbrochen wurde.

Gerhard Richter hingegen steht vor seinem Gemälde »Vorhang«, die Fotografie wurde 1966 in seinem Düsseldorfer Atelier aufgenommen. In diesem Fall realisieren wir auf den ersten Blick gerade nicht, dass es ein Bild ist, vor dem der Künstler steht. Die sich entsprechenden Proportionen von gemaltem Vorhang und der Körpergrösse Richters lassen uns ebenso annehmen, dass er vor einem realen Vorhang stehe, wie die einheitliche Farbgebung der Schwarzweissfotografie. Erst auf den zweiten Blick bemerken wir die Staffelei hinter der Leinwand und entdecken, dass Richter vor einem illusionären Vorhang posiert, durch den unser Blick auf die gleiche Weise getäuscht wird, wie derjenige von Zeuxis im Wettstreit mit Parrhasios.¹



1 Sigmar Polke und Reiner Speck mit dem Gemälde »Blaue Blume«, 1992, Fotografie (in: Michael Juul Holm (Hrsg.): Sigmar Polke – Alchemist, Ausst. Kat. Louisiana Museum of Modern Art, 2001, S. 41).



2 Gerhard Richter in seinem Atelier Fürstenwall, Düsseldorf, 1966, Fotografie: Peter Dübke (in: Hans-Ulrich Obrist [Hrsg.]: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 54).

Die beiden Fotografien sind bezeichnende Beispiele für die Ambivalenz, mit der Richter und Polke die gegensätzlichen Bildkonzepte behandeln: Mit ihren Gemälden spielen sie beide augenfällig auf Albertis schon zum Allgemeinplatz gewordene Vorstellung vom Bild als offenem Fenster an, durch das sich ein Vorgang betrachten lasse.² Die beiden fotografischen Präsentationen der Gemälde betonen jedoch jeweils ihren Status als flache Objekte. Dabei offenbaren die Fotografien unterschiedliche Haltungen der beiden Künstler in ihrem Umgang mit der visuellen Tradition: Während Polke als eine Art Clown erscheint, der die auratische Erscheinung seines eigenen Gemäldes ironisch bricht, präsentiert sich Richter ernsthaft und nachdenklich. Diese Haltungen kommen auch in ihrem sonstigen Oeuvre zum Ausdruck: Beide Künstler machen Bildtopologien zum Gegenstand ihrer Arbeit, indem sie Modelle von Räumlichkeit und Oberfläche des Bildes und damit auch unsere visuelle Kultur auf ihre Gesetzmässigkeiten untersuchen. Während aber Polke uns meist mit ironischen Provokationen konfrontiert, führt Richter ernsthafte Wiederholungen der traditionellen Modelle vor.

Richter und Polke begegneten sich 1962 an der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie sowohl Freunde wie auch Konkurrenten wurden.³ Während Polke mit seiner Familie schon als Jugendlicher aus dem Osten nach Westdeutschland gezogen war, hatte Richter die DDR erst ein Jahr zuvor verlassen. In der DDR noch gänzlich der Doktrin des ›sozialistischen Realismus‹ verschrieben, wurde er durch seinen abrupten Übertritt in die westliche Kunstwelt mit dem genau gegensätzlichen Modell konfrontiert: Zwar schien in der westlichen Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksformen alles möglich, doch realisierte Richter schnell, dass die abstrakten Stile ebenso ideologisiert waren wie ihr realistisches Gegenstück im Osten.⁴ Die documenta 2 in

Kassel 1959, deren Besuch Richter eigenen Berichten zufolge zur Übersiedlung in den Westen bewogen hatte, eröffnete ihm zwar eine unbekannte Mannigfaltigkeit künstlerischer Freiheiten und Ausdrucksmöglichkeiten, propagierte aber zugleich die ›Abstraktion‹ als ›universelle‹ Sprache der Kunst. Der Katalog der documenta zeigt, ebenso wie etwa Clement Greenbergs Schriften zur amerikanischen Malerei der gleichen Zeit, dass die Kunstgeschichte noch immer von einer progressiven Erzählung ausging, in der die gegenständliche Kunst von der abstrakten abgelöst werde.⁵ Seit dem frühen 20. Jahrhundert, und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg galt ›Abstraktion‹ als Paradigma für Fortschritt, Universalität und Freiheit und leistete als Erkenntnismodell und politischer ›Kampfbegriff‹ Standortbestimmungen unterschiedlicher Art.⁶ Nach Greenbergs Geschichtsmodell war die mit Edouard Manet beginnende modernistische Malerei durch den Prozess einer fortschreitenden formalen Reduktion auf ihre essentielle Eigenschaft der Flächigkeit (flatness) und einer ästhetischen Reinigung von allem Unwesentlichen gekennzeichnet.⁷

Entgegen dieser formalistischen Erzählung der Kunst kam es jedoch in den 1960er Jahren zu wiederholten Todsagungen der Malerei und ihrer vermeintlichen Ablösung durch neue Kunstformen wie die Performance-, Objekt- oder Konzeptkunst sowie durch die so genannten ›neuen Medien‹. Richter und Polke, die angesichts dieser Entwicklungen nach eigenen Positionen innerhalb der Kunstwelt suchten, fanden diese gerade im Festhalten am Medium der Malerei.⁸ Nachdem im 20. Jahrhundert schon einige vermeintlich ›letzte Bilder‹ gemalt worden waren,⁹ nutzten Richter und Polke die Geschichte der Malerei als Fundus, deren Paradigmen sie durchspielten und auf ihre Gültigkeit überprüften. In einer Revision verschiedener Stile, Gattungen und Modelle der Malerei untersuchten sie traditionelle Bildformen, um – wie hier gezeigt werden soll – auch deren ideologische Befrachtungen bloß zu legen.

Dialektik

Als Richter 1992 bereits zum zweiten Mal an der documenta teilnahm, präsentierte er ein holzgetäfeltes Bilderkabinett, in dem er die gegensätzlichen Paradigmen malarischer Darstellung direkt miteinander konfrontierte. Dreizehn der gezeigten Gemälde waren gegenstandslose graue Malereien mit zarten Farbrakeln. Dazu zeigte Richter eines seiner monochrom farbigen Scheibenreliefs mit dem Titel »Grauer Spiegel« und ein Blumenstillleben (Abb. 3). Diese Präsentation eines einzelnen Stilllebens in der rechten oberen Wandecke neben einer ganzen Reihe grauer Bilder erfordert eine genauere Betrachtung. Gemäss Clement Greenbergs bekanntem Essay über »Modernistische Malerei« von 1960, liessen sich die grauen Gemälde noch als eine quasi modernistische Reduktion auf die »einschränkenden Bedingungen, die das Medium der Malerei definieren«, beschreiben: »die plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente.«¹⁰ Demnach scheinen Richters graue Gemälde mit Farbrakeln auf den ersten Blick jenen selbstkritischen und selbstdefinierenden Prozess der Malerei fortzuschreiben, für den laut Greenberg die »Betonung der unvermeidlichen Flächigkeit des Bildträgers« fundamentaler als alles andere gewesen sei, denn »nur die Flächigkeit ist ausschliesslich der Malerei eigen.«¹¹ Während der Modernismus die Einschränkungen des Mediums als positive



3 Gerhard Richter, »Blumen«, Öl auf Leinwand, 41 x 51 cm, Privatsammlung, 1992 (in: Robert Storr (Hrsg.): Gerhard Richter. Forty Years of Painting, Ausst. Kat. New York, Museum of Modern Art; Chicago, Art Institute of Chicago; San Francisco Museum of Modern Art; Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2002/03, Ostfildern-Ruit 2002, S. 236).

Faktoren betrachtete, stellte Greenberg fest, dass die »alten Meister« der realistischen oder naturalistischen Malerei »die Kunst mittels der Kunst zu verbergen« suchten.¹² Demnach hätten sie den Widerspruch zwischen der »fortwährenden Präsenz der Flächigkeit« und der »lebhaftesten Illusion eines dreidimensionalen Raumes« umgehen oder auflösen müssen.¹³

Als treffendes Beispiel für diese altmeisterliche Ambition wäre die Gattung des Stillebens zu nennen, für die die täuschende Illusion des Werks von ebenso grosser Wichtigkeit ist wie der dargestellte Gegenstand selbst. Greenbergs Feststellung, man sehe bei einem »alten Meister« zuerst, was innerhalb des Bildes geschieht, bevor man das Bild selbst sehe, erhält demnach umso mehr Gültigkeit in Bezug auf das Stilleben. Dies scheint auch Plinius mit seiner Legende von Zeuxis und seinen gemalten Trauben, mit denen er die Vögel anlocken konnte, zu belegen, da hier gerade die Darstellung unbeweglicher Objekte derart augentäuschende Qualitäten erreichen kann.¹⁴

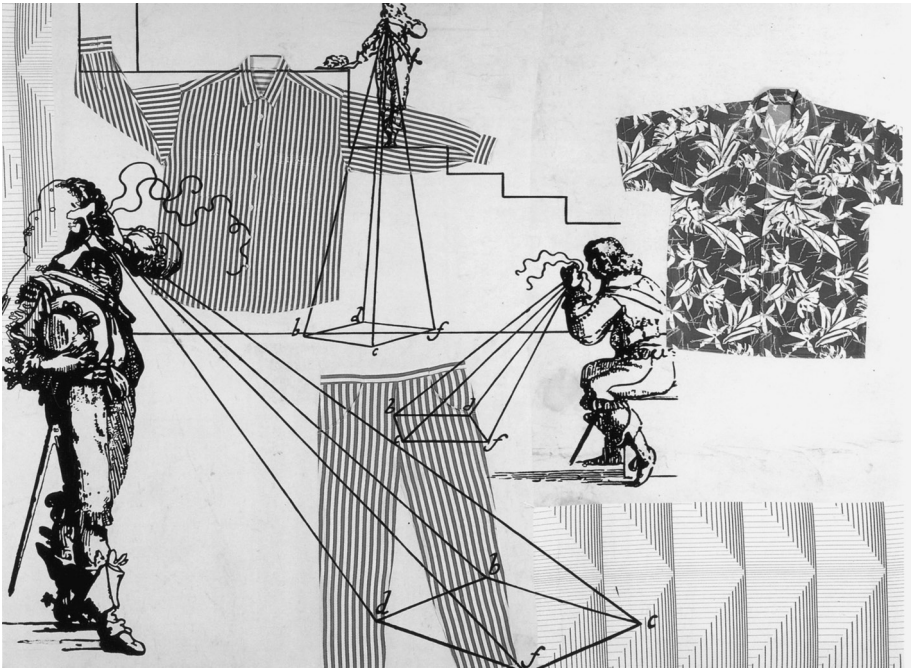
Indem Richter nun ein Stilleben zwischen den grauen Gemälden platzierte, konfrontierte er seine Monochromien mit ihrem radikalen Gegenteil. Was der Betrachtende in der Gegenüberstellung sieht, ist die unaufgelöste Dialektik zwischen

dem Bild als transparentem Fenster und dem Bild als opakem Objekt und monochromem Relief. Dabei erweist sich bereits die Gattung des Stillebens selbst als perfektes Objekt einer solchen Untersuchung, da sie seit dem 17. Jahrhundert von einer ebensolchen Dialektik geprägt ist: Während das Stilleben einerseits immer schon das Medium zu verbergen suchte, um eine möglichst perfekte Mimesis zu erreichen, war es andererseits durch eine mediale Selbstreflexivität gekennzeichnet, die sich in visuellen Meta-Kommentaren über seinen Illusionismus äusserte, wie dies Victor Stoichita gezeigt hat.¹⁵

Ein genauerer Blick auf Richters Stilleben lässt jedoch deutlich werden, dass sein Gemälde den traditionellen Konventionen der Gattung gerade nicht folgt: Richters Blumen werden nicht in einer Nische oder auf einem Tisch gezeigt, wie dies in Werken des 17. Jahrhunderts üblich war. Stattdessen sehen wir nur ein angeschnittenes Detail des Blumenstrausses, während die andere Hälfte der Leinwand nichts als einen weissen Hintergrund darstellt, der die Bildfläche sichtbar werden lässt. Victor Stoichita hat in Bezug auf die Gattung des Stillebens festgestellt: »Soll die Illusion des Trompe-l'œil perfekt sein, dann reicht die natürliche Grösse und das Vordringen des Bildes in den Betrachtterraum nicht aus; es bedarf noch der Befolgung einer weiteren Regel: die Gegenstände müssen vollständig dargestellt sein. [...] Indem diese am weitesten vorspringenden Objekte durch den Bildrahmen angeschnitten werden, zeigt sich dieses ›Beiwerk‹, dennoch und unwiderruflich, als ›Malerei‹.«¹⁶ Demnach wäre auch Richters Gemälde »Blumen« als geradezu inszenierter Regelverstoss zu lesen, der die Gattung zwar zitiert, aber in der Ausführung unterläuft und sie dabei als ›Malerei‹ entlarvt. Darüber hinaus imitiert Richter, indem er die Farbe leicht verwischt, eine scheinbar fotografische Unschärfe und verweist somit auch auf das Medium, das ihm als Vorlage für sein Gemälde gedient hat. Die verwischte Farbe zerstört den Illusionismus der gemalten Blumen und betont die Opazität des Mediums. Gleichzeitig erzeugt die Referenz Richters auf die indexikalische Struktur der Fotografie eine starke »ikonische Spannung« zwischen den Modellen einer bildlichen Opazität und einer illusionistischen Transparenz der Oberfläche.¹⁷ Damit führt nicht nur die Gegenüberstellung von Stilleben und Monochromie, sondern bereits das Einzelbild vor Augen, dass sich die Dialektik der traditionellen Darstellungsmodi nicht überwinden lässt.

Überlagerung

Sigmar Polkes Umgang mit dieser Dialektik erscheint sehr viel spielerischer als Richters mehrdeutige, aber zugleich dekorative Präsentation auf der documenta IX. In Werken wie »So sitzen sie richtig« von 1982,¹⁸ werden die traditionellen Prinzipien malerischer Darstellung nicht nur motivisch auf den Kopf gestellt: Ein Dekorationsstoff mit ornamentalem Hundemotiv dient als Malgrund, der stellenweise mit grau-weiß-blau-gelben Farbfeldern übermalt ist. Über diese Farbfelder hat Polke mit feinen Pinselstrichen grafische Motive sowohl aus Goyas »26. Capricho: Sie haben schon ihren Platz«, als auch aus Max Ernsts 1934 erschienenem Roman »Semaine de bonté« gezeichnet.¹⁹ Die Figuren aus den surreal collagierten Vorlagen Ernsts und den grotesken Erfindungen Goyas – Frauen mit Stühlen auf ihren Köpfen, eine Schlange, zwei Gesichter und eine junge Dame, die eine Tür öffnet – überschneiden



4 Sigmar Polke, »Vermessen der Kleider«, 1994, Textilien und Acryl auf Leinwand, 225 x 300 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Sammlung Garnatz (in: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, 1997/98, Ostfildern-Ruit 1997, S. 284).

einander in unterschiedlichen Proportionen und ohne ersichtlichen narrativen Zusammenhang. Polkes Überlagerung narrativer Fragmente und flächiger Ornamente und Farbfelder zerstört jegliche gewohnte Raumwahrnehmung im Bild und stellt damit die fehlende Hierarchie der Bildelemente untereinander zur Schau: Eine klare Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund wird ebenso gestört wie der perspektivische Illusionismus der sich öffnenden Tür, die statt in die Bildtiefe zu führen, von den Farbfeldern unterlegt ist.

Anstatt die Darstellungsmodi wie Richter einzeln zu wiederholen und einander gegenüber zu stellen, legt Polke vorgefundene abstrakte, ornamentale und figurative Formen in einem einzigen Bild übereinander. Eine Hierarchie oder Dichotomie zwischen den einzelnen malerischen Modellen wird dabei zugunsten der Erprobung neuer Mittel der Darstellung und Narration verneint.

Auch Polkes Werk »Vermessen der Kleider« von 1994 (Abb. 4) lässt schnell ersichtlich werden, dass es sich bei ihm meist um ironisch gebrochene Überlagerungen handelt: Eine wohlbekanntere Illustration aus Abraham Bosses Traktat über die Perspektive von 1647 ist hier in Acrylfarbe über eine Leinwand mit verschiedenen aufgenähten Kleidungsstücken gemalt. Während die drei Figuren der Illustration ursprünglich die Sehpyramide illustrieren, indem ihre Sehstrahlen sich als Fäden von ihren Augen zu den äusseren Begrenzungen geometrischer Flächen spannen,²⁰ sug-

geriert Polkes Titel, die Männer würden die Kleidungsstücke vermessen, obwohl die einzelnen Darstellungselemente nicht miteinander korrespondieren. Die Streifen und Muster der Hemden und Hosen widersprechen vielmehr jeglicher Tiefenillusion und zerstören dabei den perspektivischen Eindruck, der durch die diagrammatischen Projektionen hergestellt wird. Indem Polke banale Kleidungsstücke auf die Leinwand näht und die Figuren zusammenhangslos darüber projiziert, scheint er quasi postmodernistisch die Perspektive als reine Projektion zu entlarven und zu demonstrieren, dass unser Blick möglicherweise ebenso ›oberflächlich‹ ist wie ein gemusterter Stoff. Obwohl die Dialektik der Paradigmen dabei sichtbar bleibt, widersetzt sich Polke in Vermessung der Kleider jedoch sowohl traditionellen wie modernen Formen der Darstellung und spielt sie gegeneinander aus.

Synthese

Im Gegensatz zur Überlagerung unterschiedlicher Stile kann Polkes malerischer Gebrauch von Rasterpunkten als Überwindung der Polarisierung zweier sich ausschließender Paradigmen gelesen werden. Betrachten wir »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (nach van Hoogstraten)« von 1997 (Abb. 5), so fällt es schwer, die Ikonografie des Bildes überhaupt zu entziffern. Die Ansammlung von groben Rasterpunkten in Kombination mit Farb- und Lackflecken, die Polke absichtlich unkoordiniert auf der Malfläche verteilt hat, erinnern entfernt an eine Allover-Struktur, wie wir sie aus der so genannt Informellen Malerei kennen. Abgesehen von dieser scheinbar zufälligen Struktur von Bildelementen macht jedoch ein genauerer Blick, oder vielmehr eine grössere Entfernung vom Bild, die Rasterpunkte lesbar und offenbart uns das Bild der Heiligen Familie in einer Landschaft. Es handelt sich um eine früher Samuel van Hoogstraten zugeschriebene Zeichnung Ferdinand Bols, die Polke als Vorbild verwendet hat und die sich im Düsseldorfer Kunstmuseum befindet. Möglicherweise waren es gerade die auf dem Original befindlichen Ölflecken, die Polke zu seiner fleckigen Wiedergabe und der ›Sabotage‹ unseres Blicks angeregt haben.

Unabhängig von dieser Aneignung ist aber das Gemälde, wie fast alle Rasterbilder Polkes, als geradezu paradoxe Synthese der gegensätzlichen Paradigmen von Flächigkeit und Raumillusion anzusehen. Wie in einem Vexierbild können wir entweder die informellen Farbspuren und -flecken oder aber die Figuren in der Land-



5 Sigmar Polke, »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (nach Hoogstraten)«, 1997, Kunststoffsiegel auf Polyestergerewebe, 280 x 350 cm, Privatbesitz.

schaft sehen, wobei die beiden Darstellungsmodi nicht von einander zu trennen sind, da sie aus den gleichen malerischen Elementen gebildet werden.

Den gleichen Effekt erreicht Richter mit seinen Stadtbildern, wie auch in einigen Landschaften, in denen die Verwischung der Farben oder aber die groben Pinselstriche die naturalistische und fotorealistische Darstellung in ein informelles Allover umkippen lassen. Das subtilste Beispiel für Richters Synthese von ›Abstraktion‹ und Illusion ist jedoch der Vorhang. Aufgrund von Plinius' Anekdote von Parrhasios' Wettstreit mit Zeuxis ist der Vorhang zum Inbegriff der perfekten Mimesis und des Trompe-l'œil geworden. Sein täuschender Illusionismus markiert die Grenze zwischen dem ästhetischen Raum des Bildes und dem Betrachtterraum und wirkt daher als Repoussoir-Motiv. In Richters Vorhang bleibt die Darstellung, wie bei Parrhasios, auf dieses Repoussoir beschränkt, da der Vorhang keine gemalte Illusion hinter sich verbirgt. Anders als im Gemälde, vor dem sich Richter in seiner Fotografie präsentiert (Abb. 2), gibt es auch Varianten, die den Vorhang ohne seine untere Kante darstellen.²¹ Besonders mit diesen Versionen scheint Richter auf Albertis Velum, das halbtransparente Tuch für die proportional korrekte Darstellung des Malers, anzuspielden,²² das hier allerdings opak geworden ist, weil Richter es selbst auf einen Untergrund gemalt hat. Seine Malerei auf der Leinwand demnach nichts anderes darstellt als den Stoff selbst.

Darüber hinaus können aber die mimetischen Imitationen der Stofffalten zugleich als ungegenständliche Struktur wahrgenommen werden, die etwa an Gemälde wie Bridget Rileys »Late Morning« von 1967/68 erinnern, welche wiederum mit der visuellen Täuschung reiner abstrakter Formen spielen. In unserer Wahrnehmung können die Falten abwechselnd als mimetische und abstrakte Formen erscheinen und nehmen demnach eine Zwischenposition ein, in der – wie bei Polkes Rasterpunkten – eine Trennung der beiden Paradigmen nicht mehr möglich ist. Es scheint, als wolle Richter demonstrieren, wie ein einziger Darstellungsmodus unterschiedlichen Lesarten und Stilen dienen kann, wobei die Nähe abstrakter und mimetischer Formen auch zugleich als ironischer Seitenhieb auf die visuellen Effekte der Op-Art verstanden werden kann.

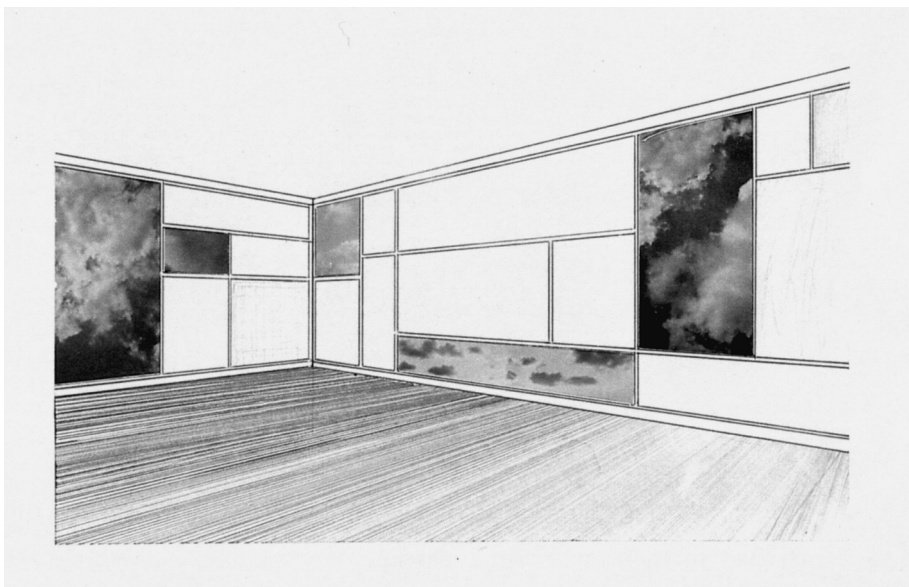
Ideologische Implikationen

Richters Montage seines Vorhangs in einen seiner gezeichneten Innenraumentwürfe macht deutlich, dass sein Gemälde nicht nur den ›Bilderstreit‹ zwischen Abstraktion und Figuration der Nachkriegskunst aufgreift, sondern auch eine Fensterausicht in die Natur suggeriert, die in anderen Variationen der Raummodelle auch durch direkte Aussichten in eine Landschaft oder ins Universum deutlich gemacht wird. In diesen Entwürfen, die alle in Richters »Atlas« dokumentiert sind,²³ wird das Konzept des Bildes als Fenster an seine traditionelle Funktion gebunden, einen Innen- von einem Aussenraum zu scheiden. Das Fensterbild schafft demnach einen Rahmen für die Wahrnehmung einer Landschaft in der Distanz, die jenseits des Gemäldes zu liegen scheint.²⁴ Vor allem aber greift Richter mit seinen Fensterausblicken in die Landschaft einen romantischen Topos auf.²⁵ Die Gattung der Landschaft wird damit sowohl innerhalb der Architekturentwürfe, als auch in seinen scheinbar romantischen Landschafts- und Wolkenbildern als eine Kategorie des Sublimen präsentiert, wodurch sie wiederum in den Prozess der Abstraktion eingebunden werden

kann. In einigen der Raummontagen im »Atlas« erscheinen die Aussichten in Wolken oder Berge durch einmontierte Fotografien gar austauschbar mit entsprechend einmontierten abstrakten Werken. In dieser Gegenüberstellung und Austauschbarkeit wird der Blick auf die Landschaft direkt mit der ›reinen Visualität‹ monochromer Oberflächen gleichgesetzt.²⁶

Richter scheint hier mit künstlerischen Mitteln eine romantische Tradition zu reflektieren, wie sie Robert Rosenblum 1975 theoretisch untersucht hat – eine Tradition, die von der sakralen Landschaft der Romantik zur transzendentalen Abstraktion und zum abstrakten Sublimen führt.²⁷ Und nicht zuletzt erinnert Richter an die Tatsache, dass die Idee der Abstraktion gerade über die Gattung der Landschaft vollzogen wurde, wenn wir etwa an Piet Mondrians sukzessive Abstraktionen von Bäumen oder Ansichten des Meeres denken.²⁸ Auch in den architektonischen Anklängen suggerieren die Raumentwürfe Richters diese Verbindung von Modernismus und Romantik, indem einige der Entwürfe Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie in Berlin von 1962–68 nachempfunden scheinen, während andere wiederum als spitzbogige Polyptichen mit Wolkenbildern auf neogothische Altarbilder referieren. In einem Interview beschrieb Richter diese Architekturfantasien als ›Andachtsräume‹ und referierte damit selbst auf den modernen Mythos von der Kunst als Zufluchtsort für religiöse Gefühle und als säkularisierte Form des Glaubens.

Ein Blick auf die Tafel 150 des »Atlas« (Abb. 6) macht deutlich, dass die Verbindung von Landschaft und Abstraktion sich darüber hinaus auch aus einer parallelen Beziehung des Fensters und des modernen Rasters ergibt. Bereits Robert Rosenblum hatte Piet Mondrians Rasterstruktur als metaphorische Wiederaufnahme des



6 Gerhard Richter, »Atlas«, Tafel 250 (Detail): Räume, 1971, Farb-Fotos in Raumskizzen montiert, 66,7 x 51,7 cm, (in: Helmut Friedel und Ulrich Wilmes (Hrsg.): Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst. Kat. München, Lenbachhaus, 1998, Köln 1997, [250]).

romantischen Fensters bezeichnet and mit dem Skelett der rechtwinkligen Fenstersprossen verglichen.²⁹ Diese Idee wurde 1985 von Rosalind Krauss in ihrer grundlegenden Studie »The Originality of the Avant-Garde« ausgebaut, in der sie das Raster (grid) als Paradigma des modernistischen Strebens nach Originalität definierte. Krauss sah den Ursprung des modernen Rasters in Fensterausblicken der Symbolisten, aber auch sie stellte fest, dass es deutlich in das frühe 19. Jahrhundert und die Romantik zurückreiche.³⁰ In diesem Punkt lässt sich Richters architektonischer Entwurf der »Tafel 150« mit Krauss' und Rosenblums theoretischen Ansätzen vergleichen: Seine Montage von verschiedenen Wolkenbildern in die Felder des Rasters auf den Wänden seines imaginären Raumes legen gerade die Grundlage des Rasters in der »Natur« bloss, die das moderne Raster doch so vehement negiert. Krauss hat diese Negation als »Schutz seines Gitternetzes vor allem, was von aussen eindringt« beschrieben, »denn das Raster hat die Räumlichkeit der Natur auf die begrenzte Oberfläche eines rein kulturellen Gegenstands zusammengeschoben.«³¹ Richter ruft nun gerade diese »zusammengeschobene« »Räumlichkeit der Natur« in Erinnerung, wenn er Raster und Wolken in Mondrian-ähnlichen geometrischen Feldern kombiniert und damit auch zu behaupten scheint, dass das anti-natürliche, anti-mimetische und anti-reale Raster, wie es Krauss bezeichnet,³² sich nicht von seiner Fensterfunktion und seinen illusionistischen and fikionalistischen Implikationen lösen kann. In ähnlichem Sinne stellt auch Krauss fest: »Diese mystische Macht des Rasters erlaubt uns zu denken, wir hätten es mit Materialismus (oder manchmal auch mit Wissenschaft oder Logik) zu tun, während es uns eigentlich eine Hintertür zum Glauben (zur Illusion oder Fiktion) öffnet.«³³

Genau diese Verbindung des vermeintlich anti-natürlichen Rasters und seiner Funktion als Fenster wird auch in Polkes durchscheinenden Leinwänden aufrechterhalten, die einerseits als Fenster erscheinen, dabei aber die Konstruktion des Spannrahmens als Raster sichtbar werden lassen. Damit gelingt es Polke, ähnlich wie Richter in seinen Architekturentwürfen, die sich ausschliessenden Konzepte von Fensterausblick und opakem Raster zu verbinden, womit er zugleich die Absurdität der jeweiligen Absolutheitsansprüche beider Paradigmen vor Augen führt. Was Krauss als anti-real beschreibt, wird bei Polke zudem auf geradezu unverschämte Weise durch subversive Manipulationen an der repetitiven Struktur des Rasters an eine Realität zurückgebunden: Sein Gemälde »Konstruktivistisch« von 1963³⁴ zum Beispiel, liest sich als geradezu bössartige Verwandlung eines Mondrian'schen Rasters in Formen mit einer sehr präzisen Bedeutung und Konnotation. Die rechtwinkligen Rasterstäbe hat Polke so manipuliert, dass sie das Fragment eines Hakenkreuzes ergeben und damit auf die starken ideologischen Implikationen jeglicher Form oder jeglichen Stils anspielen. Indem Polke einen modernistischen Stil ideologisch gesehen in sein genaues Gegenteil pervertiert, insistiert er, noch stärker als Richter, auf der symbolischen Bedeutung jeglicher Darstellungsform, ganz unabhängig davon, ob diese flächig oder räumlich sein mag.

Richters Installation »Vier Glasscheiben« von 1967³⁵ spielt den Ball zurück zum Betrachter. Indem er vier gerahmte Glasscheiben so aufstellt, dass sie einzeln über eine Achse nach vorne oder nach hinten gekippt werden können, reduziert er das Raster auf ein Minimum und schafft dabei nicht einmal mehr selbst einen illusionären Raum, der durch die Rahmen sichtbar würde. Stattdessen stellen die »Vier Glasscheiben« nur die elementaren Bedingungen für die Wahrnehmung eines Bildes zur Verfügung. Es liegt am jeweiligen Betrachtenden, eine Aussicht durch die »Fenster« zu kreieren, indem die Scheiben gedreht und dadurch Ansichten des Raumes ausgewählt werden.

Auf ähnliche Art und Weise enthielt sich auch Richters 35 Jahre spätere Ausstellung »Acht Grau« in der Deutschen Guggenheim in Berlin einer eigenen Darstellung, da sie dem Betrachtenden nur Folien für eine Spiegelung oder Projektion des Raumes bot.³⁶ Indem »Acht Grau« mit seinen monumentalen grauen, leicht gekippten Glasscheiben den Ausstellungsraum um einen gespiegelten Illusionsraum verdoppelte, entstand der Bildraum ortsspezifisch. Richter überliess es den Betrachtenden, die Bilder als flache Objekte, als reine Spiegelungen oder als Abbilder eines – architektonischen und sozialen – Umraumes anzusehen.

»Die Dinge sehen wie sie sind«, war auch die Mitteilung eines Gemäldes von Polke aus dem Jahr 1992,³⁷ das zugleich ironisch demonstrierte, dass Dinge niemals so gesehen werden können wie sie sind. Der Titel ist von hinten auf den mit Lack getränkten Bildgrund geschrieben und daher in Spiegelschrift über zwei sich perspektivisch durchkreuzenden Kuben lesbar. Damit lädt er nicht nur dazu ein, hinter die Leinwand und hinter den Sinn der Worte zu schauen, er entlarvt auch die sich perspektivisch durchkreuzenden geometrischen Formen als reine Projektion. Das Bild wird hier als vielgesichtig und zugleich vielschichtig präsentiert, indem visuelle und intellektuelle Tiefendimensionen einander gegenseitig in Frage stellen.

Ähnliche Fragen wurden auch in der grossen Ausstellung Polkes in Dallas und London unter dem Titel »The History of Everything« von 2002 bis 2004 aufgeworfen. In den dort gezeigten Gemälden, die nach Pressebildern zur amerikanischen Innen- und Aussenpolitik entstanden waren, untersucht Polke eine kollektive visuelle Kultur. Seine Themen sind zwar hauptsächlich texanischen, also amerikanischen Zeitungen entnommen, doch sein Titel »History of Everything« stellt den Anspruch, eine generelle Sicht auf unsere Zeit zu liefern. In den Gemälden »History of Everything I + II« erfasst Polke, wie Bilder gemacht und gelesen werden: das Gemälde I zeigt eine Reihe von Abbildungen abstrakter Punktraster, die wir nur als Löcher deuten können, während das Gemälde II aus den Punkterastern unterschiedliche Bilder mit banalen Sujets formt.³⁸ Hier scheint die generelle Frage gestellt zu werden, was visuelle Darstellungen von einem historischen Ereignis überhaupt sichtbar machen. In diesem Zusammenhang diente Polke auch eine der Presse entnommene Grafik zur Erklärung der Luftüberwachungstechnik der Amerikanischen Streitkräfte im Mittleren Osten als Vorlage für verschiedene Werke. Während er die Grafik in »The Hunt for the Taliban and Al Qaeda« noch als Ganzes präsentierte, zeigte er in »War and/or Peace« (Abb. 7), einem maschinengedruckten Bild, nur ein stark vergrössertes Detail aus diesem grafischen Diagramm und knickte das Werk wie eine Plane um eine Ecke des Museumsraumes, so dass jegliche räumliche Orientierung



7 Sigmar Polke, »Corner Piece, War and/or Peace«, 2002, Maschinenbild auf Stoff, 366 x 954 cm (in: John R. Lane und Charles Wylie (Hrsg.): Sigmar Polke. History of Everything. Paintings and Drawings 1998–2003, Ausst. Kat. Dallas, Museum of Art; London, Tate Modern, 2002–2004, New Haven/London 2004, S. 32).

im Bild verunmöglicht wurde. Gemäss David Hickey führte uns Polke hier vor Augen, dass nicht nur die Museumsbesucher in den vergrösserten und dekontextualisierten Ausschnitten sehen, was sie zu sehen wünschen, sondern dass auch die hier thematisierten fotografischen Überwachungsbilder nur auf diese Weise zu lesen seien: »In dieser Parabel von sozialen Distanzen können die Piloten der Überwachungsflugzeuge, wenn sie aus extremer Höhe hinunter schauen, den Freund nicht vom Feind unterscheiden, und der Museumsbesucher, der aus zu grosser Nähe auf die vergrösserten Bilder schaut, ist ebenso verloren dabei, einen Reiter von einem Tintenklecks zu unterscheiden.«³⁹ Perspektive und Bildtiefe, Räumlichkeit und Oberfläche, Illusion und Abstraktion werden hier nicht als mediale und stilistische Konzepte der Kunst untersucht, sondern direkt auf ihren ideologischen Anteil an der Herstellung historischer Fakten befragt. Der Betrachterstandpunkt ist demnach nicht länger eine kunsttheoretische Grösse aus der Perspektivlehre, sondern wird von Polke als korrekte »soziale Distanz« eingefordert.

Anmerkungen

- 1 Gaius Plinius Secundus [d.Ä.]: *Naturalis historiae* – Naturkunde, lat.-dt, hrsg. v. Roderich König. München 1978, S. 54 f.
- 2 Leon Battista Alberti: *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae/Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin. Darmstadt 2000, S. S. 224 f.
- 3 Zur Freundschaft, Zusammenarbeit und Konkurrenz beider Künstler, vgl. Hubertus Butin: Gerhard Richter und Sigmar Polke – eine Künstlerfreundschaft als mikrosoziales System. In: *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, hrsg. v. Julia Gelshorn, Bern/Frankfurt a.M./New York u. a. 2005, S. 43–

- 59; Dietmar Elger: Gerhard Richter, Maler. Köln 2002, S. 230.
- 4 Vgl. dazu: Jost Hermand: Die restaurierte ›Moderne‹. Zum Problem des Stilwandels in der bildenden Kunst der Bundesrepublik Deutschland um 1950. In: Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß, hrsg. v. Friedrich Möbius, Dresden 1984 (Fundus-Bücher 89/90), S. 279–302; Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, hg. v. Laszlo Glozer, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Köln. Köln 1981, S. 172–211; Bernd Growe: Bilderstreit um die Moderne. Zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit. In: 1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Dieter Honisch, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 673–682; Martin Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten. In: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, hrsg. v. Dieter Bänsch, Tübingen 1985 (Deutsche TextBibliothek, 5), S. 209–222; Ulrike Wollenhaupt-Schmidt: documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945–1960. Frankfurt a.M./Berlin/Bern 1994 (Europäische Hochschulschriften 28/219).
- 5 Werner Haftmann: Malerei nach 1945. In: II. documenta '59. Kunst nach 1945, Ausstellungskatalog, Kassel, Museum Fridericianum, Orangerie und Bellevue-Schloss, 1959. Köln 1959, Bd. 1, S. 11–19, bes. 12–14; Clement Greenberg: Modernistische Malerei [1960]. In: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997 (Fundus-Bücher 133), S. 265–278. Zur Geschichtskonstruktion Greenbergs, vgl. auch Irving Sandler: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s, New York: Icon Editions, 1996, S. 2–7; Arthur C. Danto: Das Fortleben der Kunst. München 2000, S. 93–113.
- 6 Haftmann (Anm. 5), S. 14; Peter J. Schneemann: Entwürfe der Abstraktion. Begriffe, Geschichten und Werte. In: Kunst und Architektur in der Schweiz, 2 (2001), S. 6–11. Für die französische Malerei, vgl. Harriet Weber-Schäfer: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945. Köln 1997.
- 7 Greenberg (Anm. 5), S. 265–268.
- 8 Zur Situation der Kunst in den sechziger Jahren, vgl. Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Städtischen Kunsthalle. Köln 1990. Dabei war Richters und Polkes Hinwendung zu einer ›neuen Malerei‹ selbstverständlich Teil einer größeren Bewegung in Deutschland; vgl. etwa Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–88, hrsg. v. Thomas Krens, Michael Govan und Michael Thompson, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Kunstmuseum u.a. München 1989.
- 9 Vgl. dazu Peter Weibel: Das Bild nach dem letzten Bild – The Picture after the Last Picture. In: Das Bild nach dem letzten Bild – The Picture After the Last Picture, hrsg. v. Peter Weibel und Christian Meyer, Ausstellungskatalog, Galerie Metropol Wien. Köln 1991, S. 183–213 (engl. S. 215–233); Douglas Crimp: Das Ende der Malerei [1981]. In: Ders.: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne. Dresden/Basel 1996, S. 100–122; Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei. Ostfildern-Ruit 1997.
- 10 Greenberg (wie Anm. 5), S. 267–268.
- 11 Ebd., S. 268.
- 12 Ebd., S. 267.
- 13 Ebd., S. 268–269.
- 14 Plinius: Naturalis historiae (wie Anm. 1).
- 15 Victor I. Stoichita: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes. Paris 1993.
- 16 Ebd., S. 14 f.; dt. Übersetzung: Ders.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998, S. 16.
- 17 Zur »ikonischen Spannung« und der »ikonischen Differenz« zwischen Opazität und Transparenz des Bildes, vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–38, bes. S. 35; Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt am Main 1984, S. 241–243; Axel Müller: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick. München 1997; vgl. auch Philippe Junod: Transparence et opacité. Essai sur

- les fondements de l'art moderne. Lausanne 1976.
- 18 Sigmar Polke: So sitzen Sie richtig (nach Goya), 1982, Dispersion auf Stoff, 200 × 180 cm, Baden-Baden, Sammlung Frieder Burda.
 - 19 Vgl. dazu Gabriele Wix: Von Schlangen, schlafenden Müttern und Schmetterlingen ohne Flügel. Polke liest Ernst/Of Snakes, Sleeping Mothers, and Butterflies without Wings. Polke reads Ernst. In: Parkett 30 (1991), Dezember, S. 100–108, bes. S. 102–103.
 - 20 Abraham Bosse: Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral, Ensemble des places et proportions des fortes et faibles touches, teintes ou couleurs. Paris 1647–48; vgl. auch Martin Kemp: The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven/London 1990.
 - 21 Gerhard Richter: Vorhang II, 1965, Öl auf Leinwand, 200 × 195 cm, Berlin. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
 - 22 Alberti: Die Malkunst (wie Anm. 2), S. 248–251; vgl. auch die Einführung von Oskar Bätschmann, S. 69–72.
 - 23 Gerhard Richter: Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, hrsg. v. Helmut Friedel und Ulrich Wilmes, Ausstkatalog München, Lenbachhaus. Köln 1997, Tafeln 218–254; der montierte Vorhang findet sich auf Tafel 248.
 - 24 Vgl. zum Fensterbild als Ausblick in eine Landschaft, Stoichita (wie Anm. 15), S. 51.
 - 25 Vgl. dazu Lorenz Eitner: The Open Window and the Storm-Tossed Boat: an Essay in the Iconography of Romanticism. In: The Art Bulletin 37 (1955), S. 281–290; Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. In: Ludwig Grote (Hrsg.): Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. München 1970 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 6), S. 13–165.
 - 26 Zum Topos der reinen Visualität durch Purifikation, vgl. Greenberg (wie Anm. 5), S. 267; vgl. auch Mark A. Cheetham: The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting. Cambridge 1991.
 - 27 Robert Rosenblum: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981 [Originalausg.: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. London 1975].
 - 28 Vgl. dazu auch Regine Prange: Das ironische Gesamtkunstwerk. Zur Richter-Retrospektive in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. In: Kunstchronik 47 (1994), S. 563–579, bes. S. 572.
 - 29 Rosenblum (wie Anm. 27), S. 184.
 - 30 Rosalind Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Dresden 2000 (Geschichte und Theorie der Fotografie 2) [Originalausg.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge/MA./London 1985], bes. S. 57–60.
 - 31 Ebd., S. 206.
 - 32 Ebd., S. 51.
 - 33 Ebd., S. 55.
 - 34 Sigmar Polke: Konstruktivistisch, 1968, Dispersion auf Leinwand, 150 × 125 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen (Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichfonds, Sammlung Franz von Bayern).
 - 35 Gerhard Richter: Vier Glasscheiben, 1967, Glas und Eisen, 4teilig, je 190 × 100 cm, London, Anthony d'Offay Gallery.
 - 36 Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richters Acht Grau: zwischen Vorschein und Glanz. In: Gerhard Richter: Acht Grau. Ausstellungskatalog, Berlin, Deutschen Guggenheim. New York 2002, S. 13–29.
 - 37 Sigmar Polke: Die Dinge sehen wie sie sind, 1992, Kunststoffsigel und Kunstharzlack auf Polyesterewebe, 300 × 225 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Sammlung Garnatz.
 - 38 Sigmar Polke: History of Everything I + II, 2002, verschiedene Medien auf Stoff, 403 × 303 cm, New York/Köln, Courtesy Galerie Michael Werner,
 - 39 Dave Hickey: Sigmar Polke's Appointment in Texas. In: Sigmar Polke. History of Everything. Paintings and Drawings 1998–2003, hrsg. v. John R. Lane und Charles Wylie, Ausstellungskatalog Dallas Museum of Art u.a. Dallas 2003, S. 22–31, S. 27 [eigene Übersetzung].