

Gerhard Richter in den USA

Vorbemerkung der Redaktion: Bei der vielbeachteten New Yorker Ausstellung hat sich dankenswerterweise die Gelegenheit ergeben, einander ergänzende Berichte einer Schweizer und einer amerikanischen Kollegin nebeneinander vorzustellen.

Die Biographie als Schlüssel zum Werk

Zur Retrospektive *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* im New Yorker Museum of Modern Art (weitere Stationen: The Art Institute of Chicago 22.6.-15.9.2002, San Francisco Museum of Modern Art 11.10.2002-14.1.2003 und Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 20.2.-18.5.2003)

Katalog: *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, hrsg. von Robert Storr, Ostfildern: Cantz, 2002; die Seitenangaben beziehen sich auf die deutsche Ausgabe des Katalogs.

Der Titel, den Robert Storr, Senior Curator des Museum of Modern Art in New York, seiner amerikanischen Retrospektive des deutschen Künstlers Gerhard Richter verliehen hat, ist Programm: Vor 63 Jahren hatte der erste Direktor des MoMA, Alfred H. Barr, Pablo Picasso mit einer fast gleichnamigen Ausstellung *Picasso: Forty Years of his Art* geehrt, die nahezu 300 Werke präsentierte. Mit 188 Gemälden aus allen Schaffensphasen stellt Storr nun Gerhard Richter als wichtigsten europäischen Künstler der Gegenwart und damit als deutschen 'Erben' Picassos vor. Nicht nur der Titel suggeriert eine Parallelisierung mit Picasso, auch das Konzept der Ausstellung legt einen Vergleich nahe: Die Retrospektive, welche bis Mai 2003 auch in Chicago, San Francisco und Washington zu sehen sein wird, ist bis auf zwei Ausnahmen eine reine Gemäldeschau. Richter wird hier als Meister der Malerei präsentiert, seine Gemälde hängen als unkommentierte Meisterwerke in chronologischer und zum Teil thematischer Ordnung an den weißen Museumswänden. Die Art der Präsentation macht das Hauptanliegen des Kurators klar ersichtlich: In der chronologischen Reihenfolge wird die bereits legendäre stilistische Heterogenität in Richters Gesamtwerk demonstrativ zur Schau gestellt. Hierin äußert sich Storrs Bemühen,

dem amerikanischen Publikum den Greenbergschen Fortschrittsglauben an eine lineare Entwicklung der Kunst von der Figuration zur Abstraktion und an entsprechende Rollenmodelle eines Piet Mondrian oder Jackson Pollock auszutreiben. In seinem langen Katalogessay erklärt er, Picasso sei als »Inbegriff der Moderne« bisher der einzige Künstler, der mit seinem Stil-Pluralismus in Amerika Anerkennung gefunden habe (S. 12). Mit seiner großen Richter-Schau fordert Storr jene Anerkennung nun auch für den deutschen Gegenwartskünstler ein.

Zudem wird Richters Werk einmal mehr als Beweis für die »Widerstandsfähigkeit der Malerei« angeführt, da diese nach mehrfacher Totsagung »weitgehend von Richters strenger Prüfung abhängig geworden« sei, durch ihn aber überlebt habe und floriere (S. 15). Storr verzichtet darauf, in der Ausstellung Richters Aquarelle, Zeichnungen, Multiples oder den *Atlas* seiner Bildvorlagen als Ergänzung heranzuziehen. Der Schaffensprozeß, welcher bei Richter durch jene eigenhändige Vorlagensammlung in außergewöhnlicher Weise dokumentiert ist, wird somit in der Präsentation gänzlich ausgeblendet.

Der Ausstellungsrundgang beginnt mit dem Gemälde *Tisch* (Abb. 1) von 1962, das Richter selbst zur »Nr. 1« seines *Catalogue raisonné* erklärt hat. Storr greift somit



Abb. 1 Gerhard Richter, *Tisch*, 1962, GR 1. San Francisco, Museum of Modern Art (S. 107)

Richters programmatischen Akt auf und erklärt den 'Bilderstreit', welchen das Gemälde in der Überlagerung von abstrakter und figurativer Malerei thematisiert, zum Prinzip seiner Ausstellung. In dieser folgt er weitgehend der vom Werkkatalog vorgegebenen Chronologie, allerdings nicht ohne in seinem Essay die wichtige Feststellung zu machen, daß Richter mit jener eigenhändigen Numerierung seiner Werke ein »empirisches, narratives Konstrukt« (S. 27) liefere, indem er die Bilder entsprechend ihrer nachträglich befundenen Wichtigkeit und Bedeutung einordne. Storrs Hängung greift diese Fiktion dergestalt auf, daß in allen Räumen die Gleichzeitigkeit verschiedenster Stilrichtungen auf geradezu penetrante Weise vor Augen geführt wird.

Daß Richter die Dialektik von Abstraktion und Figuration aber nicht nur in seinem Gesamtwerk aufhebt, sondern bereits in einzelnen Werken die Synthese beider Stile anstrebt, geht dabei unter. Während Gemälde wie *Tisch* den 'Bilderstreit' direkt zum Thema erheben, indem sie zwei konträre künstlerische Positionen in einem Bild gegeneinander stellen, sind in diesem Zusammenhang vor allem jene Arbeiten interessant, welche den Gegensatz nicht mehr als solchen erkennen lassen und das Bild in der Schwebe zwischen Figuration und Abstraktion belassen: So offenbart eine eingehende Betrachtung des ausgestellten *Seestücks* (*See-See*) von 1970 (Abb. 2), daß der Bildtyp, den Richter etliche Male behandelt hat (in der Ausstellung sind drei weitere Beispiele zu sehen), hier in eine Montage verwandelt wird, die statt des Himmels über dem Meer eine zweite Ansicht des Meeres quasi als Spiegelung präsentiert. Dabei erinnert die Struktur der Wellen derart an Wolkenformationen, daß die künstliche Konstruktion auf den ersten Blick kaum zu erkennen ist. Die entsprechende Vorlage im *Atlas*, welche sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog fehlt, zeigt jedoch,



Abb. 2 Gerhard Richter, *Seestück (See-See)*, 1970, GR 244. Berlin, Staatl. Museen PK (S. 154)

daß Richter von zwei fotografischen Meeresansichten die Partie des Himmels abgeschnitten und die verbleibenden Teile übereinandergesetzt hat. Was zunächst wie das Zitat eines erhabenen Landschaftsbildes wirkt, entpuppt sich letztlich als absichtliche Täuschung. Die Wellenstruktur ist damit 'ungegenständliches', informelles Muster und mimetisches Abbild der Natur zugleich. Nicht zu vergessen ist, daß Richter sich mit dem *Seestück* motivisch in eine über Caspar David Friedrich und Gustave Courbet bis Mondrian reichende Bildtradition einreicht, an der sich die »Genese der Abstraktion« vollzogen hat (siehe R. Pranges Rez. der Richter-Retrospektive 1994 in: *Kunstchronik* 47, 9, 1994, S. 572). Daß der Künstler mit seinen Gemälden auf diesen Diskurs der Abstraktion verweist und eben keine romantischen Landschaften malt, sondern Typen und Paradigmen der Gattung aufgreift, in denen er Landschaft als Kategorie von Bildermacht und ästhetischem Erleben versteht, wird bei Storrs nicht reflektiert. Zudem wäre anhand der ausgestellten Werke *Abstraktes Bild* (551-6) von 1984 und *Busch* von 1985 oder auch an Richters Fotoübermalungen seit den 70er Jahren zu verdeutlichen, wie gerade aus der Landschaft das abstrakte Bild entwickelt wird.

Die Synthese von 'Abstraktion' und 'Figuration' ließe sich in ähnlicher Weise auch an Richters *Stadtbildern* (Abb. 3) zeigen, deren Bildsprache zwischen naturalistischer Abbildung und informellem Farbauftrag schwankt, oder an seinen *Spiegeln*, die als rückseitig bemalte Glasscheiben zugleich in 'illusionistischer' Manier den gegenüberliegenden Raum des Betrachters abbilden, rein technisch gesehen aber monochrome

Gemälde sind. Schließlich können auch die sog. *Abstrakten Bilder* (Abb. 4) als mimetische Nachbildungen von kleinen Skizzen oder als Vortäuschungen tachistischer Malerei entlarvt werden, was im Katalog auch durch den Verweis auf die zugrundeliegenden »Ready-made-Motive« (S. 68), die »illusionistische Untermalung« (S. 70) oder die Maltechnik geschieht. In der Ausstellung ist eine derart konzeptuelle Rezeption der Gemälde jedoch kaum möglich, da die Gruppierung der Werke und der Verzicht auf die Präsentation der *Atlas*-Vorlagen eine rein sujet- und allenfalls noch gattungsbezogene Wahrnehmung fördern. Erst in den letzten Räumen verliert sich Storrs thematische Zielstrebigkeit, denn der Besucher erhält hier keinen Anhaltspunkt mehr, wie er mit der Vielfalt der dargebotenen Themen und Stile umgehen soll. Eine Ergänzung der Gemälde durch Richters fotografische Multiples hätte hier den Aspekt der Wiederholung in Selbstzitat als eine Lesart des künstlerischen Spätwerks ermöglicht.

Im Katalogtext betitelt Storr den Maler mit Bezug auf Sol LeWitts Definition von »konzeptueller Kunst« ausdrücklich als »Konzeptkünstler« (S. 50), dennoch greift er jene 'Konzepte' Richters nur bedingt auf. Es sind die Inhalte der Bilder, welchen er nachgeht und welchen er eine jeweils spezifische Umsetzung in die Malerei zuschreibt. Sein Interesse gilt der Qualität jedes einzelnen Meisterwerkes im Gegensatz zu einer in der Kunstkritik vorherrschenden Verallgemeinerung der Gemälde in ihrer Zuordnung zu größeren Werkgruppen.

Dieser Schwerpunkt äußert sich in der Ausstellung in einigen thematisch geordneten Räumen, einerseits nach den Gattungen der Malerei (Stilleben, Landschaft, Porträt und Historie) und andererseits nach inhaltlichen Erweiterungen dieser zu Themenkreisen wie 'Pornographie, Sport, Freizeit', '2. Weltkrieg' oder 'Frauen aus der Presse'. Damit bezieht Storr eindeutig Stellung bezüglich der in der Richter-Rezeption umstrittenen Frage nach den Inhalten seiner Gemälde, in welcher der Künstler selbst durch widersprüchliche Äußerungen gezielt Verwirrung stiftet. Storr, der in seinem Essay die meisten seiner Interpretationen mit den Aussagen des Künstlers legitimiert und unterstreicht, setzt sich hier über Richters angebliche Geringschätzung seiner Bildthe-

men hinweg und faßt das *Œuvre* unter dem Stichwort »Ikonographie des Alltags« (S. 34) zusammen. Richter ist damit für ihn der Inbegriff des von Charles Baudelaire beschriebenen »Malers des modernen Lebens« (S. 40f.).

Indem Storr den realen Personen und Ereignissen in der Fotomalerei auf den Grund geht, arbeitet er eine erstaunliche Themenvielfalt heraus. Seine daraus folgende These, Richters graue Verwischungen seien entsprechend themenspezifisch zu deuten, da sie keinesfalls immer die gleiche Wirkung erzeugten, erscheint dabei einleuchtend. In seiner Analyse führt diese Annahme jedoch lediglich zu bisweilen sentimental Bildbeschreibungen, wie etwa im »fast zärtliche[n] Porträt einer trauernden Frau« oder im authentischen Blick auf ein »glaubhaft verliebtes« Paar (S. 36). Richters »öffentliche« Bildnisse werden gemäß Storr durch die malerische Umsetzung individualisiert und mit Gefühl befrachtet, da die Vorlagen aus der Presse »durch zu häufiges Sehen scheinbar jedes Gefühl verloren haben« (S. 37) – eine Deutung, die den Glauben an den Mythos einer emotionalen Malerei gegenüber der technisch rationalen Fotografie noch nicht überwunden zu haben scheint. Als eine inhaltliche Konstante will Storr in Richters *Œuvre* den Tod erkennen, der schließlich auch in die verschiedenen Versionen von *Klorolle* (Abb. 5) hineingedeutet wird, mit der Behauptung, es handle sich um »Vanitas-Darstellungen« (S. 34). So erhalten bei Storr »Stühle und andere Haushaltsgegenstände den Status von Totenschädeln«, wie auch »der banale Schnappschuß das Nachdenken über den vergeblichen Kampf gegen die Sterblichkeit« (S. 37) repräsentiere. An dieser Stelle wird deutlich, daß die Bemühung, die Bilder vom Sujet her zu interpretieren, einer ähnlichen Generalisierung erliegt wie die Ordnung von Richters Werk nach vermeintlichen Stilphasen. Zudem offenbart sich hier eine 'ungebrochene' ikonographische Lektüre von Gemälden, die jene traditionelle



Abb. 3 Gerhard Richter, *Stadtbild PL*, 1970, GR 249. New York, Museum of Modern Art (S. 148)



Abb. 4 Gerhard Richter, *Abstraktes Bild*, 1977, GR 417. Toronto, Art Gallery of Ontario (S. 186)

Rezeptionshaltung gerade unterlaufen. In ihrer Ambivalenz zwischen mechanischer Bildherstellung und handwerklicher Qualität, ihren Referenzen auf paradigmatische Bilder der Kunstgeschichte und ihrer Intermedialität in der Imitation anderer Medien erweisen sich Richters Gemälde als Transformationen und Brechungen moderner Bildkonzepte. Ihre komplexen Überprüfungen von Topoi der Kunstgeschichte wie dem 'Bilderstreit', dem spontanen Ausdruck des Künstlers in seiner malerischen Handschrift oder dem Geniekult kommen jedoch in der chronologischen und inhaltlichen Ausrichtung der Ausstellung kaum zum Ausdruck.

Augenfällig ist in dieser Betrachtungsweise die Gewichtung von Richters Darstellungsinhalten zugunsten seiner Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Diese drückt sich in ausführlichen Analysen jener Bilder aus, die in irgendeinem Sinne die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland thematisieren und die Robert Storr veranlassen, Richter zum politischen Maler zu stilisieren, der die »anhaltende Durchsetzung des bundesdeutschen Alltags mit Nazis so nüchtern, so unerschrocken und

von so vielen Seiten« (S. 39) wie kein anderer deutscher Maler unserer Zeit beleuchte. Die Zusammenführung jener Werke in einem Ausstellungsraum macht diese Einschätzung schließlich auch für den Ausstellungsbesucher sichtbar und ignoriert in diesem Falle auch die von Richter vorgegebene Chronologie, in welcher die Serie der Kampfflugzeuge durch banale Sujets wie *Kuh* und *Sekretärin* unterbrochen wird. Zum eigentlichen Kernstück seiner Ausstellung macht Storr aber den 1995 vom MoMA angekauften RAF-Zyklus 18. *Oktober 1977*. Nicht nur bilden die von Storr bereits im Jahr 2000 in einer Sonderausstellung präsentierten Bilder den Mittelpunkt der Retrospektive, sie sind auch die einzigen, die von einem ausführlichen Wandtext eingeleitet und somit in ihrer Bedeutungsschwere erläutert werden. Richter wird hier dem amerikanischen Publikum als verantwortungsbewußter deutscher Künstler präsentiert, dessen Erfolg sich in seiner kritischen und facettenreichen Auseinandersetzung mit der

düsteren Vergangenheit seines Landes legitimiert. Entsprechend viel Platz nimmt im Katalog die Schilderung der künstlerischen Vita ein, in der besonders das Verhältnis der Familie Richters zum Nationalsozialismus und zum DDR-Regime beleuchtet wird. Richters wiederkehrende Konfrontation mit »totalitären Denksystemen« (S. 44) – zunächst mit den ideologischen Forderungen eines politischen Regimes, später mit denen der Avantgarde – wird bei Storr zum Erklärungsmodell erkoren, sowohl für die inhaltliche Deutung des Werks als Reflexion über das »neue Gesicht Europas« (S. 40), als auch für die stilistischen Merkmale der Bevorzugung von grauer Farbe und ihrer Verwischung. Dabei ist Storr bemüht, Richter einerseits in die zeitgenössischen Bewegungen der Kunst einzuordnen und andererseits die amerikanische Beanspruchung einer Vormachtstellung in der Gegenwartskunst zu relativieren und die 'Errungenschaften' der Europäer, wie etwa eine eigene Entwicklung des internationalen Phänomens 'Pop Art', hervorzuheben. Letztendlich führen die Verquickung des Werks mit der Biographie Richters und seine Einbettung in die deutsche Nachkriegssituation jedoch wieder zu den bekannten Beschwörungen des Künstlers als »Zweifler«, »Suchender«, »Klischeezertrümmere« (S. 15) und »Meister der Distanzhaltung« (S. 89).

Die Menge an im Katalog zusammengetragenen Fakten, Hintergrundinformationen und an geleisteten Verknüpfungen ist beachtlich, die Werkanalyse folgt jedoch oft dicht den Notizen und Selbstinterpretationen des Künstlers. In logischer Konsequenz kommt am Schluß des Katalogs dieser im Interview selbst zu Wort: Hier jedoch verweigert Richter in kaum verborgener Ironie dem Ausstellungskurator jegliche Festlegung auf Inhalte, Stellungnahmen und Intentionen in seinem Werk. Vielmehr spielt er in bekannter Manier künstlerische Rollenmodelle gegeneinander aus und entzieht sich damit dem Porträt, das Storr von ihm entwerfen möchte.

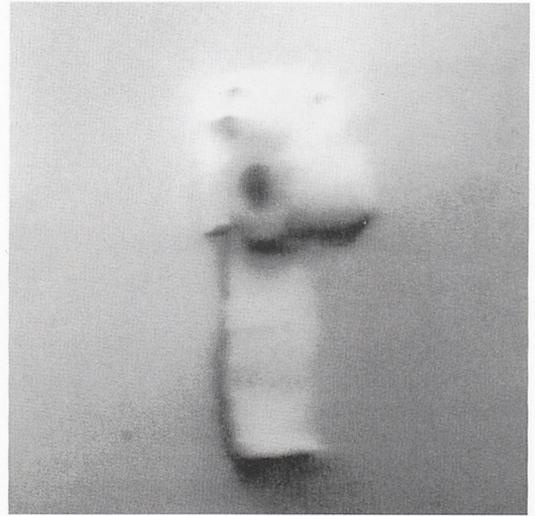


Abb. 5 Gerhard Richter, *Klorolle*, 1965, GR 75-3. Mendrisio, Courtesy Massimo Martino Fine Arts and Projects (S. 113)

Die in New York sehr gesplante Rezeption von Richters Retrospektive scheint sich somit durchaus in der Konzeption der Ausstellung zu begründen: Sowohl das Bild des »Good German« (wie der *New Yorker* seine anerkennende Rezension betitelte) oder des »bedeutendsten Malers Europas« (*New York Times*), als auch das von »Saint Gerhard of the Sorrows of Painting«, mit dem Jed Perl seinen Verriß der Ausstellung des »Bullshit Artist« in *The New Republic* überschrieb, sind in der Präsentation Richters als Held der Malerei und als kritischer Dokumentator seiner Zeit angelegt. So wird Richter einerseits in seinen Stilwechseln und seiner Thematisierung der deutschen Geschichte eine marktkonforme Ausrichtung vorgeworfen, während andererseits sein Werk einfach als trist oder gar langweilig abgetan wird. Es ist hier vorrangig der Inhalt der Bilder, der von Richters Kritikern zum Diskussionsgegenstand erhoben wird – ein Ansatz, den Robert Storr mit seiner Retrospektive letztlich selbst vorgibt.

Julia Gelshorn