

München unvergleichlich viel bezeichnender für Goethes Kunstverständnis gewesen. In Heidelberg sah er 1815 bei den Boissérées diesen „großen Eyck“, und Wilhelm Grimm berichtet darüber: „Vor dem großen Bild Eycks hat Göthe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: 'Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist als alles, was ich gemacht habe.'“ Wenn dieses oder andere Bilder dieser Sammlung nicht verfügbar gewesen wären, hätte man doch auf jeden Fall die Lithographien Strixners nach einigen Gemälden präsentieren können. Daß Goethe schließlich auch Lochners Dombild in Köln gesehen und Stiche Martin Schöns (=Schongauers) bewundert hat, wäre dem Ausstellungsbesucher (und nicht nur dem Katalogbenutzer) doch auch zu vermitteln gewesen.

Daß dies aber letztlich gar nicht gewünscht war, verrät das groteske Einleitungskapitel des Katalogs von Sabine Schulze. Danach sind nämlich „kunsthistorische Entwicklungslinien“ wichtiger als ein „philologisch orientierter Ansatz“, ja Goethe darf nicht „als Kassenmagnet und Stichwortgeber mißbraucht werden“. Da wir heute gegenüber Goethe einen verbesserten „Kenntnisstand“ der Kunstgeschichte besitzen, darf „der authentische Bezug zu seiner Person kein vordringliches Auswahlkriterium sein.“ „Damit ist jeder Reverenz vor dem Olympier deutlich Einhalt geboten.“ Wie das damit vereinbar ist, daß man in der Abteilung „Goethe im Porträt“ den „Olympier“ reihenweise auf den Sockel hebt, bleibt das Geheimnis von Sabine Schulze. Doch es kommt noch schöner. Denn sie fragt: „Würde ihm diese Ausstellung gefallen?“, und gibt dann selbst die herrliche Antwort: „er muß die hier zusammengekommenen Werke als Angebot zum Erkenntnisgewinn begeistert aufnehmen!“ Nachdem man Goethe so zum Lehrling ernannt hat, der von der heutigen Kunstgeschichte Anweisungen entgegenzunehmen hat, wundert man sich nicht mehr über gönnerhafte Sprüche wie den, daß Goethe „der letzten Abteilung dieser Ausstellung nicht mehr folgen“ könne, ja daß er die Turners „nicht verstanden“ hätte: „gnadenlos sprengt diese Entwicklung Goethes Kunstverständnis.“ Da kann man nur sagen: Weiter so!

Donat de Chapeaurouge

## DAS IRONISCHE GESAMTKUNSTWERK

Zur *Richter-Retrospektive* in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 10. Dezember 1993–13. Februar 1994

(mit neun Abbildungen)

Seit den frühen sechziger Jahren frappt Gerhard Richters fast ausschließliches Arbeiten mit Ölfarbe auf Leinwand. Über altmeisterliche Virtuosität verfügend, ist er mit seiner Anhänglichkeit an dieses geradezu archai-

sche, längst totgesagte Medium dennoch kaum konservativ zu nennen. Zwar stellt er, zuweilen mit unverhülltem Pathos, die Hand des Meisters unter Beweis, doch nur, um mit derselben technischen Brillanz die Institution Tafelbild kritisch zu befragen, den Schein zu zerstören und dem Original seine erhabene Größe zu bestreiten. Malen ist für ihn der „Versuch, die Möglichkeit zu erproben, was Malen überhaupt noch kann und darf, und der Trotz, trotzdem zu malen, obwohl es scheinbar nichts mehr bringt“ (Werner Krüger und Wolfgang Pehnt: *Künstler im Gespräch*, Köln 1984, S. 125).

Die großartige Bonner Retrospektive führte vor Augen, wie die Ambivalenz der Avantgardegeschichte zwischen Abstraktion und Figuration in diesem Werk Verdichtung und Reflexion findet. Im phänomenalen Gegensatz, der Richters Schaffen durchzieht, gründet das Faszinosum, aber auch die Schwierigkeit des Zuganges, vor der man sich oft allzu schnell in die Diagnose eines Stilpluralismus zurückgezogen hat, dessen kritisch-progressive Qualität nicht unumstritten scheint. Erst unlängst wurde, anlässlich der Bonner Ausstellung, der Vorwurf eines marktgerechten Konformismus erneuert ('Richterrunde', in: *Texte zur Kunst* März 1994, S. 121–141). Richters zeitlich aufeinanderfolgende, aber auch parallele Produktion von illusionistischen Bildern nach meist schwarz-weißen Fotografien und andererseits, seit den achtziger Jahren überwiegend, von abstrakten polychromen Gemälden fordern in der Tat der Kunstwissenschaft eine bislang eher umgangene synthetische Sichtweise ab. Denn die Pop Art, von der Richter seine entscheidenden künstlerischen Impulse empfangt, ist vorwiegend aus dem Gegensatz zur Abstraktion begriffen worden, als eine Wiedereinführung des Sujets, aus dem sich weitgehend auch das Verständnis ergebe. In Richters Werk nun scheint die Alternative zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst gleichsam gegenstandslos geworden. Der Mitteilungskarakter seiner Fotomalereien nämlich ist fragwürdig, stellt die dezidierte Suche des Künstlers nach dem maximal indifferenten Motiv – das Amateurfoto war daher ein wesentlicher Ausgangspunkt – doch sogar eine gewisse Nähe zu den abstrakten Werken her, zumal die malerisch realisierte Unschärfe der dilettantischen Fotografie das Motiv im diffusen Hell-Dunkel verschwenden läßt und so den Effekt des genießenden wiedererkennenden Sehens gerade in der Nahsicht verweigert. Auch in den abstrakten Werken geht es Richter nicht um die Entwicklung eines 'originären' Vokabulars, sondern um das 'Als ob' der Imitate. Auch hier ist, wenngleich weniger offensichtlich, die Kopie ein entscheidendes Element der Bildproduktion. Stilhaltungen und malerische Strukturen, auch die eigener Werke, werden hier zur Vorlage, und das aus der Pop Art entlehnte Mittel der Vergrößerung hat weiterhin seinen Platz. Eine Scharnierfunktion zwischen Abstraktion und vermeintlicher Gegenständigkeit nimmt etwa der 20 Meter lange 'Strich (auf Rot)' (452, 1980) ein, der, in Bonn an prominenter Stelle angebracht, das Prinzip der malerischen Monumentalisierung von Fotografien auf die Kopie der eigenen Pinselschrift überträgt.

In der aktuellen kunsthistorischen Perspektive scheinen jedoch die alten Gegensätze – hier Abstraktion, dort Gegenständigkeit – festgeschrieben, wird

die gerade auch von der Bonner Ausstellung anschaulich provozierte Zusammenschau kaum interpretatorisch ausgewertet. Die subtile Werkbetrachtung Jürgen Hartens, der anlässlich der letzten großen Richter-Ausstellung 1986 den Blick auf den Zusammenhang geschärft und jenen 'Stilbruch als Stilprinzip' verdeutlicht hat, findet gegenwärtig keine Fortsetzung ('Der romantische Wille zur Abstraktion', in: *Gerhard Richters Bilder 1962–1985*, Köln 1986). Die hier im besonderen zur Diskussion stehenden (teils schon älteren) Katalogessays von Benjamin H. D. Buchloh (in Bd. 2 des dreibändigen Katalogwerks) bleiben weitgehend bei einer akademischen Trennung der 'Gattungen', indem sie schon durch die Themenstellung den Werkzusammenhang eher vernachlässigen. Das überaus betonte kritische Profil des Künstlers scheint darüberhinaus sich nur behaupten zu können im zweifelhaften Licht einer Disqualifikation der Avantgarde, besonders der Nachkriegskunst, die lediglich als „historische(s) Verdrängungssystem“ (S. 20) figuriert.

Die Geschichte der abstrakten modernen Kunst ist für Buchloh, der damit Sedlmayrs Wertungen nahekommt, eine Krankengeschichte, die Richters „Abstraktion als Anamnese“ (S. 76) vorführt. Eine aufklärerische Haltung wird ihm zugebilligt, weil er gegen die „Orthodoxie der Abstraktion“ (S. 75) Stellung nehme und deren Repertoire auflöse in eine Geschichte visueller Rhetorik, die das „Versagen der Avantgarde“ in einer „heroischen Travestie“ (S. 73) ans Licht bringe. Ein im Grunde konservativer, den Formalismus-Vorwurf erneuernder Standpunkt deutet sich an im permanenten Frohlocken über Richters Revolte gegen das modernistische 'Abbildungsverbot', modifiziert auch zu einem vermeintlichen Ausdrucks- und Erinnerungsverbot, dem der Künstler, unbeeinträchtigt durch politisches Sympathisantentum (!), sein „Engagement für den historischen Gegenstand“ (S. 53) entgegengehalten habe in der bekannten, in Bonn wiederum ausstellten Werkgruppe '18. Oktober 1977', die nach Polizeifotos aus Stammheim entstand. In Bildern wie 'Ema' (1966, 134) findet Buchloh den „Nachhall einer neoklassischen Ikonizität“, die den „antimodernistischen Gebrauch des Ikonischen im sozialistischen (und zuvor nationalsozialistischen) Realismus“ (S. 20) enthülle.

Richters Kunststudium in Dresden ist der einzige Anhaltspunkt für eine solche Traditionslinie, die sich den Bildern schwerlich entnehmen ließe. Die hingegen evidente, von Richter selbst betonte Prägung durch die Pop Art und ihr Arbeiten mit fotografischen Reproduktionen wird von Buchloh rigoros eingeschränkt (S. 8). 'Ema' artikuliere „eine elegische Betrachtung“, die dem Verlust des „Sublimationsmodells“ (S. 26) gelte, das der weibliche Akt bis zum Kubismus angeboten habe. Tatsächlich ist der durch Luminosität und chromatische Differenziertheit der Farbwerte gesteigerte Scheincharakter des Bildes eine Spezialität Richters, die ihn gegenüber den Pop Art-Künstlern auszeichnet, ohne doch aber die Verbindung mit ihnen in Frage zu stellen. Buchlohs überzeugende Beobachtung, daß Richter mit dem Insistieren auf dem fotografischen Ursprung des Bildes zugleich jedes reaktionäre Versprechen einer Wiederherstellung der 'Akt-Kompetenz' verweigert und mit seinen nachfolgenden 'pornografischen

Bildern' (1967, 148–155) den idealen Impetus weiter destruiert, wird, und darin liegt der Fehler, nicht als Widerspruch gegen jene elegische Qualität, als ihre Aufhebung festgehalten, sondern als Wert neben ihr etabliert.

Buchloh versichert sich des Richterschen 'Neoklassizismus' als eines positiven Werts, der die Opposition gegen das Abstrakte auch werkimmanent aufrechterhalten muß und daher, selbst wenn der sonst bemühte biographische Kontext es nahelegt, inhaltlich nicht in die Nähe der abstrakten Produktion kommen darf. Das Blumenstillleben (764–2, 1992) neben 'Abstrakten Bildern' (760/1–4) im Kabinett der *documenta XI*, das in Bonn wieder zu sehen war, meine insgeheim die „Instandsetzung des als Obsolet dem Vergessen voreilig übereigneten.“ (S. 78). Im vermeintlichen Bewahren des individuellen Menschenbildes grenzt sich Richter, legt man Buchlohs Maßstäbe an, gegen den zum bloßen „Gemeinplatz“ degenerierten negativen Impetus einer malerischen Selbstreflexion ab (S. 77), scheint die vom abstrakten Bild in Gang gesetzte „Zerstreuung des Subjekts“ (S. 73) kein unumkehrbares Faktum mehr zu sein. Die Trennung zwischen 'gegenständlichen' und 'abstrakten' Werken führt also die vermeintlich figurativen Bilder in einen Zweifrontenkrieg gegen die Abstraktion, aber auch gegen die 'banale' Mimesis der Pop Art.

Die Bonner Ausstellung hingegen – insofern ist sie Ausgangspunkt der hier vorgebrachten Kritik – machte die Begegnung zwischen den gegensätzlichen Bildcharakteren zu ihrem besonderen Anliegen, wobei die Mitarbeit des Künstlers wohl entscheidend für die konfrontierende und in der Konfrontation Beziehung stiftende Hängung der Bilder verantwortlich gewesen ist. Durch die Präsentation des Werks erfuhr im übrigen Peichls Ausstellungsarchitektur einen Kommentar, der wiederum auf die Bilder zurückverweist, indem er eine differente Qualität postmodernen Zitierens enthüllt. Mit ihren unvermuteten, dem kubisch-technoiden Baukörper beigefügten ornamental-symbolischen Details, den Treppen, Säulen und Nischen, vor allem aber den kegelförmigen Dachaufsätzen, die das Prinzip der Kuppel als Kleinform realisieren, scheint die Architektur Peichls ähnlich enzyklopädisch den historischen Formenschatz zu plündern wie Richter auf seine Weise. Der Unterschied ist jedoch ein wesentlicher. Wo die Architektur am Ende die historischen Bauformen 'rettet' durch ihren spielerisch witzigen, sich jedem schlechten Geschmack souverän entziehenden Einsatz, bekennt sich die Malerei Richters zum Trivialen und verhindert jedes versöhnende Schmunzeln, indem sie Enttäuschung weckt, eine Irritation schafft, die Buchloh aus seiner Wahrnehmung verbannen will. Sein Verständnis Richters als eines 'kritischen' Archivars der modernen Malereigeschichte trifft sich eher, entgegen der eigenen Einschätzung (S. 60), mit der spöttisch-elegischen Haltung der Ausstellungsarchitektur, die den „Hauch der metaphysischen Vergangenheit“ (S. 77, Buchloh über Richter) nicht gänzlich von sich weist.

#### *Das postmoderne Zitat – Kritik oder Affirmation?*

Die Präsentation der Werke fügte sich der Architektur keineswegs widerstandslos ein. Peichls 'Apsis' – die zur konkaven Wandfläche geschlossene Zylinderinnenseite eines der Lichttürme im sogenannten Kunstkabinett – wurde

durch den massiven Block der '48 Portraits' (1972, 324) in gewisser Weise banalisiert. Die Architektur wurde ihrer klassizistischen Tendenzen in dem Maße überführt wie die aperçuhaft ephemere Bedeutung dieses Halbrunds zu einem frustrierend monumentalen Arrangement umgeschaffen wurde, auch mit Hilfe der beiden gewichtig assistierenden 'grauen Spiegel' (1992). Während die ursprüngliche Installation für die Biennale in Venedig 1972 mit der seriellen Aufreihung der Portraits die autoritären Ansprüche der Architektur in ein ornamentales Flächenmuster 'entleerte', die beiläufige Hängung im wuchtigen Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museums den Charakter eines opulent-belehrenden 'Auftakts' gründlich verweigerte, so verstärkte und aktualisierte die Zentrierung der Portraits auf ein dezentral gemeintes, historisch aber die göttliche Mitte schlechthin verkörperndes Architekturelement das negative Potential dieses Werks gerade in der überdeterminierten symbolischen Funktion. Die aus Enzyklopädien abgemalten männlichen Köpfe bildeten ein zum 'Bild' vereintes monotones Raster – paradoxe Repräsentation einer Durchschnittsmenge von herausragenden Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Ihre Ausrichtung auf ein imaginäres Zentrum, suggeriert durch die schematische Ordnung nach Blickrichtungen – Kafka nimmt als genau frontal ausgerichteter Porträtkopf die Mitte ein – wurde durch die Rundung der Wand zusätzlich unterstrichen; deren unernte Transzendenz entfaltete sich zur Penetranz der leeren Form.

Die kritische Wendung liegt mithin im visuell gegenüber 1972 bekräftigten und verstärkten 'Verlust der Mitte', dem in dieser Hinsicht affirmativen Charakter des Werks also, den Buchloh vorschnell aus Richters Kunst eliminiert und unter Ideologieverdacht stellt (S. 8), während die 'Richterrunde' hier ihren Stein des Anstoßes findet, den Verdacht zur Anklage erhebt. Affirmativ verhält sich Richters Werk durchaus, nämlich gegenüber der pluralistischen, keine Rangordnung zulassenden Ordnung einer Enzyklopädie. Indem er die ja faktisch vorhandene, im Kult des Individuums nur übertönte Nivellierung der persönlichen Bedeutung in der modernen Kulturindustrie im Raster visuell zur Geltung bringt, also sozusagen jedem gleich gerecht wird, erscheint innerhalb des auf die Spitze getriebenen Systemkonformismus seine utopische Aufhebung. Einer solchen Dialektik ist freilich ein Begriff von Opposition nicht gewachsen, der, einem bereits Konvention gewordenen Kanon verpflichtet, sich über die Nicht-Identität mit einer offiziellen Werteskala definiert und so, der Logik repressiver Toleranz folgend, im Vertrauen auf die Autonomie dieser Alternative letztlich keiner Distanz zur herrschenden Kultur fähig scheint. In Diederichsens Satz „Wenn es keine Kritik ist, ist es Zustimmung“ (a.a.O., S. 137) ist die Digitalisierung des Denkens beschlossen. Auch Buchloh, der um das kritische Profil des Künstlers bemüht ist, muß aus eigener Regie die im Werk vermißten Meinungsschemata nachtragen, etwa anlässlich der '48 Portraits' die europazentrierte und patriarchalische Selektion (!) mißbilligen, um Korrektheit bezüglich des alternativen Kanons unter Beweis zu stellen, der ein minderheiten- und frauenfreundliches Benehmen zu verbalisieren vorschreibt. Mit seiner Interpretation nämlich hat die Mängelanzeige nichts zu tun. Buchloh findet in Richters „Schein-Pantheon bür-

gerlicher Kultur... die Geschichte des Subjekts“ zum einen als ein „prekäres Unternehmen“ nachgezeichnet, zum andern aber, und dies enthüllt vollends den formalistischen Charakter seiner kritischen Anmerkungen, entdeckt er die wehmütige Qualität der „Trauer über dessen [des Subjekts] Verlust und Unwiederbringlichkeit“ (S. 43). Nicht das (männliche) bürgerliche Individuum und seine Ideologie, die Richter in der seriellen Reihung seiner kulturellen Helden *ad absurdum* führt, stehen für Buchloh auf dem Prüfstand, sondern die in Richters Arbeit ganz überraschend vermutete Anprangerung der Zerstörung dieses Subjekts im „Ornament der Masse“ (S. 44). Richter wird zum Apologeten der ‘neuen Mitte’ gewendet, indem das Prinzip der Serie mit der „Geschichte der autoritären Ideologien und des fortgeschrittenen Monopolkapitalismus“ (*ibid.*) kurzgeschlossen, das Egalitäre ins Elitäre verkehrt wird.

Auch der zweite pseudosakrale Miniaturraum in der Atriumshalle – nämlich die große, eine weitere Kegelkuppel markierende Säulengruppe – fand sich im Werk Richters kommentiert. Die Säule, jene Pathosformel für machtvolle Repräsentation, die auch in Richters Vorliebe für röhrenartige Gebilde präsent ist, fordert in Peichls Architektur auf hintergründige Weise ihre alte symbolische Kraft zurück. Richters lapidarer, gegenüber den Säulen der Atriumshalle vertikal gehängter ‘Spiegel’ (1981, 470) entmachtete wiederum diese Geste, denn der im realen Kristallspiegelglas perfektionierte Illusionismus negiert den repräsentativen Anspruch. Als Bild erfüllt der Spiegel weder die elitären Kriterien der Malerei noch gewährt er den Schein einer raumerweiternden Aufhebung der Wandfläche. Selbst als bestätigendes Duplikat des Gegebenen genügt der ‘Spiegel’ nicht, sowenig wie die Fotomalereien Richters als Fotos genügen oder die abstrakten Werke als *peinture*. Die Totalität der Illusion meint zugleich auch ihr Versagen – „Alles sehen, nichts begreifen“, laut Richters Formel, die hier auch das Erschrecken vor sich selbst als ‘dem anderen’ einschloß (vgl. Harten 1986, S. 33). Bewußtsein für das Nichtidentische schuf gerade die auf ein Minimum reduzierte Abweichung der Kopie vom Original. Wengleich nur aufgrund seines Alters von leicht bauchiger Oberfläche, vielleicht in dieser Deformation auch bewußt eingesetzt, spiegelte der ‘Spiegel’ nicht nur, er pervertierte den Raum zur Fläche; aus den Säulen wurden sphärisch gekrümmte Silhouetten ähnlich jenen von Richter gemalten (z. B. ‘Abstraktes Bild’, 1984, 567), während die dahinter befindlichen abstrakten Werke (‘Bach 1–4’, 1992, 785–788; hier *Abb. 4a*) in ihrer Spiegelung eine Tiefe erhielten, die ihnen ähnlich auch in der fotografischen Reproduktion, jedoch nicht in der direkten Betrachtung zukommt.

Im Gegenüber von ‘Spiegel’ und ‘Bach’ artikuliert sich so eine unauflösbare Beziehung zwischen den konträren Werkaspekten, insofern das eine Medium im jeweils anderen gleichsam als Fälschung erschien. Das vermeintlich abbildende Werk – der ‘Spiegel’ verkörpert in diesem Sinne die fotografische Mimesis – stellt die Verhältnisse auf den Kopf; der perfekte Schein schlägt hier um in die Konfrontation mit Wirklichkeit. In der radikalen Unmittelbarkeit des Abbilds jedoch, das gewissermaßen die aktuelle Trivialästhetik der ‘Reality-TV’ vorwegnimmt, kommt dem Sehen die Selbstverständlichkeit des alltäglichen Verstehens abhanden. Hingegen ließ das Spiegelbild die abstrakte Komposition räumlich und damit ‘wirklich’ erscheinen. Bei aller ‘Naturwahrheit’ erwies das Spiegelbild sich als Fiktion. Umgekehrt bezog sich der abstrakte Zyklus ‘Bach’ in seiner untiefen Glätte wieder auf Richters Fotomalereien, indem er das mechanische Prinzip der Farbenvermalung als solches, ohne die ihm vom ‘Spiegel’ wie auch von der ‘weichen Abstraktion’ der 70er Jahre zugewiesene Tiefenwirkung zum Vorschein bringt.

Der Kreis, der sich hier schließt zwischen Richters neuesten abstrakten Werken und seiner Fotomalerei, erschließt möglicherweise in der Tat ein Prinzip des Werks. Zu seinem Charakter gehört das nach der (freilich virtuos) betonten Kunstlosigkeit der abgemalten

Fotos erneuerte Beharren auf dem Originalgenie, das besonders die großen abstrakten Werke der 80er Jahre kennzeichnet. Dem ironischen Gesamtkunstwerk eignet aber auch die Macht der Negation, die das Pathos der Meisterhand in ihrer Selbst-Analyse und schließlich – in den letzten Werken – in ihr technizistisches Zitat aufhebt.

Die Hermetik des Bildes als utopischer Ort verknüpfte sich dabei anschaulich mit der Unabgeschlossenheit des einzelnen Gemäldes, und auch in dieser Hinsicht diente der von Richters Werken 'auf den Punkt gebrachte' Passagencharakter der Ausstellungsarchitektur als Vergleichsfolie und Reibungskoeffizient. Der monumentale 'Strich (auf Rot)' (1980, 452) hing über dem zweiflügeligen Treppenaufgang und war dennoch 'unzugänglich'. Das Kerzenstilleben ('Kerze', 1983, 546–2) hatte sein Pendant ('Zwei Kerzen', 1982, 512–2; *Abb. 3a*) an der Rückseite derselben Wand, was einer ganzheitlichen Sicht die Grundlage entzog, zumal die Verdoppelung des Motivs, innerbildlich gespiegelt in der hinzuaddierten zweiten Kerze, die Analogie zur anorganisch-seriellen Architektur verstärkte. Durch diese überraschende Hängung war für die Anschauung die Wand ihrer Funktion als Raumabschluß ledig geworden, das Sujet um seine Bildhaftigkeit gebracht. Die Kerzenbilder, inmitten abstrakter Werke entstanden, restaurieren nicht etwa die Vergänglichkeitsikonographie des Barock; sie vergegenständlichen das Prinzip der Kopie und das mit ihm korrespondierende Gesetz des Scheins. Ihre Bedeutung erfahren sie aus dem Zusammenhang mit der gestischen Abstraktion der 80er Jahre, die stets die kontrastierende Verbindung mit dem Helldunkel sucht, jenem traditionellen koloristischen Prinzip also, welches die Farbe nicht als Gestus autonomisiert, sondern dem Licht unterstellt, sie also auf andere Weise 'darstellend' einsetzt. Anschaulich war in Bonn etwa an dem Gemälde 'Arnold' (1983, 520–5; *Abb. 3b*), wie innerhalb der abstrakten Malerei jene Auseinandersetzung mit dem Scheincharakter der Farbe inszeniert wird, der ihr bereits geltende Kampf des Abstrakten Expressionismus gegen Kubismus und Surrealismus in eine neue Runde geht. Das Röhrenmotiv als eine 'kritische Form' in Richters Kunst geht mit der Kerzenflamme als materialisierter Lumineszenz deshalb eine familiäre Bindung ein, die doch allein ästhetischer und nicht symbolischer Art ist. Auch die leichte Verwehung der Flamme aus der Vertikalen in einigen der Kerzenbilder führt ja exemplarisch den Schein als solchen vor, denn der Gedanke an das Vorgetäuschte, einen Windhauch etwa, wird im Bild selbst nicht eingelöst und so also in die künstlerische Kompetenz zurückverwiesen.

Anders als die Selbstzitate im Werk von Joseph Beuys, der in unterschiedlichsten Zusammenhängen etwa die 'Fettecke' oder den 'Demokratischen Sozialismus' anbringt, ohne damit einen aufklärenden oder gar ernensten Anspruch zu erheben, hat Richters Selbstkopie immer eine ironisch-konkrete, konzeptuell faßbare Funktion. Sein Thema ist immer noch der Schein der Bilder. Sie provozieren stets die Frage nach ihrer Macht, während Beuys die ambivalente Qualität seiner Gebilde zwischen Kunstform und Alltagsmaterial jenseits illusionistischer Wirkungen etabliert. Hingegen machen Produktion und Destruktion des immer wieder neu erfundenen 'Als ob' das aufklärerische Vorgehen Richters aus, dessen Unversöhnlichkeit durch ein pluralistisches, letztlich doch positive Werte ansteuerndes Zitatmodell nicht erfaßt wird.

### *Wider die 'Orthodoxie' der Moderne?*

Buchlohs Ansicht, Richter mache sich über die Leere der abstrakten Kunst lustig und hebe andererseits das 'Abbildungsverbot' der Moderne auf, muß widersprochen werden. Im Gegenteil – und hierfür spricht auch der Künstler selbst (S. 88) – geht es ihm um die weitere Entfaltung dieser Leere. Die Annahme eines Abbildungsverbotes hält im übrigen an einer subjektzentrierten Geschichtsauffassung fest, die sich der Frage entzieht, welche historische Notwendigkeit den Verlust des Bildgegenstandes motiviert hat. Sie triumphiert im Blick auf die nachabstrakte Figuration und glaubt, hier ein Sowohl-als-Auch

statuieren zu können, rekonstruiert also ein autonomes Individuum, das selbstherrlich zwischen den bildnerischen Möglichkeiten auswählen kann. Buchloh versucht den Künstler Richter von der Geschichte zu befreien, indem er seine Abstraktion als Abgrenzung gegen die Avantgarde begreift, seine Figuration als eine neue positive Gegenständlichkeit gegen die angeblich unkritischen Realismen der amerikanischen Pop Art abhebt. Das Mißverständnis läßt sich orten in jenem naiven idealistischen Irrtum, die Abstraktion habe versagt, weil sich ihre ästhetische Aufhebung innerbildlicher Hierarchien, mündend im All over, nicht in einer entsprechenden Gesellschaftsform niedergeschlagen hat (S. 73). Hier liegt eine (sehr verbreitete) Verwechslung der Kunst mit einer ihr übergestülpten Ideologie vor, die doch wohl widerlegt sein dürfte, nachdem die besagte egalitäre Ästhetik sowohl mit dem Sowjetkommunismus als auch, dreißig Jahre später, mit dem westlichen Kapitalismus programmatisch verknüpft worden ist.

Richters Werk läßt sich kaum aus der Geschichte der Moderne herauslösen und auf einen archimedischen Standort hieven, arbeitet er doch explizit sowohl 'figurativ' als auch 'abstrakt' mit dem mondrianesken Raster weiter, indem er es mit dem trivialen Raster der Pop Art verbindet. Keinerlei Erlösung in einem neuen Menschenbild ist hier in Sicht und auch die trauernde Einfühlung in seine vergangene Größe ist nicht gemeint. Die weitere Betrachtung der Ausstellung mag dies erweisen.

An der konvexen Rückwand der Eingangs-Apside 'aktualisierte' Richter die '48 Porträts' in einem 'Abstrakten Bild' (1992, 784, 1-120), dessen additive Struktur jeden Bildcharakter von sich weist, im übrigen eine Wiederholung des realen Werkkontextes, denn Richter malte unmittelbar nach den '48 Porträts' das 120-teilige Bild 'Vermalung (braun)' (1972, 325/1-120). Die Geschlossenheit des Werks wird nun jedoch nicht nur durch die monotone Rasterung konterkariert, die sowohl die in relativ weiten Abständen angeordneten 120 Farbfelder wie ihre Binnenstruktur bestimmt, sondern auch durch die zugleich unendliche wie gleichbleibende Variation dieses roten Binnenrasters über verwischten grünen und blauen Farbfeldern. In der gleichgültigen Balance zwischen einer expressiv-informellen Gestik und der dilettantischen Kopie einer solchen liegt die ästhetische Provokation dieses Werks, das nicht nur die '48 Porträts' und ihre abstrakte Nachfolge zitiert, sondern auch auf die frühesten abstrakten Werke zurückverweist, nämlich die Farbtafel-Bilder der sechziger Jahre, die unmittelbar auf 'Ema' folgten und von Richter selbst in den Kontext der Pop Art gestellt, als ein in ihrem Sinne demonstrativer Widerspruch gegen die hehren, hierarchischen (mithin Ikonizität beanspruchenden) neokonstruktivistischen Tendenzen der abstrakten Malerei kommentiert worden sind. Die gegenseitige Ergänzung von Abstraktion und Figuration in der gemeinsamen Negation des Bildes ist also im Werkzusammenhang angelegt.

Opposition gegen die rhetorischen Konventionen der abstrakten Malerei betrieben freilich schon der späte Mondrian und die abstrakten Expressionisten. Daß von Buchloh der Nachkriegszeit nur die Rolle einer „Rekonstruktion des

Modernismus“ (S. 75) zugestanden wird, die lediglich dessen Versagen bestätigt habe, zeugt von Mißachtung gerade der Tradition, deren Erbe Richter angetreten hat. Seine antikünstlerische Virtuosität erneuert sich gleichsam in der Trivialisierung der eigenen malerischen Techniken, hierin den technoiden späten Bildern Mondrians wie auch dem bewußt ‘vulgären’ Umgehen mit der Farbe verwandt, wie es die New Yorker Schule revolutionär verwirklicht hat. Die rote Serie ‘Abstrakte Bilder’ (1991, 747, 1–3) erinnert stark an Clifford Stills zum Teil nahezu monochrome Kompositionen der vierziger Jahre, wengleich sie, hierin europäisch geprägt, ungleich elaboriert sind und sich aufgrund der glatten Oberfläche auf andere Weise der Reproduzierbarkeit entziehen. Die fotografische Reproduktion deutet die glänzende Oberfläche in eine präzise Tiefenwirkung um, hebt ihren stofflichen, versehrten Charakter auf in einen präzisen Glanz, während Stills Werke ihre faktische, im plastischen Farbauftrag gründende räumliche Differenziertheit im Foto verlieren, das nur Flächen zeigt. In der nichtreproduzierbaren Faktur des Originals tritt die Aura des Bildes, im Sinne Benjamins als die ‘Nähe der Ferne’ zu verstehen, in eine neue profane Dimension ein.

Richters künstlerische Leistung wäre zu sehen im Herausschälen des ‘Zeitkerns’, den der Abstrakte Expressionismus und die Pop Art gemeinsam besitzen und der die Illusion der Freiheit, die sich über die Verfügbarkeit der Stile und Gegenstände definiert, in die Einsicht der Notwendigkeit ihres Verlustes verwandelt. Auch in der visuellen Korrespondenz zwischen ‘Abstraktes Bild’ und dem Zyklus ‘Bach’ (788; vgl. *Abb. 4a*) erhärtete sich, zunächst als Enttäuschung, der Eindruck einer völlig gewandelten Qualität der neuen Bilder. Erst nach dem Rundgang, der das Gesamtwerk erschloß, enthüllte sich der künstlerische Stellenwert dieser ‘kitschigen’ Abstraktion – ihr ironischer Widerspruch gegen die barocke Dynamik und raffinierte Diaphanie der abstrakten Bilder der 80er Jahre. Die neue ‘kunstgewerbliche’ Abstraktion antwortet aber auch, wie schon angedeutet, direkt auf die Fotobilder. Ihr Gestus ist der des mechanisch, vertikal oder horizontal geführten Spachtels, der die Farbe zu schwimmenden Flächen glättet. Die horizontale Verlaufsbeugung ruft damit das bildnerische Mittel der Verwischung in Erinnerung, das die Unschärfe des Amateurfotos malerisch evoziert und zugleich schematisiert, z. B. in ‘Portrait Klinker’ (60, 1965) oder ‘Onkel Rudi’ (85, 1965; *Abb. 4b*).

Richter führt Abstraktion, ähnlich wie Lichtenstein schon in seinen Modern Paintings, als ‘Abklatsch’ vor, wengleich auch dieser als Scheincharakter produziert ist, sich im Rahmen eines ungebrochen handwerklichen Selbstverständnisses bewegt, das Richter nicht zufällig die Entwicklung Lichtensteins hin zu einem verstärkt mechanischen Produzieren ablehnen läßt (S. 83). Dennoch strebt der inszenierte Schematismus seiner aktuellen Abstraktion in eine ähnliche Richtung. Seine Bilder handeln von den Grenzen des Bildes, wo ihr Autor doch glaubt, im Positiven etwas sagen zu können, etwa Stimmung zu vermitteln (S. 95). Richters „Erwartung, daß sich da ein Bild einstellt“ (S. 91), die er gegen Buchlohs Vermutung der Beliebigkeit anführt, muß aber dennoch ganz ernst genommen

werden. Wenn er davon spricht, daß er mit „eintausend oder viertausend Farben“, also durch die unendliche Vielfalt der bildnerischen Mittel und Strukturen, versucht, „mehr Wahrheit“ zu erlangen, etwas zu schaffen, das „allgemeiner“ als er selbst sei, „etwas Künftiges“ habe, also auch „wie ein Entwurf zu verstehen“ (*ibid.*) sei, mißachtet er mit vollem Recht Buchloh's Ambitionen, ihn zum Rächer des Sozialistischen Realismus und Streiter wider die Utopien der Abstraktion aufzubauen. Denn nichts anderes als das revolutionäre Verständnis einer egalitären Ästhetik, die im übrigen nicht erst die Abstraktion entwickelt hat, sondern schon in Courbets Realismus-Konzeption präsent ist, spricht aus Richters Werken.

Die Dynamik des Gesamtwerks ist daher nicht im Antagonismus von Figuration und Abstraktion zu suchen, seine Wahrheit liegt vielmehr in der paradoxen Steigerung der Leere in Wechselwirkung mit einer immer weiter getriebenen Materialerfassung und Technikbeherrschung. Diesen Entwicklungsschritt vermittelte in der Bonner Ausstellung z. B. die Gruppierung der 'Landschaft bei Hubbelrath' (221, 1969) mit den neueren großen Gemälden 'Landschaft bei Koblenz' (640, 1987) und 'Chinon' (644, 1987). Der Bildausschnitt ist bei den letzteren noch beiläufiger gewählt, und noch intensiver zeigt Richter, daß es nichts zu sehen gibt. Der Versuch der Einfühlung prallt ab von der stumpfen Oberfläche der Erde und des Himmels, deren farbig-subtile Indifferenz die klischeehafte Anmutung gegenüber dem trivialen Reiz des Abendhimmels von 1968 noch ungeheim stärkt.

Die Horizontale, in der streifigen Unschärfe der oben genannten frühen Fotobilder als Technikzitat gefaßt, ist in den Landschaften scheinbar vom Motiv vorgegeben, in Wahrheit, und dies zeigen die späten Landschaften deutlicher als die frühen, ebenfalls ästhetisch konstruiert, in der Wahl des Ausschnitts nämlich, der gegen den Eindruck des Gestalthaft-Aufgerichteten arbeitet. Der Widerspruch gegen die Vertikale, in der die anthropomorphe Qualität des Bildes als Gegenüber verkörpert ist, bestimmt auch den 'Atlas', Richters auf knapp 500 Tafeln gesammelten Bestand an Fotografien, aus denen er Bildvorlagen wählte, wobei zunehmend in den 70er Jahren auch Detailaufnahmen eigener abstrakter Werke aufgenommen sind und damit wiederum die Parallelisierung der vermeintlich konträren Werkaspekte deutlich ist. Der 'Atlas' ist sowohl 'Abfall' des bildnerischen Prozesses als auch seine Dokumentation, stellt er in der Masse der verworfenen Bildmotive zum einen ihre Gleichberechtigung her, um ihrer potentiellen Bildwürdigkeit doch wieder auch die Einzigartigkeit des schließlich gewählten Motivs entgegenzusetzen und auf die singuläre Wertigkeit des malerischen Werks hinzuweisen. Die Grenze zwischen Kunstwerk und Archiv bleibt offen, so wie im Gemälde Leere und Fülle, die Abwesenheit eines Inhalts oder einer Komposition mit einer ästhetischen Ordnung konkurriert, ohne von ihr widerlegt zu werden. Die sowohl nach Motiven systematisierten, dann aber auch wieder scheinbar beliebig angeordneten Fotos entziehen sich wie das gemalte Werk einer kategorialen Bestimmung; vor allem negieren sie die Trennungsmöglichkeit zwischen Form und Motiv. Diese Qualität des 'Atlas' setzt sich – wie die Bonner Ausstellung deutlich machte – in die plakative Raster- und Serienqualität der neuen abstrakten Bilder fort.

Exemplarisch freilich ist das Thema Horizontalität schon in dem Fotogemälde 'Seestück (See-See)' (244, 1970; *Abb. 5a*) gestaltet, das auf eine über Friedrich und Courbet bis Mondrian reichende Bildtradition zurückkommt, deren Paradox darin liegt, daß sie das Ende der Ikonographie kommentierte. Am Bild des Meeres hat sich die Genese der Abstraktion vollzogen, und als passionierter Maler von 'Luft' tritt Richter unzweifelhaft das Erbe Friedrichs an. Schon im 'Mönch am Meer' zerbrach die perspektivische Raumtiefe in eine Streifenkomposition ohne 'innere Rahmung', wurde anstelle des Naturganzen die Bildfläche als übergeordnete Einheit etabliert. Auch das Interesse Courbets richtete sich

auf die qualitative Gleichsetzung von 'gegenständlicher' Meeresoberfläche und Atmosphäre, von Nähe und Ferne. Mondrian schließlich erreichte in seinen Plus-Minus-Bildern mit Hilfe der Assoziation an das Meer eine völlige Gleichberechtigung der vier Bildseiten. Das traditionelle Tafelbild war mit dieser Horizontalisierung abgeschafft, was sich auch in der Arbeitsmethode Mondrians spiegelte, der am Tisch und nicht mehr an der Staffelei arbeitete. Das Bild verlor hier seine Spiegelbedeutung; in seiner Autonomie wird es zum Ding, das nicht mehr 'antworten' kann.

Richters Seestück wiederum antwortet bereits auf die Erfahrung der Verdinglichung des Kunstwerks, die – wie Buchloh durchaus zutreffend bemerkt (S. 73) – mit dem Erreichen des avantgardistischen Ziels einer antihierarchischen Bildordnung sich vollzieht. (Konsequent wäre es also, im antikünstlerischen Impetus der Kunst jenes utopische Moment zu sehen, das Buchloh jedoch zum autoritären ummünzt.) Zwar trennt sich das Seestück insofern von der klassisch-modernen Tradition, als es eben nicht das Ganze, romantisch mit der Werkautonomie Verbundene suggeriert, sondern das Gegenteil tut, einen neuen Schnitt führt, der Himmel und Wasser als disparate Oberflächenqualitäten kontrastieren, diese zugleich aber als Verdoppelung der gleichen Textur erscheinen läßt. Die Horizontalisierung des Bildes wird so weiter fortgetrieben, denn auch der an die Stelle des Naturbilds getretene immanente Werkzusammenhang ist tendenziell aufgekündigt, was sich zudem im zugespitzt zyklischen Arbeiten Richters bestätigt. Das Seestück nimmt aber auch, und zwar nicht nur in der Selbstaufhebung des Motivs durch sein Duplikat, das Prinzip der abstrakten Werke vorweg. Im Rückblick – von hier aus ergibt sich auch die Logik der das aktuelle Werk an erster Stelle präsentierenden Ausstellungsführung – erkennt man die spezifisch vulkanisch-'löchrige' Schichtenstruktur der abstrakten Bilder wieder in diesem frühen Fotobild, das plötzlich die Möglichkeit eröffnet, in der halb krusten- halb blasenartigen Oberfläche des scheinbar fotografierten Sujets bereits ein Abbild des jeder Geste beraubten materialisierten Farbverbands zu sehen, der auf Monets Seerosenbilder und Pollocks Drip Painting zurückgeht und unwiderruflich das Ende des herkömmlich komponierten Bildes verkündet hatte. Es bestätigt sich hier die bereits von Harten (a.a.O., S. 52) beobachtete latente Existenz des Informel in der Fotomalerei Richters.

Das Thema des Seestücks ist auch das der übrigen Bilder Richters: die Konfrontation von Lumineszenz und opaker Materialdichte, eine Konfrontation, die jedoch nicht als Durchspielen eines Konzeptes durch verschiedene Medien und Motive zu verstehen ist, wie nicht nur von Buchloh, sondern u. a. auch von Thorsten Scheer (*Postmoderne als kritisches Konzept*, München 1992, S. 156ff.) in idealistischer Manier vorgetragen wurde, sondern als innerer Reflexionsprozeß des Problems, daß keine Bilder mehr möglich sind. Das Konzept besteht in der Negation des Konzeptes und ist insofern antihistoristisch.

Richter entfaltet konsequent die Innovation der amerikanischen Avantgarde, die Mondrians Verdinglichung des Bildes mit wuchtigem Ernst realisiert hat. Buchloh klammert nicht nur diese Epoche fast gänzlich aus, sondern schreibt ihre Verdienste fälschlich schon der frühen europäischen Avantgarde zu, datiert die bekanntlich erst in den 40er und 50er Jahren zum Tragen kommende Identifizierung von Farbe und Bildträger extrem weit vor auf Rodtschenkos Triptychon von 1921 (S. 74), das monochrome Farbflächen zeigt, mithin nicht die Farbe als Substanz entfaltet, sondern dem Gesetz der einzig noch übrigen und um so beherrschenderen linearen Formation des Bildrahmens unterstellt. Erst Pollocks Verzicht auf den taktilen Pinselstrich hat die Farbe als Substanz emanzipiert und damit endgültig die Möglichkeit 'authentischer' Bilder negiert. Offenbar ist die Neigung nach wie vor verbreitet, jene unumkehrbare Absage an die dem Geniebegriff inhärente, vom Expressionismus wie vom Surrealismus konservier-

te Vorstellung einer vitalen Selbstentäußerung in der Kunst zu übersehen. Auszublenden ist aus dieser Sicht dann auch Lichtensteins Paraphrasierung von Themen und Stilen, die in der Folge bestätigte, daß 'nur' noch Bilder von Bildern, nicht mehr diese selbst, geschaffen werden können.

### *Bilder über die Falschheit der Bilder*

Nur im Vergleich mit der amerikanischen Avantgarde tritt das Charakteristisch-Andere in Richters Kunst hervor und läßt es sich historisch einordnen: Der 'Gelbe Strich' demonstriert wie Lichtensteins Pinselstrichbilder der sechziger Jahre die gemeinsame Problematik von Informel und Pop Art. Bereits Lichtenstein hatte die künstlerische Geste, also das was gemeinhin als unmittelbare Evidenz des bildlichen Ausdruckscharakters gewertet wird, als Reproduktion einer Reproduktion vorgeführt. Er imitierte mit seiner Malerei das mechanische Verfahren der Rasterung, wie Richter den Bildcharakter der Fotografie nachahmte. (Das Strichbild entstand in minutiöser Arbeit nach einer projizierten Fotografie einer mehrteiligen kleinen Skizze). Anders als jener beharrt Richter jedoch auf dem 'Wie'. Er stellt mit analytischem Aufwand die Illusion eines realen riesenhaften Pinselstrichs und seines pastosen Reliefs her, während Lichtenstein ihn ornamental umdeutet zum Cartoon und legiert mit der Schönlinigkeit des Jugendstils, also jeden Rekurs auf eine handwerkliche Machart verneint. Wenn Richter demgegenüber auf die barocke Tradition des Scheinens der Bilder zurückkommt, so wendet er Lichtensteins Thematik auf die innere Verfassung der tradierten Ästhetik an.

Aus diesem 'Zeitkern' der kunsthistorischen Entwicklung ist nicht nur die generelle Konfrontierung der anonymen Horizontale mit der pathetischen ausdruckshaften Vertikale bei Richter zu verstehen, sondern vielleicht eine Skizze seiner künstlerischen Entwicklung zu beziehen. Die frühe Abstraktion Richters wäre auf der Grundlage einer dialektischen Selbstbewegung seiner künstlerischen Produktion als eine 'Übermalung' der opaken Pseudofotografie zu verstehen, was in der Bonner Ausstellung durchaus auch direkt anschaulich war, z. B. in der potenten Gebärde eines einzelnen vertikalen Pinselstrichs (194-9, 1968: *Abb. 5b*), der sich über einem der illusionistischen pseudofotografischen Hintergründe aufbäumt. An diesem Punkt der Werkentwicklung ist die Einführung der abstrakten Pinselspur freilich nicht einfach restaurativ im Sinne einer Wiederherstellung des unmittelbaren Ausdrucks. Die vertikale Pinselbewegung wirkt auch 'horizontal', d. h. sie zerstört zum einen das 'unendliche', auf den natürlichen Raum verweisende Kontinuum der Grauwerte zwischen Schwarz und Weiß und stellt zum andern keine auf die Bildgrenzen beziehbare neue ästhetische Raumordnung her.

In der Verschränkung des expressiven Pinselduktus und des taktilen Farbauftrags mit den Licht und Schatten evozierenden modellierten Flächen der Fotomalereien lag in den nächsten Jahren weiterhin Richters Interesse, wobei die plastischen Werte allmählich von der Farbmaterie 'überwuchert' werden. Der anlässlich der Bonner Ausstellung herausgegebene Werkkatalog (über die

maßstäbliche Abbildung, die zu fingernagelgroßen Formaten führt, mag man sich streiten) ermöglicht es zu verfolgen, wie um 1986 der abstrakte Stil sich zu wandeln beginnt. Die rhetorische Geste verschwindet zugunsten eines netzartigen All over. Eine stärkere Geschlossenheit der Kompositionen geht einher mit einer unendlich verfeinerten räumlichen Schichtung und Atomisierung der Farbpartikel. Das exakt quadratische 'Abstrakte Bild' (634, 1987) steht in Richters Werk geradezu einzig da; in einer triumphalen Einheit schließen sich für einen kurzen Augenblick die kontradiktorischen Qualitäten der Farbe in ihrer extremen Diffusion zusammen. Aber auch in der keineswegs aufgegebenen Fotomalerei schlägt sich die 'barocke' Pracht nieder in Gestalt einer unendlich ausdifferenzierten Farbskala, die in 'Betty' (1988, 663–5; *Abb. 6a*) und der Werkgruppe '18. Oktober 1977' (1988, 667, 1–674,1; *Abb. 6b*) unterschiedliche Wege sucht.

Buchloh widmet letzteren Werken ausführliche Überlegungen, um im Rekurs auf das 'Profil perdu' von Ingres' Akt 'Valpiçon' anlässlich 'Betty' die nunmehr bekannte Strategie einer postmodernen Rettung der klassizistischen Tradition in ihrer Negation fortzusetzen, ermöglicht freilich nur durch die Ausblendung der zwischen diesen Werken entstandenen abstrakten Bilder. Das als Ursprung der Bildfindung diagnostizierte „sinnliche(n) Verlangen nach Identifikation“ (S. 56) soll letztendlich in seiner Glaubwürdigkeit bestärkt werden, trotz der und durch die differenzierte Analyse der innerbildlichen Paradoxien. Buchloh entdeckt außerdem eine in der Kontradiktorik sprechende Beziehung zwischen 'Betty' und den Bildern der Toten, insofern im farbenleuchtenden Bild der Tochter das private Glücksversprechen dem distanziierten Eingedenken gegenüberstehe. Hier eine durch die Werbeästhetik als antiutopischer Glücksanspruch relativierte „familiäre Intimität“ – dort „kalte Distanz“ des unpolitischen Chronisten, der einzig als solcher an „Schicksal“ und „Scheitern“ der Toten glaubwürdig erinnere (*ibid.*). Daß Buchloh den scheinbar so kritisch referierten Widerstand Richters gegen reaktionäre Versprechungen der „ehrenwerten malerischen Tradition des Neoklassizismus“ (*ibid.*) nicht ernst nimmt, zeigt sich darin, daß er diesen Widerstand nicht als Ikonoklasmus begreift, sondern immer wieder die trotzigte Aufhebung des 'Abbildungsverbots' betont, die doch auf eine Restaurierung des Sujets hinausläuft, auch wenn diese zur Konstruktion von Gedächtnis (S. 55) neutralisiert wird. Der angeführte abstrakte Kontext der besprochenen Werke eröffnet vielmehr eine andere Beziehung. Am Bild der Tochter vergegenwärtigt Richter mit ungewohnter Farbenbrillanz die stofflichen Oberflächen des rot geblühten Bademantels über rosafarbenem Nachthemd, des blonden, geflochtenen und aufgesteckten Haars und der Inkarnattöne (*Abb. 6a*). Die raumlose Nähe steigert die fiktive Gegenwart, den imaginären Besitz der Dargestellten, deren spontane Abwendung hinein ins Bild jedoch umso radikaler die (ästhetische) Distanzierung deutlich macht. Richter löst die Gestalt in Oberflächentexturen auf, deren verheißungsvoller Glanz opak bleibt, auf die plane Hintergrundebene weist. Auch in der Grisaille-Malerei der Werkgruppe '18. Oktober 1977' ist, wie auch Buchloh bemerkt, eine ungeheure Ausdehnung der Grausskala, eine Vertiefung des Helldunkels zu beobachten. Anders als in

'Betty' werden die Figuren dadurch nicht an die Oberfläche gebracht, sondern in ein scheinbar materieloses Nichts entrückt. Der unheimliche Charakter dieser Bilder beruht weniger auf dem Rührung erregenden Gegenstand als auf dem malerisch neu erschaffenen Sensationscharakter undeutlich flimmernder Fernsehbilder vom 'Ort des Geschehens'. Der Bewegungsausdruck verbindet diese Gruppe mit dem Bild 'Betty'. Ist die Flüchtigkeit des Augenblicks dort im Gestus der unmittelbaren Präsenz der Person gleichsam geronnen und im Medium des fotografischen Schnappschusses dennoch als vermittelte reflektiert, so stellt sich Bewegung in der Gudrun Ensslin zeigenden 'Gegenüberstellung' (1988, 671, 1–3; *Abb. 6b*) als eine amateurhaft verwackelte Filmsequenz dar, die ebenso wie das Bild der Tochter Epiphanie und Verschwinden vergegenwärtigt, ohne die Person, dem konventionellen physiognomischen Sehen entsprechend, lesbar zu machen. In den Sequenzen und Einzelbildern sind biographische und politische Geschichte reduziert auf einen Augenblick der Erscheinung, der dem Betrachter nichts enthüllt und nichts preisgibt – weder von der dargestellten Person noch von der Auffassung oder dem 'Gestus' der Künstlerpersönlichkeit. Wenn die Werkgruppe '18. Oktober 1977' gesellschaftliche Brisanz besitzt, dann in ihrer ästhetischen Deutung der Bildberichterstattung des Fernsehens, die, wie die Werke 'Beerdigung' (1988, 673) und 'Festnahme' (1988, 674–1) radikal vermittelten, Bedeutung suggerierende Ereignisse zeigt, ohne sich auf eine Wahrheit der zeitgeschichtlichen Zusammenhänge noch beziehen zu müssen. Aus der Affirmation dieses 'reinen Sehens' beziehen diese Bilder ihre kritische Haltung. Richter zeigt die Wahrheit des Fernsehbilds, indem er es in eine rein visuelle, aus Licht- und Schattenwerten sich zusammensetzende Oberfläche auflöst, die noch das Suchen nach dem Ereignis auf den Plan ruft, ohne es zu befriedigen oder durch die Ablenkung auf die eigene Handschrift zu ersetzen. Anders als in Seurats Werken, die Buchloh wegen ihrer „mechanischen Artikulation der photographischen Zeichenfunktion“ (S. 22) für das Verständnis Richters wichtig erachtet und deren geometrische Konzeption doch vielmehr eine zeitlose Monumentalität bewirkt, bleibt in Richters Fotobildern, verstärkt durch die Integration des bewegten Fernsehbilds, der alltägliche materiale Vorwurf und damit der historische Augenblick präsent. Die Sequenz 'Tote' (1988, 667–1–3) und die Pendantbilder 'Erschossener' (1988, 669, 1–2) zitieren den voyeuristischen Kamerazoom und brechen ihn in der nur minimalen Veränderung des Ausschnitts. Die Wahl Stammheims ist aus dem Faktum einer breit diskutierten Möglichkeit lügenhafter Berichterstattung verständlich. Eben dieser 'Bedeutungshof' des Themas – die im Abbild nicht zu beantwortende Frage nach Selbstmord oder Mord – erlaubte es Richter hier, exemplarische Bilder über die Falschheit der Bilder zu schaffen.

Von innerer Konsequenz zeugt deshalb die folgende Weiterentwicklung des falschen Scheins der abstrakten Werke. Der monumentale Winter-Zyklus 'Januar' (699, 1989) und 'Dezember' (700, 1989; *Abb. 7*) kündigt diese aktuelle Richtung an; ein erneuerter Widerspruch gegen das Bild als organisches Ganzes regt sich in der Unterwerfung der reich nuancierten Farbformationen unter das

Gesetz der Vertikalen, die den Verdacht der mechanischen Produktion mit dem Eindruck zufälliger Strukturbildungen verbindet und bei alledem doch nicht den Zweifel weckt, daß es sich nicht um 'große Kunst' handelt. Die als mechanische Verwischung vorgetragene 'Formatierung' des komplexen, handwerklich-individuell hergestellten Farbgefüges erschließt sich dem Verständnis, in Analogie zum vertikalen Pinselstrich von 1968, als Übermalung. So wie Richter damals das räumliche Bild mit dem flächigen Pinselgestus angriff und damit im übrigen das Prinzip der Fotomalerei als Verwischung des Sujets offenlegte, so verflächigt er nun die ästhetische Räumlichkeit seines All Over. Die früher im Motiv gesuchte serielle Struktur kehrt in der malerischen Form wieder mit einer Wirkung, die schon die frühen Fotobilder zu ihrer Zeit verursachten, nämlich der Provokation der Kunstlosigkeit. In der Rückkehr zur monotonen Glätte der Fotomalerei bringt Richter nicht deren bereits negierten Bildstatus wieder zur Geltung, sondern bezieht sich von einer neuen Stufe der Komplexität aus wieder auf ihre okkulte Qualität, das verborgene, unsichtbare Sujet. In den Serien grauer Bilder scheint sich Richter in regelmäßigen Abständen dieses Neutrums, der malerischen Bestätigung einer Abwesenheit der Bilder, vergewissert zu haben, aus der Richtung des gestischen Informel heraus wie auch – z. B. in den grauen Spiegeln – ausgehend von der illusionistischen Haltung seiner Fotomalerei. Die Verwischung der Farbe in den aktuellen abstrakten Werken stellt (wie erneut zu betonen ist: im Unterschied zur Reproduktion) keine Licht-Schatten-Wirkung mehr her, anders als noch in der Sequenz 'Verkündigung nach Tizian' (344–1–3, 1973), wo die schrittweise Verwischung der Vorlage gerade die Lichtwerte isolierte.

Der eklatante Wandel der abstrakten Werke Ende der achtziger Jahre findet bei Buchloh keine Berücksichtigung, vielleicht weil die These der Travestie, des Spiels mit den historischen Gesten der Abstraktion hier offensichtlich nicht mehr greift, gar auf Tiefe und Transparenz verzichtet wird. Die Abstraktion büßt ihre schillernde, sich dem delectierenden Betrachten anbietende Rhetorik ein; ihre Anonymisierung zum Ornament schlägt den Bogen zurück zur 'Normalität' des Amateurfotos, und die Einsicht ist kaum mehr abzuweisen, daß Richter sowohl im Medium der Figuration wie der Abstraktion das 'Abbildungsverbot' der Moderne aufrechterhält; alles andere wäre entweder Anachronismus oder Kitsch. Richter selbst hat zwar 1986 jeden (auch damals schon zu beobachtenden) technizistischen Charakter seiner Werke bestritten und erklärt, der Übergang von der Pinselmalerei zum Bürstenstrich bringe nur eine neue spektakuläre Note, mache die Bilder „lauter“ (S. 94). Eben damit kündigte er jedoch die jetzt sichtbar gewordene Hinwendung zur trivialen Attitüde der Fotobilder an, zumal er die Bemerkung folgen ließ, daß die populäre Qualität seiner frühen Fotomalerei, die auf dem Mißverständnis (einer darstellenden Qualität) aufgebaut habe, im abstrakten Werk nun „sozusagen echt“ sei (*ibid.*).

Richter hält seine Bilder für klüger als sich selbst – ein Verzicht auf die ideologische Aufbereitung des eigenen Werks, der sich, wengleich verwandt, entfernt von der Tradition eines Warhol, der sich selbst in die vorgegebene Banalität

seines Werkes 'verkleidete'. Eine ungleich weitere Distanz trennt Richter von der völligen Abgeschlossenheit eines Joseph Beuys, für den es keine unterschiedlichen Niveaus des Denkens und Produzierens gegeben hat. Richter versteht sich hingegen gleichsam als Betrachter mit anderen Betrachtern seines Werks, ohne Kompetenz als Theoretiker zu beanspruchen oder seine künstlerische Arbeit zu erklären, wodurch er im Gespräch eine Irritation freisetzt, die auch das Deutungsproblem beleuchtet. Das anlässlich der großen Retrospektive in New York 1986 geführte, im Katalog abgedruckte und schon mehrfach zitierte Interview von B. Buchloh zeigt in durchaus positiver Weise, daß eine panegyrische Scheinsolidarität zwischen Kunsthistoriker und Künstler überflüssig, vielleicht aber auch unmöglich geworden ist, wo der Künstler es ablehnt, eine weltanschauliche Position einzunehmen. Dafür aber scheinen sich die Verhältnisse umzukehren. Der Kunsthistoriker 'erklärt' und der Künstler lehnt seine Deutungen mal ab, mal stimmt er zu, meist aber ersteres. Das krasse Mißverständnis zwischen beiden macht sichtbar, daß die Kunstgeschichte, die sich einst bei der Betrachtung zeitgenössischer Kunst von den Künstlertheorien leiten ließ, den Kommentar nun selbst liefern will. Die Problematik dieser an sich schätzenswerten Selbstständigkeit ist nun, daß dieser Kommentar den unmittelbaren gesellschaftlichen Verwertungszusammenhang einklagt, dem sich der Künstler zu Recht entziehen will. Nicht ganz läßt sich der Eindruck abwehren, daß Richters Werk die von ihm selbst nicht beigesteuerte Moral nun mit Hilfe eines Katalogs der 'political correctness' erhalten soll. Richter wird ständig mit der Option auf politisches Handeln konfrontiert und wegen seiner 'rückständigen' romantischen Ansichten über Natur und Malerei als Musik getadelt, sein Beharren auf dem eigenen Metier schlicht übergangen und die diesem zugrundeliegende Einsicht in den Funktionsverlust der Kunst in der modernen Gesellschaft – Richter bestätigt in diesem Sinne zu Buchlohs Entsetzen Sedlmayrs Wahrnehmung (nicht seine Wertung) – vom Tisch gefegt (S. 88).

Ein Blick auf die offiziellen Geleitworte zur Ausstellung zeigt, daß Buchloh einer neuen Dimension staatlicher Instrumentalisierung von Avantgarde-Kunst zuarbeitet. Ihr Tenor wird von Kasper König gebündelt zu der Aussage, eine „den Künstler als Internationalisten verstehende Lesart“ habe die „geschichtliche Spezifität Richters zu erkennen“ verhindert (I, S. 17). Dieser kaum verhehlten nationalen Vereinnahmung kommt Buchlohs immer wieder betonte Intention entgegen, Richter gegen „das affirmative Moment amerikanischer Praktiken“ (S. 8) in Schutz zu nehmen, wobei zahlreiche Widersprüche ungelöst bleiben, z. B. zwischen der Behauptung, daß die '48 Porträts' „den die Kriminalität romantisierenden Anarchismus“ von Warhols 'Most Wanted Man' in eine „Reflexion über den bürgerlichen Identitätskonflikt“ (S. 42) umkehren, während die Werkgruppe zum '18. Oktober 1977' „geradezu als eine europäische Umkehrung der anomischen Position Warhols zu lesen“ sei, indem sie „individuelle geschichtliche Handlungsfähigkeit... fordern“ (S. 51). Die Analyse der Werke in ihrer Beziehung zueinander zeigte, daß die Abgrenzung gegen die amerikanische Avantgarde jeder Begründung in der Sache selbst entbehrt, ja offenbar der

Angst entspringt, sich dem katastrophischen Referenzverlust der modernen Kunst stellen und die idealistische Zielvorstellung einer vom Individuum getragenen unmittelbar wirkungsmächtigen Opposition gegen das Bestehende aufgeben zu müssen. Entgegen den ausdrücklichen Hinweisen des Künstlers auf seine Orientierung an Pollock, Oldenburg und Lichtenstein konstruiert Buchloh Traditionen, die dem Bild des 'engagierten', vor allem aber deutschen Künstlers entsprechen. Einen Großteil des Interviews bestreitet er mit seinem Lamento über die 'Provinzialisierung' der deutschen Kunstlandschaft durch Nazizeit und Weltkrieg. Daß Pollock, ohne dessen Drip Painting Richters synthetisierende wie sezierende Farbschichtung nicht denkbar wäre, mit nonchalanter Geste dem „alten Avantgardemodell der Befreiungsästhetik“ (S. 75) zugeordnet wird, verrät das schlechte Gewissen des Ideologen, der den neuen 'Cultural Hero' in der westlichen Mitte Europas entdeckt hat. Die schon angedeutete Beanspruchung einer Interpretation Richters und mithin auch Korrektur seiner Äußerungen im Sinne einer 'political correctness' zeigt diese als Versuch, Störendes zu eliminieren, sei es auch um den Preis der Leugnung unvermeidbarer weil dem Gesellschaftlichen impliziter Widersprüche, als Integration in einen letztlich unanfechtbaren weil ethisch sanktionierbaren 'mainstream', dessen integrale Kraft im Formalen verbleibt und sich als nichts anderes erweist als das von Adorno so bezeichnete 'Ticketdenken'. Nicht zufällig erscheint es, daß diese im Formalen bleibende, mithin von Inhalt freie Haltung ihren Inhalt im Nationalen sucht, eine Tendenz, die seit der in London (1985) und Stuttgart (1986) gezeigten Ausstellung *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert* virulent erscheint. Richter gibt zum Glück – und darin kommt Adornos negative Dialektik zu ihrem Recht – dem Anerbieten keineswegs nach, sich für die Institutionalisierung einer deutschen Avantgarde einzspannen zu lassen. Als Buchloh ihm sein Erstaunen darüber präsentiert, daß er zuerst den „Amerikaner Rauschenberg“ kennengelernt habe und dann erst „den deutschen Schwitters im Amerikaner“, quittiert er mit der wahrlich internationalen Einsicht, daß er keineswegs „in Schwitters den Erfinder und in Rauschenberg den Ausbeuter“ sehe (S. 83), die amerikanische Avantgarde vielmehr seine Basis sei.

Regine Prange

LEUCHTTAFELN DES MODERNEN LEBENS  
BEOBACHTUNGEN ZU JEFF WALL ANLÄSSLICH EINER  
WANDERAUSSTELLUNG

(mit einer Abbildung)

An der Peripherie der vom Fortschritt ausgeschlossenen Ureinwohner Kanadas und der Grenzlinie der vom Fortschritt getriebenen hochtechnologischen Zivilisation liegt Vancouver. Es ist der bis heute bevorzugte Arbeitsort des