

# „Meine Bilder sind klüger als ich.“

Armin Zweite  
**Gerhard Richter. Leben und Werk.  
Das Denken ist beim  
Malen das Malen.** München,  
Schirmer/Mosel 2019. 479 S., zahlr. Ill.  
ISBN 978-3-8296-0758-2. € 98,00.  
Für November 2021 ist eine  
Neuaufgabe angekündigt.

---

**F**ür die Kunstgeschichte der deutschen Nachkriegszeit ist die Malerei Gerhard Richters ein dankbares Thema: deutsch-deutscher Perspektivenwechsel infolge der Flucht aus Dresden nach Düsseldorf (1961), Konkurrenz der Medien Photographie und Malerei, postmoderne Dekonstruktion der abstrakten Kunst, die Richter in seiner Malerei virtuos absorbiert, deutsche Erinnerungskultur zur Wendezeit und schließlich 2007 das Kölner Domfenster. Zu allen Facetten dieses 60 Jahre umfassenden Werkes liegen Ausstellungskataloge, Aufsatzsammler, Dissertationen, Kongressakten und Monographien in großer Zahl vor. Kürzlich titelte das New Yorker Metropolitan Museum triumphierend *Gerhard Richter. Painting After All* (2020), um den Künstler mit einer Ausstellung ultimativ zu würdigen. In der Tat genießt Richter auch deshalb die höchste Aufmerksamkeit unter allen lebenden Künstlern, weil er die Anfechtungen dieser althergebrachten Kunstgattung durch sämtliche Avantgarden des 20. Jahrhunderts nicht ignoriert, sondern ernst genommen, sie seiner Malerei sogar einverleibt hat.

## **KÜNSTLERAPOTHEOSE AUS DER DISTANZ**

Was könnte Armin Zweite auf dieser Skala der Richter-Publikationen noch nachtragen? Eine minutiös recherchierte und elegant geschriebene, monumental aufbereitete Gesamtdarstellung hat

er vorgelegt, die aus der Kenntnis des Werks ebenso schöpft wie aus der philosophischen Reflexion und der Lektüre der umfassenden Forschungsliteratur und die so versucht, dieses heterogene Œuvre, das nicht durch einen Stil geprägt ist, sondern sich am Problem des Bildes in der Mediengesellschaft orientiert, zu erschließen. *Leben und Werk* verspricht seine Monographie vorzustellen, unter einem beliebten Titel aus der kunsthistorischen Literatur, aber das tut sie zum Glück nicht: Die Leser:innen bleiben verschont von biographischen Darbietungen und panegyrischen Girlanden, hat doch das Heldennarrativ vom modernen Künstler für den Protagonisten und für seinen Autor spätestens 1968 ausgedient. Auch die fragwürdigen Biographismen, Kurzschlüsse aus dem Leben auf das Werk und aus dem Werk auf das Leben vermeidet Zweite – mit Ausnahme einer beinahe freundschaftlichen Würdigung der Familienbilder und des Künstlers malerischer Sicht auf die Seinen. Doch lässt Zweite für seine Analysen und Interpretationen Richter selbst ausführlich zu Wort kommen, auf die Gefahr hin, die Distanz zu dessen Selbstkommentaren einzubüßen.

Der Untertitel der Monographie macht dann aber auch das Fachpublikum neugierig: *Das Denken ist beim Malen das Malen* (Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt a. M. 1993, 9). Mit diesem Satz behauptete der Künstler schon 1962 gekonnt lakonisch die Autonomie seiner Malerei, die sich keinem fremden Diskurs verpflichtet fühlt, sondern aus sich heraus zu denken geben will. Zweite nimmt diesen Anspruch auf, indem er aus seinen präzisen Beschreibungen die Begriffe generiert, mit denen Richters Bilder und Richters Bildlichkeit an den Kunstdiskurs der Zeit herangeführt werden können. Als maßgeblichen Gewährsmann konsultiert er Theodor W. Adorno mit seiner *Ästhetischen Theorie* (Frankfurt a. M. 1970), benennt diese doch sowohl die generelle Problematik zeitgenössischer Kunst, wie sie auch dazu beiträgt, ge-



**Abb. 1 Gerhard Richter, Motorboot, 1965. Öl/Lw., 170 x 170 cm, Wv 79. Basel, Kunstmuseum (© 2019 Gerhard Richter Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 10, P. 79)**

konzept unterbrochen. So ist eine Monographie entstanden, die dem Künstler zur Apotheose gereicht und dem Autor, seiner Gelehrsamkeit und seinem Kunstverstand die Würde eines Opus Magnum bescheinigt.

rade jene ästhetische Erkenntnis sprachlich und theoretisch zu profilieren, die Richters Malerei als epistemisches Medium stiftet.

Zweites methodisch schlüssige Verbindung deduktiv vorgegebener, theoretischer Fragestellungen mit einer induktiven Autopsie, also der Kunstanschauung en detail, die in einem weit aufgespannten Horizont von Zeitgeschichte und Philosophie kontextualisiert wird, gelingt über 14 Kapitel, da der Autor stets den Blick wechselt, vom einzelnen Kunstwerk zur Kulturgeschichte der BRD, für die Zeit ab 1970 auch in ihrem internationalen Zusammenhang. Dabei gewinnt der Band eine beeindruckende Monumentalität, zum einen aus der Konsequenz von Richters Œuvre über sechs Jahrzehnte, zum anderen aus Zweites klug komponierten Werkgruppen, der Komplexität seiner an sie herangetragenen Fragen und der aus den Analysen gewonnenen Einsichten. Das Konzept gibt sich in der Gliederung zu erkennen: zwölf chronologisch-thematische Kapitel für die Werkbetrachtungen werden von kunsttheoretischen Beiträgen eingefasst, der Einleitung und der Schlussbemerkung, und von zwei essayistischen „Zwischenbemerkungen“ zu Richters Künstler-

#### **MALEREI UND SELBSTKOMMENTAR**

Wie sehr Richter seinen Wechsel von Dresden nach Düsseldorf 1961 als Kulturschock erlebt hat, zeigt Zweite anhand der neu ausgewerteten Briefe an Helmut Heinze, den seit der gemeinsamen Lektüre von Thomas Manns Künstlerromanen vertrauten Dresdner Künstlerfreund. Richter legt sich hier Rechenschaft ab über die Irritationen in einem „materialistischen“ Westen, in dem der Sinn aller Dinge infrage stehe und alles gleichwertig werde: „Ich habe nicht gewusst, wie ungeheuer anders es hier ist, das kann man nur erfahren. [...] Das Machen von Dingen, die ohne Sinn und ohne Moral, ohne Lehre sind, die nichts mehr wollen. Die Bilder, die Musiken, die Theaterstücke. Überall dasselbe (nebenbei, mich grämt das gar nicht).“ (11.12.1961; zit. n. Zweite, 21) Aus dieser nüchternen Sicht der Dinge im Wirtschaftswunderland der 1960er Jahre, zu der Richter als zunächst Außenstehender offenbar besonders befähigt war, erarbeitete er sich schon bald das künstlerische Konzept seiner Photomalereien in Grisaille-Technik, deren Genese Zweite anhand der ersten Ausstellungen in ihrer Konkurrenz zur US-amerikanischen Pop Art nachzeichnet. Meist waren es Moti-

ve aus Illustrierten und der Amateurphotographie, mit denen Richter eine dieser Erfahrung gemäßige Nivellierung aller kulturellen Werte bekundete (Abb. 1 und 2). In der malerischen Darstellung solcher Photos entwickelte er seine Kritik des kulturell vorgeprägten Bildes wie auch des Sehens, die Zweite im gesamten weiteren Œuvre als ein grundlegendes Thema des Künstlers ausmacht. Indem Richter die Lasuren vor dem Trocknen der Gemälde verwischte, löste er die dargestellten Motive aus der Erstarrung und Verdinglichung, die ihnen im photographischen Abbild gewöhnlich widerfährt. Gegenüber der photographisch abgebildeten Realität tritt die Wirklichkeit der Malerei in Erscheinung, ihre Faktur wird sichtbar, sie potenziert den Schein des Bildes zu einer Selbstreflexivität, die dem Motiv seine Mehrdeutigkeit zurückgibt und zugleich seine Wahrnehmbarkeit über das Sehen allein in Zweifel zieht. Bereits hier verblüfft Zweite, indem er zu einzelnen dieser in der Forschung schon oft besprochenen Bilder neue Beobachtungen in inhaltlicher wie formaler Hinsicht aufbieten kann, z. B. zu den Bildquellen oder dem durch die Modalitäten der Malerei fragwürdig gewordenen Familienphoto des in NS-Uniform lächelnden *Onkel Rudi* von 1965 (Abb. 2).

Richters Rochade, Photos gleichsam als Readymades in

akademisch kultivierter Malerei zu präsentieren, machte seine Kunst doppelt anschlussfähig, für die medienkritische Neo-Avantgarde seines künstlerischen Umfeldes ebenso wie für den bürgerlichen Kunstgeschmack potentieller Sammler:innen,



**Abb. 2** Gerhard Richter, *Onkel Rudi*, 1965. Öl/Lw., 87 x 50 cm, Wv 85. Lidice Memorial (© 2019 Gerhard Richter Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 25, P. 85)



**Abb. 3** Gerhard Richter, 192  
**Farben**, 1966. Öl/Lw., 200 x  
 150 cm, Wv 136. Hamburger  
 Kunsthalle, Leihgabe aus  
 der Sammlung Elisabeth  
 und Gerhard Soht (© 2019  
 Gerhard Richter Köln /  
 Courtesy Schirmer/Mosel,  
 Taf. 39, P. 136)

„... ich habe kein Programm, keinen Stil, kein Anliegen. Ich halte nichts von fachlichen Problemen, von Arbeitsthemen“ (1966, ebd., 53) waren in diesen Jahren geeignet, eine Neutralität im Sinne von Marcel Duchamp oder John Cages „Avoid intention“ zu bekunden, sie entsprachen der smarten coolness in der Haltung von Andy Warhol und Jasper Johns. 25 Jahre später hingegen, im Kontext der deutschen Erinnerungskul-

stand seine virtuos gehandhabte Maltechnik doch allen vor Augen. Sie sollte für einige Jahre die Grundlage bleiben. Dass Richter zusammen mit Konrad Lueg und Sigmar Polke dabei zeitweilig unter dem Label des geistreichen Kalauers „Kapitalistischer Realismus“ segelte, wäre im Sinne von Zweites Anspruch auf gesellschaftliche Kontextualisierung der Kunst durchaus auf Max Webers Erörterung jenes ‚Geistes des Kapitalismus‘ (1920) zu beziehen gewesen, dessen ethische Indifferenz die Bedingung seines wirtschaftlichen Erfolges gewesen sei. Richters diesbezügliche Selbstkommentare: „Ich verwische, um alles gleich zu machen alles gleich wichtig und gleich unwichtig“ (1965, Richter 1993, 31) und „Ich verfolge keine Absichten, kein System, keine Rich-

tur, hob der Künstler seine bereits damals einsetzende Trauerarbeit hervor, als er im Interview mit Benjamin H. D. Buchloh auf dessen Frage nach den Kriterien der Auswahl der gemalten Photos antwortete: „Ganz bestimmt inhaltliche – die ich früher vielleicht verleugnet habe, indem ich behauptete, mit Inhalt habe das gar nichts zu tun, weil es eben nur darum ginge, ein Photo abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren. [...] Dass die Bilder etwas mit Tod und Schmerz zu tun haben, denke ich schon.“ (1986, Richter 1993, 134) Hier zeigt sich besonders deutlich, dass Künstleraussagen in ihrem Kontext zu verstehen und keine autoritativen Erklärungen der Werke sind, vielmehr Bestandteil des Werkes und ihrerseits kommentierungsbedürftig.

Abb. 4 Gerhard Richter,  
Verkündigung nach Tizian,  
1973. Öl/Lw., 150 x 250 cm,  
Wv 344/1. Basel, Kunstmu-  
seum (© 2019 Gerhard  
Richter Köln / Courtesy  
Schirmer/Mosel, Taf. 107,  
P. 344\_1)



### VERSUCHSREIHEN

Die im Œuvre um 1970 anschließenden ‚Farbtafeln‘ (Abb. 3) zählt Zweite zu Richters „Testreihen“, die als Versuch eines nachmodernen Malers zu verstehen sind, mit den Farbsystemen des Bauhauses wie des Neoplastizismus eines Piet Mondrian zu brechen, indem er deren fein austarierte Kompositionen aus Grundfarben mit zufällig nach Musterkarten aus dem Handel ausgewählten Farbabstufungen unterließ. Im Sinne der zeitgenössischen Conceptual Art nahm Richter hier Kombinationen und Permutationen von Farben vor, die streng definierte Systeme kollabieren lassen. Im anschließenden Kapitel zu den Bildern von Vorhängen und Fenstern, zu den ‚Glasscheiben‘ und ‚Spiegeln‘, hebt Zweite Richters Zweifel an Bild und an der visuellen Wahrnehmung hervor und wertet sie ebenfalls als heuristische Versuchsanordnungen. Letztere sind bereits interaktiv zum Publikum geöffnet, wie es später Dan Graham in seinen Pavillons weiterentwickeln wird. Die *Acht Grauen Bilder* (1974), in Mönchengladbach erstmals ausgestellt und dort für das neu entstehende Museum angekauft, sind oft biographisch verkürzend als Dokument einer persönlichen Krise gedeutet worden, wie von Richter selbst nahegelegt: „das Elend geriet zu konstruktiver Aussage, relativer Vollkommenheit und Schönheit, also zu Malerei“ (Gerhard Richter, *Text 1961–2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hg. v. Dietmar Elger/Hans-Ulrich Obrist, Köln 2008, 91f.). Zweite erkennt stattdessen in der Belebung der Faktur den Auftakt für die ‚Abstrakten Bilder‘ der kommenden Jahre.

Anstelle der Selbstkommentare und der flankierenden Deutungen von Richters kunsthistori-

schem Sympathisanten und Freund, Benjamin H.D. Buchloh, hätte man sich mehr Vergleiche mit thematisch verwandten Arbeiten anderer Künstler gewünscht, beispielsweise mit den Finaldiskursen zum Schwarz bei Kasimir Malewitsch oder Ad Reinhardt, mit den acht quasi grauen Bildern in Mark Rothkos Houston Chapel (1970), mit der opaken Malerei von Michelangelo Pistoletto, der wie Richter ebenfalls von dort zu Spiegelinstallationen übergang, vielleicht sogar mit dem nihilistisch grauen Hintergrund in den Porträts von Jacques-Louis David aus den Jahren der Französischen Revolution. Und wenn man Zweites zutreffende Beschreibung dieser ‚Grauen Bilder‘ liest: „Das Bild ist dann die Mischung von Grau als Fiktion und Grau als sichtbarer proportionierter Farbfläche“ (107), fragt man sich, ob Richter hier vielleicht einen Satz aus Sol LeWitts *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) in die Malerei umgesetzt hat: „It is the process of conception and realization with which the artist is concerned.“

In den Kapiteln zu den Installationen und den Porträts hätten schwächere Arbeiten, die es im Œuvre auch gibt, zum Beispiel die nur kompromisslerisch in die Bankenlobbies eingepassten Gemälde oder die Auftragsporträts, auch einmal als solche benannt werden können, doch verbietet sich das in einer Monographie, die eine Huldigung beabsichtigt. Eine „Zwischenbemerkung“ widmet sich dann unter anderem den für die Entwicklung zur Abstraktion so aufschlussreichen Tizian-Paraphrasen, die eine malerische Auflösung und damit



Abb. 5 Gerhard Richter, *Landschaft bei Hubbelrath*, 1969. Öl/Lw., 100 x 140 cm, Wv 221. Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst (© 2019 Gerhard Richter Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 119, P. 221)

Aneignung der Verkündigungsbotschaft vor Augen führen (Abb. 4). Aber auch hier hätte Zweite die seinerzeit von Walter Grasskamp vorgebrachte Kritik an illustrativer Kunstgeschichtskunst mit Gewinn berücksichtigen können (*Der vergebliche Engel*, München 1986, 44–61).

### WIRKLICHKEIT UND BILD

Mit Bedacht reproduziert das Cover des Buches eine der zahlreichen Landschaften Richters, das *Seestück* aus der Berliner Nationalgalerie (1970), zieht sich doch eine variantenreiche Behandlung dieser Kunstgattung in unterschiedlichen Darstellungsmodi durch Richters gesamtes Œuvre (Abb. 5). Anschaulich beschreibt Zweite, wie der Maler besonders an diesem Thema die Spannung „zwischen der bildnerischen Wiedergabe der Realität und der Realität des bildnerischen Prozesses“ auslotet und damit den problematischen Modus ästhetischer Wahrnehmung von Natur als schöner Landschaft revidiert, den die kulturindustrielle Bildproduktion stets von neuem bestätigt. Wie sehr gerade hier das „Denken beim Malen das Ma-

len ist“, in der malerisch virtuos fusionierten Augenschmaus und Augenschmerz seiner „verlogenen“ (Richter) schön gemalten Landschaften, wird deutlich, wenn Zweite diese wahrnehmungskritischen Bilder mit Adornos Überlegungen zum Naturschönen verknüpft: „Natur, als ein Schönes, lässt sich nicht abbilden“, weil „es als Erscheinendes selber Bild ist. Seine Abbildung hat etwas Tautologisches, das, indem es das Erscheinende vergegenständlicht, zugleich es wegschafft.“ (Adorno 1970, 105) Mit Adorno gilt aber auch umgekehrt, dass Kitsch „als Giftstoff aller Kunst beigemischt ist“ und „eine ihrer verzweifelten Anstrengungen heute ist, ihn aus sich auszuscheiden“ (ebd., 355).

Den Zyklus der 15 Gemälde zum RAF-Terrorismus (18.10.1977, 1988; Abb. 6) unterzieht Zweite einer dreiteiligen Betrachtung, zunächst seiner bislang kaum bedachten formalen Komposition und Malweise, die anders als die frühen Photomalerien wohl auch auf das Flimmern grauer Fernsehbilder rekurriert, wie Regine Prange beobachtet hat (Das ironische Gesamtkunstwerk, in: *Kunstchronik* 47, 1994, 576), und anstelle der Ban-

nung der Betrachter:innen durch diese Bewegtbilder eine Dimension rekursiver Trauerarbeit am Verdrängten erschließen kann. Das lag im Trend der bundesdeutschen *Arbeit in Geschichte*, wie 1988 eine vielbeachtete Hamburger Ausstellung betitelt war, und ist auch unter dem Gesichtspunkt von Richters Aufmerksamkeitsökonomie diskutiert worden. Mit Stefan Austs Dokumentation der politischen Ereignisse im Hintergrund des RAF-Terrors (*Der Baader Meinhof Komplex*, Hamburg 1986) beschreibt Zweite zunächst akribisch die Gewaltspirale in der Bundesrepublik der 1970er Jahre, wobei ein wichtiges Detail nachzutragen ist: dass die Eskalation wesentlich durch einen DDR-Agenten befeuert wurde, den West-Berliner Polizisten Karl-Heinz Kurass, der 1967 Benno Ohnesorg erschoss, wie erst 2009 aufgedeckt wurde. Die Stammheim-Insassen wurden mitnichten vom westdeutschen Geheimdienst ermordet, wie Buchloh meinte (vgl. Zweite, 329, mit Anm. 20 und 21).

Die breite Rezeptionsgeschichte des Zyklus schildert Zweite dann als eine Art Lackmestest, der die politische Mentalität ganz unterschiedlicher Betrachter:innen in den Jahren nach dem Mauerfall sichtbar werden ließ. Richters Gemälde-Zyklus in seiner kunsthistorischen Bedeutung neben Pablo Picassos *Guernica* (1937) zu rücken, ein Bild, das Michel Leiris in vergleichbarer Weise als „lettre de deuil“ (Trauerbrief) beschrieben hat, folgt der Kanonisierung des Künstlers, welche der Ankauf dieser 15 Bilder für das

New Yorker Museum of Modern Art besiegelt hat. Man würde sie gerne einmal wiedersehen in einer Ausstellung in Mies van der Rohes neuer Nationalgalerie in Berlin.

### ABSTRAKTE BILDER

Die Kapitelgliederung dieser einem wahren Malerei-Marathon gewidmeten Monographie bringt es mit sich, dass die ‚Abstrakten Bilder‘ separat behandelt werden. Zweite baut für ihre Premiere im Kunstbetrieb eine Kontrastfolie auf, indem er jenen postmodernen Aufguss der Malerei in Erinnerung ruft, den die Londoner Ausstellung *A New Spirit in Painting* 1981 mit einem ebenso vagen wie emphatischen Motto zelebrierte. Dabei wird die epistemische Qualität auch der ‚Abstrakten Bilder‘ Richters durch seine diversen „Testreihen“ zum Thema ‚Bild‘ (Landschaften, Farbtafeln, Graue Bilder, Fenster, Vorhänge etc.) schon von Beginn an parallel zu den Photomalereien vorbereitet. Programmatisch trat der Künstler 1982 mit ‚Abstrakten Bildern‘ an die Öffentlichkeit, mit einer Ausstellung in Philip Johnsons Kunsthalle in Bielefeld, die sich ganz auf die Malerei konzen-



**Abb. 6** Gerhard Richter, *Tote*, 1988. Öl/Lw., 62 x 67 cm, Wv 667/1. New York, The Museum of Modern Art  
© 2019 Gerhard Richter  
Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 181, P. 667\_1]



Abb. 7 Gerhard Richter, *Rot*, 1982. Öl/Lw., 2-teilig, 260 x 400 cm, Wv 493. Berlin, Sammlung Hoffmann (© 2019 Gerhard Richter Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 198, P. 493)

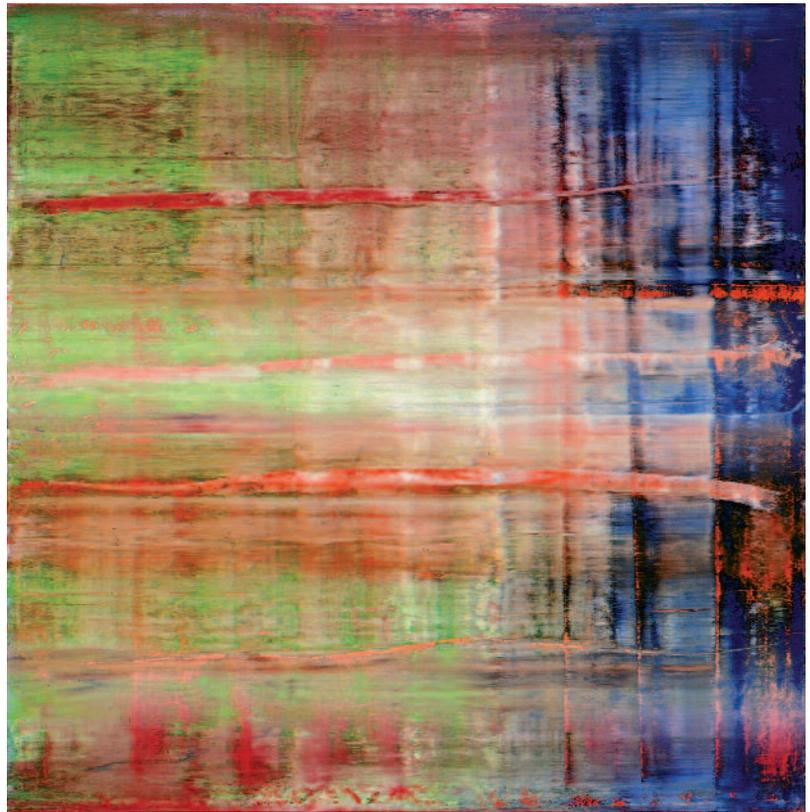
trierte; viele spätere Installationen seiner Gemälde in privaten und öffentlichen Räumen fielen dahinter zurück.

Für einige ausgewählte Beispiele bietet Zweite subtile Beschreibungen ihrer verwirrend vielfältigen Phänomene, in denen Faktizität und Fiktionalität des Farbauftrags miteinander konkurrieren. Die komplizierte Herstellungsprozedur dieser Bilder wird in der Faktur sichtbar und wirksam, von Ulrich Loock treffend als „Exzess des Sichtbaren“ bezeichnet (Loock/Denys Zacharopoulos, *Gerhard Richter*, München 1985, 107): weich vermalte Bildgründe mit einer diffusen Suggestion von Tiefenräumlichkeit, brüske Materialdichte in pastos verklumpfter Farbe, verwirbelte Pinselstriche, mit der Rakeltechnik gewischte, splittig-poröse Farbhäute oder -schlieren, abgebremste Schleifspuren, die im Ensemble des Bildes als spannungsvolle Linienbündel erscheinen, jedoch nur selten klar konturierte Flächen, die der geometrischen oder biomorphen Abstraktion der Moderne nahe kämen. In ihrem dramatischen Farb- und Formgeschehen erkennt Zweite „gezügelter Spontaneität bzw. verschleierte Klarheit“ (362) als typische ihrer widersprüchlichen Merkmale.

In hermeneutischen Bravourstücken, etwa zum sechsteiligen *Cage-Zyklus* (2006) in der Londoner Tate Modern, wird die ästhetische Erfahrung der Phänomenvielfalt dieser Malerei intelligibel. Am Ende jedoch werden diese Beschreibungen in der Ausdeutung häufig doch wieder den Selbstkommentaren des Künstlers überantwortet, was, so klug diese sein mögen, fast wie eine Kapitulation wirkt. Man kann diesen „Exzess des Sichtbaren“ in Richters ‚Abstrakten Bildern‘ zwar mit gutem Grund anhand seiner eigenen Worte für ein „Gleichnis dieser unbegreiflichen Wirklichkeit“ halten (Text für den Katalog zur *documenta 7*, 1982; Richter 1993, 93), doch solche Statements wie etwa ebendort: „Die Kunst ist die höchste Form von Hoffnung“ sind in erster Linie Eigenwerbung, keine Kunsttheorie, und sollten auch als solche neben dem Werk separat behandelt werden (Abb. 7).

Zweites sprachlich-gedankliche Leistungen, die doch selbst auf luzide Weise das Richtersche Malen zum Denken führen, wären eher auf Jean François Lyotards seinerzeit viel diskutierte Überlegungen zum Erhabenen zu beziehen gewesen, kam Lyotard doch nach der Diagnose einer Ein-

**Abb. 8 Gerhard Richter, Bach (2), 1992. Öl/Lw., 300 x 300 cm, Wv 786. Stockholm, Moderna Museet (© 2019 Gerhard Richter Köln / Courtesy Schirmer/Mosel, Taf. 214, P. 786)**



gliederung der Pragmatik der Künste in die Werke der Künste infolge der Krise der Metaphysik, die man zuvor auch in Richters Œuvre der 1970er Jahre beobachten kann, zu folgender These: „The spirit of the times is surely not that of merely pleasant: its mission remains that of the immanent sublime, that of alluding to the nondemonstrable. It goes without saying that such a mission causes anguish, but painters are not subject to the question ‚How can we avoid anguish?‘ They are subject to the question ‚What is painting?‘“ (Presenting the Unpresentable: The Sublime, in: *Artforum* 20, April 1982, 64–69, hier 69). An anderer Stelle findet sich dann auch ein zeitgenössisches Interpretament für Richters ‚Abstrakte Bilder‘, doch es verwundert, dass Zweite es trotz seiner immensen Belesenheit ausgelassen hat, beschreibt der Philosoph darin doch die zugrundeliegende Problematik auch der ‚Abstrakten Bilder‘: „Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlass von Lust ist. [...] Das Postmoderne wäre dasjenige, das in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert [...]; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl

dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt.“ (Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? in: *Wege aus der Moderne*, hg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, 202)

**I**n der Zusammenschau der Werkgruppe der ‚Abstrakten Bilder‘ Richters (in vorzüglicher Abbildungsqualität) fällt auf, dass sich der zunächst überbordende Duktus mit den Jahren beruhigt, gleichsam einpendelt auf die Orthogonalen des Bildformats, die von vertikalen und horizontalen Zügen des Rakels oder Pinsels bespielt werden (Abb. 8). Sie durchdringen sich zu einer vielstimmigen Präsenz von Malerei, etwa in der *Bach-Suite* (1992, Moderna Museet, Stockholm). Man kann sie als Überführung des Bildes, sowohl des perspektivisch strukturierten Bildes als Fenster, des Bildes als ‚Grid‘ in der Moderne wie auch des digitalen Bildes, ins Musikalische verstehen. Bei aller Schönheit gilt jedoch auch für diese Malerei der mit Adorno formulierte Zweifel an der Kunst, den Zweite als Grundtenor des gesamten Werkes betont: „Der Zweifel am Wahrheitsgehalt von Kunst

tritt nämlich permanent in Widerspruch zu den unablässigen Versuchen des Malers, die Einsicht in die Substanzlosigkeit ästhetischer Produktion zu widerlegen.“ (32) Adorno hatte formuliert: „Schein ist die Kunst am Ende dadurch, dass sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.“ (Adorno 1970, 231) Und: Des „Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.“ (Ebd., 122)

Zweite gelingt es über fast 500 Seiten, eine präzise Autopsie mit der philosophischen Reflexion über die Möglichkeit und die Modalitäten zeitgenössischer Malerei auf höchstem Niveau zu verbinden. Richters kokette Bemerkung „Meine Bilder sind klüger als ich“ (in dem Beitrag zu seinem 80. Geburtstag auf ARD alpha am 10.2.2012) bringt Armin Zweite kongenial auf den Begriff,

führt ihre „malerische Klugheit“ zur ästhetischen Erkenntnis, mit Beobachtungen zu Richters Kunst und ihrer Zeitgenossenschaft, die vor allem mit Adornos *Ästhetischer Theorie* begründet werden. Vielleicht wird Armin Zweites Richter-Monographie in der nächsten Forschergeneration (die mit Peter Geimer und André Rottmann als Autoren im New Yorker Katalog bereits am Werk ist) ergänzt durch eine Untersuchung dieses Œuvres aus dezidiert bild- und medienwissenschaftlicher Sicht, ist Richters Kunst doch als grundlegende ‚Arbeit am Bild‘ in all seinen Erscheinungsformen zu verstehen.

---

**PROF. DR. HANS DICKEL**  
 Institut für Kunstgeschichte,  
 Universität Erlangen-Nürnberg,  
 Schlossgarten 1 (Orangerie), 91054 Erlangen,  
 hans.dickel@fau.de

## Spielräume zwischen Stift und Papier

Barbara Wittmann  
**Bedeutungsvolle Kritzeleien.**  
**Eine Kultur- und Wissens-**  
**geschichte der Kinderzeichnung,**  
**1500–1950.** Zürich,  
 diaphanes 2018. 417 S., zahlr. Ill.  
 ISBN 978-3-0358-0084-5. € 39,95

In ihrer jüngsten Monographie *Bedeutungsvolle Kritzeleien* stellt Barbara Wittmann ihre Expertise zur Geschichte der Kinderzeichnung unter Beweis. Das Buch basiert auf einer Serie von neun Artikeln, die die Autorin zwischen 2006 und 2012 publizierte und die auch die Grundlage ihrer 2014 an der Bauhaus-Universität Weimar vorgelegten Habilitationsschrift bil-

deten. Im Zuge der Konzeption des Buches wurden diese Beiträge überarbeitet, modifiziert und erweitert. Daraus sind – flankiert von einer methodenkritischen Einleitung und einem Resümee – acht Kapitel hervorgegangen: Die ersten beiden gehen dem Stellenwert der Kinderzeichnung in der bildenden Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts nach, im vierten und fünften widmet sich die Autorin dem kunstwissenschaftlichen, kunstpädagogischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs um 1900, und die Kapitel 3 sowie 6 bis 8 behandeln verschiedene Einsatzfelder der Kinderzeichnung in der Psychologie. Alle Abschnitte verbindet die der Wissenschaftsgeschichte entlehnte Frage nach dem Instrument-Charakter der kindlichen Kritzeleien in ihren vielfältigen Entstehungskontexten. Wittmann gelingt es, eine Vielzahl origineller Fragen an ihr Material zu richten, allerdings werden ältere dabei bisweilen übergangen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.