

Eine Epoche wird besichtigt: Gerhard Richter in Hamburg

Gerhard Richter. Bilder einer Epoche. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 5. Februar–15. Mai 2011.

Katalog hg. v. Ortrud Westheider/Michael Philipp. München, Hirmer Verlag 2011. 216 S., Ill. ISBN 978-3-7774-3451-3

Unscharf. Nach Gerhard Richter.

Hamburger Kunsthalle, Hubertus-Wald-Forum, 11. Februar–2. Mai 2011. Katalog hg. v. Hubertus Gäßner/Daniel Koep. Ostfildern, Hatje-Cantz Verlag 2011. 180 S., Ill.

ISBN 978-3-7757-2805-8

der Klassizität nachvollziehbar, gibt es doch kaum einen anderen zeitgenössischen Künstler, dessen Werk bereits zu Lebzeiten so gründlich kanonisiert worden ist. Doch es geht Schneede nicht allein darum, Gerhard Richter als Klassiker zu präsentieren. Mit dem Titel *Bilder einer Epoche* proklamiert der Kurator eine zentrale, frühe Werkgruppe des Wahlkölners als epochal.

Zu sehen sind die Gemälde nach Fotografien der 1960er Jahre, die mitverantwortlich für den raschen Erfolg Gerd Richters (wie er sich damals noch nannte) waren und auch heute zu den für Museen und den Kunstmarkt begehrtesten Werken des Malers zählen. Auch wenn es sich um eine vergleichsweise kleine Ausstellung handelt, bildet sie dennoch dieses wichtige Segment in Richters Œuvre umfassender ab als jemals zuvor: 35 im Bucerius Kunst Forum ausgestellten Fotogemälden der 1960er Jahre standen im Jahr 2002 in der bislang größten Werkschau im New Yorker MoMA 31 Exponate gegenüber. Die Retrospektiven in Düsseldorf (2005) und Bonn (1998) konnten nur mit 17 bzw. 13 der weltberühmten Werke aufwarten (diese Zählung berücksichtigt nicht die Seestücke, Stadtbilder und Alpenbilder). Damit zeigt Hamburg eine ‚große kleine‘ Ausstellung, die zudem durch eine besondere Pointe im Obergeschoss des Kunst Forums aufgewertet wurde: Dort ist der Zyklus *18. Oktober 1977* zu sehen, der wohl auf absehbare Zeit zum letzten Mal vom MoMA ausgeliehen worden sein wird.

Eine Epoche wird hier bebildert: Die Fallhöhe für Künstler und Kurator war also beträchtlich, doch beide erfüllen die hohen Erwartungen. Schneede und die Leiterin des Bucerius Kunst Forum, Ortrud Westheider, widerstanden vermutlich der Versuchung, die polygonal verschachtelten Wände farbig oder mit Stoffen zu verkleiden

Gerhard Richter feiert im kommenden Jahr seinen 80. Geburtstag. Die standesgemäße Retrospektive zu diesem Anlass, von der Londoner Tate Modern für Oktober 2011 organisiert, wird später in die Neue Nationalgalerie nach Berlin und ins Centre Pompidou nach Paris reisen. In Hamburg ist man dem zu erwartenden Ansturm zuvorgekommen und ehrt den Meister aus der Lausitz bereits in diesem Jahr mit gleich zwei Ausstellungen.

PORTRÄTIST SEINER EPOCHE

Gerhard Richter ist der erste lebende Künstler, den das Bucerius Kunst Forum in seinem seit der Gründung 2002 beständig hochkarätigen Programm zeigt. Als Kurator konnte der ehemalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Uwe M. Schneede, gewonnen werden. Diese Entscheidung gerade für Richter ist unter Gesichtspunkten

und präsentieren ihre internationalen Leihgaben auf weißen Wänden. Die dichte, mitunter enge Hängung macht den Gemälden mit ihren prägnanten, mittel- bis großformatigen Motiven nichts aus. Eine thematische Gruppierung im Erdgeschoss ordnet die Bilder nach ihrem ikonografischen Gehalt: „Das Banale und die neue Malerei“, „Getötete und Verstrickte“, „Illusionen und Sehnsüchte“, „Politische Vorfälle“ und „Freunde und Familie“. Dass diese Kategorien kaum eindeutig abzugrenzen und einzelne Bilder schlecht einzuordnen sind, andere Werke hingegen gleich in mehreren Abteilungen gleichzeitig gezeigt werden müssten, liegt in der Natur der kontingenten Ikonografie Richters und stört weniger als die teilweise recht aufdringlichen Wandtexte. Der Sinn dieser Kategorisierung erschließt sich jedoch in der Gesamtschau der Ausstellung und im Blick in den begleitenden Katalog.

QUELLENFORSCHUNG

In einer großen Vitrine legen die Ausstellungsmacher erstmals in diesem Umfang die Bildquellen von zahlreichen Fotogemälden offen (vgl. *Abb. 1*). Diese verdienstvolle kunsthistorische Kleinarbeit, die im kommentierten Verzeichnis der ausgestellten Werke im Katalog fortgesetzt wird, ist der Zusammenarbeit der Kuratoren mit Dietmar Elger

und dem von ihm geleiteten Gerhard Richter Archiv in Dresden zu verdanken. So erfährt der Besucher nicht nur Anekdoten, wie die vom Wäschetrockner (*Faltbarer Trockner*, 1962), der Richter in einer Zeitungsanzeige auffiel, weil er ihn an seinen eigenen Wäschetrockner erinnerte und damit an seine beengte Wohnsituation. Auch einige vormals anonyme Personen werden hier erstmals identifiziert: Die beiläufig aufgenommene *Sekretärin* (1964) entpuppt sich als Mordopfer Jacqueline Olesen aus einem Bericht der *Neuen Illustrierten* vom Dezember 1963, der anonyme *Tote* (1963) als bei einer mysteriösen Schiffskatastrophe umgekommener Matrose, *Helga Matura mit ihrem Verlobten* (1966) ist eine ermordete Prostituierte aus Frankfurt – dies nur einige der aufschlussreichen Funde.

Diese Rückführung der Bildmotive auf die bunten Blätter der Sensationspresse dient Schneede zusammen mit den bekannteren Personalien wie Richters eigenem *Onkel Rudi* in Wehrmachtsuniform (1965), Lee Harvey Oswald (*Oswald*, 1964), dem Nazi-Arzt Werner Heyde alias Fritz Sawade (*Herr Heyde*, 1965) oder der Darstellung von Kriegsgerät (*XL513*, 1964, *Schärzler*, 1964) als Basis für seine Hauptthese: Richters Werk aus dieser Zeit, mit den abgemalten Magazinfotos von Verbrechergeschichten und Skandalchen wie mit den Gemälden banaler Alltagsgegenstände (*Klorolle*, 1965, *Küchenstuhl*, 1965, *Flämische Krone*, 1965 [*Abb. 2*] und der genannte *Faltbare Trockner*) verlange, so Schneede, „dem Zeit-



Abb. 1 Gerhard Richter während der Arbeit am Zyklus 18. Oktober 1977, 1988 [© Photo: Timm Rautert]



© Gerhard Richter 2024 (05092024)

Abb. 2 Richter, Flämische Krone, 1965. Privatsammlung
© Gerhard Richter, Köln 2011)

spezifischen eine Erinnerungsdimension“ ab (Klappentext im Kat.) und sei mithin ein Abbild seiner Epoche. Richter gelinge damit nichts weniger als eine Neuerfindung der Historienmalerei.

DER KÜNSTLER ALS BEOBACHTER

Die Argumentation der Ausstellung ist so einfach wie schlüssig: Richter wendet sich als gut ausgebildeter und gründlich desillusionierter Sozialistischer Realist und Neubürger der BRD einer profanen Ikonografie des Alltags zu. Die Fotogemälde sind allesamt Darstellungen des Zeitspezifischen, ein damals unerhörter Vorgang, der durch die eben entdeckte US-amerikanische Pop Art ebenso motiviert war wie durch die europäische, engagierte und an Dada und Duchamp geschulte Fluxus-Bewegung. Richter beharrt auf einem Werkbegriff der hergebrachten Medien und Techniken. Gleichzeitig etabliert er für sich als Künstler eine betont zurückhaltende Rolle. In den Jahren, in denen sich stereotype Künstlerbilder wie das des Schamanen, des Provokateurs, des Sehers, des Irren oder des politischen Kommentators verfestigen, geriert sich Richter als neutraler Beobachter. Mit dieser Strategie der Ikonografie des Banalen, die Richter einige Jahre durchhält (wenn auch nicht als alleinigen „Stil“), und welche er in immer nachvollziehbarer Weise in Malerei umsetzt, um so die technische „Gemachtheit“ der Fotovorlagen zu betonen, gelingt ihm in der Summe ein Bild seiner Epoche. Richter hat häufig – in der ihm eigenen Stilisierung seiner Selbstäußerungen – seine

eigene Indifferenz betont („Meine Bilder sind klüger als ich“), und Schneede folgt dieser Fährte, wenn er bemerkt, diese Verdichtung der Werkgruppe zu Bildern einer Epoche sei „eher unwillkürlich“ geschehen (Kat., 10).

Diese Deutung der Fotogemälde als epochale Zeugnisse jenseits einer ideologisch-tendenziösen Intention ist zutreffend, wenn auch nach wie vor nicht selbstverständlich. Richters Werke wurden wiederholt als „engagiert“ oder, in der Steigerung, als klandestin neomarxistisch gedeutet, zuerst und nachhaltig von Benjamin Buchloh (vgl. Gerhard Richter Atlas: Das Archiv der Anomie, in: *Gerhard Richter, Ausst.kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Stuttgart 1993*, Bd. 2, 16; Ingrid Mistereck-Plagge macht, von ähnlichen Prämissen ausgehend, bei Richters Fotogemälden einen Brechtschen Verfremdungseffekt aus: vgl. „Kunst mit Fotografie“ und die frühen Fotogemälde *Gerhard Richters*, Münster/Hamburg 1992, 309-312). Buchlohs Vorbild machte bald Schule, so dass viele Exegeten, selbst wenn sie Richter dem egalisierenden Postmodernismus zurechneten, Hegelsche Dreisprünge im Werk identifizierten. Jürgen Harten hingegen nannte den Maler in Richters erster Retrospektive 1986 einen „romantischen Agnostizisten“ (Der romantische Wille zur Abstraktion, in: *Gerhard Richter. Bilder 1962-1985*. Ausst. Städt. Kunsthalle Düsseldorf, hg. v. J. Harten, Köln 1986, 56) – eine Deutung, der sich die Ausstellung im Bucerius Kunst Forum inhaltlich anschließt. Die große Bildauswahl, der reiche Katalog mit ikonografischen Untersuchungen, synchronen Betrachtungen und einem erstmals veröffentlichten Briefwechsel Richters mit seinen Dresdner Künstlerkollegen Helmut und Erika Heinze sowie Wieland Förster tragen wesentlich zu Rang und Format der Hamburger Ausstellung bei.

Die Tatsache, dass der New Yorker *Oktober-Zyklus* ergänzend gezeigt wird, ist inhaltlich schlüssig und museumspolitisch eine kleine Sensation. Der Zyklus entstand 1988 und wurde 1995 an das MoMA verkauft, ein Umstand, der damals



Abb. 3 Karin Kneffel, Ohne Titel, 2005. 200 x 240 cm (© VG Bild-Kunst, Bonn 2011)

in Fachkreisen wie im Feuilleton hohe Wellen schlug. Die 15 Gemälde von Geschehnissen rund um die Selbstmorde der Führungskader der ersten RAF-Generation betrachtet Richter selbst als Schlusspunkt seiner Malerei nach Schwarz-Weiß-Fotos (Kat., 11). Im Obergeschoss recht sachlich inszeniert, belegen die Bilder in Hamburg genau diese Funktion. Richter fasst die Ereignisse zusammen, indem er Fotovorlagen malt, die jeder kennt, meist aus den Magazinen *Spiegel* oder *Stern*. Als Motive wählt er ausschließlich die Aufnahmen der Täter und deren Kontexte, die zu keiner Heldenverehrung Anlass bieten. Einmal mehr beweist Richter hier (wie später auch im Gemälde *September*, in welchem er 2005 die Eindrücke des Anschlags auf das World Trade Center verarbeitet), dass seine spezifische Vorgehensweise, die medial verbreitete Bilder in malerische Werke inkorporiert, sich dazu eignet, auch dann Bilder einer Epo-

che zu liefern, wenn, wie seit den 1960er Jahren, nicht mehr auf die Erzählung eines Kunstwerkes oder auf die Wahrhaftigkeit eines Pressebildes vertraut wird. Die Verbindung der „abschließenden“ Stammheim-Bilder zu den „epochalen“ Werken der 1960er Jahre ist nicht allein in der Auseinandersetzung mit der Medien(re)produktion zu suchen, sondern gerade in deren formaler Umsetzung mittels verwischter, grauwertiger Malerei.

UNSCHARF

An dieser Stelle muss eine der wenigen Schwächen von Ausstellung und Publikation benannt werden. Im Zusammenhang mit den Oktoberbildern wie auch mit den früheren Werken ist im Katalog wie auch in den Wand- und Presstexten häufig von der Unschärfe der Gemälde die Rede. Die Grundannahme, Richters Malerei appropriiere durchgehend Unschärfe im Sinne unfokussier-

ter Fotografie, ist so ungenau wie irreführend, Richters Behandlung der Fotovorlagen ist für diesen Schluss zu vielschichtig. Angeeignete Unschärfe wird nur dort gezeigt, wo auch die Bildvorlagen unscharf sind (*Frau Marlow*, 1964, *Herr Heyde*, 1965, *Helga Matura*, 1966, *Plattenspieler*, *Tote*, *Erschossener*, alle 1988). Neben appropriierter Unschärfe kommt ein expressiver Duktus zum Einsatz (*Olympia*, 1967). In einigen Werken ist ein Nebeneinander von glatten, vermalten Bereichen und leicht pastosem Auftrag zu finden (*Frau mit Kind*, 1965, *Uecker*, 1964). Der Großteil der Motive ist jedoch in einer gerichteten Bewegung und nachträglich vermalte. In der überwiegenden Zahl der Fälle ist statt von Unschärfe von dezidiert malerischer Qualität der Bilder zu sprechen, wie z.B. Astrid Kasper darlegt (Astrid Kasper: *Gerhard Richter, Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003, 199) und auch Elger im Katalog betont (Kat., 65).

Diese Unterscheidung ist weniger kunsthistorisches Glasperlenspiel als vielmehr der Grund dafür, dass die Gemälde eindeutig als „handgemachte“ Produkte der künstlerischen *poiesis* wirken, welche sich einer spezifischen fotografischen *techné* bedienen. Weil dieser Umstand für Richters malerisches Werk zentral ist, lohnt es sich, hier ganz genau hinzuschauen. So erscheint die Betrachtung der malerischen Vorgehensweise durch Ausstellung und Katalog im Vergleich zu den vorbildlichen ikonografischen Untersuchungen stark verkürzt.

Das komplexe Phänomen der Unschärfe in Richters Malerei ist Ausgangspunkt der Ausstellung im Hubertus-Wald-Forum der Kunsthalle Hamburg. Unter dem Titel „Unschärf. Nach Gerhard Richter“ versammelt die von Hubertus Gäßner und Daniel Koep kuratierte Schau 23 Künstler, die sich mit Gerhard Richter im Allgemeinen und Unschärfe im Speziellen auseinandergesetzt haben. Deren Werke werden mit einigen Arbeiten von Richter aus verschiedenen Phasen und in unterschiedlichen Medien wie Stilen konfrontiert. Ob das „nach“ im Ausstellungstitel chronologisch

oder epigonal gemeint ist, geht aus der Werkauswahl und kuratorischen Setzung nicht hervor. Zahlreiche Bildbeispiele illustrieren die diversen Ausprägungen des Phänomens Unschärfe in der zeitgenössischen Kunst. Das Erkenntnisinteresse der Ausstellung konzentriert sich auf eine „Richternachfolgende Generation von Malern und Fotografen“, die „weitere, ganz unterschiedliche Möglichkeiten zur Erzeugung von Unschärfefeffekten entwickelt“ und deren Arbeit zu einer „Welle unscharfer Bilder in der Malerei und Fotografie“ geführt habe (Kat., 10).

Einige der ausgestellten Künstler arbeiten an gleichen Themen wie Richter, etwa Karin Kneffel, die einzige Richter-Schülerin im Feld, die Beispiele ihrer souverän ausgeführten Fotomalerei (*Abb. 3*) zeigt, darunter auch ein Vatermörderbild in Form eines trompe-l'œilhaft durchgestrichenen Interieurs in der Art der schwarz-weißen Manier des Meisters. Der thematische Zusammenhang mit Richter ist in der Ausstellung immer dort nachvollziehbar, wo sich das Spannungsverhältnis zwischen technischem Bild und Malerei fortsetzt, aus dem Richters figürliches Werk ja seine Funken schlägt. Neben den Werken von Kneffel zählen dazu die Arbeiten von Tamara K.E., Marc Lüders oder Peter Loewy. Fotografien bzw. Filme, die Unschärfe als Stilmittel oder manipulatives Element verwenden, sind hingegen im Vergleich oft unterkomplex oder passen schlicht nicht zum Thema, wie Anna und Bernhard Blumes slapstickartige Fotoserie *Küchenroller* (1985) oder Thomas Steffls Videofahrt durch eine Hutkrempe.

Abgesehen von der uneinheitlichen Qualität der ausgestellten Arbeiten wird die Nachvollziehbarkeit des kuratorischen Konzeptes auch durch die Ausgangsthese von der Unschärfe in Richters Werk erschwert, der es, wie oben gezeigt, an Präzision mangelt. Richters bislang einziger Film *Volker Bradke* (1966) soll als Kronzeuge für die Beschäftigung mit fotografischer Unschärfe dienen, obwohl er sowohl formal als auch inhaltlich eine Ausnahme im Richterschen Werk blieb. Sehr wenige seiner Arbeiten, wie die ebenfalls präsentierte Serie von Mehrfachbelichtungen *2.5.89-7.5.89* (1991) oder die bekanntere, gemeinsam mit Polke ange-

fertigte Lithografie *Umwandlung* (1968), beschäftigen sich ähnlich explizit mit der Unschärfe als optischem Phänomen.

Der Katalog zur Ausstellung ist um theoretische Fundierung bemüht: Der Germanist Bernd Hüppauf reflektiert über Unschärfe an sich, Marc Wellmann skizziert eine Geschichte der Unschärfe in der abendländischen Malerei bis zu Monet, Sabine Schnakenberg eine entsprechende der Fotografie im 19. Jh., Eckard Hoffmann schließlich deutet Unschärfe philosophisch-ästhetisch als Vagheit und symbolische Form. Die Verbindung zur Ausstellung und den dort versammelten Wer-

ken bleibt der Katalog auf den ersten Blick schuldig – hier schafft erst eine CD im Rückumschlag Klarheit, auf der sich der Audio-Guide zur Ausstellung befindet. Das Ausstellungskonzept bleibt – dem kenntnisreichen Katalog, mancher interessanten Gegenüberstellung und einigen Entdeckungen zum Trotz – insgesamt etwas unscharf.

DR. STEPHAN STRSEMBSKI
Joachimstr. 18, 44789 Bochum,
stephan.strsembski@gmail.com

Ein Altarflügel von Hans d. J. und Ivo Strigel in Schloss Wolfegg?

In der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg auf Schloss Wolfegg wird ein spätgotisches Flügelgemälde (*Abb. 1*) mit sieben der 14 Nothelfer aufbewahrt, das zu Beginn des 19. Jh.s aus der Sammlung Leutrum nach Wolfegg gelangte (Bernd M. Mayer, *Hoher Adel – schöne Kunst. Die Sammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg*, Friedrichshafen 2006, 66). Der hochrechteckige Holzbildträger hat die Maße 127 x 87 cm. Da die Darstellung der Figuren nur bis zur Knöchelpartie reicht, ist es wahrscheinlich, dass das Bild unten beschnitten wurde. Die Rückseite trägt ebenfalls Spuren von figürlicher Malerei, die heute jedoch übertüncht sind. Der Erhaltungszu-

stand des Gemäldes ist relativ gut, lediglich am rechten Rand und im Goldgrund zeigen sich geringe Fehlstellen. Vermutlich handelt es sich bei dem Bild um den rechten Flügel eines drei- oder mehrteiligen Altars, dem als Gegenstück auf dem linken Flügel die anderen sieben Nothelfer gegenüberstanden. Die Ikonographie der heute verlorenen Mitteltafel ist unbekannt.

Vor einem gravierten Goldhintergrund stehen in drei Registern dicht gedrängt sieben Heilige. Nach Ausweis der Inschriften in den Nimben handelt es sich in der vorderen Reihe um die Heiligen Alexander, Januarius und Matthäus, es folgen Felix, Silvanus, Phylimus sowie ganz hinten Vitalis. Die vorderen drei Heiligen sind körperlich deutlich stärker präsent, die hinteren vier zu großen Teilen überdeckt. Die sehr enge Gruppierung der beiden Reihen, durch die Vitalis nahezu vollständig verdeckt wird, ist kompositorisch etwas ungeschickt, zumal die linke Bildseite hinter Alexander eine auffallende Leere zeigt. Die Männer