

Insa Härtel und Karl –Josef Pazzini

„Frage-Antwort-Spiel“: Babette und Gerhard Richter

In dem Interviewausschnitt, mit dem wir uns im Folgenden befassen, geht es um eine von vornherein verwickelte Situation: Babette Richter interviewt Gerhard Richter, der nicht nur ihr Vater, sondern als Künstler auch Produzent dreier Bilder „Betty“ (425/4, 425/5, 663/5) ist, für die Fotos der Tochter als ‚Vorlage‘ dienten. Es ist, als träte Babette als ‚erwachsen gewordene‘ Betty aus dem Bild, aus der visuellen Feststellung nachträglich lebendig heraus und vollzöge dabei einen Medienwechsel vom Bild zum Gespräch, zur Schrift.

Dieses Interview zu finden, hat nach einer längeren Auseinandersetzung mit einem dieser „Betty“-Bilder (425/4) Attraktion. Wir arbeiten an diesem Bild im Hintergrund unserer sonstigen Tätigkeiten bereits im dritten Jahr. Nach wie vor bleiben viele Rätsel. Für die Leser/innen verspricht ein Interview weiteren Aufschluss. Und das nicht von Experten, sondern von den Agenten, ohne die es das Bild nicht gäbe. Dies wäre die imaginäre Anziehungskraft eines Interviews insbesondere mit dem sogenannten ‚Schöpfer‘.

Das Lesen des Interviews hat voyeuristische Motive: Wie war es wirklich? Und animistische Wünsche werden frei. Vor vielen Bildern entsteht der Wunsch, dass sie in Bewegung und ins Sprechen gerieten. Interpretation ist zwar letztlich die Fortsetzung eines Verstummens, zunächst aber ein Versuch, dieses aufzuheben. Interpretation und Interview werden zu einer Art Beatmung.

Es bewegt sich etwas weiter, um dann doch wieder im Niedergeschriebenen zu enden (und so weiter).

Über das Interview

Bevor wir auf die ausgewählte Interviewpassage von Babette Richter mit Gerhard Richter zu sprechen kommen,¹ geht es uns vorab um einige grundlegende Gedanken zur Sprech- und Gesprächsform des

(Künstler-)Interviews, wie es sich als Bezugsort und Ort der Bedeutungsproduktion darstellt; es geht uns sozusagen um eine Rahmung des Interviews.



Abb. 1 Gerhard Richter, *Betty (425-4)*, 1977, Öl auf Holz, 30 x 40, Museum Ludwig, Köln, Privatsammlung.

Man kann nicht nur die Frageformen der Interviewerin, sondern auch die Selbstaussagen des interviewten Künstlers – im Rahmen einer Betrachtung von Interview-Situation und Künstler-Aussage – als *eine* mögliche Deutung bzw. als ein Material verstehen, das selbst einer Interpretation bedarf. Aussagen zu einem Bild in dieser Form wären dann als Parallelproduktionen oder auch als Symptome lesbar. Das ‚Bild‘ ist nicht ‚zu Ende‘, es wird weiter produziert, vom Künstler, vom Modell, von der Interviewerin, von uns als Lesenden und Betrachtenden. So wird der produzierte Text zu allem anderen als nur *erklärendem Kommentar*. Es werden weitere Bilder gebildet, die sich über die Rätsel lagern (und umgekehrt).

Indem ein Interview mit dem Künstler angestrebt wird, indem es dann existiert, aber auch nach dessen Interpretation und Kontextualisierung geht es tatsächlich um die Anerkennung einer durchgreifenden und produktiven Unvollständigkeit und damit wird ebenso

grundlegend eine Vorstellung obsolet, die das Interview als eine Art „Medium der Verlebendigung und der Authentizität“ begreift,² bzw. versucht, „den Kommentar des ‚Schöpfers‘ als Betrachteranweisung“³ zu lesen. Das Interview (dafür ist das vorliegende ein gutes Beispiel) kann nicht zum Metatext des Bildes werden. – Mit Vorstellungen von Verlebendigung oder ähnlichem scheint sich für den Lesenden wiederum der „unmittelbare[] Reiz der indirekten Beteiligung an einem scheinbar authentischen Gespräch“ zu ergeben – man erhofft sich von Künstlernaussagen einen „vermeintlichen Schlüssel“ zu einer unverständlich wirkenden Kunst.⁴ Das Auftreten der Gesprächsform „Interview“ scheint in diesem Kontext durchaus mit der „Entwicklung der Moderne“⁵ verbunden.

Auch kann der Stoff aus (vermeintlich) „erster Hand“ dazu dienen, die je eigenen Interpretationsansätze zu legitimieren.⁶ Aus unserer Sicht legitimiert das Interview im Grunde nichts, doch wird mit ihm vorübergehend ein Verhältnis zum Bild erzeugt, eben eine Sicht auf das Bild. Das uns hier interessierende Künstlerinterview durch Babette Richter „Glauben. Gespräch mit Gerhard Richter“, auf das wir im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen, ist erschienen in einem Buch mit dem Titel „Der Andere“.⁷ In diesem Buch lassen sich weiterhin Hinweise finden, wie die hier ‚Dargestellte‘ – sie identifiziert sich mit diesem Bild – über die Intensität einer solchen Konstellation denkt. D.h. im Kontext des veröffentlichten Interviews mit Gerhard Richter – der in seinen Statements kunstgeschichtliche Diskurse durchaus reflektiert⁸ –, wird genau die Interview-Situation als solche durch Babette Richter thematisiert – in zwei den gesammelten Gesprächen vorangestellten Textabschnitten mit den Titeln „Von Angesicht zu Angesicht“ und „Katz und Maus“.⁹ So heißt es dort, das „Interview, *entrevue*“ meine „eine Verabredung zu einem öffentlichen Gespräch“;¹⁰ es wird gleichsam eine gerahmt-geregelte „dialogische Auseinandersetzung“¹¹ dargeboten. An anderer Stelle spricht Babette Richter hinsichtlich der direkten Frage-Antwort-Bewegung von einem „Antasten“ anstelle von „Authentizität“.¹² Ein An- oder auch Abtasten, das dann wiederum auch dem Finden der Stelle dienen kann, wo der Fragende „am besten eindringen

kann“.¹³ Die Interviewerin vergleicht dessen Rolle u.a. mit dem Versuch eines ‚therapeutischen Hineinhörens‘ oder auch eines Verhörs – Sinn des Fragens sei es eben, „in etwas einzudringen und etwas hervorzuholen“, den Anderen fragend *auszuhorchen* und zu *durchbohren*.¹⁴

So kann – wie auf andere Art beim Fotografieren (s.u.) – die Empfindung „körperliche[r] Bedrängnis“ entstehen – und wiederum die Frage: *Was will der Andere von mir?*¹⁵ Oder auch: Was soll ich für den Anderen sein?

Das Interview zeigt sich demnach auf der einen Seite – in all seiner Aufdringlichkeit – als versuchte „Annäherung an den Anderen“; auf der anderen Seite inszeniert sich eine „Selbstdarstellung“¹⁶ – wie eine Antwort auf die Ungewissheit der Frage, die selbst wieder in einen ‚Selbstverlust‘ kippen kann. Babette Richter betont zuweilen das Moment der Inszenierung, des Gespielten – mit durchaus lustvoll bis bedrohlichen Seiten, wenn etwa von einer Doppelgängerfigur, einem taumelnden Verlust an Kontrolle die Rede ist oder von dem Gefühl, „als würde nicht ich, sondern ein anderer an meiner Stelle reagieren“.¹⁷ So kann das Interview ebenso einer Art Selbstbestätigung dienen, eine Form des Ausgeliefertseins produzieren¹⁸ oder in einer reflektierend-objektivierenden „Selbstspaltung“¹⁹ resultieren. Der Interviewte muss quasi darauf achten, „auch heil aus der Partie wieder herauszukommen“.²⁰

Wie das Bild, so ist auch das Interview ohne imaginären Rahmen kaum einzuordnen. Das Interview ist ein Effekt einer Unerträglichkeit. Das mag etwas stark klingen, soll aber sagen, dass es einer Unterstellung (im Sinne eines Subjektes) braucht; im Vorgriff auf unser Beispiel kann das heißen: Worum geht es hier? Wie wird der Betrachtende angesprochen und positioniert? Was ist da vor dem Stillstand des Bildes geschehen, genauer noch in der Zeit kurz vor dem ‚Abzug des Lebens‘, also vor dem Auslösen der Kamera, und in der Zeit zwischen der Aufnahme des Fotos und der die Medien wechselnden neuerlichen künstlerischen Umarbeitung?

Das Gespräch entwickelt sich zu einer Probe auf die Vorstellungskraft. In der dialogischen Situation zeigt sich dann die Ambivalenz zwischen aggressiver Nä-

herung und u.a. „ängstliche[r] Abwehr“²¹ oder auch zwischen „neugierige[m] Eindringen“ und – distanzierender – Idealisierung.²² Der Zuhörende versucht, „Distanz zu wahren und nicht zu tief hineinzusehen, da die wirkliche Intimität des Anderen auch unangenehm berührt, wenn sie das Hässliche entblößt und damit das Wünschenswerte zerstört“.²³

Dies ist nicht nur eine methodisch zu verstehende Warnung, sondern in gewisser Weise ist es das, was Babette Richter im Interview auch tut. Wenn sie, wie sich zeigen wird, versucht, hinter dem Schirm des Phantasmas herauszukommen, ein anderes zu entwickeln, greift sie die Phantasmen des Künstler-Vaters an, der etwas preisgibt und aufs Neue sich verbirgt – worin die Interviewerin-Tochter ihm durchaus auch folgt. Denn die Integration in den phantasmatischen Rahmen macht einen Anderen-Kontakt erst erträglich.²⁴

Zum Interview des Interviews

Die Frage-Antwort-Spiele, wie das uns hier nun interessierende mit Gerhard Richter, werden von Babette Richter als „Inszenierung privat geführter Interviews“²⁵ eingeführt; es fällt speziell unter die Rubrik „Familiengeschichten“.

Hier scheint der Umschlag des Gesprächs „*unter vier Augen*“ in ein „öffentliche[s] Ereignis“²⁶ besonders virulent: Das Heraustreten aus dem privaten Kontext macht die *Familiengeschichten* irgendwie fremd.²⁷ Nicht zuletzt die Existenz der *Betty*-Bilder und der Beruf des *Vaters* sind der *Tochter* dabei offenbar Voraussetzungen für ein der Publikation würdiges Interview. Sie sind sich gegenseitige Vorgaben.

In dem unter dem Titel „Glauben“ veröffentlichten Gespräch mit Gerhard Richter fragt Babette Richter den Interviewten im Interview nach dem Interview, d.h. sie spricht zunächst das Interviewwerden im Interview selber an, reflektiert gleichsam das ‚Aussagen‘ in der ‚Aussage‘ und fragt den Befragten nach seinem Verhältnis zu diesem Vorgang. Die Antwort ist: *Ambivalenz*, „wie alles im Leben“.²⁸ Eine verlaubliche Ambivalenz etwa zwischen Reiz und Qual,²⁹ die auch auf ein Ringen um eine gewisse Indifferenz deuten kann, bzw. auf ein gleichzeitiges Besetzen und damit Nicht-Besetzen von Differenzen.

Nicht eindeutig das eine oder das andere.³⁰ Eine Haltung, die auch aus Richters Bildern spricht. Die Berührung, das Begehren, das zu seinen Bildern geführt hat, wirkt als Tatsache präsent, nicht aber deutlich als inhaltlich erkennbare Ausrichtung. So werden diese Bilder interessant. Sie sind immer nahe daran, etwas preiszugeben, das dann die Betrachter/innen in Gang setzt. – Zum Interviewausschnitt, der die *Betty*-Bilder betrifft.³¹

Auf welche Fragen scheint das Interview Antworten zu geben?

[Babette Richter:] „In welchem Zusammenhang sind dann später“³² die beiden Betty-Portraits entstanden, das Liegende und das Abgewandte, im Grunde sind es ja drei, mit dem Verschwommenen, Unscharfen?

Wonach fragt Babette Richter?

Nach dem Entstehungszusammenhang von zwei, über die räumliche Lage der ‚Abgebildeten‘ / der ‚Interviewerin selbst‘ gekennzeichneten Portraits: dem „Liegenden“ und dem „Abgewandten“. Diese stellen sich eigentlich – mit dem „Verschwommenen, Unscharfen“ – als drei heraus.

[Gerhard Richter:] Die drei Motive sind nicht am gleichen Tag gemacht, aber es ist eine ähnliche Zeit. Wobei das Verschwommene auch ein Liegendes auf dem Tisch war, was ich dann hochgestellt habe und unscharf gemacht habe, da die Gesichtszüge nicht mehr stimmten.

Es sind die Gesichtszüge, die nicht zu stimmen scheinen und was von Unstimmigkeit zeugt, wird in diesem Fall unscharf gemacht. So verschwindet die Unstimmigkeit hinter der Verwischung. Das betrifft eines der Bilder. Es gibt aber auch eine solche Verwischungsgeste als ein seltsames Gleiten zwischen den drei angesprochenen Bildern. Und es betrifft die gezeigte Zeit.

Gerhard Richter ergänzt in seiner Antwort, die drei Motive seien nicht „am gleichen Tag gemacht“ worden, es handle sich aber um eine „ähnliche Zeit“. Unklar bleibt, ob es sich bei den genannten Motiven

um die Fotos, die Malereien oder beide handelt. Die potentielle Spanne der ähnlichen Zeit beläuft sich schon innerhalb dieser Aussage auf elf Jahre (1977-1988). Man könnte auch meinen, es handele sich um je ähnliche Zeiten. Die Mehrzahl in der Formulierung aber fehlt. Es bleibt offen, worin Gerhard Richter die Ähnlichkeit sieht.

[Babette Richter]: Da war ich vielleicht zwischen 10 und 13. Wann hast du sie dann gemalt? Wann ist das Liegende entstanden?

Babette Richter setzt die Öffnung durch die (durch die Datierung des Bildes oder der Bilder oder Fotos nicht gegebene) Zeitspanne von „vielleicht zwischen 10 und 13“ einerseits fort. Andererseits ersucht sie den Vater nach Präzisierung, erst hinsichtlich der Zeit der Malereien, dann zusätzlich in der Identifizierung eines der Bilder.



Abb 2: Gerhard Richter, *Betty* (663-5), 1988, Öl auf Leinwand, 102 x 72, Saint Louis Art Museum.

[Gerhard Richter:] Den auf dem Tisch liegenden Kopf habe ich gemalt, als ich nur abstrakte Bilder

malte. Es gibt ein Foto, wo das Bild in der Brückenstraße im Atelier auf der Staffelei steht. Der ganze Raum ist voller abstrakter Bilder mit dieser einen Ausnahme. Das ist wie ein Luxus gewesen oder wie ein Ausgleich, ein Gegengewicht.

Der Befragte antwortet darauf nicht mit einer Jahreszahl, sondern mit einer Antwort auf die vorhergehende Frage nach dem Entstehungszusammenhang. Zeitlich verschoben oder verwoben sind so auch die Rückäußerungen.

Gerhard Richter scheint Wert zu legen auf das ‚figurative‘ Moment der *Liegenden* und setzt das Bild sogar den ‚abstrakten‘ Bildern gegenüber. Auf einem Foto im Atelier in der Brückenstraße werde dieser Zusammenhang sichtbar³³: *Betty* ist eine „Ausnahme“-Erscheinung. Das Bild sei ein Luxus, wie ein Luxus der Konkretion. Ein Ausgleich mit Gewicht, „ein Gegengewicht“, eine Entgegen-Setzung und als Luxus auch eine Aufwendung, die ihren Kontext und dessen Maß übersteigt.³⁴



Abb. 3 Gerhard Richter: *Betty* (425-5), 1977, Öl auf Leinwand, 50 x 40.

„Lu|xus, der; - [lat. luxus, zu lat. luxus = verrenkt u. viell. eigtl. = Abweichung vom Geraden, Normalen]: kostspieliger, verschwenderischer, den normalen Rahmen (der Lebenshaltung o. Ä.) übersteigender, nicht notwendiger, nur zum Vergnügen betriebener Aufwand; Pracht, verschwenderische Fülle: ein solches Auto ist reiner L. (ist nicht notwendig, ist höchst überflüssig); im L. Leben; so einen L. (so etwas Überflüssiges) können wir uns nicht leisten;“³⁵

Die Produktion des in diesem Sinne *überflüssig-figurativen Betty-Bildes*,³⁶ des Kindes als Bild, gehorcht offenbar einer anderen Ökonomie als der seinerzeit *normal-abstrakte* (Bilder-)Rahmen.

[Babette Richter]: Und das andere ist ja auch in einem konträren Zusammenhang gemalt worden.

[Gerhard Richter:] Ja, das war zu der Zeit der Baader-Meinhof-Serie, oder auch kurz danach, ich weiß es nicht mehr genau, wann ich es gemalt habe, das war schon mal ungeklärt geblieben. Das ist auf jeden Fall eine schöne Geschichte, dass es als Ausgleich zu den Terroristen-Bildern gemalt wurde.

Auch dem anderen, in *anderem Kontext* elf Jahre später entstandenen *Betty-Bild* (663/5) haftet die Abweichung, die Andersartigkeit an.

Zunächst entsteht hinsichtlich des Entstehungszeitpunktes dieses Bildes von 1988 nachträglich wieder eine Ungewissheit. Etwas scheint nicht zu stimmen, wird besser unscharf?

Und auch hier spricht Gerhard Richter von *Ausgleich*. Nun aber nicht ein Ausgleich zu den Zumutungen des Abstrakten, sondern zu den „Terroristen-Bildern“. Der Terrorismus hätte, als Verhältnisgleichung geschrieben, die Abstraktion ersetzt. „[A]uf jeden Fall eine schöne Geschichte“, so heißt es. Als werde dieser Zusammenhang von anderen nahegelegt.

Wie also stellt sich der von einigen Betrachter/innen evozierte Zusammenhang zwischen dem Bild von *Betty* zum Terrorismus, zu Gerhard Richters Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988) her? Zunächst in eben der zeitlichen Verschränkung: Gerhard Richter produziert

Betty (425/4) im Jahr des *Deutschen Herbstes* 1977 und *Betty* von 1988 (663/5) entsteht zu der Zeit jenes vielbeachteten Zyklus, der seinerseits eine Verbindung zwischen den Jahren 1977 und 1988 herstellt. Eine Autorin wie Kaja Silverman geht über diese zeitlichen Verbindungen hinaus und verfolgt visuelle Bezüge der *Betty*-Bilder zu solchen von Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof. So heißt es etwa, die *Liegende* (425/4) stelle eine Verbindung zu dem RAF-Mitglied Ulrike Meinhof her, „durch ein ‚gefundenes Bild‘ – ein offizieller *Head-Shot* von Meinhofs Leichnam, der auf einer flachen Oberfläche liegt“.³⁷ Besagtes Meinhof-Bild greift Gerhard Richter wiederum in „18. Oktober 1977“ (667/1-3) auf.

Diesseits solcher nahegelegten Zusammenhänge lassen sich die Bezugnahmen auf die RAF versuchsweise auch als ‚figurative‘ Abwehr dessen lesen, was sich mit den *Betty*-Bildern an Momenten von Gewalt, Aggression, Tod oder Bedrohung offenbar aufdrängt, aber zum ‚Mädchen‘ nicht zu passen scheint, so dass die Assoziation fast zwingend springt, die Gewaltsamkeit auf die Betrachtenden überspringt. So gesehen, ließe sich der hergestellte Zusammenhang aus der spektakulären Terrorismus-Verklammerung auch wieder lösen.

Solches tut Babette Richter, wenn sie im Folgenden die Fragilität und Aggressivität der drei Bilder im Anschluss anspricht, ohne moralische Wertung und ohne den direkten Zusammenhang mit der „Baader-Meinhof-Serie“ aufzugreifen. Als ob sie auf eine Gewaltsamkeit ‚vor‘ ihrer Überführung in eine ‚schöne‘ Geschichte hinweist). Umso deutlicher wird der Einfall ‚der schönen Geschichte‘ gewaltsam.

[Babette Richter]: Der zerbrechliche und aggressive Charakter der Bilder scheint mir aber ebenso offensichtlich. Das liegende Portrait von mir .. diese Leichenblässe ... dieses Abgeschnittene ... und diese Verletztheit. Aber auch das Abgewandte hat eine rätselhafte, seltsame Wendung ... Gesichtslosigkeit ... dieses unheimliche Nichts, in was ich schaue.

Babette Richter spricht von dem *liegenden Portrait* und dem *Abgewandten*, das Verschwommene ist aus dem Interview verschwunden. Unter der Hand hat sich die Anzahl der besprochenen Bilder wieder auf zwei reduziert. Diesen beiden Bildern wird ein *zerbrechlicher und aggressiver Charakter* und im Rückschluss eine *seltene rätselhafte Wendung* zugesprochen. In den Formulierungen scheinen die beiden Bilder wie ineinander überzugehen – und die Rätselhaftigkeit erst in eine Gesichtslosigkeit³⁸ und dann in ein „unheimliche[s] Nichts, in was ich schaue“. Damit findet sich die Leere oder (Gesichts-)losigkeit in beiden Blickrichtungen. Leere figuriert hier als die bedrohliche Seite der Indifferenz.

[Gerhard Richter:] Ja, das mit dem abgewandten Kopf hat mich damals auch an Hitchcock erinnert. Das ist sicher nicht kunstgeschichtlich interessant, eher psychoanalytisch, dass ich auf den Vergleich mit dem Hitchcock-Effekt gekommen bin und dann aber froh war, dass das niemandem sonst auffiel.

Gerhard Richter nimmt weniger das Ins-Nichts-Schauen auf, sondern eher das nicht sichtbare Gesicht in Form des abgewandten Kopfes. Das Bild mit diesem Kopf (663/5) habe ihn damals „auch an Hitchcock erinnert“. Die Behauptung, dies sei „sicher nicht kunstgeschichtlich interessant, eher psychoanalytisch“, ist nun ein weiteres Rätsel, eine seltsame Wendung. Auf eine *Verneinung* folgt direkt der Hinweis auf die „Wissenschaft vom Unbewussten“, ein Konflikt deutet sich an. Was sollte da nicht auffallen? Ist es der „Vergleich mit dem Hitchcock-Effekt“ und/oder, dass Gerhard Richter darauf gekommen ist? Was wäre so unangenehm, hätte jemand bemerkt, dass Gerhard Richter an Alfred Hitchcock gedacht hat? Das ist natürlich nicht zu beantworten, aber die Aussage sagt etwas über den Stil. Die Bilder sollen vielleicht auch ablenken, etwas abwenden. Vielleicht haben die *Betty*-Bilder von Gerhard Richter auch eine unsichtbare Bildunterschrift: ‚Ablenkung‘ oder eben ‚Ausgleich‘. Ablenkung von und Ausgleich für schwer Erträgliches. Vielleicht ist ihm beides bei den Bildern *Betty* von 1977/88 dennoch nicht ganz gelungen. Das nur fast Gelungene reizt zur Besprechung.

[Babette Richter]: Das abgewandte, weggedrehte Gesicht hat ja etwas mit Abschied, auch mit Tod zu tun. Das Nicht-Zeigen spielt dabei mit der Ungewissheit und dem Unbekannten. Der Film benutzt einen ähnlichen Effekt des Unheimlichen.

Mit ihrem Einwurf geht Babette Richter in die Vollen: Bei dem *Abgewandten*, bei der *Abwendung* gehe es auch um Abschied und Tod, um das, dem sich nicht gut ins Gesicht sehen lässt. Vielleicht, so ließe sich spekulieren, ist die Vermutung, dass das Motiv des Abschieds, auch des möglichen und zukünftig gewissen Todes der Tochter, Gerhard Richter beim Malen bewegt haben mag, denkbar auch des eigenen Todes, der es verhindert, die Tochter weiter von ‚Angesicht zu Angesicht‘ zu sehen. Das wäre etwas, das man nicht unbedingt sehen will, das deshalb sich als unheimlich bezeichnen lässt. Darauf könnte auch das dritte Bild verweisen, dessen Gesichtszüge nicht stimmen, und dessen Verschimmen der Konturen den Tod schon markieren kann.³⁹ Dies aber verschwindet hier aus dem Gespräch. Und in diesem Sinn könnte man auch die Wendung vom einen zum anderen Portraitbild beschreiben: Im Falle der *liegenden Betty*, abgeschnitten und mit Leichenblässe, spränge etwas Tödliches gleichsam ‚ins Auge‘, während es im Falle der *Abgewandten* zunächst „niemandem sonst“ auffallen muss. Das zweite Bild wirkt entsprechend beruhigender und gefälliger, etwa durch das Stoffmuster und die dezentere Farbigkeit, die sich in der Tat abhebt vom Grellen der *Liegenden*, ebenso wie der dort zu einer Antwort fast nötige Blick hier abgewendet wird – wenn auch genau die sich abwendende Drehung eine Spannung signalisiert, aber erst auf den zweiten Blick. Die Kehrseite gerade der verlockenden ‚Verträglichkeit‘ ist: ein verdorrtes, zerfressen erscheinendes Gesicht. Des „Rätsels Lösung“ ist erneut eine Leiche.

[Gerhard Richter:] Ja sicher, aber im Film dreht Perkins doch den Stuhl mit der Mutter so, dass man sie von vorne sieht als zerfressene Leiche, als der Schrecken an sich und als des Rätsels Lösung. Ich glaube nicht, dass das Betty-Bild irgendetwas mit dieser Thematik zu tun hat.“

Im Gespräch fällt Gerhard Richter Hitchcocks Film *Psycho* ein. Babette Richter spricht vom weggedrehten Gesicht, Gerhard Richter aber macht die Kehrtwende. Er hat mit der Anspielung auf den Film offenbar die umgekehrte Bewegung gemeint, nämlich das Hindrehen, bzw. das aktive Umdrehen der Mutter, die im Film mumifiziert auf dem Stuhl sitzt. Zerfressen ist sie eigentlich nicht, eher verdorrt, jedenfalls tot.

Gerhard Richter drängt sich also auf, dass sich die Abgewandte umdrehen könnte, umgedreht werden könnte. Diesen Moment verbindet er eher mit dem Schrecken über die tote Mutter aus *Psycho*, die er am Platz der Tochter assoziiert. Im Film geht die Aggression vom Sohn gegen die Mutter. Thematisiert Gerhard Richter eine Aggression der Tochter gegen den Vater? Aber auch *umgedreht* die ‚väterlich-künstlerische‘ Aggression gegen das *Modell*, die Tochter an der Stelle der Mutter? Und wiederum umgekehrt? Man kann hier nur mit den Plätzen spielen. Wissen kann man es nicht.

Normans Mutter aus *Psycho* war nach dessen Auskunft harmlos, zuweilen herrschsüchtig. Jedenfalls steht sie, so legt Hitchcock nahe, im Zusammenhang mit der Schizophrenie des filmischen Sohnes, seiner unbändigen Wut, die sich in der Doppelbewegung der Identifikation mit der Mutter – er nutzt deren Kleider –, und deren Ermordung zeigt. Als Ermordete konserviert er sie. Der Versuch einer Stillstellung und vielleicht auch Wiedergutmachung. Norman macht die ermordete Mutter als konservierte Mumie zum Bild. – Bei Hitchcock geht es um den Zusammenhang von Leiden (Schizophrenie) und Verbrechen (Mord). Gerhard Richter versucht im Gespräch den Zusammenhang zum Kriminalfilm, den er selber in die Welt gesetzt hat, wieder zu negieren. Das wirkt aber gegenteilig. „Ich glaube nicht, dass das Betty-Bild irgendetwas mit dieser Thematik zu tun hat.“ *Psychoanalytisch interessant*. Noch deutlicher zeigt sich dadurch die Verneinung. Als hätte jemand angesichts der Assoziation u.a. des „Schrecken[s] an sich“ selbst einen Schreck gekriegt. Doch diese Ablenkung ist extra missglückt.

Es wird deutlich, dass mit *Betty* Gewalt, Leiden, Verbrechen, Tod thematisiert sind – auch ohne vereindeutigenden Bezug zu Gerhard Richters RAF-Zyklus. Das gilt nicht nur für die leichenblass Liegende. Implizit bzw. ins Gegenteil verkehrt hat die Abgewandte genau mit dem Tod zu tun. Das Bild scheint ihn *ausgleichend* abzuwenden, *Betty* bleibt umgedreht und wird gewissermaßen selbst zur ‚schönen (Seite der) Geschichte‘ – zum prekären Gegengewicht. Denn gerade durch die mit der Bewegung der Abwendung entstehende Spannung fällt der Schrecken auch wieder ein; *Betty* ist assoziativ bereits vom Tod befallen. Gerhard Richter stößt uns auf genau das, was uns vorgeblich nicht auffallen soll. Erneut eine verlaubliche Ambivalenz, eine Doppelwertigkeit.

Offene Wünsche

Mit dem damit angespielten kulturellen Kippbild zwischen *begehrenswerter Weiblichkeit* und *Tod*, das sich z.B. auch im Motiv von ‚Tod und Mädchen‘ zeigt,⁴⁰ wird indirekt auch die Interviewsituation selbst ‚figuriert‘. Zunächst lässt sich die Vorstellung der *bildschönen Frau* als Abwehr des Schrecklichsten auch als (‚männliche‘) *Wunschverkehrung* zum Zwecke imaginärer Todes-Überwindung begreifen: „So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunschvorstellung denkbar“.⁴¹

Mit dem im Interview durch die in Hitchcocks Film präparierte Gestalt offenbar evozierten Bild der zerfressenen Leiche lässt sich auch die (irdisches Leben verkörpernde) *Frau Welt* assoziieren, als in diesem Fall *vorne* schöne und *hinten* von Ungeziefer o.ä. zerfressene Personifikation. Von weitem betrachtet eine berückende Erscheinung, wendet sie einem bei Annäherung die „Kehrseite zu“ und die „Kluft, die das Schöne vom Häßlichen trennt“, entspräche die zwischen Realität und Realem: „Die Realität wird durch das Minimum an Idealisierung erzeugt, deren das Subjekt bedarf, um das Grauen des Realen zu ertragen“.⁴² Die Szene des Umdrehens in Film und Interview wird dann zur Bebilderung jenes Moments, in dem etwas den phantasmatischen Rahmen sprengt.

Diese Bewegung findet eben ihre Entsprechung in der (in teils verneinter Form) mit der abgewandten *Betty* verbundenen Phantasie, die sichtbar schön bleibt. Sie verbindet sich aber auch mit der Form des Interviews selbst, wenn der Zuhörer Babette Richter zufolge, wie gesehen, versucht, „Distanz zu wahren und nicht zu tief hineinzusehen, da die wirkliche Intimität des Anderen auch unangenehm berührt, wenn sie das Hässliche entblößt und damit das Wünschenswerte zerstört“.⁴³ Die Interviewpassage versucht das Wünschenswerte, und sei es verneinend, zu halten.

Was man hier sieht und nicht sehen will, könnte auch die mediale Gewaltsamkeit sein, die Gewalt, die in der Darstellung der Übersetzung liegt. Erscheint die tote Gestalt bei Hitchcock mumifiziert, so wird durch das Bildmedium ‚der Körper‘ immer auch mortifiziert. Mit Barthes an der Photographie exemplifiziert, wird „das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt“.⁴⁴ Es wird quasi eine Objektwerdung oder „im kleinen das Ereignis des Todes [...]“⁴⁵ erfahren. Was nicht auffallen soll, wäre dann vielleicht ebenfalls, wie die Bilder von Betty diesen Aspekt in sich tragen, mit dem sich in ihnen nicht nur ihr eigener Produktionsprozess thematisiert, sondern in der Identifizierung auch eine Art ‚Tötung‘ der Tochter. Einer Frau und immer noch *Tochter*, die nun den *Vater* interviewt, d.h. ihn versuchsweise auch ‚einfängt‘,⁴⁶ potentiell für einen Moment festhält⁴⁷ und damit genau einen seinerseits aggressiven Akt vollzieht: Wenn man beim Fotografieren abdrückt, um ein Bild des äußeren Anblicks zu ‚schießen‘, dann dringt man, Babette Richter folgend, mit dem Interview möglichst *auch* in das *Innerste* einer Person;⁴⁸ das Fragen wird wie zu einem Zerlegen, „das wie ein Messer in den Leib des Gefragten schneidet“.⁴⁹ Babette Richter betont durchaus die Aggressivität auch der Interviewsituation.

Das Interview hat vielleicht eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit mit der Genese des Bildes „Betty“. Und: mit ihm vollzieht sich ein *Positionswechsel*, erneut zwischen den Generationen, der die ‚Tochter‘ in die eindringende Interviewerinnen-Rolle versetzt, während sie aus dem bildproduzierenden den befragten, d.h. nun auch seinerseits in Szene

gesetzten ‚Vater‘ macht. Um im Bild zu sprechen, kommt dabei das ‚Kind‘ als ‚Frau‘ zurück. Deutet die Umkehrung der Tochter in eine tote Mutter, die zeitliche Verwirrung im Gespräch auf Seiten eben der ‚Tochter‘ auf eine Oszillation zwischen *Kind* und *Frau*, die sich nicht nur in den *Betty*-Bildern mit ‚darstellt‘, sondern auch die Interviewsituation selbst inszeniert?⁵⁰ So erzeugt dieses Interview ein Verhältnis zum jeweiligen Bild, thematisiert dessen Produktion, so wie das Bild die Form des Interviews produziert und nachträglich in sich enthält.

Endnoten

1. Vielleicht ist es einfacher, der Argumentation zu folgen, wenn der Leser/die Leserin schon einmal einen Blick auf den im späteren Verlauf mitabgedruckten Interviewausschnitt wirft.
2. Dazu in anderem Kontext: Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern 2004, S. 33. Dank für Literaturhinweise an Silke Bangert.
3. Julia Gelshorn, *Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters*, in: dies., *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 130.
4. Lichtin 2004, *Das Künstlerinterview*, S. 11.
5. Ebd., S. 37.
6. Dazu Rhea Anastas: *Die Stimme als Auslöser. Das Künstlerinterview nach Louise Lawler*, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 67, 2007. <http://www.textezurkunst.de/67/die-stimme-als-ausloeser/>, 31.3.2011. Vgl. zum „Künstlertext als Legitimation“ auch Gelshorn 2004, *Der Künstler spricht*, S. 130.
7. Babette Richter, *Glauben. Gespräch mit Gerhard Richter*, in: dies., *Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung*, Köln 2002, S. 39-58.
8. Vgl. dazu Gelshorn 2004, *Der Künstler spricht*, S. 141.
9. Babette Richter, *Von Angesicht zu Angesicht. Vorwort*, in: dies., *Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung*, Köln 2002, S. 7-11.; Babette Richter, *Katz und Maus. Unter vier Augen*, in: dies., *Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung*, Köln 2002, S. 13-24.
10. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 15.
11. Ebd.
12. Ebd. S. 17.
13. Ebd. S. 15f. mit Bezug auf Canetti.
14. Ebd. S. 15.
15. Ebd. S. 16.
16. B. Richter 2002, *Von Angesicht zu Angesicht*, S. 8.
17. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 20. B. Richter vergleicht hier öffentliche Selbstinszenierung und Hypnose.
18. Vgl. ebd. S. 17.
19. Ebd. S. 20.
20. Ebd. S. 16.
21. B. Richter 2002, *Von Angesicht zu Angesicht*, S. 7. Babette Richter bezieht sich hier auf Fragen der Kommunikation.
22. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 22.
23. Ebd.
24. Vgl. ebd. S. 21 mit Bezug auf Žižek.
25. B. Richter 2002, *Von Angesicht zu Angesicht*, S. 8.
26. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 15.
27. B. Richter 2002, *Von Angesicht zu Angesicht*, S. 8.
28. G. Richter in B. Richter 2002, *Glauben*, S. 39.
29. Vgl. ebd.

30. An anderer Stelle im Interview spricht Gerhard Richter über den Vorwurf, dass „ich im Gespräch und ebenso in meiner Arbeit keine eindeutigen Antworten und Stellungnahmen geben würde, dass ich also politisch indifferent sei, nicht links, nicht rechts und beides dann vielleicht doch. Aber das kann ich eigentlich nie als einen Makel empfinden. [...]“ (ebd. S. 42).
31. Im Folgenden findet sich **fett** und *kursiv* gesetzt der Interviewtext: B. Richter 2002, *Glauben*, S. 47-49. Dazwischen sind jeweils unsere Kommentierungen eingefügt.
32. Davor (ebd. S. 46) wurde über das Bild „Ema, Akt auf einer Treppe (1966)“ gesprochen, dessen Ausgangspunkt die Photographie der Mutter von Babette Richter war.
33. Der bildliche Bezug wird u. E. dadurch nicht unbedingt klarer.
34. G. Richter mit dem Bild Betty 1977 <http://pcp-heidelberg.blogspot.com/2008/05/power-point-philippine-betty-von-g.html> , 27.6.2012.
35. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): Duden, Deutsches Universalwörterbuch. 4. Auflage. Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2001, CD-ROM.
36. Es war – zumindest im Falle des einen, des *verschwommenen* Bildes – wohl keine ganz leichte Aufgabe, denn die Gesichtszüge stimmten dann nicht, zwischen dem Blick auf das Foto und dem Malen war das Bild durch irgendetwas unstimmtig geworden, so dass er von der weiteren Präzisierung abließ und es unscharf machte.
37. Kaja Silverman, 1977 *Gerhard Richter Betty*. In: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Katalog. Köln 2007, S. 104-105. Zu Silvermans Auseinandersetzung mit G. Richter vgl. auch dies., *Flesh of My Flesh*. Stanford 2009.
38. Die bei der Verschwommen gleichsam angedeutet wird?
39. Dank an Olaf Knellessen für diesen Hinweis.
40. Vgl. dazu Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994 (zuerst 1992), S. 147.
41. Sigmund Freud (1913f): *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: G.W. Bd. X, Frankfurt a.M. 1999, S. 24-37, hier S. 34.
42. Slavoj Žižek: *Liebe deinen Nächsten? Nein Danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*, Berlin 1999, S. 112f.
43. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 22 (s.o., wiederholtes Zitat).
44. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1989 (zuerst 1980), S. 21.
45. Ebd., S. 22.
46. Vgl. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 15.
47. Ebd., S. 16.
48. Vgl. ebd., S. 15, S. 18.
49. Elias Canetti n. B. Richter 2002, *Katz und Maus*, S. 15.
50. Auf Seiten des Vaters wird solches in dieser Passage anscheinend weniger Thema. Indem das Interview anfangs aber auch das Interviewwerden selbst thematisiert, ist es hier gleichsam auch in sich selbst aufgenommen, so wie das Geschehen zwischen ‚Tochter‘ und ‚Vater‘ (als ‚Familiengeschichte‘).

Bibliographie

- Anastas, Rh. (2007), *Die Stimme als Auslöser. Das Künstlerinterview nach Louise Lawler*, in: *texte zur Kunst*, Heft Nr. 67.
- Barthes, R. (1989, zuerst 1980), *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M.
- Bronfen, E. (1994, zuerst 1992), *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München.
- Freud, S. (1999), *Das Motiv der Kästchenwahl*, (1913f), in: G.W. Bd. X, Frankfurt a.M.
- Gelshorn, J. (2004), *Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters*, in: dies., *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern.

Lichtin, Ch. (2004), *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern.

Richter, B. (2002), *Von Angesicht zu Angesicht. Vorwort, Katz und Maus. Unter vier Augen, Glauben. Gespräch mit Gerhard Richter*, in: dies., *Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung*, Köln.

Silverman, K. (2007), *1977 Gerhard Richter Betty*. In: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Katalog, Köln.

Žižek, S. (1999), *Liebe deinen Nächsten? Nein Danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*, Berlin.

Abbildungen

(Abb. 1) Gerhard Richter, *Betty* (425-4), 1977, Öl auf Holz, 30 x 40, Museum Ludwig, Köln, Privatsammlung. (In: Godfrey et al. (Hg.): *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*. Tate Publishing: London 2011, S. 138.)

(Abb. 2) Gerhard Richter, *Betty* (663-5), 1988, Öl auf Leinwand, 102 x 72, Saint Louis Art Museum. (In: Godfrey et al. (Hg.): *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*. Tate Publishing: London 2011, S. 162.)

(Abb. 3) Gerhard Richter: *Betty* (425-5), 1977, Öl auf Leinwand, 50 x 40. (In: Kaja Silverman: *Flesh Of My Flesh*. Stanford University Press: Stanford, California 2009, S. 144.)

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wird ein Interviewausschnitt mit darin erwähnten Bildern zusammengebracht. Es geht um eine von vornherein verwickelte Situation: Babette Richter interviewt Gerhard Richter, der nicht nur ihr Vater, sondern als Künstler auch Produzent dreier Bilder mit dem Titel „Betty“ ist, für die Gerhard Richters Fotos der Tochter als ‚Vorlage‘ dienten. Vor allem die Bilder werden im Interview zum Thema. Es ist, als träte Babette als ‚erwachsen gewordene‘ Betty aus dem Bild, aus der visuellen Feststellung lebendig nachträglich heraus und vollzöge dabei einen Medienwechsel vom Bild zum Gespräch, zur Schrift. Am Beispiel dieser Übersetzungsprozesse und Platzwechsel voller Brüche wird die Konstellation von Künstler-Interview und künstlerischer Bild-Arbeit untersucht.

Inhaltlich stößt die Untersuchung etwa auf diesen Befund: Mit dem in den drei *Betty*-Bildern angespielten kulturellen Kippbild zwischen Begehrtem und *Tod* wird indirekt auch die Interviewsituation selbst ‚figuriert‘. Dabei lässt sich die Vorstellung des Bildschönen als Abwehr des Schrecklichsten auch als *Wunschverkehrung* (Freud) zum Zwecke imaginärer Todes-Überwindung begreifen. Was im Fall der Bilder *Betty* wie auch im Interview nicht ganz gelingt; gerade dies macht die

Betrachtung bzw. Lektüre offenbar interessant. Das hier Geschriebene wird nicht zum Metadiskurs, sondern mischt mit.

Autorin/Autor

Insa Härtel, Professorin für Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Kulturtheorie und Psychoanalyse an der International Psychoanalytic University Berlin (IPU). DFG-Projekt zum Thema 'Übergriffe' und 'Objekte'. Bilder und Diskurse kindlich-jugendlicher Sexualität. Schwerpunkte in den Bereichen Konzeptionen kultureller Produktion, Raum / Phantasmen, psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie, Geschlechter- und Sexualitätsforschung.

Karl-Josef Pazzini: Professor für Bildende Kunst & Erziehungswissenschaft (Universität Hamburg), Psychoanalytiker in eigener Praxis, Mitbegründer der „Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse“, und des „Psychoanalytischen Kollegs“, der Hamburger Forschungsgruppe für Psychoanalyse (HAFPA), des Jüdischen Salons im Grindel (Hamburg) und der Wissenschaftlichen Assoziation: Kunst – Medien – Bildung und der Psychoanalytischen Bibliothek Berlin; Mitherausgeber der Reihen „psychoanalyse“ u. „Theorie Bilden“ (transcript). Arbeit an: Bildung vor Bildern, Psychoanalyse & Lehren, Setting in der Psychoanalyse, Unschuldige Kinder, Übertragung & Grenze von Individuum und Gesellung.

Titel

Insa Härtel und Karl–Josef Pazzini, *„Frage-Antwort-Spiel“: Babette und Gerhard Richter*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2012, 10 Seiten), www.kunsttexte.de.