

Gerhard Richter: Panorama

Udo Kittelmann und Dorothee Brill

Der Begriff Panorama entstammt dem Griechischen und besteht aus einer Verbindung der Worte „alles“ oder „ganz“ (πᾶν) und „sehen“ (ὄραμα). Im deutschen Sprachgebrauch hat es sich als Synonym für Rundschau oder Umsicht etabliert, für den freien Blick über 360 Grad. Diese Umsicht ist von der Überschau verschieden. Nicht um den *einen* Blick auf ein Territorium aus der Vogelperspektive geht es, nicht um die statische Position des Betrachters. In der Umsicht erschließt sich die Landschaft in einer Verbindung aus Zeit und Bewegung. Der Blick vollzieht die 360 Grad, die sich ihm darbieten, in einem Prozess. Nicht *ein* Bild wird wahrgenommen, sondern viele, die sich im Laufe der Wahrnehmung zu einer Einheit verbinden. Panorama, Umsicht, trifft das, was wir mit der Ausstellung des Werks von Gerhard Richter zu erreichen hoffen, weit präziser als die Überschau. Denn es geht uns nicht um den einen Blick, dem sich ein über fünf Jahrzehnte hinweg entstandenes künstlerisches Werk erschlosse. Genauso wenig geht es uns um Lückenlosigkeit oder Homogenität. Ein solches Bestreben wäre wohl generell zum Scheitern verurteilt, doch im Falle des Werks von Gerhard Richter in besonderem Maße, nicht nur durch die Fülle der Produktion, sondern durch die für dieses Werk so bezeichnende Gleichzeitigkeit des Ungleichen.

Zwar gab es auch in der Vergangenheit immer wieder Ausstellungen, die das Werk Richters bis zum jeweiligen Zeitpunkt in seiner Bandbreite vor Augen führten. Doch überwiegen bei Weitem jene Präsentationen, die eine bestimmte Zeitspanne herausgreifen oder – und dies ist noch häufiger – ein bestimmtes Thema oder eine stilistische Richtung. Dieses Prozedere, so üblich und nachvollziehbar wie es ist, trägt jedoch im Fall des Werks von Gerhard Richter in besonderem Maße eine Verunklärung in sich. Denn der auf ein bestimmtes Feld beschränkte Blick, beispielsweise die Fokussierung auf Porträts, auf Landschaften, Abstraktion, Spiegel- und Glasarbeiten oder die Fotomalerei, suggeriert diese Bereiche als vom Gesamtzusammenhang wesentlich mehr separierbar, als sie es in der Tat sind. Oder, anders ausgedrückt, das Verständnis dessen, was Gerhard Richter in den einzelnen Bereichen seines Schaffens erforscht, wird durch das Ausblenden der parallelen und

andersgearteten Ausdrucksweisen nicht geschärft, sondern reduziert. Im Dialog der über 140 ausgewählten Werke, die sich über eine Zeitspanne von 1962 bis 2012 erstrecken, entfaltet sich Richters malerische Genealogie der Wiederholung und Veränderung. Das Zwiegespräch dieser beiden Faktoren wird durch die streng chronologische Präsentation der Werke unmittelbar augenscheinlich, denn sie werden in einer Ausstellungsarchitektur gezeigt, die die Offenheit und Großzügigkeit der Glashalle aufrechterhält und sich gegen eine Abfolge von Räumen entscheidet, die mit einer Strukturierung entlang thematischer oder stilistischer Schwerpunkte einherginge. So wird dem Betrachter in einer großen Umschau, einem buchstäblichen Panorama, das über Zeit und Bewegung zu erfahren ist, ein Einblick in eines der wichtigsten malerischen Werke der heutigen Kunst ermöglicht.

Gerhard Richter: Panorama ist ein Ausstellungsprojekt, das wir über zwei Jahre hinweg zusammen mit Kollegen der Tate Modern und des Centre Pompidou erarbeitet haben. Gemeinsam mit dem Künstler bildete sich ein Team, das sich in regen Diskussionen für eine Zusammenstellung von Werken entschied, die Haupt- wie Nebenwege verdeutlichen soll. Kanonische Werke stehen neben Überraschendem und seltener zu Sehendem. Doch wird sich dieses Miteinander von Repräsentativem und Ungewöhnlichem an allen drei Ausstellungsstationen auf andere Weise manifestieren. Denn es ist die besondere Stärke dieser Ausstellung, dass sie sich an drei Orten nicht nur in Räumen von ganz unterschiedlichem Charakter entfaltet, sondern auch in der Korrespondenz mit diesen Räumen eine jeweils andere und dezidiert verschiedene Dramaturgie entwickelt. Somit stehen im Kern dieser Zusammenarbeit nicht nur Gemeinsamkeit, sondern auch Differenz, nicht nur ein Blick, sondern drei. Neben der Dramaturgie verwandelt sich von Ort zu Ort auch der gemeinsame Korpus an Werken. Denn an allen drei Ausstellungsstationen wird er punktuell und in verschiedener Weise ergänzt, um bestimmte Schwerpunkte herauszumodellieren. Auf diese Weise wird ein sich von Ausstellungsstation zu Ausstellungsstation wandelnder Blick auf das künstlerische Werk Richters möglich.

In der Neuen Nationalgalerie wurde die große, offene und klar strukturierte Glashalle Mies van der Rohe für unser Nachdenken über die Ausstellung und für den Prozess ihrer Präzisierung zu einem wesentlichen und inspirierenden Partner. Die Korrespondenz zwischen der Ausstellung und den Besonderheiten des Umraumes wurde für uns formgebend. So bietet uns dieser Raum den unschätzbaren Luxus, keine bestehende Raumstruktur aufgreifen zu müssen, sondern innerhalb des 2500 qm großen Glaskubus jene Struktur zu schaffen, die uns für die Ausstellung und ihr inhaltliches wie ästhetisches Anliegen in besonderem Maße unterstützend scheint. Hierbei dienen Proportionen und Rhythmik des Baukörpers als Ausgangspunkt. Der sich dem Haus nähernde Besucher sieht durch die umlaufende Glasfassade, die den Blick überall ins Innere dringen lässt, ein einziges Werk. Denn zum ersten Mal überhaupt wird hier die *Version I* der modularen, aleatorischen Arbeit *4900 Farben* von 2007 realisiert (S.276). 196 quadratische Tafeln von einer Seitenlänge von knapp 50 cm und bestehend aus jeweils 25 verschiedenfarbigen Quadraten in Emaille, die der Zufall auf dem metallenen Bildträger angeordnet hat, ziehen sich als ein Fries der Abstraktion über die gesamte Länge der vier Seiten des Gebäudes. Diese fast undurchbrochen umlaufende Wand, die der quadratischen Grundform des Gebäudes folgt, bildet die architektonische Basis für die Präsentation eines künstlerischen Lebenswerks. Denn nach innen hin entfaltet sich auf diesen umlaufenden Wänden das sich über fünf Jahrzehnte entwickelnde Œuvre entlang seiner klaren Chronologie und also ohne thematische oder stilistische Bündelungen. Somit wird in dieser Umschau ganz unmittelbar das Besondere an Gerhard Richters Schaffen deutlich. Diese Besonderheit liegt nicht nur in der viel besprochenen Parallelität von abstrakten und figurativen Werken, sondern auch in dem Wechselspiel von Veränderung und Wiederholung. Immer wieder tauchen Elemente aus früheren Jahren als Wiederkehr und Weiterentwicklung auf. So befördert der panoramische Blick das Erkennen der Gleichzeitigkeit scheinbar gegensätzlicher Anliegen, wie auch die rhythmische Wiederkehr von Schwerpunkten und deren Verschiebung über die Jahrzehnte hinweg.

Doch wird dieser Leitfaden der Chronologie an einem Punkt durchbrochen: Der erste Blick des das Haus und die Ausstellung betretenden Besuchers fällt

nicht auf Richters frühestes Werk von 1962, den ersten Eintrag in seinem Werkverzeichnis, und auf die sich daran anschließenden, in Grautönen gehaltenen Fotoabmalungen der Frühphase. Vielmehr findet man sich umgeben von den großformatigen abstrakten Raket-Bildern, die das jüngst zurückliegende Schaffen Richters bestimmen und die er bis fast ins monochrome Weiß treibt. Erst aus dieser Sphäre der Gegenwart heraus entfaltet sich das Panorama eines künstlerischen Entwicklungsprozesses, der dann wiederum in diese Gegenwart mündet.

Der Begriff des Panoramas im Sinne einer Umschau, die dem chronologischen Prinzip folgt, stand ebenfalls Pate für die Struktur dieses Buches, für dessen Betreuung wir unseren Kollegen von der Tate Modern, namentlich Mark Godfrey, und von Tate Publishing, namentlich Rebecca Fortey, an dieser Stelle auf das Herzlichste danken. Nicht nur die Werkabbildungen sind entsprechend geordnet. Auch die sechs Textbeiträge folgen diesem Leitfaden. Jeder Essay widmet sich in chronologischer Reihung einer Phase in Richters Werk, immer unter einem Gesichtspunkt, einer Fragestellung oder These, die dem jeweiligen Autor für die Zeitspanne, auf der das Augenmerk liegt, von besonderem Interesse oder Relevanz erscheint. So untersucht Christine Mehring die Rolle der sozialen Bezüge und des Zuhauses in der Umbruchphase nach Richters Weggang aus der DDR und dem langsamen Heimischwerden in Westdeutschland. Innerhalb der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre konzentriert sich Mark Godfrey auf die Rolle der Landschafts- und genereller der Naturdarstellungen und fragt nach deren konzeptionellem Potenzial und ihrer Auseinandersetzung mit Zerstörung, Geschichte und Geschichtlichkeit. Über einen Großteil der 1980er-Jahre hinweg wird Richters malerische Praxis von einer kräftigen und auf Primärfarben konzentrierten Abstraktion geprägt, die Camille Morineau nach der Relevanz von Größenverschiebungen und dem scheinbar oder tatsächlich Gestischen untersucht. Achim Borchardt-Hume widmet sich vor dem Hintergrund zeitgleicher abstrakter Arbeiten einer intensiven Betrachtung des wegweisenden Zyklus *18. Oktober 1977* von 1988 (S.177–191), der als separate Einheit parallel zur Ausstellung im Schinkelsaal der Alten Nationalgalerie zu sehen ist und damit in einen Dialog mit der Tradition der Historienmalerei tritt. Mit Blick auf die 1990er-

Jahre untersucht Rachel Haidu den Aspekt des Maßstabs, sowohl hinsichtlich der Frage nach Maßstäblichkeit wie nach Maßstabsverschiebungen. Sich den letzten zehn Jahren der künstlerischen Produktion zuwendend, zeigt Dorothee Brill schließlich, wie Richters immer gegebene Suche nach den Grenzen der Darstellung und den Grenzen des Bildes von ihm in den letzten Jahren auf den Höhepunkt getrieben wird.

Für Richter, der an der Dresdener Kunstakademie Wandmalerei studierte und in der noch jungen DDR schnell erste Aufträge erhielt, wurde im Jahr 1959 ein Besuch der von Arnold Bode initiierten und von Werner Haftmann geleiteten *documeta II* in Kassel zum Schlüsselerlebnis. Die dortige Werkschau, die sich anders als die *documenta I* nicht mehr der klassischen Moderne widmete, sondern nun vornehmlich die Kunst der fünfzehn zurückliegenden Nachkriegsjahre vorstellte, führte dem jungen Künstler in einschneidender Weise vor Augen, wie sehr sein Nachdenken über Kunst durch die vom Staat der DDR bestimmten Parameter geprägt war. Vor allem die abstrakten Werke Jackson Pollocks und Lucio Fontanas beeindruckten Gerhard Richter zutiefst. „Die Unverschämtheit! Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen. Ich könnte fast sagen, dass diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen. Ich merkte, dass irgendetwas mit meiner Denkweise nicht stimmte.“¹ Im Frühjahr 1961, nur wenige Monate vor dem Mauerbau, verließ Richter gemeinsam mit seiner Frau Ema die DDR und gelangte über West-Berlin schließlich nach Düsseldorf. Doch die Radikalität, die Richter an den Werken Pollocks und Fontanas, aber auch am künstlerischen Ansatz der in den frühen 1960er-Jahren rund um Düsseldorf sich manifestierenden Fluxus-Künstler schätzte, wurde nicht zu seinem eigenen Weg. Den progressiven Tendenzen zur „Entgrenzung“ der Kunst setzt Gerhard Richter das traditionsbehaftete Medium der Malerei entgegen und bleibt diesem auch dort treu, wo er dessen Grenzen erforscht. Entsprechend wehrt sich Gerhard Richter gegen seine Vereinnahmung von jenen Stimmen, die das Ende der Malerei sich vollziehen sehen und ihn, wie beispielsweise Douglas Crimp, zum Meister dieses Endes erkoren. „Nein, keinesfalls will ich die Malerei vernichten“, antwortete Gerhard Richter dagegen vehement.² So tritt er mit so viel Schelm wie Ernsthaftigkeit Künstlergrößen wie Marcel Duchamp entgegen und widerlegt etwa mit

Ema (Akt auf einer Treppe) von 1966 (S.65), dessen berühmte Zerlegung der Malerei in seinem *Akt eine Treppe hinabsteigend* von 1912. Die bahnbrechende Wende, die Duchamp hinsichtlich des Verständnisses und der Möglichkeiten künstlerischer Produktion mit seinem Urinal und anderen Readymades vollzog, kontert Richter mit einer *Klorolle* – natürlich gemalt.

Für seine gegenständlichen und in Grautönen gehaltenen Bilder der 1960er-Jahre wählt Richter Motive aus der eigenen Familiengeschichte, der aufstrebenden Wohlstandsgesellschaft, der jüngst zurückliegenden deutschen Geschichte und dem Zeitgeschehen. Hierzu dienen ihm vorgefundene Fotos als Vorlagen, bevor er parallel sein eigenes Bildarchiv anlegt, das in der Form des *Atlas* zum Speicher möglicher Inspirationsquellen wie zum eigenständigen Werk wird. Doch schon an diesem frühen Punkt seiner künstlerischen Laufbahn, erkennt Richter das Verhältnis zwischen Abstraktion und Figürlichkeit als wesentlich komplexer als gemeinhin angenommen. „Wenn ich zeichne – einen Menschen, ein Objekt –, muß ich mir über Proportion, Genauigkeit, Abstraktion oder Entstellung und so weiter bewusst werden. Wenn ich ein Photo abmale, ist das bewusste Denken ausgeschaltet. Ich weiß nicht, was ich tue. Meine Arbeit liegt viel näher beim Informellen als bei irgendeiner Art von ‚Realismus‘.“³ Auf den möglichen Einfluss seines Düsseldorfer Lehrers Karl Otto Götz – Repräsentant des deutschen Informel – angesprochen, führt Gerhard Richter diesen Gedanken weiter: „Dieses informelle Moment, das ist durchgehend in allen Bildern, die ich gemacht habe, egal ob das eine Landschaft ist oder eine Familie, nach einem Photo abgemalt, oder eine Farbtafel oder ein graues Bild. So ist es jetzt eine Fortsetzung dieses Anliegens mit anderen Mitteln.“⁴ Mit einer solchen Verwendung des Begriffs des Informellen unterscheidet Richter also zwischen dem Produktionsprozess und dem Ergebnis. Während Letzteres als Abbildung eines Gegenstands oder einer Person wahrgenommen wird, ist der Produktionsprozess ein ungegenständlicher, das heißt einer, bei dem der Künstler den Gegenstand nicht „denken“ muss. „Nichts mehr erfinden zu müssen, alles vergessen, was man unter Malerei versteht, Farbe, Komposition, Räumlichkeit“, so beschreibt Richter die Freiheit, die ihm der Rückgriff auf Fotos verlieh.⁵ „Wenn ich aber ein Foto abmale, kann ich [...] sozusagen gegen meinen Willen malen.“⁶ In dieser Umdeutung des Begriffs des

Informellen als Formloses oder Ungeformtes im Sinne der beim künstlerischen Schaffensprozess herrschenden Intention und Haltung, drückt sich Richters komplexes Verständnis und seine tief greifende Skepsis gegenüber dem gemeinhin als selbstverständlich angenommenen Gegensatz zwischen Figuration und Abstraktion aus. Diese abstrakte Sicht auf gegenständliche Malerei, gegründet auf den besonderen Charakter ihres Herstellungsprozesses, findet ein Pendant in Richters Blick auf seine abstrakten Werke, bei denen er seit den 1980er-Jahren immer häufiger einen Raker verwendet, also einen großen Schieber oder Spachtel, der – über die Bildfläche gezogen – die übereinander aufgetragenen Farbschichten mittels Vermischung, Verschiebung und Aufreißen in einer vom Künstler nur bedingt kontrollierbaren Weise ineinandergreifen lässt. „Fast alle abstrakten Bilder zeigen Szenen, Umgebungen oder Landschaften, die es eben nicht gibt“, sagt Richter in seinem für diese Publikation geführten Interview, „aber sie müssen die Qualität haben, als könnte es sie geben. Als wären es Fotos von solchen Szenen oder Gegenden, die noch nicht gesehen wurden, die es auch gar nicht geben kann.“⁷ Auch abstrakte Bilder, so Richters eigene Erfahrung, „können gar nicht anders, als so funktionieren – sie beziehen daher ihre Wirkung, dass sie pausenlos an Natur erinnern, also fast schon naturalistisch sind.“⁸ So wie Gerhard Richter die Gegensätze von Abstraktion und Figuration aufbricht, indem er Produktions- wie Rezeptionsprozesse in seine Überlegungen miteinbezieht, so verkompliziert er auch das ebenfalls als eindeutig erachtete Verhältnis zwischen Hilfsmittel und Endprodukt, zwischen der Fotografie als Vorlage und dem Gemälde als Kunstwerk. „Reproduktiv oder unmittelbar sind also nichtssagende Begriffe.“⁹ Denn in seiner Begeisterung für die Stil- und Kompositionslosigkeit des Fotos kommt er zu dem Schluss, dass er es „nicht als Mittel für eine Malerei benutzen (wollte), sondern die Malerei als Mittel für das Foto verwenden“.¹⁰ Malerei als Fotografie mit anderen Mitteln – dies ist eine Haltung, die das Medium wie die Tradition der Malerei nicht einfach nur affirmativ weiterführt, sondern aus dem Medium heraus aktiv nach dessen Möglichkeiten und Grenzen sucht und sich mit schlichten Dichotomien nicht zufrieden geben möchte, sondern sich konstant dem Anliegen widmet, „die Möglichkeit zu erproben, was Malerei überhaupt noch kann und darf“.¹¹

So erweist sich Richters über fünf Jahrzehnte vorangetriebene Befragung des Mediums der Malerei weder als Anfangs- noch als Zielpunkt, sondern als die kontinuierliche konzeptionelle Grundlage seiner Arbeit. Die Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama* führt dies in vielgestaltiger Weise vor Augen und zeigt dabei auch, wie die Reflexion über Malerei schließlich konsequenterweise zu deren Übertretung führt. Das Bild als Fläche, als Fenster, als Durchblick und Blickfeld leitet hinüber zu Richters Auseinandersetzung mit Glasscheiben und Spiegeln, die – ähnlich den in täuschendem Illusionismus gemalten Vorhang-, Fenster- und Wolkenbildern (S. 57, 70, 104–105) – in einen differenzierten Dialog mit der sie umgebenden Architektur Mies van der Rohes treten, die ebenfalls den Blick als Durchblick und die Frage nach dem Davor und Dahinter, dem Drinnen und Draußen ins Zentrum rückt. In Richters Auseinandersetzung mit den Materialien Glas und Spiegel kulminiert die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Repräsentation durch die finale Absage an jegliche Darstellung mittels einer schlichten Glasscheibe einerseits und die Perfektion und permanente Aktualisierung einer solchen mittels des Spiegels andererseits. Der weißen Leinwand nicht unähnlich, die Richter als das schönste Bild überhaupt bezeichnet, werden Glasscheibe und Spiegel zum Platzhalter und Kulminationspunkte für die Unendlichkeit möglicher Darstellungen und die gleichzeitige Begrenztheit dessen, was darstellbar ist.

-
- 1 Gerhard Richter im Interview mit Benjamin H. D. Buchloh, 1986, in: Elger/Obrist 2008, S. 164–189, hier S. 165.
 - 2 Gerhard Richter im Interview mit Robert Storr (2002), in: ebd., S. 406–448, hier S. 407.
 - 3 Gerhard Richter, Notizen 1964–1965, in: ebd., S. 29–35, hier S. 29.
 - 4 Gerhard Richter im Interview mit Wolfgang Pehnt (1984), in: ebd., S. 136–139, hier S. 136f.
 - 5 Ebd., S. 31.
 - 6 Gerhard Richter im Interview mit Peter Sager (1972), in: ebd., S. 64–67, hier S. 64.
 - 7 Vgl. das Interview mit Nicholas Serota in diesem Katalog, S. 19.
 - 8 Gerhard Richter im Interview mit Benjamin Buchloh (1986), in: Elger/Obrist 2008, S. 164–189, hier S. 189.
 - 9 Gerhard Richter, Notizen 1964–1965, in: ebd., S. 29–35, hier S. 32.
 - 10 Gerhard Richter im Interview mit Rolf Schön (1972), in: ebd., S. 59–61, hier S. 59.
 - 11 Gerhard Richter im Interview mit Wolfgang Pehnt (1986), in: ebd., S. 136–139, hier S. 137.