

Klaus Krüger

Der Blick ins Innere des Bildes

Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter

Als Goethe in einer bekannten Episode seiner »Wahlverwandtschaften« das Vergnügen der abendlichen Gesellschaft schildert, berühmte Bilder van Dycks und Poussins und schließlich ter Borchs sog. »Väterliche Ermahnung« in »Lebenden Bildern« nachzustellen, lenkt er das Augenmerk in besonderer Weise auf Lucianes Gestalt, die die weibliche Rückenfigur in ter Borchs Bild vorstellt (vgl. Abb. 1). Er konzentriert dabei den Blick auf ein Motiv, in dem sich das Spiel mit der ästhetischen Grenze, das Oszillieren zwischen realer Gegenwart und der Gegenwart als Bild tiefgründig verdichtet: »Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken waren über alle Begriffe schön [...] und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s'il vous plaît*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte. Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen. Die beschämt scheinende Tochter blieb ruhig stehen, ohne den Zuschauern den Ausdruck ihres Angesichts zu gönnen.«¹

Die Blickabwendung der Protagonistin offenbart sich hier als ein Motiv von bemerkenswerter Ambivalenz. Vermag sie als Ausdruck einer in sich gekehrten Haltung, die auf einen externen Betrachter keinerlei Bezug zu nehmen scheint, die Geschlossenheit der Illusion, die täuschende Gegenwärtigkeit der Darstellung und ihrer inneren Einheit zu steigern, so markiert sie doch zugleich die Grenze, die als ästhetische Wirklichkeitsdifferenz unüberschreitbar zwischen Bild und Betrachter errichtet ist. Michael Fried hat darauf hingewiesen, daß Goethes Schilderung hier Bildkonzepte reflektiert, die bereits zuvor von Diderot in den 1750er–1760er Jahren entwickelt wurden und die auf eine paradoxe Konstitution des

Bildes hinauslaufen: nämlich daß die Bilder gemacht sind um der Betrachtung und um der Wirkung auf den Betrachter willen, daß sie diese Aufgabe aber erst dann bestmöglich zu

leisten vermögen, wenn sie gestaltet sind, als existiere kein Betrachter².

Die paradoxe Spannung zwischen Suggestion und Irritation, zwischen Illusionsbildung



Gerhard Richter, *Betty*, 1988
102: 72 cm
St. Louis, The Saint Louis Art Museum



1 Gerard ter Borch,
»Die väterliche
Ermahnung«,
um 1654/55
Öl auf Leinwand,
70:60 cm
Staatliche Museen
zu Berlin – Preu-
ßischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie

und Illusionsbrechung, die der Goethesche Betrachter angesichts der Rückenfigur erfährt, offenbart sich als eine besondere Form der ästhetischen Kommunikation. Die Blickabwendung der Bildperson, ihr Blick ins Innere des Bildes, zielt auf eine Involvierung des Betrachters, die ihn doch zugleich auf Distanz hält, dergestalt daß sie seinen eigenen Blick ins Bild im Sinne einer reflexiven Potenzierung aktiviert³.

Wendet man sich nach diesen Betrachtungen Gerhard Richters Bild »Betty« von 1988 zu (*Farbtafel*), so scheint in ihm die Rezeptionsästhetische Funktion, die Goethe dem Motiv des abgekehrten Blickes zumißt, in einer Bildformulierung von ebenso nachdrücklicher wie konzentrierter, verdichteter Aussagekraft vor Augen gestellt. Jene Rede vom »ganz natürlichen Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen«, scheint auch hier die Betrachtererwartung unmittelbar auszusprechen. Indessen entbehrt die Darstellung nunmehr jeder Eingebundenheit in einen erzähllogischen Kontext, wie er bei Goethe in bezug auf ter Borchs Sujet noch gegeben war. Der inszenatorische, forcierte Charakter, der der Darstellung damit zuwächst, und die Steigerung des Motivs zu einer Pose, die allein deshalb dem Betrachter dargeboten scheint, um die Verweigerung gegen den Zugriff seines Blickes zu artikulieren, machen bereits deutlich, in welchem Maß die dem Motiv innewohnende autoreflexive Struktur hier ins thematische Sinnzentrum der Bildabsicht gerückt ist.

Richters Bild⁴ zeigt seine Tochter Betty in

Halbfigur, gekleidet in einen weißen, rot geblühten Bademantel mit Kapuze, und mit im Nacken zusammengestecktem Haar. Sie bietet sich in einer Torsion um die eigene Körperachse dar, wobei jede Klarlegung der räumlichen Situierung planvoll ausgeblendet bleibt. Weder sieht man das Abstützen der Hände, noch läßt sich ausmachen, wie und ob die Figur sitzt oder seitlich lagert. Ebenso wenig ist das räumliche Verhältnis zum Bildgrund, dem sie sich so nachdrücklich zuwendet, zu ermessen, wie auch überhaupt dessen Wirklichkeit und Substanz unergründlich bleibt. In einer Darstellung, die kraft einer so ausgeprägt Raum konstituierenden Torsion eine greifbar gegenwärtige Präsenz der Bildfigur verheißt, scheinen somit gleichwohl Raum und Zeit wie ausgeblendet, und über die Erfahrung unmittelbarer Gegenwart legt sich die gehobene Wirkung einer zwanglos strengen, wie selbstverständlich fest gebauten Form.

Alle Ambiguität der Darstellung aber verdichtet sich im Motiv der Blickabwendung und bestimmt deren eigentlichen Sinn. So bietet sich das Bild unabweisbar als ein Porträt dar und ist als solches durch den Bildausschnitt, den Habitus des Sich-in-Pose-Setzens und nicht zuletzt durch den Bildtitel selbst, »Betty«, definiert⁵. Gleichwohl verwehrt es eben das, was ein Porträt im konstitutiven Sinne ausmacht, nämlich das Abbild des Angesichts als Ausweis einer unverwechselbaren Identität. So wird es zu einem »gesichtslosen« Bildnis, zum Bildnis einer Person also, die in ihrem Bild präsent und gleichermaßen nicht präsent ist. Die Inversion der Körperhaltung wird hier

zur Ausdrucksform für eine Inversion des Porträts und seiner gattungsbestimmten Bildabsicht. Anders gesprochen aber bedeutet dies, daß man es hier nicht eigentlich mit einem Porträt, sondern mit der Vorspiegelung, dem »Simulacrum«, eines Porträts zu tun hat. Die Darstellung gibt vor, ein Bildnis zu sein, und referiert doch nur auf dessen Konventionen. Die Wirklichkeit der Dargestellten entschwindet indes hinter ihrer bildhaften Gegenwart, ihrer bloßen Ansichtigkeit als Bild.

Dieser Deutungszusammenhang läßt sich noch vertiefen. Wie stets im figürlichen Werk Gerhard Richters, ist auch dieses Bild ein Gemälde nach einer fotografischen Vorlage, in diesem Fall einem Foto, das Richter selbst aufgenommen hat. Insofern die Fotografie ihrerseits bereits ein Duplikat der Wirklichkeit vorstellt, offenbart sich Richters Bild als Duplikat eines Duplikates⁶. Richter »reproduziert« eine Reproduktion der Wirklichkeit durch Malerei. Damit gerät der Realitätsbezug der Darstellung in eine unauflösbare Paradoxie. Was als getreues Abbild vor Augen steht, entpuppt sich als Abbild eines Abbildes, und die Konsistenz der Wirklichkeit entschwindet hinter der Wirklichkeit des Mediums. Diese inhärente Selbstaufhebung aber verdichtet sich in der Bildgestalt selbst, im Motiv der Blickabwendung, das die Abbildleistung des Mediums so nachdrücklich negiert. Was das Bild damit impliziert, ist nichts anderes als der Anspruch, gerade nicht als »Abbild« zu fungieren, sondern vielmehr als eine Darstellung eigenbestimmten, nichtreferentiellen Rechtes, insofern es seine Darstellungsleistung qua Bild und eben nicht qua abbildlicher Ähnlichkeit erfüllt.

Die Paradoxie, die hier zutage tritt, ist die tiefere Aussage des Bildes, und sie ist in hohem Maße autoreflexiv. Betty erscheint hier als eine Figur, die sich im Medium des Bildes zeigt als jemand, der sich nicht zeigt. Dies aber meint in weitergefaßtem Sinn, daß sich »Wirklichkeit« im Medium der bildlichen Darstellung darbietet als etwas, was sie nicht ist, daß also Bild und Wirklichkeit durch das Verhältnis ihrer Nichtidentität verknüpft und zugleich entzweit sind. In dieser Perspektive aber wird der Blick ins Innere des Bildes, den die Dargestellte hier vollzieht, schließlich zum Spiegel desjenigen Blickes, den der Betrachter selbst angesichts des Bildes als eigene ästhetische Erfahrung freisetzt.

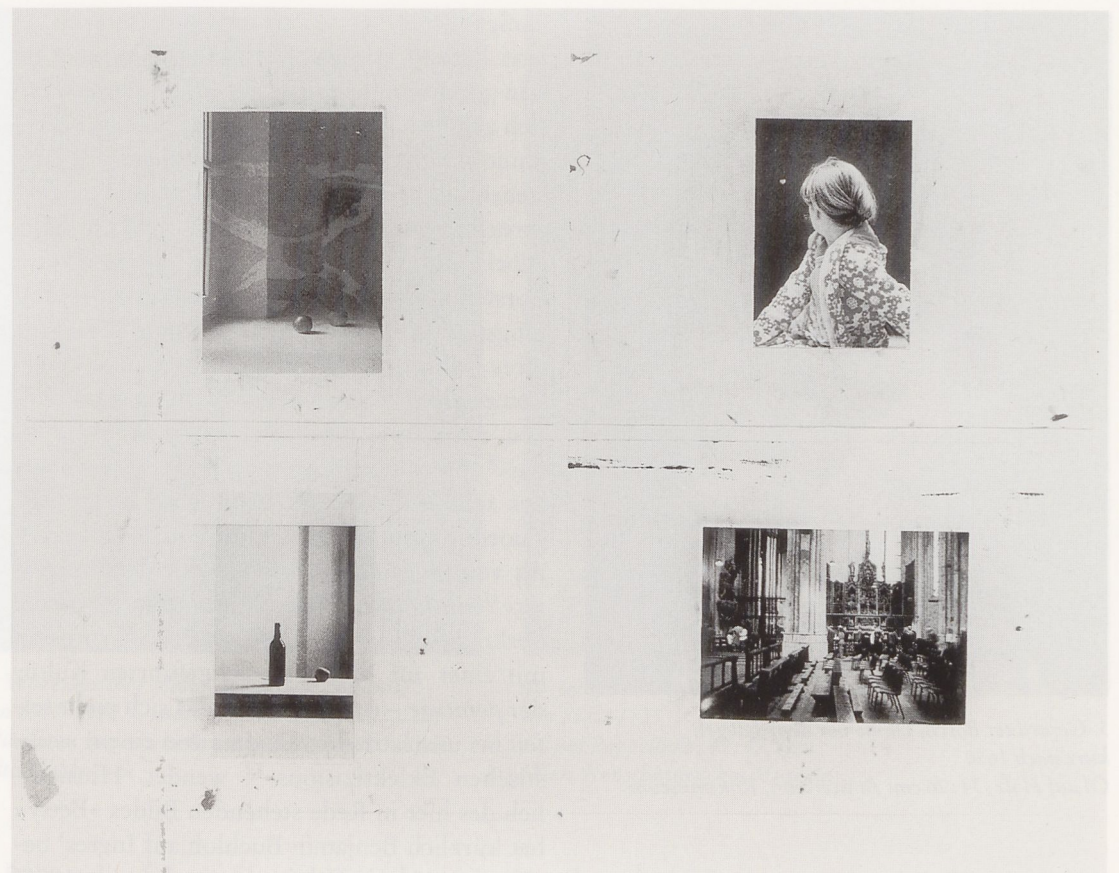
Dieser Konstellation arbeitet das Bild auch in anderer Hinsicht zu. Blickt man auf das Foto, das die Vorlage für das Gemälde abgab (*Abb. 2*), so wird deutlich, daß Richter die durch feine Verwischungen erzeugte Differenzierung zwischen Schärfe und Unschärfe der Darstellung als neue, allein dem Gemälde eigene visuelle Patina hinzufügte. Die spezifisch »optische« Qualität ist also ein Mehrwert des gemalten Bildes gegenüber dem Foto. Der Zu-

gewinn liegt auf der einen Seite in einer die Präsenz der Figur nuanciert stufen den Fokusierung, mittels derer das Bild den Betrachter gleichsam auf die dem Gemälde eigenen Schärfbedingungen einstellt. Auf der anderen Seite entfaltet sich ein genuin malerischer Schmelz der Oberflächen, der der Darstellung die Atmosphäre eines bildhaften Scheins einwirkt, indem er etwa die Haarpartie mit seidiger Duf-tigkeit und lichtdurchflortem Glanz überzieht oder das Zusammenspiel von Blumenmuster, weißem Grund und rosafarbenem Nachthemd zu einem im Lichteinfall weich modulierten Blickfang von eigener Qualität erhebt. Das Bild wird so zu einem durch und durch anziehend strukturierten Aufnahme-feld für die visuelle Aufmerksamkeit des Betrachters, und nicht zuletzt wird die Präsenz der Bildfigur selbst zu einer optischen ›Sensation‹ im eigentlichen Sinn des Wortes.

Versucht man, die bisherigen Beobachtungen summarisch zu fassen, so läßt sich sagen, daß die ästhetische Wirkung von Richters Bild in zwei komplementären Faktoren gründet: einerseits in der besonderen Abgehobenheit von der Realität, auf die es sich bezieht, andererseits in der spezifischen Dichte der eigenen Sprachform, mit der es diese Differenz füllt. Richtet man das Interesse im folgenden darauf, diese Deutung über den engeren Horizont einer werkästhetischen Analyse hinauszuführen, so ergeben sich neue, weitergefaßte Fragestellungen. Denn die ästhetische Konstitution, die Richters Bild aufweist, ist keine geschichtslose Qualität, ebensowenig wie die Bilderfindung selbst jenseits ihrer historischen Bedingungen und Vorprägungen zu betrachten ist. Es erscheint ratsam, die Frage nach dem ›Kontext‹



3 J. A. Dominique Ingres,
Die Badende
von Valpinçon, 1808
Öl auf Leinwand,
146:97,5 cm
Paris, Louvre



hier nicht vorab auf den Diskurs der Antagonismen zwischen Moderne und Postmoderne zu verengen, sondern den Blick auf eine übergreifende Tradition metafiktionaler Bildver-

fahren und Darstellungsformen zu richten und somit die spezifische ästhetische Qualität, die in »Betty« zutage tritt, vor dem Hintergrund einer Geschichte bildlicher Aufmerksamkeits-

2 Gerhard Richter, aus dem »Atlas der Fotos«, verschiedene Motive



4 Nicolas Régnier,
Dame bei der Toilette (Vanitas),
1626
Öl auf Leinwand,
130:105 cm
Lyon, Musée des Beaux-Arts



5 Gerard ter Borch, *Dame vor dem Spiegel*, kurz nach 1650
Öl auf Holz, 34:26 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

strukturen zu beleuchten⁷. Der historische Umriss, der sich dabei abzeichnet, eröffnet einen Horizont, der die theoretischen Orientierungspunkte des einschlägigen Diskurses über Gerhard Richter und die ihm gern zugewiesene Position einer Malerei nach dem Ende der Malerei übersteigt.

Bekanntlich führten die Versuche, Richters *Ceuvre* historisch gerecht zu werden und ihm seinen geschichtlichen Ort zuzumessen, seit je zu besonderen Irritationen, und die entsprechende Kontroverse hat gerade in jüngster Zeit wieder an Schärfe zugenommen⁸. Das Spektrum der Beurteilungen ist hier weit gefächert. Auf der einen Seite steht der Vorwurf der Restitution einer Malerei, die sowohl rhetorisch wie auch technisch eine letztlich ungebrochene Affirmation der Tradition vollziehe und damit hinter die im Diskurs der Moderne angelegten kritischen Ansprüche zurückgehe. Nachklänge dieser Auffassung finden sich selbst noch in modifizierten Einschätzungen seines Werkes als einer »subversiv reaktionären« Kunst, die ihre Kritik gerade in der Adaption der Tradition formuliere. Auf der anderen Seite steht dagegen die Würdigung als eine Kunst, welche Tradition und Moderne in einer neuen Pluralität des eigenen Werkes umschließe, eine Kunst also, in der sich Figuration und Abstraktion befreit von den Zwängen der Avantgarde im Sinne einer postmodernen Neureflexion zu artikulieren vermögen.

Bei allen Unterschieden der Bewertung und konzeptuellen Verortung scheint den konträren Positionen das Verständnis gemein, retrospektive Orientierungen, sei es als Traditionsbewußtsein oder als Traditionskritik, als ein

maßgebliches Sinnkriterium von Richters Malerei herauszustellen. Dies gilt nachgerade für sein gegenständliches Werk. Allerdings erweist sich gerade hier die Bestimmung dessen, was je unter der Bezugsgröße der »Tradition« zu verstehen sei, als durchaus fließend und widersprüchlich, und es erstaunt, in welchem Maß dabei allzu pauschale, wenig differenzierte Vorstellungen zum Tragen kommen. Noch jüngst konnte Heinrich Klotz von einer sich ihres kritischen Potentials entledigenden »unkomplizierten Sinnlichkeit, dem ungebrochenen Auskosten der malerischen Möglichkeiten«⁹ sprechen und eben darin die »Rückkunft des schönen Bildes«¹⁰ bei Richter begrüßen. Zuordnungen seines Werkes zum »Vermächtnis von Gedankengut und Kunst der Romantik«¹¹ sind mittlerweile ebenso geläufig wie die Verknüpfung seiner malerischen Virtuosität mit einer auf Manet zurückgeführten Kultur der *peinture* – ein Panorama, das sich nicht selten ins unscharfe Verständnis von einem »stilistischen Eklektizismus«¹² wendet. Hinsichtlich des hier in Rede stehenden Bildes »Betty« hat kürzlich Benjamin Buchloh auf Ingres' berühmten »Akt in Valpinçon« im Louvre (1808) verwiesen (Abb. 3) und in der angenommenen Referenz eine »Erneuerung des neoklassischen malerischen Idioms«¹³ bei Richter konstatiert. Man muß den Rückgriff auf Ingres' Bild als Vorlage oder konkrete Motivanregung für Richter keineswegs ausschließen. Doch ist die besondere metafiktionale Struktur von »Betty« hierauf kaum zu beziehen, und der ihr inhärente, in der technisch-malerischen Formqualität entfaltete Gehalt des ästhetischen Scheins wird mit der Formel eines »neoklassischen malerischen Idioms« in keiner Weise erfaßt. Die

6 Benedetto Luti, *Junges Mädchen mit Spiegel in Rückenansicht*, um 1710
Pastell auf Papier, 45,5:35 cm
Rom, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Corsini



schwierige Frage nach einem historischen Bezugsrahmen bleibt vordergründig, wenn sie sich auf das Ermitteln von *Motivanalogien* verengt, ohne ein angemessenes Verständnis für Strukturen der *Motivverwendung* zu entwickeln.

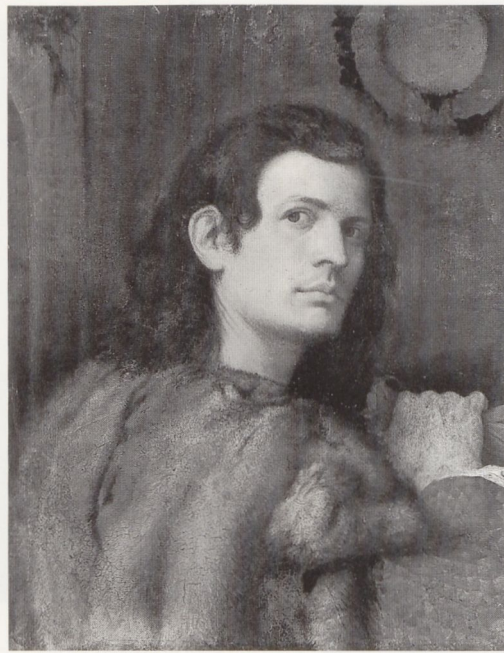
Blicken wir cursorisch auf eine Reihe anderer Vergleichsbeispiele, um diesen Erklärungszusammenhang neu zu begründen. Nicolas Régniers 1626 entstandenes Gemälde im Museum in Lyon (Abb. 4)¹⁴ zeigt unter dem Thema der »Vanitas« eine junge Frau, die sich vor dem Spiegel bei der Toilette schmückt. Das Bild thematisiert das Sehen, das Betrachten, genauer gesagt: das Betrachten der Schönheit, als welche die Frau figuriert. Doch ist das, was sie betrachtet, nur Schein, der »schöne Schein«, wenn man so will, ihr Bildnis im Kristall des Spiegels. Der Spiegel offenbart sich als Allegorie des Bildes und zugleich als Sinnbild des »Visus«, des Sehens. Der betrachtende Blick der Frau aber ist nichts anderes als ein Spiegel für den Blick des Betrachters selbst. Dieser verliert sich in die dargebotene Rückenansicht der Frau, in ihr rotgold schimmerndes Haar, ihren im warmen Licht modellierten Nacken, in das luminös inszenierte Gewand und vermag gleichwohl nicht ihres wirklichen Anblickes teilhaftig zu werden. Das »profil perdu« der Frau wird hier im eigentlichen Sinn des Wortes zur Erfahrung eines Verlusts. Eine Verlust Erfahrung, die indessen gleichermaßen der Blick auf den Spiegel bereitet, in welchem sich zwar das Angesicht der Frau, dieses aber nur gespiegelt, als Wirklichkeit eines Abbildes, darbietet. So bleibt der Betrachter unentrinnbar im paradoxen Spiel des Scheines und seiner Herstellung von fiktiver Gegenwart verfangen. Als

7 Francesco Furini, *Hl. Lucia*, um 1635
Öl auf Leinwand, 68,5:52 cm
Rom, Galleria Spada





8 Benedetto Luti, *Junges Mädchen mit Spiegel*, um 1710, Pastell auf Papier, 45:35 cm
Rom, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Corsini



9 Venezianischer Maler, *Männliches Bildnis*, um 1505–1510, Öl auf Pappelholz, 96,4:53,6 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



10 Jacopo Palma il Vecchio, *Junge Frau*, um 1520–1525
Öl auf Pappelholz, 49:42,5 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum

einzigster Weg der Befreiung und zugleich seiner Freisetzung aber eröffnet sich ihm ein kompensatorisches Verfahren: nämlich die erotische Wirksamkeit des begehrenden Blickes in ein erotisches Verhältnis zum Bilde selbst zu verwandeln, im topischen Sinne der Liebe zur Malerei.

Es muß an dieser Stelle nicht erörtert werden, daß dem Gemälde Régniers ein Bestand von in vielfältigster Weise vorbereiteten und vorformulierten Traditionssträngen der Thematik zugrunde liegt, wie etwa derjenige der ›luxuria‹, des sündhaften Blickes und seiner Verfallenheit an den eitlen Schein¹⁵; oder der in alter Überlieferung stehende Topos vom Bild als einem ›Spiegel der Natur‹, welcher, wie Samuel Hoogstraten es formuliert, »die Dinge, die nicht da sind, vortäuscht und so erlaubtermaßen und in rühmender Weise betrügt«¹⁶. Eine Vorstellung, die ihrerseits mit den Topoi der Selbstthematization der Malerei, der ›pictura‹ als ›imitatio sapiens‹ verknüpft ist, von der etwa Bellori sagt, sie trage die Züge einer Frau, die sich im Spiegel betrachtet¹⁷.

Es wird vor diesem Hintergrund klar, daß Régniers Gemälde in Lyon nur eine Ausformulierung des Themas unter vielzähligen anderen ist. Ter Borch etwa, von dessen überlegt konzipierten Rückenfiguren einleitend bereits ausgegangen wurde, benutzt das Sujet in seinem Amsterdamer Bild (kurz nach 1650) (Abb. 5)¹⁸ zur Inszenierung vielfältiger Blickbezüge, in die in bezwingender Regie wiederum auch der Betrachter einbezogen ist, dessen Blick sich unabwiegend auf den Nacken der jungen Frau legt. Bemerkenswert in unserem Zusammenhang sind Reduktionsformen des

Sujets, die das ›profil perdu‹ unter weitestgehender Ausblendung umgebenden Beiwerks zum eigentlichen Thema erheben und damit die Dialektik zwischen dem Blick und der Vergleichenheit des ›wahren‹ Anblicks in eine prägnante Bildgestalt fassen. In Benedetto Luti's Pastell von ca. 1710 im Palazzo Corsini in Rom (Abb. 6)¹⁹ bietet sich ein Nacken von marmornem Reiz dar; der Blick der Frau aber begegnet nicht mehr in ihrem Spiegel, sondern bringt sich in signifikanter Rötung ihrer Wangen gleichsam als eigenes, lauerndes Begehren nach dem Blick des Betrachters zum Ausdruck. Eine ähnliche Darstellung bietet Francesco Furinis ca. 1635 entstandenes Ölgemälde der Galleria Spada in Rom (Abb. 7)²⁰, das nicht von ungefähr die hl. Lucia, die Heilige des Augenlichtes, zeigt, welche eine für ihren Stand bedenklich entblößte und bedenklich schöne Schulterpartie darbietet. Indessen hält sie mit ihrer linken Hand eine Schale mit ihrem Attribut, den Augen, empor, die den Betrachter aus dem Hintergrund mahnd fixieren und darauf verweisen, daß das Sehen mit dem körperlichen Augensinn stets äußerlich bleibt gegenüber dem spirituellen Sehen mit den inneren Augen der religiös erhöhten Seele, wie ja auch der gewissermaßen augenlose Blick der Heiligen selbst sinnfälligerweise nach oben gerichtet ist.

Stellt man nach diesen Beispielen mit dem auf einen metafiktionalen Sinn gerichteten Motiv des Blickes ins Innere des Bildes neben das Pastell von Luti ein weiteres von seiner Hand (Abb. 8), welches dasselbe Sujet der Frau mit Spiegel in gleichem Bildausschnitt und gleicher Bildanlage zeigt, doch nunmehr invertiert und mit einem sich dem Betrachter zuwendenden,

ihn unmittelbar ansprechenden Blick, so gewinnt unser Argument einen zusätzlichen, bedeutsamen Aspekt. Um es in Kürze auf den Punkt zu bringen: Der Blick über die Schulter, der ›ritratto di spalla‹, gewann seit Leonardos bereits von den Zeitgenossen vielgerühmtem Bildnis der Cecilia Gallerani in Krakau (1485–1490) und seit den innovativen Bildformulierungen Giorgiones und seines Umkreises (Abb. 9) eine geradezu notorische Bedeutsamkeit, wenn es darum ging, die fiktive ›Lebendigkeit‹ der dargestellten Bildperson zu steigern und ihr vermittels ihrer Körperwendung und der ebenso unmittelbaren wie intimen Blickzuwendung die Wirkungskraft beseelten Lebens und dem Bild somit die gesteigerte Fiktionskraft von gegenwärtiger Präsenz zu übermitteln²¹. Das Bild erzeugt hier die Paradoxie eines ewig gefaßten ›Augenblicks‹ im tieferen Verständnis des Wortes. Es konstituiert sich als Schein der Herstellung einer Gegenwart. Auf Palma Vecchios Bild einer jungen Frau in Wien von circa 1520 bis 1525 (Abb. 10)²² wird dieser Zusammenhang in einer besonderen, selbstreflexiven Weise pointiert, dergestalt daß die Frau mit ihrer linken Hand einen Fingerzeig vollführt und damit an den Betrachter, den sie mit raffiniert-verführerischem Blick in ihren Bann zieht, die Einladung adressiert, mit ihr hinein ins Bild zu kommen als einem Ort ungesehener Verheißung. Die Verführung durch die Frau wird hier als Verführung durch das Bild und seinen schönen Schein thematisiert²³.

Nur am Rande sei hier deutlich gemacht, daß diese Erzeugung einer »weltimmanenten Transzendenz«, die sich im Bild ereignet, Strukturen aufweist, die längst in Dichtung



11 Jan Vermeer,
Mädchen mit der Perle,
um 1660–1665
Leinwand, 44,5 : 39 cm
Den Haag,
Mauritshuis

und Poetik vorbereitet waren und mit deren historischer Entwicklung ein bedeutsamer Strang in der Geschichte des »schönen Scheins« vor Augen steht, wie Karlheinz Stierle einmal eindrücklich gezeigt hat²⁴. Sei es, daß in der allegorischen Liebesdichtung der Gedanke entwickelt wird von der »Biaus semblanz«, dem schönen Schein, als einem der Pfeile, mit denen Amor den Liebenden trifft, und der sich auf die »sprechende« Schönheit des Angesichts der Dame bezieht²⁵; oder sei es, daß in der Tradition des Petrarkismus die Verführung durch die Schönheit des Scheins wieder und wieder ins Paradoxon von der Anziehungskraft des Unfaßlichen im Bildnis der Geliebten geprägt wird²⁶; so etwa, wenn Gianbattista Marino in seiner Canzone »L'Imagine crudele« (erschienen 1619 in seiner »Galleria«) die über alle Maßen schöne Erscheinung der Geliebten, aber zugleich die Grausamkeit ihrer Unzugänglichkeit im Bild thematisiert und dabei das vergebliche Begehren des Verliebten schildert, die »Erscheinung« (*l'ombra*) der Geliebten zu umarmen, indessen er gewahrt, daß es allein die Leinwand (*tela*) ist, was er berührt²⁷. In augenfälliger Verwandtschaft zu den angeführten Bilddarstellungen wird hier aus der Spannung zwischen Illusionsbildung und Illusionsbrechung eine eigene ästhetische Erlebniswirklichkeit erzeugt, deren Intensität sich immer neu aus der Uneinholbarkeit endgültiger Erfüllung speist²⁸.

Einen Höhepunkt in der langen Reihe der entsprechenden Bildformulierungen bietet

12 Jan van Bijlert,
Mädchen mit der Laute,
um 1630–1635
Leinwand, 74,5 : 57,5 cm
Braunschweig, Herzog
Anton Ulrich-Museum



ne Wirkung von bezwingender Gegenwärtigkeit und Präsenz. Doch ist sie im selben Zug durch die Ausblendung jeder räumlichen oder zeitlichen Situierung und durch den indifferent hinterlegten Bildgrund, der weder Nähe noch Ferne besitzt, in die ort- und zeitlose Atmosphäre einer fiktiven Wirklichkeit gehoben³². Dies aber: die Aufhebung der Präsenz in eine fiktive Natur der Unfaßlichkeit ist nichts anderes als der im Betrachten des Bildes selbst zu realisierende Akt des Eingehens ins Bild, eines Eingehens, zu welchem das Sujet als sinnlich ansprechende Aufforderung und verführerische Attraktion unmittelbar einlädt. Die Schönheit des Mädchens aber wird so zur Schönheit des Scheins selbst, und es ist dessen Gegenwart und Wirklichkeit, der der Betrachter teilhaftig wird. Unter diesem Aspekt erhält es eine besondere Bedeutung, daß die Figur sich aus dem Unergründlichen des Bildfonds im eigentlichen Sinne »ins Licht« wendet, das meint: Sichtbarkeit gewinnt als ihre Existenzform im Bild. Und nicht von ungefähr entfalten die Augen kraft der auf sie fokussierten Schärfereinstellung eine Wirkungskraft von besonderer Intensität, die sie ins eigentliche Zentrum des Bildsinnes rückt. Der vom Bild selbst qua Fokussierung organisierte und in sich aufgenommene Betrachterblick begegnet in den Augen des Mädchens gleichsam dem eigenen Blick des Bildes, bildinneres Sehen wird zum Reflex des bildexternen und vice versa. Die peripherer, doch gleichwohl in wirksamer Regie gesetzte Perle am Ohr des Mädchens indessen offenbart sich unmerklich als Metapher spiegelnden Glanzes und Scheins³³. Wendet man sich nach dieser cursorischen Durchsicht durch die dem »Blick ins Innere des Bildes« verknüpfte Darstellungstradition wieder Gerhard Richters »Betty« zu (*Farbtafel*), dann zeichnet sich nunmehr so etwas wie ein historischer Horizont bildlicher Aufmerksam-

schließlich Vermeers berühmtes »Mädchen mit der Perle« im Mauritshuis (ca. 1660–1665) (*Abb. 11*)²⁹. Die letztliche Abkunft der Bilderfindung Vermeers vom italienischen »ritratto di spalla« liegt auf der Hand, und sie ließe sich durch Zwischenstufen wie etwa Jan van Bijlerts Braunschweiger »Mädchen mit der Laute« (*Abb. 12*), das in den 1630er Jahren entstand und dessen Motiv durch Orazio Gentileschi an Bijlert vermittelt wurde, deutlicher kenntlich machen³⁰. Bijlerts Darstellung hält aber noch einen weiteren Aufschluß für das Verständnis von Vermeers Bild bereit, insofern wir sein mit Federschmuck und Ohrring ungewöhnlich herausgeputztes Mädchen als eine Kurtisane betrachten müssen, »die sich, im übertragenen Sinn, auf die Liebe vorbereitet, indem sie ihre Laute stimmt«, ein Instrument, das auch in anderen Darstellungen der Zeit als »erotisches Symbol für die weibliche Scham« auftaucht³¹. Dergestalt offenbart sich Bijlerts Bild als fiktive Einladung an den Betrachter und läßt sich somit Palma Vecchios Wiener Gemälde unmittelbar zur Seite stellen.

Bei Vermeer nunmehr ist alles, was in Bijlerts Bild anekdotisch erscheint und der ikonographischen Kodierung dient, aus der Darstellung geschwunden, und der Sinn einer fiktiven Einladung ins Bild geht ganz in der Dichte des Ausdrucks und der konzentrierten Bildgestalt auf. Die Umwendung des Kopfes, das leichte Öffnen des Mundes und zumal der Blick, der den Betrachter ebenso unvermittelt wie unausweichlich trifft, verschaffen der Darstellung ei-



13 Caspar David Friedrich,
Frau in der Morgensonne,
um 1820
Öl auf Leinwand, 22:30 cm
Essen, Museum Folkwang

14 Caspar David Friedrich,
Frau am Fenster, 1822
Öl auf Leinwand,
44:37 cm
Staatliche Museen zu
Berlin – Preussischer
Kulturbesitz,
Nationalgalerie



keitsstrukturen ab, auf den sein Werk zu beziehen und innerhalb dessen sein Ort geschichtlich zu bemessen ist. Dabei versteht sich, daß die angeführten Beispiele nicht als konkrete Motivanregungen oder ikonographische Vorbilder für Richters Bilderfindung anzusehen sind. Es geht nicht um eine Kenntnis oder etwa ein bewußtes Aufgreifen und Verarbeiten der Motivtradition durch Richter. Worum es geht, sind vielmehr historische Kontinuitäten in der Qualität des Bildverständnisses, also in der spezifischen Auslegung fiktionaler Bildlichkeit und ihrer Potentialität im Sinne der ästhetischen Wahrnehmung. Konstitutiv ist dabei der Umstand, daß das dem Bild unumstößlich innewohnende Problem seiner Medialität, die »ikonische Differenz«, wie Gottfried Boehm es nennt³⁴, nicht – wie in der Tradition der Moderne – als Aporie erfahren wird, als »Lüge der Darstellung«, aus der nur die fortgesetzte Selbstaufhebung in eine »reine« Immanenz des Werkes den Weg weist, sondern für eine besondere Erfahrung von Relevanz genutzt wird. Eine Relevanz, in der die Differenz zwischen Werk und Schein nicht aufgehoben, sondern als Spannung in der Selbsterfahrung eines »doppelten Blickes« bewußt gehalten wird und die unmittelbare Gegenwärtigkeit des Dargestellten immer zugleich als der Schein ihrer Gegenwärtigkeit erfahren wird³⁵. »Betty« thematisiert das Beobachten durch den Betrachter, dem es sich durch die Kopfwendung wieder entzieht. Das heißt, der Blick des Betrachters ist als Eingriff ins Werk, als Teilhabe am Werk diesem selbst eingewirkt. Der Betrachter wird gerade vermittlels der so fotografisch-objektiv erscheinenden Darstellung darauf verwiesen, daß sein Blick nicht objektiv ist und daß es eine vom Werk unbeeinflusste Objektivität für ihn nicht geben kann. Dieser inhärent angelegte Verlust einer »Wahrheit« des Dargestellten, der Verlust der Perspektive auf eine objektive Identität, wird indes kompensiert in der unauflöslich währenden Erfahrung des Scheins und der sich hieraus neu bildenden

Gegenwärtigkeit und Permanenz einer anderen, ästhetischen Wahrheit.

Der Gegensatz, der sich hier zwischen der unter dem Begriff des »doppelten Blicks« gefaßten Qualität von Richters Werk und dem Kanon einer Kunsterfahrung der Moderne abzeichnet, läßt sich auch motivgeschichtlich verdeutlichen. Der intern dargestellte Blick ins Innere des Bildes verliert in der Moderne seinen metafictionalen Sinn in dem Moment, als auch der Fiktionscharakter des Bildes seine Sinngebungskraft einbüßt und das ursprüngliche komplementäre Verhältnis von Illusion und Distanz an der einseitigen Dominanz einer neuen, nicht-fiktionalen Erlebnisqualität des Bildes zerbricht³⁶. Bereits bei C. D. Friedrich zielt die Rückenfigur auf einen neuen Sinn der Bilderfahrung, indem sie zum maßgeblichen Bildmittel wird, um jegliche Distanz zwischen Darstellung und Betrachter aufzuheben (Abb. 13 und 14). Sie nimmt – in den oft zitierten Worten Friedrich Schlegels – stellvertretend für den Betrachter einen »transzendenten Standpunkt« ein, bei dem »alles äußere Reale in Ideales« schwindet, »alles innere Reale aber die höchste Realität hat«³⁷. Hinter dem hohen Anspruch einer Allansicht kündigt sich die Abkehr vom Prinzip der naturnachahmenden Malerei bereits an und damit zugleich auch die Absage an eine Ästhetik des doppelten Blicks. An die Stelle der alten Mimesis-Bindung tritt eine neue Äquivalenz, bei der das Authentische und Gebildehafte des Werkes sich als Erlebniswert auf die Subjektivität des Betrachters und als Ausdruck auf die Subjektivität des Künstlers bezieht und dergestalt das Werk zu einer »Vorahmung der Natur« (Blumenberg) wird³⁸.

Mit der Herausbildung dieser neuen Äquivalenzen aber kehrt bekanntermaßen auch ein neuer Anspruch auf die »Wahrheit« der Darstellung ein. Der »Aufstand gegen den Schein« (Adorno) wird zum Signum einer Kunst, die sich eine von allen äußerlichen Ansichten befreite, objektive Darstellungsweise zu erschlie-

ßen sucht und die sich mit diesem Rückgang auf ein von der Rationalität des Blicks ungetrübtes, »reines« Sehen zugleich eine neue, sinnsetzende Instanz schafft, die über die Wesensdicke und Authentizität der Darstellung befindet³⁹. Es ist diese Vorstellung einer visuell erfassbaren Totalität, die etwa die Futuristen bestimmt, wenn sie angesichts der Rückenfigur in Boccionis Bild »Die Straße dringt ins Haus« (1911) (Abb. 15) von ihrem Bestreben sprechen, »das Ganze der sichtbaren Empfindungen zu geben, [...] um den Betrachter im Zentrum des Bildes leben zu lassen«⁴⁰. Der Blick ins Innere des Bildes hat hier seine Funktion der ästhetischen Grenze und damit auch seine Bedeutung als Reflexionsfigur des Betrachters verloren um des neuen Anspruchs willen, »den Beschauer [...] zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen«⁴¹. Die »mystische Metaphorik«⁴², auf die das Bild hier letztlich zusteuert, impliziert zugleich den finalen Sinn seiner eigenen Selbstauflösung im tiefen, reinen Grund der Ununterscheidbarkeit von Sichtbarem und Unsichtbarem (Abb. 16).

Es ist evident, daß die vom Diskurs der Moderne zum Telos erkorene Vorstellung eines »reinen Sehens« den Hintergrund bildet für jene »Ontologie falschen Bewußtseins« (Adorno), aus deren Perspektive auch der schöne Schein, wie man es formuliert hat, »nur als Vorschein [...] noch ein ästhetisches Recht beanspruchen [darf], während er außerhalb des Utopischen nur noch ein Dasein in den Niederungen trivialer Wunscherfüllungsindustrien oder politischer Manipulationsstrategien zu haben scheint«⁴³. Erst in der Postmoderne setzt bekanntermaßen eine Neureflexion des dialektischen Begründungszusammenhangs von Werk und Schein ein. Indem sich die Kunst nun von ihrem präntierten Bezug auf Wahrheit ent-

bindet, vermag sie zugleich die für die Kategorie des Scheins sinnbegründende Paradoxie, auf kein dahinter liegendes Sein zu verweisen, zu restituieren⁴⁴. Die Destabilisierung und Suspendierung der Signifikationsfunktion enthebt die Kunst dem Zwang, das Problem der Repräsentation durch permanente Transgression zu bewältigen, und erschließt ihr indessen einen neuen Horizont der ästhetischen Praxis, der die Problematisierung der Repräsentation und des fictum-Status des Bildes als produktives Moment selbst inhärent ist.

Diesem Diskurs einer nachmodernen Ästhetik ist Richters Œuvre, seine Malerei nach dem Ende der Malerei, fraglos zuzuordnen⁴⁵. Die Charakteristik seines Werkes gewinnt aber erst dann ihre historische Tiefenschärfe, wenn es zugleich auf die Kontinuität hin transparent gemacht wird, in der es zu einer vormodernen Ästhetik des schönen Scheins und ihrer Hervorbringung metafiktionaler Bildlichkeitsstrukturen steht, und wenn deutlich wird, daß seine Malerei dabei nicht auf »eine Art von Reflexion auf die Geschichte der Malerei«⁴⁶ zielt, sondern allererst den Versuch einer Restitution der ästhetischen Illusion unter nachmodernen Bedingungen darstellt.

Dieses Projekt läßt sich in seinen variierenden Anläufen über alle Werkphasen hinweg immer wieder als leitende Motivation der Gestaltung an den Bildern in Augenschein nehmen. Dabei treten nicht nur formale Aspekte zutage, sondern in hohem Maße auch inhaltlich-thematische Sinnabsichten. Davon zeugt selbst ein so ungebrochen gefällig anmutendes Werk wie das erst jüngst, 1994, entstandene Bild »Lesende Frau« (Abb. 17)⁴⁷. Auch hier offenbart sich

die Struktur einer mit der Darstellung des Sujets unauflöslich in eins gesetzten Darstellung der Darstellung. Den unabweislichen Eindruck, vor einem Wirklichkeitsabbild zu stehen, erzeugt zum einen, wie auch sonst bei Richter, die in ihrer fotografischen Erfassung beglaubigte Faktizität der Bildperson und ihrer Accessoires, zum anderen die lebensweltliche Gegenwärtigkeit des Motivs, also der in eine Zeitschrift blickenden Frau mit modischem Schmuck und Haarbinde. Aber das sehende Erfassen von Wirklichkeit wird im selben Zug als Akt bewußt, der der Wirklichkeit des Dargestellten erst eigentlich Gestalt und ihrer Erscheinung differenzierte Konturen verleiht. Das Sehen konstituiert sich auch hier als doppelter Blick, dergestalt daß etwa der helle Lichteinfall auf die Nackenpartie mit seinen feinen, optische Unschärfe erwirkenden Verwischungen die unausgesetzte Wahrnehmung einer Überblendung des Gegenständlichen erzeugt und das Sehen fortwährend der spannungsvollen Unentscheidbarkeit aussetzt, ob hier die Halspartie mit Perlenkette, ob die Unfaßlichkeit reinen Lichtes oder ob eine malerische Struktur vor Augen steht. Es ist die in immer neuen Ansichten sich bildende Erfahrung der Abgehobenheit des Scheins von der Wirklichkeit, welche ihn gleichwohl allererst bedingt. So oder ähnlich ließe sich etwa die Haarpartie, ließen sich die Hände oder auch die sonore Gestimmtheit des rötlich-violetten, in Schemenhaftigkeit entschwindenden Hintergrundes beschreiben. Allenthalben stößt der Betrachter hier auf die Strukturen seiner eigenen Versunkenheit in die Ansichten des Wirklichen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch das

Bildthema eine besondere Bedeutung: eine lesende Frau, genauer gesagt: eine Frau, die versunken ist in die Betrachtung eines Fotos in einer Zeitschrift. Der Akzent liegt dabei auf dem Akt des Betrachtens selbst, nicht auf dem, was sie betrachtet, insofern es in unentzifferbare Unschärfe gerückt ist. Es ist eine Darstellung des kontemplierenden Blicks und mithin erneuert eine motivische Konkretisierung für die Reflexion des externen Betrachterblicks im Blick der Bildfigur selbst.

Stellt man schließlich neben Richters Bild Vermeers »Brieflesendes Mädchen« in Dresden von 1659 (Abb. 18), so gewinnt der hier entworfene Deutungszusammenhang eine zusätzliche Evidenz. Bei Vermeer liest die Frau das, was die implizite Geschichte des Bildes ist, dem Betrachter aber zum unlesbaren, unergründlichen Geheimnis wird, eine motivische Verdichtung mithin für eine im Bild sichtbar gemachte Abwesenheit, für ein – wie Daniel Arasse es formuliert – »paradoxe d'une visibilité à la fois offerte et partiellement dérobée«⁴⁸.

Die Augenscheinlichkeit, mit der Richters Bildfindung hier auf Vermeers Dresdner Gemälde Bezug nimmt, im motivischen Arrangement wie auch in der Gestaltung des Bildgrundes, vervielfacht die Brechung der referentiellen Bezüge. Es erweist sich, daß das Bild nicht nur ein Foto wiedergibt, das seinerseits die Wirklichkeit abbildet, sondern daß diese Wirklichkeit bereits ihrerseits, im Sinne eines »Tableau vivant«, ein Gemälde nachbildet, den Vermeer nämlich, dessen Bildrealität wiederum seinerseits auf Vorgabewirklichkeiten, d. h. auf eine Sujettradition und ihre motivischen und semantischen Codierungen, referiert. Eine Staffellung von Simulationen also, in der die



15 Umberto Boccioni, *Die Straße dringt ins Haus (La strada entra nella casa)*, 1911
Öl auf Leinwand, 100:100,6 cm. Hannover, Sprengel Museum

16 Ad Reinhardt, *ein eigenes Werk betrachtend*,
in seinem Atelier in New York, späte 1950er Jahre





17 Gerhard Richter, *Lesende Frau*, 1994
Öl auf Leinwand, 72:102 cm
Privatbesitz

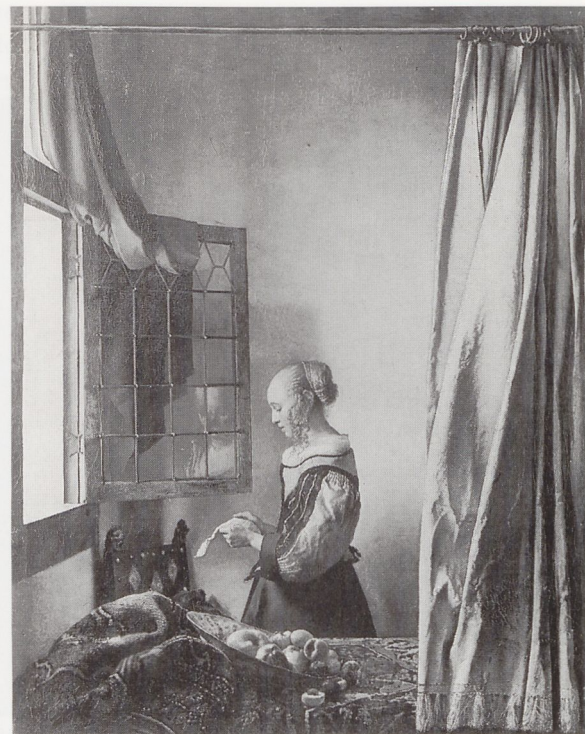
Identität der Wirklichkeit ebenso wie diejenige des Mediums in eine Unfaßlichkeit von Transparenzen entschwindet und dabei die Gegenwart der Darstellung unausgesetzt in den Schein ihrer Gegenwart zurücktritt.

Was sich hier offenbart, ist eine selbstreflexive Struktur, die Richters Werk seit frühester Zeit und in vielfachen Ausprägungen bestimmt. Bereits der »Engelskopf« von 1963/1965 (*Abb. 19*) bietet hierfür ein Beispiel⁴⁹. Schon das der Leinwand aufgetragene Raster-system für die Vergrößerung der Fotovorlage ist autoreferentiell und verweist auf das Verfahren der Bildübertragung und die Medialität der Darstellung. Der Engelskopf erscheint darin als Bild im Bild, besser gesagt: als Abbild im Bild, wie unübersehbar die mitgemalte Inschrift indiziert, die es als Wiedergabe aus einem Abbildungsband ausweist: »197. Vermutlich Marco d'Oggiono (1460–1549): Mädchen- oder Engelskopf, nach Leonardo; Florenz, Uffizien.« Das Gemälde, das es wiedergibt, ist seinerseits nur eine Kopie, von der wiederum – wie die Bildunterschrift bekundet – nur zu »vermuten« ist, daß sie von der Hand des Mailänder Malers Marco d'Oggiono stammt. Es bildet ein Original von Leonardo nach, das selbst wiederum verloren ist. Im Licht dieser Perspektive auf eine verlorene Wirklichkeit des Bildes verdient schließlich auch der Umstand Beachtung, daß das dargestellte Sujet das Porträt eines Engels ist, also eines Wesens, dessen Wirklichkeit per se nur die eines Vorstellungsbildes sein kann und dem ein Realist wie Courbet bekanntlich »Unmalbarkeit« zumaß. So gewinnt der Tiefensog einer ins Unendliche – dem Raum, aus dem der Engel kommt – ent-

schwindenden Realität der Darstellung auch inhaltliche Signifikanz. Die vertikalen Verwischungen der Darstellung aber machen das, was angesichts des Bildes als fortgesetztes Ahnen seines verlorenen Sujets erfolgt, zu einem unmittelbaren Ereignis im Augensinn des Betrachters.

Demselben Interpretationszusammenhang lassen sich unmittelbar zahlreiche weitere Werke und Werkgruppen anschließen, Bilder nach Fotos von Bildern wie »Philipp Wilhelm« von 1964 (*Abb. 20*)⁵⁰, die »Familie nach altem Meister« von 1965 (*Abb. 21*)⁵¹ und nicht zuletzt die bekannte, 1973 entstandene Sequenz von fünf Gemälden nach Tizians »Verkündigung« (*Abb. 22*)⁵², die Richter nach einer Postkarte malte, nachdem er das Original zuvor in der Scuola di San Rocco in Venedig gesehen hatte. Die hier sich vollziehende »Auflösung eines figurativen in ein abstraktes Bild«⁵³ steht, wie Richter selbst einmal nahelegte, in besonderer Entsprechung zum Thema selbst, dem Verkünden eines Unerhörten, eines Geheimnisses, welches sich hier paradoxerweise als Vergehen des Bildes, als seine eigene Undarstellbarkeit konkretisiert⁵⁴.

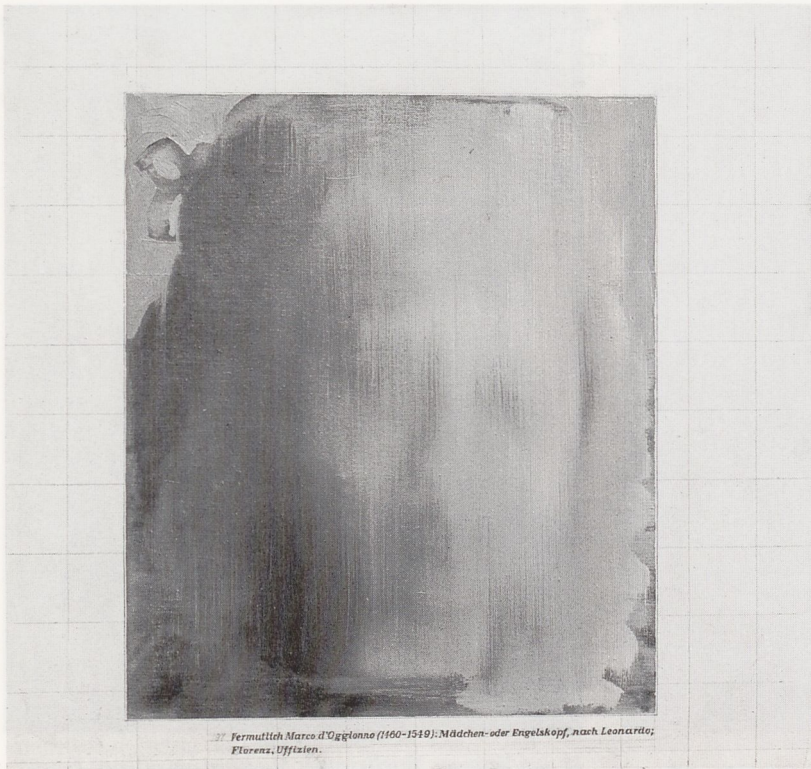
In den Deutungskontext derartiger Werke gehört auch das Bild »Badende« von 1967 (*Abb. 23*)⁵⁵, das – nach verschiedenen Vorstufen desselben Jahres⁵⁶ – eine tumultuöse Konfiguration von Photos einzelner Pin-up-Girls zu einem Werk nach der Art von Ingres' »Türkischem Bad« zusammenstellt. Wenige Jahre später, 1971, kehrt es wieder als Bild im Bild, im Aktbildnis von Brigid Polk (*Abb. 24*)⁵⁷, die ihrerseits – gleichsam als Skulptur im Bild – auf einem sockelartigen Unterbau posiert und sich



18 Jan Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, 1659, Öl auf Leinwand, 83:64,5 cm
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister

in diesem Darbietungshabitus den Figuren des Bildes im Bild unweigerlich angleicht. Was diese Darstellungen vor Augen führen, ist die den Bildfiguren widerfahrende Fügung, qua Bild zur Darbietung zu werden, im Bild per se die Medialisierung ihrer Wirklichkeit in eine der Ansicht des Betrachters botmäßige Existenzform zu erfahren. Nicht von ungefähr entstehen sie gleichzeitig zu Richters mehrfacher Auseinandersetzung mit dem Sujet pornographischer Darstellung⁵⁸. Im selben Deutungskontext erscheinen schließlich auch verschiedene andere, zeitgleich entstandene Darstellungen von Brigid Polk (*Abb. 25*)⁵⁹. Ihr Bild wird hier zur Inszenierung ihrer Selbstdarbietung, vermittels derer sie den Betrachter im Blick und in der sich selbst und ihre Brust darreichenden Gebärde gleichsam aus dem Bild heraus unmittelbar anspricht und doch im Bild, besser gesagt: als Bild verbleibt. Nicht zufällig ist ihm die Darstellung von Wolkenzügen einprojiziert, ein Sujet, das Richter in denselben Jahren vielfach als eigenständiges Thema bearbeitete und das hier die flüchtige, als bildhafter Schein bestimmte Wirklichkeit der Dargestellten, ihre Wesenheit als visuelle Darbietung, verdeutlicht. Einen besonderen Akzent gewinnt dieser Zusammenhang angesichts des Umstandes, daß als Vorlage des Gemäldes (125:150 cm) ein farbiges Polaroidfoto diente, das die Dargestellte selbst Gerhard Richter geschenkt und sich mit dieser Geste gewissermaßen auch faktisch als Bild dargereicht hatte⁶⁰.

Vor dem Hintergrund dieser Werke fällt auch auf das berühmte, bereits 1966 entstandene Bild »Ema. Akt auf einer Treppe«⁶¹ ein be-



19 Gerhard Richter, *Engelskopf*, 1963/1965
Öl auf Leinwand, 68 : 72 cm
Privatbesitz



22 Gerhard Richter,
Verkündigung
nach Tizian, 1973
Öl auf Leinwand,
125 : 200 cm
Privatbesitz



23 Gerhard Richter,
Badende, 1967
Öl auf Leinwand,
160 : 200 cm
Darmstadt,
Hessisches Landes-
museum (Leihgabe)

20 Gerhard Richter,
Philipp Wilhelm, 1964
Öl auf Leinwand,
150 : 130 cm
Privatbesitz



Philipp Wilhelm



21 Gerhard Richter,
Familie nach altem
Meister, 1965
Öl auf Leinwand,
147 : 155 cm
Privatbesitz

sonderes Licht (Abb. 26). Das Bild stellt Richters damalige Frau dar, doch wiederum nur im Abbild eines Fotos, das Richter selbst von ihr gemacht hatte und das er nun im Gemälde zu einer lebensgroßen Darstellung monumentalisierte (200 : 130 cm). Damit transformierte er nicht nur das Foto in ein Gemälde und überhöhte die durch das Blitzlicht in ihrem Schreitmotiv momenthaft erfasste Gegenwart der Frau in eine monumental gefügte, malerisch organisierte Sprachform des Ölbildes, sondern wirkte zugleich – in paradoxer Verkehrung – eine dem Foto gegenüber lebenschtere, weil lebensgroße, in einer 1:1-Abbildlichkeit erfasste Gegenwart. Daß die Darbietung der Wirklichkeit der Frau, ihrer kreatürlichen Leibhaftigkeit im eigentlichen Sinn, stets oszilliert mit ihrer Gegenwärtigkeit als Schein, daß ihre greifbare Nähe stets wieder entschwindet in ihre Wirklichkeit als Bild, steht in unmittelbarster Entsprechung zum Thema: der Darstellung der Frau in ihrer »eigentlichen«, im wahren Sinn »enthüllten« Wirklichkeit.

Dabei wächst dem Motiv des von der Treppe unmittelbar auf den Betrachter zusteuernden Herabschreitens eine tiefere Bedeutung

zu, insofern ihm das Moment der Erscheinung, der *apparitio* innewohnt. Auf deren Steigerung ist die malerische Transformation des Blitzlichtes in eine Lichtaura höherer Natur gerichtet. Die Frau scheint wie aus der dunklen Silhouette ihres Schattens hervorzutreten und dabei eine lichterhafte, sich in violetten Konturen brechende Ausstrahlung anzunehmen. Die in schimmerndem Glanz reflektierenden Seitenwände, deren Materialität überspielt wird durch die sich in ihren Spiegelungen fortsetzenden Treppenläufe, schaffen ein sich räumlich auflösendes Kontinuum von immaterieller Transparenz, das der Offenbarwerdung der Frau für den Betrachter gleichsam den Weg bereitet.

Das Oszillieren der Darstellung zwischen Schein beziehungsweise Erscheinung auf der einen Seite und der stets evident bleibenden Rückführbarkeit auf eine situativ konkrete, fotografisch festgehaltene Wirklichkeit auf der anderen ist eine Grundstruktur des Bildes. In ihr aber erneuert sich nur das Oszillieren zwischen Idealität und Naturwirklichkeit, zwischen idealer Schönheit und ihrer natürlichen Gegebenheit, das dem Thema des Frauenaktes seit je als Aufgabe gestellt war. Der Akt meint dabei nicht nur die Schönheit als Schönheit der Frau, sondern immer auch als Schönheit der

Kunst selbst. Auch bei »Ema« wird, wie gesehen, die Schönheit der Frau zur Schönheit der Darstellung, zu einer Schönheit also, die dem Bilde selbst als dessen genuine Qualität der Erscheinung innewohnt.

Vor diesem Hintergrund gewinnt der Umstand, daß das Bild unzweifelhaft auf Marcel Duchamps berühmten, Epoche machenden »Akt, eine Treppe herabsteigend« von 1912 verweist (Abb. 27), seinen besonderen Sinn. Doch bleibt dieser Bezug nicht nur in der Referenz von Kunst auf Kunst, von Kunstschönheit auf eine andere Kunstschönheit beschlossen, und er erschöpft sich nicht in der zusätzlichen Pointe, die in der Tatsache besteht, daß Duchamps Werk bereits seinerseits sich auf Verfahren der Fotografie, der Chronofotografie, bezieht⁶². Bei Duchamp liegt der Darstellung vielmehr ein Programm von Kunst zugrunde, das auf eine Überbietung und Überwindung von fotografischer Mimesis zielt und das kraft dieser Negation sich eine neue Werkimmanenz des Bildes zu erschließen und sich der Aufgabe von »Darstellung«, seiner Signifikationsfunktion, zu entledigen sucht in einer neuen Auffassung des Bildes als »eigenwertiges Gebilde«⁶³. Es ist ein Werk, das die an Raum und Zeit gebundenen Sinneseindrücke zu einem neuen, aus naturfernen Zeichen zusammengesetzten Bewußtseinsbild konfiguriert und es so zum Signifikat eigenen Rechts und eigener, immanent beschlossener Logik erhebt. Gerhard Richters Gemälde wächst vor diesem Hintergrund die Bedeutung einer Revision zu, indem er die Illusionsfunktion des Bildes restituiert und den Aporien des Selbstbezuges eines Werkes als Werk das offene Referenzsystem der ästhetischen Illusion entgegengesetzt.

Die hier entwickelte Deutungsperspektive läßt sich in vielfältiger Hinsicht weiter auffächern und spezifizieren, wenn man das Motivrepertoire von Richters Werk näher in den Blick nimmt. Was dabei zutage tritt, ist zunächst ein hohes Maß an experimenteller Vielfalt. Das Ölbild »Umgeschlagene Blätter« von 1965 (Abb. 28)⁶⁴ etwa verweist auf die Vorstellung von einer »hinter« dem Bild liegenden, wirklicheren Realität und thematisiert somit sehr lakonisch das Problem der Metafiktion. Dabei ist das, was »hinter« dem Bild ist, das also, was es – in alter Tradition seiner Bedeutung als *velum* – gleichsam verhüllt, in nichts von ihm selbst zu unterscheiden. Verhüllung und Enthülltes sind sich gleich. Hinter dem Bild ist nichts als nur wiederum ein Bild, und in jedem Fall zeigt es konsequenterweise nichts, weil es auf nichts referiert, außer auf sich selbst. Daß das Bild in zehnfacher Ausführung existiert⁶⁵,



26 Gerhard Richter, Ema (Akt auf einer Treppe), 1966
Öl auf Leinwand, 200:130 cm. Köln, Museum Ludwig

führt diese Selbstthematization ebenso fort, wie der Umstand, daß von ihm wenig später (1967) auch ein Offsetdruck in ursprünglich

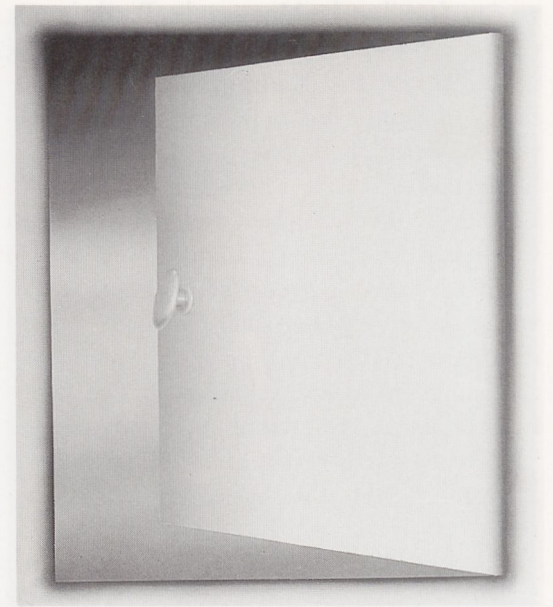
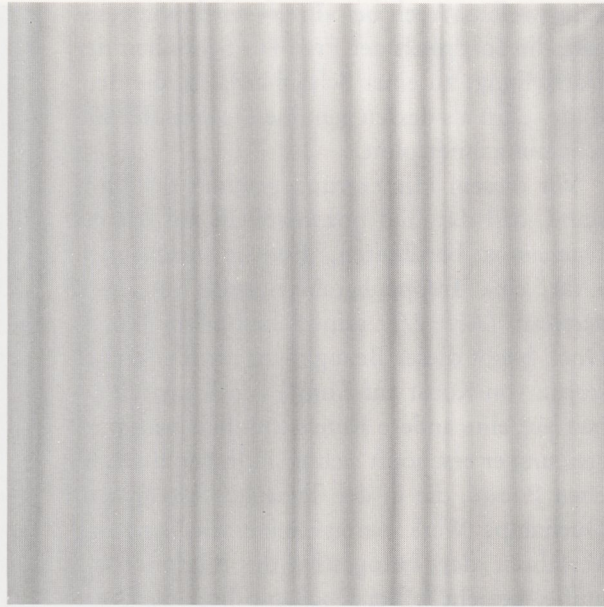
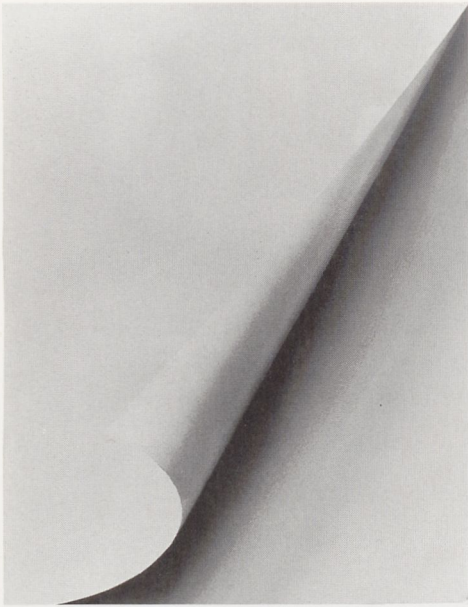
24 Gerhard Richter, Brigid Polk, 1971
Öl auf Leinwand, 175:175 cm. Privatbesitz



25 Gerhard Richter, Brigid Polk, 1971
Öl auf Leinwand, 125:150 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

27 Marcel Duchamp, Akt eine Treppe herabsteigend
Nr. 2 (Nu descendant un Escalier n°. 2), 1912
Öl auf Leinwand, 148:90 cm
Philadelphia, Museum of Art, The Louise and Walter
Arensberg Collection



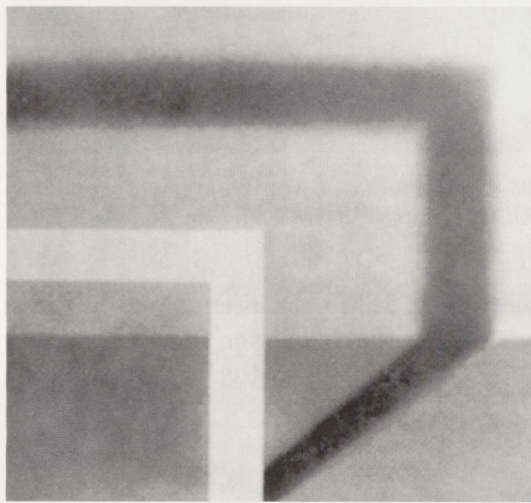


28 Gerhard Richter, *Umgeschlagene Blätter*, 1965
Öl auf Leinwand, ca. 25:30 cm
Privatbesitz

29 Gerhard Richter, *Vorhang II*, 1966
Öl auf Leinwand, 200:195 cm
München, Bayerische
Staatgalerie moderner Kunst

30 Gerhard Richter, *Kleine Tür*, 1968
Öl auf Leinwand, 50:50 cm
Privatbesitz

31 Gerhard Richter, *Schattenbild*, 1968
Öl auf Leinwand, 50:55 cm
Privatbesitz



unlimitierter Auflage entsteht⁶⁶: Der Offsetdruck ist das Bild des Ölbildes, das das Bild des Fotos ist usw. Es gibt nichts »hinter« dem Bild, es sei denn wieder ein Bild. Daß wir gleichwohl ein konkretes Gemälde vor uns haben, das eben dies doch darstellt, bildet die un-

auflöbliche Paradoxie, die das Thema des Bildes ist.

Unmittelbar verwandt hierzu sind etwa die zahlreichen »Wellblech«- und »Vorhangbilder« der sechziger Jahre, die erneut das Bild als Velum, als Verhüllung seiner selbst demon-

strieren (Abb. 29). Ihr Trompe-l'œil-Effekt, der eine Identität zwischen Darstellung und Dargestelltem suggeriert, führt den Betrachter auch hier in Paradoxien, insofern die Bilder mimetisch etwas darstellen, was sie zugleich selbst sind. Diese Irritation der Wahrnehmung steigert sich, je näher der Betrachter an die Bilder herantritt und sich ihrer Realität zu vergewissern sucht, um dabei den Gegenstand vor seinen Augen sich auflösen zu sehen und damit die paradoxe Erfahrung zu machen, daß die dargestellte Wirklichkeit, je näher man ihr kommt, um so ungreifbarer wird.

Experimentellen Werkreihen dieser Art lassen sich zahlreiche andere mit ähnlich orientiertem Bildanliegen zur Seite stellen. Die »Fenster-« und »Türenbilder« etwa (Abb. 30), die »Säulenbilder« oder auch die verschiedenen »Schattenbilder« (Abb. 31), bei denen ein abstrakt-geometrisches Flächenelement einen tiefenräumlich fluchtenden Schatten wirft und somit die unterschiedlichen Bildgesetze von

32 Gerhard Richter, *Tisch*, 1962
Öl auf Leinwand, 90:113 cm. Kiel, Kunsthalle (Leihgabe Sammlung Onnasch)



33 Gerhard Richter, *Venedig*, 1986, Öl auf Leinwand, 86:121 cm
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Leihgabe)





34 Gerhard Richter, 18. Oktober 1977: *Gegenüberstellung* (1), (2), (3), 1988. Öl auf Leinwand, jeweils 112:102 cm Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst (Leihgabe)

Planimetrie und illusionistischem Systemraum in unstimme Stimmigkeit geraten. Die abstrakte Flächenstruktur erscheint dabei sinnwidrig als körperlich real, indes der Illusionsraum eine buchstäbliche Schattenexistenz führt, als welche er gleichwohl eine bemerkenswerte Bildmacht entfaltet.

Der nachdrücklich konzeptuelle, auf die autoreflexive Struktur reduzierte Charakter, der derartigen Werken und Werkgruppen eignet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die in ihnen anvisierten Problemhorizonte des Bildes unmittelbar denen verwandt sind, die auch in Bildern wie »Ema« und »Betty« erscheinen. Enthüllen und Verhüllen, Licht und Schatten, Transparenz und entschwindende Faßbarkeit, Gegenwart und Flüchtigkeit der Erscheinung sind leitmotivische Bildabsichten, die das Werk Richters bis heute durchziehen und einen Diskurs bilden, der die Aufmerksamkeit des Rezipienten in immer neuer Weise zentriert. Er stellt die Konstitutionen von dessen eigenem Sehen mit denen des Gesehenwerdens des Bildes in einen konzentrierten Zusammenhang, der in immer neuen Anläufen eine »reflexive Potenzierung des schönen Scheins«⁶⁷ freisetzt.

Bereits der als frühestes Bild im Werkverzeichnis geführte »Tisch« von 1962 (Abb. 32)⁶⁸ fügt seinen von einem Foto der Zeitschrift »domus« abgemalten Gegenstand in seiner lakonisch frontalen Darbietung ganz der Flächenordnung des Bildes ein, um ihn durch eine großzügig pastos gesetzte Übermalung zu überlagern, die weniger einen destruktiven Malgestus darstellt, als vielmehr einen zweiten Bildgegenstand von eigener Logik und eigener Realität setzt. In seiner gleichermaßen mittigen und kompositorisch ausgewogenen Platzierung konkurriert er mit dem ersten Bildgegenstand in einem Spannungsverhältnis von davor und

dahinter, scharfkantig und flüssig-rund, von zeichnerischer Konstruktion und malerischem Ausdruck etc.⁶⁹ Noch ein viel später entstandenes Werk wie »Venedig« von 1986 (Abb. 33)⁷⁰ verwirklicht ein ähnliches bildnerisches Verfahren, aber es orchestriert das Potential seiner ästhetischen Wirkung in anderer, reicherer Differenzierung. Die sich überlagernd der gegenständlichen Darstellung angleichende und von ihr wieder absetzende Abstraktion entfaltet in ihrer eigenen Struktur stets neue räumliche Bezüge der Tiefenwirkung, Konfigurationen des Davor und Dahinter, um so die Einlassung des Betrachters auf die kategoriale Bestimmung ihrer Wirklichkeit stets neu zu irritieren. Das gegenständliche Sujet des Lido indessen entwirft seinerseits in der exakt bildmässig vollzogenen Spiegelung ein visuelles Spiel mit seiner eigenen Verdoppelung, seiner Transformation in Flächigkeit und seiner Substanzauflösung und evoziert hierdurch die eigene optische Affinität zu einem abstrakten Phänomen. Schließlich kommt hinzu, daß Richter dasselbe Bild in dreifacher Variation sowohl der Übermalung als auch des Formats, also des Rahmen-Bild-Verhältnisses, schuf, wodurch das Paradoxon entsteht, daß sich die stets gleiche Ansicht des Lido in stets verschiedener Ansicht darbietet⁷¹.

Erkennt man die reflexive Steigerung der ästhetischen Illusion als ein zentrales Anliegen in Richters Werk und vergegenwärtigt sich den Grad der jeweils erreichten thematischen Verdichtung, so erscheint die zur gängigen, vielfach wiederholten Behauptung erhobene Konstatierung einer »offenkundigen Belanglosigkeit des Bildgegenstandes«⁷², einer gerade für das frühe Werk in Anschlag gebrachten, bewußt wahllosen Beliebigkeit und Banalität seiner Vorlagen, die These also von der »Suspendierung [...] jeder objektbezogenen Stellung-

nahme«⁷³, als revisionsbedürftig. Die bis in jüngste Deutungsansätze von Benjamin Buchloh, Peter Osborne, Christoph Schreier und anderen vorgetragene Auffassung⁷⁴, daß durch den Bezug auf die fotografische Vorlage die Malerei der Verantwortlichkeit für den Darstellungsinhalt selbst enthoben sei, insofern sie an die Fotografie delegiert werde, und daß der »Inhalt«, so gesehen, nunmehr die Fotografie selbst und damit das Abbilden als Abbilden geworden sei, verkürzt die Mitteilungsstruktur der Werke um eine maßgebliche Dimension. Die intentionale Sinnhaftigkeit der Darstellung wird nicht suspendiert, sie legt vielmehr den Grund dafür, daß die Verstehens Erwartung sich nicht in der Erkenntnis des Scheins erfüllt und darin zur Ruhe kommt, sondern immer neu die Wirklichkeit des Dargestellten in den Blick zu nehmen sucht und hierdurch erst den Spannungsbezug aufbaut, der die Struktur der Unfaßlichkeit des Dargestellten zum eigentlichen Erlebniswert der ästhetischen Erfahrung macht. Erst der komplementäre Zusammenhang zwischen Schein und Reflexion, zwischen Illusionsbildung und Illusionsbrechung vermag die für den schönen Schein konstitutive Bedeutung der fiktionalen Struktur des Bildes zu begründen.

Man muß, um diesen Zusammenhang zu beleuchten, nicht auf eher exzeptionelle Werke verweisen wie etwa das bereits 1962 angegangene Projekt einer Darstellung Hitlers, dessen rasches Scheitern die Relevanz des Sujets nachdrücklich vor Augen führt⁷⁵; oder den berühmten, 1988 entstandenen Zyklus des »18. Oktober 1977« (Abb. 34), von dessen Bildern treffend gesagt wurde, daß sie kraft der ihnen innewohnenden »distanzierenden Präsentationsweise [...] fortwährend die Frage nach der ihnen angemessenen Haltung formulieren« und damit eine unmittelbar auf das Su-



35 Gerhard Richter,
Fußgänger, 1963
Zweiteilig,
Öl auf Leinwand,
140:176 cm
Frankfurt am Main,
Museum für
Moderne Kunst

jet selbst bezogene Rezeptionsweise aufbauen⁷⁶. Auch an einem frühen Werk mit einem vermeintlich indifferenten, »beliebigen« Bildgegenstand wie »Fußgänger« von 1963 (Abb. 35)⁷⁷ läßt sich das Gesagte verdeutlichen. Das Gemälde bietet die bereits mehrfach beschriebene ambivalente Konstellation zwischen dem Bild als Darstellung und dem Bild als Bild, aber es macht sie auch im Sujet selbst thematisch. Die fotografisch momenthafte Erfassung einer flüchtigen Bewegung offenbart sich in einem buchstäblichen Sinn als das »Hineintreten« in das Bild aus einer amorph-unfaßlichen Herkunft und das bezeichnenderweise als Rückenfigur gestaltete Entschwinden in raschem Schritt aus und hinter das Bild. Das »Durchschreiten« des Bildes wird zur Ausdrucksform für seine Wesenseigentümlichkeit: die stets in ihren Schein entschwindende Ge-

genwärtigkeit des Dargestellten, seine »Flüchtigkeit« im eigentlichen Sinn. Das narrative Ferment aber, das dem Sujet alle Ambivalenzen von der zwischen Mann und Frau sich abspielenden Verfolgung bis hin zur puren Kontingenz ihres gemeinsamen Auftretens im Bild offenhält, schafft zugleich eine Flüchtigkeit des Inhalts, der Bilderzählung, die nur als Illusionsangebot angelegt, aber nicht begründbar gefestigt ist. Eine Ambivalenz, die nicht zuletzt gefördert wird durch den Umstand, daß das Bild aus zwei separaten Leinwänden besteht und damit sichtbar die Fraglichkeit seiner Kohärenz markiert. So gesehen wird die Darstellung in jeder Hinsicht zu einem Selbstaussdruck für die ungreifbare Wirklichkeit des Bildes, für die Unbestimmtheit des »Woher« und »Wohin« seines Sinnes.

Nicht nur äußerlich läßt sie sich damit in einen anschaulichen Vergleich rücken zu einer dreiteiligen Bildfolge aus dem genannten »Oktober«-Zyklus von 1988 (Abb. 34)⁷⁸. In der Logik einer sequentiellen Abfolge tritt darin Gudrun Ensslin als RAF-Häftling ins Bild und im eigentlichen Sinn »in Erscheinung«, um sich nach einem flüchtigen Moment der wie aus ihrem Schatten sich herauslösenden Hinwendung zum Betrachter, einer flüchtig sich bildenden Möglichkeit der gegenseitigen Teilhabe und Kommunikation, wieder aus ihrer bildlichen Gegenwärtigkeit abzuwenden und in die Unbestimmtheit ihres Schicksals zu wenden. Eine Unbestimmtheit, die im Betrachter als Einsicht in die wahre Unfaßlichkeit dieses Schicksals, in die entschwindende Bemessbarkeit seiner historischen Dimension aufgeht.

Gegen die Vorstellung von einer Beliebbarkeit der Sujets ließen sich nicht zuletzt die in Richters frühem Werk so zahlreich vertretenen Personendarstellungen anführen, die gemeinhin als exemplarisch für einen Bilderkreis willkürlich gewählter Amateurfotos und trivialer

Alltagsaufnahmen gelten. Blickt man auf die Ergebnisse der unlängst vorgelegten Untersuchung von Misterek-Plagge, die erstmals die Vorlagen für eine Reihe der frühen Werke Richters systematisch recherchiert hat⁷⁹, so tritt eine innere Stringenz, eine leitende Motivation im Zugriff Richters auf bestimmte Vorlagen augenfällig zutage. Das Bild »Oswald« von 1964 (Abb. 36)⁸⁰ stellt niemand anderen dar als den berüchtigten Lee Harvey Oswald, und das Blatt in seinen Händen, das ein Strahlenkranz umgibt, ist ein im Urteil der Medien zum Skandalon erhobenes kommunistisches Flugblatt (vgl. Abb. 37). Richters Bild nach der Fotografie führt diese zurück auf das, was sie eigentlich nur ist: das arbiträre Bild einer Geschichte, die sich in ihm selbst nicht offenbart, sondern die ihm erst mittels der Kommentierung und urteilsstiftenden Vereinnahmung im Kontext der Zeitschrift zuwächst. Pointiert wird diese Diskrepanz gleichsam durch die Sinninversion, die das Flugblatt mit einer Art medialem Heiligenschein im Sinne einer »strahlenden Wahrheit« versieht und den Namen des Dargestellten in die Harmlosigkeit eines vertrauten Vornamens verkehrt. Das »Suchen nach der Wahrheit«, das der Bericht des »Stern« vom Januar 1964 im Titel apostrophiert, wird hier zurückgeführt auf seine mediale Konstruktion, wobei der Strahlenkranz hintergründig auch als Inversion des »Stern«-Emblems verständlich wird.

»Frau Marlow« aus demselben Jahr 1964 (Abb. 38)⁸¹ hat das Foto eines Berichtes der Illustrierten »Quick« zur Vorlage, der die Opfer spektakulärer Giftmorde vorstellt (Abb. 39). Die Person, der Richter den fiktiven Namen »Frau Marlow« gibt, hieß in Wirklichkeit Anni Hamann. Sie »aß«, wie die Bildunterschrift des

36 Gerhard Richter, Oswald, 1964
Öl auf Leinwand, 130:110 cm
Hamburg, Kunsthalle



37 Der Stern, Jahrgang 1964, Nr. 1 (5. Januar), S. 44/45: Sieben Männer suchen die Wahrheit





38 Gerhard Richter,
Frau Marlow, 1964
Öl auf Leinwand,
77:96 cm
Privatbesitz

Berichtes bekundet, »eine Giftpraline, die für eine andere Frau bestimmt war. Anni mußte sterben – durch Gift.«⁸² Auch im Fall des Bildnisses »Frau Niepenberg« von 1965 (Abb. 40)⁸³, das auf das Foto einer Leserzuschrift im »Stern« desselben Jahres rekurriert (Abb. 41), widerfuhr der Dargestellten eine Namensumwandlung. Tatsächlich hieß sie Magda Hassauer, als welche sie unter dem Titel »Vom Fett befreit« von sich bekundet: »Vor drei Jahren lebte ich gemästet mit 208 Pfund lustlos und faul. Jetzt sind es 128 Pfund, und ich bin froh und stolz.«⁸⁴ Unter ihrem authentischen Namen hingegen figuriert »Helga Matura« von 1966 (Abb. 42)⁸⁵, doch auch hier vergegenwärtigt das Bild der strahlenden Frau in weißem Frühlingskleid und im *locus amoenus* der Natur nicht die Geschichte, die zur Veröffentlichung des Fotos in der Illustrierten »Quick« führte, nämlich ihre spektakuläre Er-

mordung als Frankfurter Luxus-Callgirl am 27. Januar 1966.

Allen hier angeführten Beispielen ist gemeinsam, daß hinter dem Bild jeweils ein besonderer Fall, eine wahrhaft unfaßbare Geschichte steht. Daß sie in der Tat »hinter« dem Bild steht, weil sie »im« Bild nur aufscheint, aber nicht faßbar wird – ebensowenig übrigens wie im Namen –, führen die Bilder Richters vor Augen. Sie leisten dies, da ihnen selbst vermittelt der bereits erörterten Verfahren der malerischen Verwischung und Unschärfe und der Selbstthematisierung als Bild eines Bildes die Struktur der Unfaßlichkeit eignet, des permanenten Entschwindens der Darstellung und ihrer Wirklichkeit in eine bloße Wirklichkeit als Bild. Das Bild demonstriert hier seine eigene Rückführung, seine Dekonstruktion, wenn man so will, auf das, was es allein ist: ein Bild.

Man wird Richters Werk im Licht der gesam-

39 Quick, Jahrgang
1964, Nr. 23
(7. Juni), S. 58:
Das Geheimnis
der Gifte

Das
Geheimnis
der
Gifte



Die 75jährige Witwe Eva Ruh mit ihrer 95jährigen Enkelin Uschi – beiden drohte der Tod durch Gift.



Valentin Lehmann stand der Freiheit seiner Schicksalstochter im Wege. Er mußte sterben – durch Gift.



Anni Hamann als eine Gift-Praline, die für eine andere Frau bestimmt war. Anni mußte sterben – durch Gift.

40 Gerhard Richter,
Frau Niepenberg, 1965
Öl auf Leinwand,
140:100 cm
Friedrichshafen,
Galerie Bernd Lutz



41 Der Stern, Jahrgang 1965, Nr. 41 (10. Oktober), S. 218: Anzeige »ab morgen werde ich schlank«

42 Gerhard Richter,
Helga Matura, 1966
Öl auf Leinwand,
180:110 cm
Berlin, Sammlung Onnasch



Helga Matura



43 Gerhard Richter,
Claudius, 1986
Öl auf Leinwand,
311:406 cm
Köln, Galerie
Rudolf Zwirner

seinen abstrakten Bildern (Abb. 43). Deren Strukturen sind kein ›Ausdruck‹ von etwas, sie verweisen nicht auf psychologische Kategorien oder das Bild anderweitig transzendierende Realitäten. Sie erzeugen vielmehr das Vorstellungserlebnis einer Wirklichkeit, die wesentlich unpräsentierbar ist und die für den Betrachter allein als Erscheinung Existenz hat. Richters abstrakte Bilder konkretisieren immer neu die Erfahrung, daß das Dargestellte nicht ›wirklich‹ in den Blick zu nehmen ist. Deshalb können sie auch unter Titeln figurieren wie »Arnold«, »Claudius« (Abb. 43), »Elger« oder »Möhre«⁹³, wie »Holländische Seeschlacht« oder »Spoleto«⁹⁴, unter Kürzeln wie »D. Z.« oder »C. B.«⁹⁵ oder einfach unter der Bezeichnung »Abstraktes Bild«. Existent ist allein die im Bild als Vorstellungserlebnis zu gewinnende Wirklichkeit, nicht eine jenseits von ihm aufweisbare, ›eigentliche‹ Identität.

einholbarkeit der Erfahrung unmittelbaren Sinns.

Sein Werk nimmt damit eine Stellung ein, die einem Koordinatensystem verschiedener historischer Bezüge einzuschreiben ist. Dabei wird man gewiß die Impulse, die von medienkritischen und vorgängige Werkvorstellungen überschreitenden Tendenzen des postinformativen Kunstdiskurses ausgingen, in ihrer produktiven Bedeutung gerade für das frühe Schaffen Richters, also für die Herausbildung einer spezifischen Sprachform seiner Malerei, kaum verkennen. Die Frage nach den Kontinuitäten und Diskontinuitäten, in denen sein Werk zu Richtungen wie Pop-art, Fotorealismus oder Fluxus steht, ist oft diskutiert und mit unterschiedlichen Ansätzen verfolgt worden⁸⁹. Was darüber hinaus kaum je in den Blick gelangte, ist der Kontext eines weitergefaßten, historisch längst vorstrukturierten Diskurses, dessen Horizont sich jenseits der Dynamik aktuell formierter Ausdrucksmöglichkeiten spannt. Die notorische Frage nach dem Traditionsbezug in Richters Werk hat die Erschließung dieser Perspektive eher verhindert als gefördert, sofern sie auf äußere, motivisch oder stilistisch benennbare Ähnlichkeiten gerichtet blieb oder ›Tradition‹ von vornherein unter dem pauschalen Begriff vom »schönen Bild« faßte. Nimmt man die Kriterien einer dominanten Werkerfahrung ernst, so lassen sich spezifischere Zusammenhänge erkennen, Zusammenhänge, die auf Gemeinsamkeiten im Systembegriff des Bildes fußen. Richters Werk offenbart sich in diesem Licht als Fortschreibung einer bereits in der Geschichte der vor-modernen Malerei herausgebildeten Tradition metapikturaler Bildverfahren, bei denen die Reflexion auf die Differenz zwischen Medium und Darstellung zu einem eigenen Diskurs des Werkes wird, der sich konsequent in dessen fiktionale Struktur einschreibt. Im Horizont

dieser Tradition, deren Erscheinungsformen und Wirkweisen etwa für das holländische 17. Jahrhundert unlängst Victor Stoichita in umfassender Sicht herausgearbeitet hat, läßt sich die Geschichtlichkeit von Richters Werk deutlicher fassen⁹⁰.

Es versteht sich, daß »Fortschreibung« hierbei weder eine lineare Kontinuität meint noch eine einfache Applikation vorstrukturierter Bildverfahren, sondern vielmehr die Artikulation einer aus eigenen, gegenwärtigen Bedingungen des Sehens erwachsenen Auseinandersetzung mit der ästhetischen Konstitution bildlich erzeugter Wirklichkeit. Diese Orientierung umfaßt ikonographisch und bildsprachlich autochthon gewachsene Lösungen ebenso wie bewußt retrospektive Zugriffe auf Vorgaben der Überlieferung und deren Anverwandlung an die Konditionen des eigenen Blicks.

Die spezifische Gelagemischung aus unterschiedlichen Schichten überlieferter Vorstellungsbilder und aktueller Bildvorstellungen, die sich dabei ergibt, ist weder als Reflexion oder Paraphrase auf die Geschichte der Malerei noch mit dem Verständnis einer primär autoreferentiell bestimmten »Malerei der Malerei«⁹¹ zureichend beschrieben. Eine derartige Sicht verkennt, daß die referentielle Struktur bei Gerhard Richter sich nicht in autoreflexiven Bezügen erschöpft, sondern immer neu darauf gerichtet ist, die Gegebenheit eines intentionalen Gegenstandes für das Vorstellungserlebnis des Betrachters zu erzeugen. Eines Gegenstandes, der sich nur in der erscheinungsmäßigen Realität des Bildes ›darstellen‹ kann und mithin nur in der »Wirklichkeit des Erfahrenwerdens«⁹² aufscheint, ohne je selbst gegenwärtig zu werden.

Die Konsequenz aber, mit der Richter das Projekt einer Malerei des ästhetischen Scheins verfolgt, zeigt sich nirgends sinnfälliger als in

¹ J. W. von Goethe, Die Wahlverwandtschaften, II, 5; in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. E. Trunz, München 1981, Bd. 6, S. 394.

² M. Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley–Los Angeles–London 1980, bes. S. 92ff. Ebd. S. 171ff. zu Goethe. Generell zur Konzeption und Sinnstiftungsfunktion der »Lebenden Bilder« in den »Wahlverwandtschaften«: H. G. Barnes, »Bildhafte Darstellung in den Wahlverwandtschaften«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1956), S. 41–70; A. Langen, »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 194–258, bes. S. 238ff.; N. Miller, »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, hg. v. H. de la Motte-Haber, Frankfurt 1972, S. 106–130; vgl. auch B. Buschendorf, Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der »Wahlverwandtschaften«, Frankfurt 1986, bes. S. 42ff.

³ Dies gilt ähnlich bereits für die Bildregie bei Ter Borch selbst, dessen Gemälde (1654/55) bekanntlich nicht, wie Goethe aufgrund der Auslegungstradition des 18. Jahrhunderts glauben mußte, eine »väterliche Ermahnung«, sondern eine amouröse Szene vorstellt, in der die Rückenfigur als käufliche Dame auftritt. Indem diese den Blick des Betrachters unausweichlich auf sich zieht, ihm zugleich aber den direkten Anblick verwehrt, vereint sie in sich die bildextern gerichtete Betrachterfunktion in subtiler Weise mit der Funktion, die ihr in der innerbildlichen Erzähllogik als der Umworbenen, als dem eigentlichen Objekt des Begehrens zukommt. Dies ist die besondere Pointe des Bildes. Nicht zuletzt versetzt sie den Betrachter kompensatorisch in den Zustand, seinen ästhetischen Genuß vor dem Bild vom niederen Lustverlangen des Kavaliere im Bild abzusetzen. Vgl. H. R. Hoeting, G. Langemeyer, in: Gerard Ter Borch (Kat. Ausst. Münster, Landesmuseum 1974), Münster 1974, S. 126, Nr. 32; sowie J. P. Guepin, »Die Rückenfigur ohne Vorderseite«, in: ebd., S. 31–38. Zur Umdeutung des Sujets im 18. Jh., die auch für Goethe bestimmend wurde: E. Trunz, »Die Kupferstiche zu den »Lebenden Bildern« in den Wahlverwandtschaften«, in: ders., Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 61), S. 203–217, hier: S. 207f.

⁴ WV 663–5, 102:72 cm. Lit.: H. Butin, in: Gerhard Richter. Editionen 1965–1993 (Kat. Ausst. Bremen, Kunsthalle 1993), München 1993, S. 44ff.; B. H. D. Buchloh, in: Gerhard Richter (Kat. Ausst. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993/94), Stuttgart

1993, Bd. II, S. 55–57; R. Prange, »Das ironische Gesamtkunstwerk. Zur Richterretrospektive in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 10. Dezember 1993–13. Februar 1994«, in: *Kunstchronik* 47 (1994), S. 563–579, hier: S. 575 f.

⁵ Vgl. auch Butin (wie Anm. 4), S. 45.

⁶ Natürlich bezieht sich diese Argumentation nur auf eine vordergründige Bestimmung der fotografischen Realität; vgl. zu deren Problemgeschichte B. Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989, bes. 157 ff.

⁷ Vgl. zur methodischen Diskussion: M. Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, in: *Vision and Visuality*, ed. by H. Foster, Seattle 1988, S. 3–23; W. Kemp, »Augengeschichten und skopische Regime«, in: *Merkur* 45 (1991), S. 1162–1167; vgl. bereits die frühe Auseinandersetzung mit dem Problemkreis bei A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, sowie ders., »Gedanken über die Darstellung des Sehens in der Bildenden Kunst«, in: *Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966*, S. 161–167.

⁸ Dies betrifft insbesondere die jüngere Werkphase seit den späten 70er Jahren. Vgl. S. Germer, »Retrospektive Ahead«, in: *Gerhard Richter* (Kat. Ausst. London, Tate Gallery 1991), London 1991, S. 22–32; Th. Scheer, *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München 1992, 156 ff.; B. H. D. Buchloh, in: *Gerhard Richter* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 7–78; D. Diederichsen, I. Graw u. a., »Richterrunde«, in: *Texte zur Kunst* 4, Nr. 13 (1994), S. 121–141; J. Stöhr, »Ein Unverständnis in Bochum 1982? Das Kunstschaffen von Yves Klein und Gerhard Richter als Hinweis auf neuere Perspektiven einer Theorie ästhetischer Erfahrung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 39 (1994), S. 91–129; Prange (wie Anm. 4).

⁹ H. Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1994, S. 93.

¹⁰ Ebd., S. 88.

¹¹ J.-P. Crique, »Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters«, in: *Parkett* 35 (1993), S. 32–36, hier: S. 35. Vgl. bereits H. Stachelhaus, »Doubts in the Face of Reality. The Paintings of Gerhard Richter«, in: *Studio International* 184 (1972), S. 76–80; R. Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981, S. 137 f.; A. Thomas-Netik, *Gerhard Richter. Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewusstseins*, Essen 1986, S. 140 ff. Dieselbe These unter negativen Bewertungsvorzeichen bei C. Uslular-Thiele, K. Wolbert, in: *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, hg. v. W. Hofmann, Frankfurt 1974, S. 67 f. Vgl. zuletzt die kritische Auseinandersetzung mit der Thematik in: *Gerhard Richter und die Romantik* (Kat. Ausst. Essen, Kunstverein Ruhr 1994), Essen 1994, sowie die Diskussion bei H. Butin, »Die unromantische Romantik Gerhard Richters«, in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990* (Kat. Ausst. München, Haus der Kunst 1995), München 1995, S. 454–456.

¹² Ch. Schreier, »Krise oder Agonie der Avantgarde? Thesen zur Malerei und Plastik der späten 80er Jahre«, in: *Aufbruch in die Neunziger. Ideen, Entwicklungen, Perspektiven der achtziger Jahre*, hg. v. Ch. W. Thomsen, Köln 1991, S. 280–302, hier: S. 288.

¹³ Buchloh (wie Anm. 4), S. 56; vgl. ebd. S. 27, Anm. 12.

¹⁴ A. Brejon de Lavergnee, J.-P. Cuzin, »Une œuvre de Nicolas Régnier du Musée des Beaux-Arts de Lyon«, in: *Bulletin des Musées et monuments lyonnais* 5 (1976), S. 455–466; A. Tapié, in: *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* (Kat. Ausst. Caen und Paris 1990), Paris 1990, S. 170.

¹⁵ Vgl. J. Müller Hofstede, »Non Saturatur Oculus Visu – Zur »Allegorie des Gesichts« von Peter Paul Rubens und Jan Breughel d. Ä.«, in: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hg. v. H. Veke-man und J. Müller Hofstede, Erfstadt 1984, S. 243–289, bes. S. 247 ff., S. 266 ff., mit ausführlicher Materialdiskussion.

¹⁶ Zit. in: *Tot leering en vermaak* (Kat. Ausst. Amsterdam, Rijksmuseum 1976), Amsterdam 1976, S. 14. Zur Spiegelmetaphorik und der ihr inhärenten »coprésence du représenté et du représentant« zuletzt: V. I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau. Metapainting à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993, S. 202 ff. (mit Lit.).

¹⁷ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 253. Vgl. zuletzt: H. U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, bes. S. 91 ff., S. 132 ff. Zum kunsttheoretischen Hintergrund: M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957.

¹⁸ Hoeting, Langemeyer (wie Anm. 3), S. 98 f., Nr. 21.

¹⁹ E. Peters Brown, »Benedetto Luti's Pastels and Coloured Chalk Drawings«, in: *Apollo* 111 (1980), S. 440–447, hier: S. 445.

²⁰ F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Florenz 1954, S. 82, Nr. 116; G. Cantelli, »Mitologia sacra e profana e le sue eroine nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento«, in: *Paradigma* 3 (1980), S. 147–169, hier: S. 154.

²¹ Vgl. dazu: C. Pedretti, »Ancora sul rapporto Giorgione – Leonardo e l'origine del ritratto di spalla«, in: *Giorgione. Atti del Convegno intern. di Studio per il 5^o cent. della nascita* (Castelfranco-Veneto, 29–31 maggio 1978), Castelfranco-Veneto 1979, S. 181–185; sowie J. Anderson, »The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory«, in: ebd., S. 153–158; G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 159 ff. Generell zur seinerzeit zunehmenden Tendenz metafiktionaler Strukturen in der Porträtmalerei, d. h. zur Einkehr dessen, was »hinterdem ansichtigen Bildnis liegt, in die Darstellung selbst: C. Cieri Via, »L'immagine dietro al ritratto«, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali* 3, a. c. di A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via, Rom 1993, S. 9–29. Zur Lobtopik auf Leonardos Gallerani-Porträt: M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock*, Wiesbaden 1976, S. 72 f.; sowie N. E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park (Penn.) 1994, S. 111 ff. Zu Giorgiones Bild in München (Abb. 10) (Zuschreibung umstritten): Ph. Rylands, *Palma Vecchio*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 173 ff., Nr. 32; A. Perissa Torrini, *Giorgione. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1993, S. 137 f., Nr. 13 A.

²² Rylands (wie Anm. 21), S. 199, Nr. 56.

²³ Der Zusammenhang wird noch bekräftigt durch den Umstand, daß die Frau mit der rechten Hand sichtbare Anstalten macht, ihr Kleid von der Schulter zu schieben, vgl. Rylands (wie Anm. 21), S. 89 ff. Das Motiv der fiktiven Enthüllung steht hier in dialektischer Entsprechung zum kunsttheoretischen Konzept des Bildes als »Verhüllung« (*integumentum*).

²⁴ K. Stierle, »Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins«, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie*, hg. v. W. Oelmüller, Bd. 2: *Ästhetischer Schein*, Paderborn 1982, S. 208–232. Vgl. zum dichtungstheoretischen und ästhetikgeschichtlichen Kontext auch die wichtige Arbeit von G. Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985.

²⁵ Stierle (wie Anm. 24), S. 212.

²⁶ Zu dieser Topik ausführlich: W. Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981, S. 82 ff. Ferner: M. Rogers, »Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy«, in: *Word and Image* 2 (1986), S. 291–305.

²⁷ Vgl. Albrecht-Bott (wie Anm. 21), S. 133 f. (mit analogem Material S. 129 ff.); sowie den Beitrag von V. I. Stoichita, »Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos *Œuvre*«, in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hg. v. H. Körner, München 1990, S. 105–140, hier: S. 122.

²⁸ Zum Konzept der »ästhetischen Illusion« und ihrer Ge-

schichte vgl. W. Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen 1993, bes. S. 19 ff., S. 220 ff., S. 475 ff.; s. auch Schröder (wie Anm. 24). Zum bis auf Leonardo zurückreichenden kunsttheoretischen Kontext der Frauendarstellungen: E. Cropper, »The beauty of women. Problems in the rhetoric of Renaissance portraiture«, in: *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, S. 175–190; B. von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987; J. Craven, »Ut pictura poesis: a new reading of Raphael's portrait of La Fornarina as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire«, in: *Word and Image* 10 (1994), S. 371–394; vgl. auch Anm. 26.

²⁹ G. Aillaud, A. Blankert, J. M. Montias, *Vermeer*, Paris 1986, S. 120 und S. 186, Nr. 18; B. Broos, in: *De Rembrandt a Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye* (Kat. Ausst. Paris Grand Palais 1986), Den Haag 1986, S. 358 ff., mit der früheren Lit. Zuletzt: J. Nash, *Vermeer*, London 1991, S. 31 ff.

³⁰ P. H. Janssen, in: *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrik ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Braunschweig 1986, S. 206, Nr. 43. Zum Einfluß Gentileschi: R. W. Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park (Penn.)–London 1981, S. 68. Vgl. zu analogen Rezeptionen des italienischen Bildtyps in der holländ. Malerei des 17. Jh.: J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim–Zürich–New York 1984, S. 182 ff.

³¹ P. H. Janssen (wie Anm. 30).

³² Vgl. E. Snow, *A Study of Vermeer*, Berkeley–Los Angeles–London 1994, S. 3 ff. u. S. 14 ff.; sowie D. Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris 1993, S. 154 ff., bes. S. 160 ff., der eine eindringliche Deutung der Verwendung unterschiedlicher Schärfegrade bei Vermeer bietet und von der Evokation einer »présence visiblement invisible« (S. 154) spricht.

³³ Zur Reziprozität des Blickes in der petrarkistischen Tradition: Craven (wie Anm. 28), S. 385 f.; sowie die zahlreichen Belege bei H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 39 f., S. 60, S. 75 u. passim (s. Register vs. »Auge«). Aus dieser Tradition auch das Motiv des turbanartig die Haare bindenden Kopftuches sowie nicht zuletzt dasjenige der Perle, die als Attribut für einen amourösen Verführungskontext wie auch als topischer Vergleich für die unerreichbare Schönheit der Frau figuriert: vgl. A. P. de Mirimonde, »Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 57 (1961), S. 29–52, hier: S. 39; sowie E. de Jongh, »Pearls of virtue and pearls of vice«, in: *Simiolus* 8 (1975/76), S. 69–97, hier: S. 82 ff., bes. S. 84. Zur Wirksamkeit der petrarkistischen Tradition in Holland: C. Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934; sowie zuletzt: W. E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge (Mass.) 1993, S. 236 ff.

³⁴ G. Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. G. Boehm, München 1994, S. 11–38, bes. S. 29 ff.

³⁵ Zum Begriff der »Relevanz« bzw. des Werkes als »Relevanzfigur«: K. Stierle, »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten«, in: *Poetica* 7 (1975), S. 345–387, bes. S. 370 ff.

³⁶ Vgl. zum historischen Wandel der Mimesiskonzeption: H. Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1986, S. 55–103, hier: 88 ff.

³⁷ W. Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 23 f.; W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 51 f. Die Literatur zu Friedrichs Rückenfiguren ist Legion, vgl. bes.: H. v. Einem, »Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7 (1940), S.

156–166; D. de Chapeaurouge, »Zur neuzeitlichen Darstellung des Betrachters im Bilde«, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11 (1970), S. 243–259, hier: S. 250ff.; S. Holsten, »Fernsicht mit einer Rückenfigur/ mit zwei Rückenfiguren«, in: Caspar David Friedrich 1774–1840 (Kat. Ausst. Hamburg, Kunsthalle 1974), hg. v. W. Hofmann, München 1974, S. 40–43; G. Syamken, »Wie alles auf dich wirkt, so gib es im Bilde wieder!«, in: Luther und die Folgen für die Kunst (Kat. Ausst. Hamburg, Kunsthalle 1983/84), hg. v. W. Hofmann, München 1983, S. 443–445, S. 446f., S. 454f.; sowie zuletzt J. L. Koerner, Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, London/New Haven 1990, bes. S. 162ff. u. S. 179ff. mit einer Erörterung des Zusammenhangs zwischen dem Motiv der Rückenfigur und dem Konzept der »natura naturans« in Friedrichs Bildern.

³⁸ Blumenberg (wie Anm. 36), S. 93. Zum neuen Bezugsfeld der Subjektivität: A. Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt 1986, S. 57ff.

³⁹ Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973, S. 154ff. Zu den Konstitutionsbedingungen dieser neuen Bildauffassung vgl. die Diskussion bei G. Boehm, »Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne«, in: Philosophisches Jahrbuch 97 (1990), S. 225–237; sowie ders., »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (1992), S. 50–67. Zum Konzept des »reinen Sehens« in der Moderne: M. Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in: ders., Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, S. 9–50; ders., »Eine dem Auge gerechte Situation. Zur Malerei von Hans von Marées«, in: Hans von Marées und die Moderne in Deutschland (Kat. Ausst. Bielefeld, Kunsthalle 1987/88), Bielefeld 1987, S. 60–65; Ch. F. Stuckey, »Monet's art and the act of vision«, in: Aspects of Monet. A Symposium on the Artist's Life and Times, hg. v. J. Rewald, F. Weitzenhofer, New York 1984, S. 110ff.

⁴⁰ Vorwort der ersten Ausstellung futuristischer Maler in Paris 1912, verfaßt von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini, zit. nach: W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 72; vgl. zuletzt: U. M. Schneede, Umberto Boccioni, Stuttgart 1994, S. 90ff., dort auch zur erstrebten bildnerischen Simultaneität von objektiver Anschauung und subjektiver Sinnesassoziation bei Boccioni.

⁴¹ Äußerung aus dem Umkreis des Blauen Reiters, aus: Kandinsky 1901–1913, Berlin 1913, Anhang, XV. Zit. nach Chapeaurouge (wie Anm. 37), S. 248.

⁴² Boehm (wie Anm. 39), S. 236.

⁴³ Stierle (wie Anm. 24), S. 232, mit Bezug auf Adorno (wie Anm. 39), S. 34.

⁴⁴ R. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: ders., Ästhetische Erfahrung, Frankfurt 1989, S. 9–51, bes. S. 16ff., S. 39ff.; Scheer (wie Anm. 8), S. 138ff.; vgl. auch S. Schmidt-Wulffen, »Auf der Suche nach dem postmodernen Bild«, in: »Postmoderne« oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, hg. v. P. Kemper, Frankfurt 1988, S. 275–293.

⁴⁵ Die differenziertesten Analysen von Richters Gesamtwerk – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – bieten gegenwärtig: U. Loock, »Das Ereignis des Bildes«, in: U. Loock, D. Zacharopoulos, Gerhard Richter, München 1985, S. 81–125; J. Harten, »Der romantische Wille zur Abstraktion«, in: Gerhard Richter. Bilder 1962–1985 (Kat. Ausst. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle 1986), hg. v. J. Harten, Köln 1986, S. 9–62; Thomas-Netik (wie Anm. 11); Germer (wie Anm. 8); vgl. ferner Scheer (wie Anm. 8), S. 156ff.

⁴⁶ So die bereits von Richter selbst als fehlgehend zurückgewiesene Deutung Buchloh's, in: Gerhard Richter (wie Anm. 4), Bd. II, S. 94 (Interview Buchloh's mit Gerhard Richter von 1986).

⁴⁷ WV 804. Vgl. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990 (Kat. Ausst. München, Haus der Kunst 1995), München 1995, Kat. Nr. 385, Abb. 49.

⁴⁸ Arasse (wie Anm. 32), S. 152. Vgl. zum Bild: A. Mayer-Meintschel, »Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft – zum Inhalt und zur Geschichte des Bildes«, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 11 (1978/79), S. 91–99; Aillaud, Blankert, Montias (wie Anm. 29), S. 94 u. S. 173f., Nr. 6.

⁴⁹ WV 48/7. Vgl. M. Grüterich, »Gerhard Richters Phänomenologie der Illusion – eine gemalte Ästhetik gegen die reine Malerei«, in: Gerhard Richter (Kat. Ausst. Bremen, Kunsthalle 1975), Bremen 1975, S. 16–100, hier: S. 22f.

⁵⁰ WV 27.

⁵¹ WV 26.

⁵² WV 343/1, 343/2, 344/1, 344/2, 344/3.

⁵³ W. Grasskamp, »Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian«, in: ders., Der vergeßliche Engel, München 1986, S. 44–61, hier: S. 44.

⁵⁴ G. Nabakowski, »Interview mit Gerhard Richter über die ›Verkündigung nach Tizian‹«, in: heute Kunst 7 (1974), S. 3–5, hier: S. 4. Vgl. hierzu auch: W. M. Faust, G. de Vries, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982, S. 47.

⁵⁵ WV 154.

⁵⁶ WV 148, 150, 151.

⁵⁷ WV 292.

⁵⁸ Vgl. Anm. 56 sowie WV 149, 153, 155. Auch das Bild »Olympia« von 1967 (WV 157) ließe sich aus diesem Zusammenhang deuten.

⁵⁹ WV 305, 306, 307, 308.

⁶⁰ Vgl. Harten (wie Anm. 45), S. 35.

⁶¹ WV 134. Vgl. zur Deutung bislang v. a. Thomas-Netik (wie Anm. 11), S. 31ff.

⁶² A. Scharf, Art and Photography, London 1974, S. 255ff.; H. Molderings, »Film, Photographie und ihr Einfluß auf die Malerei in Paris um 1910. Marcel Duchamp – Jacques Villon – Frank Kupka«, in: Wallraf Richartz-Jahrbuch 37 (1975), S. 247–286, bes. S. 251ff.

⁶³ Gehlen (wie Anm. 38), S. 83.

⁶⁴ WV 70.

⁶⁵ Ebd.: 10fache Ausführung, je ca. 30:25 cm.

⁶⁶ Gerhard Richter Editionen (wie Anm. 4), S. 66, Nr. 8.

⁶⁷ Stierle (wie Anm. 24), S. 213.

⁶⁸ WV 1.

⁶⁹ Vgl. Harten (wie Anm. 45), S. 20.

⁷⁰ WV 606–3. Vgl. zuletzt: A. Strobl, »Bildbetrachtung: Gerhard Richter, Ohne Titel (Venedig)«, in: neue bildende kunst 6 (1993), S. 11f. (mit falschen Maß- u. Datumsangaben).

⁷¹ WV 606–1, 606–2, 606–3.

⁷² K. Honnef, »Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter«, in: Kunstforum 4–5 (1972), S. 68–91, hier: S. 82.

⁷³ Schreier (wie Anm. 12), S. 288. Vgl. P. Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1974, S. 118: »Welchen Gegenstand Richter dabei wählt, ist für ihn gegenstandslos: Onkel Rudi, Hitler oder Soraya, ägyptische oder Eifellandschaft, Mailänder Dom oder Klorolle (beide 1965), Wellblech, Wasser oder Wolken, Stadt- oder Alpenpanorama, Prostituierte oder Politiker, Pinselgesten fremder Werke oder das eigene Werkverzeichnis.«

⁷⁴ B. H. D. Buchloh, »Ready-Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter«, in: Gerhard Richter (Kat. Ausst. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne 1977), Paris 1977, S. 11–58; P. Osborne, »Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives«, in: October 62 (1992), 103–114, bes. 105f.; vgl. Anm. 72 und 73. Bemerkenswert ist Richters eigene, dezidierte Zurückweisung der These von der »Beliebigkeit« seiner Bildmotive gegenüber Buchloh und seine nachdrückliche Klarstellung, »daß es inhaltliche Gründe gibt, warum ich mir ein Photo ausgesucht habe, warum ich dieses oder jenes Geschehnis darstellen wollte«: Interview mit Buch-

loh (wie Anm. 46), S. 86.

⁷⁵ WV 3; vgl. dazu: Harten (wie Anm. 45), S. 19 u. S. 22. Unmittelbar zur Seite zu stellen wären weitere frühe Werke wie »Papst« (Johannes XXIII.) oder »Erschießung«, beide von 1962, vgl. Harten (ebd.), S. 19f.

⁷⁶ WV 667 bis 674; S. Germer, »Ungebetene Erinnerung«, in: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977 (Kat. Ausst. Krefeld 1989), Köln 1989, S. 51–53, zit.: S. 51. Vgl. auch: B. H. D. Buchloh, »Gerhard Richter: 18. Oktober 1977«, in: ebd., S. 55–59; sowie: Ch. Schreier, »Die Leere und der Tod des Bildes. Gerhard Richters Gemäldezyklus ›18. Oktober 1977‹«, in: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg 49–50 (1989), S. 3–8, allerdings mit dem Mißverständnis, daß erst in diesem Zyklus eine für Richters Werk »neue semantische Qualität« in Erscheinung trete; H. Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, Köln 1991, bes. S. 25ff., S. 29ff.

⁷⁷ WV 6. Vgl. zuletzt: G. Koch, »Verlauf der Zeit«, in: Parkett 35 (1993), S. 73–75.

⁷⁸ WV 671–1, 671–2, 671–3; vgl. Anm. 76.

⁷⁹ I. Misterek-Plagge, »Kunst mit Fotografie« und die frühen Fotogemälde Gerhard Richters, Münster–Hamburg 1992 (Diss. Univ. Münster 1990).

⁸⁰ WV 16. Vgl. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 156ff.

⁸¹ WV 28. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 224ff.

⁸² Vgl. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 225.

⁸³ WV 86. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 258ff.

⁸⁴ Vgl. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 260.

⁸⁵ WV 124. Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 218ff.

⁸⁶ Schreier (wie Anm. 12), S. 288.

⁸⁷ Adorno (wie Anm. 39), S. 386.

⁸⁸ Bubner (wie Anm. 44), S. 44.

⁸⁹ Vgl. zuletzt: Thomas-Netik (wie Anm. 11), bes. S. 65ff., S. 85ff., S. 105ff.; Scheer (wie Anm. 8), S. 154ff.; Misterek-Plagge (wie Anm. 79), S. 61ff.; S. Küper, »Konrad Lueg und Gerhard Richter: ›Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus‹«, in: Wallraf Richartz-Jahrbuch 53 (1992), S. 289–306.

⁹⁰ Stoichita (wie Anm. 13). Vgl. auch die Studien von C. Buci-Glucksmann, La folie du voir. De l'esthétique baroque, Paris 1986 (bes. Kap. VI, über »Palimpseste des Unsehbaren«), und von F. Siguret, L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle, Paris 1993. Der angesprochene Zusammenhang gewinnt nicht zuletzt auch eine besondere äußere Evidenz angesichts der vielfältigen Motivverwandtschaft, die Richters Werk mit der metafiktionalen Bildtradition des 16. u. 17. Jahrhunderts, etwa bei Hoogstraten, Gijsbrechts u. a., verknüpft und die sich an den zahlreichen Kerzen- und Schädelstillen ebenso wie an den Vorhang-, Türen- oder Fensterbildern, an Einzelbeispielen wie der »Flämischen Krone« (WV 77) ebenso wie an den Richters ganzes Werk durchziehenden Experimenten mit dem Kugelmotiv (vgl. Gerhard Richter. Editionen [wie Anm. 4], S. 69, S. 90f., S. 148, S. 160f.) exemplifizieren ließe. Ohnedies signalisiert die besondere Einlassung auf den fotografischen Blick und das Potential seiner Kontingenzen bei Richter (vgl. Butin [wie Anm. 4], S. 15ff.) eine nachdrückliche Verwandtschaft zu der an Experimenten mit der Camera obscura geschulten, auf den optischen Phänomenwert des Dargestellten gerichteten Bildästhetik der holländischen Malerei; zu letzterer neben dem Grundlagenwerk von A. K. Wheelock, Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650, New York 1977, bes. S. Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985. Daß sich vor diesem Hintergrund auch neue Deutungsperspektiven für Richters Landschaftsbilder ergeben, deren vordergründige Assoziierung mit der romantischen Landschaftsmalerei um C. D. Friedrich (vgl. Anm. 11) ihre ästhetische Struktur verfehlt, sei hier nur angemerkt.

⁹¹ Buchloh (wie Anm. 74), S. 13; vgl. Anm. 46.

⁹² H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1975 (4. Aufl.), S. XIX.

⁹³ WV 520–5; 604; 564–1; 558–2.

⁹⁴ WV 562–1; 565–2.

⁹⁵ WV 579–1; 579–2.