

Sichtverlust.
Zu den Möglichkeiten des Sehens bei
Paul Virilio und Gerhard Richter

von
Ansgar Lorenz

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fach Kunstgeschichte angenommen. Sie ist auf dem Kölner Universität Publikations Server (KUPS) <http://kups.ub.uni-koeln.de> abrufbar. In dieser Ausgabe wird aus rechtlichen Gründen auf Abbildungen verzichtet.

Erster Referent: Prof. Dr. Ursula Frohne
Zweiter Referent: Prof. Dr. Christian Spies

Mündliche Prüfung: 4. November 2020
Online-Publikation: August 2021
© 2021 Ansgar Lorenz

Inhalt

1	Einführung und Fragestellung	5
1.1	Methodik	6
1.2	Stand der Forschung	11
1.3	Anmerkungen zur Form	13
1.4	Gerhard Richter, Paul Virilio: Erscheinen und Verschwinden	14
1.4.1	Eine Ästhetik des Verschwindens	15
1.4.2	Malerei und Erscheinung	21
2	Die phänomenologische Perspektive	27
2.1	Sehen in Unschärfe – Unschärfe als bildkünstlerisches Prinzip	28
2.1.1	Richter und die Fotografie	29
2.1.2	Aneignung und Erkenntnis	30
2.1.3	Schein	35
2.2	Landschaft als Motiv	39
2.2.1	Richters Programmatik der Landschaft	42
2.2.2	Frühe Rezeption	47
2.2.3	Gerhard Richter und die Romantik	50
2.2.4	Die Erscheinung der Landschaft	52
2.3	Die Gegenwart sehen: Husserl – Merleau-Ponty – Virilio	53
2.3.1	Wahrnehmung und Phänomenologie	57
2.3.2	Die Sehmaschine	61
2.3.3	Formen und Funktionsweisen der Wahrnehmung	63
2.4	Das Problem des Bewegtbildes	66
2.4.1	Licht	69
2.4.2	Lichtbild und Kinematik	70

2.5	Exkurs: Trans-apparence	73
2.5.1	Raum und Transparenz: Gerhard Richters Scheiben	76
2.6.	Zur Wahrhaftigkeit des Bildes	79
2.6.1	Das Sehen der Objekte	82
2.6.2	Der subjektive Blick	83
2.6.3	Modellierung des Raumes	86
3	Die Ethik des Blicks	91
3.1	Bilder der Gewalt	94
3.1.1	<i>18. Oktober 1977</i>	95
3.1.2	Motiv und Idee	101
3.1.3	Ausstellung und Rezeption	103
3.1.4	Geschichte und Widerständigkeit	105
3.1.5	Betroffenheit, Mitleid, Trauer	107
3.1.6	Historiographie und Erinnerung	112
3.2	Widerstand	118
3.2.1	Stoffkunst	120
3.2.2	Unfall und Katastrophe	125
3.2.3	Das Museum des Unfalls und die Universität des Desasters	128
3.3	Exkurs: <i>Atlas</i>	129
3.3.1	Der <i>Atlas</i> als Archiv der Anomie	131
3.3.2	Der <i>Atlas</i> als Bilderspeicher	133
3.4	Panik	135
3.4.1	Eine gnadenlose Kunst	138
3.4.2	Die Kunst des Schreckens	141

3.5	Bilder trotz allem	144
3.5.1	<i>Birkenau</i>	148
3.5.2	Motiv und Idee	151
3.5.3	Gedächtnisverlust und Verneinung	154
3.5.4	Dialektiken der Sichtbarmachung	157
3.5.5	Exegese und Allegorie	165
3.5.6	Repräsentation und Einfühlung	167
4	Schlüsse	169
4.1	Gerhard Richter, Paul Virilio: Sehen und Einfühlung	172
4.2	Kritik	175
4.3	Weiterführende Fragen	176
5	Anhang	178
5.1	Literaturverzeichnis	178

1 Einführung und Fragestellung

Als Diagnostiker und Analytiker sehen sich Gerhard Richter und Paul Virilio, beide Jahrgang 1932, den Herausforderungen des Sehens und der Sichtbarkeit der Welt im 20. und 21. Jahrhundert entgegen. Sie problematisieren die phänomenologischen und ethischen Bedingungen und Folgen einer von immer größerer visueller Unübersichtlichkeit geprägten Gegenwart. Durch den Dialog dieser zwei herausragender Protagonisten des ästhetischen Diskurses des 20. und 21. Jahrhunderts soll dieses Dissertationsvorhaben neue Perspektiven auf die spezifischen Dispositionen des Sehens als kulturellem wie ästhetischem Phänomen untersuchen.

Landschaftsdarstellungen haben in den Künsten eine lange Tradition und stellen im Gesamtwerk von Gerhard Richter eine zentrale Werkgruppe dar, mindestens ebenso bedeutend ist seine konzentrierte Beschäftigung mit schmerzvollen historischen Ereignissen der Moderne in Form der beiden Hauptwerke *18. Oktober 1977* (Elger 667-674) und *Birkenau* (Elger 937-1 bis 937-4).¹ In ihnen manifestiert und kondensiert sich ein wichtiges Moment im Umgang mit Fotografie und Gemälde, mit Sehen und Aneignung der Welt sowie deren Darstellbarkeit. Im Dialog von Virilios Thesen zu Beschleunigung und Verschwinden sowie Richters künstlerischer Befragung der Bilder des 20. und 21. Jahrhunderts soll im Rahmen dieser Dissertation versucht werden, über eine gegenseitige Gegenüberstellung neue Erkenntnisse zur Analyse und Kritik des Sehens im 20. und 21. Jahrhundert zu erlangen.

Im wechselseitigen Dialog von Paul Virilios und Gerhard Richters Überlegungen zu den kritischen Potenzialen der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, deren Möglichkeiten und Grenzen, leistet diese Arbeit eine theoretische Erweiterung des Modells eines in Bedrängnis geratenen Sehens – was Paul Virilio mit dem topos des Verschwindens skizziert, adressiert Richter im Unschärfemotiv. Nicht zuletzt in der Beschäftigung mit Landschaft bieten Virilios Diagnostik der Moderne und Richters künstlerische Produktion dabei erstaunliche Parallelitäten und gegenseitige Erweiterungen in der kritischen Auseinandersetzung mit einem Schlüsselphänomen der Moderne. Die Überlegungen beider gehen dabei über eine Analyse der Gegenwart hinaus, so stellt sich in direktem Anschluss an die Bestandsaufnahme über das Verschwinden des Sehens die Frage, was Kunst als ästhetische Form der Kritik zu leisten vermag, welche Mittel ihr bleiben.

¹ Die im Kontext dieser Arbeit erwähnten Werke finden sich im Abbildungsverzeichnis gelistet. Werke von Gerhard Richter sind dabei nach ihrer Werkverzeichnisnummer sortiert, Werke anderer Urheber in der Reihenfolge ihrer Erwähnung [gilt nicht für KUPS-Publikation].

Paul Virilios Konzept einer kritischen Moderne sieht in der Kunst Ausdruck, als auch potentiell Korrektiv einer Welt, deren Phänomene sich zunehmend der menschlichen Perzeption entziehen. Auf vielschichtige Weise beschäftigen sich seine phänomenologischen und kunsttheoretischen Texte mit den Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung. Zwar vermittelt sein philosophisches Werk keine geschlossene Theorie oder systematische Ästhetik und doch entwickelt Virilio in der Vielzahl seiner Wortbeiträge und Schriften ein konsistentes Bild von der Verfasstheit unserer Zeit und ihrer Bilder. Für Virilio wie auch Richter entfaltet sich Kunst im Zusammenspiel intertextueller Verknüpfungen politisch-kultureller Themen und Inhalte als ästhetisierende Phänomenologie und Ethik der Wahrnehmung. Der in dieser Arbeit konstruierte Dialog zwischen Gerhard Richter und Paul Virilio soll nicht nur beleuchten, welchen Herausforderungen sich das Sehen im 20. und 21. Jahrhundert entgegensieht, sondern auch, welche Lösungsansätze sich durch eine kritische Reflexion des Bildes im Spannungsfeld von Kunst und Philosophie ergeben können.

1.1 Methodik

Die im Kontext dieser Arbeit stattfindende Auseinandersetzung mit Werken von Paul Virilio und Gerhard Richter geschieht aus einer hermeneutischen Perspektive.² Das Richter für sich die unbedingte Gleichrangigkeit von Malen und Denken reklamiert, daran erinnerte zuletzt Armin Zweites Richter-Monographie mit dem Titel *Das Denken ist beim Malen das Malen* – ein Zitat, entlehnt einem Brief des Malers an Wieland Förster im Jahr 1964.³

Es liegt auf der Hand, dass die dialogische Konfrontation von Paul Virilio, dem Philosophen und Kulturtheoretiker einerseits, und Gerhard Richter, dem bildenden Künstler, andererseits, eine besondere methodische Herausforderung birgt, wenn es darum geht jenen Dialog über die entsprechenden Disziplingrenzen hinaus produktiv zu gestalten. Diese formal betrachtet asymmetrische Gegenüberstellung macht es schwerlich möglich, etablierte philosophische oder kunstwissenschaftliche Methoden oder Theorien anzuwenden, möchte man die Werke unterschiedlicher Gestalt zu einem fruchtbaren Austausch bringen. Erschwerend hinzukommt, dass weder Richter und Virilio sich ihrerseits einer analytischen Perspektive verschrieben sehen, sondern im Gegenteil Lebenswerke von höchster Suggestions- und vor allem Assoziationskraft vorleg(t)en. Einzelne inhaltliche und formale Zusammenhänge gestalten sie in großer argumentativer Offenheit und Komplexität, teils scheinbar decouviert in einer

² Hermeneutik meint hier weniger eine konkrete Theorie oder Methode, als ein grundsätzliches Prinzip des „Lesens“ unterschiedlicher Objekte, Texte oder Materialien.

³ Vgl. Armin Zweite, Gerhard Richter: Leben und Werk. Das Denken ist beim Malen das Malen, München 2019 sowie Gerhard Richter an Wieland Förster, Brief vom 4. Februar 1962, zitiert nach: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Bucerius Kunstforum Hamburg 2011, S. 50.

(Bild-)Sprache, die die Tiefe der enthaltenen Gedanken unter dem Mantel einer manchmal polemischen Form vielfach erst zu entdecken fordert.

Mit Blick auf Gerhard Richter hat Christian Lotz festgestellt, dass dessen malerischem Werk ein spezifisch humanistischer Geist zu Grunde liegt, der es dem Rezipienten erlaube, sich mit den Gemälden über die Gemälde auseinanderzusetzen. Hier liege ein wesentliches Merkmal der Malerei Richters (sowie einiger anderer Maler seiner Generation), welches sie grundlegend von der radikalen Vergeistigung und damit einhergehenden Entleerung der vorangegangenen Kunst der Avantgarde unterscheide:

„Instead of being an empty gesture of rejection, Richter’s work is based on ‚positive‘ ideas that can be identified. His art, in other words, is constructive and not simply destructive [...]. The affirmative movement in Richter should not be identified with conservatism or as a rejection of modern principles; rather, it should be interpreted as Richter’s attempt to ‘save’ painting as meaningful activity that, as such, wants to keep its own communicability open. Silence is not an option for Richter.”⁴

Diese von Lotz so treffend skizzierten konstruktiven Grundhaltung des künstlerischen Werkes von Gerhard Richter versteht sich nicht von selbst und scheint der Auffassung von wichtigen Wegbegleitern Richters wie etwa Benjamin H. D. Buchloh bisweilen entgegenzustehen, ist für das Verständnis dieses Forschungsanliegens jedoch essentiell. Dass Gerhard Richter eine kritische Haltung gegenüber der Gegenwart einnimmt und über die Verneinung zu einer widerständigen Position gelangt, sollte dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass er als Künstler eine dezidiert konstruktive Agenda verfolgt, die nicht zuletzt den emanzipatorischen und utopischen Idealen der Moderne folgt. Das Werk von Paul Virilio beinhaltet ein ganz ähnliches Moment, das ob seiner polemisch-apokalyptischen Form doch schließlich versucht ist, Wege aus der Krise des Sehens und dem Zeitalter des Verschwindens zu erforschen – und doch ist seine *Ästhetik des Verschwindens*⁵ eher Klageschrift denn ästhetisches Programm. Sowohl bei Richter als umso mehr bei Virilio lässt sich eine kritische Haltung von gegenwärtiger Bildsprache finden. Eine der Aufgaben dieser Arbeit soll es sein, die konstruktiv-positiven Elemente in der ästhetisch-künstlerischen Analyse von Virilio und Richter hervorzuheben. Gemeinsam haben beide einen klaren Blick für das zentrale Problem eines in Bedrängnis geratenen Sehens im 20. Jahrhundert, welches sie teils appellativ-direkt,

⁴ Christian Lotz, *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images Meaning*, London/New York 2015, S. 5.

⁵ Vgl. Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, 1980.

teils poetisch-assoziativ thematisieren, das heißt diagnostizieren, untersuchen und argumentativ-künstlerisch zu lösen suchen.

Die Initiierung eines Dialogs zwischen einem bildenden Künstler und einem Philosophen und Kulturtheoretikers geschieht vereinfacht gesagt im Geiste Cassirers oder Gadamers für die das Kunstwerk als Ausdruck des menschlichen Geistes erscheint.⁶ Richters Werke und noch mehr die von Paul Virilio positionieren sich kritisch zur realen Welt ohne dabei rein analytisch zu sein, stattdessen verfügen beide Werkkomplexe über eine assoziationsbetonte und indirekte Formensprache als Ausdruck eines reflektierten Denkens in einer mitunter schwer zu erfassenden Welt.⁷ In der Literatur wurden Gerhard Richters Werken vielfach philosophische Qualitäten zugesprochen, so etwa durch Peter Schjeldahl und Susanne Ehrenfried⁸, die in Richters Arbeiten gemalte Philosophie erkennen; durch Robert Storr⁹, der in Richter einen philosophischen Maler und radikalen Denker sieht; oder durch Roald Nasgaard¹⁰, der Richters Werk epistemologische Qualitäten zuschreibt. Richter selbst legt wenig Wert auf spezifische Referentialität seines Werkes mit philosophisch-theoretischen Positionen. Obschon naheliegend, erscheint es im Zusammenhang dieser Arbeit eher zweitrangig, wenn nicht gar vermeidenswert, Gerhard Richters bildkünstlerisches Werk als Text, bzw. Illustration philosophischer Ideen oder Paul Virilios Schriften als Poetik oder Kunst zu verstehen – entscheidend ist vielmehr eine spezifische Gleichrangigkeit im Denken, dass im jeweiligen Ausdruck gleichwohl unterschiedliche Formen annimmt. Die Werke von Richter und Virilio beschäftigen sich mit phänomenologischen und ethischen Grundfragen des Sehens und gegenwärtiger Bildproduktion und eröffnen in der gegenseitigen Konfrontation einen fruchtbaren Dialog.

Eine wichtige Untersuchung der phänomenologischen Dimension in Gerhard Richters Schaffen leistete Christian Lotz, der sich dem Gesamtwerk aus hermeneutischer Perspektive im Zwischenraum von Kunstwissenschaft und Philosophie über die Begriffe „Being“, „Essence“, „Vision“, „Terror“, und „Culture“ annähert. Lotz geht davon aus, dass sich

⁶ Vgl. Erst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923-1929 oder Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

⁷ Dies führt macht den empirischen Abgleich mitunter schwer, wie etwa Arndt Röttgers kritische Auseinandersetzung mit Paul Virilios Beschreibungen von Tele- und Kommunikationsmedien belegt: Vgl. Arndt Röttgers, *In Echtzeit. Zu Paul Virilios Beschreibung von Tele- und Kommunikationsmedien*, in: *Kunstforum International* Bd. 151, Juli/September 200, S. 96-99.

⁸ Vgl. Susanne Ehrenfried, *Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997, S. 69/167.

⁹ Vgl. Robert Storr, *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, Museum of Modern Art New York 2002, S. 89.

¹⁰ Vgl. Roald Nasgaard in dem von ihm verfassten *Ausst. Kat. Gerhard Richter: Paintings*, Art Museum of Contemporary Art/Museum of Modern Art/Art Gallery of Ontario/Hirshorn Museum and Sculpture Garden Chicago/San Francisco/Toronto/Washington 1988, S. 35.

Richters Werke in Auseinandersetzung mit dem fotografischen Bild durch ein Streben nach Sichtbarmachung auszeichnen, sie verfügen damit über eine phänomenologisch-onthologische Verfasstheit:

„[...] it [the painting] turns our ‘blindness’ into its opposite because, as a painting, the work forms all of its elements into an ‘image’ and thereby lets us – the viewer – understand something about itself and the world that it forms into an image. [...] As a painting, the work demonstrates the blindness of the picture and ‘thereby’ makes us see.“¹¹

Das Fundament für Gerhard Richters Beschäftigung mit dem Sehen bildet seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Fotografie, dem Problem der Erscheinung und Repräsentation des Bildes in der Widersetzung des Verschwindens. Im Anschluss an diese phänomenologische Dimension seiner Kritik der Sichtbarmachung zwischen Fotografie und Malerei schließt sich die Befragung der ethischen Dimension des Sehens an, es soll untersucht werden, welcher Qualitäten es bedarf, um im Bild zu einer kritisch wirksamen Darstellungsform zu kommen. Ein wesentliches Moment des Widerstandes gegenüber einer „gnadenlosen Kunst“ liegt hier in der Skepsis gegenüber dem medial vermittelten Bild, dem Richter Kategorien wie Erinnerung, Einfühlung und Trauer entgegenstellt. Richters Skepsis versteht sich hier nicht als finale Distanzierung, sondern eher der Startpunkt, von dem er bildkünstlerische Lösungsvorschläge zu präsentieren vermag. Mit *18. Oktober 1977* und *Birkenau* werden in dieser Arbeit zwei Schlüsselwerke in den Fokus der Betrachtung rücken, die sich ihrerseits so konzentriert wie nur wenige andere Werke Richters mit den oben genannten Kategorien beschäftigen. Die besondere Bedeutung des Oktober-Zyklus in diesem Zusammenhang hat auch Christian Lotz hervorgehoben:

„As images, they remain ideals beyond the fleeting world, but the inner structure of these images and how they achieve their unity throughout their moments display the deep intellectual motive in Richter’s art, insofar as they always force us, the viewer, to ask what we ‘really’ see when we look at his work. [...] To my mind, the *October 18 1977* series is the high point of this kind of intuitive intelligence, which stands unmatched in the history of painting after 1945. For the *October 18 1977* series is not, as some commentators have claimed, based on Richter’s skepticism; rather, this series is the best example for how painting can overcome the skepticism that entertains only as a beginning point. Ultimately, the skeptical attitude that comes out ‘in’ them is

¹¹ Christian Lotz, London/New York 2015, S. 10.

transcended by the understanding that these paintings offer us ‘of’ their initial skepticism.”¹²

In *Birkenau*, hier würde Lotz sicherlich nicht widersprechen, setzt Richter die konstruktive Beschäftigung mit dem Problem von Erinnerung, Einfühlung und Trauer konsequent fort. Die Entscheidung eher wenige, denn viele Werke, bzw. Werkkomplexe Richters, diese jedoch umso intensiver zu beleuchten, versteht sich vor dem Hintergrund einer nötigen Konzentration auf die wichtigen Fragen im Zusammenhang mit zentralen Frage zur Wahrnehmung und des Sehens. Die Entscheidung der Fokussierung auf die frühen Foto-Vermalungen, vor allem aber die Landschaftsdarstellungen im ersten Teil und den Zyklus *18. Oktober 1977* und *Birkenau* im zweiten Teil ist dabei als das Resultat eines sorgfältigen Abwägungsprozesses zu verstehen.

Richter wie Virilio nehmen im Kontext ihrer Disziplinen höchst individuelle Positionen ein (John Armitage und Ryan Bishop sprechen mit Blick auf Virilio etwa von einer Außenseiterposition¹³), weshalb der Dialog zwischen diesen beiden Protagonisten in möglichst konzentrierter Form geschehen und auf eine umfassendere Kontextualisierung mit anderen Künstlern oder Theoretikern der Zeit weitgehend verzichtet werden soll.

Ebenso wie es in Bezug auf Richters Gesamtwerk gilt, eine spezifische Werkauswahl zu treffen. Gerade die angestrebte Konzentration auf das Problem der Wahrnehmung, im Speziellen des Sehens im 20. und 21. Jahrhundert macht es erforderlich, bisweilen zentrale und populäre Auseinandersetzungen zur Geschwindigkeit und Technologie oder auch der visuellen Kultur bei Virilio zum Teil außen vor zu lassen oder nur sehr ausgewählt aufzugreifen (dafür jedoch mit ausreichend Raum für die Quellentexte).

Paul Virilio und Gerhard Richter untersuchen die konkrete Verfasstheit des Bildes im 20. Jahrhundert. Für Virilio kommt es bei der Produktion der Bilder, dann in deren Rezeption zu einem zunehmenden Verschwinden des Menschen, dessen Sehen schließlich durch die Optik der „Sehmaschine“ abgelöst würde. Wie lässt sich diesem Umstand begegnen, lässt sich dieser Herausforderungen menschlicher Wahrnehmung entgegenretzen?

Der Schlüssel liegt in einerseits der kritischen Befragung des Zustands der Bilder, andererseits in der verstärkten Betrachtung des Verhältnisses von Mensch und Bild. Virilios wie Richters Auseinandersetzung mit dem Thema ist damit auch ein anthropologisches

¹² Christian Lotz, London/New York 2015, S. 219.

¹³ Vgl. John Armitage/Ryan Bishop, *Aesthetics, Vision and Speed. An Introduction to Virilio and Visual Culture*, in: John Armitage/Ryan Bishop (Hg.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh 2013, S. 2.

Moment eingeschrieben, das nach Formen der Bildproduktion und -rezeption forscht, welche die menschliche Wahrnehmung als essentielles Fundament betrachtet. Im Unterschied zu etwa Hans Beltings Ansatz die Bild-Anthropologie als Begriff zu schärfen und als Methode zu formulieren¹⁴, diskutieren Richter und Virilio frei im Spannungsfeld von Technologie und Mensch. Wo sich die Grenzen von technischem Bilder und menschlicher Wahrnehmung offenbaren, fragen sie offen nach dem Verhältnis von Fotografie und Malerei und diskutieren spezifisch menschliche Kategorien der Erinnerung und Einfühlung, um so alternative Zugänge für das Sehen zu entwickeln. Im Kontext der Phänomenologie beharren Richter und Virilio auf Körper und Leib, die sowohl für Produktion und Betrachtung der Bilder unverzichtbar sind. Den Körperbezug als wichtigem Element der Bild-Anthropologie unterstreicht auch Hans Belting, wobei sich die Frage stellt, ob die Tendenzen zunehmender Virtualisierung und damit einhergehender Entkörperlichung eben weniger zu Extension sinnlicher Wahrnehmung führen, als diese vielmehr korrumpieren – oder, mit Virilio gesprochen, zum Verschwinden bringen.¹⁵

Paul Virilio betont die Bedrohung menschlicher Wahrnehmung durch die Veränderungen von räumlichem und zeitlichem Intervall, den Verlust von Zeit und Ort der Bilder in einer globalisierten Welt der Echtzeit. Gerhard Richters Malerei antwortet auf dieses Problem mit dem Versuch, das Wesen des Bildes im 20. und 21. Jahrhundert über dessen Materialität zu differenzieren, aber nicht nur: In der Adressierung von Erinnerung und Einfühlung liegt ein zweiter Versuch, dem Problem eines Wahrnehmungsverlusts zu begegnen, die Bilder der Präsenz zu entreißen und sie in der Repräsentation ihres eigenen Wesens und der Welt, der sie entstammen, zu animieren. Ein wichtiger Impuls für den zweiten Teil dieser Arbeit findet sich in den Überlegungen von Georges Didi-Huberman. Seine Gedanken zu *Birkenau* leisten einen zentralen Beitrag zum Verständnis dieses Schlüsselwerks von Gerhard Richter. Dabei ist es nicht nur Didi-Hubermans *Bilder trotz allem*¹⁶, sondern vor allem sein Interesse an den Relationen von Mensch, Bild und Zeit, welches in Kontext dieser Arbeit betrachtet werden soll.

1.2 Stand der Forschung

Die Werke Virilios wie Richters erfreuen sich einer umfassenden, vielfältigen Rezeption in unterschiedlichen Disziplinen. Wenn auch bisweilen um Übersicht besorgt, so ist dieser Umstand zuvorderst ein Privileg für den Autor dieses Textes.

¹⁴ Vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2001.

¹⁵ Vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2001, S. 13 f.

¹⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.

Die Schriften von Paul Virilio erfuhren in den Kultur- und Medienwissenschaften der vergangenen Jahre und Jahrzehnte breite Aufmerksamkeit und eine facettenreiche Rezeption – gerade Virilios Beschäftigung mit der Geschwindigkeit („Dromologie“), jener topos, für den Virilios Werk mit am bekanntesten ist, scheint dabei einen Nerv der Zeit zu treffen. Dennoch wurde und wird Virilio auch im direkten Dialog mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen herangezogen, in diesem Kontext jedoch fast ausschließlich mit Blick auf Einzelwerke, deren Sujets und mediale Disposition gewissermaßen unmittelbar mit der von Virilio kritisierten Gegenwart der Panik, des Unfalls und des Kriegs korrespondierten. Beinahe übersehen – zumindest aber selten thematisiert –, wurden jene reflektierenden Positionen, welche den Herausforderungen von Kunstproduktion im 20. und 21. Jahrhundert ausdrücklich im Geiste einer emanzipatorisch-kritischen Moderne begegnen. Dies erscheint umso interessanter, als Virilio, der eben kein Post-Modernist ist, gerade in der Kontinuität des utopischen Projekts Moderne jenes Potential, jene Hoffnung für eine Kunst wider einer „gnadenlosen Kunst“ zu sehen vermag. Mit Steve Redhead und vor allem John Armitage finden sich zwei ausgewiesene Kenner des Werkes von Paul Virilio, deren wissenschaftliche Perspektiven im Zwischenraum von Philosophie, Kultur- und Medienwissenschaften im Kontext dieser Arbeit wichtige Ausgangspunkte und Referenzen bilden. Dies gilt umso mehr für den ersten Teil dieser Arbeit, der sich der phänomenologischen Herausforderungen im 20. und 21. Jahrhunderts widmet. Dagegen konnte im Rahmen der Formulierung eines konstruktiv-positivischen Lösungsansatzes für eine kritische Gegenwartskunst im zweiten Teil nur wenig auf vorangegangene Forschung zurückgegriffen werden.

Das in vielerlei Hinsicht reiche Schaffen von Gerhard Richter erfuhren in den vergangenen rund sechzig Jahren so viel Interesse wie das kaum eines anderen Künstlers. Sicherlich begründet in seiner Vielgestaltigkeit, aber auch einer einzigartigen Verbindung von intellektuellem und sinnlichem Potential, lässt sich Richters Werk auf höchst unterschiedliche Weise lesen, bietet unzählige Anknüpfungspunkte und Zugänge zu Reflexion über das 20. Jahrhundert und darüber hinaus.

Mit Benjamin H.D. Buchloh, Dietmar Elger, Hal Foster, Helmut Friedel, Hubertus Butin, Robert Storr, Georges Didi-Huberman und einigen anderen wichtigen Wegbegleitern und engen Kennern des Künstlers bezieht diese Arbeit wichtige Interpretationen und Perspektiven auf das Werk von Richter ein und versucht über diese eine Annäherung an die erkenntnisleitenden Fragen zum Aspekt der Wahrnehmung, des Sehens im 20. und 21. Jahrhunderts. Eine Vielzahl von Museen und Institutionen widmete Gerhard Richter in den

vergangenen Jahrzehnten kleine und größere Ausstellungen, die im Kontext dieser Arbeit untersucht und ausgewertet wurden und deren Publikationen im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls Widerhall finden.

1.3 Anmerkung zur Form

In seiner Breite zeichnet sich Paul Virilios philosophische Werke durch ein Moment des Assoziierens aus, ein freies Kreisen um spezifische Phänomene und Zustände. Virilio zielt weniger auf die systematische Erarbeitung einer Theorie, sondern diskutiert die für ihn wichtigen Phänomene der Gegenwart anhand von konkreten Beispielen. Mitunter unvermittelt bricht er die Auseinandersetzung ab und wechselt das Thema, kehrt in einem anderen Moment dann wieder zurück, um ein zuvor erörtertes Problem von einer anderen Seite zu beleuchten.¹⁷ Der Umgang mit Brüchen und Absenzen markiert Paul Virilio einen wichtigen Teil seiner Arbeit als Denker und Schreiber, gewissermaßen ein paradigmatisches Verhältnis von Gedanken, bzw. Thema und Form, welches den Rezipienten mitunter vor erhebliche Herausforderungen stellt. Ähnlich formuliert dies auch Ian Williams, der in Virilios Denken und seine sprachliche Form als rhetorischen Reflex auf eine von Unübersichtlichkeiten geprägten Welt sieht.

„[...] Virilio’s apocalyptic warnings or catastrophic presentiments can be understood as a series of rhetorical weapons in the service of just such a demand [of a warning]. This is a rhetoric of cultural warfare, an ongoing struggle for the perception of the real. The struggle here, waged on the battlefield of vision, is not so much a struggle for what we may have lost in our contemporary visual culture. Rather it is a struggle for the ‚relativity of the instant of vision’ and for the future of plurality, diversity and richness of ways of seeing. It is a struggle, ultimately, for future and as yet unknown productions of the present.“¹⁸

Ähnlich wie es der Umgang mit den bildkünstlerischen Werken und Texten Gerhard Richters erfordert, so soll auch Virilios spezifische Form des Bruchstückhaften, Fragmentarischen, Sinnbildlichen in den Auseinandersetzungen im Kontext dieser Arbeit nicht eliminiert,

¹⁷ Vgl. Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 43. Englische Originalausgabe: Paul Virilio/ Sylvère Lotringer, *Pure War*, New York 1983. Virilio charakterisiert sein Arbeiten dabei in Abgrenzung zu Gilles Deleuze: „Mit der *Ästhetik des Verschwindens* ist mir aufgegangen, daß Unterbrechungen, Unfälle und Dinge, die man abbricht wichtig und produktiv sind. Das unterscheidet sich völlig von dem, was Gilles Deleuze in *Mille Plateaux* macht. Sein Vorgehen arbeitet mit Verkopellungen, während ich mit Brüchen und Absenzen umgehe.“

¹⁸ Ian Williams, *The Production of the Present*, in: John Armitage/Ryan Bishop (Hg.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh 2013, S. 240 f.

sondern ausdrücklich erhalten bleiben (in beiderlei Fällen führte dies unter anderem zur konkreten Entscheidung, längere Passagen aus Quellentexten direkt zu zitieren).¹⁹ Auch die teils implizit skizzierten Thesen und Gedankenmodelle in den Werken von Virilio und Richter, deren assoziatives, manchmal springendes Moment mag sich bisweilen durchaus spiegelbildlich in dieser Arbeit reflektiert finden.

Vor diesem Hintergrund versteht sich auch der bewusste Verzicht der Konstruktion einer strukturiert-analytischen Terminologie. Klar definierte Terminologien sind für die Sprache, respektive die Werke von Richter und Virilio selten kennzeichnend, so dass mit Rücksicht auf die individuellen Erzählungen von der Integration eines fixen Glossars abgesehen wird und nur punktuell terminologische Referenzen und Kontexte erläutert werden. Dies betrifft nicht zuletzt den von Richter verwendeten Terminus „Bild“, den der Künstler für seine künstlerischen Werke ebenso verwendet, wie für Fotos im *Atlas* oder Abbildungen der Presse. Nicht nur, weil sich ein solch offenes, unhierarchisch-egalitäres Verständnis von Bildern hervorragend mit Virilios Position vereinbaren lässt, wird der Terminus „Bild“ auch im Rahmen dieser Arbeit weitgehend nach Richter verwendet und nur in wenigen Fällen ausdifferenziert (Fotografie, Gemälde, etc.).

1.4 Gerhard Richter, Paul Virilio: Erscheinen und Verschwinden

Teils auf erstaunliche Weise erweitern sich Richters und Virilios Thesen und Denkmodelle in der Gegenüberstellung gegenseitig: Auf der Suche nach einer phänomenologisch-ethischen Kritik des Sehens in der Moderne ergibt sich im Dialog von Virilios gattungsübergreifenden Gedanken zum Visuellen und Richters gattungsspezifischer Praxis der bildenden Kunst die Skizze einer Ästhetik über das Verschwinden hinaus.

Jeweils geboren im Jahr 1932, entstammen Gerhard Richter und Paul Virilio einer Generation, die den Zweiten Weltkrieg im Kindesalter und die unmittelbaren Nachkriegsjahre als Jugendliche erlebt. Dieser Umstand erscheint im Kontext dieser Arbeit als umso bedeutender, als beide Biographien die Schrecken des Krieges, deren Totalitarismen und vernichtende Kräfte bewusst erfahren und in einer gezeichneten Umwelt groß werden.

Gerhard Richter wächst in der Oberlausitz auf, lernt das zerstörte Dresden der anbrechenden 1950er Jahre während seines Studiums an der Kunstakademie kennen, bevor er mit 29 Jahren in die Bundesrepublik Deutschland übersiedelt. Der nur einen Monat ältere Paul Virilio, dessen Vater vor den Faschisten in Italien geflohen war, kommt in Paris zur Welt, wächst in

¹⁹ Dies beinhaltet mit Blick auf Virilio auch den kritischen Vergleich von französischen Quellentexten und den Übersetzungen in englischer und deutscher Sprache. Im Interesse der Lesbarkeit werden im Rahmen dieser Arbeit die Zitate nach Möglichkeit auf deutsche und englische Übersetzungen zurückgegriffen.

der Bretagne auf und erlebt in Nantes die Bombardierung der Stadt durch die Alliierten. Nach dem Krieg macht er eine Ausbildung zum Kunstglaser und studiert Architektur und Urbanistik. Während Richter sich in seinem Frühwerk wiederholt mit der Geschichte des Nationalsozialismus, auch im Kontext der eigenen Familien, beschäftigt, interessiert sich Virilio für die bretonischen Strände, wo die für ihn so eindrucksvolle Weite des Meeres auf die verlassenene Schlachtfelder des Zweiten Weltkriegs trifft. Es sind besonders die Bunker des Atlantikwalls die Virilio faszinieren und ab 1958 zu einer archäologischen Arbeit über die Bauten des Atlantikwalls anregen – Spuren der Besetzung durch die Nationalsozialisten, nun mehr verlassen und übersehene Bauwerke und paradoxe Narben in der Landschaft, die Virilio in seinem ersten großen Werk *Bunkerarchéologie* würdigt, das 1975 in der französischen Erstausgabe erscheint.²⁰

Gerhard Richter wie Paul Virilio sollten sich in den folgenden Jahrzehnten zu bedeutenden kritischen Begleitern ihrer Zeit entwickeln und umfassende Werkkomplexe vorlegen. Während der Philosoph, Kultur- und Medientheoretiker Paul Virilio über das Territorium zu Themen der Geschwindigkeit und des Verschwindens findet und eine kritische Phänomenologie der Moderne vorlegt, gelangt Richter im Spannungsfeld von Fotografie und Malerei zu einem höchst facettenreichen bildkünstlerischen Werk, das in seiner kaum zu fassenden Gesamtheit nicht weniger als einen Rekurs auf das Bild der Moderne leistet. Interessanterweise wurden beiden Positionen im Vergleich zu Zeitgenossen bisweilen konservative Züge zugeschrieben. Dies mag mit Blick auf Richters Fokussierung auf das traditionelle Medium der Malerei und vordergründig klassische Sujets einerseits sowie Virilios dezidiert technik- bis kultur- und kunstkritische Haltung andererseits nicht erstaunen, greift jedoch zu kurz. Wie im Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden soll, verfolgen beide zwar über ein kritisches, doch im Geist einer übergreifenden Moderne konstruktives und zukunftsgerichtetes Verständnis der Gegenwart.

Paul Virilio verstarb im September 2018, doch hat sein Werk von seiner Aktualität und Relevanz nichts eingebüßt.

1.4.1 Eine Ästhetik des Verschwindens

Die immer schnellere Abfolge von Bildern in Fotografie und Film ist für Virilio symptomatisches Kennzeichen der Moderne, das von Virilio immer wieder auch metaphorisch genutzt wird. Den wichtigen Terminus der „Dromoskopie“ etwa leitet er in Anlehnung an das Kino, die Stroboskopie und den „dromos“ (griechisch: Lauf, Rennbahn) ab:

²⁰ Vgl. Paul Virilio, *Bunker Archéologie*, Berlin 1992. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris 1975.

„Die Welt wird zum Film. Diesen Geschwindigkeitseffekt, diese Auswirkungen der Geschwindigkeit auf die Landschaft habe ich ‚Dromoskopie‘ im engeren Sinne genannt. Man spricht von Stroboskopie, das heißt vom stroboskopischen Phänomen, das von einer Energie und einem Verhältnis des Blicks zum Objekt induziert wird. Es besteht darin, daß eine schnelle Abfolge von separaten Einzeleindrücken den Schein einer Bewegung erzeugt. Aber diese Stroboskopie ist auch Dromoskopie. Was im Zugfenster, in der Windschutzscheibe des Autos oder auf dem Fernsehschirm passiert, ist der selbe Filmeffekt.“²¹

Mit Blick auf die Geschichte der Kunst erkennt Paul Virilio eine politische Radikalisierung des Blickes seit den bildkünstlerischen Entwicklungen zu Perspektive und Räumlichkeit in der Renaissance, die er unmittelbar mit der Revolution militärischer Mittel in dieser Epoche verknüpft. Virilio geht von einem dialektischen Verhältnis von künstlerischer Darstellung der Perspektive, respektive Tiefenräumlichkeit und naturwissenschaftlich-technologischem Fortschritt im Bereich der Optik aus, zweier auf den ersten Blick sehr unterschiedlicher kultureller Entwicklungsstränge, die er jedoch paralleler Transformationen unterworfen sieht. Zu gewinnen, heiße das Ziel im Auge zu behalten, proklamiert er eingangs seines Textes *Krieg und Kino. Die Logistik der Wahrnehmung* im Jahr 1984.²² In *Der Negative Horizont*²³ aus dem gleichen Jahr erzählt Virilio die Entwicklungsgeschichte der Moderne als von der Kriegs-Kunst bestimmtem Eroberungsprozess befeuert von einem den Fortschritt vor sich hertreibendem Streben nach Macht. Mit großer Ausdauer ist er bestrebt die technologischen Parallelitäten und terminologischen Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Entwicklungen auf den Gebieten der Kriegsführung und Optik herauszuarbeiten, so etwa im Falle des Trommelrevolvers, der im Jahr 1832 von Samuel Colt patentiert wird und an den sich optische, respektive fotografische Entwicklungen wie Pierre Jules César Janssens „Revolver Astronomique [Fotografischer Revolver]“ (1874) oder Étienne-Jules Mareys „Fusil Photographique [Chronophotographische Flinte]“ (1883) anlehnten.²⁴

Ausdrücklich in Opposition zur Malerei verweist Virilio in *Krieg und Kino* exemplarisch auf die Konvergenz fotografischer Aufklärung aus der Luft im Ersten Weltkrieg

²¹ Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 85 f.

²² Vgl. Paul Virilio, *Krieg und Kino, Logistik der Wahrnehmung*, München/Frankfurt am Main 1986, S. 2 ff. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *Guerre et cinéma, Logistique de la perception*, Paris 1984

²³ Vgl. Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, München 1989. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris 1984.

²⁴ Vgl. Paul Virilio, *Der negative Horizont*, München 1989, S. 81 f.

cinematografischer Kunst zur selben Zeit, die gleichsam die Grundlage einer von Katastrophe und phänomenologischer Auslöschung gekennzeichneten „Ästhetik des Verschwindens“ bietet:

„Man ist von der Ästhetik des Erscheinens zur Ästhetik des Verschwindens übergegangen, von beständigen zu unbeständigen Formen. [...] Die Ästhetik der Malerei ist im Verhältnis zu der des Films eine Ästhetik des Erscheinens: man malt und der Entwurf erscheint, bis er sich festigt und fixiert. Im Gegensatz dazu sind beim Film die Bilder dadurch präsent, daß sie in 24 Bildern pro Sekunde vorbeifliegen. Sie sind präsent, weil sie schnell weg sind. Sie ergeben Bewegung, weil sie kaum wahrgenommen, schon verschwunden sind. Weil sie unbeständig sind und einem entgehen, existieren sie. Die Ästhetik des Erscheinens im Gemälde wird zur Ästhetik des Verschwindens in Foto-Video-Kinematographie.“²⁵

Dieses Verschwinden gleichwohl ist nicht auf eine Wiederkehr ausgerichtet oder gar Erfindung, respektive Kreation eines übergeordneten Bildes, denn „natürlich ist ein Verschwinden im Geschwindigkeitsexzeß möglich. Es verschwinden die Besonderheiten der Welt und das Bewußtsein von Ihnen. Denn eine zu stark beschleunigte Geschwindigkeit nimmt uns das Bewusstsein [...]“²⁶.

In *Die Sehmaschine* (1988)²⁷ entwickelt Virilio das Konzept eines vernichtenden (und vernichteten) Sehens weiter: Analog zum technologischen Fortschritt entwickle sich im Laufe des 20. Jahrhunderts auch das vernichtende Moment des durch Fotografie und Cinematografie erweiterten Sehens. Die Möglichkeiten des Sehens würden immer weitreichender und wären zunehmend von durch Television ermöglichter hybrider Gleichzeitigkeit geprägt. Am Ende dieser Entwicklung eines allumfassenden und gleichzeitigen Sehens (das vom Menschen längst losgelöst ist) steht, wie Eric Wilson treffend zusammenfasst, die optische wie ontologische Leere: „universal perception suspends all classical aesthetic theories of depth, violently reducing the Earth to a unidimensional plane of a dehumanising ‚logistics of perception‘.“²⁸

²⁵ Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 86.

²⁶ Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 86.

²⁷ Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 38. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris 1988.

²⁸ Eric Wilson, Art, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 32.

Die Entwicklung von telematischer Echtzeit und einer durch fortschreitende Geschwindigkeit geprägte Welt führten dabei zu einem Verschwinden der Dauer, welche jedoch notwendige Bedingung zur Erfassung der Phänomene einer sichtbaren Welt ist. Eine von phänomenologischer Abwesenheit und latentem Nihilismus geprägte Gegenwartskunst sei Folge dieser kulturellen Entwicklung: „Was haben wir, wenn man näher hinsieht, Originaleres, Spezifischeres hervorgebracht als die Idee des Nichts, der Abwesenheit? Letztlich ist das unsere eindeutigste kulturelle Leistung“, so Virilio zu Beginn von *Der negative Horizont*.²⁹ In diesem recht unscheinbaren Bekenntnis verbirgt sich mitunter der Kern von Paul Virilios Ästhetik, der qua seiner impliziten Konstruktion nicht immer leicht zu fassen ist. Es ist die Frage nach der Möglichkeit einer auf Sichtbarkeit und Dauer fußenden Wahrnehmung im Angesicht des Nichts in einer modernen Welt. So bedroht das Sehen sein mag, für Virilio ist eine kritische, reflektierende Kunst ohne diese beiden Konstanten nicht denkbar – denn was bleibt andernfalls? Rhetorisch fragt Virilio in seinem Vortrag *Licht der Geschwindigkeit* ob wir die Desorientierung und Delokalisierung menschlicher Existenz widerspruchslos hinnehmen müssten.³⁰

Dass er die in Bedrängnis geratenen Ideale der Kunst verhältnismäßig wenig expliziert, stattdessen in vielen Texten ein spürbar distanziertes Verhältnis zur künstlerischen Produktion seiner Zeitgenossen zum Ausdruck bringt, muss gleichsam nicht zwangsläufig als Ausdruck einer kulturpessimistischen Haltung verstanden werden, sondern offenbart auch einen idealistischen Anspruch an die Kunst, die sie allerdings auch nicht ohne weiteres erfüllen zu vermag.

Historisch betrachtet, so Virilio, liege ein Wesenszug der Kunst in der prophetischen Vorwegnahme kulturell-gesellschaftlicher Entwicklung.³¹ Die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts sei dabei geprägt von der Auflösung des Schaffenden – nicht bloß metaphorisch im Tod des Autors, sondern mit Blick auf etwa den Wiener Aktionismus auch ganz physisch.³² Der Anfang jener gnadenlosen („impitoyable“, „pitiless“) Kunst liegt in der Zeit von Erstem und Zweitem Weltkrieg, gleichsam der Geburtsstunde von „totalem Krieg“ und „totalem Staat“, in denen die Bilder von Gewalt und Terror die Kunst „profanisierten“ – etwa in der Kunst des Expressionismus oder Surrealismus und deren Auseinandersetzung mit dem Schrecken des Ersten Weltkriegs:

²⁹ Paul Virilio, *Der negative Horizont*, München 1989, S. 10.

³⁰ Vgl. Paul Virilio, *Licht der Geschwindigkeit*, in: Mehr Licht (hrsg. von VVS Saarbrücken), Berlin 1999, S. 9.

³¹ Vgl. Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Crepuscular Dawn*, New York 2002, S. 100.

³² Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Vortrag vom 25.2.1999 in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. Erschienen in: Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 33.

„The implicit cultural logic of the aesthetics of disappearance correlates with the explicit imaginary of a ‚terror art‘, which paradoxically, aestheticises terrorism. [...] The pitiless art, this modern art of the ‚impitoyable‘, was born after all in 1914. It was born in the atrocity of Verdun, in the atrocity documented by Otto Dix, just as Breton’s Surrealism emerged directly from the First World War. These are the people who saw Verdun and Auschwitz, and who, if they play with all of this, do so in full awareness of this kind of horror and abomination.“³³, so Eric Wilson.

Die Werke eines Otto Dix erscheinen uns heute als Mahnmal gegen die Gräueltaten des Krieges. Im Gegensatz zur Kunst dieser Zeit hingegen, so fasst Eric Wilson zusammen, falle es der zeitgenössischen Kunst schwerer, die Dimensionen des Grauens zu erkennen und zu bewerten, vielmehr wandle sich das Grauen nur mehr zum bloßen Effekt, zu einem künstlerischen Mittel unter vielen.³⁴ Diese Bewertung ist natürlich hochkontrovers und im Einzelfall zu widerlegen. Richtig ist, dass eine höhere visuelle Präsenz von Grauen und Leid eine distanzierte Anverwandlung und Formalisierung dieser Bilder erleichtert und Prozesse emotionaler Abstumpfung Vorschub leisten kann.

Ausgehend vom wechselseitigen Verhältnis von Fotografie und der Malerei des Impressionismus im 19. Jahrhundert arbeitet Paul Virilio in *Die Kunst des Schreckens* aus dem Jahr 2002 das Wesen der zeitgenössischen Kunst heraus. In der Form eines polemischen Verriss beschreibt Virilio einen nicht unerheblichen Teil deren künstlerischer Produktion als affirmativen Exzess, dem in der Fokussierung auf das Gegenwärtige immer mehr die Mittel des kritischen Korrektivs abhandengekommen sind und die immer weniger Gegenwärtiges zu der von Verbrechen und Gewalt geprägten Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts bildet:

„Schließlich vermochte die ‚moderne‘ Kunst das zu sehen, was die Kommunikations- und Telekommunikationsmittel nunmehr alltäglich vollbringen: die Zersetzung des Körpers, der Gestalt, verbunden mit dem erheblichen Risiko einer systematischen Gewaltverherrlichung und dem Aufschwung einer pornographischen Hochfrequenz, die überhaupt nichts mit Sexualität zu tun hat. (...) Die ‚erbarmungslose‘ zeitgenössische Kunst ist nicht mehr schamlos, sondern sie hat sich die Schamlosigkeit der Schänder und Folterknechte, den Hochmut des Henkers zu Eigen gemacht. Die Intelligenz der Repräsentation tritt zurück vor der Verblüffung durch eine nicht mehr bloß

³³ Eric Wilson, Edinburgh 2013, S. 33.

³⁴ Vgl. Eric Wilson, Edinburgh 2013, S. 33.

unverschämte – wie zu Zeiten des Surrealismus – sondern eine den Geist beleidigende ‚Präsenz‘.³⁵

Als Schlüsseltext für diese Arbeit stellen Virilios Vorträge *Eine gnadenlose Kunst* und *Die Kunst des Schreckens* (2000/2001 gemeinsam veröffentlicht)³⁶ seine vielleicht umfassendste und radikalste Diskussion zum Verhältnis einer erbarmungslosen Kunst der Politik des Totalitären dar, zu der er zusammenfassend feststellt:

„Nach der faschistischen Kritik der ‚entarteten Kunst‘ kommt die Zeit einer ‚von Computern geschaffenen Kunst‘, einer ‚automatischen Kunst‘, die ‚sui generis‘ jeder Präsenz entbehrt. Eine ästhetische Säuberung, die die jüngsten ethnischen oder ethischen Säuberungen fortführen würde, deren Schauplatz der Balkan war. Somit erleben wir nach der ‚geistlichen Kunst‘ des ‚monarchistischen‘ Zeitalters mehr oder weniger machtlos die Entstehung einer ‚entweihten Kunst‘, die genauso entweiht ist, wie die von der Tyrannei vernichteten Körper, bis es dann in naher Zukunft zum Unfall der Kultur, zur Durchsetzung einer multimedialen ‚offiziellen Kunst‘ kommt.“³⁷

Die Naturwissenschaftler, die im Labor an der Konstruktion des Homunkulus arbeiteten, sind für Virilio die Schöpfer des 21. Jahrhunderts. Sie hätten sich in dieser Funktion eine genuin künstlerische Rolle angeeignet, deren inhaltliche Kontinuität von der Eugenik des Nationalsozialismus hin zur Genetik und Biotechnologie auf moralischer Ebene gleichsam von erheblichen Defiziten gekennzeichnet sei.³⁸ Virilio beschreibt die Auflösung des menschlichen, immer auch sozialen, Körpers, an dessen Ende das nanotechnisch optimierte Wesen steht, ein Cyborg für den das Betrachten von Bildern zu einer reflexartigen, wenn nicht gar kybernetischen Aktivität wird.³⁹ Den Schlusspunkt dieser Entwicklung bezeichnet er als ‚letzte Kunst‘, an dessen Ende ein geschundener Körper und eine automatische Kamera stünden.⁴⁰

Virilio selbst versteht sich als entschiedener Kritiker jeglicher Form der Modifikation des Körpers, etwa kosmetisch-medizinischer Eingriffe (Body-Art) und problematisiert auch rein

³⁵ Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 18.

³⁶ Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *La procédure silence*, Paris 2000.

³⁷ Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Vortrag vom 24.2.2000. Erschienen in: Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 77.

³⁸ Vgl. Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 38.

³⁹ Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 32 ff. sowie Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 57.

⁴⁰ Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 25.

darstellerische, respektive performative Darstellungsformen. Dieses, mitunter konservativ erscheinende, Kunstverständnis muss in Zusammenhang mit seinem wahrnehmungstheoretischen Grundverständnis des Menschen gesehen werden. Die physische Integrität des Körpers stellt für Virilio eine unverzichtbare Grundbedingung gegen eine Logik des Verschwindens dar, der es sich durch die Verteidigung des Körpers und die Bewahrung menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung entgegenzustellen gilt. Wie auch Ian Williams bemerkt, verfolgt Virilio dabei keine restauratorische Agenda, sondern versteht sich als Mahner, umso mehr in seiner polemischen Bewertung der Gegenwartskunst:

„Virilio, then, should not be aligned with a conservative cultural agenda that yearns for the restoration of a lost presence or the recuperation of the capacities of the ‚body proper‘ [Merlau-Ponty]. [...] So when it comes to the question of where Virilio might lead his readers in their engagement with visual culture, the necessity of pursuing a very specific kind of struggle is critical. [...] If Virilio singles out particular forms of art for rather harsh criticism, he does so precisely in order to identify and oppose certain contemporary forces. [...] It will be a question, ultimately, of the way the material and technical articulations of visual culture are produced and to what ends. There is a sense here that, without in any way being prescriptive or predetermining in advance the specific form of a new visual culture, Virilio’s writing demands that we seize hold of the technicities of cultural production in order to produce different economies of affect, to produce singularities and intensities of experience“.⁴¹

Man könnte auch sagen, Virilio sträubt sich einerseits das Material und die Repräsentation preiszugeben, zugunsten affektbezogener, ephemerer Erfahrungen und Erlebnisse.

1.4.2 Malerei und Erscheinung

Wo Paul Virilio im Zuge des technischen Fortschritts einen zunehmenden Verlust des Sehens feststellt, beschäftigt sich Gerhard Richters Kunst auf vielfältige Weise mit den Implikationen dieses Problems. Sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formaler Ebene kommt Gerhard Richter immer wieder auf das Problem des Sehens und einer technologiebedingten Blindheit zurück.⁴²

⁴¹ Ian Williams, Edinburgh 2013, S. 239 f.

⁴² Vgl. Rachel Haidu, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 207. Haidu schreibt: „Die Blindheit, die der Technizität, den Technologien und den daraus abgeleiteten Sehgewohnheiten implizit sind, sind in sehr starkem Maße Teil sowohl der Sujets von Richters Malerei als auch ihrer ‚Stile‘ oder, genauer

Es ist vor allem der Modus der Unschärfe, aber auch weitere Motive, Techniken und Medien, welche in Gerhard Richters Werk die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Sehens markieren. Der Bogen spannt sich dabei von den frühen Foto-Vermalungen, über die Landschaften und Wolkenbilder, die übermalten Fotografien, den Film, die Scheiben-Arbeiten bis hin zu den abstrakten Bildern.

In Kritik und Forschung Gerhard Richters Werk wurde immer wieder als Meta-Position eingeordnet, die in Ihrer Vielschichtigkeit nicht weniger darstellte, als einen Rekurs über die Moderne. So schwer fassbar die Gesamtheit seiner Werke von den frühen Foto-Vermalungen bis zu den spätesten abstrakten Bildern vielfach scheint, so wohnen ihr spezifische Konstanten inne, etwa die Frage die Frage nach den Möglichkeiten des Sehens. Als Künstler bedient sich Richter in den über 50 Jahren seines künstlerischen Schaffens kontinuierlich des Mittels der Variation und Wiederholung – scheinbar gegensätzliche künstlerische Ansätze zwischen Figuration und Abstraktion existieren zum Teil nebeneinander, verschwinden und tauchen (wieder) auf. Erst im Verlauf der Jahre und Jahrzehnte lassen sie sich als rhythmische Wiederkehr und konstante Weiterentwicklung eines Schaffensprozesses erkennen, der letztlich von einem in hohem Maße abstrahierten Verständnis von Malerei, auch und besonders, der figürlichen geprägt ist.⁴³ Schon für seine frühesten malerischen Auseinandersetzungen mit der Fotografie konstatiert Richter sein zutiefst subjektiviertes Verständnis des Bildes, eine mitunter auch durch das Informel (Richter hatte in Düsseldorf bei K.O. Götz studiert) geprägte Haltung: „Dieses informelle Moment, das ist durchgehend in allen Bildern, die ich gemacht habe, egal ob da eine Landschaft ist oder eine Familie, nach einem Photo abgemalt, oder eine Farbtafel oder ein graues Bild. So ist es jetzt eine Fortsetzung dieses Anliegens mit anderen Mitteln.“⁴⁴

Mit der Werkschau *Panorama* widmete die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, die Londoner Tate Modern und das Pariser Centre Pompidou Musée national d'art moderne in den Jahren 2011/2012 Gerhard Richter seine bislang jüngste und vielleicht bedeutendste Museumsretrospektive. Die Ausstellung leistete einen Überblick über das komplexe und

gesagt, der Techniken und Entwicklungen, Beziehungen zu anderen Medien und Beschreibungen der Grenzen der Malerei.“

⁴³ Vgl. Udo Kittelmann/Dorothee Brill, Gerhard Richter. *Panorama*, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. *Panorama* (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 243, S. 11 ff.

⁴⁴ Wolfgang Pehnt, Interview mit Gerhard Richter, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. *Werken on papier 1983 – 1986*, Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 11 – 15, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. *Text 1961 bis 2007*, S. 136.

facettenreiche Werk des Künstlers, eine umfassende Gesamtwürdigung der künstlerischen Produktion von Gerhard Richter zum Ziel, einem der bedeutenden Künstler der Gegenwart. Im gemeinsamen Vorwort des Ausstellungskataloges heben Chris Dercon, Udo Kittelmann und Alfred Pacquement auf einen spezifischen Doppelcharakter von Richters Oeuvre ab, nachdem Gerhard Richters Bilder weder dokumentarisch noch fiktional seien und dennoch das menschliche Leben und einen der wichtigsten Aspekte unserer *Conditio humana* schilderten, nämlich die Notwendigkeit des Zweifels als Voraussetzung, um richtig sehen zu können.⁴⁵

Richter versorge uns mit Bildern, die „zivilisierter“ seien als die anderen täglichen Angebote unserer „medienverrückten Gesellschaft“. Am unterschwelligsten Summen dieser von den Medien produzierten Bilderflut könnten wir als Rezipienten nichts ändern, gleichwohl hätten wir die Möglichkeit unsere eigenen Gegen-Bilder zu schaffen.⁴⁶ Der Terminus des Gegen-Bildes mag zu diskutieren sein, doch wird hier unmittelbar klar, welche Rolle die Kunst Gerhard Richters im 20. und 21. Jahrhundert bedeutenden kann. Eine Kritik, ein Korrektiv des Sehens in einer Zeit, in der das Sehen selbst zur Herausforderung geworden zu sein scheint. Für den Betrachter, so die Autoren, bedeute dies, die Werke Richters jedoch nicht bloß zu anzusehen, sondern sie auch denken:

„Seine Kunst erinnert uns an den ungläubigen Thomas, der mit seinen Augen sehen will, um zu glauben, der aber gleichzeitig anders schauen muss, weil er glauben möchte, und auf diese Weise lernt zu sehen, was sein rationaler Verstand nicht glauben möchte. Solche Bilder benötigen wir heute, mehr denn je zuvor. Sie geben uns Mut in einer Zeit, in der wir nicht mehr wissen, ob es irgendwelche Bilder gibt, die unserer zutiefst verstörten Zivilisation entsprechen, und in einer Zeit, in der wir keinerlei Vorstellung davon haben, welche Bilder uns am nächsten Tag erwarten.“⁴⁷

Damit stellen Richters Werke also nicht nur eine kritische Reflexion des Umgangs mit Bildern und des Sehens dar, sondern verkörpern auch eine spezifische Integrität, die es uns – anders als im Falle der Bilderflut der Mediengesellschaft – im besten Falle erlaubt, ein heute verlorenes Vertrauen in das Bild zurückzugewinnen. Es ist diese Art einer ermutigenden Kritik des Bildes und des Sehens, welches das Schaffen von Gerhard Richter im Kontext dieses Dissertationsprojektes so relevant macht und zum idealen Dialogpartner zu Paul

⁴⁵ Vgl. Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 6.

⁴⁶ Vgl. Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 6.

⁴⁷ Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 6.

Virilios Fragen nach den Möglichkeiten des Sehens in der Moderne werden lässt. Virilio selbst stellte für die Ausstellungsmacher von *Panorama* keine explizite Referenz dar, doch scheint der Geist seiner Bestandsaufnahme über das Sehen im 20. und 21. Jahrhundert von verblüffender Unübersehbarkeit, wenn sie auf Richters besonderes Talent hinweisen, Zeit und Gegen-Zeit in Relation zueinander zu bringen:

„In unserem Medienzeitalter verliert man die Bedeutung des ‚chronos‘ für die Menschheit und die menschliche Zivilisation nur allzu leicht aus dem Blick. Doch die chronologische Seite von Richters Werk entspricht nicht derjenigen der meisten anderen Künstler, da in seinem Werk ‚chronos‘, die Zeit, auf Dauer mit ‚ana chronos‘, der Gegen-Zeit verknüpft ist. Das ist es was Richters Werk so reichhaltig und komplex macht.“⁴⁸

In der Tat ist dieses besondere Charakteristikum von Richters Gesamtwerk wichtig: An vielen Stellen nimmt Richters Werk die Zeit ins Visier und stellt auch im Verweis auf die Historizität von Bild und Ereignis wichtige Fragen, die auf das Problem des Sehens in unserer Zeit zurückführen. In diesem Punkt scheint Richter vielfach nah an Virilio, mehr noch, zeigt seine Kunst doch nicht zuletzt an diesem Punkt Strategien und Möglichkeitsräume für ein kritisch-humanes Sehen in der Gegenwart auf, das er wie auch Paul Virilio als unbedingte Notwendigkeit erachtet.

Im Kontext der Auseinandersetzung mit Zeit hat Rachel Haidu darauf hingewiesen, dass Gerhard Richters Kunst über viele Jahrzehnte den Zusammenhang von Technizität und Kunst thematisiert. Seine Werke eröffneten eine Art permanenten Diskurs zwischen historischem Augenblick und Zeitlosigkeit, zwischen Objektivität und Arbitrarität (zum Teil mindestens ebenso evidenter Subjektivität). Seine Foto-Vermalungen ab 1962 bezeichnet sie dabei als Vorschlag einer „Tautologie des Blicks“:

„Während wir feststellen, dass ‚das‘ in einem Fotobild unscharf ist, bemerken wir auch, dass jeder dieser visuellen Kompromisse in Bezug auf Massenreproduktionstechnologien (Fotografie, Printmedien, Fernsehen) erfolgt, die unser Bannerträger geworden sind. Denn sie sind, in all ihrer Historizität, die Medien der Unschärfe, die Ursache und das Ereignis einer Desorganisation des Optischen, die eine durchgängige und alltägliche Erfahrungstatsache ist. Selbst Richters beharrlicher Wechsel der Malerei-‚Arten‘ – etwa von Foto- zu abstrakter Malerei – erlaubt es dem

⁴⁸ Ausst. Kat. Gerhard Richter. *Panorama*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 6.

Medium selbst, zwischen den Modi des Sehens und denen des Nicht-Sehens hin- und herzuschnellen und uns aufzufordern, zwischen ihnen zu unterscheiden, was die Unterscheidung zwischen Sehen und Nicht-Sehen letztlich schwieriger macht, als es klingt.⁴⁹

Eine ähnliche Lesart zur phänomenologischen Oszillation von Richters Foto-Vermalungen schlägt Getrud Koch bereits 1982 vor, für die „Richters Verwischen ein subjektiver Akt und objektiver Zustand zugleich ist.“⁵⁰ Letztlich sind es jedoch nicht nur die Foto-Vermalungen, die sich aus dieser Perspektive lesen lassen. So erinnert Rachel Haidu an das kleinformatige Gemälde *Grau* (Elger 194-14) aus dem Jahr 1967. In den Unbestimmtheiten seiner grauen Lichtübergänge käme der Künstler unmittelbar auf Frage nach dem „besser Sehen“ zurück, wenn in einem unscharfen grauen Gemälde ein vergrößertes und fotografiertes nicht identifizierbares Ding erscheint, das sogleich wieder in den Prozess des Verschwindens übergeht.⁵¹ Exakt diese Verbindung zwischen Foto-Vermalung und abstrakter Malerei lässt sich auch in Richters Landschaften finden, die im Kontext dieser Dissertation besonderes Interesse erfahren soll.

Spätestens mit dem Zyklus *18. Oktober 1977* gibt es in Gerhard Richters Werk eine Hinwendung zum Historischen, respektive zur Historizität. Diese Kontinuität hat auch Rachel Haidu erkannt, die diese Verbindung als neuartige Form der Historienmalerei erkennt:

„Wir müssen alle diese Beispiele [von den Foto-Vermalungen bis hin zu den Abstrakten Bildern] als Setzung neuer, noch ungesehener Formen der Historienmalerei verstehen, in der sowohl die Geschichte als auch der eigene Widerstand gegen die Gegenwart, gegen das Gedachtwerden auf ein sinnliches Durchdenken der Frage treffen, wie Technizität und Kunst die Weise prägen, wie wir sehen. [...] Dies alles sind Techniken, die Formen der fotografischen Anpassung nahelegen, als würden Richters Untersuchungen der Blickweise, die stets einen korrekten oder idealen visuellen Standard setzen und von diesem abweichen, Quintessenzen dessen erproben, wie zeitgenössische Sichtweisen (fotografische, digitale) die Codes der Malerei neu schreiben. In diesem Dialog, der zwischen unserer Sichtweise und der Malerei initiiert wurde, erlaubt es Richter dem Druck der Geschichte, sich zu entfalten. Es ist, als ob die

⁴⁹ Rachel Haidu, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 202.

⁵⁰ Getrud Koch, *The Richter Scale of Blur*, in: *October* Nr. 62, Herbst 1962, zitiert nach: Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), *Gerhard Richter, October Files*, Cambridge (MA) 2009, S. 35-46, S. 41.

⁵¹ Vgl. Rachel Haidu, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 202 f. Das Zitat „besser sehen“ entlehnt Haidu Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1991), in dem Farocki ganz ähnlich zu Virilio auf die militärischen Dimensionen der Entwicklung von optischen Instrumenten und „technischem Sehen“ hinweist.

Historizität des Gewesenen gegen das Problem, was ist, getauscht würde, das seinerseits genauso komplex und materiell dargestellt wird, wie jede Idee der Geschichte. In diesen Umkehrungen und Revisionen finden wir die Inschrift der Geschichte in unseren Bildern der Welt.⁵²

Gerade vor diesem Hintergrund liegt es nahe, die Problematisierung des Sehens und die Befragung von Historie gemeinschaftlich und in seiner Gesamtheit als wichtiges Merkmal von Richters vielgestaltigem Werk zu verstehen. Im Dialog mit Paul Virilio und im weiteren Verlauf auch Georges Didi-Huberman wird sich diese Arbeit diesem Themenkomplex annähern. Sie soll untersuchen, wie sich das Problem des Sehens der Moderne im Werk von Gerhard Richter und Paul Virilio darstellt, in welcher Form die Betrachtung von Historie hiermit zusammenhängt und welche Formen des Umgangs mit Wahrnehmung und Geschichte ein menschliches Sehen in einer technologisierten Welt zu ermöglichen können.

⁵² Rachel Haidu, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 212.

2 Die phänomenologische Perspektive

Paul Virilios Fragen nach dem Sehen, nach den Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung in der Moderne versteht sich als Herausarbeitung eines phänomenologischen Problems. Dabei ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass Virilio in vielen seiner Texte weniger an der Entwicklung einer geschlossenen, systematischen Phänomenologie interessiert ist, denn an der Beschreibung eines kulturellen Ist-Zustandes und dessen historischen Hintergründen. Mit großer Intensität und Unnachgiebigkeit skizziert er die Gefahr einer in Bedrängnis geratenen Wahrnehmung des Menschen, für die es gleichsam keine Alternative gebe, wolle der Mensch die Hoheit über seine Existenz und die Menschlichkeit als solche bewahren. In diesem Kapitel treffen Paul Virilios phänomenologisches Konzept, Fragen zur Wahrnehmung und zum Sehen, auf Gerhard Richters künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und Erscheinung im 20. Jahrhundert aufeinander.

Während sich Virilio eine historisch hergeleitete Problematisierung leistet, lässt sich das künstlerische Werk Gerhard Richters als bildkünstlerischer Umgang mit Wahrnehmung und Erkenntnis in der Welt des 20. und 21. Jahrhunderts verstehen. Als bildender Künstler arbeitet er unter jenen kritischen Verhältnissen, die Virilio benennt, problematisiert den Charakter des Lichtbildes und forscht nach Lösungswegen für die zentrale Aufgabe einer kritischen Wirklichkeitsaneignung in Zeiten einer in Bedrängnis geratenen menschlichen Wahrnehmung. Mit Virilio gesprochen stellt sich für beide die Frage, inwieweit die Erscheinung in der Malerei (aber auch über diese künstlerische Gattung hinausgehend) noch ein Gegengewicht bilden kann, zu den von „Sehmaschinen“ produzierten Bildern in einer desorientierten und delokalisierten Welt.

2.1 Sehen in Unschärfe – Unschärfe als bildkünstlerisches Prinzip

Das formale Prinzip der Unschärfe in den Künsten geriet in den vergangenen Jahren wiederholt in den Fokus kunsthistorischer Forschung. Ein wichtiger Beitrag hierzu stammt von Wolfgang Ullrich, der mit der *Geschichte der Unschärfe*⁵³ (2002) eine kunst- und kulturwissenschaftliche Entwicklungsgeschichte dieses Phänomens nachzeichnet. Marc Wellmans *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert*⁵⁴ umreißt das Thema ebenfalls disziplinübergreifend versucht sich anhand der Malerei des 15. bis 19. Jahrhunderts an der Befragung des Begriffspaares Schärfe/Unschärfe, welches er selbst gleichwohl als der

⁵³ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002.

⁵⁴ Vgl. Marc Wellmann, *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2005.

Moderne zugehörig befindet. In Bezug auf die Malerei wird Unschärfe vielfach als „Verschwommenheit“ betrachtet, die Gottfried Boehm etwa als „ikonische Unbestimmtheit“ bezeichnet.⁵⁵ 2011 zeigte die Hamburger Kunsthalle mit *Unscharf. Nach Gerhard Richter* eine Ausstellung, die explizit nach Gerhard Richters Umgang mit der Unschärfe und dessen künstlerischen Folgen fragte.⁵⁶

Das bildkünstlerische Problem der Unschärfe hat im Allgemeinen einen Doppelcharakter bestehend aus dem Problem der Wahrnehmung, das heißt des Sehens, sowie dem Problem der bildnerischen Darstellung. Unschärfe bedeutet für den Betrachter eine Form der Ungenauigkeit des Dargestellten. Eine Ungenauigkeit an Information auf formaler Ebene stellt sich gemeinhin durch die Auflösung der Konturen und Kontraste des Dargestellten dar, wobei der Begriff der Schärfe (scharf/unscharf) bildnerisch vor allem auf Fotografie und Film bezogen wird, respektive deren Optik.⁵⁷ Er resultiert einerseits aus einem technischen Problem (würde man die Einstellung des Kameraobjektives allein als produktionsästhetische Frage begreifen), stellt aus Virilios Perspektive aber spätestens im 20. und 21. Jahrhundert auch ein phänomenologisch-ontologisches Problem dar.

In Gerhard Richters Unschärfe erkennt Hubertus Butin zuvorderst das Paradigma eines fundamentalen Erkenntniszweifels, ein bewusst angewandtes Prinzip bildnerischer Gestaltung. Wie einen Schleier lege Richter die Unschärfe in Film, Gemälde und Fotografien über seine Motive und entziehe sie so dem optischen und erkenntnismäßigen Zugriff des Betrachters. Auf höchst sinnliche Weise reflektiere der Künstler so die Medialität und Künstlichkeit der verschiedenen Bildformen und stelle dabei herrschende Formen visueller Repräsentation und deren Geltungsansprüche in Frage.⁵⁸

Die Beschäftigung mit der Unschärfe zieht sich als beständige Konstante durch Richters Werk. Angefangen von seinen Fotos und dem einzigen Film des Künstlers *Volker Bradke*⁵⁹, in denen der Künstler mit dem Kameraobjektiv experimentiert, über seine Malerei, wenn er in seinen Foto-Vermalungen die gegenstandsbezeichnenden Konturen des Dargestellten im noch feuchten Farbauftrag mit dem breiten Flachpinsel verwischt, bis hin zur Druckgrafik, in der Richter mit technischen Mitteln die Verfasstheit des Bildes in Frage stellt. Richter, so

⁵⁵ Vgl. Gottfried Boehm, Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), Bild und Einbildungskraft, München 2006, S. 243.

⁵⁶ Vgl. Ausst. Kat. Unscharf. Nach Gerhard Richter, Hamburger Kunsthalle 2011, Ostfildern-Ruit 2011.

⁵⁷ Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, in: Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter, Volker Bradke, Köln 2010, S. 9 ff.

⁵⁸ Vgl. Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010, S. 27 f.

⁵⁹ Vgl. Abb. 1

Hubertus Butin, nehme in seinem Umgang mit Unschärfe als bildkünstlerischem Motiv grundsätzlich eine medienkritische Haltung gegenüber dem Bild im 20. und 21. Jahrhundert ein und erlaubt es dem Betrachter die Dispositionen des Bildes und dessen mediale Bedingungen zu hinterfragen.⁶⁰

2.1.1 Richter und die Fotografie

Gerhard Richters Werk ist untrennbar mit der Auseinandersetzung mit dem fotografischen Bild verbunden. Ausgehend von seinen Foto-Vermalungen greifen seine Werke auf höchst unterschiedliche Weise auf Fotografien als mechanische Reproduktionen von sichtbarer Wirklichkeit zurück. Bisweilen fotografiert er eigene Gemälde oder Ausschnitte daraus neu – diese Fotografien bilden dann entweder selbst ein neues Werk oder dienen neuen Werken als Vorlage – und zieht so eine weitere Ebene in den Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsdiskurs zwischen Fotografie und Malerei ein. In diesem Wechselspiel bedingen sich beide Bildformen gegenseitig, werden die Gemeinsamkeiten und die Differenzen der beiden Medien im Wettstreit um eine mimetische Wiedergabe der Welt, das heißt der sichtbaren Wirklichkeit, der Realität, deutlich. In diesem Aufeinandertreffen stellt sich die Frage nach Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit der Welt und dem ontologischen Potenzial der Malerei im 20. und 21. Jahrhundert.

Indem Richter die Fotografie auf unterschiedliche Weise als Referenz für seine Malerei verwendet, thematisiert er mit hohem Variantenreichtum die Wahrnehmungsebenen der Fotografie und deren erkenntnistheoretischen Qualitäten. Im Unterschied zur direkten Anschauung von Welt beinhaltet der Rückgriff auf die Fotografie, dass die Wahrnehmung von Wirklichkeit durch das zwischengeschaltete technische Medium gefiltert und dieses als Ersatzvorlage für die Realität selbst genommen wird. Dieses Bild entspricht, mit Virilio gesprochen, nicht länger nur dem menschlichen Auge oder dessen Eindruck, sondern dem artifiziellen Auge der Kamera. Richter thematisiert damit die Vermitteltheit von Wahrnehmung über verschiedene Bildmedien. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Richter seine eigene Haltung zu diesem Thema in gewohnter Manier marginalisiert und in der Reflexion über das eigene Werk ein durchaus ambivalentes Verhältnis zur Fotografie offenbart. So sehr er sich über deren spezifische Qualitäten und Eigenheiten bewusst ist, so wenig negiert er deren Rolle für unsere heutige Wahrnehmung von Welt. Dennoch sei es letztlich deren unmittelbare Erfahrung, welche, wie Richter in einer Notiz 1986 festhielt, die Grundlage von Kunst bilden müsse:

⁶⁰ Vgl. Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010, S. 39.

„Grundsätzlich bin ich Materialist. Geist, Seele, Wollen, Fühlen, Ahnen etc. haben materielle Ursachen (mechanische, chemische, elektronische etc.) und verlöschen mit ihrer physischen Grundlage wie die Leistungen eines Computers, wenn er zerstört, ausgeschaltet wird. Kunst basiert auf diesen materiellen Bedingungen. Sie ist eine besondere Weise unseres täglichen Umgangs mit Erscheinung, in der wir uns und alles uns Umgebende erkennen. Kunst ist also die Lust an der Herstellung von Erscheinungen, die mit denen der Wirklichkeit vergleichbar sind, weil sie mit ihnen mehr oder weniger Ähnlichkeit haben. Damit ist die Kunst eine Möglichkeit, alles anders zu denken, die Erscheinung als grundsätzlich unzulänglich zu erkennen; damit ist sie ein Instrument, eine Methode, das uns Verschlussene, Unzulängliche (banale Zukunft genauso wie das grundsätzlich Unerkennbare, Metaphysische) anzugehen; damit hat die Kunst bildende und therapeutische, tröstende und aufklärende, forschende und spekulierende Funktion; damit ist sie nicht nur existentielle Lust, sondern Utopie.“⁶¹

Hier wird klar, dass Richter im Wahrnehmen der materiellen Welt und ihrer Objekte die Basis für eine kritisch-konstruktive Kunst sieht, eine Kunst die letztlich auch utopisches Moment in sich trägt – und dennoch ist er besonders an der Referenzialität der Fotografie interessiert. Der Rückgriff auf das technisch erstellte Foto verschaffe, so Richter, eine größere Distanz und Objektivität gegenüber der allgemein als rein subjektiv empfundenen Wahrnehmung des Auges. In diesem Zusammenhang vermag der akzidentelle, zufällige Blick der Kamera auch über eine objektivere Qualität verfügen, als das klassisch mimetischen Prinzipien gehorchende Kunstwerk.⁶² Aufgrund seiner vorgeblich dokumentarischen Objektivität verfüge ein Foto zunächst über ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit als ein Gemälde. Gelänge es letzterem jedoch die objektiven Qualitäten des Fotos zu transportieren – im Falle von Richters Malerei, im Gemälde zu erhalten – trage es nur mehr selbst ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit bezüglich der Darstellung der Wirklichkeit ins sich, denn im Unterschied zur Fotografie würde in ihr das Gesehene erkannt: „Das Foto gibt die Gegenstände in anderer

⁶¹ Gerhard Richter, Notizen 1986, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Werken on papir 1983 – 1986, Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 11 – 15, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 162.

⁶² Vgl. Sabine Schütz, Gerhard Richter, in: Journal of Contemporary Art, New York, Herbst/Winter 1990, S. 34-36, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 256-262.

Weise wieder als das gemalte Bild, weil der Fotoapparat die Gegenstände nicht erkennt, sondern sieht.“⁶³

Der scheinbar authentisch objektiv-dokumentarische Charakter insbesondere der Schwarz-Weiß-Fotografie war für Richter eine wesentliche Bezugsgröße in seinen frühen Foto-Vermalungen, deren aus dem Kontext genommene Motive allein durch die fotografische Referenz eine spezifische Authentizität und Glaubwürdigkeit thematisieren:

„Das Foto ersetzte den Teil der Bilder, Zeichnungen und Illustrationen, der als Abbildung der Realität über die Realität informierte. Diese Funktion erfüllt das Foto zuverlässiger und glaubhafter als jedes Bild. Es ist das einzige Bild, das absolut wahr berichtet, weil es ‚objektiv‘ sieht; ihm wird vorrangig geglaubt, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dargestellte kaum erkennbar ist. Das Foto übernahm außerdem eine kultische Funktion: Jeder hat seine ‚Andachtsbilder‘ selbst hergestellt – das sind die Abbilder der Verwandten und Freunde, andenkend konserviert. Das Foto ändert die Seh- und Denkweise: Fotos gelten als wahr und Bilder als künstlich. Dem gemalten Bild konnte nicht mehr geglaubt werden, seine Darstellung bewegte sich nicht mehr, weil sie ja nicht authentisch, sondern erfunden war.“⁶⁴

Man kann also festhalten, dass sich Richter insbesondere für die Konstitution des Fotos und vor allem die Bewertung von dessen konkretem Informationsgehalt durch den Betrachter, respektive verbundene Veränderungen des Sehverhaltens interessiert.

Ähnlich wie die Foto-Vermalungen fragen Richters gemalte Landschaften nach der Wahrnehmung der fotografischen Vorlage, also der Wahrnehmung der Natur durch das optische Auge der Kamera. Die Natur, allgemeiner gesprochen die sichtbare Wirklichkeit, bleibt auch hier die konstitutive Referenz seiner Bilder.⁶⁵ Die Malerei letztlich dient dann der Sichtbarmachung dieses Diskurses. Sie ist für seinen künstlerischen Prozess unverzichtbares Mittel, wie im Gespräch zwischen Gerhard Richter und Jonas Storsve deutlich wird:

„JS: Die Fotografie hat immer eine bedeutende Rolle innerhalb Ihrer Arbeit gespielt, teilweise als Motiv, aber auch als selbstverständliches Medium wie in älteren Foto-

⁶³ Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 32.

⁶⁴ Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 30.

⁶⁵ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Interview with Gerhard Richter, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Paintings, Museum of Contemporary Art/Museum of Modern Art/Art Gallery of Ontario/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Chicago/San Francisco/Toronto/Washington 1988/1989, S. 15-29, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 165 ff.

Editionen oder wie in den neuen Selbstportraits von 1990. Welche Bedeutung hat die Fotografie innerhalb Ihrer Arbeit? Ist sie gleichberechtigt neben der Malerei?

GR: Gleichberechtigt gibt es sowieso nie. Aber ich habe nie darüber nachgedacht welche Bedeutung die Fotografie für mich hat. Die Malerei ist die Form des Bildes, könnte man mal sagen. Das Bild ist das Abbild, und die Malerei ist die Technik dazu, um es aufzusplintern. Jetzt gibt es die Malerei einerseits und die Fotografie, das ist das Bild an sich, andererseits. Die Fotografie hat fast keine Realität, ist fast nur Bild. Und die Malerei hat immer Realität, die Farbe kann man anfassen, sie hat Präsenz; sie ergibt aber immer ein Bild – egal, wie gut oder schlecht. Theorie, die nichts bringt. Ich habe kleine Fotos gemacht, die ich mit Farbe beschmierte [die Foto-Übermalungen]. Da ist etwas von dieser Problematik zusammengekommen, und das ist ganz gut, besser als das, was ich darüber sagen könnte.

JS: Die Fotografie spielt überhaupt eine sehr große Rolle in der Kunst von heute. Man hat fast das Gefühl, die Fotografie hätte die ehemalige Rolle der Malerei übernommen. Passt die Fotografie besser in die Zeit als die Malerei?

GR: Über die Fotografie kann man ja fast nicht mehr reden, weil es so selbstverständlich ist, dass die Fotografie einen wichtigen Teil der Malerei, das Schildern, das Abbilden, weggenommen hat. [...]

JS: Gibt es denn überhaupt einen Ausweg für die Malerei?

GR: Jaja, wir machen weiter, und die eigentliche Malerei kommt erst noch, vielleicht mit dem nächsten Jahrtausend.⁶⁶

Richters Aussage, er habe über die Bedeutung der Fotografie für ihn selbst nie nachgedacht, ist an dieser Stelle natürlich nicht wörtlich zu verstehen, wie bereits die weiteren Ausführungen zum Verhältnis mit der Malerei zeigt. Tatsächlich demonstriert er im Akt der Übermalung eines Fotos jenen künstlerischen Akt der Aktivierung von etwas bereits im Foto Dargestellten, wie es überdies auch in der Foto-Vermalung oder der Rekontextualisierung durch die spezifische Zusammenstellung von Fotografien (etwa im *Atlas*) geschieht.

2.1.2 Aneignung und Erkenntnis

Gerhard Richters Werk offenbart eine tiefe Skepsis gegenüber dem Erkenntnispotenzial fotografischer Bilder. In seinem künstlerischen Werk verarbeitet Richter diesen Skeptizismus auf zweierlei Weise. Auf inhaltlicher Ebene präferiert Richter Motive, denen eine Diskrepanz

⁶⁶ Jonas Storsve, Gerhard Richter. La Peinture à venir, in: Art Press, September 1991, S. 12-20, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 278 f.

zwischen abbildender Wirklichkeit und einer inneren Wahrheit eingeschrieben ist. Formal macht er die Unschärfe des Bildes, respektive der (fotografischen) Abbildung zum Thema. Diese Unschärfe meint bei Richter weniger eine technische Unzulänglichkeit im fotografischen Prozess, sondern bezieht sich vor allem auf die Distanzgefüge zwischen dem Bild der Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst.⁶⁷ In einem Interview mit Rolf Schön aus dem Jahre 1972 hat Richter ausdrücklich auf seine persönliche Realitätserfahrung verwiesen, die ihm immer auch Anlass zum Malen überhaupt ist. Richters Verhältnis zur Wirklichkeit sei geprägt von „Unschärfe, Unsicherheit, Flüchtigkeit, Teilweisigkeit oder was immer. Aber das erklärt nicht die Bilder, sondern bestenfalls den Anlass, die zu malen.“⁶⁸

In diesem Kontext leisten Gerhard Richters Fotobilder seit den 1960er Jahren eine erhellende Antwort auf die zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahrzehnte alte Querelle über Bedeutung und Relevanz von Malerei gegenüber dem vorgeblich zeitgemäßerem, fortschrittlicheren Medium der Fotografie. Richter selbst antwortet auf diese Herausforderung auf formaler Ebene mit einer Strategie der kritischen Aneignung ästhetischer Qualitäten der Fotografie in der Malerei. Im Angesicht immer größerer Massen reproduzierter Alltagsbilder, war Richter überzeugt, müsse sich auch die traditionelle Malerei den veränderten medialen Bedingungen der Massen- und Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts stellen, um Ihrer Bedeutung nicht zu verlieren. Sie müsse selbst zur Fotografie werden, jedoch ohne ihre malerischen Qualitäten preiszugeben: „Es geht ja nicht darum, ein Foto zu imitieren, ich will ein Foto machen. Und wenn ich mich darüber hinwegsetze, dass man unter Fotografie ein belichtetes Stück Papier versteht, dann mache ich Fotos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die was von einem Foto haben.“⁶⁹ Diese radikale und gewiss provokante Aussage mag auf den ersten Blick seltsam anmuten, jedoch scheint Gerhard Richter hier durchaus auf die Arbeit an einem besseren und wahrhaftigeren Foto abzielen, dessen defizitäre Grundkonstitution er mit den Mitteln der Malerei neu zu denken sucht. Entscheidend ist für Richter weniger eine ästhetische Ähnlichkeit der oberflächlichen Erscheinung von Fotografie und Gemälde in Form des monochromen Schwarz-Weiß oder des Unschärfeeffekts, sondern viel mehr die kritische Hinterfragung der medialen Verfasstheit des Fotos. In der Übertragung vor allem der Amateur- und Dokumentationsfotografie zugesprochener Eigenschaften zielt er vor allem auf Kategorien wie Authentizität, Objektivität, Komposition und den Verzicht auf Illusionismus.

⁶⁷ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 1, Berlin 2011, S. 28.

⁶⁸ Rolf Schön, Unser Mann in Venedig, in: Deutsche Zeitung, 14.4.1972, S. 13, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 60.

⁶⁹ Rolf Schön, Unser Mann in Venedig, 1972, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Köln 2008, S. 60.

Anhand dieser Eigenschaften versuchte Gerhard Richter Bilder zu malen, die sich in der Aneignung möglichst vieler Wertigkeiten des Lichtbildes als Fotografien präsentieren und gleichsam die Charakteristika dieses Mediums repräsentieren. Man kann heute mit recht sagen, dass er der Malerei des 20. Jahrhunderts mit diesem Ansatz zu entscheidender Relevanz und Berechtigung verholfen hat.

Im Transfer spezifischer Medienqualitäten von der Fotografie auf die Malerei erneuert Richter kurzerhand auch eine jahrtausendealte Frage der Malerei, respektive deren Erkenntnisproblem im Abstand von Wirklichkeit, bzw. Welt und Werk. Gerade für den jüngeren Richter bedeutete das Foto eine Verkürzung des Abstands zur malerischen Aneignung. 1964/65 hielt er dazu fest: „Fotos gelten als wahr und Bilder als künstlich. Dem gemalten Bild konnte nicht mehr geglaubt werden, seine Darstellung bewegte nicht mehr, weil sie ja nicht authentisch, sondern erfunden war.“ Und weiter: „Das Foto ist das perfektteste Bild, es ändert sich nicht, es ist absolut, also unabhängig, ohne Stil. Es ist mir deshalb in der Weise, wie es berichtet und was es berichtet, Vorbild.“⁷⁰ Gleichzeitig weist er auch darauf hin, dass seine spezifische Art der Aneignung unmittelbar in der jahrhundertelangen Tradition der Malerei steht:

„Wenn ich ein Foto abmale, gehört das zum Arbeitsprozess und ist nie ein Merkmal, das die Anschauung in dem Sinne charakterisiert, dass ich anstelle der unmittelbaren Wirklichkeit deren Reproduktion, die Second-hand-World, anbiete. Ich benutze die Fotografie wie Rembrandt die Zeichnung oder Vermeer die Camera Obscura zu einem Bild. Ich könnte auf das Foto verzichten, ohne dass das Resultat wie ein abgemaltes Foto aussehen würde, reproduktiv oder unmittelbar sind also nichtssagende Begriffe.“⁷¹

Von Anfang an ist sich Gerhard Richter der grundsätzlichen Begrenztheit jedweder Wirklichkeitserfahrung bewusst. Dies ist sicherlich auch die Grundlage für sein ambivalentes Verhältnis zum fotografischen Bild, dessen defizitäre Verfasstheit zwar erkennt, ohne jedoch dessen charakteristische Leistungsfähigkeiten in Abrede zu stellen. In seiner fortwährenden Beschäftigung mit dem Thema des Scheins kommt Richter auf dieses Problem immer wieder zurück: „Illusion – besser Anschein, Schein ist mein Lebensthema.“⁷²

⁷⁰ Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 30.

⁷¹ Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 32.

⁷² Gerhard Richter, Notizen 1989, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 223.

2.1.3 Schein

Letztgenanntes Zitat böte einen idealen Anknüpfungspunkt zum deutschen Idealismus und der Kunst der Romantik, seien es Goethe, Hegel, Kant, Schelling oder Schiller, aber auch Benjamin und Adorno. Wie auch Hal Foster bemerkt hat, steht Richters Begriff des Scheins dennoch nicht länger in der Tradition des philosophischen Begriffs, sondern leistet eher einen Meta-Diskurs im Spannungsfeld von Erscheinung und Schein:

„Letztendlich transportieren die Gegensätze, die sein Werk beherrschen scheinen – Malerei und Fotografie, Abstraktion und Gegenständlichkeit – nicht jene charakteristische Vielfalt, mit der er das berühmte Thema behandelt, denn auch hier dekonstruiert Richter wieder diese Dualität beziehungsweise er zeigt, wie sie historisch aufgelöst worden ist: dadurch, dass die Welt, die heute gemalt wird, mit fotografischem Antlitz daherkommt; dadurch, dass Abstraktion gerade im Gegenständlichen zu finden ist und umgekehrt – und so weiter. Darüber hinaus verläuft die Frage nach dem Schein quer durch die anderen Kategorien, weil der Schein eben nicht in der Ähnlichkeit der gegenständlichen Darstellung besteht, genauso wenig wie die Negation dieser Ähnlichkeit in der Abstraktion liegt. Der Schein umfasst beide Modalitäten, weil er von der ureigenen Natur der Erscheinung handelt, und eben dieses Phänomen interessiert Richter mehr als alles andere.“⁷³

Derweil das Antlitz unserer Welt fotografisch geprägt ist, entspricht der Schein mit Richters Worten zunächst den sichtbaren Dingen der Welt, er bildet dem Maler die Grundlage zur künstlerischen Auseinandersetzung. Die Aufgabe des Künstlers, besser Malers, ist dann die Wiederholung und damit Übertragung des Scheins in das eigene Werk.⁷⁴

Es wird deutlich, dass es Richter damit nicht um die Metaphysik der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, im Sinne der Kunst eines Wassily Kandinsky oder Paul Klee geht. Es sei schon kompliziert genug das Sichtbare sichtbar zu machen, oder in der Sprache der Physik gesprochen, das reflektierte Licht einzufangen – und zwar wie es im Moment des Sehens dargestellt ist und damit überzeitlich sichtbar und valide zu machen. In diesem Moment geht

⁷³ Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter* (Schein im Sinne Gerhard Richters), in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, Köln 2011, S. 96.

⁷⁴ Vgl. Gerhard Richter, *Notizen 1989*, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 223 f. Hier heißt es: „Alles, was ist, scheint und ist für uns sichtbar, weil wir den Schein, den es reflektiert, wahrnehmen, nichts anderes ist sichtbar. Die Malerei beschäftigt sich wie keine andere Kunstart ausschließlich mit dem Schein (die Fotografie rechne ich selbstverständlich dazu). Der Maler sieht den Schein der Dinge und wiederholt ihn, das heißt, ohne die Dinge selbst herzustellen, stellt er nur ihren Schein her, und wenn das an keinen Gegenstand mehr erinnert, funktioniert dieser künstlich hergestellte Schein nur, weil er nach Ähnlichkeiten mit einem vertrauten, das heißt gegenstandsbezogenen Schein abgesehen wird.“

es Richter dann auch nicht um die bloße Kopie des Scheins (welcher im Zuge des Transfers auch immer einer Veränderung unterworfen wäre), sondern um dessen kritisches Verständnis. Mit anderen Worten eine Interpretation, die nach dem Wesen des Gesehenen forscht und zwar mit den Mitteln menschlicher Wahrnehmung - nicht überzeitlich in Darstellung, das wäre vermessen, aber unter den Möglichkeiten und Bedingungen des Moments der Herstellung.⁷⁵ Nach Richters Verständnis ist eine Fotografie allein nicht in der Lage einen wahren (gültigen) Schein herzustellen, „weil der Fotoapparat die Gegenstände nicht erkennt“.⁷⁶ Das gleichsam mache sie nicht ungültig oder wertlos, sondern fordert zwingenderweise die kritische Bewertung des Dargestellten. Warum also, könnte man fragen, sich nicht ein unmittelbares Bild von der Welt machen, unter Auslassung des durch die Sehmaschine hergestellten technischen Bildes, warum nicht die plein-air-Malerei der Impressionisten oder das Skizzenbuch von Cezanne? Tatsächlich ist die Fotografie, das Lichtbild, zur Mitte des 20. Jahrhunderts tief in der Kultur der Moderne verankert und als solches nur schwerlich eliminierbar. Dazu liefert es in Richters Augen auch einen wesentlichen Mehrwert in der Erfassung unserer Welt, leistet einen essentiellen Beitrag in der Darstellung reflektierten und damit rezipierbaren Lichts – und genau dieses versucht Richter unter Schwierigkeiten in seiner Malerei zu simulieren. Für Hal Foster geht es Richter „weniger um eine Kritik an der modernen ‚Spektakel Gesellschaft‘ als solcher (derlei Kritik verurteilt er allzu schnell als ideologisch), als vielmehr um eine Phänomenologie der vermittelten Erscheinung, des neuen ‚Scheinens‘ der modernen Welt.“⁷⁷

Deren spezifische formale Qualitäten weiß Richter dann auch geschickt sichtbar zu machen, sei es über scheinbar verblichene Tonalitäten (wie in alten Amateur-Abzügen), grelle Farben (wie in der Werbung) oder pixelig-gerastert (wie im digitalen Bild). Tatsächlich existieren

⁷⁵ Vgl. Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 97.

⁷⁶ Gerhard Richter, *Notizen 1964-1965*, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 32.

⁷⁷ Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 97. Der Schein bei Caspar David Friedrich im Unterschied hierzu „entstammte einer noch von göttlichem Licht erhellten Natur. In ihr leuchtete der Geist Gottes. Der Schein, um den es bei Richter geht ist von ‚zweiter Natur‘ (um den berühmten Terminus von Georg Lukács zu bemühen), eine Kultur-wird-zur-Natur, getaucht ins Licht der Medien, ein Schein durchdrungen von fotografischen, fernseh- und inzwischen auch von digitalen Sichtbarkeiten.“

manche seiner Motive, etwa in *Mondlandschaft I* und *Mondlandschaft II* von 1968 (Elger 190, 191), nur als mediale Bilder.⁷⁸

Das Werk von Andy Warhol thematisiert die Vermitteltheit der Welt durch das fotografische Bild wie nur wenige andere und schließt als solches durchaus an Richters künstlerischen Ansatz an. Und obwohl Gerhard Richter über kein nachhaltiges künstlerisches Interesse an den Fragen der Konsumwelt zu verfügen scheint, bzw. ihm dieses bestenfalls in den frühen Jahren des *Kapitalistischen Realismus* und früheren Motiven der Foto-Vermalungen zu bescheinigen ist, war ihm die Allgegenwart der Ware und deren Scheins absolut bewusst – nicht zuletzt natürlich im Kontext seiner Rezeption der amerikanischen Pop Art.

Grundsätzlich zeichnete sich die Konsumgesellschaft immer auch durch eine Annäherung von Bild und Produkt aus. Und wie sich die Minimal Art des seriellen Charakters der industriellen Produktion widmete und deren Strukturen in der Kunst reflektierte, verhandelte die Pop Art die simulakre Natur des Bildes als Ware. Richter vermeidet es, seine Kunst an den Hierarchien der herrschenden Bildsprache der Waren- und Konsumwelt auszurichten. Stattdessen widmet er sich immer wieder dem leicht zu übersehenden Bild, schreibt dem scheinbar banalen Bild eine unverwechselbare Aura ein und vermittelt einer zufälligen Darstellung eine komplexe Referentialität. Auf Grundlage seines tiefen Interesses an der Malerei gelingt ihm so ein in hohem Maß an Empathie geprägtes Werk, das im Dialog mit der Tradition der Malerei die Frage nach dem Schein niemals aus dem Auge verliert. „Meine Arbeit hat in jeder Beziehung mehr mit der traditionellen Kunst zu tun, als mit allem übrigen.“⁷⁹, stellte Richter 1964/65 fest. Hal Foster verweist an diesem Punkt auf Sigfried Kracauer, nachdem sich die Geschichte nur darstellen können, so der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werde. Das Bild sei das Abbild, und die Malerei die Technik dazu, um es aufzusplittern – diesem Geiste folgen Richters Werke. Das Foto liefert ein ähnliches Bild des Objektes. Es, das heißt das Kameraauge, sieht das Objekt allerdings nur, der Künstler wiederum erkennt und erschließt es im Prozess des Malens und enthüllt im Bild so erst den eigentlichen Schein.⁸⁰

Jenseits der Implikationen der Pop-Art zielt die Illusion, respektive die Erscheinung oder der Schein in der Tradition der deutschen Romantik, auf vollkommen andere Kategorien, etwa

⁷⁸ Vgl. Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 97.

⁷⁹ Gerhard Richter, *Notizen 1964(-1967)*, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 22.

⁸⁰ Vgl. Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 98.

den Illusionismus oder die göttliche Erscheinung. In seinem Rückgriff auf die Bildsprache der Romantik – unverkennbar in seinen Landschaften – verweist Richter auch auf diesen Aspekt, nicht jedoch ohne diese gleichzeitig künstlerisch zu hinterfragen.⁸¹ An diesem Punkt lässt sich eine spezifische Analogie von Richters künstlerischem Ansatz und Adornos Konzept einer Kunst erkennen, deren Idee gerade darin bestünde, die Kontrolle über den Schein zu gewinnen, ihn als Schein zu markieren und ihn zugleich als in Differenz zur Wirklichkeit zu negieren. Alle drei dieser Vorgänge, angefangen vom Streben nach Kontrolle über den Schein, über dessen Definition bis zu dessen Negation, fänden sich in Richters Werk, so Hal Foster.⁸² Diese Anwendung lässt sich gleichsam in erster Linie auf Richters kunstimmanenten Aneignungsprozess beziehen und ist auch hier nicht uneingeschränkt gültig. Auch auf ontologischer Ebene leisten Richters Werke vielfach eine wesentlich komplexere Differenzierung vom Schein des fotografisch generierten Bildes. Diese unterzieht Richter gemeinhin eher einer kritischen Analyse und Interpretation, denn einer totalen Negation. In diesem Moment offenbart sich ein wesentlicher Zug der Richterschen Ästhetik, der ihn von einem großen Teil seiner Zeitgenossen erheblich unterscheidet, die Verhandlung und Versöhnung von scheinbar oder tatsächlich Gegenteiligem.

Spätestens im 20. Jahrhundert wandelt sich die klassische Ästhetik vollständig, Versöhnung und Schönheit gelten als korrumpiert, zumindest aber korrumpierbar, zeichnet sich die Kunst und Kunsttheorie der Moderne durch ein tiefes Misstrauen gegenüber der Versöhnung aus und fordert spätestens mit dem Aufkommen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts den radikalen Bruch und totalen Neubeginn. Richter nähert sich in dieser Frage mit erstaunlicher Leichtigkeit Positionen wie denen Immanuel Kants oder Friedrichs Schillers. Bei Kant ist es das ästhetische Urteil, dass die reine Vernunft mit der praktischen versöhnen soll, die Notwendigkeit mit der Freiheit, die Moral mit der Praxis, für Schiller solle Kunst einen Heilungsprozess ermöglichen. Dabei jedoch bleibt Richter

„dem versöhnlichen Ideal der Ästhetik verpflichtet, auch wenn es bei ihm unter enormem Druck steht – kurz gesagt, er zeigt es als ganz eigene Illusion, deren Schein

⁸¹ Vgl. Irmeline Lebeer, Gerhard Richter ou La réalité de l'image, in: Chroniques de l'art vivant, Nr. 2, Feb. 1973, S. 13-16, nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 81-83, S. 81 f.

⁸² Vgl. Hal Foster, Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters), in: Raritan 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 98 f.

durch die technologischen Medien verändert wird und deren Schönheit durch Katastrophen in Frage gestellt ist.“, so Hal Foster.⁸³

Tatsächlich produziere Richter Schönheit, aber sie sei nur in ihrer Verletzung glaubhaft. Diese Schönheit stünde damit nicht länger im Widerspruch zum Sublimen, weil sie zugleich sublimativ und desublimativ sei; eine Schönheit, die ihre eigene Unfähigkeit zu Versöhnung oder Heilsversprechen in den Vordergrund rücke.⁸⁴

Auffällig ist, dass der Künstler Richter in der eigenen Reflexion oft eine spürbar ambivalente Haltung bezüglich der versöhnenden und utopischen Potenziale von Kunst einnimmt, wobei sich seine Haltung im Verlauf der Jahrzehnte immer stärker ins Positive wandelt. Gerade der Zweifel bietet jedoch eine wichtige Grundlage für eine kritische Verhandlung über das Schöne im 20. und 21. Jahrhundert.

2.2 Landschaft als Motiv

Ausdrücklich benennt Dietmar Elger in der vorangestellten Einleitung zum neuaufgelegten Werkverzeichnis Gerhard Richters den herausragenden Stellenwert der Landschaften im Gesamtwerk des Künstlers. Es sei die besondere Konsequenz, mit der der Künstler diese Werke seit nun mehr fünfzig Jahren in einen erhellenden Dialog mit seinen anderen Werkgruppen treten lasse und die eine Abgrenzung von seiner als privat deklarierten Entscheidung der Hinwendung zu diesem Sujet und dessen eigentlichem Konzept dringend erforderlich mache. Seine konzeptuelle Haltung hätte sich nicht über Jahrzehnte konservieren lassen, wenn aus ihr nicht ein tragfähiges ästhetisches Programm ableitbar gewesen wäre.⁸⁵

Als Grundlage Richters frühester Landschaftsdarstellungen dienen Fotos, die der Künstler 1968 aus dem Familienurlaub auf Korsika mitbringt. Zurück im Düsseldorfer Atelier entscheidet er sich, fünf dieser Landschaftsfotografien malerisch umzusetzen: Die im Format identischen Werke *Korsika* (Elger 199), *Korsika (Sonne)* (Elger 200) und *Korsika (Schiff)* (Elger 201) entstehen im Jahr 1968. Anfang 1969 folgen *Korsika (Haus)* (Elger 211) und *Korsika (Feuer)* (Elger 212). Mit Blick auf Richters vorangegangene Arbeiten stellten sich diese heute weithin bekannten Werke als radikaler Bruch dar – selbst wenn Richter dem

⁸³ Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 99.

⁸⁴ Vgl. Hal Foster, *Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters)*, in: *Raritan* 22, Nr. 3, Winter 2003, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger/Kerstin Küster (Hg.), Köln 2011, S. 99f.

⁸⁵ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2*, Berlin 2017, S. 53.

Publikum in den vorangegangenen Jahren bereits eine ganze Reihe stilistischer Erweiterungen seiner Malerei zugemutet hatte, darunter die grauen Fotobilder, seine Farbtafeln sowie die schwarz-weißen Stadtansichten.

Bereits die ersten Korsika Motive beinhalten alle wesentlichen Charakteristika, die Richters Auseinandersetzung mit dem Landschaftsthema ausmachen sollte. Kompositorisch bevorzugt Richter einen distanzierten Standpunkt des Betrachters, vor dem sich die Landschaft bis zum Horizont hin erschreckt. In den meisten Fällen liegt die Horizontlinie unterhalb der Bildmitte, so dass der unterschiedlich modulierte, meist bewölkte Himmel, den größten Teil des Bildes einnimmt. In Anlehnung an seine früheren Foto-Vermalungen verwischt Richter die Übergänge zwischen den einzelnen Farben auf subtile Weise und verunklärt so die konkreten motivischen Details der Ansicht. Der Betrachter wird so unweigerlich an die Grenze der eigenen Wahrnehmung geführt – versucht er den fotografischen Illusionismus zu durchdringen, entzieht sich das Werk unmittelbar und desillusioniert sich als Malerei.

Waren Richters frühe Foto-Vermalung von der bewussten Entscheidung für die fotografischen Qualitäten des Schwarz-Weiß geprägt, ist es nun eine bräunliche, ins Grün oder auch Violette gehende Tonalität, die seine Landschaften auszeichnet.

Für Dietmar Elger ist es kein Zufall, dass sich die Landschaft ausgerechnet im politisch aufgeheizten Klima des Jahres 1968 als eigenständiges Bildthema im Schaffen des Künstlers etabliert, Gerhard Richter habe hier auf verschiedene Herausforderungen seiner unmittelbaren Umgebung reagiert. Seine Landschaften der späten 1960er Jahre seien mit ihrer stimmungsvollen und romantisierenden Anmutung ein Affront gegenüber den herrschenden Ansprüchen an die zeitgenössische Kunst. Herrschenden Forderungen an die Malerei, respektive Kunst, sie habe in der politischen Auseinandersetzung Stellung zu beziehen, sollte sie überhaupt noch Berechtigung haben, widdersetze sich Richter, indem er malerisch einen Rückzug in das Private und die Idylle inszeniere und die zeitgeschichtliche Relevanz der Kunst durch eine kunsthistorische Referenz ersetze, im Falle der Landschaften etwa der deutschen Romantik.⁸⁶ Diese Feststellung ist sicherlich nicht gänzlich falsch, gleichsam sollte an dieser Stelle eben nicht unterschlagen werden, dass in der Bezugnahme auf die Malerei sicherlich nicht nur ein formalästhetisches Element zum Tragen kommt, sondern ebenso ein inhaltliches. Sicherlich liegt den Werken eine unübersehbar provokante Geste zu Grunde, dennoch wäre es zu kurz gegriffen, die motivgeschichtliche Referenz und Erweiterung vollständig zu übersehen.

⁸⁶ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2, Berlin 2017, S. 52.

Im Interview mit Rolf Gunter Dienst beschrieb Richter 1970 seine Motivation für die Landschaftsbilder polemisch mit der vielzitierten Aussage: „Ich hatte Lust, etwas Schönes zu malen.“⁸⁷ Der Rückzug auf das persönliche Lustprinzip als Künstler beinhaltet hier ein durchaus provokantes Element, wie es auch die programmatische Hinwendung zum Schönen tut. Dabei ist Richters Malerei weniger Absage an eine Kunst, von der dezidiert politisches und gesellschaftliches Engagement eingefordert wird oder Protest gegen eine politische Vereinnahmung der Kunst, sondern auch als Reaktion auf die Ästhetik von Minimal und Conceptual Art zu verstehen. Dietmar Elger weist daraufhin, dass die ersten Korsika Landschaften aus einem Gefühl der tiefen künstlerischen Verunsicherung eines Malers entstanden, der mit großem Respekt auf Künstler wie Sol LeWitt oder Carl Andre schaute, gleichsam ohne sich selbst in der Lage zu sehen, ähnliche Werke zu schaffen. Dennoch liege in ihrer ausgesprochenen Singularität ein von Mut und Selbstbewusstsein geprägter künstlerischer Anspruch.⁸⁸ Richters bescheidene Unsicherheit im frühen Umgang mit diesen Bildern belegen einige Äußerungen, in denen er angibt, diese Bilder weniger für eine Öffentlichkeit, denn für sich selbst zu malen. Als Ausdruck der anfänglichen Unsicherheit über die konkrete Rolle seiner Bilder beschwichtigt er im Gespräch mit Dietmar Elger:

„Die Bilder waren bestimmt nicht gegen die Minimal Art, sondern eher so etwas wie eine Resignation, denn auf deren Feld hatte ich sowieso nichts verloren. Dann mache ich doch das, was mir Spaß macht, dann bin ich eben ein komischer Kauz, der romantische Stimmungen malt, und gehöre nicht mehr dazu.“⁸⁹

Diese Strategie der Selbstvergewisserung zur Überwindung der eigenen Befangenheit bestimmter bildkünstlerischer Themen findet sich bei Gerhard Richter durchaus häufiger, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich sein Werk unweigerlich dem kunstkritischen Diskurs ausgesetzt sah und verständlicherweise auch jenseits tatsächlicher und vorgeblicher persönlicher Motivationen betrachtet wurde.

An Richters Überlegungen dieser Jahre schließt auch eine hochinteressante Werkgruppe aus den Jahren 1969/70 an, sechs großformatige Seestücke und Berglandschaften (Elger 232-1 bis 232-7), in denen Richter die Komposition als Bleistiftzeichnung auf Leinwand anlegt. Die Malerei gleichsam lässt er unausgeführt, so dass die Landschaft der Vorstellung des Betrachters überlassen bleibt. Die schlichte Zeichnung legte dabei nicht nur den Produktionsprozess offen, sondern unterstrich auch die Frage nach dem Illusionismus in der

⁸⁷ Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst*, Gütersloh 1970, S. 199.

⁸⁸ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné* Bd. 2, Berlin 2017, S. 52.

⁸⁹ Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Maler*, 2. Aufl. Köln 2008, S. 192.

Malerei und dessen bildkünstlerischer Konstruktion von Wirklichkeit. Wenngleich er diese Experiment der mitunter spröden Form im weiteren Verlauf nicht weiter verfolgen würde, war es für Richter ein wichtiger Moment seiner Beschäftigung mit Landschaft: „Wenn man das Motiv aufgezeichnet hat, war es so wunderbar abstrakt, und man konnte nichts dagegen sagen. Und wenn es dann bunt wurde, begann es schwierig zu werden.“⁹⁰

2.2.1 Richters Programmatik der Landschaft

In der Folge der Korsika-Arbeiten aus den Jahren 1968 und 1969 begibt sich Gerhard Richter auf die Suche nach weiteren Landschaftsmotiven. Er fotografiert viel in der näheren Umgebung von Düsseldorf und so zählen *Landschaft bei Hubbelrath* (Elger 221), *Ruhrthalbrücke* (Elger 228), *Eifellandschaft (Straße)* (Elger 229) und *Große Eifellandschaft* (Elger 230), allesamt aus dem Jahr 1969, zu den ersten malerischen Umsetzungen seiner Bildrecherche. Weitere Bildvorlagen findet Richter im Zuge der jährlichen Familienaufenthalte am Vierwaldstätter See, auf Gran Canaria oder Teneriffa. Tatsächlich sind alle seit 1968 gemalten Landschaftsbilder nach einer Auswahl aus hunderten eigenen Fotografien entstanden. Die verwendeten und nicht verwendeten Vorlagen finden sich im *Atlas* archiviert. Dietmar Elger hat angemerkt, dass die zahlreichen gesammelten Fotografien ihr Äquivalent zu der unbegrenzten Zahl der in den *Glasscheiben* (Elger 415-1, 415-2, 416) und *Spiegel* (Elger 470-1, 470-2, 485-1, 485-2) aufscheinenden Ansichten von Wirklichkeit hätten. In jeder Fotografie fände Richter die in der Natur gesuchte „Richtigkeit“ des Wirklichkeitsausschnitts. Wenn er sich trotzdem nur im Falle von wenigen dieser fotografischen Vorlagen für eine malerische Umsetzung entscheide, so ließe sich diese rigorose Beschränkung nicht nur mit der Unmöglichkeit der Bewältigung des gesamten Materials erklären.⁹¹ Richter selbst gibt durchaus zu, selektiv nach etwas Bestimmtem zu suchen: „ich sehe unzählige Landschaften, fotografiere kaum eine von 100.000, male kaum eine von 100 fotografierten. Ich such also etwas ganz Bestimmtes; ich kann daraus schließen, dass ich weiß, was ich will.“⁹²

Geht man davon aus, dass Gerhard Richter, wie er immer wieder hervorgehoben hat, sich mittels der Malerei ein Bild von der Welt machen wolle, dann erzählen die Landschaften wie nur wenige andere Arbeiten seines Gesamtwerks vom Dilemma der Unmöglichkeit dieses

⁹⁰ Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, 2. Aufl. Köln 2008, S. 191.

⁹¹ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 3, Berlin 2013, S. 37.

⁹² Gerhard Richter, Notizen 1986, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Werken on papir 1983 – 1986, Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 11-15, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Köln 2008, S. 164.

Vorhabens. Sie belegen, trotz aller Widerstände, wie eine Annäherung zu gelingen vermag. Dietmar Elger verweist hier auf einen wesentlichen Entwicklungsschritt von den frühen schwarz-weißen Foto-Vermalungen, welche die Sichtbarkeit der Welt dekonstruierten, deren Bilder in Unschärfe aufgehen ließen und so eine eindeutige Bestimmbarkeit verweigerten. Ähnlich den *Strips* seit 2011 (beispielsweise *Strip*, Elger 920-1) würde in den Landschaften nun der Betrachter in Bewegung versetzt. Er verliert seinen festen Standpunkt und damit eine klare Perspektive auf die Welt, sieht sich der Relativierung seiner eigenen Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten gegenüber. In diesem Sinne realisiere sich in den Landschaften eine gar nicht mehr so romantische, sondern eher zeitgenössische und skeptische Wirklichkeitserfahrung.⁹³ Gerhard Richter selbst schrieb den Arbeiten durchaus subversive Qualitäten zu, wie eine Notiz aus dem Jahr 1971 belegt: „Obwohl dies Bilder vom Traum nach klassischer Ordnung und heiler Welt, also durchaus nostalgisch motiviert sind, bekommt das Unzeitgemäße darin eine subversive und aktuelle Qualität.“⁹⁴ So schlüssig diese Lesart zu sein vermag, ließe sie sich durchaus auch umdrehen und erlaubt zu fragen, ob Richter – zumindest auf übergeordneter Ebene – nicht auf ein historisches Problem anzuspielen vermag, das in der anbrechenden Moderne des 19. Jahrhunderts bereits angelegt war, einer Welt die sich im Umbruch und Aufbruch gleichermaßen begriffen sah.

Wie wichtig das Problem des Sehens und der Wahrnehmbarkeit der Welt für Richter in jenen späten 1960er und 1970er Jahren war, belegen eine Vielzahl von Arbeiten. Zu jenen Werken aus den Jahren 1968 bis 1975, in denen Richter die Frage nach der Wahrnehmbarkeit der Welt stellt, gehören unter anderem eine Reihe druckgrafischer Projekte. Darunter der gemeinsam mit Sigmar Polke produzierte Offsetdruck *Umwandlung* (WVZ Editionen 14) und Richters *Neun Objekte* (WVZ Editionen 26) aus den Jahren 1968/1969, über die der Künstler dem Betrachter anhand von unmöglichen Holzkonstruktionen sein defizitäres Bild der Wirklichkeit veranschaulicht. In eine ähnliche Richtung zielt auch die Werkgruppe der zwölf illusionistischen *Schattenbilder* (Elger 209/1-12).

Das Thema der Virtualität einer scheinbar naturalistischen Darstellung kommt besonders in der 1969 begonnenen Werkgruppe der Seestücke und noch mehr in den Wolkenbildern ab 1970 zum Tragen, in denen Richter jede Perspektivität, Zuordenbarkeit und Bestimmbarkeit, eliminiert. Für alle großformatigen Seestücke des Jahres 1969 (Elger 233, 234, 235, 239/1-2, 240/1-2, 241/1-2) kombinierte Richter die Darstellungen von Wasseroberfläche und Himmel aus verschiedenen Aufnahmen, gleichsam ohne das Verfahren der Collage aus

⁹³ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2, Berlin 2017, S. 55.

⁹⁴ Gerhard Richter, Notizen 1981, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 120.

unterschiedlichen Vorlagen sichtbar werden zu lassen. Zunächst diente diese Kombinatorik verschiedener Vorlagen ausschließlich dem Zweck der Perfektionierung der Ansicht, man könnte auch sagen Idealisierung. Bereits ein Jahr später zog Richter die Konsequenzen und wendete das Verfahren auch in den Landschaften an und verwirft auch hier die zuvor noch angestrebte Einheit des Motivs. Die manipulativen Eingriffe bei *Seestück (See-See)* (Elger 244, 245) und *Abendlandschaft (mit Figur)* (Elger 260) aus dem Jahr 1970 sowie *Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)* (Elger 284) und *Große Teyde-Landschaft* (Elger 285) aus dem Jahr 1971 inszenieren, so Dietmar Elger, eine Irritation des Sehens und der Verunsicherung unserer Wahrnehmung. Richters kompositorische Strategie ist hier äußerst komplex: Bei den zwei *Seestück (See-See)* betitelten Werken ersetzte er den Himmel in der oberen Hälfte der fotografischen Vorlage durch eine zweite kopfüber montierte Wasseroberfläche. Tatsächlich ist dieser beinahe surreale Eingriff in das Bildmotiv für den Betrachter zunächst kaum wahrnehmbar, da die morphologische Ähnlichkeit des bewegten Wassers, respektive der Wellen mit bestimmten Wolkenformationen eine Zuordnung für den Betrachter zu unterlaufen sucht. Richter kreiert im Gemälde die instantane Illusion eines intakten Bildes der Wirklichkeit, welches so jedoch nicht existiert. Im Falle der *Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)* geht Richter noch einen Schritt weiter: Er teilt das Motiv horizontal in zwei Teile. Unterhalb des unmodulierten, hellen Himmels erstreckt sich ein landschaftliches Panorama, das in der bräunlichen Erdoberfläche keinerlei Details hervorzubringen vermag. Der Betrachter ist in der Annäherung an das Bild auf sich zurückgeworfen, kann die hügelige Landschaft allenfalls erahnen, als dass er sie zu erkennen vermag. Dass die beiden dunklen Flecken in der linken unteren Bildecke zwei Figuren darstellen könnten, lässt allenfalls der Werktitel vermuten. Im Verhältnis zum übrigen Werk ist es ihre Größe, die dem Betrachter den Blick auf eine monumentale Landschaftssituation eröffnet - die jedoch reine Konstruktion ist. Als Vorlage für das Werk diente Richter tatsächlich ein kleines landschaftliches Detailfotos vom Wegesrand, das er auch 200 x 300 cm vergrößerte und malerisch auf Leinwand umsetzte.⁹⁵

Diese Strategie der Bildfindung belegt Richters Streben nach einer Wirklichkeitsaneignung zwischen direkter, unmittelbarer Erfahrung von Welt und der Reflexion des Abbildes im Dialog mit der Erinnerung. Sie ist es letztlich, die uns hilft selbst eine Struktur mit erhöhtem Abstraktionsgrad zuzuordnen. Im Kontext seiner abstrakten Arbeiten hält Richter 2008 zu diesem Problem fest, dass der natürliche Weg der Annäherung an ein abstraktes Bild eben

⁹⁵ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2, Berlin 2017, S. 55 f.

über den Abgleich mit bekannten Dingen, Objekten oder Zuständen oder deren Erinnerungen daran geschehe.⁹⁶

Eine besondere Form der Landschaften und Wolkenbilder findet sich in einigen monumentalen Bildern, die Gerhard Richter 1971 als integrierte Werke für öffentliche Räume entwarf. Mit diesen Arbeiten schließt er einerseits an seine Dresdner Ausbildung und sein Interesse an der Wandmalerei an. Andererseits sind diese im *Atlas* gesammelten Entwürfe auch der Versuch die anfänglich sehr persönlich motivierten Landschaften in die Öffentlichkeit zu bringen, um neben ihrer künstlerischen auch ihre direkte gesellschaftliche Relevanz zu überprüfen. Richter inszeniert diese Arbeiten als öffentliche „Raumbilder“, die durch ihre explizite Größe und Erhabenheit in der Form um die Aufmerksamkeit des Betrachters buhlen. Diese Collagen seien, so Dietmar Elger, als utopische Entwürfe entstanden, welche im Kampf gegen die tatsächliche gesellschaftliche Ohnmacht eine öffentliche Präsenz und Wirkung für die Kunst einfordern. Im Jahr 1971 gelangt Richter mit *Portrait Dieter Kreutz* (Elger 294) zudem zu einer bemerkenswerten Integration von Porträt und Landschaft. Der Porträtierte Kreutz scheint hier – ähnlich einer doppelt belichteten Fotografie – schemenhaft vor der Landschaft zu materialisieren, respektive dematerialisieren.

Die inhaltliche Verwandtschaft von Richters gegenständlichen und ungegenständlichen Bildern offenbart sich an vielen Punkten. Im Katalog zur *documenta 7* im Jahr 1982 äußert sich der Künstler im Hinblick auf seine abstrakten und gegenständlichen Bilder, als „fiktive Modelle“ einer unanschaulichen und erklärungsbedürftigen Welt:

„Mit der abstrakten Malerei schufen wir uns eine bessere Möglichkeit, das Unanschauliche, Unverständliche anzugehen, weil sie in direktester Anschaulichkeit, also mit allen Mitteln der Kunst ‚nichts‘ schildert. Gewohnt etwas Reales auf Bildern zu erkennen, weigern wir uns mit Recht, nur Farbe (in aller Mannigfaltigkeit) als das Veranschaulichte anzusehen, und lassen uns statt dessen darauf ein, das Unanschauliche zu sehen, das, was vordem nie gesehen wurde und was nicht sichtbar ist. Das ist kein kunstvolles Spiel, sondern Notwendigkeit; weil alles Unbekannte uns ängstigt und gleichzeitig hoffnungsvoll stimmt, nehmen wir die Bilder als Möglichkeit, das

⁹⁶ Vgl. Ulrich Wilmes, *Abstrakte Bilder müssen eine Richtigkeit haben* (Interview mit Gerhard Richter), in: Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder*, Dresden 2009, S. 49, hier heißt es bei Richter: „Wie wir es bei jedem anderen Bild, bei jedem Anblick überhaupt tun, wir suchen es ab nach Ähnlichkeiten mit Dingen oder Zuständen, die wir kennen und gespeichert haben. Und natürlich gibt es bei völlig ungegenständlichen Bildern unzählig viele Stellen, die uns an irgendwas erinnern, die irgendwas ähnlich sind.“

Unerklärliche vielleicht etwas erklärlicher, auf jeden Fall aber umgänglicher zu machen. – Natürlich haben auch gegenständliche Bilder diese transzendente Seite; weil jeder Gegenstand als Teil einer im Letzten, Ersten, Grundsätzlichen unverständlichen Welt diese auch verkörpert, zeigt er im Bilde dargestellt um so eindringlicher alle Rätselhaftigkeit, je weniger ‚Funktion‘ die Darstellung hat. Daher kommt die immer stärker werdende Faszination z.B. so vieler alter schöner Bildnisse. – So sind Bilder um so besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis diese unbegreifliche Wirklichkeit schildern. Die Kunst ist höchste Form der Hoffnung.⁹⁷

Neben der Dialektik von Anschaulichkeit und Unverständlichkeit ist an dieser Aussage nicht zuletzt der Schluss auffällig – nachdem Richter in einem Amalgam aus Transzendenz, Rätselhaftigkeit, Irrsinn, Klugheit und Unverständlichkeit eines Werkes das wichtige Moment der Hoffnung erkennt, lassen sich derlei Potenziale doch mitunter als Plädoyer für ein zutiefst subjektives Sehen verstehen. Gerade die Landschaft verkörpert Richters Idee der Anschaulichkeit und Unverständlichkeit, so dass es nahe liegt, seine Ausführungen zur Sichtbarkeit, Wahrnehmbarkeit und Aneignung von Welt auch auf diese Werkgruppe zu beziehen.

Zwischen 1976 und 1987 entstehen kontinuierlich kleinere Konvolute an Landschaften. Nach einer längeren Pause nimmt Richter das Thema 1976 mit sieben Ansichten des *Vesuv* (Elger 404-410) erneut auf, 1981 folgen *Davos* (Elger 468-1 bis 468-3, 469-1), *Garmisch* (Elger 469-3) und drei Darstellungen von Eisbergen (Elger 476, 496-1, 496-2), die auf fotografische Vorlagen von Richters Grönlandreise 1972 zurückgehen. In den Folgejahren entstehen Werkkomplexe mit Landschaften aus Oberbayern (1983, etwa *Scheune* und *Wiese*, Elger 549-1, 549-2), dem Bergischen Land (1985, etwa *Troisdorf*, Elger 572-2) und Venedig (1985/1986, etwa *Venedig Insel*, *Landschaft* und *Venedig Treppe*, Elger 586-1 bis 586-3). Im Jahr 1987 beschäftigt sich Richter zum letzten Mal intensiv mit dieser spezifischen Form dieser Form des Landschaftstypus, als er für seine erste Einzelausstellung in der Londoner Anthony d’Offay Gallery insgesamt sieben Landschaften malt, darunter die zwei großformatigen *Landschaften bei Koblenz* (Elger 639, 640). Auf Jonas Storsves Frage zu seinem fortwährenden Interesse am Landschaftsthema und ob er diese überhaupt noch male,

⁹⁷ Gerhard Richter, ohne Titel (Text für Katalog documenta 7), in: Ausst. Kat. documenta 7, Bd. 1, Kassel 1982, S. 84-85, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 121.

antwortet er 1991: „Auch nicht mehr. Mir gefällt kein Foto, ich fotografiere zwar immer noch, aber weniger. Vielleicht, weil ich mir vorstellen kann, wie es wird, und das mag ich nicht.“⁹⁸

Tatsächlich entstehen bis heute vereinzelt noch immer Landschaftsbilder. Das Landschaftsthema selbst ist im Werk im Gerhard Richter keineswegs marginalisiert – immer wieder scheint es durch, wenngleich nicht immer in seiner Ursprungsform der späten 1960er und 1970er Jahre. Dietmar Elger hat betont, dass Landschaften und abstrakte Bilder in Gerhard Richters Werk zwei Seiten der ein und selben Medaille darstellen. Die Grenze zwischen Ihnen sei keineswegs so streng gezogen, wie es auf den ersten Blick scheint. So existiert etwa eine Reihe abstrakter Bilder, deren Titel landschaftliche Motive evozieren, darunter *Hecke* (Elger 504), *Arizona* (Elger 551-9), *Godthab* (Elger 570-5) und *Athen* (Elger 573-3). Mitte der 1980er Jahre entstanden zudem zahlreiche Abstrakte Bilder, die in Komposition und Kolorit sichtbar auf die zeitgleichen Landschaften referierten. Richter übertrug hier den Bildaufbau der sich überlagernden horizontalen und vertikalen Teilung des Bildes von den Landschaften auf die Struktur der abstrakten Bilder (vgl. Elger 554-1, 562-1, 562-2, 570-5, 591-1 bis 591-3). In Arbeiten wie *Venedig* (Elger 606-2, 606-3) und *Krems* (Elger 606-4) platzierte Richter in einigen Partien in gestischer Manier einzelne Farbspuren auf dem Motiv und bricht so, dessen illusionistischen Charakter. Ab 1989 wurde das Verfahren der gestischen Überlagerung mit Farbspuren dann zu einem eigenständigen Werkprinzip in der Gruppe der postkartengroßen *Übermalten Fotografien*.⁹⁹

2.2.2 Frühe Rezeption

Zu Richters Erstaunen sind die Reaktionen einiger seiner Künstlerkollegen auf seine Landschaften durchaus positiv. Robert Ryman etwa, den Richter 1968 anlässlich dessen erster Ausstellung bei Konrad Fischer kennenlernte, interessierte sich sehr für diese Stücke und bestärkte Richter in seiner Arbeit. Als Richter gemeinsam mit Blinky Palermo Ryman rund zwei Jahre später in seinem New Yorker Atelier besuchten, interessierte sich dieser kaum für Richters *Graue Bilder* oder die *Vermalungen*, sondern begeisterte sich vor allem für die Landschaften.¹⁰⁰

⁹⁸ Jonas Storsve, Gerhard Richter. La Peinture à venir, in: Art Press, September 1991, S. 12-20, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Köln 2008, S. 277.

⁹⁹ Vgl. Dietmar Elger (Hrsg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 3, Berlin 2013, S. 36 f. Vgl. Abb. 2.

¹⁰⁰ Vgl. Robert Storr, Interview with Gerhard Richter, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting, The Museum of Modern Art, New York 2002, S. 300, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 437, wo es heißt: „Ich erinnere mich an eine kleine Geschichte, die sich zutrug, als ich mit Palermo zum ersten mal in New York war. Wir hatten einige Fotos von unseren Arbeiten dabei – nur für alle Fälle. Und wir haben sie irgendwem gezeigt – ich glaube es war Bob

Dieses Aufeinandertreffen stellte sich für Richter als wichtige Bestätigung seiner Arbeit dar, erschienen ihm seine Werke im Kontext des damaligen künstlerischen Diskurses zwischen politischer Aktionskunst, Minimal und Conceptual Art bisweilen nicht auf der Höhe der Zeit. Auch Gilbert & George hätten nach Aussage von Richter seine Landschaften geschätzt: „Bei Gilbert & George mochte ich auch diese sehr nostalgische Seite. Sie waren die ersten, die meine Landschaften mochten. Ich glaube, dass mir ihre selbstverständliche Unabhängigkeit am meisten imponierte.“¹⁰¹

Im Gegensatz zum positiven Echo einiger seiner Künstlerkollegen nahm die Kritik Richters Landschaften mit geteiltem Echo auf. Günter Pfeiffer hielt in seiner Rezension zu Richters Retrospektive im Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinland und Westfalen im Jahr 1971 lapidar fest:

„Die Bilder lassen die Pop-Anfänge und auch das Bemerkenswertmachen des Alltäglichen hinter sich und bieten pures Schönsein. Betrachtet man den Alpengletscher aus genügender Ferne, werden sie fast mit jenen Kaufhaus-Schinken identisch, die immer noch Verkaufsschlager sind. Richter unterscheidet sich von ihnen letztlich nur dadurch, dass er routinierter und delikater malt. Da er andererseits die Überzeugungskraft eines Friedrich nicht erreicht, bleibt er im Zwielicht, in einer Sackgasse, deren Ende er bald erreicht haben dürfte.“¹⁰²

Spätere Betrachtungen etwa von Hubertus Butin oder Rolf Wedewer leisten bereits eine differenziertere Einordnung der Landschaften, unterscheiden jedoch hauptsächlich in formale Ähnlichkeit zu Friedrich und inhaltliche Distanz:

„Die wohl wesentlichste Distanz zwischen den beiden Künstlern liegt aber in ihren Intentionen. Richters Landschaften gehen auf kein religiöses Naturverständnis zurück; er sieht im Naturraum keine Manifestation und Offenbarung des Transzendenten. In seinen Bildern fordern keine Rückenfiguren den Betrachter auf, ihre Stelle im Geist einzunehmen, um sich in ein erhabenes Naturschauspiel andächtig hineinzuveresenken.“¹⁰³

Ryman –, und ich dachte, er würde natürlich die abstrakten Bilder vorziehen, aber er interessierte sich nur für meine erste Landschaft, *Korsika (Feuer)*.“

¹⁰¹ Hans Ulrich Obrist, Interview mit Gerhard Richter, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 305.

¹⁰² Günther Pfeiffer, Gerhard Richter, in: das Kunstwerk, September 1971, S. 81.

¹⁰³ Hubertus Butin, Die unromantische Romantik Gerhard Richters, in: Ausst. Kat. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Haus der Kunst, München 1995, S. 455.

Rolf Wedewer verweist bereits 1975 auf den Verzicht einer sinnbildlichen Überhöhung der Naturdarstellung, als wesentlichem Unterschied zwischen Caspar David Friedrich und Gerhard Richter.¹⁰⁴ Wo die Landschaften Friedrichs als Sinnbild nationaler Emanzipation und deren politischen Scheiterns verstanden werden können, bieten Richters Landschaften in der Privatheit des Blickes stets eine subtile Brechung. Wie komplex sich Richters eigene Romantikrezeption darstellt, deutet ein Auszug aus einem Interview mit Irmeline Lebeer aus dem Jahr 1973 an:

„IL: Zwei Jahre lang haben Sie Wolken, Landschaften und Seen gemalt, die von einer derart idealen Schönheit sind, dass sie fast zu Stereotypen werden. Warum haben Sie hier wieder auf das Klischeehafte zurückgegriffen?

GR: Ich wollte sehen, inwieweit die Schönheit noch verwendbar ist, ob sie heute noch denkbar ist.

IL: Zu welchem Schluss sind sie gekommen?

GR: Dass sie nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüßt hat. [...]

IL: Ihre Landschaften sind nicht nur schön, sondern meistens auch extrem romantisch. Ist diese romantische Dimension, die ebenfalls einige Ihrer Frühwerke kennzeichnet, eine Eigenschaft, vor der Sie sich sonst eher zu bewahren suchen?

GR: Ganz und gar nicht. Es gibt tatsächlich in meinem Werk einen historischen Bezug zur Romantik. Darin unterscheide ich mich von den Hyperrealisten, die die heutige Welt mit ihren Autos, ihren Autobahnen usw. darstellen. Ich für meinen Teil male historische Bilder.

IL: Fühlen Sie sich der Zeit der Romantik näher als unserer Epoche?

GR: Nein. Ich denke aber, dass wir die Romantik nicht hinter uns gelassen haben. Die Bilder aus dieser Zeit sind noch immer Teil unserer Wahrnehmung. Sonst würden wir sie uns nicht mehr ansehen. Die Romantik ist bei weitem nicht erledigt. So wenig wie der Faschismus.

IL: Dennoch unterscheiden sich Ihre Bilder wesentlich von denjenigen der Romantik.

GR: Was mir fehlt ist die geistige Grundlage, auf der die romantische Malerei beruhte. Wir empfinden nicht mehr die ‚Allgegenwärtigkeit Gottes in der Natur‘. Für uns ist alles leer. Und doch sind diese Gemälde immer noch da und sprechen uns an. Wir lieben, verwenden und brauchen sie auch weiterhin.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vgl. Rolf Wedewer, Zum Landschaftstypus Gerhard Richters, in: Pantheon, Jg. 33, Januar/März 1975, S. 41-49.

¹⁰⁵ Irmeline Lebeer, Gerhard Richter ou La réalité de l’image, in: Chroniques de l’art vivant, Nr. 2, Feb. 1973, S. 13-16, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Köln 2008, S. 81 f.

Wichtig an dieser Interview-Passage ist sicherlich Richters Hinweis auf den Umstand, dass die Romantik insofern nicht hinter uns läge, als sie aus historischer Perspektive noch immer teil unserer Wahrnehmung sei. Vor diesem Hintergrund versteht sich auch sein Hinweis er male historische, das heißt geschichts-bewusste, Bilder. Richter arbeitet in den Landschaften also mit den Darstellungsmodi der Romantik, die er historisch-kritisch als Quellen betrachtet und zugleich auf ihre Aktualität hin untersucht.

2.2.3 Gerhard Richter und die Romantik

Gerhard Richters Landschaften der späten 1960er Jahre folgen einem ähnlichen kompositionellen Schema, das Oskar Bätschmann auch in 1801 auf Rügen entstandenen Zeichnungen von Caspar David Friedrich identifizieren konnte.¹⁰⁶ Vor allem im Zuge der Ausstellungen *Gerhard Richter und die Romantik* im Essener Kunstverein Ruhr 1994 und *Gerhard Richter. Landschaften* im Sprengel Museum Hannover 1998, wurden Richters Landschaften mit der Malerei der deutschen Romantik und insbesondere den Werken Caspar David Friedrichs in Bezug gesetzt: Erstere Schau widmete sich Thema Romantik explizit und tatsächlich erhielt sich dieser Deutungskontext vielfach bis heute.

Der Vergleich von Friedrich und Richter bietet sich gewissermaßen an, haben beide Künstler wichtige Jahre ihres Lebens in Dresden verbracht. Inwieweit sich aus dieser Tatsache ein die Jahrhunderte überbrückendes Natur- und Landschaftsverständnis ableiten lässt, ist eine berechtigte Frage. Richters Beschäftigung mit und Interesse an Caspar David Friedrich ist gleichsam bereits in einem Brief an Jean-Christophe Amman aus dem Jahr 1973 belegt:

„Ein Bild von Caspar David Friedrich ist nicht vorbei, vorbei sind nur einige Umstände, die es entstehen ließen, zum Beispiel bestimmte Ideologien; darüber hinaus, wenn es gut ist, betrifft es uns, überideologisch als Kunst, die wir mit einigem Aufwand verteidigen (wahrnehmen, ausstellen, machen). Man kann also heute wie Caspar David Friedrich malen.“¹⁰⁷

Richter selbst hatte sich bereits in seinen Dresdner Jahren für das Werk von Caspar David Friedrich interessiert und ab 1956 dessen Landschaftsmalerei in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Westberliner Gemäldegalerie studieren können.¹⁰⁸ Bei

¹⁰⁶ Vgl. Oskar Bätschmann, *Landschaften in Unschärfe*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Landschaften*, Sprengel Museum Hannover 1998, S. 28.

¹⁰⁷ Gerhard Richter an Jean Christophe Ammann, Februar 1973, nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 72.

¹⁰⁸ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné* Bd. 2, Berlin 2017, S. 53 f.

aller oberflächlicher Ähnlichkeit liegt ein wesentlicher Unterschied im Werk der beiden Künstler jedoch in deren gesellschaftlichem Umfeld und vor allem der medialen Wahrnehmung der sie umgebenden Welt. Hierzu stellt Dietmar Elger fest:

„Richter erlaubt sich keine unverstellte Sicht mehr auf die Natur, sondern registriert seine Umwelt vermittelt durch das mechanische Reproduktionsmedium der Fotografie. Durch die Adaption des leichten Farbstiches des Filmmaterials malt er in seinen Landschaften diese vermittelnde fotografische Vorlage immer mit. Mit der Rückgewinnung der Landschaftsmalerei über die Fotografie bietet Richter einen Lösungsvorschlag an, wie ein solches traditionelles in der Kunstgeschichte verankertes Genre für eine zeitgenössische Betrachtung revitalisiert werden kann.“¹⁰⁹

Wie angedeutet, wurden Gerhard Richters Landschaftsbilder in der Literatur und Kritik immer wieder mit der Epoche der Romantik und in diesem Kontext vor allem mit dem Werk Caspar David Friedrichs in Verbindung gebracht. Eine ausführliche Übersicht hierzu liefert unter anderem Gundula Sibylle Caspary.¹¹⁰ Sie kommt zu dem Schluss, dass Richters Werke zwar gewisse romantisierende Qualitäten evozierten, gleichsam jedoch nicht die Qualitäten romantischer Malerei einlösten.

Bereits 1975 stellte Rolf Wedewer die Frage nach dem Romantischen in Richters Landschaften. Wedewer analysierte die verschiedenen Erscheinungsformen von Richters Landschaften und versuchte sich an einer kritischen Untersuchung romantisierender Elemente in dieser Werkgruppe. Auf den konkreten Vergleich mit bildkünstlerischen Werken der Romantik oder von Caspar David Friedrichs verzichtet er und hebt stattdessen auf atmosphärische Parallelitäten ab. Rund zwanzig Jahre später unternahm Hubertus Butin im Jahr 1994 einen weiteren Versuch der Untersuchung von Richters Verhältnis zur Romantik und in diesem Zusammenhang auch zu Caspar David Friedrich. Butin verzichtet ebenfalls auf eine explizite Analyse formaler und kompositorischer Gemeinsamkeiten und Unterschiede; es überrascht entsprechend nicht, dass Butin in Abwägung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen Caspar David Friedrich und Gerhard Richter zu dem Schluss kommt, dass Richters Landschaften nicht als romantische oder romantisierende Werke zu werten seien.¹¹¹

¹⁰⁹ Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2, Berlin 2017, S. 54.

¹¹⁰ Vgl. Gundula Sibylle Caspary, Kuckuckseier. Gerhard Richter und seine Landschaften, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2012.

¹¹¹ Vgl. Hubertus Butin, Gerhard Richter – ein deutscher Romantiker?, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter und die Romantik, Kunstverein Ruhr Essen 1994, S. 7-28.

Im Ausstellungskatalog zur Hannoveraner Schau zu Richters Landschaften wertet Ulrich Krempel im Vorwort die „romantischen Landschaften“ Richters als paradigmatisch für dessen Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und der Tradition der Malerei. Dietmar Elgers Text-Beitrag im Ausstellungskatalog, auf den er für das neuaufgelegte Werkverzeichnis noch einmal zurückgriff, operiert in sicherer Distanz zu allzu engen Zuschreibungen.¹¹² Als langjähriger Kenner von Richters Werk aber auch von dessen Person, referiert er auffallend facettenreich den Kontext der Werke – eine Perspektive die er auch in nachfolgenden Texten zum Künstler beibehielt. Ebenfalls im Hannoveraner Katalog untersuchte Oskar Bätschmann die Relationen der Landschaften von Gerhard Richter und Caspar David Friedrich und forscht mit einem spezifischen Fokus auf die Komposition auch nach Bezügen zur holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Wie bereits erwähnt, vermochte er mit diesem Ansatz durchaus eine ganze Reihe interessanter Parallelitäten aufzudecken.¹¹³

Die große New Yorker Retrospektive 2001 zum Werk von Gerhard Richter lieferte ihrerseits wenige neue Erkenntnisse zu Richters Verhältnis zur Romantik. So beschränkte sich Robert Storr im Katalog zur Ausstellung auf die Feststellung der Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Ungleichheit.¹¹⁴ Anders im Falle der *Panorama* Retrospektive in Berlin, London und Paris. Hier widmet Mark Godfrey einen ganzen Essay Richters Landschaftsgemälden und schlägt unter der Überschrift „Beschädigte Landschaften“ unter anderem eine andere Lesart für das Werk von Caspar David Friedrich vor.¹¹⁵ Mit Joseph Leo Körner stellt er Friedrichs Landschaften unter den Aspekten des Verlusts, der Abwesenheit und der Unvollständigkeit den Werken Gerhard Richters gegenüber.¹¹⁶

2.2.4 Die Erscheinung der Landschaft

Jenseits stilistischer und ikonographischer Ähnlichkeiten und Unterschiede zur vielfach ins Verhältnis gesetzten Landschaftsmalerei der Romantik manifestiert sich in Gerhard Richters Landschaftsdarstellungen in kondensierter Form seine bildkünstlerische Konzeption der kritischen Erscheinung als ästhetischem Korrektiv. Als solches kann Richters Landschaftsmalerei durchaus als valider Versuch der Begegnung eines von Paul Virilio beschriebenen Verlusts sinnlicher Wahrnehmung, eines Zugriffs auf die Welt angesehen

¹¹² Vgl. Dietmar Elger, *Landschaft als Modell*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Landschaften*, Sprengel Museum Hannover 1998, S. 8-23.

¹¹³ Vgl. Oskar Bätschmann, *Landschaften in Unschärfe*, Hannover 1998, S. 24-38.

¹¹⁴ Vgl. *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York 2001/2002.

¹¹⁵ Vgl. Mark Godfrey, *Beschädigte Landschaften*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama* (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 73-89.

¹¹⁶ Vgl. Mark Godfrey, *Beschädigte Landschaften*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 81 f.

werden. Der Verlust des Raumes und damit der Landschaft steht für Virilio am Anfang einer vom Verschwinden gekennzeichneten Moderne, an deren Ende die Übereignung der Wahrnehmung an die Sehmaschine steht. Richters Landschaften künden vom zweifachen Versuch der Bewahrung des Sehens: Formal leisten sie in der künstlerischen Re-Subjektiverung der Fotografie zunächst den Zugriff und dann die kritische Reflexion des Bildes im 20. und 21. Jahrhundert. Inhaltlich beruft sich Richter mit der Landschaft auf eine kunsthistorische Gattung, welche die (Kunst-)Geschichte der Moderne auf besondere Weise begleitet und im Ursprung nicht zuletzt deren utopischen Imperativ als wesentliches Merkmal verkörpert.

2.3 Die Gegenwart sehen: Husserl – Merleau-Ponty – Virilio

Die herausragende Bedeutung des Sehens ist in der Kunst Gerhard Richters ebenso evident wie in den Texten Paul Virilios. Zu den wesentlichen philosophischen Referenzen für das Werk Virilios zählen dabei die Schriften von Maurice Merleau-Ponty und Edmund Husserl. Als Begründer der modernen Phänomenologie zählt der österreichisch-deutsche Philosoph und Mathematiker zu den prägendsten und einflussreichsten Denkern des 20. Jahrhunderts. Husserl (1859 – 1938) studiert zunächst Mathematik bei Karl Weierstraß und Leo Koenigsberger, außerdem Philosophie bei Franz Brentano und Carl Stumpf. Seine akademische Laufbahn führt ihn über die Universität Halle, wo er ab 1887 als Privatdozent Philosophie unterrichtet. Ab 1901 lehrt er zunächst in Göttingen, später als Professor in Freiburg. Auch nach seiner Emeritierung 1928 verfasst Husserl bis zu seinem Tode im Jahr 1938 eine Reihe bedeutender Texte. Husserls Denken prägte die Philosophie des 20. Jahrhunderts und zeigt sich vor allem im deutschen und französischen Raum von nachhaltigem Einfluss. Zu seinen bekanntesten Schülerinnen und Schülern zählen Martin Heidegger, Eugen Fink und Edith Stein. Viele weitere wichtige Protagonisten der Philosophie des 20. und 21. Jahrhunderts wurden von ihm geprägt, etwa Emmanuel Levinas, Jean-Paul Sartre und nicht zuletzt Maurice Merleau-Ponty.

Während Husserl sich in seinen früheren Texten zunächst mit der psychologischen Grundlegung der Mathematik auseinandersetzte, gelingt ihm mit seinen *Logischen Untersuchungen* (1900-1901)¹¹⁷ eine umfassende Kritik des Psychologismus. In den Folgejahren stellt Husserl weitreichende Betrachtungen zur reinen Logik vor und gelangt zur Methode der „phänomenologischen Reduktion“, welche nicht nur sein weiteres Denken maßgeblich beeinflusst, sondern auch zum philosophischen Ansatz eines transzendentalen

¹¹⁷ Vgl. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen* (hrsg. von Verena Mayer), Berlin 2008. Erstveröffentlichung: Halle/Saale 1900/1901.

Idealismus führen würde. Eine Reihe von Husserls Werken erscheinen im Anschluss an sein Schaffen posthum, so etwa *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1970)¹¹⁸, waren dabei gleichsam umso bedeutender für das Verständnis seiner Phänomenologie und deren Wirkung bis heute und prägen nicht zuletzt auch das Werk Virilios.¹¹⁹

Tatsächlich bezieht sich Virilio immer wieder auf Husserls Überlegungen zum Einfluss der Technologie auf die moderne Gesellschaft, etwa im Kontext seiner Überlegungen zum Verlust menschlicher Anwesenheit, Aktivität und Erfahrung in einer Welt, die immer stärker von Technologien beherrscht wird. Beispiele hierfür sind unter anderem Virilios *Rasender Stillstand* (1990)¹²⁰, *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie* (1977)¹²¹, *Die Verblendung der Kunst* (2005)¹²² oder *Die Verwaltung der Angst* (2010)¹²³.

Mit *Rasender Stillstand* liefert Virilio einen Überblick seiner Überlegungen zu Raum, Zeit und Körper und deren Beziehungssysteme vor allem mit Blick auf das Problem von Erfahrung, Wahrnehmung und Orientierung. Virilio beschreibt eine Welt der Real-Zeit, in der Kommunikation und Tele-Realität den Real-Raum der Handlungen ersetzen. Dies verdichtet den Raum, denn aufgrund der neuen Technologien sei der Mensch, fortan in der Lage sich mit instantan über den Globus zu bewegen, indem seine Handlungen den Körper ersetzen. Wo bislang die physische Bewegung notwendige Bedingung zur Handlung war, herrsche nun der Zustand eines rasenden Stillstands.¹²⁴

Der technologische Übergriff auf die Welt, den menschlichen Körper und die lebendige Erfahrung, Aktivität und Wahrnehmung als wiederkehrende Problematisierung findet sich auch in *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*. Hier beschäftigt sich Virilio mit dem Einfluss von Technologie und Geschwindigkeit auf das menschliche Leben, deren

¹¹⁸ Vgl. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (hrsg. von Elisabeth Schöller), Hamburg 2007.

¹¹⁹ Vgl. Mark Wright, Husserl, Edmund, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 101 f.: „Transcendental phenomenology, the study of essential structures of pure consciousness, is one discovery that Husserl would have wanted to be most remembered for. This is for him the authentic path of philosophy where he envisioned a community of co-workers interchanging phenomenological perspectives. One such co-worker and phenomenologist is, of course, Virilio, whose immersion in Husserl’s ideas has become increasingly evident as a set of motifs that run through his oeuvre.“

¹²⁰ Paul Virilio, *Rasender Stillstand*, München/Wien 1992. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *L’Inertie polaire*, Paris 1990.

¹²¹ Vgl. Paul Virilio, *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Paris 1977.

¹²² Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *L’art à perte de vue*, Paris 2005

¹²³ Paul Virilio, *Die Verwaltung der Angst*, Wien 2011. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *L’administration de la peur*, Paris 2010

¹²⁴ Vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand*, München/Wien 1992, S. 126 ff.

Transformationen menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung und stellt die Frage, inwieweit die Auflösung von Raum und Zeit durch Technologie und Kommunikation die menschliche Existenz redefiniert.

In *Die Verwaltung der Angst* stellt sich der Phänomenologe Virilio mit seinen Überlegungen zur Erde als menschlichem Habitat, jenem Raum, den der Mensch durch seinen Körper erfahre, explizit in die Tradition Husserls. Mit Bezug auf dessen Überlegungen kommt er zu dem Schluss, dass das Konzept der Phänomenologie durch den aus Technologie und Beschleunigung resultierenden Stillstand gefährdet ist. Denn in einer beschleunigten Gesellschaft, in der die Motivation zur physischen Bewegung schwinde, reduziere der bereits beschriebene Zustand des „rasenden Stillstands“ auch die Möglichkeiten von sinnlicher Wahrnehmung und Erfahrung.¹²⁵

In *Die Verblendung der Kunst* geht Virilio einen Schritt weiter und beschäftigt sich in ironischer Überhöhung mit den Folgen einer vom „rasenden Stillstand“ geprägten Gesellschaft des Massenindividualismus und Egoismus:

„Am toten Punkt der metageophysischen Bewegung vor Ort und dank der Egozentrierung der lebendigen Gegenwart, wie sie Edmund Husserl am Ende seines Lebens studiert hat heißt es heute: ‚Der Mittelpunkt der Erde bin ich!‘ Nur ich, und nicht mehr wir. Denn der Massenindividualismus ist weiter nichts als die (verbotene) Frucht einer endlichen Welt, die sich um die eigene Achse des Egoismus der lebendigen Gegenwart eines jeden von uns dreht. Es ist die Achse der Präsenz in direkter Tuchfühlung mit der in Echtzeit einer medialen Unmittelbarkeit (live, life...), die den allzu wirklich Realraum mit den Mitteln des Betrugs aus dem Feld geschlagen hat, den Realraum nämlich der Körper und ihrer angestammten Bewegungsfreiheit in der geophysischen Weite einer menschlichen Umwelt, die sich nun in ihrem Urzustand, dem Stillstand wiederfindet.“¹²⁶

In den meisten Fällen implizit, weniger häufig mit direktem Verweis auf Husserl, knüpft Virilio immer wieder an dessen Phänomenologie an und erweitert deren Konzeptionen etwa zum Körper im Angesicht übermächtiger Technologien:

„Virilio is a phenomenologist and he illustrates his obligation of phenomenological perspectives throughout his work. His reading of Husserl, which places emphasis on the body and on the ego as the permanent crux of experience and perception, amounts to nothing less than a rethinking of the wrenching away of the body from subjectivity as

¹²⁵ Vgl. Paul Virilio, *Die Verwaltung der Angst*, Wien 2011, S. 20 ff.

¹²⁶ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 101 f.

contemporary experiences become increasingly abstract in the era of virtual reality. [...] However, Virilio cautiously stresses how subjective human experience has been challenged directly through the serious threat posed by modern technological experience, with the will to mastery appearing to have slipped from human control.¹²⁷

Ein mindestens ebenso wichtiger Referenzpunkt wie das Werk Edmund Husserls ist das des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961). Zunächst beeinflusst vor allem von den Schriften Léon Brunschvicgs und Henri Bergsons legt Merleau-Ponty 1930 seine Agrégation im Fach Philosophie ab. Anschließend arbeitet er zunächst als Lehrer in Beauvais, Chartres und Paris sowie als Repetitor an der École normale supérieure. 1944/1945 wird Merleau-Ponty Jean-Paul Sartres Nachfolger am Pariser Lycée Condorcet. Nach seiner Promotion 1945 beginnt er als Professor für Philosophie in Lyon seine Universitätslaufbahn, lehrt ab 1949 an der Pariser Sorbonne, von wo er 1952 als Professor für Philosophie an das Collège de France berufen wird. Während seiner Arbeiten an *Das Sichtbare und das Unsichtbare* stirbt er bereits Mai 1961 mit nur 53 Jahren.

Merleau-Pontys Philosophie lässt Husserls Phänomenologie in einen intensiven Dialog mit dem Strukturalismus, der Gestalttheorie und der Psychologie treten, wobei der Schwerpunkt seiner vielfältigen und weitverzweigten Arbeiten in der Rolle des Leibes liegt, in dem der Mensch sich selbst und die Welt erfährt. Ähnlich wie auch Virilios Position entspricht auch Merleau-Pontys Philosophie einer aktiven, auf den Körper, respektive Leib zurückgreifenden Phänomenologie. Hierin liegt Merleau-Pontys zentrale Erweiterung von Edmund Husserls Phänomenologie: In Auseinandersetzung mit Husserl und Heidegger schlägt Merleau-Ponty vor, die grundlegende Verfasstheit des Subjekts nicht wie Husserl in der Intentionalität seines Bewusstseins zu suchen oder dem Sein als Dasein im Sinne Heideggers, sondern in einer spezifischen zwischen Empirismus und Intellektualismus oszillierenden Leiblichkeit. Es ist jene Aufwertung von Erfahrung und Wahrnehmung, die im Denken von Virilio besonderen Niederschlag findet.

Paul Virilio studierte an der Pariser Sorbonne bei Maurice Merleau-Ponty und der Einfluss seines Lehrers sollte sich über die Jahre als von zentraler Bedeutung herausstellen. Immer wieder finden sich Spuren, die zu Merleau-Ponty führen, vor allem im Hinblick auf Fragen der Wahrnehmung, Körperlichkeit, Sichtbarkeit und Präsenz.¹²⁸

¹²⁷ Mark Wright, Edinburgh 2013, S. 104.

¹²⁸ Vgl. Felicity Colman, Merleau-Ponty, Maurice, in: J. Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 121: „References to Merleau-Ponty’s texts are to be found throughout Virilio’s writings – with and without direct citation – but the inflection and nod toward his former teacher are readily identifiable through the language and phrasing of the core issues of Merleau-Ponty’s work on phenomenology; perception and visibility,

Die bereits angerissene Erweiterung der Husserlschen Phänomenologie um den aktiven Austausch mit der Welt, das heißt die Kategorien Wahrnehmung und Erfahrung, aber auch Merleau-Pontys Konzept der „Ambiguität“ als Zwischenbereich von Subjekt und Objekt ist für das Verständnis von Virilios Texten von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Wie auch in seiner Husserl Rezeption erweitert Paul Virilio Merleau-Pontys Modell wiederum um den Einfluss von zeitgenössischer Politik und Technologie: “Virilios political positions are determined by directed activities within dromoscopy, and are not controlled by human consciousness, but by the activities of institutions that control militarism, government and the economy.”¹²⁹ In der Erweiterung Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie, das heißt der konkreten Herausarbeitung des Problems der Wahrnehmung und des Sehens, darauf weist auch Felicity Colman hin, liegt ein entscheidender Beitrag Paul Virilios nicht nur zur Phänomenologie, sondern auch zur zeitgenössischen Geschichtsphilosophie.¹³⁰

2.3.1 Wahrnehmung und Phänomenologie

Paul Virilios Denken zu körperlicher Wahrnehmung und Erfahrung ist grundlegend geprägt von den phänomenologischen Überlegungen Edmund Husserls und vor allem Maurice Merleau-Pontys. Wie bereits angedeutet werden entsprechende Referenzen in vielen Texten Virilios offenbar, etwa den frühen Essays *Sur l'insécurité du territoire* (1976), *La Crise des dimensions. La représentation de l'espace et la notion de dimension* (1983)¹³¹ oder *Die Sehmaschine* (1988).

Die Auseinandersetzung mit Husserl wird besonders deutlich in *Rasender Stillstand* (1990), das in direkter Nähe zu Husserls *Die Erde bewegt sich nicht* (1930) zu verstehen ist. Jene enge Verbindung beider Philosophen tritt hier besonders in Hinblick auf Husserls Beschäftigung mit der Krise zu Tage, vor allem in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Ian James bemerkt zurecht, dass in diesem Text Husserls ein zentraler Anknüpfungspunkt für Virilios in *Rasender Stillstand* beschriebener Relation von Mensch und Welt zu finden ist, nämlich die Unverzichtbarkeit von Erde und Körper für alle Fragen menschlicher Wahrnehmung:

cognition (mind) and corporeality (body), information, language and thought, temporality and presence. There is a metaphysical movement that is engaged through such twinned ideas, a metaphysics that Virilio develops in his theory of dromology, that describes the relations between the social and the technological in a similar way to that in which Merleau-Ponty addresses consciousness and the natural world.“

¹²⁹ Felicity Colman, Edinburgh 2013, S. 123.

¹³⁰ Vgl. Felicity Colman, Edinburgh 2013, S. 124.

¹³¹ Jeweils nicht in deutscher Sprache erschienen.

„The phenomenological attempt to recover a ‚first world‘ of primordial sense is articulated by Husserl around an analysis of what he terms ‚kinaesthetic immobility‘. According to this analysis, the human body at rest is understood as a fixed ‚zero-point‘ of our perceptual orientation towards a world. This zero point needs to be understood as absolute insofar as all worldly perception occurs with reference to the fixed orientation of the body at rest and insofar as all subsequent movement or displacement is experienced only with reference to that fixed orientation. In this context the earth beneath our feet must be understood not simply as one terrestrial body among so many other terrestrial bodies, but rather as the ground upon which our perception is oriented in the first instance. Similarly the sky above our heads would also be a primary horizon of perceptual orientation which, along with the ground upon which we stand, form the key axes according to which the primordially fixed stance of the body can experience movement through space, or any spatial apprehension of horizontal or vertical displacement. The phenomenological fundamentals of temporal presence, of worldly situatedness, of the body proper and what Virilio himself calls ‚the ego-centredness of being‘ can all be seen to flow from the analysis of kinaesthetic immobility given by Husserl.“¹³²

Insgesamt liegt es nahe Virilios Überlegungen zur Raum-Zeit-Wahrnehmung im Husserlschen Kontext zu verstehen. Mit Blick auf Luftaufklärung und Raketentechnologie erkennt er den Himmel, den neu hinzugewonnenen Grund über unseren Köpfen, als paradigmatisch für den Zustand der Perspektivverschiebung durch die modernen Technologien, damit einhergehend eine Verschiebung der Zeit sowie der Bezugspunkte menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung.¹³³

So Körper mit Höchstgeschwindigkeit globale Distanzen überwinden vermögen, Kommunikation über diese Distanzen gar instantan ohne den physischen Transfer von Körpern und ohne Rücksicht auf räumliche Gegebenheiten geschehen kann, geht der Mensch, so Virilio, in einen Zustand des rasenden Stillstands über. Ein Zustand, der vom Verlust von

¹³² Ian James, Phenomenology, in: John Armitage (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 140.

¹³³ Vgl. Ian James, Edinburgh 2013, S. 141. James fasst zusammen: „„According to his account, the loss of a ground of reference for the body leads directly to the loss of a traditional time of reference, that of temporal presence and the rootedness of time perception in an experience of duration centred upon real, lived presence. [...] The loss of the first ground of the earth and originary arc of the sky means that our experience of places and movement between places, and the temporal rhythm or experience of space and time that accompanies this, is transformed into a speed-space defined by the temporal and spatial delays and deferrals imposed by earlier techniques (those of walking horse or sea travel for example) are replaced by the quasi-instantaneous delays and deferrals of high-speed-transmission leading to a decline in the depth and richness of our real bodily spatial and temporal engagements.“

Anwesenheit und der Virtualisierung des Raumes gleichermaßen geprägt sei.¹³⁴ So der Strukturalismus und Poststrukturalismus, respektive ein großer Teil der Philosophie und Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Phänomenologie Husserls und Merleau-Pontys nur wenig Aufmerksamkeit zu Teil werden ließen, bezieht sich Virilio nachweislich auf deren Positionen. Für Virilio ist es eben die phänomenologische Perspektive, welche den Schlüssel bereit hält, zur Zurückgewinnung des verlorenen Bodens unter den Füßen, jenes durch den technologischen Fortschritt verlorenen „Grund“ menschlicher Wahrnehmung.¹³⁵

Paul Virilios Konzept der Wahrnehmung bezieht sich insbesondere auf Maurice Merleau-Pontys Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945).¹³⁶ In diesem entwirft Merleau-Ponty ein Wahrnehmungskonzept, welches sich klar vom platonischen Modell der Wahrnehmung abgrenzt, dessen Gültigkeit auf der fortwährenden Distinktion von Körper und Geist, sich selbst und der Welt fußt. Merleau-Pontys Konzept der Wahrnehmung geht von der Beschreibung gelebter Erfahrung vor einer erkenntnistheoretischen Konstruktion aus. Welt sei nach Merleau-Ponty ein Phänomen, welches nicht zu konstruieren, sondern zu beschreiben ist. Damit ist Merleau-Pontys Annäherung an die Wahrnehmung, die sich in der Zusammenführung von Geist, Körper und Welt ergibt, eher als materialistisch denn als idealistisch zu charakterisieren.

Für Paul Virilio ist die Erfahrung der Zeit besonders relevant, wo die Geschwindigkeit auf das Gefüge von Geist, Körper und Welt trifft, wo sie unmittelbaren Einfluss auf die Qualitäten von Raum und Zeit nimmt. In diesem Sinne erweitert Virilio die Phänomenologie von Merleau-Ponty (und davor Edmund Husserl) um die politische Dimension des technologischen Fortschritts und dessen Folgen für die Wahrnehmung, genauer gesagt die optische Wahrnehmung, denn diese steht im Zentrum von Virilios Interesse. Ausgehend vom Primat der Wahrnehmung beschreibt Virilio eine Beschleunigung von Kommunikation und Transport, was zu einer Verdichtung von Raum und Zeit führt und sämtliche bestehenden Instanzen der Wahrnehmung in Frage stellt. Virilio plädiert in der Folge jedoch nicht für eine Umkehr, eine Rückkehr zur alten, autonomen Wahrnehmung des Subjektes, sondern für eine

¹³⁴ Vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand*, München/Wien 1992, S. 126 ff.

¹³⁵ Vgl. Ian James, Edinburgh 2013, S. 141.

¹³⁶ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966/1974. Französische Originalausgabe: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.

kritische Perspektive, die sich der Problematiken neuer und zukünftiger Wahrnehmungsformen bewusst wird.¹³⁷

Das Sehen im 20. und 21. Jahrhundert zeichnet sich, so Virilio durch die Verbesserung der Wahrnehmung aus. Ein Fortschritt, dessen Motivation wie in vielen Fällen in erster Linie militärisch begründet gewesen sei. In *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* (1984) erzählt Virilio die Geschichte militärischer Aufklärung vom Amerikanischen Bürgerkrieg über die Luftüberwachung im Ersten und Zweiten Weltkrieg bis zur automatisierten Drohne. Die optische Überlegenheit, das überlegene Sehen, sei mehr und mehr zu einem entscheidendem Faktor in der Kriegsführung und damit zum essentiellen Machtfaktor geworden.¹³⁸ Es ist die Macht des Sehens, welche die Frage der Wahrnehmung ihrer politische Signifikanz verschafft und als solche gleichsam nach Lösungen, respektive einem kritischem Korrektiv bedarf, um sich der Hegemonie des technologischen und militarisierten Bildes zu widersetzen – das ist umso schwieriger, als sich die Möglichkeiten traditioneller optischer Wahrnehmung in einer beschleunigten Welt denkbar verschlechtert haben und der Zugriff des menschlichen Blickes abhanden zu kommen droht:

„Since the entire perceptual field is record by technoculture, its very ubiquity is also what ensures its imperceptibility. By drawing out the negative effects of acceleration on perception, Virilio asserts that he opens up the possibility of contesting it, of reconstituting it otherwise. This, therefore, is why he holds that the greatest threat to the dominant mode of perception today is the emergence of a new Renaissance, the reintroduction of perspective into what has become increasingly experienced as a form of objective perception that cannot be questioned. [...] Just as idealist spatiality was contested half a millenium ago, Virilio argues that what is needed these days is a new materialist assertion of perspective with respect to contemporary temporal objectivism, derived from the perspective of ‚real time‘. Rather than simply refusing technology altogether, this would be achieved by contesting the ordering of ordering of the

¹³⁷ Vgl. Jason Adams, Perception, in: John Armitage (Hrsg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 137 f.: „What he [Virilio] questions specifically is the often-unwarranted optimism about the cultural and political effects of contemporary vision technologies. Particularly in a period in which the technocultural habitus that constitutes mind-body experience is accelerating at an ever-greater pace, Virilio argues that the necessity of maintaining a critical perspective on the current and possible future effects of such developments is more crucial than ever. This can be seen in that one of his primary topics is the manner in which accelerated speeds are more often than not triggered by the instantaneous financial transactions required by the globalised political economy as well as the ultra rapid communication and transportation relays necessitated by a planetary military apparatus.“

¹³⁸ Vgl. Jason Adams, Perception, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 138 f. Außerdem: Paul Virilio, *Krieg und Kino, Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1986.

perceptual field in the interstices between time as it is imposed from above and time as it is experienced from below.“¹³⁹

Virilios Rekurs auf die Kunst der Renaissance, namentlich Paolo Uccello, ist insofern eine wichtige Referenz, als er die Einführung der Zentralperspektive, die auf Grundlage der geometrischen Optik die Überwindung des absoluten Raumes zum realen Raum („real space“) mit sich brachte, hier als funktionale Reaktion auf die technologischen Entwicklungen und Umbrüche jenes Zeitalters wertet. Ausstehend sei gleichsam eine angemessene, nur mehr Körper, Geist und Welt verbindende ästhetische Bewältigung jener Wahrnehmungsprobleme, vor die uns eine beschleunigte Welt und deren instantane Bilder der Realzeit („real time“) stellt.¹⁴⁰

2.3.2 Die Sehmaschine

Das Modell der Sehmaschine ist für Paul Virilio logische Folge des fortwährenden Verlusts des physischen Sehvermögens in einer von Beschleunigung geprägten Zeit. Die Sehmaschine beschreibt eine neue Phase im Verhältnis von visueller Wahrnehmung und Technologie, welche von der Loslösung des Wahrnehmungsprozesses vom menschlichen Auge geprägt ist. Fortan wird der Wahrnehmungsprozess des menschlichen Körpers an ein technologisches Auge übereignet. Virilios Konzept der Sehmaschine zeichnet sich durch die doppelte Delokalisierung produzierter Bilder aus, die nicht nur nicht länger durch das menschliche Auge, sondern in zweiter Konsequenz auch nicht mehr für das menschliche Auge produziert werden und damit dem Seh- und Wahrnehmungsprozess der Maschine selbst dienen, während sich der Mensch einer akuten Blindheit gegenüber sieht:

„Im Mittelpunkt des Dispositivs der künftigen ‚Sehmaschine‘ steht also die Blindheit, denn die Produktion eines Sehens ohne Blick ist selbst nur die Produktion einer intensiven Blindheit, einer Blindheit, die zu einer neuen letzten Form von Industrialisierung wird: der Industrialisierung des Nicht-Blickes.“¹⁴¹

Betrachtet man die Fotografie als erstes technologisches Bild, so vermag die Sehmaschine schließlich die Bilder fotografischer Apparate in Verknüpfung mit dem Computer und Künstlicher Intelligenz fortan nicht bloß zu „sehen“, sondern auch zu interpretieren.

¹³⁹ Jason Adams, Perception, Edinburgh 2013, S. 238 f.

¹⁴⁰ Vgl. John Armitage/Ryan Bishop (Hg.), Virilio and Visual Culture, Edinburgh 2013. Außerdem: Jason Adams, Edinburgh 2013, S. 239.

¹⁴¹ Paul Virilio, Die Sehmaschine, Berlin 1989, S. 164.

Für Virilio steht die Sehmaschine somit für das Verschwinden in zweiter Instanz: Verschwand das Sichtbare, jenes für das menschliche Auge zu Sehende, durch die zunehmende Überforderung des Wahrnehmungsapparates, bewirkt die Sehmaschine nun die Ablösung, respektive das Verschwinden des Sehenden selbst. In der Summe steht die Sehmaschine für die vollständige Überantwortung der Bildproduktion und Interpretation vom Menschen an die Maschine.

Virilios Analyse der sehenden Maschinen ist ein zentrales Thema seiner Beschäftigung mit dem Komplex der Wahrnehmung seit *Krieg und Kino. Die Logistik der Wahrnehmung* (1984). Den Terminus und das Konzept der Sehmaschine entwickelt er dann im gleichnamigen Essay *Die Sehmaschine* (1988). Virilio folgt hier den Spuren des modernen Bildes und beschreibt in der Entwicklungsgeschichte der impressionistischen Malerei, der Fotografie und dem Kino das Phänomen einer Industrialisierung der Wahrnehmung. Wie auch Scott McQuire feststellt, liegt hier ein zentrales Moment von Virilios Phänomenologie, die fortschreitenden Entfremdung des (wahrnehmenden) Menschen von der Welt.¹⁴²

Die Malerei des Impressionismus, Pointillismus und Divisionismus stellt für Virilio einen Meilenstein auf dem Weg zur Sehmaschine dar. Einerseits aufgrund dessen Thematisierung des Augenblicks, des Ephemeren, andererseits weil sie einen entscheidenden Beitrag zur Dezentrierung des Betrachters, respektive Blickes böte:

„Bei Edgar Degas, dem Maler und gelegentlichen Photographen, erinnert die Komposition an eine photographische Bildeinstellung, an einen Bildaufbau in den Grenzen des Suchers, in dem die Sujets dezentriert und zerstückelt zu sein scheinen, wo sie in einem oft brutalen, künstlichen Licht von oben oder von unten gesehen werden, also in einem Licht, das mit dem der Reflektoren vergleichbar ist, welche die professionellen Photographen damals benutzt haben. [...] Von der Auflösung der Komposition gelangte man zu der des Sehens. George Seurat hat mit dem Pointillismus den visuellen Effekt reproduziert, der durch die Körnigkeit der ersten Daguerreotypien zustandekam, und bei der Farbauftragung hat er ein analoges Punktesystem verwendet. Damit das Bild wieder zusammengesetzt werden kann, muß es aus einer bestimmten Entfernung gesehen werden, der Beobachter muß selber, wie bei einem Photoapparat,

¹⁴² Vgl. Scott McQuire, *Vision Machine*, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 204 sowie Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (hrsg. von Hans Werner Arndt), Hamburg 1984, S. 16: „This has the function of reversing the fundamental precepts of phenomenology that he [Virilio] holds dear. Merleau-Ponty famously understood vision as an extension of embodied subjectivity, remarking that: ‚Everything that I see is in principle within my reach, at least within reach of my sight, marked on the map of the -I can-.‘ Virilio argues that the new conditions of indirect vision enabled by technological images mean: ‚The bulk of what I see is, in fact and in principle, no longer within my reach.‘“

seine eigene Einstellung vornehmen. Die einzelnen Farbpunkte verschmelzen dann in einem Leuchteffekt und ihr Vibrieren läßt Figuren und Formen erscheinen.“¹⁴³

Virilios Kritik der impressionistischen Malerei bezieht sich auf deren gegenwartsbezogene Wahrnehmungs- und Darstellungsmodi, als auch auf deren divisionistisch-dezentrale Formensprache. In der Folge der von Virilio erwähnten Dezentrierung des Sujets offenbare sich auch die Abkehr von der geometrischen Perspektive der Renaissance, fortan gebe es nur mehr multiple Betrachterstandpunkte.¹⁴⁴

Virilio bemerkt gleichsam, dass die neuen vielfältigen Betrachterstandpunkte paradoxerweise weniger eine gesteigerte objektive Erfassung des Dargestellten bedeuteten, sondern (in der Relativierung des einzelnen Bildes) zu einem Verlust an Glauben und Wahrhaftigkeit des Bildes führten.¹⁴⁵ Die Möglichkeit der dynamischen Verschiebung des Betrachterstandpunktes ließen sich in den Folgejahren nicht nur für die militärischen Aufklärung in den beiden Weltkriegen nutzbar machen, sondern stellten ihrerseits auch das Fundament für das aufkommende Bewegtbild im Kino dar. Virilio weist daraufhin, dass ein völlig neuer Bedarf an Bildern entstand, der seinerseits eine völlig neue Quantität an Bildern mit sich brachte. An diesem Punkt wandelte sich die traditionelle Logik des Sichtbaren zu einer Logik der Daten, deren Bewältigung nach einer industriellen Lösung bedarf, die letztlich zur „Sehmaschine“ führt. Sie vermag nicht nur die Aufnahme und Produktion neuer Bilder sicherzustellen, sondern leistet auch deren Analyse, Interpretation und Archivierung. Vollkommen zurecht weist Scott McQuire darauf hin, dass dieses Konzept der „Sehmaschine“ längst nicht mehr nur auf die von Virilio zitierte Kameraüberwachung von Großstädten referiert, sondern rund dreißig Jahre nach Veröffentlichung des Essays eine gänzlich neue gesellschaftliche Dimension angenommen hat. Denn in Form von CCTV, Big-Data und Künstlicher Intelligenz verkörpert der technologische Fortschritt längst konkrete Wesenszüge der von Virilio skizzierten „Sehmaschine“.¹⁴⁶

2.3.3 Formen und Funktionsweisen der Wahrnehmung

Das Problem des Lichtbildes und der „Sehmaschine“ sowie die daraus resultierenden Folgen für die Aneignung der Wirklichkeit durch Menschen, sind ein zentraler Komplex Paul Virilios Phänomenologie und Kunsttheorie.

¹⁴³ Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 45 f.

¹⁴⁴ Vgl. Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 18 ff.

¹⁴⁵ Vgl. Scott McQuire, *Vision Machine*, Edinburgh 2013, S. 204 f.

¹⁴⁶ Scott McQuire, *Vision Machine*, Edinburgh 2013, S. 205 f.

In seinem Vortrag *Sehen ohne zu sehen*¹⁴⁷ konstatiert Virilio eingangs, dass *Die Sehmaschine* kein Buch über das Sehen sei, sondern eine Abhandlung über die Blindheit, genauer gesagt, eine aus übermäßiger Geschwindigkeit resultierenden paradoxen Blindheit. Es sei die technologiebedingte absolute Geschwindigkeit, die mittels des natürlichen oder künstlichen Lichts die Quelle des Sehens und damit der visuellen Wahrnehmung derart korrumpiere, dass es zu einer bislang unbekanntem relativistischen Erblindung komme. Nach dem zunächst ein Verlust des Glaubens an eine gesicherte, verlässliche Wahrnehmung durch die Erfindung der Fotografie konstatiert werden könnte, folgte aus der Einführung des kinematografischen Photogramms eine Art „Seh-Stress“, welcher sich wiederum durch computergestützte Videotechnik in einen durch die „Sehmaschine“ verursachten „Seh-Verlust“ erweitere. Dieses Moment erkennt Virilio als völlig neuartige Situation, die auf einer Verdoppelung des Lichtes beruhe. Denn die alte Unterscheidung von natürlichem und künstlichem Licht würde nun durch jene von direktem Licht (Geschwindigkeit des Lichtes der Sonnenstrahlen oder einer elektrischen Lampe) und indirektem Licht (Licht der Geschwindigkeit der Elektronen oder Photonen tragenden Welle) ergänzt.¹⁴⁸

Anlässlich dieser letzten Distinktion relativistischer Erhellungen käme es zu einer Reihe von Verdoppelungen, welche die Erscheinungen der Dinge und die Transparenz des Umfeldes zugleich erfassen (franz. „apparence“ und „transparence“). Die Transparenz sei somit nicht mehr allein eine Eigenschaft der Materie, sondern auch des Lichtes in Form der mit absoluter Geschwindigkeit übertragener Signale wie etwa Radio oder Video. Zu der altbekannten direkt wahrnehmbaren Transparenz von Luft oder Wasser käme eine neue Transparenz der auf Distanz übertragenen Erscheinungen, die, so Virilio, miteinander konkurrierten. In der Folge würde die passive geometrische Optik der Linsen und Objektive von Bildaufnahmegegeräten durch die aktive Optik der Frequenz der Video- und Digitalsignale erweitert. Die Geschwindigkeit diene in diesem Punkt nicht länger nur einer leichteren schnelleren Fortbewegung, sondern einer gesteigerten Wahrnehmung, das heißt mittels computergestützter Videotechnik mehr oder weniger scharf zu sehen. Der Mensch sei nunmehr „doppelt erhellt“, einerseits durch das direkte Licht von Sonne, Kerze oder Leuchte, andererseits durch das indirekte Licht der Geschwindigkeit der Elektronen und Photonen. Die elektronische Wellenoptik letzteren Lichtes ersetze mit ihren konvergierenden Strahlen die

¹⁴⁷ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Vortrag im Kunstmuseum Bern vom 19.3.1989, Bern 1991.

¹⁴⁸ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 6.

geometrische Optik. Über unsere Augen auf die menschliche Netzhaut gelangt, beginne laut Virilio an just diesem Punkt der „Seh-Verlust“.¹⁴⁹

Aus der historischen Perspektive heraus betrachtet, hätten die Techniken der passiven Optik, etwa des Fernrohrs oder des Mikroskops, durch eine technologisch verbesserte Tiefenschärfe den Raum des menschlichen Sehens damit auch den Handlungsspielraum des Subjekts elementar erweitert und dadurch den Betrachter aktiviert. Die neueren Techniken einer aktiven Optik wie des Videos und des digitalen Bildes gleichsam schränkten die Wahrnehmung ein. Obschon sie zunächst dazu beigetragen hätten, die zeitliche Tiefenschärfe menschlicher Wahrnehmung nach dem Vorbild der Kinematografie auszubauen, verunmöglichten sie in letzter Konsequenz die (jede) Wahrnehmung und zwängten das wahrnehmende Wesen in eine passive Rolle, an deren Ende die Automatisierung der Wahrnehmung durch die „Sehmaschine“ stände.¹⁵⁰

Nach Paul Virilio sind die Funktionsweisen der Wahrnehmung nicht ausschließlich von den besonderen physiologischen Eigenschaften der visuellen, auditiven und taktilen Wahrnehmungsorgane abhängig, sondern auch von der Zeitlichkeit des Bewusstseins und vor allem der Zugehörigkeit zu einem umfassenden metabolischen und technologischen Beschleunigungs- und zugleich Verzögerungsphänomen. Für das 19. Jahrhundert konstatiert Virilio den Anbruch der sogenannten „Licht-Zeit“, in der die Belichtungszeit der Momentfotografie, die Dauer oder auch „skopische“ Zeit ablöst, welche der alten, linearen Zeit der Geschichte und der Chronologien folgte. Bis hierhin sei es die physiologisch bedingte, für das menschliche Auge unüberschreitbare Grenze von sechzig Einzelbildern pro Sekunde gewesen, auf Grundlage derer der menschliche Organismus eine Interpretation des Sehens in Realzeit geliefert hätte. Limitiert gleichsam weniger durch das Wahrnehmungsorgan, sondern den Nervenapparat.¹⁵¹ Als logische Folge der „Bankrotterklärung der menschlichen Wahrnehmung“ würde die „Sehmaschine“ nun zu einer unverzichtbaren Notwendigkeit, um der Welt habhaft zu werden – ein Gerät, das für den Menschen sehen könne, eine Art Sensor. Bereits im 16. Jahrhundert hatte der Mensch begonnen „Sehprothesen“ zu entwickeln, um den wahrnehmbaren Raum auszuweiten. In deren Tradition stehen für Virilio die im 19. und 20. Jahrhundert aufkommenden Bildaufnahmegeräte, die die Zeit des Sehens, die Dauer, respektive Zeit, zu verlängern

¹⁴⁹ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 6 ff. Außerdem: Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 169.

¹⁵⁰ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 9.

¹⁵¹ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 12.

vermochten. Schließlich folgte die bereits erwähnte Automatisierung der Wahrnehmung jenes zunächst räumlich, dann zeitlich erweiterten Umfeldes des Menschen.¹⁵² An dieser Stelle liegt das Problem des Sehens im 21. Jahrhundert begründet:

„So stehen wir heute vor der unerhörten Erfindung eines Sehens, das ohne Sehen auskommt, das allmählich den Menschen in seinen Fähigkeiten, Wirklichkeit wahrzunehmen, zu ersetzen vermag. Auf die Krise des wissenschaftlichen Determinismus folgt nun die Krise des Objektivismus... Früher war es üblich, die faktische Richtigkeit von Experimenten mit Hilfe passiver ‚skopischer‘ Systeme (Teleskop, Mikroskop) und nicht mehr allein kraft der eigenen Sehfähigkeit nachzuweisen. Vor kurzem hatte man sich zudem daran gewöhnt, ‚numerische‘ Erfahrungen zu machen, die die vertrauten ‚gedanklichen‘ Erfahrungen ergänzen, indem man den Grossrechner die Gültigkeit der Beweisführung bestätigen lies. Bald einmal werden wir es der ‚Sehmaschine des Expertensystems‘ überlassen, allein ohne Zeugen über die Objektivität einer Erfahrung und die Realität der Ergebnisse zu entscheiden. Die Automatisierung der Wahrnehmung bedeutet demnach, die Automatisierung des Beweises und der Beweisführung anzuerkennen. Man überlässt es einem aktiven ‚skopischen‘ System, nicht nur über wahr und falsch zu entscheiden, sondern auch über das, was ist, und das, was nicht ist. Hier ist er also, der Deus ex machina, oder genauer: Das Auge Gottes.“¹⁵³

Mit anderen Worten: Im zunehmenden Verlust menschlicher Wahrnehmung und dem Aufziehen der „Sehmaschine“ als Sinnbild der Herrschaft des technisierten Bildes steht nicht weniger als die menschliche Autonomie zur Disposition. In dem der Mensch die Welt nicht mehr bezeugen kann, verliert er seine die Entscheidungshoheit gegenüber der Maschine.

2.4 Das Problem des Bewegtbildes

Im Jahr 1966 entstand in Gerhard Richters Düsseldorfer Atelier ein Werk, das lange Zeit nahezu unbekannt blieb und kunsthistorisch kaum Beachtung fand: der knapp 15 Minuten lange Schwarzweißfilm *Volker Bradke*. Es handelt sich um Richters einziges Werk im Medium Film (ein weiteres Projekt hatte er in den 1990er Jahren aufgegeben), das im Rahmen dieser Arbeit ausdrückliche Erwähnung verdient, versucht Richter hier doch zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere das künstlerische Mittel der Unschärfe im Zeitmedium Film anzuwenden und installativ zu inszenieren.

¹⁵² Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 12 f.

¹⁵³ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 13.

Im Rahmen einer Ausstellung bei Alfred Schmela hatte *Volker Bradke* am 13. Dezember 1966 Premiere.¹⁵⁴ In der Ausstellung war der Film Teil einer raumgreifenden Installation bestehend aus eben dem Film sowie weiteren fotografischen und malerischen Arbeiten, die ebenfalls die Titelfigur porträtierten. Dennoch, darauf hat Dietmar Elger hingewiesen, seien sämtliche Arbeiten, das heißt die etwa dreißig Fotos (von denen heute nur noch einzelne zu rekonstruieren sind), das heute in einer englischen Privatsammlung befindliche Gemälde *Volker Bradke* (Elger 133) und der Film, als eigenständige Werke zu bewerten. Tatsächlich wurde der Film in den Folgejahren einige wenige Male in anderen Ausstellungskontexten international präsentiert.¹⁵⁵

Die Uraufführung des Films, respektive Eröffnung von Richters Gesamtinstallation, im Dezember 1966 findet im Kontext der *Hommage an Schmela* statt, einer Gruppenausstellung von Joseph Beuys, John Latham, Konrad Lueg, Heinz Mack, Otto Piene, Sigmar Polke und Gerhard Richter anlässlich des Umzugs von Schmela in sein neues Wohn-/und Galeriehaus in Mutter-Ey Straße gegenüber der Düsseldorfer Kunsthalle. Die Ausstellung lässt sich heute wohl am ehesten als Gesamtkunstwerk begreifen – Richter etwa richtet seine Installation in Räumlichkeiten ein, die Konrad Lueg zwei Tage zuvor für sein Happening „Kaffee und Kuchen“ mit selbstgestalteten Tapeten („betont kleinbürgerliche Blumenornamente und ein Unterwassermotiv mit Fischen“¹⁵⁶, erinnert Hubertus Butin) ausgestattet hatte. Dies ist insofern interessant, als Luegs „betont kleinbürgerlich“ gestaltete Raumsituation inhaltlich geradezu ideal mit Richters Inszenierung des namenlosen Volker Bradke zu korrespondieren scheint. Die Abzüge der verschiedenen, schärferen wie unschärferen Porträtfotos, die Foto-Vermalung (welche auf einen Schnappschuss von Bradke auf einem Kunstfestival zurückgreift) und den Film inszeniert Richter in Nachbarschaft des in Versalien gefassten Titels der Ausstellung (*VOLKER BRADKE*). Dazu hatte er eine große weiße Flagge ikonenhaft mit einem Porträt Bradkes bemalt, so dass sich das Gesamtkonzept von Richters Inszenierung ohne weiteres als Instant-Heroisierung bezeichnen lässt.¹⁵⁷

Richters Held ist ein Mann mit jungenhaftem Gesicht und schüchternem Lächeln, der noch vor dem Abitur in die vibrierende Düsseldorfer Kunstszene eintauchte und auf beinahe jeder Eröffnung und Vernissage erschien. „Er stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen und scheint in der künstlerischen Boheme eine Art libertäre Gegenwelt gesucht zu haben“¹⁵⁸,

¹⁵⁴ Vgl. Abb. 1

¹⁵⁵ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter, Volker Bradke, Köln 2010, S. 5 ff.

¹⁵⁶ Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010, S. 12 ff.

¹⁵⁷ Vgl. Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010, S. 16 ff.

¹⁵⁸ Hubertus Butin, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010, S. 26.

schreibt Hubertus Butin. Von Richters Künstlerfreund Günther Uecker ist die Aussage überliefert, Bradke verkörpere ein „Klischee zwischen Bürgerlicher Realität [...] und einer Radikalität im Aufbruch.“¹⁵⁹ So kreierte Gerhard Richter mit *Volker Bradke*, der als reale Person in der Galerie auch anwesend ist und gewissermaßen einvernehmlich mit dem Künstler agiert, aus dem nichts heraus eine Ikone, eine Art Pop-Star, einen Mythos. Doch all dies entlarve sich unhaltbar, zumal Bradke kein Medienstar, kein politischer oder ideologischer Führer, geschweige denn ein Mythos gewesen sei, sondern eher eine Art Antiheld von kleinbürgerlicher Normalität, so Hubertus Butin. Die inszenierte Überfüllung eines programmatischen Ideals gesellschaftlichen Ruhmes könne demnach nur ironisch aufgefasst werden.¹⁶⁰ Diese Interpretation liegt natürlich nicht zuletzt vor dem Hintergrund Richters persönlicher Biographie, seinen Erfahrungen mit Propaganda und Ideologie in der DDR, nahe. Mit Blick auf den Film, möchte man jedoch ergänzen, dass Richter mit *Volker Bradke* auch die Darstellungsqualitäten des Mediums selbst einer intensiven Befragung unterzieht. Zentrales Motiv des Filmes ist ein junger Mann, der entweder als Ganzfigur, im Halbporträt oder als Nahaufnahme erscheint. Ohne jede Narration führt dieser vor der fixierten Standkamera Bewegungen aus und vollzieht banale Tätigkeiten – er isst, trinkt, raucht eine Zigarette, durchschreitet den Raum oder steigt auf eine Leiter. Sämtliche der hart hintereinander geschnittenen Szenen sind in unterschiedlichem Grad unscharf, was Richter durch die Defokussierung des Kameraobjektivs einer geliehenen 16-mm Arriflex-Kamera erreichte.¹⁶¹ Mit Ausnahme der vorletzten Szene, in denen Bradke und Richter in dessen Atelier zu identifizieren sind, erscheint Richters Protagonist so unscharf und schemenhaft, dass er teilweise kaum noch zu erkennen ist und sich in den diffusen Kontrasten des Filmes völlig aufzulösen scheint. „Die Filmbilder mutieren in solchen Momenten zu rein ungegenständlichen Lichtbildern, die unsere Einbildungskraft überfordern und mit denen der Künstler den spezifischen Kern des Mediums freilegt, der- zumindest in Augenblicken – aus nichts anderem als aus bewegten Reflexionen des Lichtes zu bestehen scheint“, so Hubertus Butin.¹⁶²

Wenngleich *Volker Bradke* nur einen kurzen Ausflug des Künstlers hinter die Kamera darstellte, so weist seine konzeptuelle wie kompositionelle Grundanlage unübersehbar auf Richters Gespür für die Möglichkeiten und Grenzen dieses Mediums hin. Gewiss beinhaltet *Volker Bradke* besonders auf inhaltlicher Seite ein ironisches Moment, legt dabei jedoch mit

¹⁵⁹ Günther Uecker, zitiert nach; Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008, S. 136.

¹⁶⁰ Vgl. Hubertus Butin, *Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe*, Köln 2010, S. 27 ff.

¹⁶¹ Vgl. Hubertus Butin, *Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe*, Köln 2010, S. 21.

¹⁶² Hubertus Butin, *Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe*, Köln 2010, S. 21.

chirurgischer Präzision die problematischen Erkenntnisqualitäten und -versprechungen des Mediums Film offen.

2.4.1 Licht

Historisch fand das Sehen in der Konfrontation mit den Licht-Bildern der Fotografie und des Film eine neue Herausforderung, waren die Bilder dieser Medien doch gänzlich anders konstituiert als die der altbekannten Bildmedien. Die Fotografie steht nach Paul Virilio aber dabei lediglich am Anfang einer Krise der menschlichen Wahrnehmung, in deren weiterem Verlauf das direkte Licht der klassischen Optik in ein Konkurrenzverhältnis zum indirekten Licht der elektro-optischen und –akustischen Geräte treten würde. Die tradierte Unterscheidung von natürlichem und künstlichem Licht wird durch diese neue Opposition in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht gar obsolet, denn gemeinsam treten die Formen des alten, direkten Lichts gegen das neue, indirekte Licht der Photonen und Elektronen an. Dies ist insofern interessant, als Virilio der menschlichen Wahrnehmung den kritischen Umgang mit Fotografie und Film zutraut, während das indirekte elektro-optische Licht der Datenübertragung die Optik des menschlichen Auges vollständig hinter sich lässt. Für den Menschen nur noch erfahrbar über das elektronische Terminal bildet das indirekte Licht auf der Teilchenebene nur mehr das physikalische Fundament, mit dem der Computer jene Transparenz produzieren zu vermag, mittels derer die Realzeit des Bildes schließlich den Realraum des Sehens verdrängt.¹⁶³

Die Beschleunigungsfunktion des Lichtes manifestiert sich, so Virilio, bereits im Zwischenraum analoger und digitaler Optik unübersehbar in jenen Kameras und Ferngläsern, die für den Einsatz in der nächtlichen Dunkelheit ausgerüstet sind, das heißt Restlicht verstärken können und damit Sichtbarkeit trotz fehlendem Licht zu erhöhen vermögen. Nicht erst im digitalen Raum würde die Zeitfrequenz des Lichtes anstelle der Raumfrequenz der Materie zum entscheidenden Faktor in der Wahrnehmung der Phänomene: „Das Licht der Geschwindigkeit hat dem Sonnenlicht oder der künstlichen Beleuchtung den Rang abgelaufen.“¹⁶⁴ Im Hinblick auf das elektro-optische Licht könne man, so Virilio, von einer der bedeutendsten wissenschaftlichen Errungenschaften seit der Entdeckung des Feuers sprechen: Das indirekte Licht ersetzt das direkte Licht der Sonne oder der elektrischen Edison-Birne, die ihrerseits das Tageslicht ersetzt hatte.¹⁶⁵

¹⁶³ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 26 f.

¹⁶⁴ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 27.

¹⁶⁵ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 27 f.

2.4.2 Lichtbild und Kinematik

Die Fotografie nimmt einen besonderen Stellenwert in den ästhetischen Überlegungen von Paul Virilio ein, steht sie doch am Anfang der Geschichte des Lichtbildes. Um die Bedeutung dieses denkwürdigen, technischen wie kulturellen, Entwicklungsschritts für die Bildproduktion zu unterstreichen, greift er in *Die Sehmaschine*, auf ein Zitat von Auguste Rodin im Gespräch mit Paul Gsell zurück, in dem der französische Bildhauer festhält:

„Nein, es ist der Künstler, der die Wahrheit sagt, und es ist die Photographie, die lügt, denn in der Wirklichkeit steht die Zeit nicht still, und wenn der Künstler es schafft, den Eindruck einer in mehreren Augenblicken ablaufenden Handlung zu erwecken, dann ist sein Werk sicher weniger konventionell als das wissenschaftliche Bild, in dem die Zeit brüsk angehalten wird.“¹⁶⁶

Virilio hält diese später auch von Maurice Merleau-Ponty aufgegriffene These für beachtenswert.¹⁶⁷ Begreift Rodin die Zeit noch in ihrer alten, gewohnten Form als lineare Chronologie, so vermag er das eigentlich Neue der Fotografie nicht zu erfassen. Sie, so Virilio, beziehe sich schlicht nicht mehr auf die vorüberfließende Zeit, sondern im Kern auf die im Wortsinne zu belichtende Zeit, auf die Zeit, die ins Licht gerät. Diese Belichtungszeit sei die legitime Nachfolgerin der historischen Abfolge:

„Die Zeit der Bildaufnahme ist also von Anfang an Licht-Zeit. An die Stelle der überlieferten Chronologie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tritt die ‚Chronoskopie‘ des unterbelichteten, richtig belichtetet und überbelichteten Bildes. [...] Die Belichtungszeit der photographischen Platte ist also nichts anderes als die Zeit (der Zeit-Raum) der Belichtung ihrer lichtempfindlichen Materie durch das Licht der Geschwindigkeit, das heisst durch die Frequenz der die Photonen übertragenen Welle.“¹⁶⁸

Für Virilio ist die wachsende Bedeutung des Lichts ein Kennzeichen der Moderne, denn seit dem 18. und 19. Jahrhundert sei die Zeit mehr und mehr mit der Frage einer mehr oder weniger intensiven Beleuchtung verknüpft, terminologisch spätestens mit dem ‚siècle des lumières‘, dem Jahrhundert der Aufklärung. Die drei gewohnten Zeitkategorien einer linearen

¹⁶⁶ Zitiert nach: Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*, Vortrag im Kunstmuseum Bern anlässlich einer Filmvorführung von „Les images de la guerre“ im Kunstmuseum Bern, Bern 1987, S. 6. Vgl. außerdem: Auguste Rodin, *Die Kunst*, Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Zürich 2002 sowie Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 11 ff.

¹⁶⁷ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964.

¹⁶⁸ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 31.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wurden seitdem zunehmend von zwei Ordnungsbegriffen neuen in den Hintergrund gedrängt: dem Realen (eins zu eins, direkt, live) und dem Aufgezeichneten.¹⁶⁹

Eine Bestätigung der wachsenden Bedeutung der Licht-Zeit, so Virilio, könne man auch in der steten Abnahme der Aufnahmezeit von fotografischen Bildern erkennen, die sich angefangen von mehrstündigen Belichtungen der ersten Fotografien bis zum Schnappschuss radikal verkürzt hat. Im Film, führt Virilio weiter aus, wurde die Verkürzung der Durchlaufzeit der Bilder (angefangen von 17, über 24 bis hin zu 30 Bildern pro Sekunde) vor der Einführung des Fernsehens eine Zeitlang durch die Verlängerung des Raumes, den der Bildträger beansprucht, immer weiter durch die Vorführzeit kompensiert. Vom Kurzfilm über den Videoclip sei parallel zur materiellen Verlängerung des physischen Filmstreifens die Verkürzung der Laufzeit des Filmes zu beobachten. Die Entwicklung von Fotografie und Film steht für Virilio dabei paradigmatisch für den Beschleunigungsimpuls der Moderne:

„Seit mehr als hundertfünfzig Jahren hat die Beschleunigung der Zeit den Fortschritt der photokinematographischen Darstellungen gefördert. Es ist das ‚Licht der Zeit‘ oder, falls man dieser Formulierung nicht so viel abgewinnen kann, die ‚Zeit der Lichtgeschwindigkeit‘, die unsere Umwelt erhellt, und dies in einem Mass, dass sie in unseren Augen nicht mehr als ein der Malerei, der Plastik oder dem Theater vergleichbares ‚Darstellungsmittel‘, sondern als echtes ‚Informationsmittel‘ erscheint. Darauf beruht der ungeheure Aufschwung der Informatik, von der Zeit der elektronischen Rechner bis zu jener der ‚synthetischen Bildwelt‘, der Digitalisierung des Videosignals (wie des Radiosignals), die zur Hochzeilenqualität des Bildes (und zur High-Fidelity des Tons) führt. Als Masseinheit dient nur noch das Bit pro Sekunde, das die in einer ‚Botschaft‘ übertragene Informationsquantität bezeichnet, wobei das Bild die höchste und raffinierteste Form der Information bleibt.“¹⁷⁰

Die Frage nach der Zeit führt Paul Virilio auch zu der Frage nach dem wahren Zeitmaß, jenseits der durch den Menschen konstruierten Zeitsysteme. Nicht die Zahl der vergangenen Jahre, Monate, Tage und Stunden sei das Urmaß, sondern vielmehr der stete Wechsel von Tag und Nacht, das heißt die naturgegebene Regelmäßigkeit des Tages. Es lasse sich also nicht leugnen, dass Schatten und Licht am Ursprung zeitlicher Information stünden und damit als

¹⁶⁹ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 32.

¹⁷⁰ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 33.

Referenz für die Dauer dienten – sowohl quantitativ, als auch qualitativ.¹⁷¹ Von diesem Urzustand ausgehend sei der menschliche Versuch der Zeit habhaft zu werden, das heißt sie zu messen, von einer ständigen Verfeinerung der Datenmessung und -angabe charakterisiert, angefangen von der Stunde der Sonnen- und Sanduhr bis hin zur Sekunde der Quarzuhr. Dieser Art der erkenntnisbezogenen Zeit gegenüber steht das Modell einer organisationsbezogenen Zeit. Und so referiere die Zeitmessung nicht ausschließlich auf das Zifferblatt der Uhr, sondern eben auch auf die Wiedergabe von Einzelbildern auf einem Bildschirm, dem, wie Virilio sagt, Kontrollmonitor der Realzeit. Auf die Bewegung des Uhrenpendels und den Sekundenzeiger der Quarzuhr folge nun die Bewegung des Verschlusses. Es seien die Kameras und ihre Monitore, die sich in Zeitmesser verwandelten, in „Lichtuhrenmodelle“.¹⁷² Das Licht als Referenzgröße für die Zeit gilt entsprechend auch als Referenz für das Sehen. Wenn alles Sichtbare im Licht erscheint, so führt dies letztlich und notwendigerweise zu Erscheinungen, die in absoluter Geschwindigkeit stattfänden. Dies wiederum verlangt nach einem Sehen in Echtzeit, was nur mehr durch die „Sehmaschine“ leistbar, schließlich für das menschliche Auge nichts anderes als Blindheit bedeute:

„Wenn alles, was im Licht erscheint, in seiner Geschwindigkeit erscheint, dieser universellen Konstante, wenn die Geschwindigkeit nicht mehr, wie man bis jetzt glaubte, der Bewegung und dem Transport dient, wenn die Geschwindigkeit in erster Linie dazu dient, zu sehen und die Realität der Fakten zu erfassen, dann muß man die Dauer wirklich unbedingt ebenso ‚ins Licht rücken‘ wie die Ausdehnung. [...] Da die Zeitfrequenz des Lichtes zum bestimmenden Faktor der relativistischen Apperzeption der Phänomene und damit des Relativitätsbegriffs geworden ist, ist also die Sehmaschine im Grunde genommen eine ‚Maschine mit absoluter Geschwindigkeit‘, die die traditionellen Begriffe der geometrischen Optik, das Beobachtbare und das Nicht-Beobachtbare, in Frage stellt. Während die Photo-Kinematographie sich noch in der extensiven Zeit ansiedelte und den ‚suspense‘ – die Erwartungen und die Aufmerksamkeit – begünstigte, siedelt die Video-Infographie in Echtzeit sich von vornherein in der intensiven Zeit an und begünstigt die ‚surprise‘, das Unerwartbare und die Unaufmerksamkeit.“¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 33 f.

¹⁷² Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 34.

¹⁷³ Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 164.

Anstelle der linearen chronometrischen Abfolge mit Ihren Begriffen des „vor“, „während“ und „nach“ trete nun ein „chronographisches“ System auf den Plan, welches mit den schon erwähnten Begriffen „unterbelichtet“, „richtig belichtet“ und „überbelichtet“ arbeite.¹⁷⁴

Nach Virilio ist das indirekte Licht als Ergebnis der Verbindung von Optik und relativistischer Kinematik zu verstehen, in der sämtliche Formen von optischen, graphischen, photographischen und kinematographischen Darstellungen miteinander verschmolzen sind. Unsere Bilder würden zu Schatten der Zeit, allerdings der vorübergehenden, linear fließenden Historie, jener zu belichtenden Zeit. Was mit der „Zeit der photographischen Entwicklung“ begann, dann in der Zeit der „kinematographischen Wiederherstellung“ im Kino wieder zur Bewegung fand, wird mit der computergestützten digitalen Videotechnik zu einer „Zeit der hohen Auflösung“, in der die Erscheinungen nun in Realzeit dargestellt werden können. An diesem Punkt tritt die alte passive geometrische Optik zurück und wird abgelöst von einer aktiven Optik, welche die direkte Transparenz der Materie hinter der indirekten, elektro-optischen Transparenz des Lichtes verschwinden zu lassen vermag. Die unmittelbare Folge sei nichts anderes als der Anbruch eines neuen Zeitalters, in der die „Zeittiefe“ die seit der Renaissance dominierende „perspektivische Raamtiefe“ ablöst.¹⁷⁵ Hatten bereits Fotografie und Film die zeitlichen und räumlichen Transparenzen des Bildes auf höchst komplexe Weise erweitert, kommt es im indirekten Licht des Digitalzeitalters zur „trans-apparence“ der Bilder.

2.5 Exkurs: Trans-apparence

Wie bereits angedeutet, ist die Transparenz ein Schlüsselbegriff in Virilios Beschreibung einer von technologischer Entwicklung geprägten Veränderung menschlicher Wahrnehmung. Für Virilio stellt sich die Frage, was es für die hergebrachte Transparenz des Realraums der Dinge, das heißt etwa die Luft oder das Wasser bedeute, wenn auf das klassische „Intervall“ der Chronologie, das „Interface“ der Realzeit folge, auf die räumliche Distanz, die unmittelbare Sende- und Empfangskraft, sowie auf optische Kommunikation, eine elektro-optische Kommutation. Virilio greift in diesem Zusammenhang auf den Terminus der Deregulierung zurück. Er verweist auf eine Deregulierung, die nicht nur die Sinneserscheinung der Welt erfasse, sondern auch die Transparenz. Der Vollständigkeit

¹⁷⁴ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 35.

¹⁷⁵ „Nach der nuklearen Zertrümmerung des von der Materie beanspruchten Raumes, die zu unserer heutigen politischen Situation geführt hat [1989], steht nun die Zertrümmerung der vom Licht beanspruchten Zeit bevor. Wahrscheinlich führt sie zu einer ebenso folgenreichen kulturellen Umwandlung, in der die ‚Zeittiefe‘ endgültig den Sieg über die seit der Renaissance herrschende perspektivische Raamtiefe davonträgt.“, Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 38.

halber – und auch weil dem Terminus des Intervalls an dieser Stelle kein allzu großer Raum eingeräumt werden kann, sei erwähnt, dass sich unter anderem mit Blick auf Paul Virilio Götz Großklaus intensiv mit den Begriffen „Intervall“ und „Interface“ auseinandergesetzt hat und darauf hinweist, dass die schwindenden Intervalle (und damit Möglichkeiten der Wahrnehmung) zumindest im ästhetischen Raum, das heißt durch die Kunst, wieder rekonstruiert werden können.¹⁷⁶

Etymologisch bedeutet Transparenz (lat. *transparens*) Durchsichtigkeit, respektive eine Qualität des Durscheinens. Physikalisch beschreibt es gewöhnlich eine Form der Lichtdurchlässigkeit, einen Körper der trotz der Dichte des Stoffes etwa ein dahinter befindliches Objekt sichtbar und erkennbar werden lässt. Nach Virilios „Interface“ der Realzeit verändert die Transparenz fortan dahingehend ihren Charakter, als sie ihre Verfasstheit nicht länger durch das Licht (gleich ob natürlich oder künstlich) erhält, sondern allein durch die Geschwindigkeit der Teilchen, das heißt, die sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegenden Elektronen, Photonen und Lichtquanten.¹⁷⁷ War es zunächst das Licht, welches die Erscheinungen über die menschlichen Sinne erfassbar und erkennbar werden ließ, ist es nun die unmittelbare Geschwindigkeit selbst, die das Sehen ermöglicht. Damit ist die Transparenz nicht länger nur auf die für das menschliche Auge sichtbaren dinglichen Erscheinungen der Welt anwendbar, sondern meint fortan auch die Durchlässigkeit der unmittelbar und auf Distanz übertragenen Erscheinungen. In Erweiterung des französischen Terminus für die Erscheinungen des Realraumes („*apparences*“) schlägt Virilio die Einführung einer neuen Kategorie vor: die „*trans-apparence*“ der Realzeit, die an die Stelle der traditionellen Transparenz des Realraumes, dessen Wasser, Luft oder Glas, trete.¹⁷⁸ Einher mit der Überwindung der materiellen Transparenz gehe der Übergang zu einer neuen Optik, und zwar einer bereits beschriebenen „aktiven“ Optik, welche auf den Entwicklungen der Opto-Elektronik und radio-elektrischen Bildproduktion fuße, die ihrerseits die passive Optik der Teleskope und analogen Kameras abgelöst habe:

„[...] die Wellenoptik ist der klassischen geometrischen Optik an die Seite getreten.

Gleich wie nun neben der euklidischen Geometrie eine nicht-euklidische oder topologische Geometrie zur Verfügung steht, findet man neben der passiven Optik der

¹⁷⁶ Vgl. Götz Großklaus, *Medien-Bilder*, Frankfurt am Main 2004, S. 169 ff. Außerdem: Götz Großklaus, *Medium und Zeit. Zum Verschwinden des zeitlichen Intervalls*, in: *Kunstforum International*, Bd. 151, 3/2002 (*Dauer – Simultaneität – Echtzeit*), S. 216.

¹⁷⁷ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 16.

¹⁷⁸ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 17.

Geometrie der Objektivlinsen in Kameras und Teleskopen die aktive Optik der Tele-
Topologie der elektro-optischen Welle.“¹⁷⁹

In diesem Kontext von zentraler Bedeutung für die Entwicklung ist das Aufkommen der Informationstechnologie und Informatik. Nach Virilio entstünden parallel zur unmittelbaren Übermittlung eines Radio- oder Videosignals spezifische optische Eigenschaften, die durch Informatik bedingt seien, respektive die Digitalisierung der Informationen des übertragenen Bildes. Die optische Aufnahme und Rekonstruktion der Erscheinung beruhe nicht länger ausschließlich auf der Geometrie der Linsen und Objektive, sondern erweitere sich in eine Bildpunkt-, oder Pixel-basierte Aufteilung des Bildes durch den Computer. Die Digitalisierung des Videobildes ermögliche eine höhere Auflösung des übertragenen Bildes einer Erscheinung. Ob dies, wie Virilio behauptet, die Linse und deren Qualitäten vollständig obsolet werden hat lassen, darf (noch) angezweifelt werden, richtig ist jedoch, dass die Rechengeschwindigkeit einen immer entscheidenderen Anteil an der optischen Darstellungsrekonstruktion hat. In jedem Falle habe man es auch hier, so Virilio, mit der Überlegenheit der Lichtgeschwindigkeit über die erhellenden Qualitäten der Lichtstrahlen zu tun.¹⁸⁰ Dem digitalen Bild misst Virilio insgesamt eine doppelte technische Überlegenheit bei: „Auf der einen Seite erhellt die Geschwindigkeit der Elektronen und Photonen dank des Video-Empfangs der übertragenen Erscheinungen (Videoskopie, die die klassische Teleskopie verbessert) alles, was sich in der Ferne befindet, auf indirekte Weise. Auf der anderen Seite verbessert die Geschwindigkeit, mit der der Computer die das Bild konstituierenden Pixels berechnet, die Auflösung und Schärfe dieses Bildes und verdrängt mit die optische Qualität der Objektive und Linsen (sogar der weichen Linsen der neuen Teleskope) in den Hintergrund.“¹⁸¹

Dieses elektronische, „bessere Sehen“ eines durch Technologie höher aufgelösten Bildes der Realwelt fußt gleichsam auf der Schnelligkeit der Übermittlung der synthetisierten Erscheinungen, ist somit nicht länger von der Transparenz der Atmosphäre und Dinge bedingt. An diesem Punkt wird noch einmal deutlich, dass Virilio Geschwindigkeit als Beziehung, als Relation zwischen den Phänomenen definiert, das heißt Geschwindigkeit kein Phänomen per se ist. Oder mit Virilios Worten: „sie ist Relativität selbst, die Transparenz der

¹⁷⁹ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 17.

¹⁸⁰ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 18.

¹⁸¹ Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 18.

Realität der Erscheinungen, doch eine ‚zeitlich-räumliche Transparenz‘, die die rein räumliche Transparenz der linearen Geometrie der optischen Linsen ablöst.“¹⁸²

Der Begriff der „trans-apparence“, bezeichnet also die übertragenen elektronischen Erscheinungen, die unabhängig von der räumlichen Distanz für den Beobachter über ein spezifisches Interface sichtbar werden. Der Beobachter steht dabei, so Virilio, in völliger Abhängigkeit zum beobachteten Objekt, mit dem er aufgrund der Unmittelbarkeit des Interface oder Terminals untrennbar verbunden sei.¹⁸³ Es handelt sich mit anderen Worten um ein Zeit und Raum durchdringendes Sehen, das die Wahrnehmung auf übergeordneter Ebene auf gänzlich neue Herausforderungen stellt – oder am Ende bar jeder Materialität und Körperlichkeit unmöglich macht.

2.5.1 Raum und Transparenz: Gerhard Richters Scheiben

Gleichwohl in analoger Form ist die komplexe Verhandlung von Räumlichkeit neben der Auseinandersetzung mit medienspezifischen Dispositionen ein wesentliches Merkmal von Gerhard Richters Kunst. Sie findet nicht nur in seiner Beschäftigung mit Fotografie und Malerei eine wichtige Ausdrucksform, sondern auch in seinen plastischen Werken. Mit Bezug auf Richters *Glasscheiben*, die Serie entsteht ab 2002, hat Dorothee Brill richtigerweise daran erinnert, dass Richters Auseinandersetzungen mit Verwischung und Unschärfe eben nicht nur in seinen Foto-Vermalungen thematisiert wird, sondern etwa auch in seinen Vorhang-, Fenster- und Wolkenbildern. Gemeinsam sei diesen Arbeiten vor allem eine unübersehbare Thematisierung von Räumlichkeit:

„Es ist das vieldeutige Spiel mit der traditionellen Interpretation des Bildes als räumlich begreifbar gemachter Repräsentation eines realen oder imaginären Gehaltes; das Bild als Fenster in eine fingierte Realität. Diese Interpretationsweise wird dann möglich, wenn der Bildraum als Kontinuum des Realraumes gedacht werden kann, der vorgestellte Bildraum also in eine imaginierte räumliche Verwandtschaft mit dem Realraum zu setzen ist.“¹⁸⁴

Für den Betrachter ergibt sich in dieser Konstruktion von Raum die Chance einer reflektierten Betrachtung von Welt. Im Rückgriff auf Leo Steinberg formuliert Brill:

¹⁸² P. Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 19.

¹⁸³ Vgl. P. Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 19 f.

¹⁸⁴ Dorothee Brill, *Da hört es auf*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama* (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 243.

„Die Auffassung vom Bildraum als Illusionsraum, der in seinen Gesetzmäßigkeiten dem uns Bekannten und Erfahrbaren entspricht, ermöglicht dem Betrachter, sich aus dem Bild heraus einen Standort zuzuweisen. Diese Verortung setzt voraus, dass uns das Bild Anhaltspunkte gibt, mit deren Hilfe wir die uns bekannte Raumordnung auf das Bild übertragen können. Die imaginäre Platzierung des Betrachters in dem vorgestellten Kontinuum zwischen Erfahrungsraum und Bildraum wird dann unmöglich, wenn das Bild keinen Dingbezug zur sichtbaren Welt mehr zulässt, wenn es also nicht nur vollständig abstrakt ist, sondern die abstrakten Formen keine Möglichkeit bieten, Räumlichkeit überhaupt zu assoziieren.“¹⁸⁵

Wie wichtig der spezifische Raumbezug im Spannungsfeld von Gegenständlichkeit und Abstraktion in Richters Kunst ist, zeigt paradigmatisch das Gemälde *Tisch* von 1962 (Elger 1), welches sinnigerweise den Auftakt bietet zu Richters *catalogue raisonné*. Beinahe lakonisch verknüpft das Werk die Abbildungsfunktion der Malerei mit einem abstrakten, gestischen-selbstreflexiven Moment. Mit der Verbindung der abstrakten und gegenständlichen Potentiale der Malerei geht in Richters Bildern die beständige Akkumulation von Fragen zu Raum und Wahrnehmung einher. Seine Bilder sind Fenster zur Welt, problematisieren deren Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit, aber auch die Wahrnehmung des Betrachters, die zur Annäherung an die Welt unverzichtbar ist.¹⁸⁶ Mit anderen Worten ist die physisch-menschliche Wahrnehmung auch in diesem Kontext unverzichtbare Referenz für die Aneignung der Welt.

Auf die eine unmittelbare Verbindung von Richters frühen Foto-Vermalungen und seinen Scheiben-Installationen weist wiederum Dietmar Elger hin. *7 stehende Scheiben* (Elger 879-1, 879-2) evozierten „eine ständig wechselnde Wahrnehmung optischer Brechungen, Irritationen und Illusionen, aufscheinender und wieder verschwindender Bilder. Die Scheiben überlagern einander und erzeugen mehrfache Spiegelungen und Verunklärungen und ähneln darin tatsächlich Richters frühen Fotobildern“¹⁸⁷.

Schon in seinen frühesten Jahren beginnt Gerhard Richter Glas und Spiegel als Materialien in seine künstlerische Produktion miteinzubeziehen, doch erst 2002 vollzieht Richter im

¹⁸⁵ Dorothee Brill, *Da hört es auf*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 244.

¹⁸⁶ Vgl. Dorothee Brill, *Da hört es auf*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 245, sie schreibt: „Ein Bild bleibt bei aller Abstraktion immer im Ansatz der ‚Blick aus dem Fenster‘, also der hypothetische Blick in die sichtbare oder als sichtbar vorstellbare Welt. Doch dieser Rückbezug resultiert für Richter nicht aus der Überzeugung, dass diese Welt tatsächlich unserer Wahrnehmung entspricht, sondern dass unsere Wahrnehmung bei aller Unbelastbarkeit das Referenzsystem ist, das uns in der Annäherung an die Welt zur Verfügung steht.“

¹⁸⁷ Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2008, S. 379.

flächigen Einsatz der Glasscheiben die vollständige Überantwortung der Qualitäten seiner Tafelbildes in die Rauminstallation.¹⁸⁸ Mit farbigen und unfarbigen Spiegeln oder der Zeichnung *Bild und Spiegel, mit Glasplatte abgesperrt* aus dem Jahr 1976 (WVZ Zeichnungen 76-10) hatte der Künstler schon früher in diese Richtung gedacht und die konzeptionelle Skizze zu seiner Glasscheiben-Serie geliefert. Die Zeichnung, die eine Ausstellungsansicht darstellt, zeigt einen schmalen Raum, in dem ein Gemälde und ein Spiegel gegenüber voneinander hängen, wobei dem Betrachter der konkrete Zutritt zum Raum durch eine eingehängte Glasscheibe verwehrt wird. Dieser kann die Werke im Raum also nur durch die Scheibe hindurch rezipieren:

„Richter inszeniert hier eine didaktische Menagerie von Bildkonventionen und -konzeptionen, indem er das ‚Bild als Illusionsraum‘ mit dem ‚Bild als Spiegel‘ der Welt‘ und dem ‚Bild als Fenster‘ in einen lakonischen Dialog über Modi der Bildinterpretation setzt. Er vollzieht die buchstäbliche ‚Fleischwerdung‘ des Bildes im Fenster und lässt in der Folge den Bildraum zum Realraum werden. So wird die physische Relation des Betrachters zum Werk frei von jeder virtuellen Komponente. Wenngleich sich der Betrachter in seiner Vorstellung auf die andere Seite der Glasscheibe versetzen mag, die ihn in Richters Skizze von den dahinter befindlichen Werken fernhält, so ist auch dieser antizipierte Standort im Realraum beheimatet.“¹⁸⁹

Dabei, so Dorothee Brill, zielt Richter auf die Erkundung der Grenzen des Bildes, jedoch ohne diese zu überschreiten. In letzter Konsequenz seien die Scheiben in ihrer Transparenz auch ein Platzhalter für den Betrachter-Blick durch ein Gemälde in die Welt. Denn für seine Scheiben verwendet Richter eben kein einfaches Fensterglas, sondern Antelio-Glas, welches die einfallenden Strahlen stärker reflektiert als normales Glas und den Blick damit unmissverständlich auf den Realraum zurückverweist. In dieser sehr eigenwilligen und realitätsbezogenen Form der Transparenz unterstreicht das Werk die Verbindung mit seiner Umwelt – es kann durch seine direkte Reflektion praktisch nur im Realraum existieren.¹⁹⁰ Der Betrachter wird in den Scheiben also unvermittelt an seine eigene Wahrnehmung des Werkes und der umgebenden Welt erinnert. Rachel Haidu hat in diesem Kontext darauf hingewiesen, dass Richters *11 Scheiben* (Elger 886-4) aus dem Jahr 2004 und weitere

¹⁸⁸ Vgl. Dorothee Brill, *Da hört es auf*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 248.

¹⁸⁹ Dorothee Brill, *Da hört es auf*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 248 f.

¹⁹⁰ Vgl. Dorothee Brill, *Da hört es auf*, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 248. Brill formuliert noch radikaler: „[...] mit seiner Reflektion zeigt es ein Bild, das in seiner kausalen Unmittelbarkeit und visuellen Übereinstimmung mit der gegebenen Situation weder eine Bildinterpretation noch eine Raumkonstruktion zulässt, die nicht mit der Realsituation identisch wäre.“

Glasarbeiten aus dem Jahr 2005 sich in der Größe auf das menschliche Maß beziehen und der kalten, industriellen Materialität des Werkes somit eine anthropomorphe Qualität verkörpern.¹⁹¹ Im Unterschied zu den eher prismatischen Effekten von *7 stehende Scheiben* zeichneten sich *11 Scheiben* durch eine spezifische Dualität von nicht zu ergründender Tiefe und endloser Reichweite aus:

„Mit ihrem leicht grünlichen Schimmer und ihrer beiläufigen Rückwärtsneigung lassen uns die übereinandergestapelten *11 Scheiben* mehr wahrnehmen als das, was sich ‚hinter‘ uns befindet. Gekippt und stark spiegelnd, tritt durch sie auch die Decke hinter uns in unser Blickfeld: eine subtile Umkehrung eines der Grundsätze der Phänomenologie. Gleichzeitig werden die Kanten jeder der zehn Scheiben, die unter obersten Schicht liegen, zunehmend ‚unschärfer‘, wenn man durch sie hindurchsieht, so als sollte die oberste Scheibe als eine Oberfläche präsentiert werden, die sich in graugrüne Tiefen auflöst, je tiefer man in sie hineinstarrt. Die *11 Scheiben* sind also sowohl weit ausdehnend, als auch verwirrend, sowohl spiegelnd, als auch klärend, denn im Gegensatz zu einem Spiegel stützen sie die Tiefe und leisten der Weite Vorschub: Sie sind keine reine und brutale Unterbrechung des Blicks.“¹⁹²

Gerade *11 Scheiben* verkörpern auf vielen Ebenen die für Richter so typische Dialektik scheinbar gegenteiliger Eigenschaften, etwa von Unschärfe und Klarheit, von Spiegelung und Durchsichtigkeit, von Oberfläche und Tiefe. In Ihrer Konstruktion von betonter Einfachheit vermögen Sie auf eindrucksvolle Weise die besondere Bedeutung des Realraumes, respektive der Wirklichkeit für die menschliche Wahrnehmung zu unterstreichen. Nicht zuletzt in der Anspielung auf die menschliche Gestalt beinhalten Sie überdies ein anthropomorphes Moment.

2.6 Zur Wahrhaftigkeit des Bildes

Die Wahrhaftigkeit eines Bildes, bemerkt Paul Virilio, sei bedingt von der Bewegung des Körpers, insbesondere des Auges im Raum. Letzteres nähert sich einem zu erfassenden Objekt über eine Vielzahl winziger Bewegungen und vermag einen Gegenstand so Schritt für Schritt abzutasten. Wenn diese Form der Wahrnehmung allerdings gestört oder zum Erliegen gebracht würde, etwa durch ein optisches Instrument, so müsse es nach Aldous Huxley die notwendigen Bedingungen für die Wahrnehmung des natürlichen Sehprozesses missachten, gar zerstören. Denn letztlich sei es der verzweifelte Versuch des Subjektes über die

¹⁹¹ Rachel Haidu, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 203 f.

¹⁹² Rachel Haidu, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 205.

vollständige Erfassung des Ganzen möglichst viel und gut zu sehen, beraubt es sich im Scheitern doch um just jene Mittel, der es sich zum Schauen originär bedient.¹⁹³ Zu Beginn von *Die Sehmaschine* ausführlich zitiert, schließt Virilio hier an Auguste Rodin an, von dem im Gespräch über Théodore Gericaults *Le Derby d'Epsom* (1821)¹⁹⁴ die Äußerung überliefert ist, dass in der Gleichzeitigkeit der Darstellung das Gesamtbild zwar falsch sei, es jedoch richtig würde, betrachte man die einzelnen Bestandteile nacheinander. Es sei letztlich nur diese Wahrheit die zähle, jene, die uns in Auge springe.¹⁹⁵ Die Wahrhaftigkeit des Ganzen schließlich werde erst durch die Ungenauigkeiten von Einzelheiten ermöglicht, die im Sehen als ebenso viele materialisierte Anhaltspunkte zu Zeugen des Dargestellten würden, derer das zu sehende Kunstwerk unweigerlich bedürfe. Durch die Entwicklung der Photographie, respektive des photographischen Bildes, würde die Aufteilung der Dauer automatisch aufgehoben, denn sobald die Momentaufnahme Anspruch auf wissenschaftliche Exaktheit der Einzelheiten (Einzelbilder) erhebe, verfälsche sie im Festhalten an der Momenthaftigkeit eine vom Zeugen empfundene „Zeitbedingtheit“.¹⁹⁶ Die Bildproduktion des zeitgenössischen Kino sei von einem ähnlichen Phänomen geprägt, bestehe doch eine permanente Differenz von (durch das Auge des Kameramanns wahrgenommenen) Gesamtbild und des (durch das Kameraobjektiv festgehaltenen) Bildausschnitts:

„Aber was sieht man, wenn der durch dieses Visier eingeengte Blick auf einen Zustand struktureller, starrer und praktisch unveränderlicher Beweglichkeit reduziert wird? Man sieht nur die vom Zyklopenauge des Objektivs eingefangenen momentanen Ausschnitte und das zuvor substantielle Sehen wird zu einem rein zufälligen Sehen.“¹⁹⁷

Trotz der fortwährenden Debatte um das Problem der Objektivität der gedanklichen und instrumentellen Bilder sei, so Virilio, die revolutionäre Veränderung des Sehens mehr oder weniger unbemerkt eingetreten, und die Fusion, bzw. Konfusion von Auge und Objektiv, der Übergang vom Sehen zum Visualisieren einem quasi geräuschlosen Vollzug unterworfen. Während der menschliche Blick erstarrte und seine natürliche Geschwindigkeit verlor, verabschiedeten sich die Filmaufnahmen von der trägen Pose und wurden immer schneller und dynamischer. Heute, bemerkt Virilio lakonisch und nicht ganz ohne Polemik, ginge es für Berufs- und Amateurfotografen gleichermaßen eher darum Aufnahmen zu „schießen“. Indem

¹⁹³ Vgl. Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*, Bern 1987, S. 7 f.

¹⁹⁴ Vgl. Abb. 3

¹⁹⁵ Vgl. Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*, Bern 1987, S. 7. Außerdem: Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 11 f.

¹⁹⁶ Vgl. Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 40 f.

¹⁹⁷ Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*, Bern 1987, S. 8.

sie sich zuvorderst auf die Geschwindigkeit und schiere Menge der von ihren Apparaten produzierten Bilder verlassen könnten, würden sie eher zu Zeugen ihrer eigenen Fotografie, denn zu Zeugen einer abgebildeten Wirklichkeit.¹⁹⁸ Virilio fasst zusammen:

„Mit den ersten optischen Geräten (Mikroskop, Fernrohr, etc.) und dann mit den Bildgeräten (Kino, ermöglicht durch die Erfindung der Momentaufnahme; Fernsehen; Video; aber auch durch den Einsatz schnellerer Fahrzeuge) hörte die lebende Welt in der Tat allmählich auf, materieller Anhaltspunkt zu sein, wir gaben sie auf zugunsten eines gefühllosen, unfühlbaren Universums ohne Geruch, ohne Geschmack, diese Hölle der Bilder, in der sich laut Abel Gance jede Hoffnung verliert. [...] Indem wir das Lokalisationsfeld verliessen, in welchem die Beständigkeit und die Komplexität unserer Empfindungen angesiedelt waren, in die Sphäre unseres Seins, verloren wir in kurzer Zeit diesen obskuren Glauben der Wahrnehmung, der unser stilles Leben in Frage stellt, dieses Gemisch von Welt und von uns, das der Reflexion vorausgeht. Es ging nicht mehr wie bei Galileis Fernrohr um das Problem der relativen Unsichtbarkeit der Schwankungen ferner Himmelskörper, sondern um den durch die technischen Geräte erbrachten Nachweis unserer Unfähigkeit, die Zusammensetzung der Geschwindigkeiten einer uns doch bekannte Welt zu erfassen.“¹⁹⁹

Ironischerweise schwindet mit dem Verlust der lebenden Welt als Referenz menschlicher Wahrnehmung auch die Möglichkeit einer Reflexion der eigenen Umwelt und den Bildern der optischen Geräte. Bereits Jahrzehnte vor der mittlerweile erfolgten Einführung in den Massenmarkt befasst sich Paul Virilio mit der Technologie der Virtual Reality, die er im Kontext oben skizzierter Problematik überaus kritisch betrachtet. So verweist er in *Sehen ohne zu sehen* auf neueste Entwicklungen der Optik der Realzeit, beschreibt etwa einen von der NASA und der Johns Hopkins University entwickelten revolutionären Prototypen, dessen Technik heute in Form von Virtual-Reality Systemen wie *Oculus Rift* jedem Konsumenten offen stehen. Zunächst als medizinische Unterstützung für Sehbehinderte konzipiert, war der Apparat zunächst als opto-elektronische Prothese entwickelt worden, der physiologische Einschränkungen des Sehvermögens automatisch durch ein angepasstes Videobild ausgleicht. Obschon die technologischen Wurzeln auch hier militärischer Natur sind, substituieren sie für Paul Virilio nun mehr vor allem das direkte, natürliche Licht und führten in letzter

¹⁹⁸ Vgl. Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*, Bern 1987, S. 9.

¹⁹⁹ P. Virilio, *Das öffentliche Bild*, Bern 1987, S. 10 f.

Konsequenz in das hermetische Dunkel einer Wohnung ohne Fenster, die von innen heraus durch das indirekte Licht der „Elektro-Optik“ beleuchtet würde.²⁰⁰

In diesem Sinne vermittelt Virilios Bestandaufnahme über das Sehen und dessen Zukunftsaussichten das wenig positive Szenario einer Welt, in der das direkte Sehen zunehmend abgelöst wird und das Verschwinden der visuellen Subjektivität und Autonomie droht.

2.6.1 Das Sehen der Objekte

In einem kurzen Rekurs betrachtet Paul Virilio in seinem Vortrag *Das öffentliche Bild* Michael Kliers Film *Der Riese* (1983)²⁰¹. Kliers Konzept des Filmes sah eine einfache Montage von Bildern automatischer Überwachungskameras aus deutschen Großstädten vor. Für Virilio markiere Kliers Video-Essay einen Paradigmenwechsel, der sich durch die Eliminierung des Fotografen, respektive Kameramannes auszeichne. Der Dokumentations-, respektive Bildproduktionsprozess könne fortan automatisiert verlaufen:

„Dieser feierliche Abschied vom Menschen hinter der Kamera, das totale Verschwinden der visuellen Subjektivität in einer technischen Leistung, diese Art permanentes Pan-Kino, das ohne unser Wissen aus unseren alltäglichen Handlungen Kino- und neues Sichtmaterial produziert, einen neuen, unbestechlichen und indifferenten Rohstoff des Sehens, ist weniger das Ende einer Kunst – nicht nur derjenigen von Klier oder der Videokunst der siebziger Jahre, dieses illegitimen Kindes des Fernsehens – als vielmehr der Ausgangspunkt für das seit mehr als einem Jahrhundert andauernde unerbittliche Vordringen der Darstellungsverfahren sowie ihrer militärischen, wissenschaftlichen und polizeilichen Gerätschaften. In der Tat erlebten wir mit dem Einfangen des Blickes in

²⁰⁰ Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 22 f.: „Das an ferngelenkten Robotern erprobte elektro-optische System ist eines der Ergebnisse der Forschungen, die das Militär zur Entwicklung der zukünftigen ‚Sehmaschine‘ unternimmt. Neueste Entwicklungen zur Automatisierung der Wahrnehmung haben das erklärte Ziel, die unmittelbare durch eine ‚gesteuerte‘ oder indirekte Wahrnehmung zu ersetzen, bei der die Geschwindigkeit der Elektronen das Licht der Sonnenstrahlen oder elektrischer Lampen wirkungsvoll ersetzt. Neben den aufsehenerregenden Forschungen von Scott Fischer, der – ebenfalls im Auftrag der NASA – den als Helm zu tragenden Simulator eines interaktiven virtuellen Umfeldes entwickelt, das heißt, ein tragbares Gerät, das dem Bordsimulator von Jagdflugzeugen gleicht, zeugt auch die Videobrille auf einem bescheideneren Niveau von der bevorstehenden Umwandlung der Augenoptik in eine gewöhnliche Elektro-Optik. Niedergang des Blicks, des direkten Sehens, zugunsten einer bisher unbekanntenen Industrialisierung des Sehens, da diese radio-elektrischen Bilder der Realzeit die Betrachtung der Umwelt verbessern und eines Tages gar ersetzen könnten. Das direkte Licht der Sonne, von Kerzen oder von elektrischen Lampen wird nach und nach durch das künstliche und indirekte Licht der Elektronik und Photonik ersetzt, nach dem Beispiel jener japanischen Wohnungen, die kein Fenster haben, doch durch Glasfaserkabel erhellt werden.“

²⁰¹ Vgl. Abb. 4

ein Visier das Auftauchen eines Mechanismus, der nicht mehr simuliert, sondern substituiert, der schliesslich zum letzten Filmtrickverfahren der Kino-Illusion wurde.“²⁰²

Ungeachtet der Tatsache, dass Kliers Film eben auch selbst jene von Virilio skizzierte Probleme des Sehens und der Autorschaft des Blickes adressiert, darf man fragen, was diese Implikationen dies für die Zukunft der Wahrnehmung bedeuten. Das „Sehen ohne Blick“ beschreibt Virilio 1989 noch als Zukunftsprojekt, als „Visionik“, in der die computergesteuerte Videokamera das Bild nicht länger für einen Zuschauer, sondern für den Computer selbst liefert, der nur mehr über die Fähigkeiten verfügt, die Umgebung eigenständig zu untersuchen und diese Ergebnisse selbstständig zu interpretieren. Dreißig Jahre später ist die Technik diesem automatisierten Wahrnehmungsprozess erheblich näher gekommen, so dass der Moment des vollständigen Abtretens des Analyse- und Interpretationsanspruchs einer wahrnehmbaren Realität an die Maschine nicht mehr fern scheint.²⁰³ Wichtig seien:

„Nicht nur die Fragen der Kontrolle und Überwachung und Tätigkeiten samt dem Verfolgungswahn, den dies möglicherweise zur Folge hat, sondern auch die philosophische Frage dieser letzten Dichotomie des Gesichtspunktes, diese ungleiche Aufteilung der Wahrnehmung und Umgebung zwischen dem Belebten, dem lebendigen Zeugen, und dem unbelebten Objekt, der Sehmaschine.“²⁰⁴

Für Virilio stellt sich die Frage nach den Qualitäten des virtuellen Bildes, nach einer sämtlicher direkter Anhaltspunkte und Referenzen beraubten Bildwelt, die auf nichts weiteres zurückgreifen kann, denn ein visuelles doch unbelebtes Gedächtnis. Diese Fragen zur „Industrialisierung des Sehens“, so Virilio, seien von einer fortgeschrittenen Kommunikationsgesellschaft notwendigerweise zu stellen und dies sicherlich nicht zuletzt auch von den bildenden Künstlern.

2.6.2 Der subjektive Blick

Das subjektive Moment des Bildes stellt ein wesentliches Merkmal von Gerhard Richters Werken dar und lässt sich als konstruktiver Lösungsvorschlag gegenüber des technischen Blickes eines „industrialisierten Sehens verstehen“. Zwar selten herausgestellt, steht diese Facette von Richters Konzept nicht zwingend im Widerspruch mit Benjamin Buchlohs

²⁰² P. Virilio, Das öffentliche Bild, Bern 1987, S. 20 f.

²⁰³ Vgl. P. Virilio, Das öffentliche Bild, Bern 1987, S. 33.

²⁰⁴ P. Virilio, Das öffentliche Bild, Bern 1987, S. 34.

vielzitierten Überlegungen zu einer akzidentell-aleatorischen Objektivität in Richters Werk (diese relativierte er in späteren Jahren durchaus, vor allem mit Blick auf die Foto-Vermalungen – für die abstrakten Arbeiten mag sie dennoch Gültigkeit besitzen), soll jedoch daran erinnern, dass ein kritischer Auswahlprozess des Motivs die Grundlage von Richters Foto-Vermalungen und insbesondere den Landschaften bildet. Im Gespräch mit Benjamin Buchloh bemerkt Gerhard Richter zum nur vordergründig Zufälligen seiner Motive:

„GR: Also beliebig waren die Motive nie, dazu habe ich mir viel zuviel Mühe geben müssen, um überhaupt mal ein Foto zu finden, das ich benutzen konnte.

BB: Also war die Auswahl in jedem Fall sehr kompliziert und deutlich motiviert? Dann ist meine Behauptung im Pariser Katalog (vgl. Gerhard Richter, Centre national d'art et de culture, Georges Pompidou – Musée national d'art moderne, Paris 1977), wo ich geschrieben habe, dass es im Grunde vollkommen beliebig sei, welches Foto Du gemalt hättest, sehr problematisch?

GR: Vielleicht war es gut, wenn es so aussah, als wäre alles zufällig und beliebig gewesen.

BB: Welches waren denn die Kriterien der Auswahl von Fotos in Deiner Ikonografie?

GR: Ganz bestimmt inhaltliche – die ich früher vielleicht verleugnet habe, indem ich behauptete, mit Inhalt habe das gar nichts zu tun, weil es eben nur darum ginge, ein Foto abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren.“²⁰⁵

Richter betont rückblickend also einen klar inhaltlich motivierten Auswahlprozess von Fotos als Grundlage seiner Gemälde. Die damit einhergehende Subjektivität als Charakteristikum von Richters Werken ist insofern hochinteressant, als es gerade die von Virilio beschriebene vorgebliche und unwidersprochene Objektivität der Kamera und anderer „Sehmaschinen“ unterläuft. Gerhard Richter unterstreicht dies unter anderem auch in dem bereits zitierten Gespräch mit Rolf Schön:

„RS: Wie objektiv im Sinne einer Dokumentation ist Ihre Fotomalerei?

GR: Gar nicht. Objektiv können erstmal nur Fotos sein, weil sie sich auf ein Objekt beziehen, ohne selbst Objekt zu sein. Ich kann sie aber auch als Objekt ansehen und sie darüber hinaus zum Objekt machen, indem ich sie zum Beispiel male. Danach können und sollen sie nicht mehr objektiv sein, genausowenig, wie sie etwas dokumentieren

²⁰⁵ Benjamin H. D. Buchloh, Interview with Gerhard Richter, 1988/1989, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 174. Tatsächlich hatte sich Gerhard Richter in früheren Jahren vermehrt bemüht, den Eindruck zu erwecken, seine Motivauswahl geschehe völlig zufällig.

sollen, weder Wirklichkeit, Anschauung. Sie selbst sind ja Wirklichkeit, Anschauung, also Objekt, können also nur dokumentiert werden.

RS: Misstrauen Sie der Realität, weil Sie auf Ihren Bildern von Fotos ausgehen?

GR: Ich misstrauere nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiß, sondern dem Bild von Realität, das uns unsere Sinne vermitteln und das unvollkommen ist, beschränkt. Unsere Augen haben sich ja entwickelt zum Überleben; dass wir auch Sterne sehen können, ist purer Zufall. Und weil wir uns damit nicht abfinden können, unternehmen wir sehr viel, z.B. auch malen und fotografieren, aber nicht im Sinne von Ersatz von Wirklichkeit, sondern hier im Sinne von Werkzeug.²⁰⁶

Tatsächlich verweist Gerhard Richter darauf, dass er gerade seine Landschaftsgemälde auf Grundlage eines besonders kritischen subjektiven Auswahlprozesses male. So sehe er unzählige Landschaften, von denen er eine aus einhunderttausend fotografiere. Auf Basis von vielleicht einem aus einhundert Fotos entstünde dann ein Gemälde.²⁰⁷

Über die subjektiv motivierte Auswahl vor der Kamera und am Lichttisch gelingt dem Künstler so der Einstieg in ein bildkünstlerisches Werk, was in seiner ihm eingeschriebenen Subjektivität wiederum einen Verhandlungsraum mit dem Betrachter eröffnet. Richters unscharfe Foto-Vermalungen verweisen in ihrer subjektiven Konstitution also nicht zuletzt auf die notwendige Verhandlung des zu Sehenden, respektive des durch den Betrachter Gesehenen. Diese Kopplung von Betrachter und Kunstwerk hat auch Peter Foster für Richters Landschaften festgestellt.²⁰⁸ Die Unschärfe leistet eine Kritik der Erkenntnisproblematik des Lichtbildes und vermag in der zarten Vagheit der gemalten Erscheinung auf die Fragilität des Bildes als solches wie auch auf zwingend notwendige Differenzierungen der Wahrnehmung und des Sehens Bezug zu nehmen. Im Gespräch mit Benjamin Buchloh geht Richter noch einen Schritt weiter, wenn er in der subjektiv-differenzierten Erfahrung eine Grundvoraussetzung menschlicher Existenz gegenüber einer „totalen Desublimierung“ sieht.²⁰⁹

²⁰⁶ Rolf Schön, *Unser Mann in Venedig*, 1972, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Köln 2008, S. 60.

²⁰⁷ Gerhard Richter, *Notizen 1986*, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 164.

²⁰⁸ Vgl. Peter Foster, *Verborgene Weltsichten entdecken – Landschaft als Chiffre*, in: *Ausst. Kat. Landschaft als Weltsicht*, Stiftung Situation Kunst Bochum, Kunsthalle zu Kiel, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz, Bonnefantenmuseum Maastricht 2010-2012, Spangenberg 2010, S. 233.

²⁰⁹ Benjamin H. D. Buchloh, Interview, November 2004, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter*, Marian Goodman Gallery, New York 2005, S. 59-70, nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 507: „BB: Aber bestimmte Formen der Subjektivität oder der differenzierten Erfahrung sollen gerettet werden gegen das gesellschaftliche Projekt einer totalen Desublimierung? Du bist doch ein konservativer Mensch, und wenn man konservativ ist, dann will man doch etwas retten, oder nicht?“

2.6.3 Modellierung des Raumes

Im Kontext seiner aufschlussreichen Essaysammlung „Natur-Raum“ weist Götz Großklaus darauf hin, dass die Künstler der deutschen Romantik getrieben von Schwellenängsten und Unbehaglichkeitsgefühlen den Rekurs in synthetische Natur-Mythen und phantastische Mittelalterwelten wagten. Er fasst zusammen:

„Wir wissen, daß die romantischen Angstgefühle zusammenhängen mit Erfahrungen der Beschleunigung des geschichtlichen Prozesses, der in atemberaubendem Tempo das neue Industrie-Zeitalter heraufführt. Einsetzend um diese ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wird die immer raschere Abfolge technischer Revolutionen unsere Umwelten verändern. Fortschrittlich: ausschließlich auf die Zukunft setzend wird das Industriezeitalter Geschichte und Vergangenheit wie eine riesige Schutthalde als unbrauchbar hinter sich lassen. Und gleichzeitig werden die immer effektiveren Technologien eine bislang beispiellose Natur-Beherrschung möglich machen. [...] Inzwischen leben wir in diesen perfekt konstruierten Kunst-Welten, in denen die Natur nur noch als Zitat vorkommt. Die Domestikation der äußeren Natur scheint gelungen, aber eben auch damit geht sie uns verloren.“²¹⁰

Diese Lesart der Erschließung, Kultivierung und Vernichtung von Natur als Produkt der Fortschrittsgeschichte der Moderne lässt sich empirisch vielfach belegen. Sie findet in mehr oder weniger starken Akzentuierungen Anwendung, wenn es um den Naturbegriff spätestens im 19., 20. und 21. Jahrhundert geht und ist in Summe unbedingt vereinbar mit Paul Virilios Modell des Verlusts des Raumes, in dem die Natur sicherlich eines der ersten Opfer darstellte. Großklaus hält jedoch auch fest:

„Das Neue, Zukünftige befremdet und ängstigt; das Eben-Noch-Vertraute gewährt dem gegenüber keine Sicherheit mehr, keine Geborgenheit. In der Absonderung innerer Emigration, im Rückgang auf Geschichte oder Natur liegen Chancen und Gefahren: die Chancen nach vorne gerichteter kritischer Utopie – die Gefahren vergangenheits- oder natursüchtiger Einrichtung in einem Kuriositäten- oder Naturalienkabinett.“²¹¹

GR: Ja, unbedingt will ich das. Bestimmte Werte bewahren wollen, das halte ich auch für ein ganz natürliches Verlangen, das tun alle. Und deshalb glaube ich auch, dass wir hier auf diesem Globus trotz aller schrecklichsten Verirrungen prinzipiell doch auf dem richtigen Weg sind. Manchmal.

BB: Was macht dich so zuversichtlich? Die Gegenwart...

GR: ... selbst die Momente, die etwas Gutes verheißen...“

²¹⁰ Götz Großklaus, Natur-Raum, München 1993, S. 167.

²¹¹ Götz Großklaus, München 1993, S. 167.

Gerhard Richter würde wohl nicht abstreiten, dass seine Landschaften, genauso wie sein Naturbegriff, keineswegs einem puristisch-eskapistischen Naturverständnis entsprechen. Im Gegenteil, seine Arbeiten zeigen Menschen, Wege und andere Zeugnisse menschlicher Kultur. Grundsätzlich gesprochen gibt es für Richter jedoch keine andere Referenz als Natur selbst wie auch deren Wahrnehmung, Erinnerung und auch Rezeption durch den Menschen, Dabei versteht sich Natur in diesem Falle als kultivierte Natur, einem gegenwärtigen Produkt der Fortschrittsgeschichte der Moderne. Dies wird nicht zuletzt in einem Interview mit Benjamin Buchloh aus dem Jahr 1988 deutlich, indem Richter den vorwärtsgewandten Anspruch seiner Malerei unterstreicht und deren ausdrücklichen Modell-Charakter herleitet:

„BB: [...] Und ich könnte mir vorstellen, dass manche Betrachter denken, dass Du noch ernsthaft praktizierst, was einst möglich war.

GR: Das würde eher für die Landschaften und einige Fotobilder zutreffen, die ich manchmal als Kuckuckseier bezeichnet habe, weil sie von den Leuten als etwas wahrgenommen werden, was sie gar nicht sind. Und das war auch Teil ihrer populären Qualität, die ich auch grundsätzlich bejahe, aber die hat sich doch gänzlich gewandelt, sie ist sozusagen echt jetzt.

BB: Das würde ja eigentlich bedeuten, dass das paradiesische Bilder sind. Aber das ist ja gerade das Erstaunliche, dass diese Bilder keine paradiesische Qualität haben.

GR: Sie haben einen normalen Ernst. [...] Ich sehe keinen Sinn, alte verlorene Möglichkeiten der Malerei vorzuführen. Mir geht es darum, etwas zu sagen, mir geht es um neue Möglichkeiten. [...] Die [Bilder] lösen Assoziationen aus, sie erinnern teilweise an natürliche Erfahrungen, sogar an Regen, wenn Du willst. Die Bilder können gar nicht anders, als so funktionieren – sie beziehen daher ihre Wirkung, dass sie pausenlos an Natur erinnern, also fast schon naturalistisch sind, sind sie sowieso.

BB: Aber natürlich muss das dann definiert werden, nicht naturalistisch in Bezug auf Natur?

GR: Nur auf Natur, was anderes haben wir doch gar nicht.

BB: Dass Dir Natur als einzige Analogie oder als Modell erscheint, das Dir als geordnet ohne hierarchische Struktur vor Augen steht, dass Du Dir keine utopische Konstruktion einer Gesellschaft vorstellen kannst, die diesem Naturideal entsprechen würde, das ist das romantische Element in Deinem Denken.

GR: Das ist nicht das Romantische, das hat etwas mit Arbeitsteilung zu tun. Die einen entwerfen Gesellschaftsmodelle, die anderen Bilder, und jeder so gut wie möglich.

BB: Das ist keine direkte Antwort auf meine Frage, warum für Dich Natur die einzige utopische Dimension herrschaftsfreier Erfahrung sei, warum es Dir undenkbar ist, die Vorstellung einer herrschaftsfreien Existenz gesellschaftlich zu argumentieren oder zu diskutieren, warum Du nur auf die Metapher der Natur zurückgreifen kannst wie die Romantiker.

GR: Nein, wie ein Maler. Ich argumentiere deshalb nicht „gesellschaftlich“, weil ich ein Bild herstellen will und keine Ideologie. Und das Gute an einem Bild ist eben nie das Ideologische, sondern immer das Faktische.

BB: Genau das sehe ich ja darin, dass Farbe wie ein Materialprozess behandelt wird, dass Farbe ein Objekt wird, das durch diese Instrumente vorgeführt und verändert wird und das als solches in diesen verschiedenen Strukturen stehenbleibt und zeigt, wie es gemacht worden ist, welche Instrumente benutzt worden sind, dass es praktisch überhaupt keine Referenz nach außen gibt, welche die Entstehung oder die Struktur der Farbe motiviert, das sind alles auf sich selbst bezogene Phänomene, diese Lesart scheint Dir viel zu eng zu sein?

GR: Ja, denn dieser ganze Aufwand ist doch nicht für sich selbst da, sondern er ist doch nur gerechtfertigt, wenn er mit all diesen schönen Methoden und Strategien etwas herstellen.

BB: Was?

GR: Ein Bild, also ein Modell. [...] So gesehen, versuche ich doch mit einem Bild nichts anderes, als das Unterschiedlichste und Widersprüchlichste in möglicher Freiheit lebendig und lebensfähig zusammenzubringen. Keine Paradiese.²¹²

Diese Interpretation seines eigenen Werkes (das fraglos mindestens so utopische wie faktische Momente beinhaltet) lässt den Schluss zu, dass Gerhard Richters Landschaftsdarstellungen auf einer zutiefst realistisch-materialistischen Grundhaltung des Künstlers fußen, die sich auf Natur bezieht. Als Künstler nimmt Richter diese Natur, die Welt, sehenden Auges wahr, wobei die direkte Erfahrung zur „eigentlich richtigen“ Aneignung der Wirklichkeit führe (Richter bezieht sich hier auf die Verluste der Darstellungskontexte auch einer vermeintlich objektiven Dokumentar-Fotografie in der Rezeption durch Dritte. In genau jenem erkenntnistheoretischen Problem liegt ein zentrales Moment von Richters

²¹² Benjamin H. D. Buchloh, Interview with Gerhard Richter, 1988/1989, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 187 ff.

Beschäftigung mit der Fotografie, wenn er in seinen Werken die Kontexte der verwendeten Bildvorlagen erforscht). Im Gespräch mit Sabine Schütz führt der Künstler hierzu aus:

„GR: Als Basis steht doch erstmal ein Anliegen: sich ein Bild von der Welt machen. Und für dieses Bild ist Malerei immer nur ein Mittel (deshalb kann man ja auch nie von einem schlechten Bild sagen, dass es gut gemalt sei). Trotzdem ist die Malerei, sind die bildnerischen Mittel von elementarer Wichtigkeit. Das sieht man ja an manchen gutgemeinten Bildern mit hohen inhaltlichen Ansprüchen, die aber gänzlich ungenießbar bleiben. Diese Genießbarkeit hat nichts mit Luxus zu tun. Sie ist etwas ganz Existentielles.

SS: Hat Genießbarkeit ganz konkret etwas mit Farben, mit Pinselführung, eben mit Technik zu tun hat.

GR: Mehr mit sehen, glaube ich. Das andere geht ja eh von der Hand, das ist kein Problem, malen kann man alles. Sehen, ob das, was man treibt, gut ist oder nicht, ist schwieriger. Aber es ist das einzig Wichtige. [...] Das Sehen ist ja auch der entscheidende Akt, der letztlich den Produzenten und den Betrachter gleichstellt.

SS: Vielen Ihrer Bilder wird ein anderes Medium – die Fotografie – zwischengeschaltet...

GR: ... es ist aber kein anderes, sondern ein wesentlich gleiches. [...] Es zeigt den Anschein von etwas, was es selbst nicht ist – und das auch noch viel schneller und genauer. Das hat meine Sehweise beeinflusst und auch meine Auffassung über Herstellung: dass es zum Beispiel ganz unerheblich ist, wer das Foto gemacht hat.

SS: Besonders in den schwarz-weißen Fotovermalungen wird aber besonders betont, dass es sich um Fotos handelt, dass es eindeutig Bilder nach Fotografien sind.

GR: Die Fotoähnlichkeit wollte ich ja in die Bilder bringen. Schon wegen der Glaubwürdigkeit, die besonders Schwarz-Weiß-Fotos vermitteln. Sie haben was Dokumentarisches, man glaubt ihnen mehr als allen anderen Abbildungen.

SS: Ist das nicht ein falscher Glaube?

GR: Das kann natürlich sein. Die eigentlich richtige Wirklichkeit ist doch immer die, die wir sehen und direkt erfahren.²¹³

Die Frage, inwieweit eine „eigentlich richtige Wirklichkeit“ in der Wahrnehmung existiert, vermag diese Arbeit nicht abschließend zu beantworten. Es scheint jedoch naheliegend, als Richter hier eher auf die Glaubwürdigkeit, bzw. spezifische Wirklichkeitswiedergabe der

²¹³ Sabine Schütz, Gerhard Richter, 1990, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 262 f.

(dokumentarischen) Fotografie abhebt, die in Ihrer Darstellung den Informationsgehalt eines Ortes, einer Situation oder Persönlichkeit anders zu vermitteln vermag als die direkte Erfahrung.

Über die Fotografie gelangt Richter zum gemalten Bild und stellt in jedem Gemälde so immer auch die Frage nach den ontologischen Qualitäten des fotografischen Blickes. Im Falle der Landschaften vermag Gerhard Richter diesen Abgleich besonders glaubwürdig herzustellen, ist er hier – im Unterscheid zu vielen fotografischen Vorlagen seiner anderen Fotovermalungen – doch fast immer selbst Urheber der Fotografie. In der Folge von Motivfindung, Fotografie, Archivierung, Selektion und Malerei vollzieht er als Künstler einen komplexen Prozess der Bildkritik, der sowohl im Zuge der Rezeption als auch Bildproduktion einen facettenreichen Lösungsvorschlag für das Verschwinden darstellt. Geht man von Benjamin Buchlohs oben zitiertem Bild des Modells aus, kann man sagen, Gerhard Richter modelliere in seinen Landschaftsgemälden mutmaßlich jene vielfach verschwundenen Räume. Indem er als Maler auf das Sehen besteht und durch seine materialistisch-naturalistische Grundhaltung die erkenntnistheoretischen Qualitäten des Bildes – nicht weniger als die gefährdete Grundvoraussetzung von Virilios Phänomenologie – in der gemalten Erscheinung sichtbar werden lässt und gleichzeitig auf ihre fragile Konstitution zurückverweist. Den Akt des Malens als Modellierung betont Richter auch in dem bereits zitierten kurzen Text für den Katalog der documenta 7:

„Wenn wir einen Vorgang beschreiben, eine Rechnung aufstellen oder einen Baum fotografieren, schaffen wir Modelle, ohne sie wüssten wir nichts von Wirklichkeit und wären Tiere. [...] So sind Bilder um so besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis diese unbegreifliche Wirklichkeit schildern. Die Kunst ist höchste Form der Hoffnung.“²¹⁴

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Mensch über das modellierte Bild und dessen Wahrnehmung zur Wirklichkeit vordringt, die selbst zunächst „unbegreiflich“ ist. Im Wechselspiel von Künstler und Betrachter bedarf es eines spezifischen Aktes des Sehens und der Sichtbarmachung gleichermaßen, um die Kunst mit dem utopischen Potenzial einer „höchsten Form der Hoffnung“ aufzuladen.

²¹⁴ Gerhard Richter, ohne Titel (Text für Katalog documenta 7), 1982, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 121.

3 Die Ethik des Blicks

Beschäftigt sich das vorangegangene Kapitel mit der phänomenologischen Dimension der Wahrnehmung im 20. und 21. Jahrhundert, sollen folgenden Seiten die ethische Dimension des Sehens und des menschlichen Blicks ins Zentrum der Betrachtung rücken.

Die Geschwindigkeiten einer von Beschleunigung und Technik geprägten Welt führen die menschliche Wahrnehmung an einen Punkt, an dem diese die sie umgebende Umwelt kaum noch zu erfassen vermag. Abseits einer immer weniger wahrnehmbaren Realwelt, stellen sich die uns umgebenden Bilder, produziert durch die Optik der Maschine, von den Interessen eines von Konsum geprägten Umfeldes als korrumpiert dar und erfordern eine kritische Bewertung durch den menschlichen Betrachter. Vor dem Hintergrund dieser Kritik des Bildes in der Moderne wird deutlich, dass eine in Bedrängnis geratene Wahrnehmung über zweierlei Implikationen verfügen muss, und zwar die diskutierte phänomenologische und die bereits in Ansätzen angedeutete ethische Dimension. Für Virilio und Richter ist die Befragung der Wahrnehmung und des Sehens im Speziellen die Grundlage einer kritischen Auseinandersetzung mit den phänomenologischen Herausforderungen des 20. und 21. Jahrhunderts, doch stellt sich in deren Kontext unweigerlich die Frage nach möglichen Antworten auf diese Herausforderungen: Wie kann ein kritisches Sehen im Angesicht von Beschleunigung, Panik und Unfall aussehen?

In der Fülle seiner Schriften beschäftigt sich Paul Virilio nur ausnahmsweise mit möglichen Strategien und doch entwickelt er Ansätze zur Abwendung einer drohenden Blindheit. Auf der anderen Seite beinhalten die Arbeiten von Gerhard Richter eine Vielzahl bildkünstlerischer Lösungsansätze für die skizzierten Probleme, so etwa im bereits herausgearbeiteten subjektvierten Blick, der im Folgenden über die Kategorien der Historizität, der Erinnerung und der Einfühlung erweitert wird. Erkennt Virilio die „gnadenlose Kunst“ als Produkt einer von Präsenz gekennzeichneten Gegenwart, eröffnet Richter im Rückgriff auf Formen der Erinnerungsarbeit, Trauer und Empathie gänzlich neue Perspektiven einer Kunst, welche die Herausforderungen der Gegenwart annimmt und diese in der komplexen Diskussion von Zeitlichkeit, Repräsentation und Einfühlung kritisch auflädt.

In *Die Verblendung der Kunst* bemerkt Paul Virilio die Parallelität eines Verschwindens von Phänomenologie und Einfühlung, wobei er die Einfühlung als den „harten Kern“ der Phänomenologie beschreibt. Warum wunderten wir uns über eine gesteigerte Aggressivität in allen Gesellschaftsschichten, fragt er, „[...] wo doch die Einfühlung, ein Zwilling des Mitgefühls, zur selben Zeit aus dem Blick geraten ist, wie die Phänomenologie, als deren

harter Kern sie gelten kann?²¹⁵. Ursprünglich leitet sich die Bedeutung des Begriffes Einfühlung vom Berühren her und referiere so unmittelbar auf dem physischen Kontakt mit dem Gegenstand. Die Teleobjektivität gleichsam ließ den Menschen das Erfassen der Wirklichkeit verlieren – den unmittelbaren Kontakt, genauso wie die menschlichen Umgangsformen, die Zivilisation. Tatsächlich verfüge der Mensch über eine konstitutive Verbindung zum Grund von dem er getragen würde (Merleau-Ponty), und zwar, so formuliert es Virilio, nicht im Sinne eines pantheistischen „Mutter Erde“-Verhältnisses, sondern als „Wiederkehr einer erdgebundenen Einfühlung“.²¹⁶ Diese charakterisiert Virilio als direkte Gegenbewegung zur „Beschleunigung des Wirklichen“, der mit Husserl gesprochen ein fester wie widerständiger Fluchtpunkt am zweifach gekrümmten Horizont (Raum/Zeit) entgegengesetzt würde. „Ich habe keine Fortbewegung, stehe ich still oder gehe ich, so habe ich meinen Leib als Zentrum [...] und Boden ohne Beweglichkeit“²¹⁷, zitiert Virilio den deutschen Philosophen und bemerkt das Verschwinden der Bedeutung von Körper und Leid in der „Telepräsenz der Echtzeitwelt“.²¹⁸

Mit dem Verlust des physischen Realraumes und der linearen Zeit, das heißt deren Ablösung durch eine „Teleobjektivität in Echtzeit“ (eine „toposkopische Katastrophe“) verdrängt eine spezifische Fokussierung auf das Selbst ein traditionelles gegenseitiges Mitgefühl. Vor dem Hintergrund einer derart düsteren Gegenwartsanalyse darf das Moment gegenseitigen Mitgefühls, der Empathie für Virilio als wichtiger Bestand einer kritischen Wahrnehmung und vor allem auch kritischen Kunst verstanden werden. Als dezidiert humane Qualität besitzt die Empathie eine spezifische Resilienz in der Konfrontation einer zunehmend von Technik dominierten und virtualisierten Welt und kann gerade in der Kunst eine nachhaltige Ausdrucksform finden. Dass es in der zeitgenössischen Kunst durchaus eine Reihe von Positionen genau auf eine Form des empathischen Sehens zurückgreifen, hat Elin O’Hara

²¹⁵ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 25 f.

²¹⁶ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 29.

²¹⁷ Edmund Husserl, Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur, in: Marvin Faber (Hg.), Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, Cambridge (MA) 1940, S. 315.

²¹⁸ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 30 f. In Virilios Worten hieß es hier: „Die Frage ihrer (raumzeitlichen) Endlichkeit verändert jedoch die Natur des Urgrunds, da das Ende der Ausdehnung im Gegenzug die Frage nach ihrer Festigkeit aufwirft, nach ihrer Trägheit in Bezug auf die Welt der Lebewesen, die in stehender Bewegung sind. Bis vor kurzem erschien mir das Erdlingsfleisch tatsächlich noch das einzige Zentrum der lebendigen Gegenwart zu sein, von der Husserl spricht. Seit der Beschleunigung der Wirklichkeit in der Ära der Zeitverdichtung aber dehnt sich dieser fleischliche Kern der Gegenwart aus bis hin zur Telepräsenz in der Echtzeitwelt, die mit ihrer Unmittelbarkeit einer jetzt globalen Allgegenwart einhergeht. [...] Von der Objektivität ‚de visu‘ und ‚in situ‘ des Realraums gelangen wir mit der Beschleunigung schlagartig zur Teleobjektivität der Echtzeit, in der die optischen und haptischen Wahrnehmungsräume eine topologische, oder genauer eine toposkopische Katastrophe ereilt. [...] In der Logik dieser großen Einkapselung, mit der Innen und Außen sich vermischen, ist die Welt nicht das riesige ‚Phantomglied‘ der Menschheit, sondern bedeutet auch die Hypertrophie, das Anschwellen des Ich, eine Art Selbstgefühl, die dem gegenseitigen Mitgefühl den Rang ablaufen wird.“

Slavick gezeigt.²¹⁹ Bei Gerhard Richter tritt dieses Thema vor allem mit Blick auf den Zyklus *18. Oktober 1977* (Elger 667 bis 674) und *Birkenau* (Elger 937-1 bis 937-4) zu Tage, beide Werke beschäftigen sich auf höchst komplexe Weise mit dieser Form der Einfühlung, wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels gezeigt werden soll.

Georges Didi-Huberman, Paul Virilio und Gerhard Richter diskutieren die Grenzen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung im Spiegel einer Phänomenologie und Ethik des Bildes – sie befragen die phänomenologischen und ethischen Dimensionen des Sehens. Didi-Hubermans Ansatz, die ethische Dimension menschlicher Wahrnehmung in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung über das Bild zu rücken, gleicht dabei Paul Virilios Position, einer phänomenologischen Krise des Sehens in Form von kritischer Erinnerung und Einfühlung (Mitleid) zu begegnen. Wo Paul Virilio die Betonung auf die Problematisierung des „Verschwindens“ legt, erscheinen Didi-Hubermans konstruktive Ideen zur Erinnerung, Einfühlung und Montage im Umgang mit (historischen) Bildern als wichtige konzeptionelle Ergänzungen. Das Denken Didi-Hubermans, der sich unter anderem intensiv mit Aby Warburg und dem *Das Nachleben der Bilder* beschäftigte, und folgt einem anthropologischen Ansatz, der ihn auch Gerhard Richters bildkünstlerischer Strategie nahebringt.²²⁰ Beide fragen nach dem Zustand von Wahrnehmung und Bild, dessen Sichtbarkeit und Repräsentationsfähigkeit, vor allem aber nach dem wechselseitigen Verhältnis von Bild und Subjekt.

Schon in seinen Foto-Vermalungen und Landschaften versuchte sich Richter an einer ausdrücklichen Subjektivierung des Sehens und der Modellierung des Raumes, ein Ansatz der für *Birkenau* umso wichtiger ist. Richters Arbeit mit den historischen Bildern des Sonderkommandos greift auf Formen der Erinnerung und Einfühlung zurück, die im Werk schließlich auch eine komplexe Repräsentationsfähigkeit des Bildes dokumentieren und es klar von den Bildern der „Sehmaschine“ unterscheidet.

Bereits die phänomenologische Auseinandersetzung mit dem Sehen und der Wahrnehmung bei Richter, Virilio und Didi-Huberman beinhaltet in der Aufforderung zur kritischen Reflexion von Wahrnehmung ein ethisches Moment: Es liegt an Produzent und Rezipient

²¹⁹ Vgl. Elin O'Hara Slavick, *Empathic Vision: Aesthetics of Power and Loss*, in: John Armitage (Hg.) *Virilio Now. Current Perspectives on Virilio Studies*, Cambridge 2011, S. 115 ff.

²²⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, Berlin 2019. Französische Originalausgabe: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Das Thema des Sehens adressiert Didi-Hubermann diesem auch in seinem Essay „Sehen versuchen“ (Vgl. Georges Didi-Huberman, *Sehen versuchen*, Konstanz 2017. Französische Originalausgabe: Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris 2014).

Formen kritischen Sehens zu praktizieren, die Konstitution von Wahrnehmung und Bild im Spiegel von Massenkonsum und technischem Fortschritt zu hinterfragen. In diesem Punkt findet sich das ethische Moment des Sehens angelegt, das im weiteren Verlauf mittels Erinnerung und Einfühlung (gegen eine „gnadenlose Kunst“) eine erhöhte Sensibilität für das Humane einfordert. Virilio, Didi-Huberman und Richter zielen dabei weniger auf die Konstruktion einer normativen Ethik oder eine analytisch-begriffliche Reflexion im philosophisch-theologischen Sinn, sondern vertiefen die Ethik der Wahrnehmung. Die Welt und die Bilder der Welt zu sehen und sich in das Gesehene einzufühlen, kann als eine Form der Aufklärung, Kritik und Humanität begriffen werden. Dieser Ansatz zielt auf ästhetisch-utopische Potentiale von Wahrnehmung und Einfühlung, die etwa Walter Benjamin oder Hanna Arendt nicht fremd sind. Dass die künstlerisch-kritische Auseinandersetzung Schmerz, Mitleid und Trauer schon bedeutend älter ist, offenbart nicht erst die griechische Tragödie, und doch liegt gerade im Rückbezug auf Kategorien der Einfühlung und des Mitleids ein wichtiger Schlüssel zu einer originär menschlichen Wahrnehmung im Zeitalter des technischen Bildes. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit dem Zustand von Wahrnehmung und Bild in der Moderne, ermöglichen diese ureigenen Merkmale menschlicher Existenz die nötige Opposition zur empathielosen Optik der Maschine.

3.1 Bilder der Gewalt

Bereits seit den frühesten Foto-Vermalungen beschäftigt sich Gerhard Richter regelmäßig mit Bildern, deren Sujets in Zusammenhang mit Gewalt, Krieg und Tod stehen: Angefangen mit dem als zerstört geltenden Gemälde *Hitler* aus dem Jahr 1962 (Elger 3), Werken wie *Tote* aus dem Jahr 1963 (Elger 9), Porträtbildern wie *Onkel Rudi* und *Herr Heyde* jeweils aus dem Jahr 1965 (Elger 85 und Elger 100), *Acht Lernschwestern* aus dem Jahr 1966 (Elger 130) oder auch den Vermalungen von Kriegsflugzeugen aus den Jahren 1963/1964 (beispielsweise *Phantom Abfangjäger*, Elger 50). Die Auseinandersetzung mit diesem Thema setzt sich Laufe der Jahre fort, etwa in den Schädel- und Kerzenbildern aus den Jahren 1982 und 1982, bzw. zuletzt 1989 (beispielsweise *Schädel und Kerze*, Elger 547-2). Seit den 1980er Jahren schafft Richter immer wieder Werke zum Themenkreis von Terror und Krieg, etwa mit dem Künstlerbuch *War Cut* aus dem Jahr 2004 (WVZ Editionen 124), in dem sich der Künstler mit der Frage nach der Semantik dokumentarischer Fotografien aus dem Irak-Krieg beschäftigt oder dem Gemälde *September* aus dem Jahr 2005 (Elger 891-5), das auf die New Yorker Anschläge des 11. September referiert.

Mit dem Zyklus *18. Oktober 1977* entsteht 1988 ein Schlüsselwerk dieses Themenkomplexes. 2012 legte Richter mit *Birkenau* schließlich vier Bilder mit einer für sein Gesamtwerk ähnlich hohen Bedeutung vor. Letztere Werke stellen intensive Auseinandersetzungen mit dem Themenfeldern Geschichte, Erinnerung, Trauer, Einfühlung und nicht zuletzt Hoffnung dar und sind für die Betrachtungen dieser Arbeit damit von besonderem Interesse.

3.1.1 *18. Oktober 1977*

Anfang 1988 unterbricht Gerhard Richter seine Arbeit an vor allem großformatigen abstrakten Bildern und Landschaften, um sich mit dem Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* einer völlig neuen Art von Werk zu widmen. Dem Projekt voraus geht über mehrere Monate andauernde komplexe Bildrecherche in mehreren Verlagsarchiven. In den Monaten März bis November entstehen anschließend insgesamt fünfzehn Gemälde.²²¹ Nach Dietmar Elger nimmt der Zyklus eine bedeutende Sonderstellung im Gesamtwerk von Gerhard Richter ein, obschon er in der Kritik zunächst sehr unterschiedlich bewertet wurde.²²² Dass die ersten Reaktionen kontrovers ausfielen, mag nicht überraschen, denn dass der Zyklus durchaus Widerspruch provozieren würde, war auch dem Künstler früh klar. Richter selbst schreibt in einer Notiz zur Ausstellungseröffnung in Krefeld vom 7. Dezember 1988 (also kurz nach Fertigstellung des Zyklus) nüchtern:

„Was habe ich gemalt. Dreimal den erschossenen Baader, zweimal die aufgehängte Ensslin, dreimal den Kopf der toten, abgeknöpften Ensslin, indifferent (fast an Popstars erinnernd). Dann ein großes nichtsagendes Begräbnis – eine Zelle mit dominierendem Bücherregal – einen stummen, grauen Plattenspieler – ein Jugendbildnis der Meinhof, bürgerlich sentimental – zweimal die Verhaftung von Meins, der sich der geballten Staatsmacht ergeben muss. Alle Bilder sind dumpf, grau, meist sehr unscharf, diffus. Ihre Präsenz ist das Grauen und die schwer erträglichen Verweigerung einer Antwort, einer Erklärung und Meinung. Ich bin nicht sicher, ob die die Bilder ‚fragen‘, eher

²²¹ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 27.

²²² Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, Bei Elger heißt es: „Der Zyklus bildet eine thematische Ausnahme im Oeuvre von Gerhard Richter und der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Kein anderes Werk ist von der Kritik und einer breiten Öffentlichkeit mit vergleichbar großem Interesse aufgenommen und ähnlich kontrovers diskutiert worden. Dabei ist die Resonanz überwiegend positiv bis euphorisch (‚spektakulär‘, ‚großartig‘). Ihr stehen allerdings auch einige kritische und vereinzelt sogar despektierliche Äußerungen entgegen (‚Leichenschänderei‘, ‚hochpeinlich‘).“ Siehe außerdem: Heiner Stachelhaus, Der Terroristen-Tod – malerisch verschlüsselt, in: Neue Ruhr Zeitung/Neue Rhein Zeitung, 11.2.1989; Jürgen Hohmeyer, Das Ende der RAF, gnädig weggemalt, in: Der Spiegel, 13.2.1989, S. 226-232; Hansgünther Heyme, Trauerarbeit der Kunst muß sich klarer geben, in: art, Das Kunstmagazin, 4/1989, S. 14-15; Georg Baselitz, Darstellen, was ich selber bin. Georg Baselitz im Gespräch mit Eric Darragon, Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 157.

provozieren sie Widerspruch wegen ihrer Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, wegen ihrer Unparteilichkeit.²²³

Sämtliche Gemälde des Zyklus basieren auf schwarz-weiß Fotografien, die Richter nach den in der Zeitschrift *Stern* abgebildeten farbigen Abbildungen anfertigte und bereits über eine verschleiende Unschärfe verfügten. Im Unterschied zu Richters früheren Foto-Vermalungen verfügen die Werke des Oktober-Zyklus über weniger Wärme im Kolorit, da Richter hier kein Umbra beimischt. Dies führt dazu, dass die weiche Graupalette früherer Fotobilder durch härtere Schwarz-Grau Kontraste ersetzt wird. Die Gemälde vermitteln damit einen malerischeren Eindruck und scheinen weniger die zarten Grautöne gedruckter (Zeitung-) Fotos. Dietmar Elger bemerkt zudem, dass die veränderte Anmutung dieser Bilder gegenüber jenen der 1960er-Jahre mit dem Umstand zusammenhängt, dass der Künstler die Bilder des Zyklus nicht nach Fotografien oder Reproduktionen aus Illustrierten, sondern nach Fotokopien der Originalaufnahmen malte. Diese verfügten über weniger graue Zwischentöne.²²⁴

Rund elf Jahre waren seit dem Tod der RAF-Terroristen im Gefängnis in Stuttgart Stammheim vergangen, als Gerhard Richters Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* im Zuge der Ausstellung im Krefelder Museum Haus Esters, im Frühjahr 1989, das erste Mal dem öffentlichen Publikum präsentiert wurde. Wie auch im Falle von *Birkenau* versuchte sich der Maler an einer dezidiert vorsichtigen wie pietätvollen Annäherung an das Thema. Seinen reflektierten Umgang mit dem Moment der Gewalt, welches den Fotos aus Stammheim ebenso innewohnt wie den Gemälden, äußerte sich seinerzeit im Verzicht auf eine Eröffnungsfeier zur Ausstellung und der Maßgabe, dass der Zyklus nicht in den Handel oder eine Privatsammlung übergehen dürfe, sondern öffentlich zugänglich sein müsse.²²⁵

Mit dem nüchternen Titel verweist der Künstler auf einen traurigen Höhepunkt in der gewaltsamen Geschichte der Roten Armee Fraktion – jenen Tag, an dem die entführte Lufthansa Maschine *Landshut* in Mogadischu befreit und Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer hingerichtet wurde. Die gescheiterten Entführungen hatten zum Ziel, die seit 1972 in Haft befindliche Führungsgruppe der sogenannten Ersten Generation der RAF freizupressen. Nach dem Scheitern der Entführungen, fand man die in Stuttgart Stammheim inhaftierten

²²³ Gerhard Richter, Notizen 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 206 f.

²²⁴ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné* Bd. 4, Berlin 2015, S. 28.

²²⁵ Vgl. Hubertus Butin, *Zu Richters Oktober Bildern*, Köln 1991, S. 13 f.

Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe am nachfolgenden Morgen tot in ihren Zellen auf (Holger Meins und Ulrike Meinhof waren bereits 1975, bzw. 1976 ebenfalls durch Suizid gestorben). Rund zehn Jahre waren seit den Studentenunruhen im Kontext des Besuchs des Schahs von Persien am 2. Juni 1967 und dem Attentat auf den Studentensprecher Rudi Dutschke vergangen. Obschon nur eine kleine Minderheit innerhalb der Studentenbewegung gewalttätigen Protest unterstützte, kam es in den kommenden Jahren zu einer Eskalation des Terrors, die mit Anschlägen auf Kaufhäusern begann und in den gescheiterten Entführungen am 18. Oktober 1977 ein vorläufiges Ende fand.

Technisch gesehen versteht sich der Gemäldezyklus als Folge jeweils geschlossener Einzelwerke, deren Chronologie oder Ordnung jedoch in seiner Ausstellungsgeschichte immer wieder variiert wurde, bzw. in unterschiedlichen Konstellationen gehängt wurde. Bereits die Hängung der ersten Ausstellung in Krefeld folgt nicht der Abfolge im Werkverzeichnis und wird vom Künstler in den Folgejahren im Kontext der konkreten Raumsituation, respektive Ausstellungssituation immer wieder variiert. Für den Betrachter, darauf weist auch Dietmar Elger hin, ergibt sich so die Möglichkeit den Zyklus von jedem Punkt aus individuell mosaikartig zu erschließen.²²⁶

Versucht man die einzelnen Sujets in eine chronologische Abfolge zu bringen, so steht am Beginn Ulrike Meinhofs *Jugendbildnis* (Elger 672-1). Das mit 67 x 72 cm recht kleine Gemälde zeigt die junge Meinhof in einem konventionellen Brustbildnis vor schwarzem Hintergrund. Es handelt sich um ein sanftes Porträt von spezifischer Intimität und melancholisch-träumerischer Grundstimmung, wobei die verwischten Konturen die weichen Züge der Porträtierten noch zu steigern vermögen. Wie Gerhard Storck oder Guido Meincke richtigweise bemerken, zeichnet sich die Arbeit durch den für den Betrachter schwer zu erfassenden Blick der Porträtierten aus:

„Was diesen sentimentalsten Eindruck einer Inszenierung jugendlicher Unschuld irritiert ist der subtile ‚Doppelblick‘ des Mädchens: Während das linke Auge den Betrachter mit einer unerwartet durchdringenden Strenge fixiert, schaut das rechte geistesabwesend durch ihn hindurch. Bei dem Versuch, dem fordernden ernsten Blick der Porträtierten zu begegnen, scheint diese sogleich zurückzuweichen und sich dem identifizierbaren Zugriff zu entziehen. Das unscheinbare *Jugendbildnis* ist gekennzeichnet durch die Ambivalenz zwischen Vagheit und Bestimmtheit, zwischen Intimität und Leere, die

²²⁶ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 28. Außerdem: Guido Meincke, Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft, München 2013, S. 68.

sich auf die Form von Richters Darstellung wie auch auf Ihren Gegenstand beziehen lässt und sich durch den gesamten Zyklus zieht.“²²⁷

In dieser Verfasstheit verkörpert das kleine *Jugendbildnis* paradigmatisch ein wichtiges Moment des gesamten Zyklus und nimmt gewissermaßen eine Auftakt-Funktion ein. Die Vorlage für das *Jugendbildnis* ist das einzige Motiv innerhalb des Zyklus, das nicht aus der Zeit der RAF stammt, sondern bereits 1970 als Pressefoto der Journalistin Ulrike Meinhof für das Fernsehspiel *Bambule* entstand (im Kontext der Dreharbeiten hatte Ulrike Meinhof hier Andreas Baader kennengelernt).²²⁸ Das *Jugendbildnis* nimmt noch aus einem weiteren Grund eine zentrale Position im Zyklus ein, lässt es sich doch als Gegenbild zu *Betty* (Elger 663-5) verstehen, dem Porträt Richters Tochter, welches parallel zu den Arbeiten am Oktober-Zyklus entstand. Als solches vermag es als gleichwohl privates wie hoffnungsvolles Pendant zum Bildnis der Ulrike Meinhof verstanden werden, wenn der Künstler selbst das *Jugendbildnis* auch als das gelungenere Werk empfunden haben mag.²²⁹

Als zwei offenbar zeitlich leicht versetzte Momentaufnahmen macht Gerhard Richter in *Festnahme* und *Festnahme 2* (Elger 671-1, 674-2) zwei verhältnismäßig stark vermalte Straßenszenen zum Thema. Die wenig kontrastreichen, sehr ähnlichen Grauwerte bieten neben einem fluchtenden Gebäude, einigen Autos und einer Person wenige Details und präsentieren den Schauplatz der Geschehnisse unter einem kaum durchsichtigen malerischen Schleier. Das Mittel der Sequenz, welches in der Abfolge der Einzelbilder unweigerlich auf den Film verweist, kommt auch in *Gegenüberstellung 1*, *Gegenüberstellung 2* und *Gegenüberstellung 3* (Elger 671-1 bis 671-3) zum Tragen. In drei Einzelbildern mit identischem Format betritt eine Frau den Raum, wendet sich mit einem Lächeln dem Betrachter zu, um im dritten Bild sich abwendend den Raum scheinbar wieder zu verlassen. Bei der Dargestellten handelt es sich um Gudrun Ensslin, die Richter hier als flüchtige Erscheinung formuliert, die, obschon sie sich in Richtung Betrachter wendet, dessen Blick nicht trifft.

Einen anderen Modus der Reihung wendet Richter bei *Tote [1]*, *Tote [2]* und *Tote [3]* (Elger 667-1 bis 667-3) sowie *Erschossener 1* und *Erschossener 2* (Elger 669-1, 669-2) an, in denen die Einzelbilder in keiner chronologischen Abfolge stehen, sondern sich gleichzeitig zueinander verhalten. Anders als bei *Festnahme* oder *Gegenüberstellung* sind die Bilder auch

²²⁷ Guido Meincke, München 2013, S. 57 f. Vgl. auch: Gerhard Storck, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), in: Ausst. Kat. Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 16.

²²⁸ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 29.

²²⁹ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 32.

nicht identisch in ihrem Format. *Tote* zeigt die auf dem Rücken liegende Gudrun Ensslin. Während *Tote [1]* die deutlichste Darstellung von Ensslin bietet, wird im kleineren, jedoch etwas kontrastreicherem *Tote [2]* vor allem die dunkle Wunde am Hals als Folge der Strangulation deutlich. *Tote [3]* stellt das mit Abstand kleinste der Gemälde dar und lässt die Darstellung der toten Gudrun Ensslin am stärksten verschwimmen. Es ist eine dreifache Wiederholung desselben Ereignisses, die unumstößliche wie trostlose Faktizität des Todes.²³⁰ *Erschossener 1* und *Erschossener 2* zeigen den toten Andreas Baader in schräger Aufsicht verwunden auf dem Rücken liegend. Auch diese beiden Bilder verweisen auf das gleiche Geschehnis, jeweils mit leicht veränderter Ansicht, respektive mit leicht verändertem Ausschnitt. Auch hier nimmt mit engerem Bildausschnitt der Grad der Unschärfe im zweiten Bild leicht zu, so dass der Versuch der Annäherung in der stärkeren Fokussierung unmittelbar gestört wird.

Das 200 x 140 cm große Gemälde *Erhängte* (Elger 668) zeigt eine Gestalt vor einem dunklen Fenster. Der geringe Grad an Schärfe erlaubt dem Betrachter keinen Blick auf Füße und Grund, tatsächlich scheinen die Beine der Figur im grau-schwarzen Farbverlauf zu verschwinden, so dass die dargestellte Person zu schweben scheint. Die Rezeption des Bildes und dessen Semantik ergibt sich hier in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Titel, der das Gesehene unmissverständlich definiert. Von dem Werk war ursprünglich eine zweite gleichgroße Fassung vorgesehen, die der Künstler allerdings nachträglich verwarf und abstrakt übermalte (*Decke*, Elger 680-3).²³¹ Die ebenfalls gleich große Arbeit *Zelle* (Elger 670) weist in formaler Hinsicht einige Parallelen zu *Erhängte* auf. Das Bücherregal auf der rechten Seite entspricht in seiner rasterartigen Struktur dem Fenster in *Erhängte*, vor allem aber ist es die indifferente, enge, beinahe klaustrophobische Stimmung, welche beide Gemälde verbindet. Verstörend ist dabei insbesondere die gewissermaßen banale Ausstattung des Raumes, der mit den herumliegenden Büchern jenseits von Bildkontext und -titel auch eine einfache Wohnung darstellen könnte. Eine ähnliche Atmosphäre kommt in *Plattenspieler* (Elger 672-2) zum Tragen, dessen provisorische Positionierung auf dem Boden zwischen Kabelgewirr und Kissen ebenso gut auf den unaufgeräumten Alltag eines Studenten verweisen könnte. Insbesondere *Zelle* und *Plattenspieler* zeichnen sich durch eine durchdringende Absenz aus – auch Gerhard Richter sprach mit Blick auf den Zyklus von einer „schreiende Stille der Bilder“.²³²

²³⁰ Vgl. Hubertus Butin, *Zu Richters Oktober Bildern*, Köln 1991, S. 16.

²³¹ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné* Bd. 4, Berlin 2015, S. 29.

²³² Gerhard Storck, *Ohne Titel (Gemischte Gefühle)*, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 14.

Den chronologischen Abschluss des Zyklus bildet *Beerdigung* (Elger 673). Ausgehend von einem leicht erhöhten Standpunkt eröffnet sich ein panoramaartiger, weitschweifender Blick über eine Menschenmenge, die in Richtung Horizont zunehmend mit der Vegetation im Hintergrund verschwimmt. Als drei helle Flecken in Mitten der Ansammlung der Trauernden heben sich die Särge der Toten in Form von lichten Punkten vom Grund ab. Als kulminiere der gesamte Zyklus just in diesem Bild, beschreibt Helmut Friedel die unscharfen Darstellungen von *18. Oktober 1977* als Aufforderung an das Erinnern selbst:

„Das Erinnerungsvermögen und die Vorstellungskraft des Betrachters werden so gefordert, sich in die Darstellung einzulesen. Noch vor dem Sichtbarwerden des einzelnen und seiner Details wird die Gesamtstimmung heraufbeschworen. Aus einem unklaren, nebligen Dunkel leuchten Personen, Szenen und Gegenstände in einer völligen Abwesenheit von ‚strahlendem‘, gar positivem Leben auf. Ein Trauermarsch bewegt sich durch die Bilderfolge ohne erkennbares Ziel. Alle Farbe ist ausgelaut – nur Schwarz-Grau. Alles ist hier zu Ende.“²³³

Die Unschärfe fordert hier das genaue Hinsehen und Erinnern, zugleich transportiert sie eine tragische Stimmung der Melancholie und Trauer. Diese Bemerkung Friedels ist bemerkenswert, da im Oktober-Zyklus die Stimmung wesentlich prominenter zu Tage tritt, als in den meisten von Richters früheren Foto-Vermalungen. Ähnlich wie Helmut Friedel bewertet auch Wolfgang Ullrich die Bedeutung des Oktober-Zyklus, für ihn verwendet Richter das Mittel der Unschärfe nirgends differenzierter oder virtuoser als im Zyklus *18. Oktober 1977*.²³⁴ Der Zyklus dramatisiere zwar und steigere (vordergründig?) die Sensationslust, setze in der Milderung jedoch vor allem dem Voyeurismus strenge Grenzen.²³⁵ Die Brutalität verschwinde im Oktober-Zyklus zugunsten von versöhnlich anmutenden Erinnerungsbildern voller Trauer. Die Unschärfe hätte bei Richter selten komplexere Anwendung gefunden.²³⁶

²³³ Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, in: Helmut Friedel (Hg.), *Gerhard Richter. Birkenau*, Köln 2016, S. 10.

²³⁴ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 102.

²³⁵ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 103.

²³⁶ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 103. In Ullrichs Worten heißt es hier: „[...] übrig bleiben Erinnerungsbilder in Schwarz-Weiß, die beinahe privat und versöhnlich anmuten – die dem Betrachter aber auch seine Ohnmacht deutlich machen: Es ist nichts mehr zu ändern, nicht einmal mehr etwas zu klären. Die Bilder sind vielmehr wie letzte Reste großer Ereignisse und heftiger Emotionen, und aufgrund ihrer Undeutlichkeit kann nie vergessen, daß es ‚nur‘ Bilder sind. Wo ein Foto nach wie vor Entsetzen auszulösen vermag, bleibt gegenüber Richters Gemälden lediglich Trauer.“ Für Ullrich steht fest: „Es gibt nur wenige Beispiele, bei denen vergleichbar komplex mit Unschärfe gearbeitet wurde. [...] Wollte man es pathetisch formulieren, könnte man diesen als Reifeprüfung eines noch immer relativ neuen gestalterischen Mittels bezeichnen, als Beweis dafür, daß die Unschärfe mittlerweile sogar fast unverzichtbar geworden ist, wenn es

3.1.2 Motiv und Idee

Für Dietmar Elger hat Gerhard Richter mit *18. Oktober 1977* zu einer im Vergleich zu den früheren Foto-Vermalungen, „komplexeren Form der Repräsentation und Interpretation medialer Vorbilder“²³⁷ gefunden:

„Im Oktober-Zyklus mildert die malerische Verunklärung der Motive nicht nur den Voyeurismus des journalistischen Dokumentarismus, sie erfüllt vor allem eine erkenntnishafte Funktion. Eine ähnlich weiche Vermalung aller Konturen war schon in den 1960er-Jahren das charakteristische Merkmal für Richters Malerei nach fotografischen Vorlagen. Sie war für ihn aber auch damals schon mehr als der bloße Hinweis auf eine Ähnlichkeit zu den verwackelten Amateurfotos oder dokumentarischen Schnappschüssen des Fotojournalismus. Bereits in einer Notiz von 1964/65 hat Richter festgehalten, dass er durch die Unschärfe seiner Motive auch ein Zuviel an unwichtigen Informationen auswischen möchte. Eine solche malerische Verunklärung der Motive imitiert also nicht nur die Unschärfe der Fotografie, sondern verweist auch auf die Unmöglichkeit jeglicher eindeutigen und vollkommenen Aussagen über die Wirklichkeit.“²³⁸

Einen Beleg für diese These, dass sich im Oktober-Zyklus das Problem einer Aussage über die Wirklichkeit offenbart, sieht Elger etwa in den verschiedenen Fassungen einzelner Motive, die eine Mehrzahl möglicher Perspektiven auf ein Thema evozierten – ein eindeutiger erkenntnistheoretischer Standpunkt, sei es im Motiv selbst oder in dessen Erfassung hatte bereits der frühe, äußerst skeptische Richter festgestellt: „Bilder, die deutbar sind und die Sinn enthalten, sind schlechte Bilder. Ein Bild stellt sich dar als das Unübersichtliche, Unlogische, Unsinnige.“²³⁹

Wie tief Richter in das RAF-Thema einsteigt belegen seine umfassenden Recherchen im Fotoarchiv des Hamburger Magazins *Der Spiegel* und bei der Illustrierten *Stern*. Die

darum geht, Bilder zu machen, die den Betrachter etwas angehen und die doch nicht nur einnehmen, sondern die zugleich Reflexion über Bildlichkeit erlauben.“

²³⁷ Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 30.

²³⁸ Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 30

²³⁹ Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 33.

Intensität seines Arbeitens, vor allem das Malen der Toten sei für ihn eine außergewöhnliche Erfahrung gewesen, wie er im Gespräch mit Stefan Weirich festhält.²⁴⁰

Als wichtige Quelle stellt sich für Richter nicht zuletzt Stefan Austs Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* dar, über das der Künstler viele wichtige Hintergrundinformationen bezieht und sich vor allem den einzelnen Biographien der handelnden Personen anzunähern vermag.²⁴¹ Plante Richter zunächst ungewöhnlich großformatige Arbeiten und eine umfassendere Anzahl von Bildern und Motiven, konzentriert er die Bildauswahl im Verlauf der Vorbereitungen immer weiter, bis schließlich die „nicht-malbaren Bilder“ des Todes und des Leids übrig blieben.²⁴²

Tatsächlich, darauf hat auch Robert Storr hingewiesen, vermag Richter gerade in der malerischen Auseinandersetzung mit dem Tod (besser: den Toten) dem Verschwinden entgegenzutreten. Ist die Geschichte der malerischen Darstellung von Historie und Tod auch eine Geschichte des Sichentziehens (Buchloh), stellt sich Richter doch dem Verschwinden entgegen. Mehr noch: Im Bild aktiviert das Verschwinden der Erscheinung die Erinnerung. Nach Benjamin Buchloh:

„aktiviert der optische Entzug des Sujets oder der Sujets in *18. Oktober 1977* – das Verblassen Baaders, Ensslins und Meinhofs zu bloßen Schatten – die Erinnerung und eine kritische Einstellung, die die Verlorengegangenen, zumindest teilweise, zurückholen wollen. Im Endeffekt erschließt Richter den Gegenstand gerade dadurch, dass er sein Verschwinden zeigt, und überträgt die Verantwortung ästhetisch von den Augen auf Verstand und Gefühl. Dass sich dies weder durch Darstellung, noch durch Erinnerung allein jemals vollständig erreichen lässt, ist für das Pathos des Werkes wesentlich – und der Punkt, an dem ein Gefühl aufkommt und beginnt Form anzunehmen. Ohne diese gemeinschaftliche Anstrengung [von Künstler und Betrachter] fielen die Personen früher oder später unwiederbringlich dem Vergessen anheim. Die Malerei setzt diesen Prozess jedoch unverkennbar in Gang, verlängert ihn auf eine

²⁴⁰ Vgl. Stefan Weirich, Wieder mal malen, in: Bonner Rundschau, 26.11.1993, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 323: „GR: Es war hart. Aber es war ja mit Arbeit verbunden. Ich musste nicht tatenlos auf Tote starren, sondern konnte auch etwas tun dabei. Indem ich die Toten male, bin ich ja beschäftigt. Wie ein Totengräber, wenn Sie so wollen – der hat was zu tun und dadurch wird es fast normale Arbeit. Es ist schon schwieriger, sich den ganzen Tag in den Räumen aufzuhalten, wo die Bilder alle hängen – also mit diesen Bildern zu leben. Aber so lange man malt, ist das keine besondere Belastung.“

²⁴¹ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 31.

²⁴² Vgl. Jan Thorn-Prikker, Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus *18. Oktober 1977*, in: Frankfurter Rundschau, 29.4.1989, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 232.

Weise, wie es keine Photographie, kein Text oder sonst ein Medium je geleistet hat oder leisten könnte.“²⁴³

Dieser Hinweis ist insofern von Bedeutung, als sich die besondere Funktion des Werkes in einem dialektischen Verhältnis von Produzent und Rezipient ergibt, das heißt der Widerstand gegen das Vergessen das Resultat einer gemeinsamen Anstrengung ist.

Im Werk von Gerhard Richter markiert der Zyklus *18. Oktober 1977* zweifellos eine Zäsur. Für den Künstler selbst bedeutete die Fertigstellung einen Meilenstein, nach dem es ihm schwerfallen sollte, wieder zu seinen abstrakten Bildern (und Landschaften) zurückzukehren. Seine ersten nachfolgenden Leinwände zeigen hermetisch-verschlossene Oberflächenmodulationen, schwere Grauwerte und harte Schwarz-Weiß-Kontraste – dabei weicht der Pinsel immer mehr dem Rakel, deren Abrieb so charakteristisch für Richters abstrakte Gemälde werden würde (beispielsweis *Abstraktes Bild*, Elger 683-2). Dietmar Elger sieht diese Werke von einer unverkennbar melancholischen Grundstimmung dominiert²⁴⁴ – ein Eindruck, den auch Gerhard Richter bestätigt: „Ich merke auch, dass diese Bilder [der Oktober-Zyklus] einen neuen Maßstab setzen, Ansprüche an mich stellen. Ich kann mich jetzt täuschen. Das ist ja noch alles viel zu frisch. Aber dass es mir schwerfällt, jetzt weiter zu malen, das habe ich schon gemerkt.“²⁴⁵. Und tatsächlich offenbaren Richters abstrakte Bilder der Folgezeit eine eher getragene Palette.

3.1.3 Ausstellung und Rezeption

Mit Kaspar König hatte Gerhard Richter ursprünglich vereinbart, den Oktober-Zyklus erstmals an der Frankfurter Städelschule, respektive im Ausstellungsraum Portikus, zu präsentieren. Als kurze Zeit später Gerhard Storck Interesse bekundete, die Werke in Krefeld zu zeigen, einigte man sich darauf, die Werke zunächst im Krefelder Museum Haus Esters zu zeigen und anschließend in Frankfurt. Dort zeigte König nachfolgend überdies die drei großformatigen abstrakten Bilder *November* (Elger 701), *Dezember* (Elger 700) und *Januar* (Elger 699) aus dem Jahr 1989, die im unmittelbaren Kontext von *18. Oktober 1977* entstanden waren. Der Oktober-Zyklus reiste in der Folgezeit an das ICA in London,

²⁴³ Robert Storr, *Historienbilder – Tragödienbilder*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. October 18, 1977*, Museum of Modern Art, New York 2000/2001, zitiert nach der deutschen Übersetzung im Supplement zum Katalog, *Ostfildern-Ruit 2001*, S. 56 f.

²⁴⁴ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4*, Berlin 2015, S. 34.

²⁴⁵ Jan Thorn-Prikker, *Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus 18. Oktober 1977, 1989*, zit. nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 250.

anschließend wird er im Kontext einer monographischen Schau im Boymans-van-Beuningen Museum in Rotterdam, im Saint Louis Art Museum, in der Grey Gallery der New York University, im Musée des beaux-arts Montreal und den neuen Räumen der Lannan Foundation in Los Angeles gezeigt. Bis zu ihrem Ankauf durch das New Yorker Museum of Modern Art im Jahr 1995 verblieben sie für rund drei Jahre als Dauerleihgabe im Frankfurter Museum für Moderne Kunst. Richter selbst zeigt sich froh, das Werk nach New York zu geben, weil er die Diskussion um das Werk in Deutschland als äußerst einseitig empfand. Im Ausland scheine es leichter, den sehr politisch konnotierten Diskurs zur spezifisch bundesrepublikanischen Geschichte zu erweitern.²⁴⁶

Es verwundert kaum, dass ein kontroverses Werk wie *18. Oktober 1977* große Beachtung in der Rezeption erfuhr, von der Tagespresse bis hin zu einer umfangreichen, tiefgehenden, facettenreichen kunstwissenschaftlichen Bearbeitung in den Folgejahren. Insgesamt vier Monografien erschienen zu dem Werkkomplex, außerdem bereits 1989 ein Dokumentationsband, der das Gros der veröffentlichten Pressestimmen zu dem Werk vereint.²⁴⁷ Die Interpretationsansätze zu dem Werk beinhalten Lesarten, die das Werk unter dem Aspekt der Identifikation mit den Dargestellten untersuchen, es als Voyeurismus-Kritik der Medien lesen, als eine Standortbestimmung zeitgenössischer Malerei gegenüber technischen Massenmedien wie Fotografie und Fernsehen oder als neue Historienmalerei. Richter selbst bevorzugte es, wie häufig, diese Deutungsansätze reflexhaft abzulehnen und darauf hinzuweisen, dass ihn die politische Aktualität seiner Bilder kaum interessiere.²⁴⁸ Mag Gerhard Richters Ablehnung von Deutungsansätzen Dritter bisweilen auch ein unvermeidlich rhetorisches Moment eingeschrieben sein, wird er in der Pressekonferenz zur Ausstellung in Krefeld deutlicher, was *18. Oktober 1977* für ihn als Künstler bedeutet, nämlich die Auseinandersetzung mit Hoffnung als Antrieb menschlichen Handelns.²⁴⁹

²⁴⁶ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 33.

²⁴⁷ Vgl. Hubertus Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, Köln 1991; Kai-Uwe Hemken, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977; Frankfurt am Main/Leipzig 1998; Martin Henatsch, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Frankfurt am Main 1998; Robert Storr, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, New York 2000 sowie Ulrich Wilmes (Hg.), Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Presseberichte. Frankfurt am Main/Köln 1989.

²⁴⁸ Vgl. Gerhard Richter, Notizen 1989, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 221, Hier schreibt Gerhard Richter: „Die politische Aktualität meiner ‚Oktober-Bilder interessiert mich so gut wie gar nicht; sie ist in vielen Besprechungen das erste oder einzige, was bewegt, und je nach den akuten politischen Verhältnissen werden die Bilder so oder so rezipiert, das empfinde ich eher als störend.“

²⁴⁹ Vgl. Gerhard Richter, Notizen 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 206. Mit Richters Worten heißt es hier: „Die Erfahrung und die Erkenntnis der Schrecklichkeit verursachen den Willen zur Änderung und befähigen uns, veränderte Vorstellungen von einer besseren Realität zu schaffen und für deren Verwirklichung zu arbeiten. Unsere Fähigkeit zur Erkenntnis, das heißt Vorstellung, ist also zugleich unsere Fähigkeit zu glauben. Glaube ist erstmal nichts anderes als Erkenntnis und Vorstellung, er wird aber zugleich der

3.1.4 Geschichte und Widerständigkeit

Vor dem Hintergrund eines herrschenden modernistischen Abbildungsverbots für historische Sujets sowie einem „Erinnerungsverbot dieser besonderen Episode deutscher Nachkriegsgeschichte“²⁵⁰, bemerkt Benjamin H. D. Buchloh zur Wirkung des Zyklus:

„Es liegt nahe, den Schock, den diese Bilder auslösen, mit einem kunsthistorischen Reflex zu parieren. Der Widerstand gegen den Anspruch dieser Bilder, eine besondere geschichtliche Verdrängung in Reflektion und erinnernde Einsicht zu verwandeln, artikuliert sich als erstes in einem Exkurs in die Geschichte des Historienbildes, zumal zwei der Bilder aus der Werkgruppe (*Die Beerdigung* und das Porträt einer am Boden liegenden Toten), wenn auch vielleicht unbewußt und mit Gewißheit unbeabsichtigt, zwei der zentralen Vorbilder aus der langwierigen und komplexen Vorgeschichte der Auflösung des Historienbildes, insbesondere der Darstellung der toten Heldin.“²⁵¹

Buchloh bezieht sich hier auf Gustave Courbets *Un enterrement à Ornans* (1849/50) sowie Édouard Manets *L'homme mort* (1864)²⁵², zwei Werke die für ihn bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Ende des Historienbildes markierten. Wenn im Zuge der aufziehenden Moderne die malerischen Darstellungsformen endgültig auseinanderfallen würden, bestünde der letzte Triumph der Malerei in der systematischen Negation der Abbildungsfunktionen (welche sie spätestens an die Fotografie verloren hätte). Genau hier liege eine der besonderen Qualitäten des Zyklus *18. Oktober 1977*, welcher in der malerischen Negation Widerstand leiste, „gegen die universelle Präsenz des photographisch instrumentierten, sadistischen Blicks auf das Leiden des anderen.“²⁵³

Nach der Entwertung tradiert bildnerischer Sujets wie dem Porträt, dem Stilleben und dem Interieur befände sich gleichwohl auch die Gattung des Historienbildes in einem Dilemma verlorener Aussagekraft und Glaubwürdigkeit. Eines der wenigen glaubwürdigen Gegenbeispiele findet Buchloh in Pablo Picassos *Guernica*, jenem auch von Paul Virilio wiederholt beschworenem Ausnahmewerk der Avantgarde.²⁵⁴ Diesem Dilemma wiederum stelle sich Richter, mitunter auch in einer Gegenposition zur bildnerischen

Gegenpol zur Erkenntnis (indem er sich das Erkannte anders erträumt), und wird damit zum Mittel, die Erkenntnis der Schrecklichkeit zu überleben (diese Strategie nennen wir Hoffnung).“

²⁵⁰ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, in: Ausst. Kat. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 55.

²⁵¹ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 55.

²⁵² Vgl. Abb. 5 und Abb. 6.

²⁵³ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 56.

²⁵⁴ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 56 f. Vgl. Abb. 7.

„Desublimierung“²⁵⁵ der Werke Andy Warhols. Buchloh bemerkt richtigerweise, dass im Gegensatz zu den Toten in den Werken Warhols, die Toten bei Richter keine anonymen, zufälligen Opfer, sondern historische Akteure darstellen. Deren Darstellung fragt weniger nach Amnesie, als es sich an der Konstruktion von Gedächtnis und Geschichtsverständnis versucht. Die Bilder Richters seien damit „geradezu als eine europäische Umkehrung der anomischen Position Warhols zu lesen, indem sie individuelle geschichtliche Handlungsfähigkeit [...] durchaus als notwendige Bedingung künstlerischer Produktion und Rezeption fordern [...]“.²⁵⁶ In diesem Rekurs über zeitgenössische Malerei als solche, setzt sich der Oktober-Zyklus somit auch mit dem übergeordneten Problem auseinander, in welcher Form Geschichte überhaupt darstellbar ist und wie vor dem Hintergrund gegenwärtiger Darstellungsformen Geschichtlichkeit künstlerisch reflektiert werden kann ohne „mythisch“ und „historisch unwahr“ zu sein.²⁵⁷

Neben der Kritik an der zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Geschichte leistet der Oktober-Zyklus in einer Parallelität zur oppositionellen Haltung der Dargestellten Widerstand gegen eine Art der Auseinandersetzung mit Geschichte in Form eines „komfortablen Rituals“, der „Verdrängung“.²⁵⁸ Diese besondere Qualität der schonungslosen Konfrontation mit Geschichte wider der Amnesie klingt bereits bei Benjamin Buchloh an und wird auch von Stefan Germer unterstrichen:

„Daß die Bilder sich dem Zugriff, der vorschnellen Einordnung und Bewältigung entziehen, erhält ihrem Gegenstand die unheimliche Qualität, die daher rührt, daß er noch keineswegs verarbeitet ist, da die gesellschaftliche Trauerarbeit durch den Prozeß der Verdrängung blockiert bleibt. Der offene Charakter der Darstellungsform suspendiert das Urteil, er weigert sich, den Toten den Charakter von Objekten zu geben und wird somit zum Anstoß der Erinnerung und zum Anlaß neuerlicher Konfrontation. Die Verweigerung eines Statements, eines ‚pret-a-penser‘, das den Bildern das Beunruhigende und damit ihre Notwendigkeit nehmen würde, zwingt den Betrachter zur Stellungnahme. Dabei wird ihm bewußt, daß es keine ästhetische Realität abseits der

²⁵⁵ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 57.

²⁵⁶ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 57.

²⁵⁷ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 58. Buchloh führt hierzu aus: „Diese neuen Bilder stellen unmittelbar die Frage, um welche Art geschichtlicher Darstellung es sich eigentlich in gegenwärtiger Malerei handle, wenn diese Darstellung selbst bereits mythisch ist: das heißt, wenn der malerische Diskurs, der vorgibt Geschichte darzustellen, selbst die Bedingungen seiner eigenen Geschichtlichkeit ignoriert oder verleugnet. Mythisch – also historisch unwahr – sind gegenwärtige malerische Praktiken schon deshalb, weil sie behaupten, daß das Abbildungsverbot des Modernismus nicht selbstirreversible geschichtliche Wirklichkeit geworden sei. Diese innere Geschichtlichkeit des malerischen Modernismus kann jedoch nur ästhetisch aufgehoben, nicht aber verleugnet werden [...]“.

²⁵⁸ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 58.

gesellschaftlichen geben kann, daß beide Sphären, wenngleich sie keineswegs identisch sind, wechselseitig aufeinander verweisen. Der Wechsel zwischen Distanz und Nähe folgt dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Thema und dementiert ihn zugleich. Dabei schlägt die subjektive Betroffenheit Richters, gerade ihrer künstlerischen Objektivierung wegen, um in die Aufforderung einer gesellschaftlichen Aneignung einer vergessenen historischen Qualität.²⁵⁹

Richter nimmt den Betrachter in die Verantwortung zu sehen, zu erinnern, zu reflektieren und Stellung zu beziehen. Dieser intensive Dialog zwischen den Bildern und ihren Betrachtern ist allerdings kein rein kognitiver Prozess, sondern greift auch empathische Kategorien wie Betroffenheit, Mitleid und Trauer zurück.

3.1.5 Betroffenheit, Mitleid, Trauer

Florian Klinger hat darauf hingewiesen, dass Gerhard Richters Beschäftigung mit Trauer einem komplexen Konzept der künstlerischen Auseinandersetzung mit den gegebenen Phänomenen von Trauer und Schmerz in einer defizitären Welt einerseits und der Malerei als Reaktion auf diese Gegebenheit andererseits folgt. Richters Trauer sei

„kein ökonomisches Ausgleichsmodell [nach dem Freudschen Trauerbegriff], sondern ein Reaktions- und Überbietungsmodell, sie hat mit Wiederherstellung nichts zu tun, sondern allein damit, dass das ‚Gegebene‘ das eher die Struktur des Falls hat als die der Wunder, auf nicht zirkuläre und transformierende Weise konfrontiert werden muss.“²⁶⁰

In diesem Sinne reflektiert Richters Ansatz sowohl vorhandene topoi von Schmerz und Trauer und macht sie überdies sichtbar, das heißt wahrnehmbar und zugänglich für den Betrachter. Dieser Zugang ist für den Betrachter wichtig, erlaubt er ihm doch eine weiterführende Annäherung die im Werk verhandelten Fragen. Guido Meincke formuliert es noch expliziter, wenn er die Unausweichlichkeit des Motivs der Trauer in *18. Oktober 1977* unterstreicht, es manifestiere sich in höchster Eindringlichkeit in „ergreifender Stille“, einer „tiefen Trauer“ und „bleibenden Leere“.²⁶¹

²⁵⁹ Stefan Germer, Ungebetene Erinnerung, in: Ausst. Kat. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 53.

²⁶⁰ Florian Klinger, Theorie der Form. Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters, München 2013, S. 121.

²⁶¹ Guido Meincke, Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft, München 2013, S. 91. Meincke schreibt: „Wer die Bilder im Original sieht, der wird sich ihrer nüchternen Strenge, ihrem traurigen Ernst und ihrer ergreifenden Stille kaum entziehen können. [...] Es ist, als fände Richters graue Fotomalerei erst hier zu sich selbst, im Ausdruck eines existenziellen Verlusts, einer tiefen Trauer und einer bleibenden Leere.“

Tatsächlich scheint den Bildern des Oktober-Zyklus im Unterschied zu früheren Werken eine existentiellere, emotionalere Anlage auch auf Seiten des Künstlers inhärent. Denn es sind weniger die akuten politischen Implikationen, die Richter zu der Arbeit an *18. Oktober 1977* bewogen. In seinen Notizen vom 1. Oktober 1989 hielt er fest, dass insbesondere die Frage nach Wahrnehmung und Empfindung eine entscheidende Rolle bei seiner Auseinandersetzung mit dem Thema spielten.

„Ich hatte einige unvollkommene Versuche gemacht, meine Motivation zu formulieren, die erstmal ‚rein menschlich‘ bestimmt war (Betroffenheit, Mitleid, Trauer) und parallel dazu die theoretische Komponente (Betrachtung der realen Verhältnisse und der Möglichkeiten, diese zu ändern, und die damit untrennbar verbundene Rolle des Glaubens und der Ideologie, was meine Ideologiekritik ergab). Ich wollte was anderes sagen: Die Bilder sind auch ein Abschied und dies in vielerlei Richtungen. Der Sache nach: diese bestimmten Personen sind tot; dann ganz allgemein: Tod ist Abschied schlechthin. Dann im ideologischen Sinn: Abschied von einer bestimmten Heilslehre und darüber hinaus Abschied von der Illusion, unakzeptable Lebensumstände in dieser konventionell kämpferischen Form ändern zu können (diese Art revolutionären Denkens und Handelns ist vergeblich, passé). Und dann hat die Arbeit natürlich auch für mich selbst einen einschneidenden Abschiedscharakter; sie beendet meine in den 60er Jahren begonnene Arbeit (Bilder nach Schwarz-weiß Fotos) in der Form einer komprimierten Zusammenfassung, die kein Weitergehen mehr zulässt. Und damit ist das ein Abschied von meinem Denken und Fühlen in sehr grundsätzlicher Form. Dabei handelt es sich natürlich nicht um einen bewussten Akt, sondern um das quasi automatisch ablaufende Geschehen von Zusammenbruch und Umbildung, das ich stets nur nachträglich wahrnehmen kann. Natürlich spielen da auch persönliche Umstände eine Rolle, die einerseits nicht getrennt vom allgemeinen oben genannten ‚Abschied‘ gesehen werden können, andererseits aber außer acht gelassen werden sollen, da sie allzu gern als psychologisierende Erklärungen benutzt werden und dementsprechend schief liegen. Der Umsturz, den ich meine, hat objektive Ursachen im Weltgeschehen und Weltdenken, und ich habe ursächlich damit zu tun, nur indem ich für die objektiven Gegebenheiten empfänglich bin und sie, wenn möglich, mitformuliere.“²⁶²

Man könnte sagen, dass im Oktober-Zyklus externe wie interne Implikationen kulminieren, darunter historisch-politische Kontexte, Gedanken zum bisherigen Schaffen aber eben auch

²⁶² Gerhard Richter, Notizen 1989, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 221f.

emotional-emphatische Komponenten, allen voran zu Trauer und Mitleid. In einem Gespräch Jan Thorn-Prikker wird er mit Blick auf den topos des Mitleid als zentralem künstlerischen Thema von *18. Oktober 1977* noch deutlicher. Hier verweist er vor allem auf die Tragik des Krieges und der geschichtlichen Ereignisse um die RAF und Phänomene gesellschaftliche Ohnmacht und Mitleidlosigkeit, die den Oktober-Zyklus zu einem „notwendigen Versuch“ gemacht hätten.²⁶³

Es mag Gerhard Richters persönlicher Biographie geschuldet sein, dass er als Mensch wie als Künstler ein sensibles Gespür für Ideologie und Totalitarismen entwickeln konnte. Gerade aufgrund seiner Herkunft und frühen Sozialisation in der Deutschen Demokratischen Republik war der Komplex des RAF-Terrorismus von nachhaltigem Interesse:

²⁶³ Vgl. Jan Thorn-Prikker, *Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus 18. Oktober 1977*, 1989, zit. nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 246 ff. Hier heißt es im Einzelnen:

„GR: Das interessiert mich aber eher in einer allgemeinen Weise [die gesamtgesellschaftliche Bewertung der RAF]. Zum Beispiel die Mitleidlosigkeit. Dass wir Mitleid also nur in einem ganz begrenzten Maße aufbringen können; zum größten Teil verweigern wir Mitleid doch, wo es nur geht. Das hat sicher einen Sinn, hat was mit Überlebensstrategie zu tun – aber wenn man sich klarmacht, in welchem Maße wir Mitleid verweigern, wie gelassen wir zusehen, dass Hunderttausende verhungern oder gefoltert oder erschlagen werden – da bleibt uns kein Bissen im Halse stecken. Das ist doch schon nicht mehr lebensnotwendige Mitleidlosigkeit, das ist doch fast schlimmer als Totschlag. Und das kommt ja noch dazu, der Totschlag, täglich ununterbrochen, aber das können wir ja immer auf die anderen schieben – in Wirklichkeit sind wir es aber alle. Keine andere Gattung macht so was.

JTP: Nur der Mensch?

GR: Der Mensch tötet wie kein Tier, also sich selbst, wie unter Zwang. Da kann man doch nicht mehr sich raushalten und sagen, das sind die anderen, das sind die Verbrecher, das nützt doch nichts, das ist doch nur billiger Selbstschutz. Dieses Denken ist doch gefährlich. Es ist ja auch lächerlich, diese Leute, die sich da ausnehmen und als friedlich bezeichnen, das ist doch genauso schlimm wie gleich zuschlagen. Ich rede jetzt nicht von RAF, sondern meine uns.

JTP: Die RAF begann aus einem Widerstandsversuch gegen den Krieg in Vietnam. Das endete nur in neuen Verbrechen der RAF, aber es war zunächst ein gegen das Verbrechen des Krieges gerichteter Kampf. Nun hat sich ein geschichtlicher Wandel ereignet. Die letzten zehn Jahre sind doch nicht sosehr (sic) von Kriegen überschattet gewesen, sondern es war ein Jahrzehnt epochaler Produktionskatastrophen. Bhopal, Tschernobyl, Sandoz. Totenzahlen wie in Bhopal kannten wir früher nur von Schlachtfeldern. Die Lage ist doch immer schlimmer geworden. Normale Industrieproduktion tendiert heute schon zum Verbrechen an Mensch und Natur. Bei allem Anwachsen von Oppositionsbewegungen – die Ohnmacht ist immer schneller gewachsen.

GR: An unserer Ohnmacht hat sich nicht viel geändert, oder anders gesagt, es sind ja nicht nur die Gefahren gewachsen, die Möglichkeiten etwas dagegen zu tun, wachsen ja auch.

JTP: Hat Sie an der RAF interessiert, dass Menschen gesagt haben: „Bis hierhin und nicht weiter“?

GR: Ja, natürlich. Aber das ist sozusagen unser täglich Brot, eigentlich. Aber das Elend dabei ist doch, wenn die, die etwas ändern wollen, nicht nur deshalb scheitern, weil sie daran gehindert werden, sondern wenn sie scheitern, weil ihre Mittel, und das heißt ja, weil ihre Ideen, falsch waren.

JTP: War Ihr Versuch, sich der Geschichte zuzuwenden ein notwendiger Versuch?

GR: Er war notwendig. Ich würde ihn sofort fortsetzen, wenn ich etwas fände, was geht. Was beides hat, die Malerei verändert und was darüber hinaus eine Wichtigkeit hätte. Vielleicht hat der Versuch ja Folgen.

JTP: Ist dieser Zyklus ein Versuch, Ihrer Malerei Gewicht zu verleihen?

GR: Sicherlich. Das versucht jeder, immerfort. Warum uns das nie gelingt, weiß ich auch nicht. [...]

JTP: Didaktische Absichten liegen Ihnen fern?

GR: Die Bilder sind nicht parteiisch, darin sind sie eindeutig. Sie lassen sich also schlecht benutzen. Trauer ist nicht an eine „Sache“ gebunden. Genausowenig wie Mitleid.

JTP: Womit haben Sie Mitleid?

GR: Mit dem Tod, den die Terroristen erleiden mussten. Wahrscheinlich haben Sie sich umgebracht, was die Sache für mich fast noch schrecklicher macht. Mitleid auch mit dem Scheitern; dass eine Illusion, die Welt verändern zu können, gescheitert ist.“

„Anfang der 60er Jahre von der DDR kommend, weigerte ich mich natürlicherweise Verständnis für die Ziele und Methoden der RAF aufzubringen. Ich war zwar von der Energie, von dem kompromisslosen Willen und dem absoluten Mut der Terroristen beeindruckt, aber ich konnte dem Staat seine Härte nicht verdenken. Staaten sind so und ich hatte andere, erbarmungslosere erlebt. Der Tod der Terroristen und alle damit in Zusammenhang stehenden Geschehnisse davor und danach bezeichnen eine Ungeheuerlichkeit, die mich betraf und mich, auch wenn ich sie verdrängte, seitdem beschäftigte, wie etwas, was sich nicht erledigt hatte.“²⁶⁴

Die Frage nach der Motivation des Ideologischen bewegt Richter zutiefst, warum es diese gibt und ob diese eine unausweichliche, notwendige Eigenschaft des Menschen ist oder bloß einen überflüssigen Wahn darstellt. Die Terroristen der RAF, so bemerkt Richter, seien weniger Opfer einer Ideologie selbst geworden, als Opfer von allgemein ideologischem Verhalten.²⁶⁵ In der Folge erkennt Dietmar Elger in *18. Oktober 1977* noch Richters Eindrücke und Erfahrungen des Dritten Reichs und der DDR. Im Werk kulminierten nun Irrationalismus, Fanatismus und Ausweglosigkeit jener unheilvollen Ideologien, die im Tod des Menschen ihren eigenen inhumanen Charakter offenbarten.²⁶⁶ Wie subtil sich Richters sehr persönliche Auseinandersetzung mit diesem schwierigen Problem darstellt, zeigt sich auch in der gemeinsamen Betrachtung von Ulrike Meinhofs *Jugendbildnis* der Ulrike Meinhof und der Arbeit *Betty*, welche in diesem Kontext als Gegenbild verstanden werden kann. Hierzu bemerkt Dietmar Elger:

„Während der sehnsuchtsvolle Blick der jugendlichen Ulrike Meinhof die fatalen Konsequenzen ihrer Ideologie nur noch unbegreiflicher erscheinen lässt, stellt sich Richter mit dem gleichzeitig entstandenen Bildnis seiner Tochter der Frage, wie anfällig wir alle gegenüber Ideologien sind [...].“²⁶⁷

Auch Kai-Uwe Hemken beobachtet den Aspekt der Ideologiekritik in *18. Oktober 1977* und fragt unter der Überschrift *Kritik der Ideologiekritik – die Ermüdung des Utopischen*, inwieweit das Werk als Scheitern des Projektes Moderne verstanden werden kann, indem ein einstmals emanzipatorisches Projekt autoritär gekapert worden wäre. Er vergleicht Richters

²⁶⁴ Gerhard Richter, Notizen 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 205.

²⁶⁵ Vgl. Jan Thorn-Prikker, Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus *18. Oktober 1977*, 1989, zit. nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 230-250.

²⁶⁶ Vgl. Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 32.

²⁶⁷ Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015, S. 33.

Beschäftigung mit der RAF in diesem Kontext mit derer Joseph Beuys und dessen Beitrag zur documenta V (Joseph Beuys, *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V*, 1972)²⁶⁸ und kommt zu dem Ergebnis, dass sowohl Richter, als auch Beuys ein auf Rationalität und Fortschritt verengtes Konzept der Moderne verneinen, welches letztlich zu den gesellschaftlichen Verwerfungen wie derer des Deutschen Herbstes geführt hätten.²⁶⁹ Tatsächlich vermeidet Richter eine eindimensionale Diskussion von Terror und Gewalt und erinnert stattdessen an die Lebensnotwendigkeit eines utopischen Glaubens an die Zukunft als menschlichem Grundbedürfnis. Richter, so Hemken, stelle mit dem Oktober-Zyklus so letztlich die Konfrontation zweier Lebensanschauungen des 20. Jahrhunderts in Frage, die der Moderne und die der Postmoderne.²⁷⁰ Dieser Ansatz, Richters Position als Plädoyer für eine integrale Moderne zu betrachten, ist insofern attraktiv, als er vorschlägt Richters einfühlsame Subjektivierung der Geschehnisse im Kontext der Geschichtsphilosophie von Walter Benjamin zu lesen, als Form einer komplexen Erinnerungsarbeit.²⁷¹ Das Benjaminsche Konzept der Geschichtsschreibung verlangt eine spezifische Form von „historischer Einfühlung“ (Hemken), durch die ein konkretes historisches Ereignis aus seinem geschichtlichen Kontext isoliert und allegorisch in die Gegenwart transformiert wird, wo dann im Moment der Betrachtung eine Identifizierung mit der Ereignis und die Erkenntnis auch über den eigenen historischen Standort aufblitzt.²⁷² Im Unterschied zu Benjamin habe Richter jedoch nicht das Anliegen, seine Form der „historischen Einfühlung“ im Werk als konkrete Projektion in die Zukunft darzulegen:

„Es ist nicht die auf eine Erlösung hoffende ‚heroische Melancholie‘, sondern eher die durch Selbsterkenntnis gewandelte, klassische Form der ‚acedia‘, der ‚Trägheit des Herzens‘. Aus dieser geschichtlichen Perspektive, die historische Trauer über eine verpaßte Chance gesellschaftlicher Entwicklung einerseits und die Reflexion über den eigenen geschichtlichen Standpunkt andererseits fassen will, erwächst Richters Zyklus zu einer neuen Form der Gedächtniskunst, die am Ende nur wenig mit einer Erneuerung

²⁶⁸ Vgl. Abb. 10

²⁶⁹ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 91-105.

²⁷⁰ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 105.

²⁷¹ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 110 f. Richters komplexe Form der Erinnerungsarbeit stellt sich für Hemken wie folgt dar: „Geht es Richter zwar um Erinnerungsarbeit, so daß der Bezug zu dieser Bildgattung hergestellt ist, scheint er jedoch aus geschichtsphilosophischer Perspektive zu argumentieren. Er spricht das Problem der selbstreflexiven Erinnerungsarbeit zwischen Individuum und Masse, zwischen privater und öffentlicher Sphäre und zwischen Bedingungen und Möglichkeiten des historischen Bewußtseins an.“

²⁷² Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 111.

der Historienmalerei zu tun hat, wie sie Benjamin H. D. Buchloh vorschlägt.²⁷³ – so Hemken.

Eben jenen topos der Melancholie als konstituierendem Merkmal von *18. Oktober 1977* erkennt auch Alex Danchev.²⁷⁴ Aus der Perspektive Paul Virilios würde man sagen können, erlangen Richters Bilder in ihrer bisweilen meditativen subjektivierten Perspektive und der damit einhergehenden sensiblen Melancholie jene ethische Qualität, die den ursprünglichen Tatort-Fotografien als Zeugnis über das Geschehene fehlt.

3.1.6 Historiographie und Erinnerung

Die Beschäftigung mit Geschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts findet vor dem Hintergrund einer reichen Bildtradition der künstlerischen Gattung des Historienbildes einerseits und zeitgenössischen Überlegung zum Wesen von Geschichte selbst statt. Bereits die Geschichtsschreibung der Moderne ist im Wesentlichen spürbar weniger normativ geprägt, als jene der vorangegangenen Jahrhunderten und reflektiert nicht zuletzt ihre eigene Verfasstheit. Es überrascht somit nicht, dass Institutionen, Einrichtungen und Orte wie Bibliotheken, Archive oder Museen verstärkt in den Fokus des künstlerischen Interesses geraten, die vielfach unsere Strategien des Erinnerns erforschen wie deren Gültigkeiten. Es ist an dieser Stelle nicht möglich einen breiteren Abriss über das Historienbild in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu leisten, gleichwohl soll an dieser Stelle mit wenigen Worten auf die besondere Bedeutung von Geschichte als Gegenstand von Erinnerungs-, Gedächtnis- und Vergegenwärtigungsstrategien bei Gerhard Richter hingewiesen werden.²⁷⁵

Obschon Richter mit dem Oktober-Zyklus ein nicht nur für sein Gesamtwerk bedeutendes Schlüsselwerk im Kontext von Historiographie und Erinnerung schafft, steht er mit seinem spezifischen Interesse an diesem Themenkreis nicht allein da. Kai-Uwe Hemken diagnostiziert für die Zeit ab den 1970er Jahren einen regelrechten Boom in den Diskursen über das Thema Erinnerung, dessen Gründe höchst vielfältig seien: „Der Verlust einer verbindlichen Weltanschauung, der Zusammenbruch staatspolitischer Polaritäten, die massive Verbreitung technischer Kommunikationsmittel und die zunehmende Medialisierung der

²⁷³ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 111 f.

²⁷⁴ Vgl. Alex Danchev, *Der Künstler und der Terrorist*, in: Dietmar Elger/Kerstin Klüser (Hg.), *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, Köln 2011, S. 72.

²⁷⁵ Einen wichtigen Beitrag zur Beziehung von Historie und Richters Oktoberzyklus leistet Robert Storrs Textbeitrag im Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art 2000/2001, vgl. *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Oktober 18, 1977*, Museum of Modern Art, New York 2000/2001 (auch erscheinen mit deutscher Übersetzung als Supplement zum Katalog, Ostfildern-Ruit 2001)

Alltagswelt können als Ursachen herangeführt werden.²⁷⁶ Die Herausforderung der Geschichtswissenschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts habe fraglos in einem Wandel von einer linearen Beschäftigung mit historischen Fakten und Ereignissen hin zu einer dialektischen Gegenüberstellung von Fakten und Quellen, unterschiedlicher Entwicklungsstränge, der Berücksichtigung paralleler Prozesse und Räume sowie der kritischen Befragung von Mentalitäten, Politik und nicht zuletzt Machtstrukturen gelegen – Veränderungen, die auch historisch konnotierte bildkünstlerische Strategien der letzten Jahrzehnte zum Ausdruck kamen, fasst Hemken zusammen:

„Die künstlerische Erinnerungsarbeit der letzten Jahrzehnte hat auf diese skizzierten Problemzonen der Historiographie indirekt verwiesen. In Einzelprojekten oder in ganzen Werkzyklen haben die Mnemographen in der Gegenwartskunst ihre Geschichtsarbeit geleistet, ohne nun als Reflex auf die herkömmliche Geschichtswissenschaft zu wirken, auch wenn einige Künstler ihre Projekte als Kritik an der Erinnerungspraxis verstanden wissen wollen. Sie entfalten vielmehr ihr zumeist gebrochenes, stets im Prozess befindliches Geschichtsmodell zwischen Anthropologie, Mythologie, Melancholie und schlichtem Fortschrittsdenken. Die Sinnstiftung liegt hier in einer Aufforderung zur Reflexion, wenn die Mnemographen verschiedene Ebenen der Form, Verfahren, Medium und Inhalt irritierend und unauflösbar überkreuzen. Verkürzt sei das komplexe Spektrum künstlerischer Mnemographie mit vier Aspekten dargelegt, wobei die jeweilige Zuordnung der Künstler und Projekte variieren kann und keinen ausschließenden Charakter hat: Speichern, Erinnern und Vergessen als Verfahren; Unmittelbarkeit und Autonomie: Geschichtsrevisionen; Kritik der Erinnerungspraxis und schließlich gemalte Geschichte.“²⁷⁷

Diese vier von Kai-Uwe Hemken formulierten Dimensionen künstlerischer Mnemographie finden allesamt Eingang in Richters *18. Oktober 1977*. Richters Beschäftigung mit Historie bezieht sich sowohl auf das Ereignis sowie dessen Darstellungs- und Erinnerungsformen und vermag in der empfindenden Reflexion einen entscheidenden Beitrag zur ethischen Dimension des Sehens im 20. und 21. Jahrhunderts zu leisten. Unabhängig davon ob oder wie sehr der Historikerstreit zur Singularität des Holocausts zwischen Jürgen Habermas und Ernst Nolte und dessen Implikationen für den zeitgenössischen Umgang mit Geschichte Einfluss

²⁷⁶ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 115.

²⁷⁷ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 115f. Vgl. außerdem Ausst. Kat. Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Haus der Kunst/SMPK Nationalgalerie/Kunstmuseum/Henry Art Museum München/Berlin/Düsseldorf/Seattle, München/New York 1997.

auf Richters Werk hatten (Kai-Uwe Hemken weist genau auf jene direkte zeitliche Nähe zwischen Historikerstreit und Entstehung von *18. Oktober 1977* hin²⁷⁸). Der Oktober-Zyklus bietet in seinem doppelten Rekurs auf historisches Bewusstsein und historische Einfühlung vielerlei Anknüpfungspunkte an geschichtswissenschaftliche Positionen und eröffnet Möglichkeiten zeitgenössische Gedächtnisarbeit kritisch zu befragen. Über die Isolierung des historischen Gegenstandes sowie die Einfühlung in die historische Situation gelingt ihm die ästhetische Entzeitlichung des historischen Gegenstands (Sujets), der nicht länger mittels einfacher Dokumentation, etwa einer massenmedial distribuierten Fotografie, dargestellt wird. Richter betreibt letztlich auch eine die Geschichtswissenschaft betreffende Quellenkritik.²⁷⁹

Dabei ist es wichtig zu erinnern, dass Richter selbst keine interesselose Position einnehmen möchte, sondern eine betont subjektivistische Perspektive wählt. Es ist gerade die Rolle des Künstlers, über die der spezifisch reflexive Umgang mit Wahrnehmung und Kritik von Bild und Erzählung erst möglich wird. Auch hier führe, so Hemken, der Weg über Benjamin:

„Während die Historiographie als selbsterkannte Sachverwalterin des geschichtlichen Standpunkt für sich in Anspruch nimmt, aus dem sie die Vergangenheit mittels ihrer überlieferten Dokumente bewerten will, läßt Benjamin durch das Verfahren der Allegorisierung eine Situation entstehen, in der der ‚Historiker‘ zwangsläufig seiner eigenen Geschichtlichkeit gewahr werden muß. Historisches Bewußtsein jedoch koppelt sich bei Benjamin mit einer historischen Trauer, die als Grundstimmung der Geschichtsarbeit auf die ‚Idee einer befreiten Zukunft‘, eine Erlösung hoffen läßt. Diese Kopplung von historischem Bewußtsein und historischer Trauer mit Ausblick ist bei Benjamin zeitbedingt, so daß bei Richter das Moment der befreiten Zukunft fehlt. Die ‚ungebetene Erinnerung‘ [Stefan Germer], die Last der unbewältigten Vergangenheit, wie sie sowohl beim Nationalsozialismus, als auch beim Terrorismus in Deutschland

²⁷⁸ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 141 ff.

²⁷⁹ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 145. Hier heißt es: „Die pure Rekonstruktion der Vergangenheit durch die Interpretation überlieferter Fakten ignoriert die Bedingungen deren Entstehung. Gemeint ist damit weniger die Beachtung der unmittelbaren Funktionskontexte, sondern mehr die Rücksicht darauf, daß es sich bei den Fotos, den Schriftzeugnissen usw. um die Sprache der ‚Sieger‘ handelt, um mit Benjamin zu sprechen. Allein die mündlichen Schilderungen oder die (späteren) Veröffentlichungen von Tagebüchern, Augenzeugenberichten usw. lassen das Vergangene (wenn überhaupt) nachvollziehbar werden. Richter zeigt diese Sinndimension, indem er die Fotodokumente der Polizeiarchive und Massenmedien, die von vornherein interessengeleitet sind, in die Malerei transformiert und damit ihres scheidokumentarischen Charakters entledigt. Sie sind nunmehr untauglich, als Dokumente der Überlieferung zu dienen. Sie sind vielmehr Sinnbilder aus der Geschichte für die Zukunft – unter Auslassung eines moralisierenden Duktus. Für Richter bedarf es nicht nur der Problematisierung der Sprache der überlieferten Dokumente, wenn diese Gegenstände Gedächtnisarbeit sind, sondern ebenso einer Vergewisserung und mehr noch Offenlegung der Interessen bei der Rekonstruktion von Vergangenheit.“

vorhanden ist, läßt eine ‚Befreiung‘ nicht zu, so daß bei Richter weniger die ‚heroische Melancholie‘ und vielmehr die ‚Trägheit des Herzens‘ gemeint ist [...].²⁸⁰

Die wesentliche Leistung von Richters Oktober-Zyklus liegt dabei nicht bloß in der Problematisierung von historiographischer Methode oder zeitgenössischer Erinnerungspraxis, sondern in einer paradigmatischen (Re-/Präsentations-)Kritik des Bildes, das in der ständigen Präsenz in den Medien zu einer kritikwürdigen Rolle im Umgang mit Geschichte, aber auch Welt, wurde. „Die Massenmedien steuern das kollektive Gedächtnis, indem sie nicht nur Zeitgeschehen ‚dokumentieren‘, sondern im gleichen Atemzug Geschichte ‚produzieren‘“ schreibt Hemken und verweist hier punktgenau auf das auch für Virilio so zentrale Problem der zunehmenden Präsenz. Richter formuliert in seiner Kunst eine Kritik dieser Form einer omnipräsenten und omnipotenten Geschichtsschreibung durch die Massenmedien: In dieser gewissermaßen aufklärerischen Bildkritik liegt ein zutiefst dem utopischen Projekt Moderne verpflichtetes Moment. Für Hemken ist die Position des Künstlers dabei geprägt von einem melancholischen Blick auf die Geschichte, der die Gesamtheit ihrer realen Erscheinungen nicht mehr in einer „Totalität“ begreifen wolle (oder kann?). Mit Blick auf Walter Benjamins Konzept der Melancholie als einer Reaktion des Verlusts der Einheit von Form und Inhalt (in seiner Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aus dem Jahr 1916/1925 wendet Benjamin diese These auf das barocke, bzw. post-barocke Drama an) weist er auf den Verlust der Erkennbarkeit von Sinn und Zweck der Ereignisse, Phänomene und historischen Linearitäten im 18. Jahrhundert hin: das wechselseitige Verhältnis von Bild und Inhalt sei nicht länger zu entziffern. Die Melancholie nehme in diesem entscheidenden Moment eine paradoxe Doppelrolle ein, sie solle einerseits die Totalität oder Unversehrtheit der Wirklichkeit und des Geschichtsverlaufs herstellen, repräsentiert gleichzeitig jedoch das Scheitern dieses Anliegens. In der Summe verfolge das Konzept der Melancholie zuvorderst ein konstruktives Ziel, denn „die Melancholie gründet sich dabei weniger auf eine pessimistische, resignierende Haltung, als vielmehr auf das Bedürfnis nach Erkenntnisgewinnung.“²⁸¹ Übertragen auf Richters Zyklus *18. Oktober 1977* ließe sich diese melancholische Geschichtsbetrachtung auch in der Gegenwart nachvollziehen. Während in der Bilderflut der Moderne Zeichen und Bedeutung sowie Form und Inhalt vielfach auseinanderfielen, leiste die Konstruktion von Text und Bild, von Wirklichkeit und Geschichte, in den Massenmedien nur die scheinbare Wiederherstellung dieser verlorenen Einheit. Die mediale Inszenierung und Deutung von Geschichte im Falle der RAF-Terroristen

²⁸⁰ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 145 f.

²⁸¹ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 148.

zeige dies deutlich, so Hemken.²⁸² Gerhard Richters Kunst setzt genau hier an, so dass seine künstlerische Intervention in dieses Konzept von Geschichte, in welcher Repräsentation und Präsenz ineinanderfallen, als wichtiger Beitrag verstanden werden darf:

„Richter entledigt die Bilder der geschichtlichen Ereignisse um die RAF-Terroristen ihrer massenmedialen Instrumentalisierung und formuliert einen Stillstand im vermeintlichen Fluß der Geschichte. Am Ende wird der Betrachter von Richters Zyklus unwillkürlich angehalten, die Selbstsicherheit in der Auslegung von Geschichte durch die Anwesenheit der verdrängten Vergangenheit in der Gegenwart aufzugeben. Richters Zyklus *18. Oktober 1977* kann damit wenig als Beispiel einer erneuerten Historienmalerei dienen. Er ist als ästhetische Stimulanz einer interreferentiellen Erfahrung von Vergangenheit und Gegenwart im Bewußtsein der eigenen Bedürfnisse zu betrachten. Das Selbstverständnis der Moderne, dem Geschichtsverlauf eine prophetische Sinngebung zu verleihen – gleich welcher politischen Stoßrichtung – wird bei Richter mit einer postmodernen Melancholie beantwortet, die eine Totalität der Wirklichkeit grundsätzlich ablehnt und Vergangenes im Bewußtsein der eigenen Geschichtlichkeit und Befindlichkeit vergegenwärtigt.“²⁸³

Noch weitergehend könnte man konstatieren, Richters bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte eröffnet neuen Raum zur Wahrnehmung, sie ermöglicht das kritische Sehen der Bilder, die sonst in der Geschwindigkeit und De-kontextualisierung nicht länger sichtbar sind oder zumindest über eine kritikwürdige Verfasstheit verfügen. Wie bereits angedeutet, lässt sich diese Strategie des melancholischen Blicks durchaus in der Tradition einer emanzipatorischen Moderne verstehen, so dass sie nicht zwangsläufig, wie von Kai-Uwe Hemken vorgeschlagen, als „postmodern“ bewertet werden muss, richtet sie sich doch unverkennbar gegen ein aus der Perspektive Virilios „postmodernes“ Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsdefizit.

Mit ihrer Arbeit *Crisis and Collection. Germany Visual Archives of the Twentieth Century*²⁸⁴ legte Doris McGonagill 2015 eine wichtige Arbeit vor, in der sie Archiv-Strategien und Archiv-Praktiken bei Aby Warburg, W. G. Sebald und Gerhard Richter untersuchte. McGonagill widmet sich der Frage nach der Rolle des Bildes zwischen Verlust und Erinnerung im Kontext einer „memory crisis“²⁸⁵. Die Ansätze von Warburg, Sebald und

²⁸² Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 148.

²⁸³ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 148 f.

²⁸⁴ Vgl. Doris McGonagill, *Crisis and Collection. Germany Visual Archives of the Twentieth Century*, Würzburg 2015.

²⁸⁵ Vgl. Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 8.

Richter verfolgten zwar über unterschiedliche Formen und Strategien von „recollection“, „reordering“ and „reconstructions“, hätten in ihrer Erinnerungsarbeit jedoch eine spezifische Verbindung visueller Wahrnehmung und künstlerischem Ausdruck gemein.²⁸⁶

Das Werk von Richter, Warburg und Sebald ist jeweils eng verknüpft mit den Desastern des 20. Jahrhunderts, dessen kollektives Bewusstsein geprägt ist von Verlust, Leiden, Diskontinuität, Vertreibung und Brüchen.²⁸⁷ Der künstlerische Umgang mit genau dieser Erfahrung führe, so McGonagill, dann zu einem spezifischen Interesse an Wahrnehmung, Geschichte und Repräsentation:

„These artists also share a keen interest in the question of how some form of representational unity may be found in the multiplicity of phenomena in their collected materials. They reckon with this broader historical question in a perpetual negotiation of proximity to, and distance from, their subject matter, in a self-conscious hybridity that oscillates between various forms of representation and between the examination of objects as material souvenirs and visual repositories of the past. Their approach is a rejection of hyper-rationalist, overly scientific reasoning and also of narrative linearity. Instead they favor analogy, association, and metaphor, imagistic narratives, and the faculties of intuition and empathy that draw a mnemonic method more full than the perceptual and conscious capacities of cognition.“²⁸⁸

McGonagill knüpft mit ihrer Lesart von Gerhard Richter an jene von Kai-Uwe Hemken an, der sich Richters Zyklus *18. Oktober 1977* unter den Leitbegriffen von Archiv und Trauer nähert, aber auch an jene von Benjamin H. D. Buchloh, der nach der Wiederbelebung des Historienbildes im Oktober-Zyklus fragt. Ähnlich wie Dietmar Elger kommt sie zu dem Schluss, dass Richter im Modus der Foto-Vermalung und durch die dezidierte Betonung des Politischen in *18. Oktober 1977* gewissermaßen ein Schlüsselwerk vorlegt, indem zahlreiche seiner künstlerischen Strategien kulminierten:

„The political dimension becomes part of a more encompassing reflection on history, memory, and the role of pictorial representation. Richter activates and challenges our individual and collective memory, and refers the viewer to his/her own responsibility in the process of constructing history. [...] In that sense, one could say that these paintings

²⁸⁶ Vgl. Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 9. McGonagill schreibt: „Warburg’s, Sebald’s and Richter’s efforts to recollect and reorder involve the imaginative reconstruction of something that has passed away or is in danger of becoming lost. In all three cases, visual perception and artistic articulation are crucial to the ways in which the memory projects reflect upon the principle possibilities of mnemonic experience. The visual domain becomes endowed with epistemological dignity, and painting becomes the artistic act ‘par excellence’.“

²⁸⁷ Vgl. Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 14.

²⁸⁸ Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 14.

are not only reflections of the past but also of the distance to that past: that they not only grew out of memory, but that Richter is actually trying to paint memory. The blurring also fulfills another related function. By way of making his painterly adaption of the photograph (an imagistic representation twice removed from reality), the medium of a critique of our trustful reliance on images only once removed from reality (photographs or television images to which the lateral stripes in some paintings might allude), Richter makes us sensitive to the problematic relation between reality and its visual representation in general. Its high degree of critical self-awareness as well as the focus on the process of remembering set this cycle of paintings apart from traditional history painting and mark it as specifically modern.”²⁸⁹

Auch McGonagill betrachtet den Oktober-Zyklus im Sinne von Walter Benjamin als „Echo“, respektive als „Erinnerungsbild“ und „Sinnbild“, das sich durch seine besondere Qualität eines empathischen „Eingedenkens“ auszeichne und letztlich ein „Erinnerungsgebot“ darstelle.²⁹⁰ Getragen von spezifischen künstlerischen, persönlichen, historiographischen Motivationen und Strategien gelingt Richter in *18. Oktober 1977* nicht weniger als eine Art Synthese seines vorangegangene Schaffens kombiniert mit einer wichtigen Erweiterung des Seh-Begriffs mittels Adressierung der Erinnerung und Einfühlung.

3.2 Widerstand

So nachdrücklich und drängend Paul Virilio die Bedrohungen für die physische Integrität menschlicher Existenz skizziert, so vergleichbar selten kommt er auf Auswege oder Formen des Widerstands zu sprechen. Gerhard Richters künstlerische Interventionen gegen einen Verlust des Sehens hingegen hinterfragen früh die zeitgenössische Verfasstheit von Wahrnehmung. Seine Werke sind geprägt von einer kritischen Reflektion der Gegenwart, ihren Medien und Bildern und nehmen als solches auch eine widerständige Position gegenüber dem von Virilio kritisierten (Tele-)kommunikationsformen ein, von denen dieser sich zum Ende des 20. Jahrhunderts belagert sieht:

“We are occupied by teletechnologies and we must be part of resistance. Today there are the collaborators and the resistance. Me, I’m in the resistance. What we’re actually doing here, with lots of questions, is exploring the dark spot of art today. That’s resistance. It’s not conservative resistance, but liberating resistance.”²⁹¹

²⁸⁹ Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 161 f.

²⁹⁰ Vgl. Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 162 f.

²⁹¹ Catherine David/Paul Virilio. *The Dark Spot of Art*, in: *documenta x documents 1*, Kassel 1996, S. 55.

So äußert sich Paul Virilio in einem Interview mit Catherine David im Rahmen der documenta X, in dem er die durch die Geschwindigkeit unserer Welt resultierende zeitliche und räumliche Dislokation als Grundproblem unserer Zeit und auch der zeitgenössischen Kunst benennt. Doch wie lässt sich dieser Problematik aus der Gegenwart heraus begegnen? Mit Blick auf das Problem der zunehmenden Geschwindigkeit und aller damit einhergehenden phänomenologisch-ethischen Implikationen (darunter auch die Dislokation) darf gefragt werden, ob etwa in einer Kunst des „Apocalyptical Sublime“, wie von Joy Garnett und John Armitage diskutiert,²⁹² eine valide kritische künstlerische Position bezogen werden kann oder im Angesicht des Wahrnehmungsverlust der Schlüssel zur (ästhetischen) Widerständigkeit nicht zunächst in der Beschäftigung mit der Dauer liegen kann. Sie gilt es ebenso zurückzugewinnen wie den Raum.²⁹³

Nötig ist, mit anderen Worten, also die Initiierung eines politisch wie ethischen Dialogs über die Zurückdrängung der Präsenz, zugunsten der Repräsentation zu der auch der Raum, das Material und die Unversehrtheit des menschlichen Körpers gehört. Diese Haltung Virilios wird mitunter reflexhaft als nostalgisch bewertet, doch mag in ihr der Schlüssel zu einem konstruktiv-kritischen Umgang mit den Herausforderungen einer durch das Verschwinden geprägten Zeit liegen.

Neben der kritischen Reflexion über den Zustand der Welt in der Repräsentation sind es für Virilio vor allem Mitleid und Empathie, über die die Kunst eine widerständige Haltung einnehmen kann. Diese gleichwohl findet er in der Kunst des 20. und 21. Jahrhundert aufgrund einer verlorenen Fähigkeit zur Repräsentation nur in wenigen künstlerischen Positionen oder Werken, wobei gerade im konkreten Reflexionsvermögen eine unverzichtbare Voraussetzung für Empathie und Selbsterkenntnis liegt.²⁹⁴ Dieser wiederum bedarf es für Formen der Einfühlung und des Mitleid, die laut Ingrid Hoofd, ausdrücklich auch die (mitfühlende) Beschäftigung mit dem Tod beinhalten.²⁹⁵

²⁹² Vgl. Joy Garnett/John Armitage, Virilio and Visual Culture: On the American Apocalyptic Sublime, in: John Armitage (Hg.) Virilio Now. Current Perspectives on Virilio Studies, Cambridge 2011, S. 200 ff.

²⁹³ Ingrid Hoofd, Resistance, in: John Armitage (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 168. Nicht ganz ohne Ironie fasst Hoofd zusammen: „One could therefore finally argue that the speed at which Virilio throws new books and neologisms at his audience aims not only to bring the reader back to the duration and materiality of a written ‘oeuvre’ but also aims to generate a lingering sense of paradox, nostalgia and doom as the central characteristics of the technological condition into which we first enquire if we want to resist at all.”

²⁹⁴ Vgl. Joy Garnett, Pitiless Art, in: John Armitage (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 145.

²⁹⁵ Vgl. Ingrid Hoofd, Resistance, Edinburgh 2013, S. 169: „Combining the insights of Newtonian physics and a phenomenology of the subject with the modern ideal of political subversion or confrontation, the question of resistance entails for Virilio primarily an analysis of how any force – legal, military, political or ethical – must emerge from actual tradition, territory and duration.”

3.2.1 Stoffkunst

Neben der Einfühlung und Erinnerung sieht Paul Virilio vor allem im physischen Material und der Auseinandersetzung mit Materialität und Diskussion der „Stofflichkeit“ eine wesentliche Möglichkeit, den Tendenzen des Verschwindens in Gegenwart in kritischer Haltung zu begegnen.

Seine Argumentationen für eine spezifische „Stofflichkeit“ bezieht sich hierbei vielfach auf die Gattung der Architektur, verweisen aber auch die formalästhetischen Vorreiter in den Avantgarden der bildenden Kunst (man denke etwa an Kandinskys Beschäftigung mit dem Geistigen).²⁹⁶ Gemeinhin seien die zeitgenössischen Künste, er nennt explizit die Architektur, Skulptur und Malerei, kaum mehr als ein „Aggregatzustand“ neben dem anderen:

„Ein Stoff, den auseinanderzunehmen, aufzulösen, zu zerstückeln sich alle bemühen, und zwar auf eine Weise, dass der Materialismus dem Nihilismus zum Verwechseln ähnlich sieht. Am Anfang des dritten Jahrtausends, nach dem bitteren Scheitern des ‚historischen Materialismus‘ der Revolutionäre des letzten Jahrhunderts, kündigt sich daher die Elimination des Materialismus selbst an. Jetzt nach der Kernspaltung, besteht das nächste Projekt darin die Entmaterialisierung voranzutreiben und vom Begriff der physischen Materialität zur digitalen Abstraktion zu gelangen.“²⁹⁷

Tatsächlich scheint die bildende Kunst in diesem Punkt eine wirkliche Pionierrolle einzunehmen, bedenkt man die künstlerischen Konzepte der Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert, etwa das Hinarbeiten auf das Geistige bei Wassily Kandinsky oder die Entmaterialisierungstendenzen der Künstler der russischen Avantgarde, allen voran Kasimir Malewitsch. Wie viele andere Künstler der Zeit interessierte sich gerade letzterer besonders für die Überwindung des euklidischen Raumes, oder mit Virilios Worten, der Geometrie. Genau jener Verzicht auf Geometrie, Perspektive und Standpunkt zugunsten von Delokalisierung, Geschwindigkeit und Panik steht wie bereits erläutert im Zentrum einer Ästhetik des Verschwindens:

„Wenn wir darin keinen handfesten Beweis erkennen, dass die Ästhetik des Verschwindens endgültig die Ästhetik der gegenständlichen Erscheinungen aufgehoben hat, dann sind wir so blind wie noch nie; dann lauert hinter jeder nächsten Ecke Panik; die Panik der Wissensverirrung! Das ist sie, die Krise der plastischen Darstellung, die Krise jener ‚ersten Künste‘, die uns der Strahlung [des Lichtes] aussetzt und uns damit vom Takt, vom physischen Kontakt abbringt, was einzig einer nachgegenständlichen

²⁹⁶ Vgl. etwa Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 41 ff.

²⁹⁷ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 64.

Wahrnehmung, oder, um genauer zu sein und einen Neologismus zu wagen: einer strecklichen Wahrnehmung dient. Es ist einfach zu sehen, dass hier die geometrische oder lyrische Abstraktion der Gegenwartskunst überschritten wird durch die unerwartete Entwicklung der Dromoskopie, die unserer Weltsicht fortschreitend vernichtet.“²⁹⁸

Wie bereits dargelegt sieht Paul Virilio eine Vielzahl von Parallelitäten von technologischem Fortschritt und Kunst und ist immer wieder bemüht entsprechende Relationen herauszustellen, wobei er besonders die expressionistischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts mit großem Argwohn betrachtet. In der Folge des „Expressionismus des Terrors“, so Virilio, hätte sich die Kunst im Angesicht des Krieges einer Wiederholungsschleife von Gräueltaten unterworfen, die gleichsam nicht von einem aufklärerischen, dokumentarischen oder sichtbar-machenden Impuls angetrieben gewesen sei:

„Terrorisiert, ‚kriegsversehrt‘ sah sich die Kunst immer mehr aufgefordert, entsetzliches Leid und Unheil zur Schau zu stellen, um nicht vom ‚Feld des Schreckens‘ künstlerischer Anerkennung ausgeschlossen zu werden. Alles, was von den Regeln der Kunst noch übrig blieb, sollte geschmäht werden, die Praktiken profaner Kunst galt es herabzuwürdigen, so wie man zuvor die der verschiedenen sakralen Künste profaniert hatte. Darum ging es in einem erbarmungslosen Jahrhundert, das ganze Bevölkerungen martyrisierte und ihre Sensibilität erbarmungslos dem Gleichgewicht heimischer Schrecken unterwarf [...]. Eine von der Kunst entfremdete Kunst hervorzubringen, die bildende Kunst zu emanzipieren, sie von dem zu befreien, was sie konstituiert – darum geht es in der ‚fortschrittlerischen‘ Ästhetik des Verschwindens.“²⁹⁹

Von der „Ursünde“ dieses Expressionismus in ungegenständlichen Positionen der Abstraktion oder dem „Nihilismus“ monochromer Farbfeldmalerei bedürfe es nur einem kurzer Zwischenschritt hin

„zu einer Kultur ohne Gedächtnis und ohne jede Regel. Diese Kunst der Amnesie ist Teil einer jähren Beschleunigung der Wirklichkeit. Sie gehört zur Heraufkunft des (rasenden) Stillstands, der polaren Trägheit in einer Welt, in der die Gleichschaltung der Empfindungen jede Form der Repräsentierung – ob künstlerisch oder politisch – in

²⁹⁸ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 67.

²⁹⁹ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 73 f.

einer Telepräsenz maschinenübertragener Augenblickskommunikation gefrieren lässt.³⁰⁰

Nach Werken „ohne Gegenstand“ und Malerei „ohne Bild“ hatte, so hält Virilio fest, eine Zeit des Künstlers „ohne Werk“ begonnen. Virilio bezieht sich hiermit auf eine durch Abstinenz gekennzeichnete Abstraktion. Ohne Werk gleichsam habe sich die Kunst vollends von sich selbst befreit:

„Auf den Glauben der sakralen und das Talent der profanen Kunst folgt der kategorische Imperativ intellektueller Leitfiguren, die von der Bedeutungsschwere manifester Werke befreit sind und sich gleichwohl im Besitz einer Urteilsfreiheit wissen, während alte Auseinandersetzungen wie die zwischen iconophil und iconophob einfach verschwinden und der Abstinenz des Konzeptkünstlers das Feld räumen.“³⁰¹

Einen konkretisierten Gegenentwurf zum Profanen in der Kunst der Gegenwart, darauf wurde immer wieder hingewiesen, bieten Virilios Texte nur in eingeschränkter Weise und fordern meist implizit die Re-Integration des aufgeklärten oder „heiligen [sacred]“ Humanismus. John Armitage fasst hierzu zusammen:

„Counter to this profane universality of the examination of bodies, Virilio indicates that aesthetics and art point towards another form of humanism, a form that he does not define and which I consequently describe as sacred humanism: In my present practice in visual culture, sacred humanism conveys an optimistic sense rather than the openly negative sense of profane humanism. Sacred humanism – with its historical roots not in dedications to, or the setting apart for, the worship of deity, but in the appearance at the time of the Renaissance of a system of thought that rests on human values, interests, needs and, especially, the welfare of humans – signifies a concept focused on a concern for human interests, values of rationality, the nobility of freedom and a sincere acknowledgement of human corporeal boundaries and mental limits. Sacred humanism is thus dedicated to the study of the humanities as something worthy of respect, or, in philosophical and aesthetic, artistic, and cultural terms, to a broadly hopeful account of

³⁰⁰ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 57 f. Die Folge sei „eine Kunst jenseits des Blickfeldes oder wenn man so will, eine Kunst im senkrechten Kameraschwenk, in der das Virtuelle die Wirklichkeit überholt, und zwar im Zuge einer Beschleunigung, die nicht mehr wie einst bei den Avantgardisten eine Flucht, nach vorn ist; denn diesmal ist es eine Flucht zum Zenit. Es ist ein Aufwärtsfall in perspektivenloser Perspektive, in der Perspektive nämlich einer optisch korrekten Tyrannei, in der die Gleichschaltung multipler Präsenz (d.h. Telepräsenz) einen rauschähnlichen Empfindungsstupor induziert und je Repräsentierung, gleich ob ästhetischer oder politischer Natur, weit hinter sich lässt.“ (Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 88 ff.)

³⁰¹ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 89.

the ability of humanity to further itself through respect for knowledge. For Virilio, sacred humanism is the ability to be captivated by ‘wounded’ or pitiful art’s reinventive potentialities that cannot be incorporated into academism [...].”³⁰²

Mit anderen Worten: Es sind die originären Werte einer im Humanismus wurzelnden Moderne, die im Gegenentwurf einer kritischen Gegenwartskunst reflektiert werden müssten. Doch wie kann dies geleistet werden? Seit der Aufklärung, darauf verweist Paul Virilio immer wieder, kreisten die großen ästhetischen und ethischen Fragestellungen um das Sehen. Ging es zunächst um Sehen (voir) und Wissen (savoir), waren das 20. und vor allem 21. Jahrhundert geprägt vom Begriffspaar des Sehen (voir) und der Macht (pouvoir).³⁰³ War das 20. Jahrhundert anfangs geprägt vom Dualismus des „Gegenständlichen“ und „Ungegenständlichen“, ginge es nun vielmehr um das Verhältnis von „Repräsentierung“ im Realraum des Werkes oder „Präsentierung“ von unzeitigen und simultanen Ereignissen und Unfällen in Echtzeit.³⁰⁴ Virilio beschreibt hier in seinen Worten den medialen Wandel in den Künsten, wobei er zeitgenössische ephemere Gattungen wie die Performance, aber auch die Installation (die er nicht als Variation oder Entwicklungsform der Skulptur begreift), gegenüber den alten repräsentativen Darstellungsformen polemisch abwertet.³⁰⁵ Mit der Technik der Kommunikation in Echtzeit können sowohl Wissen und Güter transportiert werden, aber eben auch Kunstwerke – seien diese vormals plastisch konstituiert, passieren diese nun medial. Dort wo die „grafische Sesshaftigkeit“ der bildenden Künste noch existiere so Virilio,

„werde sie zum Makel, zu einem Menetekel angesichts der allgemeinen Mobilmachung von Sequenzen, die nicht mehr bloß animiert sind wie noch gestern mit der Filmrolle, sondern sich endlos, bis an die Grenze der Sichtbarkeit beschleunigen (gleich ob es sich um analoge oder digitale Bilder handelt), bis zu dem, an dem das morphing die Nachfolge der alten, unvordenklichen Morphologie der Gestalten und ihrer Repräsentation antritt.“³⁰⁶

Diese Diagnose führt Virilio zum Ende von *Die Kunst des Schreckens* zu der entscheidenden Frage, wie wir im Zeitalter der Teleobjektivität im Sein verharren könnten, wie wir der

³⁰² John Armitage, The Face of the Figureless: Aesthetics, Sacred Humanism and the Accident of Art, in: John Armitage/Ryan Bishop (Hg.), Virilio and Visual Culture, Edinburgh 2013, S. 160 f.

³⁰³ Vgl. Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 121.

³⁰⁴ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 121.

³⁰⁵ Vgl. Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 121 f.

³⁰⁶ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 122 f.

„Entwirklichung“ einer Welt widerstehen könnten, in der alles bereits gesehen ist und das Sehen mit dem Vergessen augenblicklich einhergeht: „Wie im Realraum des Werkes verharren, wenn die Beschleunigung der Echtzeit alles mit sich fortreißt?“³⁰⁷ In der Beschleunigung sei unsere Sicht, so Virilio, längst vernebelt und so bedürfe es eines Werkes, das durch objektive Qualitäten Widerstand leisten könne und durch seine plastische Affirmation im Angesicht des „Informationserdrucks“ den „Standstreifen“ reinstalliere und der Dauer den nötigen Raum zurückgebe.³⁰⁸ Das bedrohte Kunstwerk ist für Virilio jedoch nicht hoffnungslos verloren:

„Lichtkunst und die Verwandlung der Fernsehbilder in Musik, oder Stoffkunst, bildende Kunst – man muss sich entscheiden; entscheiden zwischen der Dynamik und ihrer Panik, zwischen Trance und Taumel der verzückten Massen, und der Statik und Widerspenstigkeit der Materialien, ihrer Sinntektonik und ihrer gemeinschaftlichen Empfindungen. An dieser Stelle, denke ich, entscheidet sich heute das Schicksal der politischen Philosophie.“³⁰⁹

Und der Kunst, möchte man an dieser Stelle hinzufügen, deren stoffliche Dimension bislang über nicht zu verachtende Selbsterhaltungskräfte verfügt, obwohl sie sich nicht einmal mehr in ihrem ureigenen Habitat sicher aufgehoben fühlen könne. So schließt Paul Virilio in *Die Verachtung der Kunst* ab mit einem Schlag gegen das Museum der Gegenwart als Fanal der Stoffkunst – im Sammeln, bewahren, vermitteln, einstmals das sichere Refugium der Kunst, nun ein Ausstellungsbetrieb, in dem das Prinzip der Sammlung von Kunstwerken abgelöst wurde vom Display und dem Prinzip der Beschleunigung ihrer Darstellung.³¹⁰

An Paul Virilios Begriff der Stoffkunst ließe sich nahtlos die Frage nach der Materialität von Gerhard Richters Kunst anschließen, was an dieser Stelle kaum in angemessenem Rahmen geleistet werden kann. Für die Argumentation dieser Arbeit scheint allerdings wichtig auf den grundsätzlich physischen, materiellen Charakter von Richters Werken zu verweisen, der nicht nur in seiner Malerei zum Tragen kommt (die Richter bisweilen wiederum fotografiert und in Form von Abzügen wieder in ein fotografisches Medium überführt), sondern ebenso sehr in

³⁰⁷ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 123.

³⁰⁸ Vgl. Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 125.

³⁰⁹ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 125.

³¹⁰ Vgl. Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 128. Hier schreibt Virilio „Was das Museum betrifft, das trotz allem als öffentlicher Tresor für kommende Generationen fungierte: Es wurde buchstäblich geplündert; geplündert von den Verfechtern einer audiovisuellen Umgestaltung, mit der die Sphärenmusik nun die Stimmen der Stille überwältigt, gerade so wie einst die Stimmen der Sirenen die Schiffe und ihre Ladungen in die Tiefe riefen.“

den übermalten Fotografien und letztlich selbst in den Fotografien und Tafeln des *Atlas*. Als Werke verfügen sie allesamt über einen materiellen Charakter und stellen somit einen Gegenentwurf zu Paul Virilios Idee des Lichtbildes dar.

Dass Richter einen ungebrochenen Glauben an die Malerei und das Analoge (in Abgrenzung zu einem rein digitalen Bild) besitzt, betont er im Gespräch mit Paolo Vagheggi im Jahr 1999:

„Es wird nicht notwendig sein, zur Malerei zurück zu kehren. Ich glaube, es wird sie immer weiter geben. Ich kann nicht sagen wie, aber sie wird nicht verschwinden. Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem Bild, das mit den Händen geschaffen worden ist und das man anfassen kann, und einem Bild auf dem Bildschirm des Computers.“³¹¹

In diesem Sinne scheint in der Tat noch immer eine Entscheidung für das materielle Werk möglich, vor allem so der Künstler hierauf beharrt. Andererseits steht außer Zweifel, dass kritische künstlerische Positionen auch im digitalen Raum stattfinden und repräsentiert werden können, wobei die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen dieses Ortes im besten Falle kuratorisch und künstlerisch mitbedacht werden. Mit Blick auf die gegenwärtige Darstellungs- und Ausstellungspraxis nicht nur bei Gerhard Richter macht die physische Verfasstheit eines Werks dessen sinnliche Erfahrung noch weitgehend unverzichtbar – gleichwohl sich Formen, Ansprüche und Möglichkeiten des Sammelns und der Rezeption von Kunst stetig wandeln.

3.2.2 Unfall und Katastrophe

Die Katastrophe ist im Denken von Paul Virilio ein unvermeidlicher Effekt, respektive eine Folge der Beschleunigung als Folge technologischen Fortschritts. Für Virilio ist die Katastrophe, der Unfall, dabei keine unvorhersehbare Möglichkeit in der Anwendung von im besten Fall perfekt funktionierender Technologie, sondern versteht sich als integraler Bestandteil unserer globalisierten Umwelt. „Der Unfall“, so Virilio,

„ist heute folglich nicht mehr, wie in der Vergangenheit, etwas Unerwartetes und Außergewöhnliches, sondern etwas Erwartetes und Gefürchetes, welches dazu tendiert, sich ständig und in zunehmend schnellerem Rhythmus zu wiederholen. Diese folgenreiche, quasi industrielle Serialisierung des Unfalls führt zwangsläufig zu einer Infragestellung des Begriffs des Zu-fälligen oder Katastrophischen. In der Tat wird der

³¹¹ Paolo Vagheggi, *La fotografia salva la mia pittura*, in: *La Repubblica*, 11.10.1999, nach der deutschen Übersetzung in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 355.

Unfall, sobald er systemisch wird, einem Programm oder gar Kalkül ähnlich. Vom rein Originalen wandelt sich der Unfall damit zum Integralen und die aktuelle Katastrophe von einer lokalen, zu einer globalen, unermesslichen.³¹²

Die Geschichte des Unfalls eskaliert somit mit zunehmendem Fortschritt in immer schnellerem Rhythmus und mit immer weitreichenderen Folgen: So führe etwa die Konstruktion des Schiffes zu Schiffsuntergängen, die Entwicklung des Automobils zu Autounfällen, die des Flugzeugs zu Abstürzen, die Erfindung der Atomkraft zum GAU und der digitale Börsenhandel zu kaum mehr kontrollierbaren Crashes der Märkte. Die konsumfreudige wie technologiefreundliche Einstellung zum Fortschritt (nicht nur im 20. und 21. Jahrhundert) befeuere dabei einen zunehmend schneller ablaufenden Prozess des Fortschritts als solchen und damit auch eine Steigerung des Potenzials der Katastrophe. Aus dieser existentiellen physischen Bedrohung des Menschen und der Welt folge unweigerlich die Tendenz der Virtualisierung, das heißt der Schritt in virtuelle Räume, in denen die physische Integrität weniger gefährdet sei, als in einer zunehmend lebensfeindlichen Realwelt.³¹³

Dennoch sieht Virilio den Menschen keinem unvermeidlichen apokalyptischen Desaster ausgeliefert, wie auch Hugh Davies bemerkt:

„Virilio’s ideas on accident and catastrophe have led to the repeated accusations of pessimistic technological determinism and Luddism, yet he emphasises that he is not opposed to technologies per se, but, rather, against the present logic of reckless technoscientific fetishism that drives uncritical invention, production, distribution and consumption. Without the ability to critique, he argues, there can be no room for either improvement or praise and the dangerously imperfect underside of technology remains denied. Even when accidents, disasters and catastrophes occur, there is rarely any consideration of the capacity for the undoing of the technology involved. Virilio steadfastly believes that accidents and catastrophes should not be experienced as unmitigated woes but that the underside they reveal should be approached as pregnant with potential.“³¹⁴

³¹² Paul Virilio, Der integrale Unfall, in: Christian Kassung (Hg.), Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls, Bielefeld 2009, S. 7.

³¹³ Vgl. Hugh Davies, Catastrophe, in: John Armitage (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 42 ff.

³¹⁴ Hugh Davies, Catastrophe, Edinburgh 2013, S. 44.

Eines dieser Potenziale liegt gewiss in der Sichtbarmachung des Unfalls selbst. So formuliert es aus medienwissenschaftlicher, respektive wissenschaftlicher Perspektive etwa Christian Kassung.

„An den unweigerlich vorhandenen Resten der Zerstörung, dem Schrott oder dem Flammenmeer erkennt man den Unfall ex post. Davor steht die Kontingenz, Unsichtbarkeit und Augenblicklichkeit des Ereignisses, dessen Anfänge sich niemals vollständig entwirrbar in der Vergangenheit verlieren. [...] Der Unfall macht als Ereignis etwas sichtbar, was sich dem Auge des Betrachters in einem doppelten Sinne schon immer entzogen hat: die Überdeterminiertheit jeder unfall- und damit schockartigen Diskontinuität einerseits und deren kulturelle Verarbeitungspraxis der Serialisierung, Kontinuierung oder kausalen Eingliederung andererseits“³¹⁵

Man könnte also sagen, der Unfall, vor allem dessen Folge, markiert als Spur die zugrunde liegenden Prozesse eskalierender Katastrophen. In diesem Kontext bietet der Unfall und dessen Bilder einen wichtigen Zugang für die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen.

Wie bereits beschrieben, spiegelt sich Virilios Konzept des Unfalls und der Katastrophe in Wissenschaft, Technik und Gesellschaft auch in einem Unfall der ästhetischen Werte. Sowohl im phänomenologisch korrumpierten Bild als auch einer „gnadenlosen Kunst“ des 20. und 21. Jahrhundert.³¹⁶ Eine der reinsten Formen des Unfalls stellt für Virilio der Krieg dar. Virilio verwendet den Begriff nicht zwangsläufig im engeren Sinne eines klassischen Krieges zwischen Staaten oder Blöcken, sondern vielmehr im Sinne von Krisen oder Eskalationsformen – ob im Kontext von Politik, Gesellschaft, Technologie, Licht oder Information. Virilio versteht die kriegerische Auseinandersetzung als treibende Kraft des Fortschritts, deren Konzepte sich in sämtlichen auch zunächst nicht kriegerischen Objekten oder Prozessen – bis hin zur Kunst – wiederfinden.³¹⁷

In diesem Sinne sind es die Kategorien Furcht, Panik, Krise und Krieg, mit denen Paul Virilio die Verfassung der Welt im 20. und 21. Jahrhundert skizziert charakterisiert. Die im ersten

³¹⁵ Christian Kassung (Hg.), Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls, Bielefeld 2009, S. 9.

³¹⁶ Vgl. Steve Redhead, Paul Virilio. Theorist for an Accelerated Culture, Edinburgh 2004, S. 105 ff.

³¹⁷ Vgl. Steve Redhead, Paul Virilio. Edinburgh 2004, S. 209: „He [Virilio] pursues a strategy of epistemological proliferation to understand the excesses, technological and humanitarian, of contemporary war. In his view, war today cannot really be understood in its complexity and horror, but perhaps enough about it can be explained by generating a wide array of ideas so that we can transcend it. The proliferation of the ways in which we can understand war corresponds to postmodern war's proliferation of weapons and modes. Virilio, then, deploys, almost tactically, concepts, metaphors, analogies and labels to emphasise what is important, new and dangerous, in the organized violence of war that, thanks to relentless technoscience, has become hyperviolence.“

Teil diskutierte phänomenologische Krise des Verschwindens, des zunehmenden Verlusts des Sehens ist in diesem Zusammenhang Ursache oder Folge zugleich. Ein Umstand, der auch Gerhard Richters Arbeiten wie *18. Oktober 1977* zum Tragen kommt. Wie kann also ein konkreter, produktiver Umgang mit Furcht, Panik und Unfall neben der kritischen Reflexion von Bildern des Leides weiter aussehen?

3.2.3 Das Museum des Unfalls und die Universität des Desasters

Mit der *Universität des Desasters* und einem *Museum des Unfalls* entwickelt Paul Virilio Konzepte, die Räume für die kritische Reflexion mit dem Problem von Unfall und Katastrophe bieten können. Während Virilios Idee des *Museums des Unfalls* sich der Offenlegung der Struktur des Unfalls widmet, zielt er mit dem Modell einer *Universität des Desasters* vornehmlich auf eine Kritik des Problems der Geschwindigkeit. Dabei stellt *Universität des Desasters* gleichsam weniger eine klassische Forschungs- oder Lehrinstitution dar, vielmehr skizziert sie ähnlich dem Museum des Unfalls einen Raum zur kritischen Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Unfalls und der Katastrophe. Virilio zielt mit dem Konzept weniger auf die konzentrierte fachspezifische Erforschung der Unfälle der Welt ab, sondern eher auf eine Art Archiv, welches als Grundlage zum Diskurs über das Thema dienen kann.³¹⁸

Auf die Folgerichtigkeit einer „Universität des Desasters“ als methodisch offenes, jede Disziplin übergreifendes, Diskussionskonzept für die diskutierten Herausforderungen und Probleme der Gegenwartskunst weist auch John Armitage hin:

„Regarding Virilio, I argue, that his critical approach to postmodern art and technology cannot be located in one artistic subject, technological sphere, or aesthetic method alone, but makes clear and forges interdisciplinary links among all of them. It is therefore always essential to reflect on advanced art and technology without preconditions yet critically.“³¹⁹

Mit der Ausstellung *Unknown Quality* in der Pariser Fondation Cartier 2002/2003 widmete sich Paul Virilio konkret der Problematisierung der Bildern der Television als dem originären, jenem sich ständig erneuerndem Medium für das Spektakel der Katastrophe. Die thematische Ausstellung zeigte eine Reihe zeitgenössischer Positionen, die sich mit dem Phänomen des Unfalls auseinandersetzen, darunter fanden sich multimedial arbeitende Künstlerinnen und

³¹⁸ Vgl. John David Ebert, *University of Disaster*, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 202.

³¹⁹ John Armitage, *Virilio and the Media*, Cambridge 2012, S. 124.

Künstler wie Peter Hutton, Jonas Mekas, Aernout Mik, Tony Oursler, oder Nancy Rubins³²⁰. In der Ausstellung ging weniger um eine Bewältigung des Unfalls (so diese überhaupt möglich wäre), als vielmehr die Offenlegung von dessen Strukturen und der Schaffung eines Bewusstseins für dieses signifikante Phänomen unserer Zeit. Dieses aufklärerische Moment des Projektes eines sogenannten „Museum des Unfalls“, das die leidbringende „andere Seite“ von Fortschritt und Technik „demaskiere“ unterstreicht auch Nicholas Michelson:

„The Accident Museum is in an important sense ‚an anti-museum‘. Rather than exhibiting inventions, it seeks to unmask industries’ ‚other face‘, its hidden side, which is the simultaneously unlikely and inevitable breakdown or accident as Virilio puts in his *Landscape of Events* [*Ereignislandschaft*, 1996]. The Accident Museum reveals the accident in technology, and thereby tells the untold story of a progress that exposes us to a kaleidoscope of hazards.“³²¹

Gerade in dem Modell des *Museum des Unfalls* zeigt sich eine seiner wenigen dezidiert konstruktiven Ansätze zum Umgang mit der von ihm diagnostizierten beschleunigten Welt: „For Virilio, we must resist that god-machine of technoscientific progress, rather than collaborate through apathy in its suicidal trajectory. ‚The Accident‘ Museum is thus Virilio’s practical contribution to the strategy of resistance [...]“³²² – so Nicholas Michelson. Das „Museum des Unfalls“, das heißt der Aufbau von Archiven der kritischer Erinnerung, Untersuchung und Offenlegung, ist damit nicht weniger als eine zentrale Strategie im Widerstand gegen das Verschwinden.

3.3 Exkurs: *Atlas*

Mit dem *Atlas* liegt Gerhard Richters vielschichtigem Gesamtwerk eine komplexe pikturale Referenzebene zugrunde, die in facettenreichendem Dialog mit seinem malerischen Werk steht. Richters *Atlas*³²³ versteht sich als Sammlung von Fotografien, Zeitungsausschnitten und Skizzen, die der Künstler seit Mitte der 1960er-Jahren zusammengetragen und später auf losen Blättern angeordnet hat. Die Bilderfolge des *Atlas* stellt sich als fortwährende Erzählung dar und ist doch frei in ihrer chronologischen Narration. Für den Künstler wichtig ist der *Atlas* vor allem im Kontext der eigenen Bildfindung, er verknüpft Richters gesamtes bildnerisches Schaffen und seine Sammlung von Bildvorlagen und Referenzen. Hierbei handelt es sich

³²⁰ Vgl. Abb. 8

³²¹ Nicholas Michelson, Accident Museum, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 23.

³²² Nicholas Michelson, Edinburgh 2013, S. 24.

³²³ Vgl. Abb. 9

meist um fotografische Bilder, aber auch Skizzen, Notizen und Collagen, die im *Atlas* in außergewöhnlicher Form amalgamieren und eine im Hintergrund befindliche Folie für Richters Gesamtwerk bilden.³²⁴

Obschon Gerhard Richter bereits seit den 1960er Jahren Fotografien und Abbildungen aus der Presse sammelt, beginnt seine eigentliche Arbeit am Projekt *Atlas* erst in den frühen 1970er Jahren mit der Anordnung von Familienfotos auf Papierbögen. Daran schließen sich zunächst Abbildungen aus Zeitungen und Zeitschriften an, die dem Künstler mitunter als Vorlagen für seine Foto-Vermalungen ab den 1960er Jahren dienen. Für den Betrachter ist die Quelle der einzelnen Bilder nicht immer nachzuvollziehen, da Richter diese nicht benennt. Dieser Umstand ist insofern relevant, als die Herkunft dieser Bilder so unterschiedlich wie ihre Motivik ist – gemein ist ihnen, dass sie Zeugnisse der den Künstler umgebenden Bildwelt darstellen, dazu zählen Bilder historischer, politischer und gesellschaftlicher Ereignisse, Fotografien von zeitgenössischen Stars und Personen des öffentlichen Lebens, aber auch Darstellungen von Katastrophen und Unfällen oder von Flug- und Fahrzeugen.³²⁵ In seiner Entwicklung über die Jahrzehnte hat Helmut Friedel dem *Atlas* als organischen Begleiter von Richters Malerei bezeichnet:

„Als Gesamtkunstwerk ist der *Atlas* ein ‚Organismus‘, der sich weiterentwickelt und verändert. In ihm spiegeln sich biographische, künstlerische und historische Fakten. Viele Überlegungen, die den malerischen Arbeiten Gerhard Richters vorangehen, finden in den Fotos, Skizzen, Plänen und Collagen ihren Niederschlag“³²⁶, so Helmut Friedel im Vorwort zur Ausgabe des *Atlas* 2006.

Für Armin Zweite, der sich dem *Atlas* über Roland Barthes nähert, wird in den Tafeln des *Atlas* auf mehreren Ebenen der komplexe Umgang mit Erinnerung verhandelt, indem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Realität und Fiktion überlagern.³²⁷

³²⁴ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006, in: Gerhard Richter, Atlas (hrsg. von Helmut Friedel), Köln 2006, S. 6. Friedel schreibt hierzu: „Die Fotografie, mit der sich Richter seit den 1960er Jahren auf unterschiedliche Weise auseinandersetzt, hat für den Maler offenbar die Funktion eines Filters, mit dem er aus der schier unfassbaren Fülle des ‚Bildmöglichen‘ zum notwendig ‚richtigen‘ Bild findet. Dabei gehört das Sammeln, Aufbewahren und Zeigen des Materials, aus dem die Ideen bezogen wurden, mehr zu Richters künstlerischer Strategie als eine Betonung eigener Einzelaufnahmen, d.h. es gibt einen Strom von Eindrücken, aus dem heraus Bilder konkrete Gestalt annehmen. Diese aber können selbst wieder einem Fluss weiterer Wandlungen unterliegen, indem Vorlagen von fotografischen Bildern zu Editionen werden, etc., so dass es ein ‚Vor‘ wie ein ‚Nach‘ dem Bild zu geben scheint. Der *Atlas* stellt in diesem Gefüge die Hintergrundfolie dar, vor der die Bildwelt Richters in Erscheinung tritt.“

³²⁵ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006, Köln 2006, S. 7 f.

³²⁶ Helmut Friedel, Gerhard Richter. Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006, Köln 2006, S. 17.

³²⁷ Armin Zweite, Gerhard Richters Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, in: Gerhard Richter, Atlas (hrsg. von Armin Zweite), München 1989, S. 7-20, insbesondere S. 18 ff.

2019 besteht der *Atlas* aus 802 Tafeln mit mehreren Einzelbildern, dabei spiegeln die dem Betrachter wenig erläuterten Tafeln (sie verfügen über Nummer, Titel, Datierung) über einen Zeitraum von mehr als vier Jahrzehnten die verschiedenen Phasen in Richters Leben und Schaffen wider. Mehrfach wurde der *Atlas* seit 1972 in Ausstellungen präsentiert, jedoch in den wenigsten Fällen vollständig. Grundsätzlich geht es Richter bei der Präsentation allerdings auch nicht um Vollständigkeit, sondern den Bezug einzelner Bildblöcke im Raum. Der Künstler legt Wert darauf, den *Atlas* in der Ausstellung als Bild zu präsentieren. Im Unterscheid zu Darstellung in der Literatur, sei der *Atlas* in der Ausstellung einer Wandzeitung nicht unähnlich, so Helmut Friedel zu dessen Präsentationsmodus:

„Entsprechend öffnen sich horizontale wie vertikale Leserichtungen. Kombinationen verschiedener benachbarter Tafeln und entsprechend unterschiedliche, bildinhaltliche Verbindungen ergeben sich in der Betrachtung. Gerhard Richter hat von Anfang an die Bildmotive des *Atlas* nicht in einer starren Reihenfolge versammelt, sondern immer wieder inhaltlichen, vor allem aber formalen Kriterien den Vorrang eingeräumt. [...] Die erhaltenen Hängepläne, Skizzen und Raummodelle erlauben detaillierte Rückschlüsse auf die jeweilige Auswahl und Zuordnung der Tafeln. Sie lassen eindeutig erkennen, dass es ihm in den Bildblöcken, die er aus den Tafeln baut, über alle Inhalte hinaus vor allem um klare, wand- wie raumbestimmende Formen geht. [...] Die einzelnen Blöcke, bestehend aus unterschiedlich vielen Tafeln, entwickeln so jeweils eine eigene, bildliche Qualität von großer Klarheit.“³²⁸

Die jenseits der Ausstellungen erste systematische Buchpublikation zum *Atlas* entstand 1998, sie bildet in Ergänzung der Präsentation im Ausstellungskontext, eine Art Nachschlagewerk. Zur Ausstellung *Der Atlas und seine Bilder* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus/Kunstab, München, - in dessen Sammlung befindet sich der *Atlas* – gaben Helmut Friedel und Ulrich Wilmes ein Werkverzeichnis des damaligen Bestandes von heraus. 2015 erschien, ebenfalls herausgegeben durch das Lenbachhaus, eine aktualisierte vierbändige Neuauflage.

3.3.1 Der *Atlas* als Archiv der Anomie

Einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des *Atlas* liefert Benjamin Buchloh mit seinem Text *Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie*³²⁹. Der Terminus der „Anomie“ bezieht

³²⁸ Helmut Friedel, Gerhard Richter. Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006, Köln 2006, S. 16.

³²⁹ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie, in: Ausst. Katalog und Werkverzeichnis Gerhard Richter, Bonn 1993, Bd. 2, S. 7-18.

sich hier auf eine Haltung der Verneinung, respektive des Widerstands. In seinem Essay fasst Buchloh wichtige Referenzen für Richters Zugang zum fotografischen Bild zusammen – beginnend vom Verhältnis von Fotografie und Sozialistischem Realismus, über die Fotografie in der Weimarer Republik, das Verhältnis der amerikanischen Pop-Art zur Fotografie (Rauschenberg, Warhol) bis hin zur Arbeit von Bernd und Hilla Becher. Mit Blick auf den *Atlas* als Werk ist für Buchloh insbesondere die zutiefst heterogene, fragmentarische Struktur sowie Richters Modus der Montage der Einzelbilder bedeutend – deren „Konzentration mit den scheinbar unendlich variablen Beziehungen im *Atlas* läßt in eben dem Maße neue strukturelle Lesarten entstehen, wie sie traditionelle Erwartungen ans Abbild brüchig werden läßt.“³³⁰ Analog zu seiner Rezeption von Richters Malerei schreibt Buchloh dem *Atlas* eine dezidiert objektivierende Grundhaltung zu:

„In der Betrachtung von Richters *Atlas* wird unausgesetzt evident, daß der Widerstand gegen die Instrumentalisierung der Vernunft (insbesondere in ihren alltäglichen Formen, der Warenlogik, des streng utilitaristischen Denkens und den Ideologien der Kontrolle) ästhetische Strategien erfordert, die mimetisch die völlige Aufhebung des Subjektbegriffs vollziehen. Doch dieser Akt des Widerstands ist immer zugleich auch eine Bestätigung der Universalität der Herrschaft der Anomie.“³³¹

In dieser Objektivierung der Bilder wertet Buchloh den *Atlas* als Absage an den Mythos und erkennt in ihm eine Verweigerung gegen jedes stabile Ordnungs- und Wertungssystem.³³² Die radikale Infragestellung von Ordnungsprinzipien und Wahrnehmungsmustern ist sicherlich eines der wichtigen Leistungen des *Atlas*, doch spätestens vor dem Hintergrund von Richters Montage der Tafeln erscheint Buchlohs Lesart des Werks als Ausdruck einer objektivierenden Positionierung zumindest fraglich. Tatsächlich basiert die Gesamtheit des *Atlas* nicht auf algorithmischen oder aleatorischen Sammlungsprinzipien, sondern einem subjektiven Auswahlprozess des Künstlers. Es ist gerade jene spezifische Handlung des Künstlers, die weniger tilgt, denn produziert, das heißt in der Auswahl der Bilder und der gewählten ästhetischen Darstellungsform zur Auseinandersetzung mit dem Bild und seiner Kontexte auffordert.

³³⁰ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters *Atlas*: Das Archiv der Anomie, Bonn 1993, Bd. 2, S. 14.

³³¹ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters *Atlas*: Das Archiv der Anomie, in: Bonn 1993, Bd. 2, S. 14.

³³² Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters *Atlas*: Das Archiv der Anomie, Bonn 1993, Bd. 2, S. 15, hier heißt es: „Sujets und Momente erscheinen als austauschbare in einem Kontinuum, in dem jeder Anspruch auf historische Besonderheit von vornherein ausgelöscht ist wie das Konzept der Subjektivität selbst, und was immer an Partikularem verblieben sein mag, in der Anomie des Archivs getilgt wird.“

3.3.2 Der *Atlas* als Bilderspeicher

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet, ist die Form der Spurensicherung mittels Fotografie für Richter ein elementarer Teil in seiner Auseinandersetzung mit Wahrnehmung. Im Gegensatz zum gemalten Bild findet Gerhard Richter im Foto ein unmittelbares Zeugnis einer Wirklichkeit, die es ihm zwar nicht erlaube, diese direkt zu definieren, in der Befragung des Verhältnisses zur Wirklichkeit jedoch eine wichtige Reflexionsebene ermögliche. Die Fotografien des *Atlas* erlauben Richter über deren Medialität einen Zugang zur Realität zu verhandeln.³³³ „The dialectics remain unreconciled and manifest themselves as an appeal to the viewer to see the connections and contradictions and to elicit meaning in the process of perception, reflection, and memory work.“³³⁴ – schreibt Doris McGonagill über die Funktion des *Atlas*.

Die schiere Menge an Bildern zwingt den Rezipienten des *Atlas* unwillkürlich zum genauen Hinsehen, zu einer Erforschung einer verborgenen Struktur, einem Sammelprinzip oder Beziehungssystem der einzelnen Tafeln und Bilder. Wie der Betrachter in der Annäherung an den *Atlas* zum genauen Sehen aufgefordert wird, so dient dieser, darauf weist Kai-Uwe Hemken hin, auch dem Künstler zur Schärfung des Blickes:

„Künstler und Betrachter des *Atlas* sind auf der Suche nach Grundprinzipien der fotografischen Dokumentation, wie sie sich mit der Erfindung der Fotografie, d. h. mit der Einführung und Verbreitung der fotografischen Reproduktionstechnik seit dem 19. Jahrhundert und insbesondere seit der druck- und fernsehtechnischen Multiplikation schleichend eingestellt hat? Welche Auswirkungen haben diese Standards für die Wahrnehmung und Bildaussage, die gerade bei heiklen, d. h. bei moralisch sensiblen Themenstellungen wie bei Opfern von Gewaltverbrechen, bei Kriegsszenen oder gar bei der Judenvernichtung im Nationalsozialismus von Bedeutung sind?“³³⁵

Richter, so Hemken, frage in der irritierenden Kombination von banalen Motiven des Alltags, etwa Werbung oder Pornographie und Bildern der Ermordung von Juden im Dritten Reich als stumme Zeugen der Grausamkeit des Holocausts nach der medialen Vermittlung von Inhalten und der Bedeutung eines Kosmos von massenhaft produzierten und zirkulierenden Bildern. Gerhard Richter habe mit dem *Atlas* ein Archiv der visuellen Kultur angelegt, das als eine „moderne Form der Spurensicherung“ im massenmedialen Zeitalter begriffen werden

³³³ Vgl. Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 34.

³³⁴ Doris McGonagill, Würzburg 2015, S. 174.

³³⁵ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 21.

kann.³³⁶ Die vom Künstler im *Atlas* gesammelten Bilder versuchen deren Kern offenzulegen, gleichwohl sie sich als Fragmente einer Realität verstehen, streben sie in der Summe danach, zu den Sedimenten einer visuellen Kultur vorzudringen.³³⁷ In seiner Summe erweist sich der *Atlas*

„nicht nur als bloßes Kompendium von Fotos, Skizzen und Zeichnungen, das das malerische Werk als reiner Motivfundus begleitet und die traditionellen ‚Medien‘ wie die Zeichnung oder die Druckgraphik ablöst. Ohne Zweifel dient der *Atlas* als Speicher möglicher Bildmotive die [...] in Tafelbilder umgesetzt werden. Mehr noch wird der *Atlas* zu einem Instrument der Reflexion, das die eigene und kollektive Wahrnehmung im Zeitalter einer massenmedialen Bildkultur überprüfen hilft.“³³⁸

Neben Schärfung des Blickes, der Spurensicherung und Reflexion verfügt Richters *Atlas*, dies bemerkt auch Lynn Cooke, über eine höchst spezifische Charakteristik zwischen Archäologie, Archiv, Vorläufigkeit und Fragment. Im Spannungsfeld von Bild und Index stände er nicht zuletzt in einem Zeitalter, in dem das Digitale das Analoge ersetzt, im Zentrum des Diskurses eines grundsätzlichen Paradigmenwechsels des Bildes. Auf Benjamin Buchloh verweisend, müsse dabei insbesondere die Fotografie mehr als eine Art privater Phänomenologie verstanden werden, denn als homogene Form der Bildgestaltung.³³⁹ Diese bereits für das Einzelbild nachgewiesene Strategie der Subjektivierung des Blickes ist gerade auch für den *Atlas* von herausragender Bedeutung.

Der subjektiv-archäologische Blick eines bilderkritischen *Atlas* ist letztlich auch notwendige Bedingung der von Adrian Searle unterstrichenen Idee der Einfühlung, bzw. des Mitfühlens, welche für Richter von zentraler Relevanz ist:

„What *Atlas* shows us (and what his greatest work, the Baader-Meinhof October 18 paintings, also shows us) is an artist committed not to his own aggrandisement or to bolstering society, but pitted, rather, against indifference, and against the numbness of the world. He is also, in a certain way, fiercely mistrustful of images and what they convey.“³⁴⁰

³³⁶ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 21.

³³⁷ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 38 f.

³³⁸ Kai-Uwe Hemken, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 241.

³³⁹ Vgl. Lynne Cooke, Gerhard Richter, *Atlas*, erstmals veröffentlicht in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. *Atlas*. Dia Center for the Arts, New York 1995/1996, zitiert nach: Iwona Blazwick/Janna Graham/Sarah Auld (Hg.), Gerhard Richter. *Atlas*. The Reader, London 2003/2012, S. 104.

³⁴⁰ Adrian Searle, *Slow Developer*, in: The Guardian, 9. Dezember 2003, zitiert nach: Iwona Blazwick/Janna Graham/Sarah Auld (Hg.), Gerhard Richter. *Atlas*. The Reader, London 2003/2012, S. 130.

In diesem Sinne offenbart Gerhard Richters *Atlas* eine Programmatik, die Virilios Konzept des „Museum des Unfalls“ nicht unähnlich ist. Im *Atlas* sammelt Richter jene Bilder die er für auffällig, bewahrenswert oder wichtig befindet. Bereits auf dieser Ebene stellt er einen feinfühligem Beitrag zur kritischen Reflexion der Bilder da, die in der künstlerische Weiterverarbeitung, etwa in der Malerei, eine weitere Dimension hinzugewinnt. Daneben verkörpert der *Atlas* auch eine Art Filter, versucht sich gleich dem namensgebenden griechischen Titan an einem stützenden Ordnungsprinzip für den Umgang mit jener Bilderflut der Gegenwart, mit der sich Richters Werk so nachhaltig auseinandersetzt.

3.4 Panik

Operiert Gerhard Richter künstlerisch mit den Mitteln von systematischer Sammlung, Erinnerung und Einfühlung als Grundlage kritischer Reflektion der Gegenwart, liegt für Paul Virilio vielmehr in der Panik eine prägende Kraft des 20. Jahrhunderts. Im Kontext der Wahrnehmung referiert er auf Merleau-Ponty und dessen Aufruf zum lebendigen Sehen: „Den geschlossenen Augen zu gehorchen ist der Beginn der Panik. In dieser Welt, wo Verneinung und grämliche Leidenschaften an die Stelle der Gewissheit gerückt sind, vermeidet man das Sehen.“³⁴¹ Nachdem bereits die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts von Terror, Säuberung und Gewalt geprägt war, komme es Mitte des erbarmungslosen Jahrhunderts dazu, dass die Technik der Panik in die Kunst der Abschreckung münde. Eine Abschreckung, die nicht nur den strategischen Ost-West-Konflikt des Kalten Krieges als Drohkulisse einer Vernichtung der Welt meine, sondern eben auch das Politische und Kulturelle bedroht. Man mag an Adorno denken, wenn Virilio konstatiert, dass die Kunst vom sozialistischen Realismus über die Pop-Kultur unmittelbar in einen noch immer währenden „Realismus des Kunstmarktes“ gedriftet sei:

„Angefangen hat das alles, als die Maler das Studium des Motivs vernachlässigten und sich wie in der Epoche des akademischen Klassizismus in ihren Ateliers einschlossen. Nach dem Impressionismus oder genauer: Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die moderne Kunst hineingerissen in die Panik, die das expressionistische Europa, das nach dem Dadaismus den Surrealismus heraufziehen sah. Man kann diese Katastrophengeschichte noch weiterspinnen, zieht man die Entwicklung der europäischen Philosophie mit der Diskreditierung der Phänomenologie, dem Verschwinden Husserls und dem Erfolg des Existenzialismus in Betracht, diese

³⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, Vorlesungen (hrsg. von Carl Friedrich Graumann), Berlin 1973, S. 36.

Sattelzeit, die zwischen den beiden Weltkriegen anhub und ihre Weihe in den 1950 Jahren empfing. Mit diesen Jahren verbindet sich für uns das Ende des Dialogs zwischen den Menschen vor allem das Vergessen: der Verlust des Einfühlungsvermögens nicht nur gegenüber dem Anderen, sondern angesichts der Versteppung der menschlichen Umwelt durch die Vernichtungen der Angriffsflüge – von Guernica über Coventry und Dresden bis nach Hiroshima und Nagasaki –, die unsere de visu-Wahrnehmung wie sie seit zweitausend Jahren der gesamten okzidentalischen Kultur zugrunde lag, durcheinandergbracht haben.“³⁴²

Telekommunikation, Fotografie und Film befördern im Verlaufe des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung des „Sehen ohne nachsehen gehen“, der „Wahrnehmung ohne wirklich da zu sein“, die ihrerseits nicht nur die Phänomene der bildenden und darstellenden Künste erschütterten, sondern die repräsentative Demokratie als Ganzes:

„Sie ist von den Kommunikationsmitteln bedroht, mit denen sich die standardisierte Demokratie der öffentlichen Meinung etabliert und die womöglich in der gleichgeschalteten Gefühlsdemokratie kulminieren wird. [...] In einer Welt allgemeiner Verneinung und Abschreckung in der man weniger zu sehen sucht, als vielmehr von allen gesehen zu werden, geht die transhorizontale ‚Große Optik‘ einher mit der transpolitischen ‚Großen Panik‘ angesichts der Beschleunigung einer alltäglichen Wirklichkeit, die uns nicht nur tyrannisch überholt, sondern buchstäblich jede objektive Beurteilung und damit jedes Verständnis hinter sich lässt.“³⁴³

Für die bildende Kunst bemerkt Virilio eine Abstraktion, die spätestens seit Yves Kleins monochromer Malerei zu einer „bildlosen Malerei“ geworden sei, die uns weder erreichen noch wahrhaftig berühren könne. Man erwarte fortan keine Originalität mehr, keinen künstlerischen Geniestreich, sondern den Unfall, die Katastrophe: „Daher der geheime Einfluss des Terrorismus in der Folge des (deutschen) Expressionismus und des (Wiener) Aktionismus; als Bürgen Hieronymus Bosch oder Goya für die ausschweifenden Verbrechen.“³⁴⁴ In diesem Zusammenhang kommt Virilio auch auf die Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung* (Kunstwerke Berlin, 2004) zu sprechen, mit der die bildkünstlerische Rezeption der Rote Armee Fraktion im Werk von Beuys,

³⁴² Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 17 f.

³⁴³ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 19.

³⁴⁴ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 20.

Kippenberger, Polke und eben auch Gerhard Richter beleuchtet werden sollte.³⁴⁵ Für Paul Virilio gleichsam ein Ausstellungsprojekt, dass er unmittelbar in die Genealogie einer Ästhetik von Terror, Gewalt und Unfall einordnet. Für ihn zielte die Ausstellung zwar darauf den selbstproduzierten Mythos der RAF zu demontieren, ähnelte in ihren Bildern und einer irritierenden Vermengung von Tätern und Opfern schließlich dem Spektakel der medialen Berichterstattung über das Thema.³⁴⁶

Die in der Ausstellung gezeigte Art der künstlerischen Reflexion des Themas RAF bezeichnet Virilio als „Dolorismus“, eine die Kunst der Gegenwart kennzeichnende Verklärung des Leidens, sich entwickelnd

„weniger aus einer Profanierung ursprünglich heiliger Kunst, als vielmehr aus der Entweihung der profanen Kunst der Moderne, wobei Moderne hier verstanden wird als (kritischer) Moment, in dem die Re-Präsentierung vor der lyrischen Illusion einer reinen und einfachen Präsentation weicht; wo das ‚l’art pour l’art‘ hinter einer totalen Kunst der multimedialen Teleobjektivität verschwindet, die nun dem Kunstgriff der siebten (kinematografischen) Kunst und ihrem vermessenen Anspruch folgt, alle übrigen sechs zu enthalten. Da haben wir sie, die Obszönität der Allgegenwart, mit der der ‚postmoderne‘ Akademismus aller Avantgarden hinter sich lässt, ausgenommen die des Massenterrorismus, der an die Stelle der antiken Tragödien getreten ist und den der Fernsehreigen allabendlich feiert.“³⁴⁷

Ob diese spezifische Lesart den gezeigten Werken in Gänze gerecht wird und damit entsprechend auf Richters Oktober-Zyklus angewandt werden sollte, respektive dieser nicht besser unter ganz anderen Vorzeichen zu verstehen ist, sollte an dieser Stelle durchaus hinterfragt werden dürfen – ebenso Virilios radikale Ablehnung gegenstandsloser Malerei. Folgt man Virilios Verriss in diesem Punkt, wird jedoch klar worauf er mit seiner verallgemeinernden Bewertung hinaus will: Eine zynisch-obszöne, eine anmaßende Affirmation von Gewalt und Tod, Terror und Unfall als Kennzeichen der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Er zieht die Parallele eines zerstörerischen „Atheismus der Postmoderne“ und

„dem Atheismus der Profanierung der modernen Kunst zugunsten eines Kultes der Ersetzung, der alle Merkmale des Illuminismus trägt. Es handelt sich um einen Illuminismus, der die enzyklopädische Revolution der Aufklärer hinter sich lässt und

³⁴⁵ Vgl. Abb. 10.

³⁴⁶ Vgl. Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 21.

³⁴⁷ Paul Virilio, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008, S. 21 f.

jede repräsentative Reflexion zugunsten eines panischen Reflexes ausmerzt. Sein Korrelat ist ein Individuum, für das der (ethische oder ästhetische) Relativismus schlagartig vom Virtualismus als Ersatz der eigentlichen Welt samt ihrer Fakten und erwiesenen Ereignisse verdrängt wird.³⁴⁸

Im Kontext seiner eigenen Kriegserfahrung als Kind sei die Angst als kennzeichnendes Merkmal des 20. und 21. Jahrhunderts, so Richard E. Purser, wenig überraschend allgegenwärtig in Paul Virilios Schriften (wenn auch vielfach implizit). Vor dem Hintergrund Virilios umfassende Diagnose einer in Bedrängnis geratenden physischen Existenz mag dieses Urteil nicht verwundern. Schon das menschliche Gehirn sei für die zunehmenden Geschwindigkeiten unserer Umwelt nicht ausgelegt, so dass die unübersehbaren Bedrohungen des Menschen in Form von ökologischen, technisch oder sozialen Krisen, Krieg und Terror in nichts weiter als einen Zustand der beständigen Panik münden könnten, die in der Umgebung der Stadt ihre gewaltigste Form fände.³⁴⁹ Daneben ist vor allem die zunehmende Geschwindigkeit der Kommunikation und Information wesentliches Vehikel für eine Art globaler, respektive globalisierter Furcht, die fortan nicht mehr an Zeit und Raum gebunden ist.³⁵⁰ In *Die Verwaltung der Angst* etwa charakterisiert Virilio die Angst folgerichtig als omnipräsentes Hintergrundrauschen, das zu einem natürlichen Teil einer Welt in der Krise geworden sei. Was die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts betrifft, so sieht Virilio diese den grundlegenden Tendenzen der Zeit folgend, wobei sein Urteil über die Kunst der Avantgarden ähnlich kritisch ausfällt, wie jenes zur Kunst der Nachkriegszeit und Gegenwart.³⁵¹

3.4.1 Eine gnadenlose Kunst

In den Vorträgen *Eine gnadenlose Kunst* und *Die Kunst des Schreckens* aus den Jahren 1999 und 2000³⁵² widmet sich Paul Virilio explizit dem Aufeinanderprallen von Ethik und Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst, zweier Kategorien, die er miteinander verknüpft und dialogisch betrachtet.

Erkenntnisleitend für seinen Vortrag *Eine gnadenlose Kunst*, gehalten am 25. Februar 1999 in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, ist die Frage worauf sich die Zeitgenossenschaft

³⁴⁸ Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008, S. 22.

³⁴⁹ Vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand*, München/Wien 1992. Französische Originalausgabe: Paul Virilio, *L'Inertie polaire*, Paris 1990.

³⁵⁰ Vgl. Ronald E. Purser, *Fear*, in: John Armitage (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 85 f.

³⁵¹ Vgl. Paul Virilio, *Die Verwaltung der Angst*, Wien 2011, S. 10 ff.

³⁵² Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Vortrag vom 25.2.1999 in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. Erschienen in: Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 9-49. Nachfolgend: Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Vortrag vom 24.2.2000. Erschienen in: Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 51-79.

der zeitgenössischen Kunst beziehe, respektive was diese kritisch-konstruktiv oder aber belanglos mache.³⁵³ Ausgangspunkt bildet für ihn eine Beobachtung der französischen Kunsthistorikerin und Philosophin Jacqueline Lichtenstein, die im Angesicht der Displays des Museum Auschwitz-Birkenau zu der Frage kam, ob es sich bei den dort gezeigten Bildern um historische Dokumente oder aber Zeitgenössische Kunst handle. Der Umstand, dass sie die dort gezeigten Bilder nicht habe differenzieren können, habe sie tiefer bewegt als der Anblick der Lager oder Objekte der Ermordeten selbst. Das Schaffen von noch heute gültigen Wahrnehmungsformen der Zerstörung durch die damaligen der Täter wertet sie als derer späten und umso entsetzlicheren Sieg.³⁵⁴

Paul Virilio schreibt den Werken der Avantgarden des 20. Jahrhunderts ein von Gewalt geprägtes Wesen zu und sieht deren Künstler als nicht nur im Kampf gegen die bürgerliche Kultur, sondern auch unweigerlich im Bunde mit Revolution, Krieg und Terror stehend:

„Genau wie zahlreiche politische Agitatoren, Propagandisten oder Demagogen auch hatten die avantgardistischen Künstler schon seit langem begriffen, wodurch der ‚Terrorismus‘ in nicht allzu ferner Zukunft zum Allgemeingut werden sollte: Um sich einen Platz in der ‚Revolutionsgeschichte‘ zu verschaffen, gibt es kein probateres Mittel, als unter dem Vorwand, es ginge um Kunst, einen Aufruhr, einen Angriff auf das Schamgefühl zu initiieren. [...] Untrennbar mit dem selbstmörderischen Zustand der repräsentativen Demokratie verbunden, hat die Kunst dieses Jahrhunderts auf gefährliche Art und Weise wenn schon nicht die Gräueltaten der modernen Verwüstungen und die dazugehörigen Diktatoren – ganz gleich, ob es sich nun um Hitler oder den ‚futuristischen‘ Mussolini, um Stalin oder Mao Zedong handelt – vorweggenommen, so doch zumindest indirekt.“³⁵⁵

Gewalt, so Virilio, gebe es selbstverständlich auch in der Kunst des Mittelalters, doch sei die Alte Kunst bis und 19. Jahrhundert und auch der Impressionismus noch von einer gewissen „Anschaulichkeit“ geprägt. Die Kunst des 20. Jahrhunderts habe sich vielmehr zur „Schau“

³⁵³ Vgl. Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 9.

³⁵⁴ Vgl. Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 10f. Virilio zitiert hier aus einem unveröffentlichten Gespräch von Francois Rouan mit Jacqueline Lichtenstein und Gérard Wajcman im Mai 1997, er fasst zusammen: „Angenommen, es trifft zu, daß ‚die Humanität gleichbedeutend ist mit einer inneren Hinwendung zum Universalismus‘ [Zitat nach Gabriel Ringlet, L’Évangile d’un libre-penseur: Dieu: serait-il laïque?, Paris 1998], dann muß man sich fragen, ob es nicht dem Universalismus der Vernichtung sowohl der Körper, als auch der Umwelt von Auschwitz bis Tschernobyl gelungen ist, uns von außen zu entmenschlichen, indem er unsere ethischen und ästhetischen Orientierungspunkte genauso auf den Kopf gestellt hat wie die Wahrnehmung unserer Umwelt.“

³⁵⁵ Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 13 ff.

entwickelt, die in ihrer Form der Medien der Massengesellschaft folge und in ihrer Radikalität der Totalität von Krieg und Terror nicht unähnlich sei.³⁵⁶

Wie bereits erläutert, hätten die Avantgarden in der Abstraktion nach der Ablösung des Repräsentativen durch die Präsenz gestrebt – eine Entwicklung die Virilio auch gesellschaftlich für eine ursprünglich repräsentativ angelegte Demokratie diagnostiziert, die zunehmend multimedialer, direkter und „präsentierender“ werde. Zwischen Obszönität und Schrecken offenbare sich eine „Ästhetik des Verschwindens“, die nicht nur die Bildende Kunst betrifft, sondern auch die Politik und letztlich ein gesamtes Weltbild betrifft.³⁵⁷

Unmittelbarkeit sei Betrug, so zitiert Virilio Dietrich Bonhoeffer kurz vor dessen Ermordung 1945, für die Kunst, nur mehr eine unter Gedächtnisschwund leidende Unmittelbarkeit, gelte dasselbe.³⁵⁸ Virilio schreibt:

„Nachdem eine Maßlosigkeit die andere übertrifft, hat heute die Gewöhnung an den Schock der Bilder und das mangelnde Gewicht der Worte zu einem tiefgreifenden Wandel der Weltbühne geführt. [...] Die Intelligenz der ‚Repräsentation‘ tritt zurück und vor der Verblüffung durch eine nicht mehr bloß unverschämte – wie zu Zeiten des Surrealismus –, sondern eine den Geist beleidigende ‚Präsenz‘. Das setzt natürlich voraus, daß das ‚Bild‘ ausreicht, um der Kunst ihre Bedeutung und ihren Sinn zu verleihen. Es scheint fast so zu sein, als sei der Künstler – genau wie der Journalist – bei der Begegnung zwischen Darsteller und Zuschauer überflüssig.“³⁵⁹

Bar jeder Barriere zwischen Künstler und Idee, Werk und Betrachter ziele die ästhetische Brutalität der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts tatsächlich weniger darauf ab Aufmerksamkeit zu erzeugen, sondern kulminiere über Performance, den Wiener Aktionismus und Body-Art in einem Akt der (Selbst-)Zerstörung.³⁶⁰ „Eine ‚letzte Kunst‘, denn zu ihrer Ausführung bedarf es lediglich eines Tete-à-tete zwischen einem geschundenen Körper und einer automatischen Kamera.“³⁶¹ In Wahrheit und entgegen ihres eigenen Anspruchs, sei die „Echtzeit“ oder Gegenwart, die sich jedem in der Beschleunigung der alltäglichen Realität aufdränge, nichts anderes als eine Wiederholung einstiger prachtvoller, doch entleerter akademischer Isolation. Eine neue Form des massenmedialen Akademismus,

³⁵⁶ Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 17.

³⁵⁷ Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 17 f und S. 28.

³⁵⁸ Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 26.

³⁵⁹ Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 18 f.

³⁶⁰ Vgl. Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 19 ff.

³⁶¹ Paul Virilio, *Eine gnadenlose Kunst*, Berlin 2001, S. 25.

der danach strebe Originalität und Poesie im Stillstand der Unmittelbarkeit erstarren zu lassen.³⁶²

Das 20. Jahrhundert sei geprägt von der Abschaffung der Natur, der Manipulation, dem Hybrid, dem Exzess und dem Extrem – in der Gesellschaft, den Wissenschaften und der Kunst gleichermaßen.³⁶³ Virilio spannt den Bogen von der Eugenik des Nationalsozialismus zur Genmanipulation, wobei die Ideen der Überwindung der Natur nie aktueller waren denn heute. Wenn im Umgang mit dem Menschen die letzten Tabus fallen, in der Kunst wie in den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus, was könne darauf folgen: „Büßen oder mitfühlen? Eine sowohl ethische als auch ästhetische Frage.“, so Virilio.³⁶⁴ Einen Ausweg vermag er kaum zu benennen, und wenn, dann beinahe versteckt innerhalb seiner düsteren Diagnosen über die gegenwärtige Kunstproduktion: Gegen das Vergessen und die Verneinung anzukämpfen und so gegen die „Ästhetik des Verschwindens“ einzutreten.³⁶⁵ Dazu bedarf es des Mitleids, so Virilio und zitiert Georges Bernano, doch dieses sei ebenso im Begriff zu sterben, wie die „Frömmigkeit“ im Zeitalter der nietzscheanischen Erkenntnisverwirrung.³⁶⁶

3.4.2 Die Kunst des Schreckens

Aus geschichtsphilosophischer Perspektive hält Virilio die Entwicklung der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert zwar für höchst gefährlich, jedoch nicht völlig singulär, wenn er anmerkt, dass der „Unfalls der ästhetischen Werte“ und der gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschung vergleichbar zum vorangegangenen „Unfall der ethischen Werte“ sei, der Europa im Zeitalter der industriellen Revolution erschüttert hätte.³⁶⁷ Doch was heißt dies für die Kunst ganz konkret, welche Form des Unfalls erleidet sie?

„Wendet sich die Kunst, für den Liebhaber, an den Zuhörer oder an den Betrachter? Ist das Betrachten von Bildern zu einer reflexartigen, wenn nicht gar ‚kybernetischen‘ Aktivität geworden. Die zeitgenössische Kunst, die ein Opfer des ‚Prozesses gegen die Stille‘ ist, war lange bemüht, sich zu widersetzen, mit anderen Worten, sie hat lange versucht, auf eine ‚konzeptuelle Abweichung‘ hinzuwirken, bevor sie ‚konvertiert‘ ist.“³⁶⁸

³⁶² Vgl. Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 30.

³⁶³ Vgl. Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 31 ff.

³⁶⁴ Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 22.

³⁶⁵ Vgl. Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 27. Virilio verweist hier etwa auf Christian Boltanski.

³⁶⁶ Paul Virilio, Eine gnadenlose Kunst, Berlin 2001, S. 33.

³⁶⁷ Vgl. Paul Virilio, Die Kunst des Schreckens, Berlin 2001, S. 78.

³⁶⁸ Paul Virilio, Die Kunst des Schreckens, Berlin 2001, S. 57 f.

Wie sich bereits angedeutet hatte, „konvertiert“ die Kunst für Virilio, das heißt sie kehrt um, anstatt weiterhin die Funktion eines kritischen Korrektivs zu bilden. Dies konstatiert Paul Virilio in seinem im Februar 2000 gehaltenen Vortrag auf Einladung von Jean-Louis Prat. Das 20. und 21. Jahrhundert seien nicht nur geprägt von einer nicht zu bewältigenden Bilderflut, sondern auch einer ebenso bedrohlichen Geräuschkulisse, gegen die es sich zu behaupten gilt. Die aktuelle Kunst, so Virilio, folge dem Trend der visuellen wie auditiven Dauerpräsenz, sie kreische nach Aufmerksamkeit, wo es doch eher des Dialogs bedürfe.³⁶⁹ Es verwundert kaum, dass Virilio unter diesem Aspekt die Kunst der Nachkriegszeit weitgehend ablehnt, umso mehr, als es sich verstärkt der Konsumwelt und deren Bildsprache, bzw. deren Codes bedient. Doch auch zentrale Positionen der figürlichen Kunst des 20. Jahrhunderts betrachtet er kritisch, so er diese als „unbestimmt“ deutet: Giacometti, Bacon und andere sieht er als Opfer einer unbestimmten Gegenständlichkeit, deren Werke zwar nicht laut seien, aber dafür schweigend und stumm – wie es eben auch die abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts sei.³⁷⁰

Im Unterschied hierzu bedauert Virilio die Verdrängung jener (zum Teil vor-modernen) Kunstformen, die nicht dem westlichen Kanon entsprechen und die er (deshalb?) als genuin betrachtet: „Hiervon betroffen sind nicht nur die sagenhaften ozeanischen Künste oder die Künste von Thule [...].“³⁷¹ Von dieser archaischen, vormodernen (Stammes-)Kunst abgesehen, vermag auch die westliche Kunst kritisches Potenzial zu entfalten, wenn sie die „Gnadenlosigkeit“ überwindet und die Aura des Werkes zurückerobert. Jason Adams etwa spricht hier von „[...] a ‚pitiful‘ aesthetics of resistance would be one that would mount a popular defense of the body, of alterity and of the aura of the original piece [...].“³⁷²

Mit Virilio gedacht liegt es also nahe, über das kritische Potenzial traditionellerer, nicht-cinematografischer/auditiver Bildformen wie die Malerei zu nachzudenken, die per Definition ein Gegengewicht zu den von Virilio skizzierten Tendenzen einer „gnadenlosen Kunst“ bieten könnte, doch ist er auch in diesem Punkt wenig hoffnungsfroh. Virilio zitiert in diesem Kontext Patrick Vauday, der bemerkte, dass der Malerei im Zeitalter von Fotografie, Kino und Computer etwas zölibatäres, archaisches zu Teil würde, das sie gleichsam jeder bildlichen

³⁶⁹ Vgl. Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 72 f. „Aus diesem Umstand erklärt sich auch das Geschrei der zeitgenössischen Kunst, um sich ‚sofort‘ Gehör zu verschaffen, d. h. ohne der Aufmerksamkeit oder einer längeren Betrachtung des Liebhabers zu bedürfen, und das zugunsten eines konditionierten Reflexes, einer reaktiven und gleichzeitigen Aktivität. [...] Mögen einige Werke auch ‚sprechen‘, so verhält es sich doch mit denjenigen Werken, die ihren Schmerz oder ihren Haß ‚herausschreien‘, bzw. ‚herausbrüllen‘, tatsächlich so, daß sie schon bald jeden Dialog zerstören und jedes Nachfragen verhindern.“

³⁷⁰ Vgl. Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 76.

³⁷¹ Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 76

³⁷² Jason Adams, *The Aesthetics of Resistance*, in: Paul Virilio, *Grey Ecology*, New York/Dresden 2009, S. 92.

Funktion enthebe (wodurch ihr eigentliches Wesen zunehmend verschwände). Virilio befürchtet in diesem Zusammenhang, dass sich an diesem Punkt die Geschichte des anbrechenden 20. Jahrhunderts wiederhole. Würde die Malerei vor einhundert Jahren gegenstandslos, so würde sie nun bildlos.³⁷³ Interessanterweise führt Virilio diesen Gedanken und deren Folgen nicht weiter aus, was vermuten lässt, dass er diese Entwicklung eher im Gange denn eingetreten sieht.

Ist die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts einerseits von den Folgen des Verschwindens geprägt und andererseits von lautem Schreien oder affirmativer Stummheit gekennzeichnet, stellt sich die Frage, inwieweit sie noch ein kritisches Gegenwicht zu den sie umgebenden gesellschaftspolitischen Entwicklungstendenzen bilden kann. Mit wenigen Zeilen umreißt Paul Virilio in der Einführung zur deutschen Ausgabe seines erstmals 2005 veröffentlichtem Band *Die Verblendung der Kunst* das Bild einer „verblendeten Kunst“, die im Zeitalter des Lichtbildes die Widerstandsfähigkeit des Stoffes, des Materials zu verlieren droht. Noch weitreichender als in seinem früheren Text *Die Kunst des Schreckens*, spannt Virilio hier den Bogen vom phänomenologischen Problem des Wahrnehmungsverlusts als kennzeichnendem Merkmal der Moderne hin zur ethischen Verantwortung der Kunst als kritisches Korrektiv zur „panoptischen Politik“ des globalen Zeitalters:

„Das 20. Jahrhundert war vom Versuch totalitärer Gesellschaften gekennzeichnet, eine ‚panoptische Politik‘ zu verwirklichen. Erst die globalitäre Gesellschaft des 21. Jahrhundert hat aber mit den neuen Telekommunikationstechnologien die audiovisuellen Mittel dazu. Heute haben wir alles stets im Blick, haben alles immer schon gesehen. Objektiv ist diese Weltsicht allerdings nicht, sie ist teleobjektiv. Und mit ihr verlieren wir den Kontakt zu unserem Nächsten, verlernen unsere unmittelbare Umwelt zu begreifen. Wenn die Beschleunigung der Echtzeit in ihrem Verlauf alles mit sich fortzureißen droht: wie lässt sich dann im Realraum des Werkes verharren? Man muss sich entscheiden: zwischen einer teleoptischen Licht-Kunst und einer plastischen Stoff-Kunst; zwischen der Trance und dem Taumel verzückter und verschreckter Massen und der Statik und Widerspenstigkeit der Materialien. Hier, und nirgendwo anders, entscheidet sich heute das Schicksal der politischen Ökonomie der Demokratie.“³⁷⁴

³⁷³ Vgl. Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 60.

³⁷⁴ Einführung zu Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien 2008.

In diesen Worten kondensiert sich Paul Virilios phänomenologisch wie ethisch motivierte Kritik der Moderne – einer Zeit, die im Begriff ist Zeit und Raum zu verlieren, die geprägt ist von schreienden Bildern bei gleichzeitigem Verlust der Wahrnehmung und allgegenwärtiger Blindheit; einer Zeit, in der die Echtzeit die Dauer ablöst und die Präsenz die Repräsentation. Für Virilio folgt die zeitgenössische Kunstproduktion weitgehend affirmativ dem lauten Spektakel der sie umgebenden Welt und doch vermag sie in „Weitsicht“ und im Rückgriff auf das Material, im unmittelbar empathischen und physischen Kontakt zur Umwelt jene nötige Widerständigkeit und Reflexionsfähigkeit zurückzuerlangen, um eine kritische Haltung zu der sie umgebenden Welt einzunehmen. Gerade die Auseinandersetzung mit Präsenz und Repräsentation ist für Virilio in diesem Zusammenhang essentiell. Der Status des Bildes zwischen Erscheinung und Verschwinden, zwischen Repräsentation und Präsenz ist bereits in Gerhard Richters frühen Foto-Vermalungen und Landschaften als zentrales Thema angelegt. In *18. Oktober 1977* verbreitert er die Diskussionsgrundlage um die Begriffe der Erinnerung, der Einfühlung, des Mitleids und der Trauer, um mit *Birkenau* noch einmal explizit zur Frage der Repräsentation zurückzukehren.

3.5 Bilder trotz allem

Gerhard Richters Umgang mit Bildern liegt ein unverkennbar aufklärerisch-modernistisches Anspruchsdenken seitens des Autors zugrunde. Dieses Ethos der Bilder, der in der Diskussion des Scheins und des Sehens in den Foto-Vermalungen fußt und im Oktober-Zyklus weiterentwickelt wird, tritt rund 20 Jahre später in der Arbeit *Birkenau* umso nachdrücklicher zu Tage. Bereits in seinen Notizen aus dem Jahre 1989, also im unmittelbaren Nachklang an seine Arbeiten an *18. Oktober 1977* hält Richter hierzu fest:

„So ungeschickt, verzweifelt ungeschickt, ich mich auch anstelle, mein Wille, mein Streben, Bemühen, also das, was mich treibt, ist die Suche nach Aufklärung (Erkenntnis der ‚Wahrheit‘, der Zusammenhänge, nach Annäherung an einen Sinn – also alles pessimistische, nihilistische Verhalten und Behaupten hat doch nur den Zweck, Hoffnung zu erschaffen bzw. zu entdecken).“³⁷⁵

Die kontinuierliche Reflexion des eigenen Ringens mit den Bildern verbunden mit dem Streben nach einer Annäherung an Wirklichkeit, Sinn und damit letztlich „Wahrheit“ ist paradigmatisch für Richters Arbeit und liegt unverkennbar auch der Arbeit *Birkenau* zugrunde. Mit *Birkenau* dringt Richter zu einer Leerstelle in seinem Schaffen vor, die ihn

³⁷⁵ Gerhard Richter, Notizen 1989, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 221.

bereits viele Jahre umgetrieben hatte, für die er jedoch nie eine angemessene künstlerische Lösung zu finden vermochte, den Holocaust, respektive die Shoah. Den Weg zu *Birkenau* ebnet Richter nicht zuletzt ein Schlüsselwerk von Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* (französischer Originaltitel: *Images malgré tout*).³⁷⁶

Mit dieser Monographie legte der französische Philosoph, Historiker und Bildwissenschaftler Georges Didi-Huberman im Jahr 2003 eine vielbeachtete Publikation zur Bedeutung der vier, nunmehr ikonisch gewordenen, Aufnahmen eines jüdischen Sonderkommandos im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau vor.³⁷⁷ Didi-Huberman fragt nach den komplex gelagerten Paradoxien dieser vier heimlich aufgenommenen Fotografien aus dem Vernichtungslager, die seltene Bildzeugnisse aus dem Innern des Lagers darstellen. Auf den in größter Eile und unter der Angst entdeckt zu werden aufgenommenen Fotos ist nur wenig zu erkennen (zwei Bilder zeigen Leichen ermordeter Häftlinge, einer weiblichen Gefangenen vor der Vergasung sowie eines Geästs von Bäumen) und doch verstehen sich die aus dem Lager zunächst nach Warschau geschmuggelten Aufnahmen (ihre Urheber überlebten die Internierung nicht) fraglos als unersetzliche Überreste der Geschichte.³⁷⁸

„Berufen wir uns nicht auf das Unvorstellbare (l’inimaginable)“³⁷⁹ schreibt Didi-Huberman gleich zu Beginn seiner Abhandlung und stellt sich bewusst gegen den Ansatz, die Morde des Holocausts als prinzipiell unvorstellbar und undarstellbar (folglich bilderlos) zu verstehen – eine Position, wie sie etwa der französische Psychoanalytiker Gérard Wajcman vertritt, für den fragmenthafte Bildzeugnisse nicht den gesamten Horror des Holocausts darstellen könnten oder Regisseur Claude Lanzmann (*Shoah*), nach dem der Horror von Auschwitz prinzipiell undarstellbar ist. In *Bilder trotz allem* geht es Didi-Huberman nicht um eine einfache Gegenrede, sondern um die dialektische Annäherung an die Bilder, deren Widersprüche, Paradoxien und Komplikationen. Die Argumentation Didi-Huberman zielt hier auf eine den Fotografien inhärente zweifache Ordnung ihrer Visualität. Diese bestünde aus der Unmittelbarkeit und Wahrheit des akut durch den Fotografen Gesehenen sowie der Komplexität der fotografischen Abbildung, die als solches eine spezifische Subjektivität und Ungenauigkeit des Betrachterstandpunktes durch das fotografierende Subjekt in sich trage. Weiterhin existiere eine grundsätzliche Problematik hinsichtlich der Intransparenz der

³⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007. Französische Originalausgabe: Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003

³⁷⁷ Die von der SS eingesetzten Sonderkommandos bestanden aus Lagerhäftlingen, welche die Ermordung der Deportierten durchführen mussten.

³⁷⁸ Abb. 11

³⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 15.

einstigen Entstehungsbedingungen – beides münde in einer Differenz von Tatsächlichem und Dargestellten. Dieser Umstand erfordert gleichsam eine Beschäftigung mit der Perspektive der Bilder, das heißt einer möglichst genauen Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen und -kontexte.³⁸⁰

Über die Kontextualisierung gelangt Didi-Huberman zur Idee der Montage. Über seinen Kontext trete das Bild in einen Diskurs ein, der etwa von historischem Wissen, schriftlichen und bildlichen Zeugnissen sowie den subjektiven Positionierungen der Diskursteilnehmer bestimmt würde. In diesem Moment transformiere sich das Bild, es würde zur Montage (das isolierte Bild als Fragment oder Fetisch wie von Wajcman oder Lanzmann thematisiert, gäbe es folglich nicht). Die Kontextualisierung, respektive Montage des Bildes hängt hier argumentativ eng mit dem Archiv (aber auch dem Film) zusammen, welches als Vehikel zur erweiterten Auseinandersetzung des Bildes und seiner Lesbarkeit dienen kann.³⁸¹ Den besonderen Doppelcharakter des Archivs beschreibt Didi-Huberman mit Verweis auf Arlette Farge: Einerseits zerstreue das Archiv das historische Verständnis durch seine Erscheinungsweise als Fragment oder seinen Spurencharakter, andererseits vermöge es schlagartig unbekannte Welten zu eröffnen und könne so einen Blick auf das unmittelbar Reale bieten und lebendige Rekonstruktionen ermöglichen.³⁸² „Insofern ist das Archiv weder der reine ‚Reflex‘ des Ereignisses noch sein klarer und einfacher ‚Beweis‘.“³⁸³ In seiner Sammlung von Zeugnissen oder Quellen leiste das Archiv für die erwähnte „Montage“ das konzeptuelle Fundament. Am Beispiel der Sequenz der vier Fotos des Sonderkommandos zeige sich, dass sich die Bilder allein durch die Frage der Reihenfolge oder Anordnung einer spezifischen „Montage“ nicht entziehen könne. Aufgrund einer zeitlichen Diskontinuität der Bilder, die in zwei Sequenzen nacheinander zwei verschiedene Momente desselben Vorgangs zeigen, gelte es diese zunächst anzuordnen, um sie überhaupt lesbar zu machen. Die Lesbarkeit der Bilder geschieht damit über Kontextualisierung, die das Dargestellte im Vergleich und der Unterscheidung in einen spezifischen Sinnzusammenhang bringt.³⁸⁴

³⁸⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 35 ff.

³⁸¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 133 ff.

³⁸² Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 146.

³⁸³ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 146.

³⁸⁴ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 173., hier schreibt Didi-Huberman, dass die Lesbarkeit der Bilder „alleine dadurch hergestellt werden kann, daß man sie mit anderen Quellen, anderen Bildern oder anderen Zeugenberichten in Beziehung setzt und von ihnen unterscheidet. Der Erkenntniswert kann nicht aus einem einzelnen Bild hervorgehen, ebensowenig wie es der Einbildungskraft entspricht, sich passiv in ein einziges Bild zu vertiefen. Im Gegenteil geht es darum, die Vielzahl der Bilder zu mobilisieren, jede Isolierung zu vermeiden, die Brüche und die Analogien, das Unbestimmte und das Überdeterminierte hervortreten zu lassen.“

Georges Didi-Huberman ist Paul Virilios Haltung zum kritischen Sehen, bzw. zu einem reflektierten Umgang mit dem Bild als Darstellung der Welt, grundsätzlich nicht unähnlich. Beide Ansätze thematisieren eine phänomenologische wie ethische Dimension. Für beide beinhaltet das technisch-maschinelle Bild ein Moment des Verschwindens (Virilio), respektive der Verdunklung (Didi-Huberman), ein Kalkül, welches auch im faschistisch-totalitären Imperativ der Vernichtung des Menschen wie seiner Zeugnisse (Bilder wie auch Archive) seine Entsprechung findet – dem gegenüber steht das kritische Sehen (Virilio) oder Montieren (Didi-Huberman), das Einordnen, das komplexe Kontextualisieren.³⁸⁵

Als Bilder demonstrieren gerade die Fotografien des Sonderkommandos, so Didi-Huberman, eine besondere Fähigkeit sich der Auslöschung zu widersetzen.³⁸⁶ Selbst die militärischen Bilder des Zweiten Weltkriegs verkörpern somit nicht nur das zerstörerische Bild der Kamera im Dienste der Luftaufklärung, sondern auch eine Art letzten Widerstands:

„Sich trotz allem ein Bild machen’. Aber warum ‚trotz allem‘? Diese Wendung bringt einen Riß zum Ausdruck: Das ‚alles’ verweist auf die Gewalt jener historischen Bedingungen, denen wir noch nichts entgegenhalten konnten; das ‚trotz’, widersetzt sich dieser Gewalt durch bloße heuristische Macht des Singulären. Es taucht auf wie ein ‚Blitz’, der den Himmel zerreißt, wenn alles bereits verloren scheint. Eine solche Situation beschreibt, so scheint mir, auch die Geste des heimlichen Fotografen in Auschwitz. Verdient sie also nicht dieses Mindestmaß an Achtung: daß man den vier Bilder, die unter größter Gefahr der Hölle entrissen wurden, für einen Augenblick seine Aufmerksamkeit schenkt? Wir wissen heute genauer, was sich hier abgespielt hat. Dieses Wissen beraubt uns jeglichen Trostes, aber muß es uns zugleich auch jegliche Achtung vor dieser Geste des Widerstands nehmen?“³⁸⁷

In diesem Sinne verstehen sich die vier Bilder des Sonderkommandos als eine Art Kondensat der Widerstandskraft des Bildes, deren Entstehung allen Umständen und Bedrohungen zum Trotz bereits einem Wunder gleicht. Diese raren, fast unmöglichen Fotos sind damit das genaue Gegenteil der lauten Bilderflut des 20. Jahrhunderts, fragile Zeugnisse der bedrohten Existenz des Menschen, letzte Zeugen. In diesem Kontext schließt Didi-Huberman seine Abhandlung *Bilder trotz allem* mit einem Verweis auf Hanna Arendt und die Unverzichtbarkeit menschlichen Bildens und Erzählens als utopische Notwendigkeit. So stehe

³⁸⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 35 ff.

³⁸⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 41.

³⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 254 f.

die Frage nach den Bildern im Zentrum der Unruhe unserer Zeit und bestimme nicht zuletzt das Unbehagen unserer Kultur.³⁸⁸

3.5.1 *Birkenau*

Richters Interesse an den Bildern des Holocausts ist früh angelegt in dessen Arbeit und doch sollte es bis in die späten Schaffensjahre dauern, bis sich dieses tiefe Interesse konkret im Werk materialisieren würde – bis dahin schien ihm dieses Thema trotz einiger Versuche nicht malbar zu sein:

„Der Wunsch war da, dass das malbar sein möge, sein müsste. Aber es gab Themen, die das nicht waren. Als ich Mitte zwanzig war, habe ich KZ-Fotos gesehen, die mich sehr erschüttert haben. Mit Mitte dreißig habe ich die gesammelt, fotografiert und versucht, sie zu malen. Ich habe das aufgeben müssen. Dann habe ich die Fotos, so merkwürdig, scheinbar zynisch zusammengestellt in meinem Bilderatlas [*Atlas*].“³⁸⁹

So fasst Gerhard Richter in einem Gespräch mit Jan Thorn-Prikker 1989 seine erste Auseinandersetzung mit den Bildern des Holocausts zusammen, die sich *Atlas* gesammelt finden. Etwa 25 Jahre später im Vorwort der Publikation zur Baden-Badener Ausstellung *Gerhard Richter. Birkenau* dankt Gastgeber Frieder Burda dem Künstler Gerhard Richter dafür, dass er es mit seinen *Birkenau*-Bildern schaffe „das düsterste Kapitel deutscher Geschichte, das so unfassbar und schrecklich ist, dass es sich mit Worten nur schwer beschreiben und mit Bildern kaum darstellen lässt, einzufangen und in seiner emotionalen Komplexität auszudrücken.“³⁹⁰ Es ist nicht außergewöhnlich, die künstlerische Bedeutung der Werke einer Ausstellung hervorzuheben, und doch präsentiert Burda mit dieser Laudatio die Kunst Richters als Exempel für nichts Geringeres als Adornos berühmtes, später relativiertes Verdikt über die Barbarei einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Auschwitz. Im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, wurden Gerhard Richters vier Gemälde mit den Titeln *Abstraktes Bild* (Elger 937-1 bis 973-4) aus dem Jahr 2014 im Frühjahr 2015 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Trotz der zunächst technisch anmutenden Titel verschweigt Gerhard Richter die inhaltliche Referenzialität der vier Gemälde nicht, wenn er in seinem Buch *Birkenau*³⁹¹ die vier Einzelwerke einleitend als „93

³⁸⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 256.

³⁸⁹ Jan Thorn-Prikker, *Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus 18. Oktober 1977, 1989*, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 238.

³⁹⁰ Helmut Friedel (Hg.), *Gerhard Richter. Birkenau*, Köln 2016, S. 5.

³⁹¹ *Gerhard Richter, Birkenau*, Köln 2015.

Details aus meinem Bild *Birkenau*“ bezeichnet und ihre Zusammengehörigkeit klar benennt. Den Werktitel *Birkenau* bekamen die Arbeiten laut Benjamin H. D. Buchloh erst nach dem Entschluss sie in Dresden auszustellen. Buchloh spekuliert, dass der Entschluss der expliziten Namensgebung seinerzeit mit einer immer stärker werdenden Fremdenfeindlichkeit in Dresden zum Zeitpunkt des 70. Jahrestages der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau in Verbindung gestanden haben könnte.³⁹² Ausgangspunkt der Arbeit bilden die vier bereits erwähnten Fotografien, die durch zwei Häftlinge eines sogenannten „Sonderkommandos“ heimlich in Auschwitz-Birkenau aufgenommen worden waren.³⁹³ Als abstrakte Bilder verfügen die vier Gemälde über keinen erkennbaren Hinweis auf den Ort Birkenau, sie stellen weder die fotografierte Situation dar, noch verweisen sie malerisch auf den geographischen Ort, sondern sie repräsentieren ihn abstrakt. Als von großer Eindringlichkeit fasst Helmut Friedel (der die einzelnen Leinwände wie Richter als ein Bild betrachtet) gleichsam ihre Wirkung auf den Betrachter zusammen:

„Dem Bild fehlt jedoch jede unmittelbar erkennbare Reminiszenz an die Abbildung eines realen Gegenstandes oder Ortes. Statt derer bringen die Leinwände einen ‚Klang‘, einer Moll-Tonart, vergleichbar, zum Tönen, der hervorgerufen und getragen wird von Grautönen, durchzogen von den Farben Rot vom dunklen Krapp bis zum ‚Caput mortuum‘ und einem fauligen, giftigen Grün. ‚Caput mortuum‘, allein der Name, übersetzt als ‚Haupt der Toten‘, lässt erschauern, spricht es doch unmissverständlich vom geronnenen Blut, vom Brechen des Blutes als Lebensstrom und seinem Verleuchten im verwischten Grau. Das Grün bringt kein hoffnungsfrohes Aufleben sprießender Natur zum Ausdruck, sondern tönt nach verdorbener, vergifteter Substanz. Beide Farben verschmelzen mit beziehungsweise lösen sich aus dem Grau, das sich selbst wiederum zwischen seinen Extremen Weiß und Schwarz bewegt, überwiegend aber in einem mittleren Ton, einem Ascheregen gleich, die Bildfläche bedeckt.“³⁹⁴

Die beiden horizontalen und vertikalen Linien, die jedes der Einzelbilder durchziehen, liest Friedel als Gitterstrukturen, die eine „,verlorene‘ Ordnung, die im Hintergrund des ‚Ma(h)lstrohms‘ den Generalbass der Malerei bilden.“³⁹⁵ Tatsächlich trifft diese sehr emotionale Bildbeschreibung die Wirkung der Bilder auf den Betrachter gut. Bar jeder

³⁹² Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 5.

³⁹³ Vgl. Georges Didi-Hubermann, Bilder trotz allem, München 2007, insbesondere S. 81-256.

³⁹⁴ Helmut Friedel, Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild, in: Helmut Friedel (Hg.), Gerhard Richter. Birkenau, Köln 2016, S. 7.

³⁹⁵ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild, Köln 2016, S. 78

Figuration transportieren die Gemälde einen dumpfen Schmerz, ein Unbehagen gepaart mit dem Verlust von Orientierung, dem man sich der Rezipient kaum entziehen kann.

Wichtige Auseinandersetzungen mit der Geschichte des Nationalsozialismus im Frühwerk des Künstlers, wenn auch mit anderem Schwerpunkt, leisteten bereits Richters Foto-Vermalungen *Onkel Rudi* (Elger 85), *Herr Heyde* (Elger 100) und *Tante Marianne* (Elger 87) aus dem Jahr 1965. Vor dem Hintergrund ihres klaren biografischen sowie familiären Bezugs verstehen sie sich im Kontext einer persönlichen Erinnerungsgeschichte des Künstlers, nicht zuletzt auch dessen popkulturell-konnotierten Beschäftigung mit dem Thema Tod und Mord, mit dem sich Richter in den 1960er Jahren ausgiebig beschäftigt hatte, etwa in *Tote* (Elger 9), *Frau mit Schirm* (Elger 29), *Helga Matura* (Elger 124) oder *Acht Lernschwestern* (Elger 130)³⁹⁶. Auch mit den Verbrechen des Holocaust hatte sich Gerhard Richter früh befasst, gleichwohl fand dieses Thema bis 2014 keine Umsetzung in Form von Gemälden. Wie sehr die ungeheuren Verbrechen des Holocaust Richter schon früh umtrieben, lässt sich heute anhand des *Atlas* nachvollziehen. Für eine Ausstellung mit Konrad Lueg Mitte der 1960er Jahre etwa plante Richter die Konfrontation von Fotografien gefolterter und ermordeter Häftlinge aus Konzentrationslagern sowie von pornografischem Bildmaterial.³⁹⁷ Die Fotografien bearbeitete er mit den Mitteln der Unschärfe oder kolorierte sie mit greller, unnatürlicher Palette. Farben, die den Künstler an die bunt illustrierten Märchenbücher seiner Kindheit erinnern.³⁹⁸ Im Spannungsfeld der Frage nach der Abbildbarkeit des Holocausts, der obszönen Banalität pornografischer Bilder und dem Grusel des Märchens offenbart sich Richters Suche nach einer möglichen Form der Darstellung des Unbeschreiblichen und dennoch gelangt er hier für den Moment zu keiner für ihn befriedigenden Bildlösung und verwirft den Ansatz zunächst. Dreißig Jahre später befasst sich Richter im Kontext seiner Arbeit für den Eingangsbereich des Berliner Reichstagsgebäudes mit Fotodokumenten von Gedenkstätten zur NS-Herrschaft.³⁹⁹ Vor dem Hintergrund der spezifischen Raumsituation jedoch findet er zu keiner zufriedenstellenden Darstellungsform, so dass der Plan der Arbeit mit dem entsprechenden Bildmaterial nicht umgesetzt wird. Richter entscheidet sich stattdessen für die großformatige Glas-/Emaillarbeit *Schwarz, Rot, Gold* (Elger 856) – ein Werk, das sich im Kontext des komplexen Umgangs mit Nation und Flagge im Deutschland nach 1945 verstehen lässt,

³⁹⁶ Die Motivvorlagen dieser Werke gingen etwa auf Jackie Kennedy oder auf Bildmaterial zu medial breit rezipierten Gewaltverbrechen zurück, Bilder die bereits in der Vorlage einen teilweise ikonischen Charakter hatten.

³⁹⁷ Vgl. Gerhard Richter, *Atlas*, Köln 2015, Tafeln 19-21. Vgl. Abb. 12.

³⁹⁸ Vgl. Helmut Friedel, *Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 8.

³⁹⁹ Vgl. Gerhard Richter, *Atlas*, Köln 2015, Tafel 648. Vgl. Abb. 13.

allerdings auch an die frühen Jahre des *Kapitalistischen Realismus* zu erinnern scheint, während derer sich etwa Klaus Peter Brehmer immer wieder mit dem Thema der Nationalfarben auseinandersetzte. In dieser Zeit kommt es auch zu einer konkreten Auseinandersetzung mit dem Thema des Erinnerns im Kontext des Holocausts, so finden sich im *Atlas* etwa auch drei Fotografien des von Gerhard Richter besuchten Konzentrationslager Buchenwald – sie zeigen nicht die Opfer des Nationalsozialismus gleichwohl jedoch ein monströses, in der Landschaft isoliertes Gebäude als stummen Zeitzeugen.⁴⁰⁰

3.5.2 Motiv und Idee

Den vier Fotografien aus dem Konzentrationslager Birkenau war Gerhard Richter das erste Mal im Kontext einer Feuilleton Besprechung von Georges Didi-Hubermans *Bilder trotz allem* in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. Februar 2008 begegnet. Sie bilden die Grundlage von Richters Gemälden. Zunächst überträgt der Künstler die Fotos auf weiße Leinwände. Diese Leinwände wiederum versieht der Künstler in der Folge mit weiteren Malschichten, die heute in einzelnen Zustandsfotos dokumentiert sind. Stellen sich die übertragenen Fotografien zunächst in Schwarz- und Grautönen dar (29. Juli 2014), erkennt man Zustände in braun-grau-schwarzfarbenem Kolorit (3. August 2014), einem leuchtenden Rot (13. August 2014) bis Rot-Grün (14. August 2014), auf das schließlich noch einmal eine schwarz-graue Schicht folgt (25. August 2014).⁴⁰¹

Mit Blick auf Gerhard Richters Bildfindungsprozess ist es wichtig zu beachten, dass der Künstler die Bildvorlagen nicht eins-zu-eins als erste Schicht seiner Malerei verwendet, sondern zunächst kopiert, bearbeitet, beschneidet und re-arrangiert. Bereits an diesem Punkt des künstlerischen Prozesses wird deutlich wie intensiv die Bildvorlagen Richter fordern – hierauf weist auch Helmut Friedels Kommentar zum Entscheidungsprozess über das Bildformat hin:

„An der suchenden Behandlung dieser Bilddokumente wird deutlich, dass es dem Künstler nicht um die Wiedergabe eines, gar des ‚richtigen‘ Bildes ging. Er stand vor der bedrängenden Wahrheit um das Wissen dieses Verbrechens, das in deutschem Namen begangen wurde und das sich nicht in der einfachen Wiedergabe eines Ausschnitts der Geschichte darstellen lässt. So erfolgt der erste Schritt zum Bild als ein Erfassen und Begreifen eines Ausschnitts, eines Details, eines Fragments des Ganzen. Neben der Vier-Tafel-Lösung zeigt Gerhard Richter auf Tafel 808 des *Atlas* ein

⁴⁰⁰ Vgl. Gerhard Richter, *Atlas*, Köln 2015, Tafeln 522. Vgl. Abb. 14.

⁴⁰¹⁴⁰¹ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 12. Abb. 15.

Triptychon, eine ‚Altarlösung‘ mit größerer Mitteltafel und zwei Flügeln. Durch das Einbeziehen der Erinnerungsspuren in die Behandlung des Themas ist ein Ausgangspunkt markiert für die malerische Befassung damit. Mehr nicht. Die zugrunde liegende Abbildung ist für Richter Referenzpunkt und soll nicht als Bild wirken.⁴⁰²

Friedel unterstreicht, dass der Künstler in *Birkenau* vier Teile bewusst zu einem Bild verdichtet. Hierin liege ein fundamentaler Unterschied etwa zu den 15 Einzelwerken des Zyklus *18. Oktober 1977*, die für sich genommen nicht nur auf einzelne Motive referieren, sondern diese auch einzeln darstellen. Ganz anders in *Birkenau*, das durch eine besondere Vielschichtigkeit in den Ebenen seiner Schichtungen charakterisiert sei. Das Unfassbare des Gesehenen könne nicht einfach als Abbild nach seiner äußeren Erscheinung dargestellt werden, da die Information über das Gesehene zu komplex sei, schreibt Friedel, dessen Lesart hier ganz nah bei Didi-Huberman ist. Stattdessen wähle *Birkenau* den Weg über das Fragment, die Erinnerung und die Emotion, die Stimmung der Melancholie.⁴⁰³

An diesem Punkt wird auch nachvollziehbar, warum sich Richter gegen die Triptychon-Lösung entschied, die nicht nur eine viel stärkere Konnotation im Kontext der westlichen (christlichen) Ikonographie beinhaltet, sondern auch eine deutliche Hierarchisierung impliziert hätte. Helmut Friedel hat darauf hingewiesen, dass die vier gleichwertigen Gemälde *Birkenau* immer in einem relativ geringen Abstand zueinander gezeigt worden seien, worin ein deutlicher Unterschied zu anderen abstrakten Bildgruppen Richters läge. Für den Betrachter bildeten sie so ein Bildkontinuum, aus dem sich keine Einzelbilder herauslösen ließen. Dies würde auch durch die homogene Farbigkeit unterstützt, welche die einzelnen

⁴⁰² Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 14. Vgl. Abb. 16.

⁴⁰³ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 14 f. Friedel schreibt wörtlich: „Das Ausgangsmotiv wird konventionell als Abbild angelegt. Bereits im nächsten Schritt aber verhüllt die Malerei die Darstellung und birgt das Gesehene als Geheimnis. Das Unfassbare kann offensichtlich nicht in seiner bloßen äußeren Erscheinung dargestellt werden. Es sollte ein entsprechendes Wort für ‚unaussprechlich‘ auch für den Bereich des Bildes geben. Nicht jedes Abbild kann den Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten wiedergeben. Manchmal sind die Dinge zu komplex, als dass sie auf einen Nenner oder ein Bild gebracht werden können. So dient die erste Schicht der Malerei als Substrat dem ganzen Bild. Die Information ist im Wortsinn ‚aufgehoben‘, wobei das deutsche Wort aufheben drei unterschiedliche Sinnebenen umfasst, wie Georg Friedrich Hegel erkannt hat. Zum einen bedeutet es ‚konservieren‘, zum anderen ‚beseitigen und tilgen‘ und schließlich beinhaltet es ein ‚hoch- und emporheben‘. All das geschieht mit den Erinnerungsfragmenten in Gestalt des Fotos, die den Ausgangspunkt der Beschäftigung bildeten und die im Bild konserviert sind – wenn auch nicht mehr unmittelbar sichtbar, die überwunden und beseitigt sind und die zugleich eine *Elevatio* erfahren, in einem Bild, das sich dem Thema nochmals anders nähert und anstelle des Fragmentes der Erinnerung eine emotionale Darstellung wagt: Eine unverkennbar schwere, melancholische Grundstimmung, die das Bild *Birkenau* aussendet.“

Gemälde untereinander verbinde. Die Vierteilung der Darstellung erzeuge eine räumliche Spannung, wie sie bereits bei Dürers *Vier Aposteln* (1526) zu beobachten sei.⁴⁰⁴

Nach der Fertigstellung der Gemälde entscheidet sich Gerhard Richter zu einer weiteren bildnerischen Bearbeitung: Als fototechnische Wiedergabe entstanden zwei Sets von im Diasec-Verfahren versiegelten Giclée-Drucken aus dem Jahr 2014 (Elger 937 B). Diese wurden 2015 als Teil der Ausstellung *Gerhard Richter. Neupräsentation im Albertinum* zusammen mit den Gemälden gezeigt. Die Sets bestehen aus je 4x4 Vierteln, vier für jedes Einzelbild. Für Helmut Friedel stellt dies den Punkt dar, an dem sich der Kreis zum Substrat von *Birkenau*, den vier Ur-Bildern, schließt – doch ist es wirklich so, dass die rückverwandelten Drucke qua ihres drucktechnischen Mediums den vier Fotografien des Sonderkommandos besonders nahe sind?⁴⁰⁵ Sicherlich verfügen die Werke über eine gänzlich andere Materialität, als die gemalten Bilder, deren durchdringende Wirkung auf den Betrachter sie jedoch nicht ebenbürtig transportieren können. Andererseits vermögen Sie den Pathos, die Monumentalität und das Monolithische der unikaten Gemälde zu brechen und die werkimmanente mediale Verfasstheit von Druck und Gemälde im Werk zu reflektieren – in dieser Form zweifelsohne eine bemerkenswerte Ebenenverschiebung, die Richter hier vornimmt.

Die in zweifacher Ausführung existierende drucktechnische Fassung ergänzt Richter außerdem durch das Künstlerbuch *Birkenau*, das 93 Details aus den vier Gemälden beinhaltet.⁴⁰⁶ In einer Folge von Einzelseiten, Doppelseiten und weißen Leerseiten leistet das Buch eine etwas anders ausgerichtete Nahsicht auf das Werk und thematisiert noch einmal das Fragment. Man kann also sagen, dass die ethische Dimension des Sehens der Bilder in *Birkenau* auf dessen phänomenologische Dimension trifft. Die medialen Qualitäten eines Bildes in seinen unterschiedlichen Facetten sind dabei weniger entscheidend, als das kritische wie empfindende Sehen – durch den Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen. Denn da das Bild in verschiedenen und dennoch gleichberechtigten Formen existiert, ändern sich Aussage und Wirkung des Werkes zwar, sie wandeln sich im Dialog miteinander aber auch und leisten einen dialogischen Beitrag zur Frage zur Repräsentationsfähigkeit, sie gewinnen Distanz (Raum) und Zeit (Dauer).⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 15 f. Vgl. Abb. 17.

⁴⁰⁵ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 16 f.

⁴⁰⁶ Vgl. Gerhard Richter, *Birkenau. 93 Details aus meinem Bild Birkenau*, Köln 2016. Schon früher entschied sich Richter zu Künstlerbuchprojekten, die Detail-Fotografien von seinen Gemälden enthielten, etwa „Halifax“ (1980) oder „War Cut“ (2004).

⁴⁰⁷ Vgl. Helmut Friedel, Gerhard Richter. *Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild*, Köln 2016, S. 17. Friedel spricht hier beinahe eschatologisch von Unzerstörbarkeit und Auferstehung: „das Bild in seiner Reproduktion

3.5.3 Gedächtnisverlust und Verneinung

Entsprechend seiner Lesart von *18. Oktober 1977* versteht Benjamin H. D. Buchloh *Birkenau* als einer bildkünstlerischen Strategie der Verneinung folgend. Das Werk sei ambivalent, es strebe nach der Rekonstruktion von historischem Gedächtnis einerseits und könne sich als Produkt der Gegenwart doch andererseits niemals ganz der „Kultur des Spektakels“ entziehen. Die Skepsis, die Verneinung sei das Mittel des Künstlers, um das Werk in diesem Spannungsfeld zu positionieren.⁴⁰⁸ Wie keines von Richters Werken funktioniert *Birkenau* als eine Art Korrektiv der Erinnerung und gleichzeitig als Korrektiv gegenwärtiger Rezeption von Kunst⁴⁰⁹:

„Dieses von Richter mit den Mitteln der Malerei geschaffene Korrektiv einer profunden Skepsis wirkt also nicht nur im Rahmen seines eigenen Oeuvres, sondern stellt die weitergehende Frage, inwieweit sich kulturelle Praxis in der Gegenwart überhaupt noch als soziale Gedächtnispraxis verstehen könnte, und ob solche Fragen des Erinnerns des traumatischen Geschichtserfahrung (der Opfer) und der traumatischen Geschichtspraxis (der Täter) mit den Mitteln der Malerei überhaupt noch legitim gestellt werden können.“⁴¹⁰

Gerhard Richter und Paul Virilio würden hierauf vielleicht antworten: Wie sonst? Richter scheint für diese Art der Kunst vielmehr prädestiniert, denn, so Buchloh, das Streben nach Darstellung und einer mnemonischen Dimension habe der Malerei Richters auf vielfache Weise schon früh eine historische Dimension eingeschrieben. Buchloh und verweist in diesem Zusammenhang auf für Richter prägende Stimmen der deutschen Nachkriegszeit wie Karl Jaspers, Hannah Arendt, Theodor Adorno. In deren Geiste sei Richters künstlerische Beschäftigung mit Geschichte immer von ästhetischen wie auch ethischen Fragestellungen geprägt gewesen.⁴¹¹

Tatsächlich ist der intellektuelle wie künstlerische Umgang mit dem Holocaust nicht nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein wichtiges wie kontroverses Thema, dass vermutlich auch auf den jungen Gerhard Richter Eindruck hinterlassen haben muss. Die grundsätzliche

nach Auffassung des Künstlers gleichberechtigt der gemalten Fassung gegenüber gezeigt werden kann, wird klar, dass das [künstlerische] ‚Bild‘ in seiner Aussage und Wirkung perpetuiert werden kann. Es bleibt unzerstörbar, weil es wieder auferstehen kann.“

⁴⁰⁸ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 22.

⁴⁰⁹ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 29.

⁴¹⁰ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 29.

⁴¹¹ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 11.

Zurückhaltung bei der künstlerischen Bewältigung des Themas markiert für Buchloh aber keine individuelle Legitimationskrise oder mangelnder Motivation, bzw. mangelndes Interesse, als vielmehr die ausdrücklich differenzierte und selbstkritische Reflexion der ethischen und ästhetischen Schwierigkeiten beim Versuch einer solchen Gedächtnisarbeit mit bildnerischen Mitteln, aus der zunächst eine Verweigerung der künstlerischen Beschäftigung mit Geschichte erwuchs.⁴¹² In einer Zeit, die nicht zuletzt von Adornos Skepsis gegenüber jedweder mimetischen oder ikonischen Darstellung im Kontext von politisch engagierter Kunstproduktion geprägt war, erkennt Buchloh in Richter eine Ausnahmeposition, auch etwa in Abgrenzung zu Joseph Beuys, auf den er an der Düsseldorfer Kunstakademie getroffen war. In Fragen von Erinnerung, Geschichte und Verantwortung gab es nur wenige ähnlich prononcierte Künstler in der Generation von Gerhard Richter:

„Richter war also einer der ganz wenigen Künstler im Europa der Nachkriegszeit, die sich bereits sehr und stets von Neuem dieser Frage der bildnerischen Darstellung von Geschichte nach dem Faschismus allgemein und der konkreten Darstellbarkeit der Erfahrung nach Auschwitz gestellt hat. Seine ästhetische Haltung hat sich von da an ebenso sehr von unvermittelten politischen Ansprüchen distanziert, wie sie darauf bestand, dass künstlerische Praxis als Gedächtnisarbeit nicht stellvertretend für die Gesellschaft fungieren kann, sondern allemal den Rezipienten die Verantwortlichkeit gegenüber der je eigenen Geschichte vor Augen zu führen hat. Selbst Richters abstrakte Malerei wurde von nun an in einer Dialektik aus Trauer und Melancholie aufgehoben [...].“⁴¹³

Richters Interesse an Geschichte und Erinnerung manifestierte sich schon früh – nicht nur in seinen ersten Auseinandersetzungen mit Bildern des Holocausts, sondern etwa auch mit der Werkgruppe *48 Portraits* (Elger 324), die er für den deutschen Pavillon der *Biennale di Venezia* 1972 schuf – für Benjamin H. D. Buchloh Beleg von Richters Interesse an Historizität im Allgemeinen sowie spezifisch deutscher Vergangenheitsbewältigung. Im Falle von *Birkenau*, so mutmaßt Buchloh, habe Richter nicht nur die künstlerische Bewältigung dieses wichtigen Themas als Motivation gedient, sondern ebenso die von Georges Didi-Huberman in *Bilder trotz allem* aufgeworfene Debatte zum Thema Abbildbarkeit des Holocausts.

⁴¹² Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 13.

⁴¹³ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 15.

Birkenau stellt sich für Benjamin H. D. Buchloh in seiner malerischen Anlage außergewöhnlich dar, sowohl aufgrund der reduzierten Palette (die Komplementärfarben Rot und Grün sowie Schwarz und Weiß) als auch des vorsichtig-gestischen Duktus (der hier in keinsten Form expressiv sei). Hierdurch vermöge Gerhard Richter auch das seinen abstrakten Bildern inhärente Moment der „Spektakularisierung“ zu brechen oder zumindest in die Ambivalenz zu überführen.⁴¹⁴

Die Duplizierung, respektive die Strategie die fertigen Gemälde fototechnisch zu reproduzieren, hält Buchloh für eine von Richters eigenartigsten Strategien in der Konzeption und Ausführung von *Birkenau* (Aufteilung und Multiplikation der Bilder), erkennt hier jedoch ein wirksames Verfahren der Verneinung jeglicher falsch verstandener Einzigartigkeit und Monumentalität.⁴¹⁵ Für Buchloh stellt sich in diesem Kontext die elementare Frage nach den konkreten Folgen von Richters Entscheidung im Dialog von Malerei und fotografischer Reproduktion erfahrbar werden zu lassen:

„ob und in welchem Ausmaß die digitalen Reproduktionen die epistemologische Einzigartigkeit dieser Bilder zu entwerten suchen, um ihre Fetischisierung und Monumentalisierung zu verhindern, oder nicht ganz im Gegenteil ihre Intensität steigern, weil ihre Vervielfachung und Permutation die Reflexion einer in der Gegenwart fortwährenden, anscheinend endlosen räumlichen und zeitlichen Erweiterung und Fortsetzung der in diesen Bildern erinnerten Traumata in Gang setzt.“⁴¹⁶

Treffender hätte es Virilio nicht sagen können, so scheint Richter über die zeitliche und räumliche Erweiterung den Stillstand der Erinnerung zu überwinden suchen. Eine Anliegen, welches der Künstler nicht zuletzt mit Georges Didi-Huberman teilt.

„Das heutige Subjekt der spektakularisierten Erfahrung“, schreibt Buchloh zum Ende seines Essays, „wird ausschließlich unter der Bedingung totalen Vergessens und Verdrängens konstituiert. Richters *Birkenau*-Bilder nehmen genau diese Bedingungen zum Ausgangspunkt

⁴¹⁴ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 22 ff.

⁴¹⁵ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 27. Bei Buchloh heißt es: „Ein wesentlicher Grund für diese Entscheidung liegt wohl in Richters ohnehin differenziertem Bewusstsein der Unvermeidlichkeit bildnerischer Reproduktion und Multiplikation. [...] Es steht außer Frage, dass die Aufteilung und Multiplikation der *Birkenau*-Bilder jegliche falsche Monumentalität aufhebt und die digitale Reproduktion auch die fetischistische Dimension des einzigartigen, spektakularisierten malerischen Objekts unterläuft.“

⁴¹⁶ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 28.

ihrer Überlegungen über die Malerei zwischen Amnesie und Anamnese.⁴¹⁷ Dabei enthalten sie sich nicht eines Standpunktes, sondern operieren in einem doppelten Modus der Verneinung, um einerseits der Herausforderung einer künstlerischen Gedächtnisarbeit gerecht zu werden und sich andererseits dem Spektakel zu widersetzen:

„War das Verlangen, diese Gedächtnisarbeit mit der Malerei zu leisten, bereits eine zentrale Motivation seiner Kunst seit 1961 gewesen, so ist die fast aussichtslose Konfrontation mit der Spektakularisierung seiner eigenen Arbeit und der Versuch sich dieser mit malerischen Mitteln selbst zu widersetzen, ein Prinzip der Gegenwart. Beide Phänomene, das subjektive Vergessen und Verdrängen der Geschichte wie auch die Unterwerfung des Subjekts unter die totalitären Mechanismen des Spektakels, sind durch ihre schiere Unmessbarkeit als inkommensurabel definiert. Ein zentrales Charakteristikum der gegenwärtigen Kultur des Spektakels, alle Formen subjektiver und kollektiver Erinnerung auszulöschen, egal ob dies an mythische, religiöse oder ideologisch motivierte kulturelle erfahrungsformen der Vergangenheit gebunden waren.“⁴¹⁸

Es steht außer Frage, das Buchloh Richters künstlerischer Strategie wohlwollend gegenübersteht und das konzeptuelle Moment der die Gemälde ergänzenden medialen Variationen deutlich höher gewichtet, als ein mögliches merkantiles Interesse des Künstlers, die Werke umfassend zu verwerten. Eine Lesart, der diese Arbeit grundsätzlich folgen möchte. Es ist Richters besondere Leistung mit einem Werk wie *Birkenau* einerseits einen wichtigen Beitrag zu zeitgenössischer Erinnerungs- und Gedächtnisarbeit zu leisten, und sein Werk in der virtuos angelegte medientheoretische Ebenverschiebungen nicht den allgegenwärtigen Tendenzen der leicht konsumierbaren Bilder und des allgegenwärtigen „Spektakels“ (Buchloh) preiszugeben.

3.5.4 Dialektiken der Sichtbarmachung

Wie bereits angedeutet, versteht sich Georges Didi-Hubermans *Bilder trotz allem* als wichtige Referenz für Gerhard Richters Auseinandersetzung mit dem Holocaust im Medium der Malerei und der Realisation von *Birkenau*. Im Kontext der Arbeiten an *Birkenau* standen Richter und Didi-Hubermann in einem andauernden Austausch, der sich etwa in Form von begleitenden Atelierbesuchen Didi-Hubermans und einer vielschichtigen Kommunikation

⁴¹⁷ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 34.

⁴¹⁸ Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016, S. 34.

über die Werke, darunter insgesamt vier umfangreiche an Gerhard Richter gerichtete Briefe, besser Essays, aus den Jahren 2014 und 2016 darstellte.

In seinem Brief *Aus dem Planen heraus*⁴¹⁹ vom 19. Februar 2014 reflektiert Didi-Huberman einen ersten Besuch in Richters Kölner Atelier und fragt nach den konkreten Anfängen des Werkes sowie dem Problem des Einstiegs in das Malen. Der zweite und im Kontext dieser Arbeit wichtigste Brief ‚Die Malerei in ihrem aporetischen Moment‘ vom 4. März 2014 versucht sich an der einer Annäherung an das konkrete Wesen des Werks unter dem Begriff der Aporie (er wurde erstmals im Kontext des Katalogs zur Ausstellung in Baden-Baden veröffentlicht). Auf der Suche nach einer Deutung von Richters Werk wendet sich der französische Philosoph und Bildwissenschaftler auch in diesem Brief direkt an den Künstler.⁴²⁰ Sein Brief, den er an „Meinen lieben Gerhard Richter“ adressiert, sei, so Didi-Huberman bereits der zweite, den er an ihn schreiben, ein erster befindet sich (zum Zeitpunkt der Veröffentlichung) noch in Übersetzung. Ihm selbst gelinge es gleichsam nicht mehr zu warten, ob der Fragen nach Gerhard Richters Zweifel, seinem Warten und der gleichzeitig ungebrochenen Kraft diese Bilder zu malen.⁴²¹

Didi-Huberman unternimmt den Versuch sich Richters *Birkenau* unter dem Begriff der Aporie zu nähern versucht – ein Begriff wie geschaffen für den Skeptiker Richter, dem „jedes Ding als Aporie erscheint: als konkretes Problem, als ethisches Hindernis oder als intensiv empirisch erfahrene Schwierigkeit.“⁴²² Über die griechischen Philosophen Sextus Empiricus und Aristoteles versucht Didi-Huberman sich Gerhard Richters spezifischen Aporien anzunähern, darunter zuvorderst jener Unmöglichkeit den Holocausts zu malen, die Richter in einem früheren Gespräch mit Robert Storr 2002 sowohl bejaht und zugleich verneint habe.⁴²³ Man wird, so Didi-Huberman, also nicht sagen können, die vier Bilder des Sonderkommandos seien für Richter prinzipiell unmalbar, im Gegenteil, die Bildfindung sei nicht weniger als ein Auftrag für den Künstler, gleichsam ein über Jahre andauernder Prozess.

⁴¹⁹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus*, in: Georges Didi-Huberman, *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*, Köln 2018, S. 7-38.

⁴²⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, in: Helmut Friedel (Hg.), *Gerhard Richter. Birkenau*, Köln 2016, S. 31-54.

⁴²¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 31. Hier heißt es: „Ich frage mich immer wieder nach Ihrer Kraft ‚zu malen trotz allem‘. Ich habe den Eindruck, dass jene vier leeren Leinwände in Ihrem Atelier auch jetzt noch dort nicht als Leinwandflächen hängen, um die Lichtstrahlen eines Diapositivs und dann eine gewisse Anzahl mehr oder weniger zarter Pigmentschichten zu empfangen, sondern als verschlossene Tore oder Mauern, die sich brutal zwischen Sie und die vier Bilder des Sonderkommandos von Auschwitz-Birkenau geschoben haben.“

⁴²² Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 31

⁴²³ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 34.

Für den Künstler gelte es die Bilder malbar zu machen, und dies auf die „richtige Weise natürlich“.⁴²⁴

In dem für Richter so wichtigen Modus der Unschärfe sieht Didi-Huberman ein zentrales Moment im Prozess des Umgangs mit Bildzeugnissen des Holocausts. Zu den bereits erwähnten *Atlas*-Tafeln mit Bildern aus Konzentrationslagern bemerkt er, dass sie die ersten unscharfen Bilder im *Atlas* seien, wobei die Unschärfe hier gewiss von anderer Natur sei, als Richters bildkünstlerische Unschärfe.⁴²⁵

Tatsächlich liegt jenen unscharfen Bildern aus den Konzentrationslagern eine andersartige Unschärfe zugrunde, die nicht das Produkt einer ästhetisch-phänomenologischen Auseinandersetzung mit dem Bild ist, sondern eine unvermeidliche Unschärfe, die unmittelbar mit den akuten Rahmenbedingungen der einstigen Bildproduktion zusammenhängt. Die Bilder des Sonderkommandos verfügen über eine ähnliche, individuelle Unschärfe in der Darstellung, auch sie entstanden in einem höchst prekären, existentiellen Moment.

Wie andere Kritiker so erkennt auch Georges Didi-Huberman Richters erste Annäherungen an den künstlerischen Umgang mit den Bildern des Holocausts als zunächst erfolgloses Experiment, da weder die Warholeske Kolorierung in nicht realistischen Farben, noch die Konfrontation mit Pornographie dem Grauen, der Brutalität der Bilder gerecht würde, da diese Eingriffe den Bildern paradoxerweise nichts hinzufügen, sondern etwas tilgen:

„Letzten Endes wird auf diese Weise der Gehalt des Bildes – und mit ihm seine historische Bedeutung – zunichte gemacht, neutralisiert. Doch das war es gerade nicht, was Sie mit diesen Bildern der Lager von Anfang an vorhatten. Sie hatten weder vor, sie zu ‚Ikonen‘ zu überhöhen, noch sie einseitig zu ‚banalisieren‘. Sie hatten vor, sie derart zu malen, dass das ‚Böse‘ in Ihnen erhalten bliebe.“⁴²⁶

Der Umstand, dass Richter später im Produktionsprozess von *Birkenau* nicht wegnimmt, sondern hinzufügt, das heißt die Bilder in der Hinzufügung einer Art Metamorphose

⁴²⁴ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 34.

⁴²⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 35 f. „Es ist unscharf, weil es bereits in äußerster Gefahr aufgenommen wurde, in der fotografischen Situation einer erzwungenen Bewegung, der Unmöglichkeit, die Kamera einzustellen oder gar das ‚Motiv‘ richtig anzuvisieren. Man könnte das eine ‚notgedrungene Unschärfe‘ nennen, die dem ‚Bild‘ selbst und seiner Phänomenologie inhärent ist. Während die übrigen Bilder auf diesem Blatt auf eine visuelle Wahl Ihrerseits zurückgehen, eine nachträgliche Wahl, die genau Ihrer Bildästhetik entspricht, wie Sie sie seit Beginn der sechziger Jahre entwickelt haben. In diesem Fall ist es also eine ‚geduldige Unschärfe‘, eine Unschärfe, die von der bildnerischen Arbeit zeugt, der Sie viele fotografische Bilder, die aus Ihrem großen *Atlas* hervorgegangen sind, unterzogen haben.“

⁴²⁶ Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 37.

unterzieht, ist wichtig für die Argumentation Didi-Hubermans – denn tatsächlich könnte man auch den Standpunkt vertreten, dass in Richters Modus der Abstraktion die konkrete Darstellung getilgt oder gar „neutralisiert“ würde.

Didi-Huberman geht davon aus, dass mit den ersten verworfenen Versuchen des künstlerischen Umgangs mit den Bildern des Holocausts für Richter auch die Bilder des Sonderkommandos zur Aporie würden – Bilder, die sich jedem überwölbendem Standpunkt entzögen und vom Künstler mit entsprechendem Respekt behandelt würden. Mit den Worten von Didi-Hubermann befindet sich Richter dadurch in einem „typisch ‚diaporematischen‘ Prozess“, der darin bestünde eine „objektive Gestalt“ (Adorno) für das „Bewusstsein von Leiden“ zu finden. Der Maler selbst sähe sich nicht nur der extrinsischen Aporie der Fotos des Sonderkommandos entgegen, sondern auch einer Aporie zwischen den vier zu malenden Werken, daneben intrinsischen Aporien, das bildnerische Material und das Malen selbst betreffend.⁴²⁷

Wie lassen sich die Aporien auflösen? Eine wesentliche künstlerische Qualität im Umgang mit diesen Aporien schreibt Didi-Huberman Richters offenem, scheinbar plan-losen, malerischen Prozess zu, der durchaus kennzeichnend für seine abstrakten Gemälde ist. Dennoch muss der Künstler im Kontext der Werkproduktion spezifische konzeptionelle Fragestellungen klären, etwa wenn es um den Bildausschnitt oder das Format und die Proportionen der Gemälde geht. Richter selbst hatte diese auf 260 x 200 cm festgelegt, was laut Didi-Hubermann etwa der realen Raumsituation des Fotografen der Ursprungsbilder entspräche und damit den Blick des Fotografen mit dem des Betrachters der Gemälde verknüpft.⁴²⁸ Für Georges Didi-Huberman ist diese Entscheidung des Künstlers die Proportionen der Gemälde gewissermaßen aus deren Vorlagen abzuleiten ein wichtiges Detail, ebenso die Wahl des verwendeten Ausschnitts, welcher nicht jenen der Fotografien entspricht. Denn in dieser Frage geht es ganz konkret um das Problem des Wegnehmens von Bildinformation. Richter wiederum stellt sich dem Problem einer „Neukadrierung“, die sich nicht an der Wiedergabe ausrichtet, sondern dem Anspruch einer eigenständigen Darstellung gehorcht, man könnte auch sagen einer künstlerischen Repräsentation des Gezeigten.⁴²⁹

⁴²⁷ Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 37 ff.

⁴²⁸ Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 41.

⁴²⁹ Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 41 f. Mit Didi-Hubermans Worten: „Ich selbst habe die Historiker kritisiert, die in ihren Büchern oder ihren dokumentarischen Ausstellungen die vier Fotografien des Sonderkommandos drastisch beschnitten haben. Im Wesentlichen habe ich gesagt: Es ist, als ob man einem Zeugen mitten in seinem Satz das Wort abschnitte. Bei Ihnen, lieber Gerhard Richter, liegt der Fall offenkundig ganz anders, da Sie sehr subtile Vorstellungen von Schnitten haben und andererseits nicht den Anspruch erheben, das fotografische Zeugnis der jüdischen Gefangenen von Birkenau

Gerhard Richters Antwort auf diese Aporie der Bild-Dimensionen liegt damit in der subjektiven Neuformulierung des Ausschnitts. Im Schauen und der Beschäftigung mit Fotografien wagt er die kritische Auseinandersetzung mit den Ursprungsbildern, um diese dann in seinem Werk zu verarbeiten. Richter stellt sich damit der schwierigen Bewertung dieses Materials und versucht eben nicht eine bloß objektivierende Position zu beziehen. Aus Virilios Perspektive liegt hier ein Schlüsselmoment seiner Bilder, die auf dem empfindenden, dem menschlichen Blick des Malers beruhen. Ähnlich gelagerte Entscheidungen trifft er als Künstler auch bei Anordnung der Einzelbilder, in deren Kontext sich Richter in der Reihenfolge nach Didi-Huberman erstmals an die Reihenfolge der Sequenz der Vorlage hält, mehr noch, die Einzelbilder in dieser Abfolge letztlich zu einem einzigen Bild zusammenfasst. An diesem Punkt stelle sich Richter, so Didi-Huberman, einer Vielzahl von Aporien und verwerfe eine Reihe früherer Erkenntnisse und Positionen zu den Qualitäten von Einzelbild und Serie, um zum Werk *Birkenau* zu gelangen.⁴³⁰

Kennzeichnendes Merkmal von Richters in diesem pPunkt erfolgreicher künstlerischer Strategie sei seine dialektische Grundhaltung zwischen der „Tafel (table)“, also des nicht-hierarchischen Umgangs mit den Bildern der Welt, etwa im *Atlas*, und dem „Gemälde (tableau)“, das heißt dem Einzelwerk als Ergebnis komplexer Auseinandersetzung mit eben jenen Bildern. Tatsächlich benutzt Richter ausschließlich den Terminus Bild, sowohl für die eigenen, als auch gesammelten Fotografien, seine Gemälde und Drucke. Georges Didi-Huberman hält dies jedoch offenbar weniger für eine begriffliche Unschärfe oder Ambivalenz, als eine „meisterhafte ‚List der Vernunft‘ als Maler“.⁴³¹ Richter gelinge es „eine Vielzahl und Singularität zu verbinden, die zentrifugale Bewegung der gewöhnlichen Ikonografie und die zentripetale Bewegung der Kunst. ‚Das Bild‘ bereitwillig ‚anzunehmen‘ in aller Konsequenz, es in seiner ganzen anthropologischen Wirksamkeit und seinen ästhetischen Möglichkeiten zu entfalten und nicht, wie man

wiederzugeben, sondern nur eine neue Form seiner visuellen Präsentation konstruieren zu wollen. Die Beziehung, die Sie auf diese Weise herstellen, ist die eines ‚Zitats‘ – ist nicht jedes Zitat eine Neukadrierung? – und nicht so sehr die einer ‚Wiedergabe‘. Trotzdem: wenn Sie neu kadrieren, ‚wo‘ kadrieren Sie neu? Wenn Sie beschneiden, ‚was‘ entscheiden Sie hier wegzuschneiden und dort zu belassen? Wir haben darüber ein wenig gesprochen: Ich sagte Ihnen zum Beispiel – und es war zweifellos meine pädagogische Neigung, die sich da äußerte –, dass es interessant wäre, die visuelle Verbindung anzudeuten, die zwischen dem seltsamen Rand des zweiten Bildes (in Ihrer Sequenz) und dem Bild der laufenden Frauen (dem ersten Bild in Ihrer Sequenz) besteht: ich meine dieses Stück eines Baumstamms, das aus dem Wald von Birkenau ins Innere der Gaskammer gewandert zu sein scheint (in Wirklichkeit eine Folge davon, dass der Fotograf den Handgriff des ‚Spannens‘ seines Apparats nicht vollständig ausgeführt hat). Die Grundlage lautet, ob Sie in Ihrem Malvorhaben der Phänomenologie der Aufnahme selbst von diesem entsetzlichen Augusttag 1944 einen Platz einräumen wollen oder nicht.“

⁴³⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 44 f.

⁴³¹ Georges Didi-Huberman, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 45.

Ihren Äußerungen oft entnehmen zu können glaubt, es zu ‚verleugnen‘ oder ‚in Kunst aufzulösen‘ –, darin liegt Ihre Courage und Ihre hartnäckige Entschlossenheit. Das Bild anzunehmen, angefangen mit dem Akt des Sammelns der banalsten Fotografien, bis hin zu dem Entschluss ‚abstrakte Bilder‘ zu komponieren, ebendas macht jeden Versuch hinfällig, Ihr Werk nach überkommenen ästhetischen Typologien der Stilgeschichte und den damit verbundenen Werthierarchien aufzuteilen.“⁴³²

Ähnlich wie Benjamin H. D. Buchloh hält Georges Didi-Huberman diese Haltung Richters für couragiert, als er sich damit den vorherrschenden ästhetischen Positionen des 20. Jahrhundert entgegenstelle: Auf der einen Seite das Konzept des Bildes als letzter Zuflucht des Kitschs vor den Avantgarden (Clemens Greenberg), auf der anderen Seite des Bildes als Instrument der Entfremdung und der Kulturindustrie (Theodor Adorno). Entgegen Benjamin Buchlohs Argumentation weist Georges Didi-Hubermann allerdings auch darauf hin, dass eine Arbeit wie *Birkenau* den Beleg dafür liefere, dass Richters Umgang mit Bildern eben weniger auf deren Verneinung als auf deren Entfaltung beruht. Fraglos finden sich im Werk von Gerhard Richter, zumal dem frühen, zahlreiche Spuren seiner Auseinandersetzung mit der Pop-Art, allen voran Andy Warhol, doch zeichne sich gerade *Birkenau* dadurch aus, dass es die Strategie der Appropriation zugunsten einer Anthropologie der Bilder zu überwinden vermag. Das bedeutet, das Richter aller Skepsis gegenüber dem Bild und seiner chronologisch-ästhetischen Verfasstheit – diesem für sein Gesamtwerk so wichtigen Thema – doch eine zutiefst repektvolle Haltung annimmt.⁴³³ Und tatsächlich, Richter unterwirft die Bilder nicht, sondern arbeitet mit ihnen, was auch mit Werken wie dem *Atlas* deutlich sichtbar wird.

Nicht ganz unerwartet zieht Didi-Huberman an diesem Punkt die Parallele zu Aby Warburg (auch im Kontext von *Atlas* und *Mnemosyne*), wenn sich Richter als Künstler vor die fotografischen Dokumente stelle, „als wären es Kristalle oder Symptome einer komplexen Zeit, die aus Wiederholungen und Verdrängungen, Nachträglichkeiten, Reminiszenzen und vor allem Überbleibseln besteht.“⁴³⁴

⁴³² Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 45.

⁴³³ Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 47 f. Didi-Huberman schreibt hier: „Sind Sie nicht sorgsam darauf bedacht, lieber Gerhard Richter, mit den vier Bildern des Sonderkommandos zu arbeiten, ohne sie zu ‚verleugnen‘ oder gar sie sich ‚aneignen‘ zu müssen? [...] Sie siedeln sich also eher bei einer Anthropologie der Bilder – oder einer Anthropologie durch die Bilder – an, die von einer Fülle der sichtbaren Welt Zeugnis gibt und dabei im Stillen doch eine skeptische Position gegenüber dem Sinn bewahrt, der jedem Bild wie auch seiner Situation im geschichtlichen werden zukommt. Auf diese Weise nehmen Sie die Bilder an und hüten sich zugleich davor, über sie zu urteilen, sie einem chronologischen oder ästhetischen Raster zu unterwerfen.“

⁴³⁴ Georges Didi-Hubermann, *Die Malerei in ihrem aporetischen Moment*, Köln 2016, S. 48.

Wenn sich Gerhard Richter den Bildern „annimmt“, so geschieht das für Didi-Huberman, weil der Künstler in ihnen Evidenzen und Symptome zugleich sähe, deren authentische historische Informationen und Kontexte in der künstlerischen Transformation mit aller gebotenen Sensibilität verhandelt werden müssen. Die Fotos des Sonderkommandos, bemerkt Didi-Huberman, zeigten nicht nur evidente Tatsachen, sondern seien auch Symptom einer Krise der Sichtbarkeit.⁴³⁵ Diese Krise der Sichtbarkeit wiederum ist Gegenstand von Richters gesamten künstlerischem Schaffen und doch stellt der Umgang mit den Bildern des Sonderkommandos eine besondere Herausforderung dar, sind diese praktisch und sinnbildlich von außerordentlicher Singularität. Vor dem Hintergrund dieser Komplexität mag es kaum verwundern, dass Richters künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust Jahrzehnte voller Überlegung, Zögern, Zweifeln und Warten vorangingen.

Wie also lassen sich letztlich die Bilder des Sonderkommandos „öffnen“, wie lässt sich das „Evidente respektieren“ und die Symptomatik einer Krise der Sichtbarkeit freilegen, ohne zu ästhetisieren? Richters Prozess gleiche einem „diaporematischen“ Parcours der darauf ziele, die explosive Energie der freizusetzen, weniger deren mediale Konstitution zu transformieren.⁴³⁶ Es geht also um die Freilegung, die Entfaltung jener Evidenzen und Symptome, die in den Bildern unserer Welt enthalten sind und eines genauen, umsichtigen, bisweilen wartenden und zweifelnden Blickes und schließlich einer sensiblen Diskussion bedürfen.⁴³⁷ Mit anderen Worten: Richters Strategie zur Lösung dieser Aporie ähnelt einer archäologischen Ausgrabung. Vorsichtig versucht er zum Kern der Bilder vordringen ohne sie zu beschädigen, um diese dann im Werk zu repräsentieren.

⁴³⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman, Die Malerei in ihrem aporetischen Moment, Köln 2016, S. 49. Hier heißt es: „Was Sie von den fotografischen Bildern erwarten, ist gerade, das sie die Idee der Kunst selbst einer radikalen ‚Skepsis‘ unterwerfen. [...] Doch die fotografischen Bilder anzunehmen erweist sich als ebenso kompliziert wie notwendig. ‚Angesichts der Evidenz‘ stellt sich die Frage offenbar so: Was soll man malend mit einer Sichtbarkeit anfangen, die sich bereits selbst genügt, die sich unumwunden darbietet und folglich nach keiner besonderen ‚Hinzufügung‘ verlangt (die vielmehr Gefahr liefe, sie zu schwächen)? Das ist natürlich eine entscheidende Frage, wenn man es mit historischen Dokumenten zu tun hat [...]. Und vielleicht erst recht in dem Fall, der sie gegenwärtig beschäftigt, weil der Autor die Fotografien von Auschwitz-Birkenau selbst Opfer der Tragödie wurde, die er in allergrößter Gefahr zu dokumentieren versucht hat. All das wissen Sie. Um es zu wissen, haben Sie Bücher gelesen, historische Quellen herangezogen. Die vier Bilder des Sonderkommando zeigen Ihnen also nicht einfach vier evidente Tatsachen: Sie stehen vor Ihnen auch wie ‚vor einem Symptom‘, das heißt einer Krise der Sichtbarkeit, die unverstänlich bleibt, wenn man sie nicht zeitlich durchläuft und radikal die Zeit befragt als Knoten von Ereignissen und Strukturen, Wiederholungen und Verdrängungen, Nachträglichkeiten und Differenzen.“

⁴³⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman, Die Malerei in ihrem aporetischen Moment, Köln 2016, S. 49 f.

⁴³⁷ Vgl. Georges Didi-Huberman, Die Malerei in ihrem aporetischen Moment, Köln 2016, S. 50 f.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass obschon Richters sich bisweilen als ausdrücklich „unmodernen“⁴³⁸ Maler bezeichnet, er im reflektierten, kritischen und sensiblen Umgang mit Bildern einem doch letztlich sehr modernen, beinahe originär aufklärerischen, Ideal folgt. Genau an diesem Punkt stellt sein Umgang mit Bildern, seine künstlerische Gesamtleistung einen wesentlichen Beitrag zur Frage des Sehens im 20. und 21. Jahrhundert dar, das nicht einfach kritisch, sondern auch humanen, empfindend und abwägend sein muss. „Das Verbrechen“, schreibt Gerhard Richter schon 1986,

„das die Welt erfüllt, ist so absolut, dass wir vor Verzweiflung den Verstand verlieren könnten. (Nicht nur in den Folter-Systemen, in KZs, auch in zivilisierten Ländern besteht es fortwährend und nur quantitativ anders – täglich wird misshandelt, vergewaltigt, geschlagen, gedemütigt, gequält und gemordet – grausam, unmenschlich, unbegreiflich.) Unser Entsetzen, das sich dann einstellt, wenn wir die Wahrnehmung des Schrecklichen zulassen müssen (lebensnotwendig schützen wir uns mit Ignoranz und Wegsehen) – dieses Entsetzen wird nicht nur durch Angst, dass es uns treffen könnte, genährt, sondern auch von der Gewissheit, dass die mörderische Grausamkeit ebenso in jedem von uns wirkt und bereitsteht. Ich wollte eigentlich notieren, dass ich die einzige oder eine große Hoffnung in der Kunst sehe, dass wir sie also entschieden genug fördern müssen. – Ich wurde unterbrochen, als ich bei der Feststellung, dass in jedem diese Grausamkeiten bereitsteht, etwas wie Hoffnung spürte, so als würde gerade von dieser Tatsache her eine Besserung möglich sei, ein Ansatz, etwas tun zu können.“⁴³⁹

Etwas über dreißig Jahre später wird deutlich, wie ein solcher Ansatz im Werk aussehen kann, aber auch welche lange Zeit des Nachdenkens und Abwägens es bedarf, die passende Form zu finden. *Birkenau* ist dabei aber nicht bloß das Ergebnis eines langen Warte- und Abwägungsprozesses, sondern wurde in seiner spezifischen Form durch Richters jahrzehntelange Auseinandersetzung mit dem Wesen des Bildes im 20. und 21. Jahrhundert erst möglich. Es sind somit auch die Foto-Vermalungen, die Landschaften, die Scheiben oder eine Arbeit wie *18. Oktober 1977*, die Wegmarken darstellen, um sich schließlich der künstlerischen Bewältigung der Bilder des Sonderkommandos zu stellen.

⁴³⁸ Vgl. Gerhard Richter, Notizen 1988 (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 205.

⁴³⁹ Gerhard Richter, Notizen 1986, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 160.

3.5.5 Exegese und Allegorie

Seinen dritten und vierten Brief an Gerhard Richter *Aus dem Planen heraus [II]*⁴⁴⁰ vom 30. Mai 2016 und *Die Borkenbildung*⁴⁴¹ vom 8. Juli 2016 verfasst Georges Didi-Huberman vor dem Hintergrund der Präsentation der Bilder in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Er fragt hier anlässlich der Präsentationsform noch einmal nach dem Verhältnis von (ursprünglichem) Sujet und Darstellung, genauer gesagt nach dem Abstraktionsgrad der Darstellung – würde das Sujet der nun endgültig aus dem „Planen heraus getretenen“ abstrakten Bilder eventuell vergessen werden oder verloren gehen?⁴⁴² Nein, ist sich Didi-Huberman sicher, diese Befürchtung selbst zerstreue sich gleichsam in Richters überzeugender Form der Gedächtnisarbeit, die sich stets durch eine komplexe Dialektik auszeichne.

Didi-Huberman schlägt nun mehr den Bogen zwischen unterschiedlichen interpretatorischen Perspektiven, die jeweils eine eher positivische (Friedel) wie negativische (Buchloh) Dialektik aus dem Werk herausarbeiten und damit paradigmatisch die Dialektik von Richters künstlerischer Strategie zwischen Verneinung und Kritik einerseits sowie Einfühlung und Hoffnung andererseits spiegeln.⁴⁴³ Hatte er den Begriff des „Nachbildes“ bereits in seinem zweiten Brief eingeführt, betont Didi-Huberman in diesem Zusammenhang noch einmal das spezifische Potenzial der Bilder zu „temporalisieren“. In der Erinnerung und Gedächtnisarbeit kreierte sie Zeit-Räume, welche mit Virilio gedacht, über die Formulierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft jene Dauer (re-)konstruieren, die kritische Wahrnehmung erst ermöglicht. Das in *Birkenau* verwendete Konzept des Nachbildes, so Didi-Huberman, lasse sich mitunter auf alle Bilder Richters (und dessen Verhandlungen von Fotografie, Wahrnehmung, Gedächtnis und Erinnerung) anwenden.⁴⁴⁴

In diesem Kontext schlägt vor, *Birkenau* als Allegorie im Spannungsfeld von historischem und künstlerischem Bild zu verstehen. „Was also haben Sie, lieber Gerhard Richter, mit den vier Bildern des Sonderkommandos von Auschwitz-Birkenau getan?“ fragt er rhetorisch:

„Ich werde jetzt sagen, dass Sie ihnen eine allegorische Geste mitgegeben haben. Sofern man nicht vergisst, dass ‚Allegorie‘ im Wortsinne bedeutet: etwas ‚gemäß einem anderen zu verstehen‘. Ihre Art, diesen Bildern zu antworten – und sich vor ihnen zu verantworten –, bestand also gemäß dem Benjamin’schen Schema darin, eine

⁴⁴⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus [II]*, in: Georges Didi-Huberman, *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*, Köln 2018, S. 85-150.

⁴⁴¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Borkenbildung*, in: Georges Didi-Huberman, *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*, Köln 2018, S. 153-190.

⁴⁴² Vgl. Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus [II]*, Köln 2018, S. 91 ff.

⁴⁴³ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus [II]*, Köln 2018, S. 96, 102, 112 ff.

⁴⁴⁴ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Die Borkenbildung*, Köln 2018, S. 162.

‚exegetische Technik‘ (über diese Fotografien nachzudenken, nach Werken zu suchen, die sie behandeln, sie in ihrem Atelier auf Leinwände zu projizieren, sie abzuzeichnen) mit einem ‚eruptivem Ausdruck‘ zu verbinden (Ihrem charakteristischen malerischen Duktus konsequent zu folgen, nachdem Sie sich einmal entschieden hatten, auf das Figurative zu verzichten). Sie haben ‚das Sujet‘ nicht in abstrakter Malerei ‚aufgelöst‘: Sie haben es gemalt, indem Sie versucht haben es ‚gemäß einem anderen zu verstehen‘.⁴⁴⁵

Als Allegorie funktioniert *Birkenau* in ähnlich komplexer Weise wie Richters Landschaften, bemerkt auch Didi-Huberman, und erinnert an Mark Godfreys Wort der „beschädigten Landschaften“. Noch einmal weißt er daraufhin, dass die fotografischen Zeugnisse des Sonderkommandos als „schlichte Evidenz“ zu verstehen seien, sie nicht lügen, allerdings auch nicht die „ganze Wahrheit“ sagen könnten. Dies ist der Grund, warum es einer „philologischen oder, nach dem Benjamin’schen Ausdruck ‚exegetischen‘ Operation bedarf, um die Beziehung zwischen dieser lückenhaften, partiellen Seite des Dokuments und der umfassenderen Wahrheit, die sich in ihm kristallisiert, weiter zu entfalten.“⁴⁴⁶ Richter gelangt in *Birkenau* schließlich zu einer „dokumentarischen Allegorie“, deren Verhandlung von Erinnerung, Trauer und Einfühlung, aber auch von Zufall, Abwesenheit und Unschärfe ein komplexes Bild des Unfassbaren zu zeichnen vermag.⁴⁴⁷ Das zugrundeliegende Sujet bleibt dabei auch im abstrakten Bild erhalten, es ist lediglich von der „Borke“ des „pikturalen Materials“ eingekapselt und verschlüsselt: Ihr Sujet bleibe den immer noch sichtbaren Oberflächen eingeschrieben, so Georges Didier-Huberman,

„auch wenn es nun nicht mehr als solches objektivierbar und entzifferbar ist, weil es ins Darunter gesunken ist. Die lebendige Oberfläche hat ihren Kern verkapselt, ohne ihn deshalb zu widerrufen, zu verdrängen, aufzulösen, zu vergessen. [...] Diese Rinde ist Nachleben (survivance) ebenso wie Überleben (survie): paradoxes Leben, hartnäckiges Leben, Leben trotz allem. Die Distanz zu ihrem Kern ist winzig klein und trotzdem bereits ein Feld von Spannungen und offenen Möglichkeiten.“⁴⁴⁸

Die Öffnung der Bilder mündet im Werk damit in einer Verkapselung, die auch die Funktion erfüllen kann, das fragile visuelle Substrat zu bewahren. Sie verkörpert ein aufklärerisches

⁴⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus* [II], Köln 2018, S. 136 f.

⁴⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus* [II], Köln 2018, S. 138.

⁴⁴⁷ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Aus dem Planen heraus* [II], Köln 2018, S. 142.

⁴⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Die Borkenbildung*, Köln 2018, S. 180.

und schützendes Moment zugleich. In diesem Sinne lässt sich feststellen, dass es Richter in *Birkenau* in der malerischen Abstraktion gelingt, seine komplexe Auseinandersetzung mit dem Bild und der Geschichte mit all ihren Implikationen formal zu erweitern, um so nicht zuletzt das Problem von Wahrnehmbarkeit und Sichtbarkeit noch intensiver zu diskutieren. Ähnlich wie die Farbe in seinen Gemälden schichtet Richter seine Befragungen zum Sehen, der Konstitution der Bilder, dem Erinnern und der Einfühlung. Seine Werke offenbaren diese komplexen Reflexionsebenen in der Betrachtung und Auseinandersetzung, sie repräsentieren die Grenzen und Möglichkeiten der Wahrnehmung in der Moderne.

3.5.6 Repräsentation und Einfühlung

Eine phänomenologisch und ethisch konnotierte „Ästhetik des Verschwindens“ und der Verlust der Wahrnehmung sind für Paul Virilio kennzeichnende Merkmale des 20. und 21. Jahrhunderts, einer Zeit der Krise, des Unfalls und der Panik. Mit ihr einher geht eine „gnadenlose Kunst“, die unmittelbare Folge einer Gegenwart, deren fortwährende Beschleunigung in der Kunst Kategorien wie Einfühlungsvermögen, Geschichtlichkeit und Repräsentation, in letzter Konsequenz ihre eigene Kritikfähigkeit eliminiere. Diesem von Virilio bisweilen apokalyptisch ausgemalten Szenario lässt sich aller erschwerten Bedingungen zum Trotz jedoch entgegenreten – nicht nur in der Auseinandersetzung mit Stofflichkeit und Materialität, sondern auch in der kritischen Reflexion des Unfalls als kennzeichnendem Merkmal der Gegenwart. Gerhard Richters thematisiert in seinen Schlüsselwerken *18. Oktober 1977* und *Birkenau* nichts weniger als den von Virilio beschriebenen Unfall in seinen grausamsten Formen und dies im doppelten Sinne: Sowohl in der Befragung des konkreten (historischen) Ereignisses als auch der Bilder des Geschehenen, die er zum Ausgangspunkt seiner ästhetischen Reflexionen macht.

Eine kritische Befragung des technischen Lichtbildes und seiner medialen Dispositionen unternimmt Richter bereits seit seinen frühesten Foto-Vermalungen. Mit der Arbeit an *18. Oktober 1977* und *Birkenau* erweitert seine Strategie eines re-subjektivierten Sehens gegenüber dem technisch-maschinellen Blick des Objektivs um das Thema der Zeitlichkeit. Es ist eine entschiedene Hinwendung zu historischen Ereignissen, über die seine Werke unwillkürlich das Moment der Dauer und Repräsentation zurückerlangen. Dabei ist Richters Zugang zu den vergangenen Ereignissen und deren überlieferten Bildern sowohl von kritischer Reflexion geprägt, als auch von einer spezifischen Diskussion von Widerständigkeit, Mitleid und Trauer, Erinnerungsarbeit und Hoffnung. Ob in der Diskussion des RAF-Terrors oder den Verbrechen des Holocausts leisten seine Werke eine komplexe

Form der Sichtbarmachung, der ein spezifisch kritisches Sehen, wie eine verantwortungsvolle Ethik des Blickes zugrunde liegt. Es sind zutiefst humane (und in diesem Geiste auch humanistische) Kategorien, die Richter aktiviert und über seine Werke vom Betrachter einfordert. Wesentliches Merkmal dieser Arbeiten ist ihre Verfasstheit auf der Grenze von Figürlichkeit und Abstraktion. Der Zyklus *18. Oktober 1977* schließt formal an die Foto-Vermalungen der vorangegangenen Jahrzehnte an und doch scheinen die dargestellten Ereignisse in der Unschärfe im Schwarz-Grau ein weiteres Stück zu engleiten. *Birkenau* geht noch einen Schritt weiter, verbirgt seine piktoralen Referenzen im nunmehr vollends abstrakten Bild und fordert vom Betrachter im Prozess der Rezeption nicht weniger als „exegetische Operation“ (Georges Didi-Huberman) ein. Dies ist weniger Spiel noch Akt der Verschleierung, sondern vielmehr der künstlerische Versuch einer komplexen Darstellung des Nicht-Darstellbaren. In seiner allegorischen Form ähnelt *Birkenau* hier jenen Landschaften Richters, deren Darstellungen im abstrakten Bild aufzugehen scheinen. So vielfältig die Gründe für die abstrakte Bildlösung in diesem Falle liegen mögen, so entscheidend ist hier der Charakter des Bildes als Resultat eines komplexen phänomenologisch-ethisch motivierten Bildfindungs- und Produktionsprozesses des Künstlers, welcher vom Betrachter in der Rezeption des Werkes eigenständig nachvollzogen werden muss. *18. Oktober 1977* und *Birkenau* wären nicht nur wichtige Exponate in Paul Virilios Museum des Unfalls, sie erscheinen vor dem Hintergrund einer in Bedrängnis geratenen menschlichen Wahrnehmung (physiologischer und emotionaler Art) sowie einem Verschwinden der Sichtbarkeit von Bildern und Welt als valide Lösungsvorschläge für ein kritisches Sehen.

4 Schlüsse

Von November 1978 bis Januar 1979 zeigte Marlis Gräterich in Zürich in eine kleine thematische Ausstellung mit dem programmatischen Titel *Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Janis Kounellis, Mario Merz und Gerhard Richter – Geschichte von heute und morgen.*⁴⁴⁹ In der europäischen Kunst der vorausgegangenen drei Jahrzehnte sei nicht weniger als eine Revolution im Gange, so die Kuratorin. Künstler wie Beuys, Broodthaers, Buren, Kounellis, Merz und Richter hätten den Bildrahmen erweitert, um so die wichtigen Themen ihrer Zeit zu erkennen und die verborgenen Möglichkeiten für eine bessere zeitgenössische Kultur sichtbar werden zu lassen. In einem Modus der „poetischen Aufklärung“ ließen die Künstler Geschichte wieder zum Bildort werden. Mit einem tiefen ethischen Interesse reflektierten die Künstler dabei die drängenden Fragen ihrer Zeit. Die in der Ausstellung gezeigten europäischen Konzeptkünstler entwickelten eine Form der „Bildphilosophie“, die mittels reflexiver Analyse neue Sehweisen anbieten und Verantwortung für die sie umgebende Welt übernehmen würde.⁴⁵⁰

Bereits diese Ausstellung belegte Richters Interesse an der Offenlegung der Symptome des Medienzeitalters und sein Gespür für das Sehen. Mit einem exemplarischen Überblick großformatiger Gemälde, darunter Foto-Vermalungen sowie monochrome und abstrakte Gemälde, präsentierte man einen Künstler, der die Konstruktion von Sehweisen befragt, das Entstehen von Bildern reflektiert und die Praxis des Malens um die Möglichkeiten des Sehens, Fühlens und Denkens erweitert. Dabei sei Richters „pluralistische Schönheit ist nicht wertfrei. Richter beobachtet die durch unsere Mentalität bedingten Denk- und Sehvorgänge, die einsetzen, wenn man sich Bilder macht.“⁴⁵¹

Mit dieser Einordnung erkannte Marlis Gräterich früh wesentliche Momente in der Kunst von Gerhard Richter und antizipierte dessen außergewöhnliche künstlerische und intellektuelle Leistung bereits zehn Jahre vor der Entstehung von *18. Oktober 1977*. Es ist davon auszugehen, dass Paul Virilio die Zürcher Ausstellung 1978/79 nicht sehen konnte – es wäre aus heutiger Sicht hochinteressant, seinen Kommentar zu Gräterichs hellsichtiger Einordnung

⁴⁴⁹ Vgl. Ausst. Kat. *Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Janis Kounellis, Mario Merz und Gerhard Richter – Geschichte von heute und morgen*, InK – Halle für internationale neue Kunst, Zürich 1978/1979.

⁴⁵⁰ Ausst. Kat. *Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Janis Kounellis, Mario Merz und Gerhard Richter*, Zürich 1978/1979, S. 5. Gräterich schreibt: „Dass ihre [die der Künstler] ethischen Interessen nahe, ja auf der Hand liegen, machen sie durch Bilder poetischer Freiheit und ihrer realen Widerstände klar. [...] Sie fragen mit Hilfe von Erkenntnissen der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte und einer eigenen anthropologischen Methodik, welche Rolle die Kunst heute spielen kann und wie sie folglich aussehen muss.“

⁴⁵¹ Ausst. Kat. *Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Janis Kounellis, Mario Merz und Gerhard Richter*, Zürich 1978/1979, S. 11.

der Ansätze dieser nicht erst aus heutiger Sicht bedeutenden Protagonisten der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu lesen – denn nicht weniger als eine weitgehende Bestätigung dieser kurzen wie präzisen Einschätzung der Potentiale von Gerhard Richters Kunst lässt sich aus heutiger Sicht feststellen, einer Kunst, die sich intensiv und facettenreich mit den Konstitutionen von Bild, Wahrnehmung und Geschichte auseinandersetzt und damit auch einer „Ästhetik des Verschwindens“ entgegentritt.

Am Anfang dieser Arbeit stand die Idee die kunsttheoretischen Überlegungen Paul Virilios mit den phänomenologisch-ethischen Implikationen im Werk von Gerhard Richters in einen fruchtbaren Dialog zu bringen. Erkenntnisleitend waren die Fragen, inwieweit es eine Krise des Sehens im 20. und 21. Jahrhundert gibt, wie sich diese darstellen mag und sich mit ihr umgehen lässt?

Als kritische Betrachter der Gegenwart kommen Virilio und Richter zu komplexen Analysen ihrer Zeit und nehmen einander erstaunlich verwandte Positionen ein. In Sprache und Form von sehr unterschiedlichem Temperament kommen sie in der gegenseitigen Nähe von Themen, Sujets und Forderungen immer wieder auf das Problem des Sehens zurück.

Tatsächlich fokussiert sich Virilio oft expliziter als Richter auf eine Diagnose der Gegenwart, andersherum erscheint die konstruktive Auseinandersetzung mit den diagnostizierten Phänomenen in den Werken Richters breiter angelegt als in den Schriften Virilios.

Um diesem Umstand gerecht zu werden, versuchte sich die Gliederung dieser Arbeit in der wechselseitigen Darstellung wichtiger Begriffe, Problematisierungen und Werke und kam so zu einem Dialog auf Distanz. Dass sich Terminologie und Vokabular von Richter und Virilio über weite Strecken nur eingeschränkt zur Deckung bringen lassen, mag als Ergebnis dieser Arbeit nicht überraschen. Wichtiger erscheint die Erkenntnis, wie vielschichtig sich beide Positionen über alle Gattungsgrenzen hinaus jeweils aus der Perspektive des anderen begreifen lassen. In diesem Sinn lässt sich der Dialog zwischen Gerhard Richter und Paul Virilio abschließend als gewinnbringender Beitrag zum Problem des Sehens im 20. und 21. Jahrhundert bewerten.

Den Kern dieser Arbeit bilden zwei Kapitel, die sich mit den phänomenologischen und ethischen Dimensionen des Sehens beschäftigen. Beide Dimensionen hängen eng miteinander zusammen und sind kaum isoliert voneinander zu betrachten. Von diesem dialektischen Verhältnis ausgehend leistet diese Arbeit auch eine Zusammenschau von Paul Virilios kunstkritischen und -theoretischen Überlegungen, die weit über eine „Ästhetik des

Verschwindens“ hinausgehen. Fraglos nähert sich Virilio der Gegenwart in Form einer radikalen Abrechnung und vielfach negativischen Kritik, doch leisten seine Schriften darüber hinaus auch konstruktive Lösungsansätze. Virilios Position gibt das utopische Projekt der Moderne nicht Preis, sondern versucht sich an dessen Fortschreibung. Der „Sehmaschine“, der „Panik“ und „gnadenlosen Kunst“ zum Trotz, finden sich in der Beschäftigung mit Dauer, Stofflichkeit, Repräsentation und Einfühlung Wege zu einem humanen Sehen als kritischer Reflexionsebene der Welt. Aus einer ähnlichen Position heraus operiert Gerhard Richter, der sich just jene Produkte der „Sehmaschine“ und „Licht-Zeit“ im Werk zu Eigen macht und einer künstlerischen Analyse unterzieht. Mit seinen Foto-Vermalungen, darunter besonders den Landschaften, erarbeitet er bildkünstlerische Strategien, die das Bild im 20. und 21. Jahrhundert kritisch befragen und in der re-Subjektivierung von Wahrnehmung und Bildproduktion nach Möglichkeiten zum Erhalt der utopisch-kritischen Potentiale des Bildes suchen. Mit seinen Schlüsselwerken *18. Oktober 1977* und *Birkenau* erweitert er seine Untersuchung maßgeblich über Kategorien wie Gedächtnis, Erinnerung, Historizität und Einfühlung. Richter skizziert Gegenentwürfe zu einer „letzten Kunst“ der Präsenz, die, wie von Paul Virilio polemisch diagnostiziert, die künstlerische Produktion des 20. und 21. Jahrhunderts präge. Dabei reflektiert Richters Beschäftigung mit Schein und Wirklichkeit, mit Bild und Natur, die spezifischen Wahrnehmungs- und Sehprozesse des Menschen. Er gelangt so zu einem künstlerischen Ausdrucksprinzip, das auf dem Sehen und Malen gleichermaßen beruht, wobei im Sehen das erkenntnis- und wahrnehmungstheoretisch verbindende Scharnier zwischen Maler und Betrachter liegt, das Produzenten und Rezipienten auf eine gemeinsame Ebene stellt. Genau diese übergreifende Beschäftigung mit Wahrnehmung macht sein Werk so wichtig, auch als mögliches Lösungsmodell für das Problem eines drohenden Sichtverlusts.⁴⁵²

⁴⁵² Vgl. Sabine Schütz, Gerhard Richter, 1990, zitiert nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 263. Richter schreibt hierzu: „Das andere – die malerische Praxis – geht ja immer von der Hand, das ist kein Problem, malen kann man alles. Sehen, ob das, was man treibt, gut ist oder nicht, ist schwieriger. Aber das ist das einzig Wichtige. [...] Das Sehen ist ja auch der entscheidende Akt, der letztlich den Produzenten und den Betrachter gleichstellt.“ Außerdem: Vgl. Armin Zweite, Gerhard Richter: Leben und Werk, München 2019, S. 83. Zweite schreibt: „Das Denken ist beim Malen das Malen“ – diesen Satz wird Richter häufiger wiederholen und er sollte für seine gesamte Produktion maßgeblich bleiben. Es ist die dezidierte Trennung der malerischen Praxis, d. h. des handwerklichen Agierens mit Pinsel und Farben auf einer Leinwand, von aller theoretischen Konzeption, die es vor Beginn, der eigentlichen praktischen Arbeit zwar geben kann, die aber im Vollzug des Malens keine entscheidende Rolle mehr spielt, weil sich – so ist Richter zu verstehen – die künstlerische Vorstellungswelt erst im physischen Prozess herausbildet und realisiert. Sehr verkürzt verweist Richters Formulierung auf einen komplexen Vorgang von reflektieren, sehen, machen, entscheiden, verwerfen, erneut ansetzen usw., wobei die einzelnen Phasen sich überlagern und durchdringen, allerdings immer unter dem Vorzeichen, dass eine physische Aktion, also das Malen, selbst immer den Vorrang hat und ästhetische und inhaltliche Entscheidungen, so wichtig sie auch sind, zeitlich nachgeordnet bleiben.“

4.1 Gerhard Richter, Paul Virilio: Sehen und Einfühlung

Am Ende des Geschwindigkeitsexzess, so Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, stehe nicht länger die Erscheinung der Bilder, sondern ein umfassendes Verschwinden: „Es verschwinden die Besonderheiten der Welt und das Bewußtsein von ihnen. Denn eine stark beschleunigte Geschwindigkeit nimmt uns das Bewußtsein.“⁴⁵³

Eine kritische Wahrnehmung der Welt kann nicht ohne Bewusstsein erfolgen – wie also vermag der Mensch sein Bewusstsein zurückzugewinnen? – In der Skizzierung des Sehens als in zunehmend in Bedrängnis geratenem Mittel der Wahrnehmung und Reflektion der Welt lag ein zentrales Anliegen dieses Projekts, das im Dialog der Schriften von Paul Virilio und bildkünstlerischen Werke von Gerhard Richter Gestalt gewinnen sollte. Die Wahrnehmung der Welt und die Kritik ihrer Bilder sind zentrale Fragen im umfassenden Schaffen der beiden Protagonisten dieser Arbeit. Gleichwohl in unterschiedlichen Disziplinen beheimatet, operieren Virilio und Richter in einem disziplinübergreifenden Denkraum und analysieren ein von Beschleunigung geprägtes Zeitalter, dessen Wahrnehmung der Welt und dessen Bilder von der „Sehmaschine“, Konsum und den Massenmedien dominiert werden. Die kulturellen Rahmenbedingungen der Gegenwart befördern unweigerlich Prozesse des Verschwindens, hierin würden Virilio und Richter sicherlich übereinstimmen. Die Prozesse des Verschwindens gilt es aufzudecken und zu analysieren, um anschließend Formen und Strategien von Wahrnehmung und Sichtbarmachung zu entwickeln, die ein kritisches Sehen in der Gegenwart ermöglichen.

Gegenüber von Virilio verhandelten Phänomenen einer „Ästhetik des Verschwindens“ oder eine „gnadenlosen Kunst“ eröffnen sich im Werk von Gerhard Richter eine Vielzahl komplexer bildkünstlerischer Ansätze: etwa die Befragung von Schein und Wirklichkeit, der Versuch einer Modellierung von Raum (aber auch Zeit) oder die Thematisierung von Formen der Erinnerung und Einfühlung. Richter leistet eine facettenreiche Kritik des Bildes – nicht nur in seiner Malerei, sondern auch der Skulptur, dem Film und dem Archiv.

Bereits in den Foto-Vermalungen der 1960er Jahre untersucht Richter das Distanzgefüge zwischen dem Bild der Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst und verweist früh auf die Notwendigkeiten einer Verhandlung des Sehens. Der Künstler ist sich der Grenzen jeder Wirklichkeitserfahrung bewusst – ein Umstand, der ihm letztlich auch ein abgeklärtes Verhältnis zur Fotografie erlaubt.

⁴⁵³ Paul Virilio/Sylvère Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 86.

Die Fotografie ist für Richter eine wichtige Form der Bildproduktion. Fotografien gleichsam sehen das Objekt nur. Erst in der Wahrnehmung des Künstlers kann dessen Schein erkannt und erschlossen werden. Diese Art einer subjektiven Modellierung im Malprozess findet in Richters Landschaften eine besonders komplexe Ausdrucksform. Indem der Maler auf das Sehen besteht und die erkenntnistheoretischen Qualitäten des Bildes in der gemalten Erscheinung sichtbar macht, erinnert er auch an die Fragilität von Raum und Wahrnehmung. Gerade diese Verhandlung von Raum und Wahrnehmung ist ein wesentliches Merkmal von Gerhard Richters Kunst, die nicht nur in seiner Malerei, sondern etwa auch in der Plastik eine wichtige Ausdrucksform findet. Medienübergreifend offenbaren sich hier die für Richter und Virilio so Beziehungsgefüge von Körper und Raum.

Im Thema der Unschärfe findet Richter fraglos eines seiner wichtigsten künstlerischen Mittel, doch sind es nicht zuletzt die Modellierung und der subjektive Blick, über die er seinen Werke ihr komplexes kritisches Potential einschreibt. Mal explizit, mal implizit-assoziativ erkennen Richter wie Virilio die veränderten Bedingungen von Wahrnehmung in der Gegenwart und lassen sie ins Zentrum ihrer Werke rücken.

Für Virilio und Richter ist die Befragung der Wahrnehmung unverzichtbare Grundlage einer kritischen Auseinandersetzung mit den phänomenologischen Herausforderungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Doch wie können sich mögliche Antworten auf diese Herausforderungen darstellen? Wie kann ein kritisches Sehen im Angesicht von Beschleunigung, Panik und Unfall aussehen? – Für Virilio wichtig ist in diesem Zusammenhang die spezifische Betrachtung von Unfall, Gewalt und Tod. Gerhard Richter nähert sich diesen übergeordneten Themen in Werken wie *18. Oktober 1977* und *Birkenau* mit sensibler Melancholie sowie der Aktivierung von Erinnerung, Trauer und Einfühlung. Die besondere Leistung des Oktober-Zyklus liegt allerdings nicht in der Problematisierung von historiographischer Methode oder zeitgenössischer Erinnerungspraxis allein, sondern in einer Präsentations- wie Repräsentationskritik des Bildes.

In diesem Zusammenhang eröffnet Richters bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte neue Räume der Wahrnehmung, sie ermöglicht das kritische Sehen der Bilder, die in der Geschwindigkeit und De-kontextualisierung des 20. und 21. Jahrhunderts kaum mehr sichtbar sind. Noch klarer als im Oktober-Zyklus wird dies im Werk *Birkenau*, das in seiner Vielschichtigkeit als Sinnbild eines phänomenologisch-ethischen Dialog über die Zurückdrängung der Präsenz, zugunsten der Repräsentation, verstanden werden kann.

Wie wichtig Formen der Erinnerung und die Beschäftigung mit Geschichte für eine reflektierte Wahrnehmung heute sind, wird umso deutlicher, als die phänomenologischen Herausforderungen der Gegenwart auch mit veränderten Formen von Zeit zu tun haben. Schwindet die Dauer, hat dies auch Folgen für die menschliche Wahrnehmung, die Erinnerung und in der Folge das Verstehen. Mit anderen Worten: Wie nähert man sich dem Problem der kritischen Reflexion in einem beschleunigten Umfeld, das permanent zur augenblicklichen Wahrnehmung zwingt und in diesem Moment die verzögerte Zeit des Gedächtnisses und des Nachdenkens in den Schatten stellt? Letzlich muss sich das menschliche Gedächtnis den Herausforderungen einer beschleunigten Realzeit, bzw. Gegenwart stellen – in welcher Form dies gelingen kann, vermag Paul Virilio nicht zu sagen.⁴⁵⁴ Dennoch ist die lebendige Beschäftigung mit Gedächtnis und Erinnerung so essentiell, denn ein rein maschinelles Gedächtnis oder ein Datenträger, so Virilio, sei am Ende ein totes Gedächtnis.⁴⁵⁵

Dass gerade die bildende Kunst in der Auseinandersetzung mit den Qualitäten von Wahrnehmung und Bild wichtige Beiträge zur Etablierung neuer Formen kritischer Erinnerung leisten kann, belegen Werke wie *18. Oktober 1977* oder *Birkenau*. Mögen diese Werke trotz aller Komplexität auch keine Materialisation von Virilios Konzept der „Universität des Desasters“ darstellen, könnten sie doch einen Beitrag zu deren Vorlesungsprogramm verkörpern oder einen Platz im „Museum des Unfalls“ beanspruchen. Über die Adressierung des Unfalls, der Panik und des Schreckens hinaus, greifen sie auf komplexe Gedächtnisformen jenseits linearer Geschichtsschreibung zurück, reflektieren die Kontexte der uns umgebenden Bilder und Ereignisse sowie re-integrieren das Subjekt und originäre Formen menschlicher Einfühlung gegenüber einer instrumenthaften Form der Bild- und Erkenntnisproduktion der Maschine. Nicht zuletzt in der Animation der

⁴⁵⁴ Vgl. Paul Virilio, *Dialektische Lektionen*, Ostfildern-Ruit 1996 S. 70 f. Hier hieß es weiter: „Ich kann nur sagen, ich kann das nicht fassen, denn ich lebe in der Gegenwart. [...] Geschichte war das Gedächtnis der Welt. Die beschleunigte Realität aber wird nach einem anderen Gedächtnis verlangen und verlangt es schon. Ein echtes Gedächtnis, aber ein anderes als das der CD-Rom oder der Disketten. Auch ein anderes als nur das des Buches oder nur das des Bildes auf einem Bildschirm. Ich kann nicht sagen, wie dieses lebende Gedächtnis einer beschleunigten Gegenwart geartet sein wird. ich weiß nur eins, nämlich daß man es erfinden, aufbauen muß und daß uns das alles betrifft. Aber auf diese Frage gibt es im Augenblick noch keine Antwort.“

⁴⁵⁵ Vgl. Paul Virilio, *Dialektische Lektionen*. Vier Gespräche mit Marianne Brausch, Ostfildern-Ruit 1996, S. 69 f. In seinem Gespräch mit Marianne Brausch betont Paul Virilio die besondere Bedeutung von Erinnerung und Gedächtnis als Fundament eines freien Individuums und dessen kritischer Reflexion seiner Welt. „Ich glaube tatsächlich“, so Virilio, „daß das Problem der Erinnerung des Gedächtnisses sich heute von neuem stellt, denn es zwingt uns zu fragen – und zwar im eben erwähnten ethischen Sinne – aber auch und vor allem, weil dieses Problem maschinell, wie ein Instrument behandelt wird. [...] Ein Buch ist selbstverständlich ein Mittel, die Erinnerung zu bewahren. Aber durch den Computer, die Diskette mit ihrem toten Gedächtnis ist die Erinnerung zu einem Werkzeug geworden, durch die elektronische Datenverarbeitung ist sie zu einem Instrument geworden. Also wird man sich morgen zwischen dem lebenden, lebendigen Gedächtnis, das heißt der Erinnerung, dem Leben und dem computergespeicherten toten Gedächtnis entscheiden müssen, und des wird eine Frage der Wahl sein, oder zumindest wird man die Dinge ‚auf ihren Platz‘ verweisen müssen.“

Repräsentationsfähigkeit des Bildes bieten sie eine Reihe von Antwortvorschlägen auf eine in Bedrängnis geratene menschliche Wahrnehmung.

4.2 Kritik

Sprache und Argumentation bei Gerhard Richter und Paul Virilio sind bisweilen von Unschärfen gekennzeichnet, die den konkreten Umgang mit den entsprechenden Quellen, deren Auslegung und Kritik aus objektivierend-wissenschaftlicher Perspektive nicht immer leicht machen. Dies ist einerseits eine ironische Pointe, andererseits ein nicht zu ändernder Umstand, mit dem es in der Konfrontation mit den entsprechenden Werken umzugehen gilt. Wo Paul Virilios Texte sich immer wieder durch polemische Zuspitzungen und kontroverse Vereinfachungen auszeichnen, präsentiert sich Gerhard Richter in der Reflexion des eigenen Oeuvres oft als Chamäleon, das sich auch vor augenscheinlich widersprüchlichen oder indifferenten Einordnungen seiner Werke nicht scheut. Als bildender Künstler operiert Richter fraglos in näherer Distanz von Märkten als der Philosoph Virilio, gleichwohl dürfen beide Autoren, Richter wie Virilio, als erfolgreiche Gestalter der eigenen „Marke“ bewertet werden. Dieser Umstand – den man sich zwar vergegenwärtigen, dem man sich jedoch kaum völlig entziehen kann – wurde im Kontext dieser Arbeit aufmerksam berücksichtigt. Wenig überraschend lassen die Werke von Paul Virilio und Gerhard Richter ganz unterschiedliche, konkurrierende, mitunter auch sich widersprechende Lesarten zu, die aus Gründen der Ökonomie in dieser Arbeit nicht in aller Vollständigkeit dargestellt werden konnten. Die Gesamtheit der angebotenen Argumentation sollte dabei ein konsistentes Bild ergeben, dass ein Werk wie *Birkenau* klar als Gegengewicht zu gesellschaftlichen Spektakel-Tendenzen erkennen lässt – und nicht als deren Produkt, Ergebnis oder gar Katalysator, wie es etwa Wolfgang Brauneis und Hans-Jürgen Hafner interpretierten.⁴⁵⁶

Eine wesentliche Qualität von Gerhard Richters künstlerischem Ansatz liegt in dessen reflektierend-subjektivem Sehen, dass sich vorgefundenen und ausgewählten Bildern annimmt, deren Kontexte erforscht und nach adäquaten Darstellungsformen im Werk sucht. Dieses Moment findet sich in seinen Foto-Vermalungen und Landschaften, aber auch in Werken wie *18. Oktober 1977* und *Birkenau*. Aus der Sicht von Paul Virilio und Georges Didi-Huberman ist dieses Moment unverzichtbar für ein menschliches Sehen in Opposition zum technischen Sehen der optischen Apparate. Denn erst im reflektierende Akt der Montage

⁴⁵⁶ Vgl. Wolfgang Brauneis/Hans-Jürgen Hafner, Das Richtersche Raket-Treatment, <https://www.perlentaucher.de/essay/gerhard-richter-birkenau-problematik-eines-werkzyklus.html> (Zugriff am 1. März 2019).

von Bildern, Texten oder Erinnerungen durch das Subjekt kann ein Denken in Gang gebracht werden, welches wiederum Wahrnehmung und Verstehen möglich macht. Dass gerade der subjektiv-emphatische Akt der Wahrnehmung (von Produzent und Rezipient gleichermaßen) in der Diskussion auch Probleme mit sich führen kann, liegt auf der Hand: Gerade menschliche Einfühlung lässt sich nicht ohne ein spezifisches Maß an Undurchschaubarkeit denken, sie geschieht ohne verbindliches Vokabular, lässt sich von außen nicht immer nachvollziehen und mag zwischen Subjekten zu Missverständnissen führen. Eine empathische Phänomenologie und Ethik des Blicks, die im Geiste von Richter, Virilio oder Didi-Huberman kaum unpolitisch sein kann, vermag in einer objektivierend-wissenschaftlichen Diskussion damit unweigerlich an Grenzen zu stoßen. In der Betrachtung dieser konkreten Diskussionsfähigkeit des empathischen, einfühlenden Sehens läge ein interessanter Anknüpfungspunkt zukünftiger, weiterführender Untersuchungen.

4.3 Weiterführende Fragen

Das Problem des Sehens in der Moderne zeichnet sich unzählige Facetten und Dimensionen aus, so dass der in dieser Arbeit bemühte Dialog zwischen Paul Virilio und Gerhard Richter höchstens einen kleinen Ausschnitt zu den vielfältigen Überlegungen zu diesem Thema darstellen kann. Tatsächlich offenbaren sich die veränderten Formen unserer Wahrnehmung vielleicht weniger in der Begegnung mit, respektive Rezeption von Kunst, als in der Kommunikation oder dem Konsum von Medien, wobei die Betrachtung unserer Umwelt unweigerlich erahnen lässt, dass sich die konkreten Rahmenbedingungen und Modalitäten unseres Sehens mit erheblichen Veränderungen und Herausforderungen konfrontiert sehen. Die kritische Funktion der Kunst, welche gegenüber dieser Entwicklung bisweilen mit einer spezifischen Trägheit, eventuell auch Robustheit ausgestattet ist, darf in diesem Kontext als umso wichtiger bewertet werden.

Das Sehen, die Wahrnehmung und die mit verbundene Reflexion und Beschäftigung mit unserer Gegenwart stellen für Paul Virilio und Gerhard Richter unverzichtbare Grundfeste der menschlichen Existenz dar, die es in Zeiten überbordender Bilderfluten und virtuellen Räumen zu bewahren gilt. Wie widerständig sich eine kritische Kunst in diesem Kontext verhalten kann, war eine zentrale Frage dieser Arbeit, die sich mit Blick auf andere kunsttheoretische und künstlerische Positionen vielfach erweitern lässt. Dabei sind es gerade gegenwärtige, weniger tradierte Formen künstlerischer Produktion jenseits der Malerei, die sich in Relation mit den in dieser Arbeit befragten Positionen untersuchen ließen. Interessant wäre in diesem Zusammenhang, den Fokus über die bildende Kunst hinaus zu weiten und zu

untersuchen, inwieweit andere Formen der Kunst, andere Medien den Herausforderungen des Sehens in einer Welt der immer schnelleren Prozesse begegnen – und in welcher Form ein Primat originär menschlicher Wahrnehmung, Erinnerung und Einfühlung in der Zukunft Bestand haben kann.

5 Anhang

5.1 Literaturverzeichnis

- Adams, Jason, Perception, in: Armitage, John (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 137-139.
- Adams, Jason, The Aesthetics of Resistance, in: Virilio, Paul, *Grey Ecology*, New York/Dresden 2009, S. 85-96.
- Armitage, John, *Virilio and the Media*, Cambridge 2012.
- Armitage, John, The Face of the Figureless: Aesthetics, Sacred Humanism and the Accident of Art, in: Armitage, John/Bishop, Ryan (Hg.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh 2013, S. 156-179.
- Armitage, John/Bishop, Ryan (Hg.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh 2013.
- Armitage, John/Bishop, Ryan, Aesthetics, Vision and Speed. An Introduction to Virilio and Visual Culture, in: Armitage, John/Bishop, Ryan (Hg.), *Virilio and Visual Culture*, Edinburgh 2013, S. 1-27.
- Baselitz, Georg, Darstellen, was ich selber bin. Georg Baselitz im Gespräch mit Eric Darragon, Frankfurt am Main/Leipzig 2001.
- Bätschmann, Oskar, Landschaften in Unschärfe, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Landschaften*, Sprengel Museum Hannover 1998, S. 24-38.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, München 2001.
- Blazwick, Iwona/Graham, Janna/Auld, Sarah (Hg.), *Gerhard Richter. Atlas. The Reader*, London 2003/2012.
- Boehm, Gottfried, Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 243-253.
- Brauneis, Wolfgang/Hafner, Hans-Jürgen, Das Richtersche Rakel-Treatment, <https://www.perlentaucher.de/essay/gerhard-richter-birkenau-problematik-eines-werkzyklus.html> (Zugriff am 1. März 2019).
- Brill, Dorothée, Da hört es auf, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama* (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 243-281.

- Buchloh, Benjamin H. D., Interview with Gerhard Richter, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Paintings, Museum of Contemporary Art/Museum of Modern Art/Art Gallery of Ontario/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Chicago/San Francisco/Toronto/Washington 1988/1989, S. 15-29, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 164-198.
- Buchloh, Benjamin H. D., Gerhard Richter 18. Oktober 1977, in: Ausst. Kat. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 55-59.
- Buchloh, Benjamin H. D., Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie, in: Ausst. Katalog und Werkverzeichnis Gerhard Richter, Bonn 1993, Bd. 2, S. 7-18.
- Buchloh, Benjamin H. D., Interview, November 2004, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter, Marian Goodman Gallery, New York 2005, S. 59-70, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 495-507.
- Buchloh, Benjamin H. D., Gerhard Richters Birkenau-Bilder. Amnesie und Anamnese, Köln 2016.
- Butin, Hubertus, Zu Richters Oktober Bildern, Köln 1991.
- Butin, Hubertus, Gerhard Richter – ein deutscher Romantiker?, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter und die Romantik, Kunstverein Ruhr Essen 1994, S. 7-28.
- Butin, Hubertus, Die unromantische Romantik Gerhard Richters, in: Ausst. Kat. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Haus der Kunst, München 1995, S. 454-456.
- Butin, Hubertus, Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe, in: Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter, Volker Bradke, Köln 2010, S. 9-39.
- Caspary, Gundula Sibylle, Kuckuckseier. Gerhard Richter und seine Landschaften, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2012.
- Colman, Felicity, Merleau-Ponty, Maurice, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 120-123.
- Cooke, Lynne, Gerhard Richter, Atlas, erstmals veröffentlicht in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Atlas. Dia Center for the Arts, New York 1995/1996, nach: Blazwick, Iwona/Graham, Janna/Auld, Sarah(Hg.), Gerhard Richter. Atlas. The Reader, London 2003/2012, S. 103-108.

- Danchev, Alex, Der Künstler und der Terrorist, in: Elger, Dietmar/Klüser, Kerstin (Hg.), Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie, Köln 2011, S. 51-81.
- David, Catherine/Virilio, Paul, The Dark Spot of Art, in: documenta x documents 1, Kassel 1996, S. 47-67.
- Davies, Hugh, Catastrophe, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 42-44.
- Didi-Huberman, Georges, Das Nachleben der Bilder, Berlin 2019. Französische Originalausgabe: Didi-Huberman, Georges, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg, Paris 2002.
- Didi-Huberman, Georges, Bilder trotz allem, München 2007. Französische Originalausgabe: Georges Didi-Huberman, Images malgré tout, Paris 2003.
- Didi-Huberman, Georges, Sehen versuchen, Konstanz 2017. Französische Originalausgabe: Didi-Huberman, Georges, Essayer voir, Paris 2014.
- Didi-Hubermann, Georges, Die Malerei in ihrem aporetischen Moment, in: Friedel, Helmut (Hg.), Gerhard Richter. Birkenau, Köln 2016, S. 31-54.
- Didi-Huberman, Georges, Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter, Köln 2018.
- Didi-Huberman, Georges, Aus dem Planen heraus, in: Didi-Huberman, Georges, Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter, Köln 2018, S. 7-38.
- Didi-Huberman, Georges, Aus dem Planen heraus [II], in: Didi-Huberman, Georges, Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter, Köln 2018, S. 85-150.
- Didi-Huberman, Georges, Die Borkenbildung, in: Didi-Huberman, Georges Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter, Köln 2018, S. 153-190.
- Dienst, Rolf-Gunter, Noch Kunst, Gütersloh 1970.
- Ebert, John David, University of Disaster, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 202-203.
- Ehrenfried, Susanne, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien 1997.
- Elger, Dietmar, Landschaft als Modell, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Landschaften, Sprengel Museum Hannover 1998, S. 8-23.
- Elger, Dietmar, Gerhard Richter. Maler, 2. Aufl. Köln 2008.

- Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter, Volker Bradke, Köln 2010.
- Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 1, Berlin 2011.
- Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 3, Berlin 2013.
- Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 4, Berlin 2015.
- Elger, Dietmar (Hg.), Gerhard Richter Catalogue Raisonné Bd. 2, Berlin 2017.
- Elger, Dietmar Elger/Klüser, Kerstin (Hg.), Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie, Köln 2011.
- Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008.
- Foster, Hal, Semblance According to Gerhard Richter (Schein im Sinne Gerhard Richters), in: Raritan 22, Nr. 3, Winter 2003, nach der deutschen Übersetzung in: Elger, Dietmar/Klüser, Kerstin (Hg.), Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie, Köln 2011, S. 81-104.
- Foster, Peter Verborgene Weltsichten entdecken – Landschaft als Chiffre, in: Ausst. Kat. Landschaft als Weltsicht, Stiftung Situation Kunst Bochum, Kunsthalle zu Kiel, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz, Bonnefantenmuseum Maastricht 2010-2012, Spangenberg 2010, S. 228-256.
- Friedel, Helmut, Gerhard Richter. Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006, in: Gerhard Richter, Atlas (hrsg. von Helmut Friedel), Köln 2006, S. 5-18.
- Friedel, Helmut (Hg.), Gerhard Richter. Birkenau, Köln 2016.
- Friedel, Helmut, Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild, in: Friedel, Helmut (Hg.), Gerhard Richter. Birkenau, Köln 2016, S. 7-20.
- Garnett, Joy, Pitiless Art, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 144-145.
- Garnett, Joy/Armitage, John, Virilio and Visual Culture: On the American Apocalyptic Sublime, in: Armitage, John (Hg.) Virilio Now. Current Perspectives on Virilio Studies, Cambridge 2011, S. 200-233.
- Germer, Stefan, Ungebetene Erinnerung, in: Ausst. Kat. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 51-53.
- Godfrey, Mark, Beschädigte Landschaften, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche

- Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 73-89.
- Großklaus, Götz, Natur-Raum, München 1993.
- Großklaus, Götz, Medium und Zeit. Zum Verschwinden des zeitlichen Intervalls, in:
Kunstforum International, Bd. 151, 3/2002 (Dauer – Simultaneität – Echtzeit), S. 210-
217.
- Großklaus, Götz, Medien-Bilder, Frankfurt am Main 2004.
- Haidu, Rachel, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter.
Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 201-242.
- Hemken, Kai-Uwe, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977; Frankfurt am Main/Leipzig 1998.
- Henatsch, Martin, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Frankfurt am Main 1998.
- Heyme, Hansgünther, Trauerarbeit der Kunst muß sich klarer geben, in: art, Das
Kunstmagazin, 4/1989, S. 14-15.
- Hohmeyer, Jürgen, Das Ende der RAF, gnädig weggemalt, in: Der Spiegel, 13.2.1989, S. 226-
232.
- Hoofd, Ingrid, Resistance, in: Armitage, John, (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013,
S. 168-169.
- Husserl, Edmund, Logische Untersuchungen (hrsg. von Verena Mayer), Berlin 2008.
Erstveröffentlichung: Halle/Saale 1900/1901.
- Husserl, Edmund, Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der
Räumlichkeit der Natur, in: Faber, Martin (Hg.), Philosophical Essays in Memory of
Edmund Husserl, Cambridge (MA) 1940, S. 307-325.
- Husserl, Edmund, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente
Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie [1970] (hrsg.
von Elisabeth Schöller), Hamburg 2007.
- James, Ian, Phenomenology, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh
2013, S. 140-142.
- Kassung, Christian (Hg.), Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte
des Unfalls, Bielefeld 2009.

- Kittlmann, Udo/Brill, Dorothée, Gerhard Richter. Panorama, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011, S. 243, S. 10-14.
- Klinger, Florian, Theorie der Form. Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters, München 2013.
- Koch, Getrud, The Richter Scale of Blur, in: October Nr. 62, Herbst 1962, nach: Buchloh, Benjamin H. D. (Hg.), Gerhard Richter, October Files, Cambridge (MA) 2009, S. 35-46.
- Lebeer, Irmeline, Gerhard Richter ou La réalité de l'image, in: Chroniques de l'art vivant, Nr. 2, Feb. 1973, S. 13-16, nach der deutschen Übersetzung in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 81-83.
- Lotz, Christian, The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images Meaning, London/New York 2015.
- Meincke, Guido, Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft, München 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966/1974.
Französische Originalausgabe: Merleau-Ponty, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, Le visible et l'invisible, Paris 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, Vorlesungen (hrsg. von Carl Friedrich Graumann), Berlin 1973.
- Merleau-Ponty, Maurice, Das Auge und der Geist (hrsg. von Hans Werner Arndt), Hamburg 1984.
- McGonagill, Doris, Crisis and Collection. Germany Visual Archives of the Twentieth Century, Würzburg 2015.
- McQuire, Scott, Vision Machine, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 203-205.
- Michelson, Nicholas, Accident Museum, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 22-24.
- Obrist, Hans Ulrich, Interview mit Gerhard Richter, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 298-312.

- O'Hara Slavick, Elin, *Empathic Vision: Aesthetics of Power and Loss*, in: Armitage, John (Hg.) *Virilio Now. Current Perspectives on Virilio Studies*, Cambridge 2011, S. 115-144.
- Pehnt, Wolfgang, Interview mit Gerhard Richter, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Werken on papir 1983 – 1986*, Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 11 – 15, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 136-139.
- Pfeiffer, Günther, *Gerhard Richter*, in: *das Kunstwerk*, September 1971.
- Purser, Ronald E., *Fear*, in: Armitage, John (Hg.), *The Virilio Dictionary*, Edinburgh 2013, S. 85-86.
- Redhead, Steve, *Paul Virilio. Theorist for an Accelerated Culture*, Edinburgh 2004.
- Redhead, Steve, *Theoretical Times*, Bingley 2018.
- Richter, Gerhard an Förster, Wieland, 4. Februar 1962, nach: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Bucerius Kunstforum Hamburg 2011, S. 50.
- Richter, Gerhard, *Notizen 1964-1965*, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 29-35.
- Richter, Gerhard, *Notizen 1964(-1967)*, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 21-23.
- Richter, Gerhard, an Ammann, Jean Christophe, Februar 1973, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 70-72.
- Richter, Gerhard, *Notizen 1981*, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 119-120.
- Richter, Gerhard, ohne Titel (Text für Katalog *documenta 7*), in: *Ausst. Kat. documenta 7*, Bd. 1, Kassel 1982, S. 84-85, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 121.
- Richter, Gerhard, *Notizen 1986*, in: *Ausst. Kat. Gerhard Richter. Werken on papir 1983 – 1986*, Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 11 – 15, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 159-164.
- Richter, Gerhard, *Notizen 1988* (für die Pressekonferenz Februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld), in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007*, Köln 2008, S. 205-207.

- Richter, Gerhard, Notizen 1989, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 216-224.
- Richter, Gerhard, Atlas (hrsg. von Armin Zweite), München 1989.
- Richter, Gerhard, Atlas (hrsg. von Helmut Friedel) Köln 2006.
- Richter, Gerhard, Atlas, Köln 2015.
- Richter, Gerhard, Birkenau, Köln 2015.
- Richter, Gerhard, Birkenau. 93 Details aus meinem Bild Birkenau, Köln 2016.
- Rodin, Auguste, Die Kunst, Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Zürich 2002.
- Röttgers, Arndt, In Echtzeit. Zu Paul Virilios Beschreibung von Tele- und Kommunikationsmedien, in: Kunstforum International Bd. 151, Juli/September 200, S. 96-99.
- Schön, Rolf Unser Mann in Venedig, in: Deutsche Zeitung, 14.4.1972, S. 13, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 59-61.
- Schütz, Sabine, Gerhard Richter, in: Journal of Contemporary Art, New York, Herbst/Winter 1990, S. 34-36, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 256-263.
- Searle, Adrian, Slow Developer, in: The Guardian, 9. Dezember 2003, nach: Blazwick, Iwona/Graham, Janna/Auld, Sarah (Hg.), Gerhard Richter. Atlas. The Reader, London 2003/2012, S. 127-131.
- Stachelhaus, Heiner, Der Terroristen-Tod – malerisch verschlüsselt, in: Neue Ruhr Zeitung/Neue Rhein Zeitung, 11.2.1989.
- Storck, Gerhard, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), in: Ausst. Kat. Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989, S. 11-18.
- Storr, Robert, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, New York 2000.
- Storr, Robert, Historienbilder – Tragödienbilder, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. October 18, 1977, Museum of Modern Art, New York 2000/2001, nach der deutschen Übersetzung im Supplement zum Katalog, Ostfildern-Ruit 2001, S. 52-63.
- Storr, Robert, Gerhard Richter: Forty Years of Painting, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting, Museum of Modern Art New York 2002, S. 11-96.

- Storr, Robert, Interview with Gerhard Richter, in: Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting, The Museum of Modern Art, New York 2002, S. 300, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 406-448.
- Storsve, Jonas, Gerhard Richter. La Peinture à venir, in: Art Press, September 1991, S. 12-20, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 275-281.
- Thorn-Prikker, Jan, Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus 18. Oktober 1977, in: Frankfurter Rundschau, 29.4.1989, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 230-249.
- Ullrich, Wolfgang, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.
- Vagheggi, Paolo, La fotografia salva la mia pittura, in: La Repubblica, 11.10.1999, nach der deutschen Übersetzung in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 355-356.
- Virilio, Paul, Sur l'insécurité du territoire, Paris 1976.
- Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, Esthétique de la disparition, Paris, 1980.
- Virilio, Paul, Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie, Berlin 1980. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, Vitesse et politique. Essai de dromologie, Paris 1977.
- Virilio, Paul, La Crise des dimensions. La représentation de l'espace et la notion de dimension, Paris 1983.
- Virilio, Paul, Krieg und Kino, Logistik der Wahrnehmung, München/Frankfurt am Main 1986. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, Guerre et cinéma, Logistique de la perception, Paris 1984.
- Virilio, Paul, Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung, München 1989. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie, Paris 1984.
- Virilio, Paul, Das öffentliche Bild, Vortrag im Kunstmuseum Bern anlässlich einer Filmvorführung von „Les images de la guerre“ im Kunstmuseum Bern, Bern 1987.

- Virilio, Paul, Die Sehmaschine, Berlin 1989. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, La machine de vision, Paris 1988.
- Virilio, Paul, Sehen ohne zu sehen, Vortrag im Kunstmuseum Bern vom 19.3.1989, Bern 1991.
- Virilio, Paul, Bunker Archäologie, Berlin 1992. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, Bunker archéologie, Paris 1975.
- Virilio, Paul, Rasender Stillstand, München/Wien 1992. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, L'Inertie polaire, Paris 1990.
- Virilio, Paul, Dialektische Lektionen. Vier Gespräche mit Marianne Brausch, Ostfildern-Ruit 1996.
- Virilio, Paul, Licht der Geschwindigkeit, in: Mehr Licht (hrsg. von VVS Saarbrücken), Berlin 1999, S. 9-27.
- Virilio, Paul, Eine gnadenlose Kunst, Vortrag vom 25.2.1999 in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. Erschienen in: Virilio, Paul, Die Kunst des Schreckens, Berlin 2001, S. 9-49.
- Virilio, Paul, Die Kunst des Schreckens, Vortrag vom 24.2.2000. Erschienen in: Virilio, Paul, Die Kunst des Schreckens, Berlin 2001, S. 51-79.
- Virilio, Paul, Die Kunst des Schreckens, Berlin 2001. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, La procédure silence, Paris 2000.
- Virilio, Paul, Panische Stadt, Wien 2004. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, Ville panique, Paris 2003.
- Virilio, Paul, Die Verblendung der Kunst, Wien 2008. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, L'art à perte de vue, Paris 2005.
- Virilio, Paul, Der integrale Unfall, in: Kassung, Christian (Hg.), Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls, Bielefeld 2009, S. 7-8.
- Virilio, Paul, Die Verwaltung der Angst, Wien 2011. Französische Originalausgabe: Virilio, Paul, L'administration de la peur, Paris 2010.
- Virilio, Paul, The Administration of Fear, New York 2012.
- Virilio, Paul/Lotringer, Sylvère, Der reine Krieg, Berlin 1984. Englische Originalausgabe: Virilio, Paul/Lotringer, Sylvère, Pure War, New York 1983.
- Virilio, Paul/Lotringer, Sylvère, Crepuscular Dawn, New York 2002.

- Wedewer, Rolf, Zum Landschaftstypus Gerhard Richters, in: Pantheon, Jg. 33, Januar/März 1975, S. 41-49.
- Weirich, Stefan, Wieder mal malen, in: Bonner Rundschau, 26.11.1993, nach: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 323.
- Wellmann, Marc, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2005.
- Williams, Ian, The Production of the Present, in: Armitage, John/Bishop, Ryan (Hg.), Virilio and Visual Culture, Edinburgh 2013, S. 227-241.
- Wilmes, Ulrich (Hg.), Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Presseberichte. Frankfurt am Main/Köln 1989.
- Wilmes, Ulrich, Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder, Dresden 2009.
- Wilmes, Ulrich, Abstrakte Bilder müssen eine Richtigkeit haben (Interview mit Gerhard Richter), in: Wilmes, Ulrich, Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder, Dresden 2009, S. 45-53.
- Wilson, Eric, Art, in: Armitage, John, (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 32-34.
- Wright, Mark, Husserl, Edmund, in: Armitage, John (Hg.), The Virilio Dictionary, Edinburgh 2013, S. 101-104.
- Zweite, Armin, Gerhard Richters Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, in: Gerhard Richter, Atlas (hrsg. von Armin Zweite), München 1989, S. 7-20.
- Zweite, Armin, Gerhard Richter: Leben und Werk. Das Denken ist beim Malen das Malen, München 2019.

Ausstellungskataloge

- Ausst. Kat. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters/Portikus Krefeld/Frankfurt am Main 1989.
- Ausst. Kat. Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Haus der Kunst/SMPK Nationalgalerie/Kunstmuseum/Henry Art Museum München/Berlin/Düsseldorf/Seattle, München/New York 1997.

- Ausst. Kat. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Bucerius Kunstforum Hamburg 2011.
- Ausst. Kat. Gerhard Richter. Forty Years of Painting, The Museum of Modern Art, New York 2001/2002.
- Ausst. Kat. Gerhard Richter. Landschaften, Sprengel Museum Hannover 1998.
- Ausst. Kat. Gerhard Richter. October 18, 1977, Museum of Modern Art, New York 2000/2001 (mit deutscher Übersetzung als Supplement zum Katalog, Ostfildern-Ruit 2001).
- Ausst. Kat. Gerhard Richter: Paintings, Museum of Contemporary Art/Museum of Modern Art/Art Gallery of Ontario/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Chicago/San Francisco/Toronto/Washington 1988/1989.
- Ausst. Kat. Gerhard Richter. Panorama (hrsg. von Mark Godfrey und Nicholas Serota), Tate Modern/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, London/Berlin/Paris 2010/2011.
- Ausst. Kat. Gerhard Richter und die Romantik, Kunstverein Ruhr Essen 1994.
- Ausst. Kat. Landschaft als Weltsicht, Stiftung Situation Kunst Bochum, Kunsthalle zu Kiel, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz, Bonnefantenmuseum Maastricht 2010-2012, Spangenberg 2010.
- Ausst. Kat. Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Janis Kounellis, Mario Merz und Gerhard Richter – Geschichte von heute und morgen, InK – Halle für internationale neue Kunst, Zürich 1978/1979.
- Ausst. Kat. Unschärf. Nach Gerhard Richter, Hamburger Kunsthalle 2011, Ostfildern-Ruit 2011.