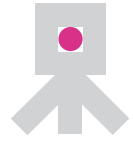


open access article



ESHPh European Society for the History of Photography

Caroline Fuchs

Nicht Ganz.

**Zum Prinzip des Ausschnitts
bei Gerhard Richter**

Dieser Artikel ist erschienen im Katalog
der Ausstellung Gerhard Richter -
Ausschnitt: Werke aus der Sammlung
Böckmann / Gerhard Richter - Detail.
Paintings from the Böckmann Collection
Hrsg. Eva Kraus. Red.: Thomas Heyden
(14.11.2014 - 22.02.2015, Neues Museum
- Staatliches Museum für Kunst und
Design in Nürnberg, Nürnberg), Verlag für
moderne Kunst, Nürnberg 2014, S. 21-29

All rights reserved. No part of this ePublishing may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any other information storage and retrieval system, without the written permission of the publisher. Every effort has been made to locate the copyright holders for the photographs used in the magazine. We welcome any pertaining information.

GERHARD
RICHTER
AUSSCHNITT
DETAIL

WERKE
AUS
DER
SAMMLUNG
BÖCKMANN

PAINTINGS
FROM
THE
BÖCKMANN
COLLECTION

NEUES MUSEUM - STAATLICHES MUSEUM FÜR KUNST UND DESIGN IN NÜRNBERG

NICHT

GANZ

ZUM

PRINZIP

DES

AUSSCHNITTS

BEI

GERHARD

RICHTER

Bereits an der Nummer 1 seines Werkverzeichnisses kann man ablesen: Gerhard Richter ist ein Künstler des Be- und Überarbeitens. Der *Tisch* von 1962 (Abb. S. 23), dessen Ansicht einer italienischen Modezeitschrift entnommen ist, war einmal vollständig zu sehen, ist es aber nicht mehr. Er wurde vom Künstler erst partiell mit Zeitung beklebt, diese wurde wieder entfernt und das Bild schließlich mit Lösungsmittel bearbeitet. Die runden Pinselspuren in der Bildmitte sind das Ergebnis dieses letzten Eingriffs. Sie haben die unterschiedlichen Farbfelder – die helle Tischplatte, die schwarzen Beine, den dunkelgrauen Boden und den schmutzigen Hintergrund aus Grau auf Ocker – miteinander verbunden und dabei das Zentrum der Darstellung unkenntlich gemacht. Einiges lässt sich zwar noch erahnen, und das Bild lässt sich in seiner ursprünglichen Form im Kopf auch rekonstruieren, doch der Störfaktor ist unübersehbar. Ein Bereich der Farbschichten des Bildes wurde vermischt und dadurch abstrahiert. Der Tisch ist nicht mehr ganz zu sehen, sondern nur ein Ausschnitt.

Ein solch eklektischer Umgang mit vorgefundenen Materialien und der eigenen Arbeit ist bei Gerhard Richter häufig anzutreffen. Das Prinzip des Ausschnitts zieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen. Am augenscheinlichsten lässt sich die Bandbreite von Richters Umsetzungen des Ausschnitts an der Gruppe der Arbeiten nachvollziehen, die sichtbar nach fotografischen Vorlagen gestaltet wurden. Sortiert man diese nach dem Grad der Erkennbarkeit der Darstellung, stehen die verwischten Bilder an erster Stelle. Sie zeigen eine Art von Ausschnitthaftigkeit, die über eine Reduktion der visuellen Informationen funktioniert. Indem Richter, beispielsweise in den *Blumen* von 1994 (Abb. S. 59), mit dem Pinsel über die noch feuchte Leinwand strich, erreichte er eine Ungenauigkeit der Konturen und Details. In anderen Arbeiten, wie *Olympia* von 1967 (Abb. S. 35) und *Stadtbild PL* von 1970 (Abb. S. 39), wählte er von vornherein eine grob strukturierte Malweise, die zu einer Verallgemeinerung der spezifischen Ansicht führte. Bei beiden Herangehensweisen ist die Darstellung insgesamt zwar erkennbar, aber von den Details der Vorlage ist nur ein Bruchteil zu sehen. So zeigt Richter zwar ein homogenes Bild, dem auf den ersten Blick nichts zu fehlen scheint. Durch die Ungenauigkeit ist jedoch das Ursprungsbild nur eingeschränkt in die Malerei übertragen. Indem Richter mit dem Pinsel Ungenauigkeit in seine Wiedergabe der Fotografie einführt, verändert er zwar die Vorlage auf eindeutig malerische Weise, zeigt aber im Ergebnis eine dezidiert fotografisch besetzte Bild-

Gerhard Richter
Tisch
Table
1962



eigenschaft: die Unschärfe. Als Resultat mangelhafter Bedienung des Apparats ist sie genauso Teil fotografischer Praxis, wie sie als Stilmittel künstlerischer Fotografie, vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts im sogenannten Piktorialismus, Verwendung fand.¹ In einem Interview konstatiert Richter auf die Frage, ob er auf fotografische Vorlagen zurückgreife, weil er der Realität misstraue: »Ich misstraue nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiß, sondern dem Bild der Realität, das uns unsere Sinne vermitteln und das unvollkommen ist, beschränkt.«² Richters ungenaue Malereien nach der Fotografie stehen also, wie im Übrigen auch die Fotografien des Piktorialismus, in Zusammenhang mit dem Wissen um die selektive und, in naturwissenschaftlichem Sinne, ungenaue menschliche Wahrnehmung.³

Doch ist das Verwischen nicht die einzige Art der ausschnitthaften Wiedergabe, die in Richters Aneignungen fotografischer Vorlagen zu finden ist. Einige seiner Arbeiten hat er – meist nachträglich – übermalt, so beispielsweise die *Decke* von 1988 (Abb. S. 56), unter der die erhängte Gudrun Ensslin

versteckt ist, oder das ein Jahr später entstandene *Abstrakte Bild* (CR: 687-1, Abb.S. 51), das zunächst zwei Kerzen zeigte. Wie die Bearbeitung mit Lösungsmittel beim Gemälde *Tisch* ist auch das Übermalen fertiger Arbeiten ein Akt der Selbstzensur. Dass Richter diesen Prozess öffentlich macht, indem immer ein Teil der ursprünglichen Fassung sichtbar bleibt, ist hier entscheidend. Statt die ungeliebte Arbeit zu zerstören (was bei Richter auch vorkommt) oder durch eine vollständige Übermalung zu verstecken, wird sie nur teilweise bedeckt. Ein Ausschnitt bleibt erkennbar und verweist auf den vorherigen Zustand. Diese Vielschichtigkeit entspricht Richters Misstrauen gegenüber einzelnen Sinneseindrücken. Wenn es keine gültige Weltwahrnehmung gibt, ist eine inhomogene Bildgestaltung die logische Folge.

Richters Hinwendung zur Fotografie gilt dementsprechend auch nicht deren Genauigkeit der Wiedergabe, sie hat nichts mit den technischen Möglichkeiten der Fotografie zu tun, sie ist vielmehr eine Adaption des Prinzips Ausschnitt, das eng mit dem Medium der Fotografie verbunden ist. Als fotografisches Bild ist Richters Vorlage – allem Wissen um die Subjektivität und das Utopiepotenzial dieses Mediums zum Trotz – Teil einer vergangenen Realität. Als Lichtbild im technischen Sinne, darauf haben viele hingewiesen, haftet der Fotografie ein untrennbarer Bezug zu einer einmal da gewesenen Situation an, unabhängig davon, ob diese tatsächlich so existiert hat. Richter wählt also über die Fotografie als Vorlage einen Ausschnitt aus der Welt. Dass er damit der Kreation in der Kunst eine Absage erteilt, ist vielfach konstatiert worden. Und dennoch vollzieht Richter in der Auswahl der Fotografien einen kreativen Prozess, aber eben einen, der traditionell nicht für die Malerei, sondern für die Fotografie entscheidend ist.

Im Ringen der Fotografie um ihre Anerkennung als Kunst war die Etablierung der Auswahl als künstlerisches Prinzip die entscheidende Errungenschaft des frühen 20. Jahrhunderts. Sie war der Ausweg aus einer verfahrenen Diskussion um die Kunstwürdigkeit eines mechanischen Apparats, dessen Bild Ergebnis einer chemischen Reaktion ist. Dass die Nobilitierung des Ausschnitts zum Ausdrucksmittel fotografischer Kunst das Ende des Piktoralismus und damit einer Phase, in der die Fotografie sich visuell zum Teil stark an der Malerei orientierte, einleitete, ist im Zusammenhang mit Richters Œuvre ein ironischer Wink der Geschichte, führt Richter ja den fotografischen Ausschnitt wieder in eine Malerei zurück, die auch dezidiert als solche in Erscheinung tritt. Richter entwendet der Fotografie den Ausschnitt,

überträgt ihn auf vielfältige Weise in die Malerei und macht ihn so zu einem Prinzip seiner Arbeitsweise. Dabei ist wichtig, dass Richters Vorlagen gerade keine solchen Ausschnitte aus der Welt sind, die unter das Primat der künstlerischen Fotografie fallen. Stattdessen wählt er bewusst fotografische Vorlagen, die nicht in den Verdacht geraten, Kunst sein zu wollen, also beispielsweise Bilder aus Familienalben oder der Presse. Indem er auf solche Vorlagen zurückgreift, behält er sich den künstlerischen Entstehungsprozess in Gänze vor. Erst durch seine Wahl des Ausschnitts, zunächst durch die Entscheidung für eine Vorlage und dann durch das Einführen von Ungenauigkeit, Auslassungen und Übermalungen, führt er die meist banalen Bildmotive der Sphäre der Kunst zu. Doch die Palette von Richters Adaptionen des Ausschnitts ist deutlich größer.

Ab dem Jahr 1966 finden sich in Richters Bildersammlung *Atlas* auch eigene Fotografien. Bereits die erste dieser Aufnahmen, eine unscharfe Porträtansicht von Volker Bradke – einem jungen Mann, der häufig auf Düsseldorfer Ausstellungseröffnungen anzutreffen war –, zeugt von Richters Experimentierfreude mit dem Medium, die er in Doppelbelichtungen und Versuchen mit besonderen Lichtbedingungen (Flammen, Sternenhimmel, Dämmerung) weiterführte. Einen direkten Bezug zur Malerei bekamen diese Arbeiten, als Richter 1970 begann, Ausschnitte von Farbproben zu fotografieren. Er experimentierte mit unterschiedlichen Farben auf der Palette, ließ sie sich vermischen und überdecken, sich auftürmen und flüssig ineinanderlaufen. Von den Ergebnissen existieren über 50 Fotografien, die im *Atlas* zu finden sind. Ihre Bandbreite reicht von Marmorierungen, die an feinste Florentiner Arbeiten erinnern, über Schlieren, die mikroskopischen Ansichten aus der Biologie gleichen, bis zu Landschaften, die aus Pinselspuren und Farbsprengselbergen zu bestehen scheinen. Statt, wie in den oben genannten Beispielen, Fotografien als Vorlage seiner Malerei zu nutzen, fotografierte Richter nun also malerische Experimente mit Farbe.

Diese Vorgehensweise von der Malerei in die Fotografie findet sich in Richters Œuvre häufig. So erkundete der Künstler beispielsweise in den *128 Fotos von einem Bild* von 1978⁴ die Oberfläche seiner im selben Jahr entstandenen Arbeit *Halifax*, indem er Details der Leinwand aus unterschiedlichen Winkeln und unter variierenden Lichtbedingungen fotografierte (Abb.S. 83). Durch diese ausschnittshafte Übertragung in das Medium der Fotografie wird die bewusst unpräzise Malweise von *Halifax* Gegenstand einer minutiösen



Gerhard Richter
Makart
1971

Dokumentation. Die groben Pinselstriche werden durch die extreme Nahsicht dieser Aufnahmen zu würdigen Objekten eingehender Betrachtung.

Doch Richter belässt es nicht immer bei solchen einmaligen Übertragungen von einem Medium ins andere. In *Ausschnitt* von 1971 (Abb. S. 40/41) geht das Spiel mit den Ausdrucksformen noch einen Schritt weiter. Richter hat hier eine der oben genannten marmorierenden Farbprobenfotografien in Öl auf Leinwand übertragen, noch dazu in monumentaler Größe und als dreiteiliges Bild, dem die Ahnung eines Triptychons eingeschrieben ist. Aus Spielereien mit Farbe wurde über den Umweg der Fotografie eine Arbeit, die in Größe und Dreiteilung den Status eines bedeutenden Werks der Kunst-

geschichte für sich beansprucht. Dieser selbstbewusste Akt erinnert an die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, die unter anderem über das Format Anerkennung für ihre Darstellungen einforderte. Richters Benennung einer weiteren malerischen Verarbeitung der Farbprobenfotografien nach einem prototypischen Vertreter dieser Malerei, Hans Makart (*Makart*, 1971, Abb. S. 26), kann als Hinweis auf diese Parallele gewertet werden, die sich außerdem über die üppige Farbgestaltung herstellen lässt.⁵ Zugleich ist die inhaltliche Entleerung, die Richter hier mit den historisch aufgeladenen Formaten betreibt, eine ironische Brechung der selbstbewussten Geste. Zum Spiel mit den künstlerischen Medien, das er im mehrfachen Übertragen einer Komposition vollführt, kommt das Spiel mit der kunsthistorischen Tradition. Auf beiden Ebenen geht es um die Frage der Anerkennung, der Wertigkeit und zugleich um das Unterlaufen von Antworten. Richters Wechsel von der Malerei zur Fotografie und zurück, der sich in der Entstehungsgeschichte von *Ausschnitt* vollzieht, ist ein Verwirrspiel, das als Absage an jede eindeutige Positionierung der beiden Medien zu werten ist. Genauso ist die Verknüpfung von großem Format, Dreiteilung und ungegenständlicher, auf einer Fotografie basierender Darstellung zu verstehen. Es geht hier nicht um Anerkennung, sondern um das Verwischen von Grenzen, um die Beliebigkeit im Sinne einer Gleichwertigkeit des Ausdrucks.

So ist auch die Übernahme des fotografischen Ausschnitts in die Malerei durch Richter zu verstehen, vor allem da das zugrunde liegende Prinzip des Bruchstückhaften auch in seinen abstrakten Malereien Anwendung findet. Wie in den übermalten Arbeiten nach Fotografien funktioniert der Ausschnitt in diesen Bildern über das Einführen mehrerer Ebenen. Richters abstrakte Werke zeigen ein deutlich sichtbares Darunter und Darüber, das den Prozess des Übermalens offenlegt, auch wenn in der Vielfalt der Schichten und ihrer Auslassungen zum Teil kaum noch zu durchdringen ist, wie sich die Ebenen zusammensetzen (beispielsweise in *Abstraktes Bild* von 1991, CR: 750-2, Abb. S. 57). Richters häufige Verwendung der Rakel für diese Bilder, deren Farbauftrag nicht vorhersehbare Lücken zurücklässt, ist eine Absage an den einen großen künstlerischen Wurf. Seine Gewohnheit, jede so entstandene Farbschicht zu begutachten und gegebenenfalls durch Abschaben oder weiteres Übermalen wieder zu verbergen, lässt aber dennoch das endgültige Erscheinungsbild ganz in seinem Ermessen. Unter dem Primat der Auswahl bleibt die fertige Arbeit in dem, was sie uns letztendlich zeigt, vollkommen eine Schöpfung des Künstlers.

Betrachtet man diese auf mehreren Ebenen angesiedelte Bedeutung der Auswahl in Richters Schaffen, so wird noch einmal deutlich, dass auch Richters Malerei nach fotografischen Vorlagen nicht nur eine Übertragung der Fotografie und ihrer Ästhetik in die Malerei ist. Sie ist vielmehr die konsequente Weiterführung eines durch die Fotografie etablierten künstlerischen Prinzips und dessen Übernahme in die Malerei. Richter selbst hat auf diese grundsätzliche Adaption der Fotografie, die weit über die Verwendung fotografischer Vorlagen hinausgeht, bereits 1972 hingewiesen: »Es geht mir 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. Und so gesehen sind meine Bilder, die ohne Fotovorlage entstanden (abstrakte usw.), auch Fotos.«⁶ Diese Aussage ist ganz grundsätzlich zu verstehen. Richter adaptiert mit der Auswahl ein Prinzip, das eng mit der Geschichte der Fotografie verknüpft ist, und überträgt es in seine Arbeitsweise. Seine Auseinandersetzung mit der Fotografie ist also nicht nur »auf technischer Ebene« eine »Doppelnegation« im Sinne einer »Negation der Malerei durch die Fotografie und Negation der Fotografie durch die Malerei«, wie Peter Osborne anmerkt.⁷ Indem Richter ein fotografisches Prinzip malerisch zunächst auf fotografische Vorlagen anwendet, zunehmend aber von seinem fotografischen Ursprung emanzipiert und als allgemeines Arbeitsprinzip nutzt, ist seine Aneignung der Fotografie eine umfassende. Das Wechselspiel zwischen Fotografie und Malerei, wie es sich beispielhaft an *Ausschnitt* nachvollziehen lässt, ist Zeichen einer Egalität der Ausdrucksformen, die Richter auch dann praktiziert, wenn er, wie in seinem jüngeren Künstlerbuch *War Cut*⁸, fotografierten Details seiner Malerei den gleichen Raum zubilligt wie Ausschnitten aus Zeitungsartikeln und leeren Flächen (Abb. S. 85).

Aus dem ausschnittshaften Umgang mit der Fotografie ist das Bruchstückhafte bei Richter zum Prinzip einer Arbeitsweise geworden, die von ihm unabhängig von Medium, Gegenstand, Material und Darstellungsweise verwendet wird. Richters Missachtung medienspezifischer Konventionen, die bereits in seinem Gemälde *Tisch* – durch die Übertragung einer Werbefotografie in die Malerei und die teilweise Störung der Malschichten – mehrfach zu finden ist, manifestiert sich also nicht nur durch seine Adaption eines mit der Fotografie verknüpften Verfahrens. Sie muss vielmehr in engem Zusammenhang damit gesehen werden, dass es der Ausschnitt ist, den er zum Prinzip erhebt. Das Detail wird bei Richter zugleich zum Instrument und zum Ausdruck einer Weltanschauung, der die Pluralität und die Unvollkommenheit einzelner Wahrnehmungen zugrunde liegen.

- 1 Das sind die beiden in Zusammenhang mit Richter entscheidenden Besetzungen der Unschärfe in der Fotografie. Für eine umfassendere Behandlung des Themas in Fotografie und Malerei siehe Wolfgang Ulrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, 2. Auflage, Berlin 2009.
- 2 »Interview mit Rolf Schön 1972«, in: *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 60.
- 3 Zur Parallele der Unschärfe bei Richter und in der künstlerischen Fotografie siehe auch Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, S. 113f.
- 4 Diese Arbeit wurde 1980 von Richter als Künstlerbuch veröffentlicht; Gerhard Richter: *128 details from a picture (Halifax 1978)*, Halifax 1980.
- 5 Dass Makart selbst zu den Malern gehört, die sich intensiv mit der Fotografie auseinandergesetzt haben, ist eine weitere Parallele, in der die Nähe der beiden Künstler greifbar wird. Zu Makarts Beschäftigung mit der Fotografie siehe Uwe Schögl: »Hans Makart und die Fotografie«, in: Agnes Husslein-Arco und Alexander Klee (Hrsg.): *Makart. Maler der Sinne*, Wien, München u. a. 2011, S. 211–221.
- 6 »Interview mit Rolf Schön 1972«, in: *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 60.
- 7 Peter Osborne: »Abstrakte Bilder: Zeichen, Abbild und Ästhetik in Gerhard Richters Malerei«, in: Dietmar Elger und Kerstin Küster (Hrsg.): *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie*, Köln 2011, S. 163.
- 8 Gerhard Richter: *War Cut*, Köln 2004.