

Gerhard Richter | Panorama



Gerhard Richter

Panorama

Herausgegeben von Mark Godfrey und Nicholas Serota,
mit Dorothee Brill und Camille Morineau

Mit Beiträgen von Achim Borchardt-Hume, Dorothee Brill,
Amy Dickson, Mark Godfrey, Rachel Haidu, Christine Mehring,
Camille Morineau und Nicholas Serota



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

PRESTEL

München · London · New York

Inhalt

6	Vorwort	
8	Danksagung	
9	Grußwort	
10	Gerhard Richter: Panorama <i>Udo Kittelmann und Dorothee Brill</i>	
15	Ich habe nichts zu sagen, und ich sage es <i>Nicholas Serota und Gerhard Richter</i>	
29	Ob Osten, ob Westen, zu Hause ist's am besten: Freunde, Familie und Design in Richters frühen Jahren <i>Christine Mehring</i>	44 Werke 1957–1968
73	Beschädigte Landschaften <i>Mark Godfrey</i>	90 Werke 1968–1976
123	Das Blow-up, Primärfarben und Verdopplungen <i>Camille Morineau</i>	137 Werke 1976–1988
163	„Dreh dich nicht um“: Richters Bilder aus den späten 1980er-Jahren <i>Achim Borchardt-Hume</i>	177 Werke 1988–1991
201	Bilder der Welt und Inschrift des Krieges <i>Rachel Haidu</i>	214 Werke 1991–2002
243	Da hört es auf. <i>Dorothee Brill</i>	253 Werke 2002–2011
281	Chronologie <i>Amy Dickson</i>	
295	Weiterführende Literatur	
296	Ausgestellte Werke	
302	Bildnachweis	
303	Register	

Vorwort

Bilder von Gerhard Richter sind weder dokumentarisch noch fiktional. Dennoch schildern sie das menschliche Leben, oder genauer, einen der wichtigsten Aspekte unserer *Conditio humana*, sprich: die Notwendigkeit des Zweifelns als Voraussetzung, um richtig sehen zu können. Dieses Phänomen unterscheidet den Effekt von Richters Werk von seinen Anfängen bis heute. Richter versorgt uns mit Bildern, die wesentlich zivilisierter sind als die täglichen Angebote unserer medienverrückten Gesellschaft. Am unterschwelligem Summen dieser von den Medien produzierten Bilder können wir nichts ändern, aber wir können unsere eigenen Gegen-Bilder schaffen. Und hier ist Gerhard Richter, der sich der unendlich herausfordernden Disziplin der Malerei widmet, jahrzehntelang der *Primus inter Pares* gewesen. Vor noch nicht allzu langer Zeit erklärte Richter uns, es sei an der Zeit, dass die Leute wieder „normal malen“. „Wie schrecklich das Leben ist“, schrieb Cézanne einmal, und gab allen Malern, die nicht mehr wussten, was sie malen sollten, unaufgefordert einen Rat: „Malen Sie normal! Und wenn es nur ein Ofenrohr ist.“ Vielleicht würden wir unsererseits Richters Bilder, von den frühesten bis zu den jüngsten, besser verstehen, wenn wir sie einfach als „normal“ betrachteten. „Normal“ bedeutet, dass die Wahrnehmung all jene Dinge abzieht, die ohne Interesse für uns sind. Denn heutzutage gibt es immer weniger, das es wert ist, betrachtet zu werden. Doch wir sollten uns Richters Gemälde nicht nur ansehen, sondern sie auch denken. Seine Kunst erinnert uns an den ungläubigen Thomas, der mit seinen eigenen 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.

Richters künstlerische Reise wurde in den letzten Jahrzehnten durch eine Reihe bedeutender Ausstellungen begleitet, deren Schwerpunkt in der Regel entweder auf den Fotobildern oder den abstrakten Bildern lag. Nach den zahlreichen thematischen oder anderweitig fokussierten Ausstellungen, die seit *Forty Years of Painting* im Museum of Modern Art in New York im Jahr 2002 entstanden, ist es daher nun wieder an der Zeit für eine Ausstellung, die Gerhard Richters Malerei in ihrer Gesamtheit erkundet. 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 unendlich komplex macht.

Die Idee, einen Eindruck von der Gesamtheit von Richters Œuvre zu vermitteln, ging unter anderem aus dem fortlaufenden Gespräch hervor, das Gerhard Richter und Nicholas Serota seit vielen Jahren miteinander führen. Seit unsere Museen beschlossen, bei dieser Ausstellung zusammenzuarbeiten, haben unsere Kuratoren und auch wir selbst einen extrem fruchtbaren Dialog untereinander und mit Gerhard Richter begonnen, um die Auswahl der Werke zu treffen und diesen Katalog zu konzipieren. Im Rahmen ihrer zahlreichen Forschungsreisen durch Deutschland, Frankreich und das Vereinigte Königreich, bei denen sie sich Werke Richters ansahen, entwickelten die Kuratoren eine Präsentation seines Œuvres, die dieses im europäischen Kontext verortet. Großen Dank schulden wir der hingebungsvollen Arbeit und dem Enthusiasmus von Nicholas Serota, Mark Godfrey und Amy Dickson in der Tate, Dorothée Brill in der Nationalgalerie sowie Camille Morineau und Lucia Pesapane im Centre Pompidou. Obwohl die meisten Werke an allen Ausstellungsorten gezeigt werden, folgt die genaue Präsentation der Architektur des jeweiligen Museums und den unterschiedlichen Schwerpunkten, die die Kuratoren setzen möchten. In London wird eine Raumfolge den chronologischen Verlauf von Richters Laufbahn nachzeichnen und jeder Raum dabei veranschaulichen, wie Richter zu einem bestimmten Zeitpunkt an spezifischen Problemen arbeitete. In Berlin ermöglicht die in Anlehnung an Mies van der Rohes Gebäude entwickelte offene Ausstellungsarchitektur dem Besucher einen von der Idee des Panoramas inspirierten Überblick über Richters Œuvre. Umgeben wird die gesamte Ausstellung zudem von dem Werk *4900 Farben*, das erstmals in der *Version I* zu sehen ist. In Paris werden die Bilder vor allem in natürlichem Licht gezeigt, und es wird ein Schwerpunkt auf Richters Werk mit Glas, Spiegeln und grauen Monochromen sowie auf die Spannung zwischen intimen und politischen Themen gelegt.

Gerhard Richter: Panorama feiert nicht nur die künstlerische Produktion aus über einem halben Jahrhundert, sondern auch den achtzigsten Geburtstag des Künstlers; nicht nur der Abschluss einer Dekade, sondern auch der Beginn einer neuen. In Richters Bildern geht es um fortgesetzte Neuanfänge, und sie fragen nach Anfängen und Enden – einer Nation, einer Familie, einer Erinnerung, eines Bildes? Wissen wir überhaupt, wo der Anfang endet und das Ende anfängt?

Chris Dercon Direktor, Tate Modern, London

Udo Kittelmann Direktor, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Alfred Pacquement Direktor, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Danksagung

Wir freuen uns sehr, die Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama*, eine Kooperation zwischen Tate Modern, Nationalgalerie, Berlin, und Centre Pompidou präsentieren und damit einen der bedeutendsten Künstler unserer Zeit ehren zu können. Viele Menschen haben intensiv an dieser Ausstellung mitgearbeitet, und wir danken zunächst denjenigen in Richters unmittelbarer Umgebung, vor allem Norbert Arns, Konstanze Ell und Hubert Becker in seinem Atelier, die unsere Besuche in Köln begleitet und uns in allen Phasen des Projekts mit Informationen, Bildern und ihrer vielfältigen Erfahrung großzügig unterstützt haben. Sabine Moritz danken wir als einnehmender Gastgeberin bei unseren Besuchen im Atelier. Dr. Dietmar Elger, der Direktor des Gerhard Richter Archivs an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, half uns bei den Recherchen zu Werken in der Ausstellung. Auch Marian Goodman war uns eine große Hilfe, und Joe Hage hat uns auf vielfältige Weise unterstützt. Wir schulden ihm Dank für seine Arbeit auf der Richter-Website, die die Aufgabe der Organisation und Recherchen wesentlich erleichtert hat.

Von Herzen danken wir allen Leihgebern in Museen und Privatsammlungen, die sich bereit erklärt haben, sich eine Weile von ihren Werken zu trennen, um diese Ausstellung zu ermöglichen. Es ist sehr schwierig, sich von diesen schönen Gemälden und Glaskonstruktionen zu trennen, und sei es nur für einige Monate, und wir hoffen, die Leihgeber werden ihre Freude daran haben, sie im Kontext einer großen Retrospektive zu sehen. Für jedes Werk in der Ausstellung haben Sammler, Museumsdirektoren, Kuratoren, Registrare und Restauratoren große Anstrengungen für uns unternommen: Ihnen allen sei Dank.

Wir sind stolz auf den Katalog. Rebecca Fortey von Tate Publishing hat den gesamten Prozess mit der außergewöhnlichen Effizienz und dem Humor, die ihr eigen sind, geleitet. Peter Willberg hat mit großer Sensibilität gegenüber Richters Werk ein wunderbares Buch gestaltet, Roz Young hat uns unermüdlich bei der Suche nach neuen Bildern Richters und seiner Werke

geholfen. Emma Woodiwiss hat die Produktion des Buches fachkundig betreut, und James Attlee und Francesca Vinter danken wir dafür, dass sie sich um den Verkauf, die Rechte und den Vertrieb gekümmert haben.

Einige der renommiertesten Kunsthistoriker unserer Zeit haben über Richter geschrieben, und es ist schwierig, einen Weg in die äußerst umfangreiche und komplexe Literatur zu finden und neue Lesarten anzubieten. Wir fühlen uns daher geehrt, in dieser Publikation mit neuen Beiträgen zur Richter-Forschung von Christine Mehring, Achim Borchardt-Hume und Rachel Haidu aufwarten zu können.

Am wichtigsten aber ist unser von Herzen kommender Dank an Gerhard Richter. Es war ein großes Vergnügen und eine Ehre, mit ihm an diesem Projekt zusammenzuarbeiten, und wir sind sehr, sehr dankbar für die Zeit, die er ihm gewidmet hat. Während der zahlreichen Besuche in seinem schönen Haus und Atelier in Köln hat Richter uns bei der Auswahl der Werke und der Gestaltung der drei Ausstellungen beraten und geduldig unsere Fragen zu seiner langen und äußerst produktiven Laufbahn beantwortet. Wir sind uns bewusst, dass ihn jedes Treffen von der „täglichen Praxis des Malens“ ab- und von seiner Familie ferngehalten hat. Wir empfinden es als großes Privileg, dass wir mit ihm zusammenarbeiten durften, während er sein Werk auch weiterhin in immer neue Richtungen führt, und wir hoffen, dass diese Ausstellung anlässlich seines achtzigsten Geburtstags eine passende Hommage an seine Maßstäbe setzende Laufbahn ist.

Nicholas Serota Direktor, Tate

Mark Godfrey Kurator, Tate Modern

Dorothee Brill Kuratorin, Nationalgalerie

Camille Morineau Kuratorin, Centre Pompidou

mit

Amy Dickson Assistentzkuratorin, Tate Modern

Lucia Pesapane Assistentzkuratorin, Centre Pompidou

Grußwort

Die Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama* ist für uns krönender Höhepunkt einer langjährigen Verbundenheit der Nationalgalerie mit dem künstlerischen Werk eines der bedeutendsten zeitgenössischen Maler, der in unbeirrbarer Eigenständigkeit und Konzentration ein einzigartiges Œuvre schuf. Diese Verbundenheit ist vielfältig. Über die Jahrzehnte hinweg gelang es der Nationalgalerie, insgesamt vier zentrale Werke aus wichtigen Schaffensphasen zu erwerben: So konnte schon 1975 das Werk *Vorhang III* von 1965 (S.57) angekauft werden, ein Jahr später bereits gefolgt von *Seestück (See-See)* von 1970 (S.103). 1982, im Rahmen der Aktion *Hommage à Barnett Newman* schenkte Gerhard Richter das monochrome Werk *Grau* (1973, S.115). Und noch im Jahr seiner Entstehung, nämlich 1985, wurde das dreiteilige abstrakte Werk *Atelier* erworben. Nur ein Jahr später präsentierte die Neue Nationalgalerie unter ihrem damaligen Direktor Dieter Honisch, der 1971 auf der Biennale von Venedig mit Gerhard Richter erstmals einen einzigen Künstler zur Bespielung des Deutschen Pavillons vorgeschlagen hatte, die Ausstellung *Gerhard Richter: Bilder 1962–1985*. Diese Ausstellung – übrigens schon damals vom Verein der Freunde ermöglicht – zeigte umfassend das bis dato entstandene malerische Werk im gesamten Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie.

An diese lange und gute Zusammenarbeit wollen wir nun mit der großen Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama* anknüpfen, die sich diesmal im Obergeschoss der Neuen Nationalgalerie, also in Mies van der Rohes „Tempel der Moderne“, entfaltet. Auch jetzt ist es nicht unser Anliegen, eine bestimmte Phase aus Richters vielseitigem Werk gesondert zu betrachten, wie dies immer wieder geschah. Vielmehr ist es uns anlässlich des 80. Geburtstags des Künstlers wichtig, die komplexen Bezüge und verschlungenen Entwicklungspfade dieses fünf Jahrzehnte umspannenden Gesamtwerks anschaulich zu machen, das sich mit Beharrlichkeit und Intensität der Erforschung dessen widmet, was Malerei heute sein und bedeuten kann.

Eine Ausstellung dieser Größe ist natürlich nicht ohne die Unterstützung vieler Menschen möglich. Ein Dank gebührt zuvorderst unseren internationalen Kooperationspartnern, insbesondere Nicholas Serota, Direktor der Tate, und Alfred Pacquement, Direktor des Centre George Pompidou, mit den beteiligten Mitarbeitern. Nicht weniger herzlich danken wir allen Leih-

gebern, ohne sie würde es diese Ausstellung nicht geben. Wir danken von Herzen den beiden Förderern Metro Group und Veolia Wasser für ihre großzügige Unterstützung sowie allen unseren Medienpartnern. Aber auch ohne unsere engagierten Mitarbeiter wäre diese Ausstellung nicht zu dem geworden, was sie heute ist. Für ihren Einsatz, ihre Inspiration und konstruktive Arbeit danken wir daher insbesondere Dorothee Brill als Kuratorin der Ausstellung, André Odier als federführendem Partner aufseiten des Vereins der Freunde, Jutta Weber für die Projektleitung, Gabriele Bösel für die Ausstellungsorganisation sowie Hana Streicher, Daniela Bystron, Thorsten Neitzel und Mike Schult. Wie immer, wenn der Verein der Freunde eine Ausstellung ermöglicht, geht dies weit über die finanzielle Sicherung hinaus. Und so danken wir der wunderbar eingespielten Unterstützung durch Katharina von Chlebowski, Lutz Driever, Theresa Lucius, Lala Möbius, Andrea Fußstetter und Daniel Fritsch. Wir danken allen beteiligten Mitarbeitern der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin für ihre Unterstützung. Ebenfalls in bewährter Partnerschaft hat Meyer Voggenreiter Projekte eine Ausstellungsarchitektur entwickelt, die eine präzise Schnittstelle zwischen Werk und Gebäude bildet. Jörg Schildbach mit der Firma Lichtblick Bühnentechnik hat sie mit Kompetenz und Verlässlichkeit realisiert. Der Agentur Stan Hema danken wir für die inspirierte Entwicklung des Ausstellungsdesigns.

Es steht jedoch außer Frage, dass unser tiefster Dank Gerhard Richter selbst gilt. Es ist uns eine Freude und Ehre gewesen, mit ihm diese Ausstellung zu entwickeln. Auf unzähligen Ebenen wäre sie ohne seine großzügige Unterstützung, sein selbstverständliches Engagement und zahlreiche gute Diskussionen nicht möglich gewesen. Dieser besondere Dank gilt ebenso seiner Frau, Sabine Moritz, sowie seinen unendlich hilfreichen Mitarbeitern, Konstanze Ell, Norbert Arns und Hubert Becker. Und wir danken Ihnen, verehrte Besucher der Ausstellung, für ihr zahlreiches Kommen und ihr Interesse.

Christina Weiss Vorsitzende, Verein der
Freunde der Nationalgalerie

Udo Kittelmann Direktor, Nationalgalerie

Gerhard Richter: Panorama

Udo Kittelmann und Dorothee Brill

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Ich habe nichts zu sagen, und ich sage es

Gespräch zwischen Gerhard Richter und Nicholas Serota, Frühjahr 2011

NS: Über fünfzig Jahre lang haben Sie als Bildhauer, Zeichner, Fotograf und Übermaler von Fotografien gearbeitet, aber Sie haben der Malerei immer die Treue gehalten. Natürlich kennt man Sie als Maler, doch in unserer heutigen Welt ist eine solche Loyalität gegenüber der Malerei höchst ungewöhnlich.

GR: Andere Medien sind ja für viele viel attraktiver – ein Bildschirm im Museum: und schon guckt sich keiner mehr die Gemälde an. Aber das Malen ist mein Beruf, weil ich die meiste Lust dazu hatte und habe. Und ich bin ja nun alt genug, komme aus einer anderen Tradition, ich kann eigentlich gar nichts anderes. Und ich bin auch immer noch gänzlich überzeugt, dass das Malen zu unseren Grundeigenschaften gehört, so wie Tanzen und Singen, Sinn macht, bestehen bleibt, als eine Eigenschaft.

NS: Denken Sie immer darüber nach, wie Sie ein zeitloses Objekt herstellen können?

GR: Nicht, dass ich mir überlege, wie ich etwas zeitlos machen könnte, es ist eher ein Wunsch, ein beständiges Kriterium beim Umgang mit Kunst, dass sie etwas berühren soll, das über uns hinausgeht, und damit hat sie eben etwas Zeitloses.

NS: Meinen Sie, das rührt, teilweise, von Ihrer frühen Ausbildung her, bei der man noch Achtung vor dem Handwerk hatte?

GR: Ja, aber es ist nicht das Können, das sogenannte Handwerkliche, das ist ja eine Selbstverständlichkeit, und als bloße Virtuosität hat sie gar nichts mit Kunst zu tun. Ich weiß nicht, wie ich die Qualität beschreiben soll, die nur die Kunst hat (egal ob Musik, Literatur oder Malerei, oder was auch immer), diese Qualität, die einfach da ist – und bleibt.

NS: Sodass sie uns noch immer anspricht.

GR: Ja.

NS: Sie bezeichnen sich manchmal als klassischen Maler.

GR: Ich wüsste gar nicht, wie das gehen sollte, aber egal wie ungenau ich hier das Wort verwende, das Klassische war immer mein Ideal, von Kindheit an, und davon ist auch etwas geblieben, bis heute. Das hatte natürlich auch was Schwieriges, weil ich ja im Vergleich zu dem Ideal immer nur sehr schlecht abschnitt. Und manche meiner Bilder könnte man in einem direkten Bezug zu dem Problem sehen. Zum Beispiel die Tizian-Serie: Eigentlich wollte ich dieses schöne Bild für mich haben, das heißt nach einer Postkarte für mich abmalen. Das klappte nicht, und so entstanden diese fünf Bilder meines Scheiterns. Oder die grauen monochromen Werke und die Farbtafeln, wo die verschiedenen Farben zufällig platziert sind; der Anlass, die Ursache solcher Bilder hat schon eher was mit Hilflosigkeit zu tun. Und wenn die Bilder dann doch was Brauchbares haben, dann liegt es nur daran, dass ich das Problem so gut wie möglich zeige, also die notwendige Form dafür finde.

NS: Ist die Malerei also ein Balanceakt, um die richtige Form zu finden, ein ständiger Kampf gegen die Möglichkeit des Scheiterns?

GR: Der Versuch, der Unfähigkeit und dem Elend eine Form zu geben, also ein Bild davon zu machen. Wenn es gut geht, ist das dann wahr und deutlich, gut und konstruktiv, hat also Form und hat nichts mit Ironie oder Zynismus zu tun. Letzteres hat in der Kunst sowieso nichts zu suchen.

NS: Auf die Frage nach Skepsis und Ironie werde ich noch zurückkommen. Aber wie fangen Sie ein Bild an?

GR: Manchmal habe ich Glück und denke: „Das könnte ein Bild sein.“

NS: Indem Sie sich ein Motiv ansehen?

GR: Ja, bei den realistischen Bildern; entweder ich sehe es in der Realität, dann fotografiere ich es, oder mir fällt ein Foto auf, das bei mir liegt, neben vielen anderen. Das kann manchmal Jahre dauern, bis ich es endlich male.

Bei den abstrakten ist es anders, da entstehen so vage Vorstellungen von Bildern, die dann eben mal umgesetzt werden wollen. So beginnt es, und fast immer kommt was ganz anderes raus als ich geplant habe.

NS: Einige Künstler haben immer Bilder im Atelier, an denen sie arbeiten, aber bei Ihnen gibt es sehr lange Phasen, in denen Sie nicht malen.

GR: Das stimmt, und solche Phasen sind anfangs auch ganz angenehm, wo ich irgendwas anderes mache; wenn die Unterbrechung aber länger anhält, macht sie unruhig und dann befürchte ich, dass ich nie wieder zurückfinde, also leer, aus, am Ende. Bis jetzt ging es aber immer wieder weiter.

NS: Wir befinden uns im Atelier einige Tage, nachdem Sie wieder mit dem Malen angefangen haben. Wie haben Sie dieses Bild [ein Blick über ein Ziegeldach] begonnen?

GR: Das Foto ist schon vier oder fünf Jahre alt. Der Blick über die roten Ziegeldächer mit dem klaren Himmel darüber, voriges Jahr hatte ich es auf die Leinwand gezeichnet, und vor einer Woche mit dem Malen begonnen. Eigentlich ein schöner Arbeitseinstieg nach einer Pause.

NS: Es ist also leichter für Sie, mit einem gegenständlichen Bild anzufangen als mit einer Abstraktion?

GR: Nicht immer, aber diesmal, nach der Hektik so angenehm beruhigend, sitzen und sich auf dieses handwerkliche Tun konzentrieren. Bei den abstrakten geht es ja anders zu, sehr aktiv, aufwendig, schmutzig, hat ein bisschen was von einer Schlacht.

NS: Das Gemälde beginnt also mit dem sehr alten Handwerk, mit einem kleinen Pinsel Farbe auf die Leinwand aufzutragen.

GR: So ein Anfangen hat ja auch was Rituelles, Ordentliches, die Farben mischen, die Töne treffen, der Geruch, all diese Umstände lassen die Illusion wachsen, dass das ein ganz wunderbares Bild wird. Und dann die Niederlage, wenn ich sehe, dass das Bild misslingt. Hier wird das der Fall sein. Morgen versuche ich es noch mal.

NS: Was hat Sie an dem Motiv so gereizt?

GR: Die Einfachheit und Ruhe, die es ausstrahlt. Und die vielen Dachziegel, und dass es mich etwas an Vermeer erinnert. Es ist sehr schön unmodern, unspektakulär. Es könnte ein richtig gutes, makellooses Bild werden.

NS: Als Gemälde gewinnt es also eine eigene Qualität?

GR: Ja, etwas von der, die alle gute Malerei hat, in allen Zeiten. Daran arbeiten wir ja alle, diese Qualität zu sehen und zu bestimmen. Das ist doch die tollste Kulturleistung, dass wir zwischen gut und schlecht unterscheiden, dass wir daran arbeiten, ganz gleich ob als Betrachter oder Hersteller, seit eh und je.

NS: Messen Sie sich selbst an der Vergangenheit?

GR: Ja, automatisch, das ist so. Der große Einfluss, meine Wurzeln, meine Verpflichtung.

NS: Und warum waren Sie unzufrieden mit diesem Bild?

GR: Es war einfach nicht gelungen, ich kriegte es nicht hin, und was ich mir vorgestellt hatte, das kam nicht raus, ich merkte, dass es ein schlechtes Bild wird.

NS: Und wie viele Tage haben Sie an dem Bild gearbeitet?

GR: Gestern war der fünfte Tag. Nicht acht Stunden am Tag, wahrscheinlich vier.

NS: Und zum Schluss haben Sie alles abgekratzt?

GR: Das sieht auf jeden Fall schon mal besser aus.

NS: Sie nehmen sich dann also eine andere Leinwand und beginnen noch einmal mit demselben Sujet?

GR: Nein, jetzt erst mal nicht. Vielleicht sehr viel später.

NS: Was lief so falsch, dass Sie alles zerstörten?

GR: Vielleicht habe ich die unendlich vielen Dachziegeln falsch angefangen, oder ich habe bereits mit dem Motiv danebengegriffen – und meine Fähigkeiten überschätzt. Egal wie, es ging daneben.

NS: Sie erwähnten Makellosigkeit?

GR: Das ist eine heikle Sache, so wie Perfektion ist das meistens doch sehr langweilig. Andererseits gibt es viele makellose Kunstwerke, die nicht langweilig sind, von Leonardo oder Carl André oder Vermeer usw.

NS: Denken Sie, wenn Sie diese gegenständlichen Gemälde, diese Bilder und vor allem die Landschaften machen, häufig an Vermeer, oder war das nur bei diesem speziellen Sujet so?

GR: Während des Malens eigentlich nie. Aber solche Vorbilder sind mir generell präsent, und wenn die Bilder dann fertig sind, wird es mir auch bewusst, woran sie mich erinnern, z.B. die *Lesende* an Vermeer.

NS: Versuchen Sie auch, bestimmte Techniken, z.B. die von Vermeer, in Ihren Bildern anzuwenden?

GR: Nein, nie, das habe ich noch nie versucht. Wenn seine Bilder gut oder besser als andere sind, dann liegt das ja nicht an seiner speziellen Maltechnik, da geht es um eine andere Qualität.

NS: Also wonach suchen Sie denn dann, was ist das für eine Qualität?

GR: Was macht ein Bauwerk von Palladio, ein Stück von Bach oder Cage so gut?

NS: Was verbindet denn Vermeer, Palladio, Bach und Cage miteinander?

GR: Es ist diese bestimmte Qualität, um die es doch geht. Die ist weder ausgedacht noch überraschend oder einfallsreich, nicht verblüffend, nicht witzig, nicht interessant, nicht zynisch, nicht planbar und wahrscheinlich nicht einmal beschreibbar. – Einfach gut.

NS: Streben Sie in den abstrakten Gemälden dieselbe Qualität an?

GR: Ja, unbedingt. Die müssen ja ähnlich gebaut sein, dieselbe Stimmigkeit haben wie ein Stück Natur. Deswegen malt man ja auch so lange daran rum.

NS: Bei den gegenständlichen Gemälden haben Sie ein Vor-Bild und können entscheiden, ob es funktioniert oder nicht, und die Arbeit daran abbrechen.

GR: Ja, aber so viel hilft das nicht, das ist bei den abstrakten im Prinzip das Gleiche.

NS: Brechen Sie die Arbeit an abstrakten Bildern häufig ab?

GR: Ja, das heißt, ich verändere sie viel mehr als die gegenständlichen. Es werden ja oft ganz andere Bilder, als es geplant war.

NS: Sie haben also zunächst eine Idee im Kopf im Hinblick auf ein Bild, das Sie mit diesem speziellen Gemälde erzeugen wollen? Wie fangen Sie mit den abstrakten Bildern an?

GR: Ach, der Anfang ist eigentlich sehr leicht, weil ich da ja noch ziemlich frei irgendetwas, eine Farbe, eine Form, setzen kann. Und so entsteht bald ein Bild, das auch eine Weile gut aussehen kann, so leicht und bunt und neuartig. Aber so was hält sich höchstens einen Tag, dann sieht es billig und falsch aus. Und dann beginnt die Arbeit – ändern, zerstören, neu entstehen lassen usw., bis es fertig ist.

NS: Also vorher beginnen Sie ja mit der Entscheidung, ein Bild in einem bestimmten Format zu machen?

GR: Ja, einem Format, das der vagen Bildvorstellung entspricht, und meist gilt das ja für eine ganze Gruppe von Bildern.

NS: Wie bereiten Sie sich vor, um eine Gruppe von Gemälden in Angriff zu nehmen? Wann ist alles „bereit“?

GR: Die Farben sind richtig gemischt, werden manchmal noch durchgeseibt, damit keine Krümchen drin sind. Die richtige Menge Öl ist drin, die Pinsel stehen bereit, die Spachtel, die Rakel usw. Das muss alles stimmen.

NS: Und auf diese Weise entstand dann auch die Serie der weißen abstrakten Bilder?

GR: Die waren nur gänzlich anders geplant, ich hatte mir eine Serie grüner Bilder vorgestellt.

NS: Warum grün?

GR: Ich weiß es nicht mehr, warum ich so überzeugt davon war.

NS: Ein intensives Gefühl? Und später waren Sie nicht mehr zufrieden mit dem Grün?

GR: Im Frühsommer waren sie alle fertig und ich fand sie sogar ziemlich gut, diese seltsam grünen Bilder. Ich fuhr für zwei Wochen weg und als ich wiederkam, fand ich die Bilder ganz und gar nicht mehr gut. Ich musste sie also ändern – sie wurden zum Teil grauer oder bunter. Und am Ende waren sie fast alle vorwiegend weiß.

NS: Als Sie angefangen haben, die Bilder weiß zu machen, haben Sie da über die Geschichte der weißen Bilder nachgedacht?

GR: Ja, das war der Grund, warum ich von mir aus nie weiße Bilder gemacht hätte, nach Bob Ryman, Jasper Jones usw. Aber dann gelangte ich zu der Überzeugung, dass diese Bilder hier anders sind, sie sind illusionistischer, auf jeden Fall gibt es einen Unterschied.

NS: Ihre Bilder sind illusionistischer?

GR: Ja. Sie haben etwas von einer Landschafts-atmosphäre.

NS: Als Sie begannen, Weiß zu benutzen, haben Sie also an Landschaft und Atmosphäre gedacht?

GR: Eigentlich habe ich gar nicht an Landschaften gedacht, das kam durch das Malen.

NS: Wenn Sie keine Illusion malen, dann malen Sie keine Repräsentation.

GR: Nein, gar nicht, und wenn mal in einem Bild irgendetwas Gegenständliches entsteht oder etwas Landschaftliches, dann zerstöre ich das.

NS: Als Sie diese weißen Bilder machten, hatten Sie da das Gefühl, sich auf ein gefährliches Terrain zu begeben?

GR: Es war ähnlich wie damals mit den monochrom Grauen. Es freute mich, wenn mir andere bestätigten, dass meine Bilder anders sind als die von Alan Charlton oder von wem auch immer. Benjamin Buchloh war damals einer von denen, die das so sahen. Das half.

NS: Für mich kommen Charlton und andere aus einer anderen Richtung.

GR: Ja.

NS: Zunächst einmal haben Ihre Grauen Bilder aus der Mitte der 1970er-Jahre, glaube ich, ganz andere Oberflächen und haben sich aus den mit dem Pinsel gemalten Bildern entwickelt.

GR: Das erste graue Bild war eines der ersten Stadtbilder, die Königsallee in Düsseldorf. Ich mochte es nicht, da hab ich es grau übermalt, und es sah gut aus. Und mit einer Straße in Köln war es dasselbe.

NS: Dann waren also viele der grauen Bilder ursprünglich realistisch und wurden anschließend übermalt?

GR: Eigentlich nicht, von den vielen grauen vielleicht nur drei oder vier kleine.

NS: Und dann haben Sie begonnen, direkt mit Grau zu arbeiten?

GR: Ja, mit Grau, weil mich der Unterschied faszinierte zwischen diesem Grau und jenem Grau, dass es also schlechtere und bessere gab, das animierte mich, mehr davon zu malen.

NS: Natürlich wird man sich, wenn man in Grau arbeitet, über zwei Dinge klar sein: Das eine ist die Farbe, denn es gibt keine zwei Graus, die dieselbe Farbe haben; sie werden warm oder sie werden kalt. Und zweitens denkt man über die Oberfläche nach. Was haben Sie denn bei den Grauen Bildern erkundet?

GR: Die acht Bilder, die in Mönchengladbach ausgestellt waren (1974), wurden mit dem Pinsel gemalt und haben eine illusionistische Anmutung; man kann fast Wolken sehen oder was auch immer, irgendwas, wo man noch nie gewesen ist. So sind die manchmal wie Landschaften, die es gar nicht gibt oder geben kann, weil sie den wirklichen Landschaften oder Himmeln und Wolken nie wirklich ähnlich sind.

NS: War das also ein Gebiet, wo Sie noch nie gewesen waren oder wo die Malerei noch nicht war?

GR: Fast alle abstrakten Bilder zeigen Szenen, Umgebungen oder Landschaften, die es eben nicht gibt, aber sie müssen die Qualität haben, als könnte es sie geben. Als wären es Fotos von solchen Szenen oder Gegenden, die noch nicht gesehen wurden, die es auch gar nicht geben kann.

NS: Sie fabrizieren also gewissermaßen Bilder von nichts?

GR: Ja, von etwas, wo man nicht hingehen kann, das man nicht anfassen kann.

NS: Vielleicht etwas, das sich nicht beschreiben lässt.

GR: Ja [zögerlich], obwohl es im Einzelnen beschreibbar ist, es ist ja ein Anblick, der sich aus vielen Elementen zusammensetzt.

NS: Ist das also die äußerste Form der Abstraktion?

GR: Ich hatte eine Auseinandersetzung mit Benjamin [Buchloh]; vielleicht kennen Sie ja dieses Interview mit dem „roten Regen“. Er sagte zu mir: „Willst du etwa behaupten, dass das hier roter Regen sein könnte? Dass man das als roten Regen, rote Spritzer, rote ...“ Und ich sagte: „Ja genau, darum geht’s. Es sieht aus wie roter Regen, und es meint keinen.“ Das ist reizvoll.

NS: Nun, ich glaube, es gibt möglicherweise eine Tradition der Abstraktion, bei der es um nichts als die reine Markierung geht.

GR: Und ich glaube nicht, dass das möglich ist; selbst bei Rymans Bildern muss ich an Zahnpasta oder Mehl oder weiße Farbe denken.

NS: Sie sagen also, dass es selbst bei Bildern, bei denen es um nichts zu gehen scheint, um etwas geht, da alles in der Welt verwurzelt ist, alles sich irgendwie auf die Welt und Erfahrung bezieht, und man sucht nach etwas, sucht nach ...

GR: ... ja, automatisch, nach Wiedererkennung – man muss ja damit umgehen können.

NS: Wir haben über die Serie *Elbe* gesprochen, die die Sprache der Abstraktion schon 1957 erkundet.

GR: Das war Spielerei.

NS: Reine Spielerei?

GR: Ja. Da war ein Seminar in der Akademie, in dem man grafische Drucktechniken lernen musste. Und da waren diese schöne Farbbrolle und die schwarze Farbe, und ich hab da mit der Rolle so herumprobiert, und das sah immer gut aus. Das habe ich also stattdessen gemacht. Und dann dachte ich aber: Na, so einfach geht es ja nun nicht. Das hat ja mit Kunst nichts zu

tun, das ist Spielerei. Und ein Freund von mir hat das alles mit nach Hause genommen und fünfzig Jahre aufbewahrt.

NS: Waren das die einzigen Abstraktionen, die Sie in zwanzig Jahren gemacht haben?

GR: Nein. Ich habe mehrere Versuche gemacht, bevor ich die DDR verließ. Aber die waren dann bewusst: Also jetzt mache ich ein abstraktes Bild. Aber die Elbe-Serie entstand ohne jede Absicht.

NS: Aber selbst bei der *Elbe* haben Sie angefangen, kleine Figuren einzufügen.

GR: Ja. Damals habe ich viele solche Comic-ähnlichen Zeichnungen gemacht, auch Bilder- Geschichten mit kleinen Männern, die irgendwas erleiden, die hatten ja keine Arme, um was zu machen.

NS: Manche erinnern dann ein bisschen an eine Landschaft oder einen Mond oder ein Meer. Und später in der Serie wird es eher ‚informel‘ und abstrakter.

GR: Na ja, weil ich sie später mehr abstrakt meinte. Auch das schildert dann wieder eine Gegend, nur dass sie der wirklichen Gegend unähnlicher ist. Die ersten davon hatten richtige Beziehungen. Da war ein Mond zu sehen, ein Mann und eine Wolke. Und die späteren waren dann, wie Sie sagten, abstrakter. Aber wir nennen sie nur deswegen abstrakter, weil sie so wenig der Realität ähneln. Doch tatsächlich sind sie genauso; sie zeigen einen Anblick von etwas, egal ob es das geben kann oder nicht.

NS: Sie sind also in dem Sinne konkreter, dass sie ebenfalls mit Objekten zusammenhängen, aber nicht mit identifizierbaren Objekten.

GR: Ja, ja genau.

NS: Woran erinnern Sie sich, wenn Sie an ihren *documenta*-Besuch 1959 zurückdenken?

GR: Ich suchte in der Ausstellung nach realistischen Bildern und fand kaum etwas, was mir gefiel, und dann sah ich Pollock und Fontana und war schockiert.

Sie waren so dreist. Der eine hatte einfach in die Leinwand geschnitten, der andere Farbe draufgespritzt. Das traf mich unvorbereitet.

NS: Und erinnern Sie sich, ob sich Ihr Werk verändert hat?

GR: Es hat mich insofern beeinflusst, als es ein Grund mehr war, die DDR zu verlassen.

NS: Und haben Sie versucht, abstrakte Bilder zu machen?

GR: [lacht] Ja, das natürlich auch.

NS: Aber Sie haben diese Bilder zerstört.

GR: Ja.

NS: In den ersten zehn Jahren nach Ihrer Übersiedlung in den Westen beruhten die meisten Ihrer Bilder auf Fotografien. Haben Sie in dieser Phase irgendwelche Abstraktionen gemacht?

GR: Ganz am Anfang hatten meine Bilder mehr mit Dubuffet, auch mit Chadwick und Fautrier zu tun. Danach kam erst die Wende zum Malen nach Fotos.

NS: Doch der eigentliche Schritt zum Grau und zu den „Vermalungen“ und einer anderen Form von Abstraktion erfolgte in den späten 1960ern und frühen 1970ern, nach den Stadtbildern.

GR: Ja, ja. Das stimmt. Ich wollte nicht einfach nur ein Spezialist für Fotomalerei werden.

NS: Weil es zu viele andere Leute gab, die Fotobilder machten?

GR: Nein, das weiß ich gar nicht, vielleicht gab es gar nicht so viele, die nach Fotos malten, Malcolm Morley, dessen Bilder gefielen mir. Aber das war erst nach Warhol.

NS: Warum wollten Sie denn abstrakte Bilder machen? Sie hatten doch einen Ruf und einen Markt als Maler gegenständlicher Bilder.

GR: Vielleicht weil ich ein unsicherer Typ bin, etwas unestet. Das Abstrakte hat mich immer schon fasziniert. Es hat so viel Geheimnis, so wie Neuland.

NS: Sie haben die abstrakte Malerei also als eine Herausforderung begriffen?

GR: Ja, das war etwas, das mich nicht in Ruhe ließ. Dadurch, dass ich im Osten aufwuchs, war ich eigentlich so erzogen, dass das eh Quatsch ist, abstrakte Malerei, und dann hatte ich immer als Trost oder als Beispiel die Musik, die ist ja immer abstrakt, wenn sie nicht gerade Lieder singt.

NS: Waren die Gruppen der Grauen Bilder für sie ein Pendant zur Musik?

GR: Die grauen weniger. Ich träume von etwas Komplizierterem, einer Komposition.

NS: Einer Symphonie?

GR: [lacht] Ja, eher wie eine Symphonie. Aber ich kannte ja auch abschreckende Beispiele, wo jemand Musik in Malerei umsetzte. Das kann man nicht eins zu eins umsetzen. Bestenfalls in einer Disco, mit Flackerlicht, zur Musik, gut zum Tanzen.

NS: Mitte der 1970er begannen Sie eine neue Serie abstrakter Bilder mit einer als Konstruktion bezeichneten Abstraktion (CR: 389). Mir kommt das wie eine ganz bewusste Entscheidung für einen Neuanfang vor.

GR: Das stimmt. Damals noch ein bisschen konstruiert, ausgedacht. Das wurde dann freier.

NS: Woher stammt dieses Motiv?

GR: Fantasie. Willkür.

NS: Es hat eine sehr starke dreidimensionale und architektonische Anmutung.

GR: Ja, einige spätere abstrakte Bilder fingen auch so an, mit konstruktiven Linien und Fluchten, architektonisch oder wie Science-Fiction.

NS: Kam dieses Architektonische also von einem Interesse an der Malerei der frühen Moderne oder der Architektur oder einfach der Form?

GR: Vielleicht von der frühmodernen Malerei, es gab ja da noch viel zu entdecken für mich. Aber vor allem der Schritt zur Willkür war wichtig für mich, also das alles zuzulassen, was sich nicht mehr erklären und irgendwie legitimieren ließ. Ende der 70er fing das mit einigen kleinen Bildern an, und 1978 zeigte ich sie in der Galerie in Halifax – das war weit weg, konnte also keinen Schaden anrichten. Das Überraschende für mich war, dass diese rüden und unverständlichen Bilder genauso ernst genommen wurden wie die vorherigen.

NS: Ich glaube, Sie haben einmal gesagt, dass Eleganz in den Naturwissenschaften und der Mathematik angemessen sei, aber nicht in der Kunst. Warum ist Eleganz in der Kunst etwas Negatives?

GR: Die Mathematiker sprechen von eleganten Lösungen, das hatte mir gefallen. Aber üblich und angebracht ist es wohl nur im Designerbereich, elegante Möbel und Kleidung. Ich habe allerdings nichts dagegen, wenn man ‚Eleganz‘ auch für Bilder verwendet – zumindest die grauen Scheiben, die ich gemacht habe, haben doch eine hoch elegante Seite.

NS: In den Naturwissenschaften und der Mathematik hat der Begriff eine bestimmte Bedeutung, denn man formuliert ein Problem, und wenn man dafür eine akkurate Lösung findet, wird sie elegant.

GR: Auf Deutsch sagt man das auch: eine elegante Lösung, und das meint, dass sie richtig ist und einfach, und leicht. Das gefällt mir sehr.

NS: Normalerweise bedeutet sie, dass die Lösung ökonomisch ist und so kurz wie möglich, effizient eben. Aber bei der Malerei geht es ja nicht um Effizienz.

GR: Eigentlich doch, schon indem wir in der Lage sind, für eine komplizierte Angelegenheit eine Form zu finden, also etwas Chaotisches vermittlungsfähig zu machen, wird es effizient. Also die *Mona Lisa* oder

die *Erschießung* von Manet, die sind schon höchst effizient. Mit Eleganz hat das natürlich nichts zu tun.

NS: Wenn man an eine mathematische Gleichung oder ein naturwissenschaftliches Experiment denkt, dann geht es dabei um den Versuch, etwas Bekanntes sichtbar zu machen oder etwas Unbekanntem eine sichtbare Form zu geben. Glauben Sie, dass es bei der Malerei um die Entdeckung des Unbekannten geht oder um die des Bekannten?

GR: Ah ja, das „Unbekannte in der Malerei“ – so ähnlich hieß das mal. Aber eigentlich ist ja das Bekannte, das wir sehen und erfahren, das, was uns betrifft, auf das wir reagieren müssen, eigentlich ist das doch das Wichtigste. Und sobald wir das nicht verstehen, nicht in den Griff kriegen, wird es ja zum Unbekannten, zu dem, was es war. Das ist auch was Spannendes.

NS: Bei Kandinsky und möglicherweise auch bei Mondrian gibt es eine Verbindung zwischen der Abstraktion und der Idee der Utopie. Für Sie ist die Utopie nicht das Ziel. Ist es konkreter?

GR: Ich kenne kein Gemälde, das mir eine Utopie oder etwas Utopisches zeigt.

NS: Was zeigt Ihnen denn Mondrian?

GR: Gute Proportionen. Eine gute Idee, einen mutigen Entschluss, so etwas zu machen, und eine gewisse Vollkommenheit seiner Bilder. Und es gibt nicht einen blöden Einfall in einem guten Mondrian-Bild. Im Vergleich zu weniger guten Bildern, wo man immer nachvollziehen kann, wie intelligent etwas gemacht ist, wie kreativ und verblüffend oder interessant kombiniert wurde. Das gibt es bei Mondrian nicht, und das ist wie ein Geheimnis, das bewundere ich.

NS: Malerei muss also für Sie etwas Ungewisses haben?

GR: Vor allem etwas Unbegreifliches, also etwas, was über uns hinausgeht.

NS: Sie haben vorhin einige amerikanische Maler erwähnt, etwa Ryman. Sehen Sie sich mehr als Teil einer europäischen oder einer amerikanischen Tradition?

GR: [lacht] Eher europäisch.

NS: Warum?

GR: Schwer zu sagen. Ich habe es das erste Mal richtig bemerkt, schlagartig, da war ich mit dem Palermo – ich glaube 1972 oder so – in New York. Und da haben wir beide festgestellt, wir sind Europäer, wir denken anders. Wir haben auch mehr Skrupel und auch die Unsicherheit, die haben Amerikaner nicht.

NS: Was war europäisch an Palermo?

GR: Vielleicht so was wie mehr Sehnsucht, mehr Tragik und Unsicherheit.

NS: Die Amerikaner haben also nicht diese Ungewissheit?

GR: Damals hatten sie sie nicht, so kam es uns vor. Auf jeden Fall waren sie viel selbstgewisser.

NS: Was haben Sie an Palermos Bildern bewundert?

GR: Sein Gespür für Qualität. [lacht] Alle diese Eigenschaften, die ich mag. Heiner Friedrich hat einmal zu mir gesagt: „Ein Bild darf nie interessant sein.“ Das hat mich richtig getroffen. Das geht mir heute noch so. Interessante Bilder sind nichts. Der Palermo ist auch nicht interessant. Abgesehen von der Provokation, die sich nicht vermeiden lässt. Für viele Leute war zum Beispiel ein zusammengenähtes Bild eine Provokation, damals malte man ja noch. Und dann hat es noch eine Ähnlichkeit mit Barnett Newman. Also diese Interessantheit, die kann man nicht vermeiden. Es ist eben auffällig, weil es noch so ungewohnt ist.

NS: Meinen Sie, es weckt das Interesse aus den falschen Gründen?

GR: Nun, diese Dinge waren ja irgendwie neu und das weckt Interesse, egal ob die Bilder gut oder schlecht sind. Und das lässt sich natürlich strategisch einsetzen.

NS: Sind Ihre Bilder hinter Glas oder Ihre Spiegel (S. 146, 254, 255) nur eine Strategie?

GR: Ich glaube nicht, sondern erst mal eine Lust, so was auszuprobieren, so ein Objekt zu machen, das dann so provozierend perfekt ist, eigentlich ganz unkünstlerisch: nicht handgemacht und ganz einfach.

NS: Für mich zählen sie zu Ihren komplizierteren Werken.

GR: Ja, deshalb sind sie auch keine Publikumsrenner. Ich erinnere mich an die Ausstellung in der Deutschen Guggenheim in Berlin. Da waren die Besucher ein bisschen verstört, das war kein Erfolg. Aber es war ein schöner Raum. Haben Sie die Ausstellung gesehen?

NS: Ja. Ich finde das eine interessante Werkgruppe, weil sie so vollkommen wirkt, aber wenn man dann in dem Raum steht, ist es sehr beunruhigend. Es ist etwas Physisches, aber man ist sich nicht sicher, was man sich da eigentlich anschaut. Die Arbeiten aus dem Jahr 2002 waren eine Fortsetzung Ihrer früheren Werke mit Glas und der Farbe Grau. Mich interessiert Ihre doppelseitige Glasskulptur von 1977 (S. 137). Warum haben Sie die gemacht?

GR: Es ist eine Skulptur, die man von beiden Seiten anschauen kann; die eine Seite ist perfekt, die andere ist wie ein graues Bild. Das hat etwas Reizvolles. Der Raum dazwischen.

NS: Es ist wie ein Gemälde, das zu einer Skulptur wurde.

GR: Ja. Vor langer Zeit hat mich das fasziniert, ich hatte auch mal Zeichnungen gemacht, eine zeigte einen schmalen Gang, auf einer Seite ein Bild und auf der anderen einen gleich großen Spiegel.

NS: Bei dieser Konfiguration haben Sie also mit dem spezifischen Raum gearbeitet.

GR: Ja, und die beiden Seiten konfrontieren einander.

NS: Haben Sie das jemals in Wirklichkeit gemacht, Malerei und Spiegel gegenüber?

GR: Nein, zum Glück nicht.

NS: Warum Glas?

GR: Das ist sehr reizvoll, die Perfektion und die Unnahbarkeit, fast unmenschlich. Rückseitig grau beschichtet, ist es das Kälteste, was es gibt, und trotzdem hat es ja dann eine wunderschöne Stimmung und zeigt den Raum mit dem Betrachter ganz perfekt, nur ein bisschen verschwommen.

NS: Was war Ihre Motivation, als Sie die *4 Glasscheiben* (S. 71) gemacht haben?

GR: Ich wollte das Glas selbst zeigen. Das war so ein naiver Versuch zu zeigen, dass man diese Scheiben sogar anfassen kann. Deswegen waren sie drehbar. Aber gleichzeitig sieht man dann auch, dass es gar nichts hilft, wenn man sie anfassen kann, man kapiert es trotzdem nicht. Und ja, es hat auch noch ein bisschen was mit Duchamp zu tun. Das war polemisch gegen Duchamp. Er hatte ja so geheimnisvolle Figürchen in den Staub gekratzt.

NS: Sie wollten also Duchamp attackieren?

GR: Ja, ein bisschen, ähnlich wie bei *Ema*. Ich erinnere mich, dass sein *Akt, eine Treppe herabsteigend* als das Ende der Malerei galt.

NS: Sie wollten also zeigen, dass die Malerei trotz Duchamp noch möglich war?

GR: Ja, und zwar ohne die gegenständliche Malerei verlassen zu müssen. Ich wollte Retina-Kunst, male- risch, schön und wenn's sein muss auch sentimental. So was war nicht ,in' damals, das war Kitsch.

NS: Sie haben sich also selbst Mitte der 1960er-Jahre für Emotionen interessiert?

Gerhard Richter | Panorama

978-3-7913-5189-6



PRESTEL

Mark Godfrey, Nicholas Serota, Dorothee Brill, Camille Morineau

Gerhard Richter

Panorama

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 304 Seiten, 24,5x29
305 farbige Abbildungen, 30 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5189-6

Prestel

Erscheinungstermin: Februar 2012

Das Buch zur umfassenden Retrospektive anlässlich
des 80. Geburtstags des Künstlers

Gerhard Richter, Anfang der sechziger Jahre aus Dresden in den Westen gekommen, zählt längst zu den bedeutendsten und höchstdotierten Künstlern der Gegenwart. Anlässlich seines 80. Geburtstags am 9. Februar 2012 widmet ihm die Nationalgalerie in Berlin eine umfassende Retrospektive, zu der dieses Buch erscheint. Es zeigt einen Überblick über alle Werkgruppen seines malerischen Schaffens: die sogenannten Abmalungen, für die er Fotografien als Vorlagen für Gemälde verwendet, die abstrakten Arbeiten, Landschaftsbilder, Porträts, Seebilder, Glas- und Spiegelarbeiten. Einer der Textbeiträge dieser Publikation ist ein ausführliches und höchst informatives Interview, das Nicholas Serota mit dem pressescheuen und sonst eher wortkargen Künstler geführt hat.