

GERHARD
RICHTER
BILDER/SERIEN

GERHARD RICHTER
BILDER / SERIEN
18. Mai – 7. September 2014

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	4
FOYER	5
SAAL 1	6
SAAL 2	8
SAAL 3	9
SAAL 4	10
SAAL 5	13
SAAL 6	14
SAAL 7	16
SAAL 8	18
SAAL 9	19
SAAL 10	20
SAAL 11	21
SAAL 12	22
INFORMATIONEN / KATALOG	23
SAALPLAN	24

VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!



Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen an den Beschriftungen der Exponate sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.

Filme

Während der Ausstellung werden im Wintergarten des Museums zwei Dokumentarfilme gezeigt:

Gerhard Richter. Meine Bilder sind klüger als ich, 1992 (60 Minuten), von Viktoria von Flemming und
Gerhard Richter Painting, 2011 (97 Minuten), von Corinna Belz.

GERHARD RICHTER

Gerhard Richter (geboren 1932 in Dresden, lebt in Köln) ist einer der bedeutendsten Künstler unserer Zeit. In den sechzig Jahren seines Schaffens hat er ein Œuvre von eindrucksvoller thematischer und stilistischer Vielfalt hervorgebracht. Ausgestellt sind figurative Werke wie Portraits, Stillleben oder Landschaften sowie abstrakte Arbeiten, für die Richter aus einem grossen Formen- und Farbenrepertoire schöpft. Sein Werk fasziniert durch das Wechselspiel zwischen Abstraktion und Figuration, Original und Abbild, Kontrolle und Zufall sowie die Verwischung von Grenzen zwischen Malerei, Fotografie, Digitaldruck und Skulptur.

Die Ausstellung *Bilder / Serien* beleuchtet erstmals über alle Schaffensphasen hinweg Richters Arbeit in mehrteiligen Werken oder in Werkgruppen, die der Künstler als Serie, Zyklus oder Raum angelegt hat. Kontrapunktisch begleitet werden sie von Einzelwerken, die oft einen ikonischen Status erlangt haben. Der Betrachter bewegt sich in der Ausstellung nicht nur von Werk zu Werk, sondern auch von Raum zu Raum, wodurch neue Bezüge zwischen den Einzelbildern, den Werkgruppen und dem Ausstellungsraum entstehen. Richter hat neben dem Einzelwerk stets seriell gearbeitet. Dies gilt für seine frühesten fotorealistischen Gemälde ebenso wie für die später einsetzenden abstrakten Bilder, die Spiegel- und Glasobjekte, die jüngst entstandenen Digitaldrucke oder die übermalten Fotografien. Zugleich hat sich Richter von Anfang an für die Präsentation seiner Kunst und deren Verhältnis zur Architektur interessiert. In den 1950er-Jahren studierte er Wandmalerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Zahlreiche Skizzen und Aussagen belegen, welche massgebliche Rolle der architektonische Kontext seitdem für ihn spielt: »Das ist so ein Traum von mir – dass die Bilder zum Umfeld werden, selbst Architektur werden.«

Die Ausstellung wurde in enger Zusammenarbeit mit Gerhard Richter konzipiert und von Gastkurator Hans Ulrich Obrist in Kooperation mit Sam Keller, Direktor, und Michiko Kono, Associate Curator der Fondation Beyeler, realisiert.

1 • 1024 Farben, 1973

Den Auftakt zur Ausstellung bildet ein Werk, das sich wie eine Wand mit unzähligen Farbmustern präsentiert. 1024 Lackfarben reihen sich in einem streng geometrischen Raster neben- und übereinander. Die Nachbarschaften der einzelnen Farben sind per Zufallsverfahren bestimmt worden, die Abmischung hingegen erfolgte nach präzisen Regeln. Gerhard Richter bemerkte dazu: »Um alle vorkommenden Farbtöne auf einem Bild darstellen zu können, entwickelte ich ein System, das – ausgehend von den drei Grundfarben plus Grau – in stets gleichmässigen Sprüngen eine immer weitergehende Aufspaltung (Differenzierung) ermöglichte. $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 256 \times 4 = 1024$. Die Zahl »4« als Multiplikator war notwendig, weil ich eine gleichbleibende Proportion von Bildgrösse, Feldgrösse und Felderanzahl erhalten wollte. Die Verwendung von mehr als 1024 Farbtönen (z. B. 4096) erschien mir sinnlos, da dann die Unterschiede von einer Farbstufe zur nächsten nicht mehr sichtbar wären.« Mit dem Ausbreiten sämtlicher Farbnuancen, die unser menschliches Auge gerade noch wahrnehmen kann, bietet uns der Künstler einen eindrucksvollen Einstiegspunkt in die Ausstellung. Im grösstmöglichen Kontrast zu den *1024 Farben* werden im Foyer zwei kleinformatige Gemälde gezeigt, darunter ein zartes, fein verwischtes Blumenbild.

2 • S. mit Kind, 1995

Die realistischen Darstellungen dieses achteiligen Portraitzyklus rücken Mutter und Kind ins Zentrum, die sich den Betrachtenden von verschiedenen Seiten in teils sehr intimen Nahansichten darbieten. Die Gemälde basieren auf persönlichen Fotografien, entfalten aber zugleich Bezüge zum Topos der Madonnenbilder und bringen die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Gegenwart auf ikonografisch-thematischer Ebene mit ins Spiel. Die Malschichten hat Gerhard Richter in wechselnder Intensität bearbeitet, sodass acht Werke mit ganz unterschiedlichen Oberflächenstrukturen und variierendem Abstraktionsgrad entstanden sind. Es sei, so der Künstler, »wie bei einem Musikstück: Es sind acht kleine Sätze – liebliche, herbe, wie es halt so kommt. «Die acht Gemälde sind durch ihr intimes Sujet zu einer Einheit verbunden und gehören als Gruppe fest zusammen, und doch kann jedes Portrait aufgrund der Qualität der Bildschärfe, der Wahl des Blickwinkels und der Ausleuchtung als unabhängiges Einzelwerk wahrgenommen werden.

3 • Januar, 1989**Dezember, 1989****November, 1989**

Den intimen Mutter-und-Kind-Bildern gegenüber sind Gerhard Richters grossformatige Diptychen *Januar, Dezember* und *November* ausgestellt, die zu den beeindruckendsten abstrakten Gemälden der späten 1980er-Jahre zählen. 1989 entstanden, repräsentieren sie sozusagen als Dreiklang die kalten Wintermonate. Richter hat die Farbe unter anderem mit einer riesigen Rakel – einer langen Acrylglasplatte zum Abstreichen überschüssiger Farbe – aufgetragen. Die Schleifspuren der Rakel sind auf den drei Gemälden deutlich sichtbar.

Richter selbst entdeckte in seinen abstrakten Werken Parallelen zur Musik: »Die Komposition von verschiedenen Formen, Farben, Strukturen, Proportionen, Klangbildern usw. zeigt sich als ein der Musik vergleichbares, abstraktes System, ist also ein künstliches Gefüge und in sich so logisch wie jedes natürliche, nur eben nicht gegenständlich. Dieses System lebt zwar von den Ähnlichkeiten mit natürlichen Erscheinungen, würde aber sofort zerstört, wenn darin ein Gegenstand erkennbar dargestellt wäre. Nicht, dass dieser dann zuviel erzählen würde, sondern seine Eindeutigkeit würde die inhaltliche Aussage beschränken und alles ihn Umgebende zur Staffage degradieren.«

4 • Abstraktes Bild, 1990

Das *Abstrakte Bild* von 1990 zeichnet sich durch eine komplexe Struktur aus. Durch die Überlagerungen der Farbschichten entstehen ständig wechselnde räumliche Wirkungen. Immer wieder scheint unser Auge überfordert, auch der Reichtum an Farbnuancen kann kaum erfasst werden. Das Gemälde diente Gerhard Richter als Ausgangspunkt für sein Künstlerbuch *Patterns. Divided, Mirrored, Repeated* (2011), auf das er wiederum für die Realisierung seiner *Strip*-Bilder zurückgriff (5 •). Durch Anwendung des Verfahrens von »Teilung, Spiegelung, Wiederholung« erhielt Richter die Vorlage für seine grossen Inkjetdrucke, die er auf Aluminium aufzog und mit Plexiglas überdeckte. Das ursprüngliche Werk – das *Abstrakte Bild* – wurde durch das Zerteilen und Spiegeln vollständig verwandelt und in einen anderen Aggregatzustand versetzt.

5 • Strip, 2013

Die *Strip*-Bilder, die den zweiten Ausstellungsraum beherrschen, wirken anziehend und irritierend zugleich. Sie eröffnen eine ganz eigenartige Seherfahrung: Wir nehmen die grossformatigen, mächtigen Werke wahr, aber unser Blick findet keinen Halt, er kann nicht ins Bild eintauchen oder etwas darin fixieren. Die horizontalen Farbstreifen gleiten gleichsam davon. Je nach Standort des Betrachters wird die Flucht der Farbstreifen nach links oder nach rechts stark beschleunigt. Es gibt weder einen idealen Platz vor dem Bild noch in ihm – die Bewegung wird so zum zentralen Motiv. Als Grundlage für die 2011 begonnene Serie der *Strips* diente das *Abstrakte Bild* von 1990 (4 •). Ein Scan dieses Gemäldes wurde zunächst vertikal in 2, dann in 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048 und schliesslich 4096 Streifen (engl. »strips«) geteilt. Mit steigender Anzahl der Streifen wurden diese immer schmaler: Die 4096 Abschnitte sind jeweils nur noch 0,08 Millimeter breit. Jeder dieser Streifen wurde daraufhin an der vertikalen Achse gespiegelt. Dadurch entstand ein neues Bild, das so oft wiederholt wurde, bis die Breite des *Abstrakten Bildes* erreicht war. Anfangs ergaben sich durch die Spiegelungen säulenartige

Muster und Ornamente. Durch das fortwährende Teilen in immer dünnere Streifen kippten die senkrechten Muster allmählich in die Horizontale. Spätestens bei der 1024-fachen Teilung kann das Auge nur noch feine horizontale Linien ausmachen. Die »lesbaren« Spuren und Strukturen des *Abstrakten Bildes* haben sich verflüchtigt.

SAAL 3

6 • Übermalte Fotos

In Gerhard Richters Œuvre findet sich eine grosse Anzahl mit Öl- oder Lackfarbe übermalter Fotografien. Der Künstler schätzt den Dialog mit der Fotografie, die vielfältigen Möglichkeiten des Verdeck- und Versteckspiels, die dieses Medium bietet. Manchmal werden bloss kleine Spritzer oder dünne, zum Teil transparente Farbschlieren wie Vorhänge über die Bildfläche gelegt, dann wiederum undurchlässige Schichten. Bei den 48 Werken aus der Serie *Museum Visit* von 2011 wurden die Vorlagen weitgehend mit kräftiger Farbe zugedeckt. Nur an den Rändern oder zwischen den abstrakten Farbschleiern erscheinen noch letzte Überreste fotografischer Realität.

7 • Abstraktes Bild, Rhombus, 1998

Der sechsteilige Zyklus *Abstraktes Bild, Rhombus* entstand in Zusammenhang mit der 1997 von Renzo Piano entworfenen Kirche zu Ehren des heiligen Paters Pio im apulischen Städtchen San Giovanni Rotondo. »Die Bilder sollten figürlich sein, sie sollten mit dem Leben des Padre Pio zu tun haben, mit dem Franziskanerorden und mit der Stigmatisation des Titelheiligen. Da hab ich gleich gesagt: ich glaube nicht, dass mir das gelingt. Ich konnte also keinen Auftrag annehmen, sondern nur etwas versuchen und das Ergebnis anbieten.« Der Anfrage nach figürlicher Darstellung hat Gerhard Richter sich entzogen.

Verbindet man die Ecken der auf ihrer Spitze stehenden Rautenformen mit einer vertikalen und einer horizontalen Linie, so ergibt sich eine Kreuzform. Die kräftigen roten und orangefarbenen Töne der abstrakten Rhomben sind aus der mehrfachen Übermalung der Leinwand hervorgegangen. Feine Abstufungen sowie durchscheinende schwarze Flecken lassen die verschiedenen übereinanderliegenden Farbschichten erahnen. Schichtung ist ein wesentliches Arbeitsprinzip Richters, das in mehreren Werkgruppen zur Anwendung gelangte.

8 • Cage, 2006

Gerhard Richter hat mit sechs grossformatigen Leinwänden einen eindrucksvollen Zyklus geschaffen: *Cage*. Die Gemälde nehmen in Format und Farbe wie auch hinsichtlich des Bildraums aufeinander Bezug. Die belebten Oberflächen weisen Kratz- und Rissspuren auf und mögen vielleicht an Landschaften oder verwitterte Wände erinnern. An den abgeschabten und aufgerissenen Stellen zeugen Gelb-, Rot- und Blautöne von einem mehrschichtigen Farbauftrag. Die durchscheinenden Farbreste wecken den Wunsch, die oberste Ebene abzutragen, um verdeckte Spuren wieder freizulegen. Dieses Aufspüren der unteren Schichten wird erschwert durch dichte Farbschlieren, die neben den opaken Stellen ein Durchdringen bis zu den Buntfarben verhindern. Über die Entstehung der *Cage*-Bilder berichtete der Künstler, er habe damals bei der Arbeit im Atelier Musik des amerikanischen Komponisten John Cage gehört. Der Titel des Zyklus verweist jedoch nicht auf einen benennbaren Bildinhalt, sondern deutet vielmehr an, dass Richter zwischen seinen malerischen und Cages musikalischen Schöpfungen bestimmte Gemeinsamkeiten erkannte. Durch den Einsatz verschiedener Zufallsmethoden entziehen beide Künstler die Entstehung ihrer Werke der bewussten Kontrolle und schaffen Raum für spontane und unabsehbare Ergebnisse.

9 • Seestück, 1975
Eisberg im Nebel, 1982

Als Bildvorlagen für diese geheimnisvollen Landschaften dienten Fotografien, die Gerhard Richter selbst aufgenommen hatte. In der dunstigen Atmosphäre des *Seestücks* sind die Elemente Wasser und Himmel kaum voneinander zu unterscheiden. Lediglich ein nebelverhangener Streifen am Horizont und ein Stück Himmelsblau am linken oberen Bildrand bieten Orientierungspunkte. In *Eisberg im Nebel* ist der Übergang zwischen Meer und Wolken durch den mächtigen Eisblock etwas klarer definiert, jedoch bleibt dessen wahre Dimension und Wuchtigkeit hinter den Nebelschleiern verborgen. Diese Ausblicke auf offener See halten fest, was mit Händen nicht zu greifen ist – die Bewegungen der Wellen, das Vorbeiziehen des Nebels, die Auflösung und das Kumulieren der Wolken. Entstanden sind die Fotografiavorlagen 1972 auf einer Reise nach Grönland, die für Richter ein wichtiger Anstoss für seine Seelandschaften war. Der Betrachter dieser Seestücke befindet sich mitten auf dem arktischen Meer, eine Position, die Bewunderung, Staunen und Furcht gleichermaßen auszulösen vermag. Auf solche subjektiven Empfindungen zielten auch die Künstler der Romantik, indem sie geheimnisvolle Landschaften zur Projektionsfläche ihrer Sehnsüchte machten. Inspiriert wurde Richter nach eigener Aussage durch die Polarbilder des Romantikers Caspar David Friedrich, dessen erhabene Naturdarstellungen in den Gemälden *Seestück* und *Eisberg im Nebel* nachklingen.

10 • *Grau*, 1975

Die acht Bildtafeln der Serie *Grau* formieren sich zu einem eindrücklichen Raum. Sie sind so arrangiert, dass sie dem kleinformatischen Portrait *Ella* (11•) gegenüberstehen.

In den 1970er-Jahren experimentierte Gerhard Richter mit Farbtafeln, das heisst mit streng voneinander getrennten Farben, die er in geometrischen Rastern kombinierte (vgl. *1024 Farben*, 1•). Dann begann er, die Farben miteinander zu verbinden, und es entstanden die abstrakten Bilder. Diesen Prozess führte der Künstler schliesslich so weit, dass aus dem Vermischen der Buntfarben ein monochromes Grau hervorging. Die Verwendung dieser Farbe sieht er nicht in Ablehnung des künstlerischen Schaffens, sondern im Gegenteil als Experiment mit den sich durch das Grau eröffnenden möglichen Variationen und spezifischen Qualitäten. Auf die Frage »Warum verschmähen Sie die Farbe?« antwortete Richter: »Grau ist doch auch eine Farbe – und manchmal ist sie mir die wichtigste.«

Die Werke aus dem Museum Abteiberg Mönchengladbach markieren den Höhepunkt jener Schaffensphase, in der sich Richter mit monochromen grauen Gemälden befasste. Durch ihren unscheinbaren und nüchternen Ton wecken sie weder heftige Emotionen noch beziehen sie eine bestimmte Position – eine Qualität, die dem Künstler die Möglichkeit bot, Meinungslosigkeit, Aussageverweigerung und Gestaltlosigkeit, schlicht das Nichts, zum Ausdruck zu bringen.

11 • *Ella*, 2007

Einen Kontrapunkt zu den monochromen Graufächern bildet das kleinformatische Portrait *Ella*, in dem Gerhard Richter die Technik des Verwischens anwendete. Der rot-schwarze Hintergrund, der gesenkte Kopf des Mädchens und ihr rosa Shirt mit grünem Kragen verschwimmen hinter einer gleichmässig bearbeiteten Oberfläche. Bereits in den 1960er-Jahren bediente sich Richter dieses Verfahrens, das er später in einem Interview beschrieb: »Die Verwischung macht die Bilder ein bisschen vollkommener. Wenn sie nicht verwischt sind, sind so viele Details nicht gelungen, und das Ganze stimmt auch nicht. Dann kann die Verwischung helfen, das Bild unangreifbarer zu machen, entrückter, verschleierter.«

12 • Acht Lernschwwestern, 1966

Diesen Portraits diente als Vorlage ein Zeitungsausschnitt, in dem die Fotos von acht Lernschwwestern aus ihrem Schuljahrbuch abgedruckt waren. Begleitet wurden die Abbildungen von folgender Bildunterschrift: »Fieberhaft fahndet die Polizei von Chicago nach dem Massenmörder, der aus bisher ungeklärten Motiven am Donnerstag in einem Wohnheim acht Lernschwwestern auf bestialische Weise ermordet hat [...]. Eine neunte Schwester hatte sich verstecken und später die Polizei benachrichtigen können.«

Die Darstellung in Schwarz-Weiss, die Positionierung der Köpfe auf der Bildfläche sowie die unscharfen Silhouetten lassen augenblicklich den formalen Zusammenhang des Zyklus hervortreten. Da den Bildern die erklärende Beschriftung genommen wurde, bleiben die ihnen zugrunde liegenden dramatischen Ereignisse im Dunkeln. Aus dem Kontext des Zeitungsartikels gelöst, verweisen die Bilder nicht mehr auf einen bestimmten Inhalt, sondern erzeugen eine eigene, rein visuelle Botschaft. Die verschwommenen Umrisse der jungen Frauen, ihr starrer Blick und das zur Grimasse gefrorene Lächeln wirken geisterhaft und unwirklich – so vermögen die Portraits, ein Gefühl von Unbehagen und Beklemmung im Betrachter auszulösen und eine beunruhigende Ahnung in ihm zu wecken.

13 • Verkündigung nach Tizian, 1973

Während eines Venedig-Aufenthalts 1972 sah Gerhard Richter in der Scuola Grande di San Rocco Tizians Gemälde der *Verkündigung*, für das er sich sehr begeisterte: »Ich wollte es für mich haben, für meine Wohnung, ich wollte es also kopieren, so gut es geht. Aber es gelang mir nicht, eine halbwegs ansehnliche Kopie zu machen. Danach malte ich die fünf Variationen der Verkündigung, die nicht viel mit der Tizianischen Verkündigung zu tun haben, aber mit denen ich ganz zufrieden war.«

In allen fünf Versionen hat Richter die durch das Vorbild vorgegebene Aufteilung in eine linke Bildzone mit dem Engel und eine rechte mit Maria in freier Form übernommen. Auch wenn sich die Figuren zusehends in abstrakte Farbstrudel auflösen, bleibt durch das Festhalten an den Rot-, Blau- und Schwarztönen der Bezug zum ursprünglichen Motiv gewahrt. Im Unterschied zu den *Acht Lernschwwestern* geht es in der Tizian-Serie nicht um die Suche nach der formalen Ähnlichkeit des Sujets, sondern um das Verhältnis eines Themas zu den Möglichkeiten seiner Variationen. In steigenden Abstraktionsgraden näherte sich Richter dem Renaissancebild an. Das Gemälde mit der stärksten Unschärfe ist nicht etwa die letzte, sondern die zweite Fassung. Die erste und die zweite Version stecken so den Rahmen ab für die »fehlenden« Zwischenschritte. Gleichzeitig wird das unschärfste Bild nicht zum endgültigen Ergebnis des schöpferischen Prozesses, sondern zu einer möglichen Lösung unter vielen.

14 • Bach, 1992

In den Bildern des *Bach*-Zyklus wurde mit der Rakel ein streifenartiges Gewebe auf die Leinwand aufgetragen. Der Wechsel von scharfkantigen Rändern und lang gezogenen Farbbahnen lässt den Duktus der Rakel hervortreten und verleiht den Bildern ihre Struktur. Verschiedene Ebenen aus sich vermischenden Primärfarben geben zu erkennen, dass Gerhard Richter die noch nassen Farben wiederholt aufgetragen und abgekratzt und dabei das Verhältnis von Vermischen und Überlagern immer wieder neu überprüft hat. Jeder dieser Schritte verändert den Charakter der Komposition und fördert Spuren zutage, die den Malprozess als solchen zur Schau stellen. Die verwischten Flecken und die Streifen suggerieren eine gewisse Schnelligkeit, das Haften oder Nichthaften der Farbe, den Zufall. Das Arbeiten mit der Rakel macht es unmöglich, das Endergebnis exakt vorherzusehen. Richter selbst beschreibt dieses Vorgehen als »eine gute Technik, um die Überlegung auszuschalten. Bewusst kann ich nicht berechnen, was kommt. Aber unbewusst ahne ich es doch. Das ist ein schöner Zwischenzustand.«

15 • Betty, 1988

Den vier grossformatigen Gemälden des *Bach*-Zyklus sind zwei stille Portraits junger Frauen gegenübergestellt, die beide Anmut und Intimität ausstrahlen. Der experimentelle Umgang mit dem Medium der Fotografie sowie der familiäre Charakter des Sujets haben Bilder mit warmen Farbtönen und sanfter Lichtführung hervorgebracht. Die Verwendung solcher privater Bildvorlagen steht derjenigen des in Zeitungen gefundenen Materials – wie beispielsweise bei den *Acht Lernschwwestern* (12 •) – diametral entgegen. Gerhard Richter hat Betty im Moment einer Körperdrehung eingefangen. Sie lehnt sich zum Betrachter hin, ihre Schulter scheint zum Greifen nahe. Die zurückgekämmten Haare, die Textur und das Blumenmuster des Bademantels sind äusserst präzise gemalt, während der Hintergrund einfarbig und leer ist. Der Kopf Bettys ist entschieden nach hinten gerichtet; worauf ihr Blick zielt, bleibt jedoch unklar. Durch die Gleichzeitigkeit von körperlicher Nähe und Abwendung verbinden sich Vertrautheit und Distanz in einer Figur: »Der abgewendete Kopf«, so Richter, »bringt zwar etwas plakativ das Geheimnisvolle in das Portrait, aber das Eigentliche, was da zur Wirkung kommt, ist doch vielmehr eine schmerzliche Wehmut über Verlust und Trennung und was da so in die Richtung geht. Als ich es malte, war mir das natürlich gar nicht bewusst.«

16 • Lesende, 1994

In diesem Portrait sucht Gerhard Richter bewusst die Nähe zu Jan Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* (um 1659). In beiden Fällen ist eine junge, lesende Frau im Profil zu sehen. Helles Licht fällt von oben in den Raum und modelliert sanft die Figur vor dem dunklen Fond. Der reduzierte, diffus angedeutete Raum wird durch eine schemenhafte Türe im Hintergrund begrenzt. Die jugendliche Leserin ist ganz in ihre Lektüre versunken und strahlt ein Gefühl von kontemplativer Ruhe und privater Innerlichkeit aus.

17 • *Wald*, 2005

Der zwölfteilige *Wald*-Zyklus behauptet sich an der Grenze zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei. Vertikale und horizontale Striemen, Linien und Farbbänder strukturieren die Bildflächen vor verdunkelten Hintergründen. Abrupt ansetzende und abbrechende Schleifspuren durchfurchen die Leinwände. Raumtiefe wird mittels übereinanderliegender Schichten evoziert. Dunkle und geheimnisvolle Szenarien offenbaren sich als Möglichkeitsräume für eigene Entdeckungen.

Insbesondere in der Zeit der deutschen Romantik ist der Wald als Bildmotiv stark verankert. Als sinnstiftende Gegenwelt und Sehnsuchtsort ist er prädestiniert für das Irrationale und Mystische. Gerhard Richters *Wald*-Zyklus lässt einen Raum vielschichtiger Emotionen entstehen, der die grosse Spannung zwischen Verlorenheit und Geborgenheit spürbar macht. In den mächtigen Gemälden wird das Schaffen des Malers, sein Suchen und Experimentieren während des Malprozesses, sinnlich nachvollziehbar. Richter selbst benennt das Gefühl der Ratlosigkeit als »stärkste Motivation zum Malen und beim Malen. Der Wald hat ja allgemein eine besondere Bedeutung, in Deutschland vielleicht noch mehr als anderswo. Im Wald kann man sich verirren, verlassen sein, aber auch geborgen fühlen, im Dickicht gefangen. Ein schönes romantisches Thema.«

18 • *4900 Farben*, 2007

Gerhard Richters *4900 Farben* transformieren diesen Ausstellungsraum in ein überdimensionales Farbspektakel. Das Werk stammt aus demselben Jahr, in dem auch sein monumentales Fenster im südlichen Querhaus des Kölner Doms enthüllt wurde. Von jeglicher abbildenden und erzählerischen Funktion entbunden, vollkommen abstrakt, bestimmen die zusammengefügten Farbtafeln die Atmosphäre des Raumes. Die Aufrasterung der Einzelfarben folgt einem Arbeitsprinzip, welches Richter erstmals 1966 bei seinen Farbtafeln angewandt hatte und das in den 1970er-Jahren um das Zufallsverfahren erweitert worden war (vgl. 1•). Jede einzelne Tafel setzt sich aus »25 gleich grossen, mehr oder weniger verschiedenfarbigen Quadraten« zusammen, die »auf kleinen Alu-Dibond-Platten (97x97x2 mm) im Spritzverfahren als Lack aufgetragen« worden sind. *4900 Farben* besteht aus 196 Tafeln, die in unterschiedlichen Konstellationen kombiniert und angeordnet werden können. Indem Richter sich industrieller Methoden zur Herstellung der quadratischen Farbtafeln bedient und in der Nutzung des Zufallsprinzips jegliche Handschriftlichkeit vermeidet, untergräbt er das Prinzip der persönlichen Autorschaft. Der konzeptuelle Aspekt dieser Arbeit wird deutlich in der zufälligen Verteilung der zahllosen kleinen Farbquadrate und der wechselnden Zusammenstellung der Einheiten zu einem Ganzen.

19 • Tote, 1988

Aus dem Zyklus **18. Oktober 1977, 1988**

Der Titel dieses 15-teiligen Zyklus, auch *Baader-Meinhof-Zyklus* genannt, geht zurück auf die Begebenheiten rund um die Terroristengruppe der Roten Armee Fraktion (RAF), die sich in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim ereignet hatten. Nachdem Ulrike Meinhof, Mitgründerin der RAF, am 9. Mai 1976 erhängt in ihrer Zelle aufgefunden worden war, starben in der Nacht zum 18. Oktober 1977 drei weitere in Stammheim inhaftierte RAF-Mitglieder – Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe. Den Untersuchungen zufolge hatten sie Selbstmord begangen. Elf Jahre danach verwendete Gerhard Richter Bildmaterial, das er zu diesem Thema recherchiert hatte, als Vorlage für seinen Gemäldezyklus.

Die Bilder der Leichname der Inhaftierten lösen beim Betrachter eine grosse Betroffenheit aus. In der Malweise mal klarer, dann wieder diffuser und verwischter, entziehen sie sich der visuellen Eindeutigkeit. Das *Jugendbildnis* Ulrike Meinhofs (SAAL 11) steht im grösstmöglichen Kontrast zu den drei Darstellungen der Toten. Die unterschiedlichen Formatgrössen und die Variationen in den Bildern der Ulrike Meinhof wirken wie Versuche, die Unfassbarkeit des Todesereignisses zu begreifen. Das kleinste Format des Zyklus ist am undeutlichsten gemalt. Trotz der unmittelbaren Sicht auf Kopf und Schultern wird dem Betrachter nur ein verschleierter Blick auf den Körper der Toten gewährt. Wir befinden uns inmitten eines Stücks Zeitgeschichte, dessen Verbildlichung Richter nicht als politischen Akt, sondern als Darstellung menschlicher Tragik auslegt: »Es ist Trauer, aber ich hoffe, man sieht, dass es Trauer um Menschen ist, die so jung und so sinnlos gestorben sind, für nichts.«

20 • Plattenspieler, 1988

Aus dem Zyklus **18. Oktober 1977, 1988**

Das *Plattenspieler*-Gemälde besitzt innerhalb des *Baader-Meinhof-Zyklus* eine besondere Funktion. Als einziges Bild zeigt es einen einzelnen Gegenstand, der jedoch im Verlauf der Geschehnisse vom 18. Oktober 1977 eine grosse Rolle spielte: Der Plattenspieler diente Andreas Baader als Versteck für seine Todeswaffe. Die Banalität des Objekts ist unter den Umständen seiner Verwendung mit Bedeutung aufgeladen, sodass es zu einem wichtigen Bestandteil der Ereignisse um die Todesfälle der RAF-Mitglieder wird. So erhält dieses Bild eine inhaltliche Brisanz, die mit der Harmlosigkeit der Stillebendarstellung kontrastiert.

21 • Abstraktes Bild, 1988

Holger Meins, Mitglied der Roten Armee Fraktion, war aus Protest gegen seine Haftbedingungen in einen wochenlangen Hungerstreik getreten, an dessen Folgen er am 9. November 1974 starb. Gerhard Richter hatte ursprünglich eine Darstellung des Toten in den Zyklus des *18. Oktober 1977* aufnehmen wollen, jedoch das Werk letztlich abstrakt übermalt. Durch das Auftragen mehrerer Farbschichten ist das Bildnis des verstorbenen Meins unkenntlich gemacht worden.

SAAL 11

22 • Decke, 1988

Zu dem Gemälde *Erhängte*, das ebenfalls in diesem Raum zu sehen ist, hatte Gerhard Richter die vorliegende zweite, gleich grosse Fassung angefertigt, die er schliesslich aus dem Zyklus entfernte und abstrakt übermalte. Die Farbe in ihrer porösen Struktur scheint den Bildträger zu zersetzen und das ursprüngliche Motiv auf diese Weise zu verunklären.

23 • 7 Scheiben (Kartenhaus), 2013

7 *Scheiben (Kartenhaus)* und das in SAAL 4 präsentierte Werk *12 Scheiben (Reihe)* sind die jüngsten von mehreren Glasarbeiten, mit deren Realisierung Richter 1967 begonnen hat. Das »freie« Stehen der gläsernen Scheiben im Raum vermittelt den Eindruck eines Ablösens der (Bild-)Flächen von den Wänden. Die spiegelnde Wirkung der aneinandergelehnten, sich gegenseitig stützenden Glasscheiben wird durch eine feine Beschichtung verstärkt, die zugleich ihre Transparenz etwas verringert. Immer wieder beschäftigt sich Gerhard Richter mit der Frage nach der Bedeutung von Abbildhaftigkeit und der Verschleierung derselben. Er selbst beschreibt die Glasobjekte als »Tore zum Nichts«. Die absolute Leere kann es bei den Glasobjekten jedoch nie geben. Flächen werden verdoppelt, verkehrt und zerschnitten. Der Betrachter wird Teil des sich ständig verändernden, nur temporär existierenden Bildraums, der gleichzeitig einen architektonischen Raum konstruiert. Das Kippen der Scheiben aus der Vertikalen unterstreicht die Fragilität des Materials und die prekäre Balance. Glas hat für Gerhard Richter einen Symbolgehalt als Zeichen der Unmöglichkeit von Erkenntnis. Auf einer Skizze notierte er: »Glas – Symbol (alles sehen / nichts begreifen).«

24 • Doppelgrau, 2014

Mit den vielfältigen medialen Eigenschaften von Bild, Spiegel und Glasscheibe befasst sich Gerhard Richter vermehrt seit 1981. In seiner jüngst entstandenen Arbeit *Doppelgrau* hat er die spezifischen Qualitäten monochromer Gemälde und spiegelnder Flächen zusammengeführt und auf diese Weise das Bild als Illusionsraum neu thematisiert. Die graue Farbe evokiert zunächst eine Art Leerstelle, die Abwesenheit bildlicher Repräsentation. Jedoch werden diese monochromen Farbräume durch das Hineinholen der sich darin spiegelnden Betrachter und umgebenden Raumfragmente immer wieder gefüllt. Die visuelle Teilhabe des Betrachters an den Bildern verhindert, dass diese als statische Objekte wahrgenommen werden. So setzt sich Richter in *Doppelgrau* einmal mehr mit der Relation zwischen Bild, Raum und Betrachter auseinander.

Saaltexpte: Diana Blome, Regine Bungartz, Janine Schmutz
Redaktion: Diana Blome, Daniel Kramer
Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an
fondation@fondationbeyeler.ch

FB NEWS www.fondationbeyeler.ch/news

f www.facebook.com/FondationBeyeler

t twitter.com/Fond_Beyeler

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel
www.fondationbeyeler.ch



Begleitend zur Ausstellung erscheint der Katalog **Gerhard Richter: BILDER / SERIEN** in deutscher und englischer Sprache mit Texten von Georges Didi-Huberman und Dieter Schwarz sowie einem Interview von Hans Ulrich Obrist mit Gerhard Richter. 192 Seiten, 225 Abbildungen, CHF 62.50

Art Shop: <http://shop.fondationbeyeler.ch>

Für projektbezogene Zuwendungen danken wir der René und Susanne Braginsky-Stiftung sowie der Sammlung Froehlich.

Auch danken wir dem Unternehmen Novartis für seinen generösen Beitrag zur Realisierung der Ausstellung.

VORSICHT : Kunstwerke bitte nicht berühren!

- GERHARD RICHTER**
- SAMMLUNG BEYELER** sowie Werke der DAROS COLLECTION

