Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 19: Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger

Artikel: Gerhard Richter

Autor: Thorn-Prikker, Jan / Gerhard, Richter / Iezzi, Daniel Anthony

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680126

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GERHARD RICHTER

JAN THORN-PRIKKER

Wer angelockt vom Ruhm des etablierten Malers Gerhard Richter dessen Ausstellung im Krefelder Museum Haus Esters betritt, nicht ahnend, was sich hinter dem lakonischen Titel «18. Oktober 1977» verbirgt, den wird diese Ausstellung wie ein Schlag treffen. Er betritt ein Totenhaus.

Gleich im Eingangsraum läuft der Besucher auf zwei grossformatige Gemälde von nur winziger Unterschiedenheit des Ausschnitts. Scheinbar Bildwiederholungen. Grau, dunkel vermalt, trifft er auf das Bild eines am Boden ausgestreckt liegenden Toten. Kein Name, keine Details. Das Bild wirkt wie ein abgemaltes, mit Unschärfen verschleiertes Polizeifoto, aber es ist offensichtlich mehr und anderes. Ein Gemälde. Nur ein Gemälde?

Fassungslos erkennt man, das Gemälde zeigt Andreas Baader, auch wenn man dieses Bild so nie zuvor hat sehen können. Die Ausstellung nennt keinen Namen. Der Titel des Bildes «ERSCHOSSENER» ist ebenso nüchtern wie präzise und lässt doch alles im unklaren. Mord oder Selbstmord, nichts wird hier falsch aufgeklärt. Unklarheit gehört zur Sache. Man meint vor einem verbotenen Bild zu stehen. Wie ungebetene Erinnerungen springt einen eine unerledigte Thematik der unmittelbaren Zeitgeschichte an, wo man doch nur eine Ausstellung ansehen wollte. Keines der blutrünstigen Stichworte Stammheim, Terror, RAF fällt. Nüchtern bilanziert der Maler in einem Zyklus von 15 Bildern, die alle im vergangenen Jahr entstanden, ein Thema, das mit äusserster Emotionalität besetzt ist.

Gegenüber hängt das Bild eines leeren Raumes. Titel: ZELLE. Auch dieses Bild wurde nach dem Vor-Bild einer Fotografie gemalt, der es als Gemälde in nichts mehr ähnelt. Die scharfen Konturen der Vorlage wurden grau vermalt. Von oben nach unten ist dieses Bild von stürzenden Linien zerrissen. Wie ausgewaschen wechselt die Farbe von leerem Grau bis zu grellem Weiss. Flimmernd wirkt es wie eine Bildstörung. Man meint ein Bücherregal zu sehen. Die malerische Technik verwandelt es zu einem Gitter aus Büchern. Daneben ein schwarzes Dreieck, wahrscheinlich der Schatten eines Türeingangs. Ein

JAN THORN-PRIKKER arbeitet für verschiedene Zeitschriften und Rundfunkanstalten. Er lebt in Bonn.

18. OKTOBER 1977

Schatten wie das Messer eines Fallbeils. Kein Weg führte durch diese Tür mehr ins Freie. Die Zelle, ein Raum ohne Boden, rutscht unter den Füssen weg, bodenlos, ein Ausweg ins Nichts. So könnte der letzte Blick der Toten ausgesehen haben. Eine Zelle wie ein Hinrichtungsinstrument. Das Gefühl eines Raumes, der morden kann.

Noch immer vom gleichen Standpunkt blikkend, kann man in Krefeld ein weiteres Bild sehen. Das grösste Bild des Zyklus, 2 Meter mal 3,20 Meter. Auf den ersten Blick ein abstraktes Bild, wie man es von Gerhard Richter kennt. Nähert man sich, dann verschwimmt es, wird immer undeutlicher. Der klare Blick braucht Distanz. Hat man den Titel gelesen, springt es um. BEERDIGUNG. Schlagartig sieht man die Szene, die die Öffentlichkeit zerriss. Stuttgart. Dornheckenfriedhof 1977. Die unwürdigste Beerdigungsszene der deutschen Nachkriegsgeschichte. Das beinahe verbotene Begräbnis, das Heinrich Böll an eine klassische Tragödie erinnerte.

Unschärfer als alle anderen ist es zugleich rätselhaft klar. Ein oszillierendes Bild, ein Balanceakt. Es erinnert an die malerische Dynamik der Werke Jackson Pollocks, denen jede ästhetische Harmlosigkeit fehlt. Es will den Betrachter verschlingen. Ein Bild der Bewegung. Ein im Stillstand gemalter endloser Trauerzug. Es ist auch ein ganz und gar kaltes Bild. Ein Winterbild, dessen Grau an die Farbe von Wehrmachtsuniformen denken lässt. Diese Beerdigungsszene ist auch ein Kriegsbild. Russlandfeldzug – und doch nur die Schlussszene eines unmöglichen Guerillakriegs, der ein Jahrzehnt BRD-Geschichte schrecklich verformt hat.

Grau als Farbe schliesst die 15 in Krefeld gezeigten Bilder zu einem Zyklus zusammen. Ein Grau, dessen vermalte Schleier aufreissen können bis zu schmerzlich grellem Weiss oder sich verdunkeln in tiefes Schwarz. Der Zyklus wird abgeschlossen durch die dreifache, mit leichten Formatveränderungen ausgeführte Wiederholung ein und desselben Bildes mit dem wiederum namenlosen Titel: TOTE. Es zeigt den Kopf einer am Boden liegenden Frau von der Seite. Nur eine schemenhafte Linie am Hals deutet die Todesart an. Erhängt. Die Kopfhaltung, unnatürlich gerade, lässt an die Haltung ägyptischer Skulpturen denken, an deren auf-

rechten Gang, und zeigt doch nur ein zerbrochenes Genick. Eine tote Revolutionärin auf der Bahre. Die Malerei löst die Gesichtszüge unmerklich auf, sie hat die Qualitäten der Porträts von Francis Bacon. Der Blick der nach oben gerichteten geschlossenen Augen sieht die tiefe Schwärze nicht mehr, die der Maler über sein Bild gelegt hat, als wäre es ein Totentuch.

Gerhard Richter ist hier die moderne Version eines Triptychons gelungen. Eine Bildfolge kleiner werdender Bilder. Letzte Bilder eines reissenden Films. Nirgendwo sind Richters Gemälde pathetisch, nirgendwo polemisch oder phrasenhaft, aber an dieser Stelle zeigt die Kunst dieses bürgerlichen Malers die Achtung vor einem radikalen Gegner, die die bürgerliche Gesellschaft nicht finden konnte. Hier durchbricht seine Kunst die falsche Alternative zweier Sackgassen, der staatlich erzwungenen Distanzierungsrituale und der naiv-trotzigen Identifikation.

Noch einmal funktioniert Malerei als Schock. Das rechtfertigungslos gezeigte Bild stellt die anachronistische Frage nach der «Malerei als moralischer Handlung» (G. Richter). Jedes einzelne Bild stellt sich dabei in Frage. Eine Frage, die einer Gegenwartskunst gut täte, in der scheinbar alles erlaubt ist. Solch eine Haltung hat der Kunstbetrieb sich längst abgewöhnt. Kunst ist, was Künstler machen.

Als Kunst sind diese Bilder eine heilsame Zumutung. Sie brechen die Regeln des Salon-Spiels, zu dem Kunst in dieser kulturlosen Kulturgesellschaft verkommen ist. Sie fordern ihre Betrachter malerisch und thematisch gleichermassen heraus, weil sie sich jeder Konsumierbarkeit verweigern. Welten liegen zwischen den Vorlagen der Zeitungsbilder, nach denen sie entstanden. Die sind nur als Information getarnter, schlecht verdeckter, sadistischer Voyeurismus. Die Kunst folgt ihren eigenen Regeln. Niemand wird hier bedient.

Gerhard Richter, der Maler ohne Botschaft, der Perfektionist reinen Malens, der Zyniker, der angeblich den Stilbruch zum Stil erhoben hat, als wäre Beliebigkeit sein Ziel, gelingen hier riskante Bilder. Gerade weil er nur als Maler reagiert, gelingt es ihm, den barbarischen Ritualen der Politik zu entkommen. Das Unbeteiligte, das Kalte, der analytische selbstreflektierende Geist seiner Malerei ermöglichte es ihm, nicht an diesem Thema zu scheitern. Weil er unanfällig ist für das Pathos der Ideologie, immun gegen Botschaften und Politkitsch, ist es ihm gelungen, ein Stück Zeitgeschichte in seinem Zyklus einzufrieren und dabei Tabus für die Betrachtungsdauer der Werke zu sprengen.

In Gerhard Richters Œuvre stellen diese Bilder, die vieles fortführen, was man von ihm kennt, dennoch eine neue Stufe dar. Sie halten sich nicht ans geheime Abbildverbot der Gegenwartskunst für zeitgeschichtliche Sujets. Richter riskiert den Versuch einer Historienmalerei, nachdem deren Tradition längst zerrissen schien. Schon lange ist die Kunst der Gegenwart kein Spiegel der Gegenwart mehr. Seinem Zyklus ist eine radikale Kritik zeitgenössischer Kunst eingeschrieben, die ihre Autonomie mit dem Preis gänzlicher Gewichtlosigkeit bezahlt hat. In einer Tagebuchnotiz schreibt er 1984: «Was unsere Zeit ausmacht und tatsächlich lebendig erhält, ist... dieser Salon-Müll, den wir brauchen, in ungeheuerlichen Massen produzieren, den wir diskutieren, kommentieren, in Ausstellungen, Texten, Filmen dokumentieren, der das geistige Leben unserer Zeit ist, 'Zeitgeist' ist... Kunst im eigentlichen Sinne existiert trotzdem, ist kaum oder jedenfalls nicht mit Sicherheit erkennbar, hat immer existiert, wirkt weiterhin als höchste Sehnsucht nach Wahrheit und Glück und Liebe oder wie man das alles auch immer nennen mag. Sie ist tatsächlich unsere vollkommenste Form unserer Menschlichkeit.»

Richters Kunst ist auch eine Kritik der «Unerträglichen Leichtigkeit des Seins», die der Epoche der Gegenwart so unangemessen ist wie nie zuvor. Die Ausstellung wirkt wie eine Erinnerung daran, dass der Schlaf der Vernunft ästhetisch und politisch auch heute noch Ungeheuer produziert.

GERHARD RICHTER / JAN THORN-PRIKKER
Gespräch über den Zyklus «18. Oktober 1977»

T.P. Ich möchte Sie nach der Entstehung der Bilder fragen. Alle sind nach Photo-Vorlagen gemalt. Sind Sie zuerst auf die Photos gestossen, oder hatten Sie zuerst die Absicht, dieses Thema zu behandeln und haben dann nach den Photos gesucht?

G.R. So was fällt zusammen, das Thema und die Bilder, die es sichtbar machen. Einige Photos lagen bei mir über Jahre, wie etwas Unerledigtes. Schwer zu sagen, wie es dazu kam, dass ich mich Ende 1987 wieder dafür interessierte, mir also weitere Photos besorgte und die Idee bekam, das zu malen.

T.P. Sie haben dann also breit gesucht, auch Photos von Anschlägen, Fahndungsphotos, alles aus diesem Kontext?

G.R. Ja alles, auch Photos aus dem Privatleben der RAF-Mitglieder, die Aktionen, die polizeilichen Sachen, alles was ich auftreiben konnte.

T.P. Ein ganz wesentlicher Teil Ihrer Arbeit lag also vor dem eigentlichen Malvorgang, bestand in Recherche und Planung der Bilder.

G.R. Dieser Teil ist sehr wichtig. Aber das ist eigentlich nichts Neues. Das haben früher die Maler ja auch gemacht. Die sind auch immer wieder in Landschaften gegangen und haben aus den Millionen Eindrükken den ganz bestimmten, definitiven Eindruck ausgewählt. Ich hatte ja auch jede Menge Photos. Es wurde dann immer enger, immer klarer, was wirklich zu malen ist.

T.P. Welche Kriterien haben Sie bei der Auswahl geleitet?

G.R. So was geht quasi unbewusst vor sich. Das klingt zwar ganz altmodisch und ist überhaupt nicht mehr «in». Heute werden ja Bilder nicht mehr gemalt, sondern ausgedacht. – Also, das Material, die ganzen Photos liegen sehr lange und werden wieder und wieder angesehen, und dann fängt man irgendwo an, und die Auswahl wird immer kleiner, die Auswahl der Photos, die malbar sein könnten.

T.P. Hatten Sie von Anfang an ein Vertrauen, dass das Thema «Terrorismus» malbar war?

G.R. Der Wunsch war da, dass das malbar sein möge, sein müsste. Aber es gab Themen, die das nicht waren. Als ich Mitte Zwanzig war, habe ich KZ-Photos gesehen, die mich sehr erschüttert haben. Mit Mitte Dreissig habe ich die gesammelt, photographiert und versucht, sie zu malen. Ich habe das aufgeben müssen. Dann habe ich die Photos so merkwürdig, scheinbar zynisch zusammengestellt in meinem «Bilderatlas».

T.P. Als ich im Düsseldorfer Katalog von 1986 gesehen habe, was Sie gemacht haben, ist mir ganz anders geworden. Sie haben KZ-Photos und Pornographie nebeneinandergestellt. Das erschien mir unerlaubt. Es hat mich schockiert – aber ich musste es auf eine schreckliche Weise verstehen. Für mich waren diese Photos der KZ-Opfer die ersten Photos, die ich als Jugendlicher von nackten Menschen gesehen habe. Das können Sie sich gar nicht vorstellen, was für eine schreckliche Verschränkung das für mich war. Ich besitze dieses Buch heute noch, aber ich kann es nicht mehr sehen. Ich will an diese Möglichkeit nicht mehr erinnert werden. Seitdem habe ich ein Gespür dafür, dass es Bilder gibt, die man einfach nicht machen darf. Für mich war das ein unfassbarer Zufall, dem Versuch einer solch ungeheuerlichen Kombination bei Ihnen zu begegnen. Hatten Sie nie das Gefühl, dass es ein Bilderverbot geben könnte?

G.R. Nein, das hatte ich nie. Schon deshalb, weil ich Photos immer als B i l d e r angesehen habe. Aber das Risiko dabei war mir schon klar, es gibt ja genügend schlechte Beispiele, wo sich jemand an ein grosses attraktives Thema hängt, und dann kommt irgendeine Albernheit heraus.

T.P. Tod, ein attraktives Thema?

G.R. Ja, die Leute warten doch bloss darauf, dass sie Leichen sehen. Sie sind ja begierig auf Sensationen.

T.P. Als ich Ihre Ausstellung in Krefeld sah, war mein erster Eindruck zwiespältig. Das geht zu weit, das darf man nicht malen. Mein zweiter Eindruck war noch entsetzter. Das ist ja ein Wunschbild, ein gemalter kollektiver Hasstraum. Es gab ja damals diese weitverbreitete Sehnsucht, gerade diese Gefangenen tot zu sehen. Eine Sehnsucht, die sich bei Naziverbrechern übrigens nie öffentlich artikuliert hat. Ich bin sicher, viele Menschen wollten 1977 genau diese Bilder sehen, die Sie jetzt gemalt haben. Können Sie meinen Eindruck verstehen, dass Sie einen Hasstraum gemalt haben?

G.R. Ich weiss zumindest, dass der Traum besteht. Bloss, er ist komplizierter. Wenn man diese Leute als Verbrecher gehängt sehen wollte, ist das nur ein Teil; hinzu kommt etwas, was allen eine zusätzliche Angst macht, nämlich, dass sie selbst Terroristen sind. Und das ist ja verboten. Also dieser Terrorismus in uns allen, der macht uns Wut und Angst, den will ich nicht, will ihn genausowenig wie den Polizisten in mir – wir haben ja nicht nur eine Seite, sondern sind immer beides: Staat und Terrorist.

T.P. Welche Bilder blieben ungemalt?

G.R. Eigentlich habe ich gerade die nicht-malbaren Bilder gemalt. Die Toten. Ich wollte ja anfangs mehr das ganze Problem, diese Wirklichkeit von damals, das Lebendige malen – also ich hatte eher an etwas Grosses, Umfassendes bei dem Thema gedacht. Dann hat sich das aber ganz anders entwickelt, eben zu Tod hin. Und das ist eigentlich gar nicht so unmalbar, im Gegenteil, Tod und Leid war ja immer ein Thema der Kunst. Es ist ja sowieso das Thema, das haben wir uns erst heute abgewöhnt, mit unserer netten Lebensweise.

T.P. Im gleichen Masse wie es aus der Kunst verschwunden ist, ist es in die Massenmedien eingegangen. Fernsehen und Zeitschriften leben zu einem grossen Teil von Mord und Verbrechen.

G.R. Ja, aber nur ganz oberflächlich. Dagegen vermitteln all die Medien wirklich kunstvoll und eindringlich ein Bild vom Glück und vom Komfort, und das wirkt wie eine Verpflichtung, das ist doch schon Erziehung, – zu etwas ganz Falschem, Unwirklichem. Dieser Zwang zum Glück, der ist gefährlich.
Wenn ich sehe, wie frühere Zeiten sich darstellten, dann fehlt dort dieses verlogene Glück.
Diese Bilder zeigen doch eher, wie schmerzvoll, leidvoll, wie gefährdet die Menschen sind. Das war realistischer, solche Vorbilder verbreiteten eben nicht die Illusion, dass es hier so schön sei. Das Schlimme an solchen Illusionen ist ja, dass sie die Menschen noch unglücklicher machen, die kommen sich ja ganz wertlos vor, abnorm, weil sie nicht so glücklich aussehen wie HB-Raucher oder was weiss ich.

T.P. Glück war früher eben eine jenseitige Kategorie.

G.R. Ja, aber vielleicht war das die kleinere Lüge als die, die das Glück hier und sofort verspricht, dieses Recht auf Glück, was der grösste Unsinn ist.

T.P. Hätten Sie als Maler eine Chance gehabt, Bilder zu diesem Thema zu erfinden, oder gibt es eine Art ästhetischer Notwendigkeit, solche Bilder nach Photo-Vorlagen malen zu müssen?

G.R. Ich halte es einfach für undenkbar, solche Bilder zu erfinden. Das ist heute nicht mehr möglich. Früher haben Maler jahrelang trainiert, dass sie Akte einigermassen erfinden konnten. Diese Fähigkeit gibt es heute nicht mehr, die ist weg.

T.P. Ich meinte etwas anderes, nicht den Verlust des technischen Vermögens, nicht das malerische Können. Ich frage, ob die Photographie ästhetische Normen setzt, die zwingend verhindern, dass man so ein Thema frei malt?

G.R. Ich kenne so ein Bild, von einem norwegischen Maler, irgendwie altmeisterlich, verlogen wie Werner Tübke.[1] – Also das Photo ist von einer solchen grundsätzlichen Unübertroffenheit, hat also die Malerei so verändert – da kann man schon gar nicht mehr drüber reden.

T.P. Was heisst unübertroffen? Für mich sind die Photos unübertroffen in ihrer Unmenschlichkeit. Jedermann würde sofort wegblicken. Photos halten einen unmöglichen Blick fest. Sie registrieren einfach. Schluss, Komma, Aus. Sie sind total unpersönlich. Um solche Bilder sehen zu können, braucht man eine Wand aus Glas vor den Augen, man braucht diesen Filter, den jedes Objektiv darstellt. In Wirklichkeit würde man diese Szene nicht aushalten.

G.R. Photos sind doch fast Natur. Und wir bekommen sie sogar frei Haus, fast so ungestaltet wie die Wirklichkeit, nur kleiner. Wir wollen doch diese schrecklichen kleinen Bilder sehen, sie ersparen uns vielleicht sogar die öffentlichen Hinrichtungen, vielleicht sogar die Todesstrafe. Wir brauchen das doch, denken Sie doch nur an Unfälle auf der

1) Werner Tübke, geboren 1929, einer der gegenwärtig bekanntesten Maler der DDR. Erschaffer von monumentalen Historienwandmalereien.

Autobahn, wie das fasziniert. Können Sie sich das erklären?

T.P. Weil wir überleben. Weil wir in dem Moment davongekommen sind. Weil wir als Zuschauer in einer privilegierten Rolle sind. Weil wir in dem Augenblick besonders stark erfahren, dass wir leben.

G.R. Das ist ein grosser Vorteil. Aber wir sehen auch unser eigenes Ende dort, das scheint mir auch sehr wichtig. Und Photos können das eben auch leisten, schon deswegen habe ich sie noch nie als unmenschlich empfinden können. Ich finde sie auch nicht schlechter als Bilder, sondern eben anders, sie haben eine andere Wirkung, direkter, anrührender, unmittelbarer.

T.P. Das finde ich jetzt verblüffend. Die Photos versteinern mich. Die Gemälde empfinde ich als Überhöhung, die Trauer zulässt. Ich finde, dass die Photos das nicht zulassen. Die sind blind in ihrer Verdoppelung.

G.R. Kann ich Ihnen ein Photo holen? Was ich hier ablesen kann – das Mitleid, das hier so direkt ausgelöst wird –, wie diese junge Frau hierliegt, all diese Details, die so viel erzählen, das hat doch ein Gemälde gar nicht so unmittelbar, das ist doch hier alles viel stärker.

T.P. Ich kann Benjamin Buchloh (im Katalog zur Ausstellung in Krefeld – Red.) nicht verstehen, wenn er schreibt, Sie würden den grausamen Blick der Polizeiphotos kritisieren.

G.R. Nein, darum ging es mir doch gar nicht.

T.P. Sie teilen ihn bis in Details. Sie partizipieren in Ihrer Malerei von dessen Grauen. Und dennoch ist das Gemälde etwas ganz anderes als das Polizeiphoto.

G.R. Es soll ja auch anders sein als das Photo. Vielleicht kann ich den Unterschied so benennen, hier bei diesem Beispiel würde ich sagen, das Photo löst Entsetzen aus und das Bild mit dem gleichen Motiv eher Trauer. Das würde auch meiner Absicht sehr nahekommen.

T.P. Hat der Tod dabei vielleicht eine Grösse, die er im Alltag unserer Zeit nicht mehr selbstverständlich hat? Mir selbst fallen immer wieder Nachrichten auf, die ich unter der Rubrik «Der unwürdige Tod» sammle. Da wird dann von jemandem berichtet, der unter eine Kehrmaschine gefallen oder in eine Kühltruhe geraten ist. Oder Senkrechtbestattungen aus Platzmangel auf Berliner Friedhöfen usw. Ich frage mich dann oft, ob die Redakteure merken, wie sie mit solchen Nachrichten unser Verhältnis zum Tod neu definieren. Solche Nachrichten sind für mich unsere Zeit. Versuchen Sie, an der Wahrheit dieser Grausamkeit Anteil zu haben?

G.R. Ganz im Gegenteil, ich will ja den vollen Ernst des Todes zeigen.

T.P. Warum dann die Verwischungen?

G.R. Ich male die Bilder zuerst sehr genau vom Photo ab, manchmal realistischer als die Vorlagen. Das geht mit einiger Erfahrung. Das ist dann natürlich ein unerträgliches Bild in jeder Hinsicht.

T.P. Das erinnert mich an Verfahren der Psychoanalyse. Als würden Sie eine Verdrängung zuerst zurücknehmen, um sie dann wieder herzustellen. Wenn Sie das Photo in einem viel grösseren Format malen, steigert sich damit auch seine Schrecklichkeit?

G.R. Zum Teil ja, denn es ist wie eine Wiederherstellung des Geschehens, schon durch die Lebensgrösse, in der es da entsteht, mit allen Einzelheiten.

T.P. Der Photograph braucht nur den Bruchteil einer Sekunde – Sie müssen ja stundenlang all diese Details herstellen.

G.R. Aber es ist ja Arbeit, damit meine ich, dass ich nicht stumm zusehen muss, sondern etwas tun kann. Das macht alles erträglicher.

T.P. Wie treffen Sie die Entscheidung über die richtige Grösse eines Bildes?

G.R. Ganz primitiv. Lebensgross.

T.P. Die Bilder der lebenden Gudrun Ensslin sind überlebensgross, zirka um einen Drittel grösser als real.

G.R. Ich weiss nicht, warum ich sie überlebensgross gemalt habe. Auch das Jugendbildnis von Ulrike Meinhof ist überlebensgross. Vielleicht war es ein hilfloser Wunsch –

T.P. dass das Leben grösser ist als der Tod? – Was ist mit dem Format der Beerdigungsszene?

G.R. Die konnte ich nicht lebensgross malen. Dann wäre das Bild achtzig Meter lang geworden. Das Bild ist zwar das grösste Bild der Ausstellung, aber im Vergleich zum Ereignis ist es klein.

T.P. Ohnehin besteht der Zyklus aus eher kleinen Bildern.

G.R. Was mir jetzt sehr recht ist, diese gewisse Schlichtheit, die ich als angemessen empfinde. Als ich vor zwei Jahren damit anfing, mich mit diesem Thema zu beschäftigen, dachte ich, das ist ein Riesenthema, das werden auch Riesenbilder. Danach ist es zwar ein Zyklus geworden, aber er ist nicht überdimensioniert, eher bescheiden.

T.P. Die RAF ist ja bei Ihnen vor allem eine Frauenbewegung.

G.R. Das stimmt. Ich meine auch, dass die Frauen da die wichtigere Rolle gespielt haben, sie haben mich auch viel mehr beeindruckt als die Männer.

T.P. Haben Sie sich nur als Maler mit dem Thema beschäftigt, oder brauchten Sie auch Wissen über die Personen, die Politik, die Ereignisse und den Kontext? Haben Sie Bücher zum Thema Terrorismus gelesen?

G.R. Ja, alles mögliche im Laufe der Zeit. Das Buch von Stefan Aust war sehr wichtig für mich. Also das Wissen, das Kennen der Personen war sozusagen die Grundbedingung für die Bilder.

T.P. Das Jugendbildnis der Ulrike Meinhof ist mir besonders aufgefallen. Es zeigt als einziges Bild ein RAF-Mitglied ausserhalb des Bannes dieser Politik. Das könnte ja jeder sein. Das ist rührend harmlos, geradezu sentimental. Ist das ein besonderes Bild?

G.R. Es hat schon eine bestimmte Funktion in diesem Zyklus, weil man es im Zusammenhang mit den anderen sieht. Aber die fünfzehn Bilder beziehen sich alle aufeinander.

T.P. Es gibt in Ihrem Werk immer auch einen antimalerischen Zug. Wenn mich Ihre Malerei diesmal an die unscharfen Bilder schlecht eingestellter Fernsehgeräte erinnert, stört Sie das?

G.R. Auf die Reproduktion trifft das sicher zu, auf die Bilder eigentlich nicht.

T.P. Wie lange arbeiten Sie an so einem Bild?

G.R. Das geht relativ schnell. Das heisst, das Auftragen der Farbe ist ein bisschen langwierig, eine Woche. Das Begräbnisbild hat länger gedauert, da waren so viele Details zu malen, aber ein Kopf, das ging in zwei Tagen. Die meiste Arbeit macht etwas anderes dabei – deshalb kann fast ein Jahr daraus werden.

T.P. Können Sie daneben noch etwas anderes malen? Brauchen Sie ein Gegengewicht, um die depressive Stimmung, die von solchen Bildern ausgeht, zu bremsen?

G.R. Es hat Unterbrechungen gegeben.

T.P. Aber Sie haben nicht gleichzeitig zum Beispiel an farbigen Abstraktionen gemalt?

G.R. Nein, das geht nicht. Eine Unterbrechung von einer Woche, so was geht. Ich habe meine Tochter einmal in dieser Zeit gemalt.

T.P. Hatte sie dann was mit dem Zyklus zu tun?

G.R. Nein, nichts. Es war mir nur interessant, dass das Portrait von Ulrike Meinhof so viel besser geworden war als dieses Bild.

T.P. War es für Sie von Anfang an klar, dass es ein grauer Zyklus werden würde?

G.R. Eigentlich ja.

T.P. Haben Sie je erwogen, auch die Opfer der Terroristen zu malen, zum Beispiel Hans-Martin Schleyer?

G.R. Nie.

T.P. Die Szene in der Victor-Statz-Strasse mit dem Kinderwagen als Hindernis für das zu stoppende Auto. Die abgedeckten Leichen der Fahrer auf der Strasse, den Mercedes?

G.R. Nein, nie. Dann könnte man ja nur noch so was malen. Das ist ja das normale Verbrechen, das normale Unglück, das täglich passiert. Was ich gewählt habe, ist doch ein exzeptionelles Unglück.

T.P. Was war das Exzeptionelle?

G.R. Erst mal der öffentliche Anspruch dieser Leute, eben das Nicht-Private, sondern die übergeordnete, also ideologische Motivation. Und dann die ungeheure Kraft, die erschreckende Macht, die eine Idee hat, die bis zum Tod geht, das ist für mich das Beeindruckendste und Unerklärlichste, dass wir Ideen produzieren, die doch fast immer nicht nur gänzlich falsch und unsinnig sind, sondern vor allem gefährlich. Religionskriege und was weiss ich, da geht es doch im Grunde um nichts, um reinen Quatsch – und das nehmen wir bitterernst, fanatisch, bis zum Tod. Also ich rede jetzt nicht von den faktischen Anliegen; dass Vietnamverbrechen bitterernst zu nehmen sind, das ist die ganz andere Seite.

T.P. Ist das Tragische dieser Personen, dass sie versucht haben, Täter zu sein? Dass die sich mit ihrer Ohnmacht nicht abfinden wollten, ist das nicht der überdeckte positive Kern dieser Menschen?

G.R. Ja, genau das ist die andere Seite, die ich natürlich sehe, bei aller Skepsis. Das wäre also das Moment von Hoffnung, was die Bilder auch haben sollten.

T.P. Hat Sie die Ideologie der RAF nie interessiert?

G.R. Nein, ich habe sie abgelehnt, als Ideologie, als Marxismus oder so. Mich interessiert etwas anderes, wie ich es eben versuchte zu sagen, also das Warum einer Ideologie, die so viel bewirkt, warum wir Ideologien haben, ob das eine unausweichliche, notwendige Eigenschaft von uns ist – oder eine überflüssige, nur hinderliche, lebensgefährliche, ein Wahn –

T.P. Dann wären die RAF-Toten für Sie Opfer ihrer Ideologie?

G.R. Ja sicher. Aber eben nicht Opfer einer ganz bestimmten Ideologie, von links oder rechts, sondern von ideologischem Verhalten allgemein. Das hat eher zu tun mit dem immerwährenden menschlichen Dilemma, ganz allgemein, revoltieren und scheitern –

T.P. Avantgarde ist ja bezeichnenderweise gleichermassen ein politischer und ein künstlerischer Begriff. Gibt es einen Bezug zwischen der Kunst und dem revolutionären Aufbegehren? Was interessiert einen etablierten bürgerlichen Künstler wie Sie an der RAF? Deren Taten sind es doch nicht?

G.R. Doch, die Taten. Weil da jemand mit grösster Radikalität etwas ändern will, was man ja nicht nur gut verstehen kann, sondern was man auch als die andere Seite der Medaille ansehen kann: Kunst wird ja auch manchmal radikal genannt, nur – sie ist es nicht t a tsächlich, sondern eben künstlich, völlig anders.

T.P. Ist Malerei ein Angriff auf die Wirklichkeit, der Versuch, etwas ganz Neues zu schaffen?

G.R. Sie ist allerlei – Gegenwelt, Entwurf oder Modell für etwas anderes, Berichterstattung; denn selbst wenn sie nur etwas wiederholt, kann es Sinn machen.

T.P. Wieder-holung, das ist doch im Grunde das Konzept dieser Bilder. Was kann man an der RAF mit Gewinn erinnern?

G.R. Es kann uns zu neuen Einsichten bringen. Und es kann auch der Versuch sein zu trösten, d.h., einen Sinn zu geben. Es geht doch auch darum, dass wir so eine Geschichte nicht einfach vergessen können wie Müll, sondern versuchen müssen, anders damit umzugehen, angemessen.

T.P. Mir kommt es so vor, als wären Kunstwerke in der Lage, die Wirklichkeit kurzfristig ausser Kraft zu setzen. Als bliebe durch sie wenigstens die Idee der Veränderung lebendig.

G.R. Ja, sicher. Mir wird nur manchmal angst bei den vielen Ansprüchen an die Kunst. Die ist doch auch eine ganz natürliche Eigenschaft von uns, die man so gesehen gar nicht in Frage stellen kann. Also man kann nicht sagen, weil es trotz Mozart KZ's gegeben hat, ist sie nutzlos, genausowenig wie dass nach Auschwitz keine Gedichte mehr möglich sind. Ich bin nur sicher, dass wir ohne Mozart und dergleichen gar nicht mehr leben würden.

T.P. Ich habe ein paar von den Gemälden mit den Photo-Vorlagen verglichen. Da sind schon sehr wesentliche Änderungen. Bei dem Zellenbild z.B. ist es am deutlichsten. Dieses Bild spricht ganz impulsiv zum Betrachter. Damals kam immer wieder das Argument, eine Zelle mit einem Plattenspieler, mit Büchern, nicht nur drei Büchern, sondern dreihundert, das sei komfortabel wie ein Leben im Hotel. Ich fand in Ihrem Bild die Wirklichkeit einer Zelle absolut nachvollziehbar getroffen. Die Hölle eines geschlossenen Raumes ohne Ausweg.

G.R. Dabei war ich anfangs sehr unsicher mit dem Bild, es schien mir zu vereinfacht. Alles was einem so durch den Kopf geht und was mit Mühe gemalt war, war dann weggestrichen. Aber es hält sich.

T.P. Die Bilder sind gleichermassen streng konzipiert und scheinbar dem Zufall überlassen. Das Motiv ist genau ausgewählt aus Hunderten anderen, aber die malerische Umsetzung geht scheinbar ganz eigene Wege –

G.R. – wie gegen meinen Willen, zumindest gegen das, was man sich so denkt.

T.P. Unterwerfen Sie sich einem Photo?

G.R. Es ist mein Ausgangspunkt.

T.P. Wollten Sie die Idee einer Zelle malen? Ich kann mir das nicht vorstellen.

G.R. Sicherlich beides. Also diese bestimmte Zelle und natürlich auch das, was Zelle bedeutet. Aber so was muss irgendwie automatisch gehen.

T.P. Sie ahnen etwas, Sie sehen, es stimmt oder es stimmt nicht? Aber Sie können es nicht formulieren.

G.R. Ich merke das bei abstrakten Bildern, wenn ich einmal einen besonders guten Text gelesen habe, der mir klargemacht hat, was ich da getan habe, und versuche das wieder so zu machen, da kommt nur Unsinn raus. Wenn ich nach Überlegung arbeite, das geht einfach nicht. Die Logik, die ein Bild hat, lässt sich erst nachträglich verbalisieren, konstruieren lässt sie sich nicht. Man sagt ja auch nach-denken. Ich merke immer mehr, wie wichtig das Unbewusste ist, das beim Malen stattfinden muss – als würde etwas geheim arbeiten. Man kann fast daneben stehen und abwarten, bis was kommt. Inspiration nannte man das manchmal oder «Einfall vom Himmel», es ist bloss viel nüchterner, und komplizierter.

T.P. Sind diese Bilder in Ihrem Werk etwas Neues? Sie haben bisher nie so gesellschaftlich aufgeladene Vorlagen gewählt, immer neutrale.

G.R. Das stimmt, ich hatte immer eine Scheu vor sogenannten politischen Themen, vor dem Spektakulären.

T.P. Aber Ihr ganzer Zyklus lebt doch vom Spektakulären der Ereignisse.

G.R. Und es ist ja eigentlich das Natürlichste der Welt, dass man die besonderen Ereignisse aufgreift. Es wäre doch absurd, wenn gerade das Tabu sein soll, was uns am meisten angeht. Dann würden wir ja nur noch Belanglosigkeiten produzieren.

T.P. Sie zeigen jetzt mit einer abfälligen Geste auf Ihre eigenen abstrakten Bilder.
Gehört es zu der neuen Qualität anderer Bilder, dass sie sich auf unmittelbare Zeitgeschichte einlassen? Das ist doch sehr riskant. Ich kann mir keinen Maler mehr vorstellen, der ein Thema wie Arbeitslosigkeit auch nur zu malen versuchte, immerhin eines der zentralen Probleme der Gesellschaft dieses Jahrzehnts. In den zwanziger Jahren wussten die Künstler noch, wie das geht. Heute weiss keiner mehr, wie man das malen könnte.

G.R. Ist ja auch sehr schwierig. Was sollte man zu Arbeitslosigkeit malen, wo das Thema doch so viel besser von anderen Medien behandelt wird.

T.P. Im Katalog «Overholland», 1987, haben Sie Tagebuchnotizen veröffentlicht, die mir in der Kompromisslosigkeit ihrer Diktion gut gefallen. Die Bitterkeit der Formulierungen war wohltuend im Gegensatz zu soviel Feuilleton-Unverbindlichkeiten. Ein Zitat: «25.11.82. Die ganze Kunstszene ist ein riesiges Theater der Armseligkeit, der Lüge, des Betrugs, der Verkommenheit. Elend. Dummheit. Unsinn. Es lohnt kein Wort darüber.» Sind solche Äusserungen nicht riskant? Sie sind doch Teil dieses Betriebs.

G.R. Deshalb habe ich sie ja nicht hier veröffentlicht, sondern in Holland, da liest es keiner.

T.P. Aber Veröffentlichung ist ja immer...

G.R. ...mein Wunsch, unbedingt erkannt zu werden. Ich bin nur ein bisschen feige.

T.P. Ein bisschen feige und ein bisschen mutig.

G.R. Anders liegt es mir nicht.

T.P. Wollen Ihre Bilder provozieren?

G.R. Also, langweilen sollten sie nicht!

T.P. Diese Bilder führen den Betrachter scheinbar systematisch von sich weg und gleichzeitig lassen sie ihn immer wieder mit all seinen Spekulationen auf ihren Ausschnitten auflaufen. Sie beantworten keine einzige der Fragen, die sie stellen. So etwas habe ich noch nie erlebt, dass sich ein Bild quasi systematisch selbst stört, den Betrachter von sich wegprügelt und zwingt zurückzukommen, um dann wieder alles von vorne zu beginnen. Manchmal hatte ich das Gefühl, vor unverschämten Vereinfachungen zu stehen. Schlussendlich erschien mir die Vereinfachung aber auch das Gelungene.

G.R. Das ist ja auch der Sinn dieser Arbeit, nicht einfach machen, aber zu einem Resultat kommen, zu einer Zusammenfassung. Erst mal nur für mich selbst.

T.P. Sehen Sie eine private Dimension?

G.R. Sicher. So ein Thema packt man ja nicht an, wenn man nichts damit zu tun hat – das ist schon Bedingung. Wichtig ist nur, dass die Bilder dann allgemein werden, sie sollten s i c h zeigen und nicht mich, das wäre schrecklich. Deshalb ist F o r m so wichtig – und das ist heutzutage schwierig.

T.P. Aber Sie versuchen es doch.

G.R. Ja, denn ohne Form hört die Verständigung auf, weil dann jeder irgendwas irgendwie vor sich hin labert,

was keiner mehr versteht und zu Recht keinen interessiert. Die Form, die wir heute haben im Kunstbetrieb, die also tatsächlich allgemeinverständlich ist, ist doch nur eine ganz äusserliche. Also die Vernissagen, der Handel, diese ganzen Gesellschaftsspiele, die sind die Form der Kunst geworden, die haben sie doch längst ersetzt, zumindest weitgehend ersetzt.

T.P. Ich habe das Gefühl, dass diese Bilder sich an eine geschichtliche Thematik von grosser Brisanz anhängen, dass sie ein Ausdruck sind von Ihrem Wunsch, den Bildern ein gesellschaftliches Gewicht zu verleihen. Gleichzeitig erscheinen sie mir aber wie ein Schlag gegen die zeitgenössische Kunst, auch, vielleicht vor allem, gegen Ihre eigene Kunst. Ein Versuch, zu sagen: «So nicht».

G.R. Ja. Mit aller Skepsis; denn ich bin ja Teil dieser Kunstgesellschaft.

T.P. Ich habe ein Zitat von Francis Bacon notiert: «Kunst, glaube ich, heisst festhalten. Ich halte sie für Berichterstattung. Und ich glaube, da in der abstrakten Kunst kein Bericht enthalten ist, gibt es darin nichts anderes als die Ästhetik des Malers und seine paar Empfindungen.»

G.R. So ein Satz liegt mir sehr: «Ich halte sie für Berichterstattung.»

T.P. Wie ist das mit dem anderen Satzteil?

G.R. Das glaube ich nicht so ganz. Ich denke, dass auch diese nichtssagenden kleinen Abstrakten, die hier hängen, dass auch die eine Form der Berichterstattung sind.

T.P. Sind sie nicht vielmehr blosse authentische Dokumente ihres Befindens?

G.R. Authentisch zu sein nützt gar nichts. Authentisch ist jedes Bild, besonders die schlechtesten Bilder zeigen ganz authentisch, was mit dem Maler und der Malerei los ist. Das macht sie ja so uninteressant.

T.P. Als ich zur Vorbereitung dieses Gespräches Ihren Werkkatalog angesehen habe, habe ich mich gefragt, ob es nicht für einen Maler auch etwas Verzweifeltes an sich hat, dass es so viele Bilder werden. Mir kommt es so vor, als wären es nur so viele Bilder geworden, weil Sie ein Bild, das Bild in den vielen suchen müssten.

G.R. Ich glaube nicht an das absolute Bild, es kann nur Annäherungen geben, immer und immer wieder Versuche und Ansätze. Das wollte ich ja auch in diesem Katalog zeigen, nicht die besten Bilder, sondern alles, die ganze Arbeit der Annäherung, mit allen Irrtümern. In meinem Bilderatlas ist das noch extremer, da kann ich die Bilderflut nur noch durch Ordnung in den Griff kriegen, da gibt es überhaupt keine Einzelbilder mehr.

T.P. Wäre nicht zum Beispiel Jacques-Louis Davids «Tod des Marat» (1793) doch mehr als eine Annäherung?

G.R. Doch ja, das gibt es, solche Glücksfälle; es gibt schon einige solcher nahezu absoluten Bilder. Und man wird ja auch meist von dieser Hoffnung getragen...

T.P. Haben Sie David zitiert? Bei den drei Bildern «Tote» musste ich an David denken, und zwar an den Raum über der Person. Der Ausdruck von Würde, den diese Bilder enthalten, kommt durch die Leere über den geschlossenen Augen. Ihr Bild erhält, wie schon Davids Bild, seine Erhöhung durch die dunkle Fläche über der Person.

G.R. Man hat eh die halbe Kunstgeschichte im Kopf, und so was fliesst sicher unwillkürlich mit ein, aber, dass man von einem bestimmten Bild etwas übernimmt, das gibt's gar nicht.

T.P. Innerhalb des Zyklus wirken diese drei Bilder auf mich aussergewöhnlich gelungen. Wie sehen Sie das, sind alle gleich gelungen?

G.R. Ich bin mir nicht sicher, vielleicht ist die erste Fassung des «Erschossenen» nicht so gut. Davor gab es eine, die mir misslungen war, die ich zerstören musste. – Das ist schwierig zu sagen, ich habe noch zu wenig Abstand.

T.P. Das erste ähnelt dem Polizeiphoto mehr.

G.R. Vielleicht ist mir deshalb die zweite Version lieber, die ist stiller.

T.P. Sie haben auf meine Frage nach einem gelungenen Bild eines genannt, an dem Sie zweifeln. Gibt es auch eines, wo Sie sagen, das ist es, so wollte ich es?

G.R. Die «Tote», diese drei Bilder, da stimme ich Ihnen zu, da wüsste ich nichts Einschränkendes zu sagen. Der Plattenspieler gefällt mir auch. – Aber es kommt mir ein bisschen unfair vor, wenn ich so darüber rede – es geht nicht.

T.P. Ich habe gestern die Besucher Ihrer Ausstellung beobachtet. Sie waren permanent auf der Suche nach

dem richtigen Standpunkt, gingen hin und her, versuchten es aus allen Blickwinkeln, mal nah, mal mit Distanz. Der Standpunkt muss gerade in diesem Fall, im doppelten Sinn, ein besonders schwieriges Problem sein.

G.R. Das ist gut. Das trifft ja auch die Sache, in jeder Hinsicht...

T.P. Was ist Ihr Standpunkt? Registrieren?

G.R. Auch das. Und Trauer, Mitleid und Trauer. Sicher auch Angst.

T.P. Trauer worüber?

G.R. Dass es so ist, wie es ist.

T.P. Hat die Person, die Sie übertragen, ein Gewicht für Sie? Ist Ihnen klar, wen Sie malen?

G.R. Das lässt sich kaum umgehen. Nur, wie gesagt, die Arbeit, das Handwerk macht es erträglich. Schlimmer war es, als die Bilder hier hingen, in diesen Räumen. Diese Bilder immer um sich zu haben, das war unerträglich. – Sie sind jetzt raus.

T.P. Ist es Ihnen wichtig, dass die Bilder gesehen werden?

G.R. Unbedingt. Dazu sind sie da.

T.P. Worum ging es Ihnen bei diesen Bildern?

G.R. Um die Herstellung von Bildern. Um meinen Gedanken und Gefühlen ein Bild zu geben. Ich will damit sagen, dass meine Motivation und dass meine Ansichten dazu ganz unwichtig werden, letztlich auch ganz unkompetent; dafür gibt es ja ganz andere Berufe, die darüber dann reden.

T.P. Trotzdem reden wir, trotzdem sagen Sie etwas.

G.R. Sicher ja, ich fühle mich auch nicht als Fachidiot, aber...

T.P. Die RAF ist ja wahrscheinlich auch zu sehen als der Versuch, mit dem Typus des Mitläufers zu brechen, der für die Vätergeneration so wichtig war. Faschismus funktioniert nur mit Mitläufern. Es kam mir so vor, als wollte die RAF behaupten, «Wir werden niemals mehr dulden, dass wir zu Komplizen von geschichtlichen Verbrechen gemacht werden.» Das scheint mir der Ausgangspunkt zu sein. Informiert wie wir sind, sind wir heute alle Komplizen. Keiner von uns wird mehr sagen: «Das haben wir nicht gewusst». Diese Standardausrede der 50er Jahre werden wir nicht mehr für uns beanspruchen können. Uns entschuldigt nichts mehr. Wir sind Zeitgenossen aller heutiger Verbrechen. Wir sind alle mitleidlose Mitläufer. Zu Ohnmacht erpresste Zuschauer von Verbrechen der Politik und der Ökonomie, die erst durch die geduldete Ohnmacht möglich werden.

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

T.P. Nur der Mensch?

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

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

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

T.P. Hat Sie an der RAF interessiert, dass Menschen gesagt haben: «Bis hierhin und nicht weiter»?

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

T.P. War Ihr Versuch, sich der Geschichte zuzuwenden, ein notwendiger Versuch?

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

T.P. Ist dieser Zyklus ein Versuch, Ihrer Malerei Gewicht zu verleihen?

G.R. Sicherlich. Das versucht jeder, immerfort. Warum uns das nie gelingt, weiss ich auch nicht.

T.P. Versuchen Sie mit solch einem Zyklus, dem Betrieb den Kunstkonsum schwerer zu machen?

G.R. Das geht überhaupt nicht. Der Bedarf ist so gross, dass doch nahezu alles verschlungen wird.

T.P. Sie können sich einen Museumsdirektor vorstellen, der diesen Zyklus ankauft?

G.R. Die haben doch kein Geld.

T.P. Sie würden also diese Bilder gar nicht verkaufen?

G.R. Nein, vorläufig ist das nicht denkbar. Aber wenn das Interesse anhält, würde ich sie gerne einem Museum als Dauerleihgabe geben.

T.P. Werden Sie auf der Unteilbarkeit des Zyklus bestehen?

G.R. Das bleibt in jedem Fall die Voraussetzung, auch wenn die Bilder ins Depot kommen. Kein Museum kann sich das wahrscheinlich leisten, immer 15 Bilder eines Malers zu zeigen. Man muss erst einmal sehen, wie sich die Bilder bewähren. Deshalb werden sie ja auch ausgestellt, nach Krefeld in Frankfurt, dann in Rotterdam und noch irgendwo.

T.P. Möchten Sie auf die Haltung Einfluss haben, wie jemand mit diesen Bildern in der Öffentlichkeit umgeht?

G.R. Ich würde jedes Spektakel unbedingt verhindern.

T.P. Können Sie sich diese Bilder in Galerien vorstellen?

G.R. Nein, das wäre nicht der richtige Ort. Die kann man nur in Museen zeigen.

T.P. Didaktische Absichten liegen Ihnen fern?

G.R. Die Bilder sind nicht parteiisch, darin sind sie eindeutig. Sie lassen sich also schlecht benutzen. Trauer ist nicht an eine «Sache» gebunden. Genausowenig wie Mitleid.

T.P. Womit haben Sie Mitleid?

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

T.P. Es gibt eine ganz lakonische Ebene in Ihrer Haltung, die gar nicht zu diesem Pathos des Gefühls zu passen scheint. Gibt es in Ihnen den Wunsch nach einer Illusion?

G.R. Der ist uns sicher angeboren.

T.P. Der Wunsch, dass man nicht vor der Faktizität des «So und nicht anders ist es» kapitulieren soll. Sind Illusionen vielleicht genauso notwendig wie Verdrängungen?

G.R. Möglicherweise. Ich weiss es nicht – vielleicht ist mein Ideologiehass falsch, vielleicht verwechsle ich da was. Denn wenn ich sage, ich glaube, dass morgen schönes Wetter ist, hat das ja schon mit Glauben und Illusion zu tun. – Aber trotzdem, ich halte doch jede Art von Glauben, von der Astrologie bis zu jeder Hochreligion und bis zu allen grossen Ideologien, für überflüssig und lebensgefährlich. Wir brauchen so was nicht mehr, wir sollten andere Strategien entwickeln, gegen Elend und Unrecht, Krieg und Katastrophen.

T.P. Gibt es Hoffnung in Ihrer Kunst? Die abstrakten Bilder formulieren doch so etwas wie den Glauben

an eine herstellbare Schönheit. Bei den Photo-Vermalungen ist es die Hoffnung, man könne ein Urteil über seine Zeit fällen oder seine Zeit in einem Bild bannen.

G.R. Oder wenigstens durch Berichterstattung zur Aufklärung beitragen zu sehen, wie es ist.

T.P. Eine Tagebuchnotiz von Ihnen lautet: «Kunst hat immer im wesentlichen mit Not, Verzweiflung und Ohnmacht zu tun, und diesen Sachverhalt vernachlässigen wir oft, indem wir die formale Seite ästhetisch zu isoliert nehmen.» Dem hätte ich zugestimmt. Aber es ist doch eine völlig anachronistische Position, wenn ich mich umsehe in der Gegenwartskunst, stimmt diese Aussage doch nicht. Kunst ist doch gerade heute oft nur ein Gesellschaftsspiel. Eine Art Unterhaltung mit simuliertem Niveau, bei der es vor allem auf die elitäre Distanz zu den trivialen Vergnügungen ankommt.

G.R. Das stimmt alles.

T.P. Eine ganze Reihe Künstler lebt und arbeitet doch geradezu aus einer Anti-Haltung zu Ihrer Behauptung, sie handeln nach der Devise: «Jetzt ist Schluss mit dem Tiefsinn, jetzt sind wir mal richtig mit Genuss oberflächlich und kassieren auch noch dafür.»
Walter Grasskamp hat über Ihre Malerei einmal geschrieben, das sei «visueller Sadismus», ich konnte die treffende Unverschämtheit der Formulierung sofort verstehen. Ich habe mich selbst vor Ihren farbigen Abstraktionen nie einfach entspannen können, wie etwa bei Bildern von Matisse. Es gab eine Art quälerischen Zug in der Schönheit.

G.R. Das kann sein, aber mit Sadismus hat das nichts zu tun.

T.P. Es beleidigt Sie nicht, wenn ich sage, ich habe diese abstrakten Bilder nie nur schön finden können?

G.R. Im Gegenteil.

T.P. Haben Sie jemals die Notwendigkeit empfunden, sich für das Malen dieses Zyklus rechtfertigen zu müssen?

G.R. Nicht während ich die Bilder malte. Das kam erst hinterher. Jetzt, hier zum Beispiel.

T.P. Hätten Sie diese Bilder auch vor zehn Jahren malen können?

G.R. Nein.

T.P. Muss man erfolgreich sein, um dieses Thema malen zu dürfen?

G.R. Ich glaube nicht.

T.P. Aber ein grosser Maler?

G.R. Grosser Maler – früher habe ich immer geglaubt, ich müsste so malen wie «die grossen Maler», und konnte das dann natürlich gar nicht. Ich empfand das wie einen furchtbaren Mangel, dachte, ich sei im Grunde gar kein Maler, sondern eher ein Betrüger, der also nur so tut. Es dauerte lange, bis ich begriff, dass genau das, was ich tue, also das hilflose Versuchen, all diese Schwierigkeiten, dass das ist, was alle tun, dass das die ganz normale Arbeit ist, dass das das Malen ist.

T.P. Das ist für mich jetzt natürlich grotesk, dass einer der erfolgreichsten deutschen Maler sagt, er sei kein Maler.

G.R. Na ja, inzwischen macht es mir nichts mehr aus, mich Maler zu nennen. Kein Risiko in dem Punkt.

T.P. War dieser Zyklus für Sie ein Risiko?

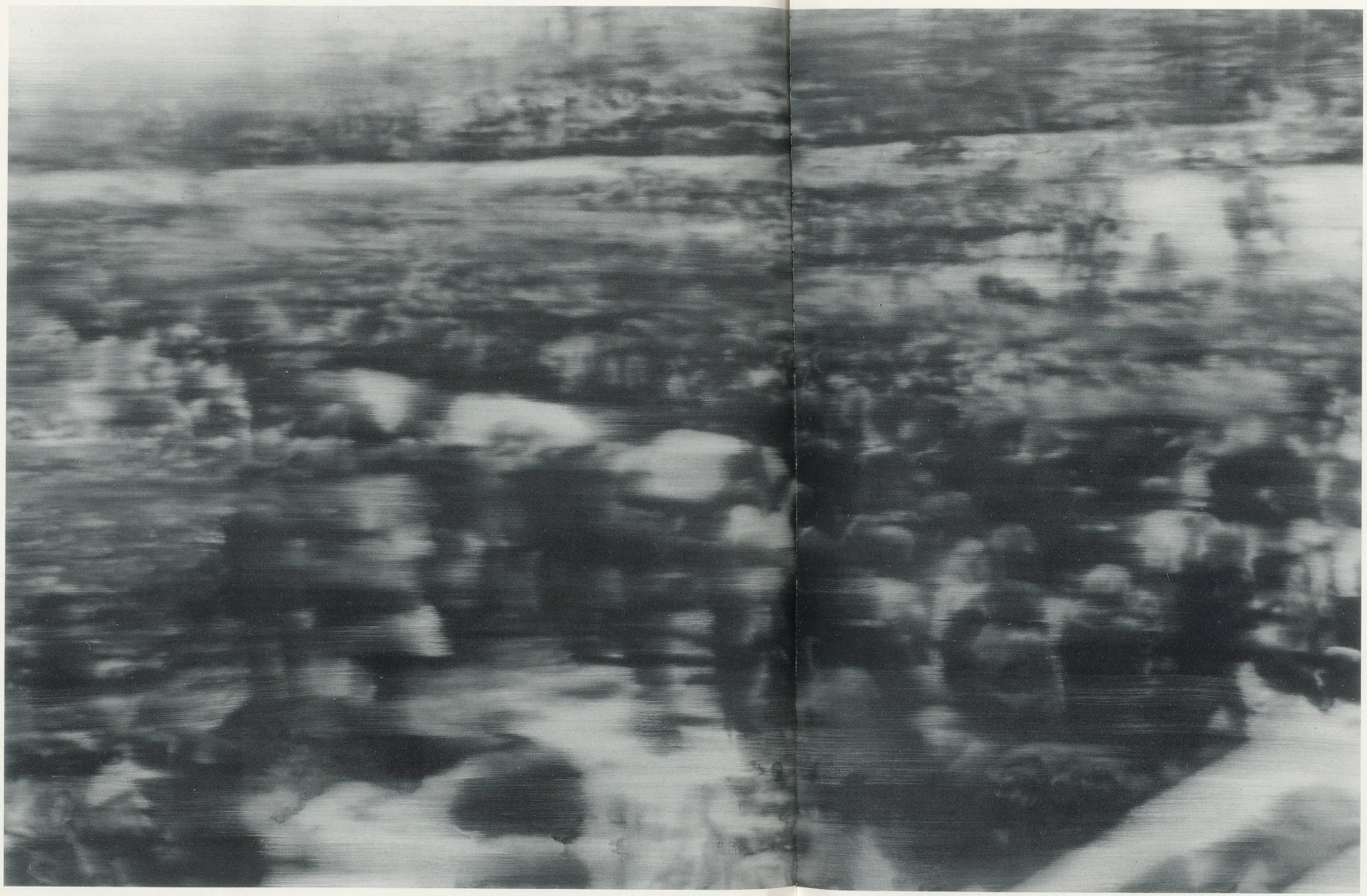
G.R. Sicher. Also nicht wegen irgendwelcher Einwände von links oder rechts. Aber grundsätzlich besteht ja das Risiko immer – am Ende schlechte Bilder zu haben.

T.P. Vielleicht ist es ja unverschämt, aber ich möchte behaupten, ab einem gewissen Grad an Erfolg gibt es kein Scheitern mehr. Als wäre das der Preis des Erfolges.

G.R. In bezug auf den Markt stimmt das, der würde mir zurzeit jeden Quatsch abnehmen. Aber es geht ja auch um was anderes, deshalb gibt es ja, ausser der eigenen Kritik, noch ein paar Leute, deren Urteil einem was bedeutet. Also wenn die sagen: «Oh, das sieht ja böse aus – da ist die Luft raus – den kannst Du vergessen...»

T.P. Ist dieser Zyklus innerhalb Ihres Werkes ein Fortschritt?

G.R. Also, ich habe nicht das Gefühl, dass die Luft raus ist. Ich merke auch, dass diese Bilder einen neuen Massstab setzen, Ansprüche an mich stellen. Ich kann mich jetzt täuschen. Das ist ja noch alles viel zu frisch. Aber, dass es mir schwerfällt, jetzt weiterzumalen, das habe ich schon gemerkt.



VORANGEHENDE SEITE /
PRECEDING PAGE:
GERHARD RICHTER, ZELLE / *CELL, 1988,*
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS,*
200 x 140 cm / *78 3/4 x 55 1/8 ".*

GERHARD RICHTER, BEERDIGUNG /
FUNERAL, 1988,
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS,*
200 x 320 cm / *78 3/4 x 126 ".*

GERHARD RICHTER

JAN THORN-PRIKKER

Attracted by the fame of the established painter Gerhard Richter, those entering his exhibition in the Esters Museum, Krefeld, unaware of the hidden connotations behind the laconic title "18th October 1977," will get the shock of their lives. A mortuary awaits.

Right in the lobby the visitor is confronted with two large-format paintings distinguishable solely by a slight dissimilarity in their cropping. Seemingly duplicate pictures. Gray, starkly overpainted, the picture of a corpse is encountered lying outstretched on the ground. No name, no particulars. The picture has the effect of a police photograph, copied and concealed by blurs, yet it is obviously more than that. A picture. Just a picture?

With a shock of recognition, the realization dawns: the painting shows Andreas Baader, though his picture never looked like this before. The exhibition states no names. SHOT DOWN (Erschossener), the title of the picture, is sober and precise – and still leaves one in the dark. Murder or suicide; no false solutions. Obscurity is the name of the game. You get the impression you are standing in front of a "forbidden" picture.

Reminiscences are conjured up uninvited from the heavy, unresolved problematics of recent contemporary history, when all the visitor wanted to do was take in an exhibition. No mention of the blood-thirsty buzzwords: Stammheim penitentiary, terrorism, RAF (Red Army Faction). Starkly balanced by the painter in a series of 15 works, all completed over the past year, is a theme power packed with emotion.

Across the way hangs a picture of an empty room. The title: CELL. This picture too was painted after a photograph but has been changed beyond recognition. The sharp contours of the photo standing model were overpainted in grey. From top to bottom this picture is torn apart by falling lines. As if faded, the color changes from vacant gray to glaring white.

Flickering, it has the affect of interference in reception on TV. It looks like a bookcase. The painting technique converts it to a grate of books. Alongside it is a black triangle, probably the shadow of a door entrance. A shadow like the knife-edge dart of a blow gun. There's no way leading through this door to the world outside. The cell, a room without a floor, slips out from under one's feet, a bottomless pit, a road to nowhere. The final moments of the dying could have been like this. A cell tantamount to an instrument of execution. The feeling of a room that can kill.

Another picture can be seen from the same standpoint. The largest of the series, it measures 2 meters by 3.20 meters (6'6" x 10'5"). At first sight it's an abstract picture, as we're used to from Gerhard Richter. If you move closer, the image dissolves, becomes indistinguishable. The clear view requires a certain distance. Once the title is read, all the pieces fall into place. FUNERAL. Like a flash the scene reappears that tore apart public conscience. Stuttgart.

JAN THORN-PRIKKER works for various magazines and radio stations. He lives in Bonn.

OCTOBER 18, 1977

Dornhecken Cemetery 1977. The most undignified burial scene in the history of post-war Germany. The nearly outlawed burial that Heinrich Böll described as reminiscent of a tragedy of classical theater.

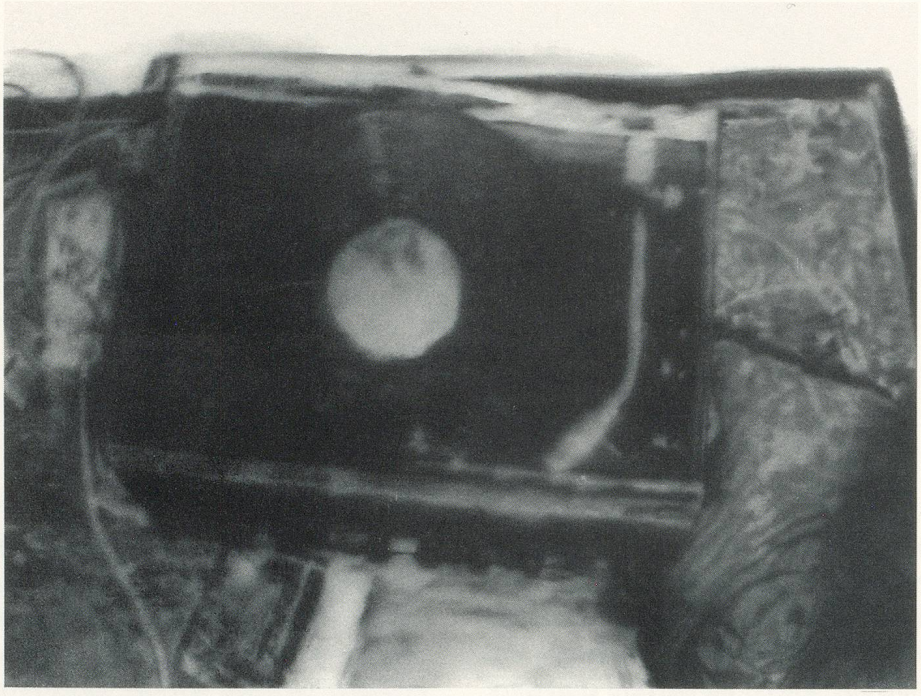
Fuzzier than all the others, the picture is at once enigmatically obvious. An oscillating picture, a tight-rope act. It harkens back to the artistic dynamism of Jackson Pollock's work, devoid of any aesthetic harmlessness. It threatens to devour the viewer. A picture of movement. A still shot fixed on an endless procession of mourners. An icy-cold picture. A winter scene, whose gray is a throwback to the Wehrmacht uniforms of yesteryear. This burial scene is also a picture of war. The Russian campaign – and yet, only the final act of the impossible guerrilla warfare that has hideously marred a decade of West German history.

Gray as a color coalesces the 15 pictures on show in Krefeld to a series unto themselves. A grey over-painted veil that can be flung open to a painfully bright white or darken to a deep black. The series ends in a three-fold duplication of the same picture with only slight changes in format, again with a nameless title: CORPSE. It shows a side-view of a woman's head lying motionless on the ground. Only a shadowlike, unreal line on her neck points to the cause of death. By hanging. The angle of the head, unnaturally straight, resembles the pose of ancient Egyptian figures, with their upright gait; and shows only a broken neck. A dead revolutionary on a stretcher. Painting dissolves the visage imperceptibly, exuding the qualities of portraits by Francis Bacon. The closed, upward-looking eyes no longer see the deep black the painter poured over his work as if it were a burial shroud.

Here, Gerhard Richter has achieved the modern version of a triptych. A series of pictures each smaller than the next. The final shots of a suspenseful film. In no instance are Richter's paintings pathetic, polemical or lost in empty phrases, but at this stage the art of the bourgeois painter shows a certain respect for a radical opponent, which bourgeois society was unable to muster. Here his art transcends the false alternative between two cul-de-sacs – the officially dictated distancing ritual and naively stubborn identification.

Once again art functions as shock treatment. The picture shown seeks no justification but poses the anachronistic question as to "painting as a moral act" (G. Richter). Over each individual painting hangs a rhetorical question mark. A question that can only improve contemporary art in which seemingly anything goes. Long ago the art business broke itself of this habit. Art is whatever it takes to make an artist.

As art, these pictures are a wholesome insult. They break every law of the parlor game to which art in this cultureless cultured society has stooped so low. They make demands on the viewer both in terms of painting techniques and subject matter, if only because they refuse to be consumed. They are worlds apart from the newspaper pictures that inspired



GERHARD RICHTER, PLATTENSPIELER / *RECORD PLAYER, 1988,*
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS,* 62 x 83 cm / *24 2/5 x 32 5/8.*

them. They only serve as camouflaged information, poorly hidden, sadistic voyeurism. Art makes its own rules. Nobody gets served here.

Gerhard Richter, the painter without a message, the perfectionist of pure painting, the cynic who supposedly elevated a clash of styles to style-dom as if arbitrariness was his premeditated goal, rings true here with some pretty risky pictures. Precisely because he reacts as a painter he is able to escape the barbaric rituals of politics. The detached, cold, analytical, self-reflecting spirit of his painting enables him to avoid floundering on this theme. Inured to the pathos of ideology, immune against messages and politico-kitsch, he has succeeded in freezing a piece of contemporary history and vanquishing taboos, at least for the duration of people's attention.

In Gerhard Richter's oeuvre these pictures pursue much of what is familiar about him, yet represent still another stage. They do not adhere to the tacit law against contemporary images in contemporary art. Richter risks the attempt of historical painting, though this tradition appeared torn and tattered some time ago. For a long while now contemporary art has stopped reflecting the present. His series of works is a radical criticism of contemporary art, which paid for its autonomy with the price of suspended weightlessness. In 1984 he wrote in his diary, "What characterizes our time, and in fact keeps it lively, is... this parlor trash which we produce in immense quantities, which we record, discuss, comment on, in exhibitions, texts and films, which is the spiritual life of our times, our zeitgeist ...Art in the real sense exists nevertheless, is hardly or in any case not unmistakably recognizable, but has always existed, continuing to have an effect as the highest longing for truth and happiness and love or whatever they call it all. It is actually the most perfect form of our humanity."

Richter's art is also a criticism of the "Unbearable Lightness of Being," which is anathema to the epoch as never before. The exhibition acts as a reminder that the slumber of reason both aesthetically and politically still produces atrocities.

(Translation: Daniel Anthony Iezzi)

GERHARD RICHTER/ JAN THORN-PRIKKER

Ruminations on the October 18, 1977 Cycle

T.P. *I'd like to ask you how the pictures originated. All of them were painted after photographs. Did you first come across the photos, or did you first think of the subject matter and then search for the photos?*

G.R. *It all ties in, the theme and the pictures that make it visible. I had some of these photos lying around for years, like so much unfinished business. I can't really say why I became interested in them again toward the end of 1987. In any case, I obtained more photos and decided to paint them.*

T.P. *You went to great lengths to collect photos of terrorist attacks, wanted photos, any related material?*

G.R. *Yes, everything. Even photos from the privates lives of the RAF members, their "actions," police files, anything I could get my hands on.*

T.P. *A substantial part of your work, like research and planning the pictures, took place well before the actual step of painting.*

G.R. *That part is quite important. But it's actually nothing new. Painters have always done that since time immemorial. They went and studied landscapes and from the millions of impressions selected one very particular, definite impression. I had a huge number of photos . . . Things became narrowed down as my ideas became clearer. What really had to be painted, that is.*

T.P. *What criteria guided you in making your selection?*

G.R. *This kind of thing is basically an unconscious procedure. That sounds old fashioned and certainly isn't "in" anymore. Pictures are no longer painted, they're thought out. – Well, the material, all the photos were sitting there for ages, to be looked at again and again, and then you just start somewhere, and the choice of photos that could be painted gets smaller and smaller.*

T.P. *Were you confident from the outset that the "terrorism" theme was paintable?*

G.R. *I wanted it to be paintable; it had to be possible. But there have been themes where this wasn't the case. When I was in my mid-twenties I saw concentration camp photos that shocked me. In my mid-thirties I collected photos, photographed and attempted to paint them. I had to give up on the idea. After that I rather cynically mounted the photos in my "picture album."*

T.P. *When I saw what you did in your 1986 Düsseldorf catalogue I got a different impression. You placed concentration camp photos and pornography next to each other. That was*

overstepping boundaries. It shocked me – but nevertheless in some horrible way I could comprehend. When I was young, these photos of concentration camp victims were the first I had ever seen of naked people. You can't imagine how horrible the combination was for me. I still have this book, but I wouldn't care to look at it again. I don't want to be reminded of this possibility. Ever since I've had a feeling that there are pictures that simply cannot be made. For me, it was an inconceivable coincidence to encounter such a monstrous combination in your work. Haven't you ever had the feeling that certain pictures might be forbidden?

G.R. *No, never. If for the singular reason that I view photos as pictures. However, the risk was evident to me. There are enough bad examples of someone doting on a monumental, attractive theme, and then it's a colossal flop.*

T.P. *Death, an attractive theme?*

G.R. *Yes, people can hardly wait to see bodies. They're always ripe for sensation.*

T.P. *When I saw your show in Krefeld, my initial impression was mixed. That's going too far; there should be a law against painting such things. My second impression was even more extreme. That's wishful thinking, a painted collective dream of hatred. In those days a broad consensus longed to see those prisoners done in. A longing that was never really openly articulated with the Nazi war criminals. I'm sure that in 1977 many people longed to see just these pictures you've painted now. Can you understand my feeling that you've painted a dream of hatred?*

G.R. *I know the dream exists. Only it's a lot more complicated. If the public wanted to see these people strung up, that was only part of it; there's another aspect that frightens people, namely that they're terrorists themselves. And that's forbidden. This terrorism in us all, it makes us mad and anxious; I don't want it anymore than I want the policeman in me – we don't have just one side but two: the State and the terrorist.*

T.P. *Which pictures remained unpainted?*

G.R. *Actually I just finished painting the non-paintable pictures. The dead. At first I wanted to paint the entire problem, the reality of those days, the living – so, I had the idea of something large and comprehensive. But then things took a different turn, towards death. And that really isn't so unpaintable. Quite the contrary, death and suffering have always been themes of art. And those are the very themes we've abandoned with our nice, pleasant lifestyle.*

T.P. *They have disappeared from art only to reappear in the mass media. Television and newspapers thrive on death and crime.*

G.R. *Yes, but only very superficially. The media also convey an image of happiness and clean living, artistically and forcefully, almost like a compulsory education. But what they teach is in fact completely false and unreal. This compulsive pleasure is dangerous.*

Think of how earlier times portrayed themselves; you don't see this deceptively fake happiness there.

These pictures tend to show how painful, passionate, how endangered man is, which is more realistic. Such models don't broadcast the illusion that it's so pretty here. The bad thing about such illusions is that they make people even more unhappy. People feel worthless, abnormal because they don't look as happy as the Marlboro cowboy, or whatever.

T.P. *Happiness used to be reserved for the next world.*

G.R. *True, but maybe that was a little white lie compared to the promise of happiness here and now. This right to happiness – it's ridiculous.*

T.P. *Would you have had the chance as a painter to invent images along these lines, or is there a kind of aesthetic necessity to paint such pictures after photographs?*

G.R. *I think invention is inconceivable in this case. It isn't possible nowadays. Painters used to study for years before they could invent even a passable nude. This ability has died out; it's gone.*

T.P. *I meant something else, not necessarily the loss of technical skill or painting ability. My question was whether photography sets aesthetic standards that throw up barriers to painting freely.*

G.R. *I can think of one such picture, by a Norwegian painter, reminiscent of an old master, mendacious like Werner Tübke[1]. – The photo itself is so utterly unrivaled; it has changed painting so much – you can't even talk about it.*

T.P. *What do you mean by "unrivaled"? For me photos are unrivaled in their inhumanity. Anyone would turn away at once. They capture an impossible moment. They just register anything. Period. They're totally impersonal. To be able to see such pictures you need a wall of glass in front of your eyes. You need this filter that is embodied by a lens. No one could take this scene in reality.*

G.R. *Photos are practically nature. And we get them postpaid door-to-door, and nearly as undistorted as reality, only*

1) Born in 1929, Werner Tübke is one of the GDR's most famous artists and creator of monumental historical murals.

smaller. But we want to see these terrible small pictures. They save us a lot of public executions, perhaps even the death penalty. We have a craving for such things. Just imagine all the highway accidents, nothing short of fascinating. Can you explain that?

T.P. *Because we survived; we came away without a scratch this time. Because as spectators we assume a privileged role. Because at that special moment we get a charge out of just what it means to be alive.*

G.R. *That's a great advantage. But we also see our own demise, which to my mind is also most important. Photographs have the same effect, which is why I never perceived them as inhuman. I don't think they're any worse than pictures, just different – more direct, more emotive, more intimate.*

T.P. *That really surprises me. Photos turn me to stone. Oil paintings I believe are on a higher level that admits mourning and sorrow. I think photos rule this out. They're blind in their duplication.*

G.R. *Can I get you a photo? What I gather here – the pity, that's triggered so directly – the way this young woman is lying here, all these telling details... that can never be portrayed so intimately in a painting; it's much more powerful here.*

T.P. *I can't understand Benjamin Buchloh (in the Krefeld exhibition catalogue – Ed.) when he writes that you criticize the cruel look of the police photos.*

G.R. *No, that has nothing to do with it.*

T.P. *You share the tiniest detail. Your paintings participate in this horror. And yet a painting is something entirely different from a police photo.*

G.R. *It's supposed to be different. Maybe I can put a name on it. Here, take this example, I would say the photo generates horror, whereas the picture of the same subject evokes sorrow. That would come very close to my intention.*

T.P. *Does this mean death has a value that is not taken for granted anymore? There's a growing number of news articles that I collect under the heading "An undignified death." The story might tell of someone who fell under a road sweeper or was accidentally locked in a freezer. Or vertical burials due to lack of space at Berlin cemeteries and so on. I often ask myself whether journalists realize how they are redefining our relationship to death. Such news clippings are a sign of our times. Do you try to share the truth of this horror?*

G.R. *On the contrary. I want to demonstrate the full seriousness of death.*

T.P. *Why so blurred then?*

G.R. *I first paint an exact rendition of the photo, sometimes more realistic than the model. That's possible with a little experience. What transpires is naturally an intolerable picture in every respect.*

T.P. *That reminds me of techniques in psychoanalysis. As if you were to suppress something initially, only to reconstruct it again. If you paint the photo in a much bigger format, doesn't that also highlight its horror?*

G.R. *In part, yes, since it's a reconstruction of the occurrence that confronts us life-size, in all its macabre detail.*

T.P. *The photographer requires only a fraction of a second – but it takes you hours to create all this detail.*

G.R. *At least it's work. By this I mean that I don't have to look on in silence but can actually do something constructive. That makes everything more bearable.*

T.P. *How do you decide on the right size of a picture?*

G.R. *It's simple. Life-size.*

T.P. *The pictures of Gudrun Ensslin when she was still alive are bigger than life, approximately one third larger than real life.*

G.R. *I don't know why I painted her larger than life. The picture of the young Ulrike Meinhof is also larger than life. Maybe it was a futile wish.*

T.P. *... that life is larger than death? – How about the format of the burial scene?*

G.R. *If I had painted that life-size, it would have been about 80 meters long. The picture is still the largest in the show but compared to the actual occurrence it is small.*

T.P. *All the same, the series comprises rather small pieces.*

G.R. *Actually, I'm glad they're small. It makes them low-key, which I think is very appropriate. When I started to get involved in this theme two years ago I thought it was such a gigantic subject that huge pictures would materialize. The series did come about, but it is not oversized. It's rather modest in fact.*

T.P. *The RAF is primarily a women's movement in your case.*

G.R. *That's true. I also think women played the more important role; they also made a deeper impression on me than the men.*

T.P. *Did you only confront this theme as a painter, or did you also use knowledge of the persons, politics, the events and the context? Did you for instance read any books on terrorism?*

G.R. *Yes, anything I could lay my hands on over a period of time. The book by Stefan Aust was very important to me. In other words, knowledge of the individual persons was the foundation of the pictures.*

T.P. *I was particularly struck by the picture of Ulrike Meinhof as a girl. It is the only picture that shows a RAF member outside the political context. It could be anybody. It is touching, harmless, even sentimental. Is it a special picture?*

G.R. *It has a specific function within the series since you see it in conjunction with the others. Notwithstanding this, all of the pictures interact. What else can I say?*

T.P. *In your work there is also an anti-painterly tendency. These paintings remind me of blurry images on a poorly adjusted TV screen. Does that disturb you too?*

G.R. *That applies to the reproduction, but the pictures are a different matter.*

T.P. *How long do you work on such a picture?*

G.R. *It happens relatively quickly. That is to say, the application of the paint is a bit tedious and can take a week. The burial picture took longer since there were so many details to paint, but a head might only take two days. Most of the work was done in spurts – therefore a project of this type can take a year or so.*

T.P. *Can you paint anything else during this period? Do you need a balance to offset the depressing mood created by such pictures?*

G.R. *There were breaks from time to time.*

T.P. *But you didn't paint color abstractions for example during this period?*

G.R. *No, that was impossible. A break for a week was feasible. I painted my daughter once in this period.*

T.P. *Did she have anything to do with the cycle?*

G.R. *No, nothing at all. Curiously enough though the picture of Ulrike Meinhof came out so much better than hers did.*

T.P. *Was it clear to you from the beginning that it would be a gray series?*

G.R. *Well, yes.*

T.P. *Did you ever consider also painting the terrorists' victims, for example Hans-Martin Schleyer?*

G.R. *Never.*

T.P. *The scene in Victor-Statz-Strasse with the baby carriage as an obstacle to stop the car. The covered bodies of the drivers on the road, the Mercedes?*

G.R. *No, never. Then that's all you would be able to paint – a normal crime, a normal misfortune that occurs every day. What I chose was a truly exceptional misfortune.*

T.P. *What was so exceptional about it?*

G.R. *In the first place, the public ambitions of these people, the non-private, impersonal ideological motivation. And then the tremendous force, the frightening power of an idea to the point of dying for it. This was for me the most impressive and inexplicable aspect, that we produce ideas which are nearly always not only completely wrong and absurd but above all dangerous. Religious wars and whatever, in actual fact there's really nothing at stake, pure unadulterated rubbish – and we take it so morbidly serious, fanatically, until death do us part.*

T.P. *Is the most tragic aspect of these personalities the fact that they tried to be perpetrators? The fact that they didn't want to resign themselves to their impotence, isn't that the hidden positive core of these people?*

G.R. *Yes, this is the reverse side of the coin that I appreciate despite the scepticism. This would be a glimmer of hope that should also be conveyed by the pictures.*

T.P. *Did the philosophy of the RAF never interest you?*

G.R. *No, I dismissed it as an ideology, as Marxism or the like. I'm interested in something quite different, which I attempted to transmit, namely the raison d'être of an ideology that sets so much in motion ... why we have ideologies, whether they are an inescapable, necessary part of our being – or superfluous, troublesome, life-threatening madness –*

T.P. *... then the RAF dead were in your opinion the victims of their own ideology?*

G.R. *Certainly. But not victims of a specific ideology, on the left or the right but of ideological behavior per se. That has much more to do with the ongoing dilemma of humanity in general, revolution and failure –*

T.P. *Avant-garde is of course both a political and an artistic term. Is there a relation between art and fanatical revolutionary protest? What's so interesting about the RAF for such a well established bourgeois artist as yourself? It certainly wasn't their actions.*

G.R. *Yes, it was. Someone uses the most radical means, to effect change. This is not only understandable; it can also be viewed as the other side of the coin. Art is sometimes called radical too – except that it isn't actually radical but only artificially. That's completely different.*

T.P. *Is painting an attack on reality, the attempt to create something radically new?*

G.R. *It's all sorts of things – A mirror of the world, design or model for something different, reporting; for even when it is only duplication, it can make sense.*

T.P. *Duplication. Basically, that's the concept behind these pictures. What can we learn from the RAF?*

G.R. *We might gain new insights. And it can also be an attempt to find consolation, i.e. to provide meaning. In any case, it's a story we simply cannot forget like garbage; we have to deal with it differently, more appropriately.*

T.P. *Sometimes I think art works are capable of "short-circuiting" reality, as if they were at least keeping the idea of change alive.*

G.R. *Yes, that's right. Though sometimes it's scary the way so many demands are placed on art. It is after all a natural, intrinsic part of us, and in a sense not open to question. You can't call art useless because there were concentration camps after Mozart; just like you can't say that poetry is impossible after Auschwitz. All I know is that without Mozart and others like him we wouldn't be alive now.*

T.P. *I compared a few of the paintings with the photo images. There are some really major changes. In the prison cell picture, for instance, this is most evident. The picture reaches out impulsively to the viewer. In those days the argument was heard again and again that a cell with a record-player, with books (not just three books but three hundred) must be every bit as comfortable as living in a hotel. I found in your picture the reality of a cell reproduced perfectly. The hell of an enclosed space with no way out.*

G.R. *Actually I was very uncertain about this picture at first; it seemed to me too simple. Everything that went through my head and was painted with such painstaking effort was then painted out. But it worked.*

T.P. *The pictures are rigorously conceived and also left to chance. The motive is thoughtfully chosen from hundreds of possibilities but the artistic transformation seems to go its own way -*

G.R. *– as if against my will, at least against what I expected.*

T.P. *Do you succumb to a photo?*

G.R. *It's my starting point.*

T.P. *Did you want to paint the idea of a prison cell? I can't imagine that.*

G.R. *Both, of course. This specific cell and naturally also the meaning of a cell in general. But something like that has to happen automatically somehow.*

T.P. *You sense something. You see, it works or it doesn't work? But you can't quite nail it down.*

G.R. *I notice that with abstract pictures, when I've read a particularly good text that makes it clear to me what I've done . . . and when I attempt to do it again, only nonsense comes about. If I work with deliberate premeditation, it just doesn't click. The logic that a picture has can only be verbalized later on; it can't be constructed. It is literally an "after-thought" . . . I notice more and more how important the subconscious is, how necessary to painting – as if some secret force were at work. You can almost stand aside and wait till something occurs. Inspiration it's sometimes called, or "divine providence"; only it's much dryer and more complicated.*

T.P. *Are these pictures in your work something new? Hitherto you've never selected such socially powerful images, always neutral ones.*

G.R. *That's true. I have always shied away from so-called spectacular, political themes.*

T.P. *But this entire cycle builds on events of a spectacular nature.*

G.R. *It is the most natural thing in the world to focus on special events. It would be absurd if the things that affect us the most were taboo. Then we would just produce banalities.*

T.P. *You're pointing disparagingly to your own abstract pictures. Is part of the new quality of other pictures that they are involved in immediate contemporary history? That is nothing short of risky. I couldn't possibly imagine a painter trying to paint unemployment today, even though it is incidentally one of the major problems facing this decade. In the twenties artists still knew how to go about it. Today no one has a clue anymore.*

GERHARD RICHTER, FESTNAHME I / *ARREST I, 1988,*
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS,* 92 x 126 cm / *36 1/5 x 49 3/5 ".*

GERHARD RICHTER, FESTNAHME II / *ARREST II, 1988*

ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS,* 92 x 126 cm / *36 1/5 x 49 3/5 ".*

G.R. *Well, it is rather difficult. What can you paint about unemployment when coverage of the subject is so much better in other media?*

T.P. *In the "Overholland" 1987 catalogue you published dairy jottings which I enjoyed for their uncompromising diction. The bitterness of their formulations made a heartening change from so many critical platitudes. To quote one: "Nov. 25, 1982. The entire art scene is like a gigantic theater of paucity, lies, deceit, decadence. Misery. Stupidity. Nonsense. A waste of words." Aren't such statements risky? You are part and parcel of this establishment.*

G.R. *That's why I didn't publish them here but in Holland, where no one reads them.*

T.P. *But publication is nonetheless...*

G.R. *...a strong wish to gain recognition. Only I'm just a wee bit cowardly.*

T.P. *A bit cowardly and a bit courageous.*

G.R. *I guess that's my style.*

T.P. *Do your pictures intend to be provocative?*

G.R. *Well, they certainly don't intend to bore anyone.*

T.P. *These pictures seem to lead the viewer systematically away from himself and at the same time focus all his speculations on your selections. You provide no answers to the questions you pose. I've never seen anything quite like this, that a picture systematically destroys itself, shoves the viewer away and forces him to come back, only to begin the process all over again. Occasionally I had the feeling I was standing in front of unabashed simplifications. But then I realized that the very success of these pictures rested on simplification.*

G.R. *That's also the purpose of this cycle, not to simplify but to get somewhere, to distill something. At first, only for myself.*

T.P. *Do you see a personal dimension?*

G.R. *Certainly. You don't try to tackle a theme like this if you haven't got anything to do with it – that's understood. But it is vital for the pictures to assume general properties, to show themselves and not me. The latter would be awful. Consequently, form is all important – and that's not so easy to achieve nowadays.*

T.P. *But that doesn't prevent you from trying.*

G.R. *Yes, because without form all comprehension ceases to exist. Then somebody just babbles about something that nobody can understand and justifiably isn't interested in. The form we have in the art world today, which everybody can understand, is the most superficial variety. The openings, commerce and trade, all these polite party games, they have become the true form of art, have long since replaced it – most of it at least.*

T.P. *I have a feeling that these pictures are devoted to a historically touchy theme, that they are the expression of your wish to lend pictures social significance. But they also seem like a blow in the face of contemporary art, and perhaps especially of your own art. An attempt to say: "That's not the way to do it."*

G.R. *Yes. Despite all the scepticism; after all, I belong to the art world, too.*

T.P. *I've noted down a quotation by Francis Bacon: "Art I believe means recording. I consider it reporting. And I believe since abstract art contains no report, it is comprised of nothing but the painter's aesthetics and his few feelings."*

G.R. *One sentence says a lot to me: "I consider it reporting."*

T.P. *How about the rest of the quote?*

G.R. *I'm not thoroughly convinced. I think the small abstracts that hang here are also a form of reporting.*

T.P. *Aren't they merely authentic documents of your feelings?*

G.R. *Being authentic doesn't help. Every picture is authentic. In fact, lousy pictures are an especially authentic indication of what's happening to painters and the state of painting. That's what makes them so uninteresting.*

T.P. *In preparation for this discussion I studied your oeuvre catalogue and asked myself whether a sense of desperation acted as a driving force in the creation of so many pictures. I get the impression that so many pictures were only created in the search for one picture, the picture to end all pictures.*

G.R. *I don't believe in the one absolute picture. You can only try to come close again and again in renewed attempts and efforts. That is precisely what I wanted to demonstrate in this catalogue, not the best pictures but everything, all the attempts to come closer, with all their failings. In my picture atlas it's even more extreme. I can only get a handle on the flood of pictures by creating order since there are no individual pictures at all anymore.*

T.P. *Isn't for example David's Death of Marat more than just an attempt at coming close?*

G.R. *Oh yes, there is such a thing as lucky coincidence; a number of such nearly absolute pictures exists. And one is usually buoyed by this hope...*

T.P. *Did you quote David? In the case of the three pictures entitled Tote (The Dead) I had to think of David and of the space over the person. The expression of dignity in these pictures derives from the empty space above the closed eyes. Your picture, like David's, is highlighted by the dark area above the figure.*

G.R. *If you have half of art history in your head, there are bound to be echoes of some kind but certainly not a carry-over from a particular picture.*

T.P. *Within the cycle, these three pictures I would say were particularly successful. How do you feel about it? Do you think they all work equally well?*

G.R. *I'm not too sure. Maybe the first version of Erschossener (Shot Down) wasn't quite as good. Prior to that there was one failure that I had to destroy. – It's difficult to say since I have so little distance.*

T.P. *The first one is more like the police photo.*

G.R. *Maybe that's why I prefer the second version. It's more tranquil.*

T.P. *You answered my question as to a successful picture by citing a picture you have doubts about. Is there also a picture where you have the feeling, that's it, that's just what I intended?*

G.R. *The Tote, these three pictures. I have to admit I agree with you. I have no reservations there. The record-player also appeals to me. – Still it seems a bit unfair if I talk about them like this – it's not right.*

T.P. *Yesterday I observed the visitors at your exhibition. They were constantly intent on searching for the right standpoint, went back and forth, attempted viewing from every angle, sometimes close-up, then at a distance. The standpoint must be in this case, in both senses of the word, an exceptionally difficult problem.*

G.R. *That's good. That's the gist of the matter, in every respect...*

T.P. *What is your standpoint. Registering?*

G.R. *That too. And mourning, pity and sorrow. Fear, too.*

T.P. *Mourning over what?*

G.R. *That things are the way they are.*

T.P. *Does the person you're portraying carry weight for you? Is it clear to you who you're painting?*

G.R. *That is unavoidable. Only, as previously stated, the work, the craftsmanship makes it tolerable. It was much worse when the pictures were hanging here in these rooms. To have these pictures around all the time was intolerable. – They're gone now.*

T.P. *Is it important to you that the pictures are seen?*

G.R. *Definitely. That's what they're there for.*

T.P. *What was the real purpose of these pictures?*

G.R. *To make pictures. To illustrate my own thoughts and feelings. I want to say that my own personal motivation and my intentions are of no consequence, in the final analysis even incompetent; there are enough other professions that can talk about it.*

T.P. *But we – you – are talking about it anyway.*

G.R. *Well, O.K. I don't exactly feel like a professional idiot, but...*

T.P. *The RAF is probably also to be viewed as an attempt to break away from passive acquiescence that was so important for our parents' generation. Fascism can only function by acquiescence. It appears to me the RAF wanted to hammer home "We will never again tolerate being made into the accomplices of historical criminals." That seems to me the starting point. Informed as we are, we are all accomplices today. None of us can state any longer: "We didn't know anything about it." This ready-made excuse of the fifties is no longer part of our repertoire. We can't lay claim to excuses. We are contemporaries of all of today's crimes. We are all pitiless accomplices. Spectators blackmailed into impotence in the promotion of crimes in politics and economics, which are only made possible by our condoning this impotence.*

G.R. *But my interest is more general. For instance the pitilessness. We are capable of pity solely in limited quantities; to a great extent however we avoid pity wherever we can. This surely has a purpose, connected as it is with a strategy for survival. – But when you realize to what degree we deny compassion, how coolly dispassionate we look on while hundreds of thousands starve to death or are tortured or beaten – and we don't bat an eyelash – that's no longer indifference necessary for survival, that's worse than killing.*

And then, of course, there's the killing too, day in and day out, but we can always fob that off on others. – In reality, we are all to blame. No other species acts this way.

T.P. *Only man?*

G.R. *Man kills like no other animal does, that is to say himself, as if under some compulsion. We can't stand back anymore and say it's the others, the criminals. That doesn't do any good. That's only a cheap cop-out. It's even dangerous – and ridiculous too. These people who exempt themselves and call themselves peaceful. That's every bit as bad as violence. I don't mean the RAF; I mean each and every one of us.*

T.P. *The RAF began as a resistance movement against the war in Vietnam. It ended in more crimes by the RAF, though it was initially a struggle directed against war. Then, a historical transition took place. The last ten years have not been as much overshadowed by warfare as by a decade of epoch-making man-made, industrial catastrophes. Bophal, Chernobyl, Sandoz. Casualty figures such as those at Bophal were once only encountered on the battlefield. The situation is getting worse all the time. Normal industrial production nowadays is tantamount to a crime against nature and mankind.*

Despite the rise of opposition groups and movements – the helplessness grows even faster.

G.R. *Nothing has changed much with respect to our helplessness, or to put it differently, not only have the dangers increased, the opportunities to combat them have also increased.*

T.P. *Did the RAF interest you because here were people who said: "Don't cross this line, or else"?*

G.R. *Yes, naturally. But this is our daily bread, so to speak. However the greatest tragedy is that those who want to change things fail not only because they are hindered, but because their methods – and that means their ideas – were wrong.*

T.P. *Was your experiment in turning to history a necessary experiment?*

G.R. *It was necessary. I would continue it at a moment's notice if I found something worthwhile. Something that both changes painting and assumes a significance that transcends painting. Maybe the experiment will have consequences.*

T.P. *Is this cycle an attempt to give your painting more significance?*

G.R. *Certainly. That's what everyone tries to do. Why that never works is a mystery to me.*

T.P. *Are you attempting with such a cycle to trip up the commercialization of art consumption?*

G.R. *That's not very feasible. Demand is so great that virtually anything and everything is snapped up.*

T.P. *Can you imagine a director of a museum purchasing the whole cycle?*

G.R. *They haven't got any funds.*

T.P. *You don't want to sell these pictures, then?*

G.R. *No. For the moment that's unthinkable. But, if interest continues to be shown I would be more than pleased to entrust them to a museum on permanent loan.*

T.P. *Do you insist on the unity of the cycle?*

G.R. *Yes, even if the pictures have to go into storage. It's hardly likely that a museum can afford to permanently show 15 pictures by one painter. We first have to see how the pictures stand up to the test of time. That's why they're being exhibited, at Krefeld in Frankfurt, then in Rotterdam and another place.*

T.P. *Would you like to exercise an influence on how these pictures are handled in public?*

G.R. *I would prevent any kind of spectacle whatsoever.*

T.P. *Could you imagine these pictures in a gallery?*

G.R. *No, that wouldn't be the right place. They can only be shown in museums.*

T.P. *You have no didactic intentions?*

G.R. *The pictures are obviously non-partisan. So it's hard to exploit them. Mourning is not bound to a "cause." Nor is pity.*

T.P. *What do you feel compassion for?*

G.R. *For the death they had to suffer. Probably they did commit suicide, which makes the whole business even worse to me. And compassion for the failure of the illusion that it's possible to change the world.*

T.P. *There's a laconic element in your approach, which doesn't seem to fit in with this pathos of feeling. Do you need an illusion yourself?*

G.R. *We all do. It's probably innate.*

T.P. *The need to escape the facticity of "that's the way it is." Are illusions as essential as repression?*

G.R. *Possibly. I don't know. – Maybe my hatred of ideology is misplaced, maybe I'm mixing things up. Because when I say that I believe the weather will be nice tomorrow, that already has something to do with belief and illusion. – But nonetheless, I consider every type of belief, from astrology to every higher religion and all greater ideologies, superfluous and life threatening. We have grown out of these things; we should develop a new strategy to combat misery and injustice, war and catastrophes.*

T.P. *Is there hope in your art? The abstract pictures formulate something akin to a belief in a producible beauty. In the case of the overpainted photos it's the hope that one can pass a verdict on one's time or capture one's time in a picture.*

G.R. *Or, at least by way of reporting to contribute to an appreciation of it, to see it as it is.*

T.P. *A note in your diary states: "Art always basically involves distress, desperation and helplessness, and we often neglect this basic truth by aesthetically isolating the formal side." I would agree with that. But it's a completely anachronistic position. When I look around the contemporary art scene, I don't see this statement confirmed. Art today is often just a party game. A kind of entertainment based on fake standards whose primary aim is to maintain elitist distance from "trivial pursuits."*

G.R. *Quite so.*

T.P. *A great many artists' lives and work are diametrically opposed to your contention that they are acting according to the premise: "Profundity is passé, let's really enjoy superficiality and cash in on it too."*

Walter Grasskamp once called your painting "visual sadism." I immediately grasped the pointed effrontery of the formulation. I never could quite relax in front of your color abstractions – as opposed to pictures by Matisse. There was a kind of tortuous strain in the beauty.

G.R. *That may be, but that has nothing to do with sadism.*

T.P. *You aren't insulted when I tell you that I could never find these abstract pictures just beautiful?*

G.R. *On the contrary.*

T.P. *Have you ever felt compelled to justify the painting of this cycle?*

G.R. *Not while I was painting the pictures. That only came later. Here and now, for example.*

T.P. *Could you have painted these pictures ten years ago?*

G.R. *No.*

T.P. *Do you have to be successful to be able to paint this theme?*

G.R. *I don't believe so.*

T.P. *Or rather, a great painter?*

G.R. *Great painters – years ago I always believed I had to paint like "the great painters," and naturally wasn't able to make the grade at all. I thought I was inadequate, thought I wasn't really a painter at all but a phony who was just playacting. It took a while for me to realize that what I was doing, all the hapless experimentation, all the difficulties, was in fact what everybody does. To realize that it was perfectly normal work; that it was what art is all about.*

T.P. *This I must say is approaching the grotesque, to hear one of the most successful German painters say that he isn't a painter at all.*

G.R. *Well, I've become used to calling myself a painter. No risk in that respect.*

T.P. *Did this cycle present a risk for you?*

G.R. *Of course. But not because of objections from the right or the left. Basically there's always a risk – namely, of ending up with bad pictures.*

T.P. *Perhaps it's hitting below the belt but I might contend that after attaining a certain degree of success there is no such thing as failure. As if that were the price of success.*

G.R. *With respect to the market, that may be true. It would snap up any junk of mine at the moment. But there is something else at stake, which is why, apart from my own self-criticism, there are still a few people whose opinion matters to me. Like, when they say: "Oh, that looks pretty crummy. – That's a bit flabby. – You might as well call it a day."*

T.P. *Would you call this cycle progress within the context of your work?*

G.R. *Well, I don't have the feeling it's time to call it a day. I notice that the pictures have set a new standard, make demands of me. I could be deluding myself. The whole thing is still much too new. But I have noted of late that I find it harder to go back to painting.*

(Translation: Daniel Anthony Iezzi)