

**„Kuckuckseier“  
Gerhard Richter und seine Landschaften**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von

Gundula Sibylle Caspary

aus

Siegburg

2007

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Gutachter: Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
2. Gutachter: PD Dr. Olaf Peters

Tag der mündlichen Prüfung: 16.12.2005

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn  
[http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert

|        |   |        |
|--------|---|--------|
| I.     | Einleitung  | S. 1   |
| 1.     | Zielsetzung der Arbeit  | S. 1   |
| 2.     | Stand der Forschung   | S. 5   |
| II.    | Natur und Landschaft  | S. 8   |
| 1.     | Stand der Forschung   | S. 8   |
| 2.     | Zur Begrifflichkeit von Natur – Land – Landschaft   | S. 12  |
| 3.     | Gerhard Richter über „Natur“ und „Landschaft“   | S. 23  |
| 4.     | Definition der „Landschaft“ als Arbeitsbegriff  | S. 38  |
| III.   | Die Landschaften Richters im Kontext des Gesamtwerks  | S. 40  |
| 1.     | Die Gruppen der Landschaftsbilder   | S. 41  |
| 1.1.   | Die ersten Landschaften   | S. 43  |
| 1.2.   | Die schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften  | S. 48  |
| 1.3.   | Landschaften nach eigenen Photovorlagen   | S. 51  |
| 1.3.1. | Panoramalandschaften  | S. 52  |
| 1.3.2. | Seestücke   | S. 57  |
| 1.3.3. | Wolkenbilder und Ausschnitte  | S. 60  |
| 1.3.4. | Parkstücke und Vermalungen  | S. 64  |
| 1.3.5. | Gebirge und Bilder vom Eis  | S. 66  |
| 1.3.6. | Landschaftsausschnitte  | S. 69  |
| 1.4.   | Die abstrakten Landschaften   | S. 74  |
| 1.5.   | Die „vermalten“ Landschaften  | S. 81  |
| 2.     | Charakteristika von Richters Werk<br>unter besonderer Berücksichtigung der Landschaften         | S. 87  |
| 2.1.   | Der „Stil“ und die malerischen Mittel   | S. 87  |
| 2.2.   | Photomalerei  | S. 91  |
| 2.3.   | Verwischung und „Unschärfe“   | S. 100 |
| 2.4.   | Gegenständlichkeit und Abstraktion  | S. 103 |
| 2.5.   | Wahrnehmung von Wirklichkeit  | S. 107 |
| 2.6.   | Motiv und Inhalt  | S. 115 |
| IV.    | Richters Landschaften im historischen Vergleich   | S. 126 |
| 1.     | Geschichte der Landschaftsmalerei (I) als<br>das „Erbe“ der Landschaftsmalerei Gerhard Richters | S. 127 |
| 1.1.   | Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert  | S. 128 |
| 1.2.   | Landschaftsmalerei von 1750 bis etwa 1820 – Die Romantik  | S. 135 |
| 1.3.   | Landschaft in der Malerei der Ismen –<br>vom frühen 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg   | S. 148 |

|        |  |        |
|--------|--|--------|
| 2.     | Gerhard Richter und die Romantik   | S. 161 |
| 2.1.   | Stand der Forschung  | S. 161 |
| 2.2.   | Richter über Richter und die Romantik                                    | S. 164 |
| 2.3.   | Die Romantik und Caspar David Friedrich                                  | S. 169 |
| 2.4.   | Gerhard Richter und Caspar David Friedrich im Vergleich                  | S. 173 |
| 2.4.1. | Panoramalandschaften   | S. 173 |
| 2.4.2. | Seestücke  | S. 177 |
| 2.4.3. | Gebirgsansichten   | S. 182 |
| 2.4.4. | Regenbogen- und Wolkenbilder   | S. 186 |
| 2.5.   | Ironie, Paradoxon und Fragment   | S. 192 |
| 2.6.   | Zusammenfassung  | S. 202 |
| V.     | Gerhard Richters Landschaften im zeitgenössischen Kontext                | S. 209 |
| 1.     | Die Geschichte der Landschaftsmalerei (II)                               | S. 210 |
| 1.1.   | Natur und Landschaft in der Kunst nach 1945                              | S. 210 |
| 1.1.1. | Die späten vierziger und die fünfziger Jahre –<br>die Blüte des Informel | S. 211 |
| 1.1.2. | Die Rückkehr der Gegenständlichkeit<br>in den sechziger Jahren           | S. 214 |
| 1.1.3. | Land Art   | S. 216 |
| 1.1.4. | Verstellte Landschaft und neue Ornamentik                                | S. 217 |
| 1.1.5. | Neue Landschaftsmalerei  | S. 219 |
| 1.1.6. | Natur und Landschaft der Individuellen Mythologien                       | S. 222 |
| 1.2.   | Landschaft und Photographie  | S. 225 |
| 2.     | Richters Landschaftsbilder im zeitgenössischen Vergleich                 | S. 234 |
| VI.    | Zusammenfassung und Ausblick   | S. 254 |
| VII.   | Werkverzeichnis der „Landschaften“                                       | S. 261 |
| VIII.  | Literaturverzeichnis   | S. 270 |
| IX.    | Abbildungsverzeichnis  | S. 293 |

## I. Einleitung

### I.1. Zielsetzung der Arbeit

Gerhard Richter, der international zu den anerkanntesten deutschen Künstlern der Gegenwart gehört, hat in vierzig Jahren ein vielfältiges und scheinbar widersprüchliches malerisches Werk geschaffen, das so unterschiedliche Arbeiten wie figurativ-photorealistische und abstrakte, monochrome, schwarz-weiße und polychrome Bilder umfaßt, gemalte Photographien und photographierte Malerei; er schafft in seinen Bildreihen den nahtlosen Wechsel oder Übergang zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion und zwischen den Wahrnehmungs- und Realitätsebenen von Wirklichkeit, photographiertem Abbild und gemaltem Bild.<sup>1</sup>

Bei der Wahl seiner Motive zeigt sich Richter ebenso vielfältig wie in der Wahl ihrer Ausführung. Im Bereich der Malerei thematisiert er alle Sujets, die die Geschichte der Malerei hervorgebracht hat, vom Portrait, Akt und Familienbild über Historien- und Andachtsbild, Stilleben und Vanitasgemälde, Genrebild und Interieur, Stadtansicht und Landschaftsbild bis zu Abstrakten Bildern, Farbtafeln sowie Glas- und Spiegelbildern.<sup>2</sup> Seine Gemälde erscheinen in verschiedenen malerischen Techniken von der Zeichnung über das Aquarell bis zum Ölgemälde und innerhalb dessen vom fast transparenten Farbauftrag ohne sichtbare Malspuren über pastose Vermalungen mit den Fingern und abstrakte Bilder mit deutlichem Pinselduktus bis zu Spachtelarbeiten.

---

<sup>1</sup> Die Begriffe „Abstraktion“ und „abstrakt“ werden hier im Sinne von „ungegenständlich“ im Gegenüber zu figurativen, gegenstandsbezogenen Darstellungen verstanden. „Abstraktion“ entwickelt sich aus dem Gegenstand und seiner Nonfiguration, während „Gegenstandslosigkeit“ jede Assoziation mit der Dingwelt und der Natur vermeidet; folglich ist die Verwendung des Begriffs „abstrakt“ im Hinblick auf Richters nonfigurative Bilder berechtigt, da, wie im Verlauf dieser Arbeit dargelegt werden wird, Richters Abstrakte Bilder durchaus einen Rückbezug zum Gegenständlichen zulassen, wenn nicht sogar nahelegen. Wo „Abstraktes Bild“ oder „Abstrakte“ mit Majuskel steht, bezieht sich dieser Ausdruck als feststehender Begriff auf Richters ungegenständliche Gemälde, die er selbst auch so bezeichnet. Mit „Bild“ ist im traditionellen Sinne das Gemälde gemeint, es sei denn, es wird im einzelnen anders determiniert.

<sup>2</sup> Richter hat sich darüber hinaus – vorübergehend – auch mit Aktionskunst, Skulptur und Rauminstallation befaßt.

Die verschiedenen Gattungen und Techniken der Malerei praktiziert Richter nicht in aufeinanderfolgenden Werkphasen, sondern in stetem Wechsel mit- und gegeneinander beziehungsweise parallel zueinander. Dabei fallen die Landschaften insofern aus dem Gesamtwerk heraus, als sie seit 1964 ein immer wiederkehrendes Sujet darstellen, das in seiner Kontinuität kaum einer anderen „Werkgruppe“ entspricht – die Abstrakten werden zwar zur dominantesten Gruppe, doch setzen sie erst später (ab 1976) ein.

Die besondere Stellung der Landschaften in Richters Werk wird auch seinem „Atlas“<sup>3</sup> deutlich, einem Kompendium von Fotos, Collagen und Skizzen, das Richter selbst zusammentrug und das ihm als Fundus für Bildvorlagen diente. Dabei handelt es sich um tatsächliche Bildvorlagen, an denen noch die Spuren der Bearbeitung zu sehen sind, sowie um solche, die Richter mit ihrer Veröffentlichung als Bildvorlagen verwarf. Die motivische und inhaltliche Verknüpfung der Bilder im „Atlas“, der in seiner Komplexität als eigenständiges Werk innerhalb von Richters Œuvre gesehen werden muß, ist durchaus relevant.<sup>4</sup> Umso auffälliger erscheint beim Blick auf die Landschaften deren Dominanz gegenüber allen anderen Motiven, folglich muß Richter das Thema „Landschaft“ besonders beschäftigt haben, obgleich nur ein Bruchteil der im „Atlas“ präsentierten Landschaftsphotographien zur malerischen Umsetzung gelangten. Eine Analyse der Bedeutung des „Atlas“, seiner Bildinhalte und Struktur erfordert eine ganzheitliche Betrachtung des Kompendiums; dies läßt sich nicht allein anhand eines Motivs vornehmen, und sei es noch so dominant. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird jedoch immer wieder auf die Verbindung der Landschaftsgemälde mit den Vorlagen im „Atlas“ verwiesen.

Mitte der siebziger Jahre stellte Klaus Honnef fest, daß es schwierig sei, die künstlerischen Entwürfe Richters zu fixieren und noch schwieriger, ihnen

---

<sup>3</sup> Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst.Kat. Museum Haus Lange Krefeld 1976, Krefeld 1976; Gerhard Richter. Atlas, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Museum Ludwig Köln 1989/90, hg. v. Fred Jahn, München 1989; Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998, hg. v. Helmut Friedel und Ulrich Wilmes, Köln 1997.

<sup>4</sup> Dies wird beispielsweise an der Gegenüberstellung von Photographien von KZ-Opfern und pornographischen Photos sichtbar; an beiden Motiven entwickelt sich die Frage nach der Un-Möglichkeit des voyeuristischen Blicks.

eine logische Abfolge oder Kontinuität in der Entwicklung nachzuweisen; und er fragte, ob es überhaupt sinnvoll sei, nach einem gemeinsamen Nenner für künstlerische Bestrebungen zu fahnden, die nichts gemeinsam zu haben schienen, außer daß sie sich völlig widersprüchlich zueinander verhielten.<sup>5</sup> Dennoch gibt es bei aller scheinbaren Widersprüchlichkeit wesentliche Aspekte, die die verschiedenen „Werkgruppen“ Richters miteinander verbinden. Diese Verbindungen ergeben sich beispielsweise unter Aspekten wie der photographischen Vorlage der Photomalereien, der „Unschärfe“, der Bedeutung der Farbe, der Frage nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit oder des Verhältnisses von Gegenständlichkeit und Abstraktion, von Realität und Illusion.

Auch und gerade in den Landschaften sind diese verschiedenen Aspekte der Malerei Gerhard Richters abzulesen, die sie meines Erachtens mit den übrigen „Werkgruppen“ verbinden und so einen wesentlichen Kernpunkt in Richters Gesamtwerk bilden; die Tatsache, daß die Landschaften am längsten und kontinuierlichsten darin zu finden sind, scheint dies zu bestätigen.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, die Bedeutung von Gerhard Richters Landschaften im Kontext seines eigenen Werkes, im Kontext der zeitgenössischen Kunst und der Geschichte der Landschaftsmalerei darzulegen.

Dazu wird einleitend zunächst dem Begriff der „Landschaft“ nachgegangen; darauf aufbauend wird der Versuch einer für die vorliegende Arbeit geltenden Definition von „Landschaft“ unternommen.

Anschließend soll werkimmanent untersucht werden, welches die verbindenden Aspekte zwischen den Landschaften und dem Gesamtwerk Richters sind, eingedenk der Tatsache, daß die Vielfalt und Kontinuität, mit der Richter dieses Motiv behandelt, innerhalb seines Werkes einmalig ist. Innerhalb der Gattung der Landschaftsbilder werden anhand der unterschiedlichen formalen Spezifika Gruppen erstellt, um das Spektrum der Landschaften zu sondieren, wobei sich diese „Gruppen“ als Konstrukte

---

<sup>5</sup> Klaus Honnef, Gerhard Richter. Monographie zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 50, Recklinghausen 1976, S. 10; Honnef beantwortet seine Frage selbst positiv.

verstehen, da zwischen den einzelnen Arbeiten einer „Gruppe“ mehrere Jahre liegen können, ihr Übergang fließend ist und sie von Richter selbst nicht als solche angelegt sind.

Dem nächsten Teil der Arbeit, dem historischen und dem zeitgenössischen Vergleich, wird jeweils ein kurzer Abriß über die Entwicklung der Landschaftsmalerei vorangestellt, um die Voraussetzungen zu klären, unter denen Richter das Motiv der Landschaft in den frühen 1960er Jahren in sein malerisches Repertoire aufnimmt. In dem historischen Vergleich wird der in der Literatur häufig angeführte, aber kaum näher definierte Bezug von Gerhard Richters Landschaften zur Epoche der Romantik und insbesondere zu Caspar David Friedrich analysiert. Dem folgt abschließend der Versuch einer zeitgenössischen Einordnung unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Entwicklung der (Landschafts-) Malerei in den sechziger und siebziger Jahren.

Sowohl zum Verständnis des Landschaftsbegriffes als auch zum Verhältnis zur Romantik werden Richters eigene Äußerungen in die Analysen einbezogen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Selbstäußerungen von Künstlern nur unter Vorbehalt zur Erklärung ihrer eigenen Werke herangezogen werden können, da sie stets auch ein Stück weit Selbstinszenierung bedeuten und der Steuerung der Rezeption durch den Künstler selbst dienen. Besonders Richters Äußerungen, die parallel zum malerischen Werk die Verwirrung über dessen Ambiguität unterstützen, können aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit nur bedingt Aufschluß über seine Haltung geben; da sie jedoch ähnlich wie der „Atlas“ als ein Teil von Richters Gesamtwerk betrachtet werden können, sollen sie unter diesem Aspekt dennoch in die Untersuchungen Eingang finden.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Beim Durchspielen der Traditionen der Kunstgeschichte stellen sich auch Richters Selbstäußerungen als ein historisierender Faktor dar. Richter redigiert seine eigenen Aussagen vor deren schriftlicher Fixierung und Veröffentlichung genau; die sich daraus ergebende Problematik untersucht Julia Gelshorn in ihrer Dissertation Aneignung der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke, Diss. Bern 2003.



## I.2. Stand der Forschung

Die Publikationen über Gerhard Richter und sein Werk sind sehr zahlreich und erscheinen seit 1962 kontinuierlich. Besonders hervorgehoben seien hierunter der bereits erwähnte „Atlas“; das Buch „Text“<sup>7</sup>, in dem Interviews und Briefe, Anmerkungen und Schriften Richters von 1962 bis 1993 veröffentlicht sind, die auch in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden; der Ausstellungskatalog der Bundeskunst- und Ausstellungshalle Bonn<sup>8</sup>, der das gesamte Werkverzeichnis bis 1993 umfaßt; der jüngste Ausstellungskatalog des K20 und des Lenbachhauses in München<sup>9</sup> mit der Fortführung des Werkverzeichnisses von 1993 bis 2004; sowie die Biographie von Dietmar Elger von 2002<sup>10</sup>. Die meisten Publikationen und Ausstellungen zum Werk Gerhard Richters behandeln seine Landschaften jedoch nur am Rande.<sup>11</sup>

Auch in anderen Kontexten, wie beispielsweise den Fragen nach der „deutsch-deutschen Kunst“, steht vielfach das Werk Gerhard Richters als das eines der namhaften Repräsentanten (west-)deutscher Nachkriegs- und Gegenwartskunst zur Diskussion. Dabei werden bevorzugt geschichtsrelevante Werkgruppen wie der „Oktoberzyklus“ thematisiert und nur selten seine Landschaftsbilder; wo dies dennoch der Fall ist, fehlen tiefergreifendere Einzelanalysen.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, 3. Aufl., Frankfurt / Leipzig 1996.

<sup>8</sup> Gerhard Richter, Ausst.Kat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn u.a. 1993, 3 Bde, Ostfildern-Ruit 1993 – im folgenden zitiert als Ausst.Kat. G.R. KAH 1993.

<sup>9</sup> Gerhard Richter, Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Düsseldorf 2005.

<sup>10</sup> Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002.

<sup>11</sup> Entgegen der Behauptung von Astrid Kasper, Gerhard Richter, Malerei als Thema der Malerei, Diss. Heidelberg 2001, Berlin 2003, S. 79, daß sich die Landschaften in der Forschung ausführlicher Betrachtung erfreuten, sind diese Untersuchungen gemessen an der Gesamtliteratur zu Richters Werk relativ knapp gehalten; vgl. z.B. Jürgen Harten, Der romantische Wille zur Abstraktion, in: Gerhard Richter. Bilder / Paintings 1962-1985, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u.a. 1986, hg. v. Jürgen Harten, Köln 1986, (S. 9-62) S. 47f; der Ausst.Kat. G.R. KAH 1993 befaßt sich z.B. nicht spezifisch mit den Landschaften, und auch in dem umfangreichen Ausstellungskatalog des MoMA (Gerhard Richter. Malerei, Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York u.a. 2002, Ostfildern-Ruit 2002) werden sie nicht als exponiertes Thema behandelt.

<sup>12</sup> Siehe u.a. Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.Kat. Martin Gropius-Bau Berlin 1997/98, hg. v. Eckhart Gillen, Köln 1997; Ernste Spiele. Der Geist der Romantik

Die kunsthistorischen Arbeiten über Gerhard Richter wie zum Thema „Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewußtseins“<sup>13</sup> oder über „die frühen Fotogemälde Gerhard Richters“<sup>14</sup> berühren das Thema der Landschaften nicht<sup>15</sup> oder nur beiläufig.<sup>16</sup>

Obwohl Rolf Wedewer<sup>17</sup> bereits 1975 einen aufschlußreichen, wenn auch wenig beachteten Aufsatz zum Landschaftstypus Gerhard Richters verfaßte, entwickelte sich erst in den letzten Jahren ein stärkeres Interesse an Richters Landschaftsbildern. Die erste und bisher einzige Richter-Ausstellung, die sich ausschließlich den Landschaften widmete, wurde 1998/99 im Sprengel Museum Hannover gezeigt<sup>18</sup> – sie steht nicht nur im Kontext der Rezeption des Richterschen Gesamtwerkes, sondern auch des wachsenden Interesses, das in jüngster Zeit der (historischen wie zeitgenössischen) Landschaftsmalerei im allgemeinen zuteil wird; aber auch hier konnten Katalog und Ausstellung das Thema nicht erschöpfend behandeln. So berücksichtigte die Ausstellung zum Beispiel nicht die frühen Landschaften Richters, die in der hier vorliegenden Arbeit unter Kapitel III.1.1. und III.1.2. aufgeführt werden. Da diese Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Künstler kuratiert wurde, stellt sich die Frage, ob diese Gruppen von Landschaftsbildern allein aus organisatorischen und räumlichen Gründen oder aufgrund inhaltlicher und definitorischer Kriterien der Selektion unterlagen.

In der Literatur wird immer wieder ein Bezug zwischen den Landschaften Gerhard Richters und der Romantik hergestellt, der sich bisweilen auf Aussagen Richters selbst stützt;<sup>19</sup> dabei versäumen die unterschiedlichen

---

in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995.

<sup>13</sup> Anja Thomas-Netik, Gerhard Richter. Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewußtseins, (Diss. Essen 1986) Bochum / Essen 1986.

<sup>14</sup> Ingrid Misterek-Plagge, ‚Kunst mit Fotografie‘ und die frühen Fotogemälde Gerhard Richters, (Diss. Münster 1990) Münster / Hamburg, 1992.

<sup>15</sup> Was bei Themen wie dem von Susanne Ehrenfried (Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, (Diss. München 1997) Wien / New York 1997) naheliegt.

<sup>16</sup> Kasper 2003, S. 79-91.

<sup>17</sup> Rolf Wedewer, Zum Landschaftstypus Gerhard Richters, in: Pantheon, Bd. 33, Nr. 1, 1975, S. 41-49.

<sup>18</sup> Gerhard Richter. Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998. Zuvor gab es verschiedene Ausstellungen, in denen einzelne Landschaftsbilder vor allem in Kombination mit Abstrakten Bildern gezeigt wurden.

<sup>19</sup> Siehe Kapitel IV.2.2. mit Verweis auf weiterführende Literatur.

Autoren jedoch, den Begriff des „Romantischen“ für Richters Arbeiten zu präzisieren und diesen vermeintlichen Bezug an Fallbeispielen zu prüfen und zu verifizieren.<sup>20</sup> Nach Wedewer<sup>21</sup> unternimmt Hubertus Butin den ersten kritischen Versuch, das „Romantische“ in Richters Bildern zu relativieren.<sup>22</sup> Jean-Philippe Antoine untersucht 1995 die Landschaftsbilder unter dem Aspekt des „Romantischen“ und in ihrem Verhältnis zu den Abstrakten<sup>23</sup>; er berührt dabei wesentliche Aspekte, geht jedoch nicht so weit, wie es die vorliegende Arbeit tut.

Dietmar Elgers bereits erwähnte, jüngst erschienene umfangreiche Biographie über Gerhard Richter verbindet fundierte Sachkenntnis mit dem Blick des Künstlerfreundes; das Sujet der Landschaften wird relativ umfassend berücksichtigt, doch folgt Elger im wesentlichen der Chronologie der Biographie und betrachtet das Thema nicht als eine geschlossene Einheit. Auch ist seiner stellenweise biographischen Psychologisierung von Richters Landschaftsbildern mit Vorsicht zu begegnen.

Die vorliegende Arbeit möchte den Forschungsstand um einen konzentrierten Blick auf die Landschaftsbilder Gerhard Richters ergänzen und versucht, diese unter werkimmanenten, historischen und zeitgenössischen Gesichtspunkten in den kunsthistorischen Zusammenhang zu stellen.

---

<sup>20</sup> Siehe hierzu Kapitel IV.2.1.

<sup>21</sup> Wedewer 1975.

<sup>22</sup> Hubertus Butin, Gerhard Richter – ein deutscher Romantiker?, in: Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.Kat. Kunstverein Ruhr Essen 1994, Essen 1994, S. 7-28; ders., Die unromantische Romantik Gerhard Richters, in: Ernste Spiele, Ausst.Kat. München 1995, S. 454-456; vgl. auch ders., Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder, in: Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn u.a. 2004, hg. v. Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, (S. 9-84) S. 69ff.

<sup>23</sup> Jean-Philippe Antoine, Photography, Painting and the Real. The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter, in: Jean-Philippe Antoine / Gertrud Koch / Luc Lang, Gerhard Richter, Paris 1995, S. 53-89.

## II. Natur und Landschaft

Um der Frage nachgehen zu können, unter welchen historischen Voraussetzungen Gerhard Richter seit den sechziger Jahren Landschaftsbilder malt, soll zum einen geklärt werden, wie der Begriff der Landschaft etymologisch determiniert und was darunter zu verstehen ist, und zum anderen, seit wann es „Landschaft“ als Begriff und als Sujet der Malerei gibt.

Die Äußerungen, die Gerhard Richter selbst zu Begriff und Funktion von Natur und Landschaft und zu seinen Landschaftsbildern gemacht hat, sollen untersucht und in eine Definition des Begriffes einbezogen werden – Grundlage hierfür sind die in „Gerhard Richter. Text“<sup>1</sup> veröffentlichten Notizen und Interviews.

Schließlich sei versucht, den Begriff der „Landschaft“ als Arbeitsgrundlage für die weitere Analyse der Landschaftsbilder von Gerhard Richter zu definieren.

### II.1. Stand der Forschung

In dem komplexen Diskurs über Landschaft und Landschaftsmalerei werden die jeweiligen Argumente aus Geographie, Soziologie, Kunst und Geschichte, Literatur und Philosophie häufig miteinander verknüpft; der Blick darauf ist kaum ohne den Einfluß anderer Disziplinen möglich. Die Landschaftsmalerei steht ihrerseits unter dem vielfachen Einfluß des theoretischen Diskurses, der über den Begriff der Landschaft und über die Landschaftsmalerei selbst geführt wird, und sie beeinflusst wiederum den theoretischen Diskurs.

Im gegenwärtigen Sprachgebrauch ist die oft synonyme Verwendung der Begriffe „Land“, „Landschaft“ und „Natur“ unklar.<sup>2</sup> „Landschaft“ wird gerne in

---

<sup>1</sup> Im folgenden zitiert als: Text. Ähnlich wie der Atlas ist diese Publikation als ein Werk in Richters Œuvre zu betrachten.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Werner Flach, Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 11-28. Der Begriff läßt sich unter anderem aus philosophischer, soziologischer, historischer, kunsthistorischer, literarischer

Neuschöpfungen wie der „politischen Landschaft“, der „Museumslandschaft“ oder der „Wohnlandschaft“ gebraucht, und der „Einkaufspark“ suggeriert, daß das, was sich dahinter verbirgt, etwas mit den Erholungswerten einer Parkanlage gemein hätte. Gemeinsam ist diesen Begriffen, daß die sogenannten Landschaften die Summe verwandter und doch variantenreicher Einzelheiten umfassen.

Parallel zu dieser vermehrt sachfremden Verwendung des Begriffes entwickelt sich in den letzten Jahren in der Kunst und Kunstgeschichte ein verstärktes Interesse an der Landschaft im Sinne unserer natürlichen Umwelt und an dem Landschaftsbild. Das beweisen einerseits die zahlreichen Landschaftsausstellungen im In- und Ausland mit der entsprechenden Katalogliteratur sowie wissenschaftliche Publikationen<sup>3</sup>, und andererseits der Zuwachs an Künstlern der jüngeren Generation, die sich (zum Teil ausschließlich) dem Thema der Landschaft widmen.<sup>4</sup>

In den diversen Ausstellungskatalogen und in der Fachliteratur wird mit dem Begriff der „Landschaft“ sehr unterschiedlich umgegangen, seine Verwendung bleibt oft unklar oder gar nicht definiert. Zum Beispiel liefern Kenneth Clark und Götz Pochat keine Definition von „Landschaft“;<sup>5</sup> Gerhard Hard, Rainer Gruenter und Müller behandeln den Begriff vor allem unter literarischen Aspekten;<sup>6</sup> und bei Barbara Eschenburg, Hans Belting, Oskar

---

oder geographischer Perspektive betrachten und analysieren, wie zum Beispiel die Aufsatzsammlung *Landschaft*, hg. v. Manfred Smuda, Frankfurt/M. 1986, zeigt; hier sei der Blick im wesentlichen auf die kunstgeschichtliche Anwendung konzentriert.

<sup>3</sup> Siehe unten Anmerkung 5-12,14,16.

<sup>4</sup> Wie z.B. Susanne Brodhage, Peter Doig, Chris Durham, Joakim Eskildsen, Ralph Fleck, Katharina Grosse, Andreas Gursky, Alexander Holubischka, Axel Hütte, Thomas Kohl, Walter Niedermayr, Dieter Nuhr, Thomas Ruff, Luc Tuymans, Andreas Schön, Petra Wunderlich, um nur einige zu nennen. Daraus ergibt sich die über die vorliegende Arbeit hinausgehende Frage, inwieweit sich in den achtziger und neunziger Jahren ein neues künstlerisches Verhältnis zur Natur bzw. zur Landschaft entwickelt hat und inwieweit Gerhard Richter, aus dessen „Schule“ einige der „Landschaftsmaler“ hervorgegangen sind, dieses neue Verhältnis mit beeinflußt hat.

<sup>5</sup> Kenneth Clark, *Landschaft wird Kunst*, London / Köln 1962; Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin / New York 1973.

<sup>6</sup> Gerhard Hard, *Die Landschaft der Sprache und die Landschaft der Geographen*, Bonn 1970; Rainer Gruenter, *Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, S. 192-207; G. Müller, *Zur Geschichte des Wortes Landschaft*, in: *Landschaft als interdisziplinäres Forschungsproblem*, Münster 1977, S. 4-12.

Bätschmann, Mitchell, Werner Busch und Norbert Schneider fehlt eine systematische Begründung für die Entstehung der Kunstform „Landschaft“.<sup>7</sup>

Dennoch gab es einzelne Versuche einer kritischen und systematischen Analyse: Joachim Ritter verfaßte eine grundlegende Arbeit zur ästhetischen Funktion der Landschaft;<sup>8</sup> Max Friedländer, Matthias Eberle und die Aufsatzsammlungen von Manfred Smuda und Gert Gröning untersuchten die verschiedenen Vorstellungen von Landschaft;<sup>9</sup> und Martin Warnke befragte Landschaftsmalerei auf ihren Ausdruck politischer Strukturen.<sup>10</sup>

Renate Fechners Arbeit zur Entstehung der ästhetischen Landschaft entwickelte schließlich eine systematische und historische Begriffsanalyse mit Blick auf den „heutigen“ Sprachgebrauch, beschränkte die Betrachtung der Landschaftsmalerei jedoch wesentlich auf Mittelalter und Renaissance.<sup>11</sup>

Die Übersichtswerke zur Landschaftsmalerei enden meist mit der Romantik oder der klassischen Modern; selbst in seinem Blick auf „zweitausend Jahre Landschaftsgeschichte“ berücksichtigt Erich Steingraber die Zeit nach 1945 kaum.<sup>12</sup> Die Sicht auf die Nachkriegszeit bleibt bis in die achtziger Jahre dürftig.<sup>13</sup> Rolf Wedewer, Adam Oellers und Gottfried Boehm

---

<sup>7</sup> Barbara Eschenburg, Die Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987; Hans Belting, Die gemalte Natur, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Festschrift Werner Hofmann zu Ehren, hg. v. Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster, Martin Warnke, München 1988, S. 169-180; Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989; W.J.T. Mitchell (Hg.), Landscape and power, Chicago 1994; Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin 1997; Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt, 1999.

<sup>8</sup> Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54, Münster 1963, wieder abgedruckt in: ders., Subjektivität, Frankfurt/M. 1974, S. 141-163.

<sup>9</sup> Max Friedländer, Die Landschaft, in: ders., Über Malerei, München 1963, S. 20-153; Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980; Smuda 1986; Gröning, Gert (Hg.), Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft, München 1990.

<sup>10</sup> Warnke, Martin, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München / Wien 1992.

<sup>11</sup> Renate Fechner, Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 64, Frankfurt/M. / Bern / New York 1986. Diese Arbeit findet im folgenden besondere Berücksichtigung.

<sup>12</sup> Erich Steingraber, 2000 Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985.

<sup>13</sup> Selbst 1986 bleibt in den von Smuda veröffentlichten komplexen Thesen zum Diskurs um Landschaft und Landschaftsmalerei der Blick weiterhin fast ausschließlich auf die klassische Moderne gerichtet, und die Landschaftsmalerei von Gerhard Richter wird völlig außer acht

verweisen auf ein Kontinuum des Landschaftsthemas in der Kunst nach 1945.<sup>14</sup> Vor dem Hintergrund der „Ökokrise“ wird der Blick auf die Landschaft wieder aktuell, mit der Perspektive, das Verhältnis von Mensch und Natur neu zu reflektieren.<sup>15</sup> Christiane Bücher-Vogler<sup>16</sup> unternimmt einen ersten Versuch, Landschafts- und Naturdarstellungen zwischen 1945 und 1991 genauer zu analysieren und die verschiedenen Tendenzen und Strömungen dieser gut vierzig Jahre im Bezug zu Natur und Landschaft aufzuzeigen.<sup>17</sup> Dabei relativiert sie besonders unter Berücksichtigung der Auseinandersetzung mit Natur und Landschaft in der Kunst der siebziger und achtziger Jahre und unter Bezug auf Bernhard Waldenfels und Manfred Brunner<sup>18</sup> die Definition von Landschaft von Joachim Ritter, der das Verständnis der Landschaft in den siebziger Jahren wesentlich prägte.<sup>19</sup>

---

gelassen; dieser Diskurs um das Thema Landschaft in der Malerei und ihr „Ende“ müßte unter dem Eindruck der achtziger und neunziger Jahre neu bzw. weiter geführt werden.

<sup>14</sup> Rolf Wedewer, *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*, Köln 1978; Adam Oellers, *Landschaft zwischen Natur und Ideologie*, in: *Landschaft – Gegenpol oder Fluchtraum?* Ausst.Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Haus am Waldsee Berlin 1974-1975, Opladen 1974, S. 45-88; Gottfried Boehm, *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Smuda 1986, S. 87-110.

<sup>15</sup> Siehe die Aufsatzsammlung Smuda 1986 zum Thema Landschaft aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven; vgl. auch Gernot Böhme (Hg.), *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*, München 1989.

<sup>16</sup> Christiane Bücher-Vogler, *Von der Lichtlandschaft zur Stadtverwaltung. Natur- und Landschaftsdarstellungen in der westdeutschen Kunst nach 1945*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII, Kunstgeschichte Bd. 195, (Diss. Aachen 1991) Frankfurt/M. u.a. 1994.

<sup>17</sup> Im Gegensatz zur Landschaftsdarstellung ist die Naturdarstellung keine eigene Gattung; Naturelemente können vereinzelt in anderen Bereichen der Kunst, jenseits der Landschaftsmalerei abgebildet werden, zum Beispiel im Stilleben oder Ornament. Landschaftsdarstellungen dagegen weisen über die Naturdarstellung hinaus, indem sie als Projektionsfeld des Betrachters fungieren.

<sup>18</sup> Bernhard Waldenfels, *Gänge durch die Landschaft*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt/M. 1986, S. 29-43; Manfred Brunner, *Landschaft in der Erfahrung*, in: *Landschaft in der Erfahrung*, Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein 1986, Köln 1986, (S. 8-12), S. 10.

<sup>19</sup> Die kontroversen Thesen sollen hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden; es sei jedoch darauf hingewiesen, daß Bücher-Vogler und vor ihr Waldenfels und Brunner von einem anderen, umfangreicheren Fundus an Werken mit Bezug zu Natur und Landschaft ausgehen als es noch Ritter tat und konnte; unter Berücksichtigung abstrakter Bilder und der Erfahrungen mit Landschaftsbildern der siebziger und achtziger Jahre, wie bei Bücher-Vogler, stellt sich die Sicht auf Landschaft anders dar als aus der Perspektive der sechziger Jahre und unter Ausschluß nicht-gegenständlicher Malerei. Wenn Waldenfels (in: Smuda 1986, S. 30) als „Alternative“ zu Ritter die Landschaft als „bewohnte Umwelt“ vorschlägt, übersieht er, daß bereits Ritter – und vor ihm Kant und Schiller (siehe Flach, in: Smuda 1986, S. 25 Anm. 4) – den Gang in die Natur und die Teilhabe an ihr voraussetzte, um Landschaft konstituieren zu können; und Landschaft zu „begehen“ schließt nicht aus, sie als „Gegenüber“ zu betrachten. Wenn Bücher-Vogler feststellt, daß man heute die Trennung von Natur und Mensch zu überwinden suche, heißt das nicht, daß dies auch gelingt und daß

## II.2. Zur Begrifflichkeit von Natur – Land – Landschaft

Etymologisch leitet sich der Begriff „Natur“ (ohne Plural) vom mittelhochdeutschen „natûr(e)“, althochdeutsch „Natûra“, aus dem lateinischen „Natura“ (von „natus“/ „nasci“, geboren (werden), entstehen) ab.<sup>20</sup> Begriffsgeschichtlich sind zwei Grundbedeutungen vorherrschend, die bereits die frühgriechische Redeweise von Natur prägen<sup>21</sup>:

1. Natur in der Bedeutung von Wesen und innerer Beschaffenheit, als die Eigenschaften eines vom Menschen in seinem natürlichen Zustand belassenen Materials, und die (Charakter-)Eigenschaften eines Lebewesens oder einer Sache – von dieser Art Natur soll im weiteren nicht die Rede sein.

2. Natur in der Bedeutung alles von selbst Werdenden, also all dessen, was an organischen und anorganischen Erscheinungen ohne Zutun des Menschen existiert oder sich entwickelt, als da sind Stoff, Substanz oder Materie in all ihren Erscheinungsformen, die Gesamtheit der Pflanzen, Tiere, Gewässer und Gesteine als Teile der Erdoberfläche, und die Summe daraus, wie Berge, Wälder, Wiesen, Flüsse und Seen. Die Existenz dieser „natürlichen“ Dinge, die nicht vom Menschen geschaffen sind, zeugt von ihrer göttlichen Beschaffenheit, und macht sie zur „natura naturans“ als die schaffende Natur (oft gleichgesetzt mit Gott) im Gegensatz zu der „natura naturata“, der geschaffenen Natur (oft gleichgesetzt mit der Welt).

---

die ursprüngliche Einheit, von der Ritter spricht, damit wiederhergestellt sei, sondern daß sie, wie Bücher-Vogler (1994, S. 20-22) selbst bemerkt, ersetzt wird. Wenn also Ritters Theorie mit Blick auf das späte 20. Jahrhundert relativiert wird, so fragt sich, ob seine Thesen auch im Hinblick auf die historische Landschaftsmalerei nicht mehr gelten soll, was hiermit verneint wird. Es fällt auf, daß auch Bücher-Vogler Gerhard Richters Landschaftsbilder nur sehr knapp abhandelt.

<sup>20</sup> Lutz Mackensen, *Ursprung der Wörter*. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, München 1985, S. 270; Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Auflage, unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor, völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin 1989, S. 786; *Enzyklopädie der Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Jürgen Mittelstraß (Hg.), Bd. 2, Mannheim 1984, S. 970.

<sup>21</sup> In diesem doppelten Sinne ist von Natur bereits in der frühgriechischen Dichtung die Rede. Die bis heute übliche Bedeutung von Natur als Inbegriff des Seins, das der menschlichen kulturellen Praxis entgegengesetzt ist, findet sich erstmals bei Platon und wird ausdrücklich von Aristoteles formuliert. Mit Aristoteles beginnt auch die Natur-Wissenschaft im engeren Sinne. In der frühen Neuzeit erscheint die Natur mit dem Zuwachs naturwissenschaftlicher Einsichten und entsprechender technischer Fähigkeiten in immer stärkerem Maße beherrschbar. Die moderne Naturwissenschaft schließlich (seit etwa dem 19. Jahrhundert) steht unter der Leitidee einer möglichst vollständigen Emanzipation von der Natur.



Erst die moderne Naturwissenschaft, deren Wissensideal technisch orientiert ist und für die es vornehmlich auf die Beherrschung und Berechenbarkeit der Dinge ankommt, führt auf den heutigen Naturbegriff: Dabei wird Natur verstanden als das „Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist“ (Kant) unter Ausschluß aller nichtsinnlichen Objekte,<sup>22</sup> das heißt als die Gesamtheit dessen, was durch die Sinne wahrnehmbar ist.<sup>23</sup> In dem Glauben, Natur sei nachahmbar und beherrschbar, erfolgt eine immer stärkere Trennung zwischen Natur und Mensch – was unter anderem zu einem Gefühl des Verlustes und der Sehnsucht nach dem ursprünglich einheitsstiftenden Zustand führt; diese Sehnsucht manifestiert sich in dem Bild von „Arkadien“ und dem „Goldenen Zeitalter“. So kommt es zu dem Gegensatz von Natur und Geist, Natur und Kultur oder Geschichte, Natur und Mensch und auch zum Gegensatz von Natur und Kunst, also zu Unterschieden von Bereichen, die in dem alten Naturpantheismus gerade miteinander verschmolzen waren oder, wie die Geschichte, gar nicht existierten.<sup>24</sup>

Für den Begriff „Land“ gibt es mehrere lexikalische Definitionen, die zum einen geographisch-kulturell<sup>25</sup>, zum anderen politisch<sup>26</sup> geprägt sind. Etymologisch entwickelt er sich aus dem alt- und mittelhochdeutschen „Lant“ und dem gotischen (entsprechend auch englischen) „land“, zur indogermanischen Wurzel \*lendh (Feld, Heide) (dazu: englisch „lawn“ (Rasen), und altfranzösisch „lande“ (Heide)). Das geographisch determinierte Land ist zunächst allgemein die feste Erdoberfläche im Gegensatz zum Meer; dann ist es – als „Stück Land“ – das landwirtschaftlich genutzte Gebiet, der Acker oder das Feld; außerdem steht das Land mit seinen Feldern, Wiesen, Wäldern, Flüssen und Bergen im Gegensatz zur Stadt; und schließlich bezeichnet es ein nach Klima, Bodenart, geologischem Aufbau,

---

<sup>22</sup> Folglich bezieht sich Natur auf sinnlich wahrnehmbare Dinge und rückt damit zumindest potentiell in den Bereich der Sinnlichkeit.

<sup>23</sup> Der große Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bd., Leipzig / Mannheim (20)1996ff., Bd. 15, S. 417.

<sup>24</sup> Ibid. S. 417-419.

<sup>25</sup> Hier tritt „Land“ nur im Singular auf.

<sup>26</sup> „Land“ wurde schon im neunten Jahrhundert als politischer Begriff verwendet; siehe Fechner 1986, S. 19. Er existiert auch im Plural „Länder“; diese Art von „Land“ als Staat (politisch selbständiges, genau abgegrenztes Gebiet) oder innerstaatlicher Gebietsteil soll im Weiteren nicht berücksichtigt werden.

Vegetation und Bevölkerung einheitliches Gebiet individuellen Charakters, das mehrere „Landschaften“ umfassen kann.<sup>27</sup> Wenn mehrere „Landschaften“ ein „Land“ bilden können, so ist umgekehrt die Landschaft ihrerseits ein Teil vom „Land“, also ein Fragment der Totalität des Landes.

Ethymologisch geht das Wort „Land-schaft“<sup>28</sup> aus dem alt- und mittelhochdeutschen „Lant“ und dem Suffix „-schaft“ (mittelhochdeutsch „schaffen“, althochdeutsch „scaffan“ für bewirken) hervor, das in der semantischen Zerlegung des Wortes jedoch kein Gewicht hat – folglich bedeutet „Landschaft“ nicht mehr als „Land“.<sup>29</sup>

Dennoch impliziert der Begriff, daß Landschaft im Gegensatz zur gewachsenen (göttlichen) Natur etwas künstlich oder bewußt (vom Menschen) „Geschaffenes“ ist und im Verhältnis zu „Natur“ und „Land“ nur ein Teilstück des Ganzen darstellt – was ein Paradoxon ist, denn der Ausschnitt des Blickfeldes, auf den sich jede Landschaft beschränkt, soll gerade die Ganzheit der Natur und ihre Grenzen vermitteln; fälschlicherweise werden die „fragmentarische“ Landschaft und die ganzheitliche Natur oft synonym gebraucht.<sup>30</sup>

Im Althochdeutschen tritt „lantschaft“ als größerer Siedlungsraum auf, ohne daß eine naturräumliche Qualität damit gemeint ist; im Spätmittelalter wird Landschaft unter Zurückdrängung der ursprünglichen Bedeutung des Siedlungsraumes auch zur Bezeichnung naturräumlicher Einheiten verwendet.<sup>31</sup> „Lantschaft“ bezeichnet die „besondere Beschaffenheit, die charakteristische Ordnung einer Gegend oder eines Landes, wie sie von Natur gegeben und eingerichtet ist“ einschließlich dem darin „von Natur aus“

---

<sup>27</sup> Brockhaus 1996ff, Bd. 13, S. 31; Mackensen 1985, S. 234.

<sup>28</sup> Bertelsmann Lexikon in 4 Bänden, Gütersloh 1957, Bd. II. Der Begriff „Landschaft“ findet sich nicht im Mackensen. Fechner 1986, S. 15, verweist darauf, daß sich alle bisherigen etymologischen Untersuchungen des Begriffs „Landschaft“ auf lautliche und semantische Zusammenhänge in der ältesten erreichbaren Sprachstufe beziehen und daher keinen Aufschluß über die geltenden Inhalte der heutigen Sprache liefern können; Fechner füllt diese Lücke.

<sup>29</sup> Auffällig ist jedoch, daß „Landschaft“ meist in Verbindung mit Menschen gebraucht wird; siehe Fechner 1986, S.16; Eberle 1980, S. 15.

<sup>30</sup> Zum geschichtlichen Wandel des Landschaftsbegriffes siehe Müller, in: v. Wallthor / Quirin 1977, S. 4-12; Hard 1970, zusammengefaßt in: „Landschaft“ – Folgerungen aus einigen Ergebnissen einer semantischen Analyse, in: Landschaft und Stadt 4.1972, S. 86-94.

<sup>31</sup> Fechner 1986, S. 18-20.

angesiedelten Volk oder Stamm.<sup>32</sup> Zwischen dem 13. und 18. Jahrhundert wird die „Landschaft“ überwiegend als politisch begriffen; dieses Begriffsverständnis gilt seit dem 19. Jahrhundert jedoch als veraltet.<sup>33</sup>

Im 18. und 19. Jahrhundert schließlich etabliert sich der Kern des Begriffs, wie er bis heute auf die Vorstellung von Landschaft wirkt.<sup>34</sup>

Heute versteht man unter „Landschaft“ im eher geographischen Sinne einen mehr oder weniger großen Raum oder Teil der Erdoberfläche, so wie der Betrachter ihn sieht; dieser kann aus mehreren Örtlichkeiten oder sein Wesen prägenden Elementen bestehen, aber er weist einen einheitlichen Charakter im Erscheinungsbild auf, der ihn von benachbarten oder anderen Erdräumen unterscheidet.<sup>35</sup> Die ursprünglich überall auf der Erde verbreiteten Ur- oder Natur-Landschaften wurden und werden vom Menschen in stetig zunehmendem Maße in Kultur- (meist Wirtschafts-) Landschaften umgewandelt.

Entscheidenden Einfluß auf die philosophische Begriffsbildung der „Landschaft“ übte Immanuel Kants Lehre von der Einbildungskraft aus; in dieser liege die Möglichkeit, aus den einander entgegenstehenden parallelen Positionen der objektivierten naturwissenschaftlichen Anschauung und der subjektiven ästhetischen Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft eine Synthese zu bilden.<sup>36</sup> Grundlage der Wahrnehmung von Landschaft ist

---

<sup>32</sup> Eberle 1980, S. 15. Das bedeutet, daß „Landschaft“ von Anbeginn die Existenz des Menschen mit einbezieht.

<sup>33</sup> Eberle 1980, S. 19; siehe auch R. Piepmeier / F. Petri / E. Winkler, Landschaft, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), völlig neubearbeitete Ausgabe des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler, Bd. 5, Basel / Stuttgart 1980, Spalte 11-28.

<sup>34</sup> Flach, in: Smuda 1986, S. 16; Rolf Peter Sieferle, Entstehung und Zerstörung der Landschaft, *ibid.* (S. 238-265), S. 238. Landschaft ist das eigentliche und ihr allein zustehende Forschungsobjekt der Geographie; zum geographischen Begriff siehe E. Winkler in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1980, Spalte 11-28; Waldenfels (in: Smuda 1986, S. 29) weist zurecht darauf hin, daß die Begriffe der Geographie und der Philosophie stark divergieren.

<sup>35</sup> Brockhaus 1996ff., Bd. 13, S. 51; Rudolf Wedewer, Landschaft als vermittelte Theorie, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, (S. 111-134) S. 112; Waldenfels, *ibid.* S. 35.

<sup>36</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (1790), in: Kant. Die drei Kritiken in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk. Eine kommentierte Auswahl zusammengefaßt v. Raymund Schmidt, Stuttgart 1975, S. 282-364. Siehe dazu Martin Götze, Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik, (Diss. Bamberg 1999) Paderborn u.a. 2001, S. 30-33; Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 447-454; Flach, in: Smuda 1986, S. 13, 16f; Ritter 1974, S. 154. Vgl. auch Kapitel IV.1.

dabei, daß der Mensch ohne die Anschauung der ihn umgebenden Natur nicht existieren kann, mit der er notwendigerweise verschränkt ist; der die Natur anschauende Mensch tut dies als reflektierendes Subjekt, das in der Reflexion Landschaft konstituiert – es ist ein wesentlicher Faktor der Landschaft, daß sie nicht an sich existiert, sondern in einem geistigen Prozeß von ihrem Betrachter erzeugt wird.<sup>37</sup> Hegel bezeichnet Landschaft als ein „Produkt des Geistes“ und die Diskussion um sie als ein „ein Diskrimin für die Phänomenologie des Geistes“ insofern, als das schauende und sinnliche Erkennen der landschaftlichen Situation bereits ein Begreifen und Denken ist, woraus eine dialektische Verschränkung von Erkennen und Wirklichkeit folgt.<sup>38</sup> Landschaft ohne anschauendes und reflektierendes Gegenüber gibt es nicht.

Wenn die ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur verloren geht,<sup>39</sup> dann schafft sich der Mensch Ersatz (in Form einer künstlich geschaffenen, zweiten Natur oder als Bild von Landschaft), um die Einheit wieder herzustellen.<sup>40</sup>

Fechner zeichnet in ihren Untersuchungen zum Prozeß des „Landschaftssehens“ nach, daß dieses deshalb als eine „Annäherung an das künstlerische Sehen“ verstanden wird, weil es ein „bewußtes, nach bestimmten Auswahlkriterien ordnendes Sehen“ ist; darin werden höchst unterschiedliche Elemente, Komponenten, Phänomene eines begrenzten Wahrnehmungsfeldes aus der Natur nicht nur zu der Summe einzelner Naturelemente, sondern zu einer komplexen Gesamtheit zusammenfaßt.<sup>41</sup> Wie die Konstitution von Landschaft selbst ist auch ihre Einheit nicht ein

---

<sup>37</sup> „Landschaft ist immer Natur, wahrgenommen oder vorgestellt durch eine Optik von Ideen, Werten oder Normen, deren Ursprungsort im historischen Subjekt aufzusuchen ist.“ So Manfred Smuda, Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft, in: ders. (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, (S. 44-69) S. 8f; Bücher-Vogler 1994, S. 36; Hugo Kükelhaus / Rudolf zur Lippe, Entfaltung der Sinne. Ein „Erfahrungsfeld“ zur Bewegung und Besinnung, Frankfurt/M. 1982; Flach, in: Smuda 1986, S. 15, 19. Für Flach (S. 19f.) folgt daraus, daß es „Landschaft“ nicht an sich gibt, sondern daß diese stets etwas darstelle, zum Beispiel eine Kultur- oder Naturlandschaft, eine Stadt- oder Industrielandschaft, eine wilde, idyllische, zivilisierte oder bäuerliche Landschaft.

<sup>38</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes (1807), Frankfurt/M. 1973, S. 78.

<sup>39</sup> Dies ist im Laufe des 19. Jahrhunderts der Fall – siehe unten Kapitel IV.1.

<sup>40</sup> Flach, in: Smuda 1986, S. 21.

<sup>41</sup> Fechner 1986, S. 36-47, bes. S. 41.

Merkmal der Natur, sondern wird in einem geistigen Prozeß von ihrem Betrachter erzeugt.<sup>42</sup>

Es besteht eine enge Verflechtung von realer und abgebildeter Landschaft als Ausschnitt von Natur: Da sich die Anwendungsbedingungen des Wortes Landschaft an der Tradition orientieren, an der sie gelernt wurden, nämlich wesentlich am zunächst gemalten, inzwischen auch fotografierten Landschaftsbild,<sup>43</sup> entspricht der Begriff von Landschaft mit seinem semantischen Umfeld dem des Landschaftsbildes und umgekehrt;<sup>44</sup> der Begriff der „Landschaft“ wird synonym für das gemalte oder fotografierte Bild von einer Landschaft verwendet.<sup>45</sup>

Für beide, die reale und die abgebildete Landschaft, gilt, daß sie die Bildhaftigkeit einer ästhetischen Komposition besitzen müssen, bei deren Formung künstlerische Kategorien mitwirken.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Charles Baudelaire, Die Landschaft, in: Baudelaire, Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst, übers. u. hg. v. M. Bruns, München o.J., S. 242; Hegel 1973, S. 78; Friedländer 1963, S. 31f; Flach, in: Smuda 1986, S. 20, 24; Smuda, *ibid.* S. 8, 44, 49, 53; Wedewer *ibid.* S. 114; Graf Karlfried von Dürckheim, Untersuchungen zum gelebten Raum, in: Neue Psychologische Studien 6, 1931, S. 444f; Bücher-Vogler 1994, S. 30.

<sup>43</sup> Natur und Landschaft werden, wie die sichtbare Welt überhaupt, nicht voraussetzungslos gesehen; das Sehen im Allgemeinen und das Sehen von Natur als Landschaft erfolgt „durch einen Filter von Ideen und Wertungen, Stimmungen im weiteren Sinne, die ihren Ursprung nicht im Außen, nicht im Objektiven haben“ – Lehmann nach Fechner 1986, S. 46; Ernst H. Gombrich, The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in: ders., Norm and Form, Studies in the Art of Renaissance, London (3)1978, (S. 107-121), S. 112; Smuda, in: Smuda 1986, S. 65; Eckhard Lobsien, Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986 (S. 159-177), S. 160ff; Lobsien spricht von Kunst als Modell von der Natur. Kunsterleben kann Schulung für ästhetische Wahrnehmung und sensibleren Umgang mit der Natur sein, so Bücher-Vogler 1994, S. 27; Renate Trnek, Der Wandel des Sehens und Empfindens von Landschaft durch die Kunst, in: Friedrich Achleitner (Hg.) Die Ware Landschaft, Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs, Salzburg 1977, (S. 31-41) S. 32ff.; „Wie die Kunsterfahrung ist die ästhetische von der Natur eine von Bildern“, eine vermittelte Erfahrung, so Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, hg. v. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, Bd. 7, S. 103 – Fraglich bleibt, ob der Begriff der Landschaft tatsächlich unverändert auf Landschaftsmalerei und Naturdarstellung anzuwenden ist, zumal ein Landschaftsbild unter anderen historischen Voraussetzungen entsteht als es betrachtet wird.

<sup>44</sup> Dennoch stellt sich die Frage, inwieweit der Landschaftsbegriff auf Landschaftsmalerei und Naturdarstellung anzuwenden ist, zumal die historischen Bedingungen der Entstehung eines Landschaftsbildes andere sein können als die seiner Betrachtung; Tatsache ist, daß das Landschaftsbild stets ein vermitteltes und ein mehr oder weniger durch den Maler (oder Fotografen) interpretiertes ist, das nicht die Erfahrung von Landschaft selbst ersetzt; siehe hierzu auch Bücher-Vogler 1994, S. 24f.

<sup>45</sup> So wird es auch im Folgenden die Gleichsetzung von Landschaftsbild und Landschaft geben.

<sup>46</sup> Georg Simmel, Philosophie der Landschaft (1913), in: Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft, hg. v.

Wie der Wortfeldtest von Hard zum „heutigen“ Sprachgebrauch des Begriffes nachweist,<sup>47</sup> steht „Landschaft“ in enger Sinnverwandtschaft mit Schönheit und Idylle, auch mit Utopie, weniger mit Raum, Gebiet oder Gegend, die sachlich das umliegende, optisch faßbare Land bezeichnen. Nach Hard sind die einer Landschaft zugeordneten Attribute tendenziell ästhetisch positiv, wie „schön“ oder „harmonisch“, und die landschaftlichen Komponenten erscheinen dann als stimmig, wenn sie mit der Landschaft verwurzelt und organisch gewachsen sind oder sich ihr harmonisch einfügen; mögliche Requisiten wie Ruinen, kleine Städtchen, vereinzelte Häuser oder Höfe, so Harde Analyse, werden nicht als störend empfunden, wenn sie alt, zerstört, klein und malerisch sind, während negative Attribute auf den zerstörerischen Eingriff von außen verweisen, und Straßen und Städte nur in der Ferne erscheinen sollten, Industrie, Großstädte, Technik oder Verkehr dagegen gar nicht. Die Elemente der Landschaft unterliegen topographischen, stimmungshaften und zeitlichen Einflüssen; Landschaft ist etwas, das abgebildet, gemalt, beschrieben, fotografiert, erlebt, genossen, geschützt und gestaltet – aber auch zerstört – werden kann, etwas, das mit unterschiedlichem Charakter und in verschiedenen Arten erscheint und sich als Bild, Ansicht, Aussicht, Prospekt, Panorama, Ausschnitt, Kulisse, als Idylle, Zauber, Wert und Schönheit präsentiert.<sup>48</sup>

„Die (wahre) Landschaft“ – so das Ergebnis von Hard – „ist weit und harmonisch, still, farbig, groß, mannigfaltig und schön. Sie ist ein primär

---

Gert Gröning, München 1990, (S. 67-80) S. 68ff.; auf das dem künstlerischen Sehen vergleichbare „Landschaftssehen“ bei Fechner 1986, S. 40, wurde bereits hingewiesen; Flach (in: Smuda 1986, S. 22f.) stellt fest, daß die Komplexität der landschaftlichen Komponenten und ihre Verknüpfung mit ästhetischen Kategorien die Landschaft zu einem „wirksamen Gegenstand“ der Kunst machen.

<sup>47</sup> Hard 1970 und 1972. In der Assoziationsmethode nach Hard deckt sich der allgemeine Gebrauch des Wortes Landschaft auf, wie er sich in den sechziger Jahren darstellt; es wird im Folgenden vorausgesetzt, daß er sich im Wesentlichen bis heute so versteht, wiewohl die Kunst, vor allem die Photographie seit den 1980er und 90er Jahren den Blick verstärkt auf naturferne Komponenten von Landschaft richteten.

<sup>48</sup> Hard 1970, S. 62ff. Es fragt sich, inwieweit der Landschaft tatsächlich ein ästhetischer Gehalt innewohnen muß, denn Stadt- und Industrielandschaften können durchaus ihre Häßlichkeit und Unmenschlichkeit zeigen, wie z.B. Landschaftsdarstellungen der sechziger und siebziger Jahre zeigen, die allerdings eher als Bilder von der „Umwelt“ eingestuft werden (vgl. Kap. V.1.1.); vielleicht liegt hierin ein entscheidender Unterschied zwischen Landschaft in unmittelbarer Wahrnehmung, für die eine bestimmte Ästhetik grundlegend ist, und der Wahrnehmung ihres vermittelten Bildes, das als Kunstwerk bereits anschauungswürdig wird. Tatsache ist, daß Landschaftsmalerei keine unberührte Natur zeigt; stets wurde sie im Verhältnis zum Menschen oder ihm ähnlichen Figuren dargestellt.

ästhetisches Phänomen, dem Auge näher als dem Verstand, dem Herzen, der Seele, dem Gemüt und seinen Stimmungen verwandter als dem Geist und dem Intellekt [...]. Die wahre Landschaft ist etwas Gewachsenes, Organisches, Lebendiges. Sie ist uns eher vertraut als fremd und dennoch eher fern als nah, eher Sehnsucht als Gegenwart [...]. Aber so sehr sie uns auch ins Unbegrenzte, ja ins Unendliche weist, so bietet die mütterliche Landschaft dem Menschen doch auch immer Heimat, Wärme und Geborgenheit: Sie ist ein Hort der Vergangenheit, der Geschichte, der Kultur und der Tradition, des Friedens und der Freiheit, des Glücks und der Liebe, der Ruhe auf dem Lande, der Einsamkeit und der Erholung von der Hast des Alltags und dem Lärm der Städte; sie muß erwandert und erlebt werden, versagt aber ihr Geheimnis dem Tourismus und dem bloßen Intellekt“.<sup>49</sup>

Aus der Analyse von Hard ergeben sich folgende Merkmale der Landschaft: Zum einen, daß in der realen Landschaft und ihrer bildlichen Darstellung die einzelnen Elemente in einem räumlichen Zusammenhang zueinander stehen, der sie als organische Einheit erscheinen läßt.<sup>50</sup> „Landschaft“, die gleichermaßen einen Ausschnitt aus der unüberschaubaren Ganzheit der Natur darstellt, erfordert Weite und Offenheit und vermittelt Ferne und Unendlichkeit, indem sie auf das Kontinuum jenseits des realen oder reproduzierten Naturausschnitts verweist; ein begrenztes Sehfeld ohne bestimmte Ausdehnung wird nicht mehr als Landschaft empfunden, sondern als Landschaftsausschnitt.<sup>51</sup> Der dazugehörige Begriff der Ferne unterliegt wiederum der Korrelation von objektiver Naturerscheinung und subjektiver Anschauung, wobei Standpunkt und Wahrnehmung des empfindenden Betrachters das Maß von und an Ferne individuell bestimmt.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Hard 1970, S. 139.

<sup>50</sup> Siehe hierzu Heinrich Lützel, Vom Wesen der Landschaftsmalerei, in: Studium Generale, 3 (1950), S. 214f.; Bücher-Vogler 1994, S. 29f.; dazu, daß Landschaft nur dort dargestellt werden könne, wo Raumdarstellung möglich ist (Malerei, Graphik, Photographie [Film, Video], Land Art) während Plastik, so Bücher-Vogler, Landschaft nur gestalten könne, sei ergänzt, daß auch Skulpturen Landschaftsreliefs wiedergeben können, und daß abstrakte Malerei, die Landschaft suggeriert, nicht räumlich sein muß, weil der Raum dazu erst im Geiste entwickelt wird.

<sup>51</sup> Was ein Hendiadioin ist, denn „Landschaft“ bezeichnet bereits einen Ausschnitt.

<sup>52</sup> Siehe hierzu Fechner 1986, S. 29, 46, 81, 110.

Ein weiteres grundlegendes Moment der Landschaft ist zum anderen die „Schönheit“ und Stimmungshaftigkeit, die als wichtiger Träger der Einheit von Landschaft fungiert; beides liegt nicht in den zur Landschaft vereinten Elementen der Natur selbst, sondern wird vom Betrachter in die Landschaft hineinprojiziert.<sup>53</sup> Was „schön“ ist, definiert jede Epoche für sich neu; dennoch setzt es voraus, daß der betrachtete Gegenstand einem bestimmten Kanon (von Proportion, Farbharmonien, Formen) gemäß gefällt. Dafür muß eine Einheit der Mannigfaltigkeit und eine Harmonie der das Ganze bildenden Teile gegeben sein.<sup>54</sup>

Wenngleich Schönheit und Stimmungshaftigkeit nicht den einzelnen Naturkomponenten immanent ist, muß das Potential, diese in der Landschaft erscheinen zu lassen, dem Naturausschnitt zugrunde liegen – wobei bestimmte Elemente der Landschaft eher dazu beitragen, Schönheit und Stimmung zu evozieren, als andere<sup>55</sup> – und das Potential muß kongruent im Betrachter anklingen. Das Objekt Natur verlangt nach einem korrelativen Subjekt Betrachter, der es in einem besonderen Akt des Sehens und in der Wechselwirkung des Stimmungshaften erst zur Landschaft konstituiert.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Natur, die „nichts von Individualität weiß“, wird durch den teilenden und wieder vereinheitlichenden Blick zu einer eigenen „Individualität“ als Landschaft konstituiert, so Simmel, in: Gröning 1990, S. 68. Nach Eduard von Hartmann (Philosophie des Schönen, 2. Aufl., Berlin 1924, S. 457, 479f.) existiert das Naturschöne „nur als ästhetischer Schein“, denn nicht die Naturwirklichkeit ist schön zu nennen, sondern deren „subjektive Erscheinung im menschlichen Bewußtsein“. Für den von der romantischen Kunsttheorie beeinflussten Friedrich Theodor Vischer (Zustand der jetzigen Malerei, 1842) liegt die Schönheit der Landschaft ebenfalls nicht im Gegenstand, sondern entwickelt sich erst im Anschauen eines Gegenstandes durch ein ihn auffassendes Subjekt: „das Schöne ist einfach eine Art der Anschauung.“ – Friedrich Theodor Vischer, Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik, hg. v. W. Oelmüller, Frankfurt/M. 1967, S. 227ff.; Werner Busch, Die Antrittsvorlesung F. T. Visschers bei der Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Universität Tübingen 1844, in: „Auch Einer“. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Geburtstag, Ausst.Kat. Städtisches Museum Ludwigsburg 1987, S. 28-39; Pochat 1986, S. 501, 567-574; Smuda, in: Smuda 1986, S. 45.

<sup>54</sup> Bereits die antike Philosophie hinterfragte die Wirkung bestimmter Wesensgesetze und Erscheinungsformen auf das ästhetische Verhalten und die seelischen Erlebnisse der Menschen; sie suchte Schönheit in nach Maß und Zahl geordneten Formverhältnissen (Polyklet) und darin den Ausdruck des Seelischen (Sokrates), schätzte Schönheit und ihre Betrachtung als zweckfreien Wert (Platon) und bezog Schönheit und Ästhetik als Maßgabe auf die Kunst. In diesem Sinne – und damit im Sinne von Hards Wortfeldtest – sind die im weiteren Verlauf verwendeten Begriffe „Schönheit“ und „Ästhetik“ zu verstehen, ungeachtet der vor allem seit dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart immer wieder diskutierten Theorie der Ästhetik.

<sup>55</sup> Vgl. Hard und Kap. IV.1.

<sup>56</sup> Simmel, in: Gröning 1990, S. 80; Smuda, in: Smuda 1986, S. 44-69, S. 46f, 57ff.; Fechner 1986, S. 35-45, mit Verweis auf die Romantik: Wie unbeseelte Natur stimmungshaft werden könne, erklären Friedrich Schiller (Sämtliche Werke, hg.v. G. Fricke u. H. Göpfert, München



Demnach gibt es keine (reale oder gemalte) „Landschaft“, die nicht potentiell schön und stimmungshaft wäre.<sup>57</sup>

Landschaft birgt darüber hinaus das Potential, Sehnsucht auszulösen, wobei das Stimmungspotential ein ausschlaggebendes Moment dafür ist. In der Sehnsucht nach einem Zustand von oder in der Natur, wie er in Anbetracht der Landschaft nicht gegeben ist, aber als erwünscht aufscheint, liegt ein potentiell utopischer Gehalt der Landschaft: „Natur [und ihre ästhetische Vergegenwärtigung als Landschaft] beinhaltet eine Spannung zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen“.<sup>58</sup> Im Zusammenhang mit der Utopie und Sehnsucht scheint die Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Situation des Menschen und seinem Verhältnis zur Natur auf, das sich in der Entfremdung und im Gegenüber beispielsweise von Stadt und Land äußert, aber auch im Gefühl der Bedrohung durch eine unbezwungene, unwirtliche Natur, der die Idylle gegenübersteht.<sup>59</sup>

Die Erfahrung des Fremden, Unermeßlichen, Überwältigenden in der Natur, die sich in der Landschaftsvorstellung äußert, wird darin zur ästhetischen Erfahrung des Erhabenen; mit dem Verweis auf eine ungewußte oder ungeschaut Fremde oder Utopie, die ersehnt oder im Bild vergegenwärtigt wird, beinhaltet Landschaft auch eine Ambivalenz von „Begehbarkeit“ und „Geheimnis“.<sup>60</sup>

---

1959, Bd. 5, S. 997-1000) und Carl Gustav Carus (Briefe über die Landschaftsmalerei (1815-1824) (Faksimile der 2. Ausg. 1835), hg. und mit einem Nachwort versehen v. Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972, S. 43-53) damit, daß es Analogien zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen gäbe; dazu äußern sich auch Alexander von Humboldt (Ansichten der Natur, Stuttgart 1849, 2 Bde., und: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Stuttgart, Augsburg 1844-1847, 5 Bde., Bd. 1.2.) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Ästhetik, hg. v. F. Bassenge, Frankfurt/M., (2)1966, Bd. 1, S. 135f). Wenn man oben genanntes als gegeben ansieht, dann fußt die heutige Sicht auf das Stimmungshafte der Landschaft auf der romantischen Naturphilosophie.

<sup>57</sup> Gegenden, die als häßlich empfunden werden, werden eher als Umwelt bezeichnet; die Abbildung häßlicher Landschaften in Malerei oder Photographie erfährt im Kunstwerk eine ästhetisierende Aufwertung, die das Dargestellte ungeachtet seiner fehlenden Eigenästhetik anschauungswürdig macht.

<sup>58</sup> Boehm, in: Smuda 1986, S. 108.

<sup>59</sup> Steingraber 1985, S. 13. Diesem Mißverhältnis von Ersehntem und Möglichem versucht sich der Mensch unter anderem in der Gestaltung des Landschaftsgartens zu widersetzen. Siehe hierzu Börsch-Supan, Eva, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Diss. Köln 1967, Berlin 1967.

<sup>60</sup> Siehe Smuda, in: Smuda 1986, S. 51, Lobsien, *ibid.* S. 159-177; zum Erhabenen siehe auch Kapitel IV.1.2.

In der „Begehbarkeit“ allerdings erweist sich ein gravierender Unterschied zwischen realer Landschaft und ihrer bildlichen Vor- bzw. Darstellung: Während die landschaftliche Natur physisch begehbar und in der unmittelbaren Anschauung gegenwärtig bleibt und eine Korrektur des landschaftlichen Ausschnitts jederzeit möglich ist, ist das Landschaftsbild nur im Geiste betretbar, wird der vermittelte und vermittelnde Bildausschnitt vom Maler oder Photographen unverrückbar vorgegeben (das mögliche Kontinuum obliegt der Vorstellung des Betrachters) und gerät die Darstellung von Landschaft zum Entwurf oder Modell von Natur.<sup>61</sup> Zugleich ist die Landschaftsmalerei unabhängig von der realen Landschaft<sup>62</sup> insofern, als sie in der Reflexion eines Naturverständnisses oder Weltbildes und als Modell auch abstrakte Gedankengänge zur Anschauung bringen und Metaphern, Gegenwelten und eben Utopien schaffen kann. Die Modellhaftigkeit des Landschaftsbildes ist ein Kriterium dafür, daß auch in der Abstraktion eine Kongruenz zur Landschaft vorliegen kann, vorausgesetzt, daß die abstrakten malerischen und die realen landschaftlichen Strukturen Ähnlichkeiten miteinander aufweisen, die die Erfahrungen der Naturwahrnehmung spiegeln und durch deren Analogie das Landschaftssehen funktioniert.<sup>63</sup>

Während in der Landschaft Zustandsbedingungen in Abhängigkeit von Geographie und Klima, Tages- und Jahreszeit, Epoche und Kultur herrschen, die sie in steter Veränderung halten, erscheint demgegenüber die Natur als übergreifendes Ganzes, das in der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ als dauerhaft und unveränderlich zeitlos erscheint;<sup>64</sup> das Landschaftsbild wiederum fixiert die historische Differenz zwischen Landschaft und Natur und übermittelt sie dem Betrachter jenseits der eigenen Zeit. Der Betrachter sieht Natur respektive Landschaft, seiner Zeit oder Epoche entsprechend, wie er sie am tradierten Bild und im Blick auf Natur und Landschaft zu sehen gelernt hat; mit jeder neuen Zeit entsteht ein neuer Blick, wodurch das

---

<sup>61</sup> Smuda, in: Smuda 1986, S. 62ff.; siehe auch Wedewer, in: Smuda 1986, S. 116; Flach (in: Smuda 1986, S. 20, Anm. 13) spricht von „symbolischer Valenz“, die als Modelle von der Wirklichkeit der Natur zu verstehen ist.

<sup>62</sup> Das Bild von Natur hat keinen bestimmten Ort mehr, ist nicht mehr „Land vor unseren Augen“, es kann überall sein; Boehm, in: Smuda 1986, S. 108.

<sup>63</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 27.

<sup>64</sup> Wedewer, in: Smuda S. 114, mit Verweis auf Hegels „Phänomenologie des Geistes“.

Landschaftssehen und die Landschaft als Modell von der Natur eine historische Dimension erlangen.

### **II.3. Gerhard Richter über „Natur“ und „Landschaft“**

Um dem Verständnis näherzukommen, das Richter von Natur und Landschaft und von seinen Landschaftsbildern hat, sollen im folgenden die Texte untersucht werden, die in der Textsammlung „Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews“<sup>65</sup> veröffentlicht wurden. Dabei wird deutlich, daß auch in diesem Kompendium der Interviews das Thema der Landschaften nur wenig berührt und niemals wirklich vertiefend hinterfragt wird. Auch Richters eigene Notizen beziehen sich weniger auf seine Landschaften als auf die nicht weiter spezifizierte „Natur“ und deren Funktion für seine Malerei. Losgelöst von ihrem Kontext und der Chronologie ihres Auftretens wirken die Zitate, die zum Teil nicht nur auf die Landschaften, sondern auch auf Positionen in Richters Gesamtwerk verweisen, in ihrer Zusammenstellung sogar widersprüchlich, so wie es Richters Werk auf den ersten Blick ebenfalls zu sein scheint; häufig hat es den Anschein, als wolle Richter sich einem interpretatorischen Zugriff und einer inhaltlichen Festlegung entziehen.<sup>66</sup> Folglich sind seine Äußerungen nur bedingt aussagewirksam; eine „Gebrauchsanweisung“ zur Lesart seiner Arbeiten liefern die Notizen und Interviews nicht. Eingedenk der Tatsache, daß Künstler-Selbstäußerungen mit Vorsicht zu betrachten sind, da sie in Abhängigkeit des Kontextes stehen, in dem sie gemacht werden, und die Rezeption des Künstlers und seines Werkes mit beeinflussen (können oder wollen),<sup>67</sup> sollen sie als Richters subjektive Sicht seiner „objektivierten“ Kunst als Ergänzung dienen und in die folgende Definition mit einfließen.

---

<sup>65</sup> A.a.O., zitiert als: Text; Richters eigene Notizen sind im Literaturverzeichnis zu finden unter Richter; die Interviews unten den Namen der Interviewer.

<sup>66</sup> Zur Ambiguität und Selbstreflexion in Richters Äußerungen und Notizen siehe das Nachwort von Hans-Ulrich Obrist, in: Text (S. 261-263) S. 262: „Fast alle Texte und Notizen tasten in ihrer Gegenläufigkeit die Möglichkeiten und Unmöglichkeit des Bildes und seiner Bedingungen ab.“ Ein extremes Beispiel seiner Widersprüchlichkeit sind Richters Notizen 1964-1965, in: Text (S. 25-33) S. 31: „Ich mache keine Verwischungen [...]“ versus: „Ich verwische [...]“.

<sup>67</sup> Siehe hierzu Gelshorns Dissertation 2003, die gerade im Bezug auf Richters Äußerungen, die Strategien seiner Selbstdarstellung analysiert.

1986 notiert Richter, was ihn in seinen Anfängen als Maler zu der Wahl bestimmter Motive bewogen hat: „Was soll ich malen, wie soll ich malen? Das Was ist das Schwierigste, denn es ist das Eigentliche. Das Wie ist vergleichsweise leicht. Die Frage, was soll ich malen, zeigte mir meine Ohnmacht [...] 1962 fand ich den ersten Ausweg; indem ich Photos abmalte, war ich enthoben, mir das Sujet zu wählen, zu konstruieren. Zwar mußte ich die Photos auswählen, aber das konnte ich in einer Weise tun, die das Bekenntnis zum Sujet vermied, also mit Motiven, die wenig Image hatten oder unzeitgemäß waren.“<sup>68</sup> Zu den Motiven, die Richter seitdem nach Photos malt, gehören auch die Landschaftsmotive, erst in schwarz-weiß, dann in Farbe; gerade auf diese trifft, auch aufgrund der Tatsache, daß es sich um ästhetische Bilder handelte, die Feststellung zu, daß sie zur damaligen Zeit „wenig Image hatten oder unzeitgemäß waren“.<sup>69</sup>

Auf die Frage von Rolf Gunther Dienst im Interview von 1970, wie es zu der Dominanz von Landschaftsbildern in den späten sechziger Jahren käme, gibt Richter die scheinbar banale, zugleich ausweichend und provokativ wirkende Antwort: „Ich hatte Lust, was Schönes zu malen.“<sup>70</sup> Dies, so gibt das Interview Aufschluß, sei auch der Grund, warum Richter nach seinen Grauen Bildern und den schwarz-weißen Städte- und Gebirgsbildern gerade in den Landschaftsbildern wieder zur Farbe gegriffen habe: „Wenn Schwarz-Weiß zur Farbe wird, kann ich auch gleich richtige Farbe nehmen.“<sup>71</sup> Daß die Farbe „ein ganz bestimmtes Sentiment von der Landschaft her“ bewirke oder „der Landschaft einen romantischen Appeal“ gebe, könne Richter „mit Schwarz-Weiß viel schlechter erreichen. Das hat zwei Gründe, einmal wurde das Schwarz-Weiß zu ästhetisch. Zum anderen kann ich die Absicht, was ich

---

<sup>68</sup> Gerhard Richter, Notizen 1986, 12.10.86, in: Text (S. 115-121) S. 120.

<sup>69</sup> Siehe Kapitel V.1.1.

<sup>70</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text (55-59) S. 58; diese einfache Erläuterung könnte ebenso gut „wahr“ sein wie sie damals zur Irreführung gedient haben könnte, um von einem tiefer liegenden Grund für die Wahl des Landschaftsthemas abzulenken und Richter einen „Freiraum“ einzuräumen, wie bei der Aussage um Stillosigkeit und fehlende Absichten in seiner Kunst – siehe Interview mit Wolfgang Pehnt 1984, in: Text (S. 105-110) S. 107 – weder das eine noch das andere ist nachweisbar.

<sup>71</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58.

machen oder zeigen will<sup>72</sup> und warum mir die Landschaft so gut gefällt, viel besser bunt ausdrücken.“ Dienst: „Warum gefällt Ihnen das so gut?“ Richter: „Weil die Landschaft einfach schön ist. Sie ist wahrscheinlich das Tollste, was es überhaupt gibt.“<sup>73</sup> Demnach wäre ein Grund für Richter, sich dem Thema Landschaft zu widmen, ein ästhetischer, was sich in „schönen“ Landschaftsbildern von ästhetischer Wirkung und von einem malerischen Potential manifestiert, das Stimmung erzeugen kann. Von anderen Ursachen spricht Richter selbst nicht; im Gegenteil verneint er andere Gründe wie zum Beispiel sozial- und gesellschaftskritische oder ideologische, wie unten gezeigt wird.

Trotz seiner bekundeten Begeisterung für die Schönheit der Natur beschreibt Richter Jahre später in einem ausnahmsweise ausführlicheren Zitat zu seinen Landschaften Natur als „geistlos“ und „unmenschlich“:

„Meine Landschaften sind ja nicht nur schön oder nostalgisch, romantisch oder klassisch anmutend wie verlorene Paradiese, sondern vor allem „verlogen“ (wenn ich auch nicht immer die Mittel fand, gerade das zu zeigen), und mit „verlogen“ meine ich die Verklärung, mit der wir die Natur ansehen, die Natur, die in allen ihren Formen stets gegen uns ist, weil sie nicht Sinn, noch Gnade, noch Mitgefühl kennt, weil sie nichts kennt, absolut geistlos, das totale Gegenteil von uns ist, absolut unmenschlich ist.

Jede Schönheit, die wir in der Landschaft sehen, jede bezaubernde Farbigkeit, Friedlichkeit oder Gewalt einer Stimmung, sanfte Linienführung, großartige Räumlichkeit und was weiß ich, ist unsere Projektion, die wir auch abschalten können, um im selben Moment nur noch die erschreckende Gräßlichkeit und Häßlichkeit zu sehen.

Die Natur ist so unmenschlich, daß sie nicht einmal verbrecherisch ist. Sie ist das, was wir wesentlich überwinden, ablehnen müssen – denn bei aller übermächtigen Entsetzlichkeit, Grausamkeit, Erbärmlichkeit, die uns zu eigen ist, sind wir doch in der Lage, einen Funken Hoffnung zu produzieren, der mit uns entstanden ist, den wir auch Liebe nennen können (die nichts mit

---

<sup>72</sup> Siehe Notizen 1986, 12.10.86, in: Text S. 120: „Ich suche also etwas ganz Bestimmtes; ich kann daraus schließen, daß ich weiß, was ich will“ – was das ist, was Richter will, äußert er nicht; er verneint, was er nicht will.

<sup>73</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58.

dem bewußtlosen, animalischen Säugetier-Pflegeverhalten zu tun hat) – die Natur hat nichts davon, ihre Blödheit ist absolut.“<sup>74</sup>

Wesentliche Aspekte seiner Landschaftsmalerei hat Richter hierin angesprochen: Seine Landschaften erscheinen schön, nostalgisch und romantisch wie verlorene Paradiese, aber die Natur ist nicht so eingerichtet, daß sie dem Menschen ein paradiesisches Leben erlaubte. Sie ist „geistlos“, weil sie ohne ideologischen oder strategischen Plan existiert und keine zielgerichtete Absicht verfolgt wie es der Mensch mit seinem Handeln tut. Und sie ist „unmenschlich“, weil sich der Mensch in ihr im steten Überlebenskampf beweisen muß und nur in ihrer Überwindung und Beherrschung eine gesicherte Existenz haben kann – die Vorstellung von einem sorglosen Leben in der Natur ist reine Utopie. Entgegen dem Fühlen und Handeln des Menschen bleibt die Natur emotionslos und neutral.

Richter bezeichnet seine Landschaftsbilder als verlogen, weil sie dem Betrachter durch ihre Anlage und Farbigkeit eine Schönheit und Stimmungshaftigkeit vorgeben, die das abgebildete Sujet nicht notwendig in sich trägt, die sich aber in der Verklärung, mit der der Mensch die Natur und ihr ästhetisches Abbild sieht, als Projektion in sie hineinlesen läßt.<sup>75</sup> Es liegt demnach im Betrachter, in einer Landschaft entweder Schönheit und Stimmung oder Häßlichkeit zu sehen. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand spricht Richter dies nochmals deutlich an: „Wir machen uns die Natur, weil wir sie immer so sehen, wie sie uns kulturell entspricht. Wenn wir Berge schön finden, die ja nichts anderes als blöde, hinderliche Steinhäufen sind, oder dieses dumme Kraut da draußen, das wir als schönen Strauch sehen, der sich sanft im Winde wiegt. Das sind doch nur unsere Projektionen, die weit über praktische Nutzwerte hinausgehen.“<sup>76</sup> In dieser Aussage fällt eine Parallele zu dem in Kapitel II.2. beschriebenen Ergebnis des Wortfeldtests

---

<sup>74</sup> Notizen 1986, 18.2.86, in: Text S. 115.

<sup>75</sup> Damit entspricht Richter u.a. der Sicht Wedewers, der (unter Berücksichtigung von Georg Simmels "Philosophie der Landschaft") Natur als einen zunächst objektiven Komplex unbeseelter Naturdinge bezeichnet, ein Nebeneinander von Bäumen, Hügeln, Gewässern oder Steinen ohne Stimmungsqualitäten, während Natur als Landschaft beseelt und humanisiert wird, indem der Betrachter individuell und subjektivistisch Stimmungen und Empfindungen in die Landschaft hineinlegt, die er in Entsprechung seiner momentanen Befindlichkeit aus ihr herauszulesen vermeint, und die sich der Wirklichkeit des Gegenstandes gegenüber völlig zu verselbständigen vermögen – Wedewer 1978, S. 36f.

<sup>76</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text (S. 240-260) S. 257.

von Hard und der Analyse Fechners auf, wo es, wie bereits erläutert, heißt, daß das neutrale Objekt Natur erst durch die zweckfreie Anschauung eines empfindenden Subjekts zu Landschaft konstituiert wird, Stimmung erst durch die Korrelation von Objekt und Subjekt entsteht, und „Landschaft“ allgemein mit Assoziationen von Schönheit und Harmonie verknüpft wird.<sup>77</sup> „Schön“ und „harmonisch“, also ästhetisch wirkt in der Landschaft und in Richters Bildern von Landschaft die verbindende Einheit der die Landschaft gestaltenden Elemente, die Harmonisierung möglicher Kontrasten in Farbe, Form und Proportion.

In anderen Äußerungen hat Richter seine Sicht dazu weiter untermauert: Zunächst berühren die Landschaften eine historische Dimension, sie sind Rückblick („So gesehen ist der Bildgegenstand [...] bei den „Landschaften“ – Rückblick, es hat sich nichts geändert, [...]“<sup>78</sup>), Nostalgie (Obrist: „Und diese Landschaft hier?“ Richter: „Die ist auch informell, bei all dem Bau, der ja eher nostalgisch wirkt.“<sup>79</sup>), Sehnsucht („Wenn die ‚Abstrakten Bilder‘ meine Realität zeigen, dann zeigen die Landschaften oder Stilleben meine Sehnsucht. Das ist natürlich grob vereinfachend, einseitig gesagt – aber obwohl diese Bilder vom Traum nach klassischer Ordnung und heiler Welt, also durchaus nostalgisch motiviert sind, bekommt das Unzeitgemäße darin eine subversive und aktuelle Qualität.“<sup>80</sup>), Verpflichtung („... ich sehe mich als Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei, der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet. ..“<sup>81</sup>), aber: „Keine Paradiese.“<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> „Zum Sehen von Natur als Landschaft gehört so korrelativ ein Subjekt, das Natur in einem besonderen Akt des Sehens zur Landschaft macht.“ – R. Piepmeier/F. Petri, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1980.

<sup>78</sup> Aus einem Brief an Benjamin H.D. Buchloh 23.5.1977, in: Text S. 80-81, in dem es um den Bildgegenstand und den Grund seiner Wahl geht – was sich nicht geändert hat, die Landschaft, der malerische Umgang damit oder ihre Rezeption, erfährt man aus Richters Aussagen nicht.

<sup>79</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 246 – Richter bestätigt damit indirekt einen Zusammenhang zwischen seinen Landschaftsbildern und historischen Landschaftspositionen; dem soll in Kapitel IV. nachgegangen werden.

<sup>80</sup> Gerhard Richter, Notizen 1981, in: Text S. 89/91 – auch hier kann sich die „Sehnsucht“ sowohl auf malerische Möglichkeiten als auch auf vergangene Naturzustände oder Lebenssituationen beziehen.

<sup>81</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text (S. 123-155) S. 137, im Zusammenhang der Frage Buchlohs nach der Wahl der Motive und der Malweise, des Figurativen und Non-Figurativen; Richter bezieht den „Verlust“ des Erbes auf die Gegenwart; er selbst fühlt sich dem gesamten Erbe sowohl der figurativen Malerei als auch der

Gerhard Richter ist sich des „Erbes“ der Malerei bewußt, auf das er sich (unter anderem) in seinen Landschaften bezieht, und er hält die „Machart“ historischer Bilder unter den geänderten Voraussetzungen auch „heute“ noch für praktikabel: „Ein Bild von Caspar David Friedrich ist nicht vorbei, vorbei sind nur einige Umstände, die es entstehen ließen, zum Beispiel bestimmte Ideologien; darüber hinaus, wenn es ‚gut‘ ist, betrifft es uns, überideologisch, als Kunst, die wir mit einigem Aufwand verteidigen (...). Man kann also ‚heute‘ wie Caspar David Friedrich malen.“<sup>83</sup> Doch obwohl er mit seinen Landschaften auf historisch bedingte Seherfahrungen rekurriert, die nostalgische oder romantische Stimmungen evozieren, hinterfragt er darin die aktuellen Möglichkeiten dieses Rekurses auf frühere Landschaftspositionen und kommt, auch unter dem Aspekt, daß er mit seinen Bildern keine subjektive Meinung, keine Ideologie propagieren will, zu dem Schluß, damit keine Paradiesvorstellungen heraufbeschwören zu wollen.

Malerei stellt, so Richter, „nur“ den Schein der Wirklichkeit dar; in diesem Sinne sind seine Bilder als „illusionistisch“ zu bezeichnen: „Illusion – besser Anschein, Schein ist mein Lebensthema [...]. Alles, was ist, scheint und ist für uns sichtbar, weil wir den Schein, den es reflektiert, wahrnehmen, nichts anderes ist sichtbar. Die Malerei beschäftigt sich wie keine andere Kunstart ausschließlich mit dem Schein (die Photographie rechne ich selbstverständlich dazu)<sup>84</sup>. Der Maler sieht den Schein der Dinge und wiederholt ihn, das heißt, ohne die Dinge selbst herzustellen, stellt er nur ihren Schein her, und wenn das an keinen Gegenstand mehr erinnert, funktioniert dieser künstlich hergestellte Schein nur, weil er nach Ähnlichkeiten mit einem vertrauten, das heißt gegenstandsbezogenen Schein abgesucht wird. Selbst wenn Erfahrung oder Übereinkunft dieses

---

Abstraktion verpflichtet, genauso wie er sich den verschiedenen Sujets der Malerei verpflichtet zu fühlen scheint, wie es das vielfältige Spektrum seiner Kunst zeigt.

<sup>82</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 155 – Richters Bilder wollen nicht die Vorstellung von paradiesischen Zuständen illustrieren.

<sup>83</sup> Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Text (S. 72-74) S. 74 – das „wie“ bezeichnet wohl die Qualität der Malerei, nicht eine kopierende Malweise.

<sup>84</sup> Für Richter ist das Medium der Photographie mit dem der Malerei insofern identisch, als beide ein zweidimensionales „illusionistisches“ Abbild von Wirklichkeit darstellen, „eben nur mit anderen Mitteln“ (Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text (S. 66-70) S. 69) – siehe Kap. III.2.2.



vergleichende Absuchen quasi verbinden: man vergleicht ein weiß angestrichenes Bild von Robert Ryman nicht mit einer weiß angestrichenen Mauer, sondern mit den intellektuellen Erfahrungen der Geschichte der Monochromie und anderen kunsttheoretischen Problemen – selbst dann funktioniert es fundamental noch immer in dieser Weise: wir vergleichen es doch mit Schnee, Mehl, Zahnpasta und wer weiß was noch.“<sup>85</sup> – „Gewohnt, etwas Reales auf Bildern zu erkennen, weigern wir uns mit Recht, nur Farbe (in aller Mannigfaltigkeit) als das Veranschaulichte anzusehen“<sup>86</sup>

Auch darin sind seine Landschaften „verlogen“, weil sie vorgeben, Ansichten von Natur zu zeigen, aber nur deren Schein widerspiegeln beziehungsweise sich als Projektionsfläche erweisen. Die Projektion, die oben bereits als Auslöser für die Konstitution von Landschaft einerseits und für das Gefühl von Stimmung oder Schönheit in der Landschaft andererseits genannt wurde, dient auch dazu, in einem Bild von Farben Gegenstände zu erkennen, die formal denen der Realität nahekommen oder über Assoziationen an solche erinnern.

Daß der Mensch im malerischen Schein nach den Analogien zu seinen natürlichen Erfahrungen, nach Assoziationen zu figurativen Elementen in der Malerei sucht,<sup>87</sup> betont Richter auch in einem Interview mit Buchloh, der behauptet, „die Bilder lösen ja merkwürdigerweise nie Assoziationen aus“; Richter widerspricht: „Die lösen Assoziationen aus, sie erinnern teilweise an natürliche Erfahrungen, sogar an Regen, wenn Du willst. Die Bilder können gar nicht anders, als so funktionieren [...]“.<sup>88</sup>

Der Betrachter sucht auch in ungegenständlichen Bildern nach Assoziationen zu Figurativem, wie das Beispiel der „Dschungelbilder“ zeigen mag: „Übrigens ‚Dschungel‘, d.h. der wirkliche, kommt mir als Beispiel gelegen. Da wächst alles wie es wächst, nicht geplant, nicht sinnvoll, nicht gefragt oder notwendig, sondern weil bestimmte Bedingungen, Raum,

---

<sup>85</sup> Notizen 1989, 20.11.89, in: Text (S. 166-173) S. 171. Auf die Frage Prikkers, ob es in ihm den Wunsch nach Illusion gebe, antwortet Richter: „Der ist uns sicher angeboren.“ (Gespräch mit Jan Thorn Prikker über den Zyklus „18. Oktober 1977“ 1989, in: Text (S. 173-197) S. 194).

<sup>86</sup> Text für Katalog >documenta 7< 1982, in: Text, S. 92-93.

<sup>87</sup> Wie es bereits in der Antike und Renaissance zur Diskussion stand – siehe Kapitel IV.1.

<sup>88</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 154f. – Dieser Diskurs bezieht sich auf die Abstrakten Bilder Richters; da Richter figurliche und abstrakte Malerei als analog betrachtet, läßt sich seine Aussage sehr wohl auch auf seine Landschaftsbilder übertragen.

Nahrung etc. zufällig da sind oder nicht da sind. Also weder gut noch böse, noch frei noch zu einem Ziel oder Zweck hin. Die „Dschungelbilder“ der Biennale haben die Farben von der Natur; [...] Bilder, die aus dem Prozeß entstehen. Drei Grundfarben als Ausgang für unendliche Ketten von Farbtönen; [...], oder dieser künstliche Dschungel, die Farbtöne und Formen entstehen im Verlauf der ständigen Vermischung durch Pinselbahnen, bilden illusionistische Räumlichkeit, ohne daß ich Formen und Zeichen erfinden müßte.“<sup>89</sup> Aus den „naturalistischen“ Dschungelbildern entwickeln sich weitere abstrakte Gemälde (die Vermalungen), die nicht mehr die „Farben der Natur“ haben, von dem an der Betrachtung der grünen „Dschungelbilder“ geschulten Rezipienten auf Grund ihrer Struktur dennoch als solche gesehen werden können. Durch assoziatives Sehen entstehen „illusionistische“ Räume, die den Betrachter im Geiste in die Natur versetzen.

Für Richter beziehen seine Bilder „daher ihre Wirkung, daß sie pausenlos an Natur erinnern, also fast schon naturalistisch sind, sind sie sowieso.“ Buchloh: „Aber natürlich muß das dann definiert werden, nicht naturalistisch in bezug auf Natur?“ Richter: „Nur auf Natur, was anderes haben wir doch gar nicht.“<sup>90</sup>

An anderer Stelle bekräftigt er in seinen Notizen: „Natur/Struktur. Mehr ist nicht zu sagen [...]“<sup>91</sup> und bringt darin seine Sicht auf das Verhältnis seiner Malerei zur Natur auf den Punkt: Die strukturelle Analogie des in der Natur und in der Malerei Gesehenen legitimiert ihre Gleichstellung.

Natur stellt für Richter demnach einen universellen Bezugspunkt zu seiner Malerei im allgemeinen und seinen Landschaften im Besonderen dar,<sup>92</sup> und zwar unabhängig davon, ob ihnen eine gegenständliche Vorlage zugrunde liegt, oder ob es sich um freie abstrakte Bilder handelt.<sup>93</sup> Für ihn ist Malerei „wie die Natur“ zu verstehen, als Analogie; in beiden geht es um das „Werden, Entstehen, Da-Sein, So-Sein, ziellos, richtig, logisch, vollkommen und unverständlich“<sup>94</sup>; wenn auch die „Ursachen für ein Naturgebilde bis zu

---

<sup>89</sup> Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Text S. 73f.

<sup>90</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 154f.

<sup>91</sup> Notizen 1989, 21.7.89, in: Text S. 166.

<sup>92</sup> Damit rekurriert Richter auf eine lange Tradition, die bis auf Dürer und Leonardo zurückführt.

<sup>93</sup> Gleichzeitig konstatiert Richter, daß die Kunst nicht die Natur kopiert, sondern immer gegen die Natur schuf, für die Vernunft – Gerhard Richter. Notizen 1962, in: Text (S. 7-11) S. 7.

<sup>94</sup> Gerhard Richter. Notizen 1985, 30.05.85, in: Text (S. 110-115) S. 113.

einem gewissen Grad“ zu erkennen und zu erklären sind, bleibt der Sinn seiner Existenz letztlich ebenso verborgen und unsagbar wie bei einem guten Bild die Ursachen für seine Qualität nur bedingt aufzudecken sind.

Gegen Buchlohs Vorwurf, für Richter sei Natur „die einzige utopische Dimension herrschaftsfreie[r] Erfahrungen“ und er könne „nur auf die Metapher der Natur zurückgreifen [...] wie ein Romantiker“ stellt Richter klar: „Nein, wie ein Maler. Und ich argumentiere deshalb nicht ‚gesellschaftlich‘, weil ich ein Bild herstellen will und keine Ideologie. Und das Gute an einem Bild ist eben nie das Ideologische, sondern das Faktische.“<sup>95</sup>

Die „geistlose“, „unmenschliche“ Natur ist für Richter folglich auch das einzig „Nichtideologische“, das „Faktische“, an dem er sich als Maler orientieren kann, um seine Arbeiten freizuhalten von ideologischen, gedanklich richtungsweisenden, subjektiven Impulsen.<sup>96</sup>

Hilfreich ist ihm bei der objektivierten Umsetzung seiner Motive in Malerei das Medium der Photographie: „ich sehe unzählige Landschaften, photographiere kaum eine von 100.000, male kaum eine von 100 photographierten.“<sup>97</sup> Das heißt einerseits, daß sich nicht jede Landschaft, die Richter bewußt wahrnimmt, als Motiv für seine Malerei eignet,<sup>98</sup> und andererseits, daß die Photographie als Medium für die Vorauswahl möglicher Motive eine entscheidende Rolle spielt, denn erst der wiederholte Blick auf das Photo einer Landschaft verschafft dem Maler die Sicherheit, diese malerisch umsetzen zu können und zu wollen. Zugleich wird deutlich, daß Richter sich mit vermittelten „Bildern“ der Landschaft auseinandersetzt und nicht mit unmittelbaren Natureindrücken.

Bezogen auf den vorbereitenden Teil seiner Malerei, das Anfertigen der Photovorlagen und die Endauswahl der Motive, erklärt Richter: „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

---

<sup>95</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 155.

<sup>96</sup> Zu Subjektivität und Objektivität in Richters Landschaften siehe auch Kapitel III.

<sup>97</sup> Notizen 1986, 12.10.86, in: Text S. 120, zu der Frage, inwieweit Richters Auswahl von Bildmotiven subjektiv gesteuert sei: „Ich suche also etwas ganz Bestimmtes; ich kann daraus schließen, daß ich weiß, was ich will.“

<sup>98</sup> Zur Motivik siehe Kapitel III.2.6.

gegangen und haben aus den Millionen Eindrücken den ganz bestimmten, definitiven Eindruck ausgewählt.“<sup>99</sup>

Er verwendet für seine Landschaften das Photo als Vorlage wie Künstler früherer Epochen Skizzen von der Natur fertigten, um sie dann in Gemälde zu übertragen. Für Richter ist der Einsatz der Photographie als Zwischenmedium im Gegensatz zur Skizze ein Garant für Objektivität: „Photos sind doch fast Natur. Und wir bekommen sie sogar frei Haus, fast so ungestaltet wie die Wirklichkeit, nur kleiner. ..“<sup>100</sup> Das Photo ist für Richter fast ebenso „ungestaltet“ wie die Natur, also nicht von menschlichem Bewußtsein geformt, und damit „unmenschlich“, das heißt „objektiv“.

Natur und Wirklichkeit sind für Richter synonym, so wie das Photo und die Malerei als Mittler dieser Natur-Wirklichkeit synonym sind: Obrist: „Gerade bei Blumenbildern taucht die Frage der Erfahrungsrealität von Natur auf, die nicht mehr eine direkte Erfahrung von Natur ist.“ Richter: „weil die Blumen abgeschnitten sind und in die Vase kommen ..“ Obrist: „... oder weil es über das Photo läuft.“ Richter: „Das halte ich für weniger wichtig, denn direkt abgemalte Blumen wären nicht weniger künstlich, künstlich ist ja alles. Der Blumenstrauß, das Photo – alles künstlich. Das ist nichts Neues.“<sup>101</sup>

Die Malerei birgt für Richter jedoch die Gefahr einer individuellen Aussage, die er vermeiden will, während das Photo angeblich neutral und ohne subjektive Manipulation funktioniert – die Geschichte und die Kunst haben vielfach bewiesen, wie manipulierbar die Photographie ist; dennoch wird ihr auch heute noch tendenziell mehr Objektivität unterstellt als der Malerei.<sup>102</sup> Bezogen auf das „objektive“, „ungestaltete“ weil in seiner Anlage nicht bewußt komponierte Photo, das ihm als Bildvorlage dient, erläutert Richter: „Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können, die eben ein beliebiges Stück Natur (oder ein Readymade) immer hat. Sicherlich ist das auch eine

---

<sup>99</sup> Gespräch mit Jan Thorn Prikker über den Zyklus „18. Oktober 1977“ 1989, in: Text S. 173, so liegt ein wesentlicher Teil der Arbeit vor dem Malvorgang.

<sup>100</sup> Ibid., S. 177, in dem Prikker die Unmenschlichkeit der Photos von den Geschehnissen des 18. Oktober 1977 anspricht – zur Bedeutung der Photographie in Richters Werk siehe unter anderem Misterek-Plage 1992, und unten Kapitel III.2.2.

<sup>101</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 257.

<sup>102</sup> Das „heutige“ Verständnis von der „Objektivität“ der Photographie könnte ein Wortfeldtest beweisen; das hier vorgestellte Verständnis Richters soll für die vorliegende Arbeit eingedenk der damit verbundenen Problematik maßgeblich sein.

Methode, um die unbewußten Leistungen<sup>103</sup> einzusetzen, soweit wie möglich. – Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“<sup>104</sup> Mit dem Rückgriff auf das als „objektiv“ postulierte Photo wollen Richters Bilder nichts Neues schaffen, sondern das Vorhandene (als deren „Schein“) „nur“ wiederholen. Dennoch erfahren sie in der Übertragung des Sujets in Malerei eine eigene, neue Wirklichkeit – zum einen, weil sie im Detail immer wieder von der photographischen Vorlage abweichen, zum anderen, weil die malerischen Mittel von Leinwand, Farbe, Pinselduktus eine eigene Präsenz haben. Auch in diesem Sinne können Richters Landschaften als „verlogen“ gelten, da sie vorgeben, reale Landschaften zu zeigen, tatsächlich aber korrigierte, „geschönte“ oder „bereinigte“ Ansichten von Landschaften zeigen und letztlich „nur“ die Realität von abstrakter Farbe haben, die der Betrachter aus seinen Erfahrungen mit der Wirklichkeit – die Richter mit Natur gleichsetzt – zu einem figurativen Landschaftsbild konstituiert.

Das Photo gibt einen Ausschnitt des Sichtbaren wieder, der definiert wird durch die technischen Möglichkeiten der Kamera; ebenso ausschnittthaft bleibt der Blick aus dem Fenster, der dem Betrachter je nach seinem Standort ein begrenztes Bild von der dahinter liegenden Natur vermittelt. Für Richter besitzt dieser Blick aus dem Fenster auf die Natur, egal wie zufällig oder beliebig er sei, „eine Wahrheit“ und „Richtigkeit“, die ihm Anspruch und Vorbild für seine Bilder sind<sup>105</sup>. Am unmittelbarsten realisiert Richter die Umsetzung dieser Idee in seinen schwarz-weißen „Türen“ (1967) und „Fensterbildern“ (1968) und in verschiedenen Versionen von „Glasscheiben“ (1967 und 1977) und „Spiegeln“ (1991), die im doppelten Sinne die Frage nach dem (realen und geistigen) Durchblick und der Reflexion des Dahinterliegenden thematisieren. Aber auch die Landschaftsbilder nähern

---

<sup>103</sup> Unter „unbewußten Leistungen“ ist vielleicht das Potential des Unterbewußtseins zu verstehen, das über das in Komposition, Lichtregie und Farbigkeit geschulte Auge eines Malers auch in die „objektive“ Photographie hinein wirkt.

<sup>104</sup> Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text (S. 197-207) S. 206.

<sup>105</sup> Elger 2002, S. 390; den Vergleich des Bildes mit dem Blick aus dem Fenster ist bereits seit der Renaissance durch Leon Battista Alberti tradiert. Leon Battista Alberti, Drei Bücher über die Malerei (*Della pittura libri tre*), in: ders., Kleine Kunsttheoretische Schriften, hg. v. Hub. Janitschek, Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XXI, Wien 1877, (S. 45-163) S. 78; siehe auch Pochat 1986, S. 262; Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern (Diss. München 1989) Frankfurt/M. 1990, S. 70-75.

sich diesem Gedanken an, da sie im Sinne der Definition von Landschaft als fragmentarische Darstellung von Natur auf deren Ganzheit verweisen und selbst nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergeben können.

In verschiedenen Zusammenhängen hat Richter immer wieder darauf hingewiesen, daß der Mensch seiner Ansicht nach bei allem, was er tut, um die Wirklichkeit zu begreifen, Analogien oder Modelle derselben schafft: „Wenn wir einen Vorgang beschreiben, eine Rechnung aufstellen oder einen Baum photographieren, schaffen wir Modelle; ohne sie wüßten wir nichts von Wirklichkeit.“<sup>106</sup> – „Ich möchte versuchen, das zu verstehen, was ist. Wir wissen sehr wenig, und ich versuche es so, daß ich Analogien schaffe. Analogie ist eigentlich fast jedes Kunstwerk. Wenn ich etwas abbilde, so ist das auch eine Analogie zu dem Bestehenden und ich bemühe mich, es einfach in den Griff zu kriegen, indem ich es abbilde.“<sup>107</sup> – „[...] dieser ganze Aufwand ist doch nicht für sich selbst da, sondern er ist doch nur gerechtfertigt, wenn er mit all diesen schönen Methoden und Strategien etwas herstellt. – Was? – Ein Bild, also ein Modell.“<sup>108</sup> Auf die Frage Prikkers, ob „Malerei ein Angriff auf die Wirklichkeit, der Versuch, etwas ganz Neues zu schaffen“ sei, erwidert Richter: „Sie ist allerlei – Gegenwelt, Entwurf oder Modell für etwas anderes, Berichterstattung“.<sup>109</sup> Die Analogien zur oder Modelle von der Wirklichkeit dienen in Richters Augen dem Begreifen und Erfahren von Natur und Wirklichkeit, die ohne daß man versuchte, sich ein Bild von ihnen zu machen, der Erkenntnis unzugänglich blieben. Umgekehrt formuliert ist jeder Versuch, sich die sichtbare und nicht-sichtbare Welt zu erschließen und begreifbar zu machen, nur über geistige Reflexion und Erkenntnis mittels modellhafter Konstrukte möglich; ein solches Konstrukt oder Modell ist für Richter das Bild.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> Text für Katalog >documenta 7< 1982, in: Text S. 92-93.

<sup>107</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58.

<sup>108</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 155.

<sup>109</sup> Gespräch mit Jan Thorn Prikker 1989, in: Text S. 183.

<sup>110</sup> In Kapitel II.2. wurde die Modellhaftigkeit des Landschaftsbildes angeführt. Da auch die Landschaft ein geistiges Produkt des anschauenden und reflektierenden Betrachters ist, ist sie gegenüber der Natur ebenfalls ein Konstrukt und Modell zur Veranschaulichung der Wahrnehmung.

Wenn Richters figurative Bilder als gegenstandsbezogene Modelle eine „Wiederholung“ der Wirklichkeit darstellen, so haben die Abstrakten als erdachte Modelle die Funktion der Darstellung des Unsichtbaren und Unbegreiflichen: „Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können. Diese bezeichnen wir mit Negativbegriffen: das Nicht-Bekannte, Un-Begreifliche, Un-Endliche, und sie schilderten wir seit Jahrtausenden in Ersatzbildern mit Himmel, Hölle, Göttern und Teufel. – Mit der abstrakten Malerei schufen wir uns eine bessere Möglichkeit, das Unanschauliche, Unverständliche anzugehen, weil sie in direktester Anschaulichkeit, also mit allen Mitteln der Kunst ‚nichts‘ schildert.“<sup>111</sup> So ist für Richter Malerei „die Schaffung einer Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll. Deshalb sind gute Bilder auch unverständlich.“<sup>112</sup>

Wenn nach Richter alle Bilder Analogien oder Modelle der Wirklichkeit sind, erweisen sie sich als geistige Konstrukte und demnach als abstrakt. Um welche malerische Gestalt es sich bei einem Bild handelt, ob um figurative oder non-figurative Malerei, scheint für Richter dabei keinen Unterschied zu machen: „Deshalb weiß ich auch nicht genau, was Du mit dem Widerspruch zwischen figurativer und abstrakter Malerei jetzt meinst.“<sup>113</sup> Figurativ und abstrakt sind nicht nur parallele, sondern analoge Ausdrucksmöglichkeiten seiner Malerei, was zum einen für die vorliegende Arbeit das Integrieren einiger Abstrakter Bilder Richters in das Thema der Landschaften legitimiert,<sup>114</sup> und zum anderen zeigt, daß Richter scheinbar konträre Positionen als Komplementär zueinander sieht und nutzt, um alle malerischen Mittel für sich auszuschöpfen: „Wie ich es jetzt sehe, sind eigentlich alle meine Bilder informel [...] – bis auf die Landschaften vielleicht“<sup>115</sup> – womit Richter die Landschaften aus seinem Gesamtwerk

---

<sup>111</sup> Text für Katalog >documenta 7< 1982, in: Text, S. 92-93.

<sup>112</sup> Notizen 1981, in: Text S. 91 – in diesem Sinne wird verständlich, warum Richters Bildern trotz aller (wissenschaftlichen) Erklärungsversuche stets noch etwas Unerklärliches anhaftet.

<sup>113</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 136.

<sup>114</sup> siehe Kapitel III.

<sup>115</sup> Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Text S. 74; siehe auch Kapitel III.2.4.

herauszuheben scheint, als wären sie mehr oder zumindest anders als die übrigen Gemälde, als ließen sie sich mit ihrem Assoziationspotential stärker als diese an den realen Gegenstand ihrer scheinbaren Darstellung binden. In späteren Äußerungen spricht er aber auch den Landschaften ein informelles Moment zu.<sup>116</sup>

Es sei an das oben erwähnte Zitat erinnert, in dem Richter die Abstrakten Bilder als seine Realität und in deren Ergänzung die Landschaften als seine Sehnsucht bezeichnet, sowie an die Feststellung, daß seine figurativen Bilder als Modelle der Wirklichkeit und die Abstrakten als fiktive Modelle des Unanschaulichen fungieren und er alles auf die Struktur der Natur zurückführe: Miteinander wirken sie als wechselseitiges Korrektiv in der Betrachtung der Wirklichkeit, die sich nur abstrakt erfassen läßt, in einem geistig konstruierten, analogen Modell.

Die Äquivalenz von figurativen und abstrakten Bildern legitimiert den Wechsel der Methode, den Richter sich von Anbeginn zu eigen gemacht hat. Auf die Frage, was er in den 1968 entstandenen schwarz-weißen Alpenbildern mit der „vergleichsweise rüden Handschrift“ und dem Vergrößern einer „impressionistisch erscheinenden Stimmung“ beabsichtige, erläutert Richter: „Ich hatte keine Lust mehr, diese weichen Photobilder zu malen. Vielleicht wollte ich auch einen falschen Eindruck korrigieren, den einer ästhetischen Sicht. [...] die Machart ist unwesentlich. Die Bilder unterscheiden sich nicht voneinander, und ich möchte die Methode wechseln, sooft es angebracht ist.“<sup>117</sup> Im ständigen Wechsel der Machart treten die Landschaftsbilder in einer großen methodischen, sich gegenseitig korrigierenden Vielfalt auf; allein an diesem Sujet läßt sich fast das gesamte Spektrum von Richters malerischem „Werkzeug“ nachvollziehen.<sup>118</sup>

Abschließend läßt sich feststellen, daß Richter eine sehr konkrete Vorstellung von Natur und ihrer Funktion für seine Bilder hat. Natur ist aus seiner Sicht das eigentliche Vorbild für jegliche Vorstellung des Menschen,

---

<sup>116</sup> Interview mit Wolfgang Pehnt 1984, in: Text S. 106; Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 246.

<sup>117</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58.

<sup>118</sup> Siehe Kapitel III.



denn er orientiert sich ausschließlich an einem Erfahrungspotential, das durch Natur geprägt ist. Das trifft insbesondere auf Landschaftsbilder zu, die vorgeben, einen Naturausschnitt wiederzugeben. Richters Eindruck von Landschaft ist der von ihrer Schönheit, was sich in seinen homogenen Landschaftsbildern äußert, die „natürliche“ Motive, aber keine Industrielandschaften zeigen.<sup>119</sup>

Richters Landschaftsbilder entsprechen den herkömmlichen Vorstellungen, wie Landschaft nach dem Ergebnis von Hard sein soll – schön, harmonisch, stimmungshaft. Dagegen sind sie sowohl in der Historizität des Motives als auch in ihrer Ästhetik (zumindest in den sechziger und siebziger Jahren) – bewußt – nicht zeitgemäß;<sup>120</sup> so fügen sie sich in das Bild der Widersprüchlichkeit ein, das die Öffentlichkeit lange Jahre von Richters malerischem Werk hatte.

Jedes Bild, ob gegenständlich oder abstrakt, ist für Richter ein Modell von der Wirklichkeit, ein abstraktes, da geistiges Konstrukt. Damit wird auch ein figuratives Bild zu einem abstrakten, dies umso mehr, als letztlich ein Bild keine andere Realität schafft als die eigene, das heißt die malerische Realität der Farbe. Im Sinne des an der Natur orientierten Erfahrungspotentials sucht der Betrachter in jedem Bild nach Analogien zu der ihm bekannten, sichtbaren Wirklichkeit, auch in einem abstrakten Bild.

Erst in der Anschauung von Natur, im ordnenden Blick auf ihre Elemente konstituiert sich Landschaft, die auch im Bild erst mit dem ordnenden Blick der einzelnen Farbkomponenten und im Abgleichen des Gemalten mit der Wirklichkeit und den daraus resultierenden Assoziationen konstituiert wird.

Die Natur selbst ist für Richter „geistlos“ und „unmenschlich“, also ohne Wissen, Denken und Handeln und ohne Stimmung und Gefühl; das Stimmungshafte in der Natur wird nur demjenigen ersichtlich, der dafür empfänglich ist, sofern die Konstellation der Landschaftselemente einen ästhetischen, harmonisierenden Charakter haben. Wenn das gemalte Bild, wie Gerhard Richter äußert, eine Analogie zur Wirklichkeit, das

---

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ein genauerer Blick auf den zeitgenössischen Vergleich erfolgt in Kapitel V.

Landschaftsbild eine Analogie zur Natur darstellt, dann ist auch das Bild selbst, das aus Farbe und Leinwand besteht wie die Natur aus Wasser, Gestein und Pflanzen, ohne Geist und Gefühl; folglich entwickelt sich auch die Stimmungshaftigkeit eines Landschaftsbildes, sofern diese durch Komposition und Farbgestaltung, also ästhetische Bildkomponenten, im Bild angelegt ist, erst durch den wahrnehmenden und assoziierenden Blick des Betrachters.

#### **II.4. Definition der „Landschaft“ als Arbeitsbegriff**

Unter Berücksichtigung der Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen sei hier eine Definition von „Landschaft“ vorgenommen, die dem Folgenden als Arbeitsgrundlage dienen soll:

Natur als Landschaft und die Landschaftsmalerei sind ein gesellschaftliches Produkt, das vom jeweiligen kulturhistorischen Verhältnis zur Gesellschaft und ihren Interessen bestimmt wird. Gegenüber der Ganzheit der Natur stellt Landschaft einen Ausschnitt, ein Fragment dar und impliziert damit auch die Unabgeschlossenheit ihres photographierten und gemalten Abbildes.

Damit aus dem neutralen, objektiven Naturausschnitt „Landschaft“ wird, bedarf es eines korrelativen empfindenden Subjekts, des Betrachters; erst mit dessen Distanz und Reflexion wird das geschaute Stück Natur als (ästhetische) Landschaft konstituiert. Auf diese Weise wird Landschaft zu einem geistigen Konstrukt, und das (gemalte oder photographiert) Bild von Landschaft zu einem Modell der Wirklichkeit; die Anschauung von Landschaft ist damit nicht mehr unmittelbar.

Zugleich existiert Landschaft nur durch ein vereinheitlichendes Raumgefüge, in dem die landschaftlichen Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden und eine ästhetische Dimension erhalten – dort, wo das Thema Natur und Landschaft mit seinen negativen zivilisationsbedingten Auswüchsen behandelt wird (seit den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts), wird Landschaft zur Umwelt. Die ästhetische Wirkung von Natur als Landschaft vermag dem Betrachter Stimmung zu suggerieren; der Stimmungsgehalt eines Landschaftsbildes hängt nicht nur von der

subjektiven Darstellungskraft des Künstlers ab, sondern ebenso von der Subjektivität des anschauenden Individuums.

Es macht im Sinne Richters keinen Unterschied, ob das landschaftliche Bild mit photographischen oder malerischen Mittel erzeugt, abstrakt oder figurativ gestaltet ist. Entscheidend bleibt, ob das Bild ein Assoziationspotential in sich trägt, in dem der Betrachter seine Erfahrungen von Natur und landschaftlichem Sehen gespiegelt sieht. Letzteres wird unter anderem an der Betrachtung von historischen Vorbildern der Landschaftsmalerei und -photographie geschult.

### III. Die Landschaften Richters im Kontext des Gesamtwerkes

Die Landschaftsbilder Gerhard Richters lassen sich nicht ohne Berücksichtigung des werkimmanenten Kontextes betrachten, da sie elementare Charakteristika der unterschiedlichen „Werkgruppen“ seines Gesamtwerkes in sich vereinen.<sup>1</sup>

Es ist festzustellen, seit wann das Motiv der Landschaft zum malerischen Repertoire Richters gehört, in welcher Form die Landschaften erscheinen, und wie sie sich in das Gesamtwerk integrieren; dabei wird sich zeigen, inwieweit sich daraus Bezüge zu Richters Umfeld ablesen lassen, die seine Wahl für das Motiv der Landschaft erklären könnten.

Dazu seien die Landschaftsgemälde in der Chronologie ihres Vorkommens in „Gruppen“ zusammengefaßt; Zeichnungen, Photographien oder Edition werden nur am Rande einbezogen.<sup>2</sup> Die Einteilung in Gruppen ist eine heuristische Konstruktion, um die Vielfalt des Themas sicht- und greifbarer zu machen; die Gruppen treten nicht als in sich abgeschlossene Einheiten auf, sondern verstehen sich (mit Ausnahme der frühen schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften) als unabgeschlossen mit bisweilen fließenden Übergängen, da die ihnen zugehörigen Werke zum Teil in größeren Intervallen (zum Beispiel die Seestücke) und in vielfältigen Variationen entstehen (wie die Landschaftsausschnitte oder die „vermalten“ Landschaften). In den Randbereich dieser Gruppen gehören extreme Ausschnitte, die einer landschaftlichen Weite entbehren, eine solche aber dennoch implizieren (wie bei „Kuh“ oder „Hirsch“, bei „Dom“ oder „Haus“), Motive, die nur im weiteren Sinne der Landschaft zuzuordnen sind wie Wolken- und Sternbilder, sowie zahlreiche ungegenständliche Bilder, die durch ihre Struktur oder Farbigkeit und ihren werkimmanenten Kontext

---

<sup>1</sup> Schon 1975 bezeichnete Rolf Wedewer die Landschaften zwar als Spezifikum, aber zugleich als einen integrativen Bestandteil im Werk Richters (Wedewer 1975, S. 41). Auch Klaus Honnef sieht sowohl eine Wechselbeziehung der Bilder einer Reihe untereinander sowie der Bildgruppen zueinander (Honnef 1976, S. 38).

<sup>2</sup> Grundlage hierfür ist die Werkübersicht, die im Rahmen der Richter-Ausstellung 1993/94 erstellt wurde (siehe Ausst.Kat. G.R. KAH 1993, Bd. III). Nur in Ausnahmen berücksichtigt sind die Arbeiten nach 1993, da es in den letzten Jahren im Bereich der Landschaften zwar eine geographische Erweiterung, aber keine wesentlichen stilistischen Neuerungen gab.

Landschaft suggerieren können. Besonders im Bereich der Abstrakten<sup>3</sup> ist die Wahl der zugehörigen Arbeiten ambivalent, da im Bild potentiell angelegte Assoziationsmöglichkeiten zu landschaftlichen Erfahrungen von Betrachter zu Betrachter individuell unterschiedlich rezipiert werden. Die hier vorgenommene Zuordnung der Abstrakten Bilder ist folglich eine mögliche Sichtweise; die Grenzen gerade dieser Gruppe sind offen.

In dem Überblick werden einzelne Arbeiten exemplarisch herausgegriffen, um die jeweilige Gruppe zu charakterisieren und um bestimmte malerische Elemente zu verdeutlichen; auf andere „Werkgruppen“ oder Bildbeispiele jenseits der Landschaften kann dabei nur verwiesen und Fragen und Fakten, die nicht unmittelbar für die Landschaften relevant erscheinen, müssen außer acht gelassen werden, da eine umfassende Analyse aller Werkgruppen hier nicht erfolgen kann – diesbezüglich sei auf die weiterführende Literatur verwiesen.

Abschließend sollen die charakteristischen Merkmale der Landschaften mit Blick auf das Gesamtwerk zusammengefaßt werden.

### **III.1. Die Gruppen der Landschaftsbilder**

Aus der chronologischen Gesamtschau des Werkes von Gerhard Richter läßt sich für die Landschaften folgendes feststellen: Seit 1963 kommt das Sujet der Landschaft in Richters Werk vor. Die Landschaften lassen sich nach formalen und methodischen Kriterien in fünf „Gruppen“ unterscheiden, von denen eine in weitere fünf Motivgruppen unterteilt werden kann.

Von den in der Werkübersicht des Ausstellungskataloges der Bundeskunst- und Ausstellungshalle Bonn aufgeführten und zwischen 1962 und 1993 entstandenen 1822 Bildern Richters<sup>4</sup> sind 240 (13%) den „Landschaften“ im engeren Sinne<sup>5</sup> zuzuordnen.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Mit „Abstrakte“ sei Richters eigener Bezeichnung für seine ungegenständlichen Gemälde gefolgt.

<sup>4</sup> Aufgeführt sind dort weitere 63 Arbeiten, die inzwischen entweder zerstört oder übermalt wurden.

<sup>5</sup> Photorealistische Panoramen, Landschaftsausschnitte, Seestücke, Wolkenbilder, Stadtansichten.

Es können weitere 21 „vermalte Landschaften“<sup>7</sup> und bedingt 23 extreme Ausschnitte<sup>8</sup> hinzugezählt werden. Unter den Abstrakten Bilder fallen entsprechend ihrem Assoziationspotential etwa 59 Bilder aufgrund ihres Titels<sup>9</sup> und etwa 70 Arbeiten mit strukturellen Analogien zu Landschaften<sup>10</sup> unter den Aspekt „Landschaft“, wobei die Auswahl letzterer eher subjektiven Kriterien unterworfen ist.<sup>11</sup>

Zwischen 1968 und 1971 und zwischen 1983 und 1987 lassen sich zeitliche Schwerpunkte ausmachen, in denen auffällig viele Landschaften entstanden sind, die der Photomalerei zuzuordnen sind<sup>12</sup>: Allein in die erste Phase von vier Jahren fallen von den 240 gezählten Landschaften 153 Gemälde (das sind knapp 64%, darunter die ganze Serie der schwarz-weißen Städte und Gebirge und überwiegend See- und Wolkenstücke), in die anderen vier Jahre weitere 37 Landschaften (15%, vor allem Landschaftsausschnitte) und darüber hinaus fast alle vermalten

<sup>6</sup> Der Blick auf dieses Werkverzeichnis soll genügen; die nach 1993 entstandenen Landschaftsgemälde stehen zahlenmäßig in vergleichbarem Verhältnis zu dem Gesamtwerk; eher sind proportional weniger Landschaften entstanden; motivisch sind nach 1994 keine wesentlichen Neuerungen hinzugekommen; vgl. hierzu den Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 2005.

<sup>7</sup> Davon neun mit Landschaftstiteln.

<sup>8</sup> Bilder wie „Hirsch“, „Kuh“, „Dom“, „Dorf“, „Haus“ konzentrieren den Blick auf einzelne Elemente, die geistig oder bildlich in einen größeren (stadt-)landschaftlichen Rahmen gehören; in einem Teil dieser Ausschnitte ist der landschaftliche Zusammenhang zu sehen („Hirsch“/„Schloß Neuschwanstein“/ „Kuh“/„Kleiner Parkplatz“/„Domplatz Mailand“/„Mailand: Dom“/„Dorf“), bei anderen Arbeiten nur noch im Kontext zu assoziieren („Hirsch II“/„Kuh II“/„Domecke“/„Haus“).

<sup>9</sup> Darunter fallen Bilder mit dem Titel „Landschaft“; mit Titeln landschaftlicher Elemente wie Berg, Moor, Sumpf, Geäst – obwohl sie grenzwertigen Begriffen wie Korn, Hecke, Schilf nahestehen, werden Abstrakte mit Bezeichnungen wie Wurzel, Stein, Zaun nicht hinzugenommen, weil diese nicht primär einem landschaftlichen Umfeld zugeordnet werden müssen –; Bilder mit Titeln lokalisierbarer Orte wie Städtenamen sowie Sternbilder, die als Erweiterung der Wolkenbilder gesehen werden können; und solche Bilder, deren Titel klimatische oder jahreszeitliche Stimmungen evozieren wie Wind, Eis, Regen oder auch Monatsbezeichnungen.

<sup>10</sup> Je nach Betrachter könnten es auch deutlich weniger oder mehr als diese siebzig Arbeiten sein.

<sup>11</sup> Mit diesen erweiterten Kriterien wächst die Zahl der „Landschaften“ Richters bis 1993 auf ca. 413, das sind rund 23 % des Gesamtwerkes. Die hier vorgenommene Zählung der Landschaftsbilder versteht sich nicht in absoluten Zahlen; die Tatsache, daß zum Beispiel die abstrakt vermalten Landschaften einerseits als Landschaften, andererseits als abstrakte Bilder einzuschätzen sind, oder daß manche Arbeiten mit dem Titel „Abstraktes Bild“ mehr landschaftliche Assoziationen wachrufen als ein abstraktes Bild mit beispielsweise dem Titel „Korn“ (WV 502), zeigt, wie offen die Grenzen der versuchsweise gesetzten Gruppen tatsächlich sind.

<sup>12</sup> Die Abstrakten aus Kapitel III.1.4. sind hierbei nicht berücksichtigt, weil sie sich motivisch kaum von den übrigen, zeitgleichen Abstrakten unterscheiden.

Landschaften – daraus ergibt sich, daß etwa 80 % der photorealistischen und vermalten Landschaften in diesen zwei Phasen entstanden sind, während sich die übrigen knapp 20% (gerechnet bis 1993) auf mehr als zwanzig Jahre verteilen.<sup>13</sup>

Dieser Häufung von Landschaftsbildern in den späten sechziger bis frühen siebziger Jahren und Mitte der Achtziger soll im Kapitel V. nachgegangen werden.

### III.1.1. Die ersten Landschaften

Die ersten Bilder, die Richter nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik malt, entstehen ab 1962 als überwiegend in schwarz-weiß gehaltene „photorealistische“ Arbeiten. Unter „photorealistisch“<sup>14</sup> ist zunächst zu verstehen, daß Richter als Vorlage für seine Gemälde (eigene oder fremde) Photographien oder Abbildungen von Photographien aus Zeitschriften oder Zeitungen verwendet und diese nahezu abbildgetreu in das malerische Bild übersetzt.<sup>15</sup> Er übernimmt weitgehend Komposition und Farbe der Vorlage, die er allerdings in ein anderes Format transponiert und deren Motiv er in der Regel durch das Verwischen der noch feuchten Farbe eine mehr oder weniger starke „Unschärfe“ verleiht. Diese „Unschärfe“ muß der Vorlage nicht entsprechen und entsteht zum Teil durch die extreme Vergrößerung der phototechnisch reproduzierten Vorlage auf das Format der gemalten Bildes, aber sie suggeriert dem Betrachter, daß die photographische Vorlage amateurhaft, da technisch nicht einwandfrei sei. Zugleich entzieht sich das Motiv durch seine „unscharfen“ Konturen dem eindeutigen Zugriff des Betrachterblicks, der in Eigenleistung das Bild im Geiste zu fokussieren und die durch „technische Mängel“ bedingte motivische Ungenauigkeit zu korrigieren sucht. Die Sujets dieser frühen

---

<sup>13</sup> Siehe hierzu die Liste der Übersicht im Anhang (Kapitel IX).

<sup>14</sup> Der Begriff wird unterschiedlich gehandhabt; siehe hierzu Kapitel III.2.2. Zur Vielfalt des Photorealismus allein in Amerika siehe Louis K. Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, mit einem Vorwort von Gregory Battcock, Luzern 1989.

<sup>15</sup> Siehe hierzu Misterek-Plagge 1992. Bei etlichen Bildern läßt sich die Treue der Übersetzung anhand des „Atlas“ überprüfen.

photorealistischen Bilder sind als banal bezeichnet worden,<sup>16</sup> insofern sie Dinge des alltäglichen Lebens wie den „Wäschetrockner“<sup>17</sup> oder die „Klorolle“<sup>18</sup> oder Amateur-Urlaubsmotive wie die „Familie am Meer“<sup>19</sup> zeigen. Neben mehreren Portraits finden sich einige „sentimentale“ Motive wie „Schloß Neuschwanstein“<sup>20</sup> oder der „Hirsch“<sup>21</sup>, sowie Bilder mit politischem Hintergrund wie „Hitler“<sup>22</sup>, „Oswald“<sup>23</sup> oder „Frau mit Schirm“<sup>24</sup>, die zur Zeit ihrer Entstehung hochaktuell waren, inzwischen aber zur Geschichte gehören. Die schlichten Titel dieser Motive verschleiern die Dramatik, die sich mit der dargestellten Person oder Situation verbindet. Diese entschlüsselt sich dem Betrachter nur, wenn er um die Herkunft der motivischen Vorlage und deren Zusammenhänge weiß.

---

<sup>16</sup> U.a. von Robert Storr, in: Ausst.Kat. G.R. New York 2002, S. 26; was nicht zutrifft, wenn man Motive wie „Herr Heyde“ (WV 100), „Frau mit Schirm“ (WV 2), die „Acht Lernschwestern“ (WV 130), oder den Oktoberzyklus (WV 667-1 bis 674-1) mit berücksichtigt.

<sup>17</sup> „Faltbarer Trockner“, WV 4, 1962, Öl auf Leinwand, 105 x 70 cm; siehe hierzu Gerhard Richter im Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 200, und Elger 2002, S. 168.

<sup>18</sup> WV 75/1-3, 1965, Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm / 60 x 60 cm / 70 x 65 cm, eine Reaktion auf Duchamps Urinoir, das Ready-made von 1917.

<sup>19</sup> WV 35, 1964, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Mit den Familienbildern thematisiert Richter die historische Form des Familienbildes, dessen Kompositionsschemata sich bis in die Gegenwart der Amateurphotographen tradiert haben; zugleich greift er in den Harmonie suggerierenden Familienbildern private Tragödien auf – vgl. „Terese Andeszka“ (WV 23) oder „Helga Matura mit Verlobtem“ (WV 125); siehe dazu Elger 2002, S. 70, 164.

<sup>20</sup> WV 8, 1963, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm. Warhol scheint 1987 ein Bild nach der gleichen Vorlage gemalt zu haben (Elger 2002, S. 121); an den beiden Ergebnissen lassen sich die Unterschiede der Umsetzung nachvollziehen: wo Warhol den „Kitsch und Kultstatus“ des geschichtsträchtigen Schlosses betont, bleibt dieses in Richters Bild eine architektonische Skizze, in einem „als informelle grüne Farbstruktur“ angelegten Wald zum blassen Schemen reduziert.

<sup>21</sup> WV 7, 1963, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Das Motiv vom Hirsch kehrt wieder in WV 80-20 (als Jagdtrophäe) und in WV 129. Wie in „Vögel“ (WV 21) erscheint die Landschaft darin als Hintergrundfolie, und die Bilder wirken unvollendet, als sei es Richter unmöglich gewesen, diese verklärten Motive biederer deutscher Wohnzimmerromantik fertigzustellen; in dem Unvollendeten zeigt Richter den Bruch mit der malerischen Tradition vom „röhrenden Hirschen“, der, so Wolf Bd. 10, 2002, S. 55, seit dem 19. Jahrhundert das Klischee für „heimattümelnde Naturhygiene“ sei.

<sup>22</sup> WV 3, 1962, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm.

<sup>23</sup> WV 16, 1964, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm; Oswald gilt als Attentäter John F. Kennedys.

<sup>24</sup> WV 29, 1964, Öl auf Leinwand, 160 x 95 cm; die in Richters schlichtem Titel anonym gehaltene Frau läßt sich anhand der Photovorlage als Jackie Kennedy identifizieren; den Zeitgenossen wird das Photo aus der Sensationspresse präsent gewesen sein, während mit entsprechender Distanz das Motiv und besonders der politische Hintergrund an Aktualität und Brisanz verliert und in der Erinnerung verschwimmt.



Im Rahmen dieser ersten photorealistischen Schwarz-Weiß-Bilder entstehen die ersten Landschaften nach Photo- oder Zeitungsvorlagen.

Das erste Landschaftsbild im Werkverzeichnis Richters ist eine Stadtansicht von der „Alster“<sup>25</sup>; sie zeigt die „realistische“ Wiedergabe eines schwarz-weißen Zeitungsbildes, von dem Richter auch den weißen Grund des Zeitungspapiers wie einen hellen Rahmen mit in die Komposition aufnimmt und damit – wie in den Bildern „Tote“, „Schärzler“ oder „Stukas“<sup>26</sup> – auf die Herkunft der Vorlage verweist.<sup>27</sup> Es scheint, als bräche sich das gemalte Licht in nasser Regeluft und verwische die Konturen. So läßt sich das Bild nicht fokussieren; die Eindeutigkeit der Details und der plastische Eindruck werden gemindert, die Unschärfen entrücken den Bildgegenstand dem optischen Zugriff, und sie spiegeln zugleich die leichte Verzerrung des Motivs durch die Rasterung des Zeitungsbildes wider.<sup>28</sup> Durch die monochrome, von der Vorlage übernommene Farbgebung bleibt das Bild neutral und im eigentlichen Sinne „unrealistisch“, denn die Realität ist nicht „farblos“. Richter zeigt drei verschiedene Realitätsebenen im Bild, oder die doppelte Reproduktion der Natur: Erstens handelt es sich bei dem Bild um ein Gemälde, ein Produkt der traditionell-handwerklichen Bildkunst der Malerei. Zweitens zeigt sich das Bild als malerische Reproduktion eines Photos, als „Kopie“ des technischen Reproduktionsmittels Photographie. Und drittens ist das Bild die malerische Reproduktion eines Photos von der Alster, das heißt von einem Gegenstand der sichtbaren Wirklichkeit.

---

<sup>25</sup> WV 10, 1963 [Abb. 1] zeigt zwar ein Stadtpanorama, soll hier aber im weiteren Sinne als Landschaft gewertet werden. Mit Arbeiten wie WV 39, 48-10, 80-9, 169 hat Richter auch andere photorealistische schwarz-weiße Ausschnitte von „Stadtlandschaften“ gemalt, die im Grenzbereich zu den Landschaften liegen.

<sup>26</sup> WV 9, 17 und 18-1. Der „Kleine Parkplatz“ (WV 48-10, 1965, Öl auf Leinwand, 45 x 58 cm) ist ähnlich angelegt, mit einem hellen Rahmen im oberen und rechten Bildrand, die wieder auf die Zeitungsvorlage verweist. Das Motiv zeigt aber nicht, wie der Titel suggeriert, einen dafür ausgewiesenen Abstellplatz für Fahrzeuge, sondern eher einen Platz im Park, nämlich die Siegessäule im Berliner Tiergarten. Da in den angrenzenden Straßen durchaus Fahrzeuge abgestellt werden, läßt sich der Titel der Arbeit in seiner Doppeldeutigkeit durchaus ironisch verstehen.

<sup>27</sup> In späteren Arbeiten verweist Richter nicht mehr so eindeutig auf die Herkunft seiner Motive, was sich auch daraus ergibt, daß sie immer weniger dem Medium der Zeitung entnommen sind, sondern auf eigene Photographien rekurrieren. Zur Vorlage des Alster-Bildes informiert Elger (2002, S. 164), daß die dazugehörige Reportage in Der Spiegel die Ambiguität der Hansestadt zwischen Bürgertum und Rotlichtmilieu beleuchtete. Dieser Hintergrund wird in dem gemalten Bild im wahrsten Sinne des Wortes „verschleiert“.

<sup>28</sup> Dies ist eine Entsprechung der Rasterpunkte bei Sigmar Polke und Roy Lichtenstein.

Die kleinformatische „Landschaft“<sup>29</sup> reiht sich in die Serie der photorealistischen Schwarz-Weiß-Arbeiten ein, in denen nicht nur der helle Rand, sondern auch der Untertitel des Zeitungsphotos ins gemalte Bild übernommen sind. Doch anders als bei dem Wäschetrockner oder der „Großen Sphinx von Gizeh“<sup>30</sup> hat der Schriftzug hier keine über die Bildaussage hinausgehende journalistische Funktion. Eher verhält es sich wie bei der „Kuh“<sup>31</sup>, daß der Titel bestätigt, was das Bild bereits zu zeigen vorgibt. Dennoch erscheint der Bildtext sinnvoll, da man das Bild in seiner horizontalen Farbanlage nicht nur als Landschaft, sondern durch den Duktus der Pinselführung auch als Abdruck einer Holzmaserung sehen kann – der Wortbeitrag verleiht dem Bildgegenstand eine scheinbare Eindeutigkeit. Mit dieser kleinen Landschaft überschreitet Richter bereits den Grenzbereich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.

Auch das „Waldstück“ von 1965<sup>32</sup> oder die Gruppe der dschungelartigen Waldstücke von 1969<sup>33</sup> halten sich an die schwarz-weiße Photovorlage. Ihnen fehlt aber der gemalte Rahmen; das Motiv füllt das Bildformat voll aus, so daß die Herkunft der Vorlage nicht mehr eindeutig ist. Der Naturausschnitt wird in Hell-Dunkel-Flächen aufgelöst, durch die fehlende Farbe verliert sich der Ausdruck des Wirklichen, und die Szene wirkt vermittelt und distanziert. Die „verschwommene“ Darstellung dieser Landschaftsausschnitte erschwert eine tiefenperspektivische Wahrnehmung des Motivs und vermittelt den Eindruck einer chaotisch-undurchdringlichen Natur, was sich mit Richters Aussage zur Unmenschlichkeit der Natur deckt.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> WV 48-12, 1965, Öl auf Leinwand, 40 x 55 cm.

<sup>30</sup> WV 46, 1964, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm.

<sup>31</sup> WV 15, 1964, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm, von Richter wieder aufgegriffen in WV 88, vielleicht auch als Pendant zum „Hirsch“ zu lesen; zugleich in Anlehnung an Magrittes „La Trahison des Images“ (1929): Wo Magritte mit seiner Inschrift „Ceci n'est pas une pipe“ darauf verweist, daß es sich bei dem, was der Betrachter zu sehen glaubt, eben nicht um eine Pfeife, sondern um ein Bild von einer Pfeife handelt, verkehrt Richter das Sehverhältnis erneut, indem er das Bild von einer Kuh als Kuh betitelt, obwohl der Betrachter wie schon bei Magritte eben auch „nur“ ein gemaltes Bild davon sieht. Vgl. hierzu René Magritte, Ausst.Kat. Galerie nationale du Jeu de Paume Paris 2003, hg. v. Daniel Abadie, Stuttgart 2003; Regine Prange, Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte, Freiburg i.B. 2001.

<sup>32</sup> WV 66, 1965, Öl auf Leinwand, 150 x 155 cm.

<sup>33</sup> WV 215, 216/1-3, 1969, Öl auf Leinwand, je 174 x 124 cm.

<sup>34</sup> Siehe Kapitel II.3. Diese Art der Darstellung eines wie von einer feucht-vernebelten Linse aufgenommenen Landschaftsausschnitts greift Richter später in dem polychromen Gemälde „Marcay“ (WV 642-1, 1987, Öl auf Leinwand, 72 x 102 cm) wieder auf.

Durch diese versachlichte Annäherung an das Thema Landschaft (die parallel läuft zur versachlichten Annäherung an einen figürlichen Bildgegenstand überhaupt in einer Zeit, da sich die Figuration erst durchzusetzen beginnt) wagt sich Richter offenbar auch an eine farbige Vorlage, die, weil sie einer Zeitung entnommen ist, ihren allgemeingültigen Charakter wahrt und Richter trotz der Chromatik nicht in die „Gefahrenzonen“ subjektiver Farbgebung führt. So entsteht die „Ägyptische Landschaft“<sup>35</sup> [Abb. 2] als eines der frühesten farbigen Bilder Richters mit einer differenzierenden Farbskala nach einer farbigen Zeitungsvorlage. Richter übernimmt daraus das verfremdende Kolorit der Photoreproduktion und die Kombination der Anordnung der vier Photographien. Weiterhin übernimmt er die Bildunterschrift der Zeitungsvorlage, als verweise diese auf eine größere Authentizität des Dargestellten. Das Bild reiht sich ein in die Gruppe der Motive des kollektiven Bewußtseins der deutschen Alltagskultur der Nachkriegszeit: Der Blick in exotische Landschaften über die Vermittlung der Zeitschriften bedient die allgemein-bürgerliche, von Bildern aus den Medien gespeiste Sehnsucht nach Urlaub in fremden Ländern, nach Freiheit und ökonomischer Unabhängigkeit, die auch Richters eigener, privater Realität entsprach.<sup>36</sup> Zugleich wirkt in dem Motiv der Pyramiden, die Richter mehrfach in schwarz-weiß und in unterschiedlichen Formaten malte, ein in der Allgemeinbildung präsender Begriff von einem kulturellen Erbe<sup>37</sup> nach, dem sich der (west-)deutsche Betrachter – in Abwandlung von Richters Worten – vielleicht verpflichtet oder wenigstens verbunden fühlen mag.

Mit Bildern von der „Großen Pyramide“<sup>38</sup> 1965 erfolgt eine Zäsur in dieser Gruppe der Landschaftsbilder nach Vorlagen aus Zeitungen und Zeitschriften; 1969 malt Richter zwischen Städte- und Gebirgsansichten und grauen Vermalungen jedoch weitere Dschungelbilder in vergleichbarer Art.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> WV 53, 1964, Öl auf Leinwand, 150 x 165 cm. Richter hat das Motiv der Pyramiden und Sphingen zuvor mehrfach in schwarz-weiß gemalt (WV 46 – 48-1, 131).

<sup>36</sup> Siehe Dietmar Elger, Landschaft als Modell, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, (S. 8-23) S. 10.

<sup>37</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 137; siehe Kapitel II.3. und IV.

<sup>38</sup> WV 131, 1966, Öl auf Leinwand, 190 x 240 cm.

<sup>39</sup> Siehe oben WV 215 und 216/1-3.

### III.1.2. Die schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften

Die frühen photorealistischen Landschaften können als Vorläufer der schwarz-weißen „Städte-„ oder „Gebirgslandschaften“<sup>40</sup> [Abb. 3, 4] gelten. Diese entstehen zwischen 1968 und 1970 in einer umfangreichen Serie auf der Basis von Luftaufnahmen von Städten und Gebirgen, die Richter in ausschnittthafter Vergrößerung in pastose Schwarz-Weiß-Malerei überträgt. Darunter befinden sich zwei Mondlandschaften<sup>41</sup>, die aber nur durch den Titel, nicht durch ihre motivische Darstellung von den übrigen zu unterscheiden sind. Im weiteren Verlauf der Städte- und Gebirgsserie, die immer wieder von anderen Arbeiten unterbrochen wird, entstehen auch schwarz-weiße und graue Sternbilder,<sup>42</sup> die ihrerseits motivisch mit den bald einsetzenden Wolkenbildern und methodisch mit den Monochromen Grauen in Verbindung stehen. Einige der ersten Gebirgsbilder sind als Bleistiftzeichnungen angelegt oder nur teilweise malerisch ausgearbeitet, als habe Richter sie wie „Schloß Neuschwanstein“, den „Hirsch“ oder die „Vögel“<sup>43</sup> nicht fertiggestellt, weil ihn der gebrochene Illusionismus des Unfertigen reizte.<sup>44</sup>

Die schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften sind ebenso im Kontext der „konstruierten“ schwarz-weißen Bilder von Vorhängen, Wellblech, Streifen, Fenstern und Türen zu sehen, die Richter 1965-1968 ohne photographische Vorlagen malte, und führen zu den Monochromen Grauen der siebziger Jahre;<sup>45</sup> wie diese können sie als Versuch einer völlig unpersönlichen Ausdrucksweise gelten.<sup>46</sup> So sind die Städte- und

<sup>40</sup> WV 170-1 – 191, 217/1-3 – 219-4, 224/1-18, 249-251. In der ersten und bisher einzigen Richter-Ausstellung, die ausschließlich seine Landschaften zeigte, ist diese Gruppe von „Landschaften“ nicht vertreten (Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998).

<sup>41</sup> WV 190 und 191, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm und 200 x 260 cm.

<sup>42</sup> WV 224/11-15, 225/2-4; siehe auch „NY (Sky)“ (WV 453), ein farbiges abstraktes Bild vom Himmel über New York.

<sup>43</sup> WV 7, 8 und 21.

<sup>44</sup> Richter selbst hat diese Arbeiten mit dem Einfluß von Konzeptkunst und Minimal Art erklärt (Elger 2002, S. 211); zu den Zeichnungen siehe Dieter Schwarz, Gerhard Richter. Zeichnungen 1964-1999. Werkverzeichnis, Düsseldorf 1999.

<sup>45</sup> Gegen Ende dieser „Gruppe“ schwarz-weißer Städte- und Gebirgslandschaften hat Richter einzelne Bilder monochrom grau gehalten, ihnen aber konkrete Titel („Sternbild“ WV 224/11-12; „Seestück“ (grau) WV 224-16; und „Königsallee (grau)“ WV 225-1) gegeben; darin ist die Analogie gegenstandsbezogener und abstrakter beziehungsweise monochromer Bilder gegeben.

<sup>46</sup> Gerhard Richter, Arbeitsübersicht, in: 14 x 14. Junge deutsche Künstler, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1968, o.S.

Gebirgslandschaften zwischen den schwarz-weißen photorealistischen Bildern und diesen „konstruierten“ Bildern anzusiedeln.<sup>47</sup>

In den Bildreihen der Städte und Gebirge zerfallen die zunächst noch als gegenständlich wahrnehmbaren Motive von scharfkonturierten Ansichten<sup>48</sup> nach und nach in unregelmäßige schwarz-grau-weiße Farbfelder.<sup>49</sup> Die Weißhöhlungen verdichten sich im scharfen Sonnenlicht und die Straßen- oder Gebirgsschluchten im tief-schwarzen Schlagschatten zu einem Gewebe, in dem Details erst auf Abstand lesbar werden, während sie aus der Nähe betrachtet wie informelle Gesten wirken; dem Informel gegenüber erweist sich Richters Malweise hier jedoch als kontrolliert und unemotional. Die gegenständlichen Zusammenhänge der Bilder entstehen erst durch die – räumliche und geistige – Distanz des Betrachters: Je näher man an das Gemälde herantritt, desto mehr löst sich die Malerei in einzelne Farbkleckse auf bis hin zu reduzierten Mustern nahezu abstrakter Schwarz-Weiß-Malerei.<sup>50</sup> Von der auflösenden Malerei eines Impressionismus oder Pointillismus bleibt nur die Oberfläche übrig, fehlt doch die Leichtigkeit und Farbigkeit, die bei jenen durch Auflösung des Lichtes entstand und ihrerseits Plastizität und Perspektive evozierte.<sup>51</sup> Vergleichsweise grob gemalt, mit stellenweise fast fingerdick aufgetragenen Farbschichten, betont Richter mehr die haptischen denn optischen Qualitäten dieser Malerei, ähnlich wie in einzelnen handvermalten Monochromen Grauen und den Schlierenbildern.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> In den „Vorhängen“ (WV 163-1, 1965) und „Streifenbildern“ („Wellblech“ WV 161, 162, 193, 1967-1968) lösen sich die gegenständlichen Konturen völlig auf zu einem verselbständigten abstrakten Bild – es könnte sich ebenso um reine Streifen verschiedener grauer Farbwerte mit fließendem Übergang handeln. Es folgen die „Türen“ (1967) und „Fensterbilder“ (1968) – zum „Blick aus dem Fenster“ siehe Kapitel III.1.3.6. – bei denen es sich um die Abbildung von Fensterrahmen und die von diesen auf eine dahinterliegende Wand geworfenen Schatten handelt, die zugleich, ohne diesen naturalistischen Rückbezug, als schwarz-weiße „konstruktivistische“ Arbeiten gelten können, die ihrerseits den Farbtafeln nahe stehen.

<sup>48</sup> WV 171 – 174-1, 217/1-3.

<sup>49</sup> WV 174-2, 175 – 177-3.

<sup>50</sup> Varianten bis hin zur flächigen, bis auf wenige Linien reduzierte, abstrakte Zeichnungen; WV 184, 187, 224/13-15.

<sup>51</sup> WV 182, 188. Siehe Marlis Grüterich, Gerhard Richters Phänomenologie der Illusion – eine gemalte Ästhetik gegen die reine Malerei, in: Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975/76, Mainz 1975, (S. 16-96) S. 48.

<sup>52</sup> Das Bild mit der WV-Nummer 170-8 ist Teil der Stadtbild-Reihe, trägt einen entsprechenden Titel („Stadtbild M8 (grau)“), zeigt aber nur noch eine einheitliche graue Farbfläche, die sich in nichts (höchstens im Format) von den Monochromen Grauen Bildern unterscheidet. WV der Monochromen Grauen und der Schlierenbilder: 325/1-120 bis 333-5, 334-a bis 334-11, 335-1 bis 339-1, 340-1 bis 342-8, 348 bis 349-7, 360-1 bis 367/1-8, 368.

Die in undurchdringliche Farbfelder aufgelösten Städte kommen einem Dschungel gleich<sup>53</sup> oder erinnern an die in den sechziger Jahren noch nicht gänzlich beseitigten Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges<sup>54</sup>, und sie erhalten die gleiche materielle Konsistenz wie die ebenso unzugängliche Natur felsiger und schneebedeckter Berggipfel.<sup>55</sup> Eine geographisch präzise ortbare Situation, wie sie noch in den Vorlagen der Luftbilder gegeben ist, ist in der malerischen Umsetzung uneindeutig geworden, auch wenn die Titel wie „Stadtbild Madrid“<sup>56</sup> [Abb. 3] oder „Stadtbild Paris“<sup>57</sup> eine Lokalisierbarkeit suggerieren. Die Bildausschnitte werden nicht nur farblich, sondern auch motivisch neutralisiert und anonymisiert, unterstützt durch Titel wie „Stadtbild PX“<sup>58</sup> oder „Stadtbild SL“.<sup>59</sup> Es kommt Richter offenbar nicht darauf an, die topographische und architektonische Individualität der verschiedenen Städte und Gebirge aufzuzeigen, sondern im Gegenteil ihre strukturellen und malerischen Analogien.

Auslöser für die Serie der schwarz-weißen Städte und Gebirge war ein Auftrag der Firma Siemens für ihre italienische Hauptfiliale in Mailand.<sup>60</sup> Mit der grobflächigen Pinselführung und rasterartigen Flächenbehandlung widersetzte Richter sich der Vorstellung der Auftraggeber, die ein für ihn „typisches“, glatt vermaltes und weich verwischtes photorealistisches Bild erwarteten.<sup>61</sup> Die Arbeit in monumentalem Format schien Richter mißglückt,

---

<sup>53</sup> Vgl. den Ausdruck „Großstadtdschungel“ und Richters dschungelartige Bilder „Waldstücke“, die als Vorläufer der Städte- und Gebirgslandschaften gesehen werden können.

<sup>54</sup> Richter bejaht die augenscheinliche Nähe zum zerstörten Dresden, das er zur Zeit seiner dortigen Ausbildung noch selbst in Trümmern gesehen hat – siehe Elger 2002, S. 203; Jürgen Becker, Die Warteschleifen der Erinnerung, in: Gerhard Richter im Albertinum in Dresden, Köln 2004, S. 91-94.

<sup>55</sup> Die Reduktion der Farben auf wenige Graustufen unterstützt den schroffen Charakter der vegetationslosen felsigen Landschaft.

<sup>56</sup> WV 171, 1968, Öl auf Leinwand, 277 x 292 cm.

<sup>57</sup> WV 175, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

<sup>58</sup> WV 174-3, 1968, Öl auf Leinwand, 101 x 91 cm.

<sup>59</sup> WV 218-3, 1969, Öl auf Leinwand, 124 x 124 cm.

<sup>60</sup> Siehe Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 254; demgegenüber behauptet Richter im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986 (in: Text S. 136), die schwarz-weißen Städte- und Gebirgsbilder seien entstanden als Gegenposition zu den figurativen Photobildern und in dem Versuch, „eine allgemeine Inhaltlichkeit zu vermeiden“.

<sup>61</sup> In ähnlicher Weise mag Richter die Erwartungen des Bundes unterlaufen haben, als er für den Deutschen Bundestag nicht ein „typisches“ photorealistisches Gemälde, sondern drei monochrom gefärbte Gläser lieferte, die keine Spuren einer künstlerischen „Handschrift“ aufweisen.

so daß er die Leinwand in neun kleine Segmente zerschneidet („Stadtbild M 1-9“)<sup>62</sup>, wodurch die fragmentarischen Einzelmotive ihren Zusammenhang verlieren und der Ausschnitt beliebig und zufällig wirkt. Eines dieser kleinen Bilder („Stadtbild M8 (grau)“) übermalte Richter mit grauer Farbe<sup>63</sup>, was die Nähe dieser Bildserien zu den Monochromen Grauen noch deutlicher macht.

Unter der Reihe der schwarz-weißen Städtebilder befindet sich ein polychromes<sup>64</sup>, bei dem die rot-orangen Farbflächen die Dächer, die schwarzen bis weißlichen Farbwerte die Fassaden und Schatten ausmachen; die architektonischen Konturen sind jedoch so stark verwischt, daß sich die Assoziationen an ein Stadtbild nur über den Titel und den Kontext der Bildserie erschließen. Dennoch funktioniert hier das assoziative Sehen von (Stadt-)Landschaft beim Blick auf ein nahezu abstraktes Bild, so daß diese Arbeit auch zu der „Gruppe“ der Abstrakten Bilder mit Landschaftstitel zählen kann.<sup>65</sup>

### III.1.3. Landschaften nach eigenen Photovorlagen

1968 entstehen die ersten Landschaften nach eigenen farbigen Photovorlagen, die entsprechend chromatisch differenziert sind. Die ersten dieser Bilder haben aufgrund des verwendeten Photomaterials eine pastellige, leicht kitschig-überzogene Farbgebung. Später ändert sich durch einen Wechsel des Filmherstellers die Farbqualität der Photographien und damit auch die der nach ihnen entstandenen Gemälde.<sup>66</sup>

Zunächst wählt Richter verschiedene Panoramalandschaften; 1969 kommen die Seestücke auf, und etwa gleichzeitig, 1970, beginnt er, sich mit

---

<sup>62</sup> WV 170/1-9, 1968, je 85 x 90 cm; siehe Elger 2002, S. 201.

<sup>63</sup> Die monochrome Übermalung verschiedener „mißlungener“ Bilder ist ein „Akt der Zerstörung und anschließenden Rettung“, so Elger 2002, S. 270.

<sup>64</sup> „Stadtbild PX“, WV 174-3, 1968, 101 x 91 cm.

<sup>65</sup> Siehe Kapitel III.1.4.

<sup>66</sup> Elger 2002, S. 344; die Farbgebung der Gemälde läßt sich folglich sehr pragmatisch erklären; den frühen „kitschigen“ Bildern ein gewollt romantisches Moment zuzusprechen, wäre reine Spekulation. Andererseits hat Richter in einzelnen Gemälden durchaus von den Vorlagen abweichende Farbgebungen gewählt, sicherlich, um dem gemalten Motiv eine andere Stimmunghaftigkeit zu verleihen, als sie in dem Photo gegeben ist.

Wolkenbildern zu befassen; die Landschaftsausschnitte von Parks und Baumgrün schließlich datieren ab 1971.

### III.1.3.1. Panoramalandschaften

Bei der Gruppe der Panoramalandschaften handelt es sich um seitlich offene, scheinbar unbegrenzte Landschaften mit zunächst niedriger Horizontlinie und weitem, meist leicht bewölktem Himmel.<sup>67</sup> Die Kamera, das Photo und das davon abgemalte Bild gehen auf Distanz, landschaftliche Details sind kaum erkennbar. Allmählich rücken einzelne Landschaftselemente stärker ins Blickfeld und die Horizontlinie nach oben; dennoch nimmt der Himmel stets mindestens die Hälfte des Bildes ein. In ihrer Weite wird die Natur als Landschaft unüberschaubar und der Betrachter vor ihr bleibt auf Grund eines fehlenden Vordergrundes ohne festen Standort.<sup>68</sup>

Zwischen den Städte- und Gebirgslandschaften und photorealistischen sowie konstruierten Bildern in Schwarz-Weiß wird diese Gruppe 1968/1969 von der Reihe der Korsika-Bilder eingeführt, die im ersten Familienurlaub Richters entstanden.<sup>69</sup> Sie bereiten die eigentlichen Panoramalandschaften vor und werden – nach einer Pause Anfang der siebziger Jahre – 1976 mit den Vesuvbildern wieder aufgegriffen. Richter malt 1985 bis 1987 erneut etliche Bilder mit Panoramamotiv.

Nach eigenen Photos gemalt, ist die Farbpalette der Korsikabilder<sup>70</sup> heller und feiner abgestuft als in den ägyptischen Landschaften nach Zeitschriftenvorlagen, was zu einem gewissem Grad durch das Filmmaterial der Photovorlage bedingt ist. Die Bilder zeigen in nahezu quadratischem Format den weiten Blick über eine Wasserfläche, die das untere Drittel der Bilder einnimmt.<sup>71</sup> Darüber erhebt sich ein diffuses, wolkenverhangenes

---

<sup>67</sup> Dieses Schema der Panoramalandschaften übernimmt Richter auch für die Seestücke.

<sup>68</sup> „Als müßte die Ansicht ständig erneut wie durch ein Zugfenster anvisiert werden“, so Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 62.

<sup>69</sup> Elger 2002, S. 211.

<sup>70</sup> WV 199 – 201, 211 und 212 [Abb. 2]. Das letzte Motiv fällt gestalterisch anders aus als die ersten vier, die hier behandelt werden.

<sup>71</sup> Das Format ist möglicherweise auf eine Polaroid-Vorlage zurückzuführen.



Gebirgspanorama. Im Formalen wie im Chromatischen organisiert Richter die Bilder auf planes Gleichmaß hin; ihnen fehlt ein einführender Vordergrund, und etwaige Einzelheiten verlieren sich in der „Unschärfe“ der Darstellung.

In „Korsika“<sup>72</sup> [Abb. 5] suggeriert die Helligkeit der Farben auf die Entfernung zunächst eine gewisse Heiterkeit, bei näherer Betrachtung jedoch wird die emotionale Dimension des Urlaubsmotivs durch die kühle, etwas verwaschene Tönung reduziert. Durch die fehlende „Komposition“ wird es einem Amateurphoto ähnlich<sup>73</sup> – so entsteht ein Klischeebild, auf dem allerdings „selbst der südliche Sommer ohne Temperatur“<sup>74</sup> bleibt.

Bei „Korsika (Schiff)“<sup>75</sup> ist das Bild in gedämpfter bräunlicher Tonigkeit gehalten. Es stellt im Gegensatz zu dem belanglosen Motiv des ersten Beispiels eine dramatisierte Szene dar. Der Blick des Betrachters richtet sich auf ein auf der Mitte der Grenzlinie zwischen Meer und Land liegendes Schiff, das sich hell vor der dunklen Bergkulisse abhebt; aus der im Zentrum des Bildes aufgerissenen Wolkendecke fällt wie ein Bühnenspot helles Licht auf das Schiff und das umliegende Wasser, so daß eine Art auratischer Überhöhung dieses einzigen Bilddetails entsteht. Die „theatralische“ (theaterhaft inszenierte) Komposition weckt Assoziationen an Andachtsbilder sowie an romantische Motive sowohl im Sinne der Epoche der Romantik<sup>76</sup> als auch im Sinne der sehnsuchtsvoll-emotionalisierten Urlaubsphotographie<sup>77</sup>. Doch auch hier wird der Stimmungsgehalt der Landschaft in der Übertreibung der Mittel durchbrochen, die Farben erweisen sich als kühl und das Motiv in seiner Unschärfe und der Unerreichbarkeit des Schiffes als unnahbar.<sup>78</sup>

---

<sup>72</sup> WV 199, 1968, Öl auf Leinwand, 86 x 91 cm.

<sup>73</sup> Zum Amateurphoto siehe Kapitel III.2.2.

<sup>74</sup> Wedewer 1975, S. 47.

<sup>75</sup> WV 201, 1968, Öl auf Leinwand, 86 x 91 cm.

<sup>76</sup> Siehe hierzu Kapitel IV.

<sup>77</sup> Die „Komposition“ tausender von Urlaubsphotos rekuriert auf das Erbe der Landschaftsdarstellung in Malerei und Photographie, die ihrerseits das Sehen und visuelle Empfinden des Betrachters beziehungsweise des Amateurphotographen geprägt haben.

<sup>78</sup> Zum Vergleich mit der Romantik siehe Kapitel IV. Das Schiff Richters ist so weit entfernt, daß eine symbolische Identifikation im Sinne Caspar David Friedrichs beispielsweise kaum möglich erscheint.

Ähnlich dunstige Landschaftsbilder mit Hell-Dunkel-Werten zeigen die Arbeiten vom „Vierwaldstätter See“<sup>79</sup>: In der Erprobung extremer Lichteffekte wirken sie wie dramaturgisch „komponiert“; da sie jedoch wie die frühen photorealistischen Bilder in schwarz-weiß gehalten sind, entgehen sie einem allzu emotionalen Stimmungsgehalt, dem sie „in Farbe“ leicht unterlegen wären. Wie das Gemälde von der „Alster“ bleiben diese Arbeiten trotz ihres Abbildungscharakters „unrealistisch“ in dem Sinne, als die „Realität“ nicht farblos ist. In der Entbindung von der Chromatik schlagen sie auch eine Brücke zwischen den Städte- und Gebirgslandschaften und den späteren farbreduzierten Davosbildern.

Die Vesuv-Reihe von 1976<sup>80</sup> verbindet die Korsika-Bilder mit den frühen Landschaftspanoramen, indem sie einerseits die Urlaubsthematik aufgreifen, andererseits einen extrem tiefen Horizont aufweisen. Während jedoch die bisherigen Bilder den Blick auf eine Landschaft zeigten, so richtet sich hier der Blick vom Land auf Himmel und Meer, so daß die Vesuv-Bilder zugleich eine Verbindung zu den (bereits früher entwickelten) Seestücken und den Wolkenbildern darstellen. Außerdem sind die Vesuv-Bilder als Vorläufer der Davos-Reihe von 1981<sup>81</sup> zu sehen.

Der Übergang zwischen Himmel und Meer ist in diesen Panoramen kaum auszumachen; er verliert sich im Dunst zarter Wolkensleier. Im Vordergrund rücken Landschaftselemente wie Baumwipfel und Bergspitzen ins Bild; sie wirken aber unmotiviert und haltlos in der Weite des dahinterliegenden Panoramas. Sowohl der Standpunkt des Photographen in der Natur als auch der des Betrachters vor dem Bild sind in Frage gestellt.

„Vesuv“<sup>82</sup> [Abb. 16] folgt zwar den ungeschriebenen Gesetzen einer „guten Komposition“ der Photographie – die Felsenspitze und die im Meer liegenden Berge sind im Bild zentriert, ein Stück Baumkrone am rechten Bildrand soll die Größenverhältnisse angeben und Tiefenperspektive vermitteln –, doch evozieren das Unspektakuläre, Banale des Motivs und die „Unschärfe“ seiner Darstellung einen „unprofessionellen“ Eindruck, als

---

<sup>79</sup> WV 226/1-4, 1969, Öl auf Leinwand, -1 und -2 je 120 x 150 cm, -3 und -4 je ca. 100 x 130 cm.

<sup>80</sup> WV 404 – 410.

<sup>81</sup> Zu den Seestücken und Wolkenbildern sowie der Davos-Reihe siehe unten.

<sup>82</sup> WV 408, 1976, Öl auf Holz, 73 x 105 cm.

handele es sich bei der Photovorlage um eine mißlungene Amateuraufnahme<sup>83</sup>, in der das ins Visier genommene Motiv aus dem Zentrum beziehungsweise aus dem Blick geraten ist.

Eine der ersten Panoramalandschaften mit der für diese Gruppe typischen „Komposition“ ist die „Landschaft bei Hubbelrath“<sup>84</sup> [Abb. 6]: Sie zeigt einen tiefen, kaum bewegten Horizont, eine flache, dunkel gehaltene Landschaft mit einem hohen, fast leeren Himmel in geringer farblicher Differenzierung. Eine Straße am rechten Bildrand vermittelt in dem ansonsten unbetonten Vordergrund weit in die Bildtiefe hinein und verweist zusammen mit dem Straßenschild auf die Gestaltung der Kulturlandschaft durch Menschenhand. Am Horizont, der in sanfter Unschärfe endet, werden entfernt Bäume sichtbar; vor den helleren Himmel schiebt sich von links eine dunklere Wolkenzone und gibt ein geringes Zeichen der Bewegung an. Die unabgeschlossene Landschaft verzichtet auf eine „interessante“ Komposition, als handele es sich um einen Ausschnitt aus einem gleichförmig weiterlaufenden Band. Die Verteilung der Massen, Nähe und Ferne, Licht und Schatten zeigen sich in harmonischer Ausgeglichenheit, obwohl die malerische Behandlung eher flächig und körperlos bleibt<sup>85</sup> und Bildelemente und Farbverteilungen erst vom Betrachter durch einen Wiedererkennungseffekt in ein räumliches Verhältnis gesetzt werden müssen.

Die zurückhaltende Farbigkeit erscheint „natürlich“, frei von dramatischen Stimmungseffekten, und erwirkt ungeachtet des Friedlich-Atmosphärischen und Malerischen den Eindruck des Tatsächlichen. Das Bild ist menschenleer, aber fern von falscher Idealität – das garantieren die photographische Authentizität, die Zeichen der Zivilisation (Straße und Verkehrsschild) sowie die „Banalität“ des Motivs, die der Titel betont.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Damit stehen sie außerhalb der Landschaften in Beziehung zu Motiven nach Amateurphotos wie dem der „Familie am Strand“ und dem kollektiven Streben nach der Urlaubs-Idylle. Italien im allgemeinen und der Vesuv im Besonderen („Neapel sehen und sterben“) eignen sich als Motivtypus des Urlaubsbildes bestens für die kollektive Erinnerung – vgl. dazu den u.a. von Germer konstatierten Memorialcharakter des Oktoberzyklus (Stefan Germer, Ungebetene Erinnerung, in: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters Krefeld, Portikus Frankfurt/M 1989, Köln 1989, S. 51-53).

<sup>84</sup> WV 221, 1969, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm [Abb. 4].

<sup>85</sup> Die photographische Vorlage bleibt sichtbar; die Glätte des Farbauftrags bewirkt, daß das Bild von weitem wie ein Photo erscheint.

<sup>86</sup> Ähnliche Motive zeigen unter anderem die Arbeiten WV 227 – 230, 243.

Solch unspektakuläre Landschaften wie die eben beschriebene stellt Richter auch um 1985 in einigen Bildern dar<sup>87</sup>, die als Grenzgänger zwischen den Panoramalandschaften und den Landschaftsausschnitten gelten können, da sie zum Teil über weite Landschaften mit unbewegtem Horizont hinweg-, zum anderen Teil in näher gerückte Landschaftsausschnitte mit hoher Horizontlinie hineinblicken. Unter diesen kann „Troisdorf“<sup>88</sup> zu den Panoramen gezählt werden; das Gemälde gibt mit einer etwa mittigen Horizontlinie, fehlendem Vordergrund, einem sehr dunkel gehaltenen Mittelgrund und fast einheitlich grauem Himmel eine weite Landschaftsansicht aus der Gegend um Troisdorf wieder. Erneut fehlen Plastizität und Körperlichkeit der einzelnen Bildelemente; die Tiefenperspektive erschließt sich über die farbliche Staffelung der Bäume unterhalb des Horizontes von fast schwarzer zu grau-blauer Farbgebung. Die Industriestadt Troisdorf, süd-östlich von Köln gelegen, gehört nicht zu den kulturhistorischen, touristischen Attraktionen der Gegend – dennoch erhebt Richter ihre landschaftliche Umgebung<sup>89</sup> zum überzeitlichen Motiv eines Gemäldes.

In der „Landschaft“<sup>90</sup> ist der Horizont ausnahmsweise in extreme Höhe gerückt: In Umkehrung des üblichen Panoramchemas füllt der dunkle, kaum zu differenzierende Vordergrund zwei Drittel des Bildes; darüber öffnet sich horizontal ein gelblich-weißer, von einer untergehenden Sonne überstrahlter Streifen Himmels, der von einer ebenfalls horizontal gelagerten, grau-blauen Wolkenschicht abgeschlossen wird. An der Überzeichnung des Lichtkegels, der von der Sonne ausgeht<sup>91</sup> und über die Hügelkette strahlt, wird die photographische Vorlage wieder sichtbar. Das menschliche Auge wäre kaum in der Lage, direkt in das Sonnenlicht zu blicken; andererseits könnte es dennoch Einzelheiten im Vordergrund differenzieren. Die Kamera dagegen läßt sich auf die fokussierte Lichtintensität einstellen, registriert aber dafür im Vordergrund nur noch fast einheitliche Dunkelheit.

---

<sup>87</sup> WV 572/1-6.

<sup>88</sup> WV 572-2, 1985, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm.

<sup>89</sup> Dem Titel entsprechend wird die Stadt mit ihrer Umgebung gleichgesetzt.

<sup>90</sup> WV 586-2, 1985, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm.

<sup>91</sup> Die meisten Landschaftsbilder Richters weisen keine eindeutige Lichtquelle auf.

Eine der letzten Panoramadarstellungen ist „Chinon“ von 1987<sup>92</sup> [Abb. 31]. Wie in der „Landschaft bei Koblenz“<sup>93</sup> oder dem „Feldweg“<sup>94</sup> liegt der Horizont mittig im Bildausschnitt, der Himmel ist wolkenlos und das Land in mehrere Ebenen gestaffelt. Grashalme oder ein Weg führen in das Bild ein und leiten den Blick in die Tiefe der Landschaft, die sich mit Wiesen, Äckern, Sträuchern und größeren Baumgruppen abwechslungsreich, aber eindeutig als „kultivierte“, von Menschenhand domestizierte und gestaltete Landschaft zu erkennen gibt. Die Farbgebung erscheint „natürlich“ und homogen; weder schrille Farben noch einzelne Details stören das harmonische Gleichgewicht der „Komposition“, in der alle Konturen unscharf bleiben, als hätte die Kamera für die Photovorlage des Bildes einen Gegenstand zwischen den dargestellten Ebenen fokussiert, der nicht mehr da ist. So gleitet das Auge über die Landschaften, ohne von einem Fixpunkt aufgehalten oder abgelenkt zu werden. Jeder Teil des Bildes wird dem anderen gleichwertig.

Die Panoramen bleiben von einer gewissen Unbestimmtheit, mit der zwar vom Teilanblick der Natur auf das Naturganze geschlossen werden kann; man kann sich jedoch mangels lokaler Besonderheiten „weder ein individuelles noch ein universelles Bild“<sup>95</sup> von diesen Landschaften machen.

### III.1.3.2. Seestücke

Die Seestücke kommen 1969 auf,<sup>96</sup> in unmittelbarer Folge der Panoramalandschaften, deren Schema der horizontalen Zweiteilung sie übernehmen; auch hier liegt die Horizontlinie zwischen dem unteren Viertel und der Mitte des Bildes. Die Seestücke sind im Gegenlicht „aufgenommen“, wobei die eigentliche Lichtquelle nicht unbedingt sichtbar wird; sie zeigen

---

<sup>92</sup> „Chinon“ liegt in zwei Fassungen vor: WV 644 und 645, beide Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.

<sup>93</sup> Ebenfalls in zwei Fassungen: WV 639 und 640, beide 1987, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm.

<sup>94</sup> WV 629-4, 1987, Öl auf Leinwand, 82 x 112 cm.

<sup>95</sup> Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 62.

<sup>96</sup> WV 233 ff. Parallel dazu entstehen weiterhin schwarz-weiße Städte- und Gebirgsansichten sowie Monochrome und Vermalungen.

meist tiefhängende, dramatische Wolkenformationen. 1975 folgt eine zweite Serie von Seestücken<sup>97</sup>, die etwas leichter und noch „verwischer“ werden, und nach mehr als 20 Jahren greift Richter das Thema 1998 wieder auf<sup>98</sup> [Abb. 42, 43].

Ein erstes „Seestück (grau)“<sup>99</sup> taucht als monochromes Bild zwischen den Städte- und Gebirgslandschaften auf; aufgrund seiner fehlenden Gegenständlichkeit sei es trotz seines Titels den abstrakten Landschaften zugeordnet.

Folglich ist das erste Bild dieser Gruppe „Seestück (Gegenlicht)“<sup>100</sup>; darin zeigen das untere Bilddrittel eine nur sanft bewegte Meeresoberfläche, die oberen zwei Drittel einen blauen, mit fast weißen Wolken durchzogenen Himmel. Die hinter den Wolken durchscheinende Sonne in der oberen rechten Bildecke wirft ihr gleißendes Licht auf die ebenfalls blaue Wasserfläche, von der es reflektiert wird. Diese Lichtführung ergibt eine Verklammerung der beiden Bildteile, die durch eine harte Schnittkante voneinander getrennt sind. Auch die Farbigkeit, die in der jeweiligen Bildzone „natürlich“ wirkt, stößt hart aufeinander, so daß das Zusammenspiel von Himmel und Meer letztlich unwirklich erscheint. Der Grund hierfür mag darin liegen, daß Richter – wie im „Atlas“ nachzuvollziehen ist<sup>101</sup> – zwei Teile zweier unterschiedlicher Photographien aneinandermontiert, und diese „Komposition“ in ein Gemälde überträgt.

Ähnlich verhalten sich die beiden Bildbereiche auch in anderen Seestücken zueinander.<sup>102</sup> Nur in wenigen Arbeiten dieser Gruppe<sup>103</sup> wird ein homogenerer Eindruck vermittelt, als handele es sich in der Bildvorlage tatsächlich um ein Photo. Richter scheint auf diesen optischen Bruch Wert gelegt zu haben, sonst wäre es ihm ein Leichtes gewesen, die „Naht“ zwischen oberem und unterem Bildteil beispielsweise durch „Unschärfe“ zu

---

<sup>97</sup> WV 375 ff.

<sup>98</sup> WV 852-1 ff..

<sup>99</sup> WV 224-16, 1969, Öl auf Leinwand, 70 x 70 cm.

<sup>100</sup> WV 233, 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

<sup>101</sup> Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 184 – 198.

<sup>102</sup> Wie in WV 234, 235, 239/1-2, 240/1-2 und 241/1-2; die zwischen diesen Seestücken platzierten Panoramen WV 237/1-4 und 243 weisen die gleiche kompositorische Struktur auf. In WV 252 besteht die See nur aus einer unmodulierten, einheitlich blauen Farbfläche, als sei dieses Bild unvollendet, und als müsse das untere Bilddrittel noch mit der Darstellung einer Meeresoberfläche fertiggestellt werden.

<sup>103</sup> WV 235, 239-1.

kaschieren. In der Irritation liegt jedoch die Möglichkeit, das Seestück als Konstrukt zu entlarven<sup>104</sup> – es mag kein Zufall sein, daß im Kontext dieser Bilder die erste „vermalte“ Landschaft entsteht.<sup>105</sup>

Noch stärker sichtbar wird die Montage in der zweiten Serie von Seestücken 1970: Im „Seestück (See-See)“<sup>106</sup> [Abb. 9] stoßen „zwei Meere“ aneinander: Richter hat zwei Bildhälften mit Meeresdarstellungen aneinandergesetzt, das eine davon auf den Kopf gedreht, als handele es sich um ein Stück Himmel. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß es Richter bei aller Ästhetik nicht um die Illusion einer „naturgetreuen“ Wiedergabe der Natur geht. Selbst die hellere Bildpartie in der oberen Hälfte, die in der Photographie die Lichtreflexe auf dem Wasser zeigt, hier aber den Widerschein einer vielleicht untergehenden Sonne suggerieren sollen, entpuppt sich schnell als „in Wirklichkeit“ unmögliches Phänomen. Der Bruch mit der „Realität“ der Natur ist so offensichtlich, daß das Bild fast surreale Dimensionen annimmt. Dennoch läßt sich das Bild nicht einfach auf den Kopf stellen, da es dann seinen latenten Illusionscharakter verliert und gemessen an der Realität augenblicklich als „falsch“ erscheint. Richter spielt auch mit der malerischen Darstellbarkeit der physikalischen Gegebenheiten von Luft und Wasser insofern, als die Elemente Luft, Wolken und Wasser aus der gleichen Materie geschaffen sind, ihre unterschiedliche Zusammensetzung aber zu unterschiedlicher Konsistenz und Wahrnehmung dieser Materie führt.

Im „Seestück mit Vogel“<sup>107</sup> sind die zwei oberen Drittel des Bildes als bewölkter Himmel malerisch ausdifferenziert; ein Vogel erscheint als dunkler Fleck etwas aus der Bildmitte gerückt. Das untere Drittel, das dem Thema entsprechend Wasser darstellen müßte, zeigt sich als nahezu monochrome Farbfläche. Wie bei einigen früheren Landschaften nach Zeitungsvorlagen<sup>108</sup> wirkt dieses Bild wie unfertig; Richter bricht die Illusion des „Wirklichen“ des

---

<sup>104</sup> Butin weist zurecht darauf hin, daß diese Irritation in der Reproduktion der Druckgraphik der „Wolke“ nahezu aufgehoben wird, weil die Montage der beiden Bildteile aus zwei Photovorlagen hierin kaum mehr wahrzunehmen ist; siehe auch den Offsetdruck „Meer“ (in: Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, S. 73f.).

<sup>105</sup> „Seestück (abstrakt)“ WV 239-3, 1969, Öl auf Leinwand, 147 x 200 cm.

<sup>106</sup> WV 244, 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm. Vgl. Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 194.

<sup>107</sup> WV 252, 1970, Öl auf Leinwand, 170 x 170 cm.

<sup>108</sup> Vgl. den „Hirsch“ WV 7, oder die „Vögel“ WV 21.

oberen Bildteils durch die ungestaltete untere Bildfläche, die eher auf die Realität des Bildes als Malerei denn auf die ihres Sujets verweist.

Das „Seestück“ von 1998<sup>109</sup> [Abb. 42] scheint eine versöhnliche Geste an die Illusion zu sein: Die Zusammensetzung der gleichberechtigten Masse von Meer und Himmel wirkt „realistisch“, „natürlich“ auch in der Farbgebung. Im Vordergrund rollen seichte Wellen ans Ufer und bilden dort weiße Schaumkronen, der Übergang von Meer und Himmel am mittigen Horizont ist leicht gebrochen, erscheint trotz der Farbkontraste fließend, die Lichtführung logisch. Dennoch evoziert auch dieses Bild einen leisen Eindruck des Unwirklichen, mit den fast schwarzen Steinen im Vordergrund, auf die der Blick in Ermangelung von Licht keinen Zugriff zu haben scheint, obwohl die weiße Wolke am Himmel darüber eindeutig von einer (nicht sichtbaren) Lichtquelle erhellt ist. Auch bleibt aufgrund der zum Teil bräunlichen Farbgebung des Meeres zum Horizont und rechten Bildbereich hin unklar, wo die Trennung von Land und Wasser liegt. In der Glätte der Oberfläche gleitet das Auge über das Bild, ohne wiederum einen klaren Bezugspunkt zu finden.

### III.1.3.3. Wolkenbilder und Ausschnitte

Zu Arbeiten im Grenzbereich der hier vorgenommenen Gruppierung zählen die kleinformatigen „Regenbogen“-Bilder<sup>110</sup> [Abb. 11]. Der Blick ist darin auf oder in den Himmel gerichtet, der von einem Regenbogen durchzogen wird. Die dunkle, undifferenzierte Farbfläche am unteren Rand, ließe sich ebenso als Dachbereich einer Häuserzeile wie als Gebirgskamm lesen.<sup>111</sup> In ihrer „Komposition“ lassen sich diese Gemälde sowohl der

---

<sup>109</sup> WV 852-1, Öl auf Leinwand, 290 x 290 cm; nicht im Katalog der KAH aufgeführt, da nach 1993 entstanden (siehe Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998), dennoch ausnahmsweise hier zitiert.

<sup>110</sup> WV 261/1-3, alle 1970, Öl auf Leinwand, 53 x 62 cm, 50 x 60 cm, 50 x 55 cm.

<sup>111</sup> Tatsächlich handelt es sich eindeutig um Hausdächer, wie auf den Photovorlagen im Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 169, zu sehen ist; im Vergleich von Vorlagen und Gemälden wird deutlich, daß Richter nicht nur die Bilddetails leicht verändert, sondern völlig andere Farben und damit Stimmungswerte gewählt hat als in den Photographien vorgegeben.



Gruppe der Vesuv- oder der Davos-Bilder zuordnen als auch als Vorläufer der Wolkenbilder bezeichnen, vor denen sie unmittelbar datieren.

Ebenso können zwei Arbeiten von 1969 als Vorläufer gelten, die den Titel „Wolken (grau)“<sup>112</sup> tragen; sie sind in Schwarz-Weiß gehalten, als müsse Richter wieder erst die Malbarkeit des Sujets in farblos-nüchterner Distanziertheit erproben, bevor er sich an eine Chromatik wagt, die die Gefahr von subjektiver Stimmungshaftigkeit und Emotionalität birgt.

Ab 1970 kommen die ersten Wolkenbilder<sup>113</sup> auf, als hätten sie sich aus den Himmelsdarstellungen der Seestücke entwickelt;<sup>114</sup> nach einem kurzen Intervall entstehen 1976 und 1978 weitere Gemälde mit Wolkenmotiv.<sup>115</sup> Die großformatigen, manchmal mehrteiligen Bilder zeigen meist die ruhigere Form der Einzelwolke, seltener kontrastreiche Ballungsformen und Gewitterwolken.

„Wolken (rosa)“<sup>116</sup> ist in duftigen, an Kitsch grenzenden Pastelltönen gehalten, die an barocke Farbchromatik erinnern. In der Mitte des dreiteiligen Gemäldes wird der Himmel von einer unsichtbaren Lichtquelle erleuchtet, um die sich kranzartig hellblaue und rosa getönte Wolken gruppieren, wie um eine Aureole, deren Zentrum jedoch leer bleibt. Die Komposition erhält dadurch einen sakralen Charakter, was durch die Triptychonform unterstützt wird. Gebrochen wird dieser Eindruck gleichzeitig von den Kanten der drei Leinwände, die das Motiv senkrecht zerschneiden und damit den Illusionismus brechen.

Auch „Wolken (Fenster)“<sup>117</sup> besteht aus zusammengesetzten Leinwänden, deren Schnittstellen deutlich sichtbar bleiben – die Farben der einzelnen Bildteile sind nicht bis zu den Rändern fortgeführt, so daß um jede

---

<sup>112</sup> WV 231/1-2, beide Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

<sup>113</sup> WV 262 – 270-3, 276, 277, 279, 296.

<sup>114</sup> Siehe hierzu vor allem WV 242 („Wolke“, 1969, Öl und Zeichnung auf Leinwand, 100 x 80 cm), das zwei montierte Photovorlagen von einer Meeresoberfläche und einer Einzelwolke in einer Konstellation wiedergibt, wie sie in realiter aus meteorologischen Gründen nicht auftreten kann.

<sup>115</sup> WV 411 – 414 und 443/A-B (sie schließen an die Vesuv-Bilder an); siehe hierzu auch die „Seestücke“ WV 375 – 378 mit sehr diffuser, atmosphärischer Malerei von See und Wolkenhimmel. Reine Wolkenbilder sind im Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998 nicht aufgeführt, vielleicht, weil sie für die Kuratoren (darunter auch Richter) nicht im engeren Sinne zur Landschaftsmalerei zählen.

<sup>116</sup> WV 267, 1970, dreiteilig, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

<sup>117</sup> WV 266, 1970, vierteilig, Öl auf Leinwand, 200 x 400 cm.

Leinwand ein weißlicher Rahmen entsteht. Wie beim Blick aus einem vierteiligen Fenster wird die Anschauung des Wolkenhimmels von den Rahmen geteilt. Und in dem sechsteiligen Gemälde „Wolken (Sylt)“<sup>118</sup>, in der das panoramaartige Wolkenband wiederum durch die Begrenzungen der einzelnen Leinwände in unterschiedliche Segmente zerlegt wird (deren Rhythmus durchaus an Klappaltäre erinnern mag), ist das fünfte Segment auf den Kopf gestellt, was die illusionistische Erscheinung (der Wolkendarstellung sowie des Altareindrucks) aufhebt.

In ihrer schnellen Wandelbarkeit von Farbe und Gestalt in Abhängigkeit von Licht und Klima sind Wolken schwer zu erfassende „körperhafte Luftgebilde“<sup>119</sup>; ihre ständige Verwandlung ist – ähnlich wie bei den Seestücken – mit dem bloßen Auge ebenso wie malerisch oder zeichnerisch schwer zu fixieren. Richter bedient sich dazu – wie zahlreiche seiner (früheren) Malerkollegen – des Hilfsmittels der Photographie, hält einen kurzen Augenblick dieser Verwandlung als eine mögliche Form der atmosphärischen Naturvorgänge im Photo fest, um dann das Photo in das Überzeitliche des Gemäldes zu überführen. Der zunächst fehlende Kontext der Bilder läßt sie zu Studien eines natürlichen Illusionsphänomens werden, das ohne photographische Vorlage nicht „wirklich“ sein könnte; dennoch sind die Wolkenbilder nicht zu reinen Naturstudien reduziert, denn durch die malerische „Abbildung“ und vor allem die überhöhte Dimension der Gemälde erhalten sie eine „autonome“ Gültigkeit.

Im Kontext des Gesamtwerkes ist zu berücksichtigen, daß Richter die Wolkenbilder im „Atlas“ in Architekturskizzen montiert hat.<sup>120</sup> Nicht nur Wolkenbilder, auch vereinzelt Gebirgsmotive und „Ausschnitte“ sind hierin zu finden, die Richter ebenfalls 1970 entwickelt hat.<sup>121</sup> Die Ausschnitte basieren auf photographischen Nahaufnahmen von pastosen Farbschlieren, die Richter in überwiegend großformatige Malerei überträgt, indem er winzige

---

<sup>118</sup> WV 296, 1971, sechsteilig, Öl auf Leinwand, 100 x 700 cm.

<sup>119</sup> Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 67.

<sup>120</sup> Siehe Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 218 – 252. Es handelt sich um fiktive, nicht zur Realisierung gedachte und wegen ihrer Dimension nicht zur Realisierung geeignete Räume; auch sind nicht alle Photographien von Wolkenformationen in Malerei übertragen worden. Siehe hierzu Elger 2002, S. 224.

<sup>121</sup> WV 271 – 275, 288ff.

Details aus der Malpalette oder Bruchteile eines Pinselstrichs von einem Gemälde photographiert, auf die Dimension von 200 x 300 cm monumental vergrößert und „realistisch“ (im Sinne des in Kapitel V.1.2. bezeichneten Photorealismus) abmalt.<sup>122</sup>

Diese monumentalen Gemälde der Ausschnitte stellen eine weitere Schnittstelle zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion dar, zwischen „objektiver“ Malerei nach Photovorlagen und „freier“ Malerei ohne Hilfskonstruktion: Wo die Photomalerei gegenständliche Motive aus Zeitungen in Schwarz-Weiß darstellte, beziehen sich die Ausschnitte auf eigene Photographien von farbigen, „zufällig“ durch den Pinselduktus und die daraus resultierende Farbmischung entstandenen abstrakten Mustern. Hat sich Richter nach dem Transponieren von fremden Zeitungs- und Urlaubsphotos in Malerei an das Malen nach eigenen Aufnahmen gewagt, so wird er nach dem Malen abstrakter Bilder nach Photovorlagen schließlich auch freie Abstrakte entwickeln, als benötige er bei der Erprobung eines neuen Sujets zunächst die Sicherheit einer „neutralen“, „nicht komponierten“ Vorlage, um sich endlich auch an eigene Kompositionen zu wagen.

Zunächst wirken diese monumentalisierten „Ausschnitte“ wie die reine Demonstration der malerischen Mittel ohne offensichtlichen darstellenden Zweck; sie erhalten wie die Grauen Bilder eine selbständige, allerdings sehr plastische Realität. Zugleich wecken sie teilweise Assoziationen an extrem nahsichtige Ausschnitte von Wellen oder Landschaften und bringen das abstrakte Bild in den Bereich gegenständlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten. Von daher wären die hier benannten Ausschnitte ebensogut unter dem Kapitel der abstrakten Landschaften zu behandeln.

So steht beispielsweise ein „Ausschnitt“<sup>123</sup> an einer solchen Wende zwischen Wolkenbild und Abstraktion. Wie die ersten Wolkenbilder als großformatiges Triptychon angelegt, zeigt diese Arbeit Ballungen von Farbfeldern in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau, die wie von unsichtbaren Kräften bewegt ineinandergreifen und sich an den Verwirbelungen zu Mischfarben verbinden. Das Gemälde weckt trotz seiner

---

<sup>122</sup> Diese Methode erinnert an Richters Vorgehensweise bei den Teydelandschaften – siehe Kapitel IV.

<sup>123</sup> WV 291, 1971, Öl auf Leinwand, dreiteilig, 250 x 375 cm.

abstrahierten, „unnatürlichen“ Farbgebung Erinnerungen an Wolkenformationen.

In den fiktiven Architekturen seines „Atlas“ stellt Richter die Wolken- (und Landschafts-)Bilder gleichwertig neben die Ausschnitte<sup>124</sup>. Es scheint, als setze er das Sinnbild vom Gemälde als Fenster nach Leon Battista Alberti unmittelbar um, das auch Richter als solches sieht. Die Austauschbarkeit der Motive illustriert Richters Aussage, der Betrachter suche auch im Abstrakten den Vergleich mit der Natur.<sup>125</sup> Mit der Gleichsetzung von Wolkenbildern und Ausschnitten im „Blick aus dem Fenster“ zeigt er die Analogie von Gegenständlichkeit und Abstraktion, wird doch auch die Darstellung einer Wolke zur reinen Farbmalerie jenseits aller (barocken oder romantischen) Assoziationspotentiale, so wie jedes Motiv, ob figürlich oder nicht, in dem Augenblick, da es ins malerische Bild übertragen ist, zu einer Abstraktion der Wirklichkeit wird. Damit sind auch Landschaftsbilder letztlich abstrakte Bilder; dieser Gedanke wird gestützt von der oben gegebenen Definition von Landschaft, die diese als geistiges und damit abstraktes Konstrukt bezeichnet.

Die „Ausschnitte“, die auch als landschaftliche Abstraktionen oder abstrahierte Landschaften zu begreifen sind, stehen ihrerseits auch in Beziehung zu den handvermalten Monochromen und zu den Parkstücken und Vermalungen von 1971, insofern, als sie zwischen der Aufforderung, das gemalte Bild mit der Realität abzugleichen und der, es in seiner autonomen malerischen Qualität anzunehmen, fluktuieren.<sup>126</sup>

#### III.1.3.4. Parkstücke und Vermalungen

1971 datieren die Bilder von Parks und Baumgrün. In zum Teil mehrteiligen großformatigen Arbeiten von überwiegend grüner Farbigkeit erprobt Richter, ähnlich wie bei den schwarz-weißen Städte- und

---

<sup>124</sup> Daher sind sie hier zusammengefaßt; die Ausschnitte könnten auch als Untergruppe der Abstrakten Bilder gelten.

<sup>125</sup> Siehe oben Kapitel II.3.

<sup>126</sup> Siehe auch Elger 2002, S. 229, 259ff.

Gebirgslandschaften, die immer stärker werdende Auflösung der Darstellung von einer erkennbaren Parklandschaft zu abstrakten, zunächst grünen, dann braunen und mehrfarbigen Vermalungen, wie er sie bereits in der Folge der Grauen Bilder und der Farbschlieren praktizierte.

Das „Parkstück“<sup>127</sup> [Abb. 15], zeigt einen Ausschnitt aus einer Parklandschaft mit mittiger Horizontlinie, nahem Vorder- und Mittelgrund und kaum sichtbarem Hintergrund oder Himmel. Im fast impressionistischen Spiel mit Licht und Schatten und der Bewegtheit der Farben ist das Bild in großzügige, gestische Pinselbahnen aufgelöst, während Richter sonst in seinen Landschaftsbildern, außer bei einigen Städte- und Gebirgslandschaften, jede Spur von Linienführung und persönlichem Duktus vermeidet. Aus geringerem Abstand betrachtet, verschlingt sich das abstrakte Liniengeflecht zu einem Farbschlingel<sup>128</sup>; erst die deutliche Distanz läßt das Motiv erscheinen – was historisch betrachtet die Natur zur Landschaft werden läßt, nämlich die geistige Distanz des Betrachters, setzt Richter hier in die malerische Wirklichkeit um als notwendige räumliche Entfernung des Betrachters von der gemalten Natur als Landschaft.

Zusammen mit der gleichzeitig entstandenen fünfteiligen Fassung des Motivs<sup>129</sup> markiert das „Parkstück“ einen Grenzbereich zwischen abbildender Funktion der Malerei und den Qualitäten von Farbe und Gestus als autonomen ästhetischen Werten. In einer Reihe verwandter Bilder hat Richter diese Eigenwertigkeit der malerischen Mittel noch forciert: Die grünen Vermalungen „ohne Titel“<sup>130</sup> wirken wie vergrößerte Ausschnitte aus dem Parkstück-Motiv; zugleich erscheinen sie als von der photographischen Vorlage befreit, ohne den Bezug zur Landschaft vollständig aufzugeben.

---

<sup>127</sup> WV 310, 1971, Öl auf Leinwand, dreiteilig, 250 x 375 cm. Auch dieses Bild ist wie ein Triptychon aufgebaut; je nach Haltung des Betrachters ließe sich diese Form wie bei den Wolkenbildern von der sakralen Tradition des Altarbildes ableiten – auch mit Blick auf Richters Aussage, der Künstler ersetze den Priester und Propheten, (siehe Kapitel IV.2.2.) – oder dem Pragmatismus zuordnen, ein Bild von solcher Größe besser handhabbar zu machen.

<sup>128</sup> Es sei an die schwarz-weißen Dschungelbilder erinnert – das Bild WV 312, das zu dieser Gruppe zu zählen ist, trägt den Titel „Dschungelbild“ (1971, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm).

<sup>129</sup> „Parkstück“, WV 311, 1971, Öl auf Leinwand, fünfteilig, 250 x 626 cm, zeigt das gleiche Motiv in einem weiteren Ausschnitt. Die auf der Photovorlage sichtbare weidende Kuh, die das Parkstück zur Agrarfläche werden lässt, hat Richter nicht in die Gemälde übertragen; vgl. Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 155.

<sup>130</sup> WV 313 – 319.

Aus den grünen Vermalungen geht die „Vermalung (braun)“<sup>131</sup> hervor, die auch in der gegenüber der Natur „verfälschten“ Farbgebung Assoziationen an das Parkstück weckt, und mehrere „Vermalungen (grau)“<sup>132</sup>, die sich, losgelöst von der Farbe, den Farbschlieren von 1968 und den monochromen Grauen Bildern von 1970 annähern. Schließlich findet diese Art von Arbeiten zurück zur Farbe, unabhängig vom landschaftlichen Grün des Parks: Bilder wie „Rot-Blau-Gelb“<sup>133</sup> oder die gleichnamige Serie<sup>134</sup> zeigen abstrakte Malerei in einem expressiven Duktus, frei von jeder Gegenstandsbezogenheit. Hier geht es nicht mehr um die malerische Darstellung, sondern um den eigentlichen Malakt. Richter scheint, zum Teil mit den Fingern malend, die Wirkung von Licht und Farbe zu erproben und sich die malerische Wirklichkeit sehr konkret anzueignen. Dennoch vermögen diese Bilder im Kontext der Parkstücke Assoziationen an Dickicht oder Unterholz, also an von der Natur vorgegebene Erfahrungen zu wecken.

### III.1.3.5. Gebirge und Bilder vom Eis

Nach den Ansichten der späten sechziger Jahre, in denen sich das Gebirge auflöste zu einer informellen, als Bergpanorama kaum noch zu erkennenden Schwarz-Weiß-Malerei und nach den Korsika- und Vesuv-Ansichten von 1968 und 1976 entstehen erst wieder 1981 Bilder mit Gebirgsmotiven<sup>135</sup>, die knapp zehn Jahre zuvor wiederum bei einem Familienurlaub entstanden<sup>136</sup>.

Im unteren Bildfeld von „Davos“<sup>137</sup> [Abb. 17] und „Monstein“<sup>138</sup> zeigen sich schneebedeckte Gipfel, darüber ein kaum differenzierter Himmel, mit

---

<sup>131</sup> WV 325/1-120, 1972, Öl auf Leinwand, 120teilig, je 27 x 40 cm, gesamt 270 x 480 cm. Die Gliederung in kleine Bildteile unterstreicht den abstrakten Charakter der Arbeit in Abgrenzung zu den landschaftlichen Vorläufern der grünen Vermalungen beziehungsweise Parkstücke; sie erinnert darüberhinaus an die konstruierten Farbtafeln von 1966.

<sup>132</sup> WV 326/1-16, verschiedene „Vermalungen“, alle 1972, Öl auf Leinwand oder Hartfaserplatte, 250 x 250 cm, 200 x 200 cm, 200 x 100 cm oder 70 x 55 cm.

<sup>133</sup> WV 329, 1972, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm.

<sup>134</sup> WV 333/1-5, alle 1972, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm; sie sind auch als Vorläufer der freien Abstrakten zu sehen.

<sup>135</sup> WV 468-1 – 469-3, 471.

<sup>136</sup> Elger 2002, S. 254.

<sup>137</sup> WV 468/1-3, alle 1981, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm oder 70 x 100 cm.

einem hellen Fleck, der als Sonne hinter einer diesigen Atmosphäre erscheint; wie bei den frühen Panoramalandschaften und Seestücke handelt es sich um „Aufnahmen“<sup>139</sup> im Gegenlicht. Die kühlen matten Farben und die neblig-diffuse Weichzeichnung vermitteln den Eindruck einer kalten, feuchten Luft, die sowohl das trübe Sonnenlicht als auch der Blick des Betrachters nur schwer zu durchdringen vermag.<sup>140</sup>

In dem Nachtstück „Davos N“<sup>141</sup> [Abb. 18] und dem „Berg“<sup>142</sup> ist der Grauwert der Farben entsprechend der fehlenden Lichtquelle noch verstärkt.

Bei „Garmisch“<sup>143</sup> [Abb. 19] geht der Blick nicht mehr über das Gebirge hinweg, sondern in das Tal hinein, aus dem sich ebenfalls verschneite und nebelumhüllte Gebirgswände erheben. Im Mittelgrund des Bildes und vom Bildrand angeschnitten zeichnet sich eine dunkle Baumkrone ab, deren Standpunkt sich mangels Vordergrund nicht ausmachen läßt; so scheint es, als stehe der Betrachter an einem unsichtbaren Abgrund.

Hinter der auf den ersten Blick empfundenen Ästhetik und dem Stimmungsgehalt der Bilder liegt eine irritierende kühle Distanziertheit. Die „oberflächliche“ Malweise durch die Verwischung der Konturen bewirkt eine Gleichstellung der wenigen Details, um das „Zuviel“ an Informationen auszuschalten<sup>144</sup> und das Motiv einer persönlichen Identifizierung zu entziehen. Wie bei den Wolkenbildern und den Seestücken scheint es auch hier eher um die Suche nach der malerischen Darstellbarkeit des Naturphänomens atmosphärischer Dichte zwischen Nebel, Licht und Luft zu gehen als um die Wiedergabe berühmter, klischeebehafteter Ski- und Luftkurorte, die früher dem Geldadel vorbehalten waren, während sie heute auch dem durchschnittlichen Urlauber zugänglich sind. Die Darstellungen

---

<sup>138</sup> WV 471, 1981, Öl auf Leinwand, 101 x 151 cm.

<sup>139</sup> Daß Richter das Medium der Photographie dem der Malerei gleichsetzt, legitimiert hier den verwandten Sprachgebrauch, zumal auch diese Motive nach photographischen Vorlagen gemalt sind.

<sup>140</sup> 1968 hatten Gerhard Richter und Sigmar Polke die „Umwandlung eines Bergmassivs in eine Kugel,“ entwickelt (siehe hierzu Elger 2002 S. 134); die dritte „Phase“ erinnert an die Bilder von „Davos“.

<sup>141</sup> WV 469-1, 1981, Öl auf Leinwand, 86 x 122 cm.

<sup>142</sup> WV 469-2, 1981, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.

<sup>143</sup> WV 469-3, 1981, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.

<sup>144</sup> Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, in: Text S. 31; siehe hierzu auch Birgit Pelzer, Es gibt kein Da. Gerhard Richter im Carré d'Art in Nîmes, in: Gerhard Richter 100 Bilder, Ausst.Kat. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes 1996, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Osterfeldern-Ruit 1996, (S. 133-154) S. 141.

von Davos oder St. Moritz<sup>145</sup> zeigen jedenfalls keine „typischen“ Ansichten dieser namhaften Orte, sondern scheinbar beliebige Ausschnitte von schneebedeckten Gipfeln und Tannenwäldern, die verschiedensten Gebirgsgegenden entnommen sein können, aber keinen konkreten Anhaltspunkt liefern, anhand dessen die geographische Situation der titelgebenden Orte identifiziert werden könnte. Trotz der mangelnden ortsbezogenen Charakteristika eröffnen die Titel und die Atmosphäre der Bilder dem Betrachter ein Assoziationsfeld, das die historische Bedeutung der Orte und damit verbundene Stimmungen wachzurufen vermag.

Im Kontext des Atmosphärischen lassen sich auch die wenigen kleinformatigen Eisbergmotive sehen, die Richter etwa zeitgleich malt.<sup>146</sup> Sie entstehen nach Photographien von seiner Grönlandreise 1972.<sup>147</sup> Verglichen mit der Vielzahl an Photographien mit Eisbergmotiven, die Richter in seinem „Atlas“ gesammelt hat, hat er nur wenige davon gemalt.<sup>148</sup> Ähnlich wie bei dem Stammheimzyklus greift Richter dieses Motiv erst zehn Jahre nach Entstehung der Photographien auf, als habe es zur „objektiven“ malerischen Umsetzung des „subjektiv“ Erlebten und Gesehenen einer zeitlichen Distanz bedurft.

Der „Eisberg im Nebel“<sup>149</sup> [Abb. 20] ist als solcher kaum zu erkennen. Das untere Bilddrittel ist von undifferenziertem Blauschwarz, die oberen zwei Drittel von ebenso flächig gehaltenem Dunkelblau. Der Eisberg selbst ist in der Bildmitte nur anhand einer helleren Farbpartie auszumachen. Seine Konturen bleiben derart diffus, als handle es sich bei dem Dargestellten eher um eine optische Täuschung denn um ein reales Gebilde von materieller

---

<sup>145</sup> WV 792-2, 1993, Öl auf Leinwand, 72 x 102 cm.

<sup>146</sup> WV 476, 1981, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm; und WV 496/1-2, beide 1982, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm und 101 x 151 cm; das Eisbergmotiv erscheint nicht im Landschaftskatalog Hannover.

<sup>147</sup> Richter macht diese Reise ohne Begleitung von Freunden oder Verwandten; er habe dort nach Bildern von der „Gescheiterten Hoffnung“ von Caspar David Friedrich gesucht – siehe Elger 2002, S. 254 und zum Bezug zu Friedrich unten Kapitel IV.2.3./4.

<sup>148</sup> Zitat Richter: „Ich bin auch mal extra nach Grönland gefahren, weil C.D. Friedrich dieses schöne Bild der gescheiterten Hoffnung gemalt hatte ... Ich habe dort hunderte von Photos gemacht, und es ist fast kein Bild daraus entstanden, es ging nicht.“ Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 257; siehe hierzu auch Kapitel IV.2.1./2. und im Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 342 – 359.

<sup>149</sup> WV 496-1.



Dichte. Wie bei den Wolkenbildern evoziert die kühle Stimmunghaftigkeit dieser Bilder den Schein des ungreifbar Transzendenten und fixieren sie zugleich das „ewige Eis“ in der Vergänglichkeit seiner Erscheinung zwischen den Veränderungen des Lichtes und der daraus resultierenden Wahrnehmung.

Die Bilder vom Eis ließen sich vom Sujet her auch den Seestücken zuordnen<sup>150</sup>; von der Behandlung des Motivs aber auch den Korsikabildern, in denen wie hier das Detail des Bildmittelpunktes – dort ein Schiff, hier ein Eisberg – derart reduziert und verschwommen dargestellt ist, daß es sich dem Zugriff des Betrachters nahezu entzieht. Auch sind diese Bilder im Verhältnis zu den meisten anderen Arbeiten von Landschaften nach Photovorlagen sehr klein, als wolle Richter der Macht des Sujets der Naturgewalt – oder seiner historischen und emotionalen Aufladung<sup>151</sup> – durch ein kontrapunktisches Bildformat begegnen.

### **III.1.3.6. Landschaftsausschnitte**

Im Grunde handelt es sich bei „Landschaftsausschnitten“ um ein Hendiadyon, denn der Begriff „Landschaft“ bezeichnet bereits einen Ausschnitt aus dem Ganzen der Natur. Als „Landschaftsausschnitte“ sind die Arbeiten Richters zu sehen, die anders als die weitläufigen Panoramen einen stärker begrenzten Bereich einer Landschaft umfassen, in dem dem Vorder- und Mittelgrund ein größeres Gewicht zukommt. Dadurch kann der Betrachter eine unmittelbarere Position zum Motiv beziehen als bei den Panoramalandschaften – so ließen sich beispielsweise auch die Parkstücke unter diese Gruppe subsumieren; da sie jedoch eine andere malerische Methodik aufweisen als die hier zu besprechenden Werke, sind sie entsprechend eigenständig behandelt worden.

---

<sup>150</sup> Zumal einige Seestücke (WV 375 – 378) nach Vorlagen von der Grönlandreise entstanden; siehe Elger 2002, S. 285.

<sup>151</sup> Eine „historische Aufladung“ beispielsweise durch assoziative Bilder wie das der „gescheiterten Hoffnung“ von C.D. Friedrich.

Die Landschaftsausschnitte entwickelt Gerhard Richter ab 1983.<sup>152</sup> Es handelt sich um farbige Landschaften, in denen der Himmel eher weniger als die Hälfte des Bildes einnimmt; oft versperren Baumgruppen oder Büsche den Blick zum Horizont, und zuweilen vermittelt ein Feldweg, der in die Tiefe des Bildraumes führt, zwischen den Bildebenen [Abb. 30]. In einigen Landschaftsausschnitten verweisen auch Bebauungen wie Schober, Brücken, Zäune oder Straßenschilder ohne Anwesenheit von Menschen auf Kulturlandschaften, die vom zivilisatorischen Eingriff geprägt sind.<sup>153</sup>

Unter dem Titel „Scheune“<sup>154</sup> entstanden zwei Bilder eines Motivs aus unterschiedlicher Perspektive; im ersten füllt die Scheune das Format weitgehend aus, im zweiten bleibt sie in weite Ferne gerückt. Bei beiden führt ein gekurvter Weg vom Bildrand zum Schober und verleiht der Darstellung eine leichte Dynamik. Auch die „Wiese“<sup>155</sup> [Abb. 22] zeigt mit ihrem diagonalen Mittelgrund eine bewegtere Landschaft, als es die Panoramen getan haben. Die differenzierteren Details erlauben trotz ihrer leicht impressionistischen Auflösung ein besseres Verweilen bei den einzelnen Landschaftselementen.

An dem zwei Jahre jüngeren „Wiesental“<sup>156</sup> [Abb. 25] sind diese Merkmale ebenso zu finden. Eine in sich geschlossene und dennoch differenzierte Chromatik verleiht dem Motiv eine harmonische Stimmung. „Buschdorf“<sup>157</sup> zeigt einen in dunkleren Tönen gehaltenen Landschaftsausschnitt mit hohem Horizont, der rechts und links von Buschwerk begrenzt wird, das – vielleicht ironisch – auf den Ortsnamen anspielt. Durch die zum Horizont ansteigende Böschung und die in die Tiefe gestaffelten Büsche wird der Blick durch die Bildmitte zunächst in die Landschaft hinein und dann den Hang hinauf zum Horizont gelenkt.

---

<sup>152</sup> Einen ersten Landschaftsausschnitt gab es bereits 1970 mit der „Landschaft mit Baumgruppe“, WV 258, Öl auf Leinwand. Der Farbwechsel gegenüber den Bildern der 60er Jahre erfolgt, wie bereits erwähnt, durch einen bewußten Wechsel des Filmfabrikats.

<sup>153</sup> Selbst bei den Panoramen handelt es sich nicht um Darstellungen unberührter Natur oder fiktiver oder idealisierter Weltlandschaften, sondern um von Menschenhand gestaltete Landschaft.

<sup>154</sup> WV 549-1, 1983, 70 x 100 cm; und WV 550-1, 1984, 95 x 100 cm; beide Öl auf Leinwand.

<sup>155</sup> WV 549-2, 1983, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm.

<sup>156</sup> WV 572-4, 1985, Öl auf Leinwand, 90 x 95 cm.

<sup>157</sup> WV 572-5, 1985, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm.

Die zur gleichen Gruppe gehörenden Arbeiten „Straubach“<sup>158</sup> und „Troisdorf“<sup>159</sup> befinden sich dagegen im Grenzbereich zum Panorama, da die dort abgebildeten Sträucher und Büsche die Horizontlinie nicht kreuzen; so kann der Blick über die Details hinweggleiten und das Bild als offene, weite Landschaft wahrnehmen. Ebenso im fließenden Übergang zwischen Panorama und Landschaftsausschnitt liegt der „Feldweg“<sup>160</sup>, dessen linker Bildrand ein Fortlaufen der weiten Landschaft und damit ein mögliches Weiterschweifen des Blickes jenseits der Bildbegrenzung suggeriert.

Die „Apfelbäume“<sup>161</sup> hat Richter in drei Variationen gemalt [Abb. 32-34]. Ähnlich der Reihe der „Verkündigungs“-Bilder nach Tizian<sup>162</sup> oder der Parkstücke löst sich das Motiv von Mal zu Mal stärker auf: Zunächst ist eine doppelte Horizontlinie sichtbar zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund; über die so vermittelte Raumtiefe greifen die im Vordergrund stehenden Apfelbäume, die mit ihren Kronen dem Bild eine diagonale Dynamik verleihen; der Blick wird durch die Baumkronen und den Feldweg auf einen im entfernten Mittelgrund liegenden Busch gerichtet. Die „Komposition“ des Bildes ist wesentlich geschlossener und spannungsreicher als bei den meisten der bisherigen Landschaften. Unter der immer stärkeren Verwischung wird das Motiv von Bild zu Bild dem Blick des Betrachters langsam entzogen, bis die Apfelbäume als solche nicht mehr zu identifizieren sind und die dritte Variante der Reihe im Übergang zur Abstraktion steht. Das letzte der drei Bilder bezeichnet Richter als „Skizze“, die in der traditionellen Abfolge einer Bildentwicklung am Anfang stehen müßte. Damit kehrt er den Prozeß des Malaktes um: Nicht, daß sich aus einer angedeuteten Form ein konkreter Gegenstand entwickelt – das eindeutig definierte Motiv entzieht sich in die vage Andeutung eines bloßen Scheins.<sup>163</sup>

<sup>158</sup> WV 572-1, 1985, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm.

<sup>159</sup> WV 572-2, 1985, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm.

<sup>160</sup> WV 629-4, 1987, Öl auf Leinwand, 82 x 112 cm.

<sup>161</sup> WV 650/1-3, 1987, Öl auf Leinwand, 67 x 92 cm, 72 x 102 cm und 62 x 83 cm.

<sup>162</sup> WV 343-1 – 344-3, alle 1973, Öl auf Leinwand, 125 x 200 cm und 150 x 250 cm.

<sup>163</sup> Siehe auch die „Bühler Höhe“ und die dazugehörigen „Skizzen“, WV 749/1-4, 1991, Öl auf Leinwand, 52 x 72 cm und 35 x 40 cm. Ob die Bilder in der Reihenfolge entstanden sind, die ihre Einordnung im Werkverzeichnis nahelegt, ist hier nicht zu klären; Richter ordnet sein Werk nicht streng chronologisch, wie an der ersten Werkverzeichnisnummer, dem „Tisch“ abzulesen ist, bei dem es sich nicht um das erste, wohl aber um ein programmatisch aufschlußreiches Bild handelt, oder an WV 49, das 1964 entstand, aber nach Bildern von 1965 eingeordnet wurde. Siehe hierzu Elger 2002, S. 62. Mit dem dreimaligen Abmalen

Parallel zu den hart gespachtelten Abstrakten beginnt Richter 1985 mit einer Serie von Bildern nach Photographien von einer Venedigreise. Wie die Bilder der Alpenkurorte Davos oder St. Moritz zeigen „Venedig (Insel)“<sup>164</sup> [Abb. 26] und „Venedig (Treppe)“<sup>165</sup> nicht jene typischen touristischen Attraktionen der Lagunenstadt wie Markusplatz, Rialtobrücke oder Gondeln im Canal Grande – obwohl Richter solche Aufnahmen in seinem „Atlas“ vorliegen hat.<sup>166</sup> Anders als bei den ersten photorealistischen Gemälden verwendet Richter keine „Klischee“-Motive, wie sie unzählige Postkarten, Poster und Photoalben von Amateurphotographen schmücken, sondern eher unspektakuläre, „banale“ Ansichten von Molen und Grenzbereichen zwischen Bebauung und Gewässer, die sich in der Schlichtheit der Motive ganz in die Gruppe der Landschaftsausschnitte einfügen. Damit nimmt er dem historisch beladenen Sujet Venedig das Nostalgisch-Romantisierende und Morbide; stattdessen zeigt er andere Seiten dieser Stadt, die dem (heutigen) Alltag entsprechen, ohne daß sie etwas von diesem Alltag erzählten.

In einer späteren Fassung eines dem ersten ähnlichen Motivs<sup>167</sup> [Abb. 27] kehrt Richter zu der farbverwischenden Unschärfe zurück; dennoch verklärt er den Blick auf das Dargestellte nicht in einer Weichzeichnung, sondern evoziert vielmehr den Eindruck, als ziehe das Gesehene schnell an dem Betrachter vorbei, der sich seinerseits auf einer Bootsfahrt durch die Lagune befindet (dagegen weist das Wasser wie in allen Venedigbildern Richters eine glatte, fast leblose Oberfläche auf).

Weitere Venedig-Motive sind unter den (noch zu behandelnden) vermalten Landschaften zu finden; dabei handelt es sich erneut um Landschaftsmotive, die zwei Gruppen miteinander verbinden und in dieser Verbindung einen Schnittpunkt zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion markieren.

---

desselben Motivs thematisiert Richter auch die Frage der Originalität und der Reproduzierbarkeit eines Werks.

<sup>164</sup> WV 586-1, 1985, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.

<sup>165</sup> WV 586-3, 1985, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm, ist eine der wenigen Ausnahmen in Richters Werk: Hier sitzt eine Figur auf der Treppe, die ins Wasser führt; daß man dabei Figuren von C.D. Friedrich erinnert, ohne deren Symbolik auf Richters Bild zu übertragen, ist im Sinne der Mnemosyne legitim (siehe hierzu Kapitel IV.2.).

<sup>166</sup> Siehe Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 151-154, 178.

<sup>167</sup> „Venedig“ WV 606-1, 1986, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.

Im Rahmen der Landschaftsausschnitte entstehen einige Bilder, die im weitesten Sinne der Stadtlandschaft zuzuordnen wären, so die „Domecke“<sup>168</sup> [Abb. 29], ein „Besetztes Haus“<sup>169</sup> [Abb. 35] oder eine „Passage (Leipzig)“<sup>170</sup>. Die Enge des Ausschnitts, durch den die Motive extrem begrenzt und nah an den Betrachter herangerückt werden, legitimiert jedoch ebenso, diese Werke nicht mehr unter dem Aspekt der „Landschaft“ zu erfassen.<sup>171</sup> In diesen Ansichten dominieren städtische Gebäude, während „landschaftliche“ Attribute wie Bäume oder Sträucher höchstens rahmendes Beiwerk einer von Menschenhand gestalteten Umwelt, nicht mehr harmonischer integrativer Bestandteil eines „natürlichen“ Landschaftsgefüges sind. Diese dörflichen oder städtischen Ausschnitte bleiben ebenso menschenleer wie die meisten Landschaften Richters; sie zeigen den Blick in wiederum alltägliche, eher unbeachtete weil unspektakuläre Winkel einer vom Menschen täglich frequentierten Umgebung, die in ihrer Belanglosigkeit fast selbstverständlich geworden und daher nicht mehr bewußt wahrgenommen wird, so, als wolle Richter mit seinen Bildern auch und gerade diesen Teil menschlichen Lebensraumes ins Bewußtsein unserer Wahrnehmung zurückbringen und einen Zeitaspekt heutigen Lebens im überzeitlich Malerischen für die Nachwelt fixieren.

Unter den Photographien, die Gerhard Richter von einzelnen seiner Gemälden fertigte, die wiederum auf eigene Photovorlagen zurückgehen, befindet sich neben der bereits erwähnten Domecke die Arbeit „Ravine“<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> WV 629-1, 1987, Öl auf Leinwand, 122 x 87 cm und WV 656-1, 1988, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm. Vgl. hierzu auch das Bild „Dom“, WV 629-2, das zwar ein Interieur zeigt und als solches hier nicht zu behandeln ist, aber im motivischen Repertoire Richters eine Ausnahme darstellt; es erinnert an die Kircheninnenräume der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

<sup>169</sup> WV 695-3, 1989, Öl auf Leinwand, 82 x 112 cm.

<sup>170</sup> WV 714, 1990, Öl auf Leinwand, 72 x 102 cm.

<sup>171</sup> Dies betrifft auch WV 663-4, „Dorf“, 1988, Öl auf Leinwand, 67 x 92 cm; WV 772-7, „Haus“, 1992, Öl auf Leinwand, 82 x 62 cm; WV 778-1, „Chicago“, 1992, Öl auf Leinwand, 122 x 82 cm; bereits 1964-1966 entstehen vergleichbare Motive (WV 39, 48-2, 49, 80-9/10/16/18), die den frühen schwarz-weißen Photobildern zuzuordnen sind.

<sup>172</sup> 1997, Cibachrome-Photographie, zwischen Plexiglas aufgezogen, 75 x 54 cm [in: Ausst.Kat. G.R. Stuttgart 2000, Abb. S. 32], nach: „Schlucht“, WV 837-1, 1996, Öl auf Leinwand, 71 x 51 cm. Diesem Gemälde stehen die beiden Landschaftsausschnitte „Wasserfall“ (WV 847/1-2, 1997, Öl auf Leinwand, 126 x 90 bzw. 165 x 110 cm) [in: Elger 2002, Abb. S. 396f.] nahe; in diesen beiden, aus leicht unterschiedlicher Perspektive „aufgenommenen“ und in unterschiedlichen Partien leicht verschwommenen Bildern bildet

Motivisch handelt es sich um einen typischen Landschaftsausschnitt, bei dem der Blick in eine Schlucht hinein gerichtet ist, der Horizont dagegen fast verschwindet. Im Wechselspiel von Licht und Schatten werden steile Felsen sichtbar, in die sich ein Bachlauf eingegraben hat; auf der rechten Seite steht eine steinerne Hütte und linkerhand schneidet eine dunkle, vermutlich weibliche rückenansichtige Figur senkrecht durch die das Gewässer anzeigende, gewundene weiße Farbpartie. Das gesamte Motiv ist von einer dunstartigen Unschärfe überzogen, die entgegen ihrer vermeintlichen photographischen Herkunft – anders als in den Gemälden – paradoxerweise nicht so wirkt, als rühre sie von einem technischen Mangel her; in der Photographie entwickeln die diffusen Konturen nahezu einen stärkeren malerischen Charakter als in der Malerei selbst. Wie in den anderen Photographien nach eigener Malerei thematisiert Richter hier in der methodischen Umkehrung seiner eigenen Arbeitsweise erneut das wechselseitige Verhältnis von Photographie und Malerei sowie die Frage nach der Originalität der Kunstwerks, seiner Reproduzierbarkeit und dem „ikonischen“ der Re-Produktion.<sup>173</sup>

#### III.1.4. Die abstrakten Landschaften

Seit 1976 – vor den Gebirgs- und Eisberg-Motiven und den Landschaftsausschnitten – malt Gerhard Richter freie abstrakte Bilder. Unter diesen befinden sich einige, die mit ihrem Titel Assoziationen zu Landschaftsmotiven wachrufen wie „Hecke“<sup>174</sup> oder „Garten“<sup>175</sup>, und andere, die zwar keinen landschaftsbezogenen Titel aufweisen, aber von der Bildstruktur her den Vergleich zur Landschaft aufdrängen.

Vorläufer dieser Serie der Abstrakten Bilder sind die Farbfelder, Vermalungen und Ausschnitte. Bereits bei den Ausschnitten, die extreme Nahaufnahmen von pastoser Farbe in große Dimensionen übertragen,

---

der Wasserfall das zentrale Motiv; eingebettet in schroffe Felsen und satt grüne Vegetation fällt er aber nur durch seine Helligkeit, nicht durch seine (geringe) Größe auf.

<sup>173</sup> Siehe hierzu Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, hier vor allem Stefan Gronert, Bild-(Re)Produktionen, (S. 85-106), S. 95ff.

<sup>174</sup> WV 504, 1982, Öl auf Leinwand, 200 x 170 cm.

<sup>175</sup> WV 515, 1982, 2teilig, 260 x 200 cm.

wecken Assoziationen an Wellen<sup>176</sup> oder an Erdschichten<sup>177</sup>, obgleich es sich hierbei um die Demonstration malerischer Mittel und ihrer illusionistischen Wirkung handelt und nicht um die Darstellbarkeit von Landschaft durch Abstraktion.<sup>178</sup>

Bei den „128 Fotos von einem Bild“<sup>179</sup> handelt es sich um ausschnittshafte, extrem nahsichtige Schwarz-Weiß-Photographien von pastoser, fast plastischer Farbe des abstrakten Gemäldes „Halifax“<sup>180</sup>, in denen Richter offenbar die „Unerschöpflichkeit der Lesarten eines einzigen Bildes“<sup>181</sup> exerziert. Schlaglichter und -schatten, Tiefenschärfen und Unschärfen verleihen dem abstrakten „Motiv“ eine räumliche, landschaftliche Dimension; auf Abstand betrachtet wirken diese Photos wie kartographische Luftaufnahmen. Wie bei den schwarz-weißen Städten und Gebirgen entwickelt sich hier aus der „Inhaltsleere“ reiner Farbstrukturen, die ihrer chromatischen Wirkung enthoben sind, ein strukturbedingtes, assoziatives „Landschaftssehen“. Einige der Photos sind auf den Kopf gestellt, wodurch sich, ähnlich wie in dem Seestück „See-See“, der Abstraktionsgrad verstärkt und der Illusionismus aufgedeckt, das landschaftliche Sehen aber nicht unterbunden wird.

Die extremste Variante eines durch photographische Vermittlung auf monumentalstes Maß aufgeblähten Ausschnittes stellen die beiden „Striche“<sup>182</sup> dar, zwei aus mehreren Leinwänden zusammengesetzte Gemälde, die auf zwanzig Metern Breite einen gelben Pinselstrich auf rotem respektive blauem Grund zeigen. Diese abstrakten Arbeiten, die zugleich ein

<sup>176</sup> Vgl. WV 271, „Ausschnitt (braun)“, 1970, 135 x 150 cm.

<sup>177</sup> Vgl. WV 275, „Ausschnitt (grün-grau)“, 1970, 200 x 130 cm.

<sup>178</sup> Siehe hierzu Kapitel III.2.4. und im „Atlas“ z.B. Tafel 97. Diese leitet formal und inhaltlich über zu den hier im Anschluß angesprochenen „128 Fotos“: Die darin zusammengestellten Photos von durch den Pinselduktus strukturierter Farbe machen ein Landschaftssehen möglich.

<sup>179</sup> WV 441, 1978, 128 Photographien in 8 Rahmen, 127 x 400 cm; 1998 zur Reproduktion im Offsetdruck verwendet. Siehe auch: Gerhard Richter, 66 Zeichnungen. Halifax 1978, Köln 1997, mit einem Text von Gerhard Storck

<sup>180</sup> WV 432-5, 1978, Öl auf Leinwand, 52 x 78 cm.

<sup>181</sup> Dieter Schwarz in: Gerhard Richter. Übersicht, Ausst.Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 2000, Köln 2000, S. 14. Siehe auch Jürgen Harten, in: Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1986, S. 46; Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, S. 248f.

<sup>182</sup> „Strich (auf Blau)“ WV 451, 1979, Öl auf Leinwand, 190 x 2000 cm; und „Strich (auf Rot)“ WV 452, 1980, Öl auf Leinwand, 190 x 2000 cm; siehe in kleinerem Maßstab auch WV 451-B und 452-B.

konkret benanntes und erkennbares „Motiv“ darstellen, thematisieren Farbe und Duktus und behandeln damit Methode und Wirkung reiner Malerei mit den Mitteln realistischer Abbildung. Sie rufen durch ihre horizontale Anlage und ihre Monumentalität beim Betrachter aber gleichsam die Assoziation an eine (farblich abstrahierte) weite Panoramalandschaft hervor. Das Transponieren der farblichen Abstraktion zu einem landschaftlichen Bild ist der Betrachter aufgrund seiner Seherfahrung und Erinnerung an reale Landschaftssituationen zu leisten in der Lage. Diese Seherfahrung wird bereits in der Anschauung von Bildern beispielsweise der klassischen Moderne, des Impressionismus oder Expressionismus geprägt, in denen die sichtbare Wirklichkeit in neue, erfundene und damit abstrakte Farben getaucht wurde.<sup>183</sup> Auch wenn Richter mit diesen „Strichen“ keine bewußten Analogien zu landschaftlichem Sehen intendiert hat, scheint er hier mit der kollektiven Prägung der visuellen Wahrnehmung zu spielen und der Fähigkeit, in abstrakten Strukturen Formen von Landschaft zu erkennen, die potentiell im Betrachter angelegt sind.<sup>184</sup>

Die Nähe von abstrakter Malerei und landschaftlichem Sehen scheint auch in anderen, früheren abstrakten Bildern auf, die nicht zu den hier thematisierten Abstrakten zählen und dennoch nicht unerwähnt bleiben sollen, um der Vielfalt, mit der sich Gerhard Richter der Analogie von Landschaft und Abstraktion widmet, gerecht zu werden. Das abstrakte Bild „Ohne Titel (Selbstportrait)“<sup>185</sup> [Abb. 41] beispielsweise gibt vom Titel her keinen Hinweis auf Landschaft; im Gegenteil legt es eher ein portraithaftes Motiv nahe. Tatsächlich zeigt sich dem Betrachter jedoch ein in grünlichen Erdfarben und deutlichen Malspuren gehaltenes ungegenständliches Bild,

---

<sup>183</sup> Man denke an Monets Bilderserie von der Kathedrale von Rouen (1892-1894); siehe Sylvie Gache, *La Cathédrale de Rouen*, in: *Hommage à Claude Monet (1840-1926)*, Ausst.Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1980 u.a., Paris 1980, S. 291-301; Karin Sagner-Düchting, *La Cathédrale de Rouen – Die Kathedrale von Rouen*, in: *Claude Monet und die Moderne*, hg.v. Karin Sagner-Düchting, München, New York, London 2001, S. 34-39; „Ich denke, daß Richter im Bereich des Sehens zum Teil Monet nachfolgt“ Byron Kim, *ibid.* S. 276, dort ohne weitere Erläuterung zitiert, dem Abstrakten Bild Richters „Prag“ (WV 525) gegenübergestellt. Auch Roy Lichtenstein malte in Auseinandersetzung mit Jackson Pollock und Willem de Kooning überdimensionierte Pinselstriche ab, allerdings in völlig anderer Technik („Yellow and Green Brushstrokes“, 1966); siehe Hubertus Butin, in: *Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004*, S. 33.

<sup>184</sup> Vgl. hierzu Kapitel IV.1., V.1.

<sup>185</sup> WV 299, 1971, Öl auf Leinwand, 175 x 125 cm.



das keinerlei Nähe zu einem Portrait aufweist. Wenn man darin nach figurativen Zügen sucht, dann erinnert es durch seine Farbgebung und -struktur vielmehr an Geäst oder Gestrüpp, also an landschaftliche Seherfahrungen.<sup>186</sup>

In den letzten fünfundzwanzig Jahren haben die Abstrakten Bilder, die hier als Gruppe angeführt werden, eine Reihe verschiedener Transformationen durchgemacht. Anfänglich waren sie nach Richters eigener Aussage<sup>187</sup> die Antwort auf die Serie großformatiger monochrom grauer Bilder der Mittsiebziger; er photographierte „Skizzen“ aus verschiedenen Perspektiven und übertrug sie dann in großformatige Malerei.<sup>188</sup> Später bedurfte es der „objektiven“ Sicherheit einer photographischen Vorlage nicht mehr, und Richter entwickelte Abstrakte Bilder in freier Komposition.<sup>189</sup>

Eines der ersten Bilder dieser Gruppe, das Assoziationen an eine Landschaft oder vielmehr an ein Seestück hervorruft, ist das „Abstrakte Bild“<sup>190</sup>. Wie in den Seestücken, in denen die Horizontlinie etwas unterhalb der Bildmitte liegt, treffen hier etwa mittig zwei Farbbereiche aufeinander: ein rötlich-brauner im unteren und ein bläulich-weißer im oberen Bildteil; der zweite ließe sich als Himmel, der erste als flaches Land oder See interpretieren. Der „Himmel“ ist von hellen wolkenartigen Streifen durchzogen, über der „See“ liegen horizontale Farbschichten, die entfernt an Schaumkronen von Wellen erinnern. Sie entstehen, indem Richter über den gemalten Grund eine Art Schablone legt und diese übermalt, so daß diese nächste Farbschicht nur an den entsprechenden Fehlstellen der Schablone

---

<sup>186</sup> Hierin (und auch zeitlich) steht es den sich impressionistisch auflösenden Parkstücken nahe.

<sup>187</sup> Siehe Benjamin H.D. Buchloh, Die Malerei am Ende des Sujets, in: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn u.a. 1993, 3 Bde, Ostfildern-Ruit 1993, Bd. II (S. 7-78), S. 61: Zitat Richters nach Heribert Heere.

<sup>188</sup> Vergleiche auch die Teydelandschaften (WV 283 – 287) und Farbschlieren (WV 345/1-2).

<sup>189</sup> Da sie gegenstandsfrei sind, transportieren die Abstrakten keine unmittelbare Aussage und sind damit in ihrer „Subjektivität“ auch nicht „gefährlich“.

<sup>190</sup> WV 424, 1977, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm. Hier sei nochmals auf das „Stadtbild PX“, WV 174-3, verwiesen, daß als frühe grenzwertige Arbeit zwischen den schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften und den Abstrakten bereits im Kapitel III.1.2. vorgestellt wurde

zum Tragen kommt.<sup>191</sup> Ihre Konturen sind hart abgesetzt, so daß jede Ähnlichkeit mit Landschaft oder einem Seestück bereits im Augenblick des assoziativen Sehens als Konstrukt des Betrachters entlarvt wird.

Liest man dieses Bild dennoch als Landschaft, die in einem zweiten Malakt abstrakt überarbeitet wurde, ließe es sich auch im Grenzbereich zu der Gruppe der „vermalten“ Landschaften ansiedeln.

Eine Reihe von Richters Abstrakten Bildern legen ihre Nähe zur Landschaft oder Natur nahe, weil sie mit ihren Titeln auf landschaftliche Elemente<sup>192</sup>, auf geographisch lokalisierbare Orte<sup>193</sup> oder auf die Natur beeinflussende klimatische Bedingungen wie „Eis“<sup>194</sup> und „Frost“<sup>195</sup> oder Monatsdarstellungen<sup>196</sup> [Abb. 36] verweisen. Sie stehen innerhalb der Abstrakten im Zusammenhang mit weiteren Bildern, deren konkrete Titel sich auf Personen<sup>197</sup>, auf traditionelle Motive der Malerei<sup>198</sup> oder auf diverse Gegenstände<sup>199</sup> beziehen, die Richter selbst beim nachträglichen Blick auf seine Bilder assoziiert.<sup>200</sup> Mit der Benennung ungegenständlicher Bilder mit konkreten Gegenstandsbezügen zeigt Richter auf, daß sich der Mensch im Sehen abstrakter Strukturen immer wieder an der ihm bekannten sichtbaren Wirklichkeit orientiert.<sup>201</sup>

<sup>191</sup> Diese Technik, die auf eine photographische Mehrfachbelichtung zurückzuführen ist (Elger 2002, S. 279), hat Richter bereits in einigen früheren Arbeiten erprobt, zunächst in figurativen (siehe WV 379 – 384), aber auch in abstrakten (beispielsweise WV 389, 398/1-5).

<sup>192</sup> „Korn“ WV 502; „Hecke“ WV 504, „Schilf“ WV 505; „Wurzeln“ WV 520-2; „Wolken“ WV 514-1; „Garten“ WV 515; „Lilien“ WV 516; „Berg“ WV 535; „Moor“ WV 537; „Teich“ WV 538; „Sumpf“ WV 539; datiert zwischen 1982 und 1983; „Wald“ WV 731 – 734, 1990;

<sup>193</sup> „N.Y. (Sky)“ WV 453; „Aetna“ WV 478-1; „Krefeld“ WV 482; „Prag“ WV 525; „Spoleto“ WV 565-2; „Athen“ WV 573-3; „Sils“ WV 695-1; „St. Gallen“ WV 695; datiert zwischen 1980 und 1989.

<sup>194</sup> WV 706/1-4, alle 1989, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.

<sup>195</sup> WV 703/1-2, beide 1989, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm.

<sup>196</sup> Sehr früh und in schwarz-weiß die „Weinernte“ WV 195; „Juli“ WV 526 und „Juni“ WV 527; „Januar“ WV 699, „Dezember“ WV 700 und „November“ WV 701; datiert 1983 und 1989.

<sup>197</sup> Wie „Bach“ (WV 785 – 788) oder „Oldenburg“ (WV 489), die auch als Flußlauf oder Stadt verstanden werden können, oder die eindeutigeren „Elger“ (WV 564-1) oder „Piero“ (WV 564-2).

<sup>198</sup> „Holländische Seeschlacht“ (WV 562-1); „Spanische Seeschlacht“ (WV 570-1).

<sup>199</sup> Zum Beispiel Tisch“ (WV 508); „Tor“ (WV 518); „Vase“ (WV 553-1); „Aufzug“ (WV 553-3); „Ziege“ (WV 554-4); „Möhre“ (WV 558-2).

<sup>200</sup> Ein pragmatischer Grund dafür, den Abstrakten Titel zu geben, sei laut Elger 2002, S. 337, der gewesen, sie voneinander unterscheiden zu können.

<sup>201</sup> Vgl. Richters Zitat zur Orientierung an der Natur: „was anderes haben wir doch gar nicht“ im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 154f.; und: „Die [abstrakten] Bilder leben doch von dem Wunsch, etwas darin erkennen zu wollen.“ Zitat Gerhard Richter im

Das in klaren Farben gehaltene, abstrakte Bild „Berg“<sup>202</sup> beispielsweise läßt das grüne Farbfeld aufgrund des Titels als einen Berg erscheinen und den darüber angelegten grauen Farbkeil als eine Rauchwolke, die aus dem „Berg“ aufsteigt; über diese „landschaftliche Szenerie“ sind farbige Pinselspuren gelegt, die sich im Zusammenhang mit dem aus dem „Berggipfel“ aufsteigenden „Rauch“ zum Beispiel als herabregnende Glut interpretieren ließen, als handle es sich hierbei um ein Bild von einem Vulkanausbruch.

Auch „Geäst“<sup>203</sup> zählt zu den großformatigen Abstrakten, die durch ihren Titel Assoziationen an Landschaft respektive Landschaftselemente evozieren. Als blicke man in ein Dickicht, aus dem sich Zweige herauslösen, heben sich einzelne Pinselstriche von dem in mehreren, zum Teil mit dem Spachtel wieder abgezogenen Farbschichten aufgebauten Hintergrund ab. Die farblich helleren Bildpartien suggerieren dem Betrachter, daß Licht durch das „Geäst“ fällt. Die der Realität fremde Farbwahl stört das assoziative Sehen dabei kaum.

Anders dagegen die mit Städtenamen bezeichneten Bilder, anhand deren abstrakter Farbigkeit für den Betrachter keinerlei Gegenständlichkeit oder geographische Lokalisierbarkeit mehr zu rekonstruieren ist. In dem Bild „N.Y. (Sky)“<sup>204</sup> überlagern größere rötlich-gelbe und kleinere grüne Farb„wolken“ den blauen Grund und suggerieren einen Blick in einen „Himmel“, der jedoch keinerlei Bezug zum titelgebenden New York hat.

„Krefeld“<sup>205</sup>, „Prag 1883“<sup>206</sup> oder „Athen“<sup>207</sup> sind in ähnlicher Weise angelegt; alle drei Bilder weisen eine starke, klare Farbigkeit auf, in der die Grundfarben dominieren; breite Pinselstriche und Spachtelspuren strukturieren die „Städtebilder“ ebenso wie die zu ihrer Serie gehörenden anderen Abstrakten. Eine geographische, kartographische oder architektonische Identifizierbarkeit der jeweiligen Städte, nach denen die

---

Interview mit Stefan Koldehoff, Gerhard Richter. Die Macht der Malerei, in: art. Das Kunstmagazin, Dezember 1999, (S. 12-20) S. 20.

<sup>202</sup> WV 535, 1983, Öl auf Leinwand, 100 x 105 cm

<sup>203</sup> WV 657, 1988, Öl auf Leinwand, 300 x 300 cm.

<sup>204</sup> WV 453, 1980, Öl auf Leinwand, 200 x 335 cm.

<sup>205</sup> WV 482, 1981, Öl auf Leinwand, 200 x 320 cm.

<sup>206</sup> WV 525, 1983, Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm.

<sup>207</sup> WV 573-3, 1985, Öl auf Leinwand, 200 x 320 cm.

Bilder benannt sind, ist nicht möglich (und wahrscheinlich nicht intendiert); hier geht es nicht um mimetische Abbildhaftigkeit, sondern eher um wahrnehmungspsychologische Aspekte. Die Farben und Strukturen der Bilder vermitteln Stimmungswerte wie „Energie“, „Leben“, „Chaos“, vielleicht auch historische Momente wie „Zerstörung“ oder „Feuer“, die jedoch nicht im Bild konnotiert sind, sondern in jedem Betrachter individuell aufscheinen und ausgelöst werden können. Ohne persönliche Erfahrung und Erinnerung des Betrachters an eine der Städte, ihre Substanz und Geschichte, bleiben diese Bilder abstrakte Gemälde mit scheinbar willkürlichen Titeln.

Ähnlich verhält es sich bei „St. Gallen“<sup>208</sup>, das in Struktur und Farbigkeit in der Reihe anderer schwarz-weiß dominierter Abstrakter steht, darunter die „Winterbilder“. Hier hat Richter in der obersten Farbschicht senkrecht die Spachtel über die pastose Bildfläche gezogen, so daß die Farben vertikal ineinander zu verlaufen scheinen – es entsteht ein ähnlicher Effekt wie bei den Verwischungen zur Unschärfe der gegenständlichen photorealistischen Bilder. Auf das potentiell hinter den „Verwischungen“ liegende Motiv lassen sich jedoch keine Rückschlüsse ziehen. Das Bild liefert keine figurativen Informationen, die Abstraktion ist zu stark, als daß der Betrachter aus seinem assoziativen Sehen heraus seine Wahrnehmung von dem Gemälde mit einer architektonischen Erinnerung an die Stadt St. Gallen überein bringen könnte. Das Assoziationspotential entwickelt sich über eine kaum zu benennende Stimmung, die den düsteren und kühlen Farbstrukturen innewohnt und eher die emotionale Befindlichkeit als die konkrete Erinnerung des Betrachters anspricht.

Auf vergleichbare Weise sprechen die ungegenständlichen Bilder mit Titeln landschaftlicher Elemente die emotionale Erinnerung des Betrachters an. Arbeiten wie „Karst“<sup>209</sup>, „Fluß“<sup>210</sup> und „Fels“<sup>211</sup>, die eher eine visualisierte Stimmung von Licht reflektierendem, fließendem Wasser oder statischem, sprödem Gestein vermitteln denn eine mit „realen“ Seherfahrungen meßbare Anschauung von einem gemalten Landschaftselement, operieren ebenfalls mit der Analogie vom Sehen landschaftlicher und abstrakter Strukturen.

---

<sup>208</sup> WV 695, 1989, Öl auf Leinwand, zweiteilig, 250 x 680 cm.

<sup>209</sup> WV 685-3, 1989, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm.

<sup>210</sup> WV 693, 1989, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm.

<sup>211</sup> WV 694, 1989, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm.

Dem sind auch die abstrakten „Monatsbilder“<sup>212</sup> [Abb. 21, 36] Richters anzufügen, die nicht wie in der traditionellen Malerei die dem jeweiligen Monat entsprechenden, in das passende landschaftliche Umfeld eingebetteten menschlichen Tätigkeitsfelder darstellen, sondern eher das „geistige Konstrukt“ einer in non-figurative Farbmalerie transponierten Vorstellung davon. So sind die „Sommerbilder“ (Juni und Juli) in intensiven, „warmen“ Rot- und Gelbtönen gehalten, während die schwarzen, von Weiß überzogenen „Winterbilder“ (November bis Januar) die jahreszeitlich entsprechende Stimmung von Dunkelheit und Kälte vermitteln.

### III.1.5. Die „vermalten“ Landschaften

Schon mit dem Bild „Tisch“, das mit der WV-Nummer 1 programmatisch an erster Stelle des Werkverzeichnisses steht<sup>213</sup>, hatte Richter das gegenständliche Motiv, das er nach einer Photovorlage aus einer Zeitung abmalte, durch kreisförmige Vermalung der noch feuchten Farbe zerstört. Das hinter der Vermalung liegende Motiv ist noch zu erahnen beziehungsweise durch den Titel zu rekonstruieren – Gegenständlichkeit und Abstraktion halten sich dabei die Waage<sup>214</sup>. Ähnlich verhält es sich bei den „vermalten“ Landschaften, die vor allem seit 1984 zwischen hart gespachtelten Abstrakten, Landschaftsausschnitten und Vanitas-Bildern mit Totenschädeln und Kerzen entstehen. Es scheint, als wolle Richter damit die formale Distanz zwischen den photographisch glatt gemalten Landschaften und den gestischen Spachtel- und Pinselbahnen komplex strukturierter abstrakter Bilder aufheben.

Bei dieser Gruppe handelt es sich um Gemälde von unterschiedlichen Abstraktionsgraden: Zunächst übermalt Richter einige photorealistische Landschaften oder Landschaftsausschnitte<sup>215</sup> [Abb. 28] mit gestischen

<sup>212</sup> WV 699 – 701, „Januar“, „Dezember“, „November“, alle 1989, 2teilig, Öl auf Leinwand, 320 x 400 cm; WV 526 – 527, „Juli“, „Juni“, beide 1983, Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm.

<sup>213</sup> Dabei handelt es sich nicht um Richters erste Arbeit; siehe hierzu Elger 2002, S. 60ff.

<sup>214</sup> Der „Tisch“ zeigt mit einem „Pinselwirbel im Bildzentrum“, daß es Richter nie um illusionistische Formen von Realismus ging, so Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 26.

<sup>215</sup> Beispielsweise WV 551-8; 606-3; 628-1; 628-3 (außerhalb der Landschaften erfolgt dies schon im WV 545-4, „Schädel, abstrakt“, 1983, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm).

Spachtel- oder Pinselstrichen<sup>216</sup>. Anders als bei dem „Tisch“ erfolgt diese „Vermalung“ erst, nachdem die untere Farbschicht trocken ist – es entsteht folglich keine Vermischung von figurativem und abstraktem Bildbereich; stattdessen stoßen hier die illusionistische Räumlichkeit, die materielle Präsenz und die Realitätsgrade der Farben hart aufeinander.<sup>217</sup>

Bereits 1969 hat Richter zwei Arbeiten in der Reihe der „Seestücke“ abstrakt vermalte: „Seestück (abstrakt)“<sup>218</sup> und „Welle (abstrakt)“<sup>219</sup> zeigen auf farblich geglättetem Untergrund in einer zweiten Malschicht heftige gestische Pinselspuren, die wie aufspritzende Gischt aussehen – dabei wirkt die schwarz-weiße „Welle“ „realistischer“ als das farbige „Seestück“.<sup>220</sup>

In der Reihe der photorealistischen Venedig-Bilder sind einige Arbeiten nachträglich durch direkten Farbauftrag mit Pinsel und Spachtel abstrakt vermalte<sup>221</sup>; auf diese Weise entzieht sich das dahinterliegende Motiv dem eindeutigen optischen Zugriff, ähnlich den frühen schwarz-weißen photorealistischen Bildern, zumal wie bei diesen auch hier das gegenständliche Motiv bereits durch Unschärfe verwischt ist. Die abstrakte Farbschicht schiebt sich wie ein camouflage-artiger Filter zwischen den Betrachter und das Objekt seiner Anschauung – dabei sollte ein Filter doch eine gegenteilige, nämlich klärende Wirkung haben.

Bei einer Reihe von „vermalten“ Bildern ist das ursprüngliche Motiv nur noch als ein landschaftliches zu erahnen beziehungsweise als ein solches im Geiste zu konstituieren<sup>222</sup>: Die hintere glatte Farbebene, die aufgrund der horizontalen Bildkomposition mit „Himmel“ suggerierendem Blau in der oberen und „Land“ suggerierendem Grün-Braun in der unteren Bildhälfte als Landschaft zu sehen ist, überarbeitet Richter ebenfalls in einem weiteren Malakt mit abstrakten, zum Teil sehr pastosen Farbschichten unterschiedlich

---

<sup>216</sup> Bisweilen sieht diese „Vermalung“ aus, als wäre Richter ganz banal ein anderes, noch nicht trockenes Bild auf die fertige Landschaft gefallen und hätte unauslöschliche Farbspuren hinterlassen.

<sup>217</sup> Eine andere Methode, die Distanz zu schließen, wäre die serielle mit graduellen Abstraktionsunterschieden vom figurativen Bild bis zur völligen Auflösung.

<sup>218</sup> WV 239-3, 1969, Öl auf Leinwand, 147 x 200 cm.

<sup>219</sup> WV 246, 1970, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

<sup>220</sup> Ebenfalls vor 1984 datiert das in zweiter Instanz vermalte Bild „Ohne Titel (Abend)“ WV 293-3, 1971, Öl auf Leinwand, 110 x 80 cm.

<sup>221</sup> WV 606/2-3, 1986, Öl auf Leinwand, 92 x 97 cm und 86 x 121 cm.

<sup>222</sup> WV 551/1-6, 1984, Öl auf Leinwand, 43 x 60 cm, 50 x 55 cm und 50 x 70 cm.

stark. Nur bei wenigen Arbeiten wie "Arizona"<sup>223</sup> [Abb. 24] oder "Busch"<sup>224</sup> verweisen die Werktitel darauf, daß Richter sie auch als Landschaften entwickelt hat oder wenigsten selbst Landschaft mit ihnen assoziiert. Bei den übrigen, die meist den Titel „Abstraktes Bild“ (z.B. WV 551-1) [Abb. 23] tragen, tritt das landschaftliche „Motiv“ bis auf den Himmel völlig in den Hintergrund, und die eigentliche „Landschaft“ ist nur durch assoziatives Sehen aus dem abstrakten, scheinbar chaotischen Pinselduktus herauszulesen. Dennoch kann der Betrachter die abstrakten Übermalungen wie landschaftliche Elemente „lesen“ und „Sträucher“ oder „Gras“ „entziffern“.

In „Godthab“<sup>225</sup> sind landschaftliche Figuration und Abstraktion in zwei äquivalenten Bildteilen vereint: Die rechte Bildhälfte gliedert sich in einen weißlich-grauen, flächigen „Himmel“ und einen Landschaftsausschnitt im unteren Drittel, in dem die hart gesetzten Pinselstriche wie Maisstauden erscheinen, die sich gegen einen verwischten, etwa gleichfarbigen Hintergrund absetzen wie einzelne Pflanzen vor einem als undifferenzierte Farbe erscheinenden Feld. In der linken Bildhälfte dagegen hat Richter pastos gesetzte Farbe mit dem Spachtel in Querrichtung abgezogen. In gleicher Verteilung der Proportionen wie im rechten Bildteil ist das Bild in eine obere, rosa-blau gehaltene und eine untere dunklere, grün gelbe Partie gegliedert. Die nach rechts ausbrechende ockerfarbene Fläche im unteren Bildteil verklammert die beiden seitlichen Hälften und damit das Abstrakte und das Landschaftliche miteinander.

Andere Gemälde suggerieren durch scharfkantige senkrechte Farbverwischungen einen wie durch Baumstämme gesehenen Bildausschnitt: „Abstraktes Bild“ (WV 641-4)<sup>226</sup> beispielsweise zeigt im Untergrund eine landschaftlich horizontale Farbschichtung von hellem Grau und Grün, über der am rechten Bildrand ein rötlicher Farbstreifen erscheint, während über der linken Bildhälfte mit der Spachtel gezogene weiße Farbe mit schwarzen Flecken liegt. Diese schwarz-gesprenkelte weiße Fläche erinnert an die zum Teil abgeplatzte Rinde von Birken- oder Pappelstämmen. Obwohl nichts in dem Bild nachweislich auf Landschaft rekurriert, trägt es das Potential, als Landschaftsausschnitt gesehen zu werden, in sich; die

---

<sup>223</sup> WV 551-9, 1984, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm.

<sup>224</sup> WV 572-7, 1985, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm.

<sup>225</sup> WV 570-5, 1984, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm.

<sup>226</sup> 1987, Öl auf Leinwand, 62 x 72 cm.

Abstraktion in landschaftlich Konkretes umzusetzen, obliegt dem Betrachter. Die Grenzen zwischen Abstrakter Malerei und mimetischer Landschaftsmalerei verschwimmen, so daß die Verbindung der beiden Positionen, die Richter selbst konstatiert hat, an diesen vermalten Landschaften sichtbar nachzuvollziehen ist.

In den frühen neunziger Jahren malt Gerhard Richter eine Reihe ungegenständlicher Bilder, die in verschiedenen Farbschichten aufgebaut sind; deren oberste Schicht durchzieht er im noch feuchten Zustand mit Pinseln oder Schabern senkrecht oder quer, so daß in der Oberfläche eine Rasterung entsteht. Bei einzelnen dieser Bilder scheint zwischen dieser Rasterung das „ursprüngliche“ Motiv durch, das sich bisweilen als landschaftliches deuten läßt, so beispielsweise bei den beiden als „Abstraktes Bild“ betitelten Arbeiten mit der WV-Nummer 752/1-2<sup>227</sup>. Beiden scheint das gleiche Motiv zugrunde zu liegen – vielleicht ein Landschaftsausschnitt mit einer Häuserrecke im linken und Bäumen im rechten Bildteil –, das hinter der abstrakten Vermalung dort zutage tritt, wo die oberen Farbschichten abgeschabt wurden. Ein weiteres „Abstraktes Bild“<sup>228</sup> basiert ebenfalls auf einer landschaftlichen Vorlage, die durch Über- und Vermalung in ihrer Abbildhaftigkeit gebrochen und in die Abstraktion überführt wurde.

„AB.L.“<sup>229</sup> (das sehr wahrscheinlich für „Abstraktes Bild – Landschaft“ steht) [Abb. 38] und „Jerusalem“<sup>230</sup> [Abb. 39], die im Landschaftskatalog Hannover unmittelbar aufeinander folgen, sind instruktive Beispiele für Richters Konzept der Landschaft, nicht nur als illusionistische Repräsentation der Wirklichkeit, sondern auch als formales Vorbild für die Gliederung abstrakter Bilder. Obwohl es sich bei „AB.L.“ um ein abstrakt vermaltes Bild handelt, weist es von der Komposition und der Anlage der Farben eine ähnliche Handhabung auf wie im Panoramablick auf „Jerusalem“: Auch in

---

<sup>227</sup> Beide 1991, Öl auf Leinwand, 94 x 67 cm.

<sup>228</sup> WV 754-4, 1992, Öl auf Leinwand, 52 x 62 cm. Ein ähnliches „Grundmotiv“ findet sich in der „Landschaft“, WV 764-1, 1992, Öl auf Leinwand, 67 x 94 cm, als handele es sich bei beiden Bildern um die gleiche Photovorlage.

<sup>229</sup> WV 833-6, 1995, Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm.

<sup>230</sup> Liegt in zwei Fassungen vor: WV 835/1-2, 102 x 72 cm und 126 x 92 cm, beide 1995, Öl auf Leinwand.



„AB.L.“ erscheint unterhalb der Horizontlinie ein waagerechter heller Streifen, der zum unteren Bildrand hin in dunkle, von hellen Diagonalen durchzogene großflächige Farbfelder übergeht. Da in der Stadtansicht von „Jerusalem“ einzelne Gebäude aufgrund der Verwischung ihrer Konturen kaum auszumachen sind, bleibt die Stadtstruktur ähnlich abstrakt wie die Farbstruktur des vermalten Bildes „AB.L.“; beide Gemälde erschließen sich über eine ähnliche Wahrnehmung.

Seit 1989 übermalt Richter Photographien, ohne zuvor den Schritt zu tun, das photographische Motiv in ein Ölgemälde zu transponieren. Diese Art von Arbeiten bildet keine eigene Gruppe, sondern wird unter den vermalten Landschaften subsumiert, da die Medien Photographie und Malerei für Richter reversibel und äquivalent sind.<sup>231</sup>

Auf zwei Tafeln im „Atlas“<sup>232</sup> ist schwarze, weiße, gelbe und grüne Farbe in Abklatschtechnik über Landschaftsfotos gezogen; zwischen der Farbe wird das photographische Motiv (ein Gebäude, Bäume oder schneebedeckte Berge) sichtbar. Das Verhältnis von Photomotiv und Farbauftrag verrät, daß Richter die Farbe bewußt gesetzt hat, offensichtlich um die Struktur des landschaftlichen Motivs mit dem abstrakten Farbauftrag nachzubilden, zu akzentuieren oder zu ersetzen. In anderen Arbeiten dieser Art trägt er die Farbe unmittelbarer als in den abstrakt vermalten Landschaften durch freie Pinselstriche oder einen Rakel auf den medialen Malgrund. In dem abstrakten Bild „Ohne Titel (12.3.92)“<sup>233</sup> [Abb. 37] ist die Photographie einer Gebirgslandschaft die Grundlage, auf der die Grundfarben Rot, Blau und Gelb aufgetragen und wieder abgezogen werden. Dadurch erreicht Richter den Effekt der motivischen Unschärfe, den er in der malerischen Übertragung des Bildes ansonsten durch das Verwischen der Konturen erreichte. Die Ölfarbe scheint wie ein Echo den Gebirgszug nachzuzeichnen, während sonst die abstrakte Behandlung der Gemälde unabhängig von deren figurativem Inhalt erfolgte.

---

<sup>231</sup> Vgl. das Zitat: „dann mache ich Photos mit anderen Mitteln“ im Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S.69.

<sup>232</sup> Tafel 468 und 469 mit je neun Photographien, 1989, mit dem Titel „Übermalungen“.

<sup>233</sup> Diese Arbeit ist nicht im Werkverzeichnis des Ausst.Kat. G.R. KAH 1993 zu finden, siehe aber Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 16: ohne WV, 1992, Öl auf Photographie, 12,5 x 17,5 cm.

In den übermalten Photoarbeiten wechseln die beiden Realitätsebenen von Malerei und Photographie und von Gegenständlichkeit und Abstraktion ihre Identität. Photographische Details lösen sich in malerischen Strukturen auf und abstrakte Spuren fügen sich nahtlos ins landschaftliche Motiv ein. Diese Technik kulminiert in der Werkgruppe „Firenze“<sup>234</sup>, in der Richter verschiedene Photographien überwiegend von Florenz mit unterschiedlich starker Farbe übermalt, um sie mit Spateln wieder abzuziehen.<sup>235</sup> Unter der abstrakten Malschicht bleiben die Motive mehr oder weniger deutlich sichtbar. Die Farbe schiebt sich wie ein Schleier vor das gegenständliche Bild, so daß einzelne Motivbereiche völlig von der Ölfarbe verdeckt werden, während andere Bildpartien klar erkennbar bleiben. Richter spielt mit der Wahrnehmbarkeit bekannter Strukturen und zwingt zugleich zur Wahrnehmung neuer Bildphänomene.

Mit früheren Werken wie der „Landschaft“<sup>236</sup> von 1965 hat Richter bereits vereinzelt diesen Grenzbereich zwischen Gegenständlichkeit und autonomer Abstraktion überschritten.

Abschließend läßt sich feststellen, daß Richter alles, was in der Landschaftsmalerei möglich ist, exerziert hat: motivisch (Panorama, Ausschnitt, Seestück, Gebirgsansicht, Stadtlandschaft), atmosphärisch (Wolken, Dunst, Regenbogen), faktisch (Dschungel, Parks, vom Menschen gestaltete Natur als Landschaft) und malerisch (von glatten, photoähnlichen Oberflächen ohne sichtbaren Pinselduktus bis zu handvermalten Farbstrukturen, von photorealistischen zu abstrakten Bildern).

---

<sup>234</sup> Siehe Gerhard Richter. Firenze, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 2001, mit 100 mit Ölfarbe übermalten Photographien (je 12 x 12 cm), entstanden zwischen November 1999 und März 2000, denen eigene Aufnahmen Richters zugrunde liegen.

<sup>235</sup> Wenn Richter beim Motiv Venedig der Reproduktion überfrachteter Klischeebilder entgeht, indem er „untypische“ Situation wiedergibt, so entzieht er sich bei Florenz der gleichen Gefahrenzone, indem er „typische“ Bilder dieser Stadt mit abstrakter Vermalung verfremdet.

<sup>236</sup> WV 48-12, 1965, Öl auf Leinwand, 40 x 55 cm.

### **III.2. Charakteristika von Richters Werk unter besonderer Berücksichtigung der Landschaften**

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, Charakteristika zu bezeichnen, die in Richters Werk allgemein und in seinen Landschaften im besonderen von Bedeutung sind. Wie bei der Unterteilung der Landschaften in Gruppen handelt es sich auch bei diesen Merkmalen um Kategorien, deren Grenzen nicht fest umrissen werden können, da sie ineinander übergehen und sich gegenseitig bedingen. So läßt sich der Stil nicht ohne die Photographie und die Unschärfe, das Figürliche und Abstrakte nicht ohne die Motivik, und das gesamte Werk nicht ohne die Frage nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit betrachten. All diese Begriffe stehen in einem komplexen Kontext, der nicht nur Gerhard Richters Gesamtwerk, sondern viele Bereiche der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrifft und umfangreich in der Literatur diskutiert wird. Die Komplexität der einzelnen Aspekte im Blick auf Gerhard Richters Gesamtwerk kann hier nicht erschöpfend betrachtet werden; vielmehr geht es darum, sie zusammenfassend auf der Grundlage der oben aufgeführten werkimmanenten Analyse auf Richters Landschaften zu beziehen.

#### **III.2.1. Der „Stil“ und die malerischen Mittel**

Als Richter Anfang der sechziger Jahre in den Westen übersiedelte, begann für ihn – nach eigener Aussage – die Suche nach den Möglichkeiten der Malerei.<sup>237</sup> Dabei berührte er unter anderem informelle, realistische, konstruktivistische, tachistische Stilbereiche, aber kein Bild ist wirklich einer bestimmten künstlerischen Strömung zuzuordnen.<sup>238</sup> „Mit lexikalischem

---

<sup>237</sup> Richter in einem Interview mit Wolfgang Pehnt 1984: „So war das Malen der Versuch, die Möglichkeit zu erproben, was Malerei überhaupt noch kann und darf, und der Trotz, trotzdem zu malen, obwohl es scheinbar nichts bringt.“ (in: Text S. 106). Guy Tosatto (Die Frau, das Kind und das Bild, in: Ausst.Kat. G.R. Nîmes 1996, (S. 9-16) S. 7) stellt fest, Richters Vielfältigkeit sei der Versuch einer ontologischen Untersuchung der Malerei, eine komplexe und polymorphe Analyse und methodische Kritik, vielleicht die Sublimation aller Formen, deren sich die Malerei bedienen kann.

<sup>238</sup> Honnef 1976, S. 9.

Gleichmut<sup>239</sup> entzog sich Richter jeglicher Festlegung auf ein stilistisches Prinzip und versuchte, allen vorgefaßten Erwartungshaltungen durch bewußtes Taktieren zu entgehen<sup>240</sup>, indem er grundsätzlich die Methode wechselte, „sooft es angebracht ist“.<sup>241</sup> Konsequenterweise verweigerte er den entschlüsselnden Kommentar zu seinen Arbeiten; im Gegenteil behauptete Richter seine „Antihaltung“<sup>242</sup>, wenn er betonte, er „verfolge keine Absichten, kein System, keine Richtung“, er habe „kein Programm, keinen Stil, kein Anliegen“, er „fliehe jede Festlegung“ und wisse nicht, was er wolle<sup>243</sup>. In den Notizen 1964-1965 schrieb Richter: „Ich mag alles, was keinen Stil hat: Wörterbücher, Photos, die Natur, mich und meine Bilder“<sup>244</sup>, was zum einen der Meinung seiner „Stillosigkeit“ Vorschub geleistet hat und zugleich die Bereiche anspricht, die ihm wesentlich sind: Auf lexikalische Vorbilder griff Richter bei den „48 Portraits“, aber beispielsweise auch für das Motiv des „Adlers“ zurück; Photos wurden zu Vorlagen seiner figurativen und einiger abstrakter Bilder, und die Natur blieb die permanente Referenz oder letzte Instanz, an der sich seine Werke außerhalb der malerischen Selbstreferenzialität messen.

Der permanente „Stilbruch“ und die vermeintliche Beliebigkeit der Themen hat die Kritiker lange in die Irre geführt<sup>245</sup> – so behauptete noch

<sup>239</sup> Peter Sager, *Unterwegs zu Künstlern und Bildern. Reportagen und Portraits*, Köln 1988, S. 77, nach Ehrenfried 1997, S. 22.

<sup>240</sup> Manfred Schneckenburger, *Gerhard Richter oder ein Weg weiterzumalen*, in: *Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974. Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975*, (S. 10-15) S. 15.

<sup>241</sup> Notiz 1971, in: *Text* S. 59.

<sup>242</sup> Schneckenburger, in: *Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975*, S. 10: Richters Werk wolle keinen Stil, keine Stilisierung, keine Komposition, keine Farbbeziehungen und keine Interpretation, weder im Sinne einer „objektiven“ Ideologie noch einer subjektiven Geste. Richter revidiert diese „eher polemische“ Formulierung im Interview mit Amine Haase 1977 (in: *Text* (S. 85-88) S. 87): „Ich möchte nicht sagen, daß der Spruch schlecht ist, er trifft nur heute nicht mehr so meine Problematik.“ ebenso wie im Interview mit Wolfgang Pehnt 1984: „Ich würde es heute nicht sagen. Ich finde es gut, daß ich es damals gesagt habe. Ich habe mir dadurch auch einen Freiraum geschaffen, mich sozusagen geschützt vor Festlegung [...]“ (in: *Text* S. 107).

<sup>243</sup> Notiz 1966, in: *Text* S. 53. Diese rigorose Haltung relativiert Richter selbst mit Jahre später gemachten Aussagen: „[...] da ich ununterbrochen komponiere und vor allem auslösche, also vermeide und mich nur auf ein sehr kleines Repertoire beschränke, d.h. ganz absichtsvoll mich verhalte [...]“ (Notizen 1986, in: *Text* S. 120)

<sup>244</sup> In: *Text* S. 31.

<sup>245</sup> 1976 stellt Klaus Honnef (1976, S. 14-15) fest, es sei schwierig, Richters künstlerische Entwürfe der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre zu fixieren, und noch schwieriger, eine Kontinuität oder logische Abfolge in der Entwicklung seines Werkes nachzuweisen; die einzige kontinuierliche Eigenschaft sei das Gegenteil von künstlerischer Konsequenz

1997 Susanne Ehrenfried, „Begriffe wie Auswahl-Losigkeit, Kompositions-Losigkeit, Stil-Losigkeit und Inhalts-Losigkeit charakterisieren Richters Werk“,<sup>246</sup> obwohl dieser bereits selbst eingeräumt hatte, daß er bei der Wahl seiner Motive durchaus gewissen (wenn auch unbenannten) Kriterien folge.<sup>247</sup> Schließlich kristallisierte sich aber gerade der „Stilbruch“ als zentrales „Stilprinzip“ heraus.<sup>248</sup>

Richter greift in seinen Landschaftsbildern auf vielfältige formale und technische Möglichkeiten der traditionellen Malerei zurück. So stellt er „objektive“, „photorealistische“ und frei komponierte abstrakte Bilder von Landschaften her, schwarz-weiße und farbige, extreme Großformate und intimere „Wohnzimmerformate“, Landschaftsbilder, deren Oberfläche zu unpersönlich glatter Flächigkeit vermalt ist und solche, deren pastoser, zum Teil mit der Hand vorgenommener Farbauftrag plastische Qualität annimmt. All diese malerischen Mittel treten auch in anderen Werkgruppen seines umfangreichen Œuvres auf.

Durch die werkimmanente Betrachtung der Landschaften kristallisierte sich heraus, daß Richter dieses Sujet in seiner jeweiligen motivischen und stilistischen „Gruppe“ zunächst in „neutraler“, „objektiver“ Schwarz-Weiß-Malerei darstellt, bevor er farbige Varianten davon malt: So stellen „Alster“ (WV 10) oder die „italienische Landschaft“ (WV 167-2) einen Vorläufer der farbigen photorealistischen Landschaftsbilder dar, die „Waldstücke“ (WV 66,

---

[inzwischen lassen sich sehr wohl kontinuierliche Eigenschaften im Zusammenspiel des Gesamtwerks nachweisen]. So gebe es Phasen, in denen Richter sich mehr der Erscheinung seiner Bilder, mal mehr dem Herstellungsprozeß widme, mal mehr der gegenständlichen, mal mehr der abstrakten Darstellung von Wirklichkeit, mal mehr dem Motiv, mal mehr der Vorlage (ibid. S. 58). Siehe auch Interview mit Amine Haase 1977, in: Text S. 85; und Tosatto, in: Ausst.Kat. G.R. Nîmes 1996, S. 7.

<sup>246</sup> Ehrenfried 1997, S. 12.

<sup>247</sup> Siehe Anm. 243; und das Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 200: „die Sprüche über meine Stillosigkeit und Meinungslosigkeit waren zum Teil Polemik gegen Zeitströmungen, die ich ablehnte. Oder sie waren Schutzbehauptungen, um mir das Klima zu verschaffen, in dem ich malen kann, was ich will“.

<sup>248</sup> Ehrenfried 1997, S. 22; Klaus Honnef, Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität. Richters Malerei zwischen Kunst und Gegenwart, in: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Gegenverkehr e.V. Zentrum für aktuelle Kunst Aachen 1969, Aachen 1969, o.S.; wiederabgedruckt in: Gerhard Richter. Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972, Essen 1972, S. 13-16; wiederabgedruckt in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“ Schriften zu Kunst und Fotografie, hg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 12-17, siehe hierin S. 17. Richter selbst dazu in einem Interview mit Jonas Storsve 1991: „Andererseits sehe ich aber auch eine grundsätzliche unveränderliche Haltung, ein gleichbleibendes Anliegen bei mir, das durch alle Arbeiten geht wie ein Stil.“ (in: Text (S. 212-220) S. 217); Elger 2002, S. 119, 207ff., 283.

215 – 216-3), aber auch die „Alpen II“ (WV 213) einen Vorläufer der Parkstücke, und die Reihen der Wolkenbilder und Seestücke beginnen ebenfalls mit den „farblosen“ Arbeiten „Wolken (grau)“ (WV 231/1-2) und dem monochromen „Seestück (grau)“ (WV 224-16)<sup>249</sup>. Die „Welle (abstrakt)“ (WV 246)<sup>250</sup> und das „Wiesenfeld“ (WV 76) mit seiner Zweiteilung nehmen die abstrakt vermalten Bilder vorweg, und „Landschaft“ (WV 48-12) und „Durchgang“ (WV 203) sind erste schwarz-weiße Arbeiten in der Reihe der Abstrakten mit Landschaftstiteln oder Assoziationsmöglichkeiten an landschaftliche Erfahrungen. Selbst einzelne schwarz-weiße Städte- und Gebirgsansichten können als Vorläufer der Korsika- und Davos-Bilder gelten.

Es ist nicht ersichtlich, daß es sich für Richter um einen bewußten Prozeß handelte, der ihn erst nach der Erprobung der Motive in unterschiedlichen Schwarz-Weiß-Grau-Varianten das Wagnis ihrer farbigen Umsetzung eingehen ließ; dafür sind die jeweiligen Arbeiten nicht als explizite Werkgruppen konzipiert und stehen in zu enger Einbindung in den Kontext des Gesamtwerkes. Dennoch ist auffällig, daß die Motive meist erst in nüchterner Farblosigkeit erscheinen, die man, da sie nicht der sichtbaren Wirklichkeit entsprechen, durchaus als „unwirklich“ und abstrakt bezeichnen kann. Es scheint im Hinblick auf Richters Diktum, er suche in den Grauen Bildern die absolute Indifferenz im Sinne fehlender Subjektivität und „ideologischer“ Aussage, daß auch in Bezug auf das Motiv der Landschaft das Grau eine gewisse Sicherheit der stilistischen Indifferenz und Objektivität garantiere.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Ein früheres kleines „Seestück“, WV 194-23, 1968, Öl auf Leinwand, 40 x 80 cm, bleibt in seinen Tonwerten derart verhalten, daß es den schwarz-weißen oder besser grauen Bildern sehr nahe kommt.

<sup>250</sup> Auch hier ist das „Seestück (abstrakt)“, WV 239-3, 1969, Öl auf Leinwand, 147 x 200 cm, etwas früher entstanden.

<sup>251</sup> Zur Funktion von „Nichtfarbe“ und Farbe siehe das Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 55ff. Grau habe keine Aussage und sei wie keine andere Farbe geeignet, „nichts“ zu veranschaulichen; es sei für Richter die „willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit [...]“; Aus einem Brief an Edy de Wilde 23.2.1975, in: Text S. 76-77; siehe auch: Aus einem Brief an Benjamin H.D. Buchloh 23.5.1977, in: Text S. 80.

### III.2.2. Photomalerei

Gerhard Richters figurative und einige abstrakte Arbeiten basieren auf photographischen Vorlagen;<sup>252</sup> diese Vorlagen verwendet Richter, wie andere Künstler Skizzen und Vorzeichnungen verwenden.<sup>253</sup> Dabei ist die Photographie in seinem Werk „nicht nur Hilfsmittel, sondern auch und gerade Thema und konzeptionelle Grundlage“.<sup>254</sup>

Wenn allgemein definiert wird, daß die Photorealisten die Übernahme der Eigenschaften der photographischen Bildvorlage in ihren Arbeiten deutlich sichtbar machen und anders als die Pop Artisten nicht die Ikone, sondern den Alltag zum Motiv wählen,<sup>255</sup> läßt sich Gerhard Richter dem Photorealismus zuschreiben, da er zum Teil monumentale Bilder nach Photovorlagen herstellt, die auf die mediale Herkunft ihrer motivischen Vorlage bewußt verweisen.<sup>256</sup> Richter macht die Vorlage in seinen Gemälden auf unterschiedliche Weise sichtbar<sup>257</sup>: Dort, wo er Zeitungsvorlagen verwendet, in der Wiedergabe weißer Ränder und (tautologischer) Bildunterschriften. Damit spielt er einerseits auf kunsthistorische Vorgänger

---

<sup>252</sup> Die figurativen Bilder fallen unter den Begriff des „Photorealismus“, während die Non-Figurativen trotz photographischer Vorlagen nicht als solche, sondern als Abstrakte gelten. Wie Kapitel III.1.4. zeigte, befinden sich unter den Abstrakten Bildern solche, die landschaftliche Assoziationen wecken. Ehrenfried 1997, S. 23, schildert Richters Verfahren bei der Übertragung der Vorlagen in photorealistische Malerei: Richter zeichne ein Quadratnetz auf, übertrage das Photo mittels Episkop, versetze den Ölfarbauftrag mit Nelkenöl, um die Trockenzeit zu verlängern, so daß die noch nasse Farbe mit feinem breitem Pinsel verwischt werden könne; der Farbauftrag sei so dünn, daß die Leinwandstruktur erkennbar bleibe.

<sup>253</sup> Richter benennt einzelne seiner Gemälde als „Skizzen“, beispielsweise in den Variationen der „Apfelbäume“, obwohl die so bezeichneten Bilder – zumindest der WV-Nummer entsprechend – nach der präziser ausgeführten Variante desselben Motivs stehen.

<sup>254</sup> Ehrenfried 1997, S. 21; vgl. Richters Aussage, er wolle ein Photo mit anderen, malerischen Mitteln herstellen.

<sup>255</sup> Ehrenfried 1997, S. 20; siehe hierzu Kapitel V.1.2.

<sup>256</sup> Richter, so Elger 2002, S. 55, habe bereits in seiner frühesten Zeit in Westdeutschland photorealistische Bilder gemalt, die er aber zerstörte, ohne sie ins Werkverzeichnis aufzunehmen; der Anstoß zur Verwendung von Photovorlagen sei heute für Richter nicht mehr rekonstruierbar. Zu den Alltagsmotiven siehe unten Kapitel III.2.6.; zu Richters Abgrenzung zum Photorealismus siehe Kapitel V.2.

<sup>257</sup> Nach Umberto Eco läßt sich der Bezug von Richters Malerei auf die Photographie als Umcodierung begreifen, die aber nur zu verstehen ist, wenn man das Gemälde mit dem Original vergleicht; folglich entsteht nicht nur eine Dialektik zwischen dem realen Gegenstand und seiner Abbildung, sondern auch zwischen Vorlage und Kunstwerk (siehe Ehrenfried 1997, S. 12, mit Verweis auf Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 295).

an (mit der „Kuh“ beispielsweise auf René Magrittes „Ceci n'est pas une pipe“) und andererseits auf den Ursprung der Photovorlage („Alster“ oder „Ägyptische Landschaft“)<sup>258</sup>. Zeitgemäß thematisiert Richter die Tatsache, daß die Wahrnehmung von Wirklichkeit im wesentlichen nicht mehr unmittelbar, sondern über die mediale Vermittlung von „Ab-Bildern“, durch Zeitungen, Zeitschriften, Plakate, Film und Fernsehen erfolgt.<sup>259</sup>

Ein weiteres Mittel, den Rekurs auf Photovorlagen deutlich zu machen, ist das Verwischen der Farbe zu „Unschärfe“<sup>260</sup>, als übernahme Richter die sich auflösenden Konturen eines verwackelten, amateurhaften Photos.<sup>261</sup> Darin unterscheidet er sich jedoch wesentlich von den Photorealisten, die ihre Motive in der Schärfe der Konturen und der Fokussierung der Details überbetonen.<sup>262</sup>

Die Verwendung von Photovorlagen läßt sich vielleicht nicht nur aus dem Einfluß der Pop Art und des Photorealismus erklären<sup>263</sup>, sondern auch aus Richters privater Affinität zur Photographie. Allerdings war die biographische Angabe, er habe eine erste Ausbildung als Photolaborant absolviert, was Rückschlüsse auf seinen Umgang mit diesem Medium nahegelegt hätte, nach jüngsten Erkenntnissen eine Erfindung Richters, um seinem Interesse für die Photographie einen faktischen Grund zu geben.<sup>264</sup>

Richter selbst begründet die Verwendung der Photographie für seine Arbeit sehr umfangreich. Zunächst damit, daß er etwas tun wollte, „das nichts mit Kunst zu tun hat, d.h. für mich, nichts mit Malerei, Farbe, Erfindung, Gestaltung etc.“<sup>265</sup> oder an anderer Stelle, um „nichts mehr erfinden zu müssen, alles vergessen, was man unter Malerei versteht, Farbe, Komposition, Räumlichkeit“<sup>266</sup>. So gab ihm die Photographie zu einem

<sup>258</sup> Magritte, René, Ausst.Kat. Galerie nationale du Jeu de Paume Paris 2003, hg. v. Daniel Abadie, Stuttgart 2003; zu Richters frühen Landschaften siehe Kapitel III.1.1.

<sup>259</sup> Zur Wahrnehmung von Wirklichkeit siehe unten Kapitel III.2.5. und Kapitel V.

<sup>260</sup> Siehe hierzu Kapitel III.2.3.

<sup>261</sup> Zum Amateurphoto siehe hier unten.

<sup>262</sup> Vgl. Kapitel V.1.2.

<sup>263</sup> Zum Vergleich der Verwendung von Photographie bei Gerhard Richter und Andy Warhol siehe Klaus Honnef, Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter, in: Kunstforum International, I. Jg., Bd. 415, 1973, S. 68-91, wiederabgedruckt in: Honnef 1997, (S. 59-74) S. 62ff.

<sup>264</sup> Elger 2002, S. 17. Allerdings wäre zu prüfen, ob diese Behauptung richtig ist und nicht erneut der Verwirrungstaktik Richters entspringt.

<sup>265</sup> Notizen 1986, in: Text S. 120; siehe auch Notizen 1964-1965, in: Text S. 25.

<sup>266</sup> Nach Ehrenfried 1997, S. 12; siehe auch Notizen 1986, 12.10.86, in: Text S. 120.



Zeitpunkt, da er „die Scheißmalerei satt“ hatte und ihm ein Photo abzumalen als „das Blödsinnigste und Unkünstlerischste“ erschien, „was man machen kann“<sup>267</sup>, die Möglichkeit, sich von den künstlerischen Konventionen und den eingefahrenen malerischen Vorgaben von Komposition oder Stil, aber auch von dem eigenen Scheitern an Versuchen informeller Malerei zu befreien: „Wenn ich ein Photo abmale, ist das bewußte Denken ausgeschaltet. Ich weiß nicht was ich tue.“<sup>268</sup> Das Abmalen der Photovorlagen bedeutet eine verselbständigte, mechanische Handlung, während sonst Malerei vom Künstler erfunden, gedacht, geplant, entworfen und komponiert werden muß. Diesem aktiven Eingriff in das Entstehen seiner figurativen Bilder sucht Richter sich durch den Einsatz der Photographie zu entziehen, und die schwarz-weißen Photos ermöglichten diesen Entzug noch eher als die farbigen. Mit der zeitlichen Distanz zu diesen Äußerungen und mit Blick auf Richters Werk wird klar, daß er die Vorlagen nicht nur mechanisch überträgt, sondern in der Veränderung des Maßstabes durchaus auch Bildteile ordnet und zugleich egalisiert, die Mitte betont oder vereinzelt auch Dinge hinzufügt oder wegläßt<sup>269</sup> und die Farbgebung der Vorlagen nicht immer exakt übernimmt,<sup>270</sup> also sehr wohl kompositorisch eingreift und in der malerischen Umsetzung (legitime) Abweichungen von der Vorlage vornimmt.

Das Photo als Korrektiv des Malers, der sich von seiner kulturellen Prägung nicht freimachen kann, ist zunächst eine Voraussetzung für die Malerei Richters, die sonst, durch Tradition und Mißbrauch belastet, nicht mehr möglich gewesen wäre.<sup>271</sup> Dabei ist ein wichtiger Faktor für die Verwendung von Photovorlagen für Richter deren vermeintliche Objektivität: Während man dem gemalten, „erfundenen“ Bild nicht mehr glauben konnte, galt das Photo als „wahr“, „absolut“, „unabhängig“ und „ohne Stil“, weswegen

<sup>267</sup> Notizen 1964, in: Text (S. 17-20) S. 18.

<sup>268</sup> Notizen 1964-1965, in: Text S. 25 – ein typischer Aspekt der photorealistischen Malerei, die sich auf diese Weise auf den Malakt selbst konzentrieren kann; siehe das Vorwort von Gregory Battcock, in: Louis K. Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989, (S. 9-11) S. 10.

<sup>269</sup> Vgl. die Teydelandschaften (s.o.), die Bilder des Oktoberzyklus (siehe hierzu Text S. 184), „Frau, die Treppe herabgehend“ (WV 92) im Vgl. mit der dazugehörigen Vorlage (Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 13), oder die aus drei Vorlagen komponierten „Spanischen Akte“ (WV 150) – siehe Elger 2002, S. 59, 110, 140.

<sup>270</sup> Vgl. „Haus“ WV 772-7, 1992, 82 x 62 cm, Öl auf Leinwand, mit der Vorlage im Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 497.

<sup>271</sup> Schneckenburger, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 11f. Elger 2002, S. 70, 117.

es ihm „in der Weise, wie es berichtet und was es berichtet, Vorbild“ sei.<sup>272</sup> „Die Photographie liefert doch von allen Bereichen Bilder, und zwar so billig und schnell, und vor allem so perfekt und so glaubhaft, daß ihr in dieser Hinsicht die Malerei hoffnungslos unterlegen ist“<sup>273</sup> – so Richter zum Wettbewerb der beiden Medien. Als Ersatz für Skizzen, Zeichnungen oder Illustrationen, die „als Abbildung der Realität über die Realität informierte[n]“, erfülle das Photo diese Funktion „zuverlässiger und glaubhafter als jedes Bild. Es ist das einzige Bild, das absolut wahr berichtet, weil es ‚objektiv‘ sieht; ihm wird vorrangig geglaubt, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dargestellte kaum erkennbar ist.“<sup>274</sup> Diese Sicht auf die Photographie als „unkünstlerisches“ und „wahres“ Medium ignoriert die Tatsache, daß auch das Photo subjektiven Kriterien<sup>275</sup> und den Möglichkeiten der Manipulation unterworfen ist. Dennoch gab der Glaube an die dokumentarische Objektivität der Photographie gegenüber der „Gefahr“ der subjektiven Erfindung und damit der „persönlichen Aussage“ der Malerei Richter die Gelegenheit, sich völlig „unkünstlerisch“, „ohne Denken zu müssen“ einem figurativen Sujet zuwenden zu können.<sup>276</sup> Während der Maler sich auf malerische Fragen jenseits des Sujets konzentrieren kann, kann der Photograph oder stellvertretend für ihn die Kamera das Objekt der Darstellung unmöglich annullieren.<sup>277</sup> Das „garantiert“ sachliche Erfassen der „Wirklichkeit“ beziehungsweise des Bildausschnitts durch die Kamera ermöglicht die Wiedergabe der Realität oder Natur mit möglichst großer Distanz und damit Neutralität und Authentizität.

Daß Richter nicht nur Photographien malt, sondern seine Malerei auch photographiert – besonders in den Landschaften findet sich dieser fließende

---

<sup>272</sup> Notizen 1964-1965, in: Text S. 27, und Interview mit Dieter Hülsmanns und Fridolin Reske 1966, in: Text (S. 52-53) S. 52.

<sup>273</sup> Interview mit Amine Haase 1977, in: Text S. 86.

<sup>274</sup> Notizen 1964-1965, in: Text S. 25.

<sup>275</sup> Subjektivität bei der Wahl der technischen Ausrüstung (Kamera, Objektiv, Filmmaterial) und Einstellung (Belichtungszeit, Blende), von Motiv, Ausschnitt, Tageszeit und Lichtverhältnissen etc.

<sup>276</sup> „Schon wegen der Glaubwürdigkeit, die besonders die Schwarz-weiß-Photos vermitteln. Sie haben was dokumentarisches, man glaubt ihnen mehr als allen anderen Abbildungen“ Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 207; was andere Künstler suchen, lehnt Richter ab – Anti-Ideologisch; siehe auch Elger 2002, S. 65ff.

<sup>277</sup> Pier Luigi Siena, Gerhard Richter: Introduction, in: Gerhard Richter. Paintings, Ausst.Kat. Museum für Moderne Kunst, Bozen 1996, Wien, Bozen 1996, o.S.

Übergang zwischen Photographie und Malerei<sup>278</sup> – zeigt das dialektische Verhältnis der beiden künstlerischen Mittel auf. Mit der Wechselwirkung von Malerei und Photographie entschärft Richter den „modernen Paragone-Gedanken“ und versöhnt das ursprünglich konkurrierende Verhältnis zu „selbstverständlicher Kooperation“.<sup>279</sup>

Richter versteht Photographie und Malerei als äquivalente Medien; in seinen photorealistischen Bildern wolle er ein Photo „mit anderen Mitteln“<sup>280</sup> machen, denn – so Richter – das Photo als Bild „funktioniert ja auch auf die gleiche Weise [wie das gemalte Bild]: Es zeigt den Anschein von etwas, das es selbst nicht ist“<sup>281</sup>. Damit zielt Richter auf den Illusionismus und die verschiedenen Realitätsebenen beider Medien, die nicht die Realität zeigen, die sie zu zeigen vorgeben, sondern vielmehr die eigene Realität. Der Unterschied liege darin, daß das gemalte Bild durch die Materialität des bisweilen pastosen Farbauftrags mehr Präsenz, mehr physische Realität erhalte als das flache Photo.<sup>282</sup>

Doch macht diese Äquivalenz der beiden Medien sie für Richter nicht austauschbar. Das Photo als objektive Instanz hat zeitbezogene, aktuelle und dokumentarische Qualität, die reproduzierbar ist; die Malerei dagegen, indem sie „unwiederholbare“<sup>283</sup> Bilder schafft, hebt das Sujet ins

---

<sup>278</sup> Siehe Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004. Beispielsweise fotografiert Richter seine sogenannten „Skizzen“ (weiche Abstrakte in Öl) ab, um sie in vergrößerten Ausschnitten als Abstrakte Bilder abzumalen; dies garantiert ihm auf dem Terrain der subjektivistisch-gefährdeten informellen Kunst eine Objektivität und gesicherte Distanz gegenüber seinen eigenen Vorlagen; vgl. auch Elger 2002, S. 289.

<sup>279</sup> Ehrenfried 1997, S. 21; „Eine erste und wichtige Strategie in Richters Projekt einer historischen Aufhebung seiner introjizierten Realismuskonzepte ist deshalb gerade die unausgesetzte Fusion des Malerischen mit dem Photographischen“. Siehe auch Buchloh, in: Ausst.Kat. G.R. KAH 1993, S. 9. Zum modernen „Paragone“ siehe Kapitel V.1.2.

<sup>280</sup> Text S. 68 – „Es geht mir ja nicht darum, ein Photo zu imitieren, ich will ein Photo machen. Und wenn ich mich darüber hinwegsetze, daß man unter Photographie ein Stück belichtetes Papier versteht, dann mache ich Photos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die etwas von einem Photo haben“.

<sup>281</sup> Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 207.

<sup>282</sup> Richter im Interview mit Jonas Storsve 1991, in: Text S. 216; und im Interview mit Doris von Drathen 1992, in: Text S. 224. Dabei sind die meisten photorealistischen Bilder Richters ebenfalls von flacher, glatter Oberfläche und damit von geringer materieller Präsenz; selbst die beiden pastos erscheinenden „Striche“ sind von äußerst dünnem Farbauftrag, während die „Parkstücke“, nach Photos gemalt, technisch eher den Abstrakten zuzuordnen sind. Zur individuellen Oberflächenstruktur der photorealistischen Bilder siehe Elger 2002, S. 59, und Kasper 2003, bes. S. 40-46.

<sup>283</sup> Tosatto, in: Ausst.Kat. G.R. Nîmes 1996, S. 14.

Überzeitliche, jenseits des aktuellen Zeitgeschehens<sup>284</sup> und gibt dem Motiv ein darüber hinausreichendes, auch sinnliches Moment. „Selbst, als ich ziemlich photoähnlich malte, [...] machte [ich] etwas anderes daraus – vereinfacht gesagt: Malerei. Und die war, was ihre photographischen Qualitäten anging, meist schlechter als das Photo, denn sie sollte ja auch als Malerei funktionieren, also eine ganz andere Qualität haben“<sup>285</sup> – von welcher Qualitäten die Rede ist, von technischer, inhaltlicher oder etwa illusionistischer, wird in diesem Interview nicht geklärt. Vielleicht gibt das Gespräch mit Jan Thorn Prikker<sup>286</sup> zum Oktoberzyklus Aufschluß, in dem Richter konstatiert, das Gemälde von den Photos solle anders sein als das Photo selbst. Es solle keine Kritik am Polizeiphoto üben, wie Buchloh behauptet, sondern statt „Entsetzen“ eher „Trauer“ auslösen, ein weniger sensationeslüsternes denn teilnehmendes Gefühl evozieren, weniger eine spektakuläre, momentane Emotion als vielmehr eine verhaltenere aber tiefergehende, differenziertere.<sup>287</sup> Es stellt sich die Frage, inwieweit sich dieses Anliegen auch auf die Landschaften beziehen läßt.<sup>288</sup>

Lange schien es, als sei es für Richter unerheblich gewesen, von wem oder aus welchem Zusammenhang das Photo als Vorlage stammte; diese Vorstellung hat er selbst immer wieder befördert.<sup>289</sup> Nachdem er lange auf fremde, zum Teil in Zeitungen reproduzierte Photographien zurückgegriffen hatte, malte er schließlich Bilder vorwiegend nach eigenen Photovorlagen, die offensichtlich den Kriterien entsprachen, die er zuvor bei den fremden Photographien vorfand.<sup>290</sup> Dazu eigneten sich keine Aufnahmen, die er bewußt als Vorlage für ein späteres Bild machte: „Eigentlich müßte ich es wissen, daß es mir fast nie gelang, ein Photo für ein Bild zu machen. Ein Photo macht man für ein Photo, und wenn man Glück hat, entdeckt man es

---

<sup>284</sup> „Man kann also >heute< wie C.D. Friedrich malen“, so Gerhard Richter in einem Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Text S. 74. Siehe auch Elger 2002, S. 117.

<sup>285</sup> Im Zusammenhang des „Paragone“ zwischen Photographie und Malerei siehe das Interview mit Amine Haase 1977, in: Text S. 86.

<sup>286</sup> Text S. 179.

<sup>287</sup> Zur „Trauerarbeit“ siehe Germer, in: Ausst.Kat. G.R. Krefeld 1989, (S. 51-53), S. 53; Zum Potential der Malerei gegenüber der Photographie siehe auch Gerhard Richter im Interview mit Dieter Hülsmanns und Fridolin Reske 1966, in: Text S. 52: „Ein gemalter Mord ist gänzlich uninteressant, ein photographierter ergreift alle“.

<sup>288</sup> Siehe Kapitel III.2.6.

<sup>289</sup> Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 207.

<sup>290</sup> Siehe hierzu die folgenden Erläuterungen zu den Amateurphotos.

später für ein Bild. Es scheint mehr ein glücklicher Zufall zu sein, daß man mal ein Photo schießt, das eine solche bestimmte Qualität hat, die es wert ist, abgemalt zu werden. Mit dem „Dom-Bild“ verhielt es sich auch so. Das Photo machte ich 1984, ich war nicht in bester Stimmung damals. Und als ich es drei Jahre später gemalt hatte, versuchte ich, mehr solcher „Domecken“ zu photographieren – es kam aber nicht ein brauchbares Photo zustande. Eine besondere Befindlichkeit ist also etwas sehr Wichtiges.“<sup>291</sup>

Diese „Befindlichkeit“ scheint dem Unbewußten, „Unkünstlerischen“ zu entsprechen, dem eher zufälligen denn gesteuerten Entstehen eines Bildes, wie es bei Amateurphotos zu finden ist: „Deshalb bevorzugte ich auch diese amateurhaften Familienbilder, diese banalen Gegenstände und Schnappschüsse.“<sup>292</sup>

Klaus Honnef machte in einem aufschlußreichen Aufsatz<sup>293</sup> die Aspekte des Amateurbildes deutlich, woraus sich Rückschlüsse auf Richters Verwendung von Amateurphotos ergeben<sup>294</sup>:

Der Amateur photographiert zum Zweck der Erinnerung,<sup>295</sup> nicht um ein „künstlerisches“ Photo herzustellen; dazu verwendet er unkomplizierte Kameras ohne technische Feinheiten. Ohne künstlerisches Kalkül entstanden, lassen es die Amateurphotos an technischer Perfektion fehlen; das mangels Zeit schlecht fokussierte Motiv erscheint bisweilen ohne die notwendige Schärfe und ohne besondere Verhältnismäßigkeit zu seiner Umgebung. Zwar entstehen die meisten „Schnappschüsse“ relativ spontan und zeichnen sich durch den Mangel an gestalterischen Momenten aus, doch sind sie nicht rein zufällig und beliebig gemacht, sondern zugunsten einer gewissen Ästhetik in

---

<sup>291</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 256.

<sup>292</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 136. Zur „Banalität“ vgl. Kapitel III.2.6.

<sup>293</sup> Klaus Honnef, Aspekte eines Mediums. Die Photographie im Spiegel einer kritischen Analyse, in: Kunstforum International, Bd. 18, 4/1976, S. 40-52, wiederabgedruckt in: Honnef 1997, S. 112-133; hierauf sei im Folgenden wesentlich zurückgegriffen; Honnef bezieht sich auf Photographien von Christian Boltanski – der sich selbst als Maler bezeichnet, obwohl er nie ein Gemälde gefertigt hat, was auf dessen Auffassung von der Äquivalenz von Malerei und Photographie schließen läßt – und legt anhand seiner Arbeiten den Unterschied zwischen Amateur- und Hobbyphotographie dar. Siehe hierzu auch Antoine 1995, S. 53-89.

<sup>294</sup> Siehe auch Dieter Honisch, Zu den Arbeiten Gerhard Richters, in: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972, Essen 1972, (S. 3-5) S. 3f.

<sup>295</sup> Siehe hierzu auch Heinrich Riebsmehl, Photographierte Erinnerung, Hannover 1975.

oberflächlicher Weise arrangiert.<sup>296</sup> Sie orientieren sich letztlich an überkommenen Kompositionsmustern, die – im Bezug auf Landschaft – von der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts und indirekt von der (ebenfalls von dieser Malerei beeinflussten) Werbegestaltung geprägt sind.<sup>297</sup>

Obwohl gerade Landschaftsaufnahmen von Amateuren „Zustände und Konstellationen mit idyllischem Grundmuster“<sup>298</sup> zeigen, indem sie negative Seiten des Lebens oder ihrer Umwelt ausschließen, besitzen sie viel mehr als die perfekt arrangierten Profiaufnahmen dokumentarischen Charakter. Da beim Amateur das Objektiv der Kamera das Bild macht<sup>299</sup>, liefert dieser mehrheitlich ein authentischeres Bild des fotografierten Motivs als die technisch überfrachtete und komponierte Hobby- oder Profifotografie. Das Amateurphoto besitzt die Eigenschaften und die Beweiskraft eines Zeugnisses, des So-ist-es-gewesen; zugleich rückt es das abgebildete Stück Vergangenheit in die Gegenwart der Anschauung durch den Betrachter und schlägt damit eine Brücke vom Früher zum Jetzt.<sup>300</sup> Die „pseudokünstlerische“ Amateurfotografie bezeichnet Honnef als „Residuum eines Jedermann“, der sein bescheidenes Glück über die Zeiten retten will, während in der Kunst (der Siebziger) eher die „Ästhetik des

---

<sup>296</sup> Honnef 1997, S. 127-129: Amateur- und Hobbyfotografie funktionieren auf unterschiedlichen Bewußtseinsniveaus; das „Arrangieren“ eines Amateur-„Schnappschusses“ verhindert beispielsweise, daß der Dargestellte in entstellender, lächerlicher oder grotesker Pose festgehalten wird; beim Hobbyfotographen dagegen sind photogene, „schöne“ Aufnahmen das Ziel, aus denen das Zufällige, Spontane, Lebendige verschwunden oder dermaßen formalisiert ist, daß es wie abgestorben wirkt: das Lächeln ist stereotyp, die Landschaft wird zur bloßen Kulisse; diese Fotografien orientieren sich an einer Mischung von ästhetischen Kriterien aus der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts und der Werbung, die ihrerseits auf malerische Modelle zurückgreift.

<sup>297</sup> Die technisch versierte Hobbyfotografie und ihre von der Werbefotografie geprägten Bildklischees beeinflussen die Amateurfotografie und das Bild von der Wirklichkeit, das sich in den menschlichen Vorstellungen festsetzt; die bildnerischen Überredungskünste der Reklame können ungehindert Einzug in das Bildgedächtnis der Welt, so Honnef 1997, S. 128f.

<sup>298</sup> Honnef 1997, S. 122; *ibid.* S. 129: Die angeblich mißlungene Amateurfotografie stellt das Transitorische, das Veränderliche und damit auch Veränderbare der Wirklichkeitskonstellation heraus; sie ist durchzogen von dem Wissen um das Unvorhersehbare und die Überraschung; die „künstlerischen“, ausgefeilten durchkomponierten photographischen Bilder (der Hobbyisten und Profis) dagegen erweitern das Einmalige ins Fortwährende.

<sup>299</sup> Beim Hobbyisten benutzt der Photograph seine Kamera (subjektiv) wie der Maler den Pinsel.

<sup>300</sup> Honnef 1997, S. 122, 125f: Der Anspruch, die Wirklichkeit authentisch wiederzugeben, ist fragwürdig; zwar ist jede Fotografie „echt“ in dem winzigen Augenblick, den sie bannt, aber sie bezeugt allenfalls den Augenschein dessen, was sie aufgenommen hat.

Häßlichen<sup>301</sup> vorherrsche: Mit Performances und Installationen, Textarrangements, alltäglichen Photos, Aktions-, Objekt- und Videokunst und einer von einem eher groben, gestisch-expressiven Duktus geprägten Malerei, die der gefälligen Glätte einer harmonisierenden Ästhetik entbehrte, sowie mit kritischen und provokanten Inhalten wurden die Erwartungen der Betrachter auf Schönheit und Erbauung enttäuscht und herkömmliche Wertvorstellungen unterminiert.<sup>302</sup>

Richter macht sich demnach mehrere Potentiale der Amateurphotographie zunutze: Wie in Kapitel III.1.3. beschrieben, wirken einige von Richters Panoramen bzw. Landschaftsausschnitten in ihrer „amateurhaften Unschärfe“, gemessen an der photographischen Vorlage, als fehle das im Mittelgrund fokussierte Objekt („Vesuv“ [Abb. 16]). In einzelnen Arbeiten findet sich die Unverhältnismäßigkeit des abgebildeten Objekts zu seiner Umgebung wieder: in der „Großen Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)“ [Abb. 14] oder „Königstein“ sind die Figuren so verschwindend klein, daß der Betrachter sie leicht übersehen kann.

Darüberhinaus sucht Richter offenbar nicht nur die Objektivität der Photographie, sondern die „unkünstlerische Objektivität“ des Amateurphotos; selbst im Rückgriff auf eigene Photographien scheint das Ungeplante und der Mangel an technischer und künstlerischer Raffinesse den Ausschlag für die Wahl der Vorlagen zu geben. Je „spontaner“ oder „zufälliger“ das Photo auf eine Situation – oder nach Richter: auf eine Befindlichkeit – reagiert, desto eher eignet sich das photographische Bild zur malerischen Umsetzung. Als ausgebildeter Künstler wird Richter an die photographische Aufnahme eines Motivs nicht so unvoreingenommen herangehen können wie ein durchschnittlicher Amateurphotograph. Wenn er definitiv verneint, in den Photographien zu seinen Landschaftsbildern einer kompositorischen Idee

---

<sup>301</sup> Honnef 1997, S. 133, bezogen auf die Zeit der siebziger Jahre, in denen der Aufsatz entstand – möglicherweise eine Anspielung auf Karl Rosenkranz' „Ästhetik des Häßlichen“ (1853), der bereits verschiedene Abhandlungen über das Häßliche vorangehen und weitere folgen; siehe Pochat 1986, S. 565ff.

<sup>302</sup> Siehe hierzu Kapitel V. und Crow S. 7. Vgl. gegenüber Richters photorealistischen Gemälden Werke wie Willem de Koonings „Women I“ (1950-52 [in: Reißer 2003, Abb. S. 57], Francis Bacons „Figure with Meat“ (1954) [in: Crow Abb. 26], Claes Oldenburgs „The Street“ (1960) [ibid. Abb. 22], Edward Kienholz' „The Psycho-Vendetta Case“ (1960) [ibid. Abb. 50], oder Robert Rauschenbergs „Retro active“ (1964) [ibid. Abb. 65] und der „Neuen Wilden“ der siebziger Jahre.

gefolgt zu sein, so ist dies nur relativ. Dennoch sieht er tausende von Landschaften, photographiert davon nur hunderte, um von diesen Photos wiederum nur eines zu malen, das seinen Auswahlkriterien entspricht.<sup>303</sup> Daß zu diesen unter anderem das „Unkünstlerische“ und „Dokumentarische“, aber auch das „Ästhetische“ zählen, läßt sich nur vermuten, scheint aber unter den oben aufgeführten Aspekten wahrscheinlich. In Richters Landschaftsbildern kommen keine – wie für die Zeit typischen – häßlichen Attribute vor, die etwa negative oder zerstörerische Tatbestände des gegenwärtigen Naturzustandes wiedergeben. Wie das typische Amateurphoto zeigen Richters Landschaftsbilder einen zugleich sachlich berichtenden und ästhetischen Ist-Zustand, der Zeugnis und Erinnerung sein kann; wie im Photo wird dieser Ist-Zustand im Augenblick der Anschauung durch den Betrachter zu einem Stück Vergangenheit, das in die Gegenwart transportiert werden soll – im Gemälde verliert er darüberhinaus seinen Zeitbezug und bekommt überzeitliche Gültigkeit. Richters Landschaftsbilder nach Photovorlagen vereinen diese beiden, im Grunde widersprüchlichen Eigenschaften von zeitbezogenem Zeugnis und zeitenthobener Dimension des Malerischen.

### **III.2.3. Verwischung und „Unschärfe“**

Ein wesentlicher Aspekt der photorealistischen Bilder ist deren sogenannte „Unschärfe“, mit der Richter die präzise Wiedergabe der gegenständlichen Motive auflöst und die Konturen der figurativen Darstellung ineinander übergehen läßt, indem er die noch feuchte Farbe so verwischt, daß der Eindruck eines verwackelten Photos entsteht. Richter macht sich hier die vor allem in der Amateurphotographie als technischer Mangel betrachtete Unschärfe zunutze, um die einzelnen Bildelemente in einer Ebene zu egalisieren, das Motiv in seiner Eindeutigkeit zu relativieren und ein „Zuviel an unwichtiger Information“<sup>304</sup> zu vermeiden. Besonders bei den Portraits und den Aktbildern wird die dargestellte Person durch die Unschärfe anonymisiert und vor voyeuristischen Blicken geschützt; jegliche Indiskretion

---

<sup>303</sup> Siehe Gerhard Richters Notizen 1986, 12.10.86, in: Text S. 121.

<sup>304</sup> Notizen 1964-1965, in: Text S. 31.



beim Einblick in private Bereiche der Dargestellten wird auf diese Weise ausgeschaltet. Statt dessen überführt Richter seine Figuren – darunter immer wieder Mitglieder seiner eignen Familie – in eine malerische Typisierung und stellt sie in Zusammenhang mit kunsthistorischen Darstellungsmodi.<sup>305</sup> Im folgenden ist der Frage nachzugehen, inwieweit sich diese Handhabung des Motives auch auf die Landschaften beziehen läßt.

In der Verwischung wird der bewußte Rückgriff auf die photographische Vorlage deutlich,<sup>306</sup> wobei Richter das künstlerische Mittel der Unschärfe auch dann anwendet, wenn die Photovorlage selbst scharf, das heißt ihr Motiv richtig fokussiert ist. Es sei bemerkt, daß sich im Vergleich von gemalter Photographie und photographierter Malerei die unterschiedliche, zugleich wechselseitige Wirkung der beiden Medien gerade in der Unschärfe besonders deutlich ablesen läßt: Beispielsweise an dem Motiv „Besetztes Haus“ [Abb. 35], das als Gemälde und als dessen Photoreproduktion vorliegt.<sup>307</sup> Der Photodruck wirkt in den partiellen Bereichen der Unschärfe besonders „malerisch“, wohingegen das Gemälde in ebendiesen Bereichen eher „photoartig“ erscheint.

Mit dem Verweis auf die Herkunft der Vorlage durch das Mittel der Unschärfe macht Richter die doppelte Vermittlung der Bildgegenstände durch Photographie und Malerei deutlich und betont zugleich die Bildautonomie: Die Realität des Bildgegenstandes wird durch das malerische Mittel der Verwischungen überlagert, und das Motiv zu erkennen wird immer schwieriger, je näher der Betrachter an das Bild herantritt. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit auf das Malerische des Bildes gelenkt und das Bild selbst wird zur Realität.<sup>308</sup> Die Unschärfe wird als Störfaktor wahrgenommen, wenn man den Bildgegenstand auf die photographische Vorlage bezieht oder

---

<sup>305</sup> Hierzu unter anderem Elger 2002, S. 112ff., 140; Kasper 2003, S. 92-103. Im Vergleich der „kleinen Badenden“, die als Gemälde nach einem Photo (WV 815-1, 1994, Öl auf Leinwand, 51 x 36 cm [in: Becker 2004]) und als photographische Reproduktion dieses Gemäldes vorliegt [in: Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, Abb. S. 236], läßt sich dieses Verhältnis bzw. die Wirkung der Verschleierung deutlich nachvollziehen: selbst in der Photographie von dem Gemälde kommt die „Nacktheit“ der weiblichen Figur stärker zum Tragen als in dem gemalten Bild.

<sup>306</sup> Ehrenfried 1997, S. 25; Kasper 2003, S. 213.

<sup>307</sup> WV 695-3, 1989, Öl auf Leinwand, 82 x 112 cm; davon der Offsetdruck 1990, Schwarz und Grau auf rein weißem Halbkarton, 62,5 x 80 cm.

<sup>308</sup> Honnef 1997, S. 66f.; Schneckenburger, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 14; Uwe M. Schneede in: Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 10.

mit der Realität vergleicht; in der Realität des Bildes aber kann es keine Unschärfe geben, wie Richter erläutert: „Das was wir hier als Unschärfe ansehen, ist Ungenauigkeit, und das heißt Anderssein im Vergleich zum dargestellten Gegenstand. Aber da die Bilder nicht gemacht wurden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder genau oder anders. Wie sollte z.B. Farbe auf Leinwand unscharf sein?“<sup>309</sup> Richter betont hier die bildautonome Wirklichkeit von Farbe und Form, die einen Eigenwert, eine eigene Realität jenseits des gegenständlichen Sujets erhalten.

Die Landschaftsbilder sind mit unterschiedlichsten Graden der Verwischung und Unschärfe gemalt. Während vor allem die weiten Panoramen wie die „Ruhrthalbrücke“ (WV 228) [Abb. 7] oder der „Feldweg“ (WV 629-4) kaum Verwischungen aufweisen – es ist aufgrund der Distanz zum Dargestellten und der Weite der Landschaft weniger notwendig, die ohnehin kaum erkennbaren Details zu verschleiern – ist bei den frühen Landschaften (wie „Alster“), bei den Eis- und Gebirgsbildern („Davos“, „Garmisch“) und bei den Variationen („Apfelbaum“, „Venedig“) aus unterschiedlichen Gründen eine relativ starke Verwischung zu finden: Bei den im Kontext der frühen schwarz-weißen photorealistischen Bilder stehenden Landschaftsbildern fungiert die Unschärfe (neben der Darstellung weißer Rahmen und Bildunterschriften) wie dort als Verweis auf die mediale Vermittlung der Bildvorlage aus Zeitschriften. Bei den späteren Landschaften nach eigenen Photovorlagen steht dieser mediale Bezug nicht mehr so sehr im Vordergrund. Schon bei den Korsika-Bildern schafft die Unschärfe nicht nur eine Nähe zu amateurhaften Photographien und Kunstphotographie des 19. Jahrhunderts, sondern auch einen Stimmungsgehalt, der bewirkte, daß diese und zahlreiche weitere Landschaftsbilder von der Kritik als „romantisch“ bezeichnet wurden. Auch im Falle der lieblicheren Vesuvbilder oder der farblich kühl und distanziert gehaltenen Eis- und Gebirgsbilder evoziert die Unschärfe einen stimmungshaften Eindruck; das Nebulös-Uneindeutige scheint der Verschleierung des Motivs zu dienen und erhöht das Geheimnis- und Sehnsuchtpotential der Bilder.<sup>310</sup> Zugleich wird das

---

<sup>309</sup> Gerhard Richter im Gespräch mit Rolf Schön, in: Text (S. 66-70), S. 67.

<sup>310</sup> Vgl. Elger 2002, S. 116.

landschaftliche Motiv (wie bei den anderen Sujets) seiner Eindeutigkeit enthoben; dadurch vermeidet Richter – trotz der zum Teil konkreten Titel und der Identifizierbarkeit über die photographische Vorlage – eine präzise zeitliche und örtliche Einordnung der dargestellten Landschaft. Die reduzierte Lokalisierbarkeit und das Überzeitliche der gemalten Landschaften entspricht der Anonymisierung der Portraits, die ebenfalls aufgrund der „Unschärfe“ nicht eindeutig zu identifizieren sind. Auf diese Weise macht Richter das allgemein Verbindliche, Typische seiner landschaftlichen Motive sinnfällig. Ein Motiv wie „Landschaft bei Koblenz“ (WV 640), „Wiesental“ (WV 572-4) [Abb. 25] oder „Landschaft mit Baumgruppe“ (WV 258) läßt sich an unterschiedlichsten Orten in Mitteleuropa und anderen geographisch vergleichbaren Regionen finden. Wenn auch diese Motive von privaten Reisen des Künstlers oder von Gängen in die Umgebung seines Wohnortes herrühren, so zeigen sie ein Spektrum landschaftlicher Wahrnehmung, die zum allgemeinen Erfahrungsbereich des Künstlers und des Betrachters gehört.<sup>311</sup>

Schließlich dient die Verwischung der Konturen dem Übergang vom Figurativen zum Abstrakten, was bereits in den frühen Schwarz-Weiß-Bildern angelegt ist und besonders in den Variationen der „Apfelbäume“ und „Venedig-Bilder“ deutlich wird.<sup>312</sup> Eine konsequente Folge dieser Verbindung von Figurativem und Abstraktem stellen die abstrakt vermalten Landschaften dar, in denen die obere Malschicht zwar nicht „unscharf“ ist, der glatte Untergrund dem Blick aber ebenfalls durch nachträgliche gestische Vermalungen entzogen wird.

#### **III.2.4. Gegenständlichkeit und Abstraktion**

Die Dialektik von Figuration und Abstraktion, also von gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei, ist von Richter zu einem Zentrum seiner

---

<sup>311</sup> Vorausgesetzt, der Betrachter stammt aus einem geographischen und kulturellen Umfeld, das dem Richters ähnlich ist.

<sup>312</sup> Vgl. auch die Variationen der „Verkündigung“ (WV 343-1 – 344-3).

malerischen Untersuchungen geworden.<sup>313</sup> In keiner anderen Bildgattung hat Richter das Verhältnis von Gegenständlichkeit und Abstraktion so thematisiert wie in den Landschaften und in deren Verbindung zu den Abstrakten Bildern.<sup>314</sup> In fließendem Übergang nimmt der Grad an Abstraktion innerhalb der Landschaftsgruppen ebenso stetig zu wie die Verflechtung der Landschaften mit den Abstrakten Bildern – die „Gruppe“ der Abstrakten Bilder, die die umfangreichste Werkgruppe im Œuvre Richters darstellen, wird immer wieder punktuell von Landschaftsbildern unterbrochen, die zwar weniger zahlreich sind, aber etwa zwanzig Jahre früher einsetzen.

Im „Atlas“ hat Richter die Landschaftsphotos wie die inhaltsleeren „Farben“ proportioniert, in deren unmittelbare Nachbarschaft er sie auch stellte. Nach Sujets und Farbwerten strukturiert und unter Vernachlässigung ihrer Details, nehmen sie sich wie diese als zufällige und doch harmonische Farbkompositionen aus. Zugleich mutieren die Landschaftsaufnahmen dadurch zu austauschbaren (Farb-)Mustern, die wie die reinen Farbfelder je nach Position zueinander die gegenseitige Wahrnehmung beeinflussen.<sup>315</sup>

Innerhalb der photorealistischen Schwarz-Weiß-Bilder, unter denen sich erste Landschaften finden, dienen die mediale Vermittlung und der Grad der Verwischung als Mittel der Abstrahierung. In den farbigen Landschaften nach eigenen Photovorlagen bildet die „Unschärfe“ ebenfalls das Moment, das Bild

---

<sup>313</sup> Die Programmatik dieses dialektischen Verhältnisses macht Richter bereits im „Tisch“, dem ersten Bild seines Werkverzeichnisses, deutlich. Von anderen Künstlern der Nachkriegszeit sei sie, so Buchloh, kaum in Betracht gezogen worden; in: Ausst.Kat. G.R. KAH 1993, S. 20; auch Elger 2002, S. 333. Zum zeitgenössischen Vergleich siehe Kapitel V.

<sup>314</sup> In verschiedenen Ausstellungen (Centre Pompidou (1977), Düsseldorf (1984), USA (1985, womit ihm der internationale Durchbruch gelang) fungieren die Landschaften in Gegenüberstellung und Ergänzung zu Abstrakten Bildern als Akzentuierung und Infragestellung derselben (Elger 2002, S. 283, 329, 330). Die Titelbilder des Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1986 und der Textsammlung „Gerhard Richter, Text“ zeigen eine topische Aufnahme von Richters Atelier mit Staffelei, Abstrakten und Landschaftsbildern, als sollte das Frontispiz ein programmatisches Leitmotiv des Richterschen Werkes sichtbar machen, wie es der an den Anfang der Werkverzeichnisses gestellte „Tisch“ bereits tut. Im Katalog zur Ausstellung Gerhard Richter. Bilder 1999, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 2000, hg. v. Julian Heynen, Köln 2000, sind fast ausschließlich Abstrakte Bilder aufgeführt; eine Ausnahme machen zwei „private“ Bilder von Richters Sohn Moritz und drei Landschaftsausschnitte.

<sup>315</sup> Siehe „Atlas“, Ausst.Kat. G.R. München 1998, z.B. Tafel 291-298 vs. Tafel 299ff. In ebensolcher Analogie von Landschaft und Abstraktion hat Richter im Atlas einige Farbtafeln in fiktive Architekturen eingebaut, wie er es dort kurz zuvor mit den Wolkenbildern und Ausschnitten getan hatte (z.B. Tafel 275, 289 vs. 237, 242).

je nach Standpunkt des Betrachters zwischen gegenständlicher Abbildhaftigkeit und autonomer Malerei changieren zu lassen. In den Reihen der schwarz-weißen Städte- und Gebirgsbildern löst Richter das Motiv ebenso in gestischem Pinselduktus bis zur Abstraktion reiner Farbmalerie auf wie in denen der Bilder von Parks und Baumgrün. In den abstrakt vermalten Landschaften schließlich übermalt er das landschaftliche Motiv nachträglich abstrakt und vereint damit die beiden Ebenen von abstrakt-informeller und gegenständlich-illusionistischer Malerei dialektisch miteinander.

Parallel zu der den Landschaften immanenten Dialektik von figurativer Darstellung und abstrakter Malerei wird auch die Dialektik zwischen den landschaftlich-figurativen und „abstrakten“ Werkgruppen deutlich: Die Seestücke stehen im Zusammenhang mit den monochromen Grauen Bildern, die Parkstücke mit den Vermalungen, die Landschaftsausschnitte mit den Fensterbildern, Gläsern und Spiegeln. Indem Richter einige seiner abstrakten Bilder mit Landschaftstiteln versieht,<sup>316</sup> wird er dem Bedürfnis des Betrachters gerecht, auch im Abstrakten nach Assoziationsmöglichkeiten zu realen Seherfahrungen zu suchen – vielleicht ist das Abgleichen der Bilder mit der sichtbaren Wirklichkeit ein Grund dafür, daß Richter die Landschaften für weniger informel hält als seine übrigen Bilder<sup>317</sup>. Hierin sieht er eine enge Verknüpfung zwischen figurativer (visueller) und abstrakter (geistiger) Wahrnehmung von sichtbarer und empfundener oder gedachter Wirklichkeit.

An dem Beispiel dreier im Werkverzeichnis aufeinanderfolgenden Bilder (WV 287 – 288) wird dies deutlich: Die Strukturen des stark verwischten, dennoch figurativen Bildes „Kleine Teyde-Landschaft“<sup>318</sup>, die in der oberen Bildhälfte von einem Regenbogen überzogen wird, zerlegt Richter im folgenden Bild<sup>319</sup> in grobe Farbeinheiten, um sie schließlich im „Ausschnitt (Makart)“<sup>320</sup> in abstrakte Farbschlieren zu übertragen. Der Regenbogen entwickelt sich dabei zu einem hellen Farbbogen, der sich über und durch die

---

<sup>316</sup> Elger 2002, S. 337: Richter habe einigen seiner Abstrakten Bilder nachträglich Titel gegeben, als pragmatisches Hilfsmittel zu ihrer Unterscheidung, z.B. als Hommage an Persönlichkeiten, in Erinnerung an den ersten Ort der Ausstellung, den Besitzer.

<sup>317</sup> Siehe das in Kapitel II.3. angeführte Zitat von 1973 aus dem Brief an Jean-Christophe Ammann, in: Text S. 74.

<sup>318</sup> WV 287, 1971, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm.

<sup>319</sup> „Kleine Teyde (Skizze)“ WV 287-1, 1971, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm.

<sup>320</sup> WV 288, 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

dunkleren Farbpartien zieht, die zuvor Erdreich markierten. Das „landschaftliche Sehen“ des ungegenständlichen Ausschnittes ist unter Bezug auf die chronologischen Bild-Vorgänger im Werkverzeichnis potentiell möglich, aber nicht zwingend; in erster Linie handelt es sich bei dem „Ausschnitt (Makart)“ um ein abstraktes Gemälde.

Richters Landschaften sind „nur“ Annäherungen oder „abstrahierte“ Anschauungsmodelle einer nicht greifbaren Wirklichkeit und damit die Ergänzung zu den Abstrakten Bildern, die von ihm wiederum als "fiktive Modelle" für das Unanschauliche beschrieben wurden.<sup>321</sup> Aber die Landschaften sind nicht als naturalistische Gegenstücke zu den Abstrakten Bildern aufzufassen. Nur im Ergebnis führen beide Prozesse (das Malen von Landschaften und das von Abstrakten Bildern) zu Bildern gemalter Modelle, die helfen können "sich ein Bild [zu] machen von dem, was ist"<sup>322</sup>. Abstrakte Bilder und Landschaften fügen sich im gegenseitigen Korrektiv zu einem Weltbild zusammen, das jedoch immer fragmentarisch bleibt.<sup>323</sup> Richters Landschaften zeigen wie der Blick aus dem Fenster zwar Wirklichkeit, aber wie dort immer nur in einem zugleich landschaftlichen und abstrakten Ausschnitt: Landschaftlich, weil sich Landschaft als die räumliche Einheit von Elementen der Natur bezeichnen läßt, die in ihrer Ausschnitthaftigkeit als Teil für das Ganze genommen werden kann; abstrakt, weil diese Ausschnitthaftigkeit ohne das Bewußtsein um das Ganze keinen figurativen, mit der sichtbaren, natürlichen Welt vergleichbaren Gehalt hat – ohne konstitutives Sehen zeigt der Ausblick aus dem Fenster ebenso „informelle“, autonome Farben und Formen wie der Blick auf ein ausschnitthaftes (Landschafts-)Bild.

Nicht umsonst hat Richter die Abstrakten Bilder neben die Landschaften gestellt. Für ihn ergänzen sie Sehnsucht und Wirklichkeit als gefühlte und gedachte Realität und balancieren die Möglichkeiten der bildlichen Umsetzung von Wirklichkeitswahrnehmung aus.<sup>324</sup> Zugleich lotet Richter die Grenzfragen der Malerei zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion aus,

<sup>321</sup> Text für Katalog >documenta 7< 1982, in: Text, S. 92.

<sup>322</sup> Interview mit Amine Haase 1977, in: Text S. 87; siehe auch Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58, und Brief an Benjamin H.D. Buchloh, 1977, in: Text S. 80.

<sup>323</sup> Elger 2002, S. 394, bezeichnet die beiden Bereiche der Wahrnehmung als analog (landschaftlich) und digital (abstrakt). Zum Fragmentarischen siehe Kap. IV.2.5.

<sup>324</sup> Notizen 1981, in: Text S. 89-91.

wenn sich Landschaftsbilder wie „See-See“ in der Illusion der Montage auflösen und Fiktionen wie die „Teyde-Landschaft“ zur panoramatischen Landschaft werden.

### III.2.5. Wahrnehmung von Wirklichkeit

Bereits unter dem Aspekt des Photorealismus ist die Frage nach der Wahrnehmung von Wirklichkeit angesprochen worden<sup>325</sup>: Gerhard Richter stellt malerische Reproduktionen von Photographien als mechanische Reproduktionen von sichtbarer Wirklichkeit her und photographiert bisweilen seine eigenen Gemälde oder Ausschnitte daraus, die er wiederum als Vorlagen für (abstrakte) Bilder verwendet. In diesem Wechselspiel von Malerei und Photographie, die sich in Richters Werk bedingen, werden die Gemeinsamkeiten und die Differenzen der beiden Medien im Wettstreit um eine mimetische Wiedergabe der Natur beziehungsweise der sichtbaren Wirklichkeit deutlich; auch wird daran der Begriff der „Wahrnehmung“ problematisiert.

Indem Richter photographische Vorlagen für seine Gemälde verwendet und dies auf unterschiedliche Weise deutlich macht, beleuchtet er zum einen die verschiedenen Wahrnehmungsebenen, mit denen die Wirklichkeit seit den sechziger Jahren betrachtet wird.<sup>326</sup> Im Gegensatz zur Darstellung von Personen, Gegenständen oder Landschaften aus unmittelbarer Anschauung impliziert der Rückgriff auf die Photographie, daß die Wahrnehmung von Wirklichkeit durch das zwischengeschaltete, technische Medium gefiltert und dieses als Ersatzvorlage für die Realität selbst genommen wird. Richter impliziert damit die Vermitteltheit von Wahrnehmung über verschiedene Bildmedien,<sup>327</sup> auch wenn er selbst in einem Interview abstreitet, daß er mit

---

<sup>325</sup> Dieses komplexe Thema spielt in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle; wie die übrigen Kapitel zu den „Charakteristika“ der Kunst Richters beschränkt sich jedoch auch dieses im Wesentlichen auf werkimmanente Bezüge. Die „Wahrnehmung von Wirklichkeit“ ist auch bei der Wahl der Motive relevant (s.u.).

<sup>326</sup> Siehe Ehrenfried 1997, S. 11; es sei hier unterstellt, daß sich das „heutzutage“ im wesentlichen kaum von den sechziger Jahren unterscheidet.

<sup>327</sup> Einen Teil dieser Wirklichkeit machen (politische oder gesellschaftliche) Ereignisse aus, die nicht unmittelbar erfahrbar sind; andererseits wird auch das Erlebnis von Natur und Freizeit durch mediale Bildwelten beeinflusst.

seinen photorealistischen Bildern auf die durch technische Medien vermittelte Wahrnehmung hinweisen beziehungsweise diese kritisieren wollte.<sup>328</sup>

Der Rückgriff auf das mechanisch erstellte Photo versichert ihn zugleich einer größeren Distanz und Objektivität gegenüber der Anschauung von Wirklichkeit als sein subjektiv wahrnehmendes Auge. Insofern sieht Richter das „zufällige“ Photo zunächst als geeigneter an für die mimetische Wiedergabe von Wirklichkeit denn ein bewußt komponiertes Bild.<sup>329</sup> Das gleiche Motiv wird vom Betrachter unterschiedlich rezipiert, je nachdem, ob es sich um ein Photo oder um ein Gemälde handelt: Das Photo hat eine größere Glaubwürdigkeit als das Gemälde, aber das gemalte Bild erhält dann eine größere Glaubwürdigkeit gegenüber der Wirklichkeit, sofern es die „objektiven“ Qualitäten eines Photos aufweist<sup>330</sup> und im Vergleich mit diesem und mit der Natur Bestand hat – selbst ein „unrealistisches“, weil schwarzweißes Gemälde wie „Alster“ (WV 10) wird dann beispielsweise für die „realistische“ Wiedergabe einer Stadtlandschaft genommen. Die Wahrnehmung vom gemalten Landschaftsbild wird über die Wahrnehmung von Photographie an der Wahrnehmung von Natur gemessen. Für Richter sind Natur und sichtbare Wirklichkeit Synonyme, die der vergleichenden oder assoziativen Reflexion der verschiedenen Wirklichkeitsebenen als universeller Maßstab dienen.<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> Richter im Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993 (in: Text S. 248): „Früher sind die Maler ins Freie gegangen und haben gezeichnet. Wir knipsen. Das wendet sich auch gegen die Wichtignahme des Photos im Sinne von „Second-hand-world“, was für mich ganz unwichtig ist. Viele Kritiker sahen die Thematik darin, daß wir heute nur noch in einer vermittelten Welt leben und daß meine Kunst dies zeigt und auch kritisiert. Das war ja nie meine Absicht.“ Hier wird nicht ganz deutlich, ob Richter das Thematisieren oder das Kritisieren von vermittelter Wahrnehmung verneint. In den frühen sechziger Jahren, in denen Richter seine photorealistischen Bilder zu malen beginnt, befassen sich auch andere Künstler, vornehmlich der Pop Art, mit der medialen Reproduzierbarkeit von Wirklichkeit und der daraus resultierenden Wahrnehmung. Im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 136, unterstreicht Richter, es sei ihm wichtiger, daß die Photos seine Gegenwart zeigten, „das, was mich betraf“.

<sup>329</sup> Dieter Honisch zeigte auf, daß Richters Malerei nicht durch persönliche Eingebung legitimiert sei, sondern durch ihren Bezug zur Wirklichkeit – Ausst.Kat. G.R. Bozen 1996, o.S.

<sup>330</sup> Gerhard Richter im Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 68: „Es geht mit ja nicht darum, ein Photo zu imitieren, ich will ein Photo machen. [...], dann mache ich Photos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die etwas von einem Photo haben.“

<sup>331</sup> Denn, so Richter, „was anderes [als die Natur] haben wir doch gar nicht.“ Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 155.



Gleichzeitig wehrt sich Richter gegen den Vergleich von Bildern mit der Wirklichkeit<sup>332</sup> und konterkariert die Fähigkeit sowohl der Photographie als auch der (photorealistischen, figurativen) Malerei, Realität zu suggerieren, indem er mit den Mitteln der Malerei deren illusionistische Funktion der Wirklichkeitsdarstellung bricht – indem er nämlich die Motive bis zur Unkenntlichkeit aufbläht, verwischt, abstrahiert – und stattdessen die autonome Wirklichkeit des Bildes betont. Wie die Wirklichkeit immer weniger durch eigene Anschauung als vielmehr durch Vermittlung technischer Medien erlebt wird, so ist auch im Bild nicht mehr das Abgebildete, sondern die Abbildung selbst Realität;<sup>333</sup> dabei hat das gemalte Bild mehr eigene „Wirklichkeit“ als die Photographie, weil es mehr „materielle Präsenz“ hat.<sup>334</sup> Das, was der Betrachter im Vergleich mit der Wirklichkeit als figurative Darstellung von Realität zu sehen meint, erweist sich letztlich als ein abstraktes Gefüge von Farben, das erst im Geiste des Betrachters in Rückbesinnung auf seine eigenen Seherfahrungen zu einem figurativen Bild zusammengefügt wird.

Klaus Honnef<sup>335</sup> weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß – wie schon Ernst Gombrich analysierte<sup>336</sup> – der Maler zur Wiedergabe eines Gegenstandes Farben und Formen suche, aus denen sich der Gegenstand entwickelt, und dazu gesellschaftlich vermittelte Konfigurationen verwende, wie beispielsweise einen braunen Strich für einen Stamm und einen grünen Klecks für ein Blatt. Die Art und Weise der malerischen Organisation dessen, was wiedergegeben werden soll, ergibt den formalen Zusammenhang der Elemente. In einem Gemälde eine wirklichkeitsbezogene Gegenständlichkeit zu sehen, funktioniert folglich genauso wie das Landschaftssehen: Einzelne Elemente werden durch Anschauung und Geist zu einer bildlichen Einheit

---

<sup>332</sup> „Da die Bilder nicht gemacht wurden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder ungenau oder anders“, so Gerhard Richter im Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 69.

<sup>333</sup> Ehrenfried 1997, S. 11.

<sup>334</sup> Gerhard Richter im Interview mit Doris von Drathen 1992, in: Text (S. 221-229) S. 224, auf die Frage, ob das gemalte Bild näher an der Wirklichkeit sei oder am Schein: „Erst mal näher am Schein, aber es hat mehr Wirklichkeit als ein Photo, weil ein Bild selbst mehr Objektcharakter hat, weil es sichtbar mit der Hand gemalt ist, greifbar materiell hergestellt ist. Dadurch hat es eine eigene Wirklichkeit.“ Siehe auch Honnef 1997, S. 71.

<sup>335</sup> Honnef 1997, S. 61.

<sup>336</sup> Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion, Köln 1967, S. 433.

konstituiert. Insofern verhält sich die Wirklichkeit eines Bildes äquivalent zu der Wirklichkeit von Landschaft.

Eine Darstellung der Realität, wie exakt auch immer sie umgesetzt wird, ist stets eine an der Realität vorgenommene Veränderung; insofern müßte jedem Versuch, die realen Dinge malerisch darzustellen, die Bezeichnung „Realismus“ abgesprochen werden – so auch dem auf Richters Werk angewandten „Photo-Realismus“.<sup>337</sup> In der Darstellung tritt die Realität dem Betrachter nicht mehr unmittelbar, sondern in photographisch oder malerisch vermittelter Form gegenüber; zwischen Realität und Betrachter schiebt sich ein Medium, das – bewußt oder unbewußt – die Sehweise auf die Wirklichkeit in eine bestimmte Richtung lenkt.<sup>338</sup>

Richter ist skeptisch gegenüber dieser potentiellen Vorgabe von Sehweisen, so wie er sich strikt gegen die Vorgabe eines Glaubens oder einer Ideologie verwehrt;<sup>339</sup> er hegt Mißtrauen gegenüber der Subjektivität der (eigenen) unmittelbaren Sinneserfahrungen und dem „Bild von Realität“, das sich aus diesen ergibt.<sup>340</sup> Als Mittel der Objektivierung fungiert die Photographie, und der stete Wechsel der eigenen Methoden, Stile und Sujets dient ihm zur Selbstkontrolle, um dem Betrachter seiner Bilder keine indoktrinierte Sicht auf die Wirklichkeit aufzuzwingen, sondern „neutrale“, besser vielleicht: unbestimmte Angebote zu machen, auf die ein korrelativer Betrachter individuell reagieren kann.<sup>341</sup> Es handelt sich um Bilder, die jederzeit ihre allgemeine Autonomie wahren, ohne eine höhere, absolute und damit ideologische oder utopische Wirklichkeit vorspielen zu wollen. Denn

---

<sup>337</sup> Siehe hierzu Kapitel V.2.

<sup>338</sup> Paradox ist, daß sich der Blick des Betrachters um so mehr lenken läßt, je authentischer das Medium die Realität zu spiegeln vorgibt; Honnef 1997, S. 61.

<sup>339</sup> „Und ich argumentiere deshalb nicht „gesellschaftlich“, weil ich ein Bild herstellen will und keine Ideologie [...]“, Gerhard Richter im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 155; vgl. auch ibidem S. 143, und das Interview mit Peter Sager 1972, in: Text (S. 62-66) S. 64.

<sup>340</sup> Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 69. Der als Schein entlarvte Pinselstrich kann ebenso als abstrahierte Form einer Landschaft gelten, und die Umwandlung eines Bergmassivs in eine Kugel läßt sich als ironische Darlegung der Manipulierbarkeit und Relativität von Wirklichkeitserfahrung sehen. Zum „Pinselstrich“ siehe Elger 2002, S. 309, zur „Umwandlung“ ibidem S. 137.

<sup>341</sup> Richter bezeichnet in einem Brief an Benjamin H.D. Buchloh 29.9.1977 die „objektive Seite“ der Malerei als etwas „von allgemeinem Interesse“, mit dem „der andere [der Betrachter] etwas anfangen kann“ (in: Text S. 88).

Richter vermittelt darin gleichzeitig das Gefühl der Relativität einer jeden (auch der eigenen) Wirklichkeitssicht und stellt diese damit in Frage.<sup>342</sup>

Jedes mit der Kamera aufgenommene Motiv wird als Bildvorlage legitim als Teil einer komplexen Wirklichkeit, von der sich Richter auf differenzierte, sachliche Weise<sup>343</sup> ein Bild zu machen versucht: „ich will mir ein Bild machen von dem, was nun los ist. Die Malerei kann dabei helfen, und die verschiedenen Methoden gleich Bildgegenstände gleich Themen sind die verschiedenen Versuche in dieser Richtung“.<sup>344</sup> Dieser Versuch der malerischen Wirklichkeitsaneignung durch Motiv- und Stilpluralismus muß fragmentarisch bleiben, da die Realität unter keiner Perspektive erschöpfend zu erfassen ist. Die Wahrnehmung von Wirklichkeit kann immer nur ausschnitthaft sein, so wie ein Bild nur Teil einer Wirklichkeitsaneignung sein kann und wie Landschaft ausschnitthaft ist gegenüber der Ganzheit der Natur. Der Vergleich des Blickes auf die Wirklichkeit, auf die Landschaft oder auf das Bild mit dem Blick aus dem Fenster verdeutlicht den fragmentarischen Charakter aller drei Ebenen. Richters Landschaften zeigen Fragmente sichtbarer Wirklichkeit, aber nicht deren „wesenhafte Wahrheit“<sup>345</sup>, da sie alle nicht gezeigten Möglichkeiten der Wirklichkeitssicht, darunter insbesondere die Sicht auf „häßliche“, zerstörte Natur, ausschließen.

Richters Malerei formuliert die Unmöglichkeit, Wirklichkeit ganzheitlich wahrzunehmen und abzubilden<sup>346</sup>, auf dreierlei Weise: Zum einen vollzieht sich in Richters Malerei eine Parallele zu dem Gesetz der physikalischen Unschärferelation, die besagt, daß Ort und Geschwindigkeit atomarer Teilchen nicht gleichzeitig präzise bestimmt werden können; die exakte

---

<sup>342</sup> Honnef 1976, S. 32.

<sup>343</sup> Honnef 1976, S. 48; zur „Objektivität“ siehe auch Kap. III.2.2.

<sup>344</sup> Brief an Benjamin H.D. Buchloh 23.5.1977, in: Text S. 80; siehe auch Interview mit Amine Haase 1977, in: Text S. 85 und 87; sowie Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 206f.

<sup>345</sup> Die „wesenhafte Wahrheit“ erschließt sich nur über die Erfassung des Ganzen, was letztlich unmöglich bleibt; Elger 2002, S. 395.

<sup>346</sup> Denn „prinzipiell ist ja eh alles Ausschnitt“, stellt Richter im Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993 fest (in: Text S. 248). Richters Haltung erfahre Rechtfertigung durch die moderne Philosophie Maurice Merleau-Pontys: Die Welt sei unter keiner Perspektive erschöpfend zu erfassen, habe immer offene Horizonte, so Honnef 1997, S. 69.

Messung der einen Größe bedingt die Ungenauigkeit der anderen.<sup>347</sup> Auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit übertragen bedeutet dies, daß bei genauerer Betrachtung eines Teiles der Wirklichkeit – und sei es die Wirklichkeit eines Bildes – die übrigen Teile der Wirklichkeit nur unscharf wahrgenommen werden können. Hier setzt Richter bei dem Versuch der Darstellung von Realität die „Unschärfe“ seiner photorealistischen Bilder ein<sup>348</sup>, die das Unvermögen der präzisen Wirklichkeitsaneignung im Sehen und Abbilden versinnbildlicht.

Zum anderen bläht Richter etliche seiner Landschaftsmotive, insbesondere die Panoramabilder, die Parks, Wolken und Seestücke, auf extreme Formate auf, die nur im distanzierten Überblick als figurative Motive wahrgenommen werden können, während die nähere Betrachtung nicht zu einer erhöhten Eindeutigkeit des Details führt, sondern zur verstärkten Abstraktion – auch hier entpuppt sich die Wahrnehmung im Versuch der genaueren Untersuchung als zunehmend uneindeutig gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit.<sup>349</sup> Zugleich impliziert dieses Verfahren die Ablehnung einer analytischen Erschließung der Gemälde und ihrer Motive.

Schließlich stellt Richter seine figurativen und abstrakten Bilder als gleichwertige Fragmente seiner malerischen Wirklichkeitsaneignung vor. Innerhalb seiner Bilder lotet er das Verhältnis von Gegenständlichkeit und Abstraktion aus; je nachdem, in welchem räumlichen Verhältnis der Betrachter zum Bild steht und je nachdem, ob dieser die illusionistische Scheinhaftigkeit des Bildes oder dessen malerischen Eigenwert realisiert, läßt sich der Bildinhalt als abstrakt oder als figurativ bezeichnen (beispielsweise bei den Parkstücken oder den großen Strichen). Eindeutig bleibt lediglich die Realität des Bildes, während seine Rezeption einem steten Wechsel unterworfen ist; ebenso ambivalent erscheint der Bezug der Bilder zur äußeren sichtbaren Welt.<sup>350</sup> Bild“paare“ wie die „Große Teyde-

---

<sup>347</sup> Elger 2002, S. 309; die Unschärferelation wurde 1927 von Werner Heisenberg aufgestellt.

<sup>348</sup> Zur Unschärfe siehe Richter im Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 69.

<sup>349</sup> Das bestätigt Richters Sicht, daß Bilder nicht mit der Wirklichkeit verglichen werden sollen.

<sup>350</sup> Honnef 1976, S. 48.

Landschaft (mit zwei Figuren)“ und der „Ausschnitt (grau-lila)“<sup>351</sup> machen die Nähe der Wirklichkeitsaneignung am abstrakten und am figurativen Gemälde deutlich; sie entsprechen dem gleichen konzeptuellen Hinweis auf die eigene Wirklichkeit des Bildes gegenüber der Abgleichung mit der sichtbaren Wirklichkeit. Das inhaltsleere, auf die malerische Geste reduzierte abstrakte Bild läßt den Betrachter nach Vergleichen mit der realen Seherfahrung suchen, während das an einem realen Gegenstand entwickelte Teyde-Bild dergestalt durch Unschärfe abstrahiert ist, daß sich auch darin nur im Abgleichen mit der Wirklichkeit ein realitätsbezogenes Assoziationspotential des Bildes entfaltet.<sup>352</sup>

Darüberhinaus zeigt Richter, indem er in Bezug auf seine Wirklichkeitssicht seine Abstrakten und seine Landschaftsbilder als Komplementär zueinander erklärt, daß (seine) Wahrnehmung von Wirklichkeit auf unterschiedlichen, gleichberechtigten Ebenen funktioniert. Beide Ebenen erweisen sich als geistige Konstrukte und fungieren als Hilfsmittel bei dem Versuch der Wirklichkeitsaneignung; beide Möglichkeiten begreift Richter als Modelle von (der) Wirklichkeit. Das Malen von Bildern versteht er als eine unentwegt versuchte Annäherung an die Wirklichkeit in dem Bewußtsein, allenfalls Analogien, strukturelle Entsprechungen zur Wirklichkeit hervorbringen zu können, die ihren Realitätswert zunächst in sich selber tragen. Mit dem Nebeneinander von photorealistischen und abstrakten Bildern unterschiedlicher malerischer Methoden entzieht sich Richter einem bestimmten Stil, der eine Fixierung auf eine eng umrissene Wirklichkeitssicht bedeutet, und eröffnet dagegen die potentielle Vielfalt der Wirklichkeitsaneignung.<sup>353</sup>

Die Wahrnehmung von Wirklichkeit bleibt nicht nur notwendigerweise fragmentarisch, sie ist individuell verschieden und kann, je nach Ort, Zeit oder „Befindlichkeit“ des wahrnehmenden Subjektes und des betrachteten

---

<sup>351</sup> „Große Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)“ (WV 284), 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm; „Ausschnitt (grau-lila)“ (WV 274), 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, gemalt nach einem überdimensional aufgeblähten winzigen Ausschnitt aus der Palette des Malers; der „Ausschnitt“ und die „Teyde-Landschaft“ sind nicht als „Bildpaar“ gearbeitet – der Zusammenhang stellt sich erst in der Rezeption ein.

<sup>352</sup> Vgl. Elger 2002, S. 229.

<sup>353</sup> Honnef 1997, S. 67-69.

Objekts, stark voneinander differieren.<sup>354</sup> Punktuell erfolgt eine stark emotionalisierende Wahrnehmung von Wirklichkeit bei Ausnahmen sensationeller Ereignisse, die schnell wieder verblassen oder in der Erinnerung verfälscht werden. Der Alltag dagegen ist eher geprägt von Unspektakulärem, wobei man das Häßliche zu verdrängen geneigt ist. Aus diesen Fragmenten setzt sich ein individuelles Bewußtsein von Wirklichkeit zusammen. Dennoch scheint es eine Schnittmenge zu geben, in der sich die Erfahrungswerte der Betrachter decken.

Das breite Spektrum landschaftlicher Motive in Richters Bildern tangiert – wie seine photorealistischen Gemälde insgesamt – allgemeine Erfahrungsbereiche des Betrachters, in dem sich „erhabene Landschaftstimmungen“ (zum Beispiel der Davos-Bilder) ebenso manifestieren wie „durchschnittliche“ Naturausschnitte (beispielsweise von „Staubach“, „Troisdorf“ oder „Buschdorf“). Die alltäglich erscheinenden Motive, für die Richter auf Zeitungs- und Amateurphotographien zurückgreift (seine eigenen eingeschlossen), sind nicht wirklich alltäglich: Ihnen fehlt das, was den normalen Tagesablauf der Menschen beherrscht.<sup>355</sup> Die fast ausschließlich menschenleeren Landschaften suggerieren, man könne sie überall finden, dabei entbehren sie das gesamte Spektrum häßlicher, verbauter, zerstörter Landschaften, die gleichermaßen zu den Erfahrungswerten des modernen Menschen zählen.

Richter nutzt den Bereich der „Wirklichkeitsdarstellung“, der von der Photographie nicht abgedeckt wird, für seine Malerei<sup>356</sup>: Durch die malerische Umsetzung, bei der Richter das Motiv zum Teil bis zur Unlesbarkeit aufbläht oder verwischt, wird der Gegenstand des Photos seiner Eindeutigkeit enthoben, Raum und Zeit werden aufgehoben, der Bildgegenstand beziehungsweise das Bild an sich über seine Zeit hinaus gültig. Aus der momenthaften, gegenwärtigen Photographie, die ein orts- und zeitbezogener Einzelbeleg war, wird im gemalten Bild ein allgemeiner Tatbestand, unabhängig, ob es sich um ein „Historien-“, „Genre-“ oder

---

<sup>354</sup> Das Objekt der Betrachtung weist selbst keine „Befindlichkeit“ auf, höchstens Stimmungshaftigkeit, in der der Betrachter seine Befindlichkeit gespiegelt sieht.

<sup>355</sup> Honnef 1997, S. 122.

<sup>356</sup> Birgit Pelzer, Es gibt kein Da. Gerhard Richter im Carré d'Art in Nîmes, in: Gerhard Richter 100 Bilder, Ausst.Kat. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes 1996, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Osterfeldern-Ruit 1996, (S. 133-154) S. 144.

„Landschaftsbild“ handelt. Daß die Photographie als Bildvorlage durchscheint, ist ein typisches Paradoxon der Richterschen Kunst zwischen Rückbezug auf die örtlich und zeitlich definierte (photographische) Wirklichkeit und überzeitlicher und ortloser autonomer Malerei.

### III.2.6. Motiv und Inhalt

Das Gesamtwerk von Gerhard Richter weist ein weites Spektrum von Motiven auf, die alle Bereiche traditioneller kunsthistorischer Genres berühren – Portraits und Aktbilder, Familien- und Freundschaftsbildnisse, Stilleben, Vanitas- und Andachtsgemälde, Historienbilder, Städteansichten und Landschaften, sowie freie und konstruierte Abstrakte<sup>357</sup> – und zugleich die historische Dimension der motivischen Bezüge hinterfragen, brechen und aktualisieren. Durch stilistische Mittel (das Malen nach photographischen Vorlagen,<sup>358</sup> Korrektur derselben durch Zentrieren oder Weglassen von Details, Verwischung und Unschärfe, Farbigkeit und Dimension der Bilder) werden die Motive dem historischen Vergleich mit traditioneller Malerei entzogen.<sup>359</sup> Das Spektrum der figurativen Arbeiten nach Photovorlagen reicht von Sensationsbildern („Tourist“, „Acht Lernschwwestern“) bis hin zu völlig banalen Motiven des Alltagslebens („Faltbarer Trockner“, „Klorolle“). So sehr das Motiv auch kunstgeschichtliche Formen oder Themen aufgreift und alludiert,<sup>360</sup> tut es dies in distanzierter, unemotionaler Weise. Zugleich wird der „zufällig“ ausgewählte Bildgegenstand zu exemplarischer Bedeutung erhoben; Motive des aktuellen Tagesgeschehens werden aus ihrer photographischen Historizität in die Gegenwart der gemalten Bilderwelt

---

<sup>357</sup> Dazu seien hier auch die schwer einzuordnenden Farbtafeln, die Monochromen und die Spiegelbilder gezählt.

<sup>358</sup> Selbst die nonfigurativen Arbeiten wie die Farbtafeln, Ausschnitte oder weichen Abstrakten gehen auf photographische Vorlagen zurück.

<sup>359</sup> Dies ist notwendigerweise stark verkürzt formuliert; im Bezug auf den historischen Vergleich sei auf Kap. IV. verwiesen.

<sup>360</sup> „Ema“ bezogen auf Duchamp; die „Eisbilder“ auf C.D.Friedrich; die „Acht Lernschwwestern“ auf Warhol; der „Oktoberzyklus“ auf Goya und Manet, um nur einzelne Beispiele zu nennen; die Vergleiche drängen sich zum Teil auf, erscheinen legitim, erweisen sich letztlich jedoch als trügerisch.

transponiert und dort im kollektiven Gedächtnis verankert, während die Photographien überwiegend in Vergessenheit geraten.<sup>361</sup>

Die Motivvielfalt wurde analog zu Richters Stilpluralismus lange als „Inhaltslosigkeit“ und „Absichtslosigkeit“ bezeichnet, die Wahl der Sujets als zufällig; in der frühen Rezeption von Richters Werk wurden kaum motivische Zusammenhänge gesehen, und wenn, dann wurden diese auf die mediale Vermitteltheit der Sicht auf die Realität bezogen und die Summe der Motive auf die Universalität der kunstgeschichtlichen Tradition.<sup>362</sup>

Daß der scheinbar fehlende Konsens als Beliebigkeit gewertet wurde, war Richter zunächst offenbar recht; das gab ihm die Möglichkeit, sich dem „Bekenntnis zum Sujet“<sup>363</sup> zu entziehen und so zu tun, als habe es tatsächlich keine Bedeutung.<sup>364</sup> Gleichzeitig verwies Richter bereits 1966 darauf, daß ihm an den Motiven seiner Bilder etwas liege und was ihn daran fasziniere,<sup>365</sup> und er suchte diese Ambivalenz des Dargestellten in der Ambivalenz seiner Malerei widerzuspiegeln. Richter betonte schließlich, daß er sehr wohl wisse, was er wolle<sup>366</sup>, und seine Motive nie beliebig oder

---

<sup>361</sup> Siehe hierzu Honnef 1976, S. 28ff., und Elger 2002, S. 117. „Unvergeßliche“ historische Photomotive (wie Robert Capas „Loyalistischer Soldat im Moment seines Todes“ (1936) oder Nick Uts Bild von dem Mädchen „Kim Phuc“ (1972) als Opfer eines Napalmangriffs im Vietnamkrieg) sucht man unter Richters Motiven vergeblich. Das Kennedy-Attentat beispielsweise erinnert Richter nicht, indem er Sensationsphotos des Erschossenen zur Vorlage wählt, sondern ein „banales“ Photo der Witwe, die in ihrer privaten Trauer für unzählige und namenlose Hinterbliebene stehen könnte; in der malerischen Umsetzung und dem trivialen Titel „Frau mit Schirm“ weist kaum etwas auf die private und politische Tragödie hin. Erst das Hintergrundwissen um den Kontext der Bildherkunft öffnet dem Betrachter die Dimensionen des Bildes – ähnlich der Komplexität mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gemälde.

<sup>362</sup> Honnef 1997, S. 12-17.

<sup>363</sup> Notizen 1986, in: Text S. 121.

<sup>364</sup> Notizen 1964, in: Text S. 19. Die Herkunft der Vorlagen sei Richter weniger wichtig gewesen (siehe Elger 2002, S. 66 und S. 167), wenngleich bei den Landschaften auffällt, daß die Vorlagen sehr bald aus eigener Hand entstehen. „Vielleicht war es gut so, wenn es so aussah, als wäre alles zufällig und beliebig gewesen.“ Richter im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 133.

<sup>365</sup> „Der Gegenstand ist mir so wichtig, daß ich sehr viel Mühe bei der Auswahl des Sujets aufwende, so wichtig, daß ich ihn male. Mich fasziniert das Menschliche, Zeitbedingte, Reale, Logische an dem Geschehen, das gleichzeitig so unreal, unverständlich und zeitlos ist. Und ich möchte es so darstellen, daß diese Gegensätzlichkeit erhalten bleibt.“ Gerhard Richter im Interview mit Dieter Hülsmanns und Fridolin Reske 1966, in: Text S. 53.

<sup>366</sup> Notizen 1986, in: Text S. 121: „Aber es ist auch nicht wahr, daß ich nichts Bestimmtes wollte [...] Ich suche also etwas ganz Bestimmtes; ich kann daraus schließen, daß ich weiß, was ich will.“



inhaltlos seien,<sup>367</sup> sondern einer Befindlichkeit folgten, die preiszugeben Richter sich lange sträubte.<sup>368</sup>

In der jüngsten biographischen Publikation über Gerhard Richter legt Dietmar Elger die private Motivation bei der Wahl der Sujets offen.<sup>369</sup> Die familiären Motive von „Onkel Rudi“, „Tante Marianne“ oder dem Vater „Horst mit Hund“ verweisen auf tragische Schicksale hinter einer oberflächlich heiteren Fassade, die Gerhard Richter persönlich betreffen, die er aber gleichermaßen mit Tausenden anderer Menschen teilt.<sup>370</sup> Die Verarbeitung der eigenen Vergangenheit im Nazideutschland und in der DDR und die Sehnsuchtsbewältigung nach einer intakten bürgerlichen Familie und dem eigenen Heim als harmonischem Rahmen dafür, wie sie in seinen Bildern erfolgt, wird durch den kunsthistorischen und medialen Kontext zugleich auf eine allgemeine, öffentliche Ebene gehoben. Bilder nach Zeitungsvorlagen wie die scheinbare Familienidylle am Strand (die Flucht der „Terese Andeszka“ aus der DDR) oder (die ermordete Prostituierte) „Helga Matura mit Verlobtem“ ergänzen die privaten Bilder auf „objektiv“ medialer Ebene, und aus subjektivem Bildrepertoire stammende Arbeiten wie „Ema“, „Betty“ oder „Lesende“ greifen kunsthistorische Vorbilder auf,<sup>371</sup> um die private Bedingtheit der Motive zu relativieren.

---

<sup>367</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986 in: Text S. 133: „beliebig waren die Motive nie, dazu habe ich mir viel zu viel Mühe geben müssen, um überhaupt ein Photo zu finden, das ich benutzen konnte“. Die Kriterien waren „Ganz bestimmt inhaltliche – die ich früher vielleicht verleugnet habe, indem ich behauptete, mit Inhalt habe das gar nichts zu tun, weil es eben nur darum ginge, ein Photo abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren.“ Ibid. S. 144: „Wieso sollten meine Bilder inhaltlos sein“.

<sup>368</sup> Nach den Erfahrungen mit und dem Scheitern an dem Informel war Richter die Subjektivität der Motive unangenehm, so Elger 2002, S. 161.

<sup>369</sup> Elger 2002, S. 72. Siehe bereits das Interview mit Roald Nasgaard, in: Gerhard Richter. Paintings. Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Chicago u.a. 1988, hg. v. Roald Nasgaard, London 1988, (S. 32-111) S. 106.

<sup>370</sup> „Onkel Rudi“ und „Tante Marianne“ als Fallbeispiele kontrapunktischer, aber exemplarischer Schicksale in der Zeit des Nationalsozialismus: Der eine als Soldat in der Ambivalenz von Stolz und Angst, ideologischem Patriotismus und Schicksalsergebenheit, Heldentum und Tod, und bar all dieser Assoziationen freundlich in die Kamera lächelnd wie der unbescholtene Onkel; die andere zusammen mit dem Künstler selbst im unschuldigen Kindesalter ohne Hinweis auf das grausame Schicksal der Euthanasie dargestellt. Zu den privaten und zugleich kollektiven Erfahrungen gehören neben der „Klorolle“ oder dem „Wäscheständer“ auch heimatliche Landschaften wie die Gegend um Köln, Düsseldorf oder Dresden.

<sup>371</sup> Beispielsweise Marcel Duchamp („Nu descendant un escalier“, 1912) oder Jan Vermeer („Briefleserin in Blau“, um 1663-64, „Briefleserin am offenen Fenster“, um 1657).

Innerhalb des Gesamtwerkes decken auch die Landschaftsbilder viele motivische Bereiche der malerischen Tradition ab – Richter malt Panoramen, Ausschnitte, Gebirge, Hügellandschaften, Ebenen, Felder, Wiesen, Parks, Wolken- und Seestücke; zugleich stellt er sich damit der aktuellen Diskussion über Malerei.<sup>372</sup> So, wie sich die anderen Motive seines Œuvres aus dem kunsthistorischen, medienspezifischen oder werkimmanenten Kontext erklären lassen, so sind auch die Landschaftsbilder aus diesen Bezugfeldern zu erklären.

Kunsthistorisch betrachtet, entsteht beispielsweise die Serie der schwarz-weißen Städte- und Gebirgsansichten in der Auseinandersetzung mit expressiver gestischer und monochromer Malerei<sup>373</sup> – inwieweit auch Vorbilder der klassischen Moderne wie der Impressionismus Einfluß übten, läßt sich nicht definitiv klären.<sup>374</sup> Entscheidender als dieser mittelbare Einfluß scheint jedoch der unmittelbar zeitgeschichtliche zu sein<sup>375</sup> – während die als romantisierend bezeichneten Landschaften die Frage nach der Malbarkeit von Bildern, wie Caspar David Friedrich sie schuf, thematisieren.<sup>376</sup>

Medienspezifisch ist die Wahl der Landschaftsmotive insofern, als sie zunächst durch den Kontext der photorealistischen Bilder nach Zeitungsvorlagen bedingt ist, wo die Landschaften ein Genre unter vielen ausmachen. Wie die Bilder von banalen Gegenständen oder sensationellen Ereignissen die Wahrnehmung der alltäglichen oder politischen Wirklichkeit über die Vermittlung von Photographie und Medien hinterfragen, beleuchten die der über Photovorlagen vermittelten Landschaften gleichermaßen die Wahrnehmung der Umwelt in einem vergleichbar breiten Spektrum, von stimmungshaften Gebirgslandschaften im Nebel bis zu unscheinbaren „Hinterhofecken“.<sup>377</sup>

Werkimmanent lassen sich die Landschaftsmotive, wie oben dargelegt, ohne Ausnahme mit den methodischen und grundlegenden Aspekten der angrenzenden „Werkgruppen“ und des Gesamtwerks verknüpfen: mit den photorealistischen Bildern, insofern die Landschaften alle nach photographischen Vorlagen entstanden, und mit den Abstrakten, da Richter

---

<sup>372</sup> Siehe Kapitel V.2.

<sup>373</sup> Elger 2002, S. 203.

<sup>374</sup> Vgl. Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 48 und siehe unten Kapitel IV.2.

<sup>375</sup> Siehe Kap. V.

<sup>376</sup> Siehe hier unten und Kap. IV.

<sup>377</sup> „Davos“, „Venedig“, „Domecke“, „Haus“; siehe hier weiter unten.

sie als deren Analogie betrachtet; die schwarz-weißen Städte- und Gebirge u.a. mit den Monochromen; die Parkstücke mit den Vermalungen, und die vermalten Landschaften als Bindeglied zwischen den photorealistischen und den abstrakten Bildern.

Der eigentliche Auslöser für Richters Entscheidung, überhaupt Landschaftsmotive zu malen, ist nicht eindeutig auszumachen.<sup>378</sup> Es ist das Photo, das ihm die Möglichkeit gibt, sich nicht nur allen anderen figurativen Bildbereichen, sondern auch der traditionellen Landschaft zu nähern, insofern es nach seiner Sicht für die Landschaft die gleichen Kriterien der Objektivität erfüllt wie für die übrigen Motive. Dennoch erweist sich der Rückgriff auf eigene Photovorlagen, nach denen die meisten Landschaftsbilder entstehen, als schwierig: „Ich sehe unzählige Landschaften, photographiere kaum eine von 100.000, male kaum eine von 100 photographierten.“<sup>379</sup> Richter wird bei der Wahl seiner Motive durch eine „Befindlichkeit“ gesteuert, die Elger als eine „private Attitüde“ aufdeckt.<sup>380</sup> Folglich greift Richter nur Motive auf, die seine eigene, persönliche Erfahrung tangieren,<sup>381</sup> seiner momentanen inhaltlichen Auseinandersetzung mit bestimmten Themen oder Problemen entsprechen<sup>382</sup> oder mit einem bestimmten Gemütszustand korrespondieren<sup>383</sup>. Allerdings darf man davon ausgehen, dass dies auf alle ernstzunehmenden Künstler zutrifft.

Zu den ersten Landschaftsmotiven („Sphinx, Pyramiden etc.“) äußerte Richter sich in einer skizzenhaften Werkübersicht von 1968, die erstmals

---

<sup>378</sup> Elger (2002, S. 211, 213ff.) nennt als Grund den „Rückzug“ von der avantgardistischen Kunstszene „in die private Idylle“ (siehe hierzu Kapitel V); und auch Storr (in: Ausst.Kat. G.R. New York 2002, S. 64) bezeichnet das Malen der ersten Landschaften (vermutlich der Korsika-Bilder, da dies die ersten Landschaften nach eigenen Urlaubsphotos sind) als privates „Vergnügen“.

<sup>379</sup> Richter, Notizen 1986, in: Text S. 121. Und im Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 256: „Eigentlich müßte ich es wissen, daß es mir fast nie gelang, ein Photo für ein Bild zu machen.“

<sup>380</sup> Elger S. 72, 214, 288. Richter im Interview mit Jonas Storsve 1991, in: Text S. 216: „Aber Landschaften malen Sie immer noch?“ – „Auch nicht mehr.“

<sup>381</sup> Z.B. der Wäschetrockner, „das war ja mein Wäschetrockner“, so Richter im Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Text S. 200.

<sup>382</sup> Z.B. die Bilder von Familien, die Richter selbst kannte oder die ihn an bekannte Familien und Schicksale erinnerten (ibid.)

<sup>383</sup> Z.B. der „Hirsch“, den Richter selbst als Jugendlicher im Wald photographiert hatte (ibid. S. 201).

Aufschluß über seine Motivwahl lieferte. Darin beschreibt er die nach Zeitungsausschnitten gemalten Landschaften als „anonym, prospekthaft, nicht individuell erfahren“.<sup>384</sup>

Die schwarz-weißen Städteansichten entwickelten sich ursprünglich aus einem Auftrag für ein photorealistisches Bild<sup>385</sup>, tarnen jedoch gleichermaßen die privaten Erinnerungen an das im Krieg zerstörte Dresden.<sup>386</sup> Die Vorlagen zu den Korsika-Bildern entstanden 1968 im ersten Urlaub, den Richter sich leisten konnte,<sup>387</sup> und geben noch am ehesten ein Klischeebild wieder, das Urlaubssehnsucht suggeriert. Die Eisbilder und die Seestücke nach Photographien von seiner Grönlandreise spiegeln unter anderem Richters melancholische Stimmung in einer Phase der privaten Krise – die Reise nach Grönland bezeichnet Richter als „Alibi“ für die Suche nach „Sinnbilder[n] für seine persönliche gescheiterte Hoffnung“ auf ein bürgerliches Familienglück<sup>388</sup> – und auch die Davosbilder sind in ähnlicher Situation entstanden.<sup>389</sup> Wenn man dem Biographismus Elgers folgen will, scheint die „Befindlichkeit“, von der Richter als Voraussetzung für die Entstehung seiner Bilder sprach,<sup>390</sup> die Korrespondenz seiner eigenen Stimmung mit dem Potential der photographischen Vorlage zu betreffen, die einerseits der Trauer und dem Schmerz gegenüber der eigenen Situation entspricht – dann bleiben die Farbwerte entsprechend gedämpfter – oder einer optimistischen Stimmung – dann entstehen hellere Bilder, nie aber von solcher Leuchtkraft wie bei manchen Abstrakten. Tatsache ist, daß ein Künstler sich von solcherlei Befindlichkeiten nicht gänzlich freimachen kann, daß sie aber nicht interpretatorische Grundlage seiner Werke sein kann, sofern diese nicht primär der Selbsttherapie dienen wollen; es bleibt unbestritten, daß Richters Gemälde weit über diesen Ansatz hinausweisen.

---

<sup>384</sup> Gerhard Richter, Arbeitsübersicht [zu den Arbeiten von 1962 bis 1967], in: 14 x 14 Baden-Baden 1968, o.S.; die frühen Landschaften decken damit ein anderes motivisches Spektrum ab als beispielsweise die, so Gerhard Richter, „bürgerlich intimen“ Familienbilder oder die „distanzierten“ Portraits; siehe Elger 2002, S. 162f.

<sup>385</sup> Siehe oben Kapitel III.1.2.

<sup>386</sup> Gerhard Richter, Ausst.Kat. Tate Gallery London 1991, Cambridgeshire 1991, S. 126, und Elger 2002, S. 203. Da Dresden als Motiv in dieser Werkgruppe nicht identifizierbar ist, läßt sich dieser private Anlaß für die schwarz-weißen Städtebilder nur bedingt assoziieren.

<sup>387</sup> Elger 2002, S. 211.

<sup>388</sup> Ibid., S. 254.

<sup>389</sup> Ibid., S. 257.

<sup>390</sup> Vergleichbar den Vanitas-Bildern von Schädeln und Kerzen, die Richter ebenfalls in besonderer Befindlichkeit malt, als er sich mit Thema Tod und eigener Vergänglichkeit auseinandersetzt (ibid., S. 326, 338).

Daß jedoch eine Entsprechung von Bildstimmung und Betrachterstimmung dem Landschaftsmotiv immanent sein muß, wie oben dargelegt, trifft auch auf Richter zu, wenn dieser bei der Auswahl von Bildvorlagen zum Betrachter seiner eigenen Photos wird. Das Potential, durch die malerische Qualität und das Sujet Stimmung zu erzeugen, haben alle seine Landschaften, auch wenn sie im Rückgriff auf die Photovorlage objektiviert sind und distanziert und unemotional bleiben.<sup>391</sup>

Betrachtet man die Landschaften im Vergleich zu den schwarz-weißen Photobildern und deren Spektrum vom „sensationellen“ bis zum „banalen“ Motiv, so ist festzustellen, daß auch das Landschaftssujet über diese Bandbreite verfügt: Richter berücksichtigt „berühmte“ Orte wie Davos oder Venedig<sup>392</sup> ebenso wie unspektakuläre Gegenden „bei Hubbelrath“ oder „Troisdorf“ – die einen Ziel seiner privaten Reisen, die anderen aus dem unmittelbaren Umfeld seines Lebensraumes, folglich gleichermaßen persönlich motiviert.<sup>393</sup>

Beide Extreme, die berühmte Landschaft und die banale, bleiben ambivalent: Richter greift bei Orten von historischer und touristischer Bedeutung wie Mailand, Venedig oder Davos nicht typische Darstellungsmodi und Klischeebilder der zentralen Sehenswürdigkeiten auf, sondern beschränkt sich auf Randzonen,<sup>394</sup> die frei sind von kulturgeschichtlicher Überfrachtung und nahezu beliebig und ortlos wirken. Bei durchschnittlichen Gegenden wie Buschdorf, Chinon oder dem Parkstück dagegen ästhetisiert er die Landschaftsausschnitte, indem er die Details egalisiert und glättet.<sup>395</sup> Analog zu den übrigen figurativen Motiven, wo

<sup>391</sup> Zu Stimmung und Sehnsucht siehe auch Kapitel IV.

<sup>392</sup> Bilder von der „Sphinx“ oder „Ägypten“ reihen sich in die (private wie kollektive) Urlaubs- und Sehnsuchthematik ein und spiegeln zugleich die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung durch reproduzierbare Medien.

<sup>393</sup> Während einer privaten Krise suchte Richter verschiedene Orte in der näheren Umgebung auf, wo verschiedene Motive entstanden, die er später in Landschaftsgemälde umsetzte, so Elger 2002, S. 339.

<sup>394</sup> Honnef 1997, S. 16: Alpen und Seelandschaften, gewöhnlich Orte der Sehnsucht, werden nicht schön und romantisch, sondern in erschreckender Häßlichkeit oder so übertriebener Schönheit dargestellt, daß sie wieder penetrant wirken. Von Florenz, das 1999 Ziel einer Reise Richters und Anlaß für eine Serie von Bildern wurde, zeigt Richter zwar die markanten Sehenswürdigkeiten, vermalt diese aber so abstrakt, daß das Motiv dahinter zum Teil kaum noch zu identifizieren ist. Siehe Gerhard Richter. Firenze 2001.

<sup>395</sup> Vgl. das „Parkstück“ (WV 311) mit der Vorlage im Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 155, auf der links im Hintergrund eine Kuh und der Schemen eines Hauses zu sehen

Spektakuläres verschleiert und Banales ästhetisiert wird, entzaubert Richter landschaftliche Mythen und macht durchschnittliche Landschaften zu Stimmungsträgern. So werden nicht nur die Bildteile gleichwertig, sondern auch die Bildmotive – einerseits innerhalb des Landschaftsgenres, andererseits innerhalb seines vielschichtigen Gesamtwerkes.

Richters Landschaftsbilder stellen unabhängig von den jeweiligen malerischen Mitteln „schöne“ Motive dar<sup>396</sup>; sie zeigen keine Industrien, keine Verstädterung oder Zersiedelung und keine sonstigen Zerstörungen der Landschaft und Natur durch den Menschen, wenngleich Richter vereinzelte Hinweise auf menschliche Existenz (wie Straßenschilder, Autobahnen oder Gebäude) nicht vollständig tilgt. Richter malt Kulturlandschaften von der ägyptischen Sphinx und Venedig über Parkgelände bis zu Wiesen mit Apfelbäumen;<sup>397</sup> in ihrer malerischen Glätte erscheinen selbst die Meeresoberflächen bei den Seestücken domestiziert und die in dunstige Nebelschwaden gehüllten Gebirge ästhetisiert.<sup>398</sup> Richter malt keine „unzivilisierte“, wilde oder furchteinflößende Natur, keine Schrecken von Naturgewalten und kein unberührtes oder unberührbares Land – andererseits bleiben seine Landschaftsbilder frei von momentanem, zeitgebundenem menschlichen Handeln, frei von der Anwesenheit des Menschen selbst, was den Bildern eine idyllisierte Erscheinung gibt, die ein

---

sind; oder „Chinon“ und die Vorlage im Atlas, *ibid.*, Tafel 451, wo am Horizont das Schemen eines Atomkraftwerkes zu sehen sei, so Arnim Zweite, Gerhard Richters „Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen“, in: Gerhard Richter, Atlas, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Museum Ludwig Köln 1989/90, hg. v. Fred Jahn, München 1989, (S. 7-20) S. 16; dem folgt Kasper 2003, S. 130 Anm. 42. In der Reproduktion der Photovorlagen im Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 451, ist das Kraftwerk allerdings nicht auszumachen – eine Überprüfung am Original war mir leider nicht mehr möglich. Nichtsdestotrotz zeigt sich hierin, daß sich die vordergründig „schönen“ oder „banalen“ Gemälde Richters erst mit der Kenntnis um die Herkunft der Vorlagen in der Komplexität ihrer Bezüge erschließen. Interessant in dem Zusammenhang der Übertragung der Photos in Gemälde ist die Tatsache, daß Richter die zur Umsetzung vorgesehenen Photos im „Atlas“ mit Skizzen und kurzen Anmerkungen versieht, in denen er die „Korrekturen“ vorgibt (siehe Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 452).

<sup>396</sup> Das bescheinigt Richter seinen Landschaften mit der Antwort: „Ich hatte Lust, etwas Schönes zu malen“ auf die Frage, warum er sich diesem Motiv zuwende (a.a.O.).

<sup>397</sup> Dem Randbereich der Landschaftsausschnitte lassen sich auch Motive wie „Domecke“ (WV 629-1 und 656-1), „Dorf“ (WV 663-4) oder „besetztes Haus“ (WV 695-3) zuordnen, in denen die Architektur mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt.

<sup>398</sup> Eine Ausnahme stellen die in schwarz-weiße Farbflächen zerlegten Städte- und Gebirgsansichten dar, in denen Richter die malerische Methode bald mehr zu interessieren scheint als das Motiv.

größeres Sehnsuchtpotential birgt, als es eine von Menschenmassen belebte Landschaft täte.

Wie bei den schwarz-weißen photorealistischen Bildern<sup>399</sup> erscheint auch in den Landschaften eine vordergründig schöne Welt, die eine dem Menschen (spätestens seit der Romantik) potentiell immanente Sehnsucht nach einer im Landschaftsbild versinnbildlichten heilen Welt erfüllen zu können vorgibt.<sup>400</sup> Dieser Sehnsucht scheint Richter selbst zu folgen, wenn er, wie Elger mehrfach schildert, in Zeiten emotionaler Unsicherheit den Gang in die Landschaft sucht und seine Landschaftsmotive besonders in Situationen des Selbstzweifels und der Beziehungskrisen entstanden – sowohl als Photo als auch als Gemälde. Mehrfach hat Richter den Begriff der Sehnsucht im Zusammenhang mit seinen Landschaften angesprochen; so nannte er Sehnsucht als den Anlaß seiner Reise nach Grönland<sup>401</sup> und erklärte, die Landschaften spiegelten seine Sehnsucht<sup>402</sup>.

Dennoch schafft Richter keine landschaftlichen Idyllen oder utopischen Visionen, in denen sich seine und des Betrachters Sehnsüchte erfüllen könnten. Dies entspräche nicht seiner anti-ideologischen Haltung, die aufgrund der eigenen Erfahrungen mit konträren Ideologien und deren Scheitern jeder politischen oder gesellschaftlichen Utopie gegenüber skeptisch bleibt. Wenngleich sie durch ihre vordergründige Ästhetik Sehnsüchte zu wecken vermögen, erweisen sich Richters Landschaften auf den zweiten Blick durchaus als „Kuckuckseier“<sup>403</sup>, weil sie diese – ebenso wie die Landschaft selbst – nicht erfüllen, weil sie vorgeben beziehungsweise „als etwas genommen werden, was sie gar nicht sind“<sup>404</sup>: Die Natur als Ausgangspunkt für Landschaft ist unemotional und „blöde“, geradezu „unmenschlich“, wie Richter kommentiert<sup>405</sup>; jede Konstitution von

---

<sup>399</sup> Vgl. hierzu die oben erwähnten Bilder „Helga Matura“ oder „Terese Andeszka“.

<sup>400</sup> Grüterich in: Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975/76 (S. 16-96), S. 60.

<sup>401</sup> Elger 2002, S. 254.

<sup>402</sup> Notizen 1981, in: Text S. 89/91: „Wenn die ‚Abstrakten Bilder‘ meine Realität zeigen, dann zeigen die Landschaften oder Stilleben meine Sehnsucht.“

<sup>403</sup> Gerhard Richter im Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 153; siehe Kapitel IV.2.2. und VI.

<sup>404</sup> Text S. 153. Auch wenn im Umgang mit Richters Äußerungen zu seinem eigenen Werk als Künftleraussage Vorsicht geboten ist, liegt in dieser Aussage ein wichtiger Hinweis auf die Interpretation der Landschaftsgemälde, die zu dieser Zeit noch überwiegend als „romantisch“ bezeichnet wurden – eine Rezeption, die, wie unten zu zeigen sein wird, „nur“ den oberflächlichen Schein der „schönen“ Landschaften berücksichtigt.

<sup>405</sup> Notizen 1986, 18.2.86, in: Text S. 115; siehe Kapitel II.3.

gefühlsmäßiger Entsprechung entsteht durch ihre subjektive Anschauung seitens des Betrachters. Ebenso unemotional bleiben Richters Gemälde,<sup>406</sup> die erst durch die Reflexion und Befindlichkeit des korrelativen Betrachters ihr Assoziationspotential entfalten. Indem Richter sie in Schwarz-Weiß, düster oder kühl, verwischt oder vermalt gestaltet, unterwandern sie den ersten „schönen“ Eindruck: Die gebrochene Chromatik bricht jede Illusion von Idylle und die „Banalität“ selbst berühmter Orte verhindert eine emotionale Aufladung der Motive.

In der Summe von banalen und zugleich stimmungshaften, von ästhetischen und zugleich nüchternen Motiven zeugen die Landschaftsbilder Richters (im Sinne der Amateurphotographie) von einem Ist-Zustand in der Schwebelage zwischen dokumentarischem Zustandsbericht und ästhetisierter Erinnerung<sup>407</sup>. Sie zeigen in einer subjektiv motivierten Auswahl, wie Landschaft „heute“ ist, in ästhetischer Weise, aber nicht beschönigend im Sinne einer utopischen Illusion, sondern als das „So-Sein“<sup>408</sup> einer landschaftlichen Umwelt, die mit den persönlichen Erfahrungswerten des Künstlers, aber auch mit denen des Betrachters korrespondieren, und die Gerhard Richter ebenso betreffen wie die Allgemeinheit.<sup>409</sup> Sie bewegen sich zwischen der Subjektivität der eigenen Erfahrung und der objektivierten Neutralität der überzeitlichen Geschichtlichkeit von Malerei, die auf diese Weise selbst die durchschnittlichen Landschaftsmotive der photographischen Vergänglichkeit ent- und sie zu exemplarischer Bedeutung erhebt. Wie bei den „Ready-Made-Motiven“ seiner photorealistischen Schwarz-Weiß-Malerei

---

<sup>406</sup> Dies garantiert ihm auch die objektive Photovorlage.

<sup>407</sup> Richter will „ein Bild machen von dem, was ist“ Richter in: Text S. 80, 85, 87. Anlässlich der XXXVI Biennale von Venedig bemerkte Heinz Ohff (Über Gerhard Richter, in: Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972, Essen 1972, S. 17-18), daß das photographische Bild so, wie es hier vom Künstler benutzt wird, seine Banalität verliere und eine völlig neue Bedeutung annehme; es hört auf, reines Infodokument zu sein und künstlerisches Zeugnis einer Malweise, die auf ihre Weise realistisch ist. Richters Gemälde werden charakterisiert als nicht leicht zu definierende Symbiose zwischen subjektiver Erfindung und der Darstellung objektiver Realität, die – jenseits dessen, was in erster Instanz sichtbar wird – eine Transformation bewirkt, den Blick weg zwingt von dem Bestand, den die Medien vermitteln, und den Betrachter zwingt, seine Perspektive auf das Bild zu überdenken. Siehe auch Pier Luigi Siena in: Ausst.Kat. G.R. Bozen 1996, o.S.

<sup>408</sup> Notizen 1985, 30.5.85, in: Text S. 113: die Malerei analog dem „So-Sein“ der Natur setzt Richter gegen Ideologie und Religion.

<sup>409</sup> Das Amateurphoto als „Residuum eines Jedermann“ (Honnef 1997, S. 133) fungiert zugleich als Erinnerung und Zeugnis vom Ist-Zustand.



überträgt Richter die landschaftlichen Motive von einer individuell-subjektiven in eine objektiv allgemein-gültige und von der gegenwärtigen in eine überzeitliche Relevanz. Er verankert das Spektrum unserer im Alltag egalisierenden Wahrnehmung von unserer landschaftlichen Umwelt im kollektiven Bildgedächtnis.

Richters Landschaftsmotive entschlüsseln sich als mehrfach ambivalent und sind darin seinen „Historien“- oder „Familienbildern“ ähnlich: Sie sind zugleich banal und schön, persönlich und allgemeingültig, subjektiv und objektiviert, orts- und zeitbezogen und dennoch ohne geographische und historische Verortung.

## IV. Richters Landschaften im historischen Vergleich

„Sein interpretierendes Malen erlaubt Resümees von der Romantik bis zur Gegenwart. [...] Richter wird immer mehr zu einem raffinierten, zum Teil parasitären Eklektiker. Er parodiert und beutet gleichzeitig nahezu alle Positionen der Avantgarde aus [...]“<sup>1</sup> – so schreibt Eduard Beaucamp über die vielfältigen Referenzen der Bilder Gerhard Richters gegenüber den traditionellen Positionen der Kunst der Moderne<sup>2</sup>, und Manfred Schneckenburger formuliert, Richter verwende Kunststile als Vorlagen, wie er Photographien als Vorlagen verwende.<sup>3</sup>

Ungeachtet der vielfältigen Referenzen, die Richter an das von ihm selbst beschworene malerische „Erbe“ macht, gibt es keine Hinweise darauf, daß er bewußt konkrete Bildbeispiele als Vorlagen für seine Landschaften genommen hätte.<sup>4</sup> Andererseits hat Richter im Rahmen seiner akademischen Ausbildung in Dresden eine intensive Auseinandersetzung mit der traditionellen Malerei vor allem der Romantik und der klassischen Moderne erfahren und kann folglich wenigstens indirekt auf einen reichen Fundus des malerischen „Erbes“ zurückgreifen.

Im folgenden Kapitel wird der Verbindung von Richters Landschaftsbildern mit solchen aus dem kunstgeschichtlichen „Erbe“ nachgegangen.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Eduard Beaucamp, *Der virtuose Zweifler. Gerhard Richters verschlungene Wege*, 1986, in: ders., *Die befragte Kunst. Kritische Streifzüge von Donatello bis Beuys*, München 1988, (S. 182-184), S. 184.

<sup>2</sup> Beaucamp 1988, S. 182. „Moderne“ ist hier im Sinne Rosenblums verstanden als zeitliche Einheit von der Romantik bis zur Gegenwart; siehe Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C.D.Friedrich zu Marc Rothko, München 1981. Auch Beaucamp (ibid.) und Lankheit (*Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei*, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N.F. [1951] S. 55ff.) machen die Romantik zum Ausgangspunkt der modernen Kunst.

<sup>3</sup> Schneckenburger, in: *Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975*, S. 15.

<sup>4</sup> Eine Ausnahme machen, wie unten erläutert wird, die „Eisbilder“, die auf Friedrichs „Gescheiterte Hoffnung“ Bezug nehmen, diese aber nicht kopieren. Unter den übrigen Gemälden gibt es sehr wohl solche, die Richter – wie bei der „Verkündigung“ (WV 343-1 – 344-3) oder „Philipp Wilhelm“ (WV 27) – unmittelbar nach historischen Vorbildern malte. In dem Interview mit Astrid Kasper unterstreicht Richter, daß die Kenntnis historischer Vorbilder im Unterbewußtsein wirke, daß er aber keine bewußte Auseinandersetzung mit diesen Vorbildern praktiziere (siehe Kasper 2003, S. 237).

<sup>5</sup> Richter: „Ich malte mich durch die ganze Kunstgeschichte hin zur Abstraktion“, in: *Ausst.Kat. G.R. New York 2002*, S. 25, Anm. 33.

Um Richters Landschaften in die Entwicklung der Landschaftsmalerei einordnen zu können, sei zunächst ein kurzer Überblick über deren Geschichte gegeben, der nachzeichnet, inwieweit sich das Landschaftsbild im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat. Darin wird sich zeigen, daß die im zweiten Kapitel analysierte „heutige“ Vorstellung von Landschaft aus der (parallel verlaufenden) Entwicklungen von „Landschaft“ und Landschaftsmalerei hervorgeht. Die hier skizzierte Entwicklungsgeschichte wird punktuell durch einige paraphrasenartige Analogien zu Richters Landschaften konkretisiert und mit ihnen verknüpfen. Daraus wird ersichtlich, daß die in der Literatur immer wieder angeführte Bedeutung der Romantik und Caspar David Friedrichs als Vorbild für Richters Landschaftsbilder bereits im Vorfeld zu relativieren ist, eingedenk der Tatsache, daß die hier gezogenen Vergleiche ebenso ambivalent zu beurteilen sind wie die zur Romantik.

Einer intensiveren Betrachtung wird die Epoche der Romantik unterzogen, in der das Landschaftsbild zur autonomen Gattung erhoben wurde. Sie sei zunächst in dem allgemeineren Überblick und im zweiten Teil dieses Kapitels mit dezidiertem Blick auf das Werk Caspar David Friedrichs dargestellt. Das soll nicht über die von Beaucamp und Schneckenburger bedeutete Vielfalt weiterer Vergleichsmöglichkeiten hinwegtäuschen, sondern der Dominanz Rechnung tragen, die in der Richter-Literatur auf seinen Bezug zur Romantik gelegt wird. Die Romantik und das Werk Caspar David Friedrichs als ausführliches Fallbeispiel sollen genügen, um die wesentlichen Aspekte, die für Richters Umgang mit traditionellen Lösungen der Landschaftsmalerei relevant sind, zu exemplifizieren.

#### **IV.1. Geschichte der Landschaftsmalerei (I) als das „Erbe“ der Landschaftsmalerei Gerhard Richters**

Trotz der Gefahr der Oberflächlichkeit soll der historische Kontext im folgenden nur schlaglichtartig angerissen werden, da es hier nicht möglich ist und nicht sinnvoll erscheint, die komplexe und umfangreiche Geschichte der Landschaftsmalerei in all ihren zum Teil kontroversen Facetten darzustellen.

Die Forschungsergebnisse der Sekundärliteratur werden stark verkürzt zusammengefaßt, ohne wesentliche neue Deutungen zu versuchen, da es hier um das Werk Richters und nicht um eine Neuinterpretation der historischen Landschaftsmalerei geht. Einzelne Fallbeispiele sollen die überblicksartigen Ausführungen konkretisieren.

#### IV.1.1. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert

Bei der historischen Betrachtung der Landschaftsmalerei tendieren die Meinungen dahin, daß diese in der Antike nicht vorkam, weil die Antike (wie das Mittelalter) „Landschaft“ im neuzeitlichen Sinne nicht kannte.<sup>6</sup>

Allerdings wurden Begriffe und Vorstellungen vom „locus amoenus“, dem traditionsstiftenden „Arkadien“ und dem „Goldenen Zeitalter“ in der Antike geprägt. Diese traten als Kontrastmotive gegenüber dem städtischen Leben auf und wurden später zum rhetorisch-poetischen Topos in Dichtung und Landschaftsmalerei.<sup>7</sup> So scheint der „locus amoenus“ beispielsweise in der venezianischen Villeggiatura der Renaissance auf.<sup>8</sup> Die utopische Sehnsucht

---

<sup>6</sup> Die Darstellung von Natur erscheint als bloßes Beiwerk, als Folie für göttliches oder menschliches Sein und Handeln oder zu dekorativen Zwecken. Zum Landschaftsbegriff siehe Ritter 1974, S. 141-163; Fechner 1986, S. 54, 142; Busch 1997, S. 38; Clark 1962. Dennoch wird der Begriff in der Regel auch von denjenigen für die Antike verwendet, die ihn dort nicht legitimiert sehen; siehe Pochat 1973; Eschenburg 1987, S. 7; Steingraber 1985, S. 28, 31. Zur Landschaft in der antiken und mittelalterlichen Dichtung siehe Ernst Robert Curtius, Die Ideallandschaft, in: ders., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, München 1969, Kap. 10. Die griechische Sprache verfügt über kein äquivalentes Wort für „Landschaft“; Virtuv, der neben Plinius in späteren Traktaten immer wieder zur Rechtfertigung der Landschaftsmalerei zitiert worden ist, spricht entgegen der Übersetzungen seiner Schriften nicht direkt von „Landschaft“, sondern von „topia“ im Sinne von Gegend, Örtlichkeit und landschaftlichen Versatzstücken; siehe hierzu Busch 1997, S. 45; Fechner 1986, S. 84, 117.

<sup>7</sup> Busch 1997, S. 39, 41ff.; Fechner 1986, S. 83, 99f., 108; Gruenter 1975, S. 192-207, versus Steingraber 1985, S. 26-27. Vergil, Landleben, Catalepton – Bucolica – Georgica, hg. v. Johannes und Maria Götte, Latein und Deutsch, München, Zürich 1987. Ernst A. Schmidt, Arkadien: Abendland und Antike, in: Antike und Abendland 21.1975, (S. 36-57) S. 55, nach Fechner 1986, S. 104; siehe auch Erwin Panofsky, Et in Arcadia ego – Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1978, S. 351-377; Manfred Smuda, Vorwort, in: Smuda 1986 (S. 7-10), S. 8. Eberhard Roters, Jenseits von Arkadien – die romantische Landschaft, Köln 1995.

<sup>8</sup> Die „amoenitates regionum“ erinnern an den antiken Topos des „locus amoenus“ als lieblichen Ort der Hirtenwelt, jedoch ohne arkadisch sehnsuchtsvollen Unterton. In Wand- und Landschaftsgemälden inszenierten Künstler des 16. Jahrhunderts wie Andrea Palladio und Paolo Veronese den erträumten Einklang von Mensch und Natur im Zusammenspiel von Natur, Kunst, Wirklichkeit und Illusion. Im 15. Jahrhundert wird die antike Beschreibung

nach einer als unwiederbringlich verloren empfundenen, ursprünglichen Einheit mit der Natur wird auf diese Weise im Landschaftsbild kompensiert und zugleich weitertransportiert.<sup>9</sup>

Das jenseitig orientierte frühe und hohe Mittelalter – darin ist sich die Forschung weitgehend einig – kannte keine Landschaft. Zwar beweist die Genauigkeit in der Darstellung der Elemente der Natur eine detaillierte Betrachtung und Wahrnehmung der Natur, doch führt die additive, „peinlich genaue Wiedergabe“ aller landschaftlichen Details beispielsweise in den beliebten Paradiesgarten-Darstellungen<sup>10</sup> „paradoxiert zu einer prinzipiell unnaturalistischen, idealen Haltung der Welt gegenüber“.<sup>11</sup>

Unter Richters großformatigen Abstrakten Bildern finden sich einzelne Werke, die mit Monatsnamen betitelt sind.<sup>12</sup> Richter greift hier auf die Tradition der Monatsdarstellungen zurück, wie sie bereits in der mittelalterlichen Buchmalerei<sup>13</sup> und vor allem der niederländischen

---

des Goldenen Zeitalters – unter anderem durch neue Versionen von Petrarca, Boccaccio, Sannazzaro und Torquato Tasso – wieder gegenwärtig, doch liegt das Neue Arkadien nicht in einem unbekanntem fernen Land, sondern in der Schönheit der italienischen Gegenwart; siehe Giorgiones „La Tempesta“ (um 1505) [in: Schneider 1999, Abb. 21], Tizians „Himmlische und Irdische Liebe“ (ca. 1515) [in: Schneider 1999, Abb. 25] oder Lorenzo Lottos „Allegorie“ (1505) [in: Schneider 1999, Abb. 23]; Steingraber 1985, S. 114, 116-118; Schneider 1999, S. 9-11, 31-33, 37-43; Fechner 1986, S. 296f.

<sup>9</sup> Ebenso entwickelte sich die Gartenkunst als Rückzugsort in eine domestizierte Natur bereits in der Antike, wie die Traktatliteratur der Antike bezeugt; siehe Vitruvs Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964; Plinius, *Naturalis historia*, Naturkunde, Buch 35 Farben, Malerei, Plastik, hg. und übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978. Siehe hierzu Busch 1997, S. 45, 49; Steingraber 1985, S. 34-35; Börsch-Supan 1967, S. 263; Pochat 1973, S. 48-56.

<sup>10</sup> Siehe z.B. Kölner Meister, „Maria im Grünen“ (um 1425) [in: Eschenburg 1987, Abb. 8] oder Stefan Lochners „Muttergottes in der Rosenlaube“ (um 1450) [in: Ausst.Kat. Locher Köln 1993, Abb. 49] und hierzu Renate Wolfgang, *Ikongraphie der Madonna im Rosenhag*, (Diss. Bonn 1953) Bonn 1953; Stefan Lochner, *Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, Ausst.Kat. Wallraf-Richartz Museum Köln 1993/94, hg. v. Frank Günter Zehnder, Köln 1993; Fechner 1986, S. 145, 177ff., 182; Eschenburg 1987, S. 7, 29. Clark 1962, S. 3-6; Steingraber 1985, S. 45, 69. Auch in der Literatur wie in Dante Alighieris „Divina Commedia“ oder Giovanni Boccaccios „Decamerone“ dient die Natur als Symbol für das Göttliche und Transzendente.

<sup>11</sup> Pochat 1973, S. 24. Siehe auch Erwin Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig / Berlin 1927, S. 258-330.

<sup>12</sup> WV 526 „Juli“, WV 527 „Juni“, WV 699 „Januar“, WV 700 „Dezember“, WV 701 „November“.

<sup>13</sup> Es ist die Buchmalerei (wie z.B. das Turin-Mailänder Stundenbuch, die *Carmina Burana* und besonders die Jahreszeitendarstellungen in den „Très riches heures du Duc de Berry“ der Brüder Limbourg (1409-1415)), die im Spätmittelalter die Anfänge gemalter Landschaften als ästhetisches Bild von der Natur vorbereitet; siehe hierzu Eschenburg 1987,

Landschaftsmalerei auftraten, wo die Natur als Rahmen jahreszeitlich bedingter menschlicher Handlungen in Abhängigkeit der klimatischen Bedingungen dargestellt wurde.<sup>14</sup> In Richters „Monatsbildern“ [Abb. 21, 36] entwickeln sich jedoch keine narrative Szenerien vor einer mimetisch abgebildeten Natur oder Landschaft. Sie stehen im Kontext von abstrakten Bildserien, von denen die eine in kräftig-leuchtenden (dazu gehören die „Juni“- und „Juli“-Bilder), die andere dagegen in gedeckten, dunklen Farben mit hohem Schwarz- und Weiß-Anteil gehalten sind (unter anderem mit den drei „Winter-Bildern“ „Januar“, „Dezember“ und „November“).<sup>15</sup> Dabei korrespondieren die „Temperaturen“ der Farben, ihre „gefühlten“ Stimmungswerte, mit den tatsächlichen Temperaturen der Monate entsprechend der Jahreszeiten: die „Sommerbilder“ strahlen Wärme aus, die „Winterbilder“ dagegen erscheinen trist und eisig.<sup>16</sup>

Im Spätmittelalter begann sich das Verhältnis von Natur und Mensch zu wandeln. Hier setzte die Trennung von Mensch und Natur und von Stadt und Land als sozio-kultureller und geistiger Prozeß ein. Die zunehmende Entfremdung und die Reflexion ließen den Menschen die Natur (*natura naturans*) nicht mehr als göttliche Einheit wahrnehmen, als Lebensraum, sondern als Raum, der nutzbar und untertan gemacht wird (*natura naturata*). Dieser neutrale Wahrnehmungsgegenstand gestalteter Natur wurde mit dem Übergang zur Renaissance allmählich zur ästhetischen „Landschaft“, indem man einerseits begann, sie als ästhetisch und stimmungshaft wahrzunehmen und andererseits als Ausschnitt eines – verlorenen – Ganzen zu sehen.

---

S. 10-14, 268-269, 272; Steingraber 1985, S. 50, 71; Otto Pächt, *Early Italian Natur Studies and the early Calendar Landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13.1950, S. 13-47; ders., *René d'Anjou-Studien I*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung Wien NF 33.1973*, S. 85-126; Warnke 1992, S. 13.

<sup>14</sup> Vgl. z.B. Pieter Bruegel d.Ä. mit einer Reihe von „Monats“-Bildern (darunter „Jäger im Schnee“, „Kornernte“ und „Düsterer Tag“, 1565 [in: Schneider 1999, Abb. 66-68]).

<sup>15</sup> Elgers privatem Ansatz folgend ließe sich anhand der Farbwahl auf die jeweilige persönliche Disposition des Künstlers schließen – auch wenn hier Elgers Psychologisierung mit großer Vorsicht zu betrachten ist, läßt sich nicht leugnen, daß wohl jeder Künstler bei seiner Arbeit, jeder Maler auch in der Wahl seiner Farben „persönlichen Dispositionen“ unterworfen ist.

<sup>16</sup> WV 703-1 und -2 als Teile der zweiten Bildserie hat Richter beispielsweise mit „Frost“ betitelt, die Bilder WV 706/1-4 mit „Eis“. Die Titel wählte Richter, wie bereits erwähnt, erst nach Fertigstellung der einzelnen Bilder in Reaktion auf ihre Wirkung und zu ihrer Unterscheidung aus. Bei den „Monatsbildern“ Richters handelt es sich nicht um eine geschlossene, programmatische Motiventwicklung.

Wenngleich sich das Bewußtsein von „Landschaft“ begriffsgeschichtlich erst Anfang des 16. Jahrhunderts niederschlug,<sup>17</sup> markierte bereits Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux 1335 den Beginn der Konstitution von Landschaft,<sup>18</sup> die das Ergebnis des distanziert reflektierenden und ästhetisch empfindenden Geistes ist, der in genießender Betrachtung an ihr teilhat.<sup>19</sup> Daß die äußere Welt als solche und als stimmungshaft wahrgenommen wurde, war Voraussetzung für den Blick auf Landschaft und die daraus entstehende Landschaftsmalerei.<sup>20</sup> Da Landschaft Ausschnitt und Fragment eines Ganzen der Natur bedeutet, blieb und bleibt auch das Landschaftsbild, die malerische Darstellung von Landschaft, implizit unabgeschlossen. Erst das vereinheitlichende Raumgefüge macht den Zusammenschluß der landschaftlichen Elemente zur Landschaft, die darin eine ästhetische Dimension erfahren.<sup>21</sup>

Von Landschaftsmalerei im Sinne der Wiedergabe eines geschauten Naturausschnitts – mit einem erkennbaren ästhetischen Interesse an landschaftlichen Details und an Raum konstituierenden geomorphologischen, topographischen Strukturen, aber auch an kulturbildenden Eingriffen des Menschen – läßt sich folglich erst für die Zeit ab dem Umbruch vom späten

---

<sup>17</sup> Siehe den Vertrag zwischen dem Maler Hans Herbst und dem Magdalenenkloster an den Steinen zu Basel vom Juli 1518, in: Grimmsches Wörterbuch, Bd. IV, Leipzig 1885, vollständiger Abdruck in: „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“; Neue Folge: Organ des Germanischen Museums, Bd. 13, Jahrgang 1866, Nürnberg, Spalte 272-274. 1521 lobt Dürer „maister Joachim [Patinir], der gutt landschaftt mahler“; siehe in: Hans Rupprich, Dürer, Schriftlicher Nachlaß in 2 Bd., Bd. 1, Berlin 1966, S. 169. Vgl. auch Gombrich, in: ders. 1978, S. 107ff.; Fechner 1986, S. 9, 20-22, 312; Eberle 1980, S. 24; Busch 1997, S. 66-78; Steingraber 1985, S. 142.

<sup>18</sup> Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux (1335), das er rückblickend (erst 1353) als ein überwältigendes, ästhetisches Erlebnis schildert, zeugt als literarisches Ereignis vom ästhetischen Einsatz einer Landschaftsschilderung und markiert damit den Beginn der Konstitution von Landschaft. Francesco Petrarca, An Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro in Paris, in: ders., Dichtung. Briefe. Schriften, Auswahl und Einleitung von Hanns W. Eppelsheimer, Frankfurt/M. 1980, S. 88-98. Nach Busch 1997, S. 58-63; siehe auch Fechner 1986, S. 183-189, 192, 227; Steingraber 1985, S. 59; Ritter 1974, 141-163, 172-190; Christine Tauber, „Uomo universale“ oder „Uomo virtuoso“? Zum Menschenbild in der Renaissance, in: Wegmarken europäischer Zivilisation, hg. v. Dirk Ansorge, Dieter Geuenich und Wilfried Loth, Göttingen 2001 (S. 178-203), S. 181-184; Karlheinz Stierle, Petrarca Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 29), Krefeld 1979.

<sup>19</sup> Ritter 1974, S. 146; vgl. hierzu Waldenfels, in: Smuda 1986, S. 30f.

<sup>20</sup> Fechner 1986, S. 187-189; Wedewer 1978, S. 14; Ritter 1974, S. 148; Busch 1997, S. 62.

<sup>21</sup> Fechner 1986, S. 229.

Mittelalter zur Renaissance sprechen.<sup>22</sup> Doch wurde die Darstellung von Natur als Landschaft noch einige Jahrhunderte als „Parergon“, als Beiwerk religiöser, historischer, mythologischer, allegorischer und genrehafter Szenen aufgefaßt.<sup>23</sup>

Von der Renaissance aus führen zwei Wege zur Auseinandersetzung mit der aus ihren mythischen Bindungen gelösten Natur, die sich in der Zeit der Romantik zu zwei konträren Positionen verfestigen: einerseits die naturwissenschaftliche Analyse und ökonomische Nutzung der Natur und andererseits die ästhetische Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft.<sup>24</sup>

Der reichhaltigen Entwicklungsgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei in der Zeit des 15. bis 18. Jahrhunderts sei hier nicht detaillierter nachgegangen, um nicht vom Blick auf Richters Landschaften abzukommen. Punktuelle Vergleiche mit relevanten Künstlern oder Werken sollen dennoch kurz eingeflochten werden.

Wenn man – im Vorgriff auf Kapitel IV.2. – die Romantik als Vorbild für Richters Landschaften gelten lassen will, so erscheint der Bezug von Richters Panoramalandschaften zu den weitläufigen Weltlandschaften der Renaissance und den neuzeitlichen Panoramen<sup>25</sup> ebenso legitim, und so

---

<sup>22</sup> Als Beispiel hierfür gelten Ambrogio Lorenzettis Fresko der „Civitas Senensis“ und Simone Martinis „Guidoriccio“ im Rathaus von Siena (um 1340) [in: Schneider 1999, Abb. 9, 10; Southard 1979, Abb. S. 228] und der Petrus-Altar von Konrad Witz mit dem Fischzug Petri am Genfer See (1444) [in: Schneider 1999, Abb. 39]. Siehe hierzu Clark 1962, S.7-11, 19; Fechner 1986, S. 1-8, 207ff., 219ff.; Eschenburg 1987, S. 9, 23; Warnke 1992, S. 65; Steingraber 1985, S. 58-62, 73; Schneider 1999, S. 63-65; Uta Feldges, Landschaft als topographisches Portrait. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980, S. 63; Enrico Castelnuovo (Hg.), Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, Mailand 1995, mit Texten von Maria Monica Donato und Furio Brugnolo; Alois Riklin, Ambrogio Lorenzetti politische Summe, Wien 1996; Hans Wendland, Konrad Witz. Gemäldestudien, Basel 1924, S. 57-72.

<sup>23</sup> Auffassung vom Parergon im Anschluß an Plinius; Fechner 1986, S. 295; Busch 1997, S. 116-117.

<sup>24</sup> Die Summe von Leonardos Beobachtungen, Skizzen und Schriften fügen sich zu einer ersten wissenschaftlich fundierten Theorie der Landschaftsmalerei; seine Erfahrungen aus der Anschauung der Natur heraus bilden den Auftakt einer langen Theoriegeschichte zur Landschaftsmalerei und sind Voraussetzungen für die folgende Entwicklung der neuzeitlichen europäischen (Landschafts-)Malerei. Zur Entwicklung der Traktatliteratur im Bezug zur Landschaft siehe vor allem Pochat 1986 und Busch 1997, S. 98-99, 110, 116-117, 136-137, 166-167. Fechner 1986, S. 315.

<sup>25</sup> Siehe zum Beispiel die ausgebreitete Landschaften von Albrecht Altdorfer („Alexanderschlacht“ 1529), Joachim Patinir („Flucht nach Ägypten“, um 1520) oder Hieronymus Bosch („Der Heuwagen“ um 1485/90) [in: Eschenburg 1987, Abb. V; Schneider



muß auch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts<sup>26</sup> mit ihren topographisch realistischen Darstellungen einer gestalteten Kulturlandschaft, in die der Mensch selbstverständlich integriert ist, wie ein motivischer Vorläufer der figurativen Landschaftsbilder Richters erscheinen – eingedenk der Tatsache, daß Richter auf die menschlichen Figuren und ihre Staffagen weitgehend verzichtet. Im Vergleich mit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts lassen sich strukturelle Ähnlichkeiten mit einzelnen Bildern Richters nachweisen; so ließe sich zum Beispiel Philips Konincks „Holländische Flachlandschaft“<sup>27</sup> oder Jacob van Ruysdaels „Die Bleichen bei Haarlem“<sup>28</sup> mit Richters „Chinon“ vergleichen [Abb. 31]. In beiden Fällen ist jedoch nicht davon auszugehen, daß die historischen Gemälde für Richter konkrete Vorbilder gewesen sind.<sup>29</sup>

Als technische Vorläufer für Richters photorealistische Landschaften lassen sich die topographisch exakten Veduten des Barock bezeichnen, die vor allem in den Niederlanden<sup>30</sup> und in Venedig<sup>31</sup> in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert unter Nutzung der camera obscura in Mode kamen, so wie Richters Landschaften auf Photographien basieren. Wie die Veduten weisen auch Richters (Landschafts-)Bilder im Vergleich mit der Wirklichkeit, die das Photo wiedergibt, leichte Korrekturen zugunsten eines harmonischeren Gesamteindrucks oder eines intendierten Sinngehalts auf.

---

1999, Abb. 48, 52, 58]. Eschenburg 1987, S. 42, 48f, 54, 56-59; Fechner 1986, S. 330; Schneider 1999, S. 75-79, 81-89; Steingraber 1985, S. 73; Koschorke 1990, S. 138-172.

<sup>26</sup> Diesen Vergleich belegte schon Bättschmann – siehe S. 163, Anm. 129. Hierzu Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, bes. S. 213-286.

<sup>27</sup> [In: Schneider 1999, Abb. 109].

<sup>28</sup> Um 1670 [in: Smuda 1986, Abb.2].

<sup>29</sup> Siehe Richters Gespräch mit Jan Thorn Prikker 1989, in: Text S. 188, bezogen auf den Oktoberzyklus und einen Vergleich zum Jacques-Louis David: „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.“ – so allgemein und ausschließlich läßt sich die Übernahme von Vorbildern in jüngere Kunst nicht verneinen. Vgl. auch Kasper 2003, S. 237.

<sup>30</sup> Beispielsweise mit Jan Vermeers „Ansicht von Delft“, um 1658 [in: Schneider 1999, Abb. 100], die sich als korrigierte Fassung der Wirklichkeitswiedergabe mit politisch-allegorischen Sinngehalt entpuppt. Norbert Schneider, *Jan Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*, Köln 1993; Arthur K. Wheelock, *Vermeer*, Köln 2003.

<sup>31</sup> Die Veduten Canalettos oder Francesco Guardi zeigen eine stimmungshafte Atmosphäre, die von besonderen Lichtverhältnissen getragen wird; sie weisen bisweilen ein melancholisches Moment auf, so in Guardi's „Gondel auf der Lagune“, in dem die Gondel im Nebel diffus verschleiert bleibt, atmosphärisch wie Richters unscharfe Bilder [in: Schneider 1999, Abb. 126]. Schneider 1999, S. 137, 165-171; Clark 1962, S. 21f.

Anders jedoch als bei der venezianischen Stadtvedute (oder der heroischen Landschaft) mit ihren ästhetischen und touristischen Qualitäten dient die Architektur in Richters Landschaften nicht als „Würdeformel“; im Gegenteil treten die Schober oder Häuser, die Domecken oder ausschnittshaften Stadtansichten eher unpretenziös auf.<sup>32</sup>

Mit der aus Versatzstücken zusammengetragenen „idealen“ oder „heroischen Landschaftsmalerei“ des 17. und 18. Jahrhunderts und deren antiken literarischen, historischen oder biblischen Stoffen sowie symbolträchtigen Elementen haben Richters photorealistische Landschaften augenscheinlich wenig gemein.<sup>33</sup> Die römische Campagna, der Vesuv und der Golf von Neapel wurden beispielsweise zu beliebten Motivvorlagen für die heroische oder ideale Landschaftsmalerei von Poussin und Lorrain, die Alpen oder Venedig für arkadiensehnsüchtige ‚Grand-Tour‘isten. Richter greift diese ‚Souvenir‘-Motive auf, ohne sie letztlich darzustellen. Im Sinne der idealen Landschafts- oder Vedutenmalerei hätte Richter das ‚Thema verfehlt‘, da er den Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen gegenüber solch traditionsbeladenen Motiven zuwiderläuft, indem er das klischeehafte Motiv vermeidet.

Wenn sich in den wenigen Landschaftsbildern Richters, die motivisch von Architekturen dominiert werden, ein vages Gefühl von „Erhabenheit“ einstellen sollte, wie in der „Ruhrtalbrücke“ (WV 228) [Abb. 7] oder „Königstein“ (WV 651-2), entwickelt sich diese nicht – wie in der heroischen Landschaft oder der Romantik – an einer Symbolik oder an dem Mißverhältnis von wilder Natur und dem ihr im Bilde auslieferten Menschen, sondern umgekehrt an dem Mißverhältnis der mächtigen Bauwerke als Zeugnis des Menschen gegenüber einer von ihm bezwungenen Natur.

Richters „Parkstücke“ knüpfen – nicht in Komposition und malerischer Behandlung des Motivs, so doch thematisch – an die Tradition des (Bildes

<sup>32</sup> WV 222-1; WV 663-4; WV 586-1, 586-3; WV 629-1, 656-1; WV 39, 80-9, 80-18, 772-7.

<sup>33</sup> Zur idealen Landschaftsmalerei siehe Gerstenberg, Kurt, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und ihre Vollendung in Rom, Halle 1923; Pochat 1986, S. 378f; Margaretha Rossholm Lagerlöf, Ideal Landscape. Annibale Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain, New Haven / London 1990; Eschenburg 1987, S. 60-65; Marc E. Blanchard, Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte, in: Smuda 1986, (S. 70-86), S. 80ff.; Marianne Kersting, „Arkadien in der Hirnkammer“ oder Die Enklave der Parks als Sonderfall artifizieller Landschaft, in: Smuda 1986 (S. 203-214), S. 203, 205.

vom) Landschaftsgarten(s) an.<sup>34</sup> Sie erinnern die englischen Parks und Gärten, die nach malerischen Vorbildern von Ruisdael bis Poussin gestaltet wurden, die ihrerseits auf den antiken ‚locus amoenus‘ zurückgehen.<sup>35</sup> Im Gegensatz zu den gepflegten und durchgestalteten Parks des 18. und 19. Jahrhunderts präsentieren sich Richters Parkstücke jedoch als wilde, bald undurchdringliche, nahezu dschungelartige Wucherungen von Grün, die der gestischen Malerei näher stehen als der Tradition des 18. Jahrhunderts.

#### **IV.1.2. Landschaftsmalerei von 1750 bis etwa 1820 – Die Romantik**

Die kulturgeschichtlich „revolutionäre“ Zeit um 1750 wird von Teilen der jüngeren Forschung<sup>36</sup> als einschneidender Zeitenwechsel und als Beginn der „Moderne“ bezeichnet; sie läßt sich am Zerfall des ehemals einheitlichen Erscheinungsbildes einer zeitlich und stilistisch geschlossenen Kunstepoche festmachen. Auf der Suche nach unterschiedlichen Wegen zu neuen Positionen der Moderne entsteht ein Nebeneinander von Klassizismus, (prä-)romantischen Tendenzen und realistischen Haltungen; der hier beginnende Stilpluralismus wird sich im 19. und 20. Jahrhunderts noch verstärken. Da der Klassizismus vorwiegend die Architektur und Bildhauerei sowie das Figurenbild betrifft, während die klassizistische Landschaftsmalerei überwiegend an den Vorbildern der idealen oder heroischen Landschaft orientiert bleibt,<sup>37</sup> die für Richters fast ausschließlich figurenfreien Landschaften nicht relevant erscheinen, sei diese hier nicht weiter betrachtet.

In der Romantik dagegen entwickelt sich das Landschaftsbild zur „autonomen“ Gattung. Auf Grund der Relevanz, die die Romantik für die

---

<sup>34</sup> Die Engländer verstanden ihre Gärten als „begehbare Bilder“ und die Gartenkunst als „Schwester“ der Landschaftsmalerei; siehe Warnke 1992, S. 96; Günter Hartmann, Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, (Diss. Bochum 1980) Worms 1981, S. 158ff.; Adrian von Buttlar, Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989, S. 14, 36, 47; Christian Cajetan Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig 1779-85, Reprint in 2 Bd., Hildesheim, New York 1973, Bd. 2, S. XIII; Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 2 Bde., Jena 1926, Nachdruck München 1997.

<sup>35</sup> Im englischen Landschaftsgarten nehmen auch romantische Ideen Gestalt an. Eschenburg 1987, S. 93-94, 98-102; Bättschmann 1989, S. 23.

<sup>36</sup> Im folgenden sei wesentlich Norbert Wolf, Klassizismus und Romantik, Kunst-Epochen Bd. 9, Stuttgart 2002, gefolgt (hier S. 10 und S. 12).

<sup>37</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 20-22.

Entwicklung des Landschaftsbildes hat, aber auch für den im folgenden vorgenommenen historischen Vergleich mit Landschaften von Gerhard Richter, sei ihr hier besondere Aufmerksamkeit gewidmet:

Bei der begrifflichen Definition der Romantik und ihrer Einordnung ist zu berücksichtigen, daß es innerhalb der Epoche zeitliche, geographische und lokale Differenzierungen gibt. So findet der „Stil“ der Romantik als Epoche im deutschsprachigen Raum (mit Friedrich, Runge, Dahl, Blechen) eine andere Ausprägung als in England (mit Turner) oder Frankreich (mit Géricault und Delacroix). Innerhalb Deutschlands ist in eine norddeutsche, eher protestantisch geprägte Romantik um Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge und eine vom eher katholischen Süden und klassischen „Arkadien“ geprägte Richtung um die Nazarener zu unterscheiden.<sup>38</sup> Selbst innerhalb der norddeutschen Romantik bestehen deutliche Unterschiede in der Kunst eines Friedrich gegenüber Werken von Runge oder Carl Blechen.<sup>39</sup> Andererseits gibt es länderübergreifend gemeinsame Tendenzen, die es möglich machen, außerhalb der Epoche der Romantik bestimmte Werke der bildenden Kunst als „romantisch“ zu bezeichnen.<sup>40</sup>

In der Nachkriegszeit haben zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen den Diskurs über die Romantik und Caspar David Friedrich und ihre Rezeption in der Gegenwartskunst belebt,<sup>41</sup> in den

<sup>38</sup> Die Nazarener als antikenorientierte Gruppe deutscher romantischer Maler werden hier nicht weiter berücksichtigt, da sie zur Entwicklung des Landschaftsbildes nicht wesentlich beigetragen haben.

<sup>39</sup> Vergleiche hierzu unter anderem Helmut Börsch-Supan, „Wo konnte die deutsche Malerei wachsen?“, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Haus der Kunst, München 1995, (S. 476-481), S. 481. Wedewer 1978. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 12, 15f.

<sup>40</sup> Siehe Ausst.Kat. Ernst Spiele München 1995, hier besonders Christoph Vitali und Hubertus Gaßner, Einführung in die Ausstellung in München (S. 8-12), S. 8; vergleiche auch Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich, Leben und Werk, Köln 1995, S. 224f, 235ff. Mit Ricarda Huchs „Blütezeit der Romantik“ (1899), das zwar vor allem die Literatur behandelt, aber die bildende Kunst der Romantik einschließt, entsteht Ende des 19. Jahrhunderts ein neues Interesse an der deutschen Romantik; Huch zeigt, daß die deutsche Romantik die Landschaft respektive der Künstler und Schriftsteller die Natur in den Vordergrund rückte.

<sup>41</sup> Nachdem in den dreißiger Jahren vor allem Friedrich zu nationalsozialistischen Propagandazwecken als deutscher Romantiker stilisiert und mißbraucht wurde (Hofmann 2000, S. 13; Peter Rautmann, Romantik im nationalen Korsett, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 519-526), leitete Robert Rosenblums Buch „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition“ 1975, in der deutschen Übersetzung 1981 erschienen (Rosenblum 1981) den Diskurs über die Romantik und C.D. Friedrich, ihren Einfluß und ihre Rezeption bis in die 1950er Jahre ein. Siehe unter anderem Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David

verschiedenste, nicht nur deutsche künstlerische Positionen wie unter anderem die von Franz Marc oder Wassily Kandinsky, Joseph Beuys, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Blinky Palermo und nicht zuletzt Gerhard Richter einbezogen wurden.<sup>42</sup>

Für die Romantik sind, neben der Aufhebung klassischer Normen, Gefühl und Stimmung, Zwiespalt und existentielle Krisen und das Verständnis von Kunst als „subjektiver Ausfluß des Ichs“ charakteristisch; der Blick richtet sich besonders auf den Menschen und die Natur.<sup>43</sup>

Das kosmische Weltbild, in dem Menschen und Natur harmonisch miteinander verbunden waren, ist inzwischen aufgehoben und damit auch jene Totalität, die als Religion ein überschaubares Bezugssystem darstellte; wo zuvor die Kirche die symbolischen Bedürfnisse des Menschen befriedigte, vermittelt nun die Natur zwischen dem Begreifen der sichtbaren Welt und dem subjektiven Bewußtsein um das Nicht-Sichtbare. Natur und die sie darstellende Kunst avancieren gleichsam zum Religionsersatz.<sup>44</sup>

---

Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1974; Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973; Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München 1987; Jensen 1995; Hofmann 2000; Caspar David Friedrich 1774-1840, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1974, hg. v. Werner Hofmann, München 1974; Helmut R. Leppien, Caspar David Friedrich in der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1993; Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich, Landschaft und Subjekt, München 1998; Caspar David Friedrich 1774 – 1840, Ausst.Kat. Tate Gallery, London 1972; Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995. Wieland Schmied, Caspar David Friedrich, Köln 2002, untersucht das derzeit starke Interesse an Friedrich und der Romantik.

Motive von Caspar David Friedrich werden sogar in Bilderbuchillustrationen aufgegriffen (siehe Peter Wiesmüller, Pin Kaiser und Fip Husar, der Friedrichs „Eismeer“ (um 1823/24) zitiert), was bereits im Kindesalter zu einer Prägung des Sehens von historisch tradierten Landschaftsbildern führt.

<sup>42</sup> Jensen 1995, S. 237ff. Siehe auch Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 8f, 19, 29 mit Verweis auf die (angebliche) Hinwendung Gerhard Richters und anderer Künstler der Moderne und der Gegenwart zur Romantik und auf weiterführende Literatur.

<sup>43</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 25-30: Als der anfängliche Optimismus und die Ideale der Romantik an der politischen und ökonomischen Wirklichkeit scheitern, wandelt sie sich zu einer „biedereren Innerlichkeit“.

<sup>44</sup> Mit dem Bedeutungsverlust von Hof und Kirche büßen das religiöse und das Historienbild ihre führende Stellung ein, die nun vom Landschaftsbild übernommen wird; siehe Blanchard, in: Smuda 1986, S. 70-86; Blanchard setzt die Landschaftsmalerei ins Verhältnis zu Stilleben und Portrait sowie zur Historienmalerei, von der bereits Constable sagte, sie sei ein Vorfahr der Landschaft, von dem diese sich schließlich emanzipiert habe – siehe John Constable, Eine Selbstbiographie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen, hg. v. A. Roessler, Berlin 1911, S. 207, nach Blanchard S. 85. Wenn August Wilhelm Schlegel den „stummen Dialog“ zwischen Betrachter und Natur beispielsweise als „Kommunion“ bezeichnet, stellt er das Naturerlebnis auf eine Ebene mit dem Sakramenterlebnis –

Ebenso aufgehoben ist die Totalität, die in der Ganzheit der Natur die Einheit von Wissen und Empfinden repräsentiert. Der „moderne“ Mensch, der keinem verbindlichen System religiöser Formen und Inhalte mehr verpflichtet ist, lebt nicht mehr unreflektiert in und von der Natur. Ihm wird Natur im entfremdeten Gegenüber zur Landschaft, die er sich in Distanz und „ohne praktischen Nutzen“ durch individuelle Anschauung vergegenwärtigt und an deren Ganzheit er betrachtend und reflektierend teilhat. Da die Totalität der Natur zerstört ist, wird nun die „ganze Natur“ vermittelt durch die Ästhetik der Landschaft, ohne die die Ganzheit der Natur entgleiten und entschwinden würde; demnach füllt das neuzeitliche Phänomen der Landschaft und in Abhängigkeit von dieser die Landschaftsmalerei die entstehende und schmerzlich empfundene „Fehlstelle“ in der Einheit von Mensch und Natur.<sup>45</sup> Von der Erinnerung an diese Einheit mit der Natur bleibt nur noch der Topos von „Arkadien“. Die arkadische Idylle erscheint ambivalent als Ort der Sehnsucht, was zeigt, daß die zerbrochene Einheit als Verlust empfunden und kritisiert wird, und zugleich als utopisches Ideal, weil der im Bild von Arkadien beschworene, paradiesähnliche Zustand niemals zu verwirklichen war und sein wird.<sup>46</sup>

Die Entfremdung von Mensch und Natur wird sichtbar in der technischen Nutzbarkeit und Ausbeutung der Natur sowie in ihrer Objektivierung durch die Wissenschaften, die die Natur deutend und erklärend zerlegen und sie in ein unsinnliches Objekt des forschenden und arbeitenden Menschen verwandeln. Als Kontrapunkt und Korrektiv zur Abstraktion und Rationalität der logischen, objektiven Wissenschaften fungiert die Sinnlichkeit und Sinnbildlichkeit subjektiver, ästhetischer (Landschafts-)Kunst.<sup>47</sup> In der Kunst hört Natur auf, Objekt zu sein; in ihr konstituiert sich die Summe von Einzelem zur Landschaft, die empfindend wahrgenommen und ästhetisch vergegenwärtigt wird. Besonders die romantische Landschaftsmalerei geht in der Vergegenwärtigung von Natur weit über das Nur-Ästhetische hinaus und

---

Wedewer 1978, S. 28, 54, 61; Belting 1988, S. 178; Clark 1962, S. 1; Eschenburg 1987, S. 77; Bätschmann 1989, S. 32.

<sup>45</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 74; Wedewer 1978, S. 32-33; Ritter 1974, S. 155.

<sup>46</sup> Fechner 1986, S. 54-56, 64-66, 68-74; Ritter 1974, S. 151; Wedewer 1978, S. 17, 23, 25-26; Eschenburg 1987; S. 74: bis ins 19. Jahrhundert zählt die Idylle zu den Hauptthemen der Dichtung und der Malerei.

<sup>47</sup> Belting 1988, S. 170f.; Ritter 1974, S. 156 mit Hinweis auf Baumgartens „Aesthetica“ (1750).

behauptet sich gleichberechtigt neben dem Wahrheitsanspruch von Philosophie und Wissenschaft.<sup>48</sup> Der Mensch als Individuum erfährt in der Reflexion der Natur seinen Zwiespalt zwischen objektiver, wissenschaftlich-rationaler und vernunftgesteuerter Erkenntnis und subjektiver, emotional-irrationaler, gefühlsbetonter Wahrnehmung; diese Ambivalenz sucht er über die Landschaftsmalerei zu kompensieren.<sup>49</sup>

Nachdem es in der objektiv betrachteten Natur keine Einheit mehr gibt und sie nur noch aus dem Nebeneinander bestimmter einzelner Elemente besteht, ist es der konstitutive Geist eines empfindenden Subjekts, der die Summe der äußeren Gegebenheiten von unbeseelten Naturelementen individuell zu einem vereinheitlichten landschaftlichen Gebilde mit sinnlichem Gesamteindruck bündelt, der sich der Wirklichkeit des Gegenstandes gegenüber völlig zu verselbständigen vermag.<sup>50</sup> Dabei gerät in (und seit) der Romantik die Landschaft und ihre bildliche Darstellung (neben dem Portrait) zum Ausdruckspotential subjektiver, innerer Seelenzustände und damit zu einem psychischen Phänomen. Die Subjektivität wird nicht nur im Anschauenden (dem unmittelbaren Betrachter, dem Landschaftsmaler oder dem Betrachter von Landschaftsbildern), sondern auch im Angeschauten (der Landschaft) gesehen. Der Stimmungsgehalt eines Landschaftsbildes hängt nicht nur von der subjektiven Darstellungskraft des Künstlers ab, der konkrete Erscheinungsformen möglicherweise verschiedener Landschaftsräume miteinander zu einem neuen Bild verbindet, sondern ebenso von der Subjektivität des betrachtenden Individuums.<sup>51</sup>

Mit einer Ursache für den Bedeutungszuwachs des Landschaftssujets in der Malerei um 1800 ist die Tatsache, daß ihre Inhalte ikonographisch weniger kodifiziert und damit vieldeutiger einsetzbar sind als etwa die der Historienmalerei. In Abwandlung alter Themen, deren (überkommene) religiöse oder allegorische Inhalte der Zeit entsprechend verweltlicht beziehungsweise deren Attribute und Symbole als rein künstlerische

---

<sup>48</sup> Wedewer 1978, S. 14, 18.

<sup>49</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 12ff.; bereits Alberti hatte den Dualismus von Geist und Gemüt ansprechender Kunst thematisiert. Leon Battista Alberti, Drei Bücher über die Malerei (*Della pittura libri tre*), 1435, in: ders., Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. v. Hub. Janitschek, Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XXI, Wien 1877 (S. 45-163), S. 157.

<sup>50</sup> Wedewer 1978, S. 36f.

<sup>51</sup> Fechner 1986, S. 58-63, 67; Ritter 1974, S. 152-153; Wedewer 1978, S. 14-16, 19, 22.

Ausdrucksmittel zu Stimmungsträgern umfunktioniert werden, erscheint ein zuvor durchaus fixierbarer Gegenstand nun als mehrdeutiger Zeichenträger subjektiver Inhaltlichkeit. So lassen die Elemente romantischer Landschaftsbilder eine vielschichtige Konnotation zwischen christlich-religiöser, politisch-gesellschaftlicher, individuell-sentimentalischer oder gar keiner Symbolik zu.<sup>52</sup>

Damit avanciert die Landschaft in den meisten europäischen Ländern, besonders aber in der deutschen und englischen Romantik, zum bevorzugten Motiv der Malerei.<sup>53</sup> In ihr wird die objektivistische Sicht der wissenschaftlichen Vereinzelung der Natur durch eine ästhetische Veranschaulichung und subjektive Stimmungshaftigkeit aufgehoben. Selbst als sogenannte „autonome Landschaft“ wird die umgebende Natur nicht allein um ihrer selbst willen dargestellt, sondern als Spiegel innerer, seelischer Vorgänge des sie wahrnehmenden Subjekts.<sup>54</sup> Die Entwürfe der Landschaftsmalerei der Romantik geben jedoch nicht nur subjektive Empfindungen wieder, sondern erweisen sich ebenso als Ausdruck tatsächlicher Verhältnisse, weshalb sich das romantische Naturverständnis und die damit verbundene Landschaftsmalerei nicht verallgemeinernd als Symptom für eine Flucht aus der Wirklichkeit beschreiben lassen. Dennoch bleibt die romantische Landschaftskunst noch weitgehend frei von konkreter gesellschaftlicher Kritik, wenn beispielsweise dem Motiv der Industrielandschaft durch entsprechende Ästhetisierung und verharmlosende Idyllik die Realitätskomponente entzogen wird.<sup>55</sup>

Bestimmte Motive wie die Unendlichkeit des Meeres und des Himmels, die erhabene Gebirgswelt, das bis zum Horizont reichende Panorama sowie die „Waldeinsamkeit“<sup>56</sup> bieten sich an, die Göttlichkeit der elementaren Natur

<sup>52</sup> Wedewer 1978, S. 33, 62; Warnke 1992, S. 145.

<sup>53</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 16, 27, 58: In Frankreich bleibt eher das Figurenbild gefragt.

<sup>54</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 30. Künstler wie Philipp Otto Runge, Salomon Geßner und Carl Gustav Carus begründen die neue romantische Malerei auch in der Theorie und erklären die Landschaft zu ihrem vornehmsten Ziel, deren Bestimmung in der Vermittlung der „Schönheit der Natur“, des „Gefühls für das Schöne“ und der Darstellung von Empfindungen liege, die letztlich nicht objektiv meßbar sind – Wedewer 1978, S. 53-55; Schneider 1999, S. 13. Entsprechend Caspar David Friedrichs Ansicht, daß nur ein Bild, das „seelenvoll“ auf den Betrachter wirke, ein wirkliches Kunstwerk sei und daß der Maler nicht nur malen solle, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht – Wolf Bd. 9, 2002, S. 75. Wenn das Auslösen von Empfindungen ein Charakteristikum von Landschaft ist, dann können auch das Gesicht eines Menschen oder eine Figurenszene zur „Empfindungslandschaft“ werden.

<sup>55</sup> Wedewer 1978, S. 63-66.

<sup>56</sup> Ludwig Tieck 1797, siehe Wolf Bd. 9, 2002, S. 30.



aufzuzeigen, die sich im Subjekt ebenso niederschlägt wie der „Weltschmerz“<sup>57</sup>, der angesichts der Unendlichkeit und Unergründbarkeit des Universums die Einsamkeit und Verlorenheit des Menschen gegenüber der Natur deutlich macht.<sup>58</sup> Der entsprechende Einsatz von Licht und Farbe unter Aufgabe rationaler Ordnungsgefüge wie der Zentralperspektive ermöglicht dem illusionistischen Medium der Malerei die Schaffung eines „unendlichen Scheins“ von einem undefinierbaren landschaftlichen Raum als Sinnbild universaler Vorstellungen des Unbegrenzten.<sup>59</sup>

Bedeutsam für die Romantik ist der Begriff des „Erhabenen“, das in der ästhetischen und emotionalen Auseinandersetzung mit dem Unbekannten, Unbegreifbaren und Nichtdarstellbaren in der Natur empfunden wird. In einer prägenden Abhandlung verknüpft Edmund Burke 1757 den für die Romantik bedeutsamen Begriff des „Erhabenen“ mit den Begriffen des „Schreckens“ und des „lustvollen Schauers“.<sup>60</sup> „Das Erhabene“ existiert nicht im Gegenstand selbst, sondern es entsteht aus dem physischen Mißverhältnis von Natur und Mensch, das in der Anschauung durch den Betrachter sowohl gegenüber der unmittelbaren Natur als auch gegenüber dem Landschaftsbild konstituiert wird.<sup>61</sup> Dabei sind bestimmte großartige, weitläufige, überwältigende Landschaftselemente eher dazu geeignet, Erhabenheit zu vermitteln, als andere: so zum Beispiel Naturgewalten wie Sturm, Gewitter oder Vulkanausbrüche, besondere Felsformationen, Gebirgszüge, enge Schluchten, extreme Wasserfälle oder die unermeßliche Weite der Natur.

Novalis ergänzt diesen Begriff vom Erhabenen um das Unbekannte und Geheimnisvolle und die Unendlichkeit eines unbegrenzten landschaftlichen Raumes: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen

---

<sup>57</sup> Jean Paul, siehe Wolf *ibid.*, S. 29.

<sup>58</sup> Ritter 1974, S. 147.

<sup>59</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 26.

<sup>60</sup> A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Riga 1773). Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übers. v. Friedrich Bassenge. Neu eingel. und hg. v. Werner Strube, Hamburg 1980; siehe auch Pochat 1986, S. 419f; Wolf Bd. 9, 2002, S. 14f; Bättschmann 1989, S. 140-142; Warnke 1992, S. 166f; und hier unten das Kapitel IV.2. zur Romantik im historischen Vergleich.

<sup>61</sup> „Das Erhabene“ bezieht sich auf das unvorstellbar Große, Unendliche und Mächtige der Natur, das in der Anschauung als bedrohlich und menschenfeindlich angesehen wird und beim Betrachter Furcht vor dem Geschauten erzeugt. Wenn aber der Schrecken gegenüber der Weite, Höhe, Größe und Ferne der Landschaft durch die Erfahrung der eigenen Sicherheit beruhigt wird, weil Distanz zum Auslöser des Schreckens besteht, stellt sich zugleich Ergötzen und Lust am Schauen ein.

ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“<sup>62</sup> Er setzt mit dieser Mystifizierung des Alltäglichen dem objektiven, wissenschaftlich-empirischen Weltbild ein subjektives und emotional-stimmungshaftes entgegen.

Auch Burke verbindet mit dem Anblick des Erhabenen subjektive Stimmungsreize, die in der Landschaftsmalerei – vergleichbar mit Poussins Modus-Lehre – über bestimmte formale Gestaltungsweisen im Umgang mit Licht und Farbwerten ebenso freigesetzt werden wie mit Unausgearbeitetem und Regellosem, wie es beispielsweise William Turner realisiert.<sup>63</sup> Darauf begründet sich eine „Ästhetik des Schauerlichen“: In der Betrachtung des großartigen und zugleich erschreckenden „Sublimen“ der Natur erscheint diese „erhaben“ und „malerisch“.<sup>64</sup> Eine mit diesen Merkmalen ausgestaltete Natur im Landschaftsbild läßt sich als Bild der Unendlichkeit Gottes deuten und ersetzt auf diese Weise das religiöse Andachtsbild.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Novalis in seiner Beschreibung des Romantischen 1799: Novalis, Werke, hg. v. Gerhard Schulz, München 1969, Fragment 37, S. 385; siehe auch Wolf Bd. 9, 2002, S. 26.

<sup>63</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 23; Bättschmann 1989, S. 46-50; Pochat 1986, S. 316ff.

<sup>64</sup> Eschenburg 1987, S. 111; in England erscheinen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der von Burke zahlreiche Abhandlungen zum Schönen, Malerischen und Erhabenen. Immanuel Kant, Vom Schönen und vom Erhabenen, in: Die Kritik der Urteilskraft, in: Kant 1975, S. 293ff.; ders., Bemerkungen in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“, neu hg. und komment. v. Marie Rischmüller, Kant-Forschungen Bd. 3, Hamburg 1991; Friedrich Schiller, Über das Erhabene (1802), in: Sämtliche Werke, hg. v. G. Fricke und H. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 802; Hofmann 2000, S. 21-25, 58-60; Iain Boyd Whyte, „Das Erhabene“, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 573-580) S. 573-575; Oskar Bättschmann, Landschaften in Unschärfe, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, (S. 24-38) S. 30, 37 (Anm. 34, 35). Siehe auch Robert Roseblum, The abstract sublime, in: Art News, Oktober 1961, S. 38-41, S. 56-58; sowie Barnett Newman, „The Sublime is Now“ (1948), in: ders., Selected Writings and Interviews, Los Angeles 1990, S. 170-173; Samuel H. Monk, The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIII Century England (1935), Ann Arbor 1960; W. J. Hipple, The Beautiful, The Sublime and the Picturesque, Carbondale 1957.

<sup>65</sup> Novalis „Blüthenstaub“-Fragment (1798), in: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, 5 Bde., hg. v. Paul Kluckhorn und Richard Samuel, Stuttgart (3)1977ff., Bd. 2: Fragmente und Studien I-VII, S. 15-36. Whyte, in: Ausst.Kat. Ernst Spiele München 1995, S. 575. Im folgenden versteht sich das „Erhabene“ im hier angegebenen Sinne. Dennoch stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich die Vorstellung vom und der Begriff des „Erhabenen“, wie er für die Romantik verstanden wurde, auf die Kunst der Gegenwart noch anwenden läßt, nachdem zum einen heutzutage auch die unwirtlichsten Gegenden weitestgehend bezwungen und erforscht sind und werden, und zum anderen der Begriff nicht nur z.B. bei Humboldt, Carus, Kant und Schiller, sondern auch in der Postmoderne-Diskussion sehr komplex erörtert wurde (siehe S. 206, Anm. 288; Renate Homann, Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlage einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller, (Diss. Münster 1977) München 1977; María Isabel Peña Aguado, Ästhetik der

Ambivalent wie das Empfinden gegenüber dem Erhabenen zwischen Schauer und Lust ist in der Romantik auch die intensive Auseinandersetzung mit dem Atmosphärischen, besonders dem Phänomen der Dämmerung und der daraus resultierenden Nachtverklärung. Ohne die dunklen Seiten der Nacht zu negieren, sieht die Romantik (nach Novalis) paradoxerweise in der „niedersinkenden“ Nacht ein „erhebendes“ Phänomen, ein hohes Potential der Verwandlung auch im übertragenen Sinne bezogen auf eine mögliche Erneuerung der politischen und gesellschaftlichen Zustände.<sup>66</sup>

Reges Interesse findet die Einzelwolke, die zum eigenständigen Sujet erhoben wird. Das sich je nach Beleuchtung und Dichte in seiner Farbigkeit und Sichtbarkeit verändernde Luftgebilde der Wolke ist ebenso schwer zu beobachten wie malerisch zu erfassen.<sup>67</sup> Die Faszination für diese „Unfaßbarkeit“ liegt den zahlreichen Wolkenzeichnungen und -bildern der Romantik zugrunde,<sup>68</sup> die in der Ambivalenz zwischen subjektiver Wahrnehmung und Stimmungshaftigkeit einerseits und ihrer objektiven Prüfung durch gesetzmäßige, naturwissenschaftliche Erkenntnisse der Meteorologie andererseits positioniert sind. Als Grundlage hierzu dient die erste systematische Abhandlung über Wolken und ihre Klassifizierung in unterschiedliche Formationen durch Luke Howards 1815.<sup>69</sup>

Die romantische Sehnsucht nach paradiesischen Landschaften und unberührter Natur führt zu Expeditionen in unbekannte Regionen der fernen

---

Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard, Wien 1994; Josef Simon, Erhabene Schönheit: das ästhetische Urteil als Dekonstruktion des logischen, in: Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant, hg. v. H. Parrett, Berlin, New York 1998, S. 246-274).

<sup>66</sup> Roger Cardinal, „Nacht und Traum“, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 539-543. Carl Gustav Carus widmet ein ganzes Kapitel in seinen „Briefen über die Landschaft“ der Dämmerung - *ibid.*, S. 539 - und Caspar David Friedrich malt zahlreiche seiner Bilder im Dämmerzustand zwischen Tag und Nacht, von Nebelschleiern verhüllt oder mondbeschieden.

<sup>67</sup> Mit den Möglichkeiten der Photographie erweist sich dies nicht mehr als Problem.

<sup>68</sup> Jürgen Badt, Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960. Wolkenstudien entstehen unter anderem von Pierre-Henri Valenciennes (der in seinen „Elemens“ (1799/1800) ein sorgfältiges Wolkenstudium empfiehlt) [in: Bättschmann 1989, Abb. 61], von Dillis (der nach seiner Italienreise mehr als 150 Wolkenstudien anfertigte), von Dahl, Carus, Blechen und Humboldt [in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, Abb. 389-395]; siehe hierzu Bättschmann 1989, S. 117-124; Werner Busch, Studien vor der Natur, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 463-466; bei Caspar David Friedrich fehlen eigentliche Wolkenbilder – einen diesbezüglichen Auftrag von Goethe lehnte er ab; Wolken treten bei ihm in der Regel als nebelartiger Dunst im Zusammenhang mit Gebirgs- und Panoramadarstellungen auf.

<sup>69</sup> Bättschmann 1989, S. 119-120; Jensen 1995, S. 82, Busch, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 463.

Welt oder zur „klassischen“ Bildungsreise wie der „Grand Tour“, zu landschaftlichen Höhepunkten in Mitteleuropa, was sich im vedutenhaften Landschaftsbild sichtbar niederschlägt.<sup>70</sup> Das italienische „Arkadien“ und auf dem Weg dorthin liegende Gegenden wie die Schweizer Alpen und das Rheinland gelten in (und seit) der Romantik als Garanten für die gesuchten Qualitäten des Malerischen, des lustvoll Schauerlichen und des Erhabenen, die das Gefühl und die Empfindsamkeit des Betrachters ansprechen. Die dort gesammelten Eindrücke des Erhabenen und Ästhetischen werden von Künstlern, die die (vorwiegend englischen) Reisenden begleiten, überwiegend in Aquarellen malerisch festgehalten<sup>71</sup> – der Aufschwung der englischen Aquarellmalerei kommt etwa dem Einsatz der späteren Urlaubsphotographie gleich. Weitere technische und künstlerische Entwicklungen fördern die Bedeutung der Landschaftsmalerei.<sup>72</sup>

Obwohl Jean Jacques Rousseau zur Rückkehr zur Natur aufgerufen hatte, um die von der Aufklärung beklagte Entfremdung von Mensch und Natur aufzuheben,<sup>73</sup> bleibt in Frankreich die Bedeutung der Landschaftsmalerei hinter der des Figurenbildes und der Historienmalerei zurück, weswegen sie hier nicht weiter berücksichtigt werden soll.<sup>74</sup>

In der englischen Landschaftsmalerei, in der der landwirtschaftliche, ökonomische Nutzen der Natur dominiert, dienen die landschaftlichen Elemente als ästhetischer Hintergrund und transportieren zugleich einen privaten wie sozialen ikonologischen Gehalt. Die Darstellung der Natur als

---

<sup>70</sup> Eschenburg 1987, S. 113ff.; Wolf Bd. 9, 2002, S. 15f; L. Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Wien / München 1959.

<sup>71</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 23-25.

<sup>72</sup> Die Entwicklung des (Rund-) Panoramas, das Aufkommen des Transparentbildes und die Erfindung des „Eidophusikos“ als illusionistisches Guckkastentheater. Die Popularität des Landschaftsmotives erweist sich weiterhin in der Produktion von Papiertapeten mit Park- und Gartenansichten, Ideallandschaften aus Italien oder Griechenland, mit idyllischen, arkadischen Motiven und solchen aus fernen exotischen Ländern, wie sie im späten 18. und 19. Jahrhundert vornehmlich aus Frankreich exportiert werden. Bättschmann 1989, S. 51, 83f., 93-98; Wolf Bd. 9, 2002, S. 10f., 57; Eschenburg 1987, S. 92.

<sup>73</sup> Wegen des bereits zu beklagenden Verlustes der Natur ein Aufruf zum Gang in eine zweite, künstliche Natur, die es erst zu schaffen gelte – siehe Kersting, in: Smuda 1986, S. 203. Die Existenz einer „zweiten Natur“ stellen die Vertreter der „verstellten Landschaft“ im 20. Jahrhundert fest – siehe hier unten Kapitel V.1.1.4. Zu Rousseaus Verhältnis zur Natur siehe auch Alexandre Métraux, Ansichten der Natur und Aisthesis. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff, in: Smuda 1986 (S. 215-237), S. 218ff.

<sup>74</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 66, 70.

Gartenlandschaft oder Landschaftspark spiegelt die Auffassung von domestizierter Natur wieder.<sup>75</sup> Die Landschaftsmalerei in England entwickelt eine Art Gegenwelt zur industriellen Revolution, die dort im 18. Jahrhundert einsetzt; in friedlichen Stimmungsbildern von Landschaften scheint die von der Aufklärung beklagte Entzweiung von Mensch und Natur nahezu aufgehoben.<sup>76</sup> Aus diesem Kanon von Landschaftsbildern fallen John Constable und William Turner als zwei der bedeutendsten europäischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts heraus:

In Constables Bildern treten die symbolischen und emblematischen Bedeutungsebenen der auf ältere niederländische Landschaftsdarstellungen zurückgehenden Staffage<sup>77</sup> zurück zugunsten veränderlicher Phänomene der Natur. Constable verbindet naturwissenschaftliche Beobachtungen und die sich daraus ergebenden Auswirkungen auf die Natur zu einer Dramaturgie des Erhabenen, die von der Handhabung der Farbe und des Lichts bestimmt wird. Er zerlegt die Farben bis zur Auflösung der Konturen der Bildgegenstände in „präimpressionistischen“ Skizzen.<sup>78</sup> Wichtige ästhetische Stimmungsträger seiner atmosphärischen Naturschilderungen sind der Himmel und die bisweilen formlosen Wolkengebilde, die sich zwischen Realismus und Anklängen an eine romantische „Unendlichkeitssehnsucht“ bewegen.<sup>79</sup> Das geschichtsträchtige „Old Sarum“ (1834) beispielsweise wirkt nicht wie ein nach akademischen Regeln komponiertes Gemälde, sondern eher wie ein zufälliger Ausschnitt einer

---

<sup>75</sup> Thomas Gainsboroughs „Mr. und Mrs. Andrews“ (um 1749) [in: Schneider 1999, Abb. 131]; siehe auch Thomas Waever, George Subbs oder James Ward; Wolf Bd. 9, 2002, S. 61, 122-123; Schneider 1999, S. 173-179.

<sup>76</sup> Joseph Wright of Derbys romantische Naturszenarien, in denen die Arbeit selbst weitgehend ausgeblendet bleibt, spiegeln nichts von dem Raubbau an der Natur wieder; Künstler wie Richard Wilson, John Robert Cozens und Richard Parkes Bonington zeigen sich von der heroisch-idealisierenden Landschaftsmalerei Lorrains beeinflusst [in: Schneider 1999, Abb. 181, 185]; und in den Wolkenstimmungen in Boningtons Aquarell- und Ölbildern von der normannischen Küste – z.B. „Strandszene in der Normandie“ (um 1826-27) [in: Wolf Bd. 9, 2002, S. 133] – zeigt sich die für England charakteristische Begeisterung für Atmosphärisches, was in vielen impressionistisch anmutenden Wolkenstudien verschiedener Künstler Ausdruck findet. Wolf Bd. 9, 2002, S. 59-60, 62, 133-134; Schneider 1999, S. 181-183. Siehe hierzu auch Monika Wagner, Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770-1830, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 8, hg. v. Alexander Perrig, Frankfurt/M. 1979.

<sup>77</sup> Architekturen, Figuren und Gerät wie in Constables „Der Heuwagen“ (1821) [in: Schneider 1999, Abb. 139].

<sup>78</sup> „Wolkenstudie von Hampstead“ (1830) [in: Roters 1995, Abb. S. 54].

<sup>79</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 63; Schneider 1999, S. 187; Clark 1962, S. 69-74.

unendlich weiterführenden Landschaft.<sup>80</sup> In Kapitel IV.2.4.4. wird Constables Wolkenstudie als alternatives Vergleichsbeispiel angeführt. Mit der Auflösung der Konturen, der scheinbaren Zufälligkeit des Ausschnitts, den präimpressionistischen Wolken- und Himmelsbildern voller Atmosphäre und Lichtstimmung bewegen sich seine Landschaftsbilder ähnlich zwischen Romantik und Realismus wie die photorealistischen Landschaften Richters.

William Turners Landschaftsmalerei erweist sich als Fülle unterschiedlicher Möglichkeiten, die auf ein symbolisches, geometrisches oder offenes System zu beziehen sind, aber jeweils mehr als eine Bedeutungsebene haben. Damit übersteigt sie die sonstige Positionierung der Landschaft in der europäischen Romantik deutlich.<sup>81</sup> Die impressionistische bis abstrakte Wirkung seiner in Farbe und Licht aufgelösten Bildern scheinen in Richters Landschaften wie den Parkstücken ebenso auf wie die Farbmalerie der Impressionisten selbst. Ähnlich wie bei Turner verlieren die geographischen Gegebenheiten in Richters Landschaftsbildern ihre konkrete Form; wo Turner mit der Auflösung der Konturen und der „Autonomie“ der Farben Fragen der Wahrnehmung zwischen Realität und Abstraktion beispielsweise in der „Landschaft“ „Regen,

---

<sup>80</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 135-136 [Abb. *ibid.*, S. 136]. Thomas Werner, Studien zum Werk von John Constable, (Diss. Heidelberg 1973), Freiburg 1983; Michael Rosenthal, Constable. The Painter and His Landscape, New Haven / London 1983; John Sunderland, Constable, London 1998.

<sup>81</sup> Zunächst orientiert sich Turner an der heroischen Landschaftsmalerei eines Lorrain - siehe das Aquarell "Der große Wasserfall von Reichenbach im Haslital" (1804) [in: Bättschmann 1989, Abb. 22]. Turners schnelle und spontane Arbeitsweise führt zu einem malerischen Ausdruck, der sich nicht nur auf die dargestellte Landschaft, sondern auf den Malvorgang selbst bezieht. Seine Gestaltungsmittel verführten in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts dazu, ihn als unmittelbaren Vorläufer der informellen Malerei zu sehen – Clark 1962, S. 90-99; Wedewer 1978, S. 56-60; Wilton, Andrew, The Landscape Sublime, in: Turner and the Sublime, Ausst.Kat. Art Gallery of Ontario u.a. 1981, hg. v. Andrew Wilton, London 1980, S. 25-64; Bättschmann 1989, S. 26f., S. 46-50; Kathleen Nicholson, Turner's Classical Landscapes. Myth and Meaning, Princeton 1990; Wolf Bd. 9, 2002, S. 64, 137-139. Zu Turner siehe auch Werner Hofmann, Turner und die Landschaft seiner Zeit, in: William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1976, hg. v. Werner Hofmann, München 1976, S. 29-53; John Ruskin, Modern Painters, 5 Bde., New York 1910, Bd. 1, S. XXXVII; Gombrich 1969, S. 316f. (Gombrich hat weitere, keineswegs einheitlichen Skizzen zur Theorie und Geschichte der Landschaftsmalerei vorgelegt, unter anderem mit Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, in: Gazette Des Beaux-Arts 41, 1953, S. 335-360; und in: ders. 1978, S. 107-121); Pierre Rouve, Turner. Etude de structures, Paris 1980, S. 52, 71, 138f., 141; K. Ludwig Pfeiffer, Bedingungen und Bedürfnisse. Literarische Landschaften im England des 19. Jahrhunderts, in: Smuda 1986 (S. 178-202), S. 182.

Dampf, Geschwindigkeit...<sup>82</sup> verbindet, verdichtet Richter das Verhältnis von Abstraktion und Realität beziehungsweise als Landschaft vermittelter Natur und hinterfragt das Wahrnehmungspotential ebenfalls durch Auflösung der Konturen und einer Autonomisierung der Farbe, insofern als diese nicht primär einen Gegenstand schildern, sondern Malerei darstellen soll.

Wie in anderen europäischen Ländern entwickeln sich in der Malerei im deutschsprachigen Raum parallele Stile zwischen aufklärerischer, nüchterner Sachlichkeit, klassischer Antikenrezeption und (prä-)romantischer Dramatik, wobei die Malerei tendenziell eine stärkere romantische Färbung aufweist als anderswo. Besonders in der Landschaftsmalerei wie beispielsweise in den Alpenmotiven des Schweizers Anton Wolf oder den „heroischen“ Landschaften des Tirolers Joseph Anton Koch<sup>83</sup> treten romantische Themen des Erhabenen auf. Selbst Landschaftsbilder des „deutschen Idealismus“, wie die streng komponierten italienischen Landschaften eines Jacob Philipp Hackert, die in den klaren Farben und Linien des Klassizismus aufgehalten und dennoch mit Stimmung geladen sind, lassen sich als romantisierend bezeichnen.<sup>84</sup>

Wichtigster Vertreter der norddeutschen Romantik ist Caspar David Friedrich; durch sein Vorbild wird Dresden (unter anderem für Johan Christian Clausen Dahl, Carl Gustav Carus und Georg Friedrich Kersting) zum wichtigen Zentrum der romantischen (Landschafts-)Malerei und die

---

<sup>82</sup> „Regen, Dampf, Geschwindigkeit – die große Eisenbahn nach Westen“ (1844) [in: Schneider 1999, Abb. 142]. Turner thematisiert darin unter anderem die Veränderung der Wahrnehmung von und durch Geschwindigkeit. In der diffusen Struktur der Farben ist das Sujet selbst kaum auszumachen und löst sich zu impressionistisch-abstrakten Farbstrukturen auf, in denen sich nur vage eine Landschaft identifizieren läßt. Wie bei Constable bleibt der „autonomisierte“ Einsatz der Farbe jedoch nicht losgelöst von den wissenschaftlich-meteorologischen und empirischen Beobachtungen der in der Natur wirkenden Kräfte und ihren sichtbaren Effekten. Das „sfumato“ setzt Turner neben dem Verwischen der Konturen und dem Verreiben der Farbmassen ein, um die schwer greifbaren Veränderlichkeiten in der Natur und die Unzulänglichkeit des Auges beim Erfassen der atmosphärisch-dynamischen Naturvorgänge und des Zeitfaktors im Bild sinnfällig zu machen. Bockemühl, Michael, J. M. W. Turner 1775-1851. Die Welt des Lichtes und der Farbe, Köln 1993. Andrea Winkelbauer, Sturm, Dampf und Licht. Über Turners Landschaftswahrnehmung, in: Joseph Mallord William Turner, Ausst.Kat. 1997, hg. v. David B. Brown und Klaus Albrecht Schröder, München / New York 1997, S. 95-103; Bättschmann 1989, S. 108, 99-101, 111-114.

<sup>83</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 180-182; vgl. z.B. Kochs „Heroische Landschaft mit Regenbogen“ (1815) [Abb. ibid. S. 180].

<sup>84</sup> Ibid., S. 71-73. „Vesuvausbruch im Jahre 1774“, 1774 [in: Roters 1995, Abb. S. 58].

Landschaft zum Sinnbild von Seelenkräften, kosmisch-göttlicher Allgegenwart und der Utopie einer harmonisch-demokratischen Zukunft.<sup>85</sup> Zum Vergleich Richters mit Caspar David Friedrich siehe Kapitel IV.2.

### **IV.1.3. Landschaft in der Malerei der Ismen – vom frühen 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg**

Die Kunst des 19. Jahrhunderts ist von Vielschichtigkeit und der beginnenden Auflösung der traditionellen Gattungsgrenzen geprägt. Die im vorigen Kapitel angesprochenen Richtungen Klassizismus, Realismus und Romantik wirken weiter und bringen neue, gegensätzliche Stilarten wie den Biedermeier, den Symbolismus und den Impressionismus hervor. In dem Versuch der Verselbständigung der Mittel gegenüber der tradierten Ikonographie setzt die Trennung von inhaltlich und konventionell gebundenen und vom Naturvorbild abstrahierten Formen ein, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu zwei kontroversen Positionen von Figuration und Abstraktion führen.<sup>86</sup>

Obwohl einerseits traditionsorientierte Strömungen durchaus nationalistische Abgrenzungen aufweisen, bekommen andererseits Grenzüberschreitungen und Internationalisierung der Kunstrichtungen stärkeres Gewicht. In den sich herausbildenden Ismen hat die Landschaft unterschiedliche Bedeutung und Funktion: Seit dem Impressionismus und Cézanne und dann verstärkt im Kubismus wird Landschaft zum Experimentierfeld für die Revision der Repräsentation. Oft in Serien werden Inhalt und Methode gegeneinander ausgespielt, und Landschaftsmotive dienen der Erprobung der Malerei als solcher, bis hin zu Grenzen der Abstraktion. Der Kubismus befaßt sich jedoch mehr mit der Darstellung der Dingwelt als der landschaftlicher Elemente,<sup>87</sup> der Futurismus zielt mehr auf

---

<sup>85</sup> Siehe hierzu Kapitel IV.2.

<sup>86</sup> Wedewer 1978, S. 105; Norbert Wolf, Das 19. Jahrhundert, Kunst-Epochen Bd. 10, 2002, S. 20, 23, 115; Susanna Partsch, 20. Jahrhundert I, Kunst-Epochen Bd. 11, Stuttgart 2002, S. 45-47.

<sup>87</sup> Die Landschaften von Paul Cézanne, Wegbereiter des Kubismus, wirken mit ihrem System architektonisch-landschaftlicher Ordnung und den „Modulationen“ von Farbvolumina wie „nature morte“; siehe Clark 1962, S. 103-115; Wolf Bd. 10, 2002, S. 188-191; Wedewer 1978, S. 145-146, S. 149-152; Bättschmann 1989, S. 174ff.



die Bedeutung von Zeit, Bewegung und Technik; im schwer als Stileinheit zu definierenden Surrealismus zerfällt die räumliche Einheit der Landschaft in ihre einzelnen Bestandteile; und im Symbolismus, dem es weniger um die Nachahmung der äußeren Natur geht als um das Sichtbarmachen ihrer „Idee“ als Ausfluß menschlicher Emotion,<sup>88</sup> wird Landschaft ihrer „Autonomie“ enthoben und fungiert als symbolischer Rahmen oder Hintergrund mythischer Figuren.<sup>89</sup> Folglich bieten sich diese Ismen nicht für den Vergleich mit Richters Landschaften an, wenngleich sich die wichtigsten Entwicklungen in der Malerei bei Cézanne, den Impressionisten, Gauguin und Matisse und im Kubismus abspielten. Interessanterweise greift Richter nicht auf diese „Väter“ der modernen Malerei und deren Abstraktion zurück, sondern bezieht sich auf eine weiter zurückliegende Tradition, jene der Romantik. Dort werden nicht nur das Thema der Darstellungsweise, sondern auch jenes der Bedeutung von Natur vorbereitet – doch dazu später. Hier sollen dagegen der Realismus und der Impressionismus als Bezugsgrößen für Richter kurz umrissen werden.

Während der Naturalismus als epochenüberschreitendes gestalterisches Mittel zu verstehen ist, das sich an der sichtbaren, empirisch erfahrbaren Welt orientiert,<sup>90</sup> bedienten sich die Künstler im Realismus der Formen des Naturalismus und suchten über die naturalistische Oberfläche hinaus nach einer tieferen Wahrheit der sichtbaren Welt.<sup>91</sup>

Wenn der epochenübergreifende Naturalismus als gegenständlich korrekte Wiedergabe eines Sujets „im Sinne der exakten

---

<sup>88</sup> Das Emotional-Symbolische von Paul Gauguins Kompositionen, die nicht Wiedergabe von Natur, sondern Parabel eines Gefühls sind, gilt als Vorreiter des Symbolismus; Gauguin bemüht sich in seinen exotischen Landschaften um die ästhetische Vermittlung einer verlorenen, ursprünglichen Ganzheit und Harmonie; siehe Eschenburg 1987, S. 182-193; Wolf Bd. 10, 2002, S. 35-39.

<sup>89</sup> Wedewer 1978, S. 153-155; Bätschmann 1989, S. 157; Wolf Bd. 10, S. 41-44, 124-125, 212-213; Eschenburg 1987, S. 174ff. Vgl. hierzu die Gegen-Bilder der Worpsweder Landschaftsmaler – Wedewer 1978, S. 177-178, 183-186.

<sup>90</sup> Naturalistische Darstellungsweisen sind in so unterschiedlichen Stilen wie dem Mittelalter und der Renaissance, der Romantik oder dem Symbolismus zu finden; Wolf Bd. 10, 2002, S. 22, 25.

<sup>91</sup> In diesem Sinne sind allerdings auch Realismus-Tendenzen jenseits der „Realismus“-Epoche einerseits bereits bei einzelnen Malern der internationalen Romantik wie beispielsweise bei dem Landschaftsmaler John Constable, andererseits noch in späteren Positionen des 20. Jahrhunderts zu finden. Hierzu z.B. Der frühe Realismus. Sammlung Schäfer, Schweinfurt, Ausst.Kat. Germanisches National Museum Nürnberg 1967; Misterek-Plagge 1992, S. 16f..

Naturnachahmung“<sup>92</sup> verstanden wird, ist Richter nicht als Naturalist zu bezeichnen, wenngleich seine gegenständlichen Landschaftsbilder die Natur naturalistisch, mimetisch wiederzugeben scheinen; denn durch leichte Korrekturen der Details und vor allem durch die „Unschärfe“ konterkariert Richter diesen naturalistischen Zug seiner Bilder. Es ist zu prüfen, inwieweit Richter dagegen dem Realismus (als Epoche und als Stil) verpflichtet ist, zumal er in der Literatur wiederholt als (photo-)realistischer Maler bezeichnet wird.<sup>93</sup>

Der Wandel zum Realismus vollzieht sich besonders in den Gattungen des Portraits und des Landschaftsbildes.<sup>94</sup> Mythologische oder arkadische Motive, Allegorien oder von symbolischen Vorstellungen geprägte Landschaften sind den Realisten fremd. Die einstige Fülle von Sinngewandungen und symbolischen Bedeutungen einer (säkularisierten) Natur hat sich in der „realistischen“ Landschaftsmalerei verflüchtigt, die einen begrenzten Naturausschnitt mit für sich stehenden Komponenten zeigt und keine rein ästhetisch vermittelte Natur. Die Frage nach der Ganzheit der Natur wird ebenso irrelevant wie die nach der eigenen empfindenden Identität oder einer symbolischen Dimension der Natur. Entscheidend ist die Frage nach dem „Sosein“ der Dinge, wie sie dem Auge ohne den Filter von Empfindungen oder einer vorgefaßten Idee erscheint. Während die romantische Landschaft als ästhetisch vermittelte Natur das Bild von einer dauerhaften und damit einer unveränderlichen, geschichtslosen Natur anzeigt, die der Maler erfaßt, wie sie ihm erscheint, begreift der Realismus als Landschaft vermittelte Natur wie sie ist, als ein veränderliches Gebilde, dessen prägende Faktoren – wie Tages- und Jahreszeiten, die Elemente Wasser und Wind oder der die Landschaft bearbeitende, sie verändernde Mensch – ebenfalls veränderlich sind; damit wird Landschaft als geschichtliches und gesellschaftliches Phänomen gesehen.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Wolf Bd. 10, 2002, S. 25.

<sup>93</sup> Richters Einordnung als „photorealistischer“ Maler erfolgt im Kapitel zum zeitgenössischen Vergleich.

<sup>94</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 77, S. 198-200.

<sup>95</sup> Die Bilder zeugen von realen Gegebenheiten und alltäglicher Geschichte. Demgemäß formulierte Ernst Bloch, daß ein Gang in die Landschaft immer auch ein Gang in die Geschichte ist, nach Wedewer 1978, S. 114-115; siehe Adolf von Menzel, „Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn“ (1847) [in: Eschenburg Abb. 65].

Der Realismus bediente sich naturalistischer Formen, um über deren Oberfläche hinaus eine tiefere Wahrheit der sichtbaren Welt zu finden. Er richtete sich gegen den vorherrschenden Geschmack und die tradierten Vorstellungen der Akademien und ihre alten Hierarchien, indem er vom Künstler forderte, dieser solle seine Themen nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart des Alltags entnehmen. Seine Vertreter forderten (unter anderem durch eine moderate Preispolitik) eine als demokratisch verstandene Kunst, in der alle Erscheinungen der sichtbaren Welt und der alltäglichen Gegenwart gleichermaßen darstellungswürdig wurden, frei von Allegorischem, Symbolischem, Arkadischem, Mythologischem oder Religiösem. Landschaft wurde als ein veränderliches Gebilde verstanden, dessen prägende geschichtliche und gesellschaftliche Faktoren ebenfalls veränderlich sind.<sup>96</sup>

Gerhard Richter erweist sich in diesem Sinne nicht nur als Realist, sondern auch als „demokratischer“ Künstler insofern, als er nahezu jedes Motiv darstellungswürdig findet und macht<sup>97</sup>. Mit dem Anfertigen von „Editionen“ förderte Richter die Verbreitung seiner Kunst unter dem weniger kaufkräftigen Publikum. Mit Gustave Courbet, der den Begriff des „réalisme“ prägte und als einer der wichtigsten Vertreter der realistischen Malerei gilt, der sich selbst jedoch nie einem bestimmten Stil zugehörig fühlte, „keiner Schule, keiner Kirche, keiner Richtung, keiner Akademie, besonders keinem System“,<sup>98</sup> verbindet Richter die Haltung, sich jeder institutionalisierten Idee oder Ideologie zu entziehen – das Zitat von Courbet könnte von Richter stammen, der sich ähnlich äußerte.<sup>99</sup> Richter widersprach immer wieder den Erwartungen von Kritikern und Publikum, indem er sich jedem Ismus verweigerte, den „Stil“ immer wieder wechselte und Genres malte, die im

---

<sup>96</sup> So macht der deutsche Realist Wilhelm Leibl mit seiner unpathetischen Darstellung des dörflichen Lebens „banalste Objekte des Alltäglichen zum malerischen Ereignis“. Bätschmann 1989, S. 67; Wolf, Bd. 10, S. 25-27 und Materialien 5, S. 232.

<sup>97</sup> Eine Ausnahme ist der gescheiterte Versuch Richters, Photographien von KZ-Opfern abzumalen. In der Auswahl der abzumalenden Photos scheinen einige doch abbildungswürdiger zu sein als andere, wenn „unter 100 fotografierten Landschaften“ nur einige wenige tatsächlich die malerische Umsetzung erfahren.

<sup>98</sup> Wolf Bd. 10, S. 107; Klaus Herding (Hg.), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Köln 1984; Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „les amis de la nature ...“, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1996, hg. v. Christoph Heilmann, München 1996; Michael Fried, Courbet's realism, Chicago 1990.

<sup>99</sup> Notizen 1985, in: Text S. 113.

Vergleich zum zeitgenössischen Kanon unzeitgemäß wirkten.<sup>100</sup> Er erscheint als Fortsetzer des kunsthistorischen Erbes des Realismus, weil er das „So-sein“ der Dinge malt, „objektiviert“ durch die Photographie und eine „fehlende Handschrift“ im Duktus der Malerei, wie sie dem Auge möglichst ohne den Filter subjektiver Empfindungen oder einer vorgefaßten Idee erscheint.

Gleichzeitig jedoch transportieren Richters ästhetisch vermittelte Bestandsaufnahmen universelle Empfindungen, Stimmung und Illusion von Überzeitlichem, die nicht dem Realismus, sondern der Romantik zueigen waren, und verbinden auf diese Weise die ambivalenten Tendenzen dieser historischen kontrapunktischen Stile.<sup>101</sup> Waren Landschaftselemente und ihre Bildbezüge bei den Romantikern als verallgemeinernde und verbindende Symbole einer Naturerfahrung und -empfindung gemeint, so sind sie bei den Realisten vielmehr als eine vereinzelnde Auflistung von Naturerforschung und -registrierung zu verstehen.<sup>102</sup> Richters Position der Landschaftsdarstellung erscheint dazu ambivalent beziehungsweise synergetisch in der Verbindung der Tradition romantischer Stimmungshaftigkeit und realistischer Tatsachenerfassung durch die Darstellung von Naturganzheit im Landschaftsausschnitt.

Während den Realisten der Mensch mit seinen Lebensumständen wichtiges Thema war und die Darstellung von Natur erneut zum Rahmen geriet und zurückgedrängt wurde,<sup>103</sup> zeigt Richter die „Lebensumstände“ des zeitgenössischen Menschen anhand von Landschaften, die so deutliche Spuren der Zivilisation tragen, daß sie der Anwesenheit des Menschen nicht bedürfen, um auf diesen zu verweisen.

Camille Corots unscheinbare landschaftliche Szenerien und die Schule von Barbizon zeigten zu einem Zeitpunkt, da die Industrialisierung bereits im Begriff war, die Natur zu zerstören, ein Gegenbild zur geregelten,

---

<sup>100</sup> Siehe Kapitel V.2.

<sup>101</sup> Ähnlich verhält sich der Vergleich zur Neuen Sachlichkeit: wie diese betont Richter primär die Sichtbarkeit der Landschaften, unterscheidet sich jedoch darin, daß er ihrer sachlichen Darstellung Atmosphäre und Stimmung verleiht.

<sup>102</sup> Vgl. den Symbolgehalt von Landschaften Caspar David Friedrichs mit solchen Courbets.

<sup>103</sup> Das relativiert wiederum das Verhältnis von Richters Landschaften zu denen der Realisten. In der „Industriemalerei“ verschwindet Landschaft zunehmend, da die Umwelt der Arbeiter nicht mehr eine vermittelte Natur noch ein freier Raum etwaiger Selbstbestimmung ist, sondern die Fabrik. Wedewer 1978, S. 113; Eschenburg 1987, S. 168.

touristischen oder „durchheilten“ Landschaft;<sup>104</sup> auch die Maler in Worpswede entwickeln ein Gegenbild zur Stadt und zur zersiedelten Natur.<sup>105</sup> In ähnlicher Weise ignoriert Richter die kritischen Aspekte entfremdeter und vernutzter Natur und Landschaft und wählt überwiegend untypische Landschaftssituationen und Blickwinkel jenseits touristischer Attraktionen. Mit der Wahl „schöner“, von Naturzerstörung freier Landschaftsmotive schafft Richter Gegen-Bilder zur städtischen Lebenswelt. Dennoch vermeidet er, seinen Landschaftsdarstellungen die vermittelnde Funktion einer Fiktion, Sehnsucht oder Hoffnung zu verleihen und versucht, die zeitgenössische Aktualität der Landschaft ohne Kritik und Idealisierung darzulegen. Das eine oder andere dennoch darin wahrzunehmen oder zu assoziieren, obliegt dem Betrachter.

Die Impressionisten setzen die Pleine-air-Malerei der Schule von Barbizon<sup>106</sup> und Tendenzen des Realismus fort und „korrigieren“ diese zugleich; ihnen ist nicht allein die stofflich-greifbare Wirklichkeit wichtig, sondern zwischengegenständliche Bereiche wie Raum, Atmosphäre und Licht. Anders als die Romantiker zielen sie nicht auf innere Stimmungen und einen Subjektivismus der Empfindung, die in der Natur gespiegelt werden, sondern auf den Subjektivismus der Wahrnehmung als Erfahrung des spontanen, weitgehend unbewußten Sehaktes. Und anders als im Realismus wird nicht die Realität der Landschaft eingefangen, sondern die des sich ständig verändernden Augenblicks, der dem Wandel des Lichtes unterliegt und die landschaftlichen Gegenstände in einen optischen Zustand der Instabilität überführt.<sup>107</sup> Natur als Landschaft ist nicht mehr Gegenstand des

---

<sup>104</sup> Corot ist (wenn auch nur lose assoziiert) der Schule von Barbizon zuzurechnen. Seine Landschaften gestaltet er in Anknüpfung an Lorrain und Poussin vereinzelt mit mythologischer Staffage; siehe Wolf Bd. 10, S. 25, S. 104f; Clark 1962, S. 75-78; Bättschmann 1989, S. 75, 150-155; Wedewer 1978, S. 123

<sup>105</sup> Wedewer 1978, S. 177-186.

<sup>106</sup> Die Freilichtmalerei von Barbizon dient ebenso der Darstellung von Stimmungen wie der von tatsächlichen Lichtverhältnissen. Clark 1962, S. 75-78, 82-88; Bättschmann 1989, S. 75, 150-155; Wolf Bd. 10, 2002, S. 25, 28-33, 104f, 109, 129-130, 220-223; Wedewer 1978, S. 104, 107-109, 123, 133-134; Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954. Eschenburg 1987, S. 165-181.

<sup>107</sup> Dabei machen sich die Impressionisten wissenschaftliche Erkenntnisse zunutze und zerlegen die Farbwerte in ihre Komplementärfarben; sie lösen den Kontur der Gegenstände auf und machen Farbe als Materie sichtbar. Die Pointillisten führen dieses Prinzip in kalkuliert komponierten, geschlossenen Bildern weiter, in denen Landschaft zur „sinnentleerten Staffage“ reduziert wird; siehe Georges Seurat, „Ein Sonntagnachmittag auf

Bildes, sondern sein Anlaß; ihre naturalistische Abbildung ist für die Maler kein verpflichtendes Dogma mehr, wenngleich die Motive erkennbar und oft im topographischen Sinne definierbar bleiben.<sup>108</sup> Einzelne Details der Landschaft gehen verloren, wie es dem tatsächlichen Wahrnehmungsprozeß entspricht, bei dem die Einzelheiten im kurzen Augenblick nicht alle zu erfassen sind.<sup>109</sup> Dadurch gehen einzelne Details der Landschaft verloren, lösen sich die Konturen der Gegenstände auf, verselbständigen sich die malerischen Mittel und wird Farbe als Materie sichtbar.<sup>110</sup> Der Vergleich zwischen Realität und gemaltem Bild wird dabei unmöglich, weil das Gemalte der sich ständig verändernden sichtbaren Wirklichkeit schon nicht mehr entspricht; ein Überprüfen des vermittelten Eindrucks bleibt nur im analogen Erlebnis und der Erinnerung der Wahrnehmung möglich.<sup>111</sup> Durch den Verzicht auf die Wiedergabe landschaftlicher Besonderheiten erfährt die impressionistische Malerei trotz des Bezuges auf die Wirklichkeit eine gewisse Idealisierung. Zugleich bleiben die Landschaftsbilder ohne metaphysische Überhöhungen oder symbolische Verweise, ohne Moment der Sehnsucht, Hoffnung, Flucht oder Kritik.<sup>112</sup>

Statt des Panoramas herrschen nun vornehmlich (extreme) Ausschnitte vor.<sup>113</sup> Damit ist die einstmals weit geöffnete, die Ganzheit der Natur spiegelnde Landschaft begrenzt geworden. Ihr einstiger, vermittelnder Bedeutungshorizont wird aufgehoben in der Impression des Augenblicks; damit verliert Landschaft ihre Bedeutung als reflexives Medium. Wie Wedewer formuliert, existiert sie im strengen Sinne nicht mehr: „Die Landschaft hört auf, Landschaft zu sein“<sup>114</sup> – die Landschaftsmalerei

---

der Insel La Grande Jatte“ (1884-86) [in: Wolf Bd. 10, 2002, Abb. S. 185]; die Frage der Gegenwartsgültigkeit zielt nicht mehr auf Landschaft, sondern auf die Möglichkeiten der künstlerischen Mittel – Wedewer 1978, S. 135, 143-144; Bättschmann 1989, S. 169; Wolf Bd. 10, 2002, S. 34, S. 184-186.

<sup>108</sup> Wedewer 1978, S. 124, 127-128 und S. 131.

<sup>109</sup> Darin scheint ein Widerspruch zu dem Anspruch zu liegen, gerade naturgetreue Beobachtungen eines vorgegebenen, identifizierbaren Motivs wiederzugeben. Eine Überprüfung der Naturtreue im Vergleich von Wirklichkeit und Abbild wird unmöglich, entspricht doch das Gemalte schon nicht mehr der sich ständig verändernden sichtbaren Realität. Eschenburg 1987, S. 178; Wedewer 1978, S. 136-138.

<sup>110</sup> Wedewer 1978, S. 135, 143-144; Bättschmann 1989, S. 169; Wolf Bd. 10, 2002, S. 34, S. 184-186.

<sup>111</sup> Wedewer 1978, S. 130-132; vgl. hierzu Michel Butor, *Claude Monet oder die umgekehrte Welt*, Aufsätze zur Malerei, München 1970.

<sup>112</sup> Eschenburg 1987, S. 178; Wedewer 1978, S. 136-138.

<sup>113</sup> Seerosenteiche, Uferpartien, Parks, Wald- und Dorfansichten. Eschenburg 1987, S. 178.

<sup>114</sup> Wedewer 1978, S. 137.

entwickelt sich dessen ungeachtet weiter, tritt aber ihre vermittelnde Funktion an die Abstraktion ab.

Im Vergleich zeigen sich einige Analogien in Richters Landschaftsbildern zu diesen Aspekten des Impressionismus: Für Richter scheinen die Motive Anlaß zu seinen Bildern zu sein, denen gegenüber sich die Darstellung „autonomisiert“, und das umso sichtbarer, je abstrakter der Bildgegenstand wird; es geht weniger um das Naturbild als um die Malerei selbst. Richters topographisch verifizierbaren Motive werden in ihrer naturalistischen Erscheinung durch die „Unschärfe“ zurückgenommen, und der Vergleich zwischen seinem gemalten Bild und der Realität ist – so auch Richters eigene Aussage – deswegen unmöglich, weil er nicht die Realität, sondern deren photographisches Abbild abmalt. Die sichtbare Wirklichkeit, die die Grundlage des gemalten Bildes darstellt, hat sich gegenüber dem Gemälde bereits verändert und ist folglich nur in der Analogie der erinnerten Wahrnehmung mit diesem abzugleichen.<sup>115</sup> Richter spielt mit den Analogien zwischen der Wahrnehmung von Wirklichkeit und der Wahrnehmung von Bildern, mit den Erinnerungen und dem memorialen Fundus der unmittelbaren und über Bilder vermittelten Wahrnehmung von Natur.<sup>116</sup> Aus der Andeutung des Malers ermittelt der Betrachter seine eigene Sicht auf die Wirklichkeit und ihrem gemalten Abbild und sucht im Geiste deren Übereinstimmung, die nicht eindeutig gegeben ist und dennoch der Überprüfung standzuhalten scheint.

Auch bei Richter, der die Plein-Air-Malerei durch den Einsatz von Photovorlagen ersetzt, erscheint eine gewisse Idealität des „So-ist-es“-Zustandes, weil er die Details durch Verwischen angleicht und egalisiert.<sup>117</sup> Damit bringt er seine Bilder dem momentanen Wahrnehmungsbeziehungsweise Erinnerungsvermögen des Betrachters gegenüber einer Landschaft näher und wird der realen Seherfahrung gerechter, als es die klar konturierten Formen des Realismus oder des Verismus tun. Im Gegensatz

---

<sup>115</sup> Dieses Phänomen, daß das gemalte Bild der abgemalten Wirklichkeit nicht mehr entspricht, betrifft alle figurative Malerei, wird aber von der Photographie scheinbar aufgehoben.

<sup>116</sup> Dabei sind zum einen die historischen Landschaftsgemälde in seinem und des Betrachters Bewußtsein unauslöschlich eingeschrieben, und zum anderen ist die Wahrnehmung von (seinen) Landschaften bereits eine mehrfach vermittelte.

<sup>117</sup> Richters Verwischungen sind eher „photographischen“ Ursprungs, haben aber im Effekt eine ähnliche Wirkung.

zur „Spontaneität“ der Wahrnehmung des Augenblicks und der impressionistischen Malweise bleibt es bei Richter irrelevant, wieviel Zeit er auf das Verwischen und Egalisieren seines Farbauftrags verwendet.

Einen „impressionistischen Augenblick“ fängt Richter in seinen Parkstücken ein, die er bis zu reinen „Vermalungen“ abstrahiert; hierin macht er Licht und Farbe als eigene materielle Qualität sichtbar, indem sich die Farbe vom ursprünglichen Bildgegenstand löst und nur noch Malerei ist. Selbst in den frühen Städte- und Gebirgslandschaften, die Richter in der Serie bis zur Unkenntlichkeit des ursprünglichen Gegenstandes zu abstrakter Schwarz-Weiß-Malerei auflöst und damit den Bildern etwas Flüchtliges gibt, klingen die Ideen des Impressionismus und des Pointillismus an.

Die bisweilen ungewohnten Perspektiven, die abgeschnittenen Bildränder und die scheinbar flüchtige Ausschnitthaftigkeit impressionistischer Bilder, die sich unter dem zunehmenden Einfluß der Photographie und angeregt durch die japanische Holzschnittkunst entwickeln, fallen auch in einigen von Richters Landschaften auf.<sup>118</sup> Wie oben beschrieben, ist bei den Impressionisten (und bereits im Biedermeier und Realismus) die einstmals panoramatisch weit geöffnete, die Ganzheit der Natur spiegelnde Landschaft endlich geworden und wird im Ausschnitt räumlich eingeeengt; statt des Panoramas herrschen nun Ausschnitte vor wie von Seerosenteichen, Uferpartien, Gärten und Parks, Wald und Dorfansichten. Auch Richter nimmt in sein Repertoire neben Panoramalandschaften Bilder von engeren Landschaftsausschnitten auf<sup>119</sup> und setzt, wie Claude Monet mit seinen Serien von „banalen“ Heuhaufen und Seerosen bis zu „ehrwürdigen“ Kathedralen, ein breites Spektrum von Landschaftsmotiven zwischen „erhabenen“ Gebirgen und unspektakulären „Ecken“ ein – Richters „Domecke“ [Abb. 29], von der es zwei Fassungen gibt, erinnert entfernt an Monets Kathedralen-Bilder, wenngleich Aspekte wie die impressionistische Auflösung der Farbe und der zeitgeschichtliche Kontext der beiden Beispiele nicht kongruent sind.

---

<sup>118</sup> Vgl. beispielsweise die „Vesuv“-Serie (WV 404-410), oder „Brücke (am Meer)“ (WV 202). Man ist versucht, diese „mangelnde Komposition“ auf die Photovorlagen zurückzuführen, auf „mißglückte Amateurphotos“; diese sind jedoch von Richter selbst gemacht und folglich genausowenig zufällig, wie die scheinbar zufälligen Ausschnitte der Impressionisten.

<sup>119</sup> Wie in der historischen Abfolge treten bei Richter chronologisch zuerst die Panoramen, dann die Ausschnitte auf.



Andererseits schwindet bereits bei Monet die Unterscheidbarkeit der einzelnen Bildelemente in dem Kontinuum der Farbflecken, die Boehm dort als „Unschärfe“ bezeichnet.<sup>120</sup> Sowohl diese „Unschärfe“ der dargestellten Sujets, als auch die Entfremdung des Motivs von der Gegenständlichkeit durch Auflösung in die Abstraktion, die Thematisierung der Malerei selbst, unabhängig vom Dargestellten, das Festhalten des Augenblicks unter Befragung der Phänomene der Wahrnehmung und schließlich die kompositorische Form der Landschaftsdarstellung (die Tatsache, daß der Blick im Laufe der Zeit vom Panorama ausgehend unter den Horizont, in die Ausschnitthaftigkeit wandert)<sup>121</sup> zeigen sich als deutliche Parallelen im Werk Monets und in den Landschaften Richters. Spiegelte Monet den Blick auf die Landschaft in Seerosenteichen, reflektiert Richter ihn ganz konkret in Fenstern und Spiegeln.

Für die folgenden Stilrichtungen gilt, daß Landschaft aufgehört hat, etwas Selbstverständliches zu sein. In ihrer Verdinglichung ist die Ganzheit der Natur zerfallen, und zwar „nicht nur dem theoretisch-wissenschaftlichen Verständnis zufolge im Kausalnexus ihrer Tatsächlichkeit, sondern auch im Sinne ihres metaphorischen Einstehens für die Idee einer allumfassenden Totalität.“<sup>122</sup> Weder in ihrer realen Struktur noch in der utopischen Vision läßt sich Natur rekonstituieren, auch nicht in der Vermittlung durch Landschaft.

Mit dem Expressionismus haben Richters Landschaften ebensowenig gemein wie mit der Zerlegung der Wirklichkeit in ihre Kompartimente durch den Kubismus, der symbolischen Aufladung der Landschaft durch den

---

<sup>120</sup> Monet arbeitet mit der „doppelten Optik“: der des gegenständlichen Sujets und der autonomisierten Farbe. Diese vermittelt den Eindruck von „Unschärfe“, die verhindert, im Bild einzelne „zeitliche Impulse oder Bewegungen abzulesen“. Durch die malerischen Mittel der unscharfen „Fleckenteppiche“ entsteht der Eindruck von Momentaneität, die sich in der Malerei verewigt; das Bild erhält den „Charakter der Erscheinung“. Als Erscheinung wird die Natur zu einem Ereignis des Sehens, das zum „Drehpunkt der Malerei“ wird. Siehe Boehm, in: Smuda 1986, S. 89f. Georges Clemenceau berichtet, Monet richte sein „Bestreben auf ein Maximum von Scheinbarem in enger Wechselbeziehung mit dem unbekanntem Wirklichen“, in: Claude Monet. Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes, Freiburg/Br. o.J., S. 145f. Gache, Sylvie, La Cathédrale de Rouen, in: Hommage à Claude Monet (1840-1926), Ausst.Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1980 u.a., Paris 1980, S. 291-301 ; Sagner-Düchting, Karin, La Cathédrale de Rouen – Die Kathedrale von Rouen, in: Claude Monet und die Moderne, hg.v. Karin Sagner-Düchting, München u.a. 2001, S. 34-39.

<sup>121</sup> Boehm, in: Smuda 1986, S. 89-92.

<sup>122</sup> Ibid., S. 151.

Symbolismus, oder der „traumatischen“ Über-Wirklichkeit des Surrealismus.<sup>123</sup> Zwar versucht Elger die private Befindlichkeit aufzuzeigen, die sich in Richters Landschaftsbildern widerspiegeln<sup>124</sup> [Abb. 44], doch ist es nicht Richters primäres Ziel, diese sichtbar zu machen. Im Gegenteil mögen Richters Landschaften als „autonom“ zu bezeichnen sein, nicht nur, weil sich die Formen und Farben durch Verwischung und Abstraktion von der mimetischen Abbildhaftigkeit lösen und auf die Malerei selbst verweisen, sondern weil sie sich gegenüber narrativen, symbolischen oder sonstigen subjektiven, vom Künstler vorgegebenen Inhalten weitgehend unabhängig beziehungsweise indifferent zeigen.

Nachdem Fin de siècle und Jugendstil der Natur abgeschauten organische Formen zu Dekorationszwecken stilisiert haben, wird im Expressionismus „Landschaft“ im wesentlichen zu einem Projektionsfeld innerer Empfindungen, in dem Welt und Wirklichkeit nicht mehr den Gesetzen der Natur, sondern den Vorstellungen des Ichs unterworfen sind.<sup>125</sup> Natur als Landschaft tritt aus der Position des Gegenübers heraus und zielt nicht mehr auf eine Idee der Ganzheit oder Vorstellung von harmonischer Ursprünglichkeit. Ihre Elemente fungieren als Ausdrucksmittel der Subjektivität und geben in der Art eines Psychogramms von ihnen ausgelöste Eindrücke und Empfindungen wieder; damit haben die Landschaftsbilder Richters nichts gemein. In der Subjektivität und Ich-Bezogenheit der Darstellung entwickelt sich ein „autonomer“ Farbkanon, der einen eigenen, von der suggerierten Form gelösten Wert beschreibt und das Verhältnis von Natur und ihrer bildlichen Darstellung weiter abstrahiert. Die Landschaft hat aufgehört, vermittelte Natur zu sein.<sup>126</sup> In der aufkommenden Abstraktion bilden sich Äquivalente zur Natur, die deren Strukturen als Metaphern aufgreifen; Bilder von Paul Klee, Wassily Kandinsky, August

---

<sup>123</sup> Im Gegensatz zu den Expressionisten bleibt Richter z.B. den Lokalfarben in seinen photorealistischen Bildern treu; abstrakt wird seine Farbgebung nur bei den schwarz-weißen Landschaften, aus denen er sozusagen die Chromatik herausfiltert. Seine vermalten Landschaften erinnern allerdings an die Abklatschtechnik von Max Ernst, und in der Unschärfe der photorealistischen Landschaften mag eine gewisse Verrätselung der Dinge vorliegen, wie sie auf anderer Ebene dem Surrealismus zueigen war.

<sup>124</sup> Siehe „Sommertag“ (WV 859-1), 1999 [in: Elger 2002, S. 342].

<sup>125</sup> Den Expressionismus leitet unter anderem Vincent van Gogh mit der subjektiven Ausdruckswertigkeit seiner Farben ein; siehe Clark 1962, S. 100-102; Wolf Bd. 10, 2002, S. 44, 195-197, 223-225; Wedewer 1978, S. 180, 191-199.

<sup>126</sup> Busch 1997, S. 328.

Macke oder Piet Mondrian ersetzen Naturerfahrungen durch metaphorische Zeichen.<sup>127</sup>

Nachdem die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert die zentrale Gattung der experimentierenden Malerei wird, ist „Landschaft“ in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts nach Wedewer im Grunde ein überholtes Thema. Die künstlerischen Bestrebungen gelten eher „dem Menschen“, der Wirklichkeit hinter der Oberflächenerscheinung und der Abstraktion. In Gegenreaktion zur Subjektivität des Expressionismus strebt der Verismus oder die Neue Sachlichkeit nach einer neuen Objektivität in der einfachen Gegenständlichkeit.<sup>128</sup> Gegenüber den tradierten Vorstellungen von Landschaft fehlt den Landschaftsbildern der Neuen Sachlichkeit sowohl das Prinzip des vertrauten Gegenübers, in dem sich der Mensch selbst erfährt, als auch der Zustand der Ursprünglichkeit einer Natur als Natur; sie hat ihre Einheit und Lebendigkeit ebenso eingebüßt wie ihren ursprünglichen Transzendenzaspekt. Reduziert auf ihre Sichtbarkeit und in dieser Beschränkung ein Gegenstand neben anderen, sind Werte wie das Atmosphärische und Stimmungshafte überwiegend völlig getilgt.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Boehm, in: Smuda 1986, S. 104-106; Boehm spricht vom „Ende der Landschaftsmalerei“, ohne dieses zeitlich zu fixieren; da er den Bogen von Monet bis Pollock spannt, läßt sich daraus schließen, daß er das Aufkommen der Abstraktion einerseits als beginnendes Ende der Landschaftsmalerei und zugleich als Beginn einer neuen Form der Naturdarstellung ansieht. Der Weg zur Abstraktion führte z.B. bei Kandinsky und Mondrian gerade über die Landschaft; siehe Bättschmann 1989, S. 15, 180-197; Eschenburg 182-190; Günter Brucker, Wege zur Abstraktion, München 1999; John Golding, Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still, London 2000. Vgl. z.B. Mondrians „Blühender Apfelbaum“ (1912) [in: Bättschmann 1989, Abb. 92] oder Klees „Insula dulcamara“ (1938) [in: Eschenburg Abb. XV] mit zu graphischen Linien reduzierter, in Andeutungen aufgelöster Landschaft.

<sup>128</sup> Wedewer 1978, S. 207; Partsch 2002, S. 64ff., zur Unterscheidung der beiden Linien dieser neuen Realismustendenz.

<sup>129</sup> Trotz entscheidender Unterschiede weisen Landschaftsbilder der Neuen Sachlichkeit von Alexander Kanoldt, Erich Wegener, Franz Radziwill oder Max Beckmann gewisse Gemeinsamkeiten auf: Es handelt sich um Bilder einer gesellschaftlich angeeigneten und verdinglichten, fragmentarischen Natur außerhalb des großen Zusammenhanges einer Totalität und ihrer Phänomene, deren Elemente als folienhafte Versatzstücke benutzt werden. Durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften ist Natur verdinglicht, mit Mikroskop und Teleskop zerlegt und erfahren worden; das Verhältnis von Mensch und Natur relativiert sich zwischen Mikro- und Makrokosmos und löst die anthropozentrische Haltung ab, so daß Natur als Landschaft nicht mehr ausreicht, um dem Menschen als Reflexionsmedium zu dienen. Siehe Wedewer 1978, S. 208-209, 218-220; Clark 1962, S. 127-130.

Eine ästhetische Vermittlung dessen, was durch gesellschaftliche Aneignung verloren ging, wird von diesen Landschaftsbildern nicht mehr geleistet.<sup>130</sup> Mit dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit hört Landschaft auf, ein Gegenstand der auf ein Abbild ausgerichteten ästhetischen Vermittlung zu sein. Die Diskussion ihrer Inhalte und jener Vorstellungen, die bislang von der als Landschaft vermittelten Natur repräsentiert wurden, wird in anderen künstlerischen Bereichen, der Plastik und der Photographie, fortgeführt.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Wedewer 1978, S. 211-212.

<sup>131</sup> Ibid., S. 214-215.

## IV.2. Gerhard Richter und die Romantik

### IV.2.1. Stand der Forschung

Was die Landschaftsbilder Gerhard Richters betrifft, so sind sie von der Literatur und Kritik, in Presse und Öffentlichkeit immer wieder mit der Epoche der Romantik im allgemeinen und mit dem Werk Caspar David Friedrichs im besonderen in Verbindung gebracht worden;<sup>122</sup> nur selten wurden in diesem Zusammenhang andere historische Positionen berücksichtigt.<sup>123</sup> Dabei bleibt die Literatur jedoch an der Oberfläche begrifflicher Verweise, meist ohne diese näher zu definieren oder exemplarisch zu verifizieren. Das mag daran liegen, daß Richter in den Landschaftsbildern keine konkreten Bildzitate

---

<sup>122</sup> Siehe S. 162f, Anm. 125 bis 131. Außerdem unter anderem Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 67; Rosenblum 1981, S. 137; Michael Danoff, Heterogeneity. An introduction to the work of Gerhard Richter, in: Gerhard Richter. Paintings. Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Chicago u.a. 1988, hg. v. Roald Nasgaard, London 1988, (S. 9-14) S. 12; Michael Edward Shapiro, Gerhard Richter. Paintings, Prints and Photographs in the Collection of the Saint Louis Art Museum, in: The Saint Louis Art Museum Bulletin, Bd. XX, Nr. 2, 192, (S. 5-80) S. 24, 48; Jean-Pierre Criqui, Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters, in: Parkett, Nr. 35, März 1993, (S. 32-36) S. 35. Hervé Gauville, Richter peint tout, in: Libération, 5.10.1993; Werner Spieß, Emotional und eisig. In der Hölle der Berührungängste: Gerhard Richter im Modernen Museum der Stadt Paris, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 20.10.93; Antoine 1995, S. 53-89; Keith Hartley, Einführung in die Ausstellung in Edinburgh und London, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 13-19), S. 19; dieser differenziert zwar zwischen der romantischen Sehnsucht und der kritischen Distanz Richters gegenüber der Tradition, aber ohne auf Details einzugehen, und stellt fest, Richter male Landschaften, die im herkömmlichen Sinne schön seien und, wie Richter einräume, auf romantische Vorbilder zurückgingen – wo Richter dies tue, schreibt Hartley nicht. William Vaughan, Die deutsche Romantik im Ausland – eine englische Sicht, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 20-29), S. 29, schreibt, daß das Werk von Malern wie Gerhard Richter einen Teil seiner Ressourcen aus der romantischen Tradition schöpfe; Vaughan geht aber weder hier noch an anderer Stelle im Katalog näher auf diese „romantische Tradition“ bei Richter ein. Richter allerdings wählte seine Bilder für die Ausstellung „Ernste Spiele“ selbst mit aus (Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 14) und stellt sich folglich bewußt dem Diskurs zur Romantik. Karin Thomas (Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm. Freundesbild und Selbstportrait, in: Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1997/98, hg. v. Eckhart Gillen, Köln 1997, (S. 545-555) S. 551) behauptet, Richter erneuere eine Tradition im romantischen Sinne. Und Harten (in: Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1986, S. 47) nennt Richter einen Romantiker.

<sup>123</sup> Wedewer 1978; Beucamp 1988, S. 184; Schneckenburger, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 15, Grüterich, *ibid.* S. 48, 72.

verwendet, wie er es beispielsweise in den fünf Variationen der „Verkündigung nach Tizian“ tut.<sup>124</sup>

Der Verlauf der Diskussion um das Romantische in Richters Landschaften entpuppt sich als vergleichbar mit dem im Laufe der Jahrzehnte wachsenden Skeptizismus gegenüber einer anfänglich propagierten „Stillosigkeit“ von Richters Werk und einer „Beliebigkeit“ seiner Motive.

Rolf Wedewer setzte sich bereits 1975 mit der Frage nach dem Romantischen in Richters Landschaften auseinander. Zwar behandelte er die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Landschaft bei Richter und analysierte diese kritisch und differenzierend auch im Hinblick auf ihren „romantischen“ Gehalt; er blieb aber den konkreten exemplarischen Vergleich zu Bildern der Romantik oder Caspar David Friedrichs schuldig.<sup>125</sup>

Hubertus Butin unternahm 1994 erstmals den Versuch, Richters Position gegenüber der Romantik und Friedrich stärker zu differenzieren, doch lieferte auch er zunächst keinen detaillierten analytischen Vergleich an exemplarischen Beispielen; diesen reichte er 2004 schließlich nach.<sup>126</sup> Bereits 1994 sah Butin zurecht mehr Unterschiede als Parallelen zwischen Richter und Friedrich und weckte damit berechtigte Zweifel an der Einschätzung, daß Richters Landschaften „romantisch“ seien.

Im Katalog zur Landschaftsausstellung in Hannover bezeichnete Ulrich Krempel die „romantischen Landschaften“ Richters als paradigmatisch für dessen Umgang mit den Traditionen der Malerei, ging jedoch nicht näher darauf ein.<sup>127</sup> Dietmar Elger notierte im selben Katalog zwar den Mangel an kritischer Literatur, nahm selbst aber ebenfalls nicht verbindlich Stellung dazu; in seiner Richter-Biographie faßte Elger die wesentlichen Aspekte des Für und Wider im Vergleich erneut ohne detaillierte Gegenüberstellung

---

<sup>124</sup> „Verkündigung nach Titian“ 1973 (WV 343-1/2 und 344-1/3). Siehe Bättschmann in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 31.

<sup>125</sup> Wedewer 1975 sieht die Gemeinsamkeiten in der atmosphärischen Dichte der Bilder.

<sup>126</sup> Butin, in: Ausst.Kat. G.R. Essen 1994; ders., in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995; ders., in: Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, S. 69ff. In dem Essener Katalog stellt auch Friese fest, die Bezüge zur Romantik seien viel komplexer und widersprüchlicher als formulierbare Ansprüche von Ähnlichkeit und Kontinuität, ohne sie zu spezifizieren: Peter Friese, Von der Kunst des Zuspätkommens, in: Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.Kat. Kunstverein Ruhr Essen 1994, Essen 1994 (S. 31-44), S. 42-43.

<sup>127</sup> Ulrich Krempel, Vorwort, in: Gerhard Richter. Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998, (S. 6-7), S. 6.

zusammen; an der Bezeichnung „romantisch“ im Zusammenhang mit den photorealistischen Landschaftsmotiven hielt er darin fest.<sup>128</sup> Und auch Oskar Bättschmann bezeichnete – im Landschaftskatalog Hannover – neben der Nähe zu Kompositionsschemata des holländischen 17. Jahrhunderts deutlich den Rückgriff Richters auf die „offenen Landschaften“ von Friedrich, ohne dies näher zu spezifizieren.<sup>129</sup>

Astrid Kasper untersuchte die Landschaften Richters im Rahmen ihrer auf das Gesamtwerk bezogenen Dissertation auf der Basis von Butins Darlegungen, ohne dessen Argumentation wesentlich weiterzuführen; sie bezog ihren detaillierten Vergleich dabei nur auf die Panoramen.<sup>130</sup>

Im Katalog zur Retrospektive in New York 2002 brachte Robert Storr das Miß-Verhältnis zwar auf den Punkt, aber ebenfalls ohne konkrete Analyse und einzelne Bildvergleiche.<sup>131</sup>

Die in der Literatur angesprochene Tatsache, daß Richter durch seine künstlerische Ausbildung an der Kunstakademie in Dresden mit der Epoche der Romantik und Bildern Friedrichs vertraut wurde, liegt nahe; doch sollte man mit dieser Vermutung nicht dem Kurzschluß erliegen, daraus eine malerische, inhaltliche oder geistige Analogie der beiden Künstler abzulesen.<sup>132</sup> Richters vielzitiertes, provokativer Ausspruch auf die Frage nach der Entscheidung für die Landschaftsbilder: „Ich hatte Lust, etwas Schönes zu malen“<sup>133</sup> wird gerne als Bestätigung einer Affinität zur Romantik gesehen, als sei „Schönheit“ ein alleiniges Kriterium romantischer Kunst.

---

<sup>128</sup> Elger, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 12; Elger 2002, S. 216-221, 254-257, 343.

<sup>129</sup> Bättschmann, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 28-31. Bättschmann spricht hierin sogar von Bildern Richters „nach Friedrich“ (S. 31) – gemeint ist das formale Schema einer 1801 auf Rügen entstandenen Zeichnung Friedrichs; dagegen bemerkt Wedewer zurecht, kein Bild Richters beziehe sich, wie etwa bei Peter Feldmann, unmittelbar auf ein Werk Friedrichs (Wedewer 1975, S. 48).

<sup>130</sup> Kasper 2003, S. 79-91.

<sup>131</sup> Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, in: Gerhard Richter. Malerei, The Museum of Modern Art, New York u.a. 2002, Ostfildern-Ruit 2002, (S. 7-89) S. 65.

<sup>132</sup> Vgl. hierzu Bättschmann, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 28/30.

<sup>133</sup> Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970, in: Text S. 58f; in diesem Interview reagiert Richter nicht (also auch nicht ablehnend) auf die Wortwahl Diensts zur Farbe, die „romantisch stimmungsvoll“ erscheine und „der Landschaft einen romantischen Appeal“ gebe, so als habe er die Anspielung auf das Romantische überhört oder wolle dazu nicht eindeutig Position beziehen.

Im allgemeinen äußert sich die Literatur also affirmativ, aber wenig spezifisch über den Bezug zwischen Richter und C.D. Friedrich und der Romantik, wenngleich die hier genannten Autoren durchaus einen Wandel von Funktion und Rezeption durch den veränderten kulturellen und gesellschaftlichen Kontext sehen und Differenzierungen deutlich machen. Diesem Wandel und der Differenzierung von Richters angeblich „romantischen“ Landschaftsbildern gegenüber der Epoche der Romantik soll im folgenden systematisch nachgegangen werden, eingedenk der Tatsache, daß die Epoche der Romantik und „das Romantische“, wie bereits in Kapitel I.2. erwähnt, in der Kunst und ihrer Rezeption der letzten Jahrzehnte eine Revision erfahren und neue Bedeutung erlangt hat.

#### **IV.2.2. Richter über Richter und die Romantik**

Im Verhältnis zu der Fülle seiner Äußerungen, seiner Interviews und Notizen, spricht Richter eher selten und dann wenig konkret über das "Romantische" in seinen Landschaftsbildern. Über die Jahre und Jahrzehnte hinweg bleiben seine Aussagen dazu ambivalent und uneindeutig; die etwa dreißig Jahre umfassende Text-Sammlung zeigt keinen wesentlichen Wandel in Richters Haltung gegenüber der Verbindung zum Romantischen. Daher erscheint es legitim, im folgenden Äußerungen, die zeitlich weiter auseinander liegen, inhaltlich miteinander zu verknüpfen, um die Widersprüchlichkeit dieser Äußerungen deutlich zu machen.

Richter selbst behauptete einerseits, er habe Friedrichs Bilder erst gesehen, nachdem er mit der Landschaftsmalerei begonnen habe<sup>134</sup> und versucht damit, den „Vorwurf“ des „Romantischen“ von sich zu weisen. Auf die Frage von Rolf Schön, ob er sich mit den „vielen romantischen Motiven – Wolken-, Wasser-, Unendlichkeitsbildern ohne Vorder- und Hintergrund – bewußt dem Verdacht ausgesetzt [habe], ein Neuromantiker zu sein“, antwortete Richter schlicht mit: „Nein, sicher nicht. Denn dann hätte ich ja nachdenken müssen, bevor ich sie malte ...“.<sup>135</sup> Dieses Nein bleibt

---

<sup>134</sup> Wedewer 1975, S. 48. In Anbetracht der Bedeutung, die Friedrich für und in Dresden gehabt hat, scheint dies wenig glaubhaft.

<sup>135</sup> Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 70.



uneindeutig, könnte es doch ebenso auf den Begriff des „Neuromantikers“ wie auf das „bewußte“ Malen zielen; einen konkreten Bezug zu romantischen Vorbildern schließt Richter hiermit jedoch aus.

Andererseits bestätigte Richter in anderen Interviews oder eigenen Notizen durchaus eine Affinität zum Romantischen. Nach dem ausschlaggebenden Moment beim Erstellen eines Photos oder Bildes befragt, entgegnete Richter zum Beispiel: „Ich bin auch mal extra nach Grönland gefahren, weil C.D. Friedrich dieses schöne Bild der gescheiterten Hoffnung gemalt hatte“.<sup>136</sup> Diese Bemerkung suggeriert, Richter bewege sich sowohl bildlich als auch biographisch auf den Spuren C.D. Friedrichs, da es heißt, Friedrich habe Pläne zu einer Reise in den Norden gehabt.<sup>137</sup> Es mag sich im Vergleich von Caspar David Friedrich und Gerhard Richter anbieten, das beiderseitige Interesse für vom Eis geprägte Landschaften als Seelenverwandtschaft zu interpretieren, doch sei hier Vorsicht geboten: Jensen bemerkt zu Friedrichs „Reiseplan“ kritisch, daß dieser nur durch einen Kommentar aus zweiter Hand überliefert sei, der sich darüberhinaus durch Nichts in den Quellen belegen lasse und möglicherweise von Friedrich nur zur Irritation seines Gesprächspartners vorgebracht worden sei.<sup>138</sup> Der Versuch der Irritation könnte hier auch für Richter gelten, der auch ohne kunsthistorische Legitimation ein Interesse an einem Land wie Grönland entwickelt haben mag. Im Gegensatz zu Friedrich, der sich der Italienbegeisterung seiner Zeitgenossen verweigerte und den Hinweis auf die Islandreise möglicherweise auch gab, um seine „Antihaltung“ gegenüber der „Italiensehnsucht“ zu demonstrieren, bereiste Richter zahlreiche Länder unterschiedlichster klimatischer und kultureller Prägung. Daher sollten diese augenscheinlichen Parallelen nicht überbewertet werden.

Sollte dieses romantische Bild von der „Hoffnung“ (das Friedrich nach Skizzen von Eisschollen auf der Elbe und nicht nach der unmittelbaren Sicht auf isländisches Packeis malte)<sup>139</sup> tatsächlich ursächlicher Anlaß für Richters

---

<sup>136</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 257.

<sup>137</sup> Jensen 1995, S. 149: die „Reise“ sei 1811 „geplant“ gewesen; dabei handelte es sich allerdings um eine Islandreise.

<sup>138</sup> Jensen 1995, S. 149.

<sup>139</sup> Jensen 1995, S. 145, 203; Hofmann 2000, S. 199. Diese Technik, aus einem eng fokussierten, mikrokosmischen Landschaftsausschnitt eine weite, makrokosmische Landschaft zu entwickeln, wendet Richter in seiner „großen Teyde-Landschaft“ an.

Reise gewesen sein, wie es noch in Richters Biographie bestätigt wird,<sup>140</sup> so ist doch – wie er selbst in diesem Zitat unterstreicht (und wie unten zu belegen sein wird) – das bildnerische Ergebnis dieser Reise ein entschieden anderes. Das Ziel der Grönlandreise, sich dem zu nähern, was Friedrichs Gemälde evoziert, ist nicht erreicht: „... Ich habe dort Hunderte von Photos gemacht, und es ist fast kein Bild daraus entstanden, es ging nicht.“<sup>141</sup> Der Versuch des historischen Rückgriffs, sollte er tatsächlich bewußt und unmittelbar erfolgt sein, ist (auch aus Richters Sicht) gescheitert.

Den Begriff des „Romantischen“ im Bezug auf seine Bilder förderte Richter durch eigene Aussagen wie in dem Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986: „[...] zu der Zeit malte ich auch romantische Landschaften.“<sup>142</sup> Nachdem Richter 1974 davon sprach, mit seinen Landschaftsbildern einen Traum zurückholen oder prüfen zu wollen<sup>143</sup> – was zwei unterschiedliche Dinge sind – oder 1981 notierte, daß seine Landschaften und Stilleben seine Sehnsucht zeigten<sup>144</sup>, relativierte er zugleich die „romantischen“ Begriffe von Traum und Sehnsucht, indem er (ebenfalls 1974) darauf verwies, daß „wir ja nicht naiv sind“<sup>145</sup>. Richter ist sich des Unzeitgemäßen der Vergangenheit

<sup>140</sup> Elger 2002, S. 254; da Elger und Richter ein freundschaftliches Verhältnis verbindet und Richter die ihn betreffenden Publikationen nach Möglichkeit redigiert, ist davon auszugehen, daß er diese Aussage selbst weiterhin bejaht.

<sup>141</sup> Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993, in: Text S. 257; vgl. auch Richters „Eis“-Bilder (WV 476; 496/1-2), die im Landschaftskatalog, den Dietmar Elger in Zusammenarbeit mit Richter erstellte, nicht vorkommen, für Richter also offenbar keine wichtige Landschaftsposition darstellen.

<sup>142</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 133 – gemeint sind die ersten Landschaften nach eigenen photographischen Vorlagen ab 1968.

<sup>143</sup> „Es geht mir auch ein bißchen darum, einen Traum zurückzuholen oder zu prüfen. Was immer sehr eigenartig ausgeht, weil wir ja nicht naiv sind.“ Interview mit Gisliind Nabakowski, in: heute Kunst Nr. 7, Juli/August 1974, S. 3-5.

<sup>144</sup> „Wenn die ‚Abstrakten Bilder‘ meine Realität zeigen, dann zeigen die Landschaften oder Stilleben meine Sehnsucht. Das ist natürlich grob vereinfachend, einseitig gesagt – aber obwohl diese Bilder vom Traum nach klassischer Ordnung und heiler Welt, also durchaus nostalgisch motiviert sind, bekommt das Unzeitgemäße darin eine subversive und aktuelle Qualität.“ Notizen 1981, in: Text S. 89-91. Die Bilder Richters seien, wenn auch nicht ungetrübt, von nostalgischer Sehnsucht nach privater unbeschwerter Naturerfahrung geprägt, so Butin, in: Ausst.Kat. G.R. Essen 1994, Anm. 25.

<sup>145</sup> Nabakowski 1974, S. 5. Siehe auch das Zitat Richters nach Grüterich, 1975, S. 60: „Ich hätte nicht dagegen, meine Landschaftswahrnehmung als Nostalgie zu bezeichnen. Doch ist das nur ein ungenauer Begriff; er meint rückgreifende Sehnsucht nach dem Verlorenen, und das ist unsinnig. Wie sollte ich zurückgreifen, wenn etwas gegenwärtig ist ... Verlorenes kann nicht verfügbar sein – und wenn es verfügbar ist und wahrnehmbar, dann ist es nicht verloren.“ Hier äußert Richter seine bewußte kritisch-distanzierte Haltung gegenüber den Begriffen der Romantik.

und einer „heilen Ordnung“ bewußt, und ihm ist klar, daß eine unreflektierte Restitution historischer Verhältnisse nicht möglich ist.

Auf die Bemerkung Buchlohs in einem Interview 1986, Richters Abstrakte Bilder hätten eine „Qualität von Besinnung auf das, was möglich war, und zwar in dem Moment, wo man es nicht mehr gebrauchen kann“ und daß wohl „manche Betrachter denken, daß Du [Richter] noch ernsthaft praktizierst, was einst möglich war“, antwortete dieser: „Das würde eher für die Landschaften und einige Photobilder zutreffen, die ich manchmal als ‚Kuckuckseier‘ bezeichnet habe, weil sie von den Leuten als etwas genommen werden, was sie gar nicht sind. ...“<sup>146</sup>. Die scheinbare Rückbesinnung auf Vergangenes, unter anderem „Romantisches“, die die Rezeption in den achtziger Jahren noch fast vorbehaltlos in Richters Landschaften sah, liegt folglich nicht in den Bildern selbst oder zumindest nicht allein in diesen, sondern vor allem im Betrachter.

Im gleichen Jahr notierte Richter: „Meine Landschaften sind ja nicht nur schön oder nostalgisch, romantisch oder klassisch anmutend wie verlorene Paradiese, sondern vor allem >verlogen< (wenn ich auch nicht immer die Mittel fand, gerade das zu zeigen), und mit >verlogen< meine ich die Verklärung, mit der wir die Natur ansehen, [...] Jede Schönheit, die wir in der Landschaft sehen, [...] ist unsere Projektion, die wir auch abschalten können, um im selben Moment nur noch die erschreckende Gräßlichkeit und Häßlichkeit zu sehen. Die Natur ist so unmenschlich [...]“<sup>147</sup>

In dieser Notiz, die als Schlüssel für Richters Verhältnis zu einer als ambivalent begriffenen Landschaft dienen kann, weist er darauf hin, daß seine Landschaftsbilder zwar gewisse romantische Tendenzen aufweisen mögen, sie jedoch – einem Kuckucksei gleich – einen anderen Wesenskern enthalten, als es zunächst und äußerlich den Anschein hat. Hinter dem „schönen“ äußeren Schein verbirgt sich mehr oder zumindest anderes als eine nostalgisch-verklärte, romantische oder klassische Vorstellung von einer „paradiesischen“ Natur oder einer „idyllischen“ Landschaft.

<sup>146</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 153; siehe Kapitel III.2.6. und VI.

<sup>147</sup> Notizen 1986, 18.2.1986, in: Text S. 115. Wilfried Wigand zitiert Standhal, der zwei Typen von Kunst definiert: die häßliche aber wahre und die schöne und verlogene (FAZ 11.06.01 zur Ausstellung „Paysage d’Italie“ im Grand Palais in Paris).

Richter äußerte sich weiterhin scheinbar widersprüchlich, zugleich affirmativ und kritisch differenziert über sein Verhältnis zu historischen Vorbildern wie der Romantik: So sieht er sich einerseits „als Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei, der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet.“<sup>148</sup> Er bestätigte dieses Eingebundensein in die kunsthistorische Tradition in einem Brief 1973: „Ein Bild von Caspar David Friedrich ist nicht vorbei, vorbei sind nur einige Umstände, die es entstehen ließen, zum Beispiel bestimmte Ideologien; darüber hinaus, wenn es ‚gut‘ ist, betrifft es uns, überideologisch, als Kunst, [...]. Man kann also ‚heute‘ wie C.D. Friedrich malen“<sup>149</sup> und wiederholte 1977: „So gesehen ist der Bildgegenstand [...] bei den ‚Landschaften‘ – Rückblick, es hat sich nichts geändert [...]“<sup>150</sup>. Schließlich machte Richter deutlich, daß die Romantik „noch immer Teil unserer Sensibilität“ und folglich aktuell sei.<sup>151</sup>

Zugleich revidierte Richter aber, er sehe „keinen Sinn, alte verlorene Möglichkeiten der Malerei vorzuführen. Mir geht es [...] um neue Möglichkeiten“<sup>152</sup> und ihm fehle „die geistige Grundlage, die die romantische Malerei unterstützte“<sup>153</sup>. Es wird deutlich, daß Richter sich zwar zu seiner Nähe zu kunsthistorischen, darunter romantischen „Verpflichtungen“ bekennt, daß es ihm aber nicht darum geht, diese vorbehaltlos, „naiv“ zu übernehmen und fortzuführen, sondern daß er die historischen Errungenschaften der Malerei, das „Erbe“ in die Gegebenheiten der Gegenwart und deren Anforderungen transponieren will.

Richters Aussagen zu seinem Verhältnis zur Romantik erscheinen in der Gesamtschau von etwa dreißig Jahren widersprüchlich und irreführend und in ihrer Kürze bisweilen provokativ – sie werden zu der „vorwurfsvollen“

<sup>148</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 137; Richter bestätigt hierin Beaucamps zu Beginn des Kapitels zitierte Aussage.

<sup>149</sup> Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Text S. 74.

<sup>150</sup> Aus einem Brief an Benjamin H.D. Buchloh, 23.05.1977, in: Text S. 80.

<sup>151</sup> Siehe Irmeline Lebeer, Gerhard Richter ou la réalité de l'image, in: Chronique de l'Art Vivant, Nr. 36, Februar 1973, (S. 13-16) S. 16. Mit der Aktualität der Romantik-Diskussion hat Richter insofern Recht, als mit Rosenblum 1961 ebendiese umfassend in Kunsttheorie und -praxis in Gang gesetzt wird – siehe Bättschmann, in: Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 28ff.

<sup>152</sup> Interview mit Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 153; abschließend betont Richter in diesem Interview: „Keine Paradiese.“ (ibid. S. 155).

<sup>153</sup> Siehe Lebeer 1973, S. 16.

Haltung der Kritik und der Literatur beigetragen und diese stimuliert haben –, doch zeigen sie symptomatisch seine ambivalente Haltung im Umgang mit historischen Positionen der Malerei, die Richters respektiert und aufgreift und zu neuen gegenwartsbezogenen Möglichkeiten umformuliert.

Für das vorliegende Kapitel stellt sich die Frage, worin die Analogien und die Unterschiede der Landschaftsbilder Richters zu Bildlösungen der romantischen Epoche bestehen, was Richter im Vergleich zu Caspar David Friedrich für die Landschaftsmalerei leistet, und inwiefern das für die Bewertung seiner Landschaften relevant ist.

### **IV.2.3. Die Romantik und Caspar David Friedrich**

Wenn im folgenden von „der Romantik“ die Rede ist, so bezieht sich dies auf die Epoche der norddeutschen Romantik und das Werk Caspar David Friedrichs. Das komplexe Gebilde dieser Epoche und das Werk ihres wichtigsten Vertreters ist bereits in Kapitel IV.1.2. summarisch dargestellt worden. Auf dieser Grundlage sollen wesentliche Merkmale der romantischen Landschaftsmalerei und der Kunst Friedrichs kurz erinnert und vertiefend ergänzt werden, um zu untersuchen, inwieweit sie unter Berücksichtigung der veränderten Bedingungen ihrer Zeit auf Richters Landschaftsbilder zutreffen. Es versteht sich, daß die gesellschaftlichen und künstlerischen Bedingungen und Anliegen der beiden Epochen (Romantik und 1960er-80er Jahre) nicht eins zu eins aufeinander übertragbar sind. Dennoch sei hier, um das Thema nicht zu überfrachten, darauf verzichtet, auf die Rückbesinnung der 1960er-80er Jahre auf die Romantik und ihre Rezeption näher einzugehen.

Da die Landschaft frei von tradierter Ikonographie ist, finden die Romantiker, die das Loslösen von alten Konventionen der Malerei und Ikonographie propagieren, in ihr ein adäquates Motiv, ihr neue, individuelle Inhalte einzuschreiben.<sup>154</sup> Die Landschaftsmalerei avanciert vom Parergon

---

<sup>154</sup> Nachdem der überkommene Glaube nicht mehr tragbar ist, wird als Landschaft vermittelte Natur zum Symbol einer säkularisierten, pantheistischen Glaubenshaltung, deren individuelle Religiosität und transzendente Mystik sich in einer subjektiven Ikonographie

zur eigenen Gattung, die dem religiösen und dem Historienbild den jahrhundertealten Primat streitig macht; so kann die Autonomisierung des Landschaftsbildes als Errungenschaft der Kunst der Romantik gelten.<sup>155</sup>

Landschaftselemente wie Bäume oder Felsen sind an sich zunächst unbeseelte Naturdinge ohne eigene Stimmungsqualität. Erst das subjektive Empfinden des Künstlers gegenüber der Natur, die einsame Anschauung der Landschaft<sup>156</sup> (und der Landschaftsdarstellung) spiegelt das Selbst und die innere Befindlichkeit des Betrachters<sup>157</sup>, ihre „unmittelbare Wahrnehmung“ ermöglicht zugleich sinnlich-ästhetische und geistig-reflexive Selbsterfahrung, die der Künstler auf die als stimmungshaft wahrgenommene Landschaft projiziert – in dieser Subjektivität wird Landschaft zum Stimmungs- und Symbolträger.<sup>158</sup> In ihr äußert sich unter anderem die Sehnsucht nach einer verlorenen Harmonie und Einheit mit der Natur, von der sich der Mensch durch Verstädterung und Arbeitsteilung, wissenschaftliche Objektivierung und technische Vernutzung distanziert und entfremdet hat – Natur als Gegenüberstellung zu Stadt und Mensch („Gegenpol oder Fluchtraum“) wird zum Idealbild einer heilen Welt, die in die Idyllik des Biedermeier führt. Zugleich spiegelt sie, besonders bei C.D. Friedrich, die Hoffnung auf nationale und auf individuelle Identität. Der Darstellung der als Landschaft vermittelten Natur obliegen also viele

---

der Landschaft äußert, was nur gelingt, weil Landschaft an sich in dieser Zeit neu determiniert wird – Natur wird zum Religionsersatz. Wedewer 1978, S. 29-33, 62-64, 78. Jensen 1995, S. 103.

<sup>155</sup> Wenn Landschaft erst durch die Romantik zur eigenständigen malerischen Gattung erhoben wurde, bezieht sich notwendigerweise jedes „autonome“ Landschaftsbild der Folgezeit wenigstens indirekt auf diese Epoche, was wiederum den Vergleich von Richters Landschaften mit solchen der Romantik völlig irrelevant werden läßt.

<sup>156</sup> Hans Joachim Neidhardt, „Einsamkeit und Gemeinschaft“, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 442-445) S. 443.

<sup>157</sup> C.D. Friedrich: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.“ Siehe Hinz 1974, S. 125.

<sup>158</sup> Schon Wedewer schrieb 1978, S. 37, der Ort der Landschaft werde bei Friedrich in das wahrnehmende Subjekt verlegt – nach Georg Simmels „Philosophie der Landschaft“ wäre diese als Summe unbeseelter Naturdinge ohne Stimmungsqualität; da Landschaft an sich aber ein geistiges Gebilde sei (vgl. die obige Definition von Landschaft als Modell der Wirklichkeit), werde Stimmung auch vom Geist in die Landschaft projiziert; und Schwind (nach Wedewer 1978, S. 41) bezeichnet „Landschaft“ als „gewaltigste Objektivierung des Geistes“. Siehe auch Jensen 1995, S. 28, und Busch, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 463-466. Vgl. Richters Notiz 1986, in: Text S. 115.

Möglichkeiten des Ausdrucks und der Symbolik<sup>159</sup> – zu ihrem Verständnis muß die persönliche Haltung des Künstlers bekannt sein, um seine Neigungen im mehrfach konnotierten Bild nachempfinden zu können.

Die bewußt komponierten, inszenierten und idealisierten Landschaften Caspar David Friedrichs<sup>160</sup> weisen ein begrenztes, in vielen Variationen wiederkehrendes Repertoire an Bildelementen auf, deren Symbol- und Stimmungsgehalt in der umfangreichen Literatur zum Werk Friedrichs ausführlich diskutiert wurde.<sup>161</sup> Wichtige Attribute mit meist mehrfachem Symbolgehalt sind die Rückenfigur, Kirchenruinen, Gräber, Schiffe, solitäre Bäume oder Wälder. Sie sind individuell als Verweise auf eine säkularisierte protestantische Religiosität, auf die politisch-patriotische Gesinnung des Künstlers, auf Tod und Vergänglichkeit, auf das Diesseits und das Jenseitig-Transzendente entschlüsselt worden. In diesen Kontext gehören auch die Darstellung von Nebel und Gewölk, die kompositorisch als Trennungsmittel der einzelnen Raumschichten fungieren, zugleich aber die Undurchdringlichkeit der gesehenen Landschaft und ihre zusätzliche Verklärung anzeigen.<sup>162</sup> Hofmann bezeichnet die Ambivalenz der

---

<sup>159</sup> Die tendenzielle Sinnoffenheit erscheint als besonderes Charakteristikum des romantischen Kunstwerkes, weil es seiner Natur beziehungsweise seiner künstlerischen Anlage nach „vieldeutig orakelt“ – vor allem Friedrichs Bildelemente sind zeichenhaft und mehrdeutig zu lesen; siehe Hofmann 2000, S. 251, der (leider ohne Quellenangabe) darauf verweist, daß nach Schelling (mit dem Friedrich vertraut war) jedes ‚wahre‘ Kunstwerk einer „unendlichen Auslegung“ fähig sei, ob diese nun im Künstler angelegt sei oder im Kunstwerk, und sich trotz der Darstellung eines Augenblicks zugleich aus der Zeit heraushebe – das sei die Hervorkehrung des Wesens der Natur. Nach Ramdohr, so Jensen 1995, S. 102, 109, müsse die Deutung der Landschaft außerhalb des Bildes gesucht werden.

<sup>160</sup> Busch, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 464: Friedrich hat exakte Naturstudien meist mit Ortsangabe und auf den Tag genau datiert; eine genaue Naturwiedergabe und zugleich strukturelle Analyse als Erscheinungsphänomen gibt dem Künstler die Möglichkeit der freien Verwendung im Bild unter Wahrung der ‚Naturrichtigkeit‘. Seine idealisierten Landschaften haben einen meist konkreten geographischen Charakter; Andererseits hat Friedrich nur wenige Bilder nach einer realen geographischen Situation gemalt (was dem Verfahren Richters geradezu entgegensteht); vgl. hierzu auch Hofmann 2000, S. 172, 195; Wedewer 1978, S. 36. siehe Jensen 1995, S. 30.

<sup>161</sup> Siehe unter anderem Wedewer 1978, S. 45. Hofmann 2000, S. 41-83, 85-113, 239-251. Jensen 1995, S. 13f, 37ff., 57ff., 133ff., 159f, 233ff. Neidhardt, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 442 – 445.

<sup>162</sup> „Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt“, so äußerte sich Friedrich einmal gegenüber Carus, „erscheint sie größer, erhabener, und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung gleich einem verschleierte Mädchen.“ Nach Hofmann 2000, S. 33(-36), der erläutert: „Caspar David Friedrichs bevorzugte Symbole (Horizont, Silhouette, Kirchturmspitze, Segelschiffe, Berge) kann man als Vehikel zur Beschwörung der gleichen

„Verschleierung und Entschleierung“ in Friedrichs Landschaften als „komplementäre Schwebelage der Ungewißheit“<sup>163</sup> und macht damit die vielschichtige Lesbarkeit der Bilder deutlich.

Charakteristisch für Friedrich und irritierend für seine Zeitgenossen war oder ist der Kunstgriff, die Nähe des Vordergrundes abrupt und ohne Mittelgrund in unnahbare Ferne umschlagen zu lassen; kein Weg führt tiefenperspektivisch in die zu den Seiten offene Landschaft ein<sup>164</sup>. Nur vereinzelt vermitteln Bildelemente wie Figuren oder Schiffsmasten zwischen Vorder- und Hintergrund, die die Horizontlinien schneiden und dadurch Gegensätzliches wie Nähe und Ferne, Diesseitiges und Jenseitiges, Reales und Transzendentes miteinander verbinden.<sup>165</sup> In der Komposition arbeitet Friedrich – wie Hofmann jüngst nachgewiesen hat – in Bildpaaren, und er bevorzugt zwei Formen der Behandlung der Dreidimensionalität: die vertikale Kulisse und den horizontalen Streifenraum<sup>166</sup>.

Im „Dreitakt“ seiner Kompositionen – wie Hofmann es bezeichnet –, mit Mittelachse und etwa symmetrischen Flanken, schafft Friedrich das Bild der „Landschaftsikone“ als Ersatz für das nach der Säkularisation nicht mehr tragbare Andachtsbild.<sup>167</sup> Das Landschaftsbild in Triptychonform läßt eine individuelle (protestantische) Andachtshaltung gegenüber einer pantheistisch begriffenen Natur zu – der Künstler schafft in der Naturanschauung durch sein Landschaftsbild eine Ersatzreligion, die ihn, wie es Novalis (zumindest

---

wunderbaren Verborgenen sehen; seine häufige Einbeziehung von Dunst und Nebel suggeriert zusätzliche Verklärung“.

<sup>163</sup> Ibid., S 33.

<sup>164</sup> Ibid., S. 20f; Jensen 1995, S. 108f.

<sup>165</sup> Beispielsweise Friedrichs „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (1819) [in: Hofmann 2000, Abb. 95]. „Selbst die vielen von den Romantikern gemalten „Tagstücke“ transportieren meist eine visionäre Intensität, indem sie das Auge in fliehende, allmählich verschwimmende Perspektiven locken.“ Cardinal, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 540.

<sup>166</sup> Wie schon Jensen (1995, S. 111) nennt Hofmann beispielsweise die Bilder „Abtei im Eichwald“ und „Mönch am Meer“ ein Bildpaar; er verweist auf den „Doppelakkord“ in Friedrichs Bildern, der – nach Schiller und Schelling – zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein austariere; siehe Hofmann 2000, S. 32, 66, 82, 135 und 160. Bei Richter dagegen gibt es keine Bildpaare, sondern eher Reihen.

<sup>167</sup> Jensen 1995, S. 97ff., 117. Hofmann 2000, S. 41ff., meint, entsprechend der typischen Merkmale einer Ikone würden die Sinnesdaten des Bildes dem Zugriff entrückt. Wenn dem so ist, dann verhalten sich auch Richters Bilder gleich einer Ikone, indem er durch die egalisierende „Unschärfe“ seiner Bilder alle Bildelemente dem eindeutigen Zugriff entzieht; Richter folgt damit gewissermaßen einer Forderung Goethes, der meinte, die subordinierten Gegenstände eines Bildes müßten zugunsten des Ausdrucks des „großen Gegenstandes“ geopfert werden (Hofmann 2000, S. 22, 186).



theoretisch) fordert, an Stelle des obsolet gewordenen Priesters treten läßt.<sup>168</sup>

#### IV.2.4. Gerhard Richter und Caspar David Friedrich im Vergleich

Bei der Suche nach Vergleichsbeispielen hat sich gezeigt, daß Richter – wie schon Wedewer bemerkte<sup>169</sup> – keine unmittelbaren Bildzitate Caspar David Friedrichs verwendet; dennoch lassen sich gewisse formale Analogien mancher Bilder finden.

Die Auswahl der zu vergleichenden Arbeiten betrifft Richters ‚Landschaften nach eigenen Photovorlagen‘ und folgt den in Kapitel III.1.3. definierten Kategorien „Panorama“, „Seestück“ und „Gebirge“;<sup>170</sup> dem schließen sich zwei Motive atmosphärischer Naturphänomene an, der „Regenbogen“ und das „Wolkenbild“<sup>171</sup>. Als Vergleichsbeispiele dienen Gemälde Friedrichs, die das entsprechende Sujet mit struktureller Ähnlichkeit behandeln.

##### IV.2.4.1. Panoramalandschaften

Zunächst sei Gerhard Richters „**Abendlandschaft**“<sup>172</sup> [Abb. 10] mit Caspar David Friedrichs „**Abendlandschaft mit zwei Männern**“<sup>173</sup> [Abb. 53] verglichen:

---

<sup>168</sup> Carla Schulz-Hoffmann, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995 (S. 68-80) S. 72, Anm. 12. Auch hier bietet sich ein Vergleich mit der Avantgarde der Zwanziger Jahre oder der Nachkriegszeit, in der zum Beispiel Beuys mit dem Schamanentum jongliert oder auch Gerhard Richter davon spricht, daß, nachdem es keine Priester und keine Philosophen mehr gebe, der Künstler deren Position einzunehmen habe; siehe Notiz 1966, in: Text S. 53.

<sup>169</sup> Wedewer 1975, S. 49.

<sup>170</sup> Die Kategorien verstehen sich als Hilfsmittel, deren Übergang fließend ist; so fallen die „Seestücke“ im Grunde auch unter den Begriff des „Panoramas“, zeigen sie doch die unendliche Weite des Meeres; andere Landschaftsbilder Richters bewegen sich zwischen Panorama und Landschaftsausschnitt.

<sup>171</sup> Auch wenn Friedrich keine eigentlichen Wolkenbilder gemalt hat, scheint mir dieses Motiv im Zusammenhang mit der Romantik, die sich intensiv dem Phänomen der Wolke widmete, relevant.

<sup>172</sup> WV 260, 1970, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

<sup>173</sup> Um 1830/35, Öl auf Leinwand, 25 x 31 cm.

Wie schon die Titel angeben, zeigen beide Gemälde eine Abendstimmung; bei beiden handelt es sich um ein Panorama, dessen Horizont unterhalb der Bildmitte liegt, und bei beiden ist die obere Hälfte des Bildes als einheitliche, unstrukturierte Farbfläche gehalten, während die untere Hälfte eine sanfte Hügellandschaft darstellt. Bei Friedrich stehen in der linken Bildhälfte zwei Figuren, bei Richter befindet sich in der rechten unteren Ecke eine sitzende Figur. Soweit die Ähnlichkeiten.

Friedrichs Abendlandschaft ist in dunkle Brauntöne getaucht, die untergehende Sonne bricht als warme, orange-gelbe Lichtquelle durch die horizontalen Wolkenbahnen, denen unterhalb des Horizonts quergelagerte Landzungen in helleren Wasserstreifen entsprechen. Die zwei Männer – in altdeutscher Tracht<sup>174</sup> – sind vom Betrachter abgewandt. Die altdeutsche Tracht als Symbol für Friedrichs patriotische (und enttäuschte) Hoffnungen auf ein freies und selbständiges Deutschland verweist auf eine „politische“ Ebene der Bildaussage. Doch trotz der patriotischen Deutbarkeit des Bildes rufen die beiden Männer nicht zu einem „kollektiven und revolutionären Handeln“ auf.<sup>175</sup> Wie fast alle Figuren in Friedrichs Bildern verhalten sie sich ruhig, kontemplativ, scheinbar andächtig versunken in die Betrachtung der Natur. Die eher karge Abendlandschaft wird zur „Andachtslandschaft“, kein weiteres Attribut wie Bäume oder Ruinen stören die meditative Stille, in die auch der Betrachter eingebunden wird über die Vermittlung der Rückenfiguren. Die beiden Figuren sind es auch, die das horizontal gestaffelte Bild vertikal durchschneiden beziehungsweise die untere Bildhälfte mit der oberen verklammern. Stehen die Männer mit den Füßen (dem Materiellen) noch auf einem steinigen Weg (dem Diesseitigen), der von der linken unteren Ecke diagonal in die Bildmitte führt, so befinden sich ihre Köpfe (das Geistige) bereits in der Lichtzone „jenseits“ des Horizonts (dem Transzendenten). Dies wäre eine zweite, „religiöse“ Bedeutungsebene des Bildes. Und es öffnet sich eine weitere inhaltliche Ebene, die der „Privatheit“

---

<sup>174</sup> Hofmann 2000, S. 85ff: „Die machen demagogische Umtriebe“ als Zitat von Peter von Cornelius zu Friedrichs Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, die ebenfalls, wie wie auch eine Figur in den „Kreidefelsen auf Rügen“ und zahlreichen anderen Bildern Friedrichs, altdeutsche Kleidung tragen; einige der „fanatischen Patrioten“, die als Demagogen verfolgt wurden, zählten zu Friedrichs engeren Freunden, siehe Jensen 1995, S. 129.

<sup>175</sup> Hofmann 2000, S. 12, bezieht sich auf den „Wanderer überm Nebelmeer“, ist aber auch hier gültig.

in der Anschauung vor der Natur:<sup>176</sup> Es sind wiederum die beiden Figuren, die in ihrer Rückenansicht auf ihre Einsamkeit in der Betrachtung der Natur und zugleich auf ihre freundschaftliche Verbundenheit verweisen, die es ihnen ermöglicht, dieses „erhebende“ Schauspiel des Sonnenuntergangs miteinander zu teilen.<sup>177</sup>

Richters Abendlandschaft dagegen wird nicht von symbolträchtigen Figuren beherrscht. Die untere Bildhälfte teilt sich in eine dunklere rot-braune Zone einer tiefengestaffelten Landschaft und eine bräunlich-violette Wolkenschicht, beide – ähnlich wie bei Friedrich – im wesentlichen horizontal gelagert. Die eigentliche Lichtquelle ist nicht auszumachen, das gesamte Bild ist – im Gegensatz zu Friedrichs scharf konturiert gezeichnetem Vordergrund – von einer dunstigen „Unschärfe“ überzogen, die den Blick des Betrachters nicht – wie bei Friedrich die Haltung der Männer und die Sonne – auf ein Ziel lenkt, sondern ihn haltlos über die Bildfläche gleiten läßt. Die Figur am Bildrand ist in der Weite der Landschaft nur schwer auszumachen. In ihrer diffusen Gestalt kann sie kaum Symbolgehalt vermitteln, auch wenn ihre Gegenwart, untypisch für Richters Landschaften und damit wiederum auffällig, an die Figuren in einer romantischen Landschaft erinnern mag. Doch im Gegensatz zu den Rückenfiguren Caspar David Friedrichs wendet sich diese nicht der offenen Landschaft zu, an der sie ihr Empfinden nähren oder in deren kontemplativer Betrachtung sie sich erhöhen könnte, sondern sitzt in Gedanken versunken da, ganz in sich gekehrt, etwas müde den Kopf in die eine Hand gestützt, die andere kraftlos herabhängend. Die Haltung erinnert eher an den „Denker“ von Rodin und wäre damit ein ironischer Verweis auf historische Positionen außerhalb der Romantik.<sup>178</sup>

Die „**Große Teyde-Landschaft (mit 2 Figuren)**“<sup>179</sup> [Abb. 14] von Gerhard Richter zeigt eine ähnliche Situation wie die „Abendlandschaft“: Die

<sup>176</sup> Siehe die Deutung der Themen „Protestantismus“, „Patriotismus“ und „Privatheit“ in Friedrichs Bildern durch Hofmann 2000, besonders S. 85-130, 135, 250.

<sup>177</sup> Zur Rückenfigur, als Paar, siehe Hofmann 2000, S. 85-133. Richters Arbeit „Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo“ läßt sich auch als eine (gleichwohl gebrochene) Reminiszenz des romantischen Freundschaftsbildes deuten. Siehe Benjamin H. D. Buchloh, *Geteiltes Gedächtnis: Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo*, in: *Ausst.Kat. G.R. KAH 1993*, (S. 7-78) S. 29-36, und Günter Metken, *Uns trägt kein Volk*, in: *Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995*, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 446-453) S. 451f.

<sup>178</sup> Es gibt keine Hinweise, daß sich Richter mit dieser Figur tatsächlich auf Rodin bezieht.

<sup>179</sup> (WV 284) 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

obere Bildhälfte ist fast einheitlich in bläulichem Weiß gehalten, die untere in erdigen Rotbrauntönen, in denen sich nur schemenhaft Differenzierungen von zwei hintereinanderliegenden Hügelketten erkennen lassen, von denen die vordere zum Teil bewaldet scheint. Als einzigen Bezugspunkt zur scheinbaren Unendlichkeit der Landschaft entdeckt man auf dem „freien“ Gelände links zwei kleine Gestalten. Sie sind als Figuren kaum wahrnehmbar, zwei Strichen oder Flecken gleich, durch die Unschärfe der Konturen in die gesamte Landschaft integriert, als wäre es Richters verstellende Absicht, malerisch gerade nicht auf die Figuren aufmerksam zu machen, die er im Titel explizit benennt. Auch hier können die Figuren keine symbolischen Assoziationen wachrufen, wie sie das bei Caspar David Friedrich tun. Das für Richter typische Verwischen der Konturen verhindert eine auf Symbolik bauende Anteilnahme an dem Motiv, wie sie in der Romantik gerade gewollt wäre.

Noch extremer verhält sich diese ‚Unzugänglichkeit‘ in der **„Teyde-Landschaft“**<sup>180</sup> [Abb. 13], in der sich die „Landschaft“ selbst nicht mehr erkennen läßt; man unterscheidet nicht mehr, ob es sich um eine Gebirgslandschaft aus der Vogelperspektive oder um die Sicht auf ein Waldstück handelt, das zum Teil von dunklen Wolken überschattet ist. Die Landschaft ist nur noch auszumachen an dem, was das vorgebildete Auge als Horizontstreifen ausmacht. Auch fehlen hier die Figuren, die als Maßangabe und perspektivische Richtlinie hätten fungieren können, ganz.

Richter entzieht dem Betrachter das Motiv in seiner Eindeutigkeit als Landschaft und führt es durch seine „Unschärfe“ an den Rand der Abstraktion – darin kommt er einem Maler wie Turner näher als Friedrich.<sup>181</sup>

Darüber hinaus führt Richter in seinen Teyde-Landschaften die Camouflage zu einem Höhepunkt. Der Betrachter meint in diesen Bildern gemäß ihrer Titel eine panoramaartige Landschaft zu erkennen, die Richter nach einem Photo „objektiv“, also unverändert in Malerei übertragen habe.

---

<sup>180</sup> (WV 283-1) 1971, Öl auf Leinwand, 120 x 180 cm.

<sup>181</sup> Turner hat seine Landschaften im lichtdurchfluteten Dunstschleier zu einer „vorimpressionistischen“ Farbabstraktion geführt, in der das Gegenständliche nur schemenhaft zu erfassen ist. Im Gegensatz zu Richter ging es Turner allerdings um die Faszination des technischen Fortschritts in Verbindung mit der Rätselhaftigkeit der Naturkräfte, die er in verfremdeter Farbigkeit darzustellen suchte, während Richter in seinen Landschaften weder den technischen Fortschritt noch das Farbspektakel der Natur thematisiert. Zu Turner siehe oben Kapitel IV.1.3., sowie Wedewer 1978, S. 57.

Doch sind diese „Panoramalandschaften“ nach Nahaufnahmen von Grasbüscheln gemalt, die Richter auf extreme Dimensionen vergrößert.<sup>182</sup> Nur in der nebulösen Uneindeutigkeit des Malerischen funktioniert die Suggestion von einer weiten „erhabenen“ Landschaft und erzeugt eine „romantische“ Stimmung, die im Zwiespalt der Wahrnehmung gleich wieder aufgehoben wird.

#### IV.2.4.2. Seestücke

Hier sollen Gerhard Richters „**Seestück (bewölkt)**“<sup>183</sup> [Abb. 8] und Caspar David Friedrichs viel zitiertes, kritisiertes und interpretiertes Gemälde „**Der Mönch am Meer**“<sup>184</sup> [Abb. 46] verglichen werden:

Dieses Vergleichspaar weist formal eine ähnliche Bilddisposition auf: Beide Seestücke zeigen ein weites Panorama mit tiefer Horizontlinie auf dem unteren Viertel des Bildes, und die oberen drei Viertel werden von einem bewölkten Himmel beherrscht. Doch schnell werden die Unterschiede deutlich:

Caspar David Friedrich teilt das untere Bildviertel nochmals in zwei Bereiche, in das „Gestade“, eine seichte, hellere Dünenlandschaft, die den Vordergrund bildet, und eine etwas schmalere tiefdunkle, schwarzblaue Meereszone mit leichtem Wellengang. Beides wird durch eine Figur

---

<sup>182</sup> Siehe Wedewer 1975, S. 45-46. Schon Cennino Cennini hatte in seinem Malereitratat vorgeschlagen, daß man sich zur Darstellung von Felsen einzelner Steine bedienen solle und damit dem assoziativen Sehen die gleiche Berechtigung zuerkannt wie der mimetischen Abbildung der Natur. Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte* (um 1390), *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei* (um 1390), Übersetzt von Alfred Igg, in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, hg. v. R. Eitelberger von Edelberg, NF, Bd. I, Wien 1871.

<sup>183</sup> (WV 239-1), 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

<sup>184</sup> Um 1809, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5. Friedrich negiert darin die bis dato gültigen Regeln der Landschaftsmalerei. Allein die Figur des Mönches läßt eine Einschätzung der Größenverhältnisse zu, der Hintergrund bleibt „maßlos“, als werde die Unendlichkeit zum eigentlichen Bildthema gemacht. Der Mönch wird zur alleinigen Identifikationsfigur für den Betrachter, der dessen Stimmung nachvollziehen soll; diese bleibt jedoch eine Projektion des Betrachters, da das Gesicht der Figur abgewandt ist. Das unbegrenzte Raumerlebnis und der leere Himmel provozierten Heinrich von Kleists berühmte zeitgenössische Kritik, den der apokalyptische Eindruck von Einförmigkeit und Uferlosigkeit evoziere; durch den fehlenden Vordergrund wirke es, „als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären“ – Wolf Bd. 9, 2002, S. 182-185, 224: Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, zitiert nach Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, hg. v. Helmut Sembdner, München 1967, S. 935f; Hofmann 2000, S. 56f.

verbunden, die – etwas aus der Mittelachse gerückt – in der linken Bildhälfte steht, mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt, den Blick aufs Meer gerichtet. Diese Figur, der „Mönch“, schneidet als einzige Vertikale die horizontalen Bildzonen und verbindet sie gleichsam; Strand, Meer und Himmel lassen sich symbolisch als irdische und geistige Sphäre interpretieren.<sup>185</sup> Aus dem Dunkel des Meeres steigt oberhalb des Horizontes zunächst dunkles, dann heller werdendes Blau, bis im letzten Drittel des Bildes ein weißlich-heller Bereich das Ende der Wolkenschicht anzeigt, die wie eine farbliche Spiegelung des hellen Vordergrundes wirkt. Darüber liegt der offene wolkenfreie Himmel.

Bei Richter dagegen zeigt das untere Drittel des Bildes nur Meer an; die Wellen und Schaumkronen sind nahezu waagrecht, als rollten sie fast frontal auf den Betrachter zu. Wo sich Friedrichs Wolken aus dem Dunkel des Meeres erheben und aufklären, da hängen bei Richter die Wolken von oben herab, als wollten sie sich gleich aufs Meer legen und die diffuse Helligkeit, einzige lichte Zone im Bild links über dem Horizont, verdrängen. Bei Richters Seestück gibt es keine Anzeichen menschlicher Existenz; damit entfällt alles, was die Forschung zum Thema der (Rücken-)Figur(en) bei Friedrich im allgemeinen und speziell zum „Mönch“ diskutiert<sup>186</sup>. Folglich ist sein „Seestück (bewölkt)“ auch nicht mehr lesbar als Spiegel der Seele oder Symbol von Diesseits und Jenseits, Transzendtem oder Spirituellem im Sinne der Romantik Caspar David Friedrichs. Wo der „Mönch“ Identifikationsfigur für Friedrich und damit Schlüssel zu seiner privaten Symbolik wird und zugleich Identifikationsfigur für den subjektiv

---

<sup>185</sup> Vergleiche die „Abendlandschaft mit zwei Männern“; beim „Mönch am Meer“ waren ursprünglich auch Schiffe geplant, was eine erweiterte Symbolik ergeben, andererseits von der Einsamkeit der Figur und der Landschaft abgelenkt hätte.

<sup>186</sup> Zur Figur im „Mönch am Meer“ siehe Hofmann 2000, S. 53ff; Jensen 1995 S. 106ff; Roseblum 1981, S. 11, 13ff.; Wedewer 1978, S. 46. Siehe auch Antoine 1995, S. 79, der im Vergleich zu Friedrichs „Mönch am Meer“ auf Richters „Königstein“ (WV 651-2, 1987, Öl auf Leinwand, 52 x 72 cm) verweist, beim dem es sich zwar nicht um ein Seestück handelt, die Figuren aber wie dort winzig erscheinen im Verhältnis zur unendlichen Weite der Natur; die gewaltige Mauer distanziert die Figuren von der Unendlichkeit und macht ihnen die Natur unerreichbar. Allerdings wird das „Erhabene“ hier eher angezeigt durch die von Menschenhand errichtete Festungsmauer, als durch die Natur selbst; des weiteren handelt es sich bei „Königstein“ um zwei Figuren, die entsprechend nicht eine Einsamkeit „nahe der Verzweiflung“ symbolisieren können wie etwa der „Mönch“; und schließlich sind die Figuren so verschwindend klein, daß sie der Veranschaulichung von Erhabenheit und der Identifizierung des Betrachters mit ihnen kaum gerecht werden, wohl aber Assoziationen an eben solche mit Bedeutung aufgeladenen Figuren wecken können.

interpretierenden Betrachter ist; wo die menschliche Figur die Relation der Dimensionen definiert, da bleibt Richters Bild leer, da ist die Verortung des Menschen darin nicht möglich.<sup>187</sup> Das Motiv (fast doppelt so groß wie der „Mönch am Meer“) verhält sich uneindeutig in seinen Größenverhältnissen gegenüber dem Betrachter, der unvermittelt in das Bildgeschehen hineintritt – fast möchte man meinen, Richter habe das Bild, das sich dem „Mönch“ bietet, „herangezoomt“, so daß der Betrachter nun an der Stelle steht, an der sich in Friedrichs Gemälde der „Mönch“ befindet. Das hieße nach Kleists berühmter Kritik, die er bei der ersten öffentlichen Präsentation von Friedrichs „Mönch am Meer“ formulierte<sup>188</sup>, daß sich Richters Seestück jenseits der „abgeschnittenen Augenlider“ befände, also im Kopf, im Geiste des Betrachters.

In beiden Bildern entsteht eine optische Irritation durch die fehlende eindeutige Perspektive und damit fehlende Räumlichkeit. Bei Friedrich erscheint dies nicht so gravierend wie bei Richter, weil dort die menschliche Figur das Maß der Dinge angibt. Bei Richter wird die Perspektive durch die Dynamik der Farbe ersetzt, die sich zu Wolken „zusammenbraut“ und die Tiefenwirkung eines fiktiven Raumes erzielt. Die Natur reißt den Betrachter mit, schafft ein Gefühl der „Erhabenheit“, weil die Natur in ihrer scheinbaren Unmittelbarkeit mächtig und bedrohlich wirkt<sup>189</sup>. Doch nur im ersten Augenblick.

Schon im zweiten nimmt der Betrachter die optische Irritation wahr, die Glätte der malerischen Oberfläche und die Schnittkante zwischen Himmel und Meer. Hier offenbart sich nicht ein harmonisch komponiertes, symbolträchtiges Bild von der Anschauung der Natur. Hier zeigt sich vielmehr die Macht der Suggestion, mit der Richter nach der Vorlage zweier

---

<sup>187</sup> Siehe Grüterich, in: Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975, S. 62: „am nicht überschaubaren Gegenstand Natur wird klar, daß wir vor diesen Bildern keinen festen Stand haben“.

<sup>188</sup> Siehe S. 177, Anm. 184, und Hofmann 2000, S. 56.

<sup>189</sup> In der Romantik wird das „Erhabene im Bild angezeigt durch das Mißverhältnis der Mächtigkeit der Natur gegenüber den extrem klein dargestellten Menschen – hier zeigt sich keine Relation mehr zum Menschen, die Natur steht für sich allein. Nach Wedewer 1978, S. 46, erscheint Natur in ihrer jedes menschliche Maß übersteigenden Weite als unvertraut, fremd und unmenschlich – vgl. Richters Notiz 1986 zur „Unmenschlichkeit der Natur“, in: Text S. 115.

zusammenmontierter Photographien<sup>190</sup> ein „malerisches“ Bild erstellt, das dem Betrachter vormacht, eine „wahre“ Momentaufnahme von einer speziellen Situation zu sein, wie sie der Betrachter selbst vielleicht schon mehrfach erlebt hat. Über diesen Bruch in der Wahrnehmung will das Bild Richters nicht hinwegtäuschen. Anders als in Friedrichs symbolhafter Stimmungslandschaft (die im Atelier aus Versatzstücken von Skizzen nach der Natur zusammengefügt wurde) macht das Seestück Richters deutlich, daß sich dem Betrachter kein Bild von der Natur darbietet, sondern ein Bild von Farben, die der Betrachter in seinem assoziativen Sehen und Empfinden für ein Bild von der Natur nimmt. Dennoch vermag das Seestück eine gewisse Stimmung zu vermitteln, je nachdem, in welcher Verfassung der Betrachter ist, ob er entsprechend eher geneigt ist, der Täuschung zu erliegen und sich dem hinzugeben, was er in seiner Erinnerung an ähnliche Landschaftsbilder empfunden hat und was hier wieder wachgerufen wird, oder ob er das „Unechte“ wahrnimmt und das Bild als „verlogen“ enttarnt. In der subjektiven Wahrnehmung des Betrachters suggeriert das Bild bei Richter trotz der Malerei nach „objektiven“ Photovorlagen weniger „Naturwahrheit“ als bei Caspar David Friedrich.

Extremer noch als im „Seestück (bewölkt)“ demonstriert Richter die Montage zweier Photovorlagen und damit die Verfremdung der „Naturansicht“ im „**Seestück (See-See)**“<sup>191</sup> [Abb. 9], das hier Caspar David Friedrichs „**Meeresküste beim Mondschein**“<sup>192</sup> [Abb. 52] gegenübergestellt werden soll. Bei beiden Bildern liegt der Horizont in der Bildmitte, bei beiden wirken der obere und der untere Bildteil in ihrer Verbindung zueinander fremdartig.

Friedrich stellt in der unteren Bildhälfte einen Uferbereich als Vordergrund dar, in der Bildmitte ein Segelboot und zwei kleine Gestalten an einem Feuer, das die Takelage erhellt. Wie der „Mönch“ schneidet der Mast die Horizontlinie; das Schiff und die Figuren entsprechen der für Friedrich in der Literatur einheitlich konnotierten Symbolik. Die obere Bildhälfte ist wie eine Doppelung aufgebaut: In dem wolkenverhangenen Himmel wird der Blick auf den Mond gelenkt, der am oberen Bildrand hinter den Wolken

<sup>190</sup> Siehe Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 187.

<sup>191</sup> (WV 244), 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

<sup>192</sup> Um 1830, Öl auf Leinwand, 77 x 97 cm.



sichtbar wird und dort eine Lichtquelle bildet. Beide Bildhälften werden durch einen harten Schnitt am Horizont voneinander getrennt, unterstützt durch die Farbigkeit, die in der unteren Hälfte grünlich dunkel (hier dürfte man „realiter“ mangels Lichts eigentlich nichts mehr erkennen), in der oberen blauschwarz gehalten ist.

Auch bei Richter wirkt die Farbigkeit nicht „natürlich“, das ganze Bild ist in kalte silberblaue Grautöne gefaßt, die an die „Indifferenz“ der Grauen Bilder erinnern. Wie im ersten Vergleichsbeispiel der Seestücke, dem „Seestück (bewölkt)“, fehlen im Vergleich zu Friedrichs Gemälde der Vordergrund, das Ufer, und die symbolträchtigen Attribute Schiff und Mensch. Extremer als bei Friedrich zeigt sich hier eine „Montage“ von oben und unten: Richter hat – wie im „Atlas“ nachzuvollziehen<sup>193</sup> – zwei Photos von Meeresoberflächen aneinandergelegt. Die Schnittkante wird im Gemälde zum sanften Übergang – sie ist nicht vonnöten, da sich das Bild schnell als Konstrukt erweist. Die untere Meereshälfte hat keine direkte Lichtquelle, sie bleibt bleiern und undurchlässig (Friedrichs Meer dagegen ist transparent). Die obere Meereshälfte, respektive der „Himmel“, zeigt sich bewegter und von einer Lichtquelle angestrahlt, die jenseits des Horizonts zu liegen scheint, wie bei einer untergehenden Sonne (tatsächlich aber müßte die Sonne bei der photographischen Aufnahme des Meeres noch am „echten“ Himmel gestanden haben). Vielleicht handelt es sich auch um ein ironisches Spiel mit den Naturphänomenen wie einer Fata Morgana, einer Spiegelung oder einer Halluzination, oder mit den verschiedenen Aggregatzuständen von Wasser, das nicht nur Materie des Meeres, sondern auch des Himmels und der Wolken ist. Auch scheint es ein Spiel mit der Wahrnehmung zu sein, denn beim allerersten oberflächlich-flüchtigen Blick mag die obere Bildhälfte als Wolkengebilde erscheinen.<sup>194</sup> Aber dem „Seestück (See-See)“ liegt keine Symbolik zugrunde wie dem Vergleichsbeispiel aus der Romantik. Selbst Stimmung wird hier kaum evoziert, da die Wasseroberfläche wie nach einer Ölpest eher tot und abweisend wirkt. Dennoch mag das Richtersche „Konstrukt“ eine Faszination auf den Betrachter ausüben. Obwohl dieser um die Täuschung weiß, daß es sich zum einen offensichtlich um ein konstruiertes Bild handelt und zum anderen eben nicht um eine Landschaft,

---

<sup>193</sup> Vgl. Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 194.

<sup>194</sup> Die optische Täuschung funktioniert in der Umkehrung des Bildes nicht.

sondern um ein Bild nach einer Photovorlage von einer Landschaft, wird er eingenommen für die suggestiven Möglichkeiten der Malerei. Die Täuschung (die „Verlogenheit“) hindert den Betrachter nicht daran, hier in der Mnemosyne eine Landschaft beziehungsweise ein „Seestück“ zu erkennen.

#### IV.2.4.3. Gebirgsansichten

Caspar David Friedrichs **„Der Wanderer über dem Nebelmeer“**<sup>195</sup> [Abb. 49] hat sowohl in der Literatur als auch in der Malerei eine lebhaftere Rezeption erfahren.<sup>196</sup> Das Bild zeigt in einem hochformatigen Ausschnitt eine Panoramaansicht einer Gebirgslandschaft. Das Gebirge ist in mehrfachen Schichten hintereinander gestaffelt, die durch Nebelschwaden voneinander getrennt werden. Im Vordergrund erhebt sich zunächst ein fast dreieckig geformter Felsen, auf dessen Spitze eine männliche Rückenfigur steht; diese schaut über den nebligen Abgrund hinweg auf das ferne Gebirge, das in den fast gleichfarbigen Himmel übergeht, etwa auf Kopfhöhe des „Wanderers“, als markiere dieser den Wendepunkt zwischen Diesseitigem und Transzendtem. Die Rückenfigur nimmt die Bildmitte ein – die Betonung der vertikalen Mittelachse ist ein Charakteristikum der meisten Bilder Friedrichs, während Richter seine Motive eher aus der Mitte rückt. „Am physischen Ende seines Entdeckungsweges angekommen“, so formuliert es Hofmann, stehe der „Wanderer“ fest auf dem Felsen, im Diesseits, und blicke, „in der Randsituation mit einem Leerraum konfrontiert“, in die unendliche Weite der Natur.<sup>197</sup> Die Haltung der Figur ist mehrdeutig, ihr Denken mag sich – stellvertretend für den Betrachter – ebenso auf das Erhabene der Natur richten wie auf die Hoffnung auf das Jenseits des Angeschauten Liegende oder die Ohnmacht gegenüber einer ausweglosen

<sup>195</sup> Um 1818, Öl auf Leinwand, 74,8 x 94,8 cm.

<sup>196</sup> Siehe unter anderem Wedewer 1975, S. 48, der auf Peter Feldmann verweist, sowie Hofmann 2000, S. 9 und Abbildung 2, mit Verweis auf das Spiegel-Cover von 1995. Schon C.G. Carus empfahl, einen Berg zu erklimmen und das individuelle Ich in der Unendlichkeit aufgehen zu lassen (Siehe Cardinal, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 540); in diesem Zusammenhang sei an Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux erinnert, die als Beginn der Idee von „Landschaft“ gilt.

<sup>197</sup> Hofmann 2000, S. 9.

Situation, in der nur eine Umkehr das Fortkommen möglich macht.<sup>198</sup> Wie auch die Interpretation ausfallen mag, liegt das Naturerlebnis nicht in der vom Maler dargestellten Landschaft, sondern im Betrachter selbst, der sein subjektives Gefühl über die Figur auf die gemalte Landschaft projiziert.<sup>199</sup>

An die Stelle der Symbolfigur tritt in Richters Bild „**Garmisch**“<sup>200</sup> [Abb. 19] das Nichts. Selbst der vom Bildrand angeschnittene Baum, der sich im Vordergrund dunkel, wie im Gegenlicht, vor der Flucht der Berge abhebt, vermittelt dem Betrachter keinen eigenen Standpunkt im Bild; vielmehr bewegen sich das Bild und damit der Betrachter unmittelbar am Abgrund. Der gewählte Ausschnitt ist enger gefaßt als bei Friedrich, der Blick gleitet nicht über ein Panorama hinweg, sondern folgt der Staffelung der Berge in den Nebel hinein. Wo bei Friedrich die Figur durch die aufklarende Farbigkeit eine Anteilnahme des Betrachters am Bildgeschehen evoziert, bleibt die Anschauung von Richters Bild trotz einer gewissen Stimmungshaftigkeit in ihrer kühlen Chromatik ohne tiefgründige emotionale Anteilnahme. In der Staffelung erfährt das Gebirge zwar eine räumliche Tiefe, die Glätte der malerischen Oberfläche und die fehlende Zeichnung von Details machen den Anblick jedoch unwirklich. So entsteht beim Betrachten des Bildes von Richter – zusätzlich zu dem Bewußtsein um die Vermitteltheit des Abbildes über ein Photo – eine Irritation der Wahrnehmung, eine Verunsicherung innerhalb des Bildes, die nur wettgemacht wird durch die Tatsache, daß sich der Betrachter außerhalb der Landschaft und vor dem Bild in Sicherheit weiß.

In dieser Kombination von Stimmungshaftigkeit, einer nebelverhangenen und damit geheimnisvoll scheinenden Gebirgswelt, von Haltlosigkeit des Betrachters gegenüber der Landschaft im Bild und seiner sicheren Positionierung vor dem Gemälde entwickelt sich eine Form von Erhabenheit, die das Landschaftsbild in den Kontext des Erhabenen in der Romantik stellt. Doch entwickelt sich das Gefühl des Erhabenen weniger an der im Bild gezeigten Landschaft als an der Malerei, die das Bild der Landschaft evoziert. Damit relativiert sich die Bindung an den romantischen Begriff des

---

<sup>198</sup> Die interpretatorischen Ambivalenzen, die diese Figur eröffnet, erinnern an Petrarca ebenfalls ambivalenten „Gipfelsturm“.

<sup>199</sup> Belting 1988, S. 169f.

<sup>200</sup> (WV 469-3), 1981, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.

Erhabenen und verweist Richter einmal mehr auf die ihm eigenen Mittel der Malerei.

Ein weiteres Vergleichsbild Friedrichs zeigt die gleichen Unterschiede: Bei der **„Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem Nebel“**<sup>201</sup> [Abb. 50] handelt es sich ebenfalls um ein Gebirgs Panorama mit detailliert gezeichnetem Vordergrund mit Felsen und Bäumen, hinter dem sich, durch Nebel vom Vordergrund getrennt, ein ebenfalls leicht vernebeltes Gebirge aufbaut. Im Gegensatz zu „Der Wanderer“ geht der Blick nicht über das Gebirge hinweg, sondern richtet sich direkt darauf. Im Vordergrund fehlen Figuren (offensichtlich war eine Gestalt zwischen dem rechten Baum und dem mittigen Felsen geplant, wurde von Friedrich aber nicht ausgeführt oder übermalt), aber die (toten) Bäume übernehmen die symbolische Funktion. Wege, die sich in den Bergen abzeichnen, geben der Riesengebirgslandschaft eine menschliche Dimension, die Richters Gebirge fehlt.

Als dritter Vergleich zu „Garmisch“ bietet sich Friedrichs **„Morgennebel im Gebirge“**<sup>202</sup> [Abb. 45] an, ein Bild Friedrichs, das keinen Vordergrund hat, sondern in einer einzigen Ebene zu liegen scheint. Von den Seiten her erhebt sich ein einzelner Berg, der ähnlich dem Felsen in „Der Wanderer“ dreieckig zu einer bildmittigen Spitze ausläuft, auf der sich, kaum sichtbar, ein Kreuz befindet. Der Berg selbst bleibt in Nebel gehüllt, zwischen dem immer wieder Baumwipfel aufragen.<sup>203</sup>

Zwar handelt es sich um ein vergleichbares Sujet, ein Gebirgsausschnitt im Nebel, mit einem ähnlichen Farbverlauf, von dunkler Tonigkeit im unteren, „vorderen“ Bildbereich, die nach oben hin immer heller, lichter wird. Doch richtet sich der Blick in Friedrichs Gemälde wiederum auf die Weite des Gebirges, während Richters Bild den Blick in das Gebirgsmassiv hinein lenkt. Während der Blick des Betrachters durch Friedrichs „Morgennebel“ von einem landschaftlichen Detail zum nächsten wandern und schließlich an dem unscheinbaren Kreuz „ankommen“ kann, irrt der Betrachterblick eher haltlos über die diffusen Konturen des Nebelgebirges bei „Garmisch“. Und während

<sup>201</sup> Um 1819/20, Öl auf Leinwand, 54,9 x 70,3 cm.

<sup>202</sup> Um 1808, Öl auf Leinwand, 71 x 104 cm.

<sup>203</sup> Allein die unterschiedlichen Farbwerte der Bäume geben eine Tiefendimension an.

das Kreuz in Friedrichs Gemälde dem Betrachter wiederum den Hinweis auf seinen symbolischen Gehalt gibt, fehlt dem Bild Richters eine solches Symbol; der Baum, der als symbolisches Landschaftselement fungieren könnte, ist aufgrund der mangelnden Ausdifferenzierung von Farbe und Kontur botanisch nicht eindeutig zu bestimmen und entbehrt folglich der Grundlage für eine solche symbolische Deutung.

Richter hat weitere Gebirgslandschaften im Nebel gemalt, wie „**Davos**“, das in mehreren Varianten vorliegt. „Davos N.“<sup>204</sup> [Abb. 18] hüllt sich in neblig-grauen Dunst, nur schemenhaft sind die verschneiten Berggipfel zu erkennen. Schaute man bei Friedrichs „Morgennebel im Gebirge“ zum Berggipfel und dem Kreuz auf, so befindet sich der Betrachter (und vor ihm der Photograph) offensichtlich auf einer Ebene mit den Bergspitzen. Die einheitlich kühle Farbigkeit vermittelt im Gegensatz zu Friedrichs „Morgennebel“ keinen erwärmenden Lichtblick.

Eine andere Variante von „Davos“<sup>205</sup> [Abb. 17] zeigt eine gelblich-graue Farbfläche mit einem fast gleißend hellen Mittelpunkt, der die durch den Nebel brechende Sonne darstellt. Von unten gerät der Gipfel eines verschneiten Gebirges ins Bild.<sup>206</sup> Wieder bleibt das Motiv unnahbar, das Stimmungshaft gefriert, selbst die Sonne kann keine Wärme erzeugen. Das „Erhabene“ zeigt sich zwischen der Ästhetik der Malerei und dem „Schauer“ gegenüber der „Unmenschlichkeit“ der Natur.

Auch Friedrich hat einen kreisrunden Lichtfleck über einem Gebirge gemalt, allerdings als „**Mond über dem Riesengebirge**“<sup>207</sup> [Abb. 47]. Das dunkle Gebirge steigt unvermittelt aus dem unteren Bildteil auf (was daran liegen mag, daß das Bild unvollendet geblieben ist), bildet in der Mitte drei Bergspitzen aus, die sich zu einer triptychonartigen Dreiergruppe zusammenfügen, über deren höchster Spitze in der Mitte der Mond zwischen hellen Wolken steht. So übernimmt „Mond über dem Riesengebirge“ durch

<sup>204</sup> WV 469-1, 1981, Öl auf Leinwand, 86 x 122 cm.

<sup>205</sup> WV 468-1, 1981, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.

<sup>206</sup> Dieses Bild erinnert an die „Umwandlung eines Bergmassivs in eine Kugel“, die Polke und Richter 1968 „für die Dauer von zwei Stunden“ „vorgenommen“ hatten (siehe Gerhard Richter. Editionen 1965-1993, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1993, hg. v. Siegfried Salzmann, Andreas Kreul, München 1993, S. 69), als sei dies hier die Bestandsaufnahme vor der „Umwandlung“. Gleichzeitig erinnert es unter anderem an den „Regenbogen“ mit der „zufällig“ ins Bild geratenen Bergkuppe (WV 261-2, 1970; siehe unten).

<sup>207</sup> 1810, Öl auf Leinwand (unvollendet), 47,5 x 167 cm.

seinen kompositorischen Aufbau erneut die Rolle des „Andachtsbildes“, während Richters „Davos“ eher einer Bestandsaufnahme gleichkommt.

#### IV.2.4.4. Regenbogen- und Wolkenbilder

Gerhard Richters **„Regenbogen“**<sup>208</sup> [Abb. 11] ist dem „amateurhaften“ formalen Aufbau nach den ersten Landschaften nach eigenen Photos zuzuordnen (vergleiche „Korsika“, 1968 [Abb. 5]). Das ganze Bild ist in helle Farbe getaucht, mit einem Farbverlauf von unten nach oben von Ocker bis Blaugrau. In der unteren rechten Ecke schiebt sich eine fast schwarze Fläche ins Bild, über der sich, diagonal durchs Bild gezogen, ein Regenbogen spannt. Das Bild macht den Eindruck mangelnder Komposition, als sei das Photo, das dem Gemälde zugrunde liegt, von einem Amateurphotographen gemacht worden, als dieser zufällig einen Regenbogen sah und spontan mit der Kamera festhielt. So identifiziert der Betrachter aus der assoziativen Erinnerung heraus das dunkle Feld als einen Hügel oder Berg, einen Landschaftsausschnitt, der eher zufällig ins Photo und damit ins gemalte Bild geraten ist. Dieses Bild Richters schwankt zwischen dem stimmungshaften Erlebnis beim Anblick eines Regenbogens und einer Aufnahme des atmosphärischen Phänomens, man könnte sagen, zwischen einer „Gebirgslandschaft mit Regenbogen“ von Caspar David Friedrich und einem Bild Turners. Was der eine zu akribisch darstellt und der andere zu „impressionistisch“, das glättet Richter zu einer homogenen Oberfläche, die in ihrer Neutralität zu sachlich wirkt, als daß sie eine „romantische“ Stimmung zu evozieren vermag.

Friedrichs **„Gebirgslandschaft mit Regenbogen“**<sup>209</sup> [Abb. 48] dagegen ist ein durchkomponiertes Bild: Eine bewegte Horizontlinie teilt das Bild in eine bewölkte Himmelszone und eine bergige Landschaft. In die Landschaft führt ein heller grüner Vordergrund ein, auf dem an einen Fels gelehnt ein

---

<sup>208</sup> WV 261-3, 1970, Öl auf Leinwand, 50 x 55 cm; nach der vermutlich gleichen Vorlage entstanden die beiden vorherigen Werkverzeichnisnummern (261-1 und das in blauen Tönen gehaltene 261-2), in denen der abgeschattete Bereich am unteren Bildrand deutlicher zu identifizieren und als Silhouette von Häuserdächern auszumachen ist.

<sup>209</sup> 1810, Öl auf Leinwand, 70 x 102 cm.

Wanderer steht. Diese Figur wendet sich in für Friedrich typischer Manier von Betrachter ab und dem Bildmotiv, dem Anblick des Regenbogens zu. Diese vordere Ebene neigt sich einem für den Betrachter nicht sichtbaren Abgrund zu, an dem rechts und links Laubbäume stehen. Jenseits des Tales, das mit Nadelwald bewachsen ist, erhebt sich mittig eine Bergkuppe, die den Horizont durchbricht. Vom rechten bis zum linken Bildrand spannt sich, von der Horizontlinie ausgehend und einer hellen Sichel gleich, der Regenbogen über diesen Berg und überfängt so die gesamte untere Bildkomposition. Das Bild ist wie ein Triptychon aufgebaut<sup>210</sup>, der Berg in der Mitte als höchste Erhebung wird flankiert von den beiden Laubbäumen am Abgrund, und darüber liegt nimbusartig der Regenbogen. Der Wanderer scheint dem Schauspiel der Natur in stiller Andacht hingegeben, als betrachte er, auf seinem Weg innehaltend, die Erhabenheit der „Gebirgslandschaft mit Regenbogen“ stellvertretend für den Betrachter. Der Regenbogen läßt sich als Symbol göttlicher Gnade interpretieren.<sup>211</sup> Richters „Regenbogen“-Bild kommt dieser Komposition der „Andachtslandschaft“ in nichts als dem Sujet gleich.

Wolken sind bei Caspar David Friedrich kein eigentliches Motiv, sie treten eher als Nebelschwaden oder Dunstschleier auf, als Quellwolken im Hintergrund von Stadtansichten<sup>212</sup> oder als graue Regenwolken<sup>213</sup> zur Untermalung des Stimmungscharakters der Bilder. Das Gemälde **„Ziehende Wolken“**<sup>214</sup> [Abb. 51] scheint diese zunächst zum Thema zu machen: Die Panoramaansicht zeigt im Vordergrund eine Bergwiese, über der sich im Hintergrund ein von Wolkenfetzen verhangenes Gebirge öffnet. Wie für Friedrich üblich fehlt der Mittelgrund, und auf die zeichnerisch detailliert gestaltete Nahsicht folgt unvermittelt die von Wolkenschleiern verhüllte Ferne. Die „ziehenden Wolken“ sind jedoch nicht Selbstzweck, sondern das kompositorische Mittel zur Trennung der einzelnen Raumschichten und zur

<sup>210</sup> Vgl. unter anderem Börsch-Supan und Jähmig 1973, S. 183, sowie Hofmanns Interpretation (Hofmann 2000, S. 154), der auf die „Landschaft mit dem Regenbogen“ als zweiten Teil des Bildpaares verweist; siehe auch das Bild „Mond über dem Riesengebirge“.

<sup>211</sup> Wolf Bd. 9, 2002, S. 180-182; vgl. dazu auch Kochs „Heroische Landschaft mit Regenbogen“ (1815) [in: Wolf Bd. 9, 2002, Abb. S. 180].

<sup>212</sup> Vgl. zum Beispiel „Das brennende Neubrandenburg bei Sonnenaufgang“ (um 1835) oder „Neubrandenburg im Morgennebel“ (um 1816/17) von C.D. Friedrich [in: Hofmann 2000, Abb. 73, 74].

<sup>213</sup> „Gebirgslandschaft mit Regenbogen“ oder „Nacht“; siehe Hofmann 2000, S. 175.

<sup>214</sup> Um 1821, Öl auf Leinwand, 18,3 x 24,5 cm.

Darstellung der Undurchdringlichkeit der gesehenen Landschaft und ihrer zusätzlichen Verklärung.

Da der Bildvergleich zwischen Wolkenbildern Richters mit solchen Friedrichs mangels passender Motive seitens des Romantikers scheitert, sei auf Wolkenbilder von Zeitgenossen Friedrichs zurückgegriffen. Daraus wird ersichtlich, daß Richter, soweit er sich mit historischen Positionen der Landschaftsdarstellung auseinandersetzt, nicht allein das norddeutsche romantische „Erbe“ eines Caspar David Friedrich im Auge hat.

Bei John Constables **„Wolkenstudie in Hampstead“**<sup>215</sup> [Abb. 54] zum Beispiel dominieren Wolkenformationen das in kühlen Blautönen gehaltene Bild; Himmel und Wolken sind von etwa gleicher Farbigkeit, die Wolken heben sich durch ihre wie von der Sonne beschienenen weißen Konturen vom Hintergrund ab. In der rechten unteren Bildecke schiebt sich eine Baumgruppe ins Bild, als deren Pendant in der linken oberen Ecke eine dunklere, graue Wolke erscheint. Constable scheint an der „realistischen“ Erfassung des Naturphänomens in Abhängigkeit von Zeit und Wetter gelegen, seine „Skizzen“ sind – anders als bei Friedrich – unmittelbar vor der Natur, „en pleine air“ als autonome Bildwerke entstanden.<sup>216</sup> Mit den „zufällig“ ins Bild geratenen Baumwipfeln erinnert die „Wolkenstudie in Hampstead“ zum einen stark an Richters „Regenbogen“ oder andere seiner „amateurhaft aufgenommenen“ Landschaftsbilder<sup>217</sup>, und steht zum anderen den etwa zeitgleichen Wolkenbildern des Friedrich-Freundes Clausen Dahl nahe. In dessen „Wolkenstudie (Gewitterwolken über dem Schloßturn von Dresden)“<sup>218</sup> oder auch der „Wolkenstudie mit zwei Kopenhagener Kirchtürmen“<sup>219</sup> dominiert ebenfalls die Darstellung der Wolkengebilde,

---

<sup>215</sup> 1821, Öl auf Papier auf Holz montiert, 24,2 x 29,8 cm.

<sup>216</sup> Michael Rosenthal, Constable. The painter and his landscape, New Haven, London 1983; Graham Reynolds, The later paintings of John Constable, 2 Bde., New Haven, London 1984. Das potentiell stimmungshafte Wolkenmotiv, mit dem sich Richter ausgiebig auseinandersetzt, läßt sich nicht nur auf sein Vorkommen in der Epoche der Romantik zurückführen, sondern ist bereits für die „heroische Landschaft“ von entsprechender Bedeutung

<sup>217</sup> Vgl. auch „Vesuv“ (WV 408), 1976, Öl auf Holz, 73 x 105 cm.

<sup>218</sup> Um 1825 [in: Roters 1995, Abb. S. 54].

<sup>219</sup> Um 1837 [in: Wolken–Wogen–Wehmut. Johann Christian Dahl 1788–1857, Ausst.Kat. Schloß Gottorf Schleswig, Haus der Kunst München 2002, hg. v. Herwig Guratzsch, Köln 2002, Abb. S. 100 / Kat. 75].



während die am unteren Bildrand angeschnittenen Kirchtürme und Hausdächer dem Motiv „Bodenhaftung“ geben.

Für moderne Künstler erweist sich das Erfassen des Phänomens Wolke als leicht, da sie, wie Richter, auf das Medium der Photographie zurückgreifen können, das die spontane Aufnahme der sich ständig wandelnden Naturscheinung möglich macht. Richter hat eine Serie von Wolkenphotos und daraus folgenden Bildern gemacht, die einerseits im Zusammenhang mit den Seestücken stehen, in denen die Wolkenformationen wie im „Seestück (bewölkt)“<sup>220</sup> eine „stimmungshaften“ Rolle spielen, andererseits mit den frühen Landschaften nach eigenen Photovorlagen wie „Korsika“ oder „Vesuv“, wo es Richter unter anderem um das Atmosphärische von Luft, Himmel und Wolken zu gehen scheint.<sup>221</sup>

Auch in seinen Wolkenbildern scheint Richter an der malerischen (das heißt überzeitlichen) Bestandsaufnahme einer an sich flüchtigen Wahrnehmung eines Stückes Natur interessiert, doch glättet er hier ebenfalls die zum Teil sehr plastischen Gebilde zu einer egalisierenden und distanzierenden Oberfläche.<sup>222</sup> Diese Bilder suggerieren die Stimmungshaftigkeit romantischer Wolkenbilder und gleichzeitig die – an Kitsch grenzende – Folienhaftigkeit barocker Himmelsdarstellungen<sup>223</sup> und verweisen damit erneut auf einen weiteren Kontext als allein den der Romantik. Im Verhältnis zur romantischen Wolkendarstellung entbehrt die Wolke bei Richter der Überhöhung<sup>224</sup>; besonders deutlich wird dies an den mehrteiligen Wolkendarstellungen wie „**Wolken (Fenster)**“<sup>225</sup> [Abb. 20], deren Bildhaftigkeit durch die Stoßkanten der einzelnen Leinwände sichtbar wird.

Diese überdimensionalen Wolkenbilder Richters erinnern weniger in formaler Hinsicht als im übertragenen Sinne an Elemente der Romantik: Wie im „Atlas“ nachzuvollziehen, hat Richter dort diese (photographischen)

---

<sup>220</sup> Vgl. „Seestück (Gegenlicht)“ (WV 233) oder „Seestück (Welle)“ (WV 234), beide 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

<sup>221</sup> Sowohl bei den „stimmungshaften“ Seestücken als auch bei den „atmosphärischen“ Landschaften sei berücksichtigt, daß der Sinngehalt der Richterschen Bilder ein mehrfacher ist, und daß eine wesentliche Qualität in dem sichtbaren Bruch zwischen „Stimmung“ und „Bestandsaufnahme“ liegt.

<sup>222</sup> Vgl. WV 411 oder 443-B.

<sup>223</sup> Vgl. WV 267.

<sup>224</sup> Siehe Wedewer 1975, S. 49.

<sup>225</sup> WV 266, 1970, Öl auf Leinwand, 4teilig, 200 x 400 cm.

Wolkenbilder in zeichnerische Entwürfe montiert.<sup>226</sup> In kubusartigen, reduzierten „Räumen“, die fast völlig durchfenstert erscheinen, befinden sich zum Teil skizzenhaft kleine Figuren, die die fast megalomanen Dimensionen der Architektur anzeigen. Jenseits der „Fenster“<sup>227</sup> öffnet sich eine scheinbar unbegrenzte Landschaft;<sup>228</sup> der Blick des Betrachters verliert sich in der unendlichen Ferne. In der Gegenüberstellung der Größe der Natur und der miniaturhaft gezeichneten Menschen erwecken die „Räume“ den Eindruck des „Erhabenen“ im Sinne seiner Definition in der Romantik.<sup>229</sup> Die „Räume“, obwohl eher in der schlichten Sachlichkeit des Bauhausstils gehalten, erinnern an die durchfensterte Kathedralarchitektur der Gotik, die ihrerseits für die Ruinensymbolik der Romantik relevant war.<sup>230</sup> Da der tradierte Glaube

<sup>226</sup> Atlas, Ausst.Kat. G.R. München 1998, Tafel 221 – 252, Räume, 1970-71; wie Butin 1994, S. 22, feststellt, waren diese Entwürfe reine Fiktion und nie zur Realisierung gedacht; die „Ästhetik des Erhabenen“ ließe die Ansprüche Friedrichs nahezu bescheiden wirken; in seinen architektonischen Entwürfen schein Richter der malerischen Praxis Friedrichs nachzutruern – Butin versäumt hier, diese Bemerkung näher zu erläutern und stellt nicht dar, daß Richter mit dem „Erhabenen“ im Sinne der Romantik bricht.

<sup>227</sup> In der Aufklärung wurde insbesondere durch Jean-Jacques Rousseau der Verlust eines „Goldenen Zeitalters“ beklagt; Rousseaus neues Naturverständnis lenkte den Blick zunehmend aus dem Fenster hin zur Landschaft, wobei dieser Blick aus dem Fenster eine Dimension der Sehnsucht erfuhr, da die Totalität des Unendlichen der Natur bereits verloren und sie entsprechend Novalis' „Schein des Unendlichen“ nur in der Ästhetik der Landschaft vergegenwärtigt war. Das Fenster übernimmt die symbolische Funktion des Mittlers zwischen der Intimität des Interieurs und einer landschaftlichen Weite, deren Spannungsverhältnis in „Fensterbilder“ beispielsweise von Kersting oder Friedrich (z. B. die "Frau am Fenster", 1822) [in: Hofmann 2000, Abb. 66] oder den Innenraumbeschreibungen von Carus (in zwei seiner neun Briefe zur Landschaftsmalerei) nachgezeichnet scheinen. Vgl. dazu auch Albertis Idee vom Bild als Blick aus dem Fenster. Die Frage, ob auch Richters Blicke aus dem Fenster Sehnsucht implizieren, wäre in diesem Fall mit nein zu beantworten, da sich bei dieser extremen Unproportionalität kein Sehnsuchtsempfinden einstellt, sondern eher das Gefühl von verlorener Bodenhaftung.

<sup>228</sup> Meist handelt es sich um reine Wolken- oder Himmelsansichten, selten verwendet Richter hier Bilder von Meer oder Gebirge, vereinzelt aber auch abstrakte Motive. Diese entsprechen der photographischen Aufnahme von pastosen Farbschlieren, die Richter malerisch in extreme Formate überträgt, wie zum Beispiel bei „Rot“, „Gelb“ oder „Blau“ (WV 345/1-3, je 1973, 300 x 600 cm); in der analogen Verwendung der Landschaftsmotive und der Abstrakten zeigt sich, daß für Richter beide Bildgattungen gegeneinander austauschbar sind.

<sup>229</sup> Vgl. Anselm Kiefers riesige leere Architekturräume mit ihrem kritisch-rhetorischen Verweis auf das „Erhabene“ in der nationalsozialistischen Architektur und ihrer totalitaristischen Ausstrahlung. Whyte, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 578; Angela Schneider, Nach 1945, *ibid.* (S. 625-630), S. 626.

<sup>230</sup> Zugleich thematisieren sie das bereits erwähnte „Bild als Fenster“; werkimmanent beziehen sie sich auch auf die Glas- und Spiegelbilder („Vier Glasscheiben“, 1967, je 190 x 100 cm (WV 160) und „Spiegel, grau“, 1991, 280 x 165 cm (WV 735-1), die eben dieses Verständnis des „Bildes als Fenster“ visualisieren. Der Blick aus dem Fenster, durch das Glas, in den Spiegel oder auf das (gemalte oder photographierte) Bild wird in Richters Werk

schon in der Romantik zunehmend säkularisiert und die Bildsprache der Gotik längst unhaltbar geworden ist, zeigen die Fenster Richters keine Heiligenlegenden oder biblischen Szenen, sondern eine als Landschaft vermittelte Natur, die bereits in der Romantik den Stellenwert des Andachtsbildes eingenommen hatte. Richter greift aber nicht ungebrochen auf dieses als pantheistisch begriffene Landschaftsbild der Romantik zurück. In dem Kontrast der gezeichneten Architektur und der montierten Photographien entzieht Richter die Bildwirkung dem „realen“ Seheindruck; die „Skizzen“ erweisen sich schon in der Anschauung als unrealisierbar.<sup>231</sup>

Unterstützt wird der „unwirkliche“ Charakter der „Räume“ durch die extremen Perspektiven der photographischen Bilder selbst (von denen Richter – unabhängig von den „Räumen“ – etliche in Malerei übertrug), die dem Betrachter und der Architektur unvermittelt begegnen, ohne einführenden Vordergrund und ohne Bezugspunkt für den Betrachter. Die montierten Photos und die gesamten „Räume“ evozieren ein Gefühl der Haltlosigkeit und Schweben, ohne Sicherheitszone;<sup>232</sup> sie muten „unnatürlich“ und „unmenschlich“ an und verweigern dem Betrachter ein Gefühl von Andacht und Erhabenheit. Die nahezu megalomane Erscheinung der „Räume“ demontiert in ihrer Übertreibung jeden möglichen Eindruck des „Erhabenen“ gegenüber der dargestellten Landschaft.

Es ließen sich noch weitere Bildvergleiche heranziehen, doch führten sie im wesentlichen zu den gleichen Ergebnissen. So entsprechen beispielsweise Richters Landschaftsausschnitte mit Elementen menschlicher Zivilisation nicht der Symbolik der Ruinenromantik Friedrichs<sup>233</sup>, handelt es sich bei Richters Schobern und Häusern doch um unpathetisch-schlichte, „banale“ Objekte einer noch lebendigen, allgegenwärtigen, wenn auch nur andeutungsweise sichtbaren Zivilisation.

---

offensichtlich gleichrangig zu einem Versuch der Wirklichkeitsaneignung, der stets ausschnittshaft bleibt.

<sup>231</sup> Sie erinnern an futuristische Ideen und Architektur in Science Fiction Filmen.

<sup>232</sup> Ein Extrem stellt Tafel Nr. 222 dar, bei dem sogar der „Fußboden“ mit einem Himmelsausblick versehen ist; die „Seitenwände“ öffnen sich in unterschiedliche Landschaftsausschnitte, aus denen sich kein einheitliches Panorama zusammenfügen läßt – der Betrachter ist seinem Standpunkt enthoben, sein Blick den üblichen Sehgewohnheiten entzogen; die „Wirklichkeit“ wird in „futuristische Visionen“ ummodelliert.

<sup>233</sup> Friese, in: Ausst.Kat. G.R. Essen 1994, S. 42; zu Friedrichs Bildattributen vergleiche unter anderem Jensen 1995, S. 29ff., 109ff., 164ff. und 227ff.; sowie Wedewer 1978, S. 45.

### IV.2.5. Ironie, Paradoxon und Fragment

Drei Begriffe, die in der (Theorie der) Romantik von großer Relevanz waren, erscheinen mir in Bezug auf die Deutung von Gerhard Richters Landschaften aufschlußreich: die „Ironie“, das „Paradoxon“ und das „Fragment“.

Der Begriff „Ironie“ entstammt der antiken Rhetorik und bezeichnet dort einen verbalen Ausdruck, der dem inhaltlichen bewußt entgegensteht. Auch das „Paradoxe“ steht für den Widerspruch einer Aussage in sich oder die Gleichzeitigkeit zweier einander ausschließender Begriffe.<sup>234</sup>

In der Zeit der Romantik sind diese Begriffe unter den Philosophen lebhaft diskutiert und zu einer die Epoche der Romantik kennzeichnenden ästhetischen Kategorie ausformuliert worden.<sup>235</sup> Auch die Literatur der Romantik weist starke Einflüsse der rhetorischen Ironie auf – der „bewußt artistische Stil“ und „gezielte Brüche der literarischen Fiktion“ in der romantischen Schreibtechnik lassen sich als „romantische Ironie“ charakterisieren.<sup>236</sup>

<sup>234</sup> Quintilian unterscheidet den Tropus (man sagt etwas anderes als man meint, täuscht dieses aber nicht vor – Ironie wird dabei an einzelnen Elementen festgemacht) und die rhetorische Figur (in der die Gesamtabsicht verstellt wird – dann wird Ironie als ganzer Vorgang, im Gesamtzusammenhang gesehen), wobei aus mehreren Tropoi eine rhetorische Figur entstehen kann. Siehe hierzu D.C. Muecke, *Irony*, London 1970; Jan Papiór, *Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung*, Posen 1989, S. 11-18, 62-81; Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt 1972; Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt/M. 1983 (*Das Abendland*, NF, Bd. 15), S. 171ff.

<sup>235</sup> Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1972; Konrad Feilchenfeldt, *Romantische Ironie*, in: Ernst Spiele, *Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, (S. 557-562) S. 557: Zwar gebe es kein Zeugnis direkter Beeinflussung durch den antiken Ironie-Begriff, doch sei dieser von Sokrates über Plato auf das Werk Schleiermachers und Schlegels gekommen und in deren Nachfolge unter anderem von Hegel, Kierkegaard und Nietzsche bis in die Gegenwart lebendig.

<sup>236</sup> Pochat 1986, S. 472, 501; Götze 2001, S. 200ff., 207ff.; Benjamin Marius Schmidt (*Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf der Modernität in den 1790ern*, (Diss. Zürich 1999) Stuttgart / Weimar 2001, S. 208) weist zurecht darauf hin, daß es sich bei dem Ironie-Begriff um ein vielfältiges und komplexes Gebilde von Kommunikations- und Denkmodellen handelt, die nur schwer unter einem Nenner zu fassen seien, und führt exemplarisch drei Theorien dazu vor: romantische Ironie als Subjektposition (nach Peter Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien*, in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hg. v. Helmut Schanze, Darmstadt 1985, S. 146-159), als Textstrategie (Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London 1983) und als Kommunikationsstil (Niklas Luhmann, *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. D. Baecker, Frankfurt/M. 1993, S. 197-212). In der Literaturwissenschaft wird der Begriff der „romantischen Ironie“ seit seinem Entstehen diskutiert, siehe hierzu u.a.: Ingrid

Da Kunst als ein der Sprache analoges Ausdrucksmittel verstanden werden kann, und gerade um 1800 die „kommunikativen Fähigkeiten“ der Landschaft entdeckt wurden, ließ und läßt sich diese Kategorie der „romantischen Ironie“ auch auf das Landschaftsbild anwenden.<sup>237</sup> Wie Vaughan bemerkt, wurde bereits in der Romantik der Begriff der „Ironie“ in Bezug auf die Landschaftsbilder Carl Blechens gebraucht – allerdings nicht explizit auf das Werk C.D. Friedrichs;<sup>238</sup> dennoch wußte Friedrich um die „Ironie“ der Natur und Kunst, um den Widerspruch von äußerer Welt und innerer Erkenntnis<sup>239</sup>, die zu verbinden er in dem vielzitierten Ausspruch fordert: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht.“<sup>240</sup> Selbst umgesetzt hat er diese Widersprüchlichkeit des Gegensätzlichen, die man auch als Dualismus oder Ambivalenz bezeichnen mag, in seinem eigenen Werk, in der Verbindung von Diesseitigem und Jenseitigem, Geistigem und Materiellem, Gegenwärtigem und Transzendentelem.<sup>241</sup>

---

Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1977, Hermaea, NF, Bd. 6; Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Pfullingen (2)1969; Ernst Behler, Ironie und literarische Moderne, Paderborn u.a. 1997, S. 21-44; ders., Die Theorie der romantischen Ironie, in: ders., Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie, Paderborn u.a. 1988, S. 46-65.

<sup>237</sup> Vgl. hierzu William Vaughan, Landschaftsmalerei und die ‚Ironie der Natur‘, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, (S. 563-569) S. 564 mit Bezug auf Muecke 1970, S. 6f., der die Ansicht vertritt, wohl könne Kunst ironisch sein, nicht aber eine Landschaft, weil diese nicht als Sprache funktioniere; entsprechend könne man keine ironische, wohl aber eine romantische Landschaft malen. Wie die Ausstellung „EiaPopeia – Eironeia“, Altdorf in der Schweiz im Mai/Juni 2001 anhand einer Reihe von „postmodernen“ Positionen der Ironie (wie dem Verstellen und Verkehren spezifischer Eigenschaften des künstlerischen Materials als Vortäuschung falscher Tatsachen, deren Entlarvung zu neuen Erkenntnissen führen soll) zu zeigen versuchte, ist Ironie inzwischen offensichtlich zu einer sichtbaren künstlerischen Haltung geworden.

<sup>238</sup> G.K. Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. I (1853), S. 527: „Blechen zeigt die italienische Landschaft statt in ihrer Anmuth, vielmehr in ihrer Ironie.“ Zum Ironie-Begriff im Werk Blechens vgl. auch Vaughan, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 566ff. Dieser weist darauf hin, daß sich bei C.D.Friedrich eine verstärkte symbolische Entsprechung mit Einfluß von Schriftstellern und Theoretikern wie Ludwig Tieck, Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel oder Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zeige (Vaughan, *ibid.*, S. 564).

<sup>239</sup> Götze 2001, S. 198, 352 Anm. 18.

<sup>240</sup> In: Hinz 1974, S. 125; *ibidem* S. 219: Gotthilf Heinrich Schubert (der Schelling nahestehende „Naturphilosoph“, der großer Anteilnahme an Werk und Person Friedrichs zeigte) sehe die Fähigkeit, „ironische“ Kontraste der Natur wahrzunehmen, nur bei geistig inspirierten Menschen wie dem Künstler.

<sup>241</sup> Vgl. zum Beispiel den „Mönch am Meer“, wo die weite Leere des Himmels die Unendlichkeit anzeigt, während scharf davon abgetrennt der diesseitige Vordergrund liegt.

Neben der literarischen Anwendung von Ironie und Paradoxon ist für deren Entwicklung in der Romantik vor allem die philosophische Diskussion des „Ironie“-Begriffs ausschlaggebend, die unter anderem Begriffspaare wie das „Schöne“ und das „Erhabene“, das „Häßliche“ und das „Komische“, das „Reale“ und das „Ideale“, das „Absolute“ und das „Fragmentarische“ sowie deren Darstellung in der Kunst beinhaltet.<sup>242</sup>

Einer der für den Bedeutungsgewinn des „Ironie“-Begriffs und seiner Anwendung wichtigsten romantischen Philosophen war Friedrich Schlegel.

Dieser bezeichnete die Ironie als die „Form des Paradoxen“<sup>243</sup> insofern, als er sie zunächst im antiken Sinne als Potenzierung eines Gedankens durch die Vergegenwärtigung seines Gegenteils verstand.<sup>244</sup> Vor allem aber beinhaltet die Ironie für Schlegel die Dichotomie von Zeichen und Bezeichnetem; das heißt im Zusammenhang mit Philosophie und Poetik die Inkongruenz von „Geist“ und „Buchstabe“, was für unsere Untersuchung, übertragen auf die bildende Kunst, die Inkongruenz von sichtbarer Wirklichkeit und ihrem (fragmentarischen, weil ausschnitthaften, photographischen oder malerischen) Abbild meint.<sup>245</sup> In seinen Thesen verband Schlegel die rhetorische Herkunft des Wortes Ironie mit dem Bewußtsein des Künstlers um seine eigene „paradoxe“ Situation, den „Geist“ oder die „Wirklichkeit“ zu meinen, aber letztlich nicht erfassen zu können.<sup>246</sup>

<sup>242</sup> Ferdinand Wagener, Die romantische und die dialektische Ironie, Arnshagen/Westfalen 1931. Rüdiger Bubner, Zur dialektischen Bedeutung der romantischen Ironie, in: Die Aktualität der Frühromantik, hg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn u.a. 1987, S. 85-95. Guido Naschert, Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie, in: Anthenäum. Jahrbuch für Romantik 6.1996, S. 47-90 [Teil I] und 7.1997, S. 11-36 [Teil II].

<sup>243</sup> Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KFSA), hg. v. Ernst Behler, Bd. 1ff., München, Paderborn, Wien, Zürich 1963ff., Bd. 2, S. 153, Nr. 48, bzw. Bd. 16, S. 174, Nr. 1078.

<sup>244</sup> Nach Schlegel ist Ironie die Synthesis von Antithesen – „der stete sich selbst erzeugende Wechsel zweier streitender Gedanken“ (Fragmente Nr. 121) – jede eingenommene Position fordert demnach die Behauptung bzw. Darstellung ihres Gegenteils; siehe Schmidt 2001, S. 222f., mit Verweis auf Luhmann und Fuchs, Reden und Schweigen, Frankfurt/M. 1989, S. 8. Schmidt setzt gar die Widersprüchlichkeit ironischer, paradoxer Äußerungen in Analogie zu den Kommunikationsformen schizophrener Personen (S. 296ff.).

<sup>245</sup> So spricht Schlegel im Lyceums-Fragment von dem „unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mittelung“ als Dilemma des fragmentarischen Verfahrens. Siehe KFSA Bd. 2, S. 60, Nr. 108, sowie Götze 2001, S. 196, 380-381.

<sup>246</sup> Bereits Schiller sah eine prinzipielle Unerreichbarkeit des Ideals, und daß nur eine unendliche Annäherung daran möglich sei (Über naive und sentimentalische Dichtung (1795/96), in: Friedrich Schiller, Werke in drei Bänden, hg. v. Herbert Göpfert, unter Mitwirkung von Gerhard Fricke, Darmstadt 1984, Bd. II, (S. 540-606) S. 541); die romantische Ironie, in der sich der hoffnungsvolle Wille auf Erreichbarkeit des Ideals und das

Die romantische Ironie wäre demnach auch eine Form der Reflexion, der „das Wissen um die eigene Negativität“ oder Unzulänglichkeit implizit ist.<sup>247</sup> In der kritischen Selbstreflexion um das unmögliche Erreichen eines Ideals entwickelt sich eine der Ironie implizite „Utopie“, in der die „Gegenwart vom Standpunkt einer vorweggenommenen Zukunft [idealisiert] betrachtet wird“; diese „Projektion der Nostalgie in die Zukunft“ bleibt jedoch eine philosophische Konstruktion.<sup>248</sup>

Ein weiteres Element, das die romantische (literarische und philosophische) Darstellungsform charakterisiert, ist das Fragment<sup>249</sup>: Zunächst wurde das Subjekt selbst als fragmentiert betrachtet, da es sich aus dem Absoluten oder der Totalität, aus dem Einssein mit der Natur gelöst hatte. Das Wissen um diesen Verlust der Einheit und der gleichzeitige Rückbezug auf das Verlorene beschreibt wiederum ein Paradoxon.<sup>250</sup> Selbst Fragment, vermag sich das Subjekt nur in Fragmenten über die Totalität zu äußern bzw. diese darzustellen. Das Fragment vermittelt die eigene Unabgeschlossenheit und fordert dazu auf, „weitergedacht, ergänzt, auf andere Perspektiven und Ansätze hin überschritten zu werden.“<sup>251</sup> Das (literarische und philosophische) Fragment ist zugleich Teil und Gegenteil des Absoluten und damit Paradoxon als Form der Ironie.<sup>252</sup>

Schlegels Thesen spiegeln die als zutiefst zwiespältig bezeichnete Kunst der Romantik: „Sie war in sich durch und durch sinnhaft und zugleich ohne

---

Wissen um die eigene Unzulänglichkeit und das notwendige Scheitern vereinen, sei eine Folge davon, so Schmidt 2001, S. 208.

<sup>247</sup> Götze 2001, S. 157; zur Reflexion als Teil der Ironie siehe auch Schmidt 2001, S. 211, 216: „Ironie bedeutet, bereits auf die Tatsache zu reflektieren, daß man ein reflektierendes [...] Subjekt ist.“ – Diese Spaltung des Subjekts und seine daraus resultierende Reflexion sind, wie bereits gezeigt, Voraussetzung für das Landschaftssehen.

<sup>248</sup> Schmidt 2001, S. 210, 215.

<sup>249</sup> Siehe hierzu Waldemar Fromm, Geheimnis der Entzweyung. Zur Ästhetik des Fragments in der Frühromantik, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 94.2000, S. 125-147; Franz Norbert Mennemeier, Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel. Versuch der Konstruktion einer nicht geschriebenen Theorie, in: Romantikforschung seit 1945, hg. v. Klaus Peter, Königstein/Ts. 1980, S. 229-250; Eberhard Ostermann, Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991 (bes. S. 101-132).

<sup>250</sup> Der Begriff des „Absoluten“ wird im Laufe der Frühromantik durch den Begriff der „Totalität“ abgelöst, so Götze 2001, S. 193; auch S. 158ff., wo Götze Hölderlins Anteil an der romantischen Auffassung der Ironie analysiert.

<sup>251</sup> Götze 2001, S. 184, unter Hinweis auf Schlegels Lyceums-Fragment und Novalis' Blütenstaub-Fragment. Schlegel bezeichnet das Fragment als „eigentümliche, spezifische Form des menschlichen Bewußtseins“ (KFSa Bd. 12, S. 392).

<sup>252</sup> Schmidt 2001, S. 211, 220.

unmittelbare Bedeutung, von großer Aussagekraft und dennoch ein künstlerisches Konstrukt. [...] Sie spiegelte das Paradoxon der menschlichen Existenz schlechthin wieder. Nur durch Aneignung einer ambivalenten Haltung, so Schlegel, vermochte der Künstler Werke zustandezubringen, die dieser Dualität Rechnung trugen.<sup>253</sup> So mußte der Künstler „persönlich uninteressiert und zugleich beteiligt sein, seine Kunst zutiefst ernst nehmen und sie dennoch als bloßes Spiel betrachten können, seinen innersten Regungen trauen und gleichwohl stets ein waches kritisches Bewußtsein an den Tag legen.“<sup>254</sup> Schlegel forderte vom (literarischen) Kunstwerk die (ironische) Verbindung von subjektivem und objektivem Moment, die Spiegelung der umgebenden Welt sowie der Individualität seines Autors und schließlich die Thematisierung des Verhältnisses von Idealem und Realem – das ganze Werk sei ein „Kampf, das Undarstellbare darzustellen.“<sup>255</sup> Hierzu sei ergänzend auf Novalis verwiesen, der vom romantischen Kunstwerk forderte, „auf angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend“ und in diesem Spannungsverhältnis der Ambivalenzen das Ideal der Darstellung zu erfüllen.<sup>256</sup>

Diese Aspekte romantischer Ironie, die sich eher auf die Literatur und Philosophie der Romantik bezieht, lassen sich ebenso gut auf Gerhard Richter anwenden, wenn man der Tatsache Rechnung trägt, daß Richter sich paradoxerweise am Ende der Malerei, am Nullpunkt der eigenen Möglichkeiten sieht und dennoch weiterhin malt (seinen „Regungen“ trauend), daß er im (scheinbar „spielerischen“) steten Wechsel der Sujets und der stilistischen Mittel die eigene Position immer wieder (anhand historischer und zeitgenössischer Positionen „ernsthaft“) reflektiert und überprüft und in der („uninteressierten“) scheinbar zufälligen „Objektivität“ der „photorealistischen“ Malerei die dem Künstler immanente („beteiligte“)

---

<sup>253</sup> Vaughan, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 563. Dieses Paradoxon der Kunst respektive die Notwendigkeit einer ambivalenten Haltung des Künstlers hat letztlich auch heute noch seine Gültigkeit.

<sup>254</sup> Hans Eichner, Friedrich Schlegel, New York 1970, S. 70; Vaughan, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 659, Anm. 4). Man bedenke Friedrichs Satz: „Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel“ in einem Brief an Runge, in: Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, Hamburg 1940, Bd. II., S. 365.

<sup>255</sup> KFSA Bd. 16, S. 241, Nr. 115; Götze 2001, S. 229f; Schmidt 2001, S. 220.

<sup>256</sup> Novalis 1977ff., Bd. 3, S. 685, Nr. 668; Götze 2001, S. 274; Schmidt 2001, S. 220.



Subjektivität „wachsam“ im Zaum hält.<sup>257</sup> Auch die Tatsache, daß sich Richter der „Unzulänglichkeit“ seiner Person, seiner Absicht („ein Bild zu machen von der Welt“) und seiner malerischen Ergebnisse durchaus bewußt ist, erscheint als Paradoxon.<sup>258</sup> Die Art, mit Bekanntem zu befremden, schient in Richters photorealistischer Malerei und der Methode der „Unschärferelation“ auf, und das Verhältnis von Idealem (in der Ästhetisierung) und Realem (in der Alltäglichkeit des Motivs) wird gerade in seinen gegenständlichen Landschaftsbildern wirksam. Mit den „schönen“, in ihrer Ästhetik idealisierten Landschaften schafft Richter ein „utopisches Bild“ von der Gegenwart, die erst im Rückblick, im Verlauf weiteren Landschaftsverlustes, als „Projektion der Nostalgie in die Zukunft“ erscheint. Wie in der romantischen Philosophie und wie von Richter selbst formuliert, bleibt jedoch auch diese Projektion in der Darstellung eine modellhafte Konstruktion.

Schlegel bezeichnete im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem „Ironie“-Begriff den Historiker als „rückwärtsgewandten Propheten“, der aus dem Wissen um eine abgeschlossene Vergangenheit lehrreiche Erkenntnisse für die Zukunft schlußfolgert. Mit dieser widersprüchlichen (paradoxen) Begrifflichkeit verweist Schlegel auf den überzeitlichen Geltungsanspruch der „romantischen Ironie“, die auch auf frühere und nachfolgende Zeiten anwendbar sei.<sup>259</sup>

Richter, der den Künstlertopos aufgreift, indem er im zeitgenössischen Künstler die ehemalige Funktion der Priester und Philosophen erfüllt sieht,<sup>260</sup> greift historische künstlerische Positionen auf, um mit ihrer aktualisierten malerischen Darstellung auf die Überzeitlichkeit der Malerei zu verweisen. Auch auf anderer Ebene läßt sich Richters Position und künstlerische Selbststilisierung durch den Rückgriff auf typische Charakteristika vergangener Epochen mit dem Begriff der Ironie in Verbindung bringen: „Wenn wir im 20. Jahrhundert eine romantische Landschaft Caspar David Friedrichs betrachten, erkennen wir auf Anhieb bestimmte Charakteristika, die zu Erkennungsmerkmalen der Romantik oder sogar dieses bestimmten

<sup>257</sup> Siehe hierzu Kap. III.2. Für Schlegel ist die Selbstreflexion (bezogen auf die Philosophie) ein Charakteristikum der Ironie; siehe Götze 2001, S. 381.

<sup>258</sup> Das Bewußtsein um diese Unzulänglichkeit ist ein Charakteristikum der romantischen Ironie bzw. des romantischen Paradoxon; Götze 2001, S. 199.

<sup>259</sup> KFSA Bd. 2, S. 176, Nr. 80.

<sup>260</sup> Notizen 1966, in: Text S. 53.

Malers geworden sind. Eben diese Erkennungsmerkmale wird ein ironischer Maler aufgreifen – um vielleicht von irgendeinem rückständigen Kunstkritiker als ‚literarisch‘ abqualifiziert zu werden.“<sup>261</sup> Richter, der, wie oben beschrieben, unter anderem bestimmte Merkmale der Malerei Friedrichs in einzelnen seiner Landschaftsbilder einsetzt und deswegen zunächst von der Kritik als „romantisch“ „abqualifiziert“ wurde – was sich letztlich jedoch als „Kuckucksei“ erweist – wäre demnach ein „ironischer“ Maler.

Unter den Begriff des Ironischen im Sinne des Paradoxen fällt auch der Kommentar, den der „Urheber“ zu seinem Werk in einem (mündlichen oder schriftlich fixierten) Gespräch wie dem Interview abgibt, sofern der Autor oder Künstler unter dem Druck, über sein Werk Rechenschaft ablegen zu müssen, das Gegenteil dessen zum Ausdruck bringt, was er eigentlich meint, um sich so der Eindeutigkeit einer Aussage zu entziehen und den Gesprächspartner an der Festschreibung einer bestimmten Auffassung zu hindern.<sup>262</sup>

Wenn dieser erklärende Kommentar das Werk erst richtig verständlich macht, ist das darüber hinaus ein Ausdruck für das „Fragmentarische“ dieses Werkes. Das Werk ist seinerseits Fragment, Teil einer abstrakten Totalität, einer Idee, die ebenfalls erst im Zusammenspiel von künstlerischer Aussage und erläuterndem Hintergrund deutlich wird: „Daß jedoch mit der definitionsgemäß unvollständigen Aussage eines Fragments im Sinne der Ironie ein Anspruch auf eine geradezu totale Erkenntnis und deren Vermittelbarkeit besteht, bedeutet nicht nur eine grundsätzliche Aufwertung des Fragments, sondern auch eine Aufwertung jener Zeugnisse, denen gegenüber sich das Fragment als Bruchstück definiert. [... Das Fragment] erweist [...] sich erst im quellenkundlichen Zusammenhang mit anderen einschlägigen Textzeugnissen eines Sachverhaltes als unvollständiges Material. Sollte deswegen das Werk eines Künstlers oder Autors [...] zu seinem richtigen Verständnis einer Kommentierung durch seinen Urheber bedürfen, so ist damit das Fragmentarische in der Aussage dieses Werkes nicht mehr zu verbergen. Der Urheber oder Autor selbst dokumentiert das

<sup>261</sup> Muecke 1970, S. 6f. Siehe hierzu z.B. auch David Fowler, Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure, in: *Modern Critical Theory and Classical Literature*, hg. v. Frans de Jong und J.P. Sullivan, Mnemosyne Supplement 130, Leiden 1994, (S. 231-256) S. 254: „In the end Romantic Irony is not a trope to be seen in a few classical poems, it is the only attitude towards antiquity that it is possible for us now to take“.

<sup>262</sup> Hier und im folgenden: Feilchenfeldt, in: *Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995*, S. 558f.

Verstehen seines Werks durch eine ergänzende Betrachtung, die im Sinne romantischer Ironie-Theorie das Gegenteil der ursprünglichen Aussage zur Sprache bringen müßte.“<sup>263</sup>

Betrachtet man allein die Äußerungen Richters, die er in freien Notizen oder Interviews bezüglich seiner Haltung zur Romantik getan hat, so weisen diese in ihrer Ambivalenz eben dieses ironische Moment der Uneindeutigkeit auf, mit der er sich der verbalen Festlegung einer Deutung seines Werkes entzieht und diese verweigert. Gegenüber der Frage nach der Motivation, Landschaften zu malen, legt Richter beispielsweise mit der provokanten und ausweichenden Aussage „Ich hatte Lust etwas Schönes zu malen“ eine zweideutige Fährte. Einerseits verführt diese sich scheinbar dem Intellekt verweigernde Aussage zu der Vorstellung von Naivität und Oberflächlichkeit, die der Tiefgründigkeit und Mehrdeutigkeit von Richters Bildern widerspricht und die er in differenzierenderen Äußerungen selbst widerlegt, weswegen sie als „ironisch“ zu bezeichnen ist.<sup>264</sup> Zugleich liegt diesem etwas banalen Ausspruch ein Verweis auf das „Schöne“ als Teil der romantischen Ästhetik-Theorie zugrunde. Damit schafft Richter selbst eine habituelle Analogie zur Romantik, die er – wie oben beschrieben – ironischerweise ebenso bestätigt wie negiert. Auch das „Banale“ und das „Schöne“ scheinen sich widersprüchlich zueinander zu verhalten, wurde das „Schöne“ in der Romantik doch oft auch mit dem „Schauerlich-Erhabenen“ verbunden,<sup>265</sup> dem das „Banale“, wie es Richter in einigen seiner Bilder erscheinen läßt, entgegensteht.

In seinem malerischen Werk erweist sich Richter als „ironisch“ und „paradox“, wenn er gegen die Erwartungen des Publikums seinen permanenten „Stilbruch“ begeht, der sich in der Rückschau, in der zeitlichen Distanz als verbindendes Element seines Gesamtwerkes erweist. Die Verbindung scheinbar widersprüchlicher Mittel wie des „objektiven“ Photos und der „subjektiven“ Malerei, der „photorealistischen“ Gegenständlichkeit

<sup>263</sup> Ibid., S. 560f. Siehe auch Fragment und Totalität, hg. v. Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, das sich allerdings in erster Linie auf Literatur bezieht.

<sup>264</sup> Vergleiche Richters Äußerungen zur Romantik, wie in Kap. IV.2.2. beschrieben.

<sup>265</sup> Siehe Whyte, in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 573ff.

und der „reinen“ Abstraktion, die Dualität oder Ambivalenz des Künstlers erscheinen als Paradoxon gemäß der „rhetorischen Ironie“.

Andererseits erweisen sich Richters Bilder als in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch: Erstens wird Landschaft in ihrer Definition nur als Teil der Natur, als Ausschnitt eines Ganzen verstanden<sup>266</sup>; demnach sind auch Richters Landschaftsbilder nur ein abbildhafter Teil der „Totalität der Natur“.

Zweitens ist ein einzelnes Bild Richters nur „unvollständige Aussage“ im Hinblick auf die Totalität seines Gesamtwerks; so kennt man „Richter“ nicht, wenn man *nur* seine Landschaften oder *nur* seine schwarz-weißen photorealistischen oder *nur* seine Abstrakten Bilder sieht. „Das“ Werk Gerhard Richters erschließt sich erst über die Gesamtschau und den werkimmanenten Zusammenhang; folglich ist das Landschaftsbild bei Richter ein Fragment innerhalb seiner Suche nach der „Totalität“ der Möglichkeiten der Malerei<sup>267</sup>.

Drittens verhält sich ein Landschaftsbild in seiner Vielschichtigkeit nicht eindeutig und kann als offenes Kunstwerk bezeichnet werden, das „weitergedacht, ergänzt, auf andere Perspektiven und Ansätze hin überschritten“<sup>268</sup> werden will. Es wird von Richter immer wieder (auf Anfrage) kommentiert und auch immer wieder mit gegenteiligen oder widersprüchlichen, das heißt ironischen Aussagen belegt. Nimmt man also eine Landschaft von Richter für ein „romantisches“ Bild, so ist dies nur ein Teil der „Wahrheit“.

Und viertens bezeichnet Richter seine Landschaftsbilder als Analogie zu seinen Abstrakten Bildern.<sup>269</sup> Da er aber Landschaft selbst als abstraktes Modell der Wirklichkeit begreift,<sup>270</sup> werden trotz ihrer formalen Gegenständlichkeit auch die photorealistischen Landschaftsbilder zu abstrakten Konstrukten, was als Paradoxon erscheint. Im Sinne des Zitates von Feilchenfeldt werden die Landschaftsbilder Richters als „Gegenbilder“ Teil beziehungsweise Fragment der „abstrakten Totalität“ seiner Malerei.

---

<sup>266</sup> Siehe Kap. II.

<sup>267</sup> Wie in Kap. III beschrieben.

<sup>268</sup> Siehe S. 195, Anm. 251.

<sup>269</sup> Siehe Interview Benjamin H.D. Buchloh 1986, in: Text S. 154-155.

<sup>270</sup> Siehe Notizen 1981, in: Text S. 89-91.

„Nicht die sprachliche oder stilistische Gestaltung eines Werkes als in sich selbst abgeschlossenes Ganzes spiegelt die ironische Ästhetik, sondern erst sein Bezug zur Realität; die Sprache erweist sich dafür nur als Anzeichen, wenn sie vor dem Hintergrund des verwendeten Wortschatzes doppeldeutig ist.“<sup>271</sup> Richters Landschaften sind im Bezug zur Realität doppel- oder mehrdeutig insofern, als sie vom Betrachter zunächst als Wiedergabe einer geographischen Situation genommen werden, die das malerische Mittel der „Photorealität“ in seiner suggerierten Objektivität zu garantieren scheint.<sup>272</sup> Auf den zweiten Blick entpuppen sie sich als (durch Photo und Malerei) mehrfach vermittelte Darstellung einer Realität; und schließlich verweist das Landschaftsbild auf seine eigene malerische Realität, auf die Realität seiner Farbe und seines Malgrundes.<sup>273</sup> Wie oben formuliert, begreift Richter das Landschaftsbild doppeldeutig als ein Bild, das etwas Gegenständliches darzustellen scheint, letztlich aber ein abstraktes Konstrukt zeigt. Folglich spiegeln Richters Landschaften die „ironische Ästhetik“ im hier vorgestellten Sinne und verweisen – trotz des auch „unromantischen“ Gehalts der Bilder – auf diesem indirekten Weg auf die Tradition der Romantik.

Allerdings sei darauf verwiesen, daß Aspekte der Ironie und des Paradoxons ebenso wie das Verbinden unterschiedlicher, gar konträrer Elemente wie beispielsweise des Banalen mit dem Erhabenen nicht nur auf den historischen, sondern insbesondere auf den zeitgenössischen Kontext von Gerhard Richters Werk verweisen, handelt es sich hierbei doch um Charakteristika der Postmoderne.<sup>274</sup> Damit zeigt sich einmal mehr, daß Richter das „Erbe“ der Malerei, ob bewusst oder unbewusst, mit aktuellen Positionen der Kunst zu verschmelzen weiß.

---

<sup>271</sup> Feilchenfeldt, in: Ausst.Kat Müncehn 1995, S. 561.

<sup>272</sup> Das Photo wird – im Gegensatz zur Malerei – trotz aller erdenklichen Manipulationsmöglichkeiten immer noch für ‚objektiv‘ gehalten; dies scheint auch Richters Haltung zu sein: siehe Notizen 1964-1965, in: Text S. 25-27.

<sup>273</sup> Vaughan äußert in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 566, zum Mönch am Meer, dieses Bild mache darauf aufmerksam, daß es „ungeachtet seiner visionären Ambitionen gleichwohl nicht mehr ist als ein Bild“. Diese (frühe) Strategie der Moderne entspreche der Richters, der ebenfalls auf die Qualität des Bildes an sich verweist.

<sup>274</sup> Siehe Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Herausforderung und Chance, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis, Köln 2004, S. 37, mit Verweisen auf weiterführende Literatur.

#### IV.2.6. Zusammenfassung

Im Vergleich mit der Romantik und Caspar David Friedrich weisen Gerhard Richters Landschaften nach eigenen Photovorlagen mehr Unterschiede als Analogien auf. Dabei ist es kaum relevant, daß es keine direkten Bildzitate Richters von Friedrich oder anderen Künstlern der Romantik gibt.

Dennoch lassen bestimmte Merkmale, wenn auch auf unterschiedliche Weise transportiert, den Verweis auf das „Romantische“ in Richters Bildern als legitim erscheinen. So sind Richters Landschaftsbilder fragmentarisch und mehrdeutig und beinhalten im Sinne der Romantik ironische und paradoxe Elemente. Wie bereits Runge den „Tod der Kunst“ mit einer Hinwendung zur Landschaft beantwortete,<sup>275</sup> wendet sich Richter in einer Zeit, in der die Malerei (einmal mehr) totgesagt wird, dem Thema der Landschaft zu und löst sich damit, wie der zeitgenössische Vergleich zeigen wird, von den vorherrschenden Konventionen. Wie die Romantik das Landschaftsbild zur bildwürdigen „autonomen“ Gattung erhob, stellt Richter die ästhetische Landschaft als ein zentrales Thema seines Gesamtwerkes in allen ihren Facetten als bildwürdig dar.<sup>276</sup>

Friedrichs Bilder und Richters Landschaften sind Darstellungen des Verhältnisses von Mensch und Natur im Spiegel ihrer Zeit, und behandeln die Ambivalenz der Wahrnehmung zwischen Subjektivität und Objektivität. Beide erfahren eine große Rezeption, da ihre Werke für verschiedene Betrachterstandpunkte verfügbar sind – sie sind zugleich geheimnisvoll verschlüsselt und offen; wie die Landschaftsbilder Friedrichs lassen sich auch Richters Landschaften in unterschiedlicher Konnotation lesen – sie sprechen die Gefühlsebene des Betrachters an und geben zugleich methodische Verweise auf den Malakt und auf den zeitgenössischen Kontext – und erschließen sich erst in der Kenntnis der Gesamtwerkes und der

---

<sup>275</sup> Siehe oben S. 144, Anm 85.

<sup>276</sup> Ein entsprechender Ansatz ist bereits in der Renaissance bei Dürer und Leonardo zu finden.

persönlichen Haltung des Künstlers.<sup>277</sup> Da dies jedoch Aussagen sind, die ganz allgemein für jedes gelungene Kunstwerk gelten, lassen sie sich nicht wirklich als Argumente für den Nachweis einer besonderen Nähe von Richters Landschaften zu Friedrichs Landschaften einsetzen.

Daß Richter als Vorlage ein Photo verwendet, während Friedrich nach Skizzen von der Natur malte, ist nicht der entscheidende Unterschied.<sup>278</sup> Friedrich hat seiner Zeit entsprechend detailgetreue Naturstudien gemacht, und entsprechend nutzt Richter das für seine Zeit gängige Medium der Photographie zur Vorbereitung seiner Gemälde. Relevant ist vielmehr, daß Richters Bilder nicht nach einer konstruierten Komposition angelegt,<sup>279</sup> sondern zunächst wie ein Tatbestand aus der Natur übernommen sind, so wie ihn das „Objektiv“ der Kamera erfaßt hat – die Photovorlage wird für Richters Landschaften als Beweis der Richtigkeit ihrer geographisch definierten Wirklichkeit genommen, obwohl auch er, wie bereits erwähnt, die Photovorlagen bei der Übertragung in die Malerei verändert. Da sich zum Beispiel anhand der Vorlagen im „Atlas“ prüfen läßt, wie getreu die Übernahme des Photos ist, bleibt der verändernde Eingriff letztlich kein Geheimnis. Paradoxerweise verweist so Richter einmal mehr auf das Konstruktive der mehrfach vermittelten Landschaft.

Auch Friedrichs Landschaftsbilder spiegeln, wie ihre Titel anzeigen, meist konkrete geographische Situationen, die, obwohl im Atelier aus Versatzstücken der Natur montiert, als „wahre“ Darstellungen der genannten Landschaften betrachtet werden – bei Richter also wird das scheinbar „Reale“ als vermitteltes Konstrukt entlarvt, bei Friedrich erscheint das Konstruierte als „real“.

Allerdings sind Friedrichs geographische Bezüge symbolisch motiviert, während Richter vergleichbare geographische Orte symbolneutralisiert.

---

<sup>277</sup> Wenngleich Richter sie nicht, wie Friedrich, über symbolträchtige Figuren oder Staffagen vermittelt, sondern zunächst bewußt kaschiert und erst mit Elgers Publikation 2002 eingesteht.

<sup>278</sup> So sieht es Butin, in: Ausst.Kat. G.R. Essen 1994, S. 7-30, und ders., in: Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995, S. 454-456.

<sup>279</sup> Daß die Wahl des Ausschnitts und damit die räumliche Gliederung sowie das formale Gleichgewicht in den von Richter selbst gemachten Photovorlagen nicht allein Zufallsprodukte sind, sondern durchaus künstlerisch-kompositorischen Gesichtspunkten unterliegen, ist bei einem ausgebildeten Künstler bei aller Zurücknahme kaum vermeidbar. Siehe hierzu Wedewer 1975, S. 44.

Richters Landschaften sind in der Regel aus der Mitte gerückt, während Friedrich sie zentriert und oft als Andachtslandschaft in der Form des Triptychons gestaltet hat. Wo Friedrich Nebel und Gewölk einsetzt, um Bild- und Wahrnehmungsebenen voneinander zu trennen, verwendet Richter das Verwischen der Konturen zur Egalisierung der Elemente, die Friedrich durch seine konstruierte Komposition und Lichtregie betont. Während Friedrich in zeichnerischer Präzision das Einzelne im Ganzen bewahrt, läßt Richter es im Diffusen der „photographischen Unschärfe“ aufgehen. Weil Richter das Motiv der Eindeutigkeit und damit dem Zugriff des Betrachters entzieht, befinden sich allerdings auch seine Bilder, wenngleich aus anderem Grund, im Sinne Hofmanns in einer „Schwebelage“ der Ungewißheit.<sup>280</sup>

Im Gegensatz zu dem Romantiker greift Richter bewußt das Banale, Alltägliche der als Landschaft vermittelten Natur auf, statt diese in der idealisierenden Komposition eines Friedrich zu überhöhen. Das zeigt sich auch in den Titeln der Bilder: Während Friedrich „Riesengebirgslandschaften“ oder die berühmten „Kreidefelsen auf Rügen“ malt, verewigt Richter „unbedeutende“ Landschaften wie die „bei Hubbelrath“, „Buschdorf“ oder „Troisdorf“. Bekannte, nahezu klischeehafte Landschaften wie „Davos“ oder „St. Moritz“, „Venedig“ oder der „Vesuv“ sind, was geographische Details oder touristische Besonderheiten angeht, „untypisch“, unspektakulär und diffus ge- oder abstrakt ver malt.

Auch die Größenverhältnisse der Bildformate zeigen den kontrapunktischen Ansatz der beiden Maler: Während Friedrichs kleinformatige Gemälde zu Nahsicht und intmem Zwiegespräch einladen, zwingen Richters zum Teil museale Großformate den Betrachter zur Erfassung ihres Gegenstandes zu entsprechender Distanz – von Intimität und Privatheit in der Anschauung kann dabei keine Rede mehr sein.

Das „Amateurhafte“, das einige von Richters Landschaftsbilder suggerieren, verweist auf einen heute allgemeingültigen Kanon in der Aufnahme oder Darstellung von Landschaften in Malerei und Photographie,

---

<sup>280</sup> Hofmann 2000, S. 33.



der sich mnemosyneartig auf tradierte Formen des Landschaftsbildes (einschließlich der Romantik) beruft.<sup>281</sup>

Zugleich scheint Richter eine Forderung der Romantik zu erfüllen: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – [...] – es bekommt einen beiläufigen Ausdruck“.<sup>282</sup> Gemäß Novalis übersetzt Richter das banale, amateurhafte, photographische Motiv in das Überzeitliche der Malerei und hüllt das Dargestellte in geheimnisvolle „Unschärfe“; dadurch verleiht er der Landschaft die „Würde des Unbekannten“ und einen „unendlichen Schein“. Mit Landschaftsbildern von Italien, den Alpen und dem Rheinland oder aber mit Vulkanansichten<sup>283</sup> und Wasserfällen<sup>284</sup> greift Richter populäre Motive der in der Romantik begründeten Bildungsreise oder Grand Tour auf und impliziert damit eine Verbundenheit mit den historischen Ansichten von lustvoll schauerlicher Erhabenheit. In der Darstellung der unermeßlichen Weite der als Landschaft vermittelten Natur suggerieren Richters Bilder auf den ersten Blick das Gefühl der Erhabenheit und evozieren in ihrer kontemplativen Ruhe Stimmungshaftigkeit; darin stehen sie den Landschaftsbildern Caspar David Friedrichs durchaus nahe.<sup>285</sup>

Doch wo Friedrich in „unmittelbarer“ Anschauung die Erhabenheit der Natur vergegenwärtigt, bricht oder demontiert Richter das potentielle Empfinden des „Erhabenen“, indem er dem Betrachter keine Figur oder

---

<sup>281</sup> Tradierte Formen des Landschaftsbildes in (amateurhaften) Urlaubsbildern und (höchst professionellen) Werbemotiven, die ihrerseits auf historische Typen von Landschaftsbildern rekurren.

<sup>282</sup> Novalis nach Hofmann 2000, S. 245.

<sup>283</sup> In der Romantik waren diese äußerst populär (siehe Roters 1995, S. 48-65; Yvonne Boerlin-Brodbeck, Die „Entdeckung“ der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, hg. v. Heinke Wunderlich, Heidelberg 1995, S. 253-270; siehe beispielsweise die Bilder von Vesuvausbrüchen bei Clausen Dahl, Turner, Hackert oder Wright of Derby); Richters Vesuv-Bilder mögen auf diese Tradition rekurren, ebenso wie auf den Tourismus der 1960er, der seinerseits unter anderem auf der Tradition der Romantik und der Grand Tour und der Arkadiensehnsucht basiert.

<sup>284</sup> WV 837-1; WV 847/1-2.

<sup>285</sup> In der Verbindung von Erhabenem mit Regellosem und Unausgearbeitetem, wie es Turner zugesprochen wird, stehen Richters „regellose“, verwischte, sich in ihren Konturen auflösende Landschaften auch diesem Romantiker nahe, dessen Malerei sich von Friedrich aber deutlich unterscheidet.

Staffage zur mißverhältnlichen Maßstäblichkeit anbietet. Seine bildinternen Größenverhältnisse bleiben verhältnismäßig und homogen, in den gewaltigen Gebirgsbildern erscheinen keine kleinen Wanderer, die sich vor der Monumentalität der Natur erschrecken; der „Wasserfall“<sup>286</sup> [Abb. 40] ist von einer menschlichen Dimension, der Vulkan gar nur am Bildrand als Fragment zu sehen. Richter zeigt keine wilde oder menschenfeindliche Natur, sondern domestizierte, kultivierte Landschaft.<sup>287</sup> Durch die malerischen Mittel verweist Richter auf die mediale Vermitteltheit des Motivs und den zeitgenössischen Kontext; unmittelbar und „erhaben“ wird dagegen die Anschauung seiner monumentalen Malerei als Malerei.<sup>288</sup>

Friedrich und Richter legen das Empfinden vor der (im Landschaftsbild vergegenwärtigten) Natur in den Betrachter und dessen subjektive Anschauung; das Stimmungspotential der Bilder muß in beiden Fällen vom Betrachter in eine subjektiv-empfindende Wahrnehmung umgesetzt werden, sofern es eine Entsprechung seiner eigenen Gemütslage bildet. Allerdings wird der Betrachter bei Friedrichs Bildern über die symbolischen Gehalte seiner Bildelemente stimuliert, bei Richter über die Wirkung der Malerei.

Bei Friedrich ist es die Rückenfigur, die den Betrachter ins Bild vermittelt, bei Richter bleibt der Betrachter dagegen ohne Vermittlung vor dem Bild. Während Friedrich seinen Landschaften durch seine Rückenfiguren und Landschaftsattribute eine individuelle (religiöse, private und patriotische) Sinnbildlichkeit verleiht, weisen Richters Landschaftsbilder keine symbolhaltigen und damit zur Interpretation anregenden Elemente auf. In den meist konkret geographisch lokalisierbaren Landschaften Richters sind gelegentlich erscheinende Wege, Brücken oder Schober, sogar die seltenen Figuren, „objektives“ Zeichen für die heutzutage selbstverständliche menschliche Gegenwart in der als Landschaft vermittelten Natur, eine Art

---

<sup>286</sup> WV 847/1-2, beide 1997, Öl auf Leinwand, 1: 126 x 90 cm, 2: 165 x 110 cm.

<sup>287</sup> Allerdings bemerkt Richter (s.o.), daß die Natur „unmenschlich und grausam“ sei; in der Tat wäre ein Überleben in der Natur nur im Kampf gegen die Natur (Kälte, Trockenheit, Feuchtigkeit, Hitze, Hunger, Durst) möglich – ein paradoxes Verhältnis.

<sup>288</sup> Das Thema des Erhabenen wurde in den achtziger Jahren neu diskutiert; siehe dazu Jean-François Lyotard, *Presenting the unrepresentable: The sublime*, in: *Artforum* 1982/20, S. 64-69; ders., *The sublime and the avant-garde*, in: *Artforum* 1984/22, S. 36-43 (dt. Übers. *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 1984/38, S. 151-164.

Bestandsaufnahme der tatsächlichen Kulturlandschaft gegenüber den überhöhten Bildsymbolen in Friedrichs idealisierender Malerei.

Wo also Caspar David Friedrich durch verschiedene Bildelemente, den Aufbau der Landschaften und die Lichtregie seine Motive transzendental überhöht, bleiben Gerhard Richters Landschaften diesseitig; sie symbolisieren nicht, sie kommentieren nicht, sie zeigen auf, was (vermeintlich) ist.<sup>289</sup> Auf ihren mehrfach konnotierten Gehalt führen die Landschaften beider Maler hin über die Kenntnisse des Betrachters zur Person des Autors, den zeitgenössischen Kontext und die Bildentstehung; Friedrich liefert den Schlüssel dazu in seinen Bildern selbst, Richter kaschiert die kontextualen Bezüge, die sich erst über die Kenntnis des Gesamtwerks einschließlich des „Atlas“, der editorialen Reproduktionen und der Selbstäußerungen Richters erschließen. Die „autonome“ Landschaft Friedrichs ist getragen von Patriotismus, Religiosität und „Symbolismus“, die Richters dagegen von Ideologielosigkeit, Atheismus und „Realismus“ (und reiner Malerei).

Richters ästhetische Landschaften vergegenwärtigen in unspektakulären Motiven (mit spektakulärer Malerei) den Bereich der zur Landschaft konstituierten und kultivierten Natur, der jenseits von Film, Werbung und Urlaubsphotographie „ungesagt“ bliebe; daß Richter nur die „halbe Wahrheit“ zeigt, von dem „Ist-Zustand“ nur die schöne Seite, die unschöne aber ausblendet, könnte als verharmlosend ausgelegt werden, so wie in der Romantik durch verharmlosende Idylle und Ästhetisierung dem Landschaftsbild trotz geographischer Wahrheit die Realitätskomponente entzogen ist. Dennoch bedeuten sie keine Flucht in die Idylle, weil seine Bilder auf den medialen, zeitgenössischen und historischen Kontext verweisen und ihren illusorischen Schein selbst enthüllen. So sind Richters Landschaften „verlogen“, weil sie im Sinne der Romantik im Betrachter eine Sehnsucht wecken, die sie nicht erfüllen können und wollen. Um in Erinnerung an Richters Kommentare zu seinen Landschaften zu schließen, erweisen sich diese als „Kuckuckseier“: Weil sie sich den Anschein des

---

<sup>289</sup> Wie bereits gezeigt, ist auch dies aufgrund der motivischen Selektion und der „Korrekturen“, die Richter in der malerischen Übertragung der Photos vornimmt, durchaus zu relativieren.

Romantischen geben beziehungsweise die historisch tradierte Konnotation ihres Motivs nicht verleugnen und aufgrund ihrer malerischen Anlage vom Betrachter als „romantisch“ angesehen werden (können), letztlich jedoch die historischen Verweise ironisch brechen und hinter der „schönen“ Oberfläche ihre eigene malerische „Wirklichkeit“ als Bild vorführen.

Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Aufgabe der romantischen Landschaftsmalerei, das Verlustempfinden und die Sehnsucht nach einer verlorenen Einheit von Mensch und Natur zu kompensieren, in Richters Landschaftsbildern zum Ausdruck kommt; da sich diese Frage jedoch nur mit Blick auf die Bedeutung und Funktion der Landschaft in der Gegenwart, in der Richters Landschaften entstehen, beantworten läßt, sei sie erst im zeitgenössischen Vergleich wieder aufgegriffen.

## **V. Gerhard Richters Landschaften im zeitgenössischen Kontext**

Auf der Grundlage eines knappen Überblicks über die Darstellung von Natur und Landschaft in der Photographie und der Malerei nach 1945 soll im folgenden der zeitgenössisch vergleichende Blick auf Gerhard Richters Landschaften gerichtet werden. Dabei werden auch Positionen außerhalb der Malerei berücksichtigt, sofern sie, wie die Land Art und die Photographie, einen für die Zeit charakteristischen Bezug zu Natur und Landschaft aufweisen. Der Vergleich konzentriert sich wesentlich auf die Malerei der sechziger und siebziger Jahre, da Richter in diesem zeitlichen und künstlerischen Umfeld die entscheidenden Entwicklungen seiner Landschaftsmalerei ausgebildet hat: Damals entstehen sowohl die glatt gemalten, verwischten photorealistischen Landschaftsbilder nach zunächst fremden und dann eigenen Photovorlagen (die Panoramen, Seestücke und Wolkenbilder), als auch die gestischeren Bilder von Parks und Baumgrün, die schwarz-weißen Städte- und Gebirgsbilder und abstrakte Bilder, die ihre Nähe zu Landschaften oder zu landschaftlichem Sehen offenlegen.

Die achtziger Jahre seien, obwohl die Geschichte der Landschaftsmalerei entschieden fortgeführt wird, zum zeitgenössischen Vergleich nicht mehr herangezogen, da zum einen die Landschaftsmalerei dieser Zeit bereits als Reaktion auf die entsprechenden Bildentwürfe Richters zu werten ist und zum anderen Richters photorealistische Landschaftsbilder keine Neuerungen mehr aufweisen: die in den Achtzigern entstandenen Landschaftsausschnitte und vermalteten Landschaften können als konsequente werkimmanente Weiterentwicklung des Themas gesehen werden, für die äußere Einflüsse nicht wesentlich relevant erscheinen.

## V.1. Die Geschichte der Landschaftsmalerei (II)

### V.1.1. Natur und Landschaft in der Kunst nach 1945

Landschaft als Thema der Malerei nach 1945 wurde in der kunsthistorischen Literatur lange Zeit nur am Rande wahrgenommen. Entweder ist vom Ende der Landschaftsmalerei die Rede, die es im Sinne einer ästhetischen Vermittlung von Natur als Gegenüber und als Reflexionsmedium des Menschen seit dem Impressionismus oder spätestens mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr gibt.<sup>1</sup> Oder ein Fortleben der Landschaftsmalerei wird erst mit der gegenständlichen Malerei seit den sechziger Jahren konstatiert.<sup>2</sup> Dennoch findet in der Kunst nach 1945 immer wieder, das heißt letztlich doch kontinuierlich, ein Rekurs auf die Natur als Gegenstand, Mittel oder Assoziationsmöglichkeit künstlerischer Ausdrucksformen statt, und auch abstrakte Bilder lassen sich als Landschaften deuten, sofern sie Assoziationen an einen Naturraum wecken.<sup>3</sup> Dies untersucht Bücher-Vogler<sup>4</sup> in der westdeutschen Kunst nach 1945 nicht nur in der Malerei, sondern auch in Objektkunst und Installation. Hier zeigt sich jedoch der wesentliche Unterschied zwischen Natur und Landschaft, denn die Darstellung von Natur kann sich im Gegensatz zur Darstellung von Landschaft selektiv auf Einzelelemente beziehen, während die Landschaft ein geschlossenes Raumkontinuum voraussetzt. Auch lassen sich Teile der Natur (wie Erde, Gras, Stroh, Pigmente oder Asche) als Materialien in

---

<sup>1</sup> Landschaft sei „heute“ kein eigenes Thema mehr, sagt Belting 1988 (S. 171), ohne zu berücksichtigen, daß sich seit den achtziger Jahren zahlreiche Künstler in Malerei und Photographie – nicht zuletzt durch Richters Einfluß – wieder und zum Teil ausschließlich dem Sujet der ästhetischen Landschaft widmen; Boehm, in: Smuda 1986, S. 87-110; Bätschmann 1989, S. 9.

<sup>2</sup> Oellers, in: Ausst.Kat. Gegenpol oder Fluchtraum Leverkusen 1974, S. 45-88; Trnek, in: Achleitner 1977, S. 31-41; Wedewer 1978, 214f; in seinem Aufsatz „Landschaft als vermittelte Theorie“ (in: Smuda 1986, S. 112) spricht Wedewer ebenfalls von einem nicht exakt terminierten „Ende der Landschaftsmalerei“; Hans Holländer, Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei, in: Jörg Zimmermann (Hg.), Das Naturbild des Menschen, München 1982, S. 183-224; Eschenburg 1987, S. 201-213.

<sup>3</sup> Zur Nähe von Landschaftsmalerei und Abstraktion siehe bereits Kandinsky, dessen abstrakte Bilder sich von Landschaftsdarstellungen entwickelt haben („Improvisation, Klamm“, 1914 [in: Eschenburg 1987, Abb. XIV]) – Bücher-Vogler 1994, S. 32, auch S. 198-200; Eschenburg 1987, S. 189f.

<sup>4</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 23, in Anlehnung an Brunner, in: Ausst.Kat. Landschaft in der Erfahrung Köln 1989, S. 10; Smuda, in: Smuda 1986, S. 44-69; Waldenfels, *ibid.*, S. 29-43.

Kunstwerke einarbeiten, während „Landschaft“ als substanzielles künstlerisches Material nicht zur Verfügung steht, was erneut ihren geistigen Charakter unterstreicht.

#### **V.1.1.1. Die späten vierziger und die fünfziger Jahre – die Blüte des Informel**

In Anknüpfung an Positionen der Kunst der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, die durch den Nationalsozialismus unterbunden und verdrängt worden waren, und unter dem Einfluß der amerikanischen Kunstszene avanciert die Abstraktion zur führenden Stilrichtung der späten vierziger und fünfziger Jahre, während figurative Malerei oder mimetische Abbildhaftigkeit Randerscheinungen bleiben. Als erste neue Kunstrichtung nach 1945 entwickelt sich im Westen (Deutschlands) das Informel<sup>5</sup> als Demonstration westlicher Freiheit und Demokratie im Gegensatz zum Sozialistischen Realismus des Ostens (Deutschlands).<sup>6</sup> Da das Verhältnis zur Natur und Landschaft und zu Begriffen wie „landschaftliche Idylle“ und „Heimat“ durch den propagandistischen Mißbrauch im Nationalsozialismus belastet ist,<sup>7</sup> bleibt das Thema naturalistischer Landschaftsdarstellung in der avantgardistischen Kunst der (westdeutschen) Nachkriegszeit im Wesentlichen ausgespart.<sup>8</sup> Das kosmische Einheitsgefühl, von dem die romantische Landschaft durchdrungen war, wird in der ersten Hälfte des

---

<sup>5</sup> Tachismus, Action Painting, Experimentelle Malerei, Abstrakter Expressionismus oder Abstrakter Impressionismus; im folgenden sei von Informel gesprochen, das, wie Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, (Diss. Aachen 1983) Aachen 1983, zeigt, größere Allgemeinheit besitzt.

<sup>6</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 39-41; Laszlo Glozer, Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 178.

<sup>7</sup> In der Zeit des Nationalsozialismus war eine idyllisierende Landschaftsmalerei zu propagandistischen Zwecken gefördert, das Bild vom „heimatlichen Boden“ und dem „Deutschen Wald“ im Interesse der diktatorischen Macht benutzt und historische Positionen wie die der Romantik und besonders Caspar David Friedrich ideologisch interpretiert und mißbraucht worden; Regimegegner wie Otto Dix dagegen wichen auf das scheinbar unpolitische Motiv der Landschaft aus, um überhaupt noch malen zu können; siehe Wedewer 1978, S. 205-206, 213; Eschenburg 1987, S. 194-200; Hans Ernst Mittig, Kunst und Propaganda im NS-System, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst, Bd. II, Hamburg 1991, (S. 443-466) S. 457.

<sup>8</sup> Landschaftsidyllen als Wohnzimmerdekoration wie der „Röhrende Hirsch“ seien hier nicht berücksichtigt; Bücher-Vogler 1994, S. 15; *ibid.* S. 72: in der Literatur der Nachkriegszeit ziehe man sich auf zeitlose „unbefleckte“ Natur zurück.

zwanzigsten Jahrhunderts von der abstrakten Kunst und der informellen Malerei getragen, die sich an das empfindende Subjekt und seine individuelle Welterfahrung wendet. Natur wird nunmehr völlig vom Menschen beherrscht, der mit der Zerlegung des Atoms die bis dahin weitestmögliche Vereinzelung der Naturelemente erreicht hat. Die daraus resultierenden Gefahren für Mensch und Natur werden in der abstrakten Malerei der fünfziger Jahre nur vereinzelt aufgezeigt, aber nicht kritisch reflektiert. Das Informel zeigt sich im Gegenteil mit der „Nuklearen Malerei“, in der die „Sprengkraft“ der Farbe freigesetzt wird, von den technischen „Errungenschaften“ der Naturwissenschaften positiv beeinflusst.<sup>9</sup> „Landschaft“ tritt eher in der dekorativen Graphik, der „Poster-Art“, in der Werbung und Touristik auf, wo sie in Form von „Sehnsuchtsmotiven“ wie Strand, Meer oder Sonnenuntergang weitgehend klischeehaft und konsumorientiert vermarktet wird.<sup>10</sup>

Obgleich die informelle Malerei nicht die sichtbare Natur oder Landschaft abbildet, sind in der Zeit nach 1945 dennoch deutliche Bezüge zur Natur sowie Anklänge an die Tradition der Landschaftsmalerei zu finden: Zum einen in der Haltung, zu gestalten „wie die Natur“<sup>11</sup>, zum anderen in der Verwendung von Naturmaterialien wie Erde, Sand oder Borke beispielsweise bei Bernhard Schultze, Emil Schumacher oder Karl Fred Dahmen. Viele abstrakte Bilder tragen Titel mit Landschaftsbezug<sup>12</sup> oder rufen Assoziationen an Landschaft wach.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 67-68.

<sup>10</sup> Burghard Schmidt, *Moderne – Postmoderne, Eine Diskussion zwischen Heinrich Klotz, Burghard Schmidt und Karin Wilhelm*, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst*, Bd. II, Hamburg 1991, (S. 649-667), S. 663. Das Bild von der Natur, so Adorno in seiner ästhetischen Theorie, sei unter anderem von der Werbung verbraucht, der Genuß an ihr sei eine individuelle, nicht mehr öffentlich verhandelbare Angelegenheit geworden – nach Trnek, in: Achleitner 1977, S. 41; Brunner, in: *Ausst.Kat. Landschaft in der Erfahrung Köln 1986*, S. 10; Eschenburg 1987, S. S. 201. Diese Art, klischeehafte Bilder von überwiegend menschenleerer Natur für „propagandistische“ Zwecke der Konsum- und Tourismusindustrie einzusetzen, wird sich bis in die heutige Gegenwart halten und steigern; dabei wird das Natur- und Landschaftsbild zum Gegenbild der realen Situation, in der Natur und Landschaft unwiderruflich von den Folgen der Zivilisation, von Zersiedelung, Industrie, Elektrizitäts- und Verkehrsnetzen durchzogen und „denaturiert“ wird, was in den Werbe- und Tourismus-Landschaften ausgegrenzt bleibt.

<sup>11</sup> Vgl. Zitate von Klee und Baumeister in: Bücher-Vogler 1994, S. 44/46, Anm. 86 und 87.

<sup>12</sup> So bei Bernhard Schultze „Treibende Kontinente“ (1953) [Bücher-Vogler 1994 Abb. 19], bei Karl Fred Dahmen, „Große Landschaft“ (1959) [in: de la Motte 1979, Abb. S. 232], Helen Frankenthaler, „Seescape with Dunes“ (1962), oder Cy Twombly, „Bay of Naples“ oder



Karl Fred Dahmen malt unter dem Eindruck einer Parisreise konstruierte Stadtlandschaften<sup>14</sup> und ab 1954 informelle „Landschaften“, die auf reale Gegenden zurückgehen. Dahmen geht es dabei nicht um eine portraithafte Abbildung von Landschaft, sondern um eine strukturelle Analogie – „Ich male keine Landschaft, ich mache eine“<sup>15</sup> – indem er durch Mischtechnik und Struktur der Bilder die Materialität der Erde aufgreift.<sup>16</sup> Trotz ihrer abstrakten Bildsprache und scheinbaren Gegenstandslosigkeit lassen sich auch Bilder von Emil Schumacher oder Gerhard Hoehme als Landschaften lesen, zumal einige ihrer Titel bereits auf die landschaftliche Assozierbarkeit hinweisen.<sup>17</sup> Das setzt zum einen voraus, daß die Bilder in ihrer strukturellen und formalen Anlage der Struktur und Form einer Landschaft ähnlich sind und daß zum anderen der Betrachter durch sein assoziatives Sehen auf diese Strukturentsprechungen reagiert und im Geiste Landschaft in dem Bild konstituiert.<sup>18</sup> Diese Analogie von abstrakten Strukturen und figurativem Sehen, der Vergleichbarkeit von Abstraktion und Natur findet sich bereits in der Antike und im Streit um die Stellung der Landschaftsmalerei bei Leonardo und Botticelli.<sup>19</sup>

---

„Ferragosto V (Rome)“ (beide 1961) [in: Bastian 1993, Vol. II, Abb. 25] in dem die Farben und ihre Gestalt Temperament und Temperatur der „Ewigen Stadt“ im Hochsommer spiegeln; siehe Bücher-Vogler 1994, S. 44-46; Thomas Crow, Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997, S. 63-64.

<sup>13</sup> So bei Schultze, Wols, Willy Baumeister – siehe Bücher-Vogler 1994, S. 46-59; Boehm verweist auf Pollock, der Monets Fleckenstrukturen aufgreife und dessen „Optik der Unschärfe“ fortführe und der an Natur jenseits von Motiv und Ansicht arbeite – Boehm, in: Smuda 1986, S. 108.

<sup>14</sup> „Städtebild“, Paris 1954 [in: Karl Fred Dahmen. Arbeiten von 1951-1980, Katalog anlässlich einer one-man-show auf der Art Cologne 1994, Galerie Boisserée, Köln 1994, Abb. 4]; „Traumschloß“, 1950 [in: de la Motte 1979, Abb. S. 268].

<sup>15</sup> Dahmen 1963, zitiert nach Manfred de la Motte (Hg.), Karl Fred Dahmen, Bonn 1979, S. 198.

<sup>16</sup> „Haldenzone“ (1962) [in: BV Abb. 22] zeigt einen Bezug zur Landschaft durch strukturelle Ähnlichkeiten mit aufgerissener Erde oder Kristallen; Bücher-Vogler 1994, S. 56-60.

<sup>17</sup> Ibid., S. 60ff.: Bewegung und Zeit sind zwei Phänomene der Natur, weswegen gestische Malerei immer auch implizit Naturdarstellung sei.

<sup>18</sup> Das zeigt, daß die Existenz einer Landschaft, ob im realen Naturraum oder im (mimetischen wie abstrakten) Bild, von der konstitutiven Anschauung des Betrachters abhängt, und damit die These Ritters, daß Landschaft ein Konstrukt des Geistes ist, entgegen Bücher-Vogler weiterhin haltbar bleibt; vorausgesetzt, daß Naturraum oder Bild die einigenden Eigenschaften aufweisen, die für eine „Landschaft“ notwendig sind. Die Ähnlichkeiten mit Natur, Pflanzlichem, Mineralischem, Mikroskop- oder Weltraumaufnahmen, wie Bücher-Vogler (1994, S. 62ff.) angibt, reicht nicht aus, um Landschaft zu sehen, sondern „nur“, um sie zu erinnern.

<sup>19</sup> Leonardo warf dem Kollegen Sandro Botticelli Ignoranz gegenüber der Landschaft vor, weil dieser abfällig behauptete, es reiche aus, einen Schwamm gegen die Wand zu werfen und in den zufällig entstandenen Farbstrukturen Landschaften zu erkennen; Leonardo maß

### V.1.1.2. Die Rückkehr der Gegenständlichkeit in den sechziger Jahren

In den sechziger Jahren läßt die Dominanz des vorherrschenden Informel nach; Pop-Art und verschiedene Formen des Realismus<sup>20</sup>, meditative und monochrome Malerei, neue konstruktive und konkrete Kunst, nachmalerische Abstraktion und Neue Ornamentik, Op-Art und nicht-malerische Richtungen wie Fluxus, Happening oder Land-Art werden in diesem auch politisch und gesellschaftlich höchst facettenreichen Jahrzehnt ausgebildet. Trotz der Vielfalt der Entwicklungen im malerischen Bereich wird Ende der Sechziger der „Ausstieg aus dem Bild“ als gegeben angesehen.<sup>21</sup>

Die Pop Art führt wieder eine Gegenständlichkeit in die Kunst ein, die nun wesentlich an der Alltagswelt, an den Ikonen des Warenangebots und Konsums und den neuen Medien (Film, Fernsehen, Zeitungen und Illustrierte, Comic Strips und Werbung) orientiert ist. Die Verflechtung mit den neuen Medien, die in allen neuen Formen von Realismus integraler Bestandteil ist, führt zu neuen Ausdrucksmitteln und einer verstärkten Annäherung der bildenden Kunst an nicht-künstlerische Bild- und Objektprodukte, so daß die Grenzen zwischen Kunst und Alltag verwischen.<sup>22</sup> Mit der Pop Art werden in Westdeutschland verschiedene gegenstandsbezogene Strömungen und figurativ arbeitende Künstler in Verbindung gebracht – darunter Gaul, Brüning und Gerhard Richter. Versteht

---

diesem Assoziationen weckenden Zufall große Bedeutung bei und betonte die Legitimität, in den Flecken eines feucht gewordenen Gemäuers ganze Landschaften, Figuren oder Schlachten zu sehen. André Chastel, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 385, Anm. 1. Vgl. auch die Abklatschtechnik, die Max Ernst in Landschaftsbildern verwendete. Bücher-Vogler 1994, S. 31 mit Verweis auf Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Wien 1934, S. 53ff; Holländer, in: Zimmermann 1982, S. 196f. Die augenscheinliche Ähnlichkeit von informeller Kunst und Natur führt in den fünfziger Jahren immer wieder zur gemeinsamen Präsentation von informellen Arbeiten und wissenschaftlichen wie künstlerischen Naturaufnahmen; siehe beispielsweise „Abbildung einer Wasseroberfläche aus Zero 3“ und „Abbildung einer Wüstenlandschaft in Zero 3“ [in: Heinz Mack und Otto Piene (Hg.), Zero 1-3, 1958-61, Reprint: Zero. Köln 1973, S. 66-67]; dazu Bücher-Vogler 1994, S. 64, 108; Misterek-Plagge 1992 S. 98ff..

<sup>20</sup> Neue Figuration, kritischer und magischer Realismus, Nouveau Realisme, Fotorealismus, Hyperrealismus.

<sup>21</sup> Horst Richter, Malerei der sechziger Jahre, Köln 1990, (bes. S. 7 und das Zitat von Pierre Restany, *ibid.* S. 24); Ulrich Reißer und Norbert Wolf, 20. Jahrhundert II, Kunst-Epochen Bd. 12, Stuttgart 2003, S. 23-26.

<sup>22</sup> H. Schneider, Stuttgarter Zeitung, 16.6.1972, bezeichnet Pop als „Biedermeier unserer Zeit“ – zitiert nach Peter Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln (4)1982, S. 38.

man unter Pop jedoch im anglo-amerikanischen Sinne ein unkritisches, „heiteres Spiel“ mit dem „bunten Kaufhausangebot“<sup>23</sup>, dann ist, wie bereits Bücher-Vogler feststellt,<sup>24</sup> diese Zuordnung nur bedingt gerechtfertigt.

Mit der Gegenständlichkeit findet auch die Landschaft wieder Einzug ins Bild – zum Beispiel im Comic-Stil bei Roy Lichtenstein oder bei Andy Warhol als „Kaufhausprodukt zum Selbermalen“ (dem „Malen nach Zahlen“) – allerdings unterscheidet sie sich wesentlich von früheren traditionellen Landschaftsbildern.<sup>25</sup> Sie stellt kein lebendiges Kontinuum in größerem Zusammenhang mehr dar, ihre Elemente haben, wie der Mensch, ihre Bindung an die Ganzheit der Natur eingebüßt und erscheinen stilisiert. In Sigmar Polkes „Urlaubsbild“<sup>26</sup> wird die Strandlandschaft nur am Rande sichtbar, während der größte Teil des Bildes mit graphischen Mustern überzogen ist, von stilisierten Urlaubsmotiven in plakettenartigen Feldern besetzt. Die „Urlaubsträume“, wie sie dem westdeutschen Durchschnittsbürger mittels Werbung schmackhaft gemacht werden, sind hier zu zitathafter Ironie verkürzt, die Individualität von Landschaft tritt darin völlig zurück.<sup>27</sup>

Trotz unterschiedlicher Umsetzung scheint den Landschaften der sechziger Jahre in Abgrenzung zu der subjektivistischen Abstraktion das Streben nach einer Objektivierung gemeinsam zu sein: „Wer in den sechziger Jahren Landschaften malt, muß nachweisen, daß er auf keinen Fall eine sentimentale, romantische oder erträumte Landschaft beschreibt, die als Lüge empfunden wird angesichts der wachsenden

---

<sup>23</sup> „Süß und stupid wie das Leben selbst“ – Claes Oldenburg, zitiert nach Bücher-Vogler 1994, S. 115.

<sup>24</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 117.

<sup>25</sup> Z.B. Andy Warhol, „Do It Yourself (Seascape)“ oder „Do It Yourself (Landscape)“ (beide 1962) [in: Ausst.Kat. Warhol Köln 1990, Abb. 158, 159]. Eschenburg 1987, S. 201; Misterek-Plagge 1992, S. 88ff.; Crow 1997, S. 68, S. 84.

<sup>26</sup> 1966, Öl auf Leinwand, 100 x 90 [in: Damus 1995, Abb. 69]. An dieses Werk Polkes erinnert die „Komposition“ von Richters „Chicago“ (WV 778-1, 1992, Öl auf Leinwand, 122 x 82 cm), das in der rechten Bildhälfte von einem roten Gebäude dominiert wird, als lege sich eine abstrakte Farbfläche über den Landschaftsausschnitt, während die linke Bildhälfte einen Strand zeigt, dessen Wasserverlauf dem auf Polkes Bild vergleichbar ist. Wo Polke die Streifenpartie bewußt über die Landschaft legt, sind es bei Richter die „zufällig“ oder „tatsächlich“ vorhandenen Hochhausarchitekturen und ihre Schatten (die über den Strand und das Wasser laufen), die den gleichen Effekt der Irritation bewirken, verstellen sie doch den Blick auf das „eigentliche“, landschaftliche Motiv.

<sup>27</sup> Martin Damus, Kunst in der BRD 1945-1990, Hamburg 1995, S. 232f.

Umweltprobleme.“<sup>28</sup> Dennoch ist das Subjekt wesentlicher Teil der Landschaft, die es sich in der ästhetischen Wahrnehmung aneignet.<sup>29</sup> Folglich ist es bei aller Objektivierung nicht aus dem Umfeld der Landschaft und der Betrachtung der Landschaftsmalerei auszugrenzen.

### V.1.1.3. Land Art

Die Verfremdung der ästhetischen Landschaft, die mit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts durch massive Eingriffe des Menschen in die Natur beginnt, wird besonders in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre thematisiert, indem Natur und Landschaft selbst als Mittel und Bühne künstlerischer Aktionen eingesetzt werden:<sup>30</sup>

Die Land Art erschließt sich mit der Expansion in die Landschaft einen neuen Werkraum und betrachtet die Oberfläche der Erde als „Bildträger“. Damit sind einerseits die Begriffe von Skulptur und Plastik neu zu definieren, andererseits gerät Natur damit zum künstlerischen Material – und scheint das Medium des Tafelbildes (dessen Existenzberechtigung in dieser Zeit diskutiert wird) überflüssig zu machen. Die Land Art macht sichtbar, daß jeder künstlerische oder künstliche Eingriff in die Natur und Landschaft ein

---

<sup>28</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 119, 153; Belting 1988, S. 171; Warnke 1992, S. 172: kaum einer denke bei der Anschauung von Natur noch an deren Reinheit.

<sup>29</sup> Smuda, in: Smuda 1986, S. 44-69; und Flach, *ibid.*, S. 11-28.

<sup>30</sup> In den sechziger Jahren mehrt sich die Kritik an dem seit Ende des 19. Jahrhunderts propagierten mechanistischen Weltbild, u.a. bei Jürgen Habermas (Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt/M. 1968, S. 57); Herbert Marcuse (Konterrevolution und Revolte, Frankfurt/M. 1973, S. 73-74); Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (Dialektik der Aufklärung (1947), wiederaufgelegt 1969 und 1970) – siehe Eschenburg 1987, S. 208; Bücher-Vogler 1994, S. 202-203; Wedewer 1978, S. 230, Anm. 256. Zum künstlerischen Eingriff der Land Art in die Natur bzw. Umwelt in den sechziger und siebziger Jahren siehe Damus 1995, S. 287-302; ders., Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000, S. 315f; Anne Hoormann, Außerhalb des Ateliers: Land Art und Concept Art, in: Moderne Kunst 2, hg. v. Monika Wagner, Hamburg 1991, S. 591-609; dies., Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996; John Beardslay, Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1989; Gilles A. Tiberghien, Land Art, New York 1995; Suzaan Boettger, Earthworks Art and the Landscape of the sixties, Berley / Los Angeles / London 2002; Thomas Kellein, Land-art. Ein Vorbericht zur Deutung der Erde, in: Amerika – Europa, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln 1986, S. 381-400. Zur Entwicklung des Verhältnisses von Natur und Mensch siehe Heinz Althöfer, Kunst und Umwelt, Umwelt und Kunst, Frankfurt/M. u.a. 2000, S. 89-90.

manipulativer Gestaltungsakt an derselben ist und das Verhältnis von Natur (oder Landschaft) und Mensch beeinflusst.

Da die Projekte der Land Art-Künstler der natürlichen Vergänglichkeit unterworfen sind, dienen Photographie und Videokunst als Mittel, um die temporären Arbeiten zu fixieren. Christo und Jeanne-Claude zum Beispiel machen durch die Verpackung von zum Teil banalen, zum Teil historisch brisanten Objekten und Landschaften<sup>31</sup> das Verborgene wieder interessant und verleihen ihm eine Aura des Geheimnisvollen. Durch die skulpturale Dimension ihrer vorübergehenden Verhüllungen von und in der Natur wird Landschaft auf eine völlig neue Weise sichtbar und erfahrbar gemacht; so dient Land Art der Vermittlung eines ästhetischen Erlebnisses von Natur als Landschaft. Andererseits spielen Werke von Künstlern wie Robert Smithson, Michael Heizer oder Walter de Maria mit den Mechanismen der Ironisierung und den Effekten des Erhabenen.<sup>32</sup>

#### V.1.1.4. Verstellte Landschaft und Neue Ornamentik

Mit den sogenannten „verstellten Landschaften“ oder „Instrumentenlandschaften“ werden landschaftliche Aspekte auf technisierte Zeichen verschiedener Informationssysteme reduziert, auf Chiffren und Symbole, die für die (Ver-)Nutzung der Natur stehen.<sup>33</sup> So interessiert Peter Brüning nicht die mimetische Wiedergabe von Natur oder Landschaft oder die Natur und Landschaft selbst, sondern ihre Vermittlung durch Zeichensysteme. Nachdem er zunächst „informelle“ oder „abstrakte Landschaften“ malt, die Rolf-Gunter Dienst als „Landschaftsmalerei auf

---

<sup>31</sup> Wie das Projekt „Packed Coast Sidney“ (1969) [in: Wedewer 1978, Abb. 63] oder die Verhüllung des Reichstagsgebäudes in Berlin.

<sup>32</sup> Siehe Robert Smithson „Asphalt Rundown“ Rom 1969 [in: Hoorlmann 2002, Abb. S. 203], Michael Heizer oder Walter de Marias „Lightning Field“ [ibid. S. 204], das die Hochebene von New Mexico zur „Bühne des Erhabenen“ macht; Fechner 1986, S. 80; Reißer 2003, S. 218-233; Crow 1997, S. 170ff.; Nancy Holt (Hg.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, New York 1979; *The Art of Michael Heizer*, in: *Art Forum* 8, 1969, S. 32-39. Land Art und Landschaftsschutz stehen einander nahe in dem Bemühen, Landschaft auf neue Weise ins Bewußtsein zu rücken; Sigrid Wollmeiner, *Natur-Umwelt – eine ökologisch motivierte Ästhetik und ihre Artikulation auf Künstlersymposien*, (Diss. Bonn 2002) Bonn 2002.

<sup>33</sup> Wedewer 1978, S. 221ff.

Grund ihrer Assozierbarkeit“ bezeichnet,<sup>34</sup> kommt es um 1964 zum stilistischen Bruch, bei dem er dem Thema Natur und Landschaft jedoch treu bleibt. Brüning überträgt vogelperspektivische Landschaften in die Form von kartographischen Bildern und Legenden,<sup>35</sup> entzieht sie dabei jedoch der geographischen Eindeutigkeit, indem er sie mit Symbolen und überdimensionierten „Verkehrsnetzen“ versieht; bisweilen erinnern seine geometrischen Kartographien an Formen der Neuen Ornamentik. Seine Landschaften haben nur noch wenig mit der realen Situation der „modernen“ Natur gemein, die durch Industrie, Fabrikanlagen und ein immer ausgedehnteres Verkehrsnetz gekennzeichnet ist, aus deren bunter Oberfläche er aber gleichzeitig neue ästhetische Qualitäten ableitet. Landschaft ist für Brüning nicht mehr Teil der Natur, sondern auf dem Weg, eine vom Menschen geschaffene „zweite Natur“ zu werden.<sup>36</sup>

Wie Brüning arbeitet Winfred Gaul<sup>37</sup> zunächst informel; nach 1961 thematisiert er die symbolhaltigen Glyphen allgegenwärtiger Verkehrszeichen als neue „Großstadtkunst der Kommunikation“. Er bezeichnet seine Malerei als die der „von Kunst entleerten, von Reklame beherrschten Landschaften der großen Städte“.<sup>38</sup> Auch für Gaul stellt Landschaft eine Natur aus zweiter Hand dar, eine „ready-made-Natur“ der Zivilisation.<sup>39</sup>

In Werner Nöfers Siebdrucken, die durch (erfundenes) technisches Gerät verstellte und dadurch gefilterte Landschaften zeigen, bezieht sich die „zweite Natur“ auf die technische Erfindungsgabe des Menschen, während die schwer erkennbaren landschaftlichen Elemente zum flächigen Ornament geraten.<sup>40</sup> Ähnlich verhält es sich mit Jens Lausens Phantasie„landschaften“ von „topographischen Formationen“, die die reale Natur durch eine „bessere“, künstliche Natur ersetzen; seine vereinfachten, poppig bunten

---

<sup>34</sup> Rolf-Gunter Dienst, Peter Brünings Entwurf einer neuen Landschaftsbildnerie, in: Das Kunstwerk 21 (1968), Nr.5-6, (S. 6-15) S. 6; siehe auch ders., Noch Kunst, Neuestes aus deutschen Ateliers, Düsseldorf 1970, S. 48.

<sup>35</sup> „Der Hügel bei Mettmann“ (1965) [in: Eschenburg 1987, Abb. 77].

<sup>36</sup> Peter Brüning, in: Dienst 1968, S. 6; Bücher-Vogler 1994, S. 118, 120-127; Eschenburg 1987, S. 203; Horst Richter 1990, S. 22; Damus 1995, S. 216f.

<sup>37</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 127-130.

<sup>38</sup> Gaul nach Bücher-Vogler 1994, S. 128; im Gegensatz zu Brüning fügt Gaul der Landschaft neue Signale und Zeichen hinzu, *ibid.*, S. 118.

<sup>39</sup> *ibid.*, S. 129.

<sup>40</sup> „Tropfen“, 1966 [in: Bücher-Vogler 1994, Abb. 62]; Bücher-Vogler 1994, S. 130-132; Eschenburg 1987, S. 204f; Damus 1995, S. 214f.

Landschaftselemente erinnern an kulissenhafte Versatzstücke, denen das einigende Moment der Landschaft abhanden gekommen ist.<sup>41</sup>

Ernst Neukamp, der nach photographischen Reproduktionen arbeitet, isoliert technische Zeichen und verschiedene Elemente der Natur und setzt sie zu neuen ästhetischen Bildern „aus zweiter Hand“ zusammen.<sup>42</sup> Arnold Leissler, dessen Werk sich unter dem Begriff der Neuen Ornamentik, einer dem Jugendstil verbundenen Richtung der figurativen Malerei, fassen läßt, abstrahiert die Landschaftselemente zu „Kugelhügeln, Baumarabesken und Felsentuben“.<sup>43</sup>

#### V.1.1.5. Neue Landschaftsmalerei

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre wächst das ökologische Bewußtsein um den Zerfall der Ganzheit und Individualität der Landschaft durch zunehmende Zersiedlung und Straßenbau, durch Industrialisierung und Stadterweiterungen.<sup>44</sup> Der Begriff der „Landschaft“ wird immer häufiger durch den Begriff der „Umwelt“ ersetzt, während „Landschaft“ immer mehr in Bereichen außerhalb ihrer ursprünglichen Bedeutung als Form von Natur Verwendung findet (beispielsweise als „politische Landschaft“, „Museumslandschaft“, „Wohnlandschaft“).

Die einsetzende Umweltbewegung zum Schutze von Natur und Landschaft<sup>45</sup> sieht nicht, wie in Schillers „Spaziergang“ beschrieben, in der Stadt oder Zivilisation, sondern in der Natur eine Möglichkeit zur Entfaltung individueller Freiheit, was die sogenannte „Stadtflucht“ zur Folge hat; doch läßt sich der Prozeß der Entfremdung von der Natur nicht rückgängig machen.<sup>46</sup> Noch nicht vernutzte Landschaft dient als „Tourismus-“ und

---

<sup>41</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 133-135.

<sup>42</sup> Eschenburg 1987, S. 205f.

<sup>43</sup> Juliane Roth, nach Horst Richter 1990, S. 22.

<sup>44</sup> Wedewer 1978, S. 227.

<sup>45</sup> Für die Bewahrung der Reste einer ästhetischen Landschaft setzt sich der Landschaftsschutz ein – siehe Fechner 1986, S. 78; der Hinweis von Eschenburg (1987, S. 204f) auf die Stockholmer Umweltkonferenz 1972 und die Einrichtung des Bonner Umweltministeriums 1974 läßt sich ergänzen um die Einrichtung von Biosphärenreservaten durch die UNESCO seit den siebziger Jahren.

<sup>46</sup> Fechner 1986, S. 78f; vgl. auch Rainer Piepmeier, Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“, in: Westfälische Forschungen 30.1980, S. 8-46; Wedewer 1978, S. 229f.; Helmut Schelsky, Freizeit und Landschaft, in: Der Mensch im Lebensraum der Zukunft, Mitteilungen Deutscher Heimatbund, Sonderheft August 1970.

„Freizeitlandschaft“ der Sehnsucht nach Einheit und der Kompensation der Entfremdung, doch trägt der sich in dieser Landschaft von der Zivilisation erholende Mensch die Zivilisation gleichermaßen mit sich und in die Landschaft hinein: „wohin die Flucht auch geht, früher oder später wird der Flüchtling von den Verwüstungen des zivilisatorischen Fortschritts eingeholt.“<sup>47</sup> So kommt der Mensch, der „unberührte“ Natur genießen möchte, stets „zu spät“, weil diese durch sein eigenes Eindringen nicht mehr unberührt ist.<sup>48</sup>

Die Umweltbewegung und das neue Bewußtsein um den Zustand der Natur gibt der Kunst neue Impulse und führt in der Malerei zu einem Wandel in der Auffassung von Landschaft.<sup>49</sup> Wo deren frühere, traditionelle Darstellung über den historischen Augenblick hinauswies, bleibt sie hier insofern an die Gegenwart gebunden, als Natur nun als „entnaturalisiert“ erscheint und – wie bereits die Maler „verstellter Landschaften“ voraussetzen – durch eine vom Menschen erfundene und geschaffene „zweite Natur“ ersetzt wird.<sup>50</sup> Die zunehmende Beschäftigung der Künstler mit Umwelt, Natur und Landschaft<sup>51</sup> führt zu dem Begriff der „Neuen Landschaftsmalerei“.<sup>52</sup> Gemeinsam ist den „Neuen Landschaftlern“, daß sie die unästhetischen Seiten und die Gefahren der Umweltveränderungen und -zerstörungen kritisch aufzeigen, ohne ein Gegenbild zur Realität zu entwerfen.

Zu den Neuen Landschaftlern zählen Hermann Waldenburg, der Monokulturen von in exakten Rasterungen gesetzten, oft von Schimmel befallenen Pflanzen oder deren Keimlingen malt;<sup>53</sup> Gerda Ebert, die zum Beispiel einen zerrissenen, aufgeweichten Verpackungskarton auf blühender

---

<sup>47</sup> Brigitte Wormbs, Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, München 1978, S. 40f.

<sup>48</sup> Zum „Zuspätkommen“ siehe Friese in: Ausst.Kat. G.R. Essen 1994, S. 31-44.

<sup>49</sup> Peter Finke, Landschaftserfahrung und Landschaftserhaltung. Plädoyer für eine ökologische Landschaftsästhetik, in: Smuda 1986, S. 266-298; Bücher-Vogler 1994, S. 201-211.

<sup>50</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 153-154. Das zeitliche Verhältnis von langlebiger Natur und kurzlebigen Menschen hat sich umgekehrt.

<sup>51</sup> Das zeigen Ausstellungen wie „Neue Landschaften“, Galerie Herzog, Ladenburg 1971; „Landschaft – Landschaft“, Kunstverein Celle 1971; „Neue Landschaften“ Galerie Loeper, Hamburg 1969, 1972, 1975.

<sup>52</sup> Der Begriff ist nicht eindeutig definiert; Bücher-Vogler 1994, S. 160.

<sup>53</sup> „o.T.“, 1969; „o.T.“, 1970 [in: Bentmann 1971, o.S.]; Eschenburg, S. 204f.; Bücher-Vogler 1994, S. 157/158.



Wiese zeigt;<sup>54</sup> sowie Peter Berndt, dessen wiederholtes Motiv Wiesen- und Feldstücke sind, auf denen der Blick und der Zugang zur Natur durch eine Leitplanke oder Ähnliches „verstellt“ wird.<sup>55</sup>

Künstler wie Dieter Roth, HA Schult, Timm Ulrichs oder Wolf Vostell nehmen sich auf unterschiedliche Weise des Themas der Umweltzerstörung an:<sup>56</sup> Roth mit „Schimmelkulturen“ zwischen Plexiglas oder Plastikfolie; Schult mit „Biokinetischen Objektkästen“, in denen düstere Stadtlandschaften Luftverschmutzung, Dreck und Wohlstandsmüll der Industriegesellschaft widerspiegeln – hier wird nicht mehr die zerstörte Beziehung von Natur und Mensch thematisiert, sondern die Zerstörung der Natur selbst und damit die reale Bedrohung der gesamten Lebenswelt; der (sinnliche und ästhetische ebenso wie der generelle) Verlust von Natur (und Landschaft) ist nicht die Folge naturgesetzlicher Vorgänge, sondern die Auswirkung der gesellschaftlichen Praxis ist.<sup>57</sup> Timm Ulrichs befaßt sich bereits seit Beginn der sechziger Jahre mit Natur und Naturzerstörung und bedient sich ironisch einer in Bildform gebrachten Sprache, wie sein Anagramm „Natur – Unrat“<sup>58</sup> zeigt. Dieses besteht aus vier übereinanderliegenden Schildern, die dreimal das Wort „Natur“, einmal „Unrat“ bilden; die Worte übersetzen den gegenwärtigen Zustand von Landschaft, nämlich abschnittsweise „saubere“ und „vermüllte“ Natur, und die Gleichheit ihrer Buchstaben suggeriert eine inhaltliche Analogie.<sup>59</sup>

Nicht eindeutig zuzuordnen ist die Landschaftsmalerei von Peter Dreher. Inspiriert von Warhols seriellem Prinzip und der Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes, hinterfragt Dreher mit seinen Serien-Bildern die „subjektiven Gestaltungsmomente“<sup>60</sup> der Malerei. Vornehmlich mit dem Glas-Motiv, aber auch mit seriellen Landschaftsbildern sucht er die Wahrnehmung äußerer

---

<sup>54</sup> „Karton. Landschaftsausschnitt“, 1974 [in: BV Abb. 77]; *ibid.* (Bücher-Vogler 1994, S. 157).

<sup>55</sup> „Leitplanke“ 1970 [in: Bentmann 1971, o.S]; „Weizen“ 1974 [in: Ausst.Kat. Gegenpol oder Fluchtraum Leverkusen 1974, Abb. S. 58]; Berndt ließe sich auch den „verstellten Landschaften“ zuordnen.

<sup>56</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 157-159.

<sup>57</sup> Siehe z.B. HA Schult, „Biokinetisches Industriebcamp“ 1973 [in: Wedewer 1978, Abb. 60]; Bücher-Vogler 1994, S. 136-137; Eschenburg 1987, S. 204, 206; Wedewer 1978, S. 221-226.

<sup>58</sup> 1967 [in: Eschenburg 1987, Abb. 78].

<sup>59</sup> Eschenburg 1987, S. 205.

<sup>60</sup> Andreas Vowinckel, „Das konzentrierte Malen konzentrierter Realität ist Konzept“ (Peter Dreher), in: Peter Dreher – Bilder, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, 2 Bde, Bd. 1, (S. 115-149) S. 127.

Veränderungen durch den Zeit- und Lichtfaktor zu protokollieren. Seine Bilder vom Schwarzwald,<sup>61</sup> die er in kleinformatische Sequenzen zerlegt und wieder zu einem Gesamtbild oder zu bruchstückartigen Einzelszenen zusammensetzt, und in denen die trennenden Rahmen und Bildkanten dem Topos und der Autonomie des Einzelbildes entgegenstehen, schildern den tages- und jahreszeitlichen Ablauf landschaftlicher Veränderungen.<sup>62</sup> Photos von seinen Motiven dienen Dreher nur zur Kontrolle oder zum Vergleich, ansonsten entsteht seine Malerei vor der Natur.<sup>63</sup> Dabei handelt es sich nicht um „schöne“ Landschaftsbilder<sup>64</sup> oder solche von naturalistischer Genauigkeit, sondern um die Wiedergabe vereinfachter Umrisse, wie sie vom Auge in der schnellen Veränderlichkeit ihrer Erscheinung wahrgenommen werden. Zugleich, so Hans Peter Albers, würde der Mensch durch die kontemplative Stille, die die Landschaftsbilder ausstrahlen, in der zivilisationsgeschädigten Natur wieder heimisch, könne er sich mit dieser versöhnen und erfahre darin das versteckte Angebot eines paradiesischen Zustands.<sup>65</sup>

#### V.1.1.6. Natur und Landschaft der Individuellen Mythologien

Einhergehend mit einem Wandel des Denkens<sup>66</sup> und des künstlerischen Schaffens von einer nach außen gewandten, auf äußere Faktoren bezogenen und zugleich gesellschaftskritischen Kunst der Sechziger zu einer „Innenkehr“ in den Siebziger, bei der es um Fragen nach dem eigenen Ich, nach natürlichen und kulturellen Wurzeln und einem über die zeitlich begrenzte Gegenwart hinausgehenden und dem Individuum übergeordneten Kontext geht, lassen sich einzelne Tendenzen in der Kunst der siebziger

<sup>61</sup> „Schöne Tage morgens, mittags, abends“ (1977) [in: Wedewer 1978, Abb. 67].

<sup>62</sup> In Bildern vom „Nachmittags-„ oder „Abendhimmel über dem Hochschwarzwald“ [in: Ausst.Kat. P.Dreher Baden-Baden 1977, Abb. 5-9] werden die „Aufnahmen“ im Titel exakt datiert auf das Jahr, den Monat und die Uhrzeit ihrer Erfassung.

<sup>63</sup> Klaus Jürgen Fischer, Die Kunst der Rezeption, in: Peter Dreher, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977/78, hg. u. eingel. v. Hans Albert Peters, Baden-Baden 1977, (S. 5-9) S. 5.

<sup>64</sup> Vowinckel, in: Ausst.Kat. P.Dreher Karlsruhe 1993, Bd. 1, S. 143.

<sup>65</sup> Hans Albert Peters, Nur der Scheint trägt nicht, in: Peter Dreher, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977/78, hg. u. eingel. v. Hans Albert Peters, Baden-Baden 1977 (S. 1-4) S. 3.

<sup>66</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 164.

Jahre unter den Begriffen der „Individuellen Mythologien“<sup>67</sup> und der „Spurensicherung“ zusammenfassen. Darin sind die Künstler um einen neuen, subjektiven und unmittelbaren Zugang zur Natur bemüht,<sup>68</sup> und in dem individuellen Verhältnis zur Natur und Landschaft, ihrer Wahrnehmung, Erinnerung oder Vorstellung und ihrer bildlichen Wiedergabe fungiert „Landschaft“ wieder als Ort von Mythen und Geschichte.<sup>69</sup>

Die individuelle Auseinandersetzung mit Mythologien und Tradition, (deutscher) Geschichte und Gegenwart findet besonders in Werken mit landschaftlichen Motiven von Baselitz, Lüpertz und Kiefer ihren Niederschlag.<sup>70</sup>

Georg Baselitz' jugendliche, aber unproportionierte „Neue Typen“ oder „Helden“ treten in rauher, von Zerstörung geprägter Landschaft auf; in den figurativen, bisweilen landschaftlichen Motiven geht es nicht um die abbildhafte Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit oder Natur – indem Baselitz sie auf den Kopf stellt, werden die zunächst gegenständlich scheinenden Bilder zu abstrakter Malerei.<sup>71</sup> Ähnlich wie diese bewegen sich Markus Lüpertz' fiktionale „Dithyramben“ zwischen Abstraktion und Figuration. „Banale“ Motive wie Dachziegel, Spargel- oder Kornfelder dominieren monumentale Bilder, deren „expressiver“ Duktus nicht auf mimetische Wiedergabe von Natur oder landschaftliche Ästhetik, sondern auf eine individuelle Symbolik zielen.<sup>72</sup>

Anselm Kiefer betreibt in seiner überwiegend dunklen, erdigen Malerei keine objektive Geschichtsschreibung, sondern eine subjektive Aneignung und Interpretation von Geschichte und Mythologie, die häufig in symbolhafte

---

<sup>67</sup> Den Begriff „Individuelle Mythologien“ führt Harald Szeemann 1972 anlässlich der documenta 5 ein, bezogen auf Werke der Photographie, Malerei und Installation, entsprechend dem Bedürfnis nach „übergeordneten Werten, Mythen, Mysterien, Weihen, Korrespondenzen, Empfindungsaffinitäten“ – Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985, S. 157.

<sup>68</sup> Unter dem Aspekt subjektiver Empfindung lassen sich einzelne Landschaftszeichnungen von Joseph Beuys, wie „Muschelbänke von Norderney“ (1949) oder „Landschaft“ (1951) [in: Bücher-Vogler 1994, Abb. 88], den „Individuellen Mythologien“ zuordnen – Bücher-Vogler 1994, S. 170-185, besonders S. 178; Eschenburg 1987, S. 209, ordnet auch Rudolf Schoofs subjektive „Traum- oder Erinnerungsbilder“ von Landschaften den „Individuellen Mythologien“ zu; zu Beuys und Schoofs siehe auch Wedewer 1978, S. 234-236f.

<sup>69</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 163-211, besonders S. 168f.; Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977, S. 11.

<sup>70</sup> Eschenburg 1987, S. 210-212; Bücher-Vogler 1994, 193ff.

<sup>71</sup> Damus 1995, S. 335ff., 340.

<sup>72</sup> „Unser täglich Brot“ (1972); Horst Richter 1990, S. 48.

Landschaften eingebettet ist; auf die Inhalte verweisen die handschriftlich in die Bilder eingeschriebenen Titel.<sup>73</sup> Die landschaftlichen Motive als Träger von mythologisch oder historisch determinierten Begriffen oder Ereignissen (wie der Hermannsschlacht, der Nibelungensage oder den Schlachtfeldern der Weltkriege) entsprechen nicht einem realen geographischen Ort, in dem sich die Geschichte oder der Mythos ereignet hat; Kiefer stellt darin keine Landschaftsportraits dar, sondern seine subjektive Vorstellung davon, als Reflexion über Fragen, die seine persönliche Gegenwart betreffen, Fragen zur Vergangenheit des Landes, zum Verhältnis von Ost und West und zur politischen, gesellschaftlichen, geistigen Situation der Bundesrepublik.<sup>74</sup> Dabei berühren Kiefers Landschaften weder die ökologische Krise der Gegenwart, noch suchen sie eine Gegenwelt zur Realität oder eine Idylle, die nach der jüngsten zerstörerischen Vergangenheit ebensowenig vorstellbar ist wie die Rehabilitation eines durch die deutsche Geschichte instrumentalisierten und mißbrauchten Mythos.<sup>75</sup>

Parallel zu den verschiedenen Formen der modernen Kunst, die seit der Nachkriegszeit im Westen wieder aufgegriffen, neu entwickelt und erprobt werden, fördert der deutsche Osten in Abgrenzung zu Westdeutschland die traditionellen, historischen Formen der figurativen Malerei als Kunst des „realen Sozialismus“ in Form des „Sozialistischen Realismus“. Die offizielle Landschaftsmalerei in der DDR orientiert sich im künstlerischen Umgang mit der Natur besonders an Vorbildern wie Caspar David Friedrich und William Turner, wie es beispielsweise Aquarelle von Werner Tübke zeigen, die er nach einer Italienreise 1972 malte. In seinem Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen, in dem Tübke traditionelle Kunstformen aktualisierte, dient die an altdeutscher und frühniederländischer Kunst orientierte Landschaft dem historischen Geschehen als tragende Folie.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> „Malerei der verbrannten Erde“ (1974) [in: Damus 1995, Abb. 108] oder „Die Meistersinger“ 1981/82, in: Reißer 2003, S. 279] – in manche Bilder arbeitet Kiefer Natur in Form von Erde und Stroh ein; Honnef nennt sie „Endzeit-Erde“ in: Kunst der Gegenwart, Köln 1988, S. 60.

<sup>74</sup> „Malerei der verbrannten Erde“, „Nero malt“ (beide 1974) – Eschenburg 1987, S. 210f.; Bücher-Vogler 1994, S. 193-198; Damus, 1995, S. 341-343.

<sup>75</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 193-198; Honnef 1988, S. 61; Reißer 2003, S. 271-281;

<sup>76</sup> Reißer 2003, S. 261; Wolfgang Mattheurers Landschaftsbilder stehen dem magischen Realismus nahe und tragen eine surreale Note („Hinter den sieben Bergen“, 1973 [in: Eschenburg 1987, Abb. 79]) – Horst Richter 1990, S. 43.

Trotz der Herkunft Richters, die einen Vergleich mit Landschaftsmalerei in der DDR nahelegen würde, erscheint die offizielle DDR-Kunst in den sechziger und siebziger Jahren für sein Schaffen und seine Entwicklung weniger relevant als die Positionen der westlichen Kunstszene, weswegen die in der DDR betriebene Landschaftsmalerei hier nicht weiter thematisiert werden soll. Richters Verbindung zu Ostdeutschland bezieht sich mehr auf die Zeit seiner Ausbildung in Dresden in den fünfziger Jahren, in denen, wie gesagt, traditionelle historische Formen als Lehrstücke dienten. Allein damit den oben angeführten historischen Vergleich zu begründen, wie es in der Literatur bisweilen vorkommt, erscheint jedoch nicht als besonders tragfähiges Argument.

### **V.1.2. Landschaft und Photographie**

Susanne Ehrenfried beschreibt den Wettstreit zwischen Malerei und Photographie um die mimetische Wiedergabe der Natur als „modernen Paragone“<sup>77</sup>, der auch zu wechselseitiger Befruchtung führte; so wurde die Entwicklung bestimmter Positionen in der Malerei wie die Abstraktion oder neue Realismen durch den Einfluß der Photographie gefördert. Lange hatte die Photographie rein dienende Funktion, indem sie sich anstelle der Skizze als Hilfsmittel zwischen Künstler und Motiv schob. Bereits im 19. Jahrhundert bedienten sich viele Künstler der Photographie als Ersatz für Naturstudien, wobei das gemalte Bild meist nicht erkennen ließ, ob es unmittelbar vor der Natur oder mit Hilfe der Photographie entstanden war. Bestimmte malerische Bereiche wie das Portrait oder die Historiendarstellung sowie die Illustration wissenschaftlicher Werke und weite Teile der Landschaftsdarstellung wurden schließlich von der Photographie übernommen, die deren Wiedergabe schneller, präziser und objektiver zu leisten vermochte als die Malerei.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Ehrenfried 1997, S. 15ff, auf die im Folgenden besonders Bezug genommen wird. Die spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen Malerei und Photographie ist erst in den sechziger Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen geworden; siehe hierzu Erika Billeter, *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*, Bern, 1977, und Misterek-Plagge 1992, die den Bereich umfassend abstecken; zur Funktion der Photographie siehe auch Honnef 1976, S. 16ff., 19ff., 24ff.

<sup>78</sup> Honnef 1997, S. 130-132.

Technische Mängel der Photographie wie die „Unschärfe“ machten sich einzelne Künstler bereits im 19. Jahrhundert als Kunstgriff zunutze;<sup>79</sup> andererseits suchte die sogenannte Kunstphotographie die Ikonographie der damaligen Malerei zu imitieren, um sich künstlerisch zu legitimieren. Anfang des 20. Jahrhunderts etablierte sich die Photographie jenseits des „Paragone“ als eigenständige Kunstform.<sup>80</sup>

Einer der Künstler, die zur Zeit der Jahrhundertwende, da die Malerei gerade im Bezug auf die Darstellung von Landschaft noch den Vorrang vor der Photographie hatte, die Möglichkeiten der Photographie erkannte, um (unter anderem) die „Schönheit der Landschaft“<sup>81</sup> wiederzugeben, war August Sander. Der akademisch ausgebildete Maler wurde zum technisch versierten Fotografen, der sich vielen Sujets widmete; die Landschaft war nur eins davon. Seine schwarz-weißen Photographien von Kulturlandschaften changieren zwischen ästhetischer „Kunstphotographie“ und analytischer Dokumentation.<sup>82</sup> Sander erfaßte mit Vorliebe in Panoramabildern die charakteristischen Landschaftszüge vor allem seiner Heimatregion (Eifel, Siegerland, Rheinlandschaften); ein besonderes Interesse galt deren geologischer Entstehungsgeschichte und Botanik und deren Wandel durch menschliche Eingriffe<sup>83</sup>, den er in methodischen Reihen gleicher Motive fixierte.<sup>84</sup> Touristische Motive wie das Siebengebirge verlieren durch den sachlichen, detaillierten Blick ihren tradierten

---

<sup>79</sup> Ehrenfried 1997, S. 18, verweist auf den englischen Fotografen Peter Henry Emerson.

<sup>80</sup> Misterek-Plagge 1992, Kapitel B; Elger 2002, S. 209.

<sup>81</sup> August Sander im Manuskript von „Chronik zur Mappe 3 Herford/Siegerland“, o.J. (fünfziger Jahre) – Dokument REWE-Bibliothek im August Sander Archiv, Die photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln; nach August Sander. Landschaften, Ausst.Kat. Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur im Media Park Köln u.a. 1999, München 1999, S. 24.

<sup>82</sup> Vgl. zur Analyse der Landschaft mittels Photographie Paul Schultze-Naumburg; Julius Posener, Geleitwort, in: Norbert Borrmann, Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, Essen 1989, S. 7.

<sup>83</sup> Siehe „Reichsautobahnbrücke Neandertal“ (um 1938) [in: Ausst.Kat. A.Sander Köln 1999, Abb. 62].

<sup>84</sup> Siehe „Wolkenburg“ (30er Jahre) und „Wolkenburg“ (24. Dezember 1938); hier fotografiert Sander das gleiche Motiv in leicht verändertem Winkel einmal im Sommer und einmal im Winter; im Winterbild erwecken die schneebedeckten Zweige den Eindruck graphischer Strukturen ähnlich wie z.B. Albert Renger-Patzsch' „Gebirgsforst im Winter“ (1926) [in: Ausst.Kat. A.Sander Köln 1999, Abb. S. 41], das sich ebenfalls als graphisch-abstraktes Muster lesen läßt.

Symbolcharakter und ihre Mystik zugunsten der Aufnahme „wirklicher“ Gegebenheiten. In seinem „Bildatlas“, der Sammlung seiner sämtlichen Photographien, strukturierte er die Motive in geographische Gruppen und ordnete diese wiederum systematisch nach Sujets.<sup>85</sup>

Albert Renger-Patzsch war ebenfalls um die sachliche, historisch-dokumentarische Wiedergabe von Kulturlandschaften bemüht; die Kamera diente ihm dabei als objektivierendes Mittel. Mit seinen ästhetischen Aufnahmen machte er weniger populäre Gegenden wie beispielsweise das seinerzeit noch stark von der Industrie und ihrer Umweltverschmutzung und Zersiedlung geprägte Ruhrgebiet bildwürdig, das er ohne Beschönigung, mit den Spuren des Gebrauchs und der (Ver-)Nutzung der Natur durch den Menschen präsentierte, ohne sozial- und kulturkritische Aspekte, aber auch ohne eine „propagandistische Brille“.<sup>86</sup> Anders als Sander vermied Renger-Patzsch die Totale, sondern fokussierte eher den geologischen Landschaftsausschnitt, mit dem er eine typische und wesenhafte Allgemeingültigkeit suchte. Durch das fragmentierte Motiv und dessen detailreiche Oberflächen dominiert in Renger-Patzschs Schwarz-Weiß-Photographien weniger der landschaftliche Raum als vielmehr die graphische Wirkung und flächige Ordnung der Strukturen.<sup>87</sup>

Als weiterer Landschaftsphotograph sei hier exemplarisch Ansel Adams aufgeführt, der in den dreißiger und vierziger Jahren mit seinen in höchster Druckqualität reproduzierten Landschaftsphotographien berühmt wurde; darin machte er mit bewußt angelegten, sensibel ausdifferenzierten

---

<sup>85</sup> Siehe Ausst.Kat. A.Sander Köln 1999; Wolfgang Kemp, August Sander. Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946, München 1975.

<sup>86</sup> So Janos Frecot, Gestörte Idylle. Aspekte von Landschaftsphotographie um Albert Renger-Patzsch, in: Landschafts- und Architekturphotographien von Albert Renger-Patzsch aus der Sammlung Fritz Schupp, Ausst.Kat. Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Berlin / Köln 1995, (S. 13-17) S. 17, zu der in ihrem Titel umstrittenen Publikation: Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928.

<sup>87</sup> Claus Pfingsten, Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzschs, Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 9, (Diss. Bonn 1992) Bonn 1992; Pfingsten nennt Renger-Patzschs Landschaften „Erlebenbilder in Caspar David Friedrichs Geist“, in: ders., Naturphotographie bei Albert Renger-Patzsch, in: Albert Renger-Patzsch. Das Spätwerk. Bäume. Landschaften. Gestein, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn 1996, Bonn 1996, (S. 12-15) S. 14; Albert Renger Patsch. Bilder aus der Fotografischen Sammlung und dem Girardet-Foto-Archiv der Ruhr-Universität Bochum im Museum Folkwang Essen 1997; darin verweist Frecot (S. 13) darauf, daß die Vorstellung von schöner Landschaft durch tradierte Bilder, Literatur und Gärten geprägt ist; Thomas Janzen, Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch, in: KunstOrt Ruhrgebiet, hg. v. Michael Bockemühl, Jörg und Karen van den Berg, Ostfildern 1996, Bd. 7, S. 11-72.

Kompositionen scharf konturierte Landschaftsbeschreibungen. Ähnlich wie Albert Renger-Patzsch interessierten ihn besonders die graphischen Werte in der Natur, die in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen deutlicher hervortreten als sie es in Farbphotographien täten. Gerade in den Landschaftsausschnitten<sup>88</sup>, aber auch in einzelnen Panoramabildern<sup>89</sup> entsteht dadurch eine deutliche Nähe zwischen landschaftlichen und abstrakten Strukturen. Adams fotografierte von leicht verschobenen Standpunkten aus einige Motive zu unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten.<sup>90</sup> Wie in einer Art Tagebuch dokumentiert er mit diesen Photographien die Veränderungen der Natur unter dem Einfluß der Zeit. Wie Sander legte Adams Alben an,<sup>91</sup> die als Dokumentation seiner photo-künstlerischen Entwicklung gelten können. Neben den technischen Veränderungen spiegeln sie Adams Liebe zu einer überwiegend einsamen und unberührten Bergwelt, in der die „grandiose“ Natur als Landschaft Ästhetik und Erhabenheit miteinander verbindet.<sup>92</sup>

Seit den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, denen hier besondere Beachtung geschenkt werden soll, gehört die Photographie zum festen Bestandteil des Alltags:<sup>93</sup> 1966 stellte Stelzer fest, daß neunzig Prozent aller damals erlebten Bilder photographischen Ursprungs sind.<sup>94</sup> Die

<sup>88</sup> „Detail Juniper Wood, Sierra Nevada, California“ (um 1927) [in: Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001, Abb 45] oder „Surf Sequence“ (1940) [ibid. Abb. 54-58], eine Reihe von fünf Photos von einem von oben gesehenen Küstenstreifen; die unterschiedlichen Stadien der Brandung erscheinen in der Aneinanderreihung wie abstrakte Struktur, erst im zweiten Blick als Landschaftsausschnitte deutlich werden. Siehe Ansel Adams at 100, Ausst.Kat. Museum of Modern Art San Francisco 2001/02, hg. v. John Szarkowski, Frankfurt/M. 2003.

<sup>89</sup> Vgl. „Wanda Lake, near Muir Pass, Kings Canyon National Park“ (um 1934) [in: Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001, Abb. 27], darin sich das schroffe Gebirge in der spiegelglatten Oberfläche des Sees spiegelt und so wie bei einer Abklatschtechnik zu einer „unnatürlichen“ Struktur mutiert; allein das untere Bilddrittel macht die Realität deutlich und enthebt das Motiv seines abstrakten Charakters.

<sup>90</sup> Z.B. „Mount Robson from Mount Resplendent“, Nr. 155-158 aus den Alben des Sierra-Club-Ausflugs 1928; oder „Oak Tree“ im Yosemite Valley, Kalifornien [in: Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001, Abb. S. 16, Abb. 51-53].

<sup>91</sup> So die Alben des Sierra-Club-Ausflugs.

<sup>92</sup> Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001. In Amerika entwickelt sich Mitte der siebziger Jahre eine neue Landschaftsphotographie, die dokumentarisch und nicht malerisch ist und eher auf Sanders topographische Photographien verweisen; siehe Ausst.Kat. A. Sander Köln 1999, S. 23.

<sup>93</sup> In den beiden Medien Malerei und Photographie spielt zu dieser Zeit der Zufall eine bedeutende Rolle; Schmoll gen. Eisenwerth spricht von „Photographismen in der Malerei“ (1980) nach Ehrenfried 1997, S. 18. Zum Verhältnis von Photographie und Malerei siehe auch Elger 2002, S. 68-70; Honnef 1976, S. 40-52 / 1997, S. 130.

<sup>94</sup> Nach Ehrenfried 1997, S. 19. Dessenungeachtet gab es damals noch keinen Kunst-Markt für Photographie; siehe Szarkowski, in: Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001, S. 28. Zur



Rückkehr des Gegenständlichen in die Malerei, die Suche nach neuen Realismen und das zeitweise Bedürfnis nach Objektivierung hat den künstlerischen Gebrauch der Kamera verstärkt zum Einsatz gebracht, sei es, daß die Kamera die Vorlagen für das gemalte Bild hervorbringt – wie in der Pop Art und dem Photorealismus –, sei es, daß Photographien verfremdet und umgearbeitet werden,<sup>95</sup> oder sei es, daß die Photographie selbst zum künstlerischen Ausdrucksmittel wird und sich gleichwertig neben die Malerei stellt.

Die Verwendung der Photographie in den sechziger und siebziger Jahren als eigenständiges Bild oder als Vorlage für Malerei reflektiert das Interesse der Zeit am medienspezifischen Verhältnis zur abgebildeten Wirklichkeit als einer Wirklichkeit aus zweiter Hand.<sup>96</sup> Das photographisch vermittelte Bild steht als Symptom für die veränderte Wahrnehmung einer Gesellschaft, der die Unmittelbarkeit gegenüber der Natur weitgehend abhanden gekommen ist, zumal diese durch eine sekundäre Natur ersetzt scheint.<sup>97</sup> In Photo-Fachzeitschriften und bei Wettbewerben dieser Zeit ist Landschaft ein häufiges Motiv.<sup>98</sup> Mit photographischen Landschaftsbildern reagierten die Künstler auf eine Welt, wie sie „durch verschiedene Medien als real vorgetäuscht und als verbindliche Norm präsentiert“<sup>99</sup> werde: Photographien von Landschaft ergänzten, ersetzten, überwanden die vorhandene Bildwelt, ausgehend von der Erfahrung, daß der Wahrnehmungsvorgang durch dieses Medium manipulierbar sei.<sup>100</sup> Trotz seiner Manipulierbarkeit verspricht das Medium der Photographie gegenüber den subjektiven Erscheinungsformen der Malerei eine Objektivierung des Motivs; besonders im Bezug auf die Landschaft läßt es diese „deutlicher als

---

Zeit der Pop Art sind die „Massenmedien“, die auf photographischem Material basieren, ein Modethema der soziologischen Forschung, so Misterek-Plagge 1992, S. 82; siehe Marshall McLuhan/Fiore Quentin/Jerome Agel, *The Medium is the Massage*, New York / Toronto 1967.

<sup>95</sup> Siehe Gerd Winner, der in den siebziger Jahren Photos von Stadtlandschaften zu Siebdrucken umarbeitete – Gert Winner. *Bilder und Graphik 1970-75*, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975, Braunschweig 1975.

<sup>96</sup> Misterek-Plagge 1992, S. 68ff, 82.

<sup>97</sup> Wedewer 1978, S. 231. Es wirkt wie ein Paradoxon, daß hier die Vermitteltheit der landschaftlichen Wahrnehmung durch das Photo transportiert wird, wo dieses doch andererseits „Authentizität“ und „Unmittelbarkeit“ suggeriert.

<sup>98</sup> Honnef 1997, S. 123.

<sup>99</sup> Hermann Kern, in: Hans Peter Feldmann. *Bilder – Pictures*, Ausst.Kat. Kunstraum München e.V. 1975, München 1975, S. 10, nach Wedewer 1978, S. 231.

<sup>100</sup> Ibid.

„Faktum‘ erscheinen“.<sup>101</sup> Das Faktische, das die Kamera objektiv von der Natur und Landschaft aufnimmt, relativiert den subjektiven Stimmungsgehalt des gemalten Abbildes, ohne ihn zu eliminieren.

Verschiedene Formen der Malerei der Sechziger beziehen sich explizit auf die Photographie, so die Pop Art, der „Photorealismus“ und der „Hyperrealismus“, und gehen damit von einer ähnlichen Basis aus, unterschieden sich aber in Anliegen und Ergebnis: So thematisiert die Pop Art den sozialen Bildstatus und der Hyperrealismus die Ontologie des Bildes, während der Photorealismus dem Betrachter wie ein monumentales photographisches Bild entgegentritt. Im Gegensatz zu den Pop Artisten machen die Photorealisten die Übernahme der Eigenschaften der photographischen Bildvorlage in ihren Arbeiten deutlich sichtbar.<sup>102</sup>

Der „Photorealismus“<sup>103</sup> entwickelt sich bereits in den frühen sechziger Jahren als eine Form des neuen Realismus, bei der das Photo anstelle der Zeichnung oder Skizze als Bildvorlage dient. Das Photo hat den Vorteil, von einem Augenblick alles wiedergeben zu können, was das bewegte Auge nicht wahrzunehmen vermag. Die photographische Vorlage ist nicht Hilfsmittel, sondern bewußte Ausgangssituation für das gemalte Bild. Die photorealistisch arbeitenden Künstler übertragen die als Vorlage dienenden Photographien oder Dias mit Hilfe eines Rasters oder Projektors auf die Leinwand und lassen das gemalte Bild trotz aller Tiefenillusion wie ein flaches Photo erscheinen; dazu verzichten sie auf einen pastosen Farbauftrag und auf sichtbare Pinselspuren<sup>104</sup>. Da die Verwendung einer Photographie den Künstler von der Frage nach der Komposition und der Perspektive des Bildes sowie der Wahl der Farben entbindet, kann dieser sich ganz auf den Malvorgang selbst konzentrieren. Folglich verweist der Photorealismus auf den Malakt und ist dem abstrakten Expressionismus damit eher verwandt als der Pop Art: Während die Pop Art die technische Vorgehensweise eher kaschiert, verweist der Photorealismus bewußt darauf; anders als die Pop Art wählt der Photorealismus nicht die Ikone, sondern den

---

<sup>101</sup> Wedewer 1978, S. 231.

<sup>102</sup> Ehrenfried 1997, S. 20; siehe hierzu Kapitel V.1.2.

<sup>103</sup> Den Begriff prägte Meisel Ende der sechziger Jahre, 1970 erschien er erstmals gedruckt im Katalog zur Ausstellung „22 Realisten“ im Whitney Museum, siehe Meisel 1989, S. 12.

<sup>104</sup> Dies betrifft die Künstler, die nicht mit der Spritzpistole arbeiten.

Alltag zum Motiv.<sup>105</sup> In den USA entstanden unabhängig voneinander vielfältige photorealistische Bilder unterschiedlicher Künstler, die sich in der Regel durch reflektierende illusorische Bildoberflächen und übertriebene Perspektiven sowie durch eine Überbetonung „scharf“ konturierter Gegenstände oder Figuren und großen Detailreichtum auszeichnen. Die meisten thematisieren das amerikanische Kleinstadtleben, Personen, Autos, Motorräder oder Stilleben – Landschaft spielt dabei kaum eine Rolle. Wo sie dennoch zu sehen ist, spiegelt sie die Weite des Landes und seiner Siedlungen oder dient, wie bei Robert Bechtle, als Rahmen für Personen- und Autodarstellungen.<sup>106</sup> Ben Schonzeit, der Photo und Malerei als gleichwertig betrachtet, zeigt in dem zweiteiligen „The Continental Divide“<sup>107</sup> ein Gebirge einmal in etwas weiterem, das andere Mal im engeren Ausschnitt. Die menschenleere, nahezu öde Landschaft, die aufgrund der besonders fokussierten Photovorlage scharf konturiert erscheint, wirkt zugleich ästhetisch und bedrohlich.<sup>108</sup>

In West-Deutschland gründen Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker und Dietmar Ullrich 1962 die Gruppe Zebra, die sowohl der Neuen Landschaftsmalerei als auch dem Magischen Realismus und dem Photorealismus zugeordnet wird; ihre auf Photovorlagen zurückgehenden Dingwelten, darunter Landschaftsbilder wie Peter Nagels „Strand“ (1972) und Nikolaus Störtenbeckers „Fenster“ (1971) oder „Kuh“ (1968)<sup>109</sup>, entbehren der glänzenden Oberfläche der amerikanischen Photo- oder Hyperrealisten, doch wirken sie in ihrer übersteigerten Fokussierung oberflächlich und stillebenhaft, wie eingefroren und erstarrt.<sup>110</sup>

Vergleichbar mit Peter Dreher's gemalten Serienbildern arbeitet Hans Peter Feldmann in den siebziger Jahren im Bereich der Photographie mit

---

<sup>105</sup> Gregory Battcock, in: Meisel 1989, S. 9-11; Jean-Christophe Ammann, in: Ausst.Kat. documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972.

<sup>106</sup> Meisel 1989, S. 25-54, S. 367-398; Horst Richter 1990, S. 32.

<sup>107</sup> 1975 [in: Meisel 1989, Abb. 934, S. 423].

<sup>108</sup> Schonzeit malt überwiegend „Stilleben“, neben einigen Portraits auch Landschaften; Meisel 1989, S. 399-432, Horst Richter 1990, S. 32.

<sup>109</sup> [In: Bücher-Vogler 1994, Abb. 69, 74].

<sup>110</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 139-146; Horst Richter 1990, S. 41-44. Bentmann bezeichnet die „Neue Landschaftsmalerei“ als Stillebenmalerei – siehe Reiner Bentmann, Landschaftskunst, in: Landschaft 71, Ausst.Kat. Galerie Herzog 1971, Ladenburg 1971, o.S.

Zeit-Serien; darin beobachtet er zum Beispiel die Veränderungen einer Straßenecke, den Flug von Möwen oder die Bewegungen auf einem Fluß. Es handelt sich um zeitbezogene Dokumente mit narrativem Gehalt, die die zeitabhängigen Abläufe an und Veränderungen von Orten fixieren, die von menschlichem Leben und Handeln geprägt sind; Natur erscheint darin als Umwelt.<sup>111</sup>

Als ein anderes Beispiel in der Photographie sei Hamish Fulton genannt, der seine „komponierten“ Landschaftsbilder mit Texten durchzieht, die bildlichen Motive dadurch ergänzt und kommentiert und ihre mystisch-magische Ästhetik damit bricht.<sup>112</sup> Sein „Cloudy Listening waiting“<sup>113</sup> zeigt symptomatisch den Bruch im Blick auf eine natürliche Landschaft anhand einer Collage zweier Aufnahmen: Darin verbindet Fulton eine Nahaufnahme von Gras, Felsen und einem dazwischen sitzenden Hasen mit einem Panoramablick auf eine wolkenüberzogene Gebirgslandschaft und schafft so eine künstliche Landschaft, die der Betrachter trotz der optischen Differenzen von oberem und unterem Bildteil als Landschaft anzunehmen bereit ist. Daran spiegelt sich zum einen die Auffassung, daß die Ansicht von Natur nicht mehr unmittelbar erfolgt und zum anderen, daß selbst abstrakte Bilder oder wie in diesem Fall Photocollagen durch ihre zu realer Landschaft analogen Strukturen als solche wahrgenommen werden können.

Die Landschaft und das Landschaftsbild der Gegenwart der sechziger und siebziger Jahre ist nicht mehr wild und unberührt, fremd und beängstigend, sondern kultiviert, durch Menschenhand gestaltet, zugänglich und erforscht. Jean Le Gac oder Christian Boltanski beispielsweise, Vertreter der „Spurensicherer“, photographieren Landschaft als „gegenwärtigen Erfahrungsraum“, dem sich jeder Betrachter insofern nahe fühlen kann, als er damit eigene Erinnerungen und individuelle Empfindungen zu verbinden vermag. Le Gacs Landschaftsphotographien sind vom Betrachter in der assoziierenden Erinnerung an eigene Vorstellungen und Erfahrungen mit

---

<sup>111</sup> Hans Peter Feldmann. 272 Pages, Ausst.Kat. Fundació Antonio Tapiès Barcelona u.a. 2001/03, hg. v. Helena Tatay, Barcelona 2001.

<sup>112</sup> Hamish Fulton, Ausst.Kat. Insel Hombroich 1987, Düsseldorf 1987; Thirty one Horizons – Einunddreißig Horizonte. Hamish Fulton, Ausst.Kat. Lenbachhaus München 1995, Passau 1995.

<sup>113</sup> 1968-1972 [in: Wedewer 1978, Abb. 62].

Natur und Landschaft zu ergänzen. Die Motive, die gelegentlich Le Gacs eigene Familie einbeziehen, verbinden die Gegenwart einer realen landschaftlichen Gegebenheiten mit der Erinnerung daran zu einer subjektiven Sicht auf Natur und Landschaft, die durch das Medium der Kamera zugleich objektiviert erscheint.<sup>114</sup>

Die Photographien von Christian Boltanski, der sich selbst als Maler bezeichnet,<sup>115</sup> wurden vom Publikum zunächst nicht gut angenommen, weil sie in Motivik und Machart „zu alltäglich“ und „zu trivial“, „zu schön“ und „zu eingängig“ erschienen, zu dicht an den geläufigen Bildern von Werbe- und Populärphotographie. Die Urlaubs- und Wochenendbilder, in denen meist Personen in landschaftlichem Umfeld auftreten, lenken die Aufmerksamkeit auf Sujets, die bis dato kaum „salonfähig“ waren, von Boltanski nun aber im Kontext der „hohen Kunst“ zur Diskussion gestellt werden.<sup>116</sup> Gleichzeitig verweist Boltanski mit der Wahl seiner Motive und einer „populären Bildsprache“ auf die Wirkung, die die Amateur- und Hobbyphotographie in Wechselwirkung mit der Werbephotographie auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit und damit auf das „Bildgedächtnis der Welt“ ausübt.<sup>117</sup>

Wie in den meisten Photos von Amateur- und Hobbyphotographen haben Boltanskis (Landschafts-)Bilder gleichzeitig einen dokumentarischen, zeugnishaften und einen idyllischen, stimmungshaften Gehalt, indem sie tatsächliche Situationen mit dem „objektiven“ Instrument der Kamera festhalten, deren negative Aspekte jedoch ausblenden.<sup>118</sup> Die Photos erinnern an Situationen, die der Betrachter selbst erlebt hat; ähnlich wie Le Gac öffnet Boltanski damit die „Erinnerungsschleusen“<sup>119</sup>, die den Betrachter subjektiv an den „objektiven“ Kamerabildern teilhaben lassen und einen vergangenen Augenblick in die Gegenwart transportieren. Doch zeigen sie

---

<sup>114</sup> Bücher-Vogler 1994, S. 167; Wedewer 1978, S. 227-228; vergleiche Arbeiten wie „Im Wald von Saint Germain“, „Spaziergang zum unteren See im Bois de Bologne“ oder „Park im Zoologischen Garten im Bois de Vincennes“, alle 1970 [nach Wedewer *ibid.*].

<sup>115</sup> Honnef 1997, S. 112; auch Le Gac präsentiert sich mit seinen Photographien als „Maler“: Jean Le Gac. *Der Maler*, eingef. und übers. v. Günter Metken, Brüssel / Hamburg 1977.

<sup>116</sup> *Ibid.*, S. 112-114, 120-121; „Blumenkomposition“ (1976) [in: Christian Boltanski, *Ausst.Kat. Bonner Kunstverein u.a. 1984, Baden-Baden 1984, Abb. S. 80*]; „Model Images“ (1975) [in: Christian Boltanski, Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, London / New York / Hong Kong (3)2001, *Abb. S. 72*].

<sup>117</sup> *Ibid.*, S. 120.

<sup>118</sup> *Ibid.*, S. 122.

<sup>119</sup> Heinrich Riebesehl, *Photographierte Erinnerung*, Hannover 1975, nach Honnef 1997, S. 115.

trotz des trivialen Anscheins keine alltäglichen Motive, sondern Ausnahmesituationen. Indem sie „das Außergewöhnliche als Alltäglichkeit behandeln“<sup>120</sup>, verleihen sie der abgebildeten Wirklichkeit einen utopischen Charakter. Zugleich bilden sie keine Realität ab, sondern künstliche Fiktion, weil die Motive, obwohl sie Spontaneität suggerieren, nicht aus der Situation heraus „geknipst“, sondern vom Künstler arrangiert und gestellt sind. Damit entlarvt Boltanski die Vorstellungen von Schönheit, die von dem „pseudokünstlerischen“ Bereich der Amateurphotographie beeinflusst sind.<sup>121</sup>

## V.2. Richters Landschaftsbilder im zeitgenössischen Vergleich

Die technische Perfektion und die Kenntnis des kunsthistorischen „Erbes“ als profunde Grundlage seiner Malerei erlernte Richter in seiner ersten künstlerischen Ausbildung an der Dresdener Kunstakademie, die vom „Sozialistischen Realismus“ geprägt war, im Rückgriff auf traditionelle Malerei und Künstler-Vorbilder wie Caspar David Friedrich und William Turner. Seine Entscheidung für eine gegenständliche Malerei und für ein breites motivisches Spektrum (darunter das Sujet der Landschaft, das in der DDR durchaus populär geblieben war) wird von diesen Dresdener „Lehrjahren“ entscheidend beeinflusst worden sein. Es ist hingegen nicht ersichtlich, daß Richter sich in den sechziger und siebziger Jahren für die zeitgenössische (Landschafts-)Malerei in der DDR besonders interessiert hätte.

1961 nach Westdeutschland übersiedelt, absolvierte Gerhard Richter eine zweite akademische Ausbildung an der Staatlichen Kunsthochschule in Düsseldorf, das zu dieser Zeit ein Ort progressiver Kunst war. Richter hielt Kontakt zu Gleichgesinnten wie Konrad Lueg, Sigmar Polke und Manfred Kuttner, die wie er Schüler von Karl Otto Goetz waren und die einhellige Meinung vertraten, daß alles um sie herum „Quatsch sei“ und nichts davon gelte. Wie diese begab sich Richter auf die Suche nach dem, was in der

---

<sup>120</sup> Honnef 1997, S. 124.

<sup>121</sup> Martin Damus, Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000, S. 334.

Kunst, besonders in der Malerei statt dessen „gehen“ könnte.<sup>122</sup> Zunächst befreite er sich von der Vormundschaft des „Sozialistischen Realismus“, indem er unter dem Einfluß des Informel abstrakt malte, doch scheiterte Richter in diesem Versuch der gestischen Anpassung an den Westen und verbrannte 1962 alle seine emotional geprägten, informel-abstrakten Bilder.<sup>123</sup> Unter dem Eindruck dieses Scheiterns sowie dem Einfluß der Pop Art und verschiedener neuer Realismusformen, die alle Massenmedien und Photos zum integralen Bestandteil hatten, kehrte er, unter anderem bestärkt durch Peter Brüning, zur Gegenständlichkeit zurück.<sup>124</sup>

Daß abstrakte Bilder als Landschaft gesehen werden können, wie es in Antike, Renaissance oder Romantik und klassischer Moderne der Fall war, setzt, wie oben dargelegt, die strukturelle und formale Analogie von gemaltem Bild und gesehener beziehungsweise erinnelter Landschaft voraus, sowie die Fähigkeit des Betrachters, durch sein assoziatives Sehen auf diese Strukturentsprechungen zu reagieren und im Geiste Landschaft in dem Bild zu konstituieren. Bereits im Zusammenhang mit Leonardo und Cennini wurde darauf verwiesen, daß Gerhard Richter sich die strukturellen Analogien von Abstraktion und Landschaft und das assoziative Sehen des Betrachters zunutze macht und Landschaftsdarstellung und Abstraktion in seinen Werken konkret miteinander verbindet. Doch treten diese Analogien erst zu einem Zeitpunkt in Richters Werk zutage, als die informelle Malerei und damit die von Bücher-Vogler aufgeführte abstrakte Malerei von und mit Natur nicht mehr aktuell sind. Auf die Dominanz von abstrakten (Natur- und Landschafts-)Bildern in den fünfziger Jahren reagiert Richter in den frühen Sechzigern zunächst mit gegenständlichen Motiven.

Seine schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften rufen jedoch die konstruierten Stadtlandschaften von Karl Fred Dahmen und dessen informelle „Landschaften“ in Erinnerung, die auf reale Gegenden zurückgehen; unter den vogelperspektivischen Gebirgslandschaften

---

<sup>122</sup> Elger 2002, S. 53, 196.

<sup>123</sup> Ibid., S. 48-51.

<sup>124</sup> Richter stellte Brüning seine Mappe vor, der die figurativen Arbeiten darin höher einschätzte als die abstrakten – wie Elgers Formulierung, Richter habe „ähnliche Erfahrungen [...] Ende der sechziger Jahre auch mit seinen romantischen Landschaften machen müssen“, zu verstehen ist, bleibt unklar; vielleicht meint Elger hier, daß das Unzeitgemäße der Landschaften und ihre dennoch hohe Qualität oder Akzeptanz Brünings Einschätzung seiner gegenständlichen Malerei entspreche; siehe Elger 2002, S. 47, 54, 59.

Richters, die ebenfalls reale Gegenden zur Vorlage haben, befinden sich wie bei Dahmen Bilder von Paris. Dahmens Aussage zu seinen informellen Bildern, daß er keine Landschaften male, sondern eine mache, macht seine Auffassung von der Analogie von abstrakter Kunst und Landschaft deutlich, wie sie auch Richter vertritt. Analog zu Dahmens Diktum läßt sich Richter zitieren, der, bezogen auf das Verhältnis von Malerei und Photographie, ähnlich formulierte, er mache keine „Bilder, die etwas von einem Photo haben“, sondern „Photos mit anderen Mitteln“.<sup>125</sup>

Richter recurriert mit der Verwendung von Photovorlagen aus Zeitungen und Zeitschriften auf eine methodische Vorgehensweise der Zeit, die wesentlich von der Photographie und der durch sie vermittelten Wahrnehmung sowie von der Pop Art geprägt ist. Die schwarz-weißen Städte- und Gebirgslandschaften erinnern bisweilen an das „Malen nach Zahlen“, das sich von der plakativen Malerei des Pop ableitet, und die Montagen in den Seestücken Richters erinnern zum Beispiel an Lichtensteins Landschaften.<sup>126</sup>

Nachdem Richter in den frühen Sechzigern populäre Landschaftsmotive aus Zeitungen wie die ägyptischen Pyramiden oder Schloß Neuschwanstein auswählt, beginnt er sich von den Ikonen der Pop Art zu distanzieren und wendet sich eher unpopulären, unscheinbaren und alltäglichen Motiven aus eigener Photoproduktion zu, wie es dem Photorealismus zueigen ist. Dort, wo Richter bekannte touristische Orte wie Venedig oder den Vesuv, die kanarischen Inseln oder die Teydelandschaft ins Bild bringt, entmythifiziert er diese, wie gesagt, durch ungewöhnliche Ausschnitte und eine photoamateurhafte Bildqualität. Anders als die Pop-Art reduziert Richter seine gegenständlichen Motive nicht zu graphischen Stilisierungen, sondern erreicht (ungeachtet vereinzelter Korrekturen gegenüber der Vorlage) einen

---

<sup>125</sup> Interview mit Rolf Schön 1972, in: Text S. 68.

<sup>126</sup> Auch hatte Lichtenstein in den sechziger Jahren Pinselstriche (auf gerastertem Grund) gemalt und mit Spiegeln gearbeitet; Roy Lichtenstein, „Gullscape“, „Sussex“ (beide 1964), „Night seascape“ (1966) [in: Waldman 1993, Abb. 90, 91, 132]; Diane Waldman, (Hg.), Roy Lichtenstein, Ausst.Kat. Guggenheim Museum New York 1993-94 u.a., Ostfildern 1993 – hierin bes. S. 129-147 zu den Landschaften von 1964-69, die u.a. einen deutlichen Rekurs auf Monets Kathedrale von Rouen machen; Jack Cowart (Hg.), Roy Lichtenstein 1970-1980, Ausst.Kat. Joseph-Haubrich-Kunsthalle Köln 1982, München 1982; Ernst A. Busche legt in seiner Dissertation: Roy Lichtenstein. Das Frühwerk 1942-60, (Diss. Berlin 1983) Berlin 1988, unter anderem Lichtensteins Verhältnis zu historischen Positionen wie der Malerei des Rokoko und der Romantik dar.



hohen Grad an Realitätsnähe, indem er sich der Malweise der Photorealisten bedient und die Photovorlage eine mimetisch getreue Abbildung der Wirklichkeit liefert. Richters Nähe zur anglo-amerikanischen Pop Art, die ein eher unkritisches, „heiteres Spiel“ mit dem „bunten Kaufhausangebot“ und den Medienikonen treibt, relativiert sich damit.<sup>127</sup>

Wie bereits in Kapitel III.2.2. angedeutet, ist Gerhard Richter als Photorealist ebenfalls nur bedingt zu bezeichnen, obwohl er durchaus den Kriterien entspricht, die Meisel zur Einordnung eines Malers als Photorealist zugrunde legt,<sup>128</sup> weil er 1. das Photo anstelle der Zeichnung verwendet, 2. das Photo durch Projektion oder Raster auf Leinwand überträgt<sup>129</sup> und 3. im Bild einen Verweis auf diesen technischen Prozeß liefert; weil seine Bilder nach Photovorlagen 4. photographisch erscheinen, da sie durch den flächigen, sparsamen Auftrag der Farbe eine plane, glatte Oberfläche wie ein Photo erhalten, und Richter 5. mehr als fünf Jahre diesem Stil gefolgt ist.<sup>130</sup>

Durch eine akribische Detailgenauigkeit wie bei Arbeiten der Gruppe Zebra und denen amerikanischer Photorealisten, die mit extremen Tiefenschärfen arbeiten und jedes Detail der sichtbaren Wirklichkeit minutiös beleuchten, entsteht jedoch eine ebenso überzeichnete, „unrealistische“ Wirkung wie bei mittelalterlichen Naturdarstellungen.<sup>131</sup> Die in Kapitel V.1.2. angesprochenen Photorealisten thematisieren den Menschen und seine städtische, „zivilisierte“ Umwelt, nicht die ästhetische Landschaft als Form der Natur; diese dient, wenn überhaupt, nur als Folie oder Rahmen für Figuren und Zivilisationsprodukte.

Richter dagegen geht es nicht um die überscharfe Darstellung der Details, die der Wahrnehmung des Auges ohne die Hilfe der Kamera

---

<sup>127</sup> Darauf weist, wie bereits erwähnt, Bücher-Vogler hin. Daß Richter nicht ohne weiteres der Pop Art zuzuschreiben ist, zeigt sich in einem Vergleich mit Warhol, allerdings eher außerhalb des Bereiches der Landschaft; anders als Warhol z.B. mit Marilyn oder der Campbell-Dose greift Richter nicht auf das gestellte Starphoto oder das Werbebild zurück, sondern auf intimere, spontanere Vorlagen; wo er wie Warhol ebenfalls Sensationsphotos zur Vorlage nimmt, verschleiert er die Identität der Personen durch „harmlose“ Titel wie bei „Frau mit Schirm“, während Warhol eine vergleichbare Vorlage deutlich als „16 Jackies“ (1964) betitelt [in: Crow 1997, Abb. 62].

<sup>128</sup> Siehe oben Meisels Definition des Photorealismus.

<sup>129</sup> Zunächst legte Richter Raster an, dann erfolgte die Übertragung per Episkop.

<sup>130</sup> Dieses letzte Kriterium erscheint im Zusammenhang mit der Analyse einer Stilrichtung leicht befremdlich und sei hier nur der Vollständigkeit halber angeführt.

<sup>131</sup> Wie im hortus conclusus, wo, wie in Kapitel IV.1.1. erläutert, die exakte Wiedergabe landschaftlicher Details „paradoxiert“ eine unnaturalistische Wirkung hat.

entgehen würden. er legt auf die exakte Aufnahme der Details in Zeit, Bewegung und Licht eines Augenblicks sowie den besonderen Einsatz von Brennpunkt, Tiefe und Perspektive keinen offensichtlichen Wert. Im Gegenteil sucht er die Konturen der einzelnen Elemente seiner Bilder zu verwischen und entzieht sie im Vergleich mit der Wirklichkeit dem eindeutigen Zugriff des Betrachters. Zugleich spiegeln die „Unschärfen“ seiner Gemälde die Tatsache, daß das menschliche Auge in seiner subjektiven Wahrnehmung die zahlreichen Einzelheiten der Realität nicht gleichzeitig in aller Klarheit erfassen kann, sondern überwiegend, nämlich in den Randbereichen des Blickzentrums, nur verschwommen sieht. Diesen Umstand überträgt Richter auf das gesamte Bild, während die Photorealisten diesem Wahrnehmungsdefizit in umgekehrter Weise begegnen, indem sie ihre Bildgegenstände durch eine extreme Klarheit vorführen, womit sie allerdings die Elemente im Bild ebenfalls egalisieren. In ihrer weichzeichnerischen Unschärfe erhalten Richters Landschaftsbilder, anders als die eher unterkühlten, eingefrorenen Bilder der Photorealisten, einen stimmungshaften Gehalt.

Unter Berücksichtigung dieser Unterschiede zur Malerei der Photorealisten sind Richters Bilder nach Photovorlagen daher eher als „Photomalerei“ denn als dem „Photorealismus“ zugehörig zu bezeichnen,<sup>132</sup> und der in dieser Arbeit auf Richters Landschaften bezogene Begriff „photorealistisch“ ist demnach mit der Einschränkung auf die technische Parallele zu den Photorealisten zu sehen.

Mit der Verwendung des Photos entspricht Richter der Forderung der sechziger Jahre nach einer Objektivierung der Kunst als Reaktion auf die auf subjektiver Empfindung basierende Abstraktion der Fünfziger. Auch im Bereich der Landschaft ist eine objektivierte Sicht auf das Motiv gefragt: Landschaftsbilder hatten weder sentimental noch erträumt oder romantisch zu sein, weil sie den wachsenden Umweltproblemen gerecht werden und kein idyllisches Gegenbild oder Paradies heraufbeschwören sollten.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Bereits Dieter Honisch differenziert Richters „Photorealismus“ gegenüber den Tendenzen der Neuen Realisten, siehe Ausst.Kat. G.R. Venedig 1972, S. 70-73; vgl. auch Misterek-Plagge 1992, S. 179ff. und S. 309ff., die Richters Malerei allerdings auf den Brechtschen Realismus-Begriff bezieht.

<sup>133</sup> Siehe Kapitel V.1.2.

Richter, der die Tendenzen der Zeit aufgreift und für sich weiterentwickelt, sucht unter Verwendung von Photovorlagen ebenfalls eine „Objektivierung“ seiner (Landschafts-)Motive, da ihm bewußt ist, daß das unmittelbare Malen nach der Natur ungewollt Korrekturen, Stilisierungen und Veränderungen unterliegt;<sup>134</sup> damit gibt er vor, jede Form von interpretatorischer Vorgabe verhindern zu wollen.<sup>135</sup>

Gleichzeitig wersetzt Richter sich den zeitgenössischen Erwartungen, indem er trotz oder gerade wegen der photographischen Objektivierung „schöne“, scheinbar „romantische“, das Gefühl ansprechende, „mimetische“ Bilder von Landschaften wagt, die der aktuellen Bilderwelt zuwiderlaufen und die negativen zivilisatorischen Auswirkungen auf die Natur und die Umweltprobleme ausblenden: Die „verstellten“ Landschaftsbilder, in denen landschaftliche Elemente graphisch abstrahiert und Natur auf technische Zeichen reduziert werden, und die Neue Landschaftsmalerei, die mit bewußt häßlichen und kritischen Bildern die Umweltverschmutzung thematisiert und an das ökologische Bewußtsein des Betrachters appelliert, sind ohne sinnliche Stimmungshaftigkeit. Die Vertreter beider Richtungen gehen von einer vom Menschen gestalteten „zweiten Natur“ aus, die dem Menschen als Tourismus- und Freizeitlandschaft dient.

Richter dagegen malt keine kritischen, die Umweltzerstörung und Zersiedelung anprangernden, häßlichen Landschaftsbilder, aber auch keine illusionistischen Utopien oder Gegenbilder zur Gegenwart, weder unberührte, noch Tourismus- oder Freizeitlandschaft (selbst in den Korsika-, Venedig- oder Vesuv-Bildern nicht). Er zeigt die ästhetische Qualität von Landschaften, die die Existenz des Menschen und die Verdinglichung der Natur nicht verleugnen. Aufgrund ihrer „Schönheit“, zugunsten derer Richter Details verwischt, wegläßt oder korrigiert, und der leicht diffusen Malweise vermitteln seine „photorealistischen“ Landschaften Stimmungshaftigkeit. Wenngleich der bildinterne Verweis auf die Vermitteltheit des Abgebildeten und die kühle Farbgebung den ersten stimmungshaften und damit die Subjektivität des Betrachters ansprechenden Eindruck revidieren oder

---

<sup>134</sup> Elger 2002, S. 65.

<sup>135</sup> Andererseits verändert Richter das Motiv bei der Übertragung des Photos in Malerei und kann sich bei der Wahl von Motiv und Ausschnitt, beim Machen der Photos und bei der Wahl des Filmmaterials, das sich auf die Farbgebung der Bilder auswirkt, vom subjektiven Einfluß seiner selbst nicht frei machen; zumal, wenn man, wie Elger, davon ausgeht, daß Richters Motivation seiner Bilder und besonders der Landschaften privater Natur sei.

brechen, können Richters Landschaftsbilder noch als eine Art „Fluchtraum“ gelten – ihm selbst dient Landschaft in Zeiten persönlicher Krisen laut Elger als ein solcher. Sie verweisen jedoch auf die Realität, sind dem Betrachter bekannt und geläufig und dadurch zugänglich, wenngleich dessen Verortung im Bild meist verhindert wird.<sup>136</sup> Richter verstellt dem Betrachter den Zugang nicht zur Landschaft, sondern zum landschaftlichen Bild, indem er „nur“ ein doppelt vermitteltes Bild von der Natur als Landschaft und nicht Landschaft selbst präsentiert.

Daß Vertreter der „verstellten“ Landschaft und der „Neue Landschaftsmalerei“ die Natur als „Natur aus zweiter Hand“ sehen, ließe sich auch für Richter behaupten. Doch ist für Richter nicht entscheidend, daß die Natur selbst nicht mehr in ihrer ursprünglichen, unberührten Form vorliegt, sondern daß die Wahrnehmung der Natur nicht mehr unmittelbar erfolgt, und Natur als Landschaft statt dessen vielfach über das Medium von Photographie und Malerei transportiert wird. Ihm liegt nicht daran, diesen Zustand in seinen Landschaftsbildern anzuprangern, denn das wäre eine wertende, „ideologische“ Aussage; er nimmt ihn als Tatsache an.

Richters „schöne“ Landschaften wurden bei ihrer ersten umfangreichen Präsentation im Düsseldorfer Kunstverein 1971 als unpassend empfunden.<sup>137</sup> Nicht das Thema der Natur oder Landschaft an sich, aber das der ästhetischen Landschaft erschien der Öffentlichkeit und Kritik als fremdartig zum einen im Vergleich zu den verstellten oder kritischen Bildern anderer Landschaftsmaler, zum anderen in ihrer mißverständlichen Nähe zu romantischen Positionen, wodurch Richters Landschaften dem Vorwurf des Historisierenden ausgesetzt wurden. Indem Richter das gesamte motivische Spektrum der Landschaft und ihr ästhetisches Potential vorführt und strukturelle Anleihen daraus macht, beschwört er die historische Bedeutung der ästhetisch vermittelten Landschaftsmalerei und das von der Landschaft

---

<sup>136</sup> Zum Beispiel bei „Davos“ und „Königstein“, also vor allem dort, wo das Motiv ins Erhabene tendiert.

<sup>137</sup> Elger 2002, S. 218, mit Verweis auf erste Ausstellung der Landschaften und die Kritik Günter Pfeiffers, der bereits auf das Paradoxon von Richters Landschaftsbildern zu sprechen kommt, wenngleich er das anders meint als hier oben beschrieben; siehe Günter Pfeiffer, Gerhard Richter im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, in: Das Kunstwerk, September 1971, (S. 88-81) S. 81; und Gerhard Richter. Arbeiten 1962-1971, Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1971, Düsseldorf 1971.

bedeutete Verhältnis von Mensch und Natur herauf,<sup>138</sup> die mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert abhanden gekommen waren. Und das zu einem Zeitpunkt, da in der Malerei nicht die Ästhetik einer Landschaft, sondern die gesellschaftspolitische, zeitbezogene Aussage gefragt war.<sup>139</sup> Mit seinen ästhetischen Landschaftsbildern, die Richter provokativ als „einfach nur schön“ bezeichnet, entzieht er sich dieser Forderung der Zeit nach einer außerkünstlerischen Selbstpositionierung und scheint sich in die „unpolitische Landschaft“ zurückzuziehen, wie es beispielsweise Otto Dix unter dem Eindruck des Nationalsozialismus tat.<sup>140</sup>

Daß Richter seine frühen Landschaften durch ihre „Schönheit“ legitimiert sieht, zeigt auch ihre werkimmanente antipodische Bedeutung zu seinen durchaus „gesellschaftsrelevanten“ Motiven wie denen zur nationalsozialistischen Vergangenheit oder der von der 68er-Revolution geprägten Gegenwart.<sup>141</sup>

Etwa zeitgleich entwickeln Peter Dreher und Gerhard Richter unabhängig voneinander „ästhetische“ Landschaftsbilder, gehen aber von entgegengesetzten Absichten und Methoden aus: Richter reproduziert Photos malerisch, während Dreher sie nur zur Kontrolle benutzt; Richter simuliert Wahrnehmungsmechanismen durch das Verwischen realer Details im Bild, während Dreher in umgekehrter Arbeitsweise an Thema und Bild vor Ort die Genauigkeit der Wahrnehmung nachzeichnet.<sup>142</sup> Dreher erstellt keine „schönen“ Landschaftsbilder, keine überzeitliche Malerei gegenwärtiger Kulturlandschaft, sondern „Aufnahmen“, die die Veränderlichkeit von Licht und Schatten in Abhängigkeit von Jahr, Tag und Stunde dokumentieren. Er tritt bewußt als „Zeuge“ dieser Veränderungen auf, während Richter die Teilhabe seiner Person an dem Bild weitgehend zurücknimmt. Dennoch lassen sich Dreher's „Nachmittagshimmel über dem Hochschwarzwald im September“<sup>143</sup> mit Richters „128 Fotos“ in Beziehung setzten, erscheint doch

---

<sup>138</sup> Zu Bedeutung und Bedeutetem siehe Wedewer 1978, S. 117.

<sup>139</sup> Elgar 2002, S. 195. Hierzu Werner Nöfer, Anfang der 1970er Jahre: „Wer jetzt illusionäre Tafelbilder malt, ist wirklich reaktionär“ (nach Bücher-Vogler 1994, S. 131, Anm. 376).

<sup>140</sup> Siehe S. 211, Anm. 7. Dabei ist Richters Motivwahl natürlich nicht mit Dix' Eskapismus gleichzusetzen, da er, im Gegensatz zu Dix, unter freieren gesellschaftspolitischen und künstlerischen Gegebenheiten zahlreiche Alternativen hatte.

<sup>141</sup> „Onkel Rudi“, „Hitler“, „Herr Heyde“ oder der Oktoberzyklus.

<sup>142</sup> Vowickel, in: Ausst.Kat. P.Dreher Karlsruhe 1993, Bd. 1, S. 142.

<sup>143</sup> 16 und 17 Uhr, beide 1976 [in: Ausst.Kat. P.Dreher Baden-Baden 1977, Abb. 5, 6].

bei beiden das Motiv zu mosaikartigen Ausschnitten zergliedert und in versetzter Ordnung wieder zu Landschaftsfragmenten zusammengesetzt.

Ähnlich wie Dreher in der Malerei agiert Hans Peter Feldmann in der Photographie mit dokumentarischen Serien, in denen er den Veränderungen der Landschaft unter dem Einfluß des tages- und jahreszeitlichen Wandels und der Wahrnehmbarkeit dieser Veränderungen durch das menschliche Auge beziehungsweise durch die Kamera nachspürt. Ähnliche Bildreihen hatten auch Sander und Adams gemacht, um den zeitbedingten Veränderungen der Landschaft nachzuspüren. Richter dagegen interessiert sich in seinen Variationen (wie bei den „Apfelbäumen“, aber auch der „Verkündigung“) nicht für die zeitbedingte Veränderung der Realität, sondern „nur“ für die Veränderung der malerischen Wirkung zwischen Figuration und Abstraktion, unabhängig vom Sujet.

Während sich in der Malerei der siebziger Jahre eine neue, subjektive Unmittelbarkeit im Verhältnis zur Natur und Landschaft, in ihrer Wahrnehmung, Erinnerung oder Vorstellung, und in ihrer Wiedergabe als individuelles Bild abspeichert, ist Richter insofern nicht dieser neuen Entwicklung zuzuzählen, als ihm jegliches Sichtbarmachen von Subjektivität und interpretatorischer Malerei fern liegt. Seine Landschaften sind nicht, wie bei den Individuellen Mythologien eines Kiefer oder Baselitz, Folie von historischen, politischen oder mythologischen Inhalten, sondern im besten Sinne „autonom“, weil: weitestgehend frei von ideologischen, subjektiven Inhalten.<sup>144</sup> Hier kommen Richters Methode und der „Stil“ zum Tragen, die vermeintliche „Objektivität“ der photovermittelten Abbildung, der stilistischen Reduktion im Sinne eines fehlenden sichtbaren Duktus – eine Ausnahme bilden die Parkstücke und die vermalten Landschaften<sup>145</sup> sowie die

---

<sup>144</sup> Sofern ein gemaltes Bild frei sein kann von der subjektiven Sicht des Künstlers, der Motiv und Technik wählt und das gemalte Bild durch den Gang in die Öffentlichkeit als gültige Aussage legitimiert; in diesem Zusammenhang müßte dem Begriff „Autonomie“ nachgegangen werden. Letztlich hat es nie wirklich „autonome“ Landschaftsmalerei gegeben, auch in der Romantik nicht, die als die Epoche der autonomen Landschaft bezeichnet wird, da es immer auch um andere als rein ästhetisch abbildende Faktoren ging. „Autonome“, von allem Inhaltlichen unabhängige Landschaft, die nichts als schöne Bilder zeigen will, findet sich so gesehen nicht im professionellen, avantgardistischen Kunstbetrieb, sondern wohl eher im heimischen Bereich der Wohnzimmeridyllen.

<sup>145</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß Asger Jorn z.B. 1959 eine gegenständlich gemalte Stadtlandschaft mit abstrakten Farbflecken und -linien überzog („Paris bei Nacht“ [in: Crow 1997, Abb. 1]) oder etwa Arnulf Rainer, der das Bild ebenso wie Richter als offenes

landschaftlichen Abstrakten, die im Zusammenhang der Auseinandersetzung um Figuration und Abstraktion und um den Malvorgang selbst stehen und nicht als emotionaler oder subjektiv wertender Ausdruck einer interpretierten und funktionalisierten Landschaft zu sehen sind.

In der Auseinandersetzung mit Natur und ihrer ästhetischen Aneignung bezieht Richter nicht nur eine Gegenposition zur gängigen zeitgenössischen Malerei, sondern auch zu außermalerischen Positionen wie der Land Art,<sup>146</sup> indem er beweist, daß die Malerei auch im Bereich der Landschaftsdarstellung als künstlerisches Medium eben nicht obsolet geworden ist. Gleichzeitig verbinden ihn gewisse Aspekte mit einzelnen Land Art-Künstlern, wie zum Beispiel die Verwendung scheinbar trivialer Objekte und ausgesuchter Landschaften mit Christo und Jeanne-Claude: Wo diese die Ausgangspunkte ihrer temporären Verpackungskunst durch das Verhüllen geheimnisvoll und interessant machen und ihnen eine Aura und Erhabenheit verleihen, die sie durch mangelnde Beachtung oder zu selbstverständliches und oberflächliches Ansehen nicht gehabt hätten, wo sie Landschaft zu einem ästhetischen Erlebnis machen, da macht Gerhard Richter scheinbar durchschnittliche oder unspektakuläre Gegenden wie die Landschaft bei Hubbelrath, eine Wiese mit Schober oder eine abgelegene Ecke in Venedig zu kunstwürdigen Ansichten und greift damit auf eine Tradition zurück, die bereits auf Dürers Aquarelle und Leonardos Zeichnungen rekurrieren kann.

Die Photographie ist, wie bereits erwähnt, in den sechziger und siebziger Jahren zu einem gängigen Medium der Kunst avanciert. Ihre Verwendung als Hilfsmittel (als Vorlage für Malerei oder als Dokumentationsmittel kurzlebiger Aktionen in Fluxus, Happening oder Land Art) ist ebenso geläufig wie ihre selbstbewußte Stellung neben den traditionellen bildenden Künsten.<sup>147</sup> Die

---

Fragment und Annäherung betrachtet (Siehe Birgit Möckel, „Grenzberührung“, in: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1996, Smlg. Frieder Burda, hg. v. Jochen Poetter, Ostfildern 1996, (S. 207-214) S. 207) in den siebziger Jahren Photographien von Gebirgen übermalte und die Landschaften auf diese Weise expressionistisch verfremdete; siehe „Schöner Berg“ oder „o.T.“, beide 1975 [in: Ausst.Kat. Richter Polke Rainer Baden-Baden 1996, Abb. 179, 180]. Ob Jorn oder Rainer unmittelbaren Einfluß auf die Entwicklung von Richters vermalten Bildern hatten, ist hier weder zu beweisen noch auszuschließen.

<sup>146</sup> Siehe auch Butin, in: Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004, S. 72-73.

<sup>147</sup> Obwohl es in den sechziger Jahren noch keinen etablierten Kunstmarkt für Photographie gab.

aus den zeitgenössischen Umständen entwickelte Bedeutung der Photographie im Zusammenhang mit Richters Bezug zur Pop Art und den Photorealisten, zur Objektivität und Wahrnehmung wurde bereits mehrfach erläutert.<sup>148</sup> Richter ist unter anderem daran gelegen, in seinen „photorealistischen“ Bildern auf mehreren Ebenen den Bruch in der Wahrnehmung landschaftlicher Wirklichkeit aufzuzeigen. Besonders evident wird dieser Bruch in Richters Bild „See-See“ [Abb. 9], das in der Montage zweier einander zugehöriger und dennoch nicht real zueinander passender Teile mit Hamish Fultons Landschaftscollage vergleichbar ist. Wie bei Fulton ist auch bei Richter das „Faktum“ der Landschaft trotz der wirklichkeitsfernen Montage gegeben, weil der Betrachter in der Lage ist, auch in der abstrahierten Form des gemalten Bildes die Strukturen und Elemente zu einer landschaftlichen Einheit zu verbinden und sie mit seiner Erinnerung an Erfahrungen im Landschaftssehen abzugleichen.

Ein weiterer zeitbezogener Aspekt ist der Vergleich zur Amateurphotographie, der in Kapitel III.2.2. mit Verweis auf Klaus Honnefs Darlegungen bereits erörtert wurde.<sup>149</sup> Darin wird für Richter die Abkehr von einer subjektiven Handschrift und von der Wahl bedeutungsträchtiger Motive relevant. Die scheinbar wahllose, weil so unterschiedliche Vielfalt von Motiven ist jedoch nicht beliebig, sondern stellt zum einen in ihrer Gesamtheit das ganze Spektrum malerischer Inhalte dar, ist zum andern persönlich motiviert, weil Richter stets Motive wählt, die ihn seiner Befindlichkeit entsprechend „etwas angehen“, und bildet schließlich, wie im „Atlas“ nachzuvollziehen, eine systematische Relevanz für Richters Gesamtwerk. Auch sind die Motive über das Persönliche hinaus nicht so irrelevant, wie ihre scheinbare Beliebigkeit vorgibt, da sie (wenigstens durch ihre Herkunft) auf einen politischen, gesellschaftsspezifischen oder kunsthistorischen Zusammenhang verweisen. Schließlich bilden die Photovorlagen auch die Grundlage einer analytischen Selbst-Reflexion über Malerei und ihrer Legitimität.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Siehe hierzu auch die eingehende Analyse von Misterek-Plagge 1992, Kapitel C.

<sup>149</sup> Siehe auch Elger 2002, S. 113.

<sup>150</sup> Siehe hierzu Kasper 2002, bes. S. 209ff. Vgl. auch Polke in jener Zeit; hierzu z.B. Damus 1995, S. 232f. Martin Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986, (Diss. Bochum 1991) Bochum 1991; Anne Erfle, Sigmar Polke – Der Traum des Menelaos, Köln 1997, darin Erfle Wolkenbilder von Richter und Polke miteinander vergleicht; in der Ausstellung: Sigmar Polke. Original und Fälschung, Städtisches Kunstmuseum Bonn



Im Zusammenhang mit der Photographie sei hier auch der Vergleich mit Sander, Renger-Patsch und Adams angeführt, obwohl diese nicht als Zeitgenossen Richters zu bezeichnen sind.

Wie Sander setzt Richter sich mit den Kunstströmungen der Zeit auseinander, ohne sich einer bestimmten Strömung anzuschließen. Wie Sander macht er preisgünstigere Editionen seiner Werke dem Markt zugänglich, um seinen kommerziellen Erfolg zu fördern. Wie Sander (und Adams) legt Richter einen „Atlas“ an, in dem er Photographien zu seinem Werk systematisch ordnet.<sup>151</sup> Doch unterliegt Richters Ordnung einer eher assoziativen, auf das eigene Werk bezogenen Ebene, während Sander in seinem „Bildatlas“ geographische Gruppen und darin thematische Reihen festlegt, um mit charakteristischen Motiven kulturlandschaftliche Gegenden zu dokumentieren. Richter dagegen interessiert die spezifische Geologie und Botanik seiner Landschaften überhaupt nicht. Wo Sander Nähe und Ferne miteinander verbindet, läßt Richter in seinen Landschaften den Vordergrund missen, wo Sanders Landschaftsphotographien frei von Malerischem sind, betonen Richters Gemälde trotz ihrer Nähe zur Photoqualität ihren malerischen Charakter. In den Arbeiten beider Künstler zur Landschaft sind Zeugnisse menschlichen Daseins selbstverständlich integriert.

Doch vergleicht man zum Beispiel Sanders „Reichsautobahnbrücke Neandertal“ mit Richters „Ruhrtalbrücke“ (WV 228) [Abb. 7], wird die unterschiedliche Behandlung und Bedeutung der zivilisatorischen Elemente deutlich: Bei Sander steht die Brücke als von Menschenhand geschaffenes, architektonisches Bauwerk, als ein die gestaltete Landschaft beherrschendes Element im Mittelpunkt der Aufnahme. Richter dagegen relativiert die Brücke unter der Dominanz des Himmels zu einer dezenten Ergänzung der Landschaft und nivelliert sie in der leichten Diffusion des Malerischen zu einem Strich, als wolle er die leicht konkave Horizontlinie damit begradigen. Was bei Sander eine orts- und zeitgebundene Dokumentation ist, ist bei Richter ein Bild der Erinnerung, in dem alle potentiell störenden Elemente in die malerische Harmonie ästhetisierend integriert werden.

---

1974, unter Mitarbeit von Achim Duchom, mit Texten von Dierk Stemmler u.a., Bonn 1974, stellt Polke seine Werke den photographischen Vorlagen gegenüber.

<sup>151</sup> In Sanders „Atlas“ sind die Photos allerdings das künstlerische Endprodukt, während sie in Richters „Atlas“ die potenziellen und tatsächlichen Vorlagen zu seinen Gemälden sind.

Auch unter den Landschaftsphotographien von Albert Renger-Patzsch finden sich gewisse Analogien zu Richters Landschaften: Beide Künstler gehen von einer Objektivierung des (Landschafts-)Bildes durch die photographische Aufnahme aus, beide suchen zugleich den „authentischen“ und den ästhetischen Blick auf die Landschaft. Vereinzelt scheinen sich sogar enge Verwandtschaften in Bildstruktur oder -titel zu ergeben: So zum Beispiel in der Aufnahme „Langeness bei Abend“<sup>152</sup>, die mit ihrem extrem niedrigen Horizont, fast wolkenlosem Himmel und der von Dunst verschleierte Silhouette eines Ortes an weite Panoramalandschaften von Richter wie „Chinon“ [Abb. 31] erinnert. Oder in dem Photo von der menschenleeren „Landstraße“<sup>153</sup>, die einsam, nur mit einem Straßenschild bewehrt, die Landschaft mittig durchschneidet und an Richters ebenfalls menschenleere „Landschaft bei Hubbelrath“ [Abb. 6] erinnert – darin ist jedoch die Straße, an der ebenfalls ein Straßenschild steht, aus der Mitte gerückt, so daß die Geometrisierung des Photos von Renger-Patzsch hier aufgehoben ist. Richters Wahl des Hubbelrather Titels verweist auf ein weiteres Photo von Renger-Patzsch, auf die „Landschaft bei Essen“<sup>154</sup>: Hier „verstellt“ ein verwitterter Stacheldrahtzaun im Vordergrund den Blick auf den Landschaftsausschnitt; im Hintergrund wird jedoch eine dunstverhangene Industrieanlage sichtbar, die von Richter, ebenso wie die oben genannte Ortschaftsilhouette, zugunsten einer substantiellen Ästhetisierung gegenüber der Realität und der Vorlage eliminiert worden wäre.<sup>155</sup> Anders als Richter suchte Renger-Patzsch bewußt auch das Photo von der Industrielandschaft<sup>156</sup> oder der geologischen Beschaffenheit der Natur; während Renger-Patzsch eher

---

<sup>152</sup> 1927 [in: Ausst.Kat. A.Renger-Patzsch Essen 1997 (Abb. / S. 39)].

<sup>153</sup> 1927 [in: Janzen, in: KunstOrt Ruhrgebiet 1996, Abb. / S. 33].

<sup>154</sup> 1929 [ibid. Abb. / S. 32].

<sup>155</sup> Im Medium der Photographie und mit den technischen Möglichkeiten der zwanziger Jahre wäre eine solche Retusche für Renger-Patzsch eher schwierig gewesen, aber sie hätte auch nicht in seinem Interesse gelegen, ging es ihm doch mehr um die historische Dokumentation einer kulturlandschaftlichen Gegend. Richter hat zwar z.B. in dem „Wiesental“ (WV 572-4) sehr wohl eine Bebauung im Dunst des Horizonts dargestellt, doch handelt es sich dabei um „harmlose“, „integrative“ ländliche Architektur eines kleinen Dorfes und nicht um die Natur und Landschaft belastende und verschandelnde Industrie.

<sup>156</sup> Richters Gemälde mögen auch der Tatsache Rechnung tragen, daß Gegenden wie das Ruhrgebiet inzwischen nicht mehr von einer sichtbar umweltverschmutzenden Industrie dominiert werden.

den flächigen, graphischen und architektonischen Strukturen in der Landschaft nachspürte<sup>157</sup>, interessiert Richter mehr die malerische Substanz.

Ähnliches ergibt der Vergleich mit Ansel Adams, dessen Photos andere Gemeinsamkeiten mit den Landschaften Richters aufweisen, aber auch ebenso entscheidende Unterschiede: Beide Künstler stellten sich mit ihren Landschaftsbildern gegen den Zeitgeist, der von der Kunst politische Relevanz einforderte.<sup>158</sup> Beide verstanden es, ihre Popularität durch preisgünstige Editionen zu fördern; auf diese Weise entstanden Adams' Alben, die folglich nicht mit Sanders dokumentarischem „Bildatlas“ oder mit Richters „Atlas“ als Motiv- und Ideensammlung gleichzusetzen sind. Dadurch berühren beide, wenngleich aus unterschiedlichen historischen Blickwinkeln, die Frage um die Originalität des Kunstwerkes und seiner Reproduktion. Beide zeigen mit Motiven von heimatlichen Berggipfeln<sup>159</sup> und schlichten Ausschnitten<sup>160</sup> das weite Spektrum des Sujets der Landschaft, und beide machen in ihren Landschaftsbildern die Nähe landschaftlicher und abstrakter Strukturen deutlich – so erinnert das landschaftliche Potential der gegenstandsbezogenen und zugleich abstrakten „Striche“ von Richter an Adams' Photo vom „Wanda Lake“, in dem sich das gespiegelte Gebirgsmassiv dem Landschaftssehen entzieht und in die reine Abstraktion übergeht.

Aber wo Adams nach dem Besonderen, Erhabenen in einer weitgehend unberührten Natur sucht und dies in ästhetischen Landschaftsphotos vergegenwärtigt, begegnet man bei Richter dem Allgemeinen, dem bekannten Durchschnitt mitteleuropäischer Kulturlandschaften. Wo in Adams gestochen scharfen Photos mit Liebe zum Detail die romantische Stimmung

---

<sup>157</sup> Ähnlich wie Karl Blossfeldt setzt Renger-Patzsch mit entsprechenden Photos die vegetabilen Strukturen in der Natur mit architektonischen Strukturen beispielsweise des gotischen Maßwerks in Beziehung.

<sup>158</sup> Bei Richter in den Achtundsechzigern, bei Adams in den Vierzigern, wo gerade die Photographen gefordert waren, die Kriegs- und Krisensituation der Zeit wahrzunehmen und zu fixieren, und sich eben nicht in „Landschaften“ zurückzuziehen; siehe das Zitat von Henri Cartier-Bresson in: Nancy Newhall, *From Adams to Stieglitz*, New York 1989, S. 4. Dazu sei bemerkt, daß „Landschaft“ durchaus politisch sein oder zu politischen Zwecken benutzt werden kann, wie einerseits die intentionalen Landschaften Friedrichs und andererseits die „Blut und Boden“-Bilder im Nationalsozialismus zeigen.

<sup>159</sup> Soweit man im Bezug auf Richter die Alpen als „heimatlich“ bezeichnen möchte.

<sup>160</sup> Siehe Adams' „Grass and Pool“ (um 1935) [in: *Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001*, Abb. 12], in dem es mehr um graphische Strukturen in der Natur als um einen landschaftlichen Effekt geht.

von Einsamkeit aufkommt, bleiben Richters verwischte, zwischen Stimmung und Unterkühlung changierende Landschaftsgemälde „nur“ menschenleer. Der Unterschied wird an zwei formal sich sehr nahestehenden Motiven der beiden Künstler deutlich: Richters vier Variationen vom „Vierwaldstätter See“ lehnen sich formalästhetisch dicht an Adams „Lake McDonald, Glacier National Park, Montana“<sup>161</sup> an, von dem drei Versionen existieren; beide Reihen sind in Schwarz-Weiß gehalten, aber wo Adams die Realität der Landschaft in einem effektvollen Augenblick stimmungshaft erfaßt und durch einen leicht bewegten Vordergrund zugänglich und als Landschaft erfahrbar macht, bleiben Richters See-Stücke durch die „Unschärfe“ und Glätte unwirklich und kühl, durch den fehlenden Vordergrund als Landschaft unnahbar und als Gemälde schließlich „nur“ Selbstverweis.

Im Bereich der Landschaftsphotographie der sechziger und siebziger Jahre sei Richter exemplarisch mit Le Gac und Boltanski verglichen, wobei einschränkend wirksam wird, daß diese im Mittelpunkt ihrer „Landschaftsbilder“ Personen (zum Teil aus dem eigenen Familienkreis) zeigen, die die Landschaften beleben, bzw. daß in deren Bildern die Landschaft zum Rahmen des Geschehens wird. Richters Gemälde von seiner Frau oder seinen Kindern<sup>162</sup> zeigen diese ausschließlich im häuslichen Umfeld und sind den „privaten Familienbildern“ und „Portraits“ zuzuordnen<sup>163</sup>, während seine Landschaften „unbewohnt“ sind. Dort, wo Figuren in der Landschaft erscheinen, wie in der „großen Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)“ [Abb. 14] und „Königstein“, sind diese so verschwindend klein, daß sie kaum wahrzunehmen sind. Trotz der Abwesenheit von Personen vergegenwärtigen Richters Landschaften die die Natur gestaltende Existenz des Menschen.

Wie die Photographien von Le Gac und Boltanski lassen sich Richters Landschaften als „gegenwärtiger Erfahrungsraum“ oder als „Beschreibungen“ von Landschaft bezeichnen, in denen der Betrachter eigene Erinnerungen und individuelle Empfindungen an selbst erlebte Situationen assoziativ wiederfinden kann, und dies, obwohl oder gerade weil

---

<sup>161</sup> 1942 [in: Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001, Abb. 72-74].

<sup>162</sup> „Ema“, „Betty“, „S. mit Kind“, „Moritz“ etc.

<sup>163</sup> Wenngleich der Begriff des „Portraits“ sich wiederum relativiert, insofern als auch hier die Konturen und damit die für das Portrait typische Eindeutigkeit einer physiognomischen Individualität verwischt oder ganz eliminiert sind.

sie frei von für den Betrachter fremden Personen sind. Le Gac und Boltanski bewegen sich mit ihren Landschaftsphotographien trotz formaler Unterschiede zu Richters Bildern ähnlich wie dieser zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen realer Gegebenheit und verwaschener Erinnerung.<sup>164</sup>

Während der Maler Gerhard Richter seine gegenständlichen Bilder dem Photo ähnlich macht, bezeichnet sich der Photograph Christian Boltanski als Maler. Wie Richters „schöne“ Landschaften irritierten auch Boltanskis Photos zunächst das Publikum, weil sie die Aufmerksamkeit auf Sujets lenkten, die im Kontext der avancierten Kunst bis dato kaum „salonfähig“ waren. In beiden Fällen entsprechen die „schönen Bilder“ nicht der Tendenz der zeitgenössischen Kunst und erscheinen motivisch zu „alltäglich“ und „eingängig“. Richters „photorealistische“ Gemälde wie Boltanskis Photos suggerieren, daß man die Landschaften, die sie wiedergeben, überall finden könne, dabei entbehren sie der häßlichen Seiten der Zivilisation. Als „ästhetische Landschaften“ sind sie damit eher die Ausnahmen gegenüber einer immer stärker zersiedelten Umwelt und greifen, wie oben beschrieben, die Kriterien des Amateurphotos auf. Damit thematisieren Richter wie Boltanski deren Bedeutung und den Einfluß auf die Wahrnehmung von Natur als Landschaft und auf den Realitätsbezug des Betrachters: In der Ambivalenz zwischen technisch unausgewogener Amateur- und ästhetisch glatter Werbephotographie und überkommenen traditionellen Landschaftsbildern weisen Richters Gemälde – und darin sind sie den Photos von Boltanski nicht unähnlich – gleichfalls eine Ambivalenz zwischen Dokumentation und Zeugnis einer realen, geographisch eindeutig definierten Landschaft und deren „idyllischen“, stimmungshaften Gehalt auf, indem sie die Wiedergabe des Motivs durch die Photovorlage „objektivieren“ und neutralisieren, zugleich aber die negativen Seiten wie Zersiedelung,

---

<sup>164</sup> Pfeiffer bemerkt – allerdings zu Objekten Boltanskis –, dieser lasse „durch die Maske der Historie das Jetzt schimmern“ und gebe „dem Banalen einen tiefen Sinn“; Günter Pfeiffer, Christian Boltanski in der Galerie M.E.Thelen, Köln, in: Das Kunstwerk 5.XXIV September 1971, S. 81. Als „verwaschene Erinnerung“ ließen sich auch Richters „Oktober“-Bilder bezeichnen, die man insofern mit Boltanskis Photos von unbenannten Toten in Beziehung setzen kann, als es ihnen weniger um die Person als um deren Schicksal und Ende geht. Siehe Martin Henatsch, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte, Frankfurt/M. 1998; Christian Boltanski. Sterblich, Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1996, Darmstadt 1996.

Industrialisierung, Umweltverschmutzung, zunehmende Straßen- und Verkehrsdichte und überlaufene Touristenziele ausblenden („Chinon“) oder ästhetisieren („Ruhrtalbrücke“).

Ähnlich wie bei Boltanski werden Richters „photorealistische“ Landschaftsbilder mit ihren „durchschnittlichen“ Motiven dank der „Erinnerungsschleusen“ vom Betrachter betretbar<sup>165</sup>, weil der Betrachter in ihnen tausendmal gesehene Landschaften erinnert und in dieser Erinnerung an vertraute „Bilder“ eigene emotionale Erfahrungen spiegelt. In Richters weichzeichnerischen „photorealistischen“ Landschaftsbildern scheint der Effekt auf, daß die detaillierten Konturen der wahrgenommenen Dingwelt in der Erinnerung verschwimmen und zu „Unschärfe“ verwischen und etwaige Störelemente wie negative Zivilisationsauswüchse verblassen und zugunsten einer Ästhetisierung des erinnerten Bildes aus dem Gedächtnis verdrängt werden. Je vager, „unschärfer“ das erinnerte Bild ist, desto eher kann es von anderen, vom Betrachter mit eigenen Erinnerungswerten und Stimmungen besetzt werden. Damit werden Richters Landschaften – wie bereits Stefan Germer bezüglich seiner „Historienbilder“ feststellte<sup>166</sup> – als „Erinnerungsbilder“ wirksam.

Schließlich sei zusammenfassend auf die in Kapitel III. vorgenommene Feststellung zurückgekommen, daß Richter in den Jahren 1968 bis 1971<sup>167</sup> und 1983 bis 1987<sup>168</sup>, fest eingebunden in den Kontext des Gesamtwerks, besonders viele Landschaftsbilder malte.

Auf das allgemeine zeitgenössische Umfeld bezogen, läßt sich dazu folgendes konstatieren: Die politische Situation der ersten Zeitspanne ist geprägt von den Studentenrevolten gegen verkrustete Strukturen, gegen Imperialismus, kapitalistisches System und Krieg und für Aufarbeitung deutscher Vergangenheit und gesellschaftliche Erneuerung. In der avancierten Kunst wird ein sichtbares Engagement für die politischen

---

<sup>165</sup> Eingedenk der Tatsache, daß malerische Methode und „Komposition“ dem Betrachter im Bild kaum Halt geben, den Zugang erschweren oder gar verhindern.

<sup>166</sup> Stefan Germer, *Le retour du refoulé. Le traitement de l'histoire allemande chez Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff et Gerhard Richter*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 48, 1994, S. 82-99; ders., *Ungebetene Erinnerung*, in: *Ausst.Kat. G.R. Krefeld* 1989, (S. 51-53) S. 53.

<sup>167</sup> 1968 schwarz-weiße Städte und Gebirge sowie photorealistische Panoramen, 1969 Seestücke, 1970 Wolkenbilder, 1971 Parks und Baumgrün.

<sup>168</sup> 1983 Landschaftsausschnitte, 1984 vermalte Landschaften.

Themen gefordert; wo sich dieses nicht ablesen läßt, wird die Kunst – besonders die Malerei – für tot erklärt.<sup>169</sup> Richter dagegen entzieht sich dem Sog der politischen Aussage und der Forderung nach „gesellschaftlicher Relevanz“<sup>170</sup>, indem er „schöne“ und vor allem „unpolitische“ Bilder von Landschaften malt, die sich mit ihrer scheinbar romantischen und damit historisierenden Wirkung der Forderung nach Aktualität widersetzen.<sup>171</sup> Da sie, anders als potentielle romantische Vorbilder wie Landschaften von Caspar David Friedrich, einer symbolbehafteten figürlichen oder architektonischen Staffage entbehren, lassen sie sich nicht gesellschaftskritisch oder politisch interpretieren. Die Tatsache, daß sich Richter einer eigenen gesellschaftspolitischen Positionierung entzieht, kann andererseits ebenfalls als Stellungnahme gewertet werden.

Wenngleich Richter seine Außenseiterposition mit seinen „unpolitischen“ Bildern und seiner „Stillosigkeit“ provoziert,<sup>172</sup> fühlt er sich, trotz beruflicher Erfolge, „abgeschrieben“, weil er nicht in die allgemeine Entwicklung der Kunst und Malerei zu passen scheint.<sup>173</sup> In dieser Zeit, die er durch die „Isolation“ als bedrückend empfunden habe, mag „Landschaft“ für Richter tröstlich gewirkt haben; nach Elger habe Richter in Zeiten persönlicher Krisen den Gang in die Landschaft gesucht und so seien seine Landschaftsbilder häufig durch persönliche Krisen motiviert gewesen.<sup>174</sup> Allen Landschaftsbildern Richters, die eine romantisierende Idylle zu evozieren scheinen, indem sie entfernt formale, motivische oder stimmungshafte Anleihen an Bilder aus der Zeit der Romantik machen, ist das Scheitern der Hoffnung implizit,<sup>175</sup> insofern, als sie die Idylle als malerische Illusion mit Mitteln der Ironisierung offenlegen.

---

<sup>169</sup> Misterek-Plagge 1992, S. 101; Elger 2002, S. 195.

<sup>170</sup> Interview mit Jonas Storsve 1991, in: Text S. 212.

<sup>171</sup> Harten, in: Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1986, S. 47ff.

<sup>172</sup> „Unpolitisch“ bezogen auf Landschaft; Bilder wie „Onkel Rudi“, „Tante Marianne“, „Frau mit Schirm“ oder der spätere Oktoberzyklus sind trotz ihrer Unbestimmtheit nicht als „unpolitisch“ zu bezeichnen. Die Tatsache, daß Richter sich mit den Landschaftsbildern einer gesellschaftsrelevanten politischen Aussage verweigerte, läßt sich durchaus als eine politische Haltung deuten.

<sup>173</sup> Elger 2002, S. 196.

<sup>174</sup> Ibid. S. 258.

<sup>175</sup> Aber auch im Bezug auf C.D. Friedrich und die Romantik, auf die historische Bildtradition, auf Idylle und Utopie, auf privates dauerhaftes Glück.

Andererseits kann sich Gerhard Richter aufgrund seiner sich bessernden finanziellen Situation 1968 seinen ersten Urlaub mit der Familie leisten,<sup>176</sup> was in den Korsika-Bildern seinen Niederschlag findet; von nun an entstehen alle Landschaftsbilder nach eigenen, privaten Photos. Die Landschaften spiegeln folglich nicht nur, wie Elger es darstellt, krisenhafte Befindlichkeiten des Künstlers, sondern auch positive Erfahrungen, die sich in einer als „schön“ empfundenen Landschaft wiederfinden.

Die zweite intensive Landschaftsphase in Richters Werk ist erneut in einer Zeit anzusiedeln, in der sich die Gesellschaft und die Kunst in Westdeutschland mit Fragen der deutschen Vergangenheit und der nationalen Identität befaßt.<sup>177</sup>

Diese zweite Phase folgt außerdem auf einen Ortswechsel Richters, der 1983 mit Wohnung und Atelier nach Köln umzieht, sowie auf die erfolgreiche Ausstellung „von hier aus“ 1984 in Düsseldorf, mit der Richter der internationale Durchbruch gelingt.<sup>178</sup> Wie bereits andernorts entscheidet sich Richter in dieser Ausstellung für eine Gegenüberstellung von Abstrakten Bildern und Landschaften, womit er erneut die Kongruenz dieser beiden Werkbereiche deutlich macht. Die neue Berühmtheit, mit der er nun konfrontiert wird, sei gewöhnungsbedürftig, wie Richter in einem Interview mit Dorothea Dietrich einräumt.<sup>179</sup> 1985 erfolgt die Trennung von Isa Genzken; zu dieser Zeit malt Richter überwiegend dunkle Landschaftsausschnitte von trüber Stimmungshaftigkeit. Elger folgert daraus, daß erneut die private Situation einer „gescheiterten“ Beziehung Richter zum Gang in die Landschaft und zur Produktion von Landschaftsbildern animierte.<sup>180</sup> Wenngleich hier nicht das Gegenteil zu beweisen ist, ist auch bei dieser psychologisierenden Deutung Vorsicht geboten.

Statt dessen sei darauf hingewiesen, daß sich in den achtziger Jahren in Deutschland die figurativ-expressive Malerei der „Jungen Wilden“ durchsetzt. Richter, der den dominanten Tendenzen der Zeit gerne ausweicht ohne sie zu ignorieren, sucht offensichtlich wiederum nach einem eigenen, parallelen Weg, indem er Landschaften auf photorealistischer Basis mit scheinbar

---

<sup>176</sup> Elger 2002, S. 211.

<sup>177</sup> So z.B. mit der Geschichte der RAF.

<sup>178</sup> Elger 2002, S. 329.

<sup>179</sup> Gerhard Richter in: Dorothea Dietrich, An Interview, in: The Print Collector's Newsletter, Sept./Okt. 1985, (S. 128-132) S. 131.

<sup>180</sup> Elger 2002, S. 339.



expressiven Vermalungen überzieht; diese Vermalungen erweisen sich jedoch als relativ gezielt gesetzte Farbaufträge, die mitnichten wahllos und von rein expressiver Gestik sind.<sup>181</sup> Das Verhältnis von Figuration und Expressivität erscheint bei Richter in einem kontrollierten, ausgewogenen Miteinander, das einerseits seiner werkimmanenten Auseinandersetzung mit Gegenständlichkeit und Abstraktion Rechnung trägt, und andererseits unter Bezug auf die aktuellen Aspekte der Malerei eine eigene Position innerhalb der Kunstszene bezeugt.

---

<sup>181</sup> In der Serie von „Abstrakten Bildern“ (WV 551/1-8 und „Arizona“, WV 551-9) bleiben beispielsweise die Vermalungen auf den „irdischen“ Bereich der Landschaft beschränkt, während der glatt gemalte, ungestaltete Himmel darüber bzw. dahinter von den heftigen Pinselstrichen unberührt bleibt, was zeigt, daß Richter den Farbauftrag sehr wohl bewußt setzt und nicht allein einem impulsiven gestischen Drang folgt. Siehe hierzu auch Kasper 2003, S. 29-76.

## VI. Zusammenfassung und Ausblick

Wie in der Einleitung hypothetisch angenommen, hat sich mit der vorliegenden Analyse bestätigt, daß Gerhard Richters Landschaftsgemälde einen wesentlichen, alle relevanten Charakteristika seiner Malerei in sich vereinenden Teil des Gesamtwerks ausmachen. Die Landschaften sind zugleich integratives und exponiertes Sujet des Richterschen Œuvres. Andererseits erweisen sie sich in dreifacher Hinsicht als fragmentarisch: in Bezug auf Richters Gesamtwerk (innerhalb dessen das Thema der Landschaften etwa 10-15% ausmacht), in Bezug auf die Totalität der Möglichkeiten der Malerei (insofern, als die Landschaften einerseits als gegenständlich und ungegenständlich auftreten, andererseits ein Genre innerhalb des Gesamtspektrums der Genres umfassen) und in Bezug auf die Totalität der Natur (auf deren Ganzheit die ausschnitthafte Landschaft verweist).

Die historische und die zeitgenössische Analyse haben ergeben, daß die Vergleiche, mit denen Richters Landschaften belegt wurden oder werden, der Realität der Bilder nur bedingt standhalten: Die Landschaften sind genausowenig als „romantisch“ zu bezeichnen wie sie „realistisch“ beziehungsweise „photorealistisch“ sind. Zwar leugnen sie (und leugnet Richter) ihre Nähe zur Romantik, zum Realismus und Photorealismus oder auch dem übrige „Erbe“ der (Landschafts-)Malerei nicht. Die historische Existenz einer symbolischen Dimension von Landschaftsdarstellung läßt sich nicht ignorieren. Sie ist notwendig und allgemein in den Blick auf die Landschaft und auf das Landschaftsbild eingeschrieben und scheint auch in den Landschaftsgemälden Richters auf. Im Hinblick auf das „Erbe“ hat sich gezeigt, daß Richters dieses (nicht nur) für seine Landschaften sehr wohl als legitimen Fundus benutzt, und daß seine (Landschafts-)Malerei im Rekurs auf Vorhandenes und Dagewesenes ein Destillat historischer und zeitgenössischer Produkte von (Landschafts-)Malerei bildet. So wird der Betrachter der Landschaften Richters sehr wohl an Landschaftsbilder der Romantik und anderer historischer Positionen erinnert. Doch heben sich diese historischen Dimensionen zum Teil gegenseitig auf (dort, zum Beispiel,

wo sich romantische und realistische Tendenzen überschneiden), und sie werden von Richter unter Einbeziehung zeitgenössischer Strategien der Kunst, vor allem der Medienreferenzialität, gleichzeitig gebrochen und aktualisiert. Für diese Brechung überkommener Landschaftsmalerei (beispielsweise der Idee der „Erhabenheit“) setzt Richter die Möglichkeiten der Ironie und des Paradoxons ein, die wiederum aus der Epoche der Romantik tradiert sind.

Mit der Ästhetik und dem Stimmungspotential seiner nach Photovorlagen gemalten Landschaftsbilder trifft Richter das von Hard nachgewiesene Verständnis von „Landschaft“ der sechziger Jahre. Richters Landschaften sind weit, harmonisch, still, mannigfaltig, schön, ästhetisch, organisch und lebendig, vertraut und dennoch eher fern; sie können Heimat, Vergangenheit, Geschichte, Gegenwart, Kultur und Tradition ebenso bedeuten wie sie Geist und Gefühl ansprechen und Stimmung, Sehnsucht und Einsamkeit evozieren; sie bilden ein Gegenüber zum städtischen Alltag, obgleich sie dem Alltäglichen verpflichtet sind und sich trotz ihrer Ästhetik als dem Tourismus nicht zugehörig erweisen; und sie erschließen sich nicht über den bloßen Intellekt.

Obwohl Richters „schöne“ Landschaften damit den gängigen Vorstellungen von Landschaft entsprachen und auf den aktuellen künstlerischen Kontext reagierten, in dem sie entstanden, sind sie in den sechziger Jahren zunächst als fremdartig aufgefaßt worden, weil sie in verschiedenerlei Hinsicht einen Stilbruch gegenüber den damaligen künstlerischen Tendenzen bedeuteten und einen Gegenpol zur aktuell vorherrschenden Kunst bildeten: Zum einen, weil in der Malerei jenseits der Pop Art eher die „Häßlichkeit“ der Bilder vorherrschte und gesellschaftsrelevante Kunst gefordert wurde, zu der das Sujet ästhetischer Landschaften nicht zählte; zum anderen, weil Landschaft (und Natur) dort, wo sie thematisiert oder zum Gegenstand der Kunst gemacht wurde, sie als graphisch stilisiert, als zerstört oder denaturiert dargestellt oder (in der Land Art sowie in der Abstraktion) als Material benutzt wurde. Richters „schöne“ Landschaften dagegen, deren provokativer Wirkung sich der Künstler vollauf bewußt war (und mit denen er womöglich bewußt als Provokation gearbeitet

hat) kritisieren die sozialen, gesellschaftlichen oder ökologischen Verhältnisse der Zeit nicht; sie bleiben uneindeutig in ihrer Aussage, unparteiisch und „ideologiefrei“. Daß sie dennoch bei aller Ästhetik und „Beschönigung“ nicht zum Gegenpol oder Fluchtraum gegenüber der Realität werden, kein Arkadien und keine Idealität vorspielen, verdanken sie ihrem Rückbezug auf die Photographie, dem Einsatz von Ironie und Paradoxon, der autographischen Zurücknahme und Unbestimmtheit sowie ihrer uneindeutigen Positionierung zwischen den Stühlen der Kunstgeschichte und -gegenwart, zwischen Privatheit und Typisierung, zwischen geographischer Definierbarkeit und malerischer Abstraktion.

In der Malerei der sechziger und siebziger Jahre sind keine vergleichbaren Landschaftsgemälde zu finden. Analogien lassen sich eher im photographischen Bereich festmachen, in dem die Wiedergabe bzw. Darstellung von Landschaft ästhetischen Kriterien unterworfen ist.

Gegenüber den orts- und zeitbezogenen, dokumentarischen oder die Landschaft als Rahmen von Figuren einsetzenden Landschaftsphotographien eines Sander, Adams oder Boltanski besitzen die Gemälde Richters jedoch eine andere Qualität: Zwar stehen die landschaftlichen Elemente seiner „photorealistischen“ Bilder in realistischen Verhältnissen zueinander und lassen sich geographisch definieren, doch geben sie keine Landschaftsportraits wieder, da sie zu diffus oder stark verfremdet umgesetzt sind, als daß sie charakteristische Landschaft darstellten. Indem die photographischen Momentaufnahmen in das überzeitliche Medium der Malerei übertragen werden, erfährt auch das Motiv eine unbestimmtere Allgemeingültigkeit und wird neben der aus der Photovorlage resultierenden Gegenwartsbezogenheit zugleich um eine historische Dimension erweitert, die ihrerseits das malerische „Erbe“ aufscheinen läßt.

Strukturelle Analogien zu Richters abstrakten Landschaftsentwürfen lassen sich im Bereich der ungegenständlichen Malerei finden (Rothko, Schultze, Schumacher, Dahmen), wo sich Farbflächen und -strukturen im korrelativen Sehen zu landschaftlichen Bildern umdeuten lassen. Hier eröffnet sich ein ebenso vielfältiges Spektrum von potentiellen Referenzen wie im historischen Vergleich. Dieses referenzielle Spektrum betrifft jedoch

nicht speziell das Sujet der Landschaft, sondern bezieht sich in Richters Gesamtwerk auf die komplexe und ebenfalls bereits historische Auseinandersetzung mit Figuration und Abstraktion, mit Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit.

Richters gemalte, ästhetisch vermittelte Landschaften hinterfragen – wie sein Gesamtwerk – zum einen generell die Möglichkeiten der Malerei in „Konkurrenz“ zu Photographie und neuen Medien, Land Art, Fluxus, Happenings und Aktionskunst, und zum anderen speziell die Malbarkeit dieses traditionellen Bildsujets und seiner ästhetischen Darstellung.

Dabei stehen sie in der Ambivalenz von Gegenwart (dem photographisch gesicherten Ist-Zustand der Landschaft und der Malerei selbst), Vergangenheit (da der reale und photographierte Augenblick der Landschaft vorbei ist und die Landschaftsgemälde Erinnerungen an tradierte Malerei evozieren) und Überzeitlichkeit (da die dauerhafte Gültigkeit der Malerei selbst das Bild von „der Landschaft heute“ in die Zukunft transportiert). Gleichzeitig jedoch bleiben sie Fiktion insofern, als es sich nicht um reale Landschaften oder Photos von realen Landschaften handelt, sondern um Malerei. Diese besteht aus strukturierter Farbe, bei der jede figurative Bildkonstitution letztlich Abstraktion ist, die nur Modell sein kann für eine im Geiste eines korrelativen Betrachters konstituierte (landschaftliche) Welt.

Die künstlerischen Debatten der avancierten Kunst der sechziger und siebziger Jahre widerspiegelnd, thematisieren die Landschaftsbilder Richters – wie sein Gesamtwerk – die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit durch die mediale Vermittlung der Photographie. In der Vergegenwärtigung der photographischen Vorlage und der Rückführung des Sehvorgangs auf die eigentliche Malerei, in der Frage nach der Vergleichbarkeit mit der sichtbaren Wirklichkeit und mit der Erinnerung an reale und vermittelte Landschaftsbilder sowie in der Offenlegung des potenziellen Konstituierens von landschaftlicher Gegenständlichkeit aus abstrakten Strukturen wird Richters Haltung zur Wirklichkeitsaneignung deutlich.

Die sogenannte Unschärfe oder Verschleierung der Motive, die sich wie ein Filter über die Details legt, erinnert zum einen an schlecht fokussierte Amateurphotos. Zum anderen wirkt sie wie der Mechanismus der Erinnerung, in der Gesehenes und Erlebtes unbewußt gefiltert und in gewisser „Unschärfe“ und mit „Korrekturen“ im Gedächtnis eingeschrieben und gespeichert wird – anders als bei der in der Malerei fixierten Farbe sind die in der realen Erinnerung bewahrten Erlebnisse, Fakten und Emotionen jedoch veränderlich. Daß die Landschaftsbilder zu Erinnerungsbildern einer Gegenwart mit überzeitlicher Dimension werden, verdanken sie auch ihrem Stimmungspotential, das wiederum durch die „Unschärfe“ getragen wird. Bei aller Alltäglichkeit und Banalität oder amateurhaften Positionierung der Ausschnitte wirkt die „Menschenleere“ der leicht verschleierte figurativen Landschaftsmotive gegenüber dem gewohnten Blick in die reale, bewohnte Landschaft ungewöhnlich still; wären sie motivisch nicht so „gegenwärtig“, so distanziert und kontrolliert, wären sie als geheimnisvoll zu beschreiben.

In diesen ironischen, weil gleichzeitigen und widersprüchlichen Ambivalenzen bewegen sich die Landschaftsgemälde Richters. Der Künstler selbst zieht sich als interpretierendes Medium weitestgehend aus ihnen zurück und überläßt es dem Betrachter, je nach dessen Befindlichkeit, in den ästhetischen Landschaftsbildern die ambivalenten Aspekte wirksam werden zu lassen: die Fragen nach den Möglichkeiten der Malerei, nach der Wahrnehmung und Fixierung der Realität und ihre Reproduzierbarkeit oder nach der Stimmungshaftigkeit von Landschaft und ihrer Wirkung auf die emotionale Befindlichkeit des Rezipienten. Während Richter selbst in Wort und Bild ambivalent und uneindeutig bleibt, macht er den Betrachter zu einem Teil des Werkes. „Der Betrachter ist im Bild“, obgleich er nicht darin verortet ist. Dies umso mehr, als das reflektierende Subjekt, indem es sich (reale, gemalte, photographierte, abstrakte) Landschaft in der ästhetischen Wahrnehmung aneignet, wesentlicher Teil der Landschaft ist; folglich ist es bei aller Objektivierung nicht aus dem Kontext der Landschaft und der Landschaftsmalerei auszugrenzen.

Wenn nach Kants Lehre der Einbildungskraft die parallele Entwicklung von objektiver Wissenschaft und subjektiver Vorstellung im Umgang mit

Landschaft als „philosophische Überlegung“, die zugleich das vernunftmäßige Denken als auch die sinnliche Anschauung beinhaltet, zusammenzuführen ist, dann erfüllt Richters Landschaftsmalerei diesen Tatbestand der „Wiedervereinigung“: In der Gleichzeitigkeit von „photorealistischen“ (zum Teil vermalten) Landschaften und Abstrakten Bildern führt Richter Photographie und Malerei, Gegenständlichkeit und Abstraktion zusammen und verknüpft darin Objektivität mit Subjektivität, Stimmungshaftigkeit mit kühler Distanz, romantische Tendenzen, Sehnsuchtpotenzial und Ästhetik mit dem Ist-Zustand der Gegenwart und der Banalität der Alltäglichkeit.

Das auf die Landschaften bezogene, von Richter selbst hergestellte Sinnbild der „Kuckuckseier“ läßt sich in mehrfacher Hinsicht bestätigen. Kuckuckseier stehen im übertragenen Sinne für etwas, das dem äußeren Anschein nicht standhält, das vorgibt, etwas anderes zu sein als es ist, und dessen Kern oder Inhalt sich als etwas anderes entpuppt, als man üblicherweise an dieser Stelle erwartet oder mit diesem Gegenstand verbindet. So sind Richters Landschaften „Kuckuckseier“ im Bezug auf Motiv, das sie scheinbar darstellen – dieses ist reine Illusion; im Hinblick auf ihre malerische und motivische Schönheit – diese ist letztlich reine Projektion; in ihrer Rezeption als „romantische“ Bilder und damit verbundenen Begriffen wie Stimmung, Sehnsucht, Nostalgie, historische Tradition – dieses Bezugsfeld wird durch den Verweis auf die künstlerische und reale Gegenwart gebrochen; „Kuckuckseier“ bezogen auf die Erinnerungen, die sie wecken – das vom Betrachter im Gemälde konstituierte Landschaftsbild entspricht weder dem vom Maler noch der vom Betrachter selbst gesehenen realen Landschaft; und in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk Richters und die zeitgenössische Malerei – wirkten sie zunächst noch wie ein Fremdkörper, haben sie zum einen abgesehen von den Abstrakten nahezu alle früheren und zeitgleichen Motive Richters überdauert und sich zum anderen in der Kunstszene behauptet und schließlich etabliert.

Für Richters Landschaftsbilder läßt sich feststellen, daß mit ihnen, nachdem Landschaft mit dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit aufgehört hatte, ein Gegenstand der auf ein Abbild ausgerichteten

ästhetischen Vermittlung zu sein, und das Motiv der Landschaft durch den nationalsozialistisch-propagandistischen Mißbrauch in Mißkredit gebracht worden war, die als ästhetische Landschaft vermittelte Natur mit atmosphärischen Stimmungswerten wieder zur Darstellungswürdigkeit gelangte. Richter belebt ein totgesagtes Genre wieder unter Einbeziehung von mit Skepsis und Kritik betrachteten kunst-historischen Positionen und gibt dem ästhetischen Landschaftsbild eine „Autonomie“ (zurück), die es so selbst in der Romantik nicht gehabt hat. Als „offene“ Kunstwerke angelegt, erlauben ihre vielschichtigen Konnotationen dem Betrachter selbst die Einordnung dieser („photorealistisch“-figurativen wie abstrakten) Landschaftsgemälde in die unterschiedlichsten (kunsthistorischen, zeitgenössischen, medialen oder privaten, wahrnehmungsspezifischen, gegenständlichen oder ungegenständlichen) Bezugsebenen.

Richters Wahl und Umgang mit dem Sujet der Landschaft motivierten die folgenden Generationen zur Auseinandersetzung mit diesem wieder kunst- und bildwürdig gewordenen Genre, was sich allein an der Zahl der zeitgenössischen Künstler ablesen läßt, die sich (zum Teil ausschließlich) mit dem Thema Landschaft in Malerei oder Photographie auseinandersetzen. Es ist davon auszugehen, daß diese Künstler indirekt und zum Teil auch unmittelbar von Richters Landschaftsbildern beeinflusst wurden, zumindest trifft dies sicher auf seine Schüler an der Düsseldorfer Akademie zu. Die Generation der (deutschen) „Landschafter“, die ihr malerisches oder photographisches Werk wesentlich in den achtziger und neunziger Jahren entwickelten – wie unter anderen: Ralph Fleck, Katharina Grosse, Andreas Gursky, Alexander Holubischka, Axel Hütte, Karin Kneffel, Thomas Kohl, Walter Niedermayr, Dieter Nuhr, Thomas Ruff, Andreas Schön, Petra Wunderlich – sind ohne die Landschaftsbilder Richters kaum denkbar, wengleich ihr Ansatz aufgrund der veränderten kunst-historischen, gesellschaftlichen und ökologischen Situation ihrer Zeit anderen Kriterien unterliegt. Es wäre eine interessante Aufgabe, dieser gewandelten Situation seit den achtziger Jahren und dem entsprechenden Wandel des Landschaftsbildes unter dieser Prämisse gezielter nachzugehen.



## VII. Werkverzeichnis der „Landschaften“

Übersicht über die dem Thema Landschaft in engerem und im weiteren Sinne zugeordneten Gemälde Gerhard Richters, gegliedert nach Zugehörigkeitskriterien und nach Werkverzeichnisnummern (bis 1993):

### Landschaften (s-w und farbig, „photorealistisch“):

|       |                              |      |                      |              |
|-------|------------------------------|------|----------------------|--------------|
| 10    | Alster                       | 1963 | Ö./L.                | 62 x 84 cm   |
| 21    | Vögel                        | 1964 | Ö./L.                | 150 x 190 cm |
| 48-6  | Mount Everest                | 1965 | Ö./L.                | 40 x 30 cm   |
| 48-12 | Landschaft                   | 1965 | Ö./L.                | 40 x 55 cm   |
| 53    | Ägyptische Landschaft        | 1964 | Ö./L.                | 150 x 165 cm |
| 64    | Niagarafall                  | 1965 | Ö./L.                | 68 x 77 cm   |
| 66    | Waldstück                    | 1965 | Ö./L.                | 150 x 155 cm |
| 76    | Wiesenfeld                   | 1965 | Ö./L.                | 150 x 180 cm |
| 80-4  | Schneelandschaft (verwischt) | 1966 | Ö./L.                | 50 x 40 cm   |
| 80-7  | Schneelandschaft             | 1965 | Ö./L.                | 40 x 50 cm   |
| 102   | Kleine Landschaft            | 1965 | Ö./L.                | 50 x 40 cm   |
| 115   | Zypermandelgras              | 1965 | Ö./L.                | 140 x 150 cm |
| 167-2 | Italienische Landschaft      | 1967 | Ö./L.                | 105 x 100 cm |
| 170-1 | Stadtbild M1                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-2 | Stadtbild M2                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-3 | Stadtbild M3                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-4 | Stadtbild M4                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-5 | Stadtbild M5                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-6 | Stadtbild M6                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-7 | Stadtbild M7                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 170-9 | Stadtbild M9                 | 1968 | Ö./L.                | 85 x 90 cm   |
| 171   | Stadtbild Madrid             | 1968 | Ö./L.                | 277 x 292 cm |
| 172   | Stadtbild Ha                 | 1968 | Ö./L.                | 180 x 150 cm |
| 173   | Stadtbild Mü                 | 1968 | Amphibolin/L.        | 180 x 160 cm |
| 174-1 | Stadtbild P1                 | 1968 | Ö./L.                | 102 x 92 cm  |
| 174-2 | Stadtbild P2                 | 1968 | Ö./L.                | 102 x 92 cm  |
| 174-3 | Stadtbild PX                 | 1968 | Ö./L.                | 101 x 91 cm  |
| 175   | Stadtbild Paris              | 1968 | Ö./L.                | 200 x 200 cm |
| 176   | Stadtbild D                  | 1968 | Ö./L.                | 200 x 200 cm |
| 177-1 | Stadtbild F                  | 1968 | Ö./L.                | 200 x 200 cm |
| 177-2 | Stadtbild F                  | 1968 | Ö./L.                | 200 x 200 cm |
| 177-3 | Stadtbild F                  | 1968 | Ö./L.                | 200 x 200 cm |
| 178-1 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-2 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-3 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-4 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-5 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-6 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-7 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 178-8 | Stadtbild                    | 1968 | Ö./L.                | 53 x 43 cm   |
| 179-1 | Gebirge                      | 1968 | Amphibolin/L.        | 102 x 92 cm  |
| 179-2 | Gebirge                      | 1968 | Amphibolin, Kohle/L. | 102 x 92 cm  |
| 179-3 | Gebirge                      | 1968 | Amphibolin, Kohle/L. | 102 x 92 cm  |
| 180   | Wolken                       | 1968 | Ö./L.                | 140 x 150 cm |

|         |                           |         |                      |                        |
|---------|---------------------------|---------|----------------------|------------------------|
| 181     | Himalaja                  | 1968    | Ö./L.                | 200 x 160 cm           |
| 182     | Gebirge                   | 1968    | Ö./L.                | 200 x 160 cm           |
| 183     | Gebirge                   | 1968    | Amphibolin, Kohle/L. | 200 x 160 cm           |
| 184     | Gebirge                   | 1968    | Bleistift/L.         | 200 x 160 cm           |
| 185     | Gebirge                   | 1968    | Bleistift/L.         | 200 x 160 cm           |
| 186-1   | Pyrenäen                  | 1968    | Bleistift/L.         | 130 x 180 cm           |
| 186-2   | Korsika                   | 1968    | Bleistift/L.         | 86 x 91 cm             |
| 186-3   | Stadtbild                 | 1968    | Öl, Kreide/Karton    | 70 x 70 cm             |
| 187     | Engadin                   | 1968    | Bleistift/L.         | 80 x 110 cm            |
| 188     | Wolken                    | 1968    | Ö./L.                | 200 x 200 cm           |
| 189     | Alpen                     | 1968    | Ö./L.                | 5tlg., 200 x 650 cm    |
| 190     | Mondlandschaft I          | 1968    | Ö./L.                | 200 x 130 cm           |
| 191     | Mondlandschaft II         | 1968    | Ö./L.                | 200 x 260 cm           |
| 194-23  | Seestück                  | 1968    | Ö./L.                | 40 x 80 cm             |
| 195     | Weinernte                 | 1968    | Ö./L.                | 95 x 115 cm            |
| 199     | Korsika                   | 1968    | Ö./L.                | 86 x 91 cm             |
| 200     | Korsika (Sonne)           | 1968    | Ö./L.                | 86 x 91 cm             |
| 201     | Korsika (Schiff)          | 1968    | Ö./L.                | 86 x 91 cm             |
| 202     | Brücke (am Meer)          | 1969    | Ö./L.                | 93 x 98 cm             |
| 211     | Korsika (Haus)            | 1969    | Ö./L.                | 115 x 130 cm           |
| 212     | Korsika (Feuer)           | 1969    | Ö./L.                | 60 x 85 cm             |
| 213     | Alpen II                  | 1968/69 | Ö./L.                | 3tlg., 200 x 450 cm    |
| 214     | Alpen (Stimmung)          | 1969    | Ö./L.                | 200 x 200 cm           |
| 215     | Waldstück (Okinawa)       | 1969    | Ö./L.                | 174 x 124 cm           |
| 216-1   | Waldstück (Chile)         | 1969    | Ö./L.                | 174 x 124 cm           |
| 216-2   | Waldstück (Chile)         | 1969    | Ö./L.                | 174 x 124 cm           |
| 216-3   | Waldstück (Chile)         | 1969    | Ö./L.                | 174 x 124 cm           |
| 217/1-3 | Stadtbild TR              | 1969    | Ö./L.                | 3tlg., je 174 x 124 cm |
| 218-1   | Stadtbild SL              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 218-2   | Stadtbild SL              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 218-3   | Stadtbild SL              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 219-1   | Stadtbild Sa              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 219-2   | Stadtbild Sa              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 219-3   | Stadtbild Sa              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 219-4   | Stadtbild Sa              | 1969    | Ö./L.                | 124 x 124 cm           |
| 220     | Kleine Landschaft am Meer | 1969    | Ö./L.                | 71,5 x 105 cm          |
| 221     | Landschaft bei Hubbelrath | 1969    | Ö./L.                | 100 x 140 cm           |
| 222-1   | Wilhelmshaven             | 1969    | Ö./L.                | 50 x 70 cm             |
| 222-2   | Silhouette mit Sonne      | 1969    | Ö./L.                | 50 x 60 cm             |
| 223     | Grünes Feld               | 1969    | Ö./L.                | 99 x 125 cm            |
| 224-1   | Schweizer Alpen           | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-2   | Schweizer Alpen           | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-3   | Schweizer Alpen           | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-4   | Schweizer Alpen           | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-5   | Schweizer Alpen           | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-6   | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-7   | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-8   | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-9   | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-10  | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-17  | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 224-18  | Stadtbild                 | 1969    | Amphibolin/L.        | 70 x 70 cm             |
| 226-1   | Vierwaldstätter See       | 1969    | Ö./L.                | 120 x 150 cm           |

|       |                               |      |                  |                     |
|-------|-------------------------------|------|------------------|---------------------|
| 226-2 | Vierwaldstätter See           | 1969 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 226-3 | Vierwaldstätter See           | 1969 | Ö./L.            | ca. 100 x 130 cm    |
| 226-4 | Vierwaldstätter See           | 1969 | Ö./L.            | ca. 100 x 130 cm    |
| 227   | Landschaft mit kleiner Brücke | 1969 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 228   | Ruhrtalbrücke                 | 1969 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 229   | Eifellandschaft (Straße)      | 1969 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 230   | Große Eifellandschaft         | 1969 | Ö./L.            | 150 x 200 cm        |
| 231-1 | Wolken (grau)                 | 1969 | Ö./L.            | 150 x 200 cm        |
| 231-2 | Wolken (grau)                 | 1969 | Ö./L.            | 150 x 200 cm        |
| 233   | Seestück (Gegenlicht)         | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 234   | Seestück (Welle)              | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 235   | Seestück (bewölkt)            | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 236   | Wattlandschaft                | 1969 | Ö./L.            | 67 x 87 cm          |
| 237-1 | Seestück (Morgenstimmung)     | 1969 | Ö./L.            | 80 x 100 cm         |
| 237-2 | Kleine Treppe am Meer         | 1969 | Ö./L.            | 80 x 100 cm         |
| 237-3 | Seestück (oliv bewölkt)       | 1969 | Ö./L.            | 80 x 100 cm         |
| 237-4 | Seestück                      | 1969 | Ö./L.            | 50 x 60 cm          |
| 238   | Landschaft mit Wolke          | 1969 | Ö./L.            | 91 x 86 cm          |
| 239-1 | Seestück (bewölkt)            | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 239-2 | Seestück (leicht bewölkt)     | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 240-1 | Seestück (braun, bewegt)      | 1969 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 240-2 | Seestück (braun, glatt)       | 1969 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 241-1 | Seestück (grau, bewölkt)      | 1969 | Ö./L.            | 140 x 140 cm        |
| 241-2 | Seestück (grüngrau, bewölkt)  | 1969 | Ö./L.            | 140 x 140 cm        |
| 242   | Wolke                         | 1969 | Öl, Zeichnung/L. | 100 x 80 cm         |
| 243   | Abendstimmung                 | 1969 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 244   | Seestück (See-See)            | 1970 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 245   | Seestück (See-See)            | 1969 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 248   | Kleine kanarische Landschaft  | 1970 | Ö./L.            | 50 x 60 cm          |
| 249   | Stadtbild PL                  | 1970 | Ö./L.            | 200 x 200 cm        |
| 250   | Stadtbild PL                  | 1970 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 251   | Stadtbild PL                  | 1970 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 252   | Seestück mit Vogel            | 1970 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 256   | Alpen                         | 1970 | Ö./L.            | 53 x 62 cm          |
| 258   | Landschaft mit Baumgruppe     | 1970 | Ö./L.            | 80 x 100 cm         |
| 259   | Kanarische Landschaft         | 1970 | Ö./L.            | 120 x 150 cm        |
| 260   | Abendlandschaft (mit Figur)   | 1970 | Ö./L.            | 150 x 200 cm        |
| 261-2 | Regenbogen                    | 1970 | Ö./L.            | 53 x 62 cm          |
| 261-2 | Regenbogen                    | 1970 | Ö./L.            | 50 x 60 cm          |
| 261-3 | Regenbogen                    | 1970 | Ö./L.            | 50 x 55 cm          |
| 262-1 | Wolkenstudie                  | 1970 | Ö./L.            | 40 x 80 cm          |
| 262-2 | Wolkenstudie                  | 1970 | Ö./L.            | 80 x 40 cm          |
| 263   | Feldmühle                     | 1970 | Ö./L.            | 50 x 60 cm          |
| 264   | Wolken (Stimmung)             | 1970 | Ö./L.            | 200 x 300 cm        |
| 265   | Wolken                        | 1970 | Ö./L.            | 200 x 300 cm        |
| 266   | Wolken (Fenster)              | 1970 | Ö./L.            | 4tlg., 200 x 400 cm |
| 267   | Wolken (rosa)                 | 1970 | Ö./L.            | 3tlg., 200 x 300 cm |
| 268   | Wolken (blau)                 | 1970 | Ö./L.            | 3tlg., 200 x 300 cm |
| 269   | Wolken                        | 1970 | Ö./L.            | 170 x 170 cm        |
| 270-1 | Wolke                         | 1970 | Ö./L.            | 200 x 300 cm        |
| 270-2 | Wolke                         | 1970 | Ö./L.            | 200 x 300 cm        |
| 270-3 | Wolke                         | 1970 | Ö./L.            | 200 x 300 cm        |
| 276   | Wolkenstudie (Gegenlicht)     | 1970 | Ö./L.            | 80 x 100 cm         |

|       |                                       |      |         |                     |
|-------|---------------------------------------|------|---------|---------------------|
| 277   | Wolkenstudie (grün-blau)              | 1970 | Ö./L.   | 80 x 100 cm         |
| 279   | Wolken                                | 1970 | Ö./L.   | 43 x 50 cm          |
| 282   | Bonley-Landschaft                     | 1970 | Ö./L.   | 100 x 125 cm        |
| 283   | Teyde-Landschaft                      | 1971 | Ö./L.   | 120 x 180 cm        |
| 283-1 | Teyde-Landschaft                      | 1971 | Ö./L.   | 120 x 180 cm        |
| 283-2 | Teyde-Landschaft                      | 1971 | Ö./L.   | 135 x 150 cm        |
| 284   | Große Teydelandschaft (mit 2 Figuren) | 1971 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 284-1 | Teyde-Landschaft, Skizze              | 1971 | Ö./L.   | 60 x 80 cm          |
| 285   | Große Teyde-Landschaft                | 1971 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 286   | Teyde-Landschaft (Stimmung)           | 1971 | Ö./L.   | 135 x 150 cm        |
| 287   | Kleine Teyde-Landschaft               | 1971 | Ö./L.   | 50 x 60 cm          |
| 287-1 | Kleine Teyde (Skizze)                 | 1971 | Ö./L.   | 30 x 40 cm          |
| 296   | Wolken (Sylt)                         | 1971 | Ö./L.   | 100 x 700 cm        |
| 310   | Parkstück                             | 1971 | Ö./L.   | 3tlg., 250 x 375 cm |
| 311   | Parkstück                             | 1971 | Ö./L.   | 5tlg., 250 x 626 cm |
| 312   | Dschungelbild                         | 1971 | Ö./L.   | 200 x 200 cm        |
| 375   | Seestück                              | 1975 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 376   | Seestück                              | 1975 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 377   | Seestück                              | 1975 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 378   | Seestück                              | 1975 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 404   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 70 x 100 cm         |
| 405   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 70 x 100 cm         |
| 406   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 66 x 95 cm          |
| 407   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 66 x 95 cm          |
| 408   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 73 x 105 cm         |
| 409   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 73 x 105 cm         |
| 410   | Vesuv                                 | 1976 | Ö./Holz | 77 x 110 cm         |
| 411   | Wolke                                 | 1976 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 412   | Wolke                                 | 1976 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 413   | Wolke                                 | 1976 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 414   | Wolke                                 | 1976 | Ö./L.   | 200 x 300 cm        |
| 443-A | Wolken                                | 1978 | Ö./L.   | 400 x 250 cm        |
| 443-B | Wolken                                | 1978 | Ö./L.   | 325 x 250 cm        |
| 468-1 | Davos                                 | 1981 | Ö./L.   | 50 x 70 cm          |
| 468-2 | Davos                                 | 1981 | Ö./L.   | 50 x 70 cm          |
| 468-3 | Davos S.                              | 1981 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 469-1 | Davos N.                              | 1981 | Ö./L.   | 86 x 122 cm         |
| 469-2 | Berg                                  | 1981 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 469-3 | Garmisch                              | 1981 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 471   | Monstein                              | 1981 | Ö./L.   | 101 x 151 cm        |
| 476   | Eis                                   | 1981 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 496-1 | Eisberg im Nebel                      | 1982 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 496-2 | Eisberg                               | 1982 | Ö./L.   | 101 x 151 cm        |
| 549-1 | Scheune                               | 1983 | Ö./L.   | 70 x 100 cm         |
| 549-2 | Wiese                                 | 1983 | Ö./L.   | 100 x 150 cm        |
| 550-1 | Scheune                               | 1984 | Ö./L.   | 95 x 100 cm         |
| 550-2 | Schober                               | 1984 | Ö./L.   | 100 x 120 cm        |
| 550-3 | Rheinlandschaft                       | 1984 | Ö./L.   | 100 x 140 cm        |
| 572-1 | Staubach                              | 1985 | Ö./L.   | 85 x 120 cm         |
| 572-2 | Troisdorf                             | 1985 | Ö./L.   | 85 x 120 cm         |
| 572-3 | Staubach (Skizze)                     | 1985 | Ö./Holz | 50 x 70 cm          |
| 572-4 | Wiesental                             | 1985 | Ö./L.   | 90 x 95 cm          |
| 572-5 | Buschdorf                             | 1985 | Ö./L.   | 100 x 140 cm        |

|       |                        |      |       |              |
|-------|------------------------|------|-------|--------------|
| 572-6 | Busch (Skizze)         | 1985 | Ö./L. | 70 x 100 cm  |
| 572-7 | Busch                  | 1985 | Ö./L. | 65 x 80 cm   |
| 586-1 | Venedig (Insel)        | 1985 | Ö./L. | 50 x 70 cm   |
| 586-2 | Landschaft             | 1985 | Ö./L. | 100 x 140 cm |
| 586-3 | Venedig (Treppe)       | 1985 | Ö./L. | 50 x 70 cm   |
| 606-1 | Venedig                | 1986 | Ö./L. | 70 x 100 cm  |
| 628-2 | Bäume                  | 1987 | Ö./L. | 52 x 72 cm   |
| 628-4 | Waldstück              | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 629-3 | Kleine Straße          | 1987 | Ö./L. | 62 x 83 cm   |
| 629-4 | Feldweg                | 1987 | Ö./L. | 82 x 112 cm  |
| 637-1 | Buche                  | 1987 | Ö./L. | 82 x 112 cm  |
| 637-2 | Gartenweg              | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 637-3 | Geseke                 | 1987 | Ö./L. | 67 x 92 cm   |
| 637-4 | Laacher Wiese          | 1987 | Ö./L. | 87 x 122 cm  |
| 639   | Landschaft bei Koblenz | 1987 | Ö./L. | 140 x 200 cm |
| 640   | Landschaft bei Koblenz | 1987 | Ö./L. | 140 x 200 cm |
| 642-1 | Marcay                 | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 642-2 | Zwei Bäume             | 1987 | Ö./L. | 62 x 62 cm   |
| 642-3 | Zwei Bäume             | 1987 | Ö./L. | 62 x 62 cm   |
| 642-4 | Zwei Bäume             | 1987 | Ö./L. | 62 x 62 cm   |
| 644   | Chinon                 | 1987 | Ö./L. | 200 x 320 cm |
| 645   | Chinon                 | 1987 | Ö./L. | 200 x 320 cm |
| 650-1 | Apfelbäume             | 1987 | Ö./L. | 67 x 92 cm   |
| 650-2 | Apfelbäume             | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 650-3 | Apfelbäume (Skizze)    | 1987 | Ö./L. | 62 x 83 cm   |
| 651-1 | Abend                  | 1987 | Ö./L. | 62 x 83 cm   |
| 651-2 | Königstein             | 1987 | Ö./L. | 52 x 72 cm   |
| 656-2 | Bäume im Feld          | 1988 | Ö./L. | 82 x 112 cm  |
| 695-2 | Busch                  | 1989 | Ö./L. | 62 x 72 cm   |
| 713-6 | Abstraktes Bild        | 1990 | Ö./L. | 40 x 50 cm   |
| 714   | Passage (Leipzig)      | 1990 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 749-1 | Bühler Höhe            | 1991 | Ö./L. | 52 x 72 cm   |
| 749-2 | Skizze                 | 1991 | Ö./L. | 52 x 62 cm   |
| 749-3 | Skizze                 | 1991 | Ö./L. | 35 x 40 cm   |
| 764-1 | Landschaft             | 1992 | Ö./L. | 67 x 94 cm   |
| 778-1 | Chicago                | 1992 | Ö./L. | 122 x 82 cm  |
| 792-2 | St. Moritz             | 1993 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |

**Ausschnitte / bedingt den Landschaften zuzuordnen  
(s-w und farbig, „photorealistisch“):**

|       |                        |      |       |              |
|-------|------------------------|------|-------|--------------|
| 7     | Hirsch                 | 1963 | Ö./L. | 150 x 200 cm |
| 8     | Schloß Neuschwanstein  | 1963 | Ö./L. | 190 x 150 cm |
| 39    | Verwaltungsgebäude     | 1964 | Ö./L. | 98 x 150 cm  |
| 46    | Große Sphinx von Giseh | 1964 | Ö./L. | 150 x 170 cm |
| 47    | Sphinx von Giseh       | 1964 | Ö./L. | 120 x 130 cm |
| 48-1  | Kleine Pyramide        | 1964 | Ö./L. | 36 x 36 cm   |
| 48-2  | Kleine Kirche          | 1965 | Ö./L. | 50 x 50 cm   |
| 48-10 | Kleiner Parkplatz      | 1965 | Ö./L. | 45 x 58 cm   |
| 49    | Mailand: Dom           | 1964 | Ö./L. | 130 x 130 cm |
| 80-9  | Graues Haus            | 1966 | Ö./L. | 55 x 45 cm   |
| 80-10 | Kleine Kirche          | 1966 | Ö./L. | 40 x 30 cm   |
| 80-16 | Fassade                | 1965 | Ö./L. | 50 x 70 cm   |

|       |                  |      |       |              |
|-------|------------------|------|-------|--------------|
| 80-18 | Haus             | 1965 | Ö./L. | 40 x 60 cm   |
| 88    | Kuh II           | 1965 | Ö./L. | 157 x 113 cm |
| 129   | Hirsch II        | 1966 | Ö./L. | 130 x 150 cm |
| 131   | Große Pyramide   | 1966 | Ö./L. | 190 x 240 cm |
| 146-2 | Ruine            | 1967 | Ö./L. | 50 x 50 cm   |
| 169   | Domplatz Mailand | 1968 | Ö./L. | 275 x 290 cm |
| 629-1 | Domecke          | 1987 | Ö./L. | 122 x 87 cm  |
| 656-1 | Domecke II       | 1988 | Ö./L. | 140 x 100 cm |
| 663-4 | Dorf             | 1988 | Ö./L. | 67 x 92 cm   |
| 695-3 | Besetztes Haus   | 1989 | Ö./L. | 82 x 112 cm  |
| 772-7 | Haus             | 1992 | Ö./L. | 82 x 62 cm   |

### **Vermalte Landschaften**

**(abstrakte Vermalungen über (vermutlich) „photorealistischen“ Landschaften):**

|       |                     |      |       |              |
|-------|---------------------|------|-------|--------------|
| 239-3 | Seestück (abstrakt) | 1969 | Ö./L. | 147 x 200 cm |
| 246   | Welle, abstrakt     | 1969 | Ö./L. | 150 x 200 cm |
| 293-3 | Ohne Titel (Abend)  | 1971 | Ö./L. | 110 x 80 cm  |
| 424   | Abstraktes Bild     | 1977 | Ö./L. | 250 x 200 cm |
| 551-1 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 43 x 60 cm   |
| 551-2 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 43 x 60 cm   |
| 551-3 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 43 x 60 cm   |
| 551-4 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 43 x 60 cm   |
| 551-5 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 50 x 55 cm   |
| 551-6 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 50 x 70 cm   |
| 551-7 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 50 x 70 cm   |
| 551-8 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 65 x 80 cm   |
| 551-9 | Arizona             | 1984 | Ö./L. | 65 x 80 cm   |
| 561-2 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 70 x 100 cm  |
| 561-3 | Abstraktes Bild     | 1984 | Ö./L. | 65 x 80 cm   |
| 570-5 | Godthab             | 1984 | Ö./L. | 85 x 120 cm  |
| 606-2 | Venedig             | 1986 | Ö./L. | 92 x 97 cm   |
| 606-3 | Venedig             | 1986 | Ö./L. | 86 x 121 cm  |
| 606-4 | Krems               | 1986 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 628-1 | Baumgruppe          | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |
| 628-3 | Lichtung            | 1987 | Ö./L. | 72 x 102 cm  |

### **Abstrakte mit Landschaftstitel**

**(Landschaft als Summe einzelner Teile wie Städte, Himmel):**

|         |                     |      |               |              |
|---------|---------------------|------|---------------|--------------|
| 170-8   | Stadtbild M8 (grau) | 1968 | Ö./L.         | 85 x 90 cm   |
| 224-11  | Sternbild           | 1969 | Amphibolin/L. | 70 x 70 cm   |
| 224-11a | Sternbild           | 1969 | Amphibolin/L. | 70 x 70 cm   |
| 224-12  | Sternbild           | 1969 | Amphibolin/L. | 70 x 70 cm   |
| 224-13  | Sternbild           | 1969 | Ö./L.         | 70 x 70 cm   |
| 224-14  | Sternbild           | 1969 | Ö./L.         | 70 x 70 cm   |
| 224-15  | Sternbild           | 1969 | Ö./L.         | 70 x 70 cm   |
| 224-16  | Seestück (grau)     | 1969 | Ö./L.         | 70 x 70 cm   |
| 225-1   | Königsallee (grau)  | 1969 | Ö./L.         | 60 x 70 cm   |
| 255-2   | Sternbild           | 1969 | Ö./L.         | 200 x 150 cm |
| 255-3   | Sternbild           | 1970 | Ö./L.         | 86 x 100 cm  |
| 255-4   | Sternbild           | 1969 | Ö./L.         | 92 x 92 cm   |
| 432-5   | Halifax             | 1978 | Ö./L.         | 52 x 78 cm   |

|       |              |      |       |                     |
|-------|--------------|------|-------|---------------------|
| 453   | N.Y. Sky     | 1980 | Ö./L. | 200 x 335 cm        |
| 478-1 | Ätna         | 1981 | Ö./L. | 200 x 170 cm        |
| 482   | Krefeld      | 1981 | Ö./L. | 200 x 320 cm        |
| 525   | Prag 1883    | 1983 | Ö./L. | 250 x 250 cm        |
| 565-2 | Spoletto     | 1984 | Ö./L. | 200 x 180 cm        |
| 573-3 | Athen        | 1985 | Ö./L. | 200 x 320 cm        |
| 695   | Sankt Gallen | 1989 | Ö./L. | 2tlg., 250 x 680 cm |
| 695-1 | Sils         | 1989 | Ö./L. | 100 x 140 cm        |

**Abstrakte mit Titeln, die einzelne landschaftliche Elemente erinnern  
(wie Gestein, Wasser, Pflanzen, Monate, Temperaturen):**

|       |           |      |       |                     |
|-------|-----------|------|-------|---------------------|
| 502   | Korn      | 1982 | Ö./L. | 250 x 200 cm        |
| 504   | Hecke     | 1982 | Ö./L. | 200 x 170 cm        |
| 505   | Schilf    | 1982 | Ö./L. | 200 x 200 cm        |
| 506   | Wind      | 1982 | Ö./L. | 150 x 120 cm        |
| 509   | Vögel     | 1982 | Ö./L. | 225 x 294 cm        |
| 514-1 | Wolken    | 1982 | Ö./L. | 2tlg., 200 x 260 cm |
| 515   | Garten    | 1982 | Ö./L. | 2tlg., 260 x 200 cm |
| 522-2 | Pyramide  | 1983 | Ö./L. | 100 x 70 cm         |
| 526   | Juli      | 1983 | Ö./L. | 250 x 250 cm        |
| 527   | Juni      | 1983 | Ö./L. | 250 x 250 cm        |
| 535   | Berg      | 1983 | Ö./L. | 100 x 105 cm        |
| 537   | Moor      | 1983 | Ö./L. | 120 x 100 cm        |
| 538   | Teich     | 1983 | Ö./L. | 120 x 100 cm        |
| 539   | Sumpf     | 1983 | Ö./L. | 120 x 100 cm        |
| 543-2 | Pfad      | 1983 | Ö./L. | 200 x 160 cm        |
| 657   | Geäst     | 1988 | Ö./L. | 300 x 300 cm        |
| 676-1 | Rain (1)  | 1988 | Ö./L. | 67 x 92 cm          |
| 676-2 | Rain (2)  | 1988 | Ö./L. | 67 x 92 cm          |
| 685-3 | Karst     | 1989 | Ö./L. | 112 x 102 cm        |
| 693   | Fluß      | 1989 | Ö./L. | 300 x 250 cm        |
| 694   | Fels      | 1989 | Ö./L. | 300 x 250 cm        |
| 699   | Januar    | 1989 | Ö./L. | 2tlg., 320 x 400 cm |
| 700   | Dezember  | 1989 | Ö./L. | 2tlg., 320 x 400 cm |
| 701   | November  | 1989 | Ö./L. | 2tlg., 320 x 400 cm |
| 703-1 | Frost (1) | 1989 | Ö./L. | 140 x 100 cm        |
| 703-2 | Frost (2) | 1989 | Ö./L. | 140 x 100 cm        |
| 706-1 | Eis (1)   | 1989 | Ö./L. | 200 x 160 cm        |
| 706-2 | Eis (2)   | 1989 | Ö./L. | 200 x 160 cm        |
| 706-3 | Eis (3)   | 1989 | Ö./L. | 200 x 160 cm        |
| 706-4 | Eis (4)   | 1989 | Ö./L. | 200 x 160 cm        |
| 731   | Wald (1)  | 1990 | Ö./L. | 340 x 260 cm        |
| 732   | Wald (2)  | 1990 | Ö./L. | 340 x 260 cm        |
| 733   | Wald (3)  | 1990 | Ö./L. | 340 x 260 cm        |
| 734   | Wald (4)  | 1990 | Ö./L. | 340 x 260 cm        |
| 785   | Bach (1)  | 1992 | Ö./L. | 300 x 300 cm        |
| 786   | Bach (2)  | 1992 | Ö./L. | 300 x 300 cm        |
| 787   | Bach (3)  | 1992 | Ö./L. | 300 x 300 cm        |
| 788   | Bach (4)  | 1992 | Ö./L. | 300 x 300 cm        |

**Abstrakte, deren Strukturen / Farbigkeit an Landschaft erinnern:**

|           |                             |      |                    |  |
|-----------|-----------------------------|------|--------------------|--|
| 203       | Durchgang                   | 1969 | Ö./L.              | 200 x 200 cm                             |
| 206       | Ohne Titel                  | 1969 | Ö./L.              | 40 x 80 cm                               |
| 225-4     | Ohne Titel                  | 1969 | Ö./L.              | 50 x 50 cm                               |
| 232-2     | Zeichnung                   | 1969 | Bleistift/L.       | 150 x 200 cm                             |
| 232-4     | Zeichnung                   | 1969 | Bleistift/L.       | 200 x 150 cm                             |
| 232-5     | Zeichnung                   | 1969 | Bleistift/L.       | 200 x 150 cm                             |
| 247-1     | Grau                        | 1969 | Ö./Nessel          | 200 x 150 cm                             |
| 247-9     | Grau                        | 1970 | Ö./L.              | 86 x 91 cm                               |
| 255-1     | Ohne Titel                  | 1970 | Ö./L.              | 101 x 98 cm                              |
| 271       | Ausschnitt (braun)          | 1970 | Ö./L.              | 135 x 150 cm                             |
| 275       | Ausschnitt (grün-grau)      | 1970 | Ö./L.              | 200 x 130 cm                             |
| 278       | Ohne Titel (bunt)           | 1970 | Ö./L.              | 100 x 80 cm                              |
| 291       | Ausschnitt                  | 1971 | Ö./L.              | 3tlg., 250 x 375 cm                      |
| 299       | Ohne Titel (Selbstportrait) | 1971 | Ö./L.              | 175 x 125 cm                             |
| 313       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 200 x 200 cm                             |
| 314       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 200 x 300 cm                             |
| 315/1-3   | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 3tlg., je 200 x 150 cm                   |
| 316       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 200 x 130 cm                             |
| 317       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 200 x 130 cm                             |
| 318       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 3tlg., 180 x 360 cm                      |
| 319       | Ohne Titel (grün)           | 1971 | Ö./L.              | 150 x 120 cm                             |
| 320/a-b   | 12 Skizzen zu Parkstück     | 1971 | Öl/Karton          | je 61 x 86 cm                            |
| 325/1-120 | Vermalung (braun)           | 1972 | Ö./L.              | 120tlg., je 27 x 40 cm<br>= 270 x 480 cm |
| 326-1     | Vermalung (grau)            | 1972 | Ö./L.              | 250 x 250 cm                             |
| 326-2     | Vermalung (grau)            | 1972 | Ö./L.              | 250 x 250 cm                             |
| 326-3     | Vermalung (grau)            | 1972 | Ö./L.              | 250 x 250 cm                             |
| 326-4     | Vermalung (grau)            | 1972 | Ö./L.              | 200 x 200 cm                             |
| 326-5     | Vermalung (grau)            | 1972 | Öl/Hartfaserplatte | 200 x 100 cm                             |
| 328       | Rot-Blau-Gelb (grünlich)    | 1972 | Ö./L.              | 250 x 300 cm                             |
| 329       | Rot-Blau-Gelb               | 1972 | Ö./L.              | 300 x 250 cm                             |
| 333-3     | Rot-Blau-Gelb               | 1972 | Ö./L.              | 250 x 200 cm                             |
| 345-1     | Rot                         | 1973 | Ö./L.              | 300 x 600 cm                             |
| 345-2     | Gelb                        | 1973 | Ö./L.              | 300 x 600 cm                             |
| 345-3     | Blau                        | 1973 | Ö./L.              | 300 x 600 cm                             |
| 433-1     | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 62 x 90 cm                               |
| 433-3     | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 40 x 50 cm                               |
| 433-4     | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 40 x 50 cm                               |
| 433-5     | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 40 x 50 cm                               |
| 433-6     | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 40 x 50 cm                               |
| 440       | Abstraktes Bild             | 1978 | Ö./L.              | 200 x 250 cm                             |
| 451       | Strich (auf Blau)           | 1979 | Ö./L.              | 190 x 2000 cm                            |
| 451-A     | Entwürfe zu 451             | 1979 | Öl/Karton          | ca. 10 x 100 cm                          |
| 451-B     | Ohne Titel                  | 1979 | Ö./L.              | 180 x 150 cm                             |
| 452       | Strich (auf Rot)            | 1980 | Ö./L.              | 190 x 2000 cm                            |
| 452-A     | Entwürfe zu 452             | 1979 | Öl/Karton          | ca. 10 x 100 cm                          |
| 452-B     | Ohne Titel                  | 1979 | Ö./L.              | 200 x 150 cm                             |
| 592-4     | Abstraktes Bild             | 1986 | Ö./L.              | 52 x 72 cm                               |
| 626-1     | Abstraktes Bild             | 1986 | Ö./L.              | 62 x 72 cm                               |
| 641-1     | Abstraktes Bild             | 1987 | Ö./L.              | 52 x 72 cm                               |
| 641-4     | Abstraktes Bild             | 1987 | Ö./L.              | 62 x 72 cm                               |



|          |                 |      |       |               |
|----------|-----------------|------|-------|---------------|
| 675-10   | Abstraktes Bild | 1988 | Ö./L. | 27 x 35 cm    |
| 681/1-30 | Blech           | 1988 | Ö./L. | je 20 x 27 cm |
| 685-1    | Weiß            | 1988 | Ö./L. | 112 x 102 cm  |
| 690-1    | Struktur (1)    | 1989 | Ö./L. | 225 x 200 cm  |
| 691      | Atem            | 1989 | Ö./L. | 300 x 250 cm  |
| 720-4    | Abstraktes Bild | 1990 | Ö./L. | 122 x 102 cm  |
| 720-5    | Abstraktes Bild | 1990 | Ö./L. | 122 x 102 cm  |
| 721-2    | Abstraktes Bild | 1990 | Ö./L. | 112 x 82 cm   |
| 721-3    | Abstraktes Bild | 1990 | Ö./L. | 112 x 82 cm   |
| 749-4    | Skizze          | 1991 | Ö./L. | 35 x 40 cm    |
| 752-1    | Abstraktes Bild | 1991 | Ö./L. | 94 x 67 cm    |
| 752-2    | Abstraktes Bild | 1991 | Ö./L. | 94 x 67 cm    |
| 753-8    | Abstraktes Bild | 1992 | Ö./L. | 51 x 41 cm    |
| 753-9    | Abstraktes Bild | 1992 | Ö./L. | 51 x 41 cm    |
| 753-11   | Abstraktes Bild | 1992 | Ö./L. | 51 x 41 cm    |
| 754-4    | Abstraktes Bild | 1992 | Ö./L. | 52 x 62 cm    |
| 763-8    | Abstraktes Bild | 1992 | Ö./L. | 52 x 62 cm    |

weitere exemplarisch im Text aufgeführte Landschaftsbilder Richters nach 1993:

|       |                            |      |          |                |
|-------|----------------------------|------|----------|----------------|
| 833-6 | AB.L.                      | 1995 | Ö./L.    | 36 x 41 cm     |
| 835-2 | Jerusalem                  | 1995 | Ö./L.    | 126 x 92 cm    |
| 837-1 | Schlucht                   | 1996 | Ö./L.    | 71 x 51 cm     |
| 837-2 | Abstraktes Bild (Schlucht) | 1996 | Ö./L.    | 82 x 62 cm     |
| 847-1 | Wasserfall                 | 1997 | Ö./L.    | 126 x 90 cm    |
| 847-2 | Wasserfall                 | 1997 | Ö./L.    | 165 x 110 cm   |
| 852-1 | Seestück                   | 1998 | Ö./L.    | 290 x 290 cm   |
| 852-2 | Seestück                   | 1998 | Ö./L.    | 290 x 290 cm   |
| o.Nr. | ohne Titel (12.3.92)       | 1992 | Ö./Photo | 12,5 x 17,5 cm |

**VIII. Literaturverzeichnis**

- Achleitner, Friedrich (Hg.), Die Ware Landschaft, Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs, Salzburg 1977.
- Adler, Wolfgang, Landscapes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Bd. XVIII, London / Oxford / New York 1982.
- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, hg. v. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1970.
- Alberti, Leon Battista, Drei Bücher über die Malerei (Della pittura libri tre), 1435, in: ders., Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. v. Hub. Janitschek, Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XXI, Wien 1877, S. 45-163.
- ders., De Re Aedificatoria, Florentinae 1495, Faks. München 1975.
- ders., Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, (Wien 1912) Darmstadt 1991.
- Allemann, Beda, Ironie und Dichtung, Pfullingen (2)1969.
- Alpers, Svetlana, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.
- Antoine, Jean-Philippe, Photography, Painting and the Real. The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter, in: Antoine, Jean-Philippe / Koch, Gertrud / Lang, Luc, Gerhard Richter, Paris 1995, S. 53-89.
- Aronberg Lavin, Marilyn, Piero della Francesca, London / New York 2001.
- Ausst.Kat. G.R. Aachen 1969: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Gegenverkehr e.V. Zentrum für aktuelle Kunst Aachen 1969, Aachen 1969. Mit einem Text von Klaus Honnef.
- Ausst.Kat. 14 x 14 Baden-Baden 1968: 14 x 14. Junge deutsche Künstler, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1968.
- Ausst.Kat. P.Dreher Baden-Baden 1977: Peter Dreher, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977/78, hg. u. eingel. v. Hans Albert Peters, Baden-Baden 1977. Mit Texten von Hans Albert Peters und Klaus Jürgen Fischer.
- Ausst.Kat. Richter Polke Rainer Baden-Baden 1996: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1996, Smlg. Frieder Burda, hg. v. Jochen Poetter, Ostfildern 1996. Mit Texten von Margrit Brehm, Jochen Poetter, Birgit Möckel.
- Ausst.Kat. H.P.Feldmann Barcelona 2001: Hans Peter Feldmann. 272 Pages, Ausst.Kat. Fundació Antonio Tapiès Barcelona u.a. 2001/03, hg. v. Helena Tatay, Barcelona 2001.
- Ausst.Kat. Deutschlandbilder Berlin 1997: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.Kat. Martin Gropius-Bau Berlin 1997/98, hg. v. Eckhart Gillen, Köln 1997. Mit Texten von Kai-Uwe Hemken, Susanne Küper, Ulf Erdmann u.a.
- Ausst.Kat. Bonn 1974: Sigmar Polke. Original und Fälschung, Ausst.Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1974, unter Mitarbeit von Achim Duchom, Bonn 1974. Mit Texten von Dierk Stemmler u.a.

- Ausst.Kat. G.R. KAH (Bonn) 1993: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn u.a. 1993, 3 Bde, Ostfildern-Ruit 1993. Mit Texten von Benjamin H.D. Buchloh, Peter Gidal, Pirgit Pelzer.
- Ausst.Kat. Bonn 1996: Albert Renger-Patsch. Das Spätwerk. Bäume. Landschaften. Gestein, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn 1996, Bonn 1996.
- Ausst.Kat. G.R. Bonn 2004: Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn u.a. 2004, hg. v. Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004. Mit Texten von Hubertus Butin, Stefan Gronert, Catharina Manchanda.
- Ausst.Kat. G.R. Bozen 1969: Gerhard Richter. Paintings, Ausst.Kat. Museum für Moderne Kunst, Bozen 1996, Wien / Bozen 1996. Mit Texten von Pier Luigi Siena und Peter Weiermair.
- Ausst.Kat. G.R. Bremen 1975 Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975/76, Mainz 1975. Mit Texten von Manfred Schneckenburger und Marlis Grüterich.
- Ausst.Kat. Bremen 1975: Gert Winner. Bilder und Graphik 1970-75, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975, Braunschweig 1975.
- Ausst.Kat. G.R. Bremen 1993: Gerhard Richter. Editionen 1965-1993, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1993, hg. v. Siegfried Salzmann und Andreas Kreul, München 1993. Mit einem Text und Werkverzeichnis von Hubertus Butin.
- Ausst.Kat. G.R. Chicago 1988: Gerhard Richter. Paintings. Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Chicago u.a. 1988, hg. v. Roald Nasgaard, London 1988. Mit Texten von I. Michael Danoff und Roald Nasgaard.
- Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1971: Gerhard Richter. Arbeiten 1962-1971, Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1971, Düsseldorf 1971. Mit Texten von Karl-Heinz Hering und Dietrich Helms.
- Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 1986: Gerhard Richter. Bilder / Paintings 1962-1985, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u.a. 1986, hg. v. Jürgen Harten, Köln 1986. Mit einem Text von Jürgen Harten.
- Ausst.Kat. Düsseldorf 1987: Hamish Fulton, Ausst.Kat. Insel Hombroich 1987, Düsseldorf 1987.
- Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 2005: Gerhard Richter, Ausst.Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Düsseldorf 2005. Mit einem Essay von Armin Zweite und dem Werkverzeichnis 1993-2004.
- Ausst.Kat. G.R. Essen 1994: Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.Kat. Kunstverein Ruhr Essen 1994, Essen 1994. Mit Texten von Hubertus Butin und Peter Friese.
- Ausst.Kat. A.Renger-Patsch Essen 1997: Albert Renger-Patsch. Bilder aus der Fotografischen Sammlung und dem Girardet-Foto-Archiv der Ruhr-Universität Bochum, Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen 1997.

- Ausst.Kat. C.D.Friedrich Hamburg 1974: Caspar David Friedrich 1774-1840, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1974, hg. v. Werner Hofmann, München 1974. Mit Texten von Werner Hofmann, Siegmund Holsten u.a.
- Ausst.Kat. Turner Hamburg 1976: William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1976, hg. v. Werner Hofmann, München 1976. Mit Texten von Werner Hofmann u.a.
- Ausst.Kat. G.R. Hamburg 1997: Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1997, Ostfildern-Ruit 1997. Mit einem Text von Uwe M. Schneede.
- Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998: Gerhard Richter. Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998. Mit Texten von Ulrich Krempel, Dietmar Elger, Oskar Bätschmann.
- Ausst.Kat. P.Dreher Karlsruhe 1993: Peter Dreher – Bilder, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, 2 Bde. Mit einem Text von Andreas Vowinkel.
- Ausst.Kat. Kassel 1972: documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972.
- Ausst.Kat. Landschaft in der Erfahrung Köln 1986: Landschaft in der Erfahrung, Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein 1986, Köln 1986. Mit einem Text von Manfred Brunner.
- Ausst.Kat. Warhol Köln 1990: Andy Warhol Retrospective, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln 1990, hg. v. Kynaston McShine, München 1989. Mit Beiträgen von Robert Roseblum, Kynaston McShine u.a.
- Ausst.Kat. Köln 1993: Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Ausst.Kat. Wallraf-Richartz Museum Köln 1993/94, hg. v. Frank Günter Zehnder, Köln 1993.
- Ausst.Kat. A.Sander Köln 1999: August Sander. Landschaften, Ausst.Kat. Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur im Media Park Köln u.a. 1999, München 1999. Mit einem Text von Olivier Lugon.
- Ausst.Kat. G.R. Krefeld 1976: Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst.Kat. Museum Haus Lange Krefeld 1976, Krefeld 1976. Mit einem Text von Gerhard Storck.
- Ausst.Kat. G.R. Krefeld 1989: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters Krefeld, Portikus Frankfurt/M 1989, Köln 1989. Mit Texten von Gerhard Storck, Stefan Germer und Benjamin H.D. Buchloh.
- Ausst.Kat. G.R. Krefeld 2000: Gerhard Richter. Bilder 1999, Ausst.Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 2000, hg. v. Julian Heynen, Köln 2000. Mit einem Text von Julian Heynen.
- Ausst.Kat. Gegenpol oder Fluchtraum Leverkusen 1974: Landschaft – Gegenpol oder Fluchtraum? Ausst.Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Haus am Waldsee Berlin 1974-1975, Opladen 1974. Mit Texten von Jens Christian Jensen, Adam C. Oellers u.a.
- Ausst.Kat. London 1972: Caspar David Friedrich 1774 – 1840, Ausst.Kat. Tate Gallery, London 1972. Mit einem Text von William Vaughan.

- Ausst.Kat. G.R. London 1991: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Tate Gallery London 1991, Cambridgeshire 1991. Mit Texten von Sean Rainbird, Stefan Germer, Neal Ascherson.
- Ausst.Kat. H.P.Feldmann München 1975: Hans Peter Feldmann. Bilder – Pictures, Ausst.Kat. Kunstraum München e.V. 1975, München 1975. Mit einem Text von Hermann Kern.
- Ausst.Kat. G.R. München 1989: Gerhard Richter. Atlas, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Museum Ludwig Köln 1989/90, hg. v. Fred Jahn, München 1989. Mit einem Text von Arnim Zweite.
- Ausst.Kat. München 1995: Thirty one Horizons – Einunddreißig Horizonte. Hamish Fulton, Ausst.Kat. Lenbachhaus München 1995, Passau 1995.
- Ausst.Kat. Ernste Spiele München 1995: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995. Mit Texten von Hubertus Butin, Helmut Börsch-Supan, William Vaughan, Ian Boyd White, Konrad Feilchenfeldt u.a.
- Ausst.Kat. G.R. München 1998: Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998, hg. v. Helmut Friedel und Ulrich Wilmes, Köln 1997. Mit einem Text von Helmut Friedel.
- Ausst.Kat. G.R. New York 2002: Gerhard Richter. Malerei, Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York u.a. 2002, Ostfildern-Ruit 2002. Mit Texten von Robert Storr.
- Ausst.Kat. G.R. Nîmes 1996: Gerhard Richter 100 Bilder, Ausst.Kat. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes 1996, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Ostfildern-Ruit 1996. Mit Beiträgen von Birgit Pelzer und Guy Tosatto.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1967: Der frühe Realismus. Sammlung Schäfer, Schweinfurt, Ausst.Kat. Germanisches National Museum Nürnberg 1967.
- Ausst.Kat. A.Adams San Francisco 2001: Ansel Adams at 100, Ausst.Kat. Museum of Modern Art San Francisco 2001/02, hg. v. John Szarkowski, Frankfurt/M. 2003.
- Ausst.Kat. G.R. Stuttgart 2000: Gerhard Richter. Übersicht, Ausst.Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 2000, Köln 2000. Mit Kommentaren von Dieter Schwarz.
- Ausst.Kat. G.R. Venedig 1972: Gerhard Richter. Ausst.Kat. 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Museum Folkwang Essen 1972. Mit Texten von Dieter Honisch, Dietrich Helms, Klaus Honnef, Heinz Ohff.
- Badt, Jürgen, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960.
- Bätschmann, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.
- ders., *Landschaften in Unschärfe*, in: Gerhard Richter, *Landschaften*, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998, S. 24-38.

- Bastian, Heiner, Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings, München 1993.
- Battcock, Gregory, Vorwort, in: Louis K. Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989, S. 9-11.
- Baudelaire, Charles, Die Landschaft, in: ders., Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst, übers. u. hg. v. M. Bruns, München o.J.
- Beardslay, John, Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1989.
- Beaucamp, Eduard, Der virtuose Zweifler. Gerhard Richters verschlungene Wege (1986), in: ders., Die befragte Kunst. Kritische Streifzüge von Donatello bis Beuys, München 1988, S. 182-184.
- Becker, Jürgen, Die Warteschleifen der Erinnerung, in: Gerhard Richter im Albertinum, Köln 2004. Mit einem Geleitwort von Martin Roth und Ulrich Bischoff, einem Gespräch mit Jan Thorn Prikker und einem Essay von Jürgen Becker, S. 91-94.
- Behler, Ernst, Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe, Darmstadt 1972.
- ders., Die Theorie der romantischen Ironie, in: ders., Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie, Paderborn u.a. 1988, S. 46-65.
- ders., Ironie und literarische Moderne, Paderborn u.a. 1997.
- Belting, Hans, Die gemalte Natur, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Festschrift Werner Hofmann zu Ehren, hg. v. Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster, Martin Warnke, München 1988, S. 169-180.
- Bentmann, Reiner, Landschaftskunst, in: Landschaft 71, Ausst.Kat. Galerie Herzog 1971, Ladenburg 1971, o.S.
- Bertelli, Carlo, Piero della Francesca, Köln 1992.
- Bertelsmann Lexikon in 4 Bänden, Gütersloh 1957.
- Billeter, Erika, Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, Bern, Zürich 1977.
- Blanchard, Marc E., Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 70-86.
- Bockemühl, Michael / van den Berg, Jörg und Karen (Hg.), KunstOrt Ruhrgebiet: Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patsch, Ostfildern 1996. Mit Texten von Thomas Janzen u.a.
- Bockemühl, Michael, J. M. W. Turner 1775-1851. Die Welt des Lichtes und der Farbe, Köln 1993.
- Boehm, Gottfried, Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 87-110.
- Böhme, Gernot (Hg.), Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule, München 1989.
- Boerlin-Brodbeck, Yvonne, Die „Entdeckung“ der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, hg. v. Heinke Wunderlich, Heidelberg 1995, S. 253-270.

- Börsch-Supan, Eva, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Diss. Köln 1967, Berlin 1967.
- Börsch-Supan, Helmut, und Jähmig, Karl Wilhelm, Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.
- Börsch-Supan, Helmut, Caspar David Friedrich, 4. erw. und überarb. Aufl., München 1987.
- ders., „Wo konnte die deutsche Malerei wachsen?“, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 476-481.
- Boettger, Suzaan, Earthworks Art and the Landscape of the sixties, Berley / Los Angeles / London 2002.
- Boltanski, Christian, Sterblich, Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1996, Darmstadt 1996.
- Bonnet, Anne-Marie, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Herausforderung und Chance, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis, Köln 2004.
- Borrmann, Norbert, Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument, Essen 1989. Mit einem Geleitwort von Julius Posener.
- Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bd.en, 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Leipzig / Mannheim 1996ff.
- Brown, Christopher (Hg.), Making and Meaning. Rubens' Landscapes, Ausst.Kat. National Gallery London 1997, London 1996.
- Brucker, Günter, Wege zur Abstraktion, München 1999.
- Brunner, Manfred, Landschaft in der Erfahrung, in: Landschaft in der Erfahrung, Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein 1986, Köln 1986, S. 8-12.
- Bubner, Rüdiger, Zur dialektischen Bedeutung der romantischen Ironie, in: Die Aktualität der Frühromantik, hg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn u.a. 1987, S. 85-95.
- Buchloh, Benjamin H. D., Interview mit Gerhard Richter 1986, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 123-155.
- ders., Die Malerei am Ende des Sujets, in: Gerhard Richter, Ausst.Kat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (KAH) u.a. 1993, 3 Bde, Ostfildern-Ruit 1993, Bd. II, S. 7-78.
- Bücher-Vogler, Christiane, Von der Lichtlandschaft zur Stadtverwaltung. Natur- und Landschaftsdarstellungen in der westdeutschen Kunst nach 1945, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII, Kunstgeschichte Bd. 195, (Diss. Aachen 1991) Frankfurt/M. u.a. 1994.
- Burckhardt, Jacob, Die Landschaften von Peter Paul Rubens, Wien 1940.
- Burke, Edmund, A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übers. v.

- Friedrich Bassenge. Neu eingel. und hrsg. v. Werner Strube, Hamburg 1980.
- Busch, Werner (Hg.), Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin 1997.
- ders., Studien vor der Natur, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 463-466.
- ders., Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei der Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Universität Tübingen 1844, in: „Auch Einer“. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Geburtstag, Ausst.Kat. Städtisches Museum Ludwigsburg 1987, S. 28-39.
- Busche, Ernst A., Roy Lichtenstein. Das Frühwerk 1942-60, (Diss. Berlin 1983) Berlin 1988.
- Butin, Hubertus, Gerhard Richter – ein deutscher Romantiker?, in: Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.Kat. Kunstverein Ruhr Essen 1994, Essen 1994, S. 7-28.
- ders., Die unromantische Romantik Gerhard Richters, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 454-456.
- ders., Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder, in: Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn u.a. 2004, hg. v. Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-84.
- Butor, Michel, Claude Monet oder die umgekehrte Welt, Aufsätze zur Malerei, München 1970.
- Buttlar, Adrian von, Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989.
- Cardinal, Roger, „Nacht und Traum“, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 539-543.
- Carus, Carl Gustav, Briefe über die Landschaftsmalerei (Faksimile der 2. Ausg. 1835), hg. und mit einem Nachwort versehen v. Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972.
- Castelnuovo, Enrico (Hg.), Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, Mailand 1995. Mit Texten von Maria Monica Donato und Furio Brugnolo.
- Cennini, Cennino, Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei (um 1390), übers. v. Alfred Ilg, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hg. v. R. Eitelberger von Edelberg, Bd. I, Wien 1871.
- Chastel, André, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990.
- Clark, Kenneth, Landschaft wird Kunst, London / Köln 1962.
- Clemenceau, Georges, Claude Monet. Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes, Freiburg/Br. o.J.
- Constable, John, Eine Selbstbiographie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen, hg. v. A. Roessler, Berlin 1911.



- Cowart, Jack (Hg.), Roy Lichtenstein 1970-1980, Ausst.Kat. Joseph-Haubrich-Kunsthalle Köln 1982, München 1982.
- Criqui, Jean-Pierre, „Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters“, in: Parkett, Nr. 35, März 1993, S. 32-36.
- Crow, Thomas, Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997.
- Curtius, Ernst Robert, Die Ideallandschaft, in: ders., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, München (7)1969, Kap. 10.
- Damus, Martin, Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Hamburg 1995.
- ders., Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000.
- Danoff, Michael, Heterogeneity. An introduction to the work of Gerhard Richter, in: Gerhard Richter. Paintings. Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Chicago u.a. 1988, hg. v. Roald Nasgaard, London 1988, S. 19-14.
- Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.), Fragment und Totalität, NF, Bd. 107, Frankfurt/M., 1984.
- de Man, Paul, Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, London 1983.
- de la Motte, Manfred (Hg.), Karl Fred Dahmen, Galerie Hennemann, Bonn 1979.
- Dienst, Rolf-Gunter, Peter Brünings Entwurf einer neuen Landschaftsbilderei, in: Das Kunstwerk 21 (1968), Nr.5-6, S. 6-15.
- ders., Noch Kunst, Neuestes aus deutschen Ateliers, Düsseldorf 1970.
- ders., Interview mit Gerhard Richter 1970, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 55-59.
- Dietrich, Dorothea, Gerhard Richter. An Interview, in: The Print Collector's Newsletter 16/4, Sept./Okt. 1985, S. 128-132.
- Dürckheim, Graf Karlfried von, Untersuchungen zum gelebten Raum, in: Neue Psychologische Studien 6, 1931, S. 442-447.
- Eberle, Matthias, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980.
- Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972.
- Ehrenfried, Susanne, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, (Diss. München 1997) Wien / New York 1997.
- Eichner, Hans, Friedrich Schlegel, New York 1970.
- Elger, Dietmar, Landschaft als Modell, in: Gerhard Richter. Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998, S. 8-23.
- ders. (Hg.), Gerhard Richter. Firenze, Ostfildern-Ruit 2001. Mit einem Nachwort von Dietmar Elger.
- ders., Gerhard Richter. Maler, Köln 2002.
- Erfle, Anne, Sigmar Polke – Der Traum des Menelaos, Köln 1997.
- Eschenburg, Barbara, Die Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987.

- Fechner, Renate, Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 64, Frankfurt/M. / Bern / New York 1986.
- Feilchenfeldt, Konrad, Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 557-562.
- Feldges, Uta, Landschaft als topographisches Portrait. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980.
- Finke, Peter, Landschaftserfahrung und Landschaftserhaltung. Plädoyer für eine ökologische Landschaftsästhetik, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 266-298.
- Fischer, Klaus Jürgen, Die Kunst der Repetition, in: Peter Dreher, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977/78, hg. u. eingel. v. Hans Albert Peters, Karlsruhe 1977, S. 5-9.
- Flach, Werner, Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 11-28.
- Fowler, David, Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure, in: Modern Critical Theory and Classical Literature, hg. v. Frans de Jong und J.P. Sullivan, Mnemosyne Supplement 130, Leiden 1994, S. 231-256.
- Frecot, Janos, Gestörte Idylle. Aspekte von Landschaftsfotographie um Albert Renger-Patsch, in: Landschafts- und Architekturphotographien von Albert Renger-Patsch aus der Sammlung Fritz Schupp, Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Berlin / Köln 1995, S. 13-17.
- Fried, Michael, Courbet's realism, Chicago 1990.
- Friedländer, Max, Die Landschaft, in: Über Malerei, München 1963, S. 20-153.
- Friese, Peter, Von der Kunst des Zuspätkommens, in: Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.Kat. Kunstverein Ruhr Essen 1994, Essen 1994, S. 31-44.
- Fromm, Waldemar, Geheimnis der Entzweyung. Zur Ästhetik des Fragments in der Frühromantik, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 94.2000, S. 125-147.
- Gache, Sylvie, La Cathédrale de Rouen, in: Hommage à Claude Monet (1840-1926), Ausst.Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1980 u.a., Paris 1980, S. 291-301.
- Gauville, Hervé, „Richter peint tout“, in: Libération, 5.10.1993.
- Germer, Stefan, Le retour du refoulé. Le traitement de l'histoire allemande chez Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff et Gerhard Richter, in: Les Cahiers du Musées National d'Art Moderne 48, 1994, S. 82-99.
- ders., Ungebetene Erinnerung, in: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Ausst.Kat. Museum Haus Esters Krefeld, Portikus Frankfurt/M. 1989, Köln 1989, S. 51-53.
- Gerstenberg, Kurt, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und ihre Vollendung in Rom, Halle 1923.
- Glozer, Laszlo, Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.

- Götze, Martin, Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik, (Diss. Bamberg 1999) Paderborn u.a. 2001.
- Golding, John, Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still, London 2000.
- Gombrich, Ernst H., Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, in: Gazette Des Beaux-Arts 41, 1953, S. 335-360.
- ders., The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in: ders., Norm and Form, Studies in the Art of Renaissance, London (3)1978, S. 107-121.
- ders., Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation, Princeton (3)1969.
- Gothein, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst, 2 Bde., Jena 1926, Nachdruck München 1997.
- Grimmsches Wörterbuch, Bd. IV, Leipzig 1885, vollständiger Abdruck in: „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“; Neue Folge: Organ des Germanischen Museums, Bd. 13, Jahrgang 1866, Nürnberg, Spalte 272-274.
- Gröning, Gert (Hg.), Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft, München 1990.
- Groh, Ruth, van Eycks Rolin-Madonna als Antwort auf die Krise des mittelalterlichen Universalismus – Eine naturästhetische Perspektive, in: Kruse, Christiane / Thürlemann, Felix (Hg.), Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 115-130.
- Gronert, Stefan, Bild-(Re)Produktionen, in: Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bonn u.a. 2004, hg. v. Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 85-106.
- Gruenter, Rainer, Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt 1975, S. 192-207.
- Grüterich, Marlis, Gerhard Richters Phänomenologie der Illusion – eine gemalte Ästhetik gegen die reine Malerei, in: Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974, Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975/76, Mainz 1975, S. 16-96.
- Guratzsch, Herwig (Hg.), Wolken–Wogen–Wehmut. Johann Christian Dahl, 1788-1857, Ausst.Kat. Schloß Gottorf Schleswig, Haus der Kunst München 2002, Köln 2002. Mit Beiträgen von Jan Drees, Torsten Gunnarsson, Herwig Guratzsch u.a.
- Haase, Amine, Interview mit Gerhard Richter 1977 in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 85-88
- Habermas, Jürgen, Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt/M. 1968.
- Hard, Gerhard, Die Landschaft der Sprache und die Landschaft der Geographen, Bonn 1970.

- ders.: „Landschaft“ – Folgerungen aus einigen Ergebnissen einer semantischen Analyse, in: *Landschaft und Stadt* 4.1972, S. 86-94.
- Harten, Jürgen, *Der romantische Wille zur Abstraktion*, in: Gerhard Richter. *Bilder / Paintings 1962-1985*, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u.a. 1986, hg. v. Jürgen Harten, Köln 1986, S. 9-62.
- Hartley, Keith, *Einführung in die Ausstellung in Edinburgh und London*, in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 13-19.
- Hartmann, Eduard von, *Philosophie des Schönen*, Berlin (2)1924.
- Hartmann, Günter, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, (Diss. Bochum 1980) Worms 1981.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), Frankfurt/M. 1973.
- Heilmann, Christoph (Hg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „les amis de la nature ...“*, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1996, München 1996.
- Heizer, Michael, *The Art of Michael Heizer*, in: *Art Forum* 8, 1969, S. 32-39.
- Helas, Philine, *Porträt und Weltenlandschaft*, in: Kruse, Christiane / Thürlemann, Felix (Hg.), *Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 31-49.
- Held, Jutta, *Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21.1976, S. 129-154.
- Henatsch, Martin, *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte*, Frankfurt/M. 1998.
- Hentschel, Martin, *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, (Diss. Bochum 1991) Bochum 1991.
- Herding, Klaus (Hg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Köln 1984.
- Heydenreich, Ludwig Heinrich, *Leonardo da Vinci*, Basel 1954.
- Hinz, Sigrid (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, 2. veränd. u. erweit. Aufl., München 1974.
- Hipple, W. J., *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque*, Carbondale 1957.
- Hirschfeld, Christian Cajetan Lorenz, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779-85, Reprint in 2 Bänden, Hildesheim / New York 1973.
- Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.
- ders., *Turner und die Landschaft seiner Zeit*, in: *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle 1976, hg. v. Werner Hofmann, München 1976, S. 29-53.
- Holländer, Hans, *Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei*, in: Jörg Zimmermann (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 183-224.

- Holt, Nancy (Hg.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, New York 1979.
- Homann, Renate, *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlage einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*, (Diss. Münster 1977) München 1977.
- Honisch, Dieter, *Zu den Arbeiten Gerhard Richters*, in: Gerhard Richter, *Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972*, Essen 1972, S. 3-5.
- Honnef, Klaus, *Gerhard Richter. Monographie zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart*, Bd. 50, Recklinghausen 1976.
- ders., *Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität. Richters Malerei zwischen Kunst und Gegenwart*, in: Gerhard Richter, *Ausst.Kat. Gegenverkehr e.V. Zentrum für aktuelle Kunst Aachen 1969*, Aachen 1969, o.S.; wiederabgedruckt in: Gerhard Richter, *Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972*, Essen 1972, S. 13-16; wiederabgedruckt in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“ *Schriften zu Kunst und Fotografie*, hg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 12-17.
- ders., *Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter*, in: *Kunstforum International*, I. Jg., Bd. 415, 1973, S. 68-91; wiederabgedruckt in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“ *Schriften zu Kunst und Fotografie*, hg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 59-74.
- ders., *Aspekte eines Mediums. Die Photographie im Spiegel einer kritischen Analyse*, in: *Kunstforum International*, Bd. 18, 4/1976, S. 40-52; wiederabgedruckt in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“ *Schriften zu Kunst und Fotografie*, hg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 112-133.
- ders., *Kunst der Gegenwart*, Köln 1988.
- Hoormann, Anne, *Außerhalb des Ateliers: Land Art und Concept Art*, in: *Moderne Kunst 2*, hg. v. Monika Wagner, Hamburg 1991, S. 591-609.
- dies., *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996.
- dies., *Land Art*, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 202-206.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente (1947)*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1970.
- Huch, Ricarda, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1983.
- Hülsmann, Dieter / Reske, Fridolin, *Interview mit Gerhard Richter 1966*, in: Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 52-53.
- Humboldt, Alexander von, *Ansichten der Natur*, Stuttgart 1849, 2 Bde.
- ders., *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart / Augsburg 1844-1847, 5 Bde.
- Japp, Uwe, *Theorie der Ironie, Das Abendland*, NF, Bd. 15, Frankfurt/M. 1983.
- Jensen, Jens Christian, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk*, Köln (10)1995.

- Joannides, Paul, Tizian to 1518. The assumption of Genius, New Haven / London 2001.
- Jonas, F. (Hg.), Wilhelm von Humboldt, Ansichten über Ästhetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner, Berlin 1880.
- Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft (1790), in: Kant. Die drei Kritiken in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk. Eine kommentierte Auswahl zusammengefaßt v. Raymund Schmidt, Stuttgart 1975, S. 282-364.
- ders., Bemerkungen in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“, neu hg. und kommentiert v. Marie Rischmüller, Kant-Forschungen Bd. 3, Hamburg 1991.
- Kaplan, Paul H.D, The Storm of War. The Paduan Key to Giorgione's „Tempesta“, in: Art History 9, 1986, No. 4, S. 405-427.
- Kasper, Astrid, Gerhard Richter, Malerei als Thema der Malerei, (Diss. Heidelberg 2001) Berlin 2003.
- Kellein, Thomas, Land-art. Ein Vorbericht zur Deutung der Erde, in: Amerika – Europa, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln 1986, Köln 1989, S. 381-400.
- Kemp, Wolfgang, August Sander. Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946, München 1975.
- KFSA: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, hg. v. Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 1ff., München u.a. 1963ff.
- Kersting, Marianne, „Arkadien in der Hirnkammer“ oder Die Enklave der Parks als Sonderfall artifizierlicher Landschaft, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 203-214.
- Kleist, Heinrich von, Sämtliche Werke, hg. v. Helmut Sembdner, München 1967.
- Kluge, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Auflage, unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor, völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin 1989.
- Koerner, Joseph Leo, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998.
- Koschorke, Albrecht, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern (Diss. München 1989) Frankfurt/M. 1990.
- Krempel, Ulrich, Vorwort, in: Gerhard Richter. Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1998, S. 6-7.
- Kruse, Christiane / Thürlemann, Felix (Hg.), Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999.
- Kükelhaus, Hugo / zur Lippe, Rudolf, Entfaltung der Sinne. Ein „Erfahrungsfeld“ zur Bewegung und Besinnung, Frankfurt/M. 1982.
- Lankheit, K., Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, N.F. [1951] S. 55ff.
- Lebeer, Irmeline, Gerhard Richter ou la réalité de l'image, in: Chronique de l'Art Vivant, Nr. 36, Februar 1973, S. 13-16.

- Le Gac, Jean, Der Maler, Einführung und Übersetzung Günter Metken, Brüssel / Hamburg 1977.
- Leppien, Helmut R., Caspar David Friedrich in der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1993.
- Lobsien, Eckhard, Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 159-177.
- Ludwig, H. (Hg.), Leonardo da Vinci. Malereitraktat, 3 Bde., Quellen zur Kunstgeschichte 15-17, Wien 1882.
- Lueg, Gabriele, Studien zur Malerei des deutschen Informel, (Diss. Aachen) Aachen 1983.
- Lützeler, Heinrich, Vom Wesen der Landschaftsmalerei, in: Studium Generale, 3 (1950), S. 214ff.
- Luhmann, Niklas, Die Paradoxie der Form, in: Kalkül der Form, hg. v. D. Baecker, Frankfurt/M. 1993, S. 197-212.
- ders. / P. Fuchs, Reden und Schweigen, Frankfurt/M. 1989.
- Lyotard, Jean-François, Presenting the unrepresentable: The sublime, in: Artforum 1982/20, S. 64-69.
- ders., The sublime and the avant-garde, in: Artforum 1984/22, S. 36-43 (dt. Übers.: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 1984/38, S. 151-164).
- Mack, Heinz, und Piene, Otto (Hg.), Zero 1-3, 1958-61, Reprint: Zero. Köln 1973.
- Mackensen, Lutz, Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, München 1985.
- Magritte, René, Ausst.Kat. Galerie nationale du Jeu de Paume Paris 2003, hg. v. Daniel Abadie, Stuttgart 2003.
- McLuhan, Marshall / Quentin, Fiore / Agel, Jerome, The Medium is the Massage, New York / Toronto 1967.
- Meisel, Louis K., Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989. Mit einem Vorwort von Gregory Battcock.
- Mennemeier, Franz Norbert, Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel. Versuch der Konstruktion einer nicht geschriebenen Theorie, in: Romantikforschung seit 1945, hg. v. Klaus Peter, Königstein/Ts. 1980, S. 229-250.
- Metken, Günter, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.
- ders., Uns trägt kein Volk, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 446-453.
- Métraux, Alexandre, Ansichten der Natur und Aisthesis. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 215-237.
- Metzger, Rainer, Alltag und Allegorie. Ein Versuch, Giorgiones Gewitter zu verstehen, in: Giorgione. Mythos und Enigma, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden und Giovanna Nepi Scirè, Ausst.Kat. Kunsthistorisches

- Museum Wien, Galleria dell'Accademia Venedig 2004, Venedig / Wien 2004, S. 111-118.
- Misterek-Plagge, Ingrid, ‚Kunst mit Fotografie‘ und die frühen Fotogemälde Gerhard Richters, (Diss. Münster 1990) Münster / Hamburg, 1992.
- Mitchell, W.J.T. (Hg.), *Landscape and power*, Chicago 1994.
- Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Enzyklopädie der Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, Mannheim 1984.
- Mittig, Hans Ernst, *Kunst und Propaganda im NS-System*, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst*, Bd. II, Hamburg 1991, S. 443-466.
- Möckel, Birgit, „Grenzberührung“, in: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, *Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1996*, Smlg. Frieder Burda, hg. v. Jochen Poetter, Ostfildern 1996, S. 207-214.
- Monk, Samuel H., *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIII Century England* (1935), Ann Arbor 1960.
- Muecke, D.C., *Irony*, London 1970.
- Müller, G., *Zur Geschichte des Wortes Landschaft*, in: A. H. v. Wallthor und H. Quirin (Hg.), „Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem, Münster 1977, S. 4-12.
- Nabakowski, Gisli, *Interview mit Gerhard Richter*, in: *heute Kunst* Nr. 7, Juli/August 1974, S. 3-5.
- Nagler, G.K., *Neues Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. I, 1853.
- Naschert, Guido, *Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie*, in: *Anthenäum. Jahrbuch für Romantik* 6.1996, S. 47-90 [Teil I] und 7.1997, S. 11-36 [Teil II].
- Nasgaard, Roald, *Gerhard Richter. Paintings. Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art Chicago and the Art Gallery of Ontario Toronto 1988*, hg. v. Roald Nasgaard, London 1988, S. 32-111.
- Neidhardt, Hans Joachim, „Einsamkeit und Gemeinschaft“, in: *Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995*, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 442-445.
- Newhall, Nancy, *From Adams to Stieglitz*, New York 1989.
- Newman, Barnett, *The Sublime is Now* (1948), in: *ders., Selected Writings and Interviews*, Los Angeles 1990, S. 170-173.
- Nicholson, Kathleen, *Turner's Classical Landscapes. Myth and Meaning*, Princeton 1990.
- Novalis, *Werke*, hg. v. Gerhard Schulz, München 1969.
- ders., *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Paul Kluckhorn und Richard Samuel, 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in 4 Bänden und einem Begleitband, Stuttgart 1977ff.
- Obrist, Hans-Ulrich (Hg.), *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996.
- ders., *Nachwort*, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 261-263.
- ders., *Interview mit Gerhard Richter 1993*, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 240-260.



- Oellers, Adam, Landschaft zwischen Natur und Ideologie, in: Landschaft – Gegenpol oder Fluchtraum? Ausst.Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Haus am Waldsee Berlin 1974-1975, Opladen 1974, S. 45-88.
- Ohff, Heinz, Über Gerhard Richter, in: Ausst.Kat. Venedig Biennale 1972, Essen 1972, S. 17-18.
- Ostermann, Eberhard, Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991.
- Pächt, Otto, Early Italian Natur Studies and the early Calendar Landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13.1950, S. 13-47.
- ders., René d'Anjou-Studien I, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung Wien NF 33.1973, S. 85-126.
- Panofsky, Erwin, Et in Arcadia ego – Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1978, S. 351-377.
- ders., Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig / Berlin 1927, S. 258-330.
- Papiór, Jan, Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung, Posen 1989.
- Partsch, Susanna, 20. Jahrhundert I, Kunst-Epochen Bd. 11, Stuttgart 2002.
- Pehnt, Wolfgang, Interview mit Gerhard Richter 1984, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 105-110.
- Pelzer, Birgit, Es gibt kein Da. Gerhard Richter im Carré d'Art in Nîmes, in: Gerhard Richter 100 Bilder, Ausst.Kat. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes 1996, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Osterfildern-Ruit 1996, S. 133-154.
- Peña Aguado, María Isabel, Ästhetik der Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard, Wien 1994.
- Peters, Hans Albert, Nur der Schein trügt nicht, in: Peter Dreher, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977/78, hg. u. eingel. v. Hans Albert Peters, Karlsruhe 1977, S. 1-4.
- Petrarca, Francesco, An Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro in Paris, in: ders., Dichtung. Briefe. Schriften. Auswahl und Einleitung von Hans W. Eppelsheimer, Frankfurt/M. 1980, S. 88-98.
- Pfeiffer, Günter, Gerhard Richter im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, in: Das Kunstwerk, 5.XXIV September 1971, S. 80-81.
- ders., Christian Boltanski in der Galerie M.E.Thelen, Köln, in: Das Kunstwerk 5.XXIV September 1971, S. 81.
- Pfeiffer, K. Ludwig, Bedingungen und Bedürfnisse. Literarische Landschaften im England des 19. Jahrhunderts, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 178-202.
- Pfingsten, Claus, Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patschs, Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 9, (Diss. Bonn 1992) Bonn 1992.
- Piepmeyer, R. / Petri, F. / Winkler, E., Landschaft, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), völlig neubearbeitete Ausgabe des „Wörterbuchs der

- philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler, Bd. 5, Basel / Stuttgart 1980, Spalte 11-28.
- Piepmeyer, Rainer, Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“, in: Westfälische Forschungen 30.1980, S. 8-46
- Plinius, Naturalis historia, Naturkunde, Buch 35 Farben, Malerei, Plastik, hg. und übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978.
- Pochat, Götz, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin / New York 1973.
- ders., Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.
- Prang, Helmut, Die romantische Ironie, Darmstadt 1972.
- Prange, Regine, Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte, Freiburg/Br. 2001.
- Prikker, Jan Thorn, Gespräch mit Gerhard Richter über den Zyklus „18. Oktober 1977“ 1989, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 173-197.
- Rapp, Jürgen, Die „Favola“ in Giorgiones „Gewitter“, in: Giorgione. Mythos und Enigma, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden und Giovanna Nepi Scirè, Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Galleria dell'Accademia Venedig 2004, Venedig / Wien 2004, S. 119-124.
- Rautmann, Peter, Romantik im nationalen Korsett, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 519-526.
- Reißer, Ulrich / Wolf, Norbert, 20. Jahrhundert II, Kunst-Epochen Bd. 12, Stuttgart 2003.
- Reynolds, Graham, The later paintings of John Constable, 2 Bde., New Haven, London 1984.
- Richter, Gerhard, Notizen 1962, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 7-11.
- ders., Notizen 1964, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 17-20.
- ders., Notizen 1964-1965, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 25-33.
- ders., Notiz 1966, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 53.
- ders., Notiz 1971, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 59.
- ders., Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar 1973, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 72-74.

- ders., Aus einem Brief an Edy de Wilde 23.2.1975, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 76-77.
- ders., Aus einem Brief an Benjamin H.D. Buchloh 23.5.1977, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 80-81.
- ders., Notizen 1981, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 89/91.
- ders., Text für Katalog >documenta 7< 1982, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 92-93.
- ders., Notizen 1985, 30.05.85, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 110-11.
- ders., Notizen 1986, 12.10.86, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 115-121.
- ders., Notizen 1989, 20.11.89, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 166-173.
- Richter, Horst, Malerei der sechziger Jahre, Köln 1990.
- Riebesehl, Heinrich, Photographierte Erinnerung, Hannover 1975.
- Riklin, Alois, Ambrogio Lorenzettis politische Summe, Wien 1996.
- Ritter, Joachim, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Heft 54. Münster 1963, wiederabgedruckt in: ders., Subjektivität, Frankfurt/M. 1974, S. 141-163.
- Rosenblum, Robert, Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D.Friedrich zu Marc Rothko, München 1981.
- ders., The abstract sublime, in: Art News, Oktober 1961, S. 38-41 und S. 56-58.
- Rosenthal, Michael, Constable. The painter and his landscape, New Haven / London 1983.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha, Ideal Landscape. Annibale Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain, New Haven / London 1990.
- Roters, Eberhard, Jenseits von Arkadien – die romantische Landschaft, Köln 1995.
- Rouve, Pierre, Turner. Etude de structures, Paris 1980.
- Runge, Philipp Otto, Hinterlassene Schriften, Bd. II, Hamburg 1940.
- Rupprich, Hans, Dürer, Schriftlicher Nachlaß in 2 Bänden, Bd. 1, Berlin 1966.
- Ruskin John, Modern Painters, 5 Bde., New York 1910.
- Sager, Peter, Interview mit Gerhard Richter 1972, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 62-66.
- ders., Unterwegs zu Künstlern und Bildern. Reportagen und Portraits, Köln 1988.

- ders., Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln (4)1982.
- Sagner-Düchting, Karin, La Cathédrale de Rouen – Die Kathedrale von Rouen, in: Claude Monet und die Moderne, hg.v. Karin Sagner-Düchting, München u.a. 2001, S. 34-39.
- Samsonow, Elisabeth von, Geo-pictura – Landvermessungsmarken als Elemente des malerischen Raumes bei Jan van Eyck, in: Kruse, Christiane / Thürlemann, Felix (Hg.), Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 93-113.
- Schelsky, Helmut, Freizeit und Landschaft, in: Der Mensch im Lebensraum der Zukunft, Mitteilungen Deutscher Heimatbund, Sonderheft August 1970.
- Schiller, Friedrich, Werke in drei Bänden, hg. v. Herbert Göpfert, unter Mitwirkung von Gerhard Fricke, Darmstadt 1984, Bd. II, S. 540-606.
- Schmidt, Benjamin Marius, Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität, (Diss. Zürich 1999) Stuttgart / Weimar 2001.
- Schmidt, Burghard, Moderne – Postmoderne, Eine Diskussion zwischen Heinrich Klotz, Burghard Schmidt und Karin Wilhelm, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst, Bd. II, Hamburg 1991, S. 649-667.
- Schmidt, Ernst A., Arkadien: Abendland und Antike, in: Antike und Abendland 21.1975, S. 36-57.
- Schmidt, Winfried, Studien zur Landschaftskunst. Jacob van Ruisdaels Frühwerke und Wanderjahre, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 15, Hildesheim / New York 1981.
- Schmied, Wieland, Caspar David Friedrich, Köln 1992.
- Schneckenburger, Manfred, Gerhard Richter oder ein Weg weiterzumalen, in: Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974. Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen 1975, Mainz 1975, S. 10-15.
- Schneider, Angela, Nach 1945, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 625-630.
- Schneider, Cynthia P., Rembrandt's Landscapes, New Haven / London 1990.
- dies. (Hg.), Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints, Ausst.Kat. National Gallery of Art Washington D.C. 1990. Mit Beiträgen von Boudewijn Bakker, Nancy Ash und Shelly Fletcher.
- Schneider, Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt, 1999.
- ders., Jan Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle, Köln 1993.
- Schön, Rolf, Interview mit Gerhard Richter 1972, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 66-70.
- Schöne, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.
- Schudt, L., Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Wien / München 1959.
- Schütz, Sabine, Interview mit Gerhard Richter 1990, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 197-207.

- Schulz-Hoffmann, Carla, „Da erhielt ich von höheren Wesen den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen!“ Romantisch-idealistische Paraphrasen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 68-80.
- Schwarz, Dieter, Gerhard Richter. Zeichnungen 1964-1999. Werkverzeichnis, Düsseldorf 1999. Mit einem Aufsatz von Birgit Pelzer.
- Shapiro, Michael Edward, Gerhard Richter. Paintings, Prints and Photographs in the Collection of the Saint Louis Art Museum, in: The Saint Louis Art Museum Bulletin, Bd. XX, Nr. 2, 192, S. 5-80.
- Sieferle, Rolf Peter, Entstehung und Zerstörung der Landschaft, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 238-265.
- Siena, Pier Luigi, Gerhard Richter: Introduction, in: Gerhard Richter. Paintings, Ausst.Kat. Museum für Moderne Kunst, Bozen 1996, Wien / Bozen 1996, o.S.
- Simmel, Georg, Philosophie der Landschaft (1913), in: Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft, hg. v. Gert Gröning, München 1990, (S. 67-80).
- Simon, Josef, Erhabene Schönheit: das ästhetische Urteil als Dekonstruktion des logischen, in: Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant, hg. v. H. Parrett, Berlin / New York 1998, S. 246-274.
- Sitt Martina / Biesboer, Pieter (Hg.), Jacob van Ruisdael, Die Revolution der Landschaft, Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Frans Hals Museum Haarlem 2002, Zwolle 2002. Unter Mitarbeit von Karsten Müller, mit Beiträgen von Jochen Becker, Martina Sitt, Pieter Biesboer u.a.
- Smuda, Manfred (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986.
- ders., Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft, in: ders. (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 44-69.
- ders., Vorwort, in: ders. (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 7-10.
- Szondi, Peter, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien, in: Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit, hg. v. Helmut Schanze, Darmstadt 1985, S. 146-159.
- Spieß, Werner, Emotional und eisig. In der Hölle der Berührungängste: Gerhard Richter im Modernen Museum der Stadt Paris, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 20.10.93.
- Steingräber, Erich, 2000 Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985.
- Stierle, Karlheinz, Petrarca's Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 29), Krefeld 1979.
- Storck, Gerhard, Gerhard Richter. 66 Zeichnungen. Halifax 1978, Köln 1997.

- Storr, Robert, Gerhard Richter. Malerei, in: Gerhard Richter. Malerei, Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York u.a. 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 7-89.
- Storsve, Jonas, Interview mit Gerhard Richter 1991, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 212-220.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Hermaea, NF, Bd. 6, Tübingen (2)1977.
- Sunderland, John, Constable, London 1998.
- Szeemann, Harald, Individuelle Mythologien, Berlin 1985.
- Tauber, Christine, „Uomo universale“ oder „Uomo virtuoso“? Zum Menschenbild in der Renaissance, in: Wegmarken europäischer Zivilisation, hg. v. Dirk Ansorge, Dieter Geuenich und Wilfried Loth, Göttingen 2001, S. 178-203.
- Text: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M / Leipzig (3)1996.
- Thomas, Karin, Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm. Freundesbild und Selbstportrait, in: Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1997/98, hg. v. Eckhart Gillen, Köln 1997, S. 545-555.
- Thomas-Netik, Anja, Gerhard Richter. Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewußtseins, (Diss. Essen 1986) Bochum / Essen 1986.
- Tiberghien, Gilles A., Land Art, New York 1995.
- Tosatto, Guy, Die Frau, das Kind und das Bild, in: Gerhard Richter 100 Bilder, Ausst.Kat. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes 1996, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Ostfildern-Ruit 1996, S. 9-16.
- Trnek, Renate, Der Wandel des Sehens und Empfindens von Landschaft durch die Kunst, in: Friedrich Achleitner (Hg.) Die Ware Landschaft, Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs, Salzburg 1977, S. 31-41.
- Vaughan, William, Die deutsche Romantik im Ausland – eine englische Sicht, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 20-29.
- ders., Landschaftsmalerei und die ‚Ironie der Natur‘, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 563-569.
- Vergara, Lisa, Rubens and the poetics of Landscapes, New Haven / London 1982.
- Vergil, Landleben, Catalepton – Bucolica – Georgica, hg. v. Götte, Johannes und Maria Latein und Deutsch, München, Zürich (5)1987.
- Vischer, Friedrich Theodor, Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik, hg. v. W. Oelmüller, Frankfurt/M. 1967.
- Vitali, Christoph / Gaßner, Hubertus, Einführung in die Ausstellung in München, in: Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 8-12.

- Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 1964. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch.
- von Drathen, Doris, Interview mit Gerhard Richter 1992, in: Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M. / Leipzig (3)1996, S. 221-229.
- Vowinckel, Andreas, „Das konzentrierte Malen konzentrierter Realität ist Konzept“ (Peter Dreher), in: Peter Dreher – Bilder, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, 2 Bde, Waldkirch 1993, Bd. 1, S. 115-148.
- Wagener, Ferdinand, Die romantische und die dialektische Ironie, Arnberg/Westfalen 1931.
- Wagner, Monika, Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770-1830, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 8, hg. v. Alexander Perrig, Frankfurt/M. 1979.
- Waldenfels, Bernhard, Gänge durch die Landschaft, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 29-43.
- Waldman, Diane (Hg.), Roy Lichtenstein, Ausst.Kat. Guggenheim Museum New York 1993-94 u.a., Ostfildern 1993.
- Walford, E. John, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, New Haven / London 1991.
- Warnke, Martin, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München / Wien 1992.
- Wedewer, Rolf, Zum Landschaftstypus Gerhard Richters, in: Pantheon, Bd. 33, Nr. 1, 1975, S. 41-49.
- ders., Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt, Köln 1978.
- ders., Landschaft als vermittelte Theorie, in: Manfred Smuda (Hg.), Landschaft, Frankfurt/M. 1986, S. 111-134.
- Wendland, Hans, Konrad Witz. Gemäldestudien, Basel 1924.
- Werner, Thomas, Studien zum Werk von John Constable, (Diss. Heidelberg 1973), Freiburg 1983.
- Wheelock, Arthur K., Vermeer, Köln 2003.
- Whyte, Iain Boyd, „Das Erhabene“, in: Ernst Spielmann. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst.Kat. Haus der Kunst München 1995, hg. v. Christoph Vitali, Stuttgart 1995, S. 573-580.
- Wiegand, Wilfried, Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei (Diss. Hamburg 1968), Hamburg 1971.
- Wilton, Andrew, The Landscape Sublime, in: Turner and the Sublime, Ausst.Kat. Art Gallery of Ontario u.a. 1981, hg. v. Andrew Wilton, London 1980, S. 25-64.
- Winkelbauer, Andrea, Sturm, Dampf und Licht. Über Turners Landschaftswahrnehmung, in: Joseph Mallord William Turner, Ausst.Kat. 1997, hg. v. David B. Brown und Klaus Albrecht Schröder, München / New York 1997, S. 95-103.
- Wolf, Norbert, Klassizismus und Romantik, Kunst-Epochen Bd. 9, Stuttgart 2002.
- ders., Das 19. Jahrhundert, Kunst-Epochen Bd. 10, Stuttgart 2002.

- Wolfgarten, Renate, Ikonographie der Madonna im Rosenhag, (Diss. Bonn 1953) Bonn 1953.
- Sigrid Wollmeiner, Natur-Umwelt – eine ökologisch motivierte Ästhetik und ihre Artikulation auf Künstlersymposien, (Diss. Bonn 2002) Bonn 2002.
- Wormbs, Brigitte, Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, München, (2)1978.
- Zweite, Arnim, Gerhard Richters „Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen“, in: Gerhard Richter, Atlas, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Museum Ludwig Köln 1989/90, hg. v. Fred Jahn, München 1989, S. 7-20.



## IX. Abbildungsverzeichnis

Die in der Arbeit besprochenen Werke Gerhard Richters sind anhand der WV-Nr. im Werkverzeichnis des Kataloges der Bundeskunst- und Ausstellungshalle (Ausst.Kat. G.R. KAH 1993, Bd. III) und dessen Fortsetzung im Düsseldorfer Katalog (Ausst.Kat. G.R. Düsseldorf 2005) zu finden. Exemplarische Beispiele der jeweiligen „Werkgruppen“ von Richters Landschaften und ihre entsprechenden Bilddaten sind im folgenden nach der Chronologie der Werkverzeichnisnummern aufgeführt [Abb. 1-44].

Für die in der Geschichte der Landschaftsmalerei angesprochenen Bildbeispiele ist in den Fußnoten angegeben, wo die entsprechende Abbildung zu finden ist [in: ..., Abb. ... / S. ...]; hierfür wurde möglichst auf Übersichtswerke zurückgegriffen. Die Daten der Gemälde Caspar David Friedrichs sowie der Arbeit John Constables, die im Vergleich mit den Arbeiten Richters analysiert wurden, sind hier unten ebenfalls chronologisch aufgeführt [Abb. 45-54].

1. **Gerhard Richter**, „Alster“ (WV 10), 1963,  
Öl auf Leinwand, 62 x 84 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 41]
2. **Gerhard Richter**, „Ägyptische Landschaft“ (WV 53), 1964,  
Öl auf Leinwand, 150 x 165 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 13]
3. **Gerhard Richter**, „Stadtbild Madrid“ (WV 171), 1968,  
Öl auf Leinwand, 277 x 292 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. New York 2002*, S. 146]
4. **Gerhard Richter**, „Himalaja“ (WV 181), 1968,  
Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. New York 2002*, S. 149]
5. **Gerhard Richter**, „Korsika“ (WV 199), 1968,  
Öl auf Leinwand, 86 x 91 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 17]
6. **Gerhard Richter**, „Landschaft bei Hubbelrath“ (WV 221), 1969,  
Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 47]
7. **Gerhard Richter**, „Ruhrthalbrücke“ (WV 228), 1969,  
Öl auf Leinwand, 120 x 150 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 49]
8. **Gerhard Richter**, „Seestück (bewölkt)“ (WV 239-1), 1969,  
Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998*, S. 51]
9. **Gerhard Richter**, „Seestück (See-See)“ (WV 244), 1970,  
Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

- [in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 53*]
10. **Gerhard Richter**, „Abendlandschaft“ (WV 260), 1970,  
Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 59*]
11. **Gerhard Richter**, „Regenbogen“ (WV 261-3), 1970,  
Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 55*]
12. **Gerhard Richter**, „Wolken (Fenster)“ (WV 266), 1970,  
Öl auf Leinwand, 4teilig, 200 x 400 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. KAH 1993*]
13. **Gerhard Richter**, „Teyde-Landschaft“, (WV 283-1), 1971,  
Öl auf Leinwand, 120 x 180 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 61*]
14. **Gerhard Richter**, „Große Teyde-Landschaft (mit 2 Figuren)“ (WV 284),  
1971, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 63*]
15. **Gerhard Richter**, „Parkstück“ (WV 310), 1971,  
Öl auf Leinwand, 300 x 375 cm (3teilig).  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 65*]
16. **Gerhard Richter**, „Vesuv“ (WV 408), 1976,  
Öl auf Leinwand, 73 x 105 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 69*]
17. **Gerhard Richter**, „Davos“ (WV 468-1), 1981,  
Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 70*]
18. **Gerhard Richter**, „Davos N.“ (WV 469-1), 1981,  
Öl auf Leinwand, 86 x 122 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 71*]
19. **Gerhard Richter**, „Garmisch“ (WV 469-3), 1981,  
Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 73*]
20. **Gerhard Richter**, „Eisberg im Nebel“ (WV 496-1), 1982,  
Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. New York 2002, S. 189*]
21. **Gerhard Richter**, „Juni“ (WV 527), 1983,  
Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. KAH 1993*]
22. **Gerhard Richter**, „Wiese“ (WV 549-2), 1983,  
Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 75*]
23. **Gerhard Richter**, „Abstraktes Bild“ (WV 551-1), 1984,  
Öl auf Leinwand, 43 x 60 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 76*]
24. **Gerhard Richter**, „Arizona“ (WV 551-9), 1984,  
Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 81*]
25. **Gerhard Richter**, „Wiesental“ (WV 572-4), 1985,  
Öl auf Leinwand, 90 x 95 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 83*]
26. **Gerhard Richter**, „Venedig (Insel)“, (WV 586-1), 1985,  
Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.

- [in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 84*]
27. **Gerhard Richter**, „Venedig“ (WV 606-1), 1986,  
Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 85*]
28. **Gerhard Richter**, „Venedig“ (WV 606-3), 1986,  
Öl auf Leinwand, 86 x 121 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 87*]
29. **Gerhard Richter**, „Domecke“ (WV 629-1), 1987,  
Öl auf Leinwand, 122 x 87 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. New York 2002, S. 203*]
30. **Gerhard Richter**, „Marcay“ (WV 642-1), 1987,  
Öl auf Leinwand, 72 x 102 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 95*]
31. **Gerhard Richter**, „Chinon“ (WV 645), 1987,  
Öl auf Leinwand, 200 x 320 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 29*]
32. **Gerhard Richter**, „Apfelbäume“ (WV 650-1), 1987,  
Öl auf Leinwand, 67 x 92.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 97*]
33. **Gerhard Richter**, „Apfelbäume“ (WV 650-2), 1987,  
Öl auf Leinwand, 72 x 102.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 98*]
34. **Gerhard Richter**, „Apfelbäume (Skizze)“ (WV 650-3), 1987,  
Öl auf Leinwand, 62 x 83.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 99*]
35. **Gerhard Richter**, „Besetztes Haus“ (WV 695-3), 1989,  
Öl auf Leinwand, 82 x 112 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 101*]
36. **Gerhard Richter**, „Januar“ (WV 699), 1989,  
Öl auf Leinwand, 320 x 400 cm (2teilig)  
[in: *Ausst.Kat. G.R. KAH 1993*]
37. **Gerhard Richter**, „Ohne Titel (12.3.92)“, 1992,  
Öl auf Photographie, 12,5 x 17,5 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 16*]
38. **Gerhard Richter**, „AB.L.“ (WV 833-6), 1995,  
Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 104*]
39. **Gerhard Richter**, „Jerusalem“ (WV 835-2), 1995,  
Öl auf Leinwand, 126 x 92 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 105*]
40. **Gerhard Richter**, „Wasserfall“ (WV 847-2), 1997,  
Öl auf Leinwand, 165 x 110 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 33*]
41. **Gerhard Richter**, „Ohne Titel (Selbstportrait)“ (WV 299), 1971,  
Öl auf Leinwand, 175 x 125 cm,  
[in: *Ausst.Kat. G.R. KAH 1993*]
42. **Gerhard Richter**, „Seestück“ (WV 852-1), 1998,  
Öl auf Leinwand, 290 x 290 cm.  
[in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 109*]
43. **Gerhard Richter**, „Seestück“ (WV 852-2), 1998,  
Öl auf Leinwand, 290 x 290 cm.

- [in: *Ausst.Kat. G.R. Hannover 1998, S. 111*]
44. **Gerhard Richter**, „Sommertag“ (WV 859-1), 1999,  
Öl auf Leinwand, 117 x 82 cm. [in: *Elger 2002, S. 342*]
45. **Caspar David Friedrich**, „Morgennebel im Gebirge“, um 1808,  
Öl auf Leinwand, 71 x 104 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 19*]
46. **Caspar David Friedrich**, „Der Mönch am Meer“, 1809/10,  
Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 22*]
47. **Caspar David Friedrich**, „Mond über dem Riesengebirge“, 1810,  
Öl auf Leinwand (unvollendet), 47,5 x 167 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 109*]
48. **Caspar David Friedrich**, „Gebirgslandschaft mit Regenbogen“, 1810,  
Öl auf Leinwand, 70 x 102 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 99*]
49. **Caspar David Friedrich**, „Der Wanderer über dem Nebelmeer“, um  
1818, Öl auf Leinwand, 74,8 x 94,8 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 1*]
50. **Caspar David Friedrich**, „Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem  
Nebel“, um 1819/20, Öl auf Leinwand, 54,9 x 70,3 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 59*]
51. **Caspar David Friedrich**, „Ziehende Wolken“, um 1821,  
Öl auf Leinwand, 18,3 x 24,5 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 125*]
52. **Caspar David Friedrich**, „Meeresküste beim Mondschein“, um 1830,  
Öl auf Leinwand, 77 x 97 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 167*]
53. **Caspar David Friedrich**, „Abendlandschaft mit zwei Männern“, um  
1830/35, Öl auf Leinwand, 25 x 31 cm.  
[in: *Hofmann 2000, Abb. 49*]
54. **John Constable**, „Wolkenstudie in Hampstead“, 1821,  
Öl auf Papier auf Holz montiert, 24,2 x 29,8 cm.  
[in: *Roters 1995, S. 54*]