



Erklärung des Prüfungsabsolventen
„Ich versichere hiermit, dass ich meine Arbeit selbstständig hergestellt und verfasst und keine anderen, als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Eine Erklärung mit diesem Inhalt befindet sich auch bei der Diplom-/Magisterarbeit.“
Ich bin damit einverstanden / ~~nicht einverstanden~~, dass meine Diplom-/ Magisterarbeit in die Bibliothek aufgenommen bzw. ggf. in anderer Form durch die Hochschule der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Karlsruhe, den 15.1.2012

(Unterschrift)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Rudolf, Richter, Rudi – Zur Entstehungsgeschichte eines Gemäldes	9
2.1 Zur materiellen Wirklichkeit der Foto-Bilder	9
2.2 Rudolf Schönfelder – kurze biografische Notizen	10
2.3 Fotografie als Modell: Das Gemälde <i>Onkel Rudi</i> von Gerhard Richter	11
2.4 „Verwandtschaftsverhältnisse“ in den Gemälden von Gerhard Richter	15
2.5 <i>Onkel Rudi</i> im Werkverzeichnis	17
2.6 Gerhard Richters <i>Atlas</i>	18
3. Der Kontext Lidice und die Ausstellungshistorie von <i>Onkel Rudi</i>	19
3.1 Das Attentat auf Reinhard Heydrich	19
3.2 Die Tragödie von Lidice	21
3.3 Die politische und künstlerische Rezeption des Massakers	24
3.4 <i>Onkel Rudi</i> und die Ausstellung <i>Hommage à Lidice</i> in Berlin (und Hamburg?)	26
3.5 Die Ausstellung <i>Westdeutsche und Westberliner Avantgarde für Lidice</i> in Prag	30
3.6 Zur Ausstellungshistorie von Gerhard Richters <i>Onkel Rudi</i>	33
3.7 Zur Verknüpfung von <i>Onkel Rudi</i> und Gerhard Richter mit Lidice	35
4. Künstlertexte und -aussagen – Das Beiwerk zum Œuvre?	38
4.1 Zur werkimmanenten Äußerung bei Gerhard Richter	38
4.2 Die Verklärung der Foto-Bilder in Richters öffentlichen und privaten Epitexten	42
4.3 Die Erklärung der Foto-Bilder in Richters öffentlichen und privaten Epitexten	46
4.4 Über die Farbgebung in Richters öffentlichen und privaten Epitexten	53
4.5 <i>Onkel Rudi</i> in Richters öffentlichen und privaten Epitexten	55
5. <i>Onkel Rudi</i> als... Zur Projektion und Interpretation eines Gemäldes in Textform	60
5.1 Zur Verknüpfung von Gesagtem bei Richter und Geschriebenem bei anderen	60
5.2 <i>Onkel Rudi</i> als Jedermann und Repräsentant einer deutschen Vergangenheitsbewältigung	62
5.3 <i>Onkel Rudi</i> als Kalter Krieger	74
6. Conclusio	77
7. Abbildungen	
8. Literaturverzeichnis	

„You need more than the Gerhard Richter
hanging on your wall“
Pet Shop Boys „Love etc.“ (2009)

1. Einleitung

Das Jahr 2012 stand ganz im Zeichen Gerhard Richters. So konnte man ihm im Kino bei der Arbeit über die Schulter schauen – so der bereits erstmals im September 2011 präsentierte Kinofilm *Painting* von Corinna Belz –, was einherging mit dem beachtlichen Erfolg auf dem *secondary market*, dem Auktionsmarkt, wo seine vornehmlich abstrakten Gemälde dank Höchstpreisen zu Kunstmarktlieblingen avancierten. Der 1932 in Dresden geborene Künstler konnte am 9. Februar seinen 80. Geburtstag feiern. Aus diesem Anlass richteten ihm drei angesehene europäische Museen – die Londoner Tate Modern, die Berliner Neue Nationalgalerie und das Pariser Centre Pompidou – eine Retrospektivausstellung mit dem Titel *Panorama* aus.¹ Den hohen Bekanntheitsgrad Richters kann man, laut Isabelle Graw, auch in der Bewerbung zu dieser Ausstellung erkennen: „Auf der Werbetafel der Nationalgalerie wird diese Retrospektive lapidar mit dem Titel >Richter< angekündigt, unter Verzicht auf den Vornamen des Künstlers (Gerhard). So als wisse man beim Stichwort Richter sogleich, wer gemeint ist, vergleichbar einem Household Name wie Picasso, der auch ohne Pablo Sinn generiert. [...] Der Autor bedeutet hier sein Werk und umgekehrt.“²

Doch Leben und Werk Gerhard Richters zeichnen sich durch eine stete Uneinheitlichkeit aus, die nicht nur bedingt durch teils widersprüchliche Äußerungen, sondern auch durch den offensichtlichen Gegensatz Figuration und Abstraktion in seinem Werk am deutlichsten zum Tragen kommen. Und so kommentiert André Rottmann treffend: „So lange schon wurden Theorie und Praxis der Malerei durch eine Reihe eng verwandter Antagonismen organisiert, zusammengehalten und vorangetrieben: Farbe und Kontur, Transparenz und Opazität, Geste und Faktur, Illusionismus und Flachheit, Schein und Objekthaftigkeit,

¹ Gerhard Richter: *Panorama*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin (Deutsche Ausgabe), München 2012.

² Isabelle Graw: „Der Grauschleier der Subjektivität. Über Gerhard Richter in der Neuen Nationalgalerie, Berlin“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 86, Juni 2012, S. 232-238, hier S. 232.

Chroma und Kontrast, Zufall und Komposition, Markierung und Monochromie, zur Schau gestellte Virtuosität und anonyme Ausführung, Figuration und Abstraktion“, und fährt in der Anmerkung fort: „Diese Paradigmen wurden vor allem in den malerischen Praktiken von Gerhard Richter untersucht, kritisch bewertet und aufgehoben [...]“.³ Die künstlerischen Paradigmen werden in der vorliegenden Arbeit jedoch nur am Rande Beachtung finden. Vielmehr geht es um die Rezeptionsgeschichte eines Gemäldes, die wie kaum eine andere von Richter selbst geprägt wurde. Man könnte diese paradoxe Vorgehensweise Richters mit dem von Stefan Germer geprägten Ausdruck der „permanenten Inszenierung von Zeitgenossenschaft“ beschreiben.⁴ Diese beinhaltet eine beständige Aktualisierung des eigenen Schaffens, ebenso wie die Aktualisierung des Bewusstseins über künstlerische Produktionen, seien es historische oder aktuelle.⁵ Dabei spielt auch die „Inszenierung des Künstler-Seins“ eine nicht unwichtige Rolle, die bisweilen die Interpretation oder Rezeption von Kunstwerken überschatten kann.⁶ Richter spielt bewusst mit diesen Mitteln. So widmete er sich im Jahr 2004 einer Publikation, die unter dem Namen „War Cut“ erschien.⁷ Darin waren zahlreiche Detailaufnahmen versammelt, die er von einem seiner abstrakten Gemälde selbst angefertigt hatte. Er kombinierte diese mit Texten aus der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, die an zwei Tagen im Jahr 2003 erschienen waren und den Irak-Krieg behandelten. Das Ziel dahinter: Die Lesbarkeit der Großaufnahmen des Gemäldes mit den in den Texten evozierten Bildern von Bombenexplosionen und anderen Geschehnissen zu verdichten und neu zu schreiben.

Zahlreiche Publikationen die zum Werk Gerhard Richters erschienen sind, geben häufig Interviews mit dem Künstler wieder, räumen diesen Äußerungen großen Platz ein und messen ihnen Bedeutung bei. Manches Mal ist es Richter selbst, der

³ André Rottmann: „Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei“, in: Isabelle Graw und Peter Geimer: *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin 2012, S. 7-14, hier S. 7.

⁴ Stefan Germer: „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46), hrsg. von Julia Bernard, Köln 1999, S. 219-232, hier S. 220f.

⁵ Ebd.

⁶ „Wir brauchen die Künstler in ihren Rollen als Genie, Außenseiter oder Star. Wir brauchen sie vor allem als Entlastung vom eigenen sozialen Rollendruck und wir benutzen sie, um an ihnen soziale Freiräume und Differenzen zu erkunden. Die Rollenfiguren der Künstler haben deshalb einen hohen symbolischen Wert für uns und sind äußerst wirksame Folien für unsere Projektionslust. [...] Sie verwirren das Publikum mit der Vermischung von Identität und Rolle und manche behaupten provokativ sogar die Übereinstimmung der Rolle mit ihrem Charakter.“ Anne Marie Freybourg: „Einleitung: Die Inszenierung des Künstlers“, in: *Die Inszenierung des Künstlers*, hrsg. von ders., Berlin 2008, S. 7-11, hier S. 7ff.

⁷ Gerhard Richter. *War Cut*, hrsg. von Suzanne Page und Hans Ulrich Obrist, Köln 2004.

dafür sorgt, dass bestimmte Texte über ihn (erneut) publiziert werden. So heißt es im Vorwort einer Publikation, die Texte der vergangenen 18 Jahre über Richter versammelt, von den beiden Herausgebern Dietmar Elger und Kerstin Küster: *„Alle Texte lagen bislang lediglich in Englisch bzw. Französisch vor. Dass Sie mit dieser Publikation nun in deutscher Übersetzung erscheinen und den hiesigen wissenschaftlichen Diskurs bereichern, war der ausdrückliche Wunsch von Gerhard Richter.“*⁸ Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen die Äußerungen Richters über seine eigenen Werke und seine Herangehensweise bei der Motivauswahl, die sich als glaubhafte Erklärungen und häufig zitierte Quellen bis heute in der Rezeption von Seiten der Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler halten und nur selten kritisch hinterfragt werden.

Aus einem weiteren Grund ist das zwiegespaltene Œuvre Richters für Hanno Rauterberg nicht Resultat einer kritischen Beleuchtung und Hinterfragung, sondern gilt einer sensationsgierigen Affirmation: *„Es gilt aber auch für die Mutter-Kind-Idyllen eines Gerhard Richters und erst recht für viele seiner monumentalen Farbschlieren. Eines dieser Bilder hat gerade einen Auktionsrekord erzielt, 26,4 Millionen Euro, und scheint damit über jeden Kitschverdacht erhaben. Doch weil diese wohlige Art der Abstraktion auf nichts mehr zielt, weil sie niemanden mehr erregt, weil ein solches Bild noch nicht mal sich beweisen muss, erstarrt diese Kunst in der eigenen Opulenz. Es ist die Salonmalerei des 21. Jahrhunderts: gewaltige Gesten, ansonsten hohl.“*⁹ Gerade die Berliner Ausstellung *Panorama*, für deren Hängung Richter persönlich zuständig war, verbarg absichtlich nicht die eigene Opulenz: *„Indem sie den Fokus nämlich auf einzelne Bilder in chronologischer Abfolge legt, lässt sie den seriellen Charakter von Richters Produktionsweise in Vergessenheit geraten. Dies geht zwar auf Kosten der Nachvollziehbarkeit seiner Arbeitsmethode, kommt aber der symbolischen Aufladung des einzelnen Bildes zugute, das mehr denn je auf seinen Urheber verweist und deshalb einem >Index of Agency< (Alfred Gell) gleicht. Wo die Serie das Einzelbild relativiert und den Prozess*

⁸ Dietmar Elger und Kerstin Küster: „Vorwort“, in: Gerhard Richter. *Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie* (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Bd. 8), hrsg. von dens., Köln 2011, S. 7, hier S. 7.

⁹ Hanno Rauterberg: „Achtung, sehr süß! Lange war Kitsch ein Schmähwort. Heute erobert kitschige Kunst von Hundertwasser, Jeff Koons oder Gerhard Richter die Museen. Was ist da passiert?“, in: *Die Zeit* (43), 18. Oktober 2012, S. 53. Rauterberg spielt mit der Erwähnung des Auktionsergebnisses auf das im Herbst 2012 versteigerte Gemälde Richters *Abstraktes Bild* (1994) an, dass zusammen mit Aufpreis 26,4 Millionen Euro erzielte. Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/sothebys-auktion-in-london-millionen-euro-fuer-richter-bild-1.1495239>. Stand: 8. Dezember 2012.

in den Vordergrund rückt, bleibt dem aus der Serie herausgegriffenen Bild als Bezugspunkt nur noch sein Schöpfer.“¹⁰ Wobei Graw hinzufügt, „dass die Produktion Richters von seiner Person – oder besser von dem, was für seine Person gehalten wird – überformt wird, sodass der Künstler im Produkt gegenwärtig bleibt.“¹¹ Noch Ende der 1960er Jahre sorgte die Malweise Richters unter Verwendung von fotografischen Vorlagen für Verwirrung, auch unter anerkannten Museumsdirektoren wie Werner Haftmann: „Als der Kölner Galerist Rudolf Zwirner Richters großformatiges Hauptwerk *Ema (Akt auf einer Treppe)* von 1966 der Neuen Nationalgalerie in Berlin zum Erwerb anbot, erhielt er von deren damaligen Direktor Werner Haftmann die Antwort, er kaufe keine Photos.“¹²

Gerade ein Gemälde scheint anders als viele andere in den letzten Jahren immer mehr mit symbolischer Bedeutung aufgeladen worden zu sein: *Onkel Rudi* (Abb. 1), entstanden 1965. Die fotografische Vorlage entnahm Richter dem eigenen Familienalbum. ‚Privates öffentlich‘ machen wurde diese Vorgehensweise in der Motivauswahl der so genannten Foto-Bilder vielfach begründet. Dies zeigt sich nicht zuletzt in den Fotografien, die Richter auf Einladung der Tageszeitung „Die Welt“ für eine Sonderausgabe abdrucken ließ – und damit ist „der große Zweifler der Gegenwartskunst“ erst der dritte Künstler, nach Georg Baselitz und Ellsworth Kelly, der die „Welt-Herrschaft“ für einen Tag übernommen hat.¹³ Vielleicht liegt es daran, dass *Onkel Rudi* mehr als 25 Jahre nicht ausgestellt war und damit vorerst aus dem öffentlichen Bewusstsein geriet. Dass Richter dieses Gemälde 1967 an die tschechische Gemeinde Lidice schenkte, und so mit Ort und Geschichte untrennbar vereinte, ist ebenfalls erst in den letzten Jahren ausgiebiger beleuchtet worden. René Block, sein damaliger Galerist in West-Berlin, organisierte 1967 die Ausstellung *Hommage à Lidice*, für die er 21 Künstler um Beiträge bat und sie mit seinem VW-Bus 1968 nach Prag brachte. Es war der bis dato einzige Beitrag aus West-Deutschland, da ansonsten die Mehrzahl der Kunstwerke aus den sozialistischen Bruderstaaten gespendet wurden. Auch diese private Initiative, die erstmals 1997 in der Ausstellung *Deutschlandbilder* einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt wurde, fiel für 30 Jahre in einen Dornröschenschlaf. Im Gespräch mit

¹⁰ GRAW 2012, S. 233.

¹¹ Ebd.

¹² Dietmar Elger: „Das gemalte Photo. Gerhard Richter im Atelier“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 60-69, hier S. 65.

¹³ *Die Welt*, 5. Oktober 2012. Zitate entnommen von: Cornelius Tittel: „Die Welt des Gerhard Richter“, in: ebd.

Gabriele Knapstein, die ein zunehmendes Geschichtsbewusstsein und Interesse an wichtigen Ausstellungen in den letzten Jahren registriert, sagt Block: „Aber ich kann davon ausgehen, dass von meinen Ausstellungen zum Beispiel in diesem Buch von Phaidon [gemeint ist hier der Titel *Salon to Biennial*¹⁴ – HB] keine drin sein werden, da die Leute, die das Buch machen, einfach keine von diesen Ausstellungen gesehen haben.“¹⁵ Jedoch nicht immer muss man eine Ausstellung gesehen haben, um ihre Bedeutsamkeit zu erkennen. Blocks *Hommage à Lidice* stellt als Geste der Aussöhnung einen der frühesten künstlerischen Beiträge in der Bundesrepublik Deutschland dar, der die Verbrechen der Nationalsozialisten in das westdeutsche kollektive Bewusstsein brachte. Heute umfasst die Sammlung Lidice über 450 gespendete Kunstwerke.¹⁶ Das Gemälde *Onkel Rudi* trägt seit 1967 die Inventarnummer 314, doch ist es dank der weltweiten Popularität seines Urhebers das mittlerweile bekannteste und teuerste Werk der Sammlung.¹⁷ Im Übrigen scheint das Bewusstsein um die Geschichte des Dorfes Lidice und die darauf bezogene Verantwortung die man als Deutscher im Umgang mit diesem düsterem Kapitel deutscher Geschichte hat, seither vernachlässigt worden zu sein. Dies belegt die Tatsache, dass der amtierende Bundespräsident Joachim Gauck 2012 überhaupt das erste deutsche Staatsoberhaupt war, das die Gedenkstätte in Lidice offiziell besuchte.¹⁸

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird insbesondere der Einfluss untersucht, den Richter durch die Auseinandersetzung mit der Tragödie von Lidice erfahren hat und der ihn ausgerechnet *Onkel Rudi* auswählen ließ.¹⁹ Ferner lassen sich weitere Gemälde Richters, die im Umfeld kurz vor- oder nach 1965 entstanden sind, mit der Verstrickung der eigenen Familiengeschichte während des Zweiten Weltkrieges verknüpfen.²⁰

Doch Objekte der Kunstgeschichte werden nicht nur historisch, sondern auch

¹⁴ Bruce Altshuler: *Salon to Biennial. Exhibitions that made history, Vol. 1: 1863-1959*, London 2007.

¹⁵ Alte Hasen. René Block im Gespräch mit Gabriele Knapstein, hrsg. von Susanne Pfeffer, Köln 2011, S. 43.

¹⁶ Ich konnte für diese Information auf den aktuellen Bestandskatalog der Sammlung Lidice zurückgreifen, der bislang nur als Word-Dokument existiert. Die Veröffentlichung eines mehrsprachigen Bestandskatalogs ist für 2013 geplant.

¹⁷ Der Versicherungswert für *Onkel Rudi* beträgt 8 Millionen Euro.

¹⁸ Vgl. „Gauck mahnt zur Selbstkritik. Besuch in Prag/Gedenken an die Opfer von Lidice“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 2012, S. 5.

¹⁹ Siehe dazu vor allem Kapitel 3.5.

²⁰ Vgl. dazu Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

ästhetisch eingeordnet, was wiederum permanent dafür sorgt, dass sie mit Bedeutung aufgeladen werden. Denn: „Bedeutungen werden nicht gefunden, sie werden konstruiert.“²¹ Gerhard Richter, so ist immer wieder hinter vorgehaltener Hand zu hören, steuert dabei die Konstruktion von Bedeutung und die Rezeption seiner Werke selbst – sei es in Interviews, Texten oder Interpretationen von Kunsthistorikern, die wiederum von Richter persönlich für Beiträge zu seinen Ausstellungspublikationen angefragt werden und mit denen er auch befreundet ist. Man könnte demnach von „Richters Hofstaat“ oder von „Richters Kunsthistorikern“ sprechen, was sich nicht nur im Spektrum der Autoren für Beiträge in Publikationen über Gerhard Richter zeigt – so z.B. von Benjamin Buchloh, Dietmar Elger und Robert Storr –, sondern auch in der Widmung bei der Titelfindung von Richters Gemälden.²² So gehen die Namen oder Kürzel dieser Kunsthistoriker in einigen vornehmlich abstrakten Gemälden auf eben diese Autoren zurück: *Elger* (Abb. 2) auf Dietmar Elger, Richters jahrelanger Assistent und heutiger Leiter des Gerhard Richter Archivs in Dresden, *D.Z.* (Abb. 3) auf den griechischen Kunsthistoriker Dennis Zacharopoulos oder *B.B.* (Abb. 4) auf Benjamin Buchloh, „Richters bester (und treuester) Kritiker“.²³ Das auf einer fotografischen Vorlage basierende Gemälde *Hofkirche, Dresden* (Abb. 5) zeigt sogar Künstler (Richter) und Kritiker (Buchloh) vereint und befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York. Was man in die Gattung des Freundschaftsbildes einreihen kann, wird durch die prominente Platzierung in diesem Museum weit über dessen privaten Anspruch hinausgetragen und als unwiderlegbares Bekenntnis von Richter und Buchloh gelesen. Inwieweit diese Nähe auch die Rezeption beeinflusst, wird in Kapitel 4 dargelegt. Zuvor werden jedoch die Selbstbeschreibungen Richters untersucht und anhand ausgewählter Zitate mit späteren Sichtweisen von Kunsthistorikern und Kritikern verglichen. Dies geschieht zum ersten Mal in dieser Ausführlichkeit, bildet jedoch die zwingende Grundlage dafür, etwaige Strategien in der Beeinflussung der Rezeption durch Richter nachweisen zu können. In Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit laufen somit die unterschiedlichen Stränge der Sichtweisen und Interpretationen von *Onkel Rudi* zusammen, die die gesamte Vielfalt der Rezeption und Möglichkeiten

²¹ GERMER 1999, S. 230.

²² Vgl. Stefan Gronert: „Art History as Art: A Survey“, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, hrsg. von Christine Mehring u.a., Los Angeles 2010, S. 125-144, hier S. 141.

²³ GRAW 2012, S. 233.

der Interpretation dieses Gemäldes veranschaulichen sollen.

2. Rudolf, Richter, Rudi – Zur Entstehungsgeschichte eines Gemäldes

2.1 Zur materiellen Wirklichkeit der Foto-Bilder

Vermutlich 1964, zwei Jahre nachdem Gerhard Richter damit begonnen hatte Fotografien als Vorlage für Gemälde zu verwenden – anfangs übertrug er die Vorlage mit einem eingezeichneten Raster auf den Bildträger –, erwarb er ein Episkop. Dies erlaubte ihm, Fotografien, deren Quellen zumeist Abbildungen in Zeitschriften und Magazinen, eigene Fotografien oder Amateuraufnahmen aus dem Familienalbum waren, direkt auf den Bildträger zu projizieren und die Umrisse zunächst mit Kohle oder Bleistift nachzuzeichnen.²⁴ Für die Foto-Bilder der 1960er Jahre verwendete Richter meist Leinwand als Bildträger. Zuvor hatte er aus Kostengründen auf das preiswertere Material Nessel zurückgegriffen, wurde aber von seinem Münchener Galeristen Heiner Friedrich zurechtgewiesen: „Beginnen Sie auf Leinwand zu malen und arbeiten Sie nur mit den besten Farben und regelmäßig.“²⁵ Die Ölfarbe aus Tuben verdünnte er entweder mit Leinöl oder mit Nelkenöl, um den Trocknungsprozess hinauszögern zu können.²⁶ Dies ist wichtig, da die berühmte „Blur-Technik“²⁷, also das Verwischen der auf den Bildgrund aufgetragenen Farbe, nur bei einer feuchten Farbschicht gelingen kann.²⁸ Wobei Richter rückblickend 1973 kokettierend ökonomisch notiert: *„Und bei mir musste ein Bild in einem Tag gemalt sein, weil es mir auch egal war. Es musste einigermaßen ähnlich sein. Ich brauchte es nicht ganz exakt zu übertragen. Deswegen auch die Unschärfe. Das war eines meiner Mittel, die Verwischung.“*²⁹ Diesen Effekt erzielt Richter mit dem so genannten Vertreiber, einem „breiten Pinsel aus sehr weichem Haar, meist Dachshaar [...]“.³⁰ Aufgrund dieses Einsatzes eliminiert Richter auf den ersten Blick Handschrift und Pinselduktus, und befördert *„eine mimetische Annäherung an die Ästhetik der Amateurfotografie und*

²⁴ Vgl. ELGER 2011, S. 63.

²⁵ „Brief von Heiner Friedrich an Gerhard Richter, 16. Juli 1964“, zit. n. ebd., S. 62.

²⁶ Astrid Kasper: *Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003, S. 31. „Er malt mit Goya Ölfarben von Kreul, in den Fotobildern benutzt er auch Farben von Schmincke und Lukas.“ Ebd., S. 68.

²⁷ GRAW/GEIMER 2012, S. 44.

²⁸ „Die Fotobilder müssen in etwa einer Woche fertiggestellt werden, bevor die Ölfarbe getrocknet ist und deren Verwischung nicht mehr ausgeführt werden kann. Durch Aufbewahrung des Bildes hinter einer Folie kann Richter den Trocknungsprozeß etwas verzögern.“ KASPER 2003, S. 33.

²⁹ Gerhard Richter: „Statement, 10. Oktober 1973“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 84-85, hier S. 84.

³⁰ KASPER 2003, S. 32.

ihre verwackelten Bilder, wodurch ein mechanisch-anonymes Moment in die fotobasierten Bilder eingetragen wird. Auf den zweiten Blick zielt diese Technik aber auch auf eine Unkenntlichmachung des Motivs – es erscheint >abstrakter< und zugleich gemalt. Die Malerei erweist sich hier einmal mehr als ein Prozess des >Mark Making<, dessen Zeichen indexikalisch auf die Anwesenheit des (abwesenden) Künstlersubjekts verweisen.³¹ Mit anderen Worten: Die Negation der Handschrift sorgt durch das horizontale Verwischen dafür, dass das Ergebnis dieses Vorgangs ablesbar bleibt und damit selbst zur Handschrift wird. Ferner sind gerade die Oberflächen der so genannten Foto-Bilder sehr empfindlich, da Richter auf eine schützende Firnisschicht verzichtet.³² Die Gemälde von Gerhard Richter verfügen laut Graw über „eine hoch ausdifferenzierte Sprache, die über einer Reihe von rhetorischen Mitteln, genauer Tricks verfügt, mit denen sich dieser Eindruck einer Quasi-Präsenz als Effekt produzieren lässt. Die besondere Faszination, die speziell von Richters Frühwerk ausgeht, ist meines Erachtens auf das Zusammenspiel zwischen malerischer und fotografischer Indexikalität zurückzuführen.“³³ Inwieweit dies für das Gemälde *Onkel Rudi* zutrifft, soll im Folgenden untersucht werden, wobei zunächst die Biografie des Dargestellten zusammengetragen wird, bevor eine Verknüpfung des Gemäldes mit weiteren privaten Familienbildnissen erfolgt.

2.2 Rudolf Schönfelder – kurze biografische Notizen

Interessanterweise sind nur wenige biografische Informationen zu Rudolf Schönfelder zu finden. Gerhard Richters Mutter Hildegard Richter, geborene Schönfelder, hatte drei Geschwister: Marianne, Rudolf und Alfred Schönfelder. Der als kaufmännischer Angestellter arbeitende Rudolf Schönfelder war nicht nur Gerhard Richters Onkel mütterlicherseits, sondern auch sein Patenonkel.³⁴ Er

³¹ GRAW 2012, S. 235.

³² „Deshalb stuft Althöfer vom restauratorischen Standpunkt aus Richters Fotobilder aufgrund ihres >subtilen Oberflächencharakters< als >nicht mehr minutiös restaurierbare, nicht mehr im klassischen Sinne retuschierbare Objekte< ein.“ KASPER 2003, S. 68. Vgl. Heinz Althöfer: „Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 17/2, 1972, S. 199-210, sowie Heinz Althöfer: *Moderne Kunst. Handbuch der Konservierung*, Düsseldorf 1980, S. 47. Beide zit. n. KASPER 2003, S. 68. Diese Tatsache schlägt sich auch beim Transport der Foto-Bilder nieder: So wurde *Onkel Rudi* von der Restauratorin der Sammlung Lidice, Theodora Popová, für die Ausstellung *Bilderbedarf. Braucht Gesellschaft Kunst?* nach Baden-Baden eigens als Kurierin begleitet.

³³ GRAW 2012, S. 236.

³⁴ Jürgen Schreiber: *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter: Das Drama einer Familie*, München, Zürich 2005, S. 239.

wurde vermutlich 1913 geboren. Richter erinnert sich an seinen Onkel als „[d]er Nazi in der Familie. [...] Er sah gut aus, war charmant, zäh, elegant, ein Playboy, er war stolz auf seine Uniform.“³⁵ Am 31. Juli 1944, einen Tag nachdem die 4. Infanterie-Division der US-Armee gegen die deutschen Truppen den entscheidenden Durchbruch in der Normandie erzwingt, stirbt der Soldat Rudolf Schönfelder mit 31 Jahren in St. Pois. Er gehörte der Einheit Regimentsstab Grenadier-Regiment 921 an.³⁶ Nachdem Schönfelders Grab zunächst in Le Chesne angelegt war, wird dieses 1963 nach Marigne verlegt.³⁷

2.3 Fotografie als Modell: Das Gemälde *Onkel Rudi* von Gerhard Richter

Wäre es Richter nur um ein repräsentatives Porträt³⁸ seines Onkels Rudolf Schönfelder gegangen, hätte er sicherlich eine passendere Fotografie als Vorlage für ein Gemälde nutzen können (Abb. 6). Zudem finden sich weitere Fotografien des Onkels in Soldatenuniform (Abb. 7). Doch entschied Richter sich für die 1942 entstandene Fotografie, die seinen Onkel als Soldaten der Wehrmacht zeigt (Abb. 8). Für Richter schien jene Fotografie prädestiniert für seine malerischen Intentionen gewesen zu sein, mit der er all seine Anliegen (durch die Wahl des Motivs) ausdrücken konnte. „Das private Photo überführt der Maler in das >kollektive Gedächtnis<, denn das Gemälde >Onkel Rudi< aus dem Jahre 1965 verfügt über einen hohen Bekanntheitsgrad – das Photo hingegen wäre, wie unzählige andere, die ähnlich aussehen, immer ein Familienphoto geblieben.“³⁹ Und nicht nur damit: Ebenso die Erinnerung an die eigene Kindheit und die Erzählungen über Rudolf durch Richters Mutter sowie die Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen.⁴⁰ Zwar ist die von Rudolf Schönfelder getragene

³⁵ Robert Storr: „Gerhard Richter. Malerei“, in: *Gerhard Richter. Malerei*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York u.a. [Deutsche Ausgabe], Ostfildern-Ruit 2002, S. 9-94, hier S. 38

³⁶ Es ist nicht bekannt, ob er durch eine Kugel, eine Fliegerbombe oder Panzergranaten ums Leben kam. Vgl. dazu SCHREIBER 2005, S. 242f.

³⁷ „Rudolf Schönfelder, bestattet in Block 3, Reihe 1, Grab 2.“ Ebd. S. 244.

³⁸ „Portrait meint nicht nur die Wiedergabe der Erscheinung, sondern zugleich auch die Deutung des Dargestellten. Diese *personale Doppelbestimmtheit* besagt, daß jedes Portrait zugleich den Charakter eines naturähnlichen Abbildes und einer künstlerisch-schöpferischen Darstellung hat. Das Verhältnis zwischen Künstler und Portraitiertem wirkt sich stets auf das Bild aus.“ Susanne Ehrenfried: *Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997, hier S. 27.

³⁹ So Detlef Hoffmann: „Die Schärfe der Unschärfe – Zum Beispiel: »Onkel Rudi« von Gerhard Richter“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXXIV, 2006, S. 254-268, hier S. 261.

⁴⁰ Dass dies nicht nur für Gerhard Richter gilt, sondern allgemein verbreitet war, zeigt die Schriftstellerin Ursula Krechel, die sich wie folgt erinnert: „Als ich ein kleines Mädchen war, stand in jeder Wohnung das Foto

Uniform und damit sein Dienstgrad nicht auszumachen, immerhin weist ihn der darüber geworfene Mantel eindeutig als Offizier der Wehrmacht aus.⁴¹ Er posiert lächelnd, beide Arme an den Körper gedrückt, mit leicht nach rechts verrutschter Mütze und vor einer Mauer stehend, die ihn von dem mehrstöckigen Gebäude trennt, vor dem ein paar Baumäste aufragen. In seinen Händen trägt er vermutlich Handschuhe (rechte Hand) und einen Ehrendolch mit weißer Kordel (linke Hand).⁴²

Mit einem Episkop projizierte Richter 1965 das Foto auf eine Leinwand und vergrößerte es dadurch deutlich – das Gemälde besitzt die Maße 87 x 50 cm und ist nicht signiert. Aufgrund der anschließenden Verwischung sind die genauen Gesichtszüge sowie die Gegenstände in den Händen des Dargestellten nicht mehr genau zu erkennen. *„Ich malte die Fotos einfach so ab“*, notierte Richter während der Entstehungszeit von *Onkel Rudi* *„und bemühte mich um möglichst große Fotoähnlichkeit. Deshalb vermied ich den Pinselstrich und malte möglichst glatt. Erscheinungen wie Überbelichtung und Unschärfe kamen ungewollt mit hinein, bestimmten dann aber die Atmosphäre der Bilder sehr entscheidend.“*⁴³ Richter hatte dazu keine Skizzen oder Zeichnungen von der Fotografie seines Onkels angefertigt.⁴⁴ Die Farbigkeit der Vorlagen übernahm Richter auch häufig für seine Gemälde, allerdings erweiterte er die Nichtfarben Schwarz und Weiß und deren Mischton Grau „durch unterschiedliche Beimischungen von brauner und blauer Farbe. Dadurch erhielten alle Bilder eine individuelle Tönung.“⁴⁵ Eine mit dem bloßen Auge durchgeführte Untersuchung legt den Schluss nahe, dass Richter für *Onkel Rudi* geringe Mengen blauer Farbe den Nichtfarben Schwarz und Weiß beimischte. *„Er malt Bilder insofern, als jeder andere Maler es tut: Im Malvorgang produziert er Bilder. Er malt Bilder allerdings auch insofern, als er sie abmalt: Die*

eines Mannes in NS- oder Wehrmachtsuniform, mit schwarzem Trauerstreifen. Das war alles, was über den Krieg zu erfahren war.“ Vgl. Andreas Platthaus: „In der Sache Kornitzer. Das literarische Ereignis dieses Herbstes spielt im Landgericht in Mainz. Ursula Krechel erzählt die Geschichte eines jüdischen Exilanten, der nach 1945 wieder Richter sein will“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Oktober 2012 (Sonderbeilage Literatur). Die 1947 geborene Schriftstellerin Krechel erhielt für ihren Roman „Landgericht“ den Deutschen Buchpreis 2012.

⁴¹ Vgl. SCHREIBER 2005, S. 240.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Gerhard Richter: „Notizen 1964(-1967)“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 21-23, hier S. 22.

⁴⁴ „Die drei Zeichnungen *S. mit Kind* (95/1-3) sind die einzigen, die nach Photographien gezeichnet sind, die zuvor für Gemälde verwendet wurden.“ Dieter Schwarz: „»Alles sehen – nichts begreifen«“, in: *Gerhard Richter. Zeichnungen 1964-1999. Werkverzeichnis*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1999, S. 7-33, hier S. 29.

⁴⁵ ELGER 2011, S. 66.

produzierten Bilder sind Bilder von Bildern, potenzierte Bilder mit (fast) annullierten Sujets.“⁴⁶

Hatte Richter bei vielen seiner Foto-Bilder bis 1966 einen weißen Rahmen um das Motiv auf dem Bildträger gemalt, versah er die Leinwand von *Onkel Rudi* 1965 nach Fertigstellung mit einer umlaufenden Holzleiste. Diese wurde von ihm „in einem Anfall von Schwachsinn“⁴⁷, wie er heute darüber sagt, seitlich silbern farbig angemalt und findet sich bis heute an der Leinwand des Gemäldes befestigt (Abb. 9). Zudem existieren verschiedene Rahmen, in denen *Onkel Rudi* gezeigt wird. In der im März 2012 eröffneten neuen Anordnung des Sammlungsbestandes in Lidice wurde die Leinwand in einem Plexiglaskasten präsentiert. Der Kasten und das Bild selbst waren mit einem Drahtseil an der Decke befestigt (Abb. 10), wobei die von Richter angebrachte Holzleiste montiert blieb. In der Ausstellung *Bilderbedarf* in Baden-Baden im gleichen Jahr ist das Gemälde in einen Holzrahmen eingefasst, der das Gemälde gewöhnlich bei Leihverkehr schützt; das kugelsichere UV-Glas bemerkt man erst auf den zweiten Blick (Abb. 11).

Eindrücklich wirkt der Bildtitel: *Onkel Rudi*. Der Dargestellte wird ohne weiteres in ein persönliches Verwandtschaftsverhältnis gerückt: die Verwendung der verharmlosenden Kurzform von Rudolf sowie der Verzicht auf den Familiennamen Schönfelder, ebenso wie das erste Wort *Onkel*.⁴⁸ „Es wird ein direkter Bezug zu einer individuellen Person hergestellt, der sich von anderen Porträtarbeiten Richters unterscheidet, die anonyme Titel wie *Frau mit Schirm* oder *Familie am Meer* tragen. [...] Der Titel lässt sowohl die Assoziation an mein Onkel Rudi als auch an dein Onkel Rudi zu. Da der Familienname des Dargestellten im Bildtitel nicht aufgeführt ist, rückt Onkel Rudi in unmittelbare Nähe des Betrachters und derjenigen, die über ihn sprechen.“⁴⁹

Indessen Richter für *Onkel Rudi* auf eine Fotografie zurückgreift, umgeht er die Motiverfindung, „indem seine Bilder in künstlerischer Form Abbilder von

⁴⁶ EHRENFRIED 1997, S. 171.

⁴⁷ So Richter in einem Telefongespräch mit dem Verfasser am 18. Oktober 2012.

⁴⁸ Wie dies künftig die Rezeption des Gemäldes beeinflussen kann und wird: siehe Kapitel 4 und 5 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹ Lydia Strauß: „*Onkel Rudi* (1965) macht Geschichte. Untersuchungen zu einem Portrait Gerhard Richters“, in: *Nachbilder des Holocaust* (Kleine Reihe Bd. 23), hrsg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke, Köln, Weimar, Wien 2007, S. 254-270, hier S. 260.

Portraitvorstellungen zeigen.“⁵⁰ Susanne Ehrenfried konstatiert darin eine „De-Auratisierung“: *„Photographien von Gemälden de-auratisieren die Gemälde; was bedeutet: sie berauben das photographierte Gemälde, so sie als dessen Stellvertreter fungieren, seiner Aura. Bei Richter wird etwas der De-Auratisierung Gegensinniges geleistet. In seinen nach Photographien gemalten Bildern wird durch die malerische Transformation Aura geschaffen. Bilder ohne Aura, d.h. die photographischen Vorlagen aus Lexika, die selbst schon das Ergebnis mannigfacher Reproduktionsprozesse sind, werden von Richter genaugenommen nicht >re-auratisiert<, da schließlich Photographien im Benjaminschen Sinne keine Aura besitzen; vielmehr wird ihnen durch Richters Transformationsprozeß diese Aura zum ersten Mal verliehen. Hier wird das Verhältnis von Malerei und Photographie im Werke Richters deutlich: Während die photographische Reproduktion Malerei de-auratisiert, auratisiert die Malerei Gerhard Richters photographische Reproduktionen.“*⁵¹ Stefan Gronert rückt indes von einer Verbindung zwischen Richter und den Überlegungen Walter Benjamins über das Kunstwerk und die technische Reproduzierbarkeit sowie dessen Begriff der Aura ab. Er sieht ihn viel eher in der Nähe der Theorie der „Différence“ von Jacques Derrida, kommt aber letztlich zu dem Schluss, dass Richter „alles andere als ein malender Theoretiker“ sei.⁵²

Schlüssiger ist vielmehr der von Gronert geprägte Begriff des „Refotografierens“.⁵³ Denn 1967 beginnt Gerhard Richter damit, Gemälde abzufotografieren – allerdings noch als Unikatabzug. Erst ab dem Jahr 1992 stellt Richter Fotoeditionen in größerer Auflage her.⁵⁴ Im Zuge einer Einzelausstellung Richters 1999 im Centro Per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato, bei der auch das Gemälde *Onkel Rudi* ausgestellt wird, lässt er eine Fotoedition des gleichnamigen Gemäldes produzieren, die im Jahr 2000 in einer Auflage von 80 Exemplaren plus 25 Künstlerexemplaren erscheint (Abb. 12).⁵⁵ Es handelt sich dabei um Cibachrome-

⁵⁰ Stefan Gronert: *Gerhard Richter. Portraits. Mit einem Beitrag von Hubertus Butin*, Ostfildern 2006, S. 40-111, hier S. 104.

⁵¹ EHRENFRIED 1997, S. 181f.

⁵² GRONERT 2006, S. 105.

⁵³ Stefan Gronert: „Bild-(Re)Produktionen. Zum Stellenwert der Fotografie im Werk von Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 85-106, hier S. 95f.

⁵⁴ Dietmar Elger: *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2002, S. 145.

⁵⁵ Vgl. <http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?paintid=12799&title=onkel%20rudi>; Stand: 7. Dezember 2012.

Abzüge, die auf weiße Dibond-Platten montiert wurden und mit einem verglasten Rahmen versehen sind. „Es ist dasselbe Motiv, aber – genau besehen – nicht dasselbe Bild, was fotografisch entsteht.“⁵⁶ Zwar ist das Format von 87 x 50 cm exakt dasselbe wie bei dem ursprünglichen Gemälde, doch wurde das Motiv für die Edition an der Ober- und Unterkante verändert: *„Nicht nur der bei der Edition verwendete Rahmen, das Passepartout und die Verglasung haben die Erscheinung des Motivs verändert. Im Vergleich zum Gemälde ist das Foto an der Ober- und Unterkante leicht beschnitten und gleichzeitig etwas vergrößert; es ist außerdem kontrastreicher, dunkler und unschärfer; während die Ölmalerei in einem kühlen, bläulichen Grau gehalten ist, erscheint das Foto in einem warmen Grauton.“*⁵⁷ Da Richter das Gemälde 1967 an die Gemeinde Lidice gestiftet hatte, konnte er somit des Motivs wieder habhaft werden: „Ich habe mir das Bild dann wiedergeholt über die Graphik.“⁵⁸

2.4 „Verwandtschaftsverhältnisse“ in den Gemälden von Gerhard Richter

Das Jahr 1965 ist im Œuvre von Gerhard Richter von entscheidender Bedeutung. Es findet in diesem Jahr eine Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte statt, denn er befasst sich ausgiebig mit dem Motivfundus des privaten Fotoalbums seiner Familie. Neben *Onkel Rudi* entstehen weitere Porträts von Familienangehörigen wie das Gemälde *Tante Marianne* (Abb. 13), dass die Schwester von Richters Mutter zusammen mit Gerhard Richter zeigt, sowie das Einzelporträt seines nicht leiblichen Vaters in *Horst mit Hund* (Abb. 14).⁵⁹ Das Gemälde *Tante Marianne* zeigt im Format 120x120 cm im Vordergrund ein Baby auf einem Tisch, dahinter steht ein junges Mädchen in weißem Kleid. Das Kind im Vordergrund ist Gerhard Richter selbst, wobei die Tatsache interessant ist, dass Richter dies zunächst verheimlichte. In frühen Werkverzeichnissen taucht das Gemälde unter dem Titel *Mutter und Tochter (S.)* oder auch *Mutter mit Kind (S.)* auf, obwohl dem Maler bewusst war, dass er sich hier selbst mit seiner Tante

⁵⁶ GRONERT 2004, S. 99.

⁵⁷ Hubertus Butin: „Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder“, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-83, hier S. 58.

⁵⁸ So Richter über die Edition. ELGER 2002, S. 184.

⁵⁹ Richter bestätigt dies in einem Interview mit dem Magazin *Der Spiegel*: „So ist es auch. Aber so etwas ist ja nicht gerade unhäufig.“ in: „Spiegel-Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2005“, in: TEXT 2008, S. 509-518, hier S. 513.

dargestellt hat.⁶⁰

Die Verquickung der eigenen Familie während der NS-Zeit wird von Richter durch die Auswahl der verschiedenen Porträts hervorgehoben. Gleichzeitig erschwert Richter das Auffinden dieser Hinweise mit der Methode des Privaten in der Titelgebung. Marianne, die Schwester von Richters Mutter, wurde 1938 mit der Diagnose „Schizophrenie“ in eine Psychiatrie eingeliefert. Noch im selben Jahr erfolgt ihre Zwangssterilisierung durch den Gynäkologen und Chefarzt im Stadtkrankenhaus Dresden-Friedrichstadt Professor Dr. Heinrich Eufinger.⁶¹ Im Februar 1945 wird sie als eines von 8000 Euthanasie-Opfern in der Anstalt Großschweidnitz ermordet.⁶² Der verantwortliche Leiter von Hitlers Euthanasieprogramm war Werner Heyde: Im selben Jahr in dem *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* entstehen, hält Richter dessen Festnahme in dem Gemälde *Herr Heyde* (Abb. 15) fest. Dieser stellte sich 1959 nach kurzer Flucht den Behörden, nachdem er seit 1945 unter dem Pseudonym Dr. Sawade unbehelligt weiter arbeiten konnte und nur durch einen Zufall enttarnt wurde.⁶³ 1964 brachte er sich um, vor dem Beginn des Gerichtsprozesses gegen ihn.⁶⁴ Für Robert Storr ergibt sich dadurch eine Überschneidung einer privaten Familiengeschichte und Teilen der Geschichte des Zweiten Weltkriegs: *„Together with Uncle Rudi and Aunt Marianne, Mr. Heyde closes the gaps between personal experience and public reality, between a painful guilt-laden past and a present predicated on selective memory – gaps in the fabric of German society and culture kept open by denial and reticence. Richter breaks that silence, quietly but unmistakably. There is nothing in German painting of the time that presents the continued Nazi penetration of daily life so matter-of-factly, so unflinchingly, or from so many sides of the German experience.“*⁶⁵

Doch wie Recherchen von Jürgen Schreiber gezeigt haben, spielte auch der Zufall eine Rolle und stellte weitere Verbindungen zwischen der NS-Zeit und Richters Porträtierten in den Gemälden *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* oder *Horst mit Hund*

⁶⁰ So lautet eine Bezeichnung der Rückseite der fotografischen Vorlage: „Gerd Richter mit Marianne Schönfelder. Gerd 4 Monate, Marianne 14 Jahre alt, im Juni 1932“, so SCHREIBER 2004, S. 58.

⁶¹ SCHREIBER 2005, S. 102f.

⁶² Ebd. S. 60.

⁶³ Vgl. GRONERT 2006, S. 92.

⁶⁴ Vgl. Uwe M. Schneede: „Gerhard Richters Bilder einer Epoche“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 12-27, hier S. 23.

⁶⁵ Robert Storr: „Gerhard Richter. Forty years of painting“, in: *Gerhard Richter: Forty years of painting*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York u.a., New York 2002, S. 11-94, hier S. 41.

her, die selbst Richter bis ins Jahr 2004 hinein verborgen geblieben war. 1964 malte Richter das Gemälde *Familie am Meer* (Abb. 16). Es zeigt jedoch keine wirkliche Familie, sondern Richters erste Ehefrau Ema (eigentlich Marianne) als Kind mit ihrem Vater und zwei nichtverwandten Personen. Richters Schwiegervater arbeitete als Arzt und ließ sich 1938 zusammen mit einer ehemaligen Patientin und deren Sohn am Meer zusammen mit seiner Tochter fotografieren.⁶⁶ Auf der Rückseite des Gemäldes befindet sich der ursprünglich von Richter geplante Titel „Familie Eufinger“.⁶⁷ Just in dem Jahr, als die fotografische Vorlage für *Familie am Meer* entstand, wurden insgesamt 101 Patientinnen von Richters zukünftigem Schwiegervater Professor Dr. Heinrich Eufinger zwangssterilisiert, darunter auch Richters Tante Marianne.⁶⁸ Damit wird die Storrsche Trias zur Aufarbeitung der Familienhistorie und Ereignissen des Zweiten Weltkrieges – *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* und *Herr Heyde* – um ein weiteres Gemälde erweitert. Dieses Beispiel zeigt wie so häufig, dass es nicht immer in den Händen des Künstlers liegt, das Schicksal und damit die Rezeption eines Kunstwerks zu beeinflussen oder sich im vorausschauenden Sinne als Seher zu inszenieren.

2.5 Onkel Rudi im Werkverzeichnis

Erst im Jahr 1968 erfolgte eine bewusste Archivierung aller Gemälde durch Nummerierung von Seiten Richters.⁶⁹ Im Zuge der ersten Einzelausstellung 1969 in einer öffentlichen Institution – dem Aachener Gegenverkehr e.V., Zentrum für aktuelle Kunst – beginnt Richter erstmals damit, ein bebildertes Werkverzeichnis seiner Gemälde zu veröffentlichen. Als Werknummer 33 wird *Onkel Rudi* dort aufgeführt, und im daran anschließenden Abbildungsverzeichnis bereits mit dem Hinweis „M Lidice“.⁷⁰ Im Unterschied zum im selben Jahr veröffentlichten, unbilderten *Bilderverzeichnis* (Abb. 17) sind im Aachener Katalog nicht alle Gemälde erwähnt. Bereits drei Jahre später erfolgt eine aktualisierte Version des

⁶⁶ Dabei handelt es sich um Anneliese Gräfin von der Osten und ihren Sohn Erima. Vgl. GRONERT 2006, S. 89.

⁶⁷ Vgl. *Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Vol. 1, Nos. 1-198, 1962-1968*, hrsg. von Dietmar Elger, Ostfildern 2011, S. 108ff.

⁶⁸ Vgl. SCHREIBER 2005 107.

⁶⁹ Vgl. ELGER 2011, S. 63.

⁷⁰ Das „M“ steht dabei für öffentliche Sammlung, vgl. *Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Gegenverkehr e.V., Aachen 1969*, o.S. Interessant ist auch die Tatsache, dass *Tante Marianne (Mutter und Kind)* nicht aufgeführt ist.

Werkverzeichnisses, indem *Onkel Rudi* nun die Werknummer 85 zugewiesen bekommt, wie sie schon 1969 das *Bilderverzeichnis* dokumentierte.⁷¹ In den darauffolgenden Werkverzeichnissen wird *Onkel Rudi* auch künftig diese Werknummer beibehalten.⁷² Die Tatsache, dass gerade im ersten veröffentlichten und bebilderten Werkverzeichnis *Onkel Rudi* die Nummer 33 trägt und erst später die deutlich höhere Werknummer 85 zeigt, dass erst im Laufe der 1970er Jahre Richter bereit war, weitere Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren, darunter das Gemälde mit dem späteren Titel *Tante Marianne*.⁷³ Hier wird eine bewusste Zurückhaltung offenbar, obgleich eine *abstrakte* Auflistung mit den später auch gültigen „richtigen“ Namen sämtlicher Gemälde bereits veröffentlicht worden war.⁷⁴

2.6 Gerhard Richters *Atlas*

Seit 1964 sammelte Richter all jene Abbildungen und Fotografien, die ihm als Vorlagen für seine Gemälde dienten oder die er vorhatte noch als Motive für Gemälde zu verwenden.⁷⁵ Fünf Jahr später stellt er diese erstmals in Schautafeln zusammen, ordnet sie thematisch Gruppen zu, gibt ihnen den Namen *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* – wobei er diesen Fundus ständig erweitert – und stellt diese Tableaus erstmals 1972 der Öffentlichkeit vor.⁷⁶ Die Abbildungen und Fotografien werden dabei auf Untersatzkartons mit den Maßen 50 x 65 cm, 50 x 70 cm oder 50 x 35cm geklebt und anschließend gerahmt.⁷⁷ Stand zu Beginn der Rezeptionsgeschichte dieses Sammelwerks die Frage im Vordergrund, ob es sich hierbei um ein Kunstwerk handele oder nicht⁷⁸, wird im Laufe der Jahre dieses

⁷¹ Vgl. Gerhard Richter, Ausst.-Kat. 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig 1972, S. 51. Hier wird nun *Tante Marianne* als *Mutter und Kind (S)* unter der Werknummer 87 aufgelistet.

⁷² Vgl. Gerhard Richter *Bilder / Paintings 1962-1985*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin, Bern und Wien, Köln 1986; Gerhard Richter. *Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993*, Bd. 3, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993, o.S., sowie das jüngste Werkverzeichnis: CATALOGUE RASONNÉ 2011, S. 208.

⁷³ Dieses trägt fortan die Werknummer 87. Vgl. CATALOGUE RASONNÉ 2011, S. 215f.

⁷⁴ So sind teils viele nicht illustrierte Gemälde Richters, die im frühen Werkverzeichnis nicht auftauchen, im *Bilderverzeichnis* (Abb. 17.) mit richtigem Bildtitel aufgelistet.

⁷⁵ Vgl. Gerhard Storck: „Beschäftigung mit Gerhard Richters Sammelwerk »Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen«“, in: *Gerhard Richter: Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld, Essen 1976, o.S.

⁷⁶ *Gerhard Richter: Atlas van de foto's en schetsen*, Ausst.-Kat. Hedendaagse Kunst Utrecht, Utrecht 1972.

⁷⁷ Vgl. Armin Zweite: „Gerhard Richters »Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen«“, in: *Gerhard Richter Atlas*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München u.a., München 1989, S. 7-20, hier S. 10.

⁷⁸ „Wenn mit dem Atlas aber das Vor-Bilder-Material die zugehörige Ebene zwischen Realität und Bild verlassen hat, ist es dann als >Kunstwerk< zu bewerten?“, ebd.

Kompendium zu einem aufschlussreichen Nachschlagewerk für Motive, welche Rückschlüsse auf die Geschichten und Zusammenhänge hinter diesen erlauben, obgleich die Herkunft der Fotografien in den meisten Fällen nicht angegeben ist.⁷⁹ Sicher ist, dass die ersten Tafeln hauptsächlich Fotografien aus dem Richterschen Familienalbum versammeln, und erst später mit Abbildungen aus Zeitungen und Zeitschriften erweitert werden.⁸⁰ Klar wird auch, dass die Zusammenstellung nicht zufällig geschah, sondern von Richter bewusst gegliedert wurde. Dafür spricht auch die Tatsache, dass mit der Zunahme von Farbfotografien, die meist von Richter selbst angefertigt wurden, eine Normgröße eingeführt wird. 1996 wurde der *Atlas* für die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München erworben.⁸¹

Betrachtet man die ersten Tafeln des *Atlas*, entdeckt man solche Vorlagen, die von Richter aus dem Familienalbum in seinen Familienbildern auf Leinwand übertragen wurden: *Christa und Wolfi* aus dem Jahr 1964 (Abb. 18), *Familie* (Abb. 19) aus demselben Jahr, *Säugling auf einem Tisch* von 1965 (Abb. 20) und *Horst mit Hund*.⁸² Die beiden Fotografien zu den Gemälden *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* fehlen hingegen. Doch inwieweit das Gemälde *Onkel Rudi* mit dem Ort seiner Sammlung und gleichzeitig dessen Historie verbunden ist, wird im folgenden Kapitel erläutert werden.

3. Der Kontext Lidice und die Ausstellungshistorie von *Onkel Rudi*

3.1 Das Attentat auf Reinhard Heydrich

„Ich spüre und sehe, daß die ausländische Propaganda und die defaitistische und deutschfeindliche Flüsterpropaganda im Raum wieder erheblich im Zunehmen ist... Auch die kleinen Sabotageakte, die weniger Schaden tun als einen oppositionellen

⁷⁹ So spürt Ingrid Misterek-Plagge in ihrer Dissertation den medialen Vorbildern nach und entdeckt dadurch einige wichtige Hintergrundgeschichten, die sie den Motiven der Gemälde Richters zuordnen kann. Vgl. Ingrid Misterek-Plagge: „»Kunst mit Fotografie« und die frühen Fotogemälde Gerhard Richters“ (Form & Interesse Bd. 39), Münster, Hamburg 1992 [zugleich Dissertation Universität Münster 1990].

⁸⁰ An manchen dieser Abbildungen sind teilweise noch Textstellen auszumachen.

⁸¹ Vgl. Helmut Friedel: „Gerhard Richter Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006“, in: *Gerhard Richter Atlas*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2006, S. 5-18, hier S. 7.

⁸² Ich verzichte hier bewusst auf die Gemälde, die Richters erste Frau Marianne (Ema) Eufinger oder deren Familie zeigen. Ferner stellt das Gemälde *Familie im Schnee* von 1966 vermutlich die Familie von Sigmar Polke dar. Vgl. Uwe M. Schneede: „Kommentiertes Verzeichnis der ausgestellten Werke“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 194-203, hier S. 201.

*Geist demonstrieren sollen, haben zugenommen...*⁸³ Mit dieser Ahnung sollte der Leiter des Reichssicherheitshauptamts und stellvertretender Reichsprotector für Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, sowohl richtig als auch falsch liegen. Richtig erkannt hatte er sicherlich den zunehmenden tschechischen Widerstand durch Sabotageakte, zu dem er sich in einer Pressekonferenz am 26. Mai 1942 in Prag äußerte und dessen Bekämpfung seine Hauptaufgabe war. Falsch lag Heydrich damit, dass diese Akte des Widerstands „weniger Schaden tun.“⁸⁴ Und diese falsche Einschätzung sollte er nur einen Tag später am eigenen Leib erfahren, was das Alltagsleben der Bewohner des von den Deutschen besetzten Prags und der näheren Umgebung schlagartig veränderte.

Am Morgen des 27. Mai 1942 versteckten sich die beiden in England ausgebildeten Fallschirmagenten der Widerstandsgruppe *Silver A*, Josef Gabčík und Jan Kubiš, nahe einer Straßenbahnhaltestelle im Prager Vorort Libeň.⁸⁵ Ein weiterer Agent sollte mit einem Spiegel Lichtsignale senden, sobald die Limousine von Hitlers Protegé Reinhard Heydrich an der Straßenecke vorbeifahren würde.⁸⁶ Gabčík trug eine zusammenklappbare Maschinenpistole unter seinem Mantel, Kubiš war mit einer Handgranate ausgestattet. Die Aktion, deren Deckname „Antropoid“ lautete, war monatelang minuziös geplant worden.⁸⁷ Als Heydrichs Mercedes 320 C um die Kurve bog, trat Gabčík an den Wagen heran und betätigte den Abzug seiner Waffe. Doch klemmte der Abzug und es konnte nicht geschossen werden. Heydrich befahl seinem Fahrer Johannes Klein, dem einzigen weiteren Insassen, den Wagen zu stoppen. Er zog seine Pistole, doch in diesem Moment explodierte die von Kubiš geworfene Handgranate am Hinterreifen des offenen Wagens. Durch umherfliegende Splitter der Karosserie wurde Heydrich schwer verletzt – die aus Rosshaaren bestehende Polsterung der Sitze führte später zu einer Infektion. Klein konnte unverletzt die Verfolgung aufnehmen, doch auch seine Waffe versagte. Allerdings funktionierte nun wieder die von Gabčík, der Klein ins Bein schoss und

⁸³ „Heydrichs Ansprache vom 26. Mai 1942“, in: Nationlarchiv, Prag, 114, Karton 8, zit. n. Robert Gerwarth: *Reinhard Heydrich. Biographie*, München 2011, S. 327.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ In England befand sich zu diesem Zeitpunkt die tschechische Exilregierung. Vgl. <http://www.radio.cz/de/rubrik/geschichte/das-attentat-auf-reinhard-heydrich-und-seine-folgen>, Stand: 12. Dezember 2012.

⁸⁶ Heydrich war auch Vorsitzender der Berliner Wannsee Sitzung am 20. Januar 1942, bei der die endgültige „Lösung der Judenfrage in Europa“ besprochen werden sollte. Vgl. Linde Apel: „Der nationalsozialistische Völkermord (1941-1945)“, in: *Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolftratshausen 2002, S. 151-156, hier S. 153.

⁸⁷ „Anthropoid“ bedeutet aus dem Englischen übersetzt „Menschenaffe“.

damit die Verfolgung unterband.⁸⁸ Heydrich wurde schwer verletzt ins Krankenhaus Na Bulovce gebracht.

Noch am selben Tag wurde das Standrecht verhängt und nach den Attentätern und ihren Komplizen gesucht. Aufgrund der Infektion fiel Heydrich ins Koma, obwohl sich sein Zustand zuvor verbessert hatte. Am 4. Juni erlag schließlich der „Henker von Prag“, wie Heydrich von Deutschen und Tschechen gleichermaßen genannt wurde, seinen Verletzungen. Da die Suche nach den Attentätern zunächst erfolglos verlief, wurde systematisch der Großteil der Häuser Prags durchsucht. Über 3000 Bürger wurden festgenommen und verhört – 1300 von ihnen wurden hingerichtet und deren Namen in Zeitungen und Radioansprachen zur Abschreckung verkündet. Heydrich wurde am 7. Juni 1942 im Ehrenhof der Prager Burg aufgebahrt und anschließend in einem Trauerzug durch die Stadt zum Hauptbahnhof und von dort in einem Sonderzug nach Berlin gebracht. Am 9. Juni wurde er in Berlin beigesetzt. Heydrich war der erste ranghohe Tote in der Hierarchie der Nationalsozialisten, der einem gezielten Anschlag zum Opfer gefallen war, und wurde von der nationalsozialistischen Propaganda postum in totemistischer Verehrung zum Märtyrer verklärt.⁸⁹

3.2 Die Tragödie von Lidice

Adolf Hitler erteilte noch am Tag der Beisetzung Heydrichs den Befehl zu einem Vergeltungsschlag gegen die Tschechen. Das nordwestlich unweit von Prag gelegene kleine böhmische Dorf Lidice sollte zerstört werden, da es angeblich Verbindungen zwischen den Attentätern und den Dorfbewohnern gegeben hätte.⁹⁰ Doch geriet Lidice auch aufgrund einer Liebesgeschichte erneut in den Fokus der Geheimen Staatspolizei. In einem abgefangenen Brief des verheirateten Václav Říha, der in der Nähe von Lidice lebte, erklärte dieser seiner Geliebten Anna Maruščáková, dass er sich von ihr trennen und verschwinden müsse. Auch solle sie

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. GERWARTH 2011, S. 339.

⁹⁰ Bereits 1941 sagte ein gefangen genommener Fallschirmagent aus, dass dieses Dorf in Kontakt mit dem von der tschechischen Exilregierung in England gesteuerten Widerstand stehe. Zwei Söhne der Lidicer Familien Horák und Střbrný waren 1939 mit dem Einmarsch der Nationalsozialisten nach England geflohen, um sich dort der Exilarmee anzuschließen. In der Zeit als Heydrich noch im Krankenhaus lag, wurden 15 Familienangehörige der beiden Familien verhaftet und befragt. Ebd. S. 340.

noch Grüße an eine Lidicer Familie überbringen.⁹¹ Die Gestapo ließ beide verhaften und deportierte sie in das Konzentrationslager Mauthausen, obwohl erwiesen war, dass Řiha keinerlei Verbindungen zum Widerstand unterhielt und diese Formulierung des Verschwindens wohl nur benutzte, um die Affäre mit seiner Geliebten zu beenden und sie zu beeindrucken.

Noch am Abend des 9. Juni 1942 wurde das Dorf von deutschen Polizeibeamten umstellt. Alle 172 anzutreffenden männlichen Einwohner im Alter von 14-84 Jahren wurden vor dem Bauernhof der Horáks in Zehnergruppen erschossen.⁹² *„Die Frauen von Lidice kamen in das Konzentrationslager Ravensbrück, während man die Kinder einer >rassischen Musterung< unterzog. Neun der Kinder wurden als >germanisierbar< eingestuft, erhielten deutsche Namen und wurden zu deutschen Pflegeeltern ins Reich geschafft. Die übrigen brachte man um.“*⁹³ Bis zum Morgen des 10. Juni wurden alle Häuser niedergebrannt, die Ruinen gesprengt und bis auf die Grundmauern abgetragen.⁹⁴ 199 Bewohner des Dorfes Lidice wurden im Zuge dieser Vernichtungsaktion Opfer der Rachegelüste der Nationalsozialisten – „ein Strafgericht, das sich sehen lassen kann und zweifellos seine abkühlende Wirkung auf die noch verbliebenen Reste der Oppositionsbewegung im Protektorat nicht verfehlen wird“, wie Joseph Goebbels in seinem Tagebuch vermerkte.⁹⁵

Mit der Zerstörung des Dorfes Lidice demonstrierte das nationalsozialistische Regime eine menschenverachtende Entschlossenheit, die mit Bekanntwerden dieser Gräueltaten weltweit für Empörung und Solidaritätsbekundungen sorgte. So benannten sich Ortschaften in den USA, Mexiko, Peru, Brasilien oder Panama in Lidice um.⁹⁶ Thomas Mann kommentierte treffend in seiner BBC-Radiosendung *Deutsche Hörer*: *„Seit dem gewaltsamen Tod des Heydrich, dem natürlichsten Tod also, den ein Bluthund wie er sterben kann, wütet überall der Terror krankhafter,*

⁹¹ „Ein genauer Grund war nicht genannt, doch der Schreiber erweckte den Eindruck, etwas Schlimmes angestellt zu haben und seit jenem 'Schicksalstag' auf der Flucht zu sein.“ Zit. ebd.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Nach Prüfung von Einwohnermeldelisten des Dorfes durch Gestapo-Beamte wurden in den darauffolgenden Tagen elf männliche Bewohner festgesetzt, die während der Erschießungen arbeiteten, so wie zwei weitere, von denen einer verletzt in einem Krankenhaus untergebracht war und ein anderer sich in dem nahegelegenen Wald versteckt hielt. Zusammen mit den 15 Familienangehörigen die noch in Prag in Haft saßen, wurden sie erschossen. Vgl. ebd.

⁹⁵ Joseph Goebbels: „Die Tagebücher“, Teil II, Bd. 4, S. 523f. (Eintrag vom 14. Juni 1942), zit. n. GERWARTH 2011, S. 341.

⁹⁶ René Block: „Auf einer Reise nach Prag am 19. Januar 1997“, in: *Pro Lidice. 52 Künstler aus Deutschland*, Ausst.-Kat. České muzeum výtvarných umění, Prag 1997, o.S.

hemmungsloser als je. [...] Wohin dieser Mordknecht kam, floß das Blut in Strömen. Überall, auch in Deutschland, hieß er schlecht und recht: der Henker... Nun ist er ermordet worden. Und wie nehmen die Nazis das auf? Sie fallen in Krämpfe. Sie stellen sich buchstäblich an, als sei die unfäßlichste Missetat geschehen, der Menschheit Höchstes angetastet... Tausende müssen sterben – Männer und Frauen. Eine ganze Ortschaft [Lidice – HB], die die Täter beherbergt haben soll, wird ausgemordet und dem Erdboden gleichgemacht. Die am Leben gelassene Bevölkerung von Prag muß die Straßen säumen, während der Leichenkondukt des Heiligen vorüberzieht.“⁹⁷

Da die Attentäter noch immer nicht gefasst waren, wurde der 18. Juni 1942 zum Stichtag ausgerufen: Waren diese bis dahin nicht der Gestapo übergeben worden, sollten noch drastischere Vergeltungsmaßnahmen die Bevölkerung heimsuchen. Am 16. Juni meldete sich der Fallschirmagent Karel Čurda im Pečec-Palais in Prag, der Prager Gestapo-Zentrale. Er konnte den früheren Aufenthaltsort der beiden Attentäter nennen. Kurz darauf wurde diese Wohnung, in der die Familie Moravec wohnte, aufgesucht. „Die Mutter der Familie, Marie Moravec, tötete sich mit einer Zyankalikapsel, als ihr die Gestapo-Beamten erlaubten, auf die Toilette zu gehen. Ihr Mann Alois wurde mit dem noch minderjährigen Sohn Vlastimil in die Kellerräume des Pečec-Palais gebracht. Nach einem fast zwanzigstündigen brutalen Verhör brach Vlastimil zusammen, als ihm die Ermittler den abgeschnittenen Kopf seiner Mutter in einem mit Flüssigkeit gefüllten Glasbehälter zeigten und drohten, den Kopf des Vaters dazu zulegen. Vlastimil erzählte seinen Peinigern, dass die Attentäter Unterschlupf in der orthodoxen Kirche St. Cyrill und Method im Zentrum von Prag gefunden hätten.“⁹⁸ Vater und Sohn wurden anschließend ins Konzentrationslager Mauthausen deportiert und kamen dort um.

Mit 800 SS-Soldaten umstellte man die besagte Kirche und tötete drei Fallschirmagenten, darunter Kubiš. In den Katakomben hielten sich noch weitere vier Widerstandskämpfer auf, doch kamen die deutschen Soldaten nicht an diese heran. Erst als der vermauerte Zugang aufgesprengt wurde, konnten sie ergriffen werden – allerdings hatten sich alle von ihnen, darunter der zweite Attentäter

⁹⁷ Zit. n. GERWARTH 2011, S. 342.

⁹⁸ GERWARTH 2011, S. 343.

Gabčík, bereits selbst gerichtet. Nur wenige Monate später wurde der orthodoxe geistliche Führer der Kirche zusammen mit drei weiteren Geistlichen getötet. 236 Sympathisanten wurden zudem nach Mauthausen deportiert und ermordet. Das Dorf in dem der Funksender der Gruppe *Silver A* versteckt war, Ležaky, wurde nach Bekanntwerden dieser Tatsache ebenfalls dem Erdboden gleichgemacht: 33 Einwohner wurden erschossen. Diese monatelange Terrorwelle der Nationalsozialisten wurde von den Tschechen *Heydrichiáda* genannt und traf den Widerstand und das ganze Land erheblich.⁹⁹ Nach Kriegsende, als die überlebenden Frauen von Lidice zurückkehrten, konnten sie ihr Dorf nicht mehr finden – es existierte nicht mehr. Die Gebeine ihrer Männer fanden sie in einer Grube. Unweit davon auf einer kleinen Anhöhe, wurde am 10. Juni 1945 mit den Plänen begonnen, ein neues Dorf Lidice zu errichten. Gleichzeitig entstand eine Gedenkstätte, an die ein Museum angegliedert werden sollte, das zum Gedenken des Massakers gestiftete Kunstwerke beherbergen sollte.¹⁰⁰

3.3 Die politische und künstlerische Rezeption des Massakers

Bereits wenige Monate nach Bekanntwerden der Auslöschung des Dorfes wurde Lidice im kollektiven Bewusstsein verankert: So schrieb Bertolt Brecht das Drehbuch für den unter der Regie von Fritz Lang gedrehten Film *Hangmen also Die!*, der auf Grundlage des Heydrich-Attentats 1943 entstand. Der Regisseur Douglas D. Sirk schuf auf gleicher Grundlage den Film *Hitler's Madman*, der ebenfalls 1943 in Kinos gezeigt wurde, während der Regisseur Humphrey Jennings die Katastrophe von Lidice im selben Jahr in seinem Film *The Silent Village* in einem walisischen Bergarbeiterdorf mit den dortigen Bewohnern nachstellen ließ.¹⁰¹ Heinrich Mann befasste sich in seinem kalifornischen Exil mit Heydrich und benannte seinen daraus entstandenen Roman von *Der Reichsprotektor in Lidice*

⁹⁹ Vgl. dazu GERWARTH 2011, S. 344f.

¹⁰⁰ Zwar wurde in den 1950er Jahren mit dem Bau dafür begonnen, doch sorgten die versiegenden finanziellen Mittel und die mangelnde Unterstützung der kommunistischen Partei dafür, dass das Museum nicht fertig gestellt wurde. Erst in den 1990er Jahren wurden die Pläne dafür endgültig beiseite gelegt und die Ruine des Baus – die aus einzelnen, rostenden Stahlbalken bestand – abgetragen. Für die überlebenden Frauen von Lidice war das ein mit Symbolkraft aufgeladener Akt, der sie an die Vergangenheit erinnerte. So Lubomíra Hédlová, Kuratorin der Kunstsammlung Lidice, bei einem Gespräch mit dem Verfasser am 29. März 2012 in Lidice.

¹⁰¹ Dieser Film wurde vom 12. Januar bis 9. April 2012 im DOX Centre for Contemporary Art in Prag gezeigt, noch bevor sich in diesem Juni die Tragödie von Lidice zum 70. Mal jährte.

um.¹⁰²

Sein Bruder Thomas Mann schrieb später: „Die Nazis sind dumme Bestien. Sie wollten den Namen Lidice dem ewigen Vergessen überantworten, und sie haben ihn mit ihrer abscheulichen Tat für immer dem Gedächtnis des Menschen eingeschrieben. Kaum jemand kannte den Namen, bevor sie die gesamte Bevölkerung der Siedlung umgebracht und diese dem Erdboden gleichgemacht haben; jetzt ist sie weltberühmt.“¹⁰³ Vor allem in Großbritannien solidarisierte man sich mit der Gemeinde Lidice. Am 6. September 1942 fand in Hanley eine Großversammlung mit Vertretern der gegen Nazi-Deutschland verbündeten Nationen statt. Drei Tage darauf wurde ein jugoslawische Vertreter mit folgenden Worten im Radio zitiert: „Jedes besetzte Land in Europa hat sein Lidice. [...] Es ist zugleich ein Beispiel für unsere Entschlossenheit, eine bessere und glücklichere Welt zu schaffen.“¹⁰⁴ Dieses Ziel sollte mit der daraufhin gegründeten „Lidice-Shall-Live“-Bewegung erreicht werden, die von Hanley ausgehend in weiteren Städten wie Birmingham, Derby, Leeds oder Coventry gegründet wurde.¹⁰⁵

Diese tragische Berühmtheit Lidices wurde vielfach wegen ihres Alleinstellungsmerkmals kritisiert und zu propagandistischen Zwecken von verschiedenen Parteien missbraucht. So trat die 1945 erfolgte Vertreibung der Sudetendeutschen und das Massaker von Aussig in „Opferkonkurrenz“.¹⁰⁶ 1950 erschien das Buch „Das andere Lidice“, in dem der nationalsozialistisch gesinnte Autor Erich Kern die Vertreibung und Entrechtung der Sudetendeutschen mit den Opfern des Dorfes Lidice gleichsetzt.¹⁰⁷ So schlimm auch diese Fälle sind, verbietet sich eine Gleichsetzung. Die Selbstverständlichkeit mit der von deutscher Seite aus gegen die Vertreibung der Sudetendeutschen argumentiert wurde, befremdet aus heutiger Sicht. Es ist vor allem im Zuge weiterer Massaker wichtig zu wissen, dass

¹⁰² Heinrich Mann: *Lidice*, Mexiko 1943.

¹⁰³ Thomas Mann: „Lidice. A tribute by Members of the International P.E.N.“, London 1944, S. 90. Zit. n. GERWARTH 2011, S. 341f.

¹⁰⁴ Zit. n. Barnett Stross: „Lidice shall live“, in: *Lidice. Ein böhmisches Dorf*, hrsg. von Uwe Naumann, Frankfurt am Main 1983, S. 77-80, hier S. 78.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Thomas Kailer: „Gewählte Erinnerung«: Die Vertreibung der Sudetendeutschen und die mediale Inszenierung des Massakers von Aussig am 31. Juli 1945“, in: *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Vogel, Frankfurt am Main, New York 2006, S. 188-220, hier S. 213.

¹⁰⁷ Erich Kern: *Das andere Lidice. Die Tragödie der Sudetendeutschen*, Wels 1950. Acht Jahre später schreibt Emil Franzel: „Man hat den Deutschen jahrelang die Entführung der Kinder von Lidice als unmenschliche Barbarei vorgeworfen. Von den Tschechen wurden Kinder jeden Alters erschlagen, zu Tode gequält, in die Elbe geworfen, dem Hungertode und den Lagerseuchen preisgegeben.“ So Emil Franzel: *Sudetendeutsche Geschichte. Eine volkstümliche Darstellung*, Augsburg 1958, zit. n. KAILER 2006, S. 213.

Lidice oder Ležaky nicht die einzigen Dörfer waren, die von den Nationalsozialisten verwüstet wurden.¹⁰⁸

Der Slogan „Lidice shall live“ ging um die Welt. Ende 1966 wendete sich der in Polen geborene Arzt und Politiker der Labour-Partei, sowie Mitbegründer des Lidice-Komitees, Sir Barnett Stross, mit einer Bitte an Künstler weltweit, Kunstwerke für ein (zu diesem Zeitpunkt noch) geplantes Museum in Lidice zu stiften. Der damals als jüngster Galerist Deutschlands bezeichnete René Block las den Aufruf 1967 und organisierte daraufhin eine Ausstellung mit 21 Künstlern, die er in den kleinen Räumen seiner privaten Galerie in Berlin zeigte.

3.4 Onkel Rudi und die Ausstellung *Hommage à Lidice* in Berlin (und Hamburg?)

René Block musste den meisten der 21 von ihm angefragten Künstler – gerade den jüngeren unter ihnen – die Hintergründe der Tragödie von Lidice erläutern, da diese nur wenigen bekannt waren.¹⁰⁹ Dies geschah zu einem Zeitpunkt, an dem westdeutsche Studenten in landesweiten Kundgebungen gegen den westlichen Imperialismus protestierten und die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit forderten.¹¹⁰ „1965, zwanzig Jahre nach der Befreiung vom Nationalsozialismus, rief Bundeskanzler Ludwig Erhard das >Ende der Nachkriegszeit< aus, und selbst Willy Brandt, damals Regierender Bürgermeister von Berlin, äußerte: >Zwanzig Jahre sind genug – genug der Spaltung, genug der Resignation und genug des bloßen Zurückschauens<.“¹¹¹ Zusammen mit Bekannten und Freunden und dank kleinerer Geldspenden konnte René Block einen die Ausstellung begleitenden Katalog (Abb. 21), eine Edition von Gerhard Rühm (Abb. 22) sowie ein Plakat finanzieren (Abb. 23).¹¹² *Hommage à Lidice* war die 20. Ausstellung der Galerie René Block und fand

¹⁰⁸ Wiederum zur Vertreibung der Sudetendeutschen siehe Ernst Paul: *Es gibt nicht nur ein Lidice*, München o.J. (1968).

¹⁰⁹ „Wie die einzelnen Künstler emotional reagierten, weiß ich nicht. Aber keiner hat sich verweigert, einige haben sich zu speziellen Arbeiten anregen lassen“, so René Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

¹¹⁰ „Schon vor 1968 wurden gewisse politische Modelle diskutiert. Eine Veränderung des gesellschaftlichen und politischen Bewusstseins war schon lange in der Diskussion gewesen, bei den Künstlern sowieso“, erinnert sich René Block in: BLOCK 2011, S. 13.

¹¹¹ So Uwe M. Schneede in: SCHNEEDE 2011a, S. 26.

¹¹² Die Höhe der Geldspenden betrug 50 bis 100 Deutsche Mark. Vgl. René Block: „Kein Denkmal, sondern Denkanstöße“, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1997, S. 246-249, hier S. 248. Um auf die Besonderheit der Ausstellung hinzuweisen, wurden einige

vom 22. Oktober bis zum 17. November 1967 in Charlottenburg statt (Abb. 24).

Zu den von René Block angefragten Künstlern zählten H. P. Alvermann, KP Brehmer, Joseph Beuys, HJ Dietrich, Gotthard Graubner, Bernhard Höke, KH Hödicke, Jörg Immendorff, Bernd Koberling, Konrad Lueg (später Konrad Fischer), CO Paffgen, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Chris Reinecke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Gerhard Rühm¹¹³, Günther Uecker, Wolf Vostell, Stephan Wewerka und Lambert Maria Wintersberger, von denen viele einen politischen Bezug in ihrem Werk erkennen ließen. Die Künstler entschieden selbst, welche Arbeiten sie für die Gemeinde Lidice aus bereits vorhandenen Arbeiten auswählten oder neu schufen – die einzige Bedingung war, dass die Arbeiten in Blocks weißen VW Bus passen mussten, mit dem die Kunstwerke nach Prag transportiert werden sollten. Beuys verwendete den Bus zwei Jahre später für seine Installation *Das Rudel* (Abb. 25).¹¹⁴ Beuys wählte gerade jenen Bus Blocks für seine Installation aus, der während des Kalten Krieges die Grenzen überwand: „Die Geschichte des Autos kannte Beuys. Wir haben darüber gesprochen. Das hat ihn wahrscheinlich auch speziell an diesem Auto interessiert. Es war eben nicht nur irgendeins.“¹¹⁵

Für die Eröffnungsrede engagierte Block den Direktor der Kunsthochschule Hamburg Freiherr Herbert von Buttlar, um mit diesem prominenten Vertreter die zwingende Notwendigkeit des Projekts sichtbar zu machen und dadurch eine größere Öffentlichkeit in Berlin zu erreichen: *„Ich wollte eine in Berlin respektierte Persönlichkeit gewinnen. Herr von Buttlar repräsentierte dies als Documenta Team Mitglied, als Sekretär der Berliner Akademie der Künste und zum angefragten Zeitpunkt als Präsident der Kunsthochschule Hamburg. Und er stand der Galerie sowie vielen der beteiligten Künstler positiv gegenüber, was damals nicht normal war.“*¹¹⁶ Denn auch manchen Sammlern ging dieses Engagement Blocks zu weit: Sie boykottierten nicht nur die Ausstellung, sondern fortan auch die Galerie, die sie als „kommunistischen Laden“¹¹⁷ bezeichneten: „Manches Mitglied der >Väter<-Generation, denn das waren die sog. Sammler ja, fühlten sich irritiert, vielleicht

Exemplare mit dem Aufdruck „Diese Ausstellung wurde verschenkt“ gestempelt.

¹¹³ Rühm steuerte besagte Edition bei.

¹¹⁴ Beuys' Installation erzielte auf dem 3. Kölner Kunstmarkt den bis dato teuersten Preis für das Werk eines lebenden deutschen Künstlers: 110.000 Deutsche Mark Vgl. BLOCK 2011, S. 15.

¹¹⁵ René Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ René Block im Gespräch mit dem Verfasser am 28. März 2012 in Berlin.

sogar angegriffen. Die wollten dann mit uns nichts mehr zu tun haben.“¹¹⁸ Und auch bei der „Söhne“-Generation hatte die Galerie einen schweren Stand: „Die sich etablierende ‚linke Szene‘ hingegen hielt gerade diese Galerie für ein elitäres bürgerliches Unternehmen, deren Künstler das herrschende System stützten.“¹¹⁹ Die wenigen Pressestimmen fasst Block wie folgt zusammen: „*Lob von der bürgerlichen Presse (>Der Tagesspiegel¹²⁰) mit Einschränkung hinsichtlich der ausgestellten Künstler und Werke (>Die Welt¹²¹) bis hin zu gewisser Häme und Lächerlichmachen der Werke von seiten linkslastiger Kritiker¹²².*“¹²³

Ist es überraschend oder nicht, dass sich die unfassbare Grausamkeit des Massakers von Lidice dem Vorstellungsvermögen der Künstler entzog. Während Joseph Beuys, Wolf Vostell oder Günther Uecker neue Arbeiten als Geschenk für die Gemeinde Lidice schufen, entschied sich Gerhard Richter dazu, das zwei Jahre zuvor entstandene Gemälde *Onkel Rudi* zu stiften. Die bewusste Entscheidung für diese Arbeit „war auch als Geste der Aussöhnung gemeint“, sagt Richter heute.¹²⁴ Und wie er Dietmar Elger erzählt: „*Man fühlte sich verpflichtet mitzumachen und war auch ein bisschen stolz. [...] Es [Onkel Rudi – HB] war das geeignetste Bild, und es hat mich gefreut, daß ich ein so geeignetes Bild hatte und daß die anderen nicht hatten.*“¹²⁵ Warum hebt Richter an dieser Stelle so sehr seine Auswahl hervor? Klingt in diesen Worten das gerade bei jungen Künstlern stets vorhandene Konkurrenzdenken an, welches Richter unabhängig von der Tragweite der Ausstellung *Hommage à Lidice* für sich beanspruchte? Auch mit seinen Künstlerfreunden Manfred Kuttner oder Konrad Lueg stand Richter im gegenseitigen Konkurrenzdruck. Als Konrad Lueg den Beruf des Malers mit dem des Galeristen (als Konrad Fischer) tauschte, „*hat sich [deren Beziehung – HB] durch diese neue Situation allerdings einschneidend verändert. Fischer stieg als Galerist zu einer zentralen Figur der internationalen Kunstszene auf und Richter fühlte sich zurückgesetzt. Als sie beide noch Künstler waren, war er der*

¹¹⁸ So René Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

¹¹⁹ BLOCK 1997b, S. 248.

¹²⁰ Heinz Ohff: „Geschenk an Lidice“, in: *Der Tagesspiegel*, 25.10.1967.

¹²¹ Lucie Schauer: „Hommage à Lidice“, in: *Die Welt*, 3.11.1967.

¹²² Katrin Sello: „Bilder für Lidice“, in: *Christ und Welt*, 17.11.1967 und Harald Dieter Budde: „Hommage à Lidice“, in: *Die andere Zeitung*, 23.11.1967.

¹²³ BLOCK 1997b, S. 249.

¹²⁴ So Gerhard Richter im Telefongespräch mit dem Verfasser am 18. Oktober 2012.

¹²⁵ ELGER 2002, S. 182.

erfolgreichere, gefragtere.“¹²⁶ Hier kommt möglicherweise der Umstand zum Tragen, dass die fotografische Vorlage für das Gemälde *Onkel Rudi* vermutlich aus demselben Jahr – 1942 – stammt, wie das von den Nazis verübte Verbrechen an den Bewohnern von Lidice. Nur so lässt sich erklären, dass Richter mit dem Geschenk des Porträts seines Onkels so zufrieden war und ist. Elger folgert diesem Ausspruch Richters: *„Richters Gemälde ist das herausragende Exponat in der Ausstellung. Und obwohl es sich um die Darstellung eines deutschen Wehrmachtsoffiziers handelt, verhindern das zurückhaltende malerische Grau und die Verunklärung des Motivs jede Provokation gegenüber den Opfern.“*¹²⁷ Dass es sich bei dieser Formulierung Elgers um einen Euphemismus handelt, belegen die tatsächlichen Reaktionen der Überlebenden von Lidice: Noch heute sorgt dieses Gemälde bei den Frauen von Lidice, die den Aufbau der Kunstsammlung mit großem Interesse verfolgen, für Befremden. Befremden darüber, in den Ausstellungsräumen mit dem Bild eines deutschen Soldaten konfrontiert zu sein, der an dem Massaker von Lidice und dem Tod ihrer Männern mitgewirkt haben könnte.¹²⁸

Doch bevor *Onkel Rudi* und die Werke der Ausstellung *Hommage à Lidice* nach Prag gelangten, wurden sie vermutlich im Anschluss an Berlin in einer alternativen Hamburger Galerie gezeigt und von dort aus über Bayern nach Prag transportiert. Doch lässt sich dies, auch auf Nachfrage hin, bislang nicht beweisen: „Die Frage kann ich [René Block – HB] nicht ohne Recherche beantworten. Hoffe demnächst auf die Papiere zu stossen, möglicherweise war der Name [der Hamburger Galerie – HB] >Kaputt< oder >Caput<“, so Block.¹²⁹

¹²⁶ Ebd. S. 193.

¹²⁷ Ebd. S. 182.

¹²⁸ „Yes, some of the Lidice inhabitants felt being provoked by the painting. If I would put it simple, some of them feel upset that the painting displaying a >German soldier< is exhibited in the Lidice gallery. May it be, that some of them are averagely educated people and they are not used to go to galleries, to think about art as important social means etc. So, what they do, they come to our gallery and they judge just upon what they see at the first sight – a German soldier dressed in the uniform, hanging in >their< gallery. Even though I try to speak to them and talk with them about the painting and its meaning and importance, some of the people with horrible war experience just cannot accept.“ Lubomíra Hédlová in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser am 9. August 2012.

¹²⁹ René Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

3.5 Die Ausstellung *Westdeutsche und Westberliner Avantgarde für Lidice* in Prag

Nach dem Ende der Ausstellung wurden die Werke in Blocks VW Bus geladen und über die direkte Grenze von Bayern nach Prag gebracht, was aufgrund der scharfen Grenzkontrollen kein sicheres Unterfangen war: *„Die Leitung der tschechischen Militärmission [in Berlin – HB] war sehr kooperativ und stellte die notwendigen Papiere aus. Dennoch habe ich den direkten Grenzübergang in Bayern bevorzugt. Zu meiner Überraschung wurde der Transport gar nicht kontrolliert.“*¹³⁰

Am 3. Juli 1968 wurde die Ausstellung unter dem Titel *Westdeutsche und Westberliner Avantgarde für Lidice* in der Prager Václav-Špála-Galerie eröffnet, nachdem sich deren stellvertretender Kommissar Jindřich Chalupecký für die Übernahme der Ausstellung eingesetzt hatte. Anfang des Jahres 1968 war es jedoch zu Protesten gegen die Ausstellungspläne gekommen, da die Galerie zu jener Zeit ein zentraler Ausstellungsort für den tschechoslowakischen Künstlerverband war.¹³¹ Chalupecký sammelte daraufhin Unterschriften der örtlichen Kulturszene und hing diese in das Schaufenster der Galerie.¹³² Die Ausstellung durfte stattfinden, allerdings nur für ein paar Wochen, da am 20. August 1968 mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes die Schließung erwirkt wurde. Von wem und aus welchem Grund genau ließ sich bislang nicht in Erfahrung bringen. Block erfuhr noch, dass die Werke in Sicherheit gebracht worden waren. Mit dem Ende des Prager Frühlings rissen allerdings René Blocks Kontakte in die Tschechoslowakei ab.¹³³ In der kommunistischen Ära wurden die westdeutschen Beiträge auf späteren Ausstellungen nicht gezeigt, da die Progressivität der von Block zusammengetragenen Sammlung herausstach, und sich nicht mit der „gebräuchlichen Lidice-Ikonographie des staatlich gelenkten Erinnerns, das sich aus dem konventionellen Motivfundus einer sakralisierten und nationalisierten Gedenksprache speiste“, deckte.¹³⁴ Erst 1996 fand Block die unverpackten Kunstwerke auf dem Dachboden des Schlosses Nelahozeves in der

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vertreter der DDR protestierten gegen die Ausrichtung der Ausstellung, da sie nur mit avantgardistischen Werken von Westkünstlern bestückt sei. So René Block ebd.

¹³² Vgl. Eva Pluhařova-Grigienė, „Hommage à Lidice“ 1968 – eine Kunstaktion von West nach Ost“, in: *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre*, hrsg. von Michaela Marek u.a., Essen 2010, S. 511–526, hier S. 513 f.

¹³³ Vgl. BLOCK 1997b, S. 249.

¹³⁴ PLUHAROVA-GRIGIENE 2010, S. 524. Die Gedenkausstellungen fanden 1972, 1974 und 1982 in der Mittelböhmischen Galerie in Prag statt. Ebd.

Nähe von Prag, als er sich auf die Suche nach der Schenkung machte – angeregt durch Eckhart Gillen, der *Hommage à Lidice* für die Ausstellung *Deutschlandbilder* rekonstruieren wollte.¹³⁵ Sie wurden daraufhin dem Tschechischen Museum der bildenden Künste in Prag zur Aufbewahrung überlassen, da Lidice selbst noch immer nicht über passende Räume zur Präsentation der eigenen Sammlung verfügte.¹³⁶ Diese Situation ist bezeichnend: Bereits zur Zeit des Realkommunismus hatten die Regierenden der kommunistischen Partei nur wenig Interesse daran, den Verbrechen der Nationalsozialisten mit finanziellen Mitteln zu gedenken. Nach der „Samtenen Revolution“ 1989 und dem Zusammenbruch der Sowjetunion war die finanzielle Situation für die Gedenkstätte Lidice nicht besser. Aus diesem Grund initiierte Block eine zweite Schenkung mit 31 Künstlern, die er mit *Pro Lidice* betitelte und bemühte sich darum, Gelder für die Fortsetzung des Museumbaus aufzutreiben.¹³⁷

Die Herangehensweise bei beiden Ausstellungen war jedoch unterschiedlich: „Auch 1967 waren einige Künstler beteiligt, die durch die Galerie nicht vertreten wurden. Das Projekt sollte von Anfang an weitergehen und offen sein. Natürlich unter dem Aspekt der künstlerischen >Avantgarde< in Deutschland. Die Aktion war für mich eine Manifestation, ein Manifest. Ich weise auch noch einmal darauf hin, dass diese Künstler zu der Zeit weitgehend ignoriert waren. Kein Museum kaufte und private Sammler nur den einen oder anderen gelegentlich. Die 1997-Aktion hatte einen ganz anderen Ansatz. Die Situation der Künstler hatte sich in Deutschland stark verändert, in Bezug auf Förderung und Anerkennung. Es gab eine völlig andere Galerie und Kunstszene. Und das Land war wiedervereinigt. In dieser völlig anderen Situation, in der der >Kampf< gegen die Väter der gegen die Großväter hätte sein müssen, mussten die jungen Künstler natürlich intensiver informiert werden. Diese neue Generation hat die Aktion von 67 verstanden und bewundert und sich ohne Zögern angeschlossen obwohl, wie gesagt, der Abstand zu Lidice größer war.“¹³⁸ Was

¹³⁵ Vgl. PRO LIDICE 1997, o.S. und DEUTSCHLANBILDER 1997.

¹³⁶ So wurde die Sammlung vom 9. März bis 6. April 1997 im Museum der bildenden Künste gezeigt, bevor sie für die Ausstellung *Deutschlandbilder* nach Berlin gebracht wurden. Vgl. PRO LIDICE 1997.

¹³⁷ Die beteiligten Künstler waren: Lothar Baumgarten, Bernhard und Anna Blume, Walter Dahn, Dagmar Demming, Jürgen Drescher, Felix Droese, Bogomir Ecker, Maria Eichhorn, Achim Freyer, Katharina Fritsch, Jochen Gerz, Asta Gröting, Georg Herold, Martin Honert, Rolf Julius, Astrid Klein, Imi Knoebel, Raimund Kummer, Inge Mahn, Maix Mayer, Klaus Mettig, Olaf Metzel, Olaf Nicolai, Hermann Pitz, Thomas Ruff, Karin Sander, Dieter Schnebel, Thomas Schütte, Katharina Sieverding, Pia Stadtbäumer und Rosemarie Trockel. Vgl. PRO LIDICE 1997.

¹³⁸ So Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

die Ausstellung *Hommage à Lidice* von 1967 so besonders macht ist die Tatsache, dass sie als Ganzes betrachtet – von der Ausstellung zur Sammlung – eines der frühen Beispiele der künstlerischen Vergangenheitsbewältigung in der Bundesrepublik Deutschland darstellt.¹³⁹ Block, der als Fluxus-Galerist die internationale Ausweitung der Kunstszene in Deutschland vorantrieb, verzichtet bei beiden Aktionen auf eine internationale Beteiligung. Er bittet gezielt deutsche oder deutschsprachige Künstler um einen Beitrag, um ein Bewusstsein für diese deutsche Vergangenheitslast zu betonen. Diese private Initiative wird von den Künstlern in deren Auswahl und Beitrag weitergetragen und tut dies bis heute.

Alle gestifteten Werke – also jene, die bereits vor dem Aufruf von Sir Barnett Stross geschaffen wurden, sowie diejenigen, welche bis heute der Gemeinde Lidice gespendet werden – haben sich im Zugang durch den Transfer nach Lidice verändert: sie sind nun nicht nur untrennbar mit der Gemeinde Lidice verbunden. Ort und Geschichte bewirken eine Verschiebung der Wahrnehmung und belegen, wie durch künstlerische Intervention etwas sichtbar wird und gedeutet werden kann, was über die rein historischen Fakten hinaus latent vorhanden ist. Die Leerstellen im Werk öffnen für den Betrachter unversehens einen neuen Horizont der denkenden Wahrnehmung. Seit 2003 steht das ehemalige Gemeindehaus als Präsentations- und Aufbewahrungsort der Sammlung Lidice zur Verfügung. Dieses befindet sich in der Ortsmitte des nach 1945 neu geschaffenen, zweiten Lidice, und ist somit räumlich getrennter, als die Gedenkstätte, welche in unmittelbarer Nähe zu dem ersten Lidice verortet ist. Diese räumliche Trennung hat erhebliche Auswirkungen auf die Besucherzahlen.¹⁴⁰ Im Juni 2012 jährte sich die Tragödie von Lidice zum siebzigsten Mal und ist damit genauso alt wie René Block, der 1942 geboren wurde. Gemeinsam mit den Verantwortlichen des Museums Lidice bereitet Block momentan eine dritte Schenkung vor – dieses Mal mit internationalem Fokus.¹⁴¹

¹³⁹ Man könnte auch von einer bewussten Konfrontation mit der Vergangenheit sprechen.

¹⁴⁰ So Lubomíra Hédlová bei einem Gespräch mit dem Verfasser am 29. März 2012.

¹⁴¹ „Die Greuelat von Lidice ist jetzt 70 Jahre her. Ich würde mich gerne an einer neuen Aktion beteiligen. Diese aber international ausweiten, so wie es das ursprüngliche Anliegen von Barnett Stross vorsah.“ René Block in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 16. August 2012.

3.6 Zur Ausstellungshistorie von Gerhard Richters *Onkel Rudi*

Einen kleinen Makel allerdings erfährt die Geschichte der Auffindung der Kunstwerke auf dem Dachboden des Schlosses aus der Sicht von René Block. Bevor *Onkel Rudi* durch die Ausstellung *Hommage à Lidice* und kurze Zeit darauf in Prag der Gemeinde Lidice gespendet werden sollte – wobei durch das vorzeitige Ausstellungsende mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts eine offizielle Übergabe nicht erfolgen konnte –, war das Gemälde erstmals ein Jahr nach seiner Entstehung in der „Galerie h“ in Hannover zu sehen. Dort stellte Richter gemeinsam mit Sigmar Polke aus. Ebenfalls 1966 zeigte René Block *Onkel Rudi* in seiner Berliner Galerie im Zuge einer Einzelausstellung Richters. Da es nicht verkauft wurde schickte es Block nach Ende der Ausstellung an Richter zurück nach Düsseldorf. Der Preis für das Gemälde lag während der Einzelausstellung in der Galerie Block bei moderaten 400,- Mark, sollte aber just verdoppelt werden¹⁴², nachdem Richter 1967 den „Kunstpreis junger Westen“ der Stadt Gelsenkirchen verliehen bekam und er für das Sommersemester 1967 eine Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg annahm.¹⁴³ Aufschlussreich ist ein Brief Richters an seinen Galeristen Heiner Friedrich in München, vermutlich von 1966, der all jene zehn Gemälde Richters auflistet, die dieser an René Block nach Berlin geschickt hat (Abb. 26).¹⁴⁴ Das erste Gemälde auf der Liste, *Onkel Rudi*, ist mit Bleistift durchgestrichen. Richter schickte es nicht an Block, sondern behielt es: „Nr. 1 habe ich hierbehalten; dafür schrieb ich Herrn Werner, daß Block bei ihm das Bild ‚Waldstück‘ abholt. Auf diese Weise haben wir es wieder.“¹⁴⁵ Damit wird deutlich, wie wichtig das Gemälde seines eigenen Onkels für Richter war. Obgleich das Gemälde im Katalog zu Richters ersten institutionellen Einzelausstellung im Aachener Gegenverkehr e.V. 1969 abgebildet wird, war es dort nicht ausgestellt. Klaus Honnef, Mitinitiator von Gegenverkehr,

¹⁴² So René Block im Gespräch mit dem Verfasser am 28. März 2012 in Berlin.

¹⁴³ ELGER 2002, S. 158.

¹⁴⁴ Der Grund für die genaue Auflistung der Werke liegt darin begründet, dass Richter 1966 mit der Galerie Heiner Friedrich einen Exklusivvertrag abschloss, der ihm den Ankauf von mindestens 30 Gemälden pro Jahr sicherte. „Bilder, die Richter außer den 30 oben erwähnten malt, bleiben Eigentum von Richter, sofern er sie nicht an Friedrich verkauft. [...] Friedrich hat über sämtliche von Richter gemalten Bilder eingeschränktes Verfügungsrecht, was Ausstellungen betrifft (bei Ausstellungen ist grundsätzlich ein Übereinkommen der beiden Partner erforderlich).“ ELGER 2002, S. 152. Zwei Jahre später lässt Richter den Vertrag auslaufen, was unter anderem an der Zahlungsbereitschaft der Galerie Friedrich lag. Vgl. ebd. S. 153.

¹⁴⁵ „Brief von Gerhard Richter an Heiner Friedrich“, in: ZADIK, A47, VIII, 7. Abgedruckt in: „Ganz am Anfang / How it all began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner“, in: *sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* (7), Nürnberg 2004, S. 105.

kann sich allerdings nicht genau daran erinnern: „Hundert Prozent sicher, ob >Onkel Rudi< in Richters erster Ausstellung außerhalb der privaten Galerie-Szene im Aachener Gegenverkehr vertreten war, bin ich nicht, aber ziemlich sicher.“¹⁴⁶ Es mutet seltsam an, dass zu Zeiten des Kalten Krieges ein abermaliger Transit von *Onkel Rudi*, dieses Mal von Ost nach West, erfolgt sein sollte, zumal die Kosten für einen offiziellen Transport sicherlich das Budget des nicht-kommerziellen Ausstellungshauses gesprengt hätten. Und so fährt Honnef auch einige Sätze später fort: „Sicher kann ich sagen, dass kein Bild von Lidice ausgeliehen wurde, überhaupt kein Bild aus dem Ausland.“¹⁴⁷ Es ist aber jene Unsicherheit, die sich in *Onkel Rudi* widerspiegelt, die bis heute anhält und die Rezeptionsgeschichte des Gemäldes so interessant macht.

Nach der Ausstellung in Prag wurde *Onkel Rudi* vermeintlich 30 Jahre lang nicht mehr öffentlich ausgestellt da – laut Block – der Aufbewahrungsort unbekannt war.¹⁴⁸ Diese Tatsache erweist sich jedoch als falsch. Nicht nur die deutschen Beiträge waren auf dem Schloss Nelahovezes untergebracht.¹⁴⁹ Insbesondere *Onkel Rudi* wurde bereits 1993, also drei Jahre vor der Wiederentdeckung der Werke von *Hommage à Lidice* für die große Wanderausstellung Richters in Paris, Bonn, Stockholm und Madrid als Leihgabe der Středočeská galerie v Praze zur Verfügung gestellt.¹⁵⁰ Von dort an gräbt sich das Werk immer tiefer ins Bewusstsein ein. 1994/95 wird es in Berlin, Warschau und Prag präsentiert – im Rahmen der Ausstellung *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*.¹⁵¹ Es folgen die bereits erwähnten Ausstellungen *Pro Lidice* und *Deutschlandbilder* 1997, sowie die Gruppenausstellung *Wounds* 1998 im Moderna Museet in Stockholm.¹⁵² Ab 1999 folgen Ausstellungen in Prato, Nürnberg, Mendrisio, New York, Chicago, San

¹⁴⁶ So Klaus Honnef in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 6. August 2012.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ „Es bedurfte also diese konkreten Anlasses [die Rekonstruktion von *Hommage à Lidice* für die Ausstellung *Deutschlandbilder* – HB], um im Frühjahr 1996 mit Eckhardt Gillen nach Prag zu fahren, und die Arbeiten wiederzufinden. Gillen hatte seine guten Beziehungen zu Prager Kunsthistorikern genutzt, den Aufbewahrungsort der Arbeiten ausfindig gemacht, und unseren Besuch angemeldet.“ BLOCK 1997a, o.S.

¹⁴⁹ „In Nelahovezes, there was all the collection, not only the German gift. [...] So I think Mr. Block really found it in the depository in Nelahovezes, but it was not totally unknown, just the German part was not that much stressed out during the communist era“, so Lubomíra Hédlová in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser vom 9. August 2012.

¹⁵⁰ Mittelböhmische Galerie in Prag, vgl. Gerhard Richter. *Katalog der Ausstellung / Exhibition Catalogue / Catalogue*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris u.a., Bd. 1, Ostfildern 1993.

¹⁵¹ Vgl. CATALOGUE RAISONNÉ 2011, S. 208.

¹⁵² *Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, ebd.

Francisco, Washington D.C., Humblebæk, Bergamo, Prag, Berlin, Los Angeles, Nürnberg, Berlin, Hamburg und Baden-Baden, wobei *Onkel Rudi* entweder im Zuge einer Überblicksausstellung zu Richters Gesamtwerk, oder im Sinne eines Bezugs zur Vergangenheit und deren Bewältigung, mit Hinblick auf die Schenkung an die Gemeinde Lidice ausgestellt wurde.¹⁵³ Aufgrund einer rechtlichen Unsicherheit beim Verleihen von Kunstwerken aus tschechischen Staatsbesitz, wurde *Onkel Rudi* nicht in der großen Retrospektive *Panorama* in London, Berlin und Paris ausgestellt.¹⁵⁴

3.7 Zur Verknüpfung von *Onkel Rudi* und Gerhard Richter mit Lidice

Knappe Angaben zu Leben und Werdegang von Künstlern nahmen bereits im 19. Jahrhundert „mit der wachsenden Institutionalisierung der Kunst“ ihren Anfang.¹⁵⁵ Die Erweiterung um eine Ausstellungshistorie erfolgte später. Gerade in den frühen Katalogen Richters fällt die Uneinheitlichkeit einer solchen Auflistung ins Auge. So fehlt 1969 im Katalog zur Ausstellung im Gegenverkehr e.V. die Erwähnung der Ausstellung *Hommage à Lidice*¹⁵⁶ gänzlich, während im Katalog zur Ausstellung der frühen Bilder Richters in der Kunsthalle Bremen nicht nur die Ausstellung *Hommage à Lidice* in René Blocks Galerie erwähnt wird, sondern sogar der Hinweis „Museum Lidice, CSSR“¹⁵⁷ erfolgt, aber selbst noch 1989 wird Richters Beteiligung daran nicht erwähnt.¹⁵⁸ Diese seltsamen Leerstellen werden in den beiden folgenden Kapiteln erörtert, indem gerade auch Bezug zu Selbstäußerungen Richters und der Rezeption genommen wird.

Wie sehr Gerhard Richter von der Beteiligung an der Ausstellung *Hommage à Lidice* erfasst und geprägt war, zeigt ein erneuter Blick in seinen *Atlas*. So finden

¹⁵³ Ausstellungstitel wie *Gerhard Richter. Forty Years of Painting* oder *War is over, Zeige Deine Wunde* oder *Art of Two Germanys / Cold War Cultures* belegen dies exemplarisch. Vgl. ebd. S. 209f.

¹⁵⁴ „It was a logistical problem regarding a situation between the Czech government and a company which impacted on Czech loans of any art works to any international exhibitions. Nothing to do with Richter“, so Mark Godfrey, Kurator der Tate Modern in London, in einer E-mail an den Verfasser vom 14. September 2011.

¹⁵⁵ Saskia Pütz: *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XXIII), Berlin 2011, S. 22.

¹⁵⁶ Wobei der Hinweis erfolgt: „Seit 1964 Beteiligung an verschiedenen Gruppenausstellungen im In- und Ausland“. AACHEN 1969, o.S.

¹⁵⁷ Vgl. *Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Mainz o.J. [1975], o.S.

¹⁵⁸ „Tentoonstellingen / Exhibitions“, in: *Gerhard Richter 1988/89*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1989, S. 163-165, hier S. 164.

sich darin zahlreiche Abbildungen und Fotografien, die sich mit der NS-Vergangenheit und dem Holocaust auseinandersetzen, die Richter 1967 zusammenstellte. Auf den Tafeln 16-20, die allesamt den Hinweis „Fotos aus Büchern“ tragen, sind Inhaftierte in Konzentrationslagern dargestellt (Abb. 27, 28 und 29).¹⁵⁹ Die Abbildungen auf der letzten Tafel wurden von Richter sogar koloriert. Doch wurden diese Vorlagen niemals von ihm umgesetzt, „[...] lassen aber vermuten, daß Richter Versuche einer bildnerischen Transformation unternahm, diese aber offenbar sehr rasch angesichts der Einsicht aufgab, daß das Grauen und furchtbare Leid, das die Originalaufnahmen zeigen, nicht einer ästhetischen Manipulation unterworfen werden kann, die auf Entindividualisierung und letztlich auf Banalisierung zielt, wollte er nicht den moralischen Anspruch von Kunst, den Richter immer wieder betont hat, leichtfertig aufs Spiel setzen.“¹⁶⁰

Erst dreißig Jahre später nimmt sich Richter dieses Versuchs erneut an. Auf zwölf Tafeln, Nummer 635-646, versammelt Richter ein weiteres Konglomerat des Schreckens, wobei die Aufnahmen in diesem Fall nicht koloriert wurden (Abb. 30).¹⁶¹ Dass er trotzdem die Überlegung anstellte, diesen Motivfundus künstlerisch umzusetzen, zeigen die drei darauffolgenden Tafeln.¹⁶² Nachdem Richter angefragt worden war, die Eingangshalle des Deutschen Reichstags zu gestalten, collagiert er mehrere Aufnahmen auf die im Reichstag für seinen Beitrag vorgesehene Wand (Abb. 31) – diese Bildideen setzte er letztlich nicht um.¹⁶³ Es ist interessant zu beobachten, wann sich Richter dem Thema der Konzentrationslager annimmt: Die ersten Tafeln stammen aus dem Jahr 1967, die zweiten von 1997. 1967 ist just das Jahr, indem René Block für die Ausstellung *Hommage à Lidice* an junge Künstler herantritt und ihnen die Umstände der Historie des böhmischen Dorfes erläutert. Gut möglich, dass Richter durch den Hinweis von René Block direkt mit der Schoah und der systematischen Ermordung von Juden befasste.¹⁶⁴ Die Tafeln im *Atlas*

¹⁵⁹ RICHTER ATLAS 2006, Tafeln 16-20.

¹⁶⁰ ZWEITE 1989, S. 10.

¹⁶¹ RICHTER ATLAS 2006, Tafeln 635-646.

¹⁶² Ebd. Tafeln 647-649.

¹⁶³ FRIEDEL 2006, S. 15.

¹⁶⁴ Gemeinhin wird in diesem Zusammenhang verallgemeinernd vom Holocaust gesprochen. Wie aber Giorgio Agamben vorgeschlagen hat, sollte man auf die Verwendung des Begriffs verzichten: „Wenn dagegen mit dem Begriff >Holocaust< eine auch nur entfernte Verbindung zwischen Auschwitz und biblischem *olah*, zwischen dem Tod in den Gaskammern und der >vollkommenen Hingabe an heilige und höhere Ziele< hergestellt wird, dann kann das nur wie Hohn klingen. Dieser Ausdruck schließt nicht nur einen unannehmbaren Vergleich von Krematorien und Altären ein, sondern auch eine von Anfang an antijüdisch gefärbte Bedeutungsgeschichte. Ich werde ihn deswegen niemals benutzen. Wer ihn weiterhin verwendet, beweist Unwissen oder Mangel an

belegen, dass sich Richter 1997 auch für seinen Beitrag im Deutschen Reichstag mit diesem düsteren Kapitel der Vergangenheit auseinandersetzen wollte. Gleichzeitig war es das Jahr, in dem Blocks Ausstellung *Hommage à Lidice* sowohl in Berlin als auch in Prag rekonstruiert wurde.¹⁶⁵ Dies dürfte auch Richter nicht entgangen sein, weshalb auch hier der Schluss nahe liegt, dass er mit dieser erneuten Konfrontation mit dem Thema Lidice die Schrecken des Zweiten Weltkriegs als Bildidee in Betracht zog. Letztlich realisiert wurde von Richter die Darstellung der Nationalfarben Schwarz, Rot und Gold, die er auf insgesamt 6 emaillierte Glasplatten verteilte.

Obwohl Gerhard Richter Lidice nie besucht hat, steht er zumindest durch das von ihm gestiftete Gemälde *Onkel Rudi* in engem Zusammenhang mit dessen Geschichte.¹⁶⁶ So gab Richter sein Einverständnis, dass jede zugesagte Leihanfrage für *Onkel Rudi* mit einer Leihgebühr bis zu 5000,- Euro versehen werden kann.¹⁶⁷ Wie sehr Richter mit seiner „Blur“-Technik den Kontext Lidice beeinflusst, zeigt das Cover des im Jahr 2011 auf Deutsch erschienen Romans über Reinhard Heydrich.¹⁶⁸ Im Unterschied zur französischen Ausgabe, die ein Porträt Heydrichs in schwarz-weiß abbildet, wobei lediglich die Gesichtspartie Heydrichs unscharf gemacht wurde (Abb. 32), ist die deutsche Umschlagabbildung auf orangefarbenes Papier gedruckt. Auch dieses zeigt ein Porträtfoto von Reinhard Heydrich in Uniform (Abb. 33). Doch lässt sich in diesem Fall nichts scharf erkennen: In Anlehnung an Richters Technik ist es ebenfalls derart unscharf gestaltet, dass es nicht nur eine verwackelte Fotoaufnahme wiedergibt, sondern explizit im Sinne Richters unscharf gemacht wurde. Ja, es könnte sogar leicht für ein Gemälde Richters gehalten werden. Obwohl Richter niemals auf Heydrich oder Lidice motivisch Bezug genommen hat, ist das Porträt seines eigenen Onkels in Wehrmachtsuniform nachweislich zu einem Sinnbild für die Tragödie von Lidice

Sensibilität oder beides.“ Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, Frankfurt am Main 2003, S. 27f.

¹⁶⁵ Siehe dazu Kapitel 3, insbesondere 3.3 und 3.4.

¹⁶⁶ „Ich war noch nie in Lidice und werde es wohl auch nie dorthin schaffen“, so Richter in einem Telefongespräch mit dem Verfasser am 18. Oktober 2012.

¹⁶⁷ „It [die Leihgebühr – HB] was designed from the beginning to raise financial means for maintenance of the collection, as we rarely get any special funding for it (as for example we do not have any financial means for new acquisitions, we just get a little money for restoration when urgently needed). My colleague wrote to Mr. Richter about it and got his consent. Say, with the money we asked from Kunsthalle Baden-Baden, we plan to make a new frame with proper museum glass for *Onkel Rudi* (about 1 600 Eur) and possibly finance proper archival cardboards for works on paper in our depository (planned investment of ca 2 400 Eur)“, so Lubomíra Hédlová in einem E-mail-Interview mit dem Verfasser am 9. August 2012.

¹⁶⁸ Vgl. Laurent Binet: *HHhH. Hitlers Hirn heißt Heydrich*, Reinbek bei Hamburg 2011.

geworden und damit mit ihrem Kontext eng verwurzelt. Wie lassen sich Richters eigene Aussagen und die Rezeption des Gemäldes *Onkel Rudi* mit dem Kontext Lidice in Verbindung bringen?

4. Künstlertexte und -aussagen – Das Beiwerk zum Œuvre?

4.1 Zur werkimmanenten Äußerung bei Gerhard Richter

Zur gleichen Zeit, als *Onkel Rudi* nach mehr als zwanzig Jahren wieder entdeckt und ausgestellt wurde – die parallel dazu erscheinende dreibändige Publikation beinhaltet auch das Werkverzeichnis der Gemälde –, erschien ein von Hans Ulrich Obrist herausgegebenes Buch mit den versammelten Schriften und Äußerungen Gerhard Richters aus den Jahren 1962-1993.¹⁶⁹ Diese beiden Veröffentlichungen werden aufgrund ihrer mangelnden wissenschaftlichen Sorgfalt von Stefan Gronert als „pseudo-akademische Strategien“ Richters bezeichnet, denn damit „[...] hat Richter es geschickt verstanden, zahlreiche Irrwege der Interpretation zu bahnen und damit indirekt ein geläufiges Mittel der kunsthistorischen Deutung *ad absurdum* geführt. Denn ein beliebtes Verfahren der kunsthistorischen Rechtfertigung ist die Bezugnahme auf die Aussagen oder Texte des Künstlers.“¹⁷⁰ Dietmar Elger veröffentlichte 2002 unter dem Titel „Gerhard Richter, Maler“ einen „[...] Text, der Biografie, Darstellung der künstlerischen Entwicklung und Interpretation des Werks miteinander verknüpft und versucht, ihre wechselseitigen Abhängigkeiten sichtbar werden zu lassen.“¹⁷¹ Dem vorausgegangen waren zahlreiche Gespräche zwischen Elger und Richter, die in den Text einfließen und die diesem den Anschein von Authentizität verleihen sollten. So hebt Elger im Vorwort explizit hervor: „Das vorliegende Buch >Gerhard Richter. Maler< bietet erstmals einen umfangreichen und intensiven Einblick in die privaten Hintergründe zahlreicher Bildmotive. Gerhard Richter hat dies nicht nur zugelassen, sondern ihre Entschlüsselung aktiv mit betrieben, indem er dem Autor in mehreren ausführlichen Gesprächen bereitwillig und offen Auskunft gegeben hat.“¹⁷²

¹⁶⁹ *Gerhard Richter. Text, Schriften und Interviews*, hrsg. von Hans Ulrich Obrist, Frankfurt am Main, Leipzig 1993.

¹⁷⁰ GRONERT 2006, S. 67.

¹⁷¹ ELGER 2002, S. 8.

¹⁷² Ebd.

Diese Art der publizierten Äußerungen charakterisiert der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette als *Paratexte*, die im Zuge einer Buchveröffentlichung als „Beiwerk zum Buch“ fungieren.¹⁷³ Ferner präzisiert Genette gewisse Elemente, die er im vorliegenden Fall – mit Gesprächen und Interviews – als öffentliche Epitexte bezeichnet.¹⁷⁴ Eine deutliche Erweiterung der Beiträge Richters erfuhr ein 2008 veröffentlichter Textband.¹⁷⁵ Versammelte der Schriftenband 1993 immerhin 49 Beiträge, wurden nun 112 Äußerungen Richters aus den Jahren 1961-2007 publiziert, die vermehrt Briefe Richters beinhalten, die von Genette formal als private Epitexte bestimmt werden.¹⁷⁶ Doch steht man den Künstleräußerungen in Interviewform in der Kunstwissenschaft skeptisch gegenüber¹⁷⁷, wenngleich sie mit dem englischen Begriff „Oral History“ als mündliche Geschichtsquellen von Zeitzeugen aufgewertet werden.¹⁷⁸ Der Begriff „Oral History“ wurde Ende der 1970er Jahre für die Geschichtswissenschaft geprägt und verknüpfte fortan Biografisches mit objektiven Tatsachen.¹⁷⁹ Zwar werden gemeinhin der Authentizitätsanspruch und die Unmittelbarkeit der Aussage in Interviews hervorgehoben, dennoch muss der Wahrheitsgehalt überprüft werden, vor allem wenn es sich um Erinnerungswiedergaben handelt. Derlei Äußerungen können nicht ohne weiteres als Quellen wissenschaftlich genutzt werden und die suggestive Präsenz des Interviewers sollte ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden.¹⁸⁰ *„Im Schreiben, in der Selbstdarstellung wird das eigene Dasein konstruiert in Bezugnahme auf andere Texte sowie andere Vorstellungen, die in kommunizierbarer Form vorliegen. Von einem konstruktivistischen Standpunkt aus gesehen muss das erinnernde, beziehungsweise das Erinnerung konstruierende Ich permanent Anpassungsleistungen vollziehen, um die Erinnerung und damit die Selbstidentität als stabile Erfahrung aufrechtzuerhalten. Das sich autobiographisch erinnernde Ich ist folglich nicht nur der Konstrukteur seiner Erinnerung, sondern als solches immer auch deren*

¹⁷³ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001 (Deutsche Erstveröffentlichung im Campus Verlag, Frankfurt am Main 1989). Für eine Ausdehnung des Begriffs Paratext in den Kunstkontext plädierten die Macher der Zeitschrift *The Exhibitionist*, die das Beiwerk zu einer Ausstellung als „The Paracuratorial“ benannten. Vgl. *The Exhibitionist. Journal on exhibition making*, Nr. 4, Juni 2011.

¹⁷⁴ GENETTE 2001, S. 328ff.

¹⁷⁵ TEXT 2008.

¹⁷⁶ GENETTE 2001, S. 354ff.

¹⁷⁷ Vgl. GRONERT 2006, S. 67.

¹⁷⁸ Vgl. *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin, München 2010.

¹⁷⁹ Vgl. Christoph Lichtin: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern u.a. 2004, S. 49.

¹⁸⁰ Ebd. S. 97.

Gleichzeitig steht der jeweilige Gesprächspartner unter einer gewissen Anspannung, einem Äußerungsdruck, der nicht unterschätzt werden darf. Richter selbst beschrieb dies wie folgt: „Da kommt ja auch Eitelkeit dazu, die Illusion, für alle etwas ganz Besonderes, Wichtiges und Erstaunliches zu sagen. In Wirklichkeit staunt natürlich kein Mensch und wenn man Glück hat, ist es überhaupt anhörbar.“¹⁸² Eine weitere Schwierigkeit besteht darin zu bestimmen, wie das Gesagte in die schriftliche Form umgewandelt wurde, also was tatsächlich gesagt wurde, was wegfiel und was anschließend verändert, also redigiert wurde. Christoph Lichtin¹⁸³ und Julia Gelshorn¹⁸⁴ weisen beide darauf hin, dass die Interviews mit Gerhard Richter nachträglich stark von ihm überarbeitet werden. Als Beweisgrundlage dient ihnen ein von Dieter Schwarz zur Verfügung gestelltes Interview-Manuskript eines Gesprächs, das dieser 1999 mit Gerhard Richter führt (Abb. 34).¹⁸⁵ Hier wird deutlich, dass beinahe jeder Satz von Richter verändert und umformuliert wurde, wobei auch Dieter Schwarz im Nachhinein einige Fragen anders formuliert.¹⁸⁶ Die Widersprüchlichkeit der Aussagen Richters findet auch bei Erik Verhagen Erwähnung.¹⁸⁷ Stefan Gronert zweifelt aber selbst durch solcherlei kritische Veröffentlichungen an einer zukünftigen einsichtigeren Umgangsweise mit Äußerungen von Künstlern.¹⁸⁸ Der Journalist André Müller wiederum musste leidvoll erfahren, dass sogar ein bereits aufgezeichnetes Interview mit Gerhard Richter nicht zur Veröffentlichung freigegeben wurde.¹⁸⁹

¹⁸¹ PÜTZ 2011, S. 16.

¹⁸² „Interview mit Babette Richter 2002“, in: TEXT 2008, S. 449-462, hier S. 449.

¹⁸³ LICHTIN 2004, S. 114 ff.

¹⁸⁴ Julia Gelshorn: „Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters“, in: *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 127-142, hier S. 134; sowie Julia Gelshorn: „Rezeptionsgeschichte und Geschichtsrezeption. Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters“, in: *Sechs Vorträge über Gerhard Richter: Februar 2007, Residenzschloss Dresden*, hrsg. von Dietmar Elger und Jürgen Müller, Köln 2007, S. 71-95.

¹⁸⁵ Dieter Schwarz: „Über Aquarelle und verwandte Dinge. Gerhard Richter im Gespräch mit Dieter Schwarz“, in: *Gerhard Richter. Aquarelle/Watercolors 1964-1997*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 1999, S. 5-16.

¹⁸⁶ Vgl. GELSHORN 2007, S. 79.

¹⁸⁷ Erik Verhagen: „Gerhard Richters Familienbilder: Eine Ausnahme im Medienfeld“, in: *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie* (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Bd. 8), hrsg. von Dietmar Elger und Kerstin Küster, Köln 2011, S. 9-37, hier S. 30f.

¹⁸⁸ „Da nun Richter im Hinblick auf Selbstäußerungen eine extrem ergiebige >Quelle< ist und diese sprachliche Ablenkung von der andersartigen Visualität seiner Bilder bis in die jüngste Literatur praktiziert wird, darf man leider darauf vertrauen, dass selbst Julia Gelshorns Analyse [Siehe dazu Anm. 184 in vorliegender Arbeit – HB] von Richters oft gezielten Konstruktionen der sprachlichen Beeinflussung ohne weitreichende Folgen für die weitere Umgangsweise mit seiner Kunst bleiben wird“, so GRONERT 2006, S. 67f.

¹⁸⁹ André Müller: „Das unbekannte Werk“, in: *SZ-Magazin*, Juni 2007; <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/3109>; Stand: 24. Dezember 2012. Dieser Beitrag wurde mir

Beinahe ironisch liest sich daher die Formulierung von Elger und Obrist in ihrem Vorwort: „Das Gespräch ist die von Gerhard Richter bevorzugte Form der Mitteilung, die er insbesondere in den letzten Jahren perfektioniert und häufig genutzt hat.“¹⁹⁰

Für Isabelle Graw ist indes ein nachträgliches Bearbeiten des Gesagten hinnehmbar, *„wenn es um einen Schlagabtausch geht, in dem ein Wort das andere gibt, wo man zu Einsichten kommt, zu denen man sonst nicht gekommen wäre. Alles, was in der Originalversion noch gar nicht so ausgereift war, kann man dann gerne in der Bearbeitung des Interviews zuspitzen und dabei die Lebendigkeit konservieren, um das Gespräch dynamisch lesbar und zu einem Vergnügen für die Lesenden zu machen.“*¹⁹¹ Auf die Frage, welche Interviewer ihm am liebsten waren, antwortet Richter 2002: *„Das sind eigentlich nur die beiden, [Benjamin – HB] Buchloh und [Robert – HB] Storr, weil die was von der Materie verstehen, und weil ich mich von ihnen verstanden fühle. Weil die auch keine Scheu hatten, mich zu attackieren, also nachzufragen.“*¹⁹² Selbstverständlich ist das Hauptanliegen des Künstlers, verstanden zu werden, wobei Richter interessanterweise das Verb „attackieren“ mit „nachfragen“ gleich setzt. Allerdings erschienen in den letzten Jahren vermehrt Aufsätze wie die bereits erwähnten von Lichtin und Gelshorn, die sich den Selbstäußerungen Richters kritisch näherten.

Richters Tochter Babette (genannt Betty) stellt ihrem Vater gegenüber mithin eine der zentralen Fragen, wenn es um Äußerungen in Interviewform geht: *„Es gibt ja bei Dir auch immer wieder diese Ambivalenz zwischen Öffnen und Verschließen, ein Zeigen, das gleichzeitig wieder weggenommen wird. Der introvertierte Maler, der schweigt und der aber beliebt ist, weil er sich und seine Bilder so persönlich und privat zeigt. Wie ist das Verhältnis zwischen dem, was Du sagen und tun kannst, oder dem, was Du malst?“*¹⁹³ Dieser sicherlich treffenden Charakterisierung von Werk und Beiwerk antwortet Richter: *„Da weiß ich erstmal gar keine Antwort. Nur auf das vorher Gesagte möchte ich noch mal zurückkommen, d.h. auf die Meinung, auf*

bekannt durch GRONERT 2010, S. 129.

¹⁹⁰ Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist: „Vorwort“, in: TEXT 2008, S. 11-12, hier S. 11.

¹⁹¹ Gabriela Christen: „Zwischen Celebrity Cult und produktiver Kontroverse – Isabelle Graw und Diederich Diederichsen über Interviews“, in: ORAL HISTORY 2010, S. 59-68, hier S. 65.

¹⁹² „Interview mit Babette Richter 2002“, in: TEXT 2008, S. 449-462, hier S. 450.

¹⁹³ Ebd.

den Vorwurf, dass ich im Gespräch und ebenso in meiner Arbeit keine eindeutigen Antworten und Stellungnahmen geben würde, dass ich also politisch indifferent sei, nicht links, nicht rechts und beides dann vielleicht doch. Aber das kann ich eigentlich nie als einen Makel empfinden. Es ist vielmehr ein Instinkt und eine Klugheit, die sehr erstrebenswert ist, weil sie uns kritischer macht und erkennen lässt, dass gar nichts so einfach und eindeutig ist, wie man es immer leichtfertig behauptet, in all den schönen, klaren Stellungnahmen und Parolen. Obwohl solche Vereinfachungen attraktiver sind, interessanter.“¹⁹⁴

Für die Karriere eines Schriftstellers, wirken öffentliche und private Epitexte als zusätzliche Marketinginstrumente und sind damit auch für die Karriere eines Malers von zentraler Bedeutung.¹⁹⁵ So verwundert es nicht, dass Gerhard Richter seine Äußerungen ebenfalls bewusst strategisch einsetzt, um seine Anliegen bestmöglich verbreitet zu wissen. Bereits 1967 schreibt Richter an seinen Münchener Galeristen: „Die Formulierung ‚der malt Fotos ab‘ ist zu wenig, das aufzubauende Image muß präziser, komplexer und schwieriger sein.“¹⁹⁶ Vielleicht, so kann man vermuten, lässt sich in den publizierten und damit höchstwahrscheinlich redigierten Interviews mit Gerhard Richter trotzdem ein System, eine Methode erkennen, die im Folgenden in Bezug auf die Äußerungen Richters zu den gemalten Foto-Bildern, der Nicht-Farbigkeit im Allgemeinen und dem Gemälde *Onkel Rudi* im Besonderen untersucht werden sollen.

4.2 Die Verklärung der Foto-Bilder in Richters öffentlichen und privaten Epitexten

Immer wieder kommen in den Äußerungen Richters gemeinhin die so genannten Foto-Bilder zur Sprache – sei es in Bezug auf die Motivauswahl oder deren Herstellung. Wie wichtig Richter die Reaktionen der Betrachter und die Rezeption

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ An dieser Stelle sei nur auf die berühmten Gespräche verwiesen, die David Sylvester 1963, 1966 und 1979 mit Francis Bacon führte und in denen nicht nur der Werdegang Bacons nachgezeichnet wird, sondern auch die Auffassungen und Meinungen die Bacon beispielsweise von der abstrakten Malerei hat, zur Sprache kommen. Dadurch wird Bacons Bekenntnis zu einer gegenständlichen Malweise legitimiert und für den Leser nachvollziehbar gemacht, zumal sich die Ansichten Bacons über mehrere Jahre hinweg – ganz im Gegensatz zu den Äußerungen eines Gerhard Richters – kaum oder nur geringfügig ändern. Vgl. David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*, München 2009.

¹⁹⁶ „Brief an Heiner Friedrich, 5. Mai 1967“, zit. n. Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008 [Neuausgabe], S. 140.

seiner Werke sind, zeigt er 1999 mit folgender Antwort: *„Ja, sehr. Ich brauche doch die Bestätigung, dass die Ansichten, die ich mit den Bildern in die Welt setze, verstanden werden. Und ich bin gespannt darauf, wie sie verstanden werden – ob man sie ablehnt oder nicht.“*¹⁹⁷ Hier zeigt sich, dass die Bildthemen für Richters Verständnis des eigenen Schaffens eine zentrale Rolle spielen. Es wäre zu vermuten, dass er daher auf die Vermittlung seines Verständnisses pocht und damit maßgeblich zu seiner Sichtweise des Dargestellten beiträgt.

Bereits Mitte der 1960er Jahre notiert Richter: *„Für mich existiert durchaus eine Hierarchie der Bildthemen, Stockrübe und Madonna sind nicht gleichwertig, auch nicht als Kunstobjekte. [...] Ich bevorzuge keine bestimmten Bildthemen. Natürlich faszinieren mich bestimmte Sachen besonders.“*¹⁹⁸ Einerseits ist sich Richter einer Hierarchie der Bildthemen bewusst, andererseits negiert er diese, obwohl bestimmte Themen seine Faszination erwecken können. Zur gleichen Zeit beschreibt er die Bedeutungsverschiebung, die ein fotografisches Motiv erfährt, wenn es von ihm in Ölfarbe auf Leinwand zu einem *Bild*, wie er seine Gemälde nennt, übertragen wird: *„Leben vermittelt sich uns als Konvention, Gesellschaftsspiel und -gesetz. Fotos sind kurzlebige Abbilder dieser Vermittlung wie die Bilder, die ich nach den Fotos male. Indem sie gemalt sind, berichten sie nicht mehr über eine bestimmte Situation, die Darstellung wird absurd. Als Bild hat es eine andere Bedeutung, andere Information.“*¹⁹⁹ Durch den Transformationsprozess des Abmalens erhält Richter ein Gefühl von Freiheit, *„[...] malen zu können, was Spaß macht. Hirsche, Flugzeuge, Könige, Sekretärinnen. Nichts mehr erfinden zu müssen, alles vergessen, was man unter Malerei versteht, Farbe, Komposition, Räumlichkeit, und was man so alles wusste und dachte. Das war plötzlich nicht mehr Voraussetzung für Kunst.“*²⁰⁰

Was hier wie eine scheinbare Beliebigkeit in der Wahl des Sujets und dem Vergessen aller bisher gültigen malerischen Konventionen anklingt, wird längere Zeit als Erklärung von Richters Arbeitsweise kolportiert werden.²⁰¹ Einige Absätze später wird dies noch einmal deutlich von ihm hervorgehoben: *„Es geht um keine*

¹⁹⁷ „Interview mit Stefan Koldehoff 1999“, in: TEXT 2008, S. 357-365, hier S. 357.

¹⁹⁸ „Notizen 1964(-1967)“, in: TEXT 2008, S. 21-23, hier S. 22.

¹⁹⁹ „Notizen 1964-1965“, in: TEXT 2008, S. 29-35, hier S. 30.

²⁰⁰ Ebd. S. 31.

²⁰¹ Siehe dazu auch Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

Lehre bei einem Kunstwerk. Bilder, die deutbar sind und die Sinn enthalten, sind schlechte Bilder. [...] Als Bericht über die Wirklichkeit ist für mich das Darzustellende unwichtig und ohne Sinn, obwohl ich es so sichtbar mache, als sei es wichtig (weil ich ja alles ‚richtig‘, logisch und glaubhaft male wie auf einem Foto). Das heißt nicht, dass das Dargestellte an sich aufgehoben sein würde (man kann das Bild nicht auf den Kopf stellen), die Darstellung erhält nur einen anderen Sinn, sie wird zum Vorwand für ein Bild. (Die Verwendung des Fotos kommt mir dabei entgegen: Das Foto liegt mir als Bericht über eine Realität vor, die ich nicht kenne und nicht werte, die mich nicht interessiert, und mit der ich mich nicht identifiziere).“²⁰² Wie von dieser drastischen Festlegung selbst erschreckt, fügt er allerdings auf anachronistische Weise hinzu: „Es geht mir einzig um den Gegenstand, sonst würde ich nicht soviel Mühe bei der Wahl des Sujets aufwenden, sonst würde ich ihn gar nicht malen.“²⁰³ In einem Interview von 1966 werden diese grundlegenden Gedanken beinahe wortwörtlich wiederholt. Auf die Frage, welche Bedeutung das Dargestellte auf seinen Bildern habe, antwortet Richter: „Eine vorrangige Bedeutung ganz sicher. Nur nicht im Sinne einer Information über die Wirklichkeit, wie sie das Foto leistet. Ich male nie, um ein Abbild einer Person oder eines Geschehens herzustellen. Wenn ich auch glaubhaft und richtig male, so als sei die Abbildung wichtig, benutze ich sie doch nur als Vorwand für ein Bild.“²⁰⁴ Diese Äußerung vermischt zwei Sichtweisen, die von einer überaus wichtigen Bedeutung des Motivs über die scheinbare Banalität in der Motivauswahl reichen. Richter unterläuft somit die Aussagefähigkeit als Möglichkeit der Werkdeutung, wobei die Umschreibung „Vorwand für ein Bild“ eine zentrale Rolle spielt: diese sagt aus, dass gerade das Vorbild für Richters Malerei, die Fotografie als Modell, letztlich indifferent das Gemalte bestimmt und wiederum ohne Bedeutung sei. Worum geht es dem Maler aber dann?

In dem Katalog zur Gruppenausstellung *14x14. Junge deutsche Künstler* der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden lässt Richter 1968 eine *Arbeitsübersicht*²⁰⁵ abdrucken, die seinen bisherigen Werdegang auch motivisch nachvollziehen lassen soll:

²⁰² „Notizen 1964-1965“, in: TEXT 2008, S. 29-35, hier S. 33f.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ „Interview mit Dieter Hülsmanns 1966“, in: TEXT 2008, S. 45-46, hier S. 46.

²⁰⁵ Gerhard Richter: „Arbeitsübersicht“, in: *14x14. Junge deutsche Künstler*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1968, o.S. Wiedergedruckt als „Arbeitsübersicht 1968“, in: TEXT 2008, S. 48-53.

„1962: Erste Fotos abgemalt (als Folge einer radikalen Änderung der Ansicht über Kunst, die >nichts mit Malerei zu tun hat, nichts mit Komposition, nichts mit Farbe.< Unterstützend und bestätigend wirkten die Happening-Bewegung und die amerikanische Pop Art.

1962/63: Verschiedene Themen nach Foto (zum Teil noch malerisch und sentimental: Hirsch, Schloss, Hitler, etc.).

1963: Flugzeuge, Autos etc. (glatte Oberfläche, fotoähnlich, reportagehaft; >jeder Ausschnitt der Wirklichkeit ist gleich gut<). Familienbilder (nach Amateuraufnahmen; bürgerlich intim, erzählend, laienhaft komponiert, >Komposition ist, wenn die Hauptperson in der Mitte steht<). Portraits (distanziert, ähnlich und objektiv im Gegensatz zu künstlerischen Bildnissen, die auch die Seele zeigen).

1964: Landschaften (anonym, prospekthaft, nicht individuell erfahren: Sphinx, Pyramiden etc.).

1965: Vorhänge, Papiere, Säulen (Anwendungen der bisher gebrauchten Stilmittel zur Erfindung von Bildern und Konstruktionen). Szenen, Tiere, Gegenstände etc. (aus Zeitschriften: zufälliger Reportage-Ausschnitt: Versammlung oder gestellte Komposition im >Stil der Zeit<: Liebespaar; meist mechanisch waagerecht verwischt, damit kein Detail wichtiger wird und damit alles in Bewegung bleibt: Tiger) [...].“²⁰⁶

Mit dieser ebenso unvollständigen wie aufschlussreichen Aufzählung der Bildmotive scheint Richter eine Enthierarchisierung seiner Wahl bewusst voranzutreiben. Nur bestimmte Motive werden den Jahreszahlen zugestellt und teilweise mit Zitaten und Erklärungen hinterlegt, die andeuten sollen, wie zufällig und unstetig die Motivfindung erfolgte. Richters wichtige und sehr persönliche Familienbildnisse wie *Tante Marianne*, *Horst mit Hund* oder *Onkel Rudi*, die er allesamt 1965 malte, werden nicht erwähnt. Hier bricht sich erneut eine Taktik der Zurückhaltung im Sinne einer Unterschlagung Richters Bahn, da er keine unliebsame Interpretation der persönlichen Familienbilder wünscht und diese überhaupt nicht erwähnt. 1970 erläutert Richter seine Motivfindung wie folgt: „Es ist eine negative Auswahl insofern, als ich alles zu vermeiden suchte, was bekannte Probleme oder überhaupt Probleme, malerische, soziale, ästhetische, berührte. Ich versuchte, nichts Greifbares zu finden, deshalb gab es so viele banale Sujets, wobei ich

²⁰⁶ Ebd. S. 48f.

*mich wiederum bemühte zu vermeiden, dass das Banale mein Problem und mein Zeichen wurde. Es ist also eine Art Flucht.*²⁰⁷ Richter unterstützt damit weiterhin eine indifferente Lesart seines Œuvres, da einerseits die bewusste Auswahl an banalen Sujets und die Vermeidung des Banalen andererseits sich gegenseitig ausschließen. Tauchen die Familienbilder aus diesem Grund nicht in der *Arbeitsübersicht* von 1968 auf? Betreibt Richter bewusst eine Negierung bedeutsamerer Bildinhalte, indem er die Familienbilder von 1965 nicht aufführt?

Drei Jahre später findet indes die gerade zitierte Antwort Richters – seine Verwendung des Begriffs der Banalität – Aufnahme in die Fragestellung von Irmeline Lebeer: „Die fotografischen Vorlagen zu Ihren Bildern sind oft äußerst banal. Hat diese gezielte Auswahl mit Ihrem Bemühen um das >allgemeine Motiv< zu tun oder geht es Ihnen darum, die Trivialität zu denunzieren?“²⁰⁸ Indem ihm seine eigene Aussage als Teil einer Frage von außen gestellt wird, kehrt Richter diese in seiner Antwort antithetisch um: „Mir liegt der Gedanke fern, irgend etwas zu denunzieren. Die scheinbar banalen Fotos sind im Gegenteil die reichsten.“²⁰⁹ Hier wird zum ersten Mal deutlich, dass Richter bewusst mit seinen eigenen Aussagen spielt, mit ihnen bricht, um gezielt die Interpretation seines Œuvre zu unterlaufen. In einem Brief an Benjamin Buchloh schreibt er: „So gesehen ist der Bildgegenstand bei den Foto-Bildern etwa – es ist wie es ist, so platt, ungenau und äußerlich, bei den Türen und so weiter - Symbolkitsch[...].“²¹⁰

4.3 Die Erklärung der Foto-Bilder in Richters öffentlichen und privaten Epitexten

In den 1980er Jahren formuliert Richter die Absicht seiner Motive für die Foto-Bilder exakter, als er dies noch in den 1960er und 1970er Jahren tat: *„Ich wollte gerade, wenn ich so banale Alltagsfotos für Bilder verwendete, die Qualität, d.h. die Botschaft dieser Fotos herausstellen und zeigen, was man sonst im kleinen Foto grundsätzlich übersieht. Die sieht man nicht als Kunst an; aber wenn man sie in die Kunst transportiert, kriegen sie eine Würde und werden beachtet. Das war der Trick*

²⁰⁷ „Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970“, in: TEXT 2008, S. 53-56, hier S. 54.

²⁰⁸ „Interview mit Irmeline Lebeer 1973“, in: TEXT 2008, S. 72-83, hier S. 81.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ „Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23.5.1977“, in: TEXT 2008, S. 93-94, hier S. 94.

oder das Anliegen dabei, diese Fotos zu verwenden.“²¹¹ Ein Jahr später wird diese Sichtweise erweitert: „Ja, ich habe das sogenannte Banale verwendet, um zu zeigen, dass das Banale das eigentlich Wichtige und Menschliche ist. Die Menschen, deren Bilder wir in der Zeitung sehen, sind nicht banal; sie sind nur deshalb banal, weil sie nicht berühmt sind.“²¹² In seinen Notizen hält er kurz darauf fest: „1962 fand ich den ersten Ausweg; indem ich Fotos abmalte, war ich enthoben, mir das Sujet zu wählen, zu konstruieren. Zwar musste ich die Fotos 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. Also das Aufgreifen der Fotos, das Abmalen ohne Veränderung, ohne Übersetzung in eine moderne Form (wie Warhol u.a.) war ja schon grundsätzlich sujetvermeidend.“²¹³ Der „Vorwand für ein Bild“, wie er dies noch 1966 formulierte, wird nun umgekehrt in eine Unbedeutsamkeit für ein Motiv.

Es ist just dieser Zeitpunkt, an dem Richter den Mut zu fassen scheint, seine Aussagen von früher zu korrigieren, ohne antithetisch dagegen vorzugehen oder sie weiterhin bestätigen zu müssen. In einem Gespräch mit Benjamin Buchloh, in dem dieser die Beliebigkeit der Motivfindung konstatiert, widerspricht Richter: „Also beliebig waren meine Motive nie, dazu habe ich mir viel zuviel Mühe geben müssen, um überhaupt mal ein Foto zu finden, das ich benutzen konnte. [...] Vielleicht war es gut, wenn es so aussah, als wäre alles zufällig und beliebig gewesen.“²¹⁴ Auf Buchlohs Nachfrage hin, was denn die Motivation und die Auswahlkriterien der Motive waren, entgegnet Richter: „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 Foto abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren.“²¹⁵ Um sich der Tragweite und Wichtigkeit dieser Antwort bewusst zu werden, muss erwähnt werden, dass damit eine These Buchlohs negiert wird, in der er die Willkürlichkeit der Motivwahl als Hauptkriterium des Richterschen Œuvre herausstellte. Richter hatte 1977 in dem bereits zitierten Brief an Buchloh über die Foto-Bilder geschrieben, dass es sich um „Symbolkitsch“ handele und damit wohl maßgeblich die Interpretation seines

²¹¹ „Interview mit Wolfgang Pehnt 1984“, in: TEXT 2008, S. 136-139, hier S. 138f.

²¹² „Interview mit Dorothea Dietrich 1985“, in: TEXT 2008, S. 145-159, hier S. 152.

²¹³ „Notizen 1986“, in: TEXT 2008, S. 159-164, hier S. 163.

²¹⁴ „Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986“, in: TEXT 2008, S. 164-189, hier S. 174.

²¹⁵ Ebd.

Schaffens durch Buchloh beeinflusst.²¹⁶ Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Buchloh nach Richters Antwort immer wieder diese Bedeutung der Motivwahl hinterfragt und sich mit den gegebenen Antworten des Künstlers nicht zufrieden gibt: „Aber diese Inhaltlichkeit ist nicht die determinierende, treibende Kraft in der Auswahl.“²¹⁷ Beinahe dieses kleinen Schocks bewusst, den er mit seiner Antwort seinem Gegenüber und Weggefährten verpasst hat, antwortet Richter: *„Das weiß ich nicht, und ich kann auch meine damalige Motivation schwerlich rekonstruieren – ich weiß bloß, dass es inhaltliche Gründe gibt, warum ich mir ein Foto ausgesucht habe, warum ich dieses oder jenes Geschehnis darstellen wollte.“*²¹⁸

Buchloh hakt erneut nach: „Waren Dir denn die Kriterien bewusst, nach denen Du ausgewählt hast? Wie bist Du denn vorgegangen in der Auswahl der Fotos?“²¹⁹ Auf die Foto-Bilder bezogen antwortet Richter: *„Ich suchte Fotos, die meine Gegenwart zeigten, das, was mich betraf. Und ich nahm Schwarz-Weiß-Fotos, weil ich merkte, dass sie das eindringlicher zeigten als Farbfotos, direkter und unkünstlerischer und damit glaubhafter. Deshalb bevorzugte ich auch diese amateurhaften Familienbilder, diese banalen Gegenstände und Schnappschüsse.“*²²⁰

Daraufhin erkundigt sich Buchloh nach der Ursache für die Hinwendung Richters zu den Städte- und Alpenbilder, worauf dieser ihm antwortet: *„Die entstanden, als ich keine Lust mehr hatte, diese figurativen Fotobilder weiter zu machen und etwas anderes wollte, nicht mehr diese eindeutige Aussage, diese ablesbare und begrenzte Erzählung. Also reizten mich diese toten Städte und Alpen, beidesmal Geröllhalden, nichtssagendes Zeug. Es war der Versuch, eine allgemeinere Inhaltlichkeit zu vermitteln.“*²²¹ Immer noch nicht zur endgültigen Kapitulation seiner Thesen bereit, fragt Buchloh: *„Aber wenn es Dir um diese Inhaltlichkeit tatsächlich gegangen wäre, wie erklärst Du es, dass Du gleichzeitig nicht-figurative Bilder in Dein Werk einführst? Farbtafeln zum Beispiel oder andere abstrakte Bilder, die parallel zu den figurativen entstehen. Diese Gleichzeitigkeit hat ja die meisten Deiner*

²¹⁶ Wie Anm. 210.

²¹⁷ „Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986“, in: TEXT 2008, S. 164-189, hier S. 175.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd. Vier Jahre später gibt er in ähnlichen Wortlauten in einem anderen Interview die etwas ausformuliertere aber beinahe gleiche Antwort: „Diese Fotoähnlichkeit wollte ich ja in die Bilder bringen. Schon wegen der Glaubwürdigkeit, die besonders Schwarz-Weiß-Fotos vermitteln. Sie haben was Dokumentarisches, man glaubt ihnen mehr als allen anderen Abbildungen.“ „Interview mit Sabine Schütz 1990“, in: TEXT 2008, S. 256-263, hier S. 263.

²²¹ „Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986“, in: TEXT 2008, S. 164-189, hier S. 175.

Kritiker verwirrt, die Dich dann als den Maler sahen, der alle Tricks und Techniken kennt und alle ikonografischen Konventionen gleichzeitig entwertet und beherrscht. Das macht ja auch Deine Arbeit im gegenwärtigen Moment für viele Betrachter besonders attraktiv, weil Deine Malerei aussieht, als führe sie das gesamte Universum der Malerei des 20. Jahrhunderts in einer großen Retrospektive vor.“²²² Richter entgegnet: „Das ist sicher ein Missverständnis. Ich sehe da weder Tricks noch Zynik noch Raffinesse. Im Gegenteil kommt es mir fast schon amateurhaft vor, wie ich alles so direkt angegangen bin, wie einfach ablesbar das alles ist, was ich da gedacht und versucht habe.“²²³ Dieser letzte Satz ist aufschlussreich: Um all jene Kritiker, Betrachter und Interviewpartner zu brüskieren, verweist Richter hierin auf die scheinbare Einfachheit und Lesbarkeit der von ihm verwendeten Motive. Indem er bereits das einige Passagen zuvor offenbarte Geständnis anführt, dass er vielfach die Auswahl der Motive verleugnet habe, stößt Richter all jene vor den Kopf, die ihm diese Äußerungen geglaubt und abgenommen haben. Bereits 1972 stellt Dieter Honisch fest: „Diese Eigenschaft [die Authentizität – HB] des Fotos, die Richter ins Bild hineinnimmt, übersehen die Kritiker, welche Richters Ausgangspunkt als unverbindlich empfinden. Richter interessiert nicht so sehr der Inhalt seiner Bilder, als vielmehr, was sich an ihm bei der Umsetzung in Malerei verändert.“²²⁴ Man kann hier auf den von Walter Benjamin geprägten Begriff der „Apperzeption“ verweisen, der „die Aneignung eines Gegenstands durch das Zusammenspiel von sinnlicher und geistiger Wahrnehmung“ ermöglicht.²²⁵ Richter kritisiert hier gleichsam diesen Wahrnehmungsmangel auf Seiten der Betrachter, da ja alles ablesbar in seinen Gemälden zu finden sei.

Dass die Motive der Fotografien und damit die Motivwahl für seine *Bilder* durchaus inhaltliche Bedeutung enthielten, erklärt Richter in einem anderen Interview so: „Ich war Student, und da lehnt man sich an die kunstgeschichtlichen Vorbilder an, und die waren unbefriedigend. Dann entdeckte ich, das in den Fotos, was mir in den Bildern gefehlt hat, nämlich, dass sie sehr viele Aussagen haben, sehr viele Inhalte.

²²² Ebd. S. 175f.

²²³ Ebd. S. 176.

²²⁴ Dieter Honisch: „Zu den Arbeiten Gerhard Richters“, in: *Gerhard Richter*, Ausst.-Kat. 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig 1972, S. 3-5, hier S. 4.

²²⁵ Detlev Schöttker: „Kommentar“, in: *Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2012, S. 211.

Die hätte ich gerne in die Bilder transportiert und für sie verwendet.“²²⁶ Findet hier also eine Rückkopplung der Aura statt, etwas Metaphysisches, das von der reproduzierten Fotografie zurück zum gemalten Kunstwerk reist? „Die ästhetischen Erfahrungen bei meinen Gemälden sind nicht metaphysisch im Sinne von religiös. Nur die Struktur meiner Werke ist so kompliziert und schwierig, dass sie ebenfalls unverständlich sind. Wenn Sie möchten, könnte man das metaphysisch nennen.“²²⁷

Auf die Frage, welche Funktion denn der Inhalt des Dargestellten verzeichnet, erwidert Richter: „Bei den gegenständlichen Bildern ist es Mitgefühl. [...] Mit den Dingen ist es schwer, Mitgefühl zu haben. Mit Menschen, ja.“²²⁸ Zu einer inhaltlichen Aussage des Dargestellten fügt sich nun noch eine Ebene der Anteilnahme dem Dargestellten hinzu. An anderer Stelle äußert Richter: „Das ist mehr eine Schutzbehauptung gewesen, dass ich indifferent sei, dass mir alles egal ist usw. Damals hatte ich Angst, dass die Bilder dann zu sentimental wirken könnten. Inzwischen macht mir das nichts mehr aus zuzugeben, dass das, was mit mir zu tun hatte, dass ich also all die tragischen Typen, die Mörder und Selbstmörder, Gescheiterte, und so weiter nicht nur so zufällig abgemalt habe.“²²⁹ Mit anderen Worten: Die Auswahl der Motive ist also bewusst von Richter getroffen worden, unter der Bedingung, dass sie ‚malbar‘ sein mussten.²³⁰ Doch gab es Unterscheidungen bei den verschiedenen Motiven, eine Art Hierarchisierung der Sujets ließ sich nicht vermeiden.

Und zu Motiven wie Wäschetrockner, Familienporträts oder Hirsch gesellte sich schon bald der Vorwurf der Ironie: „Ich selbst denke das nie. Wenn ich zugelassen habe, dass behauptet wurde, es sei ironisch, dann, um meine Ruhe zu haben. Denn irgendwo habe ich natürlich schon an den Motiven gehangen. Ich fand den Wäschetrockner nicht ironisch; der hatte eher etwas Tragisches, denn er thematisierte das Leben in einer Sozialwohnung, ohne die Möglichkeit, die Wäsche rauszuhängen. [...] Oder die Familien, die kannte ich oft. Und wenn ich sie nicht

²²⁶ „Interview mit Christiane Vielhaber 1986“, in: TEXT 2008, S. 191-198, hier S. 191.

²²⁷ „Interview mit Mark Rosenthal 1998“, in: TEXT 2008, S. 336-343, hier S. 342.

²²⁸ Ebd. S. 192.

²²⁹ „Interview mit Doris von Drathen 1992“, in: TEXT 2008, S. 288-297, hier S. 293.

²³⁰ „[...] man geht so selektiv vor, dass man nur die Dinge sucht, die malbar sind. Die anderen beschäftigen einen nicht in der Beziehung zur Malerei. Ich kann jetzt nichts über unsere Weltprobleme malen. Überbevölkerung, Hunger, Kriege. Nein, das kann ich nicht, wenigstens nicht direkt.“ „Gespräch mit Stefan Weirich 1993, in: TEXT 2008, S. 318-321, hier S. 320.

kannte, hatten sie wenigstens Ähnlichkeit mit den Familien und Schicksalen, die ich kannte.“²³¹ Damit untermauert Richter seine These, er habe Mitgefühl mit den Dargestellten empfunden. Und so reifen diese Gedanken, parallel zu den Äußerungen, über mehrere Jahre hinweg und werden meist nie in demselben Interview ausgesprochen. Man könnte dies auch als eine Strategie bezeichnen, die schrittweise neue oder bisher noch nicht öffentlich geäußerte Gedanken und scheinbare Tatsachen auf die Sichtweise seines Œuvre preisgeben. Und sehr häufig wird der Versuch einer Relativierung des Gesagten unternommen: „Ich weiß gar nicht, was alles geschrieben wird. Ich weiß nur, dass meine Äußerungen oft nicht so gemeint oder nicht richtig waren. Zitate blockieren oftmals, und das ist ein Nachteil.“²³²

Dieser Blockade wollte Richter um die Jahrtausendwende entgehen, indem er nun eine erneute Kehrtwende in seinen Äußerungen zur Bedeutung der Motive macht. Beinahe sarkastisch antwortet Richter auf Astrid Kaspers Feststellung, dass sein Werk, seine Person und seine Aussagen widersprüchlich seien: „Nein, das nehme ich mir nicht vor. Ich träume immer von einem ganz einfachen Leben, wo ich zufrieden bin, still und glücklich. Das ist wahr (*lacht*).“²³³ Dennoch gibt er weiterhin Interviews und versteht, dass diese Widersprüchlichkeit zu einem gewissen Teil die Faszination seines Werkes ausmacht: „*Um zu provozieren und um nicht sagen zu müssen, was ich vielleicht zu diesem Zeitpunkt [die 1960er Jahre – HB] dachte, und um nicht mein Herz ausschütten zu müssen. Das wäre mir peinlich gewesen. Und tatsächlich wusste ich selber nicht, warum ich Onkel Rudi oder Tante Marianne malte. Ich hätte mich auch geweigert zuzugeben, dass diese Bilder irgendeine Bedeutung für mich hatten. Darum war es viel einfacher, zu sagen, dass mir alles gleichgültig sei. [...] So hat es funktioniert. Die Leute haben gedacht, es sei schelmisch oder absurd und nicht ganz ernst gemeint, so war es viel einfacher, damit umzugehen.*“²³⁴ Und obwohl der Interviewer, Robert Storr, gelegentlich noch nachhakt, relativiert Richter auf sarkastische Art und Weise seine Entscheidung zur Motivwahl: „*Ich habe nie gewusst, was ich tue. Was soll ich nun sagen? Ich könnte jetzt wie auf einer analytischen Couch meine eigentlichen Beweggründe mit*

²³¹ „Interview mit Sabine Schütz 1990“, in: TEXT 2008, S. 256-263, hier S. 258.

²³² „Interview mit Susanne Ehrenfried 1995“, in: TEXT 2008, S. 324-326, hier S. 325.

²³³ „Interview mit Astrid Kasper 2000“, in: TEXT 2008, S. 373-379, hier S. 379.

²³⁴ „MoMA-Interview mit Robert Storr 2002, in: TEXT 2008, S. 406-448, hier S. 408.

*Hilfe anderer ans Licht bringen und einen Sinn hineinbringen. Wollen wir das machen?*²³⁵

Mit Robert Storr als Gesprächspartner findet zwar eine biografische Verknüpfung von Subjekt und Objekt, von Maler und Gemaltem, statt. Doch Richter greift weiterhin durch Veränderungen seiner Interviews ein. So existiert das Interview mit Robert Storr anlässlich der großen Retrospektive im Museum of Modern Art in New York auf Deutsch und Englisch. Beide Versionen, von denen man annehmen dürfte, dass es sich nur um die jeweilige Übersetzung der anderen Version handelt, unterscheiden sich aber erheblich.²³⁶ Ebenso betreibt Richter innerhalb der Interviews die Relativierung des Dargestellten: „Manchmal bin ich ja selbst überrascht, dass ich mich nie nach Inhalten der Bilder und nach den Zusammenhalten gefragt habe.“²³⁷ Doch Storr führt wie zum Beweis einige Motive an und legt die Bedeutung auf bestimmte Verbindungen, so wie bereits erwähnt, zwischen *Herr Heyde* und *Tante Marianne*, die evident seien. Richter erwidert: „Es gibt überhaupt keine bewussten Verbindungen in mir. (*lacht*) Aber ich bin sicher, dass ich das natürlich gewusst habe, weil ich es irgendwo gelesen hatte.“²³⁸ Zur Strategie der Relativierung fügt Richter nun das Unbewusste hinzu, allerdings nicht als ein von fremden Kräften gefüttertes Medium, sondern als selbstbewusst und autonom entscheidender Künstler, der sich unbewusst selbst die nötigen Informationen beschafft. Auf Storrs Frage, ob denn alles malbar sei, antwortet Richter: „Ich denke, generell gibt es kein Bild, das man nicht malen kann. Aber es gibt persönliche Grenzen und Grenzen der Zeit, wo die Rezeption so voraussehbar falsch laufen würde, dass es nicht geht.“²³⁹ Mit dieser Aussage wird erneut deutlich, dass Richter sicherlich bewusst eine gewisse Auswahl der Motive trifft – auch wenn er immer wieder zwischen Inhaltlichkeit und Relativierung derselben in seinen Aussagen schwankt – und folgerichtig die Rezeption der Motive mitzudenken oder sogar vorauszudenken versucht.

²³⁵ Ebd. S. 414.

²³⁶ „[...] for the English and German catalogue editions differ strikingly in terms of content. Accordingly, the German edition states that >the present version differs in some passages from the original edition, since the artist had reserved the right to edit the German text<. While this word of caution surely reflects the fact that the interview partners did not speak the same language, the subtle differences do not solely result from the work of the translator, but also from the artist's interventions after the fact. With the exception of the editorial sentence just cited, the fact that we are, strictly speaking, dealing with two different interviews is scarcely addressed.“ GRONERT 2010, S. 131.

²³⁷ „MoMA-Interview mit Robert Storr 2002, in: TEXT 2008, S. 406-448, hier S. 415.

²³⁸ Ebd. S. 416.

²³⁹ Ebd.

Wie sehr Richter gegen bereits festgestellte, eigene Äußerungen polemisiert, zeigt sich erneut beim Interview mit Storr: *„Und ich will ja nur weg vom Etikett >Der malt die Banalitäten des Lebens<, und damit ist das abgetan, oder >Er ist einer von diesen Leuten, die nichts interessiert<. Eine zeitlang war das für mich in Ordnung. Zumindest hat man mich in Ruhe gelassen.“*²⁴⁰ So wird deutlich, den Wunsch in Ruhe gelassen zu werden, führt Richter häufig an, vor allem, um bereits von ihm getroffene und später von Kritikern oder Kunsthistorikern übernommene Sichtweisen, zu relativieren.²⁴¹ Wie gegensätzlich Richter noch heute agiert, zeigt sich in einem Interview aus dem Jahr 2011. Auf die Feststellung von Uwe M. Schneede, dass Richter lange die Inhaltlichkeit seiner Bilder bestritten habe, antwortet dieser: *„Ach, das war so eine Schutzbehauptung. Es war die Zeit der sozialkritischen Werke, und damit wollte ich nichts zu tun haben und habe deshalb alle direkten Zeitbezüge abgestritten.“*²⁴² Nur eine Frage später, auf sein heutiges Interesse bei der Motivauswahl angesprochen, entgegnet der Maler: *„Es hat alles einen Grund und so auch die Auswahl der Photos, die eben nicht zufällig war, sondern der Zeit entsprach, ihrem Glanz und Elend und meinem Empfinden.“*²⁴³ Diese geschliffene Rhetorik ruft erneut die von Elger und Obrist in ihrem Vorwort gewählte Formulierung ins Bewusstsein, dass Richter das Gespräch „[...] in den letzten Jahren perfektioniert [...] hat.“²⁴⁴

4.4 Über die Farbgebung in Richters öffentlichen und privaten Epitexten

Durch die Verwendung der Nichtfarben Schwarz und Weiß und die daraus resultierenden Farbabstufungen in Grau, erzielte Richter die von ihm gewünschten Effekte des Nichtplastischen und der Detailunschärfe. Interessant ist, wie sich auch hier im Laufe der Jahre die Aussagen wandeln. Noch 1972 erklärt er: *„Ich hatte eine bestimmte Beziehung zu Grau. Grau war für mich Meinungslosigkeit, nichts, weder noch. Es war auch ein Mittel, mein Verhältnis zur scheinbaren Wirklichkeit kenntlich zu machen; weil ich nicht behaupten wollte: so ist es und nicht anders. Vielleicht*

²⁴⁰ Ebd. S. 440f.

²⁴¹ Wie bestimmte Äußerungen Richters in den Texten über *Onkel Rudi* auch die Rezeption bestimmen sollten, wird in Kapitel 5 untersucht werden.

²⁴² „Über Pop, Ost-West und einige der Bildquellen. Uwe M. Schneede im Gespräch mit Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, München 2011, S. 104-111, hier S. 104.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist: „Vorwort“, in: *TEXT* 2008, S. 11-12, hier S. 11.

wollte ich auch nicht, dass man die Bilder mit der Wirklichkeit verwechselt.“²⁴⁵ Grau verleiht also den Fotografien und den daraus abgemalten Foto-Bildern eine ‚Meinungslosigkeit‘, wobei Richter Buchloh gegenüber sagte, die Verwendung der Nichtfarbe mache sie glaubhafter.²⁴⁶ Diese subjektive Deutung und Herleitung zur Verwendung der Nicht-Farben Schwarz und Weiß in den gemalten Foto-Bildern erklärt er 1988 objektiver: „Sie sind nicht farbig, und eine Menge Fotos, die ich damals hatte, waren nicht farbig.“²⁴⁷ Dies noch einmal bekräftigend konstatiert er 1995 auf die Frage, warum er keine Schwarzweißbilder mehr male: *„Das wäre doch altmodisch. Malerei ist bunt. Dass ich früher Schwarzweiß gemalt habe, gehörte zu meinem allgemeinen Verweigerungsakt. Außerdem ist es authentischer. Die Zeitungen und Magazine waren ja voll von schwarzweißen Bildern.“*²⁴⁸ Diese objektive, ja beinahe nüchterne Erläuterung zur Verwendung des Nichtfarbigen wird in den kommenden Jahren die Standardantwort bleiben. Isabelle Graw formuliert die Farbgebung wie folgt: *„Das Grau, Synonym für Leblosigkeit, erweist sich dabei als perfektes Idiom, das den Lebensbezug der fotografischen Vorlage gleichsam unter sich begräbt. So wie Richters Bilder qua fotografischer Vorlage den Anspruch auf Lebenswirklichkeit erheben und den >Stempel des Realen< (Rainer Rochlitz) aufweisen, ist es die Malerei, die am Ende symbolisch über diese angedeutete Lebenswirklichkeit triumphiert.“*²⁴⁹ In dem bereits anfangs zitierten Interview mit seiner Tochter Babette erweitert er jedoch die Erklärung zur Nicht-Farbigkeit um eine Zeitgeist-Komponente: *„Im Grunde war es einfach ungewöhnlicher damals, Ölgemälde in schwarzweiß und dann lebensechter, weil alle Zeitungen, das alltägliche Bildmaterial, bis zum Fernsehen hin, schwarzweiß waren und auch die Fotoalben und das ganze Fotografieren, alles war schwarzweiß, das kann man sich heute kaum noch vorstellen. Das brachte damit eine Objektivität in die Bilder, die völlig neuartig war. Heute wird man das Fotoähnliche und Dokumentarische daran nicht mehr so sehen, da wirken die Bilder eher malerisch. Aber eine bestimmte besondere Qualität hat ein Schwarzweißfoto behalten, die FAZ hat sie ja immer noch, die Schwarzweißfotos, obwohl die Mehrheit es sicher bunt*

²⁴⁵ „Interview mit Peter Sager 1972“, in: TEXT 2008, S. 64-67, hier S. 67.

²⁴⁶ Siehe dazu Anm. 210.

²⁴⁷ „Gespräch mit William Furlong, Jill Loyd, Michael Archer und Peter Townsend 1988“, in: TEXT 2008, S. 207-216, hier S. 213.

²⁴⁸ „Interview mit Susanne Ehrenfried 1995“, in: TEXT 2008, S. 324-326, hier S. 325f.

²⁴⁹ GRAW 2012, S. 237.

will.“²⁵⁰ Beinahe wie als Kommentar dazu sind sämtliche Abbildungen in dem Textband von 2007 in schwarzweiß gedruckt.

4.5 Onkel Rudi in Richters öffentlichen und privaten Epitexten

Interessanterweise wird in den bisher veröffentlichten Gesprächen und Texten das Gemälde *Onkel Rudi* erstmals in den 1990er Jahren von Gerhard Richter selbst erwähnt²⁵¹ – das tschechische Dorf Lidice oder die Ausstellung *Hommage à Lidice* kommen hingegen überhaupt nicht zur Sprache. In einem im März 1990 für eine Dissertation geführten Gespräch gesteht Gerhard Richter: „Ich hatte zu jedem Motiv ein besonderes Verhältnis: >Onkel Rudi< zeigt tatsächlich einen Onkel mütterlicherseits; meine Eltern predigten ihn mir ständig als Vorbild.“²⁵² In dem zum Abschluss im Textband von 1993 publizierten Interview mit Hans Ulrich Obrist lässt sich ebenfalls eine gezielte Strategie der Äußerung durch die bewusst getroffene Motivauswahl ausmachen: *„Ja, und wenn ich dann den Onkel Rudi, das Foto dieses kleinen Offiziers, nochmals abmale, dann ist das sogar eine Verwässerung der eigentlichen Kunst, die diese zwei oder drei privaten Leute, die den Rudi hinter Glas stehen oder hängen hatten, geleistet haben. Es ist nur insofern keine Verwässerung, wenn ich der Sache durch das Abmalen mehr Allgemeinheit verschaffen kann.“*²⁵³ Die Schlagworte „privat“ und „Allgemeinheit“ sollen somit den Schlüssel zur vorläufigen Interpretation liefern. Indem dieses private Foto, das nur für die Verwandten subjektiv mit sentimentaler Bedeutung aufgeladen ist, nun abgemalt wird und im Kunstkontext erscheint, wird jedoch eine öffentliche Bedeutsamkeit des Dargestellten erreicht, da das bislang Verdrängte für viele Familien nur im privaten Umfeld verarbeitet werden konnte. Oder wie Richter das 2002 formulierte: *„Schnappschüsse sind wie kleine Andachtsbilder, die Leute bei sich haben und die sie ansehen. Ein wenig sind die Gemälde auch so, aber sie sind nicht ganz so privat. Vielleicht ist das unsere größte Sehnsucht, über das Private hinauszukommen. Hinaus in die Öffentlichkeit zu gehen, offen für die Welt.“*²⁵⁴

²⁵⁰ „Interview mit Babette Richter 2002“, in: TEXT 2008, S. 449-462, hier S. 451.

²⁵¹ Vgl. „Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993“, in: TEXT 2008, S. 298-312, hier S. 303. Es war erstmals als Abschlussinterview für das Textband 1993 veröffentlicht worden.

²⁵² MISTEREK-PLAGGE 1992, S. 330.

²⁵³ „Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993“, in: TEXT 2008, S. 298-312, hier S. 303.

²⁵⁴ „Interview mit Robert Storr 2002“, in: TEXT 2008, S. 383-402, hier S. 401.

Erst etwa zehn Jahre später wird in einem Interview erneut auf *Onkel Rudi* Bezug genommen. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, in welchem Zusammenhang die Interviews geführt wurden. Handelt es sich dabei um ausstellungsbegleitende Gespräche, so ist in der Ausstellung selbst meist *Onkel Rudi* als Leihgabe präsent. So auch in der großen Retrospektive im Museum of Modern Art in New York.²⁵⁵ In dem für den Katalog geführten Gespräch stellt Robert Storr fest: *„Wenn man sieht in welchem Jahr diese Bilder [explizit Onkel Rudi und Tante Marianne – HB] entstanden sind – 1965 –, dann war das sehr früh für einen deutschen Künstler, Bilder über den Zweiten Weltkrieg zu malen, die nicht bloß rhetorisch waren. Es gab zwar politische Künstler, die antifaschistische Bilder malten, aber ein persönliches Bild von etwas zu malen, das mit dem Krieg in Zusammenhang stand, das war fast noch nie dagewesen. Und in dieser Zeit hast Du Bilder gemalt, die diese Vergangenheit ans Licht geholt und den Leuten sehr nahe gebracht haben.“*²⁵⁶ Was bei Richters Äußerung 1993 noch mit „privat“ und „Allgemeinheit“ ausgedrückt wurde, wird von Storr in Anlehnung an Richters Äußerung mit „persönlich“ und „ans Licht geholt“ umschrieben. In seiner Antwort konstatiert Richter für diese Zeit: *„Vielleicht ist das der Hauptgrund, warum das Publikum – und auch ich selbst – auf eine Strategie der Verstellung und der Verharmlosung zurückgreifen mussten. So hat es funktioniert.“*²⁵⁷ Und er fährt eine Frage später fort: *„Wir (die von der Pop Art beeinflussten Künstler) haben es abgelehnt, irgendetwas ernst zu nehmen. Es war zum Überleben wichtig. Wir waren nicht in der Lage, die Aussagen der Werke zu sehen. Weder ich noch das Publikum. Wir haben das abgelehnt, das gab es nicht.“*²⁵⁸ Etwas an dieser Aussage macht stutzig: Wie kann man etwas ablehnen, was man selbst nicht gesehen also wahrgenommen hat? Hier kommt erneut die Richtersche Strategie der Relativierung ins Spiel, obwohl sich in den bereits erwähnten Äußerungen die Aussagekraft der Motive bereits bewusst in der getroffenen Motivauswahl widerspiegelte.

In demselben Interview lenkt Richter die Aufmerksamkeit gezielt auf eine weitere Sichtweise: *„Und das ist ja auch ein typisch deutsches Nachkriegsproblem, dass die*

²⁵⁵ Allerdings kann eine Erwähnung von *Onkel Rudi* auch in Katalogen nachgewiesen werden, obwohl die Ausstellung dieses Gemälde nicht als Leihgabe präsentierte. Grund hierfür ist beispielsweise ein im Katalog begleitendes bebildertes Werkverzeichnis. Siehe dazu Kapitel 2.5.

²⁵⁶ „MoMA-Interview mit Robert Storr 2002“, in: TEXT 2008, S. 406-448, hier S. 408.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd. S. 413.

Väter fehlten, in vielerlei Hinsicht, also ganz weg waren, oder beschädigt waren, auf jeden Fall ihren Status, ihren Wert verloren hatten.“²⁵⁹ Seine Tochter greift diese Feststellung auf und fragt ihn nach seinem Vaterbild, das sie auch in Hinblick auf Onkel Rudi formuliert sieht: „Aber man kann doch hier von einem Vaterproblem sprechen, die Bilder zeigen den Verlust einer Vaterfigur: das Foto des verlorenen, kleinen und strahlenden Onkel als Offizier, der seltsame Schnappschuss des Vaters, der fast clownesk wirkt, und die unnahbaren Lexikonportraits verschiedener Männerideale. Sie beschreiben doch das Bild des abwesenden Vaters.“²⁶⁰ Richter bejaht dies: „Ja, unbedingt, und das kann ich umso leichter sagen, weil es ja eine ganze Generation betrifft, die Nachkriegsgeneration oder gar zwei Generationen, die aus allen möglichen Gründen ihre Väter verloren hatten, – zum Teil tatsächlich, das sind die so genannten Gefallenen, die anderen, die Gebrochenen, Gedeimütigten, die physisch und psychisch verletzt zurückkamen, und dann die Väter, die ins Verbrecherische verwickelt waren. Das sind drei Sorten von Vätern, die man nicht haben will. Jedes Kind wünscht sich einen Vater, auf den es stolz sein kann.“²⁶¹ Diese sofortige Bejahung seitens Richter überrascht. Doch da er dieses Vaterproblem als allgemeines, als Generationen übergreifendes Problem ansieht und beschreibt, scheint ihm die Antwort leicht zu fallen. Onkel Rudi wird hier zu einem Repräsentant einer schicksalhaften Generation erhoben, der mit der Überführung in den Kunstkontext etwas Überpersönliches erfährt und von Richter bewusst als Aufarbeitungsstrategie Verwendung fand. Die privaten Begebenheiten wurden zunächst verschwiegen. Motivisch lassen sich diese „drei Sorten Väter“ tatsächlich auf Richters Bilder beziehen: Onkel Rudi als Gefallener, Richters nicht leiblicher Vater in *Horst mit Hund* als Gebrochener und Gedeimütigter und Herr Heyde als zunächst untergetauchter Verbrecher.

2005 erklärt er hinsichtlich der Gemälde *Tante Marianne* und *Onkel Rudi*: „Ich hatte gar kein Interesse daran, dass darüber gesprochen wird. Ich wollte doch, dass man die Bilder sieht und nicht den Maler und seine Verwandten, da wäre ich doch irgendwie abgestempelt, vorschnell erklärt gewesen. Tatsächlich hat mich das Faktische – Namen oder Daten – auch gar nicht so interessiert. Das alles ist wie eine andere Sprache, die die Sprache des Bildes eher stört oder sogar verhindert. Man

²⁵⁹ Ebd. S. 432.

²⁶⁰ „Interview mit Babette Richter 2002“, in: TEXT 2008, S. 449-462, hier S. 451.

²⁶¹ Ebd. S. 451f.

kann das mit den Träumen vergleichen: Sie haben eine ganz spezifische, eigenwillige Bildsprache, auf die man sich einlassen oder die man vorschnell und falsch übersetzen kann. Natürlich kann man Träume auch ignorieren, nur wäre das schade, sie sind ja nützlich.“²⁶² Dieses ‚Sprachproblem des Bildes‘ ist in Wirklichkeit ein Problem Richters: Wäre Richter tatsächlich als ‚sentimentaler Verwandtschafts- oder Familienmaler‘ abgestempelt worden, wenn die Details früher bekannt gewesen wären? Werden nicht Jahre später die Namen und Daten, die Details der familiären Hintergründe der Gemälde, immer wichtiger und keineswegs falsch übersetzt, da die Offenheit des Motivs die Interpretationen vielfach streut?

Auch die von Richter angeführte Metapher des Träumens funktioniert nicht ganz: Durch das Ignorieren des Trauminhalts ist nach eigener Aussage die Nützlichkeit im Sinne einer falschen Übersetzung nicht gegeben und führt zu nichts. *Onkel Rudi* besäße keinesfalls die Brisanz, die das Gemälde gewiss hat, hätte Richter ein unbekanntes, nicht-familiäres Foto eines Offiziers als Vorlage benutzt. In der Tat lässt sich die Unterschlagung von Namen und Daten kurz nach der Entstehungszeit der Familienbilder ausmachen. In Richters *Bilderverzeichnis* von 1969 firmiert das Gemälde *Tante Marianne* noch unter dem absichtlich fehlleitenden Titel *Mutter und Kind*.²⁶³ Ebenso taucht der mit einer Klammer erweiterte Titel *Mutter und Kind (S.)* noch im chronologischen Werkverzeichnis im Katalog zur Venedig Biennale 1972 auf.²⁶⁴

Findet mit der Hinwendung zur Bildvorlage seines Onkels Rudolf Schönfelder eine Überwindung der „Unfähigkeit zu trauern“²⁶⁵ statt? Ob in dem Gemälde *Onkel Rudi* so etwas wie Trauer über den frühen Tod mitschwingt, fragt Schneede Richter 2011. Dieser antwortet zum ersten Mal etwas ausführlicher: „Trauer nicht so sehr, eher ein Denkmal, eine Art Erledigung. Ich weiß eigentlich nur sehr wenig über ihn, außer dass seine Mutter und seine Schwester (also meine Mutter) von ihm schwärmten. Gesehen habe ich ihn nur ganz selten, aber er hat mir sehr imponiert, damals war ich ungefähr zehn Jahre alt. Er hatte eine schicke Uniform, war sehr nett, machte Späße und sah sehr gut aus. Ich erinnere mich noch, wie der Briefträger das

²⁶² „Spiegel-Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2005“, in: TEXT 2008, S. 509-518, hier S. 511f.

²⁶³ GELSHORN 2007, S. 88.

²⁶⁴ VENEDIG 1972, S. 38.

²⁶⁵ Ich beziehe mich mit dieser Formulierung auf das 1967 erschienene Buch von Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.

Telegramm mit der Mitteilung brachte: Ihr Sohn ist gefallen. Die beiden Frauen, also meine Großmutter und meine Mutter, schrien auf, lasen den Text genauer und schrien noch lauter, denn es war Rudi und nicht sein Bruder Alfred. Ein Beispiel von Bevorzugung und Benachteiligung. Aber das Photo erzählt die eigentliche Geschichte viel besser, wie er da so steht, jung, charmant, fröhlich, eitel, in dieser Uniform vor der unangenehmen Mauer. Allgemein, direkt verständlich. Ein Glücksfall.“²⁶⁶

Es ist sehr interessant zu sehen, wie diese Antwort von Richter strukturiert ist: Während zu Beginn der Prozess des Abmalens erwähnt wird, der ein Denkmal auf Leinwand schafft und eine Bewältigungsstrategie der Vergangenheit impliziert, kommt Richter auf eben jene zurück und lässt sie mit allerhand Details über das Leben seines Onkels, seine persönlichen Erinnerungen an ihn und die Umstände seines Todes erneut aufleben. Anschließend wird explizit auf die Fotografie und nicht etwa auf das Gemälde verwiesen, in dem die Vergangenheit noch besser als in Richters Erinnerungen konserviert sei, was wiederum die bewusste Entscheidung für gerade diese Fotografie als Vorlage für sein Gemälde als ein „Glücksfall“ erscheinen lässt. Diese Aussage macht deutlich, dass nur diese Fotografie als Vorlage für Richter in Frage kam, obgleich es ja mehrere von seinem Onkel gibt. Damit offenbart sich auch die von Richter gewünschte Interpretation des Gemäldes, die als Bewältigungsstrategie über den Tod und die Vergangenheit der NS-Zeit angelegt ist. Auch in diesem Gespräch verzichtet Richter darauf, die Umstände von Lidice und die implizite Wiedergutmachungsgeste seines Geschenks zu erwähnen. Zum einen, weil der Interviewer nicht weiter darauf eingeht, zum anderen, weil es für Richter eine Überbetonung der Vergangenheitsbewältigung bedeuten könnte, die eine partielle Offenheit des Motivs explizit gefährden würde. Wie finden davon ausgehend die spärlichen, aber immerhin zu Interpretationszwecken angelegten Äußerungen Richters über seine Foto-Bilder und zu *Onkel Rudi* in verschiedenen Texten Niederschlag? Lässt sich eine gewisse Kohärenz zum Zeitpunkt der Äußerung erkennen? Und ab wann wird *Onkel Rudi* im Kontext Lidice erstmals erwähnt und daraufhin interpretiert?

²⁶⁶ RICHTER 2011, S. 110.

5. Onkel Rudi als... Zur Projektion und Interpretation eines Gemäldes in Textform

5.1 Zur Verknüpfung von Gesagtem bei Richter und Geschriebenem bei anderen

Dietrich Helms greift 1971 auf die Verwendung des Begriffs der Banalität (der Motive) zurück.²⁶⁷ Klaus Honnef tat dies bereits 1969, indem er schrieb: „*Banale Bild-Vorlagen interessieren Gerhard Richter am ehesten. Je banaler, je schäbiger, desto besser. Fotos spektakulärer Ereignisse, Fotos von Unfällen, Wetterkatastrophen oder politisch-historisch relevanten Begebnissen schiebt er achtlos beiseite.*“²⁶⁸ Folgerichtig beleuchtet Honnef vier Jahre darauf in der Zeitschrift *Kunstforum international* das bisherige Schaffen von Gerhard Richter in Bezug auf diese Banalität des Motivs. Darin widmet er vorwiegend einem Gemälde seine besondere Aufmerksamkeit: *Kuh* (Abb. 35) aus dem Jahre 1964. Er führt dies im Vergleich mit Andy Warhols *129 Die* (Abb. 36) von 1962 an, da sich bei beiden Gemälden eine Verknüpfung von Fotovorlage und Buchstaben wiederfinden, und macht bereits auf die falsche Lesart einer deutschen Pop Art Variante aufmerksam.²⁶⁹ Für Honnef besteht der Unterschied bei Richter darin, dass er „[...] für seine Foto-Bilder möglichst triviale, nichtssagende Motive auswählt.“²⁷⁰ Honnef greift damit auf die Aussage Richters in dem mit Rolf-Gunter Dienst geführten Gespräch von 1970 zurück.²⁷¹ Ferner bemerkt Honnef: „Seine Bilder spielen [...] auch nicht auf bestimmte Figuren und Situation der Zeitgeschichte an.“²⁷² Es zeigt sich hier, dass zu Beginn der Auseinandersetzung mit Richters Gemälden der Fokus auf der Kombination von abgemalter Fotografie und abgemalten Text liegt. Diejenigen *Bilder*, die aus Richters Familienalbum stammen, scheinen weniger reizvoll in der Rezeption jener Zeit zu sein. Aufgrund einer überschaubaren Quellenlage scheint Honnef ferner die Äußerungen Richters ohne die Möglichkeiten eines kritischen Überprüfens übernommen zu haben, was sich daran zeigen lässt, dass er mehrfach aus Interviews mit Richter, darunter auch jenes mit Dienst, zitiert. Dennoch stellt er treffend fest: „Richter bietet gleichsam ein Gerüst an, das der jeweils individuellen Perspektive des Betrachters einen

²⁶⁷ „Es waren banale Bilder aus Prospekten, Zeitungen, Zeitschriften, dem Familienalbum, die Richter zunächst beschäftigten“, so Dietrich Helms: „Über Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Arbeiten 1962 bis 1971*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1971, o. S.

²⁶⁸ AACHEN 1969, o.S.

²⁶⁹ Vgl. Klaus Honnef: „Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter“, in: *Kunstforum international* (Bd.4/5), 1973, S. 68-91, hier S. 74f.

²⁷⁰ Ebd. S. 80.

²⁷¹ „Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970“, in: TEXT 2008, S. 53-56, insbesondere S. 54.

²⁷² HONNEF 1973, S. 80.

Bezugsrahmen stellt.²⁷³ Diese Offenheit des Motivs wurde ja von Richter in seinen Aussagen bis in die 1980er Jahre hinein bewusst gesteuert, indem er nur selten zu Interpretationen seiner Werke Stellung nahm. Doch wie kommt es, dass die Familienbilder Richters nicht zur Sprache kommen? Hatte Honnef keine Kenntnis über die Familienbilder von 1965, obwohl er doch 1969 eine Ausstellung von Richter als Mitbegründer der Institution Gegenverkehr e.V. initiierte und *Onkel Rudi* im Katalog abgebildet wurde? Auf Nachfrage antwortet Klaus Honnef: *„Eigens erwähnt habe ich das Bild in meinem Katalogtext, der später in Richters Biennale-Katalog noch einmal erschien und den Blick auf Richters Kunstpraxis entscheidend prägte, aber wohl nicht. Das ist auch nicht verwunderlich, weil er vor der Eröffnung fertig sein musste, um das rechtzeitige Erscheinen des Kataloges zu gewährleisten. [...] Bei der Auswahl [der auszustellenden Gemälde – HB] habe ich mich ganz auf Richter verlassen, da es mir mehr auf die Demonstration seiner damals scheinbar widersprüchlichen künstlerischen Haltung ankam als auf eine bestimmte >Sorte< von Bildern.“*²⁷⁴

1975 werden in der Kunsthalle Bremen Gemälde Richters aus den Jahren 1962-1974 ausgestellt.²⁷⁵ Da *Onkel Rudi* in der Nähe von Prag verwahrt wird, ist dieses Gemälde nicht in Bremen ausgestellt. Manfred Schneckenburger schreibt im Begleitkatalog: *„Richter liebt es, seine, wie immer orientierte Antihaltung zu betonen. Keine Malerei, und schon gar keine Malkultur, keinen Stil und schon gar keine Stilisierung, keine Komposition, und schon gar keine Farbbeziehungen, keine Interpretation, weder im Griff einer ‚objektiven‘ Ideologie noch als subjektive Geste. Keine Erfindung, Stellungnahme, gesellschaftliche Relevanz. Tabula rasa mit allen Kriterien, durch die wir gemeinhin Kunst definieren.“*²⁷⁶ Dieser Absage an die Interpretation folgt ein Aufsatz von Marlis Grüterich, in dem sie eine Interpretation der Werke immerhin versucht: Nach einer kurzen Einführung über die Herangehens- und Verfahrensweise Richters folgen kurze Absätze mit Bildbeschreibungen. So heißt es über das ebenfalls 1965 entstandene Gemälde *Frau Niepenberg* (Abb. 37): *„Das allgemeine Bild, das man sich von ihr machen kann, gibt ihr gesellschaftspsychologisches Erkennungsbild wieder. Diese auf allgemeine*

²⁷³ Ebd. S. 84.

²⁷⁴ So Honnef in einer E-mail an den Verfasser vom 6. August 2012.

²⁷⁵ Vgl. RICHTER 1975.

²⁷⁶ Manfred Schneckenburger: „Gerhard Richter oder ein Weg, weiterzumalen“, in: RICHTER 1975, S. 10-15, hier S. 10.

Art persönliche Bildform kommt ohne die serielle Inszenierung der für Massen in Massen produzierten Bilder der Pop Art aus. Richters Bild zeigt Frau Niepenberg so wie sie sich im Foto sehen und wiedererkennen möchte. Die illusionistische Selbstdarstellung des Fotos wird als die illusionäre menschliche Denkweise anerkannt und dadurch der abwertenden Bewertung entzogen.“²⁷⁷ Mit den Formulierungen „allgemeine Art“ und „persönliche Bildform“ führt Grüterich Begriffe ein, die erst Jahre später von Richter in seinen Äußerungen übernommen werden.²⁷⁸ Allen drei bisher erwähnten Quellen ist jedoch gemein, dass sie zum großen Teil aus Richters *Arbeitsübersicht* von 1968 stammen, wodurch erklärt werden kann, dass die Familienbilder überhaupt nicht erwähnt werden und als solche womöglich auch nach damaligem Quellenstand den zitierten Autoren nicht bekannt waren.

5.2 Onkel Rudi als Jedermann und Repräsentant einer deutschen Vergangenheitsbewältigung

Schon in den bereits erwähnten Zeitungsartikeln zur Ausstellung *Hommage à Lidice findet Onkel Rudi* Erwähnung: als „pseudo-fotografisches Bild in Grautönen und Wischmanier“ einerseits, „das einen unbekannten SS-Offizier zeigt. Dieser anonyme Mörder symbolisiert quasi die faschistischen Kräfte, die während des zweiten Weltkrieges Millionen Menschen, darunter die Einwohner von Lidice, in den Tod trieben.“²⁷⁹ Andererseits nur als „pseudo-photographischer deutscher Offizier“ ausgewiesen.²⁸⁰ Auf die Titelgebung gehen beide Autoren nicht weiter ein. 1971 wird *Onkel Rudi* zwar ebenfalls nicht namentlich genannt, taucht aber mit der Umschreibung „ein Kriegsheld“ erstmals in Zusammenhang mit den von Richter verwendeten Bildmotiven auf.²⁸¹ Es ist Klaus Honnef, der 1976 immerhin drei Sätze zu *Onkel Rudi* notiert, wenngleich ohne Interpretation des erwähnten

²⁷⁷ Marlis Grüterich: „Gerhard Richters Phänomenologie der Illusion – Eine gemalte Ästhetik gegen die reine Malerei“, in: ebd., S. 16-101, hier S. 32.

²⁷⁸ Siehe dazu: „Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993“, in: TEXT 2008, S. 298-312, insbesondere S. 303.

²⁷⁹ BUDDE 1967.

²⁸⁰ OHFF 1967.

²⁸¹ „Idealisiert wurden diese Bildvorlagen allerdings eben nicht; der vorbehaltlosen Aufnahme ihrer Inhalte durch einen andächtig Schauenden wirkt entgegen, daß mehr oder weniger deutlich immer die Bildvorlage im Spiel bleibt: daß nicht ein neues Auto oder eine monumentale Architektur, die Sphinx von Gizeh oder ein Kriegsheld gezeigt werden, gemalt werden, sondern augenfällig Seiten aus Werbeprospekten, Büchern, Zeitungen oder private Fotos mit diesen Inhalten“, so HELMS 1971, o. S.

Bildtitels: „Der lächelnde Soldat vor einer Mauer in Richters Fotobild >Onkel Rudi< gefällt sich in Siegerpose. Frontal auf den Betrachter ausgerichtet läßt seine Darstellung keinen Zweifel daran, daß er mit seiner Umwelt im Einklang ist. Die Mauer verleiht ihm Hintergrund; in der zweifachen Bedeutung des Wortes.“²⁸² Erst Jürgen Harten fragt sich 1986, also zehn Jahre später: „Wieso wird der strahlende *Onkel Rudi* (Kat. Nr. 85) dem Gedächtnis der Opfer von Lidice gewidmet?“²⁸³ In der von Harten hinter Lidice eingefügten Fußnote sind die Hintergründe zur Ausstellung *Hommage à Lidice* erklärt. Allerdings bleibt diese Frage auch von Harten im Laufe seines Textes unbeantwortet.

Drei Jahre später wird die Banalität des Motivs von Anna Tilroe abgewandelt und auf das Lächeln in *Onkel Rudi* bezogen: „*Onkel Rudi (1965) could be a portrait of anybody wearing a long German military coat and a German military cap set at an angle on his head, posed en face in front of what might be the Wall. Onkel Rudi, with the anonymous features of every man in surroundings which are anything but reassuring, is smiling at the photographer, at us, you might say. If this smile has not removed all the drama of the picture, it has at any rate become banal: everybody smiles in a snapshot, just as everybody strikes a pose in front of the camera. Not in an attempt to look different, like a model (although of course due tribute should be paid to the clothes), but to abolish all distinction. Onkel Rudi's very generality makes him one of us, whether we like it or not.*“²⁸⁴ Einige Formulierungen verwundern: die Positionierung von Onkel Rudi vor „the Wall“ spielt aufgrund der Großschreibweise also auf die Mauer an, die Ost- und Westdeutschland voneinander teilte – doch wird dies von Tilroe nicht weiter ausgeführt. Das Lächeln des Porträtierten wird als banal ausgelegt, das gleichzeitig beinahe das gesamte „Drama des Bildes“ entfernt hätte. Allein was genau meint Tilroe damit, wenn sie vom „Drama“ schreibt? Weiß sie um die Umstände des Dargestellten, also Schönfelders Tod als Gefallener im Zweiten Weltkrieg? Wenn ja, wieso belässt sie es nur bei dieser Andeutung? Beim nochmaligen Lesen des Geschriebenen fällt auf, dass Tilroe mit keinem Wort erwähnt, dass es sich um einen Soldaten während des Zweiten Weltkriegs handelt, noch um eine Fotografie aus der NS-Zeit, die Richter

²⁸² Klaus Honnef: *Gerhard Richter*, Recklinghausen 1976, S. 25.

²⁸³ Jürgen Harten: „Der romantische Wille zur Abstraktion“, in: *Gerhard Richter Bilder / Paintings 1962-1985*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin, Bern und Wien, Köln 1986, S. 9-62, hier S. 21.

²⁸⁴ Anna Tilroe: „Gerhard Richter“, in: *Richter 1988/89*, S. 15-29, hier S. 19.

als Vorlage verwendete. Könnten die Umstände, dass die Ausstellung 1989 stattfand und die eindeutige Schreibweise von *die Mauer* („the Wall“), Tilroes Sichtweise um die Situation des noch für kurze Zeit geteilten Deutschlands derart geprägt haben, dass sie zu dem Schluss kommt, es könne sich bei *Onkel Rudi* um einen Soldaten der Nationalen Volksarmee der Deutschen Demokratischen Republik handeln?²⁸⁵ Zumindest bis dato ein weiteres Indiz für die gelungene, von Richter gewollte Offenheit des Motivs und dessen Interpretation.

Wie bedeutsam *Onkel Rudi* für die gesamte Richter-Rezeption ist, belegt seine „Wiederentdeckung“ 1993 für die großen Retrospektivausstellungen in Paris, Bonn, Stockholm und Madrid. In dem zweiten Band der dreibändigen Ausstellungsbegleitenden Publikation ist *Onkel Rudi* sogar auf dem Cover abgebildet (Abb. 38). Jedoch: In den darin versammelten Texten findet *Onkel Rudi* nur bei Buchloh Erwähnung.²⁸⁶ Er ordnet *Onkel Rudi* fälschlicherweise als „[...] den Bruder des verlorenen Vaters [...]“ ein.²⁸⁷ Ferner sieht er darin einen modernistischen Einbettungsversuch, wenn er schreibt: „*Onkel Rudi*, 1965, ist in der Tat Richters zweiter Versuch – und wohl auch eines der ersten Beispiele in der deutschen Nachkriegskunst überhaupt –, einen Gegenstand der deutschen Nazigeschichte in den Kontext der neoavantgardistischen Malerei einzuführen (der erste Versuch war ein seltsam fatal gescheitertes Porträt von Adolf Hitler, das Richter 1962 gemalt hatte). Richter zeigt uns seinen verstorbenen Onkel Rudi als Ganzfigur in der Uniform der deutschen Wehrmacht, in einer von der photographischen Vorlage direkt übernommenen naiv wirkenden Zentralkomposition. Frontalität und Zentralität einer dargestellten Figur verweisen in der Geschichte der Malerei gemeinhin durch die Komposition auf die Bedeutung und Wichtigkeit des Porträtierten. Da diese räumliche Anordnung die Legitimation des Dargestellten als eine qualifizierte Figur bedeutet, erzeugt die Wiedereinführung dieser kompositorischen Regel, vermittelt durch ein Familienphoto, für den Betrachter ein Konflikt: Die bildlich-kompositorische Position des Dargestellten und seine realhistorische Position lassen sich nicht vereinbaren. Dieser Konflikt allerdings ist allgemein gültig und als solcher wird er auch in *Onkel Rudi* sichtbar gemacht: daß

²⁸⁵ Siehe dazu Kapitel 5.3.

²⁸⁶ Gerhard Richter. *Texte*, Bd. 2, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993.

²⁸⁷ Benjamin Buchloh: „Kapitel 3. Geteiltes Gedächtnis: Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo“, in: ebd., S. 29-35, hier S. 30.

nämlich die Konventionen der Historienmalerei durchaus fortleben mögen (etwa in der Ausbildung des Malers oder in der unbewußten bildnerischen Komposition), daß aber die Themen der unmittelbar vergangenen deutschen Geschichte schlechterdings undarstellbar geworden sind.“²⁸⁸ Ich zitiere Buchloh deswegen so ausführlich, weil hier deutlich wird, unter welcher Prämisse Buchloh auch im Hinblick auf das Gemälde *Onkel Rudi* argumentiert: Richters Einbettung in die fortlaufende Geschichte des Modernismus. Biografische Details zum Leben und Sterben von *Onkel Rudi* werden auf ein Minimum beschränkt („seinen verstorbenen *Onkel Rudi*“). Der Konflikt, wie Buchloh ihn sieht, liegt einerseits in der Undarstellbarkeit „der unmittelbar vergangenen deutschen Geschichte.“ Andererseits argumentiert er: „Die andere Seite des Konflikts, die hier thematisiert wird, stellt sich mit der Frage, welche historischen Gegenstände denn überhaupt noch darstellbar sind, und wenn, wie sie zur Darstellung gebracht werden können, welches die ihnen angemessenen Mittel und Methoden sind.“²⁸⁹ Unter der Oberfläche kristallisiert sich weiterhin Buchlohs Misstrauen gegenüber Richters Aussage nach einer bewussten Bedeutsamkeit in der Auswahl der Motive heraus. Zwar wird *Onkel Rudi* in den Kontext einer deutschen Vergangenheitsbewältigung eingebunden – und es ist absolut richtig und wichtig, deren Möglichkeiten und Methoden zu hinterfragen und zu beleuchten –, doch sieht Buchloh bei Richter die künstlerische Notwendigkeit in der Artikulation eines Geschichtsbewusstseins an eine gewisse Unfreiwilligkeit gekoppelt.²⁹⁰ Auch in diesem Fall wird eine Einbettung in den Kontext Lidice nicht vorgenommen.

Just einige Monate nach Ende der Retrospektive von Gerhard Richter im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, die dort bis zum 21. November 1993 zu sehen war, hält der deutsche Kunsthistoriker Stefan Germer am Pariser Centre Pompidou einen Vortrag über den Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz, Kiefer, Immendorff und Richter.²⁹¹ Die „öffentliche Dimension“, so Germer, „erschließt

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ „In Richters Situation bedeutet dies konkret, die unfreiwillige Bindung an das Familienmitglied in Uniform ebenso wie die unfreiwillig, aber verantwortlich, erfahrene Geschichte des Faschismus aus dem Abbildungsverbot mit bildnerischen Mitteln des erlernten Sozialistischen Realismus zu entlassen, die ebenso disqualifiziert waren wie Gegenstände der Abbildung selbst. Der Griff zum Familienphoto löst das Problem in gewisser Weise erst aus.“ Ebd. S. 31.

²⁹¹ Der mehrmals verlesene Vortrag wurde zuerst am Centre Pompidou in Paris gehalten, bevor er auf Französisch im Sommer 1994 in *Les Cahiers du Musée nationale de l'art moderne* (Heft 48) publiziert und erst postum auf Deutsch veröffentlicht wurde. Allerdings finden sich keinerlei Hinweise für den exakten Zeitpunkt

sich kaum, wenn man bei den Sujets der Bilder stehen bleibt. Es gilt vielmehr ihre gesamte Gestalt als Form der Verarbeitung historischer Erfahrung zu begreifen.²⁹² Damit legt er noch schärfer als Buchloh den Grundstein für eine Interpretationsweise, die sich nach kunstwissenschaftlichen Prämissen orientiert – also das „Beiwerk“ zum Kunstwerk und seinen „historischen Hintergrund“ zu berücksichtigen.²⁹³ Germer argumentiert mit dem Vorgang des Abmalens von Familienfotos zu einer dadurch implizierten Kontextverschiebung vom Privaten hin zum Öffentlichen. Doch: *„Wenn Richter dieses Material aufgreift, dann malt er nicht einfach Geschichte, sondern ihre subjektive und mediale Verarbeitung. Es geht ihm nicht darum, das Vergangene präsent zu machen, sondern gerade darum, es im Status seines Vergangenseins festzuhalten.“*²⁹⁴ Germer charakterisiert hier die Richtersche Sichtweise auf das Geschichtliche ähnlich wie später der Historiker Eran Rolnik es formulierte, „[...] dass das Ereignis nicht mehr in jener Form besteht, in der es stattgefunden hat, d.h., es impliziert Zeitlichkeit; und dass das Vergangene irgendetwas für die Gegenwart bedeutet.“²⁹⁵ Diese Gegenwart zur Entstehungszeit von *Onkel Rudi* bettet Germer in die damals kaum stattfindende öffentliche Geschichtsaufarbeitung ein, indem er schreibt: *„Die Familienbilder ließen den Schluß auf eine bestimmte Form bürgerlicher Gesellschaftsorganisation zu, Onkel Rudi in der Wehrmachtsuniform ließ die Verstrickung des einzelnen in das historische Geschehen zumindest erahnen.“*²⁹⁶ *Onkel Rudi* wird hier zum Jedermann erkoren, allerdings beeinflusst oder hervorgebracht durch gesellschaftliche Konventionen.²⁹⁷

Diese beiden Sichtweisen mit der Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart rufen den „Engel der Geschichte“ in Erinnerung. Walter Benjamins

des Vortrags. Vgl. Stefan Germer: „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter“, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46), hrsg. von Julia Bernard, Köln 1999, S. 39-55.

²⁹² Ebd. S. 40.

²⁹³ Hans Belting und Siegfried Gohr: „Vorwort“, in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern* (Bd. 8 der Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe), hrsg. von Hans Belting und Siegfried Gohr, Stuttgart 1996, S. 7-13, hier S. 9.

²⁹⁴ Ebd. S. 44f.

²⁹⁵ Eran J. Rolnik: „Working Through Memory and Desire – The Lost Objects of History and Psychoanalysis“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXIX, 2000, S. 229-249, hier S. 240. Zit. n. Susanne Leeb: „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 76, 2009, S. 29-45, hier S. 30.

²⁹⁶ GERMER 1999, S. 46.

²⁹⁷ In dem postum veröffentlichten Band mit Germers Vortrag findet sich auf Seite 45 eine Abbildung von *Onkel Rudi*. Es ist daher anzunehmen, sofern der Vortrag mit Dias unterlegt wurde, dass dieses Gemälde auch von Germer exemplarisch für seine Argumentationskette zur Anschauung kam. Vgl. ebd. S. 45.

Abhandlung über Paul Klees *Angelus Novus* (Abb. 39) wird von Tatjana Freytag als dasjenige Moment „gebrochener Utopie“ bezeichnet: *„Das Zurückschauen, das Erinnern des Vergangenen ist die gebrochene Utopie des Angelus Novus. In ihr hält sich nicht nur Vergangenheit lebendig, sondern eröffnet sich die Erfahrung der unterirdisch wirkenden Gegenwart der Vergangenheit.“*²⁹⁸ Für die Motivauswahl bei Richter bietet der Einfluss des Gesellschaftlichen für Germer eine interessante Pointe: *„In seine Entscheidung sind unbewußt bereits gesellschaftliche Vorentscheidungen eingeflossen. Diese bilden nun wiederum die Basis einer Selbstpositionierung, in der der Künstler sich seine Rolle zu entwerfen glaubt. Unwillkürlich nimmt er dabei – ganz gleich ob er sich zum trotzigsten Rebellen, zum identifikationsscheuen Dokumentaristen, zum identifikationssüchtigen Mythomanen oder zum desillusionierten Aktivisten stilisiert – eine Haltung zur Gesellschaft und ihrer Geschichte ein.“*²⁹⁹ Abgesehen davon, dass sich alle Charakterisierungen auch mit den verschiedenen Äußerungen Richters zu verschiedenen Zeiten decken und ihn somit typisieren, sind die Umstände für eine Motivwahl entscheidend und keineswegs banal. Allerdings konnte „[...] Richter das Öffentliche nur dank der Vermittlung durch das Private darstellen[...]“, wobei man hier noch hinzufügen muss, dass es sich dabei nur um die Familienbilder, also die Vorlagen aus Richters eigenem Fotoalbum und nicht denjenigen aus Zeitschriften handeln kann.³⁰⁰ Entgegen Richters eigener Auffassung kommt Germer zu dem Schluss, dass dessen Tropen durchaus ideologischen Charakter besitzen.³⁰¹

Als weitere Auseinandersetzung mit Richters Werken publiziert Stefan Germer 1997 in der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *Texte zur Kunst* einen monographischen Artikel „zur Thematisierung des Privaten“.³⁰² Dem Aufsatz ist eine ganzseitige Abbildung von *Onkel Rudi* vorangestellt.³⁰³ Germer sieht in der Tatsache, Privates öffentlich zu äußern, eine durchaus legitime Strategie, wenngleich „das Gelingen seiner Bilder häufig ein regelrechtes Verbergen ihrer

²⁹⁸ Tatjana Freytag: „Hoffnung im Erinnern – Die gebrochene Utopie des »Angelus Novus«“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXXIV, 2006, S. 70-74, hier S. 74.

²⁹⁹ Ebd. S. 52.

³⁰⁰ Ebd. S. 52f.

³⁰¹ Ebd. S. 53. Germer widerspricht Richter an dieser Stelle, der von sich selbst behauptete, dass er „eine grundlegende Abneigung gegen jede Form von Glauben oder Ideologie“ besitze.

http://www.focus.de/kultur/medien/kunst-der-star-der-stille_aid_141945.html; Stand: 13. Dezember 2012.

³⁰² Stefan Germer: „Familienanschluß. Zur Thematisierung des Privaten in neueren Bildern Gerhard Richters“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 26, 1997, S. 108-116.

³⁰³ Ebd. S. 108.

privaten Ursprünge voraussetzt.³⁰⁴ Liefern doch die Bildtitel Richters bereits sämtliche Mittel der Interpretation mit. Doch lässt sich dadurch auch ein Bedürfnis Richters erkennen, „die durch seine verbergenden Strategien unterbrochene Kommunikation wieder aufzunehmen.“³⁰⁵ Ähnlich wie zu Beginn Benjamin Buchloh verfahren ist, identifiziert auch Germer fälschlicherweise Richters Onkel „als den Bruder seines Vaters“.³⁰⁶ Doch die Zusammenhänge mit Lidice werden ausführlicher beleuchtet: „Daß sich Richter bei diesem für das von René Block in den sechziger Jahren konzipierte Museum des 1942 von der SS zerstörten Lidice bestimmten Bild unmissverständlich als Angehöriger des Tätervolkes zu erkennen gab und sich somit, anders als bei vielen seiner anderen Familienbilder, nicht über die Dargestellten erhob, sondern als Mitglied der gleichen sozialen Schicht identifizierte, macht die besondere Qualität dieses Werkes aus. In ihrer Beiläufigkeit reicht die private Referenz aus, um die eigene Verbindung mit dem geschichtlichen Geschehen zu evozieren und herauszuarbeiten, daß eine Positionierung als >deutscher< Künstler unauflöslich mit den von Deutschen begangenen Verbrechen verbunden ist. Auf diese Weise gewinnt Richters Verarbeitung des Erinnerungsfotos eine über den reinen Zufallsfund hinausreichende geschichtliche Relevanz.“³⁰⁷

Das Gemälde *Onkel Rudi* findet ausgerechnet in jenen beiden Publikationen kaum Erwähnung, die in ihrer Ausstellung eine Rekonstruktion von *Hommage à Lidice* präsentieren. Wobei hinzuzufügen ist, dass es ja keine Richter-Ausstellung war, sondern eine Ausstellung mit 21 Künstlern, die damals, 1967, ihre eigenen Werke für Lidice spendeten. So steht in beiden Publikationen aber auch die Tragödie von Lidice zurecht im Mittelpunkt und in beiden schildert René Block aus seiner Sicht den Werdegang der Sammlungsausstellung *Hommage à Lidice*, die er mit *Pro Lidice* 1997 um weitere Werke, die nach Lidice gespendet wurden, erweitert.³⁰⁸ Im Katalog zur Ausstellung *Deutschlandbilder* vermerkt die Kunstkritikerin und Kuratorin Marie Luise Syring: „Denn wer nicht weiß, welche Abgründe sich hinter der Biederkeit des Mannes in SS-Uniform [sic!] verbergen oder daß die junge Frau [Tante Marianne – HB] ein Opfer des Euthanasieprogramms geworden ist, der wird es den Bildern auch nicht ansehen. Sowohl im Falle von Beuys als auch in dem von

³⁰⁴ Ebd. S. 109.

³⁰⁵ Ebd. S. 111.

³⁰⁶ Ebd. S. 110.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Vgl. PRO LIDICE 1997.

Richter geben die Werke den Zusammenhang mit der NS-Zeit nur demjenigen preis, der den dahinterstehenden historischen Text schon kennt.“³⁰⁹

Indessen wird die Austauschbarkeit der Fotovorlage für *Onkel Rudi* und die damit einhergehende Bezeichnung als Jedermann explizit 1997 bei Susanne Ehrenfried hervorgehoben: „Ein Bild wie z. B. >Onkel Rudi<, das seine völlig durchschnittliche, gewöhnliche Fotovorlage als solche kenntlich werden läßt, und die fehlende Prominenz der abgebildeten Person gestalten dieses Bild, für sich genommen, zu etwas beliebig Austauschbarem. Es könnte dem Photoalbum der Familie Jedermann entnommen worden sein. [...] Das Bild könnte ebenso gut den Titel >Vetter Franz< haben, und an die Stelle dieses Bildes könnte das Portrait einer beliebig anderen gewöhnlichen Person treten, solange sie keine besonderen Auffälligkeiten besitzt.“³¹⁰ Auch Robert Storr kommt zu ähnlichem Schluss: „On the one hand, Uncle Rudi is, for Germans, an immediately recognizable but, after the war, seldom discussed type: >The Nazi in the family<. He is not a monster but the average, ordinarily enthusiastic soldier.“³¹¹ Auf der anderen Seite, so fährt Storr fort, war er für Richters Mutter schlechthin das Idealbild eines Mannes.³¹² Da *Onkel Rudi* für diese großangelegte und durch mehrere Stationen der USA tourende Ausstellung ausgeliehen und präsentiert wurde, findet hier auch der Kontext Lidice Erwähnung: „In short, Uncle Rudi represents a generation that willingly participated in its own destruction and the destruction of the millions it tried to dominate. The painting's final destination underscores this point. Included in an exhibition in Berlin organized by Block and dedicated to the memory of the victims of Lidice – an infamous atrocity committed by German troops at Lidice, Czechoslovakia – it was eventually donated to the Czech Museum of Fine Arts by the artist.“³¹³ Im weiteren Textverlauf verwebt Storr *Onkel Rudi* mit anderen Gemälden wie *Tante Marianne* und *Herr Heyde*, wie bereits bei den Äußerungen von Richter erwähnt, zu einer durch biografische Besonderheiten zusammenhängenden Erzählung.³¹⁴

³⁰⁹ Marie Luise Syring: „Selbstkritik ist überhaupt die beste Tradition, die wir haben. Die »anderen« sechziger Jahre“, in: DEUTSCHLANBILDER 1997, S. 577-579, hier S. 579.

³¹⁰ EHRENFRIED 1997, S. 40f.

³¹¹ STORR 2002a, S. 40.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd. Mit der Verwendung des Wortes „eventually“ deutet Storr die zum damaligen Zeitpunkt (2002) noch nicht endgültige erfolgte Übergabe der Sammlung Lidice an die Gemeinde Lidice an. Diese erfolgte erst 2003, mit der räumlichen Unterbringung der Sammlung im ehemaligen Gemeindehaus ebendort.

³¹⁴ STORR 2002a, S. 41.

Mit dieser nunmehr sehr prominenten Erwähnung im Ausstellungskatalog des Museum of Modern Art in New York erfährt der Kontext Lidice vermehrt Verbreitung. Detlef Hoffmann widmet *Onkel Rudi* 2006 einen ganzen Aufsatz, in dem er gleich zu Beginn dieses Gemälde im Zusammenhang mit Lidice erwähnt. Doch Hoffmanns Hauptaugenmerk liegt auf der Relevanz der Unschärfe am Beispiel eben dieses Gemäldes.³¹⁵ Er sieht in Richters Gemälde *Onkel Rudi* die Darstellung eines Siegers, die man „[...] als Begrenzung der Vergangenheit aus der Sicht der Gegenwart beschreiben [könne – HB].“³¹⁶ Die Verbindung mit der deutschen Geschichte erweitert *Onkel Rudi* um „eine wichtige Portrait-Facette“, formuliert Reinhard Spieler ein Jahr zuvor.³¹⁷ In der daran anschließenden Fußnote fährt Spieler fort: „Die Situation stellt sich insofern sogar noch komplexer dar, als auch die privaten Familienbildnisse in hohem Masse mit Zeitgeschichte aufgeladen sind.“³¹⁸

2007 widmet sich Lydia Strauß in dem bereits erwähnten Aufsatz ebenfalls *Onkel Rudi*, verfährt darin aber deutlich detaillierter als Hoffmann – unter anderem erwähnt sie biografische Details zu Rudolf Schönfelder, beschreibt die im Jahr 2000 erscheinende Edition von *Onkel Rudi*, untersucht den Bildtitel und verknüpft damit Robert Storr folgend weitere Familienbildnisse Richters. Sie sieht in dem Gemälde nicht nur ein Kunstwerk, sondern ein „ebenso wichtiges Zeugnis der Geschichte des Nationalsozialismus.“³¹⁹ Zugleich wird in diesem Sammelband, der dem Thema des 'Holocaust'³²⁰ gewidmet ist, *Onkel Rudi* als Cover verwendet (Abb. 40). Hier wird deutlich, dass das Gemälde nicht nur einen Soldaten der Wehrmacht darstellt und die Thematik Privat-Öffentlich verhandelt, sondern explizit mit dem Zweiten Weltkrieg und der Tragödie von Lidice verbunden wird. Dass es ohne inhaltlichen Bezug geht, zeigt eine Publikation von 2011, die verschiedene bereits in anderen Sprachen veröffentlichte Texte erstmals auf Deutsch versammelt und ebenfalls *Onkel Rudi* auf dem Cover abbildet (Abb. 41). Allein in den darin versammelten Texten ist nur spärlich von *Onkel Rudi* die Rede und wenn, wird die

³¹⁵ HOFFMANN 2006.

³¹⁶ Ebd. S. 267.

³¹⁷ Reinhard Spieler: „Ohne Farbe“, in: *Gerhard Richter – Ohne Farbe / Without color*, Ausst.-Kat. Museum Franz Gertsch Burgdorf, Ostfildern-Ruit 2005, S. 8-23, hier S. 14.

³¹⁸ Ebd. Anmerkung 14, S. 22.

³¹⁹ STRAUß 2007, S. 256.

³²⁰ Zur Verwendung des Begriffes 'Holocaust' siehe Anm. 164.

Sprache wiederum nur auf den Familienbezug im Allgemeinen gelenkt.³²¹

Paul Moorhouse veröffentlicht 2009 eine Monografie, die nur den Porträts bei Gerhard Richter gewidmet ist. Allerdings wird Lidice hier keineswegs erwähnt und die knappen Formulierungen Moorhouses sind sehr allgemein gehalten: *„Das Bild selbst [Onkel Rudi – HB] ist zwar insofern unprovokant, als es einfach einen jungen Mann vorstellt, der stolz in seiner Uniform dasteht, beschwört aber eine Kontroverse dadurch herauf, dass es zur Spekulation über die darin enthaltene Nazi-Assoziationen einlädt. Es positioniert sich auf strittigem Gebiet, auf dem die Betrachter zwangsläufig Vermutungen anstellen und doch einräumen müssen, dass über das abgebildete Individuum nichts wirklich in Erfahrung zu bringen ist. Somit legt das Portrait die Rolle des subjektiven Urteils offen und erhellt dabei, welches Verzerrungspotenzial in der Deutungsweise von Erscheinungen liegt.“*³²² Moorhouse unterschlägt die Tatsache, dass es sich bei dem Porträtierten um Richters eigenen Onkel mütterlicherseits handelt. Doch auch in Deutschland ist diese Tatsache keineswegs verbreitet und sorgt immer noch für Unsicherheit und Verwirrung. So schreibt Bernd Hüppauf noch 2011: *„Was hat die unscharfe Figur auf dem letzten Bild der Serie mit der einmal fotografierten Person (vermutlich sein eigener Onkel Rudolf Schönfelder im Zweiten Weltkrieg) zu tun?“*³²³ Zur Verteidigung Hüppaups kann angefügt werden, dass er darum bemüht ist, den Fokus auf die Unschärfe zu richten und sich dabei nicht oder kaum auf die Interpretation der Gemälde versteift. Und Hüppauf kommt in Bezug zu den Äußerungen Richters zu einem interessanten Schluss: *„Richters Arbeiten mit Fotografien öffnen, obwohl er selbst eine politische Dimension seiner Bilder immer wieder einmal zurückgewiesen hat, die Unschärfe für das Engagement des Politischen. Nicht für die Politik, aber für das Politische.“*³²⁴

Diese Dimension des Politischen hält um die Jahre 2006-2007 in den wissenschaftlichen und ausstellungsbegleitenden Diskurs Einzug. Als Vorreiter

³²¹ Vgl. Gerhard Richter. *Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie* (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Bd. 8), hrsg. von Dietmar Elger und Kerstin Küster., Köln 2011.

³²² Paul Moorhouse: *Die Portraits von Gerhard Richter*, Köln 2009, hier S. 88 [Die englische Originalausgabe zugleich Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London 2009]. Eine vielschichtigere Analyse der Porträts von Gerhard Richter liefert GRONERT 2006, wenngleich auch hier *Onkel Rudi* kaum behandelt wird.

³²³ Bernd Hüppauf: „Eine neue Unschärfe“, in: *Unschärf. Nach Gerhard Richter*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Ostfildern 2011, S. 34-49, hier S. 45.

³²⁴ Ebd.

dafür erwähnt die großangelegte Ausstellung *Mythen der Nation* des Deutschen Historischen Museums in Berlin 2004 gleich in zwei Aufsätzen das Gemälde *Onkel Rudi* von Gerhard Richter. Horst Bredekamp lässt jedoch in seinem Aufsatz überraschenderweise den Kontext Lidice in seiner Betrachtungsweise über den Bildakt außen vor: „Die Quintessenz des Dilemmas, daß der Dokumentsinn eines Bildes nicht ohne Kritik an seinem scheindokumentarischen Charakter zu erschließen ist, während erkennbar ungenaue Bilder um so authentischer sein können, ist in Gerhard Richters Gemälde >Onkel Rudi< formuliert. Wie durch einen Schnappschuß aus einem vorbeifahrenden Wagen aufgenommen, bleibt der Verwandte so verwischt, daß zwar deutlich zu erkennen ist, daß er Wehrmachtsuniform trägt, jede Identifizierung der Physiognomie oder gar der Empfindungen, mit denen der Maler seinen Onkel betrachtet, aber offenbleiben muß. Zwischen dem historischen Uniformbild und der familiären Bezeichnung des Dargestellten bleibt die Schere der Deutbarkeit.“³²⁵ Auch Detlef Hoffmann betrachtet zwei Jahre vor seinem Aufsatz über *Onkel Rudi* das Gemälde nur im Hinblick auf seine bundesdeutsche Geschichte: „Vor allem für deutsche Künstlerinnen und Künstler lag die Schwierigkeit auf der Hand, daß sie auf der Seite der Opfer stehen wollten, sie aber nicht übersahen, daß sie mit den Henkern ihre Sprache und (bis auf wenige Ausnahmen) ihre Herkunft verbindet. Gerhard Richters >Onkel Rudi< thematisiert diesen Konflikt. Einerseits ist der Onkel in Uniform über eine Photographie präsent, wie sie in vielen Familienalben zu finden ist, andererseits ist diese so verwackelt, wie nur ein schielender Blick ihn sehen kann. Erinnern und Vergessen, Soldat der Wehrmacht und liebender Onkel gehen untrennbar ineinander über und verhindern jede Eindeutigkeit.“³²⁶ Auffallend ist in beiden Aufsätzen, dass die Interpretation des Gemäldes nur innerhalb eines deutschen Kontexts erfolgt. Gleichwohl findet die Tragödie von Lidice innerhalb der zweibändigen Publikation Erwähnung, letztlich aber in dem nationalen Kapitel „Tschechoslowakei / Tschechien“ und ohne die von Sir Barnett Stross initiierte Aktion „Lidice shall live“ zu erwähnen, die den Ausgangspunkt für Blocks und Richters Engagement bildete.³²⁷

³²⁵ Horst Bredekamp: „Bildakte als Zeugnis und Urteil“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 1, S. 29-66, hier S. 50f.

³²⁶ Detlef Hoffmann: „Bundesrepublik Deutschland. Vom Kriegserlebnis zur Mythe“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 1, S. 151-172, hier S. 164.

³²⁷ Vgl. Wilma Iggers: „Tschechoslowakei / Tschechien. Das verlorene Paradies“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 2, S. 773-792, hier insbesondere S. 780.

In der 2011 erschienen Begleitpublikation zur Richter-Ausstellung des Hamburger Bucerius-Forum, bei der *Onkel Rudi* als Leihgabe ausgestellt wurde, verknüpft Uwe M. Schneede umfassend das Entstehungsjahr des Gemäldes mit den damaligen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Er bezeichnet *Onkel Rudi* als „Sakrileg“, das aber dennoch „Erinnerungsarbeit zu leisten [vermag].“³²⁸ Es „[...] ist kein Bild der Anklage, sondern ein Bild des Im-Bewusstsein-Haltens, eines der treffendsten Bilder dieser Epoche, weil es ein Generationenproblem einprägsam zur Anschauung bringt.“³²⁹ Doch auch hier folgt keine Einbettung in die Geste der Schenkung für Lidice. Interessant ist letztlich die Einordnung der Werkabbildung im Katalogteil. Dieser ist mit diversen Themen überschrieben, denen die Gemälde zugeordnet werden. Doch findet *Onkel Rudi* nicht seinen Platz in dem Kapitel „Freunde und Familie“, sondern unter der Überschrift „Politische Vorfälle“.³³⁰ Diese Einordnung erschien umso sinnvoller, wäre auch im Textteil des Kataloges von den Umständen der Ausstellung „Hommage à Lidice“ und der interessanten Transitvergangenheit, die das Gemälde zu Zeiten des Kalten Kriegs durch den von Block durchgeführten Transport nach Prag erlebte, die Rede.

Für die letzte großangelegte Retrospektivausstellung „Panorama“, die neben London und Berlin auch in Paris Station machte, konnte *Onkel Rudi* nicht ausgeliehen werden, wird aber dennoch im Katalog erwähnt. Christine Mehring, Professorin für Kunstgeschichte, sieht darin „[...] zweifellos das am eingehendsten analysierte Familienbild, aber auch ein Sujet, das die meisten Betrachter am liebsten auf Distanz halten und durch die Linse der Fotografie betrachten würden, also einem Medium, dem es zumindest auf der Oberfläche an Textur und damit an taktiler Attraktivität zu mangeln scheint. Allerdings ist *Onkel Rudi* ein ungewöhnlich überdeterminiertes Sujet unter Richters Familienbildern [...]“.³³¹ Der Begriff der Überdeterminierung ist sicherlich treffend gewählt, wenngleich Mehring keinerlei neue Interpretationen hinzufügt, ja sogar überhaupt nicht auf die Umstände mit Lidice eingeht.³³² Wie diese Untersuchung gezeigt hat, lassen sich auch in diesem

³²⁸ SCHNEEDE 2011a, S. 26.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Vgl. RICHTER 2011, S. 141.

³³¹ Christine Mehring: „Ob Osten, ob Westen, zu Hause ist's am besten: Freunde, Familie und Design in Richters frühen Jahren“, in: RICHTER 2012, S. 29-43, hier S. 34.

³³² Dies wird lediglich in einer Chronologie am Ende des Kataloges unternommen, wo es über *Hommage à Lidice* heißt: „Eine Ausstellung, die den Opfern des Massakers gewidmet ist, das die Nazis in diesem tschechischen Dorf begangen haben; Richter zeigt *Onkel Rudi*, 1965“, so Amy Dickson: „Chronologie“, in:

Falle Kongruenzen zu den Äußerungen Richters erkennen. So wird die Erwähnung zu Beginn der 1990er Jahre, dass es sich bei *Onkel Rudi* um einen familiären Verwandten handelt, sofort aufgegriffen, wohingegen die Tatsache, dass sich Richter in seinen Interviews über den Kontext Lidice ausschweigt, erst mit erheblicher Verzögerung Eingang in die Literatur findet und beinahe nur in wissenschaftlichen Sammelbänden ausführlich behandelt wird, nicht in den populäreren Ausstellungspublikationen. Dennoch sorgt das Gemälde auch heute noch für Verwirrung. So fragt sich Amine Haase 2012: „Hat er [Gerhard Richter – HB] >Onkel Rudi< 1965 gemalt als Denkmal für einen gefallenen Helden des Naziregimes oder einfach, weil er ein schönes Erinnerungsfoto im Familienalbum fand?“³³³

5.3 *Onkel Rudi* als Kalter Krieger

Was von Anna Tilroe 1989 womöglich angedeutet wurde, schlägt sich Jahrzehnte später in einem Vortrag nieder, den John J. Curley auf einem Symposium im J. Paul Getty Museum in Los Angeles hielt.³³⁴ Curley erklärt darin einleitend, dass *Onkel Rudi* gemeinhin nur unter dem Gesichtspunkt der nationalsozialistischen Vergangenheit gedeutet wird und kommt ebenfalls wie Mehring zu dem Schluss einer Überdeterminierung. Er erklärt diesen Umstand mit der Tatsache, dass Richter selbst bestimmte Deutungen vorgegeben, also beeinflusst hat: „Could it be, however, with its specific title and German military iconography, that Richter has overdetermined the meaning of this canvas – thereby willfully repressing other possible interpretations?“³³⁵ Wie schon Tilroe mit ihrer auffälligen Großschreibweise „Wall“ fragt sich Curley: „How could Richter, in 1965, paint a soldier standing in front of a wall without evoking *the* Wall?“³³⁶ Als nachfolgendes Beispiel führt er dabei Richters Erfahrungen mit seiner Flucht über Berlin nach West-Deutschland an. Dieser Umstand wird von Curley auf *Onkel Rudi* mit dem

RICHTER 2012, S. 281-294, hier S. 285. Die Formulierung „Richter zeigt *Onkel Rudi*“ ist nur teilweise korrekt und klärt bei weitem nicht über die Umstände auf, dass es sich dabei um eine Schenkung handelte.

³³³ Amine Haase: „Historienmalerei in Zeiten der Post-Historie. Zum Beispiel Luc Tuymans und Gerhard Richter“, in: *Kunstforum international*, Bd. 214, 2012, S. 138-143, hier S. 141.

³³⁴ Vgl. John J. Curley: „Gerhard Richter’s Cold War Vision“, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, hrsg. von Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent und Jon L. Seydl, Los Angeles 2010, S. 11-35.

³³⁵ Ebd. S. 11.

³³⁶ Ebd.

Begriff der „Cold War visibility“ bezogen, denn „the painting demonstrates the intimate relationship between pictorial and ideological ambiguity [...]“³³⁷ Unter „Cold War visibility“ versteht Curley die bedeutsame Rolle der Fotografie während des Kalten Krieges, vor allem auch im Zusammenspiel mit dem hiesigen Zeitungswesen und Curleys Vermutung, dass sie alles und gleichzeitig nichts bedeuten könne.³³⁸ Richter nimmt für Curley eine besondere Position ein, da er zu Zeiten des Kalten Krieges 1962 bereits in West-Deutschland lebte und damit beide Seiten, Osten und Westen, der „Cold War visibility“ kannte: „Both sides needed and feared the power of photography, and Richter’s photopaintings could deconstruct and reconfigure the ideological conflict in both political and aesthetic terms.“³³⁹

Im Anschluss an die Erwähnung einer Dualität der Richter-Rezeption durch Buchloh und Storr, formuliert Curley: „Along these lines, the painting with which I started, *Onkel Rudi*, could just as well depict an East German soldier standing in front of the Berlin Wall as it does the artist’s Nazi uncle. It is the fleetingness of either reading, however, that makes it such a potent emblem of Cold War visibility.“³⁴⁰ Folgernd, dass Richter sich Ende des Jahres 1964 in West-Berlin aufhielt und an René Blocks Ausstellung *Hommage à Berlin* teilnahm, die im September 1965 stattfand und die Teilung der Stadt zum Thema hatte, schreibt Curley: „When painting *Onkel Rudi*, Richter had Berlin on his mind. [...] Two of the first three showing of *Onkel Rudi*, then, were in Berlin, a city full of uniformed guards and defined by an extremely prominent wall. To these audiences, especially to West Berlin viewers, the painting’s iconography would not solely suggest Germany’s Nazi past but also a contested power.“³⁴¹ Zusätzlich, so Curley, erhält es durch die Tatsache der Schenkung an die Gemeinde Lidice und den damit verbundenen Transport nach Prag, sowie die jahrelange Unterbringung versteckt vor der Öffentlichkeit eine weitere politische Dimension: „Ironically, it became a victim of the Cold War logic that it sought to express.“³⁴²

Ein weiteres Indiz für diese Interpretation liefert für Curley das Aussehen der

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd. S. 11f.

³³⁹ Ebd. S. 18.

³⁴⁰ Ebd. S. 29.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

Wehrmachtsuniform von *Onkel Rudi*, die gewisse Ähnlichkeiten mit den Uniformen der Grenzpatrouille der Nationalen Volksarmee der DDR besitzt. Den bereits erwähnten Zusammenhang eines Erinnerns der Vergangenheit in die Gegenwart hinein erhält auch bei Curley Relevanz: „The very form of Richter’s historical subject, then, was *already* confused with the present, even before the artist’s blur transformed the image into something all the more ambiguous.“³⁴³ Nicht nur erinnert die Mauer im Hintergrund des Gemäldes an die frühen „human scale“ Proportionen der Berliner Mauer. Curley sieht in dem dahinter stehenden Gebäude eine Parallele zu Richters Gemälde *Verwaltungsgebäude* (Abb. 42) aus dem Jahr 1964, über das Richter 1991 ferner notiert: „Wenn man es heute ansieht, erinnert es irgendwie an die Gebäude, die in der DDR von der Partei errichtet wurden.“³⁴⁴ Außerdem habe Richter während seiner Studienzeit in Dresden über die formalen Ähnlichkeiten von ost- und west-deutscher Architektur geschrieben.³⁴⁵ So folgert Curley: „*Onkel Rudi*, with its own administrative-style building on its background, alludes to this additional layer of Cold War confusion on its canvas.“³⁴⁶

So willkürlich die Beispiele von Curley anfangs anmuten, seine Interpretation ist eine der ersten, die *Onkel Rudi* größtenteils losgelöst von Richters eigenen Äußerungen betrachten und zu stimmigen Ergebnissen führen. Es wird hier nicht die Richtersche Biografie mit der Biografie von Rudolf Schönfelder verknüpft, sondern der Fokus liegt nur auf der Biografie des Malers und dem Entstehungszeitraum des Gemäldes sowie der Erfahrungen, die Richter mit seiner Flucht aus dem Osten in den Westen gemacht hat. Es bleibt abzuwarten, wie diese Sichtweise von Richter aufgenommen wird. Spekulierend könnte man vermuten, dass er diese ablehnt, wobei nicht auszuschließen ist, dass diese Interpretation die von ihm erwünschte Offenheit des Motivs bestätigt und steigert. *Onkel Rudi* ist damit zu einem Beispiel geworden, das den Begriff Geschichte bis an seine Grenzen ausdehnt und man im Plural von Geschichten sprechen müsste. Dennoch steht dieses Gemälde exemplarisch für die Rezeptionsgeschichte bei Gerhard Richter, die sicherlich auch in Zukunft noch weiterhin untersucht werden wird.

³⁴³ Ebd. S. 30.

³⁴⁴ Zit. n. CURLEY 2011, aber aus dem Deutschen übernommen aus: „Kommentare zu einigen Bildern 1991“, in: TEXT 2008, S. 264-275, hier S. 270.

³⁴⁵ CURLEY 2011, S. 30.

³⁴⁶ Ebd.

6. Conclusio

Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, steht das Gemälde *Onkel Rudi* exemplarisch für eine Reihe von Werken Richters, die der Künstler aufgrund seiner eigenen Aussagen erheblich in deren Rezeption bestimmt hat. Losgelöst von den bereits erwähnten Äußerungen und Interpretation, ist *Onkel Rudi* von einer doppelten Auswahl bestimmt: Nicht nur die fotografische Vorlage, die Richter für das Gemälde als Motiv auswählte, sondern ebenso die Auseinandersetzung mit der Historie von Lidice und die Entscheidung jenes Gemälde in Gedenken an dieses grausame Kapitel deutscher Geschichte an diesen Ort zu schenken und aufbewahrt zu wissen sind für Richter nicht ohne Spuren geblieben.³⁴⁷ Doch zwei Fragen schweben nach wie vor im Raum: Warum wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges damit begonnen, ein Kunstmuseum der Gedenkstätte hinzufügen zu wollen? Und können die dafür gespendeten Kunstwerke in dem Umgang mit der Tragödie von Lidice überhaupt eine weitere Ebene hinzufügen?

Durch die bewusste Entscheidung, auch Künstler um ihre Beiträge zum Aufbau der Gedenkstätte (durch ein geplantes Museum) zu bitten, wird die Erinnerung oder das Bewusstsein über dieses Kapitel der Vergangenheit bis heute konserviert. Blocks Ausstellungen *Hommage à Lidice* (1967) und *Pro Lidice* (1997), zusammen mit allen daran teilnehmenden Künstlern sind als Versuche eines Einschreibens in ein kollektives Gedächtnis zu verstehen. Durch die von Block gewählte Form der Sammlung, die seine Aktionen als autonome, von Künstlern zusammengetragene Ausstellungen zunächst kennzeichnen, und die fortan vermeintlich garantierte Aufbewahrung in einem Museum, konservieren die Werke der Gegenwart mit Rückkoppelung an die Vergangenheit, bedingt durch ihre bewusste Auswahlentscheidungen durch Künstler auch in Zukunft. So zumindest entspräche es der offiziellen Aufgabe des Museums: Sammeln, bewahren, forschen, ausstellen und vermitteln.³⁴⁸ Die Künstler wurden von Block aufgefordert und gefordert, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und dies in ihren künstlerischen Beiträgen auszudrücken. Dabei ist eine genaue Kenntnis über die Vorgänge, die

³⁴⁷ Dies zeigt sich daran, dass Richter sich ausgerechnet im Jahr 1967 fotografischen Dokumenten aus Konzentrationslagern zuwendet.

³⁴⁸ Vgl. http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/aufgaben_des_museums/; Stand: 12.12.2012.

zum Massaker an den Bewohnern von Lidice geführt haben, erforderlich.³⁴⁹ Dieser Sprachlosigkeit angesichts der grausamen Verbrechen der Nationalsozialisten etwas entgegenzusetzen, war auch für die Künstler gewiss nicht leicht, was sich im Blick auf die Werke selbst zeigt. Anders als Polkes, Beuys' oder Vostells Beitrag wurde Gerhard Richters *Onkel Rudi* zum Botschafter Lidices. Er kann als ein Sinnbild dafür gelesen werden, wie die künstlerische Aufarbeitung in der Bundesrepublik Deutschland während der 1960er Jahre ihren Anfang nimmt. Das Porträt von Richters Onkel enthält sämtliche Verweise auf die Schrecken des Zweiten Weltkrieges, die von den Nationalsozialisten als Racheakt auf das Attentat auf Reinhard Heydrich verübt wurden. Anders als Richters Künstlerkollegen Luc Tuymans (Abb. 43) oder Thomas Palme (Abb. 44), muss Richter hierfür nicht auf ein Abbild Heydrichs zurückgreifen. Zudem wurde kein anderes Werk aus Blocks beiden Ausstellungen und der Sammlung Lidice im Ganzen so häufig ausgeliehen und in zunehmenden Maße mit der Geschichte von Lidice verknüpft, wie die Untersuchung der einschlägigen Textbeiträge in Ausstellungspublikationen dazu gezeigt haben. Damit einher geht ebenfalls ein zunehmendes Bewusstsein über die Geschichte Lidice, die einmal mehr zeigt, dass sich der Wunsch von Sir Barnett Stross – „Lidice shall live“ – bis heute behauptet hat.³⁵⁰

Allein die Tatsachen, dass die Werke der ersten Ausstellung *Hommage à Lidice* beinahe 30 Jahre lang nicht öffentlich zu sehen waren und die Unsicherheiten beim geplanten Bau des Museums bis in die 1990er Jahre nicht zu beseitigen waren und auch letztlich nicht verwirklicht wurden, blieben auch Gerhard Richter nicht verborgen. Diese Unsicherheit des Verbleibs – die Galerie Lidice fand erst im Jahr 2003 mehr oder minder geeignete Räume – kann als Beweis dafür gelesen werden, warum Richter im Jahr 2000 *Onkel Rudi* als Edition auflegen ließ und darauf angesprochen wie bereits erwähnt antwortete: „Ich habe mir das Bild dann wiedergeholt über die Graphik.“³⁵¹ Diese Antwort belegt, dass gerade für Richter dieses persönliche Gemälde ungemein wichtig war und ist. Dennoch spendete er es 1967 an die Gemeinde in Lidice. Dadurch wird diese Geste der Schenkung noch wichtiger als die persönlichen Beweggründe Richters, die sich überdies beweisen

³⁴⁹ Damit erklären sich die teilweise sehr ausführlichen und detaillierten Schilderungen des Hergangs in der vorliegenden Arbeit.

³⁵⁰ Eine dritte und letzte Bebauungswelle in Lidice steht kurz vor dem Abschluss. Vgl. Kilian Kirchgeßner: „Das dritte Lidice“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27. Mai 2012, S. 6.

³⁵¹ Wie Anm. 58.

lassen, da eine Fotografie von 1965 zeigt, dass *Onkel Rudi* eine zeitlang in der Wohnung Richters über dem Esstisch hing (Abb. 45): Darauf sind die beiden jungen Familien Polke und Richter gemeinsam beim Essen versammelt. Darüber hängen Polkes Gemälde *Würstchen* von 1964, *Onkel Rudi* und ein frühes *Graues Bild* von Richter.

Die unterschiedlichen Deutungsweisen zu *Onkel Rudi* belegen jedoch, dass der Kontext Lidice nur einen, jedoch den wesentlichen Teil daran ausmacht. Gerade der zuletzt erschienene Versuch von John J. Curley zeigt, dass eine Interpretation des Gemäldes gänzlich ohne das Bewusstsein über Historie von Lidice auskommen kann. Es bleibt also abzuwarten, wie zukünftige Deutungen ausfallen werden. Eines kann jedoch mit Sicherheit behauptet werden, wie Stefan Germer treffend schreibt: „Folgerichtig kann es keine abschließende Interpretation, sondern nur eine unendlich fortschreitende Aktualisierung von Interpretationen geben.“³⁵² Diese Aktualisierung beinhaltet einerseits Positionen wie die Deutungsweise von *Onkel Rudi* als Denkmal eines vermeintlichen Siegers, das Resultat einer Trauerarbeit oder die Denkfigur des Jedermanns, der sämtliche Verstrickungen einer deutschen Familie während des Zweiten Weltkrieges bzw. der NS-Diktatur vereint: als Familienmitglied und Mitglied der Nationalsozialisten. Damit stellt *Onkel Rudi* das Resultat einer Uneinheitlichkeit dar, da über die genauen Beweggründe Richters nur spekuliert werden kann. *Onkel Rudi* als 'Kalter Krieger' ist meines Erachtens gerade diejenige Interpretationsweise, die den Entstehungsprozess des Gemäldes am genauesten analysiert. Dadurch offenbaren sich neue Sichtweisen – wie beispielsweise die Deutung des Hintergrunds (Mauer und Gebäude) als Teile einer Benutzeroberfläche der Deutschen Demokratischen Republik, die in den bislang geführten Diskursen weitestgehend unbemerkt blieben. Auf die enge Verknüpfung mit Lidice liefert der Blick auf die Ausstellungshistorie des Gemäldes zahlreiche Belege und wird dies weiterhin tun. Es genügt somit nicht, wie das bisweilen radikal im Fach Bildwissenschaft geschieht, lediglich das Gemälde für sich zu betrachten, und alle äußeren Umstände auszublenden, Vielmehr bildet ein Kunstwerk rhizomatische Strukturen aus, die von Kunstwissenschaftlern nachgewiesen werden müssen. Um erneut das eingangs vorangestellte Zitat der Popgruppe Pet Shop Boys zu erwähnen: „Man

³⁵² GERMER 1999, S. 231.

braucht mehr, als den Gerhard Richter an der Wand“.³⁵³

³⁵³ Pet Shop Boys: *Love etc.*, veröffentlicht im März 2009 als Singleauskopplung aus dem Album *Yes*, (Übersetzung des Verfassers).

8. Literaturverzeichnis

Texte in Monographien und Einzelkatalogen, Interviews von Gerhard Richter

AACHEN 1969

Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Gegenverkehr e.V., Aachen 1969

ATLAS 1972

Gerhard Richter: Atlas van de foto's en schetsen, Ausst.-Kat. Hedendaagse Kunst Utrecht, Utrecht 1972

ATLAS 2006

Gerhard Richter Atlas, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2006

BUCHLOH 1993

Benjamin Buchloh: „Kapitel 3. Geteiltes Gedächtnis: Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo“, in: *Gerhard Richter. Texte*, Bd. 2, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993, S. 29-35

BUTIN 2004

Hubertus Butin: „Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder“, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-83

CATALOGUE RAISONNÉ 1993

Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Bd. 3, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993

CATALOGUE RAISONNÉ 2011

Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Vol. 1, Nos. 1-198, 1962-1968, hrsg. von Dietmar Elger, Ostfildern 2011

CURLEY 2010

John J. Curley: „Gerhard Richter's Cold War Vision“, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, hrsg. von Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent und Jon L. Seydl, Los Angeles 2010, S. 11-35

DICKSON 2012

Amy Dickson: „Chronologie“, in: *Gerhard Richter: Panorama*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin (Deutsche Ausgabe), München 2012, S. 281-294

EHRENFRIED 1997

Susanne Ehrenfried: *Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997

ELGER 2002

Dietmar Elger: *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2002

ELGER 2008

Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008 [Neuausgabe]

8. Literaturverzeichnis

Texte in Monographien und Einzelkatalogen, Interviews von Gerhard Richter

AACHEN 1969

Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Gegenverkehr e.V., Aachen 1969

ATLAS 1972

Gerhard Richter: Atlas van de foto's en schetsen, Ausst.-Kat. Hedendaagse Kunst Utrecht, Utrecht 1972

ATLAS 2006

Gerhard Richter Atlas, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2006

BUCHLOH 1993

Benjamin Buchloh: „Kapitel 3. Geteiltes Gedächtnis: Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo“, in: *Gerhard Richter. Texte*, Bd. 2, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993, S. 29-35

BUTIN 2004

Hubertus Butin: „Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder“, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-83

CATALOGUE RAISONNÉ 1993

Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Bd. 3, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993

CATALOGUE RAISONNÉ 2011

Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Vol. 1, Nos. 1-198, 1962-1968, hrsg. von Dietmar Elger, Ostfildern 2011

CURLEY 2010

John J. Curley: „Gerhard Richter's Cold War Vision“, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, hrsg. von Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent und Jon L. Seydl, Los Angeles 2010, S. 11-35

DICKSON 2012

Amy Dickson: „Chronologie“, in: *Gerhard Richter: Panorama*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin (Deutsche Ausgabe), München 2012, S. 281-294

EHRENFRIED 1997

Susanne Ehrenfried: *Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997

ELGER 2002

Dietmar Elger: *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2002

ELGER 2008

Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008 [Neuausgabe]

ELGER 2011

Dietmar Elger: „Das gemalte Photo. Gerhard Richter im Atelier“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 60-69

ELGER / KÜSTER 2011

Dietmar Elger und Kerstin Küster: „Vorwort“, in: *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie* (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Bd. 8), hrsg. von dens., Köln 2011, S. 7

FRIEDEL 2006

Helmut Friedel: „Gerhard Richter Atlas. Fotos, Collagen und Skizzen 1962-2006“, in: *Gerhard Richter Atlas*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2006, S. 5-18

GRONERT 2004

Stefan Gronert: „Bild-(Re)Produktionen. Zum Stellenwert der Fotografie im Werk von Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, S. 85-106

GRONERT 2006

Stefan Gronert: *Gerhard Richter. Portraits. Mit einem Beitrag von Hubertus Butin*, Ostfildern 2006, S. 40-111

GRONERT 2010

Stefan Gronert: „Art History as Art: A Survey“, in: *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, hrsg. von Christine Mehring u.a., Los Angeles 2010, S. 125-144

GRÜTERICH 1975

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, Mainz o.J. [1975], S. 16-101

HARTEN 1986

Jürgen Harten: „Der romantische Wille zur Abstraktion“, in: *Gerhard Richter Bilder / Paintings 1962-1985*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin, Bern und Wien, Köln 1986, S. 9-62

HELMS 1971

Dietrich Helms: „Über Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Arbeiten 1962 bis 1971*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1971, o. S.

HONNEF 1976

Klaus Honnef: *Gerhard Richter*, Recklinghausen 1976

HONISCH 1972

Dieter Honisch: „Zu den Arbeiten Gerhard Richters“, in: *Gerhard Richter*, Ausst.-Kat. 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig 1972, S. 3-5

KASPER 2003

Astrid Kasper: *Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003

MEHRING 2012

Christine Mehring: „Ob Osten, ob Westen, zu Hause ist's am besten: Freunde, Familie und Design in Richters frühen Jahren“, in: *Gerhard Richter: Panorama*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin (Deutsche Ausgabe), München 2012, S. 29-43

MISTEREK-PLAGGE 1992

Ingrid Mistererek-Plagge: „»Kunst mit Fotografie« und die frühen Fotogemälde Gerhard Richters“ (Form & Interesse Bd. 39), Münster, Hamburg 1992 [zugleich Dissertation Universität Münster 1990]

MOORHOUSE 2009

Paul Moorhouse: *Die Portraits von Gerhard Richter*, Köln 2009

RICHTER 1975

Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Mainz o.J. [1975]

RICHTER 1986

Gerhard Richter Bilder / Paintings 1962-1985, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin, Bern und Wien, Köln 1986

RICHTER 1988/89

Gerhard Richter 1988/89, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1989

RICHTER 1993a

Gerhard Richter. Katalog der Ausstellung / Exhibition Catalogue / Catalogue, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris u.a., Bd. 1, Ostfildern 1993

RICHTER 1993b

Gerhard Richter. Texte, Bd. 2, Ausst.-Kat. Paris, Bonn, Stockholm und Madrid, Ostfildern-Ruit 1993

RICHTER 2011

Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011

RICHTER 2012

Gerhard Richter: Panorama, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin (Deutsche Ausgabe), München 2012

SCHNECKENBURGER 1975

Manfred Schneckenburger: „Gerhard Richter oder ein Weg, weiterzumalen“, in: *Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Mainz o.J. [1975], S. 10-15

SCHNEEDE 2011a

Uwe M. Schneede: „Gerhard Richters Bilder einer Epoche“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 12-27

SCHNEEDE 2011b

„Über Pop, Ost-West und einige der Bildquellen. Uwe M. Schneede im Gespräch mit Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, München 2011, S. 104-111

SCHNEEDE 2011c

Uwe M. Schneede: „Kommentiertes Verzeichnis der ausgestellten Werke“, in: *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2011, S. 194-203

SCHREIBER 2005

Jürgen Schreiber: *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter: Das Drama einer Familie*, München, Zürich 2005

SCHWARZ 1999a

Dieter Schwarz: „»Alles sehen – nichts begreifen«“, in: *Gerhard Richter. Zeichnungen 1964-1999. Werkverzeichnis*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1999, S. 7-33

SCHWARZ 1999b

Dieter Schwarz: „Über Aquarelle und verwandte Dinge. Gerhard Richter im Gespräch mit Dieter Schwarz“, in: *Gerhard Richter. Aquarelle/Watercolors 1964-1997*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 1999, S. 5-16

SPIELER 2005

Reinhard Spieler: „Ohne Farbe“, in: *Gerhard Richter – Ohne Farbe / Without color*, Ausst.-Kat. Museum Franz Gertsch Burgdorf, Ostfildern-Ruit 2005, S. 8-23

STORCK 1976

Gerhard Storck: „Beschäftigung mit Gerhard Richters Sammelwerk »Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen«“, in: *Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld, Essen 1976, o.S.

STORR 2002a

Robert Storr: „Gerhard Richter. Forty years of painting“, in: *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York u.a., New York 2002, S. 11-94

STORR 2002b

Robert Storr: „Gerhard Richter. Malerei“, in: *Gerhard Richter. Malerei*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York u.a. [Deutsche Ausgabe], Ostfildern-Ruit 2002, S. 9-94

TEXT 1993

Gerhard Richter. Text, Schriften und Interviews, hrsg. von Hans Ulrich Obrist, Frankfurt am Main, Leipzig 1993

TEXT 2008

Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008

Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist: „Vorwort“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 11-12

„Notizen 1964(-1967)“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 21-23

„Notizen 1964-1965“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 29-35

- „Interview mit Dieter Hülsmanns 1966“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 45-46
- „Arbeitsübersicht 1968“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 48-53
- „Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 53-56
- „Interview mit Peter Sager 1972“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 64-67
- „Interview mit Irmeline Lebeer 1973“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 72-83
- „Statement, 10. Oktober 1973“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 84-85
- „Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23.5.1977“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 93-94
- „Interview mit Wolfgang Pehnt 1984“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 136-139
- „Interview mit Dorothea Dietrich 1985“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 145-159
- „Notizen 1986“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 159-164
- „Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 164-189
- „Interview mit Christiane Vielhaber 1986“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 191-198
- „Gespräch mit William Furlong, Jill Loyd, Michael Archer und Peter Townsend 1988“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 207-216
- „Interview mit Sabine Schütz 1990“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 256-263
- „Kommentare zu einigen Bildern 1991“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 264-275
- „Interview mit Doris von Drathen 1992“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 288-297
- „Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 298-312
- „Gespräch mit Stefan Weirich 1993“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 318-321

- „Interview mit Susanne Ehrenfried 1995“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 324-326
- „Interview mit Mark Rosenthal 1998“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 336-343
- „Interview mit Stefan Koldehoff 1999“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 357-365
- „Interview mit Astrid Kasper 2000“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 373-379
- „Interview mit Robert Storr 2002“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 383-402
- „MoMA-Interview mit Robert Storr 2002, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 406-448
- „Interview mit Babette Richter 2002“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 449-462
- „Spiegel-Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2005“, in: *Gerhard Richter. Text. Schriften, Interviews, Briefe. 1961-2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 509-518

TILROE 1988/89

Anna Tilroe: „Gerhard Richter“, in: *Gerhard Richter 1988/89*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1989, S. 15-29

VENEDIG 1972

Gerhard Richter, Ausst.-Kat. 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Venedig 1972

WAR CUT 2004

Gerhard Richter. War Cut, hrsg. von Suzanne Page und Hans Ulrich Obrist, Köln 2004

ZWEITE 1989

Armin Zweite: „Gerhard Richters »Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen«“, in: *Gerhard Richter Atlas*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München u.a., München 1989, S. 7-20

Weitere Literatur

AGAMBEN 2003

Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, Frankfurt am Main 2003

ALTHÖFER 1972

Heinz Althöfer: „Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 17/2, 1972, S. 199-210

ALTHÖFER 1980

Heinz Althöfer: *Moderne Kunst. Handbuch der Konservierung*, Düsseldorf 1980

ALTSHULER 2007

Bruce Altshuler: *Salon to Biennial. Exhibitions that made history, Vol. 1: 1863-1959*, London 2007

APEL 2002

Linde Apel: „Der nationalsozialistische Völkermord (1941-1945)“, in: *Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolfratshausen 2002, S. 151-156

BADEN-BADEN 1968

Gerhard Richter: „Arbeitsübersicht“, in: *14x14. Junge deutsche Künstler*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1968, o.S.

BELTING / GOHR 1996

Hans Belting und Siegfried Gohr: „Vorwort“, in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern* (Bd. 8 der Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe), hrsg. von Hans Belting und Siegfried Gohr, Stuttgart 1996, S. 7-13

BENJAMIN 2012

Detlev Schöttker: „Kommentar“, in: *Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2012

BINET 2011

Laurent Binet: *HHhH. Hitlers Hirn heißt Heydrich*, Reinbek bei Hamburg 2011

BLOCK 1997a

René Block: „Auf einer Reise nach Prag am 19. Januar 1997“, in: *Pro Lidice. 52 Künstler aus Deutschland*, Ausst.-Kat. České muzeum výtvarných umění, Prag 1997, o.S.

BLOCK 1997b

René Block: „Kein Denkmal, sondern Denkanstöße“, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1997, S. 246-249

BLOCK 2011

Alte Hasen. René Block im Gespräch mit Gabriele Knapstein, hrsg. von Susanne Pfeffer, Köln 2011

BREDEKAMP

Horst Bredekamp: „Bildakte als Zeugnis und Urteil“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 1, S. 29-66

BUDDE 1967

Harald Dieter Budde: „Hommage à Lidice“, in: *Die andere Zeitung*, 23.11.1967

CHRISTEN 2010

Gabriela Christen: „Zwischen Celebrity Cult und produktiver Kontroverse – Isabelle Graw und Diederich Diederichsen über Interviews“, in: *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin, München 2010, S. 59-68

DEUTSCHLANDBILDER 1997

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1997

EXHIBITIONIST 2011

The Exhibitionist. Journal on exhibition making, Nr. 4, Juni 2011

FAZ 2012

„Gauck mahnt zur Selbstkritik. Besuch in Prag/Gedenken an die Opfer von Lidice“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 2012

FRANZEL 1958

Emil Franzel: *Sudetendeutsche Geschichte. Eine volkstümliche Darstellung*, Augsburg 1958

FREYBOURG 2008

Anne Marie Freybourg: „Einleitung: Die Inszenierung des Künstlers“, in: *Die Inszenierung des Künstlers*, hrsg. von ders., Berlin 2008, S. 7-11

FREYTAG 2006

Tatjana Freytag: „Hoffnung im Erinnern – Die gebrochene Utopie des »Angelus Novus«“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXXIV, 2006, S. 70-74

GELSHORN 2004

Julia Gelshorn: „Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters“, in: *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 127-142

GELSHORN 2007

Julia Gelshorn: „Rezeptionsgeschichte und Geschichtsrezeption. Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters“, in: *Sechs Vorträge über Gerhard Richter: Februar 2007, Residenzschloss Dresden*, hrsg. von Dietmar Elger und Jürgen Müller, Köln 2007, S. 71-95

GENETTE 2001

Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001 (Deutsche Erstveröffentlichung im Campus Verlag, Frankfurt am Main 1989)

GERMER 1997

Stefan Germer: „Familienanschluß. Zur Thematisierung des Privaten in neueren Bildern Gerhard Richters“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 26, 1997, S. 108-116

GERMER 1999

Stefan Germer: „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter“, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46), hrsg. von Julia Bernard, Köln 1999, S. 39-55

Stefan Germer: „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46), hrsg. von Julia Bernard, Köln 1999, S. 219-232

GERWARTH 2011

Robert Gerwarth: *Reinhard Heydrich. Biographie*, München 2011

GOEBBELS 1942

Joseph Goebbels: „Die Tagebücher“, Teil II, Bd. 4, S. 523f. (Eintrag vom 14. Juni 1942)

GRAW 2012

Isabelle Graw: „Der Grauschleier der Subjektivität. Über Gerhard Richter in der Neuen Nationalgalerie, Berlin“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 86, Juni 2012, S. 232-238

GRAW / GEIMER 2012

Isabelle Graw und Peter Geimer: *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin 2012

HAASE 2012

Amine Haase: „Historienmalerei in Zeiten der Post-Historie. Zum Beispiel Luc Tuymans und Gerhard Richter“, in: *Kunstforum international*, Bd. 214, 2012, S. 138-143

HOFFMANN 2004

Detlef Hoffmann: „Bundesrepublik Deutschland. Vom Kriegserlebnis zur Mythe“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 1, S. 151-172

HOFFMANN 2006

Detlef Hoffmann: „Die Schärfe der Unschärfe – Zum Beispiel: »Onkel Rudi« von Gerhard Richter“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXXIV, 2006, S. 254-268

HONNEF 1973

Klaus Honnef: „Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter“, in: *Kunstforum international* (Bd.4/5), 1973, S. 68-91

HÜPPAUF 2011

Bernd Hüppauf: „Eine neue Unschärfe“, in: *Unscharf. Nach Gerhard Richter*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Ostfildern 2011, S. 34-49

IGGERS 2004

Wilma Iggers: „Tschechoslowakei / Tschechien. Das verlorene Paradies“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 Bde., hrsg. von Monika Flacke, Berlin 2004, hier Bd. 2, S. 773-792

KAILER 2006

Thomas Kailer: „»Gewählte Erinnerung«: Die Vertreibung der Sudetendeutschen und die mediale Inszenierung des Massakers von Aussig am 31. Juli 1945“, in: *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Vogel, Frankfurt am Main, New York 2006, S. 188-220

KERN 1950

Erich Kern: *Das andere Lidice. Die Tragödie der Sudetendeutschen*, Wels 1950

KIRCHGEßNER 2012

Kilian Kirchgeßner: „Das dritte Lidice“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27. Mai 2012

LEEB 2009

Susanne Leeb: „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 76, 2009, S. 29-45

LICHTIN 2004

Christoph Lichtin: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern u.a. 2004

MANN 1943

Heinrich Mann: *Lidice*, Mexiko 1943

MANN 1944

Thomas Mann: „Lidice. A tribute by Members of the International P.E.N.“, London 1944

MITSCHERLICH 1967

Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967

NA PRAG

„Heydrichs Ansprache vom 26. Mai 1942“, in: Nationlarchiv, Prag, 114, Karton 8

OHFF 1967

Heinz Ohff: „Geschenk an Lidice“, in: *Der Tagesspiegel*, 25.10.1967

ORAL HISTORY 2010

Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin, München 2010

PAUL 1968

Ernst Paul: *Es gibt nicht nur ein Lidice*, München o.J. (1968)

PLATTHAUS 2012

Andreas Platthaus: „In der Sache Kornitzer. Das literarische Ereignis dieses Herbstes spielt im Landgericht in Mainz. Ursula Krechel erzählt die Geschichte eines jüdischen Exilanten, der nach 1945 wieder Richter sein will“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Oktober 2012 (Sonderbeilage Literatur)

PLUHAROVA-GRIGIENE 2010

Eva Pluhařova-Grigienė, „»Hommage à Lidice« 1968 – eine Kunstaktion von West nach Ost“, in: *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre*, hrsg. von Michaela Marek u.a., Essen 2010, S. 511–526

PRO LIDICE 1997

Pro Lidice. 52 Künstler aus Deutschland, Ausst.-Kat. České muzeum výtvarných umění, Prag 1997

PÜTZ 2011

Saskia Pütz: *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XXIII), Berlin 2011

RAUTERBERG 2012

Hanno Rauterberg: „Achtung, sehr süß! Lange war Kitsch ein Schmähwort. Heute erobert kitschige Kunst von Hundertwasser, Jeff Koons oder Gerhard Richter die Museen. Was ist da passiert?“, in: *Die Zeit* (43), 18. Oktober 2012

ROLNIK 2000

Eran J. Rolnik: „Working Through Memory and Desire – The Lost Objects of History and Psychoanalysis“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXIX, 2000, S. 229-249

ROTTMANN 2012

André Rottmann: „Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei“, in: Isabelle Graw und Peter Geimer: *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin 2012, S. 7-14

SCHAUER 1967

Lucie Schauer: „Hommage à Lidice“, in: *Die Welt*, 3.11.1967

SELLO 1997

Katrin Sello: „Bilder für Lidice“, in: *Christ und Welt*, 17.11.1967

STRAUß 2007

Lydia Strauß: „Onkel Rudi (1965) macht Geschichte. Untersuchungen zu einem Portrait Gerhard Richters“, in: *Nachbilder des Holocaust* (Kleine Reihe Bd. 23), hrsg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke, Köln, Weimar, Wien 2007, S. 254-270

STROSS 1983

Barnett Stross: „Lidice shall live“, in: *Lidice. Ein böhmisches Dorf*, hrsg. von Uwe Naumann, Frankfurt am Main 1983, S. 77-80

SYLVESTER 2009

David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*, München 2009

SYRING 1997

Marie Luise Syring: „Selbstkritik ist überhaupt die beste Tradition, die wir haben. Die »anderen« sechziger Jahre“, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1997, S. 577-579

TITTEL 2012

Cornelius Tittel: „Die Welt des Gerhard Richter“, in: *Die Welt*, 5. Oktober 2012

VERHAGEN 2011

Erik Verhagen: „Gerhard Richters Familienbilder: Eine Ausnahme im Medienfeld“, in: *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie* (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, Bd. 8), hrsg. von Dietmar Elger und Kerstin Küster, Köln 2011, S. 9-37

ZADIK

„Brief von Gerhard Richter an Heiner Friedrich“, in: *ZADIK, A47, VIII, 7*. Abgedruckt in: „Ganz am Anfang / How it all began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner“, in: *sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels (7)*, Nürnberg 2004, S. 105

Internetquellen

http://www.focus.de/kultur/medien/kunst-der-star-der-stille_aid_141945.html;
Stand: 13. Dezember 2012

<http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?paintid=12799&title=onkel%20rudi>; Stand: 7.

Dezember 2012

http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/aufgaben_de_s_museums/; Stand: 12.12.2012

<http://www.radio.cz/de/rubrik/geschichte/das-attentat-auf-reinhard-heydrich-und-seine-folgen>, Stand: 12. Dezember 2012

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/sothebys-auktion-in-london-millionen-euro-fuer-richter-bild-1.1495239>; Stand: 8. Dezember 2012

<http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/3109>; Stand: 24. Dezember 2012

Gespräche und Interviews

- E-mail von Mark Godfrey an den Verfasser vom 14. September 2011
- Gespräch des Verfassers mit Lubomíra Hédlová am 29. März 2012 in Lidice
- Gespräch des Verfassers mit René Block am 28. März 2012 in Berlin
- E-mail-Interview des Verfasser mit Klaus Honnef vom 6. August 2012
- E-mail-Interview des Verfassers mit Lubomíra Hédlová am 9. August 2012
- E-mail-Interview des Verfasser mit René Block am 16. August 2012
- Telefongespräch des Verfassers mit Gerhard Richter am 18. Oktober 2012

H. 20/3/0335