

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

Gerhard Richter. Abstraktion

Pressekonferenz 28. Juni 2018, 11 Uhr

Auf dem Podium:

- Gerhard Richter
- Ortrud Westheider, Direktorin, Museum Barberini
- Dietmar Elger, Leiter des Gerhard Richter Archivs an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Kurator der Ausstellung
- Valerie Hortolani, Kuratorin, Museum Barberini

Im Anschluss an die Pressekonferenz findet ein gemeinsamer Rundgang durch die Ausstellung statt.

Inhaltsverzeichnis:

Ausstellung *Gerhard Richter. Abstraktion*:

- Pressemitteilung
- Daten und Fakten zur Ausstellung
- Dietmar Elger: *Abstraktion und Schein im Werk von Gerhard Richter*
- Ausstellungskatalog
- Pressephotos und Bildcredits
- Leihgeber
- Begleitheft

Außerdem im Museum Barberini:

- Pressemitteilung *Nolde, Feininger, Nay. Vom Expressionismus zum Informel und Congo Tales. Geschichten aus Mbomo*
- Pressephotos und Bildcredits *Nolde, Feininger, Nay. Vom Expressionismus zum Informel und Congo Tales. Geschichten aus Mbomo*
- Barberini Digital
- Vorschau Ausstellungen 2018 / 2019
- Veranstaltungsprogramm

Die digitale Version der Pressemappe auf dem Stick enthält zusätzlich:

- Ausstellungskatalog *Gerhard Richter. Abstraktion* (pdf)
- Flyer *Gerhard Richter. Abstraktion* (pdf)
- Raumplan Museum Barberini (pdf)

W-LAN Netz: Presse, Passwort: Rom.280618

Bildmaterial finden Sie im druckoptimierten Download unter dem Link, der Photobereich wird ständig aktualisiert und ergänzt: www.museum-barberini.com/presse

Pressemitteilung

Potsdam, 28. Juni 2018

Gerhard Richter. Abstraktion

30. Juni bis 21. Oktober 2018

Das zentrale Moment im Werk Gerhard Richters ist die Abstraktion. Erstmals widmet sich eine Ausstellung diesem Thema. Das Museum Barberini in Potsdam zeigt die abstrakten Strategien und Verfahrensweisen im Gesamtwerk des Künstlers. Gerhard Richters Werk ist in großen Retrospektiven gewürdigt worden: 2002 widmete ihm das Museum of Modern Art, New York, eine Einzelausstellung. 2011 zeigten die Tate Modern, London, die Neue Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und das Centre Pompidou, Paris, eine Präsentation, die im Titel *Panorama* schon den weiten Blick auf Richters Lebenswerk benannte. Wie diese Ausstellungen schlägt auch *Gerhard Richter. Abstraktion* im Museum Barberini den großen Bogen von den 1960er Jahren bis zu neuen Arbeiten.

Die Schau geht von einem Werk der Sammlung des Museums Barberini aus und vereint über 90, zum Teil noch nicht ausgestellte Werke aus internationalen Museums- und Privatsammlungen. Sie zeigt Richters Entwicklung von den schwarzweißen Photobildern und Farbtafeln über die Ausschnitte, die Grauen Bilder und Vermalungen bis zu den Abstrakten Bildern, wie Richter von den späten 1970er Jahren an seine Gemälde mit ihren Pinsel-, Rakel- und Spachtelspuren im Farbauftrag häufig betitelte. In der Variationsbreite unterschiedlichster Werkgruppen werden so Elemente erkennbar, die sich durch das gesamte Werk ziehen.

„Abstraktion ist ein roter Faden durch Richters Malerei. So sprunghaft und vielgestaltig sie manchen Zeitgenossen beim Wechsel zwischen verschiedenen Werkphasen erschien, so konsequent entwickelte sich sein Werk als stetige Fortführung und Wandlung der Abstraktion“, erklärt Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini. „Durch kalkuliertes Einbeziehen des Zufalls nimmt Richter die bewusste Steuerung des Malprozesses zurück. Er arbeitet mit Rasterstrukturen, hinter denen das Schöpferische zurücktritt oder zieht mit der Rakel über die gesamte Bildfläche. Er vermeidet schöpferisches Pathos und Bedeutungen, die außerhalb der Kunst liegen, die Bilder wirken so durch sich selbst.“

Die Ausstellung, kuratiert von Dietmar Elger, Leiter des Gerhard Richter Archivs an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ist in enger Abstimmung und Zusammenarbeit mit Gerhard Richter entstanden. Ein umfangreiches Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm mit Vorträgen, Führungen, Konzerten und Filmen begleitet die Ausstellung.

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

Daten und Fakten zur Ausstellung

Gerhard Richter. Abstraktion

30. Juni bis 21. Oktober 2018

Anzahl der ausgestellten Werke:

94 Werke (Gemälde, Skulpturen, Editionen von 38 Leihgebern)

Themenräume:

- Struktur und Illusion. Graue Bilder
- Zufall und Konzept. Farbtafeln
- Unschärfe und Konstruktionen. Frühe Abstrakte Bilder
- Natur und Material. Landschaftliche Abstraktionen
- Detail und Geste. Ausschnitte und Vermalungen
- Fläche und Raum. Kartenhaus und Editionen
- Farbe und Schichtungen. Abstrakte Bilder 1983–1992
- Versiegelung und Auflösung. Werke von 1992–2016
- Neue Abstrakte Bilder 2016/17

Kuratoren: Dr. Dietmar Elger (Leiter des Gerhard Richter Archivs an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), Dr. Ortrud Westheider (Direktorin Museum Barberini)

Ausstellungsfläche: rund 1.200 m²

Ausstellungsdesign: Gunther Maria Kolck und BrücknerAping, Büro für Gestaltung

Adresse, Öffnungszeiten und Eintrittspreise:

Museum Barberini, Alter Markt, Humboldtstraße 5–6, 14467 Potsdam

Täglich außer dienstags 10–19 Uhr

Jeden ersten Donnerstag im Monat 10–21 Uhr

Vormittagsöffnung für Kindergärten und Schulen mit Führung oder Workshop

Montags bis freitags (außer dienstags) 9–11 Uhr

Regulär € 14, Ermäßigt € 10

Freier Eintritt für Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren

Barberini Friend Jahreskarte € 30

Barberini Friends Jahreskarte Paare € 50

Barberini Young Friend Jahreskarte unter 35 Jahre € 20

Online-Zeitfenster-Tickets unter www.museum-barberini.com

Begleit- und Vermittlungsprogramm:

Ein umfangreiches Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm mit Vorträgen, Führungen, Diskussionen, Konzerten und Filmen begleitet die Ausstellung.

Abstraktion und Schein im Werk von Gerhard Richter

Dietmar Elger

*Die Abstraktion ist für mich
das Alltägliche:
Sie ist normal so wie das Laufen
oder das Atmen.*¹
Gerhard Richter, 1999

Gerhard Richter hat in seinem Werk während der vergangenen mehr als fünf Jahrzehnte die verschiedensten Stilelemente erprobt: Auf die grauen Photobilder nach Vorlagen aus Illustrierten und Familienalben folgten ab Mitte der 1960er Jahre im schnellen Wechsel konkrete Illusionen von Licht- und Schattenformationen, Farbtafeln, Zitate informeller Malerei, romantisierende Landschaften, Vermalungen in Rot-Blau-Gelb, Grün- und Grautönen sowie monochrome Grau-Bilder. Seit 1976 prägen die vielfarbigen und gestischen Abstrakten Bilder sein Œuvre, deren individuelle Ausprägung aus unterschiedlichen Formensprachen und Farbstrukturen er seitdem kontinuierlich weiterentwickelt. Aus dieser Genese der Abstrakten Bilder hat Richter bereits 1999 die folgende Erfahrung gewonnen: „Ich bin zum Beispiel nicht in der Lage, ein Bild herzustellen, das so ähnlich ist wie das Bild X, das ich vor einem Jahr gemalt habe.“² Schließlich führte er 2008 mit den meist kleinformatigen Hinterglasbildern und 2011 mit den monumentalen, bis zu zehn Meter breiten, computergenerierten Strips zwei neue Bildkonzepte in sein Werk ein.

Die frühe Kritik warf Gerhard Richter deshalb eine chamäleonhafte Wandlungsfähigkeit vor, erkannte aber auch die Einheit in der Vielfalt seines Werks an.³ Richter hat diese konzeptuelle Konsequenz in seiner Malerei immer betont und 1991 die methodische Identität über alle Stilbrüche hinweg hervorgehoben: „Andererseits sehe ich aber auch eine grundsätzliche unveränderte Haltung, ein gleichbleibendes Anliegen bei mir, das durch alle Arbeiten geht wie ein Stil.“⁴ Es sei sogar so, führte Richter weiter aus, dass alle seine Bilder eine identische Charakteristik auszeichne, wodurch sie sich einfacher als seine Werke identifizieren ließen, als dies bei den Bildern vieler anderer Künstler möglich sei.⁵

Dies gilt ebenso für das Verhältnis zwischen gegenständlichen Motiven und abstrakten Bildfindungen. Die Produktion der Abstrakten Bilder seit 1976 unterbricht Richter immer wieder durch die Arbeit an kleinen Gruppen oder einzelnen gegenständlichen Gemälden. Den Kerzenbildern und Schädeln von 1982/83 folgten romantisierende Landschaften, Portraits und gelegentlich Stillleben. Dabei bilden Figuration und Abstraktion keine Gegensätze, sondern ergänzen einander, sind sozusagen die zwei Seiten ein und derselben Medaille. In vielen Bildern entlehnen sie sogar stilistische Eigenschaften des jeweils anderen. Manche Motive nähern sich dieser Grenze so sehr an, dass eine Trennlinie nicht mehr erkennbar ist. In Richters übermalten Photos ist dieses Wechselspiel zwischen den beiden Darstellungsmodi von photographischer Illusion und malerischer Abstraktion geradezu Thema der Werkgruppe (Kat. 56–61). Es findet sich aber ebenso eindrucksvoll in einigen Gemälden wie den *Abstrakten Bildern* mit der Werknummer 551 von 1984. Die kleinformatigen *Abstrakten Bilder* (551-1 bis 551-3 und 551-8) (Kat. 42–45) imitieren das Schema von Richters gleichzeitigen Landschaften, indem sie deren Bildstruktur skizzenhaft und mit groben Pinselstrichen nachempfinden. Dies zeigt sich vor allem im Vergleich des *Abstrakten Bildes* (551-2) (Abb. 1, Kat. 43) mit der Landschaft *Wiesental* (572-4) von 1985 (Abb. 2).

Die weiteren Ausführungen zum Thema der Abstraktion werden sich deshalb vor allem auf eine Seite dieser Medaille konzentrieren. Sogenannte abstrakte Bilder – wobei der Begriff abstrakt hier kleingeschrieben wird – existieren im Œuvre des Künstlers seit 1964. Erst zwölf Jahre später begann Richter die Werkgruppe der Abstrakten Bilder – nun großgeschrieben und dadurch als eigenständige Werkgruppe definiert. Durch ihre komplexen, widersprüchlichen Strukturen von Formen und Farben unterscheidet sie sich deutlich von den früheren Abstraktionen. Die Abstrakten Bilder bilden das inzwischen umfangreichste Konvolut innerhalb seines Gesamtwerkes. Nachdem Richter dem ersten Bild von 1976 noch den Titel *Konstruktion* (389) (Kat. 30) gegeben hatte, entschied er sich später für die Bezeichnung Abstrakte Bilder. Er grenzt diese Bilder damit ausdrücklich von einer rein gegenstands-freien Malerei ab, indem er seinen abstrakten Motiven immer noch ein gegenständliches Moment zuge-steht, von dem die Bilder *abstrahiert* erscheinen. Richter war dieser Bezug stets wichtig, und er ist ihm in seinen Abstrakten Bildern seit 1976, aber auch in allen seinen anderen und früheren Abstraktionen, auf unterschiedliche Weise gerecht geworden. In einem Interview mit Ulrich Wilmes hat er 2008 für alle seine abstrakten Bilder die folgende Grundbedingung aufgestellt: „Bilder stellen immer etwas dar, was sie nicht sind. Auch abstrakte Bilder lesen wir, suchen wir ab um zu erfahren, was da gezeigt wird. Nur so Farbe, das wäre ja langweilig.“⁶

Abstraktion und Gegenständlichkeit

Dass Abstraktion und Wiedererkennbarkeit konkreter Motive in seinem Werk keine Gegensätze sind und einander keineswegs ausschließen, hat Gerhard Richter von Beginn an hervorgehoben. Um 1962 entstand eine Reihe nach photographischen Vorlagen gemalter Bilder. Einige von ihnen zerstörte Richter

später, andere nahm er in seinen nummerierten Werkkatalog auf. An die erste Position und damit programmatisch an den Beginn setzte er das Bild *Tisch* (1) von 1962 (Abb. 3). Das Verzeichnis enthält lediglich zwei weitere Bilder aus jenem Jahr, das (später zerstörte) Portrait *Hitler* (3) sowie *Faltbarer Trockner* (4).

Das mit Ölfarbe auf Nessel gemalte, 90 x 113 cm große Gemälde *Tisch* (1) ist in gleicher Weise ein Bild des Übergangs wie des Neubeginns (vgl. den Beitrag von Armin Zweite, S. 46–57). Richter malte das Motiv nach einer Vorlage aus der italienischen Architektur- und Designzeitschrift *domus* vom August 1956 (Abb. 4). Die in Grautönen ausgeführte, illusionistische Darstellung eines modernen Möbels löschte Richter in einem zweiten Arbeitsschritt durch einen kräftigen kreisenden Malgestus partiell wieder aus. 1991 erinnerte er sich an den Entstehungsprozess des Bildes so: „Ich malte es, war aber mit den Ergebnissen nicht zufrieden und überklebte Teile des Bildes mit Zeitungspapier. [...] Ich war unzufrieden, weil ich die Farbe zu dick aufgetragen hatte, und jetzt war ich noch unzufriedener, also übermalte ich es. Nun plötzlich gefiel es mir, und ich fand, dass ich es so lassen sollte, ich weiß nicht warum.“⁷

Tisch (1) ist auch deshalb ein Schlüsselwerk im Œuvre von Gerhard Richter, weil die eruptive, gestische Vermalung das gegenständliche Motiv keineswegs auslöscht, ersetzt oder negiert, sondern beide Modi malerischer Darstellung – illusionistische Wiedergabe und autonome abstrakte Form – gleichberechtigt lesbar bleiben. Dies führt hier bereits zu dem Phänomen, das sich bis heute in zahlreichen abstrakten, gelegentlich aber auch in den gegenständlichen Bildern Richters zeigt: Das nur noch partiell identifizierbare Objekt wird auch als geometrische abstrakte Gestalt wahrgenommen, und die kreisende abstrakte Farbstruktur gewinnt im Gegenzug illusionistische Qualitäten.

Auch wenn Richter *Tisch* (1) von 1962 an den Beginn seines Werkkatalogs gestellt hat, lässt sich die dialogische Konzeption gegenständlicher und abstrakter malerischer Modi weitere Jahre zurückverfolgen. Noch in Dresden entstand 1960 die für sein damaliges Schaffen ungewöhnliche Zeichnung *Ohne Titel (Ist das ein Land ...)* (Abb. 5). Richter träufelte hier verdünnte schwarze Tusche auf das Blatt und ließ sie langsam zerfließen, so dass sich eine zufällige fleckige Struktur bildete. Anschließend konturierte er die Ränder dieser gestaltlosen Form mit einem Federstift. Unter der Zeichnung notierte er einen Maßstab, der die Darstellung einer kartographischen Landschaft mit mehr als 300 000 Kilometern Ausbreitung suggeriert. Am oberen Blattrand fügte Richter der Zeichnung eine Windrose hinzu, die die Himmelsrichtungen markiert. Die abstrakte Struktur, die dem Betrachter ähnlich einem Rorschach-Test eine Assoziationsfläche bietet, erhält dadurch eine fast präzise landschaftliche Topographie, bei der die Tintenflecke Berge, Seen, Flüsse und Inseln formen. Richter hat diese *Landkarte* auf dem Blatt durch einen Text ergänzt, der mit den Sätzen beginnt: „Ist das ein Land – ein Land. Seine Ausmaße sind nicht vorstellbar, seine Wälder unzählbar, seine Seen so groß wie Kontinente, die Gipfel seiner Berge stoßen in den Himmel u. es gibt Höhlen, die bis zur Hölle reichen. Was ist das für ein Land“.⁸

Noch drei Jahre früher entstand eine Serie von 31 Monotypien (Kat. 47), bei denen Richter die schwarze Druckfarbe mit der Gummirolle in horizontalen Bahnen auftrug. In einige Motive fügte er kleine schwarze Figuren ein, die den abstrakten schwarzen Strukturen einen Maßstab und eine landschaftliche Anmutung geben. Bei anderen Blättern reicht allein der dem Konvolut zugeteilte Titel *Elbe*, um die Assoziationen des Betrachters zu wecken und ihm in den horizontalen Farbspuren den Fluss mit seinen Ufern unter einem dunklen Nachthimmel zu suggerieren. 1971 wird Richter das identische Verfahren eines maßstäblichen Perspektivwechsels bei der 200 x 300 cm *Großen Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)* (284) (Abb. 6) erneut praktizieren. Vorlage zu dieser Landschaft ist die Photographie eines kleinen Stücks aufgeworfener Erde an einem Wegrand, das er während eines Urlaubes auf Teneriffa photographierte. Zurück im Atelier projizierte Richter dieses Detail auf die große Leinwand, übertrug es mit Ölfarbe, vermalte es weich und erzeugte durch die beiden vertikalen Pinselstriche die Suggestion zweier Wanderer in einem Landschaftspanorama.⁹

Jede abbildhafte Darstellung von Wirklichkeit ist zugleich eine Abstraktion dieses Naturvorbilds, wenn auch nicht immer – wie bei den hier beschriebenen Beispielen *Elbe* und *Große Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)* (284) – in Form einer illusionistischen Konstruktion von Abbildhaftigkeit. Auf diese Erfahrung hat Richter in seinen Statements und Interviews wiederholt hingewiesen: „Malerei als Schein – das hat nichts mit Scheinwelt zu tun und dergleichen. Ich will sagen, dass ich gar keine Malerei kenne, die nicht illusionistisch ist, genau wie das Foto.“¹⁰ Richter hat allen seinen abstrakten Bildern immer auch ein gegenständliches Moment zugesprochen und dabei die Notwendigkeit unterstrichen, in ihnen ein naturalistisches Motiv oder eine abbildhafte Erinnerung zu finden. 2008 stellte er in

Bezug auf die Abstrakten Bilder kategorisch fest: „Wie wir es bei jedem anderen Bild, bei jedem Anblick überhaupt tun, wir suchen es ab nach Ähnlichkeiten mit Dingen und Zuständen, die wir kennen und gespeichert haben. Und natürlich gibt es bei völlig ungegenständlichen Bildern unzählig viele Stellen, die uns an irgendwas erinnern, die irgendwas ähnlich sind. Allerdings ergeben diese partiellen Ähnlichkeiten nie eine *normale* Figur oder so was. Sie zeigen also eine andere Welt, eine künstliche, und deshalb halte ich es für so nützlich, wenn wir diese abstrakten, also nicht entzifferbaren Anblicke, genauso als wörtliche Schilderungen nehmen, wie bei einem Foto, das einen wirklichen Gegenstand darstellt.“¹¹

Richter folgt diesem Prinzip, wenn er einigen seiner seit 1976 entstandenen Abstrakten Bilder Titel zuteilt, deren Details gegenständliche Assoziationen wecken, so *Pyramide* (522-2) von 1983 (Kat. 38) oder *Mauer* (808) von 1994 (Kat. 70). Andere hat er nach Personen oder Orten benannt, wie *Elger* (564-1) von 1981 (Privatsammlung, Stuttgart) oder *Athen* (573-3) vier Jahre später (FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque). Werktitel wie *A B, Still* (612-4) und *Stand* (660) von 1986 und 1988 (Kat. 63, 65) sind hingegen offener, deshalb weniger abbildhaft, trotzdem aber keineswegs beliebig oder zufällig. Sie drücken mehr eine Stimmung oder Anmutung aus.

Entscheidend ist die grundsätzliche Verwandtschaft mit einem Naturvorbild, die Richter für alle seine Abstrakten Bilder seit 1976 postuliert. Er bezieht sich dabei auf die künstlerische Tradition von der Vorstellung des Bilderrahmens als Fensterrahmen. Der die Bildfläche einfassende Rahmen imitiert den durch den Fensterausschnitt begrenzten Blick in die Natur. In der Kunsttheorie wurde dieses Naturvorbild seit Leon Battista Alberti (1404–1472) als ein anzustrebendes Ideal für die Malerei gesehen, das erst mit der Moderne von den Kubisten aufgegeben wurde. Auch Richters Vorstellung ist eine andere. Seine Konzeption fokussiert sich auf die Darstellung eines zufälligen, durch den Fensterrahmen begrenzten Ausschnitts der Wirklichkeit. Ein solcher Ausschnitt repräsentiere zwar kein Idealbild der Natur. Er verfüge in seiner Ausschnitthaftigkeit, Komplexität und Zufälligkeit aber über eine Wahrheit und Richtigkeit, in denen Richter das Vorbild für seine Bilder sieht¹² und die der Vorstellung unserer gegenwärtigen Wirklichkeit gerechter werden als alle tradierten kunstästhetischen Theorien. In einem Statement für den Katalog der *documenta 7* im Jahr 1982 bezeichnete Richter seine Abstraktionen folgerichtig als „fiktive Modelle“, „weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können“¹³ (vgl. den Beitrag von Ortrud Westheider, S. 8–21).

Von dem programmatischen Bild *Tisch* (1) von 1962 (Abb. 3) führten Richter 1964 zwei geradezu widersprüchliche Konzepte von Malerei zur Abstraktion. In jenem Jahr gewann er erstmals den Eindruck, die Möglichkeiten seiner figurativen grauen Photobilder ausgereizt zu haben. In dieser Situation sah er sich mit der Frage konfrontiert, wie für ihn eine Malerei auch ohne photographische Vorlagen realisierbar sei. Aus dieser Herausforderung entstanden zunächst die Vorhang-Bilder und zwei Jahre später die ersten Farbtafeln (vgl. den Beitrag von Hubertus Butin, S. 34–45). Beide Werkgruppen haben ihren Ursprung in der Bildikonographie der amerikanischen Pop Art. Die Vorhänge finden sich zunächst lediglich als Hintergründe in Richters Auftragsportraits nach Passbildvorlagen (Abb. 7). Jetzt isolierte er dieses Detail und wertete es zum eigenständigen Bildthema auf. Gleichzeitig reduzierte er das Motiv des Vorhangs auf die Darstellung eines abstrakten Licht- und Schattenwechsels in Anlehnung an die Mitte der 1960er Jahre populäre Op Art. In *Vorhang* (58-1) von 1964 (Kat. 1) deutet sich dieser Abstraktionsprozess zu einer illusionistischen Helldunkel-Struktur bereits an. Mit dem *Vorhang III (hell)* (56), im folgenden Jahr entstanden (Kat. 2), führte Richter diesen Abstraktionsprozess weiter. Bei dem *Großen Vorhang* (163-1) von 1967 (Abb. 8) verweist schließlich nur noch der gegenständliche Titel auf die Genese dieses Motives. Gleichzeitig entwickelte Richter verwandte Werkgruppen, zu denen die Gemälde *Wellblech* (162) (Collezione Prada, Mailand) und *Gitter* (166) (Kat. 5), beide von 1967, sowie das *Schattenbild* (209-8) (Kat. 4) aus dem folgenden Jahr gehören. Alle Bilder behandeln das Thema Licht und Schatten und thematisieren die illusionistischen Qualitäten der Malerei.

Abstraktion und Photographie

Das *Schattenbild* (209-8) von 1968 zeigt eine von einer gemalten Umrahmung eingefasste helle Gitterstruktur, die von oben links beleuchtet wird und einen präzisen Schatten auf eine illusionistische Rückwand wirft. Diese sich verdoppelnde Illusion von Bild und bildlicher Darstellung ist das vorherrschende Thema des Werks. In einem Statement aus dieser Zeit hat Richter die Übertragung von Illusion auch auf seine abstrakten Bilder ausdrücklich hervorgehoben: „Irgendwann befriedigte es mich nicht mehr, Fotos

abzumalen; ich nahm die Stilmittel des Fotos – Genauigkeit, Unschärfe, Illusionhaftigkeit – und machte damit Türen, Vorhänge und Röhren.“¹⁴ Richter betonte mehrfach diesen Bezug des abstrakten Bilds zum Photo. Dabei übertrug er die Eigenschaften der Photographie, vor allem deren Illusionismus, nicht nur auf seine abstrakte Malerei, sondern setzte beide Medien sogar gleich: „wenn ich mich darüber hinwegsetze, dass man unter Fotografie ein Stück belichtetes Papier versteht, dann mache ich Fotos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die was von einem Foto haben. Und so gesehen sind meine Bilder, die ohne Fotovorlage entstanden (abstrakte usw.) auch Fotos.“¹⁵ Richter hob diese Gleichstellung von abstraktem Bild und Photographie aufgrund der Übertragung der Eigenschaften des einen Mediums auf das andere bereits 1972 in einem Interview hervor, und sie ist für seine Malerei bis heute gültig geblieben. Illusion – Richter spricht auch von Schein als seinem Lebensthema¹⁶ – meint die partielle Ähnlichkeit mit Dingen, Räumen, Formen, Zuständen und Vorstellungen, die der Betrachter zu kennen oder zu erinnern glaubt. Richter betrachtet diese Erfahrung als einen für den Betrachter notwendigen erkenntnishaften Prozess, wenn die abstrakten Bilder eben nicht „nur so Farbe“¹⁷ bleiben sollen. Mit dieser Aussage bekräftigt der Künstler seinen Anspruch, dass allen seinen abstrakten Werken eine Beziehung zur Gegenstandswelt innewohne, selbst dann, wenn sie, wie die monochromen Grau-Bilder der 1970er Jahre, das Nichts veranschaulichen.¹⁸

Zwischen 1969 und 1976 entstand eine umfangreiche Werkgruppe monochromer Grau-Bilder (Kat. 25–27). Richter mischte dabei das Grau in unterschiedlichen Tönen aus Schwarz und Weiß mit Blau oder Braun an und trug es gleichmäßig über die gesamte Bildfläche mit dem Pinsel, der Rolle oder dem Spachtel auf. Einige dieser Werke besitzen eine geschlossene Struktur, andere lassen einen bewegten Pinselduktus oder pastose Farbspuren erkennen. Die Grau-Arbeiten präsentieren sich als dunkle und verschlossene Oberflächen, denen Richter von allen seinen Bildern sogar den „rigorosesten Illusionismus“¹⁹ zugesteht. In einem Brief von 1975 löste er diesen scheinbaren Widerspruch auf und hob selbst für die Grau-Bilder ihre Ähnlichkeiten zur Photographie hervor: „Die Unscheinbarkeit macht es so geeignet zu vermitteln, zu veranschaulichen, und zwar in geradezu illusionistischer Weise gleich einem Foto. Und es ist wie keine andere Farbe geeignet, ‚nichts‘ zu veranschaulichen.“²⁰ 1978 bestätigte Richter diese widersprüchlichen Eigenschaften der Grau-Bilder seinen Interviewpartnern gegenüber mit folgender Anekdote: „In Venedig gibt es eine internationale Ausstellung mit einem vorgegebenen Thema: Realität und Abstraktion, in zwei getrennten Pavillons. Ich habe zwei identische großformatige, monochrom graue Bilder geschickt, und sie haben eins in den realistischen Pavillon gesteckt und eins in den abstrakten ... das hat mir gefallen.“²¹

Abstraktion und Illusion

1970/71 und erneut zwischen 1977 und 1980 entstanden zwei Werkgruppen, die die Herausforderungen eines Illusionismus bzw. Scheins in der Abstraktion auf eine andere, zu den Grau-Bildern gegensätzliche Weise behandeln. Dabei unterscheiden sie sich ebenso von den früheren Vorhang-, Gitter-, Röhren- und Schattenbildern. Die Bilder der 1970er Jahre sind komplexer und thematisieren Illusionismus im Rahmen eines Wechselspiels aus Malerei und Photographie. Alle Beispiele, zu denen 1970 *Ausschnitt (rot-blau)* (273) und *Ausschnitt (Makart)* (288) von 1971 (Kat. 28, 29) gehören sowie die *Abstrakten Bilder* (421 und 426) von 1977 und 1978 (Kat. 31, 32), sind großformatig als Konsequenz des gleichen methodischen Vorgehens. Das Blow-up ist eine Grundkondition im Entstehungsprozess dieser Werke, die ihre Vorlagen alle in kleinen photographischen Details haben, die Richter auf Leinwände von mehr als vier Quadratmetern vergrößerte.

Die bereits erwähnte *Große Teyde-Landschaft (mit zwei Figuren)* (284) von 1971 (Abb. 6) mag die Anregung zu den ersten Ausschnitt-Bildern gegeben haben. Das Verfahren zumindest ist in beiden Fällen dasselbe. Für die Ausschnitte photographierte Richter mehrere ein bis zwei Quadratzentimeter kleine Details seiner Palette.²² Die auf den Tafeln 89 bis 105 im *Atlas* montierten Abzüge zeigen solche Ergebnisse, in denen die Materialität der Farbe noch sichtbar erhalten bleibt (Abb. 9). Erst nachdem Richter die Vorlage auf die große Leinwand projizierte, realistisch abmalte und weich verwischte, löst sich das Motiv in einem illusionistischen, unbestimmbaren farbigen Strudel auf. „Die Ausschnitte“, so hat er es 1980 in einem Brief beschrieben, werden „in der Vergrößerung als Malerei zum gegenstandslosen Anschein unbestimmter ‚Schönheit‘“.²³

Die Ergebnisse konfrontieren den Betrachter mit Darstellungen von Farben und Strukturen, die ihm aus dem Spektrum seiner natürlichen Wahrnehmung unbekannt sind. Er beginnt deshalb, die

Bilder nach vertrauten Details und Ähnlichkeiten abzusuchen, und fühlt sich möglicherweise an eine mikro- oder makrokosmische Welt erinnert.²⁴ 1982 bewertete Richter diesen Erkenntnisprozess so: „weil alles Unbekannte uns ängstigt und gleichzeitig hoffnungsvoll stimmt, nehmen wir die Bilder als Möglichkeit, das Unerklärliche vielleicht etwas erklärlicher, auf jeden Fall aber umgänglicher zu machen.“²⁵ Bevor er die Werkgruppe 1977 wieder aufnahm und dabei eine noch raffiniertere Wechselwirkung von Bild und Photographie in seinem Werk etablierte, entstand im Jahr zuvor ein Gemälde, das für die nachfolgenden Abstrakten Bilder eine ähnlich programmatische Position einnimmt, wie es 14 Jahre zuvor der *Tisch* (1) für die Polarität von Gegenständlichkeit und Abstraktion in seinem Werk getan hatte.

Abstraktion und Schein

Nach den Grau-Bildern begann Richter die Werkgruppe der Abstrakten Bilder im Sommer 1976 mit einem Paukenschlag. Ohne Vorbereitung durch Zeichnungen oder kleinere Bilder entstand auf einer 250 x 300 cm großen Leinwand die *Konstruktion* (389) (Kat. 30). Die kompliziert strukturierte, vielfarbige und abstrakte Komposition wird ihrem Titel mehr als gerecht. Richter hat hier zahlreiche, auf mehrere imaginäre Fluchtpunkte zulaufende Balken und Bänder in präzisen Konturen angelegt. Dabei durchdringen und überlagern die geometrischen Strukturen und Formen einander, so dass auf der Bildfläche kein einheitlicher Raum entsteht und sein Illusionismus permanent durchbrochen wird. Die strengen, im Vergleich geradezu didaktisch anmutenden Gitter- und Schattenbilder aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre sind einfache Vorbilder dieser komplexen abstrakten *Konstruktion* (389) von 1976.

Einen weniger konstruierten, dafür mehr malerischen abstrakten Illusionismus erreichte Richter nach diesem ersten Abstrakten Bild erneut über den Umweg der Photographie. Da es ihm noch nicht gelang, einen malerischen Gestus auf ähnlich große Leinwände zu übertragen, entstanden zunächst zahlreiche kleine abstrakte Ölskizzen. Einige von ihnen wählte er später aus, fotografierte sie und übertrug ihre Motive illusionistisch mit Ölfarbe auf große Leinwände. Mit diesem Verfahren griff er auch auf die Ausschnitt-Bilder von 1971 zurück. Die Konzeption ist jedoch eine andere, komplexere, die zugleich an Richters seit 1966 praktiziertes Verfahren erinnert, eigene Werke in ein anderes Medium zu übersetzen, um ihnen dadurch eine neue und gesteigerte Bedeutung zu geben. „Die oben genannten Ölskizzen (als Versuche einer Malerei ohne Plan, ohne Stil, Ideologie, Konstruktion oder Expression, dabei nicht blind oder automatisch oder vom Zufall bestimmt) setzte ich in den letzten 2 Jahren um (in) großformatige ‚Bilder‘, die die Wirklichkeit der Malerei der Skizzen durch ihren Anschein ersetzen“, beschrieb Richter 1979 diesen Prozess der medialen Transformation in einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh.²⁶

Das 250 x 200 cm große *Abstrakte Bild* (421) von 1977 (Kat. 31) entstand nach einer der ersten Ölskizzen, dem lediglich 26 x 23 cm großen *Abstrakten Bild* (398-2) aus dem Vorjahr (Abb. 11). Das andere *Abstrakte Bild* (436) (Kat. 32) malte Richter 1978 nach einem Aquarell als Vorlage (Abb. 12). Anfangs waren ihm diese Vorbilder noch zu sehr „Rohstoff“.²⁷ Erst allmählich erkannte er in ihren malerischen Qualitäten vollgültige Bilder und verzichtete auf die einschränkende Charakterisierung als Skizzen. Wenn Richter im Interview 2009 erklärte, „Bilder stellen immer etwas dar, was sie nicht sind“,²⁸ dann bedeutet dies auf diese von ihm so genannten „Weichen Abstrakten“ zwischen 1977 und 1980 übertragen, dass sie sich auf eine Wirklichkeit von Vor-Bildern beziehen, die selbst bereits Abstrakte Bilder sind. 1981 gelangen Richter mit Werken wie dem *Abstrakten Bild* (479-1) (Kat. 34) die ersten gestischen, mit teils pastosem Farbauftrag gemalten Abstrakten Bilder im großen Format. Sie gerieten ihm fortan so spontan, widersprüchlich und doch überlegt wie zuvor nur seine kleinen Ölskizzen.

Zeitgleich mit den „Weichen Abstrakten“ entstand 1978 das photographische Werk *128 Photos von einem Bild* (441), das Gerhard Richter 1998 auch in einer kleinen Auflage produzierte (Kat. 46). Für die Photoarbeit fertigte er 128 schwarz-weiße Detailaufnahmen seines im selben Jahr gemalten *Abstrakten Bildes (Halifax)* (432-5) (Abb. S. 54, 232) an, wofür er die vom Keilrahmen abgespannte Leinwand unter wechselnden Lichtverhältnissen beleuchtete und die Kamera in unterschiedlichen Winkeln und Entfernungen zum Aufnahmeobjekt positionierte (Abb. 10). Hierbei hat er das Gemälde geradezu kubistisch fragmentiert und anonymisiert. Durch die extremen photographischen Details und das Schwarz-Weiß lassen sich die Motive nicht mehr als Ausschnitte einer Bildoberfläche identifizieren. Der Betrachter entdeckt in den Photographien eine andere Wirklichkeit als die, die das Gemälde zeigt.²⁹ Das aus acht Blättern mit jeweils 16 Einzelaufnahmen zusammengestellte Tableau erscheint wie die aus 128 Details rekonstruierte Ansicht einer fremden kargen Landschaft zwischen Mikro- und Makrokosmos, wie

sie ähnlich bereits die Ausschnitt-Bilder von 1971 und die zeitgleichen „Weichen Abstrakten“ zeigen. In einem Gespräch beschrieb Richter 2013 die assoziative Wirkung der *128 Photos von einem Bild* (441) wie folgt: „Die Details selbst waren nicht so interessant, sondern dass ich sie landschaftlich sehen konnte, so als wäre es der Anblick eines fremden Planeten, den man betritt oder überfliegt.“³⁰

Auf eine andere Weise nimmt die Werkgruppe der Strips ab 2011 auf ein einzelnes früheres Abstraktes Bild Bezug. Richter entwickelte alle Strips aus dem *Abstrakten Bild* (724-4) von 1990 (Kat. 67), das sich durch die Vielfalt und Kleinteiligkeit seiner Farbelemente auszeichnet und sich deshalb als Ausgangsmaterial für die Konzeption der Streifenbilder besonders eignete. Bei den Strips handelt es sich um Digitaldrucke auf Papier, die auf eine Alu-Dibond-Platte aufgezogen und hinter Acrylglas montiert werden. Ihre horizontalen Streifenmotive sind Ableitungen oder Derivate der Farbstruktur des *Abstrakten Bildes* (724-4), ohne dass sich selbst bei einer intensiven Betrachtung noch auf diese Beziehung schließen ließe.

Die Strips sind das Ergebnis eines komplizierten Werkprozesses unter Zuhilfenahme eines Computerprogramms, bei dem die Oberfläche des *Abstrakten Bildes* (724-4) dekonstruiert und in 4096 vertikale Streifen fragmentiert wurde (vgl. das Kapitel *Transparenz und Reflexion. Spiegel, Glas und Strips*, S. 194–207). Jede dieser gerade einmal 0,08 mm breiten Sequenzen wurde durch Spiegelungen in die Länge gezogen und in kurze vertikale Teilstücke zerlegt. Die Ausdrucke fügte Richter anschließend neu zusammen und druckte sie im Inkjet-Verfahren aus. Die Ergebnisse, wie der monumentale zehn Meter breite *Strip* (930-4) von 2013 (Kat. 78), sind eine Kombination aus den in einem determinierten Verfahren gefundenen, scheinbar zufälligen Streifen und Richters ordnender Gestaltung. Der Künstler hat diese Form der Bildfindung aus Zufall und Manipulation immer als einen Glücksfall für seine Arbeit empfunden: „Bei meinen Bildern habe ich es eh immer mit dem Zufall zu tun und kriege gern etwas geschenkt. Ich habe das Gefühl, ich bekomme diese Bilder geschenkt.“³¹ Jedes noch so kleine Detail in den Strips ist in dem *Abstrakten Bild* (724-4) von 1990 bereits enthalten, auch wenn der Betrachter keinen einzelnen Ausschnitt in dem Gemälde wiederfindet. So wird das *Abstrakte Bild* (724-4) von 1990 zum Urbild und zu der Wirklichkeit, auf die ab 2011 jedes einzelne Beispiel aus der Werkgruppe der Strips Bezug nimmt.

„Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können“, hielt Gerhard Richter 1982 in seinem Statement für den Katalog der *documenta 7* fest.³² In allen seinen abstrakten Bildern seit den 1960er Jahren entwirft er ein Beziehungsmodell der Abstraktion zu ihren Vorbildern in der Gegenstandswelt, das nicht länger das traditionelle Idealbild einer ästhetischen, harmonischen Komposition anstrebt. Stattdessen weisen alle abstrakten Bilder Richters eine Unabgeschlossenheit und Ausschnitthaftigkeit auf, ihre Farben und Formen organisieren sich hierarchiefrei auf der Bildfläche, und dem Zufall sind im Gestaltungsprozess große Freiräume gelassen. Insofern repräsentieren seine abstrakten Bilder – vor allem die seit 1976 entstandenen Werke – ein fiktives und zugleich sehr zeitgenössisches und demokratisches Modell der komplexen, fragmentierten und widersprüchlichen Wirklichkeit.

- ¹ Gerhard Richter: Gespräch mit Paolo Vagheggi (1999), in: Richter 2008, S. 355 f., hier S. 356.
- ² Zit. n. Dieter Schwarz: Über Aquarelle und verwandte Dinge, in: Winterthur 1999, S. 5–16, hier S. 13.
- ³ Vgl. Elger 2008, S. 187 f.
- ⁴ Gerhard Richter: Interview mit Jonas Storsve (1991), in: Richter 2008, S. 275–281, hier S. 279.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Gerhard Richter: Abstrakte Bilder müssen eine Richtigkeit haben. Gerhard Richter im Gespräch mit Ulrich Wilmes, in: Wilmes 2009, S. 45–55, hier S. 49.
- ⁷ Gerhard Richter: Kommentare zu einigen Bildern (1991), in: Richter 2008, S. 264–275, hier S. 264.
- ⁸ Gerhard Richter: Beschriftung auf der Zeichnung *Ohne Titel (Ist das ein Land ...)*, 1960, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, siehe Abb. 5.
- ⁹ Denselben Prinzipien folgt die *Abendlandschaft (mit Figur)* (260) von 1970 (Sprenkel Museum Hannover).
- ¹⁰ Gerhard Richter: Interview mit Amine Haase (1977), in: Richter 2008, S. 96–103, hier S. 97. – Vgl. auch Gerhard Richter: Interview mit Irmeline Lebeer (1973), in: ebd., S. 72–83, hier S. 72, 79: „Ich sehe keinen Unterschied zwischen einer Landschaft und einem abstrakten Bild. Der Begriff ‚Realismus‘ hat für mich keinen Sinn.“
- ¹¹ Richter 2009 (wie Anm. 6), S. 49.
- ¹² Vgl. Gerhard Richter: Interview mit Christiane Vielhaber (1986), in: Richter 2008, S. 191–198, hier S. 198.
- ¹³ Gerhard Richter: Text für Katalog *documenta 7* (1982), in: ebd., S. 121.
- ¹⁴ Gerhard Richter: Statement (1967), in: ebd., S. 47 f.
- ¹⁵ Gerhard Richter: Interview mit Rolf Schön (1972), in: ebd., S. 59–61, hier S. 60.
- ¹⁶ Vgl. Gerhard Richter: Notizen 1989, in: ebd., S. 216–224, hier S. 223: „Illusion – besser Anschein, Schein ist mein Lebensthema.“
- ¹⁷ Richter 2009 (wie Anm. 6), S. 49.
- ¹⁸ Vgl. Gerhard Richter: Aus einem Brief an Edy de Wilde (23.2.1975), in: Richter 2008, S. 91 f.
- ¹⁹ Richter 1977 (wie Anm. 10), S. 98.
- ²⁰ Richter 1975 (wie Anm. 18), S. 92.
- ²¹ Gerhard Richter: Interview mit Bruce Ferguson und Jeffrey Spalding (1978), in: Richter 2008, S. 109–112, hier S. 111. Richter bezieht sich hier auf die Ausstellung *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* auf der Kunstbiennale in Venedig 1978. Bei den beiden, je 250 x 200 cm großen Werken handelte es sich um das Bild *Grau* (349-2) von 1973 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) und ein weiteres, nicht identifiziertes Bild *Grau* von 1974.
- ²² Vgl. Gerhard Richter: Brief an Birgit Pelzer (25.3.1980), in: Richter 2008, S. 115 f., hier S. 115.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Mit dem vierteiligen Bilderzyklus *Silikat* (885-1 bis 885-4) von 2003 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) und Werken wie *Abstraktes Bild (Silikat)* (880-4) von 2002 (Artist Room Collection, Tate, London, und National Galleries of Scotland, Edinburgh) und *Abstraktes Bild (Haut)* (887-2 und 887-3) von 2004 (Artist Room Collection, Tate, London, und National Galleries of Scotland, Edinburgh) griff Richter auf motivische Vorlagen aus dem molekularen und atomaren Bereich zurück, wie sie nur Elektronenmikroskope sichtbar machen können.
- ²⁵ Richter 1982 (wie Anm. 13), S. 121.
- ²⁶ Gerhard Richter: Brief an Benjamin H. D. Buchloh (30.8.1979), in: Richter 2008, S. 113–115, hier S. 114.
- ²⁷ Gerhard Richter: Antworten auf Fragen von Marlies Grüterich (2.9.1977), in: ebd., S. 94 f., hier S. 95.
- ²⁸ Richter 2009 (wie Anm. 6), S. 49.
- ²⁹ Methodisch ähnelt Richters Werk der Photoarbeit *Élevage de poussière* (1920) von Man Ray und Marcel Duchamp (vgl. das Kapitel *Natur und Material. Landschaftliche Abstraktionen*, S. 146–167).
- ³⁰ Hans Ulrich Obrist: Interview mit Gerhard Richter, in: Obrist/Schwarz 2013, S. 55.
- ³¹ Ebd., S. 112 f.
- ³² Richter 1982 (wie Anm. 13), S. 121.

Ausstellungskatalog

Gerhard Richter. Abstraktion, herausgegeben von Ortrud Westheider und Michael Philipp
Mit Beiträgen von Janice Bretz, Hubertus Butin, Dietmar Elger, Valerie Hortolani,
Matthias Krüger, Kerstin Küster, Ortrud Westheider, Armin Zweite
24 x 30 cm, 240 Seiten, 174 farbige Abbildungen
Prestel Verlag, München 2018
ISBN 978-3-7913-5744-7
Museumsshop € 29,95
Buchhandel € 39,00

Inhaltsverzeichnis:

Aufsätze:

- *Durch die Kunstgeschichte. Abstraktion bei Gerhard Richter*, Ortrud Westheider
- *Abstraktion und Schein im Werk von Gerhard Richter*, Dietmar Elger
- *Raster und Readymade. Gerhard Richters Farbtafelbilder der 1960er und 1970er Jahre*, Hubertus Butin
- *„Das Denken ist beim Malen das Malen“*. Der Vorrang der Form bei Gerhard Richter, Armin Zweite
- *Richters Rakel. Der Maler und sein Utensil*, Matthias Krüger

Katalog der ausgestellten Werke:

- *Struktur und Illusion. Abstraktionen der 1960er Jahre*, Valerie Hortolani
- *Zufall und Konzept. Farbtafeln*, Dietmar Elger
- *Geste und Mischung. Vermalungen und Graue Bilder*, Valerie Hortolani
- *Unschärfe und Detail. Ausschnitte und frühe Abstrakte Bilder*, Dietmar Elger
- *Natur und Material. Landschaftliche Abstraktionen*, Dietmar Elger
- *Farbe und Schichtung. Abstrakte Bilder 1986–2005*, Kerstin Küster
- *Transparenz und Reflexion. Spiegel, Glas und Strips*, Janice Bretz und Kerstin Küster
- *Neue Abstrakte Bilder 2005–2017*, Kerstin Küster

Pressephotos und Bildcredits

Für Ihre Berichterstattung stellen wir Ihnen gerne auf unserer Website unter www.museum-barberini.com/presse Abbildungen zum kostenfreien Download zur Verfügung. Bitte beachten Sie, dass der Abdruck dieser Bilder lediglich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung und unter vollständiger Angabe des Copyright gestattet ist. Das Bildmaterial ist lediglich vier Wochen vor, während und vier Wochen nach der jeweiligen Ausstellung genehmigungs- und gebührenfrei zu verwenden. Bei jeder anderweitigen Nutzung sind Sie verpflichtet, selbstständig die Fragen des Urheber- und Nutzungsrechts zu klären. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressebilder sind vier Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Online-Medien zu löschen. Bitte beachten Sie auch, dass sinnhafte Veränderungen und Manipulationen an den Abbildungen sowie eine kommerzielle Nutzung nicht zulässig sind. Vielen Dank!



Gerhard Richter in seinem Atelier bei der Arbeit am Modell für die Ausstellung im Museum Barberini, 2018
Foto: Hubert Becker



Gerhard Richter, *A B, Still (612-4)*, 1986, Öl auf Leinwand, 225 x 200 cm, Museum Barberini, © Gerhard Richter 2018 (29062018)



Gerhard Richter, *Abstraktes Bild (551-1)*, 1984, Öl auf Leinwand, 43 x 60 cm, Privatsammlung, Schweiz, © Gerhard Richter 2018 (29062018)



Gerhard Richter, *192 Farben (136)*, 1966, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Sammlung Gerhard und Elisabeth Sohst, © Gerhard Richter 2018 (29062018)

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM



Gerhard Richter, *Rot-Blau-Gelb* (339-4),
1972, Öl auf Leinwand, 98 x 92 cm,
Privatsammlung, Schweiz, © Gerhard
Richter 2018 (29062018)



Gerhard Richter, *Vorhang* (58-1), 1964,
Öl auf Leinwand, 65 x 47 cm, Sammlung
Block, Berlin, © Gerhard Richter 2018
(29062018)

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

Leihgeber

Museum Frieder Burda, Baden-Baden
The „M“ Art Foundation, Belgien
Sammlung Block, Berlin
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen
Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven
Kunsthalle Emden – Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo
Olbricht Collection, Essen
Hamburger Kunsthalle
Sprengel Museum Hannover
Stefan Asbrand-Eickhoff, Hessen
Gion Collection, Japan
Kunstmuseen Krefeld
Sammlung Würth, Künzelsau
Collezione Prada, Mailand
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München
Neues Museum. Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg
Vanmoerkerke Collection, Ostende
Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto
Museum Wiesbaden
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich
Anthony d'Offay

sowie weitere Privatsammlungen

Pressemitteilung

Potsdam, 28. Juni 2018

Nolde, Feininger, Nay. Vom Expressionismus zum Informel

9. Juni 2018 bis 10. Februar 2019

Congo Tales. Geschichten aus Mbomo

30. Juni bis 21. Oktober 2018

Parallel zur Ausstellung *Gerhard Richter. Abstraktion* zeigt das Museum Barberini zwei Präsentationen: *Nolde, Feininger, Nay. Vom Expressionismus zum Informel* und das Oral Culture-Projekt *Congo Tales. Geschichten aus Mbomo*.

Bereits seit 9. Juni 2018 sind Werke von Willi Baumeister, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Ernst Wilhelm Nay, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Winter zu sehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sich in der Kunst in Deutschland zahlreiche avantgardistische Strömungen. Die Maler der Brücke waren die Ersten, die auf die Kraft der Farbe setzten. Das Bauhaus arbeitete an einer Farbtheorie der Moderne. Spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg galt die Farbe als Mittel des künstlerischen Selbstausdrucks. In der Zeit des Nationalsozialismus wurden diese Künstler verfeimt, aber ihre Werke prägten die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl präsentiert das Museum Barberini nun in einer konzentrierten Schau von 26 Werken.

Das Projekt *Congo Tales* widmet sich dem Thema des Geschichtenerzählens. Mündliche Überlieferung von Geschichten und kulturellen Praktiken ist die Grundlage kultureller Gemeinschaft. Durch regionale Erzählungen bilden sich kollektive Identitäten aus. Das von Stefanie Plattner und Eva Vonk initiierte, über mehrere Jahre angelegte Projekt visualisiert Fabeln und Erzählungen aus der Region Mbomo im Odzala-Kokoua-Nationalpark in der Republik Kongo mit Photographien des New Yorker Photographen Pieter Henket. Im Rahmenprogramm ist eine Dokumentation des mit dem Pulitzer Grant bedachten Photographen Jasper Rischen zu sehen. Eine Publikation gewährt Einblicke in die vielfältige Kultur der mündlichen Überlieferung von Märchen, Geschichten und Mythen und die Landschaft dieser einzigartigen Region, die fast ein Viertel des weltweiten Regenwaldes beheimatet. Die Potsdamer Präsentation, die von einem Vermittlungs- und Kinderprogramm begleitet wird, ist die zweite Station des langfristigen Oral Culture-Projekts. Auftakt von *Congo Tales* war eine Photoausstellung, die im Mai 2018 in Mbomo, Kongo, gezeigt wurde (www.talesofus.net).

Pressephotos und Bildcredits

Für Ihre Berichterstattung stellen wir Ihnen gerne auf unserer Website unter www.museum-barberini.com/presse Abbildungen zum kostenfreien Download zur Verfügung. Bitte beachten Sie, dass der Abdruck dieser Bilder lediglich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung und unter vollständiger Angabe des Copyright gestattet ist. Das Bildmaterial ist lediglich vier Wochen vor, während und vier Wochen nach der jeweiligen Ausstellung genehmigungs- und gebührenfrei zu verwenden. Bei jeder anderweitigen Nutzung sind Sie verpflichtet, selbstständig die Fragen des Urheber- und Nutzungsrechts zu klären. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressebilder sind vier Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Online-Medien zu löschen. Bitte beachten Sie auch, dass sinnhafte Veränderungen und Manipulationen an den Abbildungen sowie eine kommerzielle Nutzung nicht zulässig sind. Vielen Dank!

Nolde, Feininger, Nay. Vom Expressionismus zum Informel



Emil Nolde, (1867–1956)
Schwertlilien, 1907, Öl auf Leinwand,
77 x 52 cm, Privatsammlung,
© Nolde Stiftung Seebüll.



Lyonel Feininger (1871–1956)
Der rote Clown, 1919, Öl auf Leinwand,
72 x 62 cm, Privatsammlung,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Wassily Kandinsky (1866–1944)
Murnau – Landschaft mit grünem Haus,
1909, Öl auf Karton, 70 x 96 cm
Privatsammlung, © Artists Rights
Society (ARS), New York / ADAPG, Paris.

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM



Ernst Wilhelm Nay (1902–1968)
Schwarze Bahn, 1955, Öl auf Leinwand,
100 x 160 cm, Privatsammlung,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Congo Tales. Geschichten aus Mbomo



Pieter Henket, *Die Zwillinge*, 2017/18



Pieter Henket, *Meine Liebe*, 2017/18



Pieter Henket, *Die unmögliche Aufgabe*, 2017/18



Pieter Henket, *Die Regenbogen-Python*, 2017/18

Barberini Digital

Die Barberini App wird von den Besuchern intensiv genutzt, sowohl auf eigenen Smartphones als auch auf Leihgeräten. Fast ein Drittel aller Besucher nutzt den digitalen Guide, um vor, während und nach dem Besuch mehr über die Kunstwerke zu erfahren. Zwei Neuerungen weist die aktuelle App auf:

Neues App-Format Digitale Reise

Zur Ausstellung *Congo Tales. Geschichten aus Mbomo* hat ein neues digitales Format Premiere in der Barberini App: eine speziell gestaltete Sektion stellt das Gesamtprojekt, seine Macher und ihre Motivation ausführlich vor – nicht mit Texten, sondern in Form einer interaktiven Reise, die die Besucher zum spielerischen Stöbern und Entdecken einlädt. Filme aus dem Regenwald werden kombiniert mit Hintergrundinformationen zum Kongo, Interviews, den Geschichten aus der Ausstellung und Sprachaufnahmen der Menschen vor Ort. So vermittelt die multimediale Entdeckungsreise Hintergrundinformationen zu einem komplexen Ausstellungsthema. Dieses Format soll auch künftig ausgewählte Ausstellungen im Museum Barberini begleiten.

Vollständig in die App integriertes e-Ticketing

Als eines der ersten Museen weltweit hat das Museums Barberini ab sofort ein vollständig in die App integriertes e-Ticketing:

- Besucher können in drei einfachen Schritten beliebig viele Tickets aus der App heraus kaufen und auf ihrem Smartphone verwalten.
- Der Ausdruck auf Papier entfällt, ein QR-Code auf dem Display kann von den Scannern am Einlass direkt gelesen werden.

Vorschau Ausstellungen 2018 / 2019

Farbe und Licht. Der Neoimpressionist Henri-Edmond Cross

17. November 2018 bis 17. Februar 2019

Aus dem Impressionismus entwickelte sich in den 1880er Jahren eine Malerei, bei der leuchtende Farbe in kurzen Pinselstrichen nebeneinandergesetzt wurde – der Pointillismus. Diese Malerei zerlegte die Wirklichkeit in einzelne Farbinformationen. Einer ihrer wichtigsten Vertreter war Henri-Edmond Cross (1856–1910), der dem utopischen Gesellschaftsentwurf des Anarchismus anhing. In Zusammenarbeit mit dem Musée des impressionnismes Giverny zeigt das Museum Barberini die erste Retrospektive zum Werk dieses Neoimpressionisten in Deutschland.

Picasso. Das späte Werk. Aus der Sammlung Jacqueline Picasso

9. März bis 16. Juni 2019

Pablo Picasso (1881–1973) gilt als Erneuerer der Kunst im 20. Jahrhundert. In Malerei, Skulptur, Graphik und Keramik hat er neue Maßstäbe gesetzt. Weniger bekannt ist sein Schaffen aus den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens, als Picasso von seiner Frau Jacqueline mehr Bildnisse schuf als je zuvor von einem anderen Modell. Die Ausstellung *Picasso. Das späte Werk* zeigt, wie Picasso auch in seinen letzten Schaffensjahren innovativ blieb. Alle Leihgaben stammen aus der Sammlung Jacqueline Picasso (1927–1986). Ihre Tochter Catherine Hutin stellt diese bislang kaum öffentlich gezeigte Sammlung für die Ausstellung im Museum Barberini zur Verfügung. In der von Gastkurator Bernardo Laniado-Romero getroffenen Auswahl befinden sich zahlreiche Werke, die erstmalig in Deutschland gezeigt sowie einige, die zum ersten Mal in einem Museum präsentiert werden.

Wege des Barock. Die Nationalgalerien Barberini Corsini in Rom

13. Juli bis 6. Oktober 2019

Das Museum Barberini zeigt vom 13. Juli bis 6. Oktober kommenden Jahres die Ausstellung *Wege des Barock. Die Nationalgalerien Barberini Corsini in Rom*. 54 Meisterwerke aus den Sammlungen der Palazzi Barberini und Corsini sind zu Gast in Potsdam, darunter eines der bedeutendsten Werke Caravaggios, sein 1589/99 entstandenes Gemälde *Narziss*. Als Papst Urban VIII. sammelte Maffeo Barberini im 17. Jahrhundert Bilder und gab Gemälde in Auftrag, die heute zu den Hauptwerken der italienischen Malerei zählen. Die Ausstellung, das erste Projekt des Museums Barberini im Bereich der Alten Meister, wird die Themen und stilistischen Entwicklungen des Barock in Rom aufzeigen. Die Stiftung Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg, die Landeshauptstadt Potsdam und weitere Kulturpartner in Potsdam nehmen die Ausstellung zum Anlass, mit dem Museum Barberini den Sommer 2019 zu einer Feier italienischer Kunst und Kultur werden zu lassen. Eine als Wanderweg zu den römischen Monumenten in Potsdam konzipierte App soll die Kunstwerke erschließen.