

Kurt Winkler

Politische Simulation und künstlerische Authentizität

Zu Gerhard Richters *Zwei Kerzen*

Zur Erinnerung an die Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 zeigte der Neue Sächsische Kunstverein in einer Außeninstallation eine riesenhaft vergrößerte Reproduktion von Gerhard Richters Gemälde *Zwei Kerzen* – ein zwiespältiges Unterfangen.

50-Jahr-Feiern markieren, wie bei den Festakten zum 8. Mai festzustellen war, eine Grenze zwischen gelebter und vermittelter, individueller und kollektiver Form des Gedenkens. Die Zeitzeugen sterben weg, die Archivare, die Dokumentaristen, die Interpreten und Exegeten übernehmen das Feld. Auch die bildende Kunst, seit jeher befaßt mit der Produktion von Formen des öffentlichen Gedächtnisses, sieht sich mit einer neuen Ausgangslage hinsichtlich der Authentizität dieses Gedächtnisses konfrontiert. Zu welchen Kalamitäten es führen kann, wenn die Distanz, die uns heute von den Ereignissen der Jahre 1938 bis 1945 trennt, überbrückt, wenn das nur mehr in seiner historisierten Form anwesende Leid in aktuelle »Betroffenheit« umgemünzt werden soll, macht die derzeitige Debatte um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas deutlich, das südlich des Brandenburger Tores errichtet werden soll. Die Entwürfe offenbarten nichts, als die blanke Unfähigkeit, eine künstlerisch überzeugende Formulierung eines Holocaust-Denkmal zu finden. Für das Versagen, das die Kritik einhellig konstatierte, war schnell eine ebenso einhellige Begründung zur Hand: das Ereignis, dessen es zu gedenken gelte, sei eben so unbegreiflich, daß es nicht künstlerisch artikuliert werden könne – das Unfaßbare könne nicht Form annehmen.

Diese Erklärung, oder besser: Entschuldigung, kommt mit so viel moralischem Gewicht daher, daß man zögert, den tatsächlichen Grund für das Scheitern zu benennen. Wie Micha Ullmans in die Mitte des Berliner Bebelplatzes eingelassene leere Bibliothek, Esther und Jochen Gerz' in den Straßenraum gesenkte Stele des »Hamburger Mahnmals« oder Daniel Libeskind's Einfügung versiegelter Leerräume in seinen Berliner Museumsbau belegen, ist eine konzeptionell und formal gelungene Artikulation des Themas durchaus möglich – nicht aber unter dem Paradigma des Monuments, das die durch den Ablauf von Zeit und die Tradierung in den Medien real eingetretene Distanz durch gewissermaßen wilhelminisches Denkmalpathos aufheben will – im erwähnten Fall durch Errichtung eines Memorialbaus auf ca. 10.000 Quadratmetern mitten in der »hot area« des künftigen Regierungs- und Parlamentsviertels.

Einen nicht nur in dieser Hinsicht bemerkenswerten Beitrag zum politisch-ästhetischen Verhältnis von Simulation und Authentizität des Erinnerns leistete der Neue sächsische Kunstverein in Dresden. Seit Februar ist eine 440 Quadratmeter große Reproduktion des 1982 entstandenen Gemäldes *Zwei Kerzen* von Gerhard Richter auf der Brühlschen Terrasse zu sehen, angebracht am Baugerüst des Ausstellungsgebäudes der Kunstakademie, das derzeit rekonstruiert wird. Nachts hell angestrahlt beherrscht das monumentalisierte Stilleben der brennenden Wachslichter das legendäre Elbpanorama zwischen Hofkirche und Albertinum in irritierendem Widerspruch zwischen dem kontemplativen Sujet auf der einen, der Display-Technik einer Reklame-Bildwand auf der anderen Seite. Auf Anregung von Werner Schmidt, dem Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen, hat Richter, wie vom Veranstalter zu hören ist, selbst das Bildmotiv für die Reproduktion ausgesucht. Es handelt sich also wenn nicht um eine Künstler-Installation, so doch um eine vom Maler unterstützte und autorisierte Unternehmung,

gesponsort vom Investor des (städtebaulich umstrittenen) World Trade Center, in dem die Groß-Replik künftig immer in den Februartagen zu sehen sein soll.



Foto: K. Winkler

Technisch ist das Ganze eine computergenerierte »bubble-jet«-Reproduktion, ein Verfahren, bei dem eine eingescannte fotografische Bildvorlage über ein Grafik-Programm in Farb-Punkte zerlegt wird, die dann mittels

eines gigantischen Color-Tintenstrahldruckers in beliebiger Vergrößerung auf Stoffbahnen aufgesprüht werden. Aus einiger Entfernung setzt sich im Auge des Betrachters das »Bild« zusammen. Dieser Herstellungsprozeß ist wichtig, scheint doch das höchst artifizielle sfumato der Richterschen Gemälde nun nicht mehr eine Eigenschaft des Originals zu sein, sondern aus der Reproduktionstechnik selbst zu stammen, ebenso wie das transparente Licht, das in den Gemälden eine gewissermaßen altmeisterliche koloristische Einheit herstellt, durch die nächtliche Ausleuchtung zugleich ersetzt und reproduziert wird.

Dieses Auflösen des Malerischen in das Reproduktionsverfahren entbehrt bei einer Arbeit Richters nicht der Pointe, da sich dessen Arbeit ja um die formalen und inhaltlichen Grenzen der Gattung Malerei angesichts der fotografischen (Re)Produktion der Gegenwartskultur dreht. Die Auseinandersetzung mit dem Medium Fotograf durchzieht sein ganzes Schaffen. Er selbst setzt an den Beginn seines Œuvres das nach einem Zeitungsfoto entstandene Gemälde »Tisch« von 1962. Der damals 30-jährige war ein Jahr zuvor aus der DDR emigriert. Er hatte radikal mit dem Realismus, auf den ihn die Dresdner Akademie verpflichtet hatte, gebrochen. Nun erteilte er auch dem Informel seines Düsseldorfer Lehrers Karl Otto Götz eine Absage und damit jeder Form von Aussage, Expression oder »peinture«. Es beginnt die bis heute durchgehaltene Praxis, in »klassischer« Öl-auf-Leinwand-Technik vorgefundene Fotografien im Gemäldeformat abzumalen, wobei die Charakteristika der Fotos, Unschärfen, Kompression des Bildraums, »unkünstlerische« Wahl des Ausschnitts, oftmals Banalität des Motivs exakt reproduziert werden. Dabei verwendet Richter, wie er 1972 in einem Interview äußerte, die Fotografie »nicht als Mittel für eine Malerei, sondern die Malerei als Mittel für das Foto.« Wenn man die Prämisse aufgabe, daß ein Foto immer ein belichtetes Stück Papier sei, könne man sogar sagen, er »imitiere« nicht Fotos, sondern mache Fotos mit anderen Mitteln. Damit wird die mimetische Beziehung zwischen »wirklichem« Gegenstand und fotografischem bzw. malerischem Abbild gebrochen, verdoppelt, invertiert: das Gemälde hat keinen »realen« Referenten, es ist Abbild des Fotos der Welt. Die Parameter des Künstlertums, Handschrift, Stil, Entwicklung, Aussage, Form, scheinen sinnlos zu werden. Authentisch am Gemälde ist die Dokumentation des Massenmediums, seine auf den ersten Blick so offensichtliche Abbildung der »Realität« ist Simulation.

Richter ist ein listenreicher Künstler. Gegen Kategorisierungen setzt er eine Strategie des ästhetischen Dementis. Wie der Rückzug hinter die Fotografie es ihm erlaubte, Gleichgültigkeit gegen eine »malerische« Malerei zu demonstrieren und doch meisterliches Können im ganz alten, handwerklichen Sinn zu pflegen, so schien ihn auch die Benutzung vorgefundener Bildmaterials von jeder Form der »Aussage« zu entlasten. Erst diese Position einer sekundären Referenz zur Wirklichkeit ermöglichte ihm das scheinbar Unmögliche, am Ende des 20. Jahrhunderts noch einmal voll gültige Historienbilder zu malen. In der 1988 entstandenen Serie zum **8. Oktober 1977** reproduzierte Richter Polizeifotos, die das Ende der Terroristen der Baader-Meinhof-Gruppe dokumentierten: **Jugendbildnis, Festnahme, Gegenüberstellung, Tote, Erhängte, Zelle, Plattenspieler, Beerdigung**. Authentisch, erschütternd und wahr sind diese Bilder, indem sie das Ereignis in jener Form und durch jene Form hindurch belegen, in der in der medienbestimmten Realität jedes politische Ereignis real, d.h. wirklich im Sinn von wirksam wird, in der Form der Simulation in den Medien. Dieses kritische Potential aber kommt paradoxerweise ohne die Aura des Werks, ohne das Originalgemälde nicht aus. Erst die Irritation einer malerischen Wiederholung des Fotos ermöglicht den neuen Blick auf das dargestellte Motiv, das ohne dieses Dazwischentreten in der Flut beliebiger Bilder versänke.

Auch den **Zwei Kerzen** kommt motivisch eine eindringliche Bedeutsamkeit zu. Richter hat das Thema zwischen 1982 und 1984 in einer Serie von 25 Gemälden wiederholt: eine, zwei oder drei Kerzen im Bildvordergrund, meist vom unteren Bildrand überschritten, vor flächig gegliedertem Hintergrund, der einen kastenartigen Raum, ein Zimmer andeutet. Die Flammen sind leicht bewegt von schwachem Luftzug, ein situatives Element bricht die ikononartige Strenge. Ikonografisch ist die brennende Kerze Teil der christlichen Lichtsymbolik. So brennt das ewige Licht vor dem Tabernakel zum Zeichen der Gegenwart Gottes. Liturgisch war die Kerze ursprünglich und bis heute ein Element des Totenkults. Kerzen werden zum Gedenken an die Toten entzündet und aufgestellt, die brennende Osterkerze erinnert an Christus als Triumphator über den Tod. Sie stand im Zentrum der Lumen-Christi-Prozessionen, an ihr entzündeten die Gläubigen ihre Kerzen. In der Todessymbolik und dem gemeinsamen Gedenken an die Verstorbenen artikuliert sich die Gemeinschaft. In der politischen Ikonografie der Gegenwart kehren beide Grundmotive - Totengedenken und Gemeinschaftsritual - wieder: nach dem Bau der Berliner Mauer forderte die Bild-Zeitung ihre Leser auf, zum Zeichen der Verbundenheit mit den Landsleuten in

der DDR brennende Kerzen in die Fenster zu stellen. Und bei den Demonstrationen von 1989 wurden in Leipzig und Dresden brennende Kerzen mitgeführt.

Bei Richter ist die Todessymbolik stark. Seine Kerzen-Serie überlappt sich mit einer Serie von Totenschädeln, auf einem Gemälde finden sich – das vanitas-Motiv verstärkend – beide Gegenstände nebeneinander (*Schädel und Kerze*, 1983). Alte Bildtraditionen verstärken den ikonografischen Bezug: die Darstellung der Lichtquelle im Bild selbst diente seit jeher – von Georges de La Tour bis Edvard Hopper – der dramatischen Steigerung der Bilderzählung und der Betonung ihrer moralischen Implikation. Und die brennende Kerze taucht schon im mittleren 17. Jahrhundert im Stilleben auf, als besondere Herausforderung an die Darstellung von Licht und Lichtreflexen und zugleich, manchmal auch in der Verbindung von erloschener Kerze mit dem Totenschädel, als Allegorie der Vergänglichkeit.

Trotz oder gerade wegen dieser eindringlichen Sprache der Darstellung hinterläßt die Dresdner Reproduktion einen zwiespältigen Eindruck. Hier wird etwas vereindeutigt, was nur in der Uneindeutigkeit funktioniert, hier wird Authentizität simuliert, wo nur die Simulation authentisch war. Wie in den »Historienbildern« zum Oktober 1977 so lebt auch in den Kerzen-Stilleben die erneuerte Aussagekraft einer über Jahrhunderte tradierten und seit Anbruch der künstlerischen Moderne verloren geglaubten Bildsprache aus der Aura des Originals. Handelt es sich bei der Groß-Replik in Wahrheit um die Computerreproduktion eines Fotos eines Gemäldes eines Fotos von zwei Kerzen, so erscheint das Bild über der Elbe lediglich als ein Großfoto von zwei Kerzen. Gewöhnt an Reklame-Bildflächen nimmt der Passant die scheinbare Banalität für bare Münze und die aus dem Medienwechsel erwachsene ironische Distanz ist ausgetrieben. Resultierte im Original die Gültigkeit der Todesikonografie gerade aus der mimetischen Ambivalenz der Gattungen Malerei und Fotografie im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, so sind hier die Kerzen auf die »message« eines Großfotos (der Veranstalter spricht bezeichnenderweise von einem »Mega-Poster«) reduziert. Harmonisierung und politische Korrektheit sind das Ergebnis. Er wolle, so der Sponsor, »ein still-mahnendes Zeichen setzen«, denn »die Kerzen strahlen den Gedanken der Versöhnung aus.«

Daß man Kunst nicht ungestraft reproduziert, monumentalisiert und einer politischen Botschaft zuordnet, hätte schon die verkitschte Kollwitz-Pietà in der Berliner Neuen Wache lehren müssen. So bleibt vom Dresdner Experiment – außer einem aufschlußreichen Blick auf Richters Malerei im Gefüge der Reproduktionsmedien – leider nicht viel mehr als die gute Absicht.