

© Archive of the Auschwitz-Birkenau State Museum

1a u. b | Fotos eines unbekanntes Häftlings von Auschwitz, August 1944: *Verbrennung der Leichen hinter der Gaskammer und dem Krematorium*, Negativ Nr. 280 und *Frauen auf dem Weg zur Gaskammer*, Negativ Nr. 282, Archiv des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau, Oswiecim

JOHANNES KIRSCHENMANN

Malerei als Reflexion und Abstraktion

Zu Gerhard Richters „Birkenau-Bildern“

Für Besucher des Reichstages in Berlin sind die 21 Meter hohen und zusammen drei Meter breiten Farbstreifen Schwarz-Rot-Gold auf der Rückseite von Glastafeln nicht zu übersehen: das Resultat des Mühens von Gerhard Richter, deutsche Geschichte in Malerei zu fassen. Statt der Übersetzung fotografischer Vorlagen aus dem Holocaust, fand Richter für das Werk im Reichstag in der Abstraktion die Lösung – so auch in den „Birkenau-Bildern“.

In Gerhard Richters Bildersammlung, dem seit Dekaden mit Tausenden privater Fotos und aus Zeitschriften entnommenen Abbildungen angefüllten *Atlas*, befinden sich seit den 60er-Jahren auch Fotos aus Konzentrationslagern. Immer wieder ging Richter an den Versuch, die deutsche Geschichte mit ihrer Preisgabe aller ethischen Werte in dämonischer Barbarei in seine Malerei zu übersetzen. Ein früherer Ansatz, zusammen mit Konrad Fischer Fotos aus Konzentrationslagern neben Pornografie auszustellen, wurde aufgegeben, weil die unauflösbare Liaison von Voyeurismus und Schrecken in ihrer provokativen Sprengkraft erkannt wurde: „Die Zusammenstellung hat auch etwas schrecklich Spektakuläres.“ (Richter 2016)

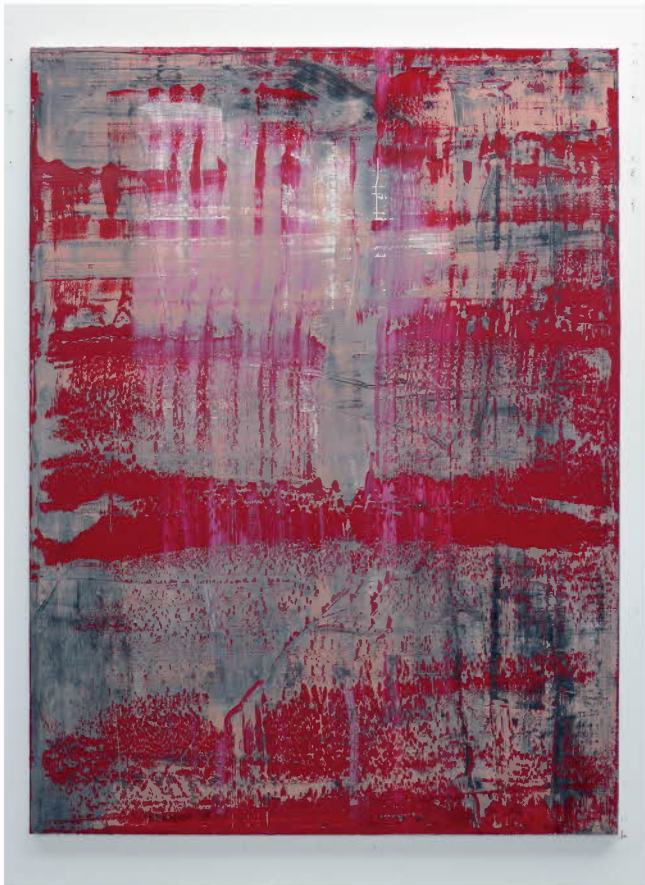
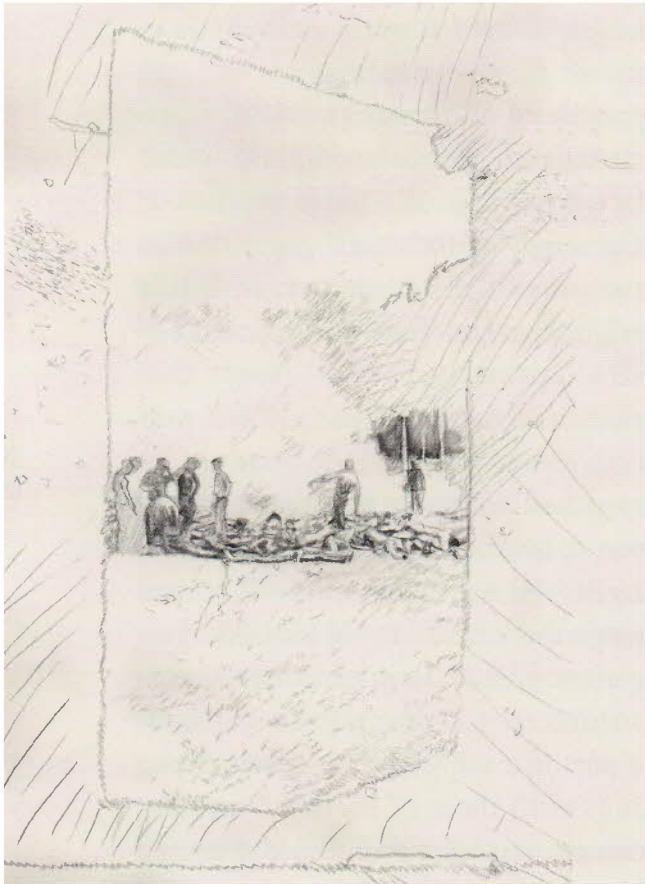
Mit *Onkel Rudi* (1965) widmete Richter seinem von ihm in der Kindheit hoch geachteten Onkel und Offizier der Wehrmacht ein Porträt, das den Widerspruch zwischen persönlicher Zuneigung und Schuldhaftigkeit in einer Person in der historischen Distanz

bündelt. Das Gemälde – Schwarz-Weiß mit überdeutlichen Verwischungen – greift die Fragen gegenüber dem Dokumentarischen der Fotografie als Medium und komplementär dazu die Unschärfe jeglicher Erinnerung auf. So auch im Bild *Tante Marianne* (1965), das ihn als Baby 1932 in den Armen seiner damals 14-jährigen Tante zeigt, die 1938 – wegen der diagnostizierten Schizophrenie – zwangssterilisiert wurde und die 1945 durch Verhungern in der Tötungsanstalt Großschweidnitz ermordet wurde.

Erschreckende Gegensätze im Foto

Im Februar 2008 stößt Gerhard Richter in der *F.A.Z.* auf die Rezension zum Buch *Bilder trotz allem* von Georges Didi Huberman. Dazu sind jene Fotos abgebildet, die als einzige Dokumente aus dem Inneren der Hölle die industrielle Massenvernichtung in Auschwitz-Birkenau von Hand der Opfer zeigen (Abb. **1a u. b**). „Das Foto zeigt die Verbrennung von Leichen, und die Häftlinge, die das tun, sehen aus wie Gartenarbeiter, die Abfälle verbrennen. Das stand in so einem erschreckenden Gegensatz zum tatsächlichen Geschehen.“ (Richter 2016)

Die Fotografien lassen Richter nicht mehr los und er überwindet seinen Zweifel, im Abmalen der Fotos keine Bilder erzeugen zu können. „Im Herbst 2014 fing ich an, diese vier Bilder auf die Leinwände zu übertragen und merkte bald, dass es nicht geht. Also abkratzen und neu malen, solange, bis ich die vier abstrak-



© (4) Gerhard Richter 2017 (09003:2017)

2a–d | Gerhard Richter (*1932)
Birkenau, 2014, Öl auf Leinwand, 260 x 200 cm, 4 Zustände
a | Zustand 15.7.2014
b | Zustand 3.8.2014
c | Zustand 13.8.2014
d | Zustand 14.8.2014



3 | Gerhard Richter (*1932)
Birkenau, 2014, Öl auf Leinwand, 260 x 200 cm, Installationsansicht der Birkenau-Bilder von Gerhard Richter im Albertinum (Dresden),
 Zustand 25.8.2014

ten Bilder hatte. Dieser Vorgang ist nichts Ungewöhnliches, also gegenständlich anfangen und abstrakt landen.“ (Richter 2016)

„Ein Foto wird gemacht, um über eine Begebenheit zu berichten. Wichtig für den Fotografen und den Betrachter ist als Resultat der ablesbare Bericht, die in Form eines Abbildes fixierte Begebenheit. Das Foto kann darüber hinaus als Bild gesehen werden, der Bericht bekommt dabei eine andere Bedeutung. Weil es aber sehr schwierig ist, das Foto einfach durch Deklaration zum Bild zu machen, muss ich es abmalen.“ (Richter 1993, S. 27)

Wie 1944 die Fotokamera in das KZ Auschwitz gelangte, ist nicht genau überliefert. Gesichert ist einzig, dass im Sommer 1944 der griechische Jude Alberto Erera die Kamera bediente und schließlich Anfang September die Negative in einer Zahnpastatube aus dem Lager in die Hände des jüdischen Widerstandes in Krakau gelangten. Alberto Erera gehörte zu den Sonderkommandos, die die SS aus jüdischen Gefangenen rekrutierte, um die Vernichtung der Juden unter strengster Aufsicht für die Herrenrasse zu erledigen. Kein Zeuge sollte überleben, alle Mitglieder der Sonderkommandos wurde nach einiger Zeit liquidiert, der Fotograf bei einem Fluchtversuch entdeckt und ermordet.

Sind die Fotos unsagbar?

Die Fotografien in hartem Schwarz-Weiß, im Augenblick höchster Todesbedrohung aufgenommen, verweisen auf etwas, das nicht zu beschreiben ist. Georges Didi-Huberman verdichtete Überlieferungen von Zeitzeugen des Mordens in seiner Verhandlung der vier Fotografien – schon die Begriffe versagen ihre Funktion, wenn er die „Arbeit“ der Sonderkommandos umschreibt: „Ihrer Arbeit? Man muss noch einmal daran erinnern, worin diese Arbeit bestand: tausendfach für den Tod von ihresgleichen zu sorgen. Zeuge all der letzten Momente sein. Gezwungen sein, noch bis zuletzt zu lügen (ein Mitglied des Sonderkommandos, das die Opfer von ihrem Schicksal unterrichten wollte, wurde lebendig in das Feuer des Verbrennungsofens geworfen, und seine Kameraden mussten der Exekution beiwohnen). Seine eigenen Verwand-

ten wiedererkennen und Schweigen bewahren. Männer, Frauen und Kinder in die Gaskammer eintreten sehen. Die Schreie hören, die Schläge und den Todeskampf. Warten. Mit einem Mal dann den ‚unbeschreiblichen Menschenhaufen‘ in Empfang nehmen – eine ‚Basaltsäule‘ aus Fleisch, ihrem Fleisch, unserem eigenen Fleisch – die beim Öffnen der Türen in sich zusammensackte. Die Körper nacheinander herausziehen, sie entkleiden (jedenfalls bevor die Nazis den Umkleideraum installiert hatten). Mit einem Wasserstrahl all das Blut, das Augenkammerwasser, die ganze angesammelte Jauche abwaschen. Die Goldzähne für den Beuteschatz des Reichs herausziehen. Die Leichen in die Öfen der Krematorien schieben. Den unmenschlichen Arbeitstakt einhalten. Das Feuer mit Koks versorgen. Die menschliche Asche beseitigen, diese ‚unförmige, weißglühende Materie, die sich in Rinnen ergoss [und die] im Abkühlen eine gräuliche Färbung annahm‘ [...] Die Knochen, diesen allerletzten Widerstand der armen Körper gegen ihre industrielle Vernichtung, zerkleinern. Aus all dem Haufen bilden, sie in den nahe gelegenen Fluss werfen oder sie als Füllmaterial für die unweit des Lagers im Bau befindliche Straße verwenden.

Durch einhundertfünfzig Quadratmeter Menschenhaar gehen, das fünfzehn Gefangene auf großen Tischen zu entflechten versuchten. Von Zeit zu Zeit den Umkleideraum neu streichen, zur Tarnung Hecken aus Laub herstellen, für gesonderte Vergasungen zusätzliche Einäscherungsgräben ausheben. Die riesigen Öfen der Krematorien reinigen und ausbessern. Unter der Drohung der SS jeden Tag von vorne beginnen. Auf diese Weise für unbestimmte Zeit überleben, betrunken, Tag und Nacht bei der Arbeit, ‚zu hektischer Eile‘ angetrieben.“ (Didi-Huberman 2007, S. 17 f.)

Mit Hollywoodproduktionen wie *Schindlers Liste* von Steven Spielberg und *Shoah* von Claude Lanzmann stehen im Medium Film zwei Erzählformen des Holocaust einander gegenüber: die Rekonstruktion des Historischen in der darin eingebetteten Handlung und der Verzicht auf die Abbildung des Konkreten, ersetzt durch lange Gespräche mit Überlebenden und langsamer Kamerafahrt über die einstigen Tatorte. Das ruft Bilder, innere

© Gerhard Richter 2017, Foto: David Brandt

Bilder auf! Und dieser Bilder bedarf es, um dem Ausweichen in die rekonstruktive Erzählung zu widerstehen. Für Didi-Huberman widerlegen die vier Fotografien die „schöne und um sich selbst kreisende Idee eines unaussprechlichen Auschwitz“ (ebd. S. 45). Es sind „Bilder trotz allem“, so der Titel und das Resümee seines Bandes.

Vom fotografischen Bericht weggehen

Nun setzt Richter an den Birkenau-Fotos an, bearbeitet sie, harte Kopien werden beschnitten, gespiegelt, in einer Viererreihe angeordnet, dann darunter reduziert zu einem Triptychon, das zwei in der Größe variierte Fotos (mit brennenden Leichen) als hochformatige Seitenflügel zu einem mittleren Querformat nimmt, das Opfer nach der Entkleidung auf dem Weg – in einer gespenstisch unwirklich anmutenden Waldlichtung – in die Gaskammer zeigt. Von den – schon allein durch ihre technische und situative Bedingtheit – mit einem geringen Ikonizitätsgrad geprägten Fotografien, ihren Reproduktionen und damit weiteren Veränderungen resultiert in diesem ersten Schritt für Richter kein befriedigender Zustand. Im Sommer 2014 verlässt Richter deshalb diese konzeptuellen Studien kompositioneller Reihung und überträgt die vier, von ihm stark vergrößerten Birkenau-Fotos auf Leinwand im nun nicht mehr veränderten Endformat von jeweils 260 x 200 cm.

Versuche der Übertragung in eine Grisaillemalerei werden rasch verworfen (Abb. **2a**). Nun gibt Richter Farbe den Fotoreprografien hinzu, deckt ab, übermalt. Damit werden die letzten noch sichtbaren Zeichen der Verweisung aus den Fotografien heraus überlagert und unsichtbar. Am 3. 8. 2014 (Abb. **2b**) überlagert ein mehr vertikal ausgerichtetes Grün ein stärker horizontales Rot; Düsternis dominiert. Mitte August folgt einem hervortretenden Rot (Abb. **2c**) ein stark liniertes Schwarz auf hellem, rosafarbenem Grund mit weißen Kratzspuren (Abb. **2d**). Der finale Zustand am 25. 8. ist von einem Schwarz-Grau bestimmt, aus dem nur vereinzelt Farbigkeit hervortritt (Abb. **3**). Das ist der letzte Zustand, der im Frühjahr 2015 im Albertinum in Dresden gezeigt wird. „Es gibt eben Fotos, die ich durchs Abmalen nur zu schlechten Bildern machen könnte. Und diese [...] Fotos sind so gut, dass ich sie nur so belassen kann. Man kann sie beschreiben oder ihnen eine Musik widmen oder, wenn es gut geht, ein abstraktes Bild widmen.“ (Richter 2016) Es sind abstrakte Bilder, die die unmittelbare Be-Deutung versperren. Es sind Bilder, die nur im Zusammenhang ihres Titels *Birkenau* (und nicht dem früheren Titel nach dem Werkverzeichnis *CR 937-1-4*) und historischem Bewusstsein jenseits ihrer ästhetischen Oberfläche Bedeutung erlangen.

Vier Bildtafeln resultieren aus der langen Annäherung; viel Schwarz, einige farbige Fetzen, zuweilen ein Rot, das herabtrieft, wenig Grün. Jede Räumlichkeit, jeder Aus- und Durchgang zerfällt im ersten Ansatz. Die Vertikale wird gekreuzt von Horizontalen, Schichtungen überlagern sich, jeder Anflug einer Ordnung wird gleich wieder aufgehoben. Verletzungen sind die Assozia-

tionen zu den Schrunden im reliefartigen Schlierengewirr. Die Farbe ist mit Kraft, vielleicht mit Wut aufgetragen, dann wieder in eine andere Richtung weggedrängt. Das suchende, letztlich alles zumalende Getriebensein des Künstlers bleibt an den Bildern haften. „Nicht mehr sichtbar sind die Fotos. Das Dramatische der Malerei liefert gerade nicht die ästhetische Kommentierung eines dokumentarisch erfassten Entsetzlichen: Vielmehr wird der Malakt angetrieben und weitergeführt durch die Anstrengung des Antwortens, dem jede verbindliche Erklärung versagt bleibt. So geht es in den vier Bildern um eine in höchstem Maß individuelle Reaktion Richters, die aber zugleich auch politisch argumentiert, indem sie gegen den mörderischen Massenwahn der Epoche den Anspruch behauptet auf die Individualität des Subjekts.“ (Iden 2016)

Das ist eine kühne Deutung einer politischen Subjektivität aufseiten des Künstlers, die mit gutem Grund das individuelle Opfer, auf den Fotografien noch ahnbar, in der Abstraktion meidet. Richter malte keine Historienbilder, das Furchtbare der Fotografien wird nicht gesteigert, die Bildtafeln sind Assoziationsräume, Denkbilder als Denkmale. Im An-Denken verdichten sich Erinnerungen, wie die Farbschichten lagern die Imaginationen übereinander – wirr, ohne klare Ordnung.

Der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh hat sich über viele Jahre mit den Werkphasen von Richter auseinandergesetzt; in einem Essay zu den „Birkenau-Bildern“ weist er eine allzu naheliegende Interpretation der wenigen Farbspuren in einem unmittelbaren Symbolverständnis vehement zurück: „Wenn in seinen früheren Abstraktionen Farbe immer auch eine nicht-mimetische Referenz auf eine vermutlich rein farblich vermittelte Naturerfahrung darstellte, die selbst auch noch ein sinnliches Stimulans freisetzen konnte, so existiert diese Wirkung der Farbe in den Birkenau-Bildern in der Tat nicht. [...] Jegliches Versprechen, dass sich Farbe, die sich selbst reflektiert, doch als sinnliche Erfahrung retten ließe, ist auch aus den Birkenau-Bildern verschwunden.“ (Buchloh 2016, S. 23).

Farbe ist nach Buchloh in diesen Bildern der Verweis auf den endlosen menschlichen und historischen Wiederholungszwang, „auf den scheinbar unheilbaren und zugleich hilflosen Zyklus von Zerstörung und natürlichem Wachstum, von Vergessen und Erneuern [...]“ (ebd., S. 24) Schwarz und Grau dagegen bleibt die Symbolik der Trauer, der Düsternis. Der Widerspruch kann gerade als Ausweis eines wahrhaftigen Kunstwerkes gelten, das als unversöhnte, antagonistische, zerrissene Form zur Erscheinung kommt – so die Forderung von Theodor W. Adorno in seiner ästhetischen Theorie infolge des Faschismus (Adorno 1970).

Das Schwarz dominiert in den Bildtafeln und Schwarz war für Adorno eine der abstrakten Malerei angemessene Farbe. Die dominierende Farbe Schwarz ist mehr als nur die Folie für die wenigen farbigen, heraustretenden Spuren. Das wirre, richtungslose Schwarz ist die Verdüsterung, es ist die ästhetische Form als geronnenes Sediment eines Zeitlaufes von sieben Dekaden vom geschichtlichen Augenblick der größten Niederlage der Moderne über die lange Unfähigkeit zum Trauern bis zu den viel zu spä-

ten juristischen Prozessen gegenüber den heute greisen Tätern. Gerhard Richter sieht in seinen abstrakten Bildern auch keine Abkehr von einer illusionistischen Darstellungsweise: „Denn wenn ich die negativen Vorstellungen vergesse, die sich mit dem Begriff verbinden, dann bleibt für mich ein Illusionismus übrig, der untrennbar mit Malerei verbunden ist beziehungsweise gar mit Malerei gleichzusetzen ist. 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.“ (Richter 1993, S. 86)

Wege der Abstraktion

Ein knappes Jahr nach der ersten Präsentation der „Birkenau-Bilder“ in Dresden folgt in Baden-Baden eine erweiterte Ausstellung, die nicht weniger als eine medienreflexive Installation abgibt: Mit dem Kurator Helmut Friedel, der im Münchner Lenbachhaus Richters *Atlas* zuerst umfassend präsentierte, werden die vier Tafeln des „Birkenau-Ensembles“ in einen differenzierenden Kontext eingeordnet, der – nach manch kritischer Stimme zu der Dresdner Präsentation – erst die Komplexität und Vielschichtigkeit von Richters Annäherung an den Holocaust als künstlerisches Thema zeigt.

Den vier Bildtafeln der Malerei stehen vier identisch große Fototafeln mit tiefenscharfen Reproduktionen der Gemälde gegenüber, nicht gespiegelt, sondern in der gleichen Abfolge. Jede Fototafel ist in vier Segmente unterteilt, jedes Segment resultiert aus kleineren, unsichtbar aneinandergefügten Farbtafeln. Die reliefartige Malerei wurde geglättet in der Fotooberfläche, die mit Silikon an die schützende Acrylglasplatte gepresst wurde. Unterschiedliche Texturen sind egalisiert hinter Acrylglas – kein Trompe l'œil, sondern eine mediale Transformation, die auf die gängige Reproduzierbarkeit verweist, damit die alten Fragen nach Aura und Wirkung stellt, gewiss aber keine Antworten vor sich herträgt.

An der Stirnseite des zentralen Raumes liegen in einer Vitrine 15 dünne Berichtsbände von Überlebenden des Holocaust, die Zeugnis geben vom Martyrium unter der deutschen Barbarei (Lefkovits 2016). Die Berichte ergänzen die Birkenau-Fotos im Textmedium komplementär. Richter hat Ausschnitte aus den großen Bildtafeln herauskopiert; diese Detailkopien ummanteln die Cover vollformatig.

Außerhalb des zentralen Ausstellungsraumes wird die Installation weiter arrondiert: Aus dem *Atlas* von Gerhard Richter sind in Zeitungen gedruckte Fotografien aus KZs, Elemente seiner *War Cuts* oder anderer Bearbeitungen historischer Themen zu sehen. Sie führen hin zu *Birkenau*; sie sind Etappen im Such- und Werkprozess des beim zügigen Zumalen der „Birkenau-Bilder“ schon 82-jährigen Künstlers.

Auf dem Weg zur Installation begleiten Maler wie Plinky Palermo, Sigmar Polke, Carl Andre oder Sol Lewitt die „große Abstraktion“. Die vier gereihten „Birkenau-Bilder“ von Gerhard Richter werden so zur überzeugenden Station eines „spannenden Weges der Wirklichkeitserfassung in einer Malerei, die den repräsentativen Teil des Bildes im Malvorgang verschleiert, verdeckt und stattdessen ein Empfinden, eine Emotion, ein Gefühl für den vermissten Gegenstand anbietet, die stärker wirken können, als die Unmittelbarkeit des Abbildes dies zu leisten vermag (Friedel 2016b, S. 5).

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1970.
Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. München 2007.
Friedel, Helmut: Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild – Zum Birkenau-Bild. In: AK* Gerhard Richter. Birkenau. Köln 2016a.
Friedel, Helmut: Einführung. In: *Grosse Abstraktion*. Publikation anlässlich der Ausstellung *GROSSE ABSTRAKTION*. Baden-Baden 2016b.
Iden, Peter: *Anblicke einer verheerten Welt*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 25.2.2016.
Lefkovits, Ivan (Hg.): *„Mit meiner Vergangenheit lebe ich“ – Memoiren von Holocaust-Überlebenden*. Berlin 2016.
Richter, Gerhard: *Text. Schriften und Interviews*, hgg. von Hans-Ulrich Obrist. Frankfurt/M./Leipzig 1993.
Richter, Gerhard: *Man kann Auschwitz nicht abmalen*. Ein Gespräch mit Peter Geimer und Julia Voss in der *F.A.Z.* vom 25.2.2016.
*AK = Ausstellungskatalog

documenta 14

Athen

8. April bis 16. Juli 2017

Kassel

10. Juni bis 17. September 2017

Besuchsseminare zur documenta 14

Fortbildungsveranstaltung des Lehrstuhls für Kunstpädagogik an der Akademie der Bildenden Künste München, der Kunstdidaktik an der Kunsthochschule Kassel und der beiden Fachzeitschriften des Friedrich-Verlags KUNST+UNTERRICHT sowie KUNST 5 – 10

16.06. – 18.06. 2017 oder
30.06. – 02.07.2017

Information und Anmeldung:
documenta14.adbk.de