

Het fotorealisme van Gerhard Richter

Een expressie van de Duitse herinneringscultuur; casestudie van drie werken.



Scriptie ter afsluiting van de Premaster Kunstgeschiedenis

Kunstgeschiedenis, faculteit geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Vita Filippini (4272943)

17 juni 2019

Samenvatting

Gerhard Richter wordt gezien als één van de meest vooraanstaande kunstenaars van de afgelopen eeuw. Hij groeide op in Dresden in Oost-Duitsland tijdens de Tweede Wereldoorlog en vluchtte in 1961 naar Düsseldorf in West-Duitsland. Het oeuvre van de kunstenaar is groot, gevarieerd, en kenmerkt zich door het afwisselen tussen verschillende stijlen (figuratief en abstract) en uiteenlopende onderwerpen (alledaagse voorwerpen, familieportretten en omstreden figuren). Kenmerkend voor het werk van Richter is het gebruik maken van foto's, deze precies na te schilderen, en vervolgens het eindresultaat te 'bewerken' door een *blur* te creëren. Deze techniek ontwikkelde Richter in de jaren zestig ten tijde van een 'schilder crisis' om zo de schilderkunst in stand te houden naast fotografie. Het vroege, fotorealistische werk van Richter wordt in de context van deze discussie geplaatst, gezien het feit dat de "strijd" tussen fotografie en schilderkunst gaande was vanaf het moment van de uitvinding van de Daguerreotypie in 1839. Een historisch overzicht van deze discussie zal eindigen in de jaren zestig waar deze een nieuwe dimensie kreeg door zowel de opkomst van massacultuur als de tussenkomst van de Tweede Wereldoorlog. Richter, onderworpen aan beiden kanten, Oost en West, tijdens en na WOII, verenigde deze twee media om beeld te geven aan persoonlijke en collectieve ervaringen van de oorlog. De verwerkingscultuur in het naoorlogse Duitsland kwam langzaam op gang direct na 1945. Dit brak open in het midden van de jaren zestig. Deze twee elementen; de discussie tussen fotografie en schilderkunst én het omgaan met de nasleep van de oorlog zijn terug te zien in de werken van Richter.

Inhoudsopgave

Inleiding

Hoofdstuk 1 Fotografie en schilderkunst, een spanningsveld

Hoofdstuk 2 Opkomst herinneringscultuur in het naoorlogse Duitsland

Hoofdstuk 3 Case studie, drie werken van Gerhard Richter

3.1 Vroege werken voorafgaand aan familieschilderijen

3.2 Familieschilderijen

3.3 Serie over de RAF

Conclusie

Afbeeldingenlijst

Bibliografie

Bijlage

Inleiding

Begin dit jaar verscheen de film *Werk Ohne Autor* van de regisseur Florian Henckel von Donnersmarck, die eerder de succesvolle film *Das Leben der Anderen* (2007) regisseerde. Deze film volgt het leven van Kurt Barnert die de Tweede Wereldoorlog opgroeit in Dresden. Na de oorlog gaat hij naar de kunstacademie in het platgebombardeerde Dresden, waar hij wordt opgeleid in het socialistisch realisme. Het oostelijk deel van Duitsland is onder invloed van de Sovjet-Unie een communistische staat geworden. Hoewel hij één van de beste studenten van de academie is en hij muurschilderingen voor de staat mag uitvoeren, kan hij de politieke dimensie die hiermee samenhangt niet accepteren. Kurt vlucht in 1961 samen met zijn geliefde, Ellie Seeband, naar West-Duitsland. Hier wordt hij toegelaten tot de beroemde kunstacademie van Düsseldorf, waar hij vrij kan werken. Naar aanleiding van een krantenfoto van de arrestatie van de nazi-dokter onder wiens leiding Carl Seeband (de vader van zijn vrouw) als arts opereerde, heeft Kurt een artistieke doorbraak. Hij maakt gebruik van zijn figuratieve techniek en schildert de foto heel precies na, samen met een foto van zijn schoonvader Seeband en een foto van zijn tante Elisabeth, die is vermoord in een euthanasieprogramma van de nazi's –maar dat weet hij op dat moment niet. Instinctief heeft Kurt de verschillende personages die zo tragisch met elkaar zijn verbonden in één werk samengevoegd.

De gelijkenis tussen Kurt en de Duitse kunstenaar Gerhard Richter (geboren 1932) is evident; Florian Henckel von Donnersmarck heeft zijn scenario gebaseerd op Richters levensloop en prille wordingsproces tot kunstenaar. De regisseur heeft dan ook uitgebreid met Richter opgetrokken en veel elementen uit diens leven in de film verwerkt. Toen de film uitkwam heeft Richter zich er echter van gedistantieerd.¹ Richter groeide ook op in Dresden, ging daar naar de kunstacademie (nadat hij daarvoor drie jaar een opleiding tot decoratieschilder voor reclame, tekst en theaterdecors had gevolgd) en vluchtte in 1961 naar West-Duitsland waar hij in Düsseldorf aan de kunstacademie studeerde. Zijn tante Marianne werd afgevoerd door de nazi's naar een euthanasiekliniek. Ook trouwde hij met de gelijknamige dochter van een naziarts die ten tijde van het Derde Rijk directeur was in de kliniek waar zijn tante om het leven gebracht werd. Naar aanleiding van een foto uit de krant van de arrestatie van Werner Heyde schilderde hij in 1965 het werk *Herr Heyde*. In datzelfde jaar schilderde hij ook *Tante Marianne*. In tegenstelling tot de film verwerkte Richter deze

¹ Gawie Keyser, "Kunst en de feiten," *De Groene Amsterdammer*, 23 januari 2019, <https://www.groene.nl/artikel/kunst-en-de-feiten>.

beelden niet in één collage-schilderij, maar veelzeggend zijn deze twee dicht bij elkaar liggende werken wel. Hoewel hij deze informatie pas jaren later te horen zou krijgen, lijkt het erop dat hij dit op een onbewust niveau “door” had.

Deze schilderijen hebben een relatie tot elkaar, zowel qua thematiek als in de techniek die Richter hanteerde: het naschilderen van foto's in zwart-wit schakeringen met verf op doek. Deze techniek is typisch voor zijn stijl in die periode, bekend onder de term fotorealisme. Wanneer de verf nog net nat was streek hij met een zachte kwast over het eindresultaat om zo zijn befaamde ‘*blur*’ te creëren. Richter noemt dit ‘Ik schilder een foto’. Deze techniek zou hij vaker toepassen op andere journalistieke foto's, ondermeer in 1988 met *Oktober 18, 1977* – een serie werken over de Duitse terreurbeweging Rote Armee Fraktion (RAF). Hij gebruikte foto's uit de krant van de dode lichamen van de RAF-leden Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Ulrike Meinhof, die zich op 18 oktober 1977 onder dubieuze omstandigheden in de gevangenis hadden opgehangen.

Deze fotorealistische werken nemen een prominente plaats in in het oeuvre van Richter die verder gedurende zijn loopbaan in verschillende stijlen naast elkaar werkte. Zo maakt hij in 1964 ook werken met gekleurde strepen - kleurstalen (*Farbtafeln*) - en *4 Glasscheiben* en ontwikkelde hij zich in de jaren daarna meer in de richting van abstracte werken. Tegelijk schilderde hij juist ook heel precies figuratief landschappen en voorwerpen in dikke lagen verf.

Zijn werken uit 1964/1965 en de serie uit 1988 vervaardigde hij pas geruime tijd nadat de afgebeelde gebeurtenissen hadden plaatsgevonden. Hij deed dat tegen de achtergrond van een samenleving die een moeizame relatie had tot het verleden; zowel de nazitijd als het terrorisme uit de jaren zestig en zeventig zijn voor Duitsland schokkende periodes geweest, en het duiden en verwerken van beide collectieve trauma's, hoewel in omvang onvergelijkbaar, was voor alle Duitsers een langdurig proces van introspectie.

De verwerking van de nazitijd kwam in Duitsland pas op gang in de jaren zestig; tijdens de wederopbouw na de oorlog was daar geen ruimte voor. Daartegen verzette de protestgeneratie zich fel en zij dwong de samenleving terug te kijken naar het belaste verleden.² Aan dit verloop heeft de Duitse wetenschapper Aleida Assmann mede bijgedragen met het ontwikkelen van een nieuwe multidisciplinaire discipline die onderzoek doet naar ‘culturele herinnering’: de manier waarop een samenleving omgaat met het verleden dat zich

² De protestgeneratie wordt ook wel de babyboomgeneratie genoemd en betreft mensen die geboren zijn in Europa in de periode van ongeveer 1941-1955. In de kern gaat het erom dat zij de Tweede Wereldoorlog niet bewust meemaakten, maar hun ouders (en families) wel waardoor ze onlosmakelijk met deze periode verbonden waren.

nestelt in het collectieve geheugen. Ten grondslag daaraan ligt de vraag of net als bij een mens een land een geheugen heeft waarin gebeurtenissen worden onthouden, vergeten of verdrongen. In dit concept wordt gebruik gemaakt van verschillende bronnen, waaronder kunst als (uitings)vorm van herinneren.³

Richters fotorealisme neemt een bijzonder plaats in in zijn oeuvre. Het onderwerp van zijn vroege werken betrof het schokkende verleden van Duitsland: het naziregime, en later, in 1988, de heftige manier waarop de protestgeneratie na de oorlog reageerde op de moeizame verwerking van die periode, met als gewelddadige variant daarvan de RAF. Waarom koos hij bij deze getroebleerde thematiek voor de techniek van fotografie en niet voor ‘vrij’ schilderen? Is die keuze een persoonlijke manier van herinneren, en past dat bovendien in de naoorlogse herinneringscultuur? Die vragen liggen ten grondslag aan de volgende centrale vraag:

Is het vroege fotorealisme van Gerhard Richter een vorm van herinnering en verwerking in het naoorlogse Duitsland dat worstelt met het belaste verleden?

Deze vraag wordt behandeld aan de hand van de volgende deelvragen:

1. Waarom kiest Richter voor de techniek van fotografie en hoe verhoudt zijn gebruik van fotografie zich tot schilderkunst?
2. Hoe moet zijn fotorealisme geplaatst worden in het licht van de herinneringscultuur die na de Tweede Wereldoorlog in de jaren zestig op gang kwam?
3. Op welke manier gebruikt Richter zijn techniek als manier om ‘moeilijke’ onderwerpen toch weer te geven?

In mijn onderzoek staan drie werken: *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* en *Herr Heyde* uit 1965 centraal, daarentegen nemen het eerdere werk en de RAF-serie een belangrijke positie in ten op zichten van deze werken. Met het vervaardigen van fotorealistische werken had hij als kunstenaar een doorbraak, en dat gebeurde tegen de achtergrond waarin in West-Duitsland de herinneringscultuur op gang kwam. In het eerste hoofdstuk beschrijf ik het spanningsveld tussen fotografie en schilderkunst, om Richters keuze voor het gebruik van fotografie in zijn schilderkunst te kunnen plaatsen. In hoofdstuk 2 ga ik in op de herinneringscultuur in het naoorlogs Duitsland, om de maatschappelijke context van dit werk te tonen.

³ Aleida Assmann, *Shadows of Trauma* (New York: Fordham University Press, 2015): 11.

In hoofdstuk 3 wordt aan de hand van een casestudie getracht een verloop aan te brengen in het oeuvre van Richter op basis van terugkerende thema's en tegenstellingen. In het eerste deel wordt zijn 'vroege' werk besproken dat hij maakte toen hij net in West-Duitsland aankwam. Het tweede deel focust op de familieschilderijen waarin het gebruik van fotografie en schilderkunst een andere functie heeft dan in de vroege werken. Als laatste duid ik de techniek van de drie centrale werken in relatie tot zijn serie in 1988 waarin hij opnieuw naar aanleiding van een schokkende gebeurtenis ervoor koos om te werken met fototechniek. Ik hoop aan te tonen dat het naschilderen van foto's voor Richter een kunstuiting is om zijn persoonlijke verhouding tot een collectief belast verleden te verwerken.

Hoofdstuk 1: Fotografie en schilderkunst, een spanningsveld

Richter was geen fotograaf, maar maakt als kunstenaar gebruik van bestaande foto's door die na te schilderen – op een ander, groot formaat en met een geschilderde *blur*. Daardoor voegde hij iets toe; het bleef schilderkunst die tegelijk leek op een foto. Het spanningsveld tussen fotografie en de schilderkunst is zo oud als fotografie zelf, zowel in het gebruik van beide media, als in de perceptie van de status van fotografie ten opzichte van schilderkunst. Begin achttiende eeuw schreef de Franse schilder Paul Delaroche ‘La peinture est morte’: de schilderkunst is dood. Net na de komst van de daguerreotype in 1839, voorloper van het fotoestel, zou hij voorspeld hebben dat dit nieuwe medium problemen zou veroorzaken voor het eeuwenoude medium van de schilderkunst.⁴

Het heersende idee was dat met de uitvinding van fotografie deze bepaalde functies zou overnemen van schilderen of zelfs ‘nietig zou verklaren’. Want deze techniek wist de realiteit ‘beter’ weer te geven, met name gold dat voor portretten en landschappen, maar ook werd fotografie gebruikt voor wetenschappelijke illustraties. Het nieuwe medium gaf grotere objectiviteit en precisie.⁵

Tegelijkertijd zorgde de objectiviteit en het mechanische karakter van fotografie er ook voor dat fotografie niet werd geaccepteerd als artistiek medium, hoewel veel vroege fotografen in de eerste plaats schilders waren. Jacques-Louis Daguerre was bijvoorbeeld een theaterschilder voordat hij de daguerreotype uitvond in 1839. Maar kunstenaars en hun critici namen fotografie niet serieus als kunst: “photographs are false, they are only a matter of ingenuity, while art is one of genius”.⁶ Het spanningsveld heeft in de daarop volgende decennia het discours binnen de kunstwereld bepaald. Daarin kun je spreken over ruwweg twee opvattingen: de ene beschouwde de foto als een functioneel document, de foto als registratiemiddel, de andere zag fotografie als een vorm van artistieke expressie en uiteindelijk als zelfstandige kunst.

Al rond eind negentiende eeuw ontstond bij kunstenaars het inzicht dat de fotografie de schilderkunst veel nieuwe mogelijkheden bood en kunstenaars gingen de fototechniek gebruiken als hulpmiddel voor hun schilderwerk. De Franse impressionisten zoals Edgar

⁴ Paul Delaroche zou deze uitspraak gedaan hebben bij het zien van de eerste daguerreotypie in 1839. De eerste vermelding van deze uitspraak is gepubliceerd door Gaston Tissandier in 1873. Het is niet honderd procent zeker of Delaroche dit daadwerkelijk zo gezegd heeft. In: John Hannavy, red. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (New York: Routledge, 2008), 407.

⁵ Aaron Scharf, *Art and Photography* (Harmondsworth: Penguin Books, herdruk 1975; 1e druk 1968), 51. Coke Van Deren, *The painter and the photograph. From Delacroix to Warhol* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2e druk 1972; 1e druk 1964): 5-6, 19.

⁶ Scharf, *Art and Photography*, 99.

Degas verwerkten in hun schilderijen de onconventionele composities van foto's. In de twintigste eeuw gebruikten kunstenaars foto's voor hun collages en assemblages, ze schilderden van foto's na, en werden geïnspireerd door de vastgelegde snelheid en beweging ervan.⁷ Een voorbeeld daarvan is de Franse schilder Camille Corot (1796-1875) die foto's van het drukke stadsverkeer van Parijs gebruikte voor zijn schilderijen, vooral de vage beelden (vanwege de toenmalige techniek was het moeilijk beweging scherp vast te leggen) nam hij met zijn penseel over.⁸

Tegelijkertijd was het van kunstenaars in die tijd niet bekend dat ze gebruik maakten van foto's voor hun schilderijen, ze leken zich daarvoor te schamen, alsof ze als schilder technisch niet goed genoeg waren. De Nederlandse schilder George Hendrik Breitner (1857-1923) bijvoorbeeld schilderde op basis van foto's het Amsterdamse stadsleven na. Daar kwam hij in zijn tijd niet openlijk voor uit. Want de overheersende mening was dat eigen waarneming en inventiviteit 'beter' werden geacht dan het gebruik maken van foto's als hulpmiddel.⁹

Een belangrijke stap in de acceptatie van fotografie als kunstvorm werd gezet door de fotograaf Alfred Stieglitz (1864-1946) die met modernistische fotografie toonde dat fotografie een pure vorm van kunst kon zijn. In 1902 werd in New York – in de 'nieuwe' wereld – de 'Photo-Secession' opgericht, onder leiding van Stieglitz; een beweging die ten doel had om kunstfotografie serieuze erkenning te geven in de kunstwereld. Er werden tentoonstellingen georganiseerd in hun galerie *291*, waarbij fotografen, schilders en beeldhouwers met elkaar samenwerkten. Ook gaf de beweging het invloedrijke tijdschrift *Camera Work* uit.¹⁰

Maar er bleef weerstand bestaan tegen die opvatting. In 1926 schreef de Russische avant-garde dichter en kunstenaar Osip Brik bijvoorbeeld dat 'fotografie schilderen omver zal duwen'.¹¹ Want, volgens Brik kan zelfs de meest getalenteerde schilder niet de mate van getrouwe weergave bereiken waartoe de camera in staat is en zelfs de snelste schilder kan niet binnen enkele minuten een portret vervaardigen.¹² Die precisie van fotografie kon worden betwist en hier werd de aanval op gericht. Fotografie was minder realistisch dan schilderen omdat het zwart-wit was.¹³ Fotografen moeten zich bezighouden met hoe een onderwerp

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., 77, 89-92. Van Deren, *Painter and Photograph*, 79.

⁹ Sharf, *Art and Photography*, 24-25.

¹⁰ Naomi Rosenblum, ed., *A world history of photography* (New York 1997, 3e druk; 1e druk 1984): 304-305. Sharf, *Art and Photography*, 240-242.

¹¹ Osip Brik, "Photography versus Painting," in *Art in Theory*, ed. Charles Harrison en Paul Wood (Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1992): 455

¹² Brik, "Photography," 456.

¹³ In 1861 maakte James Maxwell met drie kleurenfilters wat gezien wordt als de eerste kleurenfoto. Brik suggereert dat nauwkeurige kleurenfotografie nog moet komen.

eruitziet terwijl "de schilder niet alleen het recht heeft om de werkelijkheid te veranderen, het is vrijwel zijn plicht om dat te doen."¹⁴

In dit discours is een belangrijke spreekbuis de Duits-Joodse marxistische cultuurfilosoof Walter Benjamin. Hij schreef in 1936 zijn beroemde essay "*Art in the Age of Technical Reproducibility*".¹⁵ In dit essay betoogt Benjamin dat de 'aura' van het originele, unieke kunstwerk verloren gaat door de reproduceerbaarheid; maar dat dit verre was van iets om te betreuren, en het progressieve mogelijkheden teweeg brengt. Hij begint zijn essay met het statement dat 'het kunstwerk in principe altijd reproduceerbaar is geweest'.¹⁶ Vervolgens geeft hij een bondig historisch overzicht van verschillende methoden waarbij technische reproductie al mogelijk was, alvorens fotografie zijn intrede deed. Voor het eerst was 'de hand' van de kunstenaar bevrijd van de belangrijkste artistieke verantwoordelijkheden (taken) die nu alleen nog bij 'het oog' van de kunstenaar lagen. Omdat het oog sneller waarneemt dan de hand kan tekenen, versnelde hiermee het proces van beeldreproductie zo enorm dat het gelijke tred kon houden met spraak.¹⁷

Benjamin zag dit als een voordeel ten op zichten van de schilderkunst en hij voorzag dat massaproductie iets zo doen met de status van 'producten', of in dit geval kunst, van alles wat technisch reproduceerbaar zou zijn. Fotografie bevorderde de massaproductie van afbeeldingen. Het gevolg hiervan zou zijn dat een origineel kunstwerk zijn "waarde" of autoriteit niet zou behouden. Naarmate een product of een beeld dichterbij de massa komt, raakt het unieke karakter en de aanwezigheid in tijd en ruimte in verval.¹⁸

De voorspellingen dat door de komst van fotografie de kunst dood zou zijn (Delaroche), fotografie schilderen omver zou duwen (Brik) of dat de aura van het originele, unieke kunstwerk verloren gaat door de reproduceerbaarheid (Benjamin) kwamen niet uit. Om bij de laatste uitspraak te beginnen: het tegendeel lijkt in Europa plaatsgevonden te hebben. Door de hoeveelheid reproducties van beroemde schilderijen, zoals van de Mona Lisa, komen juist méér mensen het origineel opzoeken.¹⁹

¹⁴ Brik, "Photography," 456.

¹⁵ In Engelse vertalingen van het boek van Benjamin "*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*" wordt "*technischen Reproduzierbarkeit*" soms vertaald als "*Mechanical Reproduction*" en soms als "*Technical Reproducibility*". Het verschil in de woorden 'mechanisch' en 'technisch' zit in dat 'mechanisch' verder verwijderd is van menselijk handelen en dichterbij machines en apparaten staat dan 'technisch'. Bij de woorden 'reproductie' en 'reproduceerbaar' zit het verschil in de essentie. Een reproductie *is* iets en *iets* is reproduceerbaar. De tweede vertaling ligt dichterbij de oorspronkelijke titel van Benjamin.

¹⁶ Benjamin, *Art in the Age*, 3. Eigen vertaling uit het Engels naar het Nederlands.

¹⁷ Ibid., 4.

¹⁸ Ibid., 5.

¹⁹ Dit idee is mij specifiek duidelijk gemaakt door Linda Boersma.

En wat betreft de andere twee voorspellingen: de fotografie heeft zich als een zelfstandige vorm van beeldende kunst ontwikkeld. Vlak voor en na de Tweede Wereldoorlog stond de discussie erover stil, juist omdat in die periode fotografie sterk journalistiek werd ingezet om permanent de werkelijkheid vast te leggen. In jaren zestig en zeventig ontstond er een vrij klimaat dat doorslaggevend is geweest voor de status van de fotografie. In deze periode werd met alle vormen van fotografie geëxperimenteerd door popart artiesten als Andy Warhol (1928-1987), en Robert Rauschenberg (1925-2008). Zij integreerden diverse media, behalve fotografie ook film, video en performance tot één hybride kunstvorm. Via fotografie lieten zij als statement de reproduceerbaarheid van alles zien, zowel dagelijkse voorwerpen van de consumptiemaatschappij en van bestaande kunstwerken.²⁰

Tegen deze achtergrond, waarin fotografie niet meer gold als inferieur ten op zichten van de schilderkunst, moet het fotorealisme van Richter worden geplaatst. Richter neemt een bijzondere positie in omdat hij voor het overbrengen van realisme speelde met een samenspel tussen schilderkunst en fotografie. Hij maakt sinds het midden van de jaren zestig zogenoemde *photo-paintings* waarin hij schildert in de traditie van de fotorealisten, en net als bij deze kunstenaars, is elk detail even belangrijk. Hij probeert geen onderscheid te maken, een foto is voor hem de beste afbeelding van de werkelijkheid die mogelijk is. Voor hem geldt dat een foto absoluut en stijlloos is. Richter integreert de fotografie als het ware in de schilderkunst, en construeert daarin een nieuwe, eigen realiteit.²¹

Fotografie maakt bij Richter niet zo zeer gebeurtenissen uit het verleden ‘echt’ of betrouwbaar maar hij maakt er zijn eigen realiteit van. Zijn techniek zette hij gericht in: voor een werkelijkheid die was vastgelegd op de camera en die verbonden is met zijn tragische familiegeschiedenis. Hij maakte dit werk begin jaren zestig, in een periode dat de Duitse samenleving worstelde met het belaste verleden. De vraag is of dat toevallig is, of dat dit voor hem een manier is om zijn persoonlijke oorlogservaring uit het geheugen omhoog te halen; de foto als bron van inspiratie om het geheugen te prikkelen.

²⁰ Andy Grundberg, *Photography and Art. Interactions since 1946* (New York: Abbeville Press, 1987): 82-88. Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003, 4e druk; 1e druk 1991): 112-113.

²¹ Marijn Jostmeijer, “Van werkelijkheid naar werkelijkheidseffect -Het realiteitsbegrip in de hedendaagse kunstfotografie” (masterscriptie Moderne Kunst, Universiteit Utrecht, 2006): 2-5.

Hoofdstuk 2: Opkomst herinneringscultuur in het naoorlogs Duitsland

De generatie die de Tweede Wereldoorlog heeft meegemaakt - in Duitsland of in de bezette gebieden aan de kant van de geallieerden – moest na 1945 deze dramatische, ingrijpende periode zien te plaatsen én te verwerken. Niet alleen persoonlijk leed, maar voor Duitsland gold het voor de gehele samenleving. Hoe het had kunnen gebeuren? - het was zo'n grote vraag dat daar in de eerste instantie in de maatschappij geen ruimte voor was. Duitsland verkeerde in *Stunde Null* in een cultureel, politiek en moreel vacuüm waarin letterlijk op de ruïnes van het verleden het land begon aan de wederopbouw. De collectieve houding was: het verleden vergeten, de blik gericht op de toekomst - een verdringingmechanisme met als functie om te kunnen overleven. In de jaren zestig begon het land op te krabbelen en met het opleven van de economie in West-Duitsland – het *Wirtschaftswunder* – ontstond er zelfvertrouwen. Voor Oost-Duitsland lag dat anders'; dat deel van Duitsland viel na de oorlog onder de bezetting van de Sovjet-Unie en was onder invloed daarvan in 1949 communistisch geworden. De Duitse Democratische Republiek (*DDR*) zag zichzelf als moreel zuiver doordat het antifascistisch was en het naziverleden officieel niet gold als een politiek doorwerkende erfenis. De DDR koppelde het fascisme aan het kapitalisme en vanuit dat perspectief werd de nazitijd herdacht, zonder het zware schuldbesef van de burens.

In West-Duitsland daarentegen kwam er van de generatie die na de oorlog was geboren actief verzet tegen de verdringing van het naziverleden. Zij accepteerde het grote stilzwijgen niet en bekritiseerde de opkomende welvaartsmaatschappij zonder dat er merkbaar een gevoel van morele schuld was over het geleden leed. Zij begonnen begin jaren zestig hun ouders en grootouders vragen te stellen over wat er was gebeurd en aan welke kant zij in die periode stonden – of er sprake was van daderschap, en in welke vorm. Dat was confronterend en leidde tot een generatieconflict, anders dan in de andere West-Europese landen.

Bij dit openbreken van het zwaar belaste verleden heeft de Duitse wetenschapper Aleida Asmann een katalyserende bijdrage geleverd door het ontwikkelen van het wetenschappelijke concept van 'herinneringsantropologie', een vak dat literatuurwetenschap verbindt met onder meer geschiedkunde, antropologie, psychologie, kunstgeschiedenis, theologie en neurowetenschappen. Anders dan de historicus die met een verrekijker kijkt en probeert te construeren zoals 'het werkelijk was', houdt deze multidisciplinaire wetenschap zich bezig met de wisselwerking tussen het verleden en het heden. Het uitgangspunt is dat het verleden een menselijk construct is. Het geheugen is niet een spiegel van het verleden, maar de neerslag van

wat een samenleving in het heden wil zijn. Net als een mens heeft een land een collectief geheugen, dat dingen onthoudt, vergeet of verdringt.²²

Dat idee viel samen met de publicatie van Het boek *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) geschreven in 1967 door het echtpaar Margarete en Alexander Mitscherlich, beiden psychoanalyticus. Dat boek maakte veel los: zij diagnosticeerden Duitsland als een patiënt die door verdringing niet tot rouwen kwam en daardoor niet kon beginnen aan een nieuwe identiteit. De Duitsers moesten met zichzelf aan de slag, en dat zou plaatsvinden via rouwproces in een aantal fases: van aanvankelijke ontkenning via woede, verdriet naar acceptatie; het besef dat het verleden niet weggepoetst kan worden maar een permanente plek moet krijgen in de nieuwe identiteit.²³

Het concept van Assmann is gebaseerd op dezelfde benadering: het inzicht dat ook groepen een collectief geheugen hebben; zij delen dezelfde kennis en ervaring. Terwijl het individuele geheugen betrekking heeft op één mensenleven, en daarmee ook ophoudt als iemand sterft, werkt het collectieve geheugen generatie breed op langere termijn door via media, schoolboeken, herdenkingen en culturele uitingen, zoals kunst.²⁴ Herinneringen sturen een positief of juist een negatief zelfbeeld van een gemeenschap. Die visie was controversieel: mag je een gemeenschap psychologiseren als een individueel mens? Het tweede nieuwe element was de manier waarop herinneren invulling kreeg. Niet alleen de heroïek maar ook de misdaden die liever bedekt worden kregen een plaats. Het begrip ‘negatief geheugen’ werd geïntroduceerd: de focus kwam ook te liggen op het slachtofferschap. De onderliggende premisse is dat vergeten zowel de daders als de slachtoffers beschermt tegen pijn. Laat je beide perspectieven toe, van de daders en de slachtoffers, dan ontstaat er een veel complexere herinnering.²⁵ Terugkijken vanuit een moreel besef was een fundamentele verandering. Tegelijk begon in die tijd de impact van de Holocaust door te dringen. Het verleden was geen voltooide tijd, een hele natie leed aan een trauma: het naziverleden kwam als een boemerang terug.²⁶

Maar voor een deel van de protestgeneratie was dit confronterende terugzien niet genoeg: vanuit een marxistische ideologie moest het kapitalisme omver geworpen worden, anders zou uiteindelijk het fascisme opnieuw kunnen opkomen, als uitvloeisel van de machtsverhoudingen.

²² Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization Functions, Media, Archives* (New York: Cambridge University Press, 2011): 17-23. Aleida Assmann, *Shadows of Trauma*, 22-30.

²³ Alexander en Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München: R. Piper & Co, 1967): 128. In dit verslag is ook gebruik gemaakt van een Nederlandse vertaling door Emy Giphart en B.M. van der Zijl.

²⁴ Assmann, *Shadows of Trauma*, 112.

²⁵ Ibid., 130.

²⁶ Margreet Fogteloo, “Ooggetuigen sterven uit,” *De Groene Amsterdammer*, 23 september 2014, <https://www.groene.nl/artikel/ooggetuigen-sterven-uit>.

De terreurbeweging RAF is daar een radicale variant van; ze zette het gebruik van geweld in om het ware gezicht van de staat uit te dagen en daarmee de slapend natie op te schudden.²⁷

Dat het herinneringsproces moeizaam verliep is niet onlogisch: het is confronterend om wonden open te maken, en het kost tijd om ze weer dicht te ‘naaien’. Assmann laat zien dat ze in haar concept gebruik maakt van allerlei bronnen om het complexe verleden zichtbaar te maken en dat herinneringen zich op allerlei manieren kunnen manifesteren, ondermeer via kunst. Net als het aanvankelijk stilzwijgen bleek het voor kunstenaars moeilijk om via beelden de verschrikkingen van de naziperiode zichtbaar te maken. De Duitse filosoof Theodor W. Adorno stelde: ‘Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch’. Er bestaat nogal wat onduidelijkheid over de context waarin en het moment waarop hij dit beweerde. In de literatuur hierover wordt verwezen naar jaartallen tussen 1949 en 1969.²⁸

In de jaren zestig begon daar –op de vleugels van de opkomende herinneringscultuur verandering in te komen. Richter was één van de Duitse kunstenaars die reflecteerde op het naziverleden; hij haalde met zijn drie werken in 1964/1965 zijn familietragedie tijdens de Tweede Wereldoorlog naar boven. Vooral dat hij dat niet eerder deed, als student in de DRR, is opmerkelijk. Hoewel hij in interviews zelf heeft gezegd dat hij toevallig die familiefoto’s gebruikte als bron, past het in het beeld van Assmann – eerder was er kennelijk geen ruimte voor. Met zijn werk maakte hij op zijn beurt in Duitsland veel los.

Hoofdstuk 3: Case studie, drie werken van Gerhard Richter

²⁷ Gunnar Hinck, *Wir waren wie Menschen. Die bundesdeutsche Linke der siebziger Jahre* (Berlijn: Rotbuch Verlag, 2012): 17, 79, 204. Zie ook de film ‘Der Baader Meinhof Komplex’ van regisseur Uli Edel uit 2008.

²⁸ Geert Beulens, “Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno,” in *Oneigenlijk gebruik* (Nijmegen: Vantilt, 2008): 191-193.

3.1 Vroege werken voorafgaand aan familieschilderijen

In 1961 begon Richter in Düsseldorf opnieuw met een kunstopleiding.²⁹ Omdat de Westerse kunstbewegingen dominant waren op de academie experimenteerde Richter met de basisprincipes van schilderen, zoals de verdeling van verf en de af- of aanwezigheid van figuratieve onderwerpen. Desondanks worstelde hij met het opgeven van representatieve schilderijen waarop zware nadruk lag in zijn opleiding in Dresden.³⁰ Richter raakte steeds meer gefrustreerd door de stijlen die op de Düsseldorfse academie aangeleerd werden. Samen met een aantal andere studenten begon hij zich meer te richten op de beginselen van pop-art, waarin de nadruk lag op het herhalen van beelden en de consumptiecultuur in de Westerse samenleving.³¹

Voor deze eerste fotoschilderijen verzamelde hij foto's uit tijdschriften, kranten en andere publieke bronnen die hij vervolgens naschilderde.³² *Party* (afb. 1) uit 1962 laat een man en meerdere vrouwen zien tijdens een avondje uit. Het beeld komt oorspronkelijk uit een tijdschrift, maar Richter schilderde dit na en sneed vervolgens door het doek en schilderde wonden met hechtingen over de figuren. In dit schilderij verkent Richter *edgy* onderwerpen, even als formele elementen die afkomstig waren van Fontana.³³ Richter liet in *Party* zijn afkeer tegen de overdreven commerciële eigenschappen van de Westerse samenleving blijken.³⁴

Richter experimenteerde meer met schilderen op basis van foto's en koos in eerste instantie banale en alledaagse voorbeelden als onderwerp.³⁵ In het werk *Kuh* (koe) is de voorkant van een koe afgebeeld en het woord 'Kuh' in grote letters linksonder in de hoek geschreven (afb. 2). De letters maken duidelijk wat de toeschouwer al weet en zijn daarmee eigenlijk overbodig, maar geven ook het zelfbewustzijn van het schilderij aan. De afbeelding geeft ook de verschillende manieren weer hoe consumptie op de kijker inwerkt: als woord, als beeld, als advertentie, en uiteindelijk consumeert men de koe als maaltijd.³⁶

Een ander voorbeeld is het werk *Faltbarer Trockner* (Vouwbare Droger) uit 1962. Het werk laat een huisvrouw zien die kleding op een droogrek hangt. Er is een aanzienlijke

²⁹ Onder leiding van Karl-Otto Götz, een belangrijk figuur in het abstract expressionisme; een stijl die onder andere gekarakteriseerd wordt door beweging en vormeloosheid en dominant was in West-Europa (en Amerika) samen met stijlen als pop-art, neo-dada, en fluxus. Verder werden performance en conceptuele kunst steeds belangrijker.

³⁰ Robert Storr, *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* (New York: The Museum of Modern Art, 2002), 22-24.

³¹ Storr, *Forty Years*, 32. De mede studenten waren onder andere Sigmar Polke, Konrad Fisher, en Blinky Palermo.

³² Hal Foster, "Semblance According to Gerhard Richter," in *October Files: Gerhard Richter*, ed. Benjamin Buchloh (Massachusetts: The MIT Press, 2009), 113.

³³ Fontana is beroemd geworden met het maken van sneden in monochrome doeken, in: Storr, *Forty Years*, 24-28.

³⁴ Foster, "Semblance According to Richter," 119-120.

³⁵ Ibid., De term 'banaal' voor deze werken wordt ook gehanteerd door Foster die zegt: wat is er nu meer banaal dan het schilderen van wc-rollen?

³⁶ Michael Edward Shapiro, "Gerhard Richter: Paintings, Prints, and Photographs in the Collection of the Saint Louis Art Museum." *Bulletin* 20, nr. 2 (1992): 9, <http://www.jstor.org/stable/40716231>.

hoeveelheid witte ruimte om de afbeelding met onderaan een stuk tekst dat deels zichtbaar is (**afb. 3**). De afbeelding is naar een foto uit een krant waarin dit product wordt geadverteerd. Het onderwerp komt uit de publieke massamedia met haar commerciële motieven.³⁷ Tegelijkertijd lag in dit werk ook een persoonlijke ervaring ten grondslag bij het kiezen van het onderwerp. In een interview uit 1990 zegt Richter over het droogrek dat het niet per se ironisch bedoeld was, maar dat er iets tragisch was aan dat ding. Het vertegenwoordigde het leven in arme huishoudens waar geen plek was om de was op te hangen. Hij zag zijn eigen droogrek, herontdekt in een krantenadvertentie, maar dan “objectivized as it were ... we had this exact dryer and when you see it in the newspaper, you are completely shocked. You suddenly see yourself”.³⁸ Dit schilderij combineert eigenlijk het banale, nietszeggende onderwerp, zoals in *Kuh*, met een persoonlijke ervaring, die op het eerste gezicht, niet is af te zien aan het schilderij.

Dit banale onderwerp komt ook naar voren in ander werk, zoals *Klorolle* (Wc-papier) uit 1965. Dit werk is een grijze afbeelding van een wc-rol in een houder hangend aan een muur (**afb 4**). Dit onderwerp is zowel alledaags als oninteressant, maar het trekt de aandacht van de toeschouwer omdat dit normaal gesproken niet wordt afgebeeld in *high art*.³⁹ Net als in veel werk van Duchamp gebruikt Richter alledaagse objecten als onderwerp in zijn schilderijen die normaalgesproken niet als “waardig” gezien worden om af te beelden.

Beide werken, *Faltbarer Trockner* en *Klorolle*, richten zich respectievelijk op een besloten (privé) handeling of ruimte maar dan weergegeven als een openbare vertoning. Dit kenmerk is later terug te zien bij werken waarin de wisselwerking tussen persoonlijke en collectieve ervaring van Duitsland in- en na de Tweede Wereldoorlog centraal staat. Richter's verwijzingen naar de consumptiecultuur sluiten aan bij trends in de Westerse kunstwereld, maar zijn ongebruikelijke stijl en ongewone onderwerpen duiden op een ‘breuk’ met de leer van de academie in Düsseldorf; hij zou zich meer gaan richten op onderwerpen die persoonlijk en politiek geladen waren. Dit komt al naar voren in *Faltbarer Trockner* waar een persoonlijke confrontatie aanleiding was om juist déze afbeelding te selecteren voor een schilderij.

Dit soort werken waren de voorlopers van werken waarin Richter de grenzen van thematiek en het geheugen in het naoorlogse Duitsland verlegde. De familieschilderijen verkenden zijn persoonlijke relaties met de afschuwelijke geschiedenis van zijn land. Na de Tweede Oorlog verkeerde Duitsland in een soort ontkenningfase. De natie als geheel worstelde om te herstellen van de fysieke en psychische schade die de naziperiode had veroorzaakt en de

³⁷ Dietmar Elger, *A Life in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009): 129.

³⁸ Interview met Sabine Schütz, 1990 in *Gerhard Richter: text: writings, interviews and letters, 1961-2007*, ed. Hans-Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson, 2009): 253. Interviews hierna komen uit dit boek.

³⁹ Foster, “Semblance According to Richter,” 121.

Duitsers waren collectief niet klaar om de realiteit van hun eigen betrokkenheid bij de oorlog onder ogen te zien, zoals Assmann en Mitscherlich hebben ontbloot. Daarbij was het land vrijwel direct na WOII verdeeld geraakt tussen het Westen - met vanaf begin jaren zestig het *Wirtschaftswunder* - en het Oosten met het communisme en de druk vanuit Moskou. Andreas Huyssen zet in het artikel *German Painting in the Cold War* uiteen hoe kunstenaars (en filmmakers, theatermakers, auteurs, enzovoort) vlak na oorlog het onderwerp niet weergaven in hun werk.⁴⁰ Begin jaren zestig kwam hier als gevolg van ondermeer het Eichmann-proces verandering in – dat bracht een grote schok teweeg- maar nog steeds waren het toneelstuk *The Investigation* van Peter Weiss en kunstenaars als Anselm Kiefer en Richter de uitzondering op de regel.⁴¹ Richter nam halverwege de jaren zestig nazi-beelden met kritische bedoelingen op in zijn werk, maar de holocaust-beelden zelf bleven afwezig. Huyssen noemt zijn werk over het algemeen: “in tune with the *Zeitgeist*”.⁴² Desalniettemin kaart Richter in een aantal familiewerken het onderwerp van de Tweede Wereldoorlog aan en hoe dit een effect had op de dynamiek en identiteit van zijn eigen familie.⁴³ Hij is daarmee, anders dan Huyssen stelt, eerder een voorloper en baande mede de weg tot het verwerkingsproces in Duitsland.

3.2 Familieschilderijen

In *Onkel Rudi* (afb. 5) is een man afgebeeld die een militair uniform draagt en lacht naar de toeschouwer. Hij staat in het midden van de afbeelding. Het werk is in zwart, wit, en grijs tinten en het geheel – de figuur en diens omgeving - lijkt vervaagd te zijn. *Rudi* is nageschilderd van een foto van Richter's oom Rudolph Schönfelder, de broer van zijn moeder. De foto werd genomen net voordat Rudi tijdens de Tweede Wereldoorlog als soldaat in 1944 vertrok naar Normandië waar hij werd gedood in de strijd. De techniek die Richter hanteert draagt bij aan de perceptie en de betekenis van het werk. De *blur*, het vervagen, maakt het moeilijk om precies te zien wat er is afgebeeld. Het schilderij lijkt fotografisch, maar het vervagen van het oppervlak getuigt van een onderscheid tussen fotografie en schilderkunst. Het beeld wordt opzettelijk verdoezeld.⁴⁴

Richter combineert de eigenschappen van fotografie en schilderkunst in één schilderij, hierdoor heeft het werk de status van geen van beiden. Een foto kan ook onscherp zijn, maar het gaat erom dat de originele foto dat niet was en Richter deze bestaande foto heeft

⁴⁰ Andreas Huyssen, “German Painting in the Cold War,” *New German Critique* 37 nr. 110 (2010): 212, <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-011>.

⁴¹ Huyssen, “German Painting,” 219.

⁴² Ibid., 223.

⁴³ Storr, *Forty Years*, 129.

⁴⁴ Storr, *Forty Years*, 40.

nageschilderd. Hij voegt dus iets toe. Hij vervaagt letterlijk en figuurlijk de grens tussen foto en schilderij.⁴⁵ Op het werk zelf vervaagt hij de contouren van op de oorspronkelijke foto waardoor alles een gelijkwaardige betekenis krijgt. “I blur things to make everything equally important and equally unimportant. I blur things so that they do not look artistic or craftsmanlike but technological, smooth and perfect. I blur things to make all the parts a closer fit. Perhaps I also blur out the excess of unimportant information”, zegt hij over de functie van deze techniek in een interview met Rolf Schön, in 1972.⁴⁶

In hetzelfde interview verklaart hij dat het voor hem een manier is om een statement te maken over zijn relatie tot de werkelijkheid. “This superficial blurring has something to do with the incapacity (..). I can make no statement about reality clearer than my own relationship to reality; and this has a great deal to do with imprecision, uncertainty, transience, incompleteness, or whatever. But this doesn't explain the pictures. At best it explains what led to their being painted.”⁴⁷

In een interview met Dorothea Dietrich, in 1985, zegt hij over het gebruik van deze techniek dat het een manier was om een foto te anonimiseren. “That was also an attempt at getting rid of the personal touch. I wanted to make it as anonymous as a photo. But it was perhaps also the wish for perfection, the unapproachable, which then means loss of immediacy. Something is missing then, though; that is why I gave that up.”⁴⁸ Hij ontdekte foto's als bron voor wat hij miste in schilderijen, namelijk “That they make a terrific variety of statements and have great substance. That is what I wanted to convey to paint things and apply to it.”⁴⁹

Benjamin Buchloh noemt dit werk één van de eerste pogingen in de Duitse naoorlogse kunst om het naziverleden te introduceren als onderwerp. Het was problematisch om het nazi verleden weer te geven en de middelen van de kunst leken zich er niet voor te lenen. Rudi draagt een uniform van de Duitse *Wehrmacht*, maar behoudt tegelijkertijd de naïeve centrale positie die typisch is voor familiefoto's. Hierdoor levert dit een conflict op bij het ‘lezen’ van het schilderij.⁵⁰ In de historieschilderkunst wordt een prominent figuur vaak frontaal en centraal afgebeeld. Door zijn nazi-oom af te beelden botsen de conventies van historieschilderkunst met het onderwerp. Buchloh noemt dit: “The conflict between the necessity of constructing

⁴⁵ Benjamin Buchloh, “Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter”. In: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge: MIT Press, 200): 381.

⁴⁶ Rolf Schön, “Interview Richter,” 33.

⁴⁷ Ibid., 60.

⁴⁸ Dorothea Dietrich, “Interview Richter,” 153.

⁴⁹ Ibid., 169.

⁵⁰ Benjamin Buchloh, “Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning,” *October* 75 (1996): 64.

historical memory and the inadequacy of the traditional mean available to do so”.⁵¹ Volgens Buchloh doet Richter twee dingen: hij ondermijnt de tradities van realistische historieschilderkunst die hem waren aangeleerd en hij laat zien hoe moeilijk het is in het naoorlogse Duitsland om überhaupt beelden van historische herinnering weer te geven.⁵² Door de ‘dode’ gebruiken van historieschilderkunst te combineren met de banaliteit van een familiefoto daagt Richter zowel de esthetiek van de officiële historieschilderkunst uit, die hij in het oosten geleerd had, als de esthetiek van abstractie die dominant was in het Westen toen Richter daar aankwam, waarbij elke herinneringsfunctie wegvalt. ⁵³ Richter combineert de traditionele conventies van de historieschilderkunst die hij in het Oosten leerde met ‘vleugje’ abstractie uit het Westen om een werk te maken waarin hij niet uitsluitend conformeert aan een van beiden.

Richter’s moeder, Hildegard Schönfelder zag zijn vader als onbetrouwbaar en prees tijdens de oorlog haar broer als voorbeeld van hoe een man zou moeten zijn.⁵⁴ Volgens Dietmar Elger heeft dit onder andere bijgedragen aan de slechte band tussen Richter en zijn vader, daarbij hielp het ook niet dat Rudi de oorlog niet overleefde, zijn vaderland verdedigend en Horst Richter de oorlog wél overleefde.⁵⁵ Richter schilderde in 1965 zowel zijn oom Rudi als zijn vader Horst, die beiden weergeven hoe Richter deze twee mannen zag in zijn leven. Rudi, trots lachend en rechtopstaand in zijn uniform en Horst, onderuitgezakt en onnozel in een stoel.⁵⁶ Het beeld van Rudi in zijn *Wehrmacht* uniform was herkenbaar voor veel Duitsers aangezien veel mannen vrijwillig deelgenomen hadden aan nazipraktijken of gevochten hadden in de oorlog. Daarentegen, toen de oorlog voorbij was, veranderden deze ooit gerespecteerde mannen in een last voor de familie. De “Nazi in de familie” zorgde voor identiteitsproblemen bij mannen die terugkeerden en het riep vragen op over het herinneren van zij die niet terugkeerden.⁵⁷ *Onkel Rudi* weerspiegelt een grotere, Duitse familie-ervaring van omgaan en acceptatie tijdens en na de Tweede Wereldoorlog.

Zowel Buchloh als Elger komen vanuit een andere analyse uit op de manier waarop Richter de gebeurtenissen van WOII een plek geeft in een werk zoals *Onkel Rudi*. Buchloh plaats Richter’s persoonlijke ervaringen van tijdens de Tweede Wereldoorlog in relatie tot de

⁵¹ Buchloh, “Divided Memory”, 64.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Elger, *Life in Painting*, 137.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., 140.

⁵⁷ Kris Belden-Adams, Kris, “Gerhard Richter: ‘Post-remembering’ the Holocaust in German contemporary Art.” In: Michman, Dan en Matthias Weber, red. *Remembrance and Solidarity: Studies in 20th century European History* (Warschau: European Network Remembrance Solidarity, 2016): 273.

artistieke en sociale situatie in Duitsland na WOII. Elger zoekt naar een persoonlijk, psychologisch motief voor waarom Richter dit werk maakte in combinatie met het werk over zijn vader en richt zich meer op persoonlijke verwerking.

Een ander, veelzeggend, schilderij uit de familieschilderijen is *Tante Marianne*. Op de afbeelding is een baby te zien die wordt vastgehouden door een jonge vrouw (afb. 6). Deze twee figuren blijken Richter zelf als baby, vastgehouden door zijn tante Marianne. Marianne werd tijdens de Tweede Wereldoorlog door het nazi-euthanasie programma T4 in een kliniek gezet en daar later vermoord. De tragedie van deze gebeurtenis wordt als het ware verborgen door de wazige kwaliteit van het schilderij.⁵⁸ Ook hier draagt de techniek zoals genoemd in *Onkel Rudi* bij aan de inhoud van het schilderij. Door de vervaging verandert de betekenis van zowel het geschilderde als fotografische beeld.⁵⁹ In dit werk richt het onderwerp zich op het slachtoffer in plaats van de “dader”.⁶⁰ De aanwezigheid van zowel dader als slachtoffer binnen een familie geeft de complexe combinatie van ervaringen weer die plaatsvonden na WOII.

Richter verbeeldt in zijn werk tragische gebeurtenissen die persoonlijk zijn, maar de herinnering eraan hebben ook betrekking op het publieke leven. Het werk *Herr Heyde* toont twee mannen, de ene draagt een hoed, de ander wat lijkt op een politiepet. Ze wenden zich beiden af van de toeschouwer (afb. 7). In een onderschrift staat: “Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellt” (Werner Heyde in November 1959, toen hij zich tot de autoriteiten wendde). Dr. Werner Heyde was grotendeels verantwoordelijk voor de vergassingsmethode die gebruikt werd voor de *Endlösung*. Na 1945 veranderde hij zijn naam in dr. Fritz Sawade om vervolging te voorkomen.⁶¹ In 1959 werd hij ontmaskerd waarna hij zichzelf aangaf en kort voor zijn proces zelfmoord pleegde. Indirect werd Heyde de moordenaar van Marianne, waardoor dit krantenbericht in een persoonlijk beeld veranderde voor Richter en zijn familie.⁶² Heyde is niet het enige voorbeeld van oorlogsmisdadigers die opsluiting wisten te ontduiken of helemaal niet vervolgd werden na de Tweede Wereldoorlog. Dit probleem plaagde het land na de oorlog zonder grote publieke ophef. De situatie veranderde pas drastisch in het begin van de jaren zestig toen het Eichmann proces in Jeruzalem begon.⁶³

⁵⁸ Paul Jaskot, *The Nazi Perpetrator: Postwar German Art and the Politics of the Right* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012): 48.

⁵⁹ Het vervagen en bewerken van foto's zou pas écht mogelijk worden met de komst van digitale fotografie en computerediting. Hiervoor konden foto's in beperkte mate “bewerkt” worden door bijvoorbeeld met de hand stukjes in te kleuren of door elementen van het negatief te krassen.

⁶⁰ De reden voor de aanhalingstekens is vanwege het feit dat mijn argument is dat Richter juist de dubbelzinnigheid van een term als ‘dader’ benadrukt in zijn werken.

⁶¹ Storr, *Forty Years*, 40.

⁶² Uwe Schneede, *Gerhard Richter: Images of an Era* (Hamburg: Hirmer Publishers, 2011), 200.

⁶³ Huyssen, “German Painting,” 219.

Onkel Rudi vertegenwoordigt de herinnering aan een jonge Nazi-soldaat die in veel families bestond. *Tante Marianne* staat voor het tragische verlies van een geliefd familielid waar ook alle Duitsers onder leden. *Herr Heyde* is een publiekelijk figuur dat onherkenbaar bleef. Alle drie worden door Richter veranderd door de kenmerkende *blur*. Deze drie schilderijen verbinden gezinservaring en publieke realiteit in een tijd van verdriet, schuldgevoel en selectief geheugen dat universeel werd ervaren in Duitsland.⁶⁴ Weergegeven door het samenbrengen van de media fotografie en schilderen.

De ‘familiefoto’ komt terug in de schilderijen van Richter en ook in *Camera Lucida* van Roland Barthes. Voor Barthes is het vooral in de familiefoto dat de kracht van fotografie als referentie zowel geïllustreerd als verbroken wordt: “in the daily flood of photographs, it may be that the ‘That-has-been’ is not repressed but experienced with indifference”.⁶⁵ Deze quote van Barthes kan gerelateerd worden aan het thema van dader versus slachtoffer in de werken van Richter. Het ‘dat wat geweest is’ van Barthes zou in foto’s niet zo zeer onderdrukt worden, maar vooral bekeken worden met onverschilligheid als gevolg van de vloedgolf aan beelden die men dagelijks te zien krijgt. In het werk van Richter wordt stilgestaan bij het onderwerp en de persoon die is afgebeeld als gevolg van het schilderen en uitvergrooten van een foto.

Verder zegt Barthes dat: “each photograph is read as the private appearance of its referent: the age of photography corresponds to the explosion of the private into the public, or rather into the creation of a new social value, which is the publicity of the private”.⁶⁶ In relatie tot *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* en *Herr Heyde* is bovenstaande uitspraak van Barthes te interpreteren als tweezijdig. Enerzijds brengt Richter zijn privéleven in de publieke sfeer door familiefoto’s te kiezen als onderwerp. Aan de andere kant dringen de massabeelden door in het privéleven. In *Ema, Akt auf einer Treppe* (Ema, naakt op een trap) heeft Richter zijn toenmalige vrouw geschilderd die naakt een trap afloopt. Richter koos een foto van zijn eigen vrouw en schilderde dit na voor het openbare publiek. Wederom worden de grenzen van het privéleven en het publieke leven opgezocht. De opzettelijke vervaging is de enige vorm van privacy die Richter toekent aan zijn vrouw en zichzelf.⁶⁷

3.3 Serie over de RAF - 18 Oktober 1977 (1988)

⁶⁴ Storr, *Forty Years*, 40.

⁶⁵ Roland Barthes. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), 77.

⁶⁶ Barthes, *Camera Lucida*, 98.

⁶⁷ Paul Moorehouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances* (New Haven: Yale University Press, 2009): 108-111.

In 1988 maakt hij met dezelfde techniek van fotorealisme de serie *18 Oktober 1977* over de Duitse terreurbeweging Rote Armee Fraktion (RAF). Het zijn vijftien schilderijen met titels als *Tote*, *Erhängte*, en *Erschossener* (Dood, Opgehangen, en Neergeschoten). De serie werd in de winter van 1989 tentoongesteld in Krefeld (afb 8 t/m 21). De serie richt zich tot de gebeurtenissen die bekend staan als de *Deutscher Herbst* (Duitse herfst). Na ruim tien jaar probeerden Duitsers nog steeds de dramatische reeks terreuraanslagen te begrijpen die de Duitse democratie op gevaarlijke wijze uitdaagden. Deze serie beeldt de dood van leden een radicale groep af die probeerde de aandacht te vestigen op de politieke tekortkomingen in het herstel van Duitsland. De Rote Armee Fraktion (RAF) werd in 1970 opgericht door Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Holger Meins en Ulrike Meinhof en was een West-Duitse militante groep die het land terroriseerde. Deelnemers aan de factie beschouwden zichzelf als 'urban guerrilla's', omdat ze opereerden in de grote, dichtbevolkte steden om de aandacht van de regering en de bevolking te trekken.⁶⁸ Het ontstaan van de RAF ging gepaard met een breuk met de nazi-generatie, die zoals Assmann aangeeft, bleef zwijgen in de discussie over nazi-Duitsland en de jeugd die veel onbeantwoorde vragen had.

De titel van dit werk is dag waarop vier leden van de RAF, volgens de officiële uitspraak, collectief zelfmoord gepleegd hadden. Richter noemt in zijn dagboek negentien werken, waarvan er vijftien zijn opgenomen in de uiteindelijke serie: drie keer het hoofd van de dode Meinhof nadat ze was losgemaakt van haar strop, een opgehangen Ensslin, twee keer een doodgeschoten Baader, een cel met boekenplanken, drie keer Ensslin op een neutrale manier (bijna als een popster), een jeugdig portret van Meinhof, een platenspeler, een begrafenisprocessie, en tweemaal de arrestatie van Meins.⁶⁹

Voor het maken van deze werken verzamelde Richter uitvoerig foto's die het privéleven van de RAF-leden documenteerden. Ook verzamelde hij foto's van hun dode lichamen, die in de pers verschenen. Hij had eerst de gebeurtenis breed willen neerzetten, facetten van hun levensloop willen schilderen, maar dat lukte niet; hij gaf het idee op om het te schilderen. En daar werd hij zelf door verrast.⁷⁰ De werken zijn geschilderd in de kenmerkende fotorealistische stijl waarbij het oppervlak vervaagd werd. Volgens Elger is het vervagen een manier om de harde brutaliteit van de foto's uit de media te verminderen en zo de schokkende foto's verdraagzaam te maken.⁷¹

⁶⁸ "Der Tod Ulrike Meinhofs: Bericht der Internationalen Untersuchungskommission" (Münster: Unrast Verlag, 2007): 35.

⁶⁹ De vijftien schilderijen hebben geen vaste, formele, volgorde en worden bij elke tentoonstelling op een andere volgorde gehangen. De volgorde die hier is aangehouden is zoals in de catalogue raisonné.

⁷⁰ Stefan Weirich, "Interview Richter," 312.

⁷¹ Elger, *Life in Painting*, 284.

Geen ander werk is zo heftig besproken en heeft zo'n controverse in Duitsland veroorzaakt.⁷² De serie verbijsterde het publiek. Een kunstenaar die nog nooit een expliciet politiek standpunt had ingenomen maakte plotseling een werk over een controversieel en provocatief politiek onderwerp. Hij geeft in interviews toe er door gefascineerd te zijn, niet zozeer ideologisch maar vanwege de terroristische energie, hun absolute moed en houding zonder compromis. Hij refereert tevens aan zijn eigen achtergrond, als oud burger van de DDR die ervaring had met de ideologie van het marxisme en met een staat die macht heeft over een individu en wat dat met iemand doet. Hij besloot de foto's te gebruiken uit een gevoel 'dit te moeten doen'. Het raakte hem persoonlijk: het staat voor een horror dat hem bezighield en bij hem blijft spoken als een 'unfinished business'. " I couldn't understand, but I was still impressed. Like everyone, I was touched. It was an exceptional moment for Germany."⁷³ Dit werk heeft hij als een afscheid willen neerzetten: de dood zelf, van de terroristen, en het einde van een heilsdoctrine - van een illusie. Maar ook voor hem persoonlijk betekende het een afscheid: hij sloot de techniek van het naschilderen van zwart-wit foto's, waarmee hij in de jaren zestig begon, hiermee mee af.⁷⁴

Volgens Buchloh weerspiegelen de werken in de *Oktober 18, 1977* serie de moeilijkheden van de schilderkunst om zich bezig te houden met de representatie van de hedendaagse geschiedenis. Het leek er op dat alleen fotografie, in haar zogenoemde toegang tot feitelijkheid en objectiviteit, in aanmerking kon komen als een instrument van historische representatie.⁷⁵

Dat Richter later in zijn carrière terugkeerde naar zijn methode van fotorealisme is opmerkelijk. Hij deed het bij een voor Duitsland schokkende gebeurtenis dat volgens Assmann en Mitscherlich een fase is van het collectieve verwerkingsproces: de generatie '68 die zich verzette tegen de het gebrek aan zelfreflectie bij de oorlogsgeneratie en het feit dat hoge nazi's op sleutelposities in de maatschappij zaten. De RAF streed met geweld tegen de staat die dat liet gebeuren. Richter zelf geeft aan dat hij net als iedereen er door geraakt was en onder de indruk was van dit uitzonderlijke moment voor Duitsland. Hij zette dit pas tien jaar na dato om in een beeld zoals hij dat ook pas in de jaren zestig had gedaan met zijn herinnering aan de gruwelen van de nazi's.

⁷² Ibid., 82.

⁷³ Persconferentie in Museum Haus Esters in Krefeld gehouden in februari 1989 in *Gerhard Richter: text: writings, interviews and letters, 1961-2007*, ed. Hans-Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson, 2009): 203.

⁷⁴ Benjamin Buchloh, "A Note on Gerhard Richter's "October 18, 1977", *October* 48 (1989): 93.

⁷⁵ Buchloh, "Note Richter," 100.

Conclusie

De fotorealistische werken uit 1964/1965 nemen binnen het oeuvre van Gerhard Richter een prominente plek in. Het vervaardigen van de drie werken die betrekking hebben op zijn tragische familiegeschiedenis tijdens de naziperiode loopt parallel met de opkomst van het verwerkingsproces van het 'bruine' verleden in West-Duitsland.

De techniek van het naschilderen van foto's kwam bij hem niet uit de lucht vallen. In de aanloop er naar toe experimenteerde hij met deze techniek door het naschilderen van foto's van banale onderwerpen, zoals een wc-rol. Hij maakte alledaagse, anonieme voorwerpen van de consumptiemaatschappij tot kunst – hetgeen paste in de Pop Art stijl. Richter viel letterlijk en figuurlijk in een 'grijs gebied'. Hij kwam vanuit het Oosten naar het Westen van Duitsland. Niet alleen politiek gezien moest hij een omslag maken. Artistiek gezien viel hij ook tussen twee stijlen of trends in: in Oost-Duitsland was alleen socialistisch realisme figuratie toegestaan en in West-Duitsland domineerde abstract (expressionisme) en Pop Art, waar het object "taboe" was geworden en massaconsumptie het onderwerp geworden was. Richter kon zich niet conformeren aan een van beiden.

Zijn werk *Faltbarer Trockner* heeft een persoonlijke connotatie; hij zag een foto in de krant van dit 'nietszeggende' voorwerp waarmee hij een persoonlijke relatie had. De werken over zijn familiegeschiedenis hebben een diepere persoonlijke grond; voor het publiek was dat niet zichtbaar – tante Marianne leek op *een* vrouw – maar met het werk van zijn oom Rudi in een naziuniform confronteerde hij het publiek met de oorlog – wat in die tijd van een opkomende herinneringscultuur schokte. Bij zijn werken over de RAF in 1988 werkte hij opnieuw in zijn loopbaan met de techniek van fotorealisme, en weer vanuit een persoonlijke motivatie die net als de werken van 1964/1965 gezien moet worden in de context van het naoorlogse verwerkingsproces in West-Duitsland.

Richters beide werken zijn te plaatsen binnen de lange discussie over de relatie tussen fotografie en schilderkunst. Hij 'redde' de schilderkunst door dit te combineren en integreren met fotografie, in de vorm van het schilderen van banale en alledaagse voorwerpen. Daarbij is het een statement tegen kunstenaars als Duchamp die zo arrogant was om schilderen als *passé* te verklaren; Richter schilderde menselijke figuren om te laten zien dat de figuratie nog niet klaar was.

Vervolgens kon hij door zijn stilistische middelen, meer persoonlijke en 'zwaardere' onderwerpen schilderen. Daarbij moet wel gezegd worden dat dit proces niet chronologisch verliep. Richter schilderde bommenwerpers en tegelijkertijd wc-rollen, krantenadvertenties, en familiekiekjes. Artistiek gezien is zijn vroege fotorealistische werk een schakelpunt in zijn

oeuvre: het baande een weg naar zijn eigen vorm van abstractie. Je zou kunnen zeggen dat de *blur* in de fotoschilderijen als het ware het onderwerp van zijn abstracte werken is geworden. Om echt ‘met overgave’ abstracte werken te kunnen maken, moest Richter zowel artistiek als psychologisch iets ‘afsluiten’: iets verwerken. Letterlijk ver-werken, want hij sloot het figuratieve en realistische schilderen niet uit. Richter zegt zelf dat in tijden van crisis alleen vorm en figuratie recht doen aan het afbeelden van gruwelijke gebeurtenissen.

In zijn werk legt Richter tegenstellingen bloot die tot uiting gebracht worden in de “tegenstellende” media van fotografie en schilderen: privé versus het publiekelijke; het schuldige versus het onschuldige (dader versus slachtoffer) en het banale, alledaagse versus het bijzondere (niet herhaalbare). Richters vroege fotorealisme is psychologisch gezien een vorm van persoonlijke herinnering en verwerking. Hij kwam daar niet alleen (pas) artistiek aan toe in de tijd dat hij in West-Duitsland op de kunstacademie zat, het paste ook in het klimaat van West-Duitsland dat worstelde met het belaste verleden. Zijn persoonlijke geheugen staat voor het collectieve geheugen van Duitsland. Pijnlijke herinneringen werden omhoog gehaald.

Afbeeldingenlijst

Nb. Alle afbeeldingen zijn afkomstig van de website van Gerhard Richter waar het merendeel van zijn kunstwerken online te vinden is. Ten tweede verwijst afkorting CR naar het nummer dat het werk in de catalogue raisonné heeft.



Afbeelding 1: Gerhard Richter, *Party*, 1963, olieverf op doek, 150 x 182 cm, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Duitsland, CR 2-1.



Afbeelding 2: Gerhard Richter, *Faltbarer Trockner*, 1962, olieverf op doek, 99.3 x 78.6 cm, Froehlich Collectie, Stuttgart, Duitsland, CR 4.



Afbeelding 3: Gerhard Richter, *Kuh*, 1964, olieverf op doek, 130 x 150 cm, Sylvia en Ulrich Ströher Collectie, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Duitsland, CR 15.



Afbeelding 4: Gerhard Richter, *Klorolle*, 1965, olieverf op doek, 55 x 40 cm, CR 75-1.



Afbeelding 5: Gerhard Richter, *Onkel Rudi*, 1965, olieverf op doek, 87 x 50 cm, Lidice Collectie, Lidice, Tsjechië, CR 85.



Afbeelding 6: Gerhard Richter, *Tante Marianne*, 1965, olieverf op doek, 100 x 115 cm, The YAGEO Foundation, Taipei, Taiwan, CR 87.



Afbeelding 7: Gerhard Richter, *Herr Heyde*, 1965, olieverf op doek, 55 x 65 cm, privé collectie, CR 100.

18 Oktober 1977 (1988)

Alle vijftien werken uit deze serie behoren tot de collectie van het Museum of Modern Art (MoMa) in New York, Amerika.



Afbeelding 8: Gerhard Richter, *Tote*, 1988, olieverf op doek, 62 x 67 cm, CR 667-1.



Afbeelding 9: Gerhard Richter, *Tote*, 1988, olieverf op doek, 62 x 62 cm, CR 667-2.



Afbeelding 10: Gerhard Richter, *Tote*, 1988, olieverf op doek, 35 x 40 cm, CR 667-3.



Afbeelding 11: Gerhard Richter, *Erhängte*, 1988, olieverf op doek, 200 x 140 cm, CR 668.



Afbeelding 12: Gerhard Richter, *Erschossener I*, 1988, olieverf op doek, 100 x 140 cm, CR 669-1.



Afbeelding 13: Gerhard Richter, *Erschossener II*, 1988, olieverf op doek, 100 x 140 cm, CR 669-2.



Afbeelding 14: Gerhard Richter, *Zelle*, 1988, olieverf op doek, 200 x 140 cm, CR 670.



Afbeelding 15: Gerhard Richter, *Gegenüberstellung I*, 1988, olieverf op doek, 112 x 102 cm, CR 671-1.



Afbeelding 16: Gerhard Richter, *Gegenüberstellung II*, 1988, olieverf op doek, 112 x 102 cm, CR 671-2.



Afbeelding 17: Gerhard Richter, *Gegenüberstellung III*, 1988, olieverf op doek, 112 x 102 cm, CR 671-3.



Afbeelding 18: Gerhard Richter, *Jugendbildnis*, 1988, olieverf op doek, 67 x 62 cm, CR 672-1.



Afbeelding 19: Gerhard Richter, *Plattenspieler*, 1988, olieverf op doek, 62 x 83 cm, CR 672-2



Afbeelding 20: Gerhard Richter, *Beerdigung*, 1988, olieverf op doek, 200 x 320 cm, CR 673.



Afbeelding 21: Gerhard Richter, *Festnahme I*, 1988, olieverf op doek, 92 x 126 cm, CR 674-1.



Afbeelding 22: Gerhard Richter, *Festnahme II*, 1988, olieverf op doek, 92 x 126 cm, CR 674-2.

Bibliografie

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011.

Assmann, Aleida. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. New York: Fordham University Press, 2015.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Druk: New ed. New York: Vintage Publishing, 1993.

Belden-Adams, Kris. "Gerhard Richter: 'Post-remembering' the Holocaust in German contemporary Art." In: Michman, Dan en Matthias Weber, red. *Remembrance and Solidarity: Studies in 20th century European History*. Warschau: European Network Remembrance Solidarity, 2016, 271-280.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. St Ives: Penguin Books, 2008 (1e druk: 1936).

Beulens, Geert. "Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno," in *Oneigenlijk gebruik*, Nijmegen: Vantilt, 2008: 191-193.
https://www.dbnl.org/tekst/buel002onei01_01/colofon.php.

Buchloh, Benjamin. "A Note on Gerhard Richter's 'October 18, 1977'". *October* 48 (1989): 88-109. Beschikbaar via: <http://www.jstor.org/stable/778953>.

Buchloh, Benjamin. "Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning". *October* 75(1996): 60-82. DOI: <http://www.jstor.org/stable/778899> (geraadpleegd mei 2019).

Buchloh, Benjamin. "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter". In: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000: 365-403.

Brik, Osip. "Photography versus Painting." In *Art in Theory*, bewerkt door Charles Harrison en Paul Wood, 454-457. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1992.

Dant, Tim en Graeme Gilloch. "Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on photography and history." *European Journal of Cultural Studies* 5(2002)1: 5-23. DOI: <https://doi.org/10.1177/1364942002005001153> (geraadpleegd mei 2019).

Van Deren, Coke. *The painter and the photograph. From Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2e druk 1972.

Elger, Dietmar. *Gerhard Richter: A Life in Painting*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

Fogteloo, Margreet. "Ooggetuigen sterven uit." *De groene Amsterdammer*, 23 september 2014, <https://www.groene.nl/artikel/ooggetuigen-sterven-uit>.

Foster, Hal. "Semblance According to Gerhard Richter." In red. Benjamin Buchloh. *October Files: Gerhard Richter*. Massachusetts: The MIT Press, 2009, 113-134.

Garnick, David. N. *Gerhard Richter: Recovery and Memory in Postwar Germany*. Gettysburg, 2015 (thesis voor kunstwerkgroep van Gettysburg College).

Hannavy, John, red. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge, 2008.

Hinck, Gunnar. *Wir waren wie Menschen. Die bundesdeutsche Linke der siebziger Jahre*. Berlijn: Rotbuch Verlag, 2012.

Huyssen, Andreas. "German Painting in the Cold War". *New German Critique* 37(2010)110: 209-227. DOI: <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-011> (geraadpleegd mei 2019).

Jostmeijer, Marijn. "Van werkelijkheid naar werkelijkheidseffect -Het realiteitsbegrip in de hedendaagse kunstfotografie". Masterscriptie Moderne Kunst, Universiteit Utrecht, 2006.

Keyser, Gawie “Kunst en de feiten,” *De Groene Amsterdammer*, 23 januari 2019, <https://www.groene.nl/artikel/kunst-en-de-feiten>.

Mehring, Christine, red. *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*. Los Angeles: Getty Publications, 2010.

Mitscherlich, Alexander en Margarete Mitscherlich. *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: R. Piper & Co, 1967.

Mitscherlich, Alexander en Margarete Mitscherlich. *Het onvermogen om te rouwen: motieven van een collectief gedrag*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij N.V., 1971.

Moorehouse, Paul. *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Richter, Gerhard, Dietmar Elger, en Hans-Ulrich Obrist. *Gerhard Richter: text: writings, interviews and letters, 1961-2007*. London: Thames & Hudson, 2009.

Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press Publishers, 3e druk 1997; 1e druk 1984.

Uwe Schneede. *Gerhard Richter: Images of an Era*. Hamburg: Hirmer Publishers, 2011.

Shapiro, Michael Edward. “Gerhard Richter: Paintings, Prints, and Photographs in the Collection of the Saint Louis Art Museum.” *Bulletin* 20(1992)2: 1-80. Beschikbaar via: <http://www.jstor.org/stable/40716231> (geraadpleegd mei 2019).

Sharf, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin Books, herdruk 1975 (1e druk 1968).

Storr, Robert. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld. In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
Naam: vita filippini
Studentnummer: 4272943
Datum en handtekening: 17-06-2019 vcmfilippini

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.