

## **Eindwerkstuk Bachelor**

Docent : Dr. L. Boersma  
Student : Carla Groensmit  
studentnummer : 5710308  
Datum : 2 oktober 2019



**Gerhard Richters motieven voor de 18. Oktober 1977-serie**



## GERHARD RICHTERS MOTIEVEN VOOR DE 18. OKTOBER 1977-SERIE

### INHOUDSOPGAVE

<b>Inleiding</b>	<b>4</b>
<b>Hoofdstuk 1: Het motief voor Gerhard Richters vlucht vanuit de Duitse Democratische Republiek (DDR) naar de Bondsrepubliek Duitsland (BRD).</b>	<b>14</b>
<b>Hoofdstuk 2: Het ontstaan van Richters ‘fotoschilderijen’.</b>	<b>18</b>
<b>Hoofdstuk 3: Motieven voor de <i>October 18. 1977</i> -serie</b>	<b>27</b>
<b>Conclusie</b>	<b>36</b>
<b>Bijlage 1: Bronnenlijst</b>	<b>39</b>
<b>Bijlage 2: Lijst van Afbeeldingen</b>	<b>41</b>
<b>Samenvatting</b>	<b>47</b>

## INLEIDING

Dinsdag 18 oktober 1977 zal Gerhard Richter jaren bezighouden. Deze dag werden de dode lichamen gevonden van Andreas Baader, Jan-Carl Raspe en Gudrun Ensslin. Baader en Raspe waren in hun cel in de extra beveiligde Stuttgart-Stammheim gevangenis doodgeschoten, Gudrun Ensslin was opgehangen. Zij vormden tezamen met Ulrike Meinhof en Holger Meins de Baader-Meinhof Gruppe, de kern van de eerste generatie van de Rote Armee Fraktion (RAF) een links-radicale terroristische organisatie in West-Duitsland.<sup>1</sup> Op maandag 17 oktober, was een vliegtuigkaping om hun vrijlating te krijgen, door een speciale Duitse politie-eenheid in Mogadishu beëindigd. Die dinsdag werd ook Hanns-Martin Schleyer, de door de RAF ontvoerde voorzitter van de werkgeversbond, door leden van de RAF vermoord.<sup>2</sup>

De serie *October 18. 1977* omvat gebeurtenissen die op verschillende tijden plaatsvonden. Holger Meins is gestorven op 9 november 1974 ten gevolge van een hongerstaking, Ulrike Meinhof werd opgehangen gevonden in haar cel op 9 mei 1976. De RAF is tot in de jaren 90 actief geweest. Ze heeft enkele tientallen mensen gedood, mensen ontvoerd en afgeperst en tal van bankovervallen en diefstallen gepleegd.

---

<sup>1</sup> De RAF is voortgekomen uit een studentenbeweging tegen de Vietnamoorlog en tegen het Amerikaanse imperialisme. Bovendien groeide de beweging uit verzet tegen de Auschwitz-generatie die weer in macht zou toenemen. In 1967, nadat bij een demonstratie tegen het bezoek van de Sjah van Perzië een student was doodgeschoten, radicaliseert de beweging. De officiële oorzaak van de doden in de Stammheim-gevangenis is zelfmoord, maar daar wordt tot op de dag van vandaag aan getwijfeld. Baader heeft meerdere malen de gevangenisarts gewaarschuwd dat er sprake was van aanvallen door bewakers. Storr, *Gerhard Richter, October 19, 1977*, 61.

<sup>2</sup> Schleyer had zich al als zestienjarige aangesloten bij de Nationaal Socialistische Partij. Hij was hoofd van de Nazi studentenbeweging in Oostenrijk, senior SS-officier en commandant bij een massamoord in Tsjechië. Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 165.

Gerhard Richter heeft foto's van de Baader Meinhof Gruppe in een cyclus van 15 schilderijen op het doek vastgelegd: *October 18. 1977*.<sup>3</sup> De schilderijen zijn gemaakt aan de hand van foto's die hij de voorgaande tien jaar had verzameld uit kranten en tijdschriften en had opgevraagd uit politiearchieven. Hij schilderde niet rechtstreeks vanuit de bestaande foto's maar fotografeerde deze foto's opnieuw, uit focus.<sup>4</sup> Ze omvatten niet alleen de doden van 18 oktober 1977 maar ook Ulrike Meinhof als jong meisje en de arrestatie van Andreas Baader en Jan-Carl Raspe in voorgaande jaren

De serie bestond aanvankelijk uit 19 schilderijen maar Richter heeft tenminste drie van de vier niet opgenomen schilderijen overgeschilderd. Een daarvan schilderde hij over met witte verf, trok er vervolgens een afrijlat overheen en noemde het toepasselijk *Blanket* 1988, (CR 680-3).<sup>5</sup>

Toen ik bij toeval op 15 oktober 1989 de opening meemaakte van de solo tentoonstelling van Gerhard Richter in het Museum Boijmans van Beuningen ontroerde de serie *Oktober 18, 1977* mij zeer.<sup>6</sup> De weergegeven gebeurtenissen staan nog scherp in mijn geheugen gegrift. Niet alleen het thema, maar ook de uitvoering trof mij. Over deze serie is veel terug te vinden in publicaties, interviews en boeken. In deze bronnen vinden we meerdere suggesties waarom Gerhard Richter deze serie schilderde. Zelf blijft hij vaag, hij geeft geen persoonlijke, directe motivering. Mij interesseren die motieven.

---

<sup>3</sup> Er is in dit essay gekozen voor de Engelstalige titels van de kunstwerken, zoals die zijn opgenomen in de digitale *Catalogue Raisonné* (CR), omdat deze titels in de voornamelijk Engeltalige literatuur over Gerhard Richter worden gebruikt. De schilderijen van de serie *October 18. 1977* zijn opgenomen in Bijlage 2: Lijst van afbeeldingen. Schilderijen die in de tekst zijn besproken, maar niet in de Lijst van Afbeeldingen staan, worden weergegeven met de nummers waaronder ze zijn opgenomen in Richters *Catalogue Raisonné* (CR).

<https://www.gerhard-richter.com/>

<sup>4</sup> Voor de techniek van zijn geschilderde foto's zie hoofdstuk 2.

<sup>5</sup> Er bestonden nog twee versies van de dode Ensslin, een van de dode Baader en een van de door een hongerstaking uitgehongerde Holger Meins. Drie van de niet opgenomen schilderijen zijn overgeschilderd tot abstracte werken: *Blanket* (CR 680-3), (CR- 689-9) en (677-4). Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in *Gerhard Richter Panorama*, 166.

<sup>6</sup> De tentoonstelling duurde van 15 oktober tot 03 december 1989.

Voordat de onderzoeksvraag ter sprake komt allereerst een korte beschrijving van de schilderijen. Deze zijn door Richter niet in een vaste volgorde geplaatst. Hij wisselt die per tentoonstelling. De volgorde die hier wordt aangehouden is die van de nummers van zijn *Catalogue Raisonné (CR)*.<sup>7</sup> Foto's van deze schilderijen zijn opgenomen in bijlage 2:

- Afb. 1. *Dead*, 1981 ( CR 667 - 1)
- Afb. 2: *Dead*, 1988, (CR 667 - 2)
- Afb. 3. *Dead*, 1988 (CR 667 - 3)
- Afb. 4. *Hanged*, 1988 (CR 668)
- Afb. 5. *Man Shot Down 1*, 1988 (CR 669- 1)
- Afb. 6. *Man Shot Down 2* , 1988 (CR 669- 1)
- Afb. 7. *Cel*, 1988 (CR 670)
- Afb. 8. *Confrontation*, 1988, (CR 671-1)
- Afb. 9. *Confrontation*, 1988 (CR 671-2)
- Afb. 10. *Confrontation*, 1988 (CR 671-3)
- Afb. 11. *Youth Portrait*, 1988 (CR 672-1)
- Afb. 12. *Record Player*, 1988 (CR 672-2)
- Afb. 13. *Funeral*, 1988 (CR 673)
- Afb. 14. *Arrest* 1988 (CR 674-1)
- Afb. 15. *Arrest*, 1988 (CR 674-2).

De eerste drie schilderijen zijn gemaakt naar een foto van de dode, op de grond liggende Ulrike Meinhof (afb.1-3). Zij werd 8 mei 1976 dood in haar cel aangetroffen. Haar schouders, haar hals met de sporen van het elektriciteitskoord waarmee ze was opgehangen en haar hoofd zijn zichtbaar. Op het eerste schilderij is haar lichaam nog duidelijk waarneembaar, in de volgende twee schilderijen geeft Richter haar steeds vager weer. Bijna onzichtbaar is Gudrun Ennslin in het schilderij *Hanged* (afb 4). Zij heeft zich opgehangen aan een raamstijl. *Man Shot Down 1 en 2* toont een in het hoofd geschoten Andreas Baader liggend op de grond in een plas bloed met nog net zichtbaar een pistool bij zijn hand (afb. 5 en 6). *Man Shot Down 2* is minder scherp dan het eerste. Op het schilderij *Cell* is een

---

<sup>7</sup> <https://www.gerhard-richter.com/>.

hoek van Andreas Baaders cel te zien (afb. 7). Voor *Confrontation 1-3* zijn politiefoto's van Ensslin als bron gebruikt. Richter toont haar in drie verschillende versies, tweemaal frontaal en eenmaal in profiel (afb.8 -10). Zij is gekleed in gevangenskleding. In *Youth Portrait* is Ulrike Meinhof weergegeven als jong meisje (afb. 11). Ook de platenspeler waarin Baader een pistool zou hebben verstoppt heeft Richter geschilderd: de *Record Player* (afb. 12). Hoewel ze bedoeld zijn als serie, hebben de schilderijen verschillende maten. Zo heeft *Funeral* de enorme afmetingen van 200 cm x 320 cm (afb.13), terwijl *Dead 2* en *Dead 3* slechts 35 cm x 40 cm meten. *Funeral* betreft de begrafenis van Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Jan-Carl Raspe. Op dit schilderij is een nauwelijks te onderscheiden menigte van mensen te zien. De schilderijen van de gevangenneming van Andreas Baader en Holger Meins in 1972 zijn zo onscherp dat ze een abstract schilderij lijken: *Arrest 1 en 2* (afb.14 en 15).<sup>8</sup> Holger Meins werd door de politie gedwongen zich geheel te ontkleden in het zicht van de camera's. Volgens Elger wilde Richter meer privacy voor betrokkenen en heeft daarom de schilderijen niet de namen van de geportretteerden gegeven.<sup>9</sup> Ik acht het waarschijnlijker dat Richter het thema universeler zag, het niet tot een Duits incident wilde inperken.

Dit essay beperkt zich tot Richters werk tot en met de *October 18. 1977* -serie en gaat niet in op zijn abstracte schilderijen, beeldhouwwerken, installaties of glas in lood. De afzonderlijke doeken van de serie worden niet nader geanalyseerd. Als serie vormen ze de bron voor de te onderzoeken motieven. Voor het onderzoek wordt gebruik gemaakt van literatuurstudie en van bestudering van video-interviews. Met betrekking tot deze bronnen is van belang te weten dat Richter een grote invloed uitoefent op die bronnen. Dit is duidelijk bij de *Catalogue Raisonné (CR)* van zijn schilder- en beeldhouwwerk.

Normaal heeft een kunstenaar geen zeggenschap op de samenstelling van een catalogue raisonné van zijn werk. Een catalogue raisonné wordt gewoonlijk pas na de dood van een kunstenaar gemaakt. De samenstelling van deze CR gebeurt officieel door het Gerhard Richter Archief in Dresden, maar alleen door

---

<sup>8</sup> Borhardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 165-166.

<sup>9</sup> Elger, *A Life in Painting*, 300.

Richter goedgekeurde werken worden opgenomen.<sup>10</sup> Schilderijen waar hij ontevreden over is, vernietigt hij of schildert hij over.<sup>11</sup> Niet onbelangrijk is te weten dat er een lange en intensieve band bestaat tussen Richter en Elger, zijn biograaf en de directeur van dit Gerhard Richter Archief in Dresden. Zoals blijkt uit het interview van Elger in Australië is Elger een bewonderaar van Richter.<sup>12</sup> Je kunt in dit geval wel spreken van een 'Catalogue Autorisé'. Richter schrikt er niet voor terug de geschiedenis en datering van zijn oeuvre te veranderen. Zo staat in zijn *CR* te lezen dat hij met schilderen begon in 1962.<sup>13</sup> Hiermee wordt zijn gehele

---

<sup>10</sup> Het Gerhard Richter Archief is opgericht in 2004 in Dresden, Het is onder andere belast met het uitgeven van de *Catalogue Raisonné (CR)* van zijn schilderijen en beeldhouwwerken. In 2011 verscheen het eerste deel. Het zesde deel omvat zijn werken van 2007-2019 en zal verschijnen in 2021. <https://www.hatjecantz.de/gerhard-richter-catalogue-raisonn-volume-6-5733-1.html>. Een afsluitend zevende deel is nog in de planning. Richter zelf begon met deze Catalogue en heeft daar de nummering bepaald en die beperkt tot schilderijen en beeldhouwwerken. Dietmar Elger werd in 2006 directeur van het Gerhard Richter Archief en is dat nog. De taak van het Archief is: Het vaststellen van een publicatieprogramma over Gerhard Richter, het verzamelen van catalogi, posters, recensies, en objecten waarop werk van Gerhard Richter is te zien, zoals op porselein, magneten, enzovoorts. Elger heeft een kantoor in de studio van Richter in Keulen; hij spreekt hem wekelijks. Veel materiaal wordt gescand, in het begin heeft Richter veel weggegooid. Elger is duidelijk een groot bewonderaar wat een risico inhoudt voor een kritische opstelling. De *CR* is niet opgezet als bron voor het vaststellen van authenticiteit van een werk, meer als een toegankelijk zoekstelsel voor de vele werken van Richter. Hij nummert zijn werken vanaf 1968. Gerhard Richter: Living Artist Archive. <https://www.youtube.com/watch?v=ApCMMQGeqDk>. Het Gerhard Richter Archief heeft zich niet beperkt tot de *CR*. Het heeft al zijn werk voor wetenschappelijk onderzoek gedocumenteerd, inclusief zijn Dresdener periode. Mehring, *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, 146-147.

<sup>11</sup> De schilderijen van de tentoonstelling in Fulda (september 1962), de eerste expositie in het Westen waaraan hij deelnam, zijn bijvoorbeeld alle vernietigd. <https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/m-kuttner-g-richter-dusseldorf-628>

<sup>12</sup> Interview met Dietrich Elger door Dr. Rosemary Hawker ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling: *Gerhard Richter, The Life of Images* op 14 oktober 2017 in de Queensland Art Gallery, Brisbane Australië. Zie ook noot 10 <https://www.youtube.com/watch?v=ApCMMQGeqDk>

<sup>13</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/>



Dresdener periode weggeschreven.<sup>14</sup> Robert Storr accepteert dit als hij in 2002 de tentoonstelling *Fourty Years of Painting* samenstelt voor het MoMA. Hij ziet dit vroegere werk als een preambule op Richters eigenlijke werk en neemt dit vroege werk niet op. Hij begint de tentoonstelling met *Table* uit 1962 ( *CR 1*).<sup>15</sup> Maar in 2007, nadat de Wende de bestudering van de archieven van de DDR en met name die van het Institut für Kunst- und Musikwissensschaft in Dresden mogelijk maakte, wordt over zijn vroege werk anders gedacht. Christine Mehring bijvoorbeeld ziet een lijn in zijn ontwikkeling van Socialistisch Realisme, via de 'derde weg' van het Kapitalistisch Realisme, naar abstractie.<sup>16</sup> Mij lijkt dit een terechte correctie op de opvatting van Robert Storr.

Richter gebruikt de *CR* om zijn werk te documenteren en *Atlas* (zie volgende alinea) om te selecteren en programmatisch in te delen. Zijn keuzes voor thema's zijn geheel subjectief, hij verwerpt elke ideologische indeling en houdt niet altijd de chronologie aan voor de volgorde.<sup>17</sup> Zijn schilderij *Table* uit 1962 (*CR 1*) heeft hij met opzet geplaatst voor het schilderij *Party 2-1* uit 1962 (*CR 2-1*) omdat hij *Table* (*CR-1*) wil markeren als een nieuw begin van zijn kunst.<sup>18</sup> Hij ziet dit werk als een transitie-schilderij, een dialoog tussen het figuratieve en het abstracte. Ook voor abstracte schilderijen gebruikt hij vaak foto's als bron.<sup>19</sup> Parallel aan deze *CR* van zijn schilderijen en beeldhouwwerken zijn er catalogues raisonnés samengesteld

---

<sup>14</sup> Robert Storr trad in 2002 als curator op voor een uitgebreid retrospectief van Richter in het MoMA - *Fourty years of Painting*. Mehring, *Gerhard Richter, Early Work, 1951-1972*, 2.

<sup>15</sup> Mehring, *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, 2.

<sup>16</sup> Mehring, *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*, 9.

<sup>17</sup> De eerste serie panelen stelde hij als 'Studies 1965-1970' in Essen ten toon. Twee jaar later verschenen ze onder de naam *Atlas* in het toenmalige Museum van Hedendaagse Kunst in Utrecht, Elger, *A Life in Painting*, 191. Bij *Atlas* zien we panelen met familiefoto's, bloemen, bergen, bossen, wolken, landschappen enz. Ook herinneringen aan de kunstgeschiedenis vormen een onderwerp, zoals de invloed van toeval en vluchtigheid bij Fluxus, de procedures van conceptuele kunst en de voorkeur van popart voor massacultuur. Hij verzamelt foto's van vrouwen die een trap afdalen en vanitasschetsen met bloemen, kaarsen en schedels *Atlas*. Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 100.

<sup>18</sup> Elger, *A Life in Painting*, 42-47.

<sup>19</sup>, Introduction 1962-1968, 21.

voor onder andere zijn tekeningen en aquarellen. Die blijven hier buiten beschouwing. Niet buiten beschouwing blijft de *Atlas*.

*Atlas* is naast de *CR* een belangrijke bron voor onderzoek naar Richter. *Atlas* is een verzameling die in 2018 al meer dan 800 panelen omvat met niet alleen duizenden foto's, maar ook schetsen, constructieplannen, reproducties van mediabeelden, soms voorbereidend, soms om het voor de toekomst te bewaren.<sup>20</sup> Ze vormen als het ware verzamelingen, 'een museum' voor zijn werken. Ze bieden niet alleen een interessant inzicht in zijn manier van werken, maar vormen tezamen zelf een kunstwerk. De eerste keer is *Atlas* tentoongesteld in 1972 in het toenmalige Museum van Hedendaagse Kunst in Utrecht onder de titel *Atlas van de foto's en schetsen*.<sup>21</sup> De *Atlas* is daarna nog enkele keren tentoongesteld, in 2017 was nog een selectie uit de *Atlas* te zien in de Queensland Art Gallery in Australië.<sup>22</sup> De *Atlas* is niet te classificeren in bestaande categorieën. Het is noch een collage, noch een fotomontage. Het is ook geen archief. Volgens Buchloh is de *Atlas* "avant-garde history". Hij vergelijkt de *Atlas* met de verzamelingen 'analytical cards' die Malevich heeft gemaakt tussen 1924 en 1927 en met Hannah Höch's *Media Scrap Book* van rond 1933.<sup>23</sup> Richter zelf spreekt van 'Vorbilder', materiaal waarvan het nog niet duidelijk is of het te schilderen is. Dit lijkt me de

---

<sup>20</sup> Na enkele keren van eigenaar te zijn gewisseld is het uiteindelijk met steun van Richter aangekocht door Städtische Galerie in Lehbachhaus München.

Richter, *Catalogue Raisonné* Deel 2, 21.

<sup>21</sup> De eerste keer dat hij panelen met foto's aan de buitenwereld heeft laten zien is in 1970 in Essen. Hij noemt deze dan nog 'Studien 1965-1970'. Hij wil in het begin alleen ordenen.

<sup>22</sup> 14 oktober 2017 is een selectie uit de huidige *Atlas* te zien geweest in de tentoonstelling *Gerhard Richter. The Life of Images*, bij de Queensland Art Gallery of Modern Art in Brisbane, Australië. Queensland Art Gallery-blog. <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>

<sup>23</sup> Voorbeeld uit de verzameling van Malevich 'analytical cards':

<https://www.moma.org/collection/works/38135>, Voorbeeld van Media Scrapbook van Hanna Höch:

[https://www.google.com/search?q=hannah+hoch+media+scrapbook&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Yv3Ri0MkxQQ0VM%253A%252CdqZSTI6vuBMTVM%252C\\_&vet=1&usq=AI4\\_kRTyHBrUp2UTdd6je90jPFllw03aw&sa=X&ved=2ahUKewil153ViYLjAhXOT8AKHRzeCOWQ9QEwAXoECAYQBA#imgsrc=nrPqVkf3qKiauM:&vet=1](https://www.google.com/search?q=hannah+hoch+media+scrapbook&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Yv3Ri0MkxQQ0VM%253A%252CdqZSTI6vuBMTVM%252C_&vet=1&usq=AI4_kRTyHBrUp2UTdd6je90jPFllw03aw&sa=X&ved=2ahUKewil153ViYLjAhXOT8AKHRzeCOWQ9QEwAXoECAYQBA#imgsrc=nrPqVkf3qKiauM:&vet=1). Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 100.

meest juiste term voor deze panelen. De *Atlas* heeft in ieder geval een documentaire waarde voor kunsthistorici om te zien hoe Richter tot bepaalde kunstwerken is gekomen. Zo is bijvoorbeeld de foto van Brigitte Bardot die Richter gebruikte voor zijn eerste fotoschilderij, in *Atlas* geplakt.<sup>24</sup>

In de periode waarin Richter zich toelegt op abstracte schilderijen raakt *Atlas* op de achtergrond, maar hij blijft afbeeldingen verzamelen. Aanvankelijk verzamelt hij alleen zwart-wit beelden, maar tegen het eind van de jaren zestig verzamelt hij steeds meer eigen gemaakte kleurenfoto's, eerst in verschillende formaten, maar later laat hij foto's in gestandaardiseerde maten afdrucken om ze in symmetrische groepen op de panelen te kunnen plaatsen. Ook de panelen hebben gestandaardiseerde maten.<sup>25</sup> Van de *October 18. 1977*-serie maakt hij de panelen (nrs 470-479) met exact honderd foto's.<sup>26</sup> Deze panelen zijn pas gemaakt nadat hij de schilderijen klaar had. De foto's aan de hand waarvan hij deze schilderijen gemaakt heeft, heeft hij bewust uit de *Atlas* gelaten.<sup>27</sup>

Er zijn periodes dat hij moeite heeft met het vinden van onderwerpen voor schilderijen, dat hij inspiratie mist. Hij valt dan terug op de beelden die hij heeft verzameld op *Atlas*. Die inspireren hem tot nieuwe ideeën.

Een zeker zo belangrijke bron voor het ontsluiten van de motieven in het werk van Richter zijn de verzamelde *Notes*, interviews en brieven in de Tekst-uitgaven van Obrist en Elger.<sup>28</sup> Maar ook hier weer: alleen de door hem geautoriseerde *Notes* en interviews zijn opgenomen. In zijn interviews op YouTube zie je dat hij niet gemakkelijk of helder praat over zichzelf en zijn werk. Dat geeft hij ook zelf toe. Hij zegt het nooit geleerd te hebben.<sup>29</sup> Zijn behoefte controle te houden op zijn werk is ook terug te zien in zijn bemoeienis met het tentoonstellen

---

<sup>24</sup> Elger. *A Life in Painting*, 42-47.

<sup>25</sup> De panelen meten: 50x65 cm, 50x70 cm en 70x35 cm.

<sup>26</sup> [https://www.gerhard-richter.com/en/art/search/?artworkid=&title=18+oktober&number=&number\\_list%5B%5D=&number-from=&number-to=&location=&year-from=&year-to=&date-day-from=&date-month-from=&date-year-from=&date-day-to=&date-month-to=&date-year-to=&size-height-min=&size-height-max=&size-width-min=&size-width-max=&colorid=&referer=search-art](https://www.gerhard-richter.com/en/art/search/?artworkid=&title=18+oktober&number=&number_list%5B%5D=&number-from=&number-to=&location=&year-from=&year-to=&date-day-from=&date-month-from=&date-year-from=&date-day-to=&date-month-to=&date-year-to=&size-height-min=&size-height-max=&size-width-min=&size-width-max=&colorid=&referer=search-art)

<sup>27</sup> Elger, *A Life in Painting*, 310.

<sup>28</sup> Zijn gepubliceerde *Notes* zijn soms van een datum, soms van een maand, soms alleen van een jaartal voorzien in Obrist, *Gerhard Richter Tekst* en Elger, *Gerhard Richter TEXT*.

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g>.

van zijn werk. Hij bemoeit zich zeer intensief met wat in een catalogus komt en bepaalt met behulp van maquettes en magneten hoe de schilderijen moeten worden opgehangen.<sup>30</sup>

Wat ten slotte opvalt in de bronnen is dat een beperkt aantal schrijvers veel over Richter geschreven hebben en dat Richter vaak mede-auteur is.<sup>31</sup>

Richter is naar mijn mening haast obsessief in zijn behoefte controle uit te oefenen op zijn nalatenschap, met name op een aantal belangrijke voor dit essay gebruikte bronnen: de *Catalogue Raisonné* voor zijn schilderijen en beeldhouwwerken, zijn *Atlas* en de tekstboeken met dagboek aantekeningen, interviews, brieven en weergave van gesprekken. Dat maakt dat die bronnen een risico vormen voor een oordeel.

Richter blijft vaag over zijn persoonlijke motivering voor de *October 18. 1977* – serie schilderijen. Met in achtneming van de kritische kanttekeningen over de gehanteerde bronnen onderzoek ik of er meer duidelijkheid is te vinden over zijn motieven. Mijn onderzoeksvraag is: Welke motieven had Richter voor het schilderen van de *October 18. 1977* – serie?

Na deze Inleiding waarin de aanleiding, de reikwijdte en de methode van het onderzoek is uiteengezet, worden voorafgaand aan het beantwoorden van de onderzoeksvraag eerst in Hoofdstuk 1 de motieven voor zijn vlucht in 1961 vanuit de Duitse Democratische Republiek (DDR) naar de Bondsrepubliek Duitsland (BRD) onderzocht om te zien of daar al een aanwijzing is te vinden voor zijn motieven voor de *October 18. 1977* – serie.

---

<sup>30</sup> Hij laat in zijn atelier maquettes maken van tentoonstellingsruimtes en laat de schilderijen van kleine magneetjes voorzien waardoor hij deze binnen die maquettes kan schuiven.

<https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g>

<sup>31</sup> De in hem geïnteresseerde schrijvers zijn Robert Storr, voormalig senior curator voor schilderijen bij het MoMA, Benjamin Buchloh, kunsttheoreticus en vriend van Richter, en Dietmar Elger, directeur van het Gerhard Richter Archief.

In Hoofdstuk 2 wordt het ontstaan van Richters 'fotoschilderijen' beschreven.<sup>32</sup>

In Hoofdstuk 3 worden de gehanteerde bronnen onderzocht naar zijn motieven voor de *October 18. 1977* – serie, resulterend in de Conclusie.

---

<sup>32</sup> Richters fotoschilderijen zijn schilderijen die hij maakt aan de hand van foto's en die er uitzien als foto's.

## **HOOFDSTUK 1 Het motief voor Gerhard Richters vlucht vanuit de Duitse Democratische Republiek (DDR) naar de Bondsrepubliek Duitsland (BRD).**

Gerhard Richter is in Dresden in 1932 geboren. Hij groeit op als oudste kind in een apolitek middenklasse-gezin.<sup>33</sup> De man van wie hij tot 2002 dacht dat hij zijn vader was, was leraar, zijn moeder boekverkoper.<sup>34</sup> Op het gymnasium was hij geen succes. Zelfs voor tekenen had hij een onvoldoende. Hij werd beschreven als een 'highly gifted child but notoriously bad in school'.<sup>35</sup> Op zijn 15<sup>e</sup> begint hij met tekenen en neemt daarin avondlessen, maar dat is dan nog een hobby. Dit verandert als hij na enkele baantjes in 1950 een aantal maanden als leerling werkt bij een decorbouwer. Na eerst te zijn afgewezen wordt hij in 1951 geaccepteerd aan de Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Dit was een grondige, traditionele, academische opleiding, waar geoefend werd aan de hand van gipsen en (naakt)modellen.<sup>36</sup> In 1953 leert hij daar professor Heinz Lohmar kennen – die muurschilderingen als specialisatie had. Hij krijgt in 1956 bij deze academie een aanstelling als trainee voor drie jaar aan de 'Meisterschule', een master class voor getalenteerde studenten in ruil voor het geven van avondlessen voor het publiek. Dit trainee-schap gaf hem recht op een toelage, de beschikking over een atelier en de mogelijkheid om reizen te maken.<sup>37</sup> Na zijn vlucht in 1961 vestigt hij zich in Düsseldorf en schrijft zich daar in aan de Staatliche Kunstakademie.

Om de vraag te kunnen beantwoorden of er een politieke reden is voor de schilderijen-serie *October 18. 1977* is het interessant om na te gaan welk motief er achter zijn vlucht naar West-Duitsland ten grondslag ligt: artistiek of politiek? Allereerst, wat wist Richter over de westerse kunst toen hij in de DDR werkte?

---

<sup>33</sup> Elger, *A Life in Painting*, 5.

<sup>34</sup> In 2002 werd bevestigd, wat zijn moeder al gesuggereerd had: uit een DNA-test bleek dat de vader bij wie hij opgroeide niet zijn biologische vader was. Elger, *A life in Painting*, 6 en 140.

<sup>35</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/early-years-1>. Hij haalt wel zijn diploma handelsschool. Hij is dan 16 jaar. Hij studeerde daar stenografie, boekhouden en Russisch. <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/as-a-young-man-2>.

<sup>36</sup> Op die academie waren er dagelijks instructies in tekenen, landschappen, stillevens en figuratief schilderen, naast lessen in kunstgeschiedenis, politiek, economie en Russisch, vijf jaar lang, acht uur per dag. Elger, *A Life in Painting*, 11.

<sup>37</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/the-dresden-years-3>.

In zijn DDR-tijd had hij niet veel kans de westerse kunst te leren kennen. Sinds Walter Ulbricht in 1949 aan de macht was gekomen, moest kunst gemaakt worden in de stijl van het Socialistisch Realisme. Kunst moest het leven van de boer en de arbeider verheerlijken. In deze stijl heeft Richter meerdere werken gemaakt. In het laatste jaar van zijn studie schildert hij in opdracht de tien meter lange muurschildering *The Joy of Life* (1956), waarin het socialisme werd geromantiseerd: dansende arbeiders tegen de achtergrond van fabrieken en tractoren. Dat hij daar tegenwoordig niet meer aan herinnerd wil worden blijkt uit het feit dat hij meermaals geweigerd heeft om het in 1979 overgeschilderde werk weer tevoorschijn te laten halen. Hij beschouwt het als weggegooid geld en niet waard om te behouden.<sup>38</sup> De *The Joy of Life* levert hem wel voldoende opdrachten op om als onafhankelijke kunstenaar door te kunnen gaan. Vanaf 1959 gaat hij experimenteren met wat hij te weten is gekomen van de westerse kunst. Dat was niet gemakkelijk. Want om kunst vanaf de impressionisten te leren kennen was hij aangewezen op boeken en tijdschriften, die hij van het geld van zijn tante Gretl kon kopen. Die boeken mochten op de academie niet geleend worden. Die kunst werd beschouwd als het begin van de bourgeois decadentie. Een uitzondering hierop waren enkele communistische westerse kunstenaars zoals Pablo Picasso, Renato Guttuso en Diego Rivera.<sup>39</sup> Toen het 'IJzeren Gordijn' nog niet geheel gesloten was, had hij de gelegenheid enkele reizen naar het Westen te maken. Zo bezocht hij onder andere in 1958 de Wereldtentoonstelling in Brussel en in 1959 Documenta II in Kassel, waar hij onder de indruk kwam van Jackson Pollock en Lucio Fontana vooral om het revolutionaire in hun gebruik van de schilderkunst. . Richter neemt op Documenta veel foto's. Richter zag hun werk als een volgende stap in de discussie die was losgebarsten over de schilderkunst: was de

---

<sup>38</sup> German Hygiene Museum in Dresden. <https://espionart.com/2013/12/23/what-where-gerhard-richters-hidden-mural/>. Richter heeft zijn werk uit Dresden niet opgenomen in zijn CR. Dit werk heeft dus ook geen CR-nummer.

<sup>39</sup> Interview mit Benjaming H. Buchloh 1986 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 123. <https://www.gerhard-richter.com/en/biography/the-dresden-years-3>. Renato Guttuso is een Italiaanse schilder. Hij was een fervent antifascist en lid van de communistische partij. In 1972 ontving hij de Leninprijs voor de vrede. <https://romenieuws.wordpress.com/2012/10/18/grote-overzichtstentoonstelling-renato-guttuso-begonnen-in-rome/>, Elger, *A Life in Painting*, 10,

schilderkunst aan zijn einde?<sup>40</sup> Pollock, Fontana en ook Jean Fautrier lieten op Documenta II zien dat vernieuwing van de schilderkunst nog wel degelijk mogelijk was: Pollock met zijn abstract expressionistische 'drip-paintings' en Fontana, die het platte vlak van het canvas doorboorde met gaten en messneden. Hij voegde hiermee een driedimensionale component aan het doek toe. Door Fautrier maakt hij ook kennis met Art Informel, een kunststroming in Frankrijk, die net als de Amerikaanse Abstracte Expressionisten zocht naar een spontane kunst die geleid werd door emotie en intuïtie.<sup>41</sup> Hij voelt daar verwantschap mee. Richter is ook geïnteresseerd in kunstenaars als Alberto Giacometti, Jean Dubuffet en Renato Guttuso, maar vooral in Pablo Picasso en Giorgio Morandi.<sup>42</sup> Maar met avant-garde kunst van vóór de oorlog zoals die van Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray en Kazimir Malevich komt hij pas in aanraking na zijn komst naar het Westen.<sup>43</sup>

Na zijn bezoek aan Documenta II gaat Richter experimenteren met westerse stijlen.<sup>44</sup> Van de schilderijen die hij in de DDR gemaakt heeft, heeft hij

---

<sup>40</sup> Dat de schilderkunst aan zijn einde was, was gebaseerd op de theorie van Clement Greenberg over medium specificiteit. Hawker laat zien dat in de 21e eeuw die rigide medium specificiteit niet langer houdbaar is. Er is bij vele kunstenaars, waaronder Richter, sprake van cross-medium gebruik. Hawker, *Idiom Post-medium*, 266. Richter zelf zegt over schilderen dat dat in deze tijd moeilijk is omdat we enerzijds fotografie hebben die alles veel beter kan weergeven, de kunstgeschiedenis alles al heeft laten zien en de nieuwe media alles veel moderner kunnen vastleggen. Maar het feit dat alle kinderen vrijwillig schilderen ziet hij als bewijs dat schilderen noodzakelijk blijft, ook in de toekomst. Obrist, *Gerhard Richter Tekst*, 87-88.

<sup>41</sup> Elger, *A Life in Painting*, 27. De term Art Informel (kunst zonder vorm) is afkomstig van Michel Tapié. Tapié omschrijft de informele schilderkunst als een stijl die uitsluitend de schilderende daad vooropstelt en waarbij pas tijdens dat proces, al dan niet spontaan, leesbare symbolen ontstaan. Interview mit Benjamin Buchloh, 1986. Obrist, *Gerhard Richter Text*, 123. Buchloh is hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Harvard University en heeft meerdere boeken geschreven over Richter.

<sup>42</sup> Buchloh, *Gerhard Richter*, 1.

<sup>43</sup> Interview mit Benjamin H. Buchloh 1986 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 123.

<sup>44</sup> Hij maakt naast schilderijen, muurschilderingen en politieke posters in de stijl van het Socialistisch Realisme tevens privé schilderijen, geïnspireerd door Max Liebermann, Louis Corinth en Gauguin. Elger, *A Life in Painting*, 22.



alleen foto's meegenomen naar het Westen. Hij plakt ze in vele albums in, maar kijkt er niet meer naar om.

Het zien van de schilderijen van Pollock en Fontana hebben Richter het idee gegeven dat het mogelijk is op een totaal andere manier schilderkunst te beoefenen. Tijdens zijn reis naar Moskou en Leningrad in januari-februari 1961 raakt hij hiervan overtuigd en besluit hij te vluchten. Hij hoopt dat het culturele klimaat van het Westen beter aansluit bij zijn persoon en zijn artistieke ambities. Het is dan enkele maanden voor de bouw van de Berlijnse Muur in augustus van dat jaar. Hij moet zijn vlucht in het diepste geheim voorbereiden omdat hij vreest te worden aangeklaagd wegens desertie. In een afscheidsbrief aan Lohmar geeft hij aan dat hij het een moeilijk besluit vindt en dat hij niet weggaat omwille van een 'desire to drive cars'. Richter vraagt Lohmar niet om vergiffenis of begrip maar wil hem bedanken voor wat hij voor hem heeft gedaan.<sup>45</sup>

Het is dus niet de behoefte aan politieke vrijheid die zijn drijfveer is, noch economische rijkdom, maar zijn behoefte aan *culturele* vrijheid, de vrijheid om te kunnen experimenteren, de vrijheid om zich te kunnen ontwikkelen als kunstenaar. Hij wil vrij zijn van het "verbrecherischen Idealismus der Sozialisten".<sup>46</sup>

Voordat wordt ingezoomd op de mogelijke motieven van Richter voor het schilderen van de *October 18. 1977*-serie, wordt stilgestaan bij het ontstaan van Richters 'fotoschilderijen'.

---

<sup>45</sup> Hij vlucht via Moskou naar West-Berlijn en vandaar gaat hij via een vluchtelingenkamp in Göttingen en via Oldenburg, omdat zijn schoonouders daar woonden, naar Düsseldorf. De brief aan Lohmar is opgenomen in Elger, *Gerhard Richter TEXT*. 13.

Richter heeft in de loop der jaren zijn gedachten vastgelegd in dagboekantekeningen, 'Notizen', in dit essay 'Notes' genoemd.

<sup>46</sup> Notes 1962 in Obrist, *Gerhard Richter Tekst*, 9.

## HOOFDSTUK 2. Het ontstaan van Richters ‘fotoschilderijen’.

Als Gerhard Richter aankomt in Düsseldorf voelt hij zich tamelijk verloren. Behalve veel foto's heeft hij niet veel mee kunnen nemen op zijn vlucht. Zijn vrienden, ouders en familie zijn achter gebleven, alleen zijn vrouw Ema is met hem mee gekomen.<sup>47</sup> Hij kent nog niemand om mee van gedachten te wisselen. Hier komt verandering in als hij zijn portfolio laat zien aan Peter Brünig, de eerste West-Duitse schilder met wie hij in aanraking komt. Op diens aanraden besluit hij zich in te schrijven aan de kunstacademie in Düsseldorf.<sup>48</sup> Daar maakt hij onder meer kennis met andere kunstenaars en met Fluxus en Popart.

Hij is aanwezig bij het *Festum Fluxorum Fluxus*, georganiseerd door Joseph Beuys en collega's en bij het *Festival der neuen Kunst* in Aken.<sup>49</sup> Fluxus gaat er van uit dat het persoonlijke artistiek is. Beuys gaat zo ver dat volgens hem in iedereen een kunstenaar huist. Ook politieke happenings ziet Beuys als kunst.<sup>50</sup> Richter is zich wel vrijer gaan voelen door deze contacten, maar gaat zelf niet zo ver.<sup>51</sup> Kunst werd gepolitiseerd en de schilderkunst in de ban gedaan omdat het geen maatschappelijke relevantie zou hebben. Fluxus manifesteerde zich met happenings en evenementen maar Richter houdt vast aan wat hij altijd zal blijven verdedigen: het schilderen.<sup>52</sup> Hij doet wel een keer mee met de Fluxusbeweging in een productie met Konrad Lueg en Sigmar Polke in oktober 1963, waarbij Richter en Lueg zichzelf als levende, ready made standbeelden tentoonstellen in een meubelwinkel in Düsseldorf.<sup>53</sup> Zij noemen dit evenement: *Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*. Kapitalistisch Realisme

---

<sup>47</sup> Hij zal zijn ouders niet meer terugzien. Familieschilderijen schildert hij aan de hand van zijn meegebrachte foto's. Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Panorama*, 32.

<sup>48</sup> Elger, *A Life in Painting*, 35.

<sup>49</sup> 2 en 3 januari 1963 respectievelijk 20 juli 1963. Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 1, 16.

<sup>50</sup> Beuys richtte de Deutsche Studentenpartei op. Elger, *A Life in Painting*, 152.

<sup>51</sup> Obrist, *Gerhard Richter Text*, 18.

<sup>52</sup> Elger, *A Life in Painting*, 153

<sup>53</sup> Richter raakt bevriend met Konrad Lueg en Sigmar Polke. Ze maken deel uit van Gruppe '63', (zie noot 39). Richter en Lueg zetten zich af tegen de Amerikaanse popart met het Kapitalistisch realisme. Arnason, *History of Modern Art*, 670. *A Life in Painting*, 46. Lueg sticht in 1967 een galerie en verandert zijn naam in Konrad Fischer. Hij stopt een jaar later met schilderen. Obrist, *Gerhard Richter, Text*, 14 - 17.

was een popart-beweging die probeerde een alternatief te bieden voor de invloed van de Amerikaanse pop in de westerse wereld. De beweging begon in 1963 in Berlijn en vertegenwoordigde zowel de stijl van de popart als de stijl van het Socialistisch Realisme, een soort 'derde weg'.<sup>54</sup> Over zijn deelname aan het Kapitalistisch Realisme zegt Richter in zijn *Notes* dat het hem in die periode vooral gaat om contact met gelijkgestemde kunstenaars en om een omgeving waarin het mogelijk is gemeenschappelijk ideeën te ontwikkelen.<sup>55</sup> Hij gaat deel uitmaken van Gruppe '63, opgericht door Lueg, om meer kans te krijgen op exposities of, zoals Richter het noemt, "demonstraties".<sup>56</sup>

Hij leert nu ook het werk van Roy Lichtenstein en Andy Warhol kennen. Onder invloed van Lichtenstein die beelden uit stripboekboeken omzet in schilderijen, raakt hij er van overtuigd dat het acceptabel is om foto's en beelden uit tijdschriften om te zetten in verf.<sup>57</sup> Van Warhol leert hij de waarde en de effecten van het weglaten van details. Warhol doet dit via zeefdrukken, Richter doet het door een schilderij 'uit te wissen, te vervagen'.<sup>58</sup> Hij gaat experimenteren met een compromis tussen westerse kunst en socialistisch-realistische kunst, maar hij is er ontevreden over, beschrijft deze doeken als kinderlijk en verbrandt de meeste op de binnenplaats van de Kunstacademie van Düsseldorf. Echter bekent hij aan Ulrike Knöfel dat hij wel eens spijt heeft bepaalde schilderijen, onder andere dat van *Hitler*, 1962 (CR 3), vernietigd te hebben.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Notes 1994 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 18 en 123.

<sup>55</sup> Notes 1994 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 19-20. Richter houdt aantekeningen bij van zijn gedachten, in dagboekantekeningen: "Notizen" in dit essay *Notes* genoemd.

<sup>56</sup> Lueg richtte in 1963 de 'Gruppe '63' op, waartoe onder andere Richter en Polke behoorden. Elger, *A Life in Painting*, 46, 49, 52.. De term 'Kapitalistischen Realismus' is maar één keer door Gerhard Richter zelf gebruikt, hij verzet zich tegen deze verzamelnaam, gepromoot door de Berlijnse galeriehouder René Block, een galeriehouder die in 1964 voor Richter een solotentoonstelling inrichtte onder de titel: *Bilder des Kapitalistischen Realismus*. Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 32.

<sup>57</sup> Richter ziet zich zelf niet als erfgenaam van de Amerikaanse popart. Hij heeft geen belangstelling voor kritiek op de consumentenmarkt. Elger, *A Life in Painting*, 46

<sup>58</sup> Zie over techniek en motieven om te vervagen/blurren verder in dit hoofdstuk. Elger, *A Life in Painting*, 62 en 76.

<sup>59</sup> Knöfel. "His Own Harshest Critic: A New Look at Works Destroyed by Gerhard Richter"..

Contacten met kunstenaars in het Westen hebben hem vrijer gemaakt.. Al in zijn vroege jeugd was Richter geïnteresseerd in fotografie. Hij was bevriend met een fotograaf van wie hij de donkere kamer mocht gebruiken en die hem de kneepjes van het vak leerde.<sup>60</sup> In interviews en in teksten bij tentoonstellingen geeft hij te kennen dat hij de eerste foto's schilderde als resultaat van een radicaal andere blik op kunst: "Nothing to do with painting, nothing with compositions, nothing to do with color".<sup>61</sup> Foto's zijn voor hem het perfecte beeld. Een foto verandert niet, is absoluut, onafhankelijk en zonder bepaalde stijl. Hij zou zich gezien zijn ervaring in het fotolaboratorium ook kunnen toeleggen op het bewerken van foto's, maar dat trekt hem niet, dat wordt teveel het toepassen van trucs. Het naschilderen van foto's bezorgt hem plezier. Zwart-wit fotografie gebruikt hij omdat hij die hij als neutraal en objectief beschouwt. Daarom is zwart-wit schilderen ook favoriet in zijn beginperiode. Foto's zijn in zijn ogen ideaal als bron om het figuratieve in schildering om te zetten zonder zelf een compositie te hoeven verzinnen.<sup>62</sup> Compositie vindt hij onbelangrijk. Van belang vindt hij het verhaal achter een foto. Daarom heeft hij een voorkeur voor amateurfoto's van familie en vrienden, daar zit een verhaal achter.<sup>63</sup> In het begin van de jaren 60 begint hij met het maken van fotoschilderijen van krantenfoto's en van beelden uit tijdschriften. (Fotoschilderijen zijn schilderijen van foto's die er uitzien als foto's.).<sup>64</sup> 'Art'-foto's vindt hij te bewerkt en daarom saai. Maar zo positief over het schilderen van foto's dacht hij nog niet bij de eerste foto die hij schilderde, zo bekent hij in zijn *Notes*. Zijn eerste fotoschilderij was een afbeelding van Brigitte Bardot. Hij had op dat moment genoeg van de "Scheissmalerei" en vond toen het schilderen van een foto het stompzinnigste en meest onartistieke wat je kon doen.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 17.

<sup>61</sup> Elger, *A Life in Painting*, 125.

<sup>62</sup> Elger, *A Life in Painting*, 49, 52; Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 1, 18.

<sup>63</sup> Notes 1964 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 18.

<sup>64</sup> Interview with Peter Sager, 1972 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 64.

<sup>65</sup> Notes 1964, in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 21. Op een ander moment zegt hij trouwens dat *Party* (1962, CR 2-1) zijn eerste geschilderde foto is. Elger, *A Life in Painting*, 42

Richter realiseert zich natuurlijk wel degelijk dat als hij foto's schildert, hij nadenkt, verandert en manipuleert.<sup>66</sup> Zijn foto's gebruikt hij zoals Rembrandt een tekening en Vermeer de Camera obscura gebruikte. Zij verschaffen hem ideeën om te schilderen; 'Vorbilder' noemt hij die.<sup>67</sup> Een foto geeft voorwerpen anders weer dan een schilderij, want een schilderij is nooit een reproductie van de werkelijkheid. Maar weergave van de werkelijkheid is voor hem niet belangrijk. Welke foto's hij kiest, is bij hem een onderbewust proces.<sup>68</sup> Als hij een foto gekozen heeft, hanteert hij de volgende techniek.

Richter begint met het overbrengen van de foto op het doek met behulp van een grid; vanaf 1964 heeft hij een episcoop, waardoor hij zeer secuur kan werken. Het overgebrachte beeld verandert hij door toe te voegen en weg te laten. Als hij een foto geschilderd heeft, maakt hij die vervolgens vaag, soms door er met een kwast met terpentijn over heen te gaan. Vanaf 1986 gebruikt hij met name bij zijn abstracte schilderijen een afrijlat, waarmee hij intuïtieve bewegingen maakt.<sup>69</sup> Net als bij de keuze van zijn foto's speelt ook bij het schilderen ervan, naar zijn zeggen, zijn onderbewuste een belangrijke rol.<sup>70</sup> Hij noemt zichzelf in zijn *Notes 1964-1965* een surrealist.<sup>71</sup> Een voorbeeld van toevoegen aan een fotoschilderij is te zien bij *Table*, 1962 (CR 1), waar hij met grote ronde gebaren over de minutieus geschilderde tafel wilde verfstreken heeft aangebracht. Maar hij kan behalve verfstreken toevoegen aan een foto ook delen van een foto weglaten en het gehele beeld laten vervagen. Een voorbeeld hiervan is *Woman Descending the Staircase*, 1965 (CR 92), een bewerking van de geënceneerde foto te zien op Atlas Paneel 13, detail (1964), waarop zijn vrouw Ema een trap afdaalt.<sup>72</sup> Dit is een reactie op het schilderij van Marcel Duchamp *Nude Descending the Stairs*, dat hij bewondert

---

<sup>66</sup> Elger, *A Life in Painting*, 277.

<sup>67</sup> Blazwick, *Gerhard Richter. Atlas the Reader*, 32.

<sup>68</sup> Blazwick, *Gerhard Richter. Atlas the Reader*, 26.

<sup>69</sup> Deze manier van werken is te zien op de video:

<https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g>

Elger, *A Life in Painting*, 277. Een afrijlat is een lat die in de bouw gebruikt wordt om vloeren en muren te egaliseren of bewerken.

<sup>70</sup> Gespräch met Jan Thorn-Pikker in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 185.

<sup>71</sup> Notizen 1964-1965 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 31.

<sup>72</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>.

maar waaraan hij zich ook ergert. Hij wil met dit schilderij laten zien dat de schilderkunst hiermee niet is afgelopen.<sup>73</sup>

Richter schildert vanaf 1962 veel alledaagse onderwerpen aan de hand van kranten- en tijdschriftfoto's; later gebruikt hij voornamelijk zijn eigen foto's. Hij beweert dat de figuren die op zijn fotoschilderijen voorkomen allemaal even (on)belangrijk zijn.<sup>74</sup> Hij verschuilt zich aanvankelijk achter de kritiek van kunstcritici dat alleen het toegepaste medium - de fotografie - de gemeenschappelijke factor in zijn werk is. Hij wil niet toegeven dat de fotoschilderijen voor hem persoonlijk wel degelijk inhoud hebben en emotie verbeelden. Hij houdt zijn privéleven liever buiten de publiciteit. Het is zelfbescherming; hij wil onverschilligheid ten opzichte van het onderwerp uitstralen, niet sentimenteel overkomen.<sup>75</sup> Later geeft hij toe dat de fotoschilderijen die hij maakte tussen 1962 en 1967 wel degelijk verband houden met de emoties in zijn privéleven. Ze zijn niet willekeurig gekozen.<sup>76</sup> Van een aantal schilderijen heeft hij de achtergrond onthuld. Zo schilderde hij Brigitte Bardot omdat ze zoveel leek op zijn eerste vrouw Ema.<sup>77</sup> Ook geschilderde vriendenkiekjes maken deel uit van zijn oeuvre. Zijn familierelatie is duidelijk bij *Aunt Marianne*, 1965 (CR 87) en *Uncle Rudi*, 1965 (CR 85), maar niet de emoties die voor hem achter deze beelden schuilgaan, die onthult hij later. In *Aunt Marianne* schildert hij zijn geestelijk gehandicapte tante die in 1945 door artsen van het naziregiem in het kader van hun euthanasieprogramma eerst is gesteriliseerd en vervolgens doodgehongerd.<sup>78</sup> In 2006 ontdekt hij dat zijn schoonvader Henrich Eufinger betrokken was bij dit programma. *Uncle Rudi*, 1965 (CR 85) was de broer van zijn moeder, een Nazi-officier die in de oorlog is gesneuveld. Uncle Rudi werd hem in zijn jeugd altijd tot voorbeeld gesteld, als een held.<sup>79</sup> Richters jeugd speelde zich af in Dresden, waar

---

<sup>73</sup> Interview mit Jonas Storsve in Obrist, *Gerhard Richter Text* 214.

<sup>74</sup> Elger, *A Life in Painting*, 49.

<sup>75</sup> Elger, *A Life in Painting*, 125, 129.

<sup>76</sup> Elger, *A Life in Painting*, 126.

<sup>77</sup> Elger, *A Life in Painting*, 129.

<sup>78</sup> Borchartd-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter Panorama*, 131.

<sup>79</sup> Zijn moeder zette hem op tegen de man van wie hij dacht dat deze zijn vader was. Deze 'vader' was al vroeg in de oorlog gemobiliseerd en aan het eind van de oorlog krijgsgevangen

hij de vernietigende bombardementen van 13 en 14 februari 1945 heeft meegemaakt.<sup>80</sup> *Bomber*, 1963 (CR 13), *Airplane I en II*, 1966 (CR 5 en 6) herinneren hieraan.

Toen Richter startte met zijn onderzoek voor de oktober-serie was hij nog onzeker of hij deze beelden zou kunnen schilderen, of ze voor hem niet te emotioneel beladen waren. Voor deze serie werkte hij met de archieven van Der Spiegel en Der Stern en met foto's uit politiearchieven.<sup>81</sup> Het schilderen van dode lichamen vindt hij geen probleem. In een interview ter gelegenheid van de expositie van *October 18. 1977* gaat hij in een gesprek met Jan Thorn-Prikker hierop in. "Death and suffering have always been an artistic theme. Basically it is *the theme*". Hij denkt zelfs dat mensen graag lijken zien. Ze komen vaak voor in de kunst. Mensen hunkeren naar sensatie.<sup>82</sup> Al vroeg in zijn loopbaan schildert hij doden, zoals *Dead*, 1963 (CR 9) aan de hand van een foto in Quick Magazine en slachtoffers van moorden zoals *Eight Student Nurses* (CR 130-130c), die hij tussen 1966 en 1987 vier keer schildert.<sup>83</sup> Hij onderzoekt en verkent ellende. Zijn schilderijen bevatten wanhoop, rouw, vrees, medelijden, misdaad: de verschrikking van de werkelijkheid.<sup>84</sup> Maar zijn fascinatie voor dood en ellende is niet grenzeloos, soms is het hem te gruwelijk. Hij maakt al in Dresden voor het eerst kennis met foto's van de concentratiekampen. Hij verzamelt die en maakt ook zelf foto's. Hij begint aan een schilderij maar kan er niet mee doorgaan. Hij neemt de foto's wel op in *Atlas*.<sup>85</sup> Ook Hitler is een onderwerp. Hij maakt Atlas-panelen over hem (1969, *Atlas* 131 en 132) en een schilderij *Hitler*, 1962 (CR 3),

---

gemaakt door de Amerikanen. Hij komt pas in 1946 terug naar huis. Elger, *A Life in Painting*, 136 en 140.

<sup>80</sup> Hij groeide op tussen de puinhopen van de stad Dresden, die pas rond de eeuwwisseling hersteld waren. Richter. *CR*, Deel 1, 17.

<sup>81</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/october-18-1977baader-meinhof-11>.

<sup>82</sup> Volgens Richter in een gesprek met Jan Thorn-Prikker in 1989. Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 227. Middeleeuwse kunst kent veel schilderijen met een gestorven Christus aan het kruis. Ook zijn er veel dode lichamen in oorlogstaferelen.

<sup>83</sup> Hij schildert deze slachtoffers viermaal in 1966-1987 Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 1, 15.

<sup>84</sup> Buchloh, *Gerhard Richter*, 66.

<sup>85</sup> Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 Oktober 1977 cycle, 1989 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 226. Blazwick, 26.

dat hij eenmaal in 1964 heeft tentoongesteld.<sup>86</sup> Het is het schilderij dat hij daarna heeft vernietigd. Er is alleen een foto van bewaard gebleven. Achteraf zegt hij dat hij daar misschien een beetje langer over had moeten nadenken.<sup>87</sup>

Hij ziet de fotoschilderijen in de zestiger jaren als een opmaat naar abstractie.<sup>88</sup> Maar bij de serie *October 18. 1977* grijpt hij weer terug op fotoschilderijen. Hij zegt niet los te kunnen komen van de foto's die hij verzameld had. Je kunt niet stil blijven of "passive with regard to the event, since it torments us in any case [...]. Those photo's lingered like something not liquidated, not elaborated". Het wordt dan schilderen ondanks jezelf, alsof iets buiten jezelf je de wet oplegt, in de hoop dat iets bovenkomt, een ontdekking, iets dat nooit zeker is, nooit een oplossing, maar een herontdekking.<sup>89</sup> Voor Richter is het onderzoeken waar schilderen nog toe in staat is een constante in zijn werk. Hij wil geen concurrentie aangaan met fotografie, maar voor zijn fotoschilderijen dezelfde authenticiteit en objectiviteit opeisen als wordt toegekend aan fotografie. Hij wil een balans tussen beide media: hij eist de erkenning op van schilderen als kunstvorm in de periode dat het einde van de schilderkunst werd verkondigd.<sup>90</sup>

Welke redenen geeft Richter voor het blurren van zijn fotoschilderijen, zoals bij de *October*-serie? Hij schrijft in zijn *Notes 1964-1965*: "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

---

<sup>86</sup> In februari 1964 bij Galerie Parnass in Wuppertal. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/hitler-5472?&categoryid=9&artworkid=paintings&referer=search-art&title=Hitler&p=1&sp=32&tab=exhibitions-tabs>

<sup>87</sup> Knöfel. "His Own Harshes Critic: A New Look at Works Destroyed by Gerhard Richter." <https://www.spiegel.de/international/germany/his-own-harshes-critic-a-new-look-at-works-destroyed-by-gerhard-richter-a-812515.html> (geraadpleegd, 20 november 2019).

<sup>88</sup> Hij schildert de 'Curtain'- schilderijen uitmondend in *Large Curtain* (1967, CR 163-1) en *192 Colours* (1966, CR 136). Het 'curtain'-motief is ontleend aan de achtergrond van de portretten van Dr. Knobloch, 1964 (CR 41). Ook zijn stads- en berglandschappen uit die jaren vormen een overgang tussen het figuratieve en het abstracte.

<sup>89</sup> Buchloh, (red.) *Gerhard Richter*, 61.

<sup>90</sup> Elger, *A Life in Painting*, 83.



information". Bij *October 18. 1977* geeft hij aan ook te blurren om voyeurisme te voorkomen, blurring als verzachting, als verhulling van een gruwelijk beeld. De schilderijen zijn niet bedoeld voor sensatie.<sup>91</sup> Richter weigert de details te geven die al zo vaak in kranten en tijdschriften te zien zijn geweest. Hij schept afstand en respecteert hierdoor ook de privacy van de geschilderde individuen. De serie is geen documentatie van de waarheid, hij schept zijn eigen waarheid.<sup>92</sup> Door te blurren wil hij ook universaliteit bereiken, het schilderij los maken van het concrete voorbeeld. Bij *Uncle Rudi* is dit het geval; hij wil een beeld weergeven van een willekeurige officier, en niet het laatste beeld van zijn oom voordat deze sneuvelde. Maar hij gebruikt blurren eveneens als hij niet iets persoonlijks in het verborgene wil houden. Hij wil de kijker zelf laten associëren, zichzelf een beeld laten vormen, zelf emoties laten ervaren.<sup>93</sup> Hij houdt van onzekerheid in zijn werk. Beelden die interpretabel zijn en een bedoeling vertolken vindt hij slechte beelden. "A picture presents itself as the Unmanageable, the Illogical, the Meaningless. It demonstrates the endless multiplicity of aspects. It takes away our certainty, because it deprives a thing of its meaning and its name. It shows us the thing in all the manifold significance and infinite variety that preclude the emergence of any single meaning and view".<sup>94</sup>

Geconcludeerd kan worden dat dat Richter naar West-Duitsland is gevlucht voor culturele vrijheid en de vrijheid om te experimenteren. De kennismaking met het werk van Lichtenstein en Warhol inspireerden hem tot het maken van zijn fotoschilderijen. Foto's zijn en blijven voor hem een bron van inspiratie. Hij kent een belangrijke rol toe aan het onderbewuste en het toeval, zowel in de keuze van de foto's als in het schilderen zelf. Als hij eenmaal aan het schilderen is probeert hij zoveel mogelijk zijn onderbewuste een rol te laten spelen. Onbewuste

---

<sup>91</sup> Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 4, 14.

<sup>92</sup> Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 166-171..

<sup>93</sup> Zoals bij anonieme groepsportretten als *Family after Old Master* (1965, CR 26), architectonische beelden als *Grey House* (1966, CR 80-9) en landschappen als *Landscape* (1965, CR 48-2). Uit *Notes 1964-1965*. Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*. 18-19.

<sup>94</sup> Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 4, 16.

processen leiden hem tot een kunstwerk dat interessanter is dan hij zelf kan bedenken. Hij noemt zichzelf in 1964-1965 een surrealist.

De emotie achter zijn fotoschilderijen kan hij pas later als zodanig erkennen. Hij schermt zijn emoties af, door het gebruik van onpersoonlijke titels voor zijn schilderijen en door zijn werken te blurren. Behalve voor het afschermen van zijn eigen emoties gebruikt Richter het blurren ook voor het creëren van privacy, van universaliteit, het verzachten van gruwelijkheden en het ruimte laten voor interpreteren door de kijker.

### HOOFDSTUK 3. Motieven voor de *October 18. 1977* -serie

Richter heeft geleefd onder verschillende politieke regimes: het nazisme, het communisme en de westerse democratie. In 1942 werd hij lid van 'Das Deutschen Jungvolk': de 'Pimpfen', een jeugdorganisatie waarin jongens van 10-14 jaar werden voorbereid op de 'Hitlerjugend'.<sup>95</sup> Lidmaatschap was verplicht. Zoals vermeld heeft hij herinneringen aan de oorlog vastgelegd in verschillende schilderijen, zijn meest persoonlijke in *Uncle Rudi*, 1965 (CR 85) en *Aunt Marianne*, 1965 (CR 87).

De eerste tentoonstelling van de *October 18. 1977* -serie vond van 12 februari tot 09 april 1989 plaats in Museum Haus Esters, een door Mies van der Rohe ontworpen villa in Krefeld, Duitsland.<sup>96</sup> Daarna reisde de serie de wereld rond. Richter wilde destijds onder geen voorwaarde dat de serie gesplitst werd. Hij wilde dat deze in een museum terecht kwam.<sup>97</sup> In 1991 geeft hij het voor tien jaar in bruikleen aan het Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt. Tot verdriet van de Duitsers wordt de serie in 1995 voor drie miljoen dollar verkocht aan het MoMA. Richter koos voor het MoMA omdat hij het MoMA het beste museum van de wereld vindt, maar vooral omdat in Duitsland de serie naar Richters mening bij de receptie van het werk de focus gericht was op de eigen politieke omstandigheden.<sup>98</sup> Links en rechts gingen er mee aan de haal. Als de serie in Frankfurt zou zijn gebleven, waar de gebeurtenissen zich hebben afgespeeld, zou de serie een lokale betekenis hebben gekregen.<sup>99</sup> De Amerikanen staan verder af van de geschiedenis van de RAF en kunnen er in meer universele termen naar

---

<sup>95</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/chronology/>.

<sup>96</sup> De tentoonstelling was van 12 februari tot 09 april 1989. Op verzoek van Richter was er geen receptie bij de opening. Elger, *A life in Painting*, 301. Hij vond dat niet respectvol naar de nabestaanden. Storr, *Gerhard Richter October 18, 1977*, 29.

<sup>97</sup> Gespräch mit Jan Thorn-Prikker, 1989 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 193. In het Interview met Hubertus Butin in 1995, vertelt hij dat hij geen enkele conditie heeft gesteld bij de verkoop aan het MOMA. De schilderijen kunnen dus ook onafhankelijk van elkaar worden verkocht. Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 323.

<sup>98</sup> Interview with Hubertus Butin Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 325.

<sup>99</sup> Daar komt bij dat behalve het museum in Frankfurt en het bisschoppelijk museum in Keulen, geen museum in Duitsland geïnteresseerd was.

kijken. Hij ziet een link tussen de RAF en Amerika, omdat de RAF sterk beïnvloed was door het anti-amerikanisme. Maar hij ziet ook na de ineenstorting van de socialistische ideologie een meer universele blik op terrorisme ontstaan door de opkomst van meerdere terroristische aanslagen in de westerse wereld, met name door de aanslagen van 9/11.

De serie heeft veel discussie losgemaakt, zowel in Duitsland als daarbuiten. Richter zelf schrijft: “Pas overgekomen uit de DDR in de vroege jaren 60 kon ik natuurlijk geen enkele sympathie opbrengen voor de doelen en methoden van de Rote Armee Fraction (RAF). Ik was onder de indruk van de energie van de terroristen, hun compromisloze volhardendheid en hun absolute moed; maar ik kon in mijn hart ook niet de Staat veroordelen voor zijn harde reactie. Zo zijn staten; en ik heb andere, meer meedogenloze gekend. De dood van de terroristen, en de ermee verband houdende gebeurtenissen voor en na, staan voor een verschrikking die mij sindsdien kwelde en achtervolgde als een onafgemaakte zaak, ondanks al mijn pogingen dit te onderdrukken.” Dit noteert hij in zijn november-december Notes 1988 ter voorbereiding van zijn persconferentie bij de eerste tentoonstelling van *Oktober 18, 1977* van 12 februari tot 9 april 1989 in Museum Haus Esters, Krefeld.<sup>100</sup> 7 december 1988 voegt hij daar aan toe dat alle beelden saai zijn, grijs en erg geblurd, diffuus. Zo kunnen volgens Richter de beelden geen antwoorden geven, iets uitleggen of een mening geven. Zo lokken ze tegenspraak uit door hun hopeloosheid en verlatenheid.<sup>101</sup>

Hieruit blijkt compassie met de leden van de Baader Meinhof Gruppe. Hij beschrijft zijn aanvankelijke motivatie als een puur menselijke poging de oorzaak van zijn verdriet te verwerken door iets moois te scheppen, verdriet over de hopeloosheid en verlatenheid van de leden van de Baader Meinhof Gruppe.<sup>102</sup> Hij bewondert hun moed en volhardendheid. Hij voelt “dismay, pity, grief”.<sup>103</sup> Hij ontkent een politiek motief in zijn interview met Sabine Schütz in 1990: “Kein direktes politisches Anliegen, vor allem nicht in dem Sinne politischer Malerei, die

---

<sup>100</sup> Deze Notes zijn gedateerd november-december. Er is geen exacte datum weergegeven.

<sup>101</sup> Blazwick. *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 24-25.

<sup>102</sup> Borchardt-Hume, “Dreh dich nicht um” in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 168.

<sup>103</sup> Notes 1989, op 1 oktober 1989. Elger, Gerhard Richter, TEXT, 213.

man ja stets als linkpolitische verstand, als Kunst die ausschließlich die sogenannten bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse kritisierte – das war nicht mein Anliegen". Later geeft hij toe dat hij die tien jaar verweekeld was in een lange discussie met Isa Genzken, zijn tweede vrouw, en Benjamin Buchloh over terrorisme, de oorzaken hiervan en de consequenties. (Genzken maakte in haar studententijd onderdeel uit van de entourage van de RAF).<sup>104</sup> In die periode sympathiseerden Genzken en Buchloh met de agenda van de RAF en bewonderden zij het compromisloze radicalisme van de leden. In 1990 ziet Buchloh de doden van de Baader-Meinhof-groep nog steeds als slachtoffers.<sup>105</sup> Dit verzwakt Richters argument dat hij tien jaar gewacht heeft met het schilderen van de serie omdat er distantie nodig was om het meer universele karakter tot zijn recht te laten komen. Hij worstelde kennelijk met zijn eigen emoties, kon geen partij kiezen.

De aanleiding voor de serie zijn de vele foto's die Richter in zijn geest blijven vervolgen. Het is voor hem een onafgemaakte zaak. Hij schildert de serie als een verwerkingsproces. In het interview met Stefan Weirich lees ik dat de serie voor Richter persoonlijk een afsluiting is, een los kunnen laten, niet alleen psychologisch, maar ook ideologisch. Richter neemt afscheid van de illusie dat onacceptabele leefomstandigheden kunnen worden veranderd door gewelddadige strijd. Niet dat hij om die reden de serie gemaakt heeft, maar dit is iets dat hij zich later realiseert. Toen hij aan de serie begon dacht Richter aan een veel breder thema, waarbij veel meer nadruk zou liggen op het leven van de tentoongestelde RAF-leden.<sup>106</sup> Maar het is uitgelopen op een beperkte samenstelling, tot: "neun Motive und sehr auf den Tod hin konzentriert, fast gegen meine Absicht also".<sup>107</sup> Richter beweert dat de politieke actualiteit van de serie hem helemaal niet

---

<sup>104</sup> Genzken was de partner van Buchloh tot 1979. *Elger, A Life in Painting*, 242. In 1982 trouwt Richter met Genzken. Na hun scheiding trouwt hij in 1995 met zijn derde vrouw Sabine Moritz.

<sup>105</sup> *Elger, A Life in Painting*, 309.

<sup>106</sup> Richter vertelt dit in een interview met Stefan Weirich over de 18 oktober 1977-serie in 1993. *Elger, Gerhard Richter TEXT*, 203.

<sup>107</sup> Interview mit Sabine Schütz in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 199 en *Elger, Gerhard Richter TEXT*, 312.

interesseert. Het gaat hem om de destructieve macht van ideeën.<sup>108</sup> Richter wil neutraal zijn, het tegenovergestelde van ideologisch. Op 15 december 1989 noteert hij dat catastrofes, misdaden, leugens, laster enzovoort mogelijk zijn in een dictatuur als de DDR omdat de mensen in staat zijn tot hoop en geloof die is gegenereerd door een waan of ideologie die verblindt. Volgens Richter kan psychologische repressie zolang doorgaan dat de waan een dogma wordt en de mensen worden veranderd in patiënten.<sup>109</sup> Richter geeft aan dat de *October 18, 1977* -serie gericht is op “de irrationaliteit, het fatalisme en de onhandelbaarheid van ideologieën”.<sup>110</sup> Sinds hij kon denken was hij er van overtuigd dat iedere ideologische regel of opinie vals is, een belemmering, een bedreiging of een misdaad.<sup>111</sup> Om dat te laten zien blurt hij foto's. Dat verhindert dat de kijker denkt dat het de realiteit is. Richter zoekt volgens Borchardt-Hume de neutraliteit van een encyclopedie.<sup>112</sup> Maar Richter heeft ook een zekere sympathie voor de personen uit zijn serie, voor hun vertwijfelde wil voor verandering. In zijn *Notes for a press conference, November-December 1988 (held at Museum Haus Esters, Krefeld, February 1989)* noteert hij dat het onmogelijk is om de beelden te interpreteren: ‘they are, if possible, an expression of a speechless emotion. They are the almost forlorn attempt to give shape to feeling of compassion, grief and horror (as if the pictorial repetition of the events were a way of understanding these events, being able to live with them)’.<sup>113</sup> Als thema voor de serie noemt hij “onmacht” en “hulpeloosheid”.<sup>114</sup> Hij hoopt volgens Storr dat de ervaring en kennis van deze verschrikkingen de wil tot een betere werkelijkheid kunnen voortbrengen, de wens om daaraan te willen werken.<sup>115</sup>

Richter wil ook het niet-verwerken van het Duitse verleden aanklagen, een van de bronnen voor het ontstaan van de RAF. Duitsers kunnen volgens hem de

---

<sup>108</sup> Blazwick, *Gerhard Richter: Atlas the reader*, 24.

<sup>109</sup> Richter ziet het geloof als een soort “Geisteskrankheit”. Interview met Sabine Schütz in Obrist, *Gerhard Richter, Tekst*, 202.

<sup>110</sup> Richter, *Catalogue Raisonné*, Deel 4, 18.

<sup>111</sup> Borchardt-Hume, “Dreh dich nicht um” in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 166.

<sup>112</sup> Borchardt-Hume, “Dreh dich nicht um” in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 166.

<sup>113</sup> *Notes for a press conference, November-December 1988 (held at Museum Haus Esters, Krefeld, February 1989)*, In Elger, *Richter, TEXT*, 202.

<sup>114</sup> Interview mit Sabine Schütz in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 198 -199.

<sup>115</sup> Storr, *Gerhard Richter October 18, 1977*, 120.

schuld voor de Nazi-periode niet alleen bij de Nazi's leggen en zichzelf zo vrijpleiten. Als teken dat hij zich persoonlijk betrokken voelt bij deze periode fotografeert hij zichzelf in een gestreept hemd, ineengedoken in een hoek van zijn atelier. (*Six Photos. May 2-7, 1989, c-4*). 'It could have been me'.<sup>116</sup>

Richter laat zich weinig direct uit over politiek. Hij is van mening dat politiek meer opereert op basis van geloof dan op basis van de Verlichting. Hij gelooft niet in een God. Hij zou geloof het liefst afschaffen, maar vindt die tegelijkertijd onmisbaar. Hij vindt geloof nodig om te overleven.<sup>117</sup> Richter praat wel indirect over politiek. Zo vergelijkt hij in zijn *Notes* van 1962 de neiging om kunst in hokjes onder te brengen met de politiek. "Sobald künstlerisches Tun zum >Ismus< geworden ist, handelt es sich nicht mehr um solches. [...]. (Als Vergleich: das Soziale ist eine Form und Methode, die heutiger Einsicht gemäß und richtig ist. Erhebt es sich dagegen zum Sozial-ismus, zur Ordnung und zum Dogma, dann gibt es sein Bestes und Eigentliches auf und kann zur Verbrechen werden".<sup>118</sup> Het is duidelijk dat hij het socialisme zoals dat werd verwezenlijkt in de DDR afwijst, zoals blijkt uit zijn Interview met Sabine Schütz op 15 december 1989 waarin hij zegt dit Socialisme te zien als "eine Art Geisteskrankheit" gegenereerd door een waan of ideologie die verblindt.<sup>119</sup> Hij verwijt dit intellectuelen, die hij bedreigender vindt dan 'normale' mensen of kunstenaars. Zij construeren met woorden theorieën. Beelden zijn veel betrouwbaarder, die liegen niet.<sup>120</sup>

De oktober-serie is voor hem niet alleen een ideologische afsluiting van een periode, maar ook een afsluiting van het werk dat hij begon in de jaren 60: schilderen van zwart-wit foto's. Het maakt hem vrij voor abstracte schilderijen als

---

<sup>116</sup> Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter Panorama*, 168, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/editions/six-photos-may-27-1989-c-4-may-1989-12763/?p=1>.

<sup>117</sup> Interview mit Sabine Schütz 1990 in Obrist, *Gerhard Richter, Text*, 203.

<sup>118</sup> Notes 1962 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 9.

<sup>119</sup> Interview met Sabine Schütz in Obrist, *Gerhard Richter, Tekst*, 202.

<sup>120</sup> Notes 1962 in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 9 en Interview met Sabine Schütz in Obrist, *Gerhard Richter Text* 202-205..

January, 1989 (CR 699), December, 1989 (CR 700), November, 1989, (CR 701), en voor het gekleurde portret van zijn dochter *Betty* uit 1988 (CR 663-5).<sup>121</sup>

Het classificeren van deze serie als een documentair historieschilderij, vergelijkbaar met Francisco Goya's *The shooting of May Third 1808* (1814) verwerpt Richter. Die discussie interesseert hem niet. Dat laat hij liever over aan theoretici.<sup>122</sup> Hij zegt niet geïnteresseerd te zijn in politieke inhoud of historische waarheid. Daarvoor acht hij fotografie meer geschikt. Maar deze gebeurtenis ziet hij als dodelijke realiteit, onmenselijke realiteit, rebellie, onmacht, mislukking en dood. Daarom schildert hij deze gebeurtenissen in de hoop dat dit kan leiden tot een wil tot verandering, een betere realiteit.<sup>123</sup> Hij wil de werken niet interpreteren, het zijn geen linkse schilderijen die kritiek leveren op de burgerlijk-kapitalistische verhoudingen.<sup>124</sup>

Het achterhalen van motieven van Richter is niet eenvoudig. In video-interviews zie je hoe ongemakkelijk Richter in het algemeen praat over zijn kunstwerken en zijn motieven. Hij blijft vaag.<sup>125</sup> In zijn *Notes* en in de gesprekken met critici is hij uitgebreider. Hij geeft ook toe soms maar wat te zeggen om er van af te zijn, om met rust gelaten te worden.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 168.

<sup>122</sup> Interview mit Sabine Schülz, opgenomen in Obrist, *Gerhard Richter Text*, 198. Hij ontkent dit ook in zijn brief aan Grasskamp, zie hierna.

<sup>123</sup> Richter schrijft dit in zijn Notes for a press conference, November-December 1988. Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 202 -203.

<sup>124</sup> Interview met Sabine Schütz 1990. Dr. Sabine Schütz is kunsthistoricus en kunstcriticus. Obrist, *Gerhard Richter Text*, 200. Volgens Nugent zag Buchloh de serie als een herstel van het historie schilderen, nadat de Nazi's het onmogelijk hadden gemaakt dit op een geloofwaardige manier te doen. Nugent, "The American Apotheosis of Gerhard Richter", 12.

<sup>125</sup> Bijvoorbeeld over de reden waarom hij de serie *October 18, 1977* 10 jaar heeft laten liggen antwoordt hij dat er nog reflectie nodig was. Hij beperkt zich tot algemene korte antwoorden op vragen, bijvoorbeeld over het verschil in opleiding van Dresden en die in Düsseldorf: Dresden: "Solide", Düsseldorf: "Anders" Op de vraag waarom hij abstract ging schilderen: 'ik wilde niet altijd foto's schilderen'. <https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g>

<sup>126</sup> Interview met Sabine Schütz 1990 in Obrist, *Gerhard Richter Tekst*, 200.



De *October 18. 1977* -serie heeft met name in Duitsland veel discussie losgemaakt.<sup>127</sup> Zo reageert Georg Baselitz tien jaar later nog heftig als hem naar zijn mening wordt gevraagd. Hij zei zich te schamen toen Richter de Baader–Meinhof-groep schilderde. Volgens Baselitz kan een schilder die nu leeft niet zo'n onderwerp schilderen. Na Auschwitz vindt hij dat een ongeschikt onderwerp. Volgens Basellitz maakt Richter stomme fouten waarbij hij 'with his sentimentality or senility tosses too much fodder to the masses'. Walter Grasskamp vindt de *October 18. 1977* -serie zelfs 'visual sadism'.<sup>128</sup> Grasskamp verwijt Richter dat hij suggereert dat de regering de terroristen tot hun dood heeft gedreven, dat dit het thema van dit werk is.<sup>129</sup> Grasskamp ziet evenals anderen de beperking tot de RAF-gevangenen als een teken van sympathie met en goedkeuring van hun daden. Waarom zijn de slachtoffers zoals Hanns-Martin Schleyer afwezig in de serie? Richter schrijft hierop een woedende brief. "I find even the very first paragraph crudely tendentious, since I cannot imagine that you are so foolish and blind [...]. What is this nonsense?[...] you undermine any attempt I could make to clarify to you my actual motivations. Following this train of thought it's only natural that you come to the determination that the death of the RAF [Red Army Faction] members I was interested in can only be seen as the 'expression of a political – and therefore quite abstract – failure'. [...]" Over Grasskamps suggestie dat het ontbreken van Hans Martin Schleyer in de serie een teken van zijn radicalisme was schrijft hij: "it is patently malicious misinterpretation of the theme of my work, which you go on to accuse of making it 'seem as if the government had driven' the terrorists 'to their death'. Don't even you yourself think this is a bit mean?" [...] I can only view these suspicions as abject and cynical; and, in comparison, all your misrepresentations become irrelevant. [...] This is nothing more than appalling high-school-level art theory."

---

<sup>127</sup> Elger, *A Life in Painting*, 282

<sup>128</sup> In een gesprek confronteert Jan Thorn-Prikker Richter met deze uitspraak van Walter Grasskamp. Richter ontkent hier dat het iets met sadisme te maken heeft. Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 Oktober 1977 cycle, 1989 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 239 Walter Grasskamp is een Duitse kunstcriticus en kunstsocioloog. Hij is lid van de Akademie der Künste in Berlijn.

<sup>129</sup> Letter to Walter Grasskamp on the subject of 18 October 1977, 17 October 1989 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 245.

Het ontbreken van Schleyer verdedigt hij door te zeggen dat hij dan wel door kan blijven gaan. Hij vindt die moord vergelijkbaar met andere veel voorkomende misdrijven. De gebeurtenissen van 18 oktober echter vindt hij een 'exceptional disaster'.<sup>130</sup> Het is exceptioneel omdat het weergeeft hoe angstaanjagend een idee kan zijn, tot in de dood.<sup>131</sup>

Astrid Proll, een vroeg lid van de RAF kon aanvankelijk niet kijken naar de foto's van de doden, maar door de geblurde schilderijen van Richter kon zij ze los zien van de context van de massamedia. Zij ziet er een gevoel van gedeelde menselijkheid in door gezamenlijke rouw. Op deze manier komen de beelden los van de historische achtergrond.<sup>132</sup> Critici in de *Neue Ruhrzeitung/ Neue Rheinzeitung* en *Der Spiegel* waren vol lof.<sup>133</sup> Heel anders reageert Jan Thorn-Prikker. Hij voelt afschuw voor de serie. Hij vindt het een geschilderde collectieve haatfantasie. Er waren destijds veel mensen die de RAF-leden dood wensten.<sup>134</sup> Ook in Amerika komt er kritiek los, maar deze blijft beperkt. Richter wordt daar verdedigd door Richard Serra, die zijn werk vergeleek met dat van Goya en de late Rembrandt.<sup>135</sup> In een interview met Hubertus Butin, komt de aanval van Hilton Kramer van de *New York Observer* over de aankoop door MoMA ter sprake. De aankoop zou aan de Baader-Meinhof-bende de status van politieke heiligen en martelaren geven. Kramer suggereert dat Richter een sympathisant is. David Gordon van *Newsweek* eist dat de slachtoffers naast de serie in het museum

---

<sup>130</sup> Elger, *A Life in Painting*, 304.

<sup>131</sup> Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 Oktober 1977 cycle, 1989 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 226.

<sup>132</sup> Borchardt-Hume, "Dreh dich nicht um" in Godfrey, *Gerhard Richter: Panorama*, 166-167.

<sup>133</sup> Heiner Stachelhaus, "Der Terroristen-Tod- malerisch verschlüsselt", *Neue Ruhrzeitung/ Neue Rheinzeitung*, November, 2, 1989. Jürgen Hohmeyer, "Das Ende der RAF, gnädig weggemalt", *Der Spiegel*, February 13, 1989, 226. Elger, *A life in Painting*, 302.

<sup>134</sup> Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 Oktober 1977 cycle, 1989 in Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 227.

<sup>135</sup> De tweede generatie RAF-leden gingen in tegenstelling tot de eerste generatie, waartoe de Baader-Meinhof-groep behoorde, over tot geweld. Begrijpelijk is de terugtrekking van de financiële ondersteuning voor het Frankfurt Museum of Modern Art door de Dresdener Bank, omdat hun voorzitter Jürgen Ponto door de tweede generatie RAF was vermoord. Elger, *Gerhard Richter TEXT*, 324.

hangen. Richter weigert hier in het interview met Butin verder op in te gaan, hij vindt deze kritiek irrelevant.

Als de directeur van het Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt vindt dat de schilderijen in Duitsland moeten blijven bestrijdt Richter dat. Ze zijn niet bedoeld om geschiedenis te documenteren. Daarvoor moet men bij het House of History in Bonn zijn, waar veel documenten en artefacten van en over de Baader-Meinhof-groep zijn te vinden. Zijn schilderijen zijn op een abstracte manier geschilderd, Baader en Meinhof zijn nauwelijks herkenbaar. De schilderijen vertellen niet een verhaal. De bedoeling is veel universeler: het verbeelden van de destructieve kracht van radicale ideeën, ook voor Amerikanen goed te begrijpen.<sup>136</sup> Terecht verwerpt Rainer Usselman de idee van Walter Benjamin dat de serie een allegorie zou zijn. Daarvoor acht Usselman noodzakelijk dat het verhaal in het beeld herkenbaar is. Bij deze serie is historische uitleg nodig. Ik ben het persoonlijk het meest eens met Usselmans interpretatie dat een meer universele betekenis kan worden gezien in de serie: een rouwen om het verlies van menselijkheid, de afwezigheid van genade en de diepe haat die zo vaak littekens achterlaat.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Elger, *A Life in Painting*, 308.

<sup>137</sup> Usselman, "Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience," 22. [https://www-jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/778164?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/778164?seq=1#metadata_info_tab_contents)

## CONCLUSIE

Als rode draad door het werk van Richter loopt zijn gedrevenheid om te schilderen en te bewijzen dat schilderen steeds opnieuw kan worden uitgevonden. Zijn fotoschilderijen zijn hier een voorbeeld van. Onderzocht is welke motieven Richter kan hebben gehad bij het schilderen van de *October 18. 1977*. Duidelijk is dat zijn vlucht naar de BRD niet werd ingegeven door een behoefte aan rijkdom. Hij vluchtte voor het verstikkende culturele klimaat van de DDR dat een gevolg was van de radicale ideeën van het Socialisme zoals die achter het IJzeren gordijn heersten.

Een andere rode draad in Richters werk is het gebruik van foto's. Hij gebruikt foto's niet alleen als basis voor het schilderen van fotoschilderijen, maar ook als inspiratie voor al zijn figuratieve en abstracte schilderijen. Behalve voor het afschermen van zijn emoties gebruikt Richter het blurren van zijn fotoschilderijen voor het creëren van privacy, universaliteit, het verzachten van gruwelijkheden en het laten ervaren van een eigen interpretatie door de kijker. Foto's maken een belangrijk deel uit van zijn *Atlas*-panelen. Deze gebruikt hij voor het ordenen van zijn (foto)materiaal en als inspiratie en voorbereiding voor schilderijen.

Het moeilijkst te achterhalen zijn zijn motieven. Hij is zeer gesloten over zijn leven en zijn ideeën. Hij laat maar weinig los en dat vaak jaren later. Hij wil het liefst met rust gelaten worden, hij blijft afhoudend. Hij zegt zijn onderwerpen willekeurig te kiezen, maar blijkt later wel degelijk persoonlijke en emotionele motieven te hebben. Hij ontkent elke directe politieke bedoeling met zijn schilderijen, maar heeft over de gebeurtenissen rond de RAF tien jaar lang gediscussieerd met Genzken en Buchloh. Uit zijn *Notes* en zijn interviews is duidelijk dat hij een grote afschuw heeft van ideeën en ideologieën die tot politieke systemen leiden. Deze afschuw verklaart ook zijn afwijzen van elke inhoud en elke stijl, elke poging zijn werk in een hokje te stoppen. Hij heeft *October 18. 1977* niet met een direct politiek doel geschilderd. Zijn motieven zijn complexer. De *October 18. 1977*-serie is voor hem een afsluiting van zijn emoties over de RAF. Ze zijn een uiting van compassie met de daders, slachtoffers van hun eigen ideologie, maar ook van verdriet en afschuw.

Als motief voor het schilderen van de *October 18. 1977* -serie is te destilleren zijn afschuw van en het verdriet over de gebeurtenissen, maar vooral zijn afschuw voor alle '- Ismen' die tot politieke systemen leiden, ideologieën, ideeën en theorieën die leiden tot radicale systemen als het Nazisme, het Communisme, en het Kapitalisme.



## Bijlage 1: BRONNENLIJST

- Arnason, H.H. en Elisabeth Mansfield. *History of Modern Art: Painting Sculpture Architecture Photograph*. Londen: Laurence King Publishing Ltd, 2013.
- Blazwick, Johanna, Janna Graham, Gerhard Richter.. *Gerhard Richter: Atlas the reader*. Londen: Whitechapel, 2003.
- Buchloh, H.D. red. *Gerhard Richter*. Cambridge Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- Elger, Dietmar en Hans Ulbrich Obrist, red. *Gerhard Richter TEXT: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londen: Thames and Hudson Ltd, 2009.
- Elger, Dietmar. *A Life in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Mark Godfrey and Nicholas Serota, red. *Gerhard Richter: Panorama*. Londen, Tate Publishing, 2011.
- Hawker, Rosemary. "Idiom Post-medium: Richter Painting, Photography." *Oxford Art Journal*, 32.2, 2009, 263-280.
- Knöfel, Ulrike. "His Own Harshest Critic: A New Look at Works Destroyed by Gerhard Richter." *Der Spiegel*, 3 februari 2013.  
<http://www.spiegel.de/international/germany/his-own-harshest-critic-a-new-look-at-works-destroyed-by-gerhard-richter-a-812515.html> (geraadpleegd 5 december 2018).
- Jeanne Nugent, "The American Apotheosis of Gerhard Richter", *The Art Book*, March 2003, Vol. 10 nr.2, 11-13.
- Mehring, Christine, red. *Gerhard Richter: Early Work, 1951-1972*. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2010.
- Obrist, Hans-Ulrich. *Gerhard Richter Text: Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main en Leipzig: Insel Verlag, 1994.
- Richter, Gerhard en Dietmar Elger. *Catalogue Raisonné*. Dresden: Gerhard Richter Archive Deel 1-6, 2011-2019.
- Usselmann, Rainer. "18,Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience." *Art Journal* Spring 2002, Vol. 61 nr. 1, 1-25.  
<https://www-istor->

[org.proxy.library.uu.nl/stable/778164?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://org.proxy.library.uu.nl/stable/778164?seq=1#metadata_info_tab_contents)

(geraadpleegd 3 november 2018).

- Storr, Robert. *Gerhard Richter: October 18, 1977*. New York: Museum of Modern Art, 2000.

## WEBSITES

- Espionart. Hot Art/Cold War. *What & Where: Gerhard Richter's Hidden Mural* <https://espionart.com/2013/12/23/what-where-gerhard-richters-hidden-mural/> (geraadpleegd 2 december 2018).
- On the eve of a major retrospective at Tate Modern, Gerhard Richter talks about his life and work with Nicholas Serota, Director of Tate. Gerhard Richter videos, gepubliceerd 4 april 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g> 21.58 min. (geraadpleegd 7 november 2018).
- Gerhard Richter, website <https://www.gerhard-richter.com/en/> (geraadpleegd 3 december 2018).
- Gerhard Richter: Living Artist Archive. What is it like to work in the archive of one of the world's most successful and influential living artists. [QAGOMA](https://www.youtube.com/watch?v=ApCMMQGeqDk), gepubliceerd op 20 nov. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ApCMMQGeqDk> 43.34 min. (geraadpleegd 7 november 2018).
- Guttoso: <https://romenieuws.wordpress.com/2012/10/18/grote-overzichtstentoonstelling-renato-guttoso-begonnen-in-rome/>
- Queensland Art Gallery/ Gallery of Modern Art- blog. <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/> (geraadpleegd 30 november 2018).



## Bijlage 2: LIJST VAN AFBEELDINGEN



Afb. 1.  
Gerhard Richter,  
*Dead*, 1988, Olieverf op doek,  
62 cm x 67 cm,  
CR 667-1, <https://www.gerhard-richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 2.  
Gerhard Richter,  
*Dead*, 1988, Olieverf op doek,  
35 cm x 40 cm,  
CR 667-2, <https://www.gerhard-richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 3.  
Gerhard Richter,  
*Dead*, 1988, Olieverf op doek,  
35 cm x 40 cm,  
CR 667-3, <https://www.gerhard-richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 4.  
Gerhard Richter,  
*Hanged*. 1988, Olieverf op doek,  
200 cm x 140 cm,  
CR 668, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 5.  
Gerhard Richter,  
*Man Shot Dow 1*, 1988, Olieverf op doek,  
200 cm x 140 cm,  
CR 669-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.

:-



Afb. 6.  
Gerhard Richter,  
*Man Shot Dow 2*, 1988, Olieverf op doek,  
100 cm x 140 cm,  
CR 669-2, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 7.  
Gerhard Richter,  
*Cell*, 1988, Olieverf op doek,  
200 cm x 140 cm,  
CR 670, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 8.  
Gerhard Richter,  
*Confrontation-1*, 1988, Olieverf op doek,  
112 cm x 102 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 9.  
Gerhard Richter,  
*Confrontation 2*, 1988, Olieverf op doek,  
112 cm x 102 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 10.  
Gerhard Richter,  
*Confrontation 3*, 1988, Olieverf op doek,  
112 cm x 102 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 11.  
Gerhard Richter,  
*Youth Portrait*, 1988, Olieverf op doek,  
62 cm x 62 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 12.  
Gerhard Richter,  
*Record Player*, 1988, Olieverf op doek,  
112 cm x 102 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 13.  
Gerhard Richter,  
*Funeral*, 1988, Olieverf op doek,  
200 cm x 320 cm,  
CR 671-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.



Afb. 14.  
Gerhard Richter,  
*Arrest 1*, 1988, Olieverf op doek,  
92 cm x 126 cm,  
CR 674-1, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>



Afb. 15.  
Gerhard Richter,  
*Arrest 2*, 1988, Olieverf op doek,  
92 cm x 126 cm,  
CR 674-2, <https://www.gerhard-Richter.com/en/search/?search=october%2018>.

-

## SAMENVATTING

In dit essay wordt onderzocht welke motieven Gerhard Richter had met het schilderen van zijn *October 18. 1977* -serie. Uit het bestuderen van zijn redenen om in 1961 naar West-Duitsland te vluchten wordt duidelijk dat hij niet politieke vrijheid zocht maar vooral vrijheid om zijn kunstenaarschap te kunnen ontplooien. Eenmaal in West-Duitsland voelt hij na het werk van Lichtenstein en Warhol te hebben leren kennen, de vrijheid om foto's na te schilderen, zoals die van de *October 18. 1977* -serie. Hij blurt fotoschilderijen niet alleen om zijn eigen privacy te beschermen, maar ook die van zijn onderwerpen. Blurren zorgt bij de *October 18. 1977* -serie voor het verzachten van gruwelijkheden en het de beschouwer mogelijk maken zijn eigen interpretaties te ontwikkelen. Hij wil zijn fotoschilderijen los van hun feitelijke context plaatsen, ze universeel maken.

Als motief voor het schilderen van de *October 18. 1977* -serie is te destilleren zijn afschuw van alle '- Ismen' die tot politieke systemen leiden, ideologieën, ideeën en theorieën die leiden tot radicale systemen als het Nazisme, het Communisme, en het Kapitalisme.