

GERHARD RICHTER PAINTING

EIN FILM VON CORINNA BELZ

PIFFL MEDIEN ZEIGT EINE ZERO ONE FILM PRODUKTION IN KOPRODUKTION MIT TERZ FILM · WDR · MDR IN ZUSAMMENARBEIT MIT ARTE · GERHARD RICHTER PAINTING <
BUCH UND REGIE CORINNA BELZ MONTAGE STEPHAN KRUMBIEGEL KAMERA JOHANN FEINDT (BVK) · FRANK KRANSTEDT · DIETER STÜRMER
TON GERRIT LUCAS · SVEN PHIL LENTZEN · ANDREAS HILDEBRANDT TONGESTALTUNG DOMINIK SCHLEIER TONMISCHUNG MARTIN STEYER
HERSTELLUNGSLEITUNG TASSILO ASCHAUER REDAKTION SABINE ROLLBERG · JUTTA KRUG · KATJA WILDERMUTH
CO-PRODUZENTEN CHRISTOPH FRIEDEL · CLAUDIA STEFFEN PRODUZENT THOMAS KUFUS PRODUKTION GEFÖRDERT VON MEDIA · FILMSTIFTUNG NRW · BKM · DFFF
VERLEIH GEFÖRDERT VON FILMSTIFTUNG NRW · BKM WORLD SALES THE MATCH FACTORY IM VERLEIH DER PIFFL MEDIEN WWW.GERHARD-RICHTER-PAINTING.DE

zeroone|film

terz
film

WDR®

MDR®

arte

FLM
Filmförderung
Nordrhein-Westfalen

MEDIA

DEUTSCHER
FILMFÖRDERFONDS

FILMSTIFTUNG
NRW

THE MATCH FACTORY

PIFFL
medien

ENTWURF: SCHULZ UND NOEDEL / PHOTO: ANDREAS BRACKER

DIRECTOR'S NOTE

Die Idee zu einem Film über den Künstler Gerhard Richter entwickelte sich während meiner Arbeit an einer Dokumentation über die Entstehung seines 23 Meter hohen Südfensters für den Kölner Dom. Es war das erste Filmprojekt, dem Richter zustimmte, nachdem er fünfzehn Jahre alle Anfragen abgelehnt hatte.



Arbeit an ‚Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1‘

„Über Malerei zu reden, hat keinen Sinn“, hat Richter schon 1965 gesagt und auch später oft wiederholt. Es steht nicht wirklich im Widerspruch dazu, dass er vor kurzem ein 600 Seiten starkes Buch mit Notizen und Interviews veröffentlicht hat. Wenn es darum geht, sich in Worten auszudrücken, zieht Richter die schriftliche Form vor. Und mir wiederum war klar, dass ein Film über einen Maler vom Malen handeln muss. Was mich am meisten interessierte, war die Arbeit im Atelier. Die Gegenwart. Der genuine Prozess, Farbe auf eine Leinwand zu bringen. Die Instrumente, Gesten, Bewegungen, die emotionalen wie die motorischen.

„Malen ist sowieso eine heimliche Angelegenheit,“ sagte Richter zu Beginn der Dreharbeiten. Da er fast immer allein arbeitet, stellte sich uns die Frage, ob er die Gegenwart eines Filmteams über Wochen und Monate aushalten würde. Meine Aufgabe war es, einen psychischen Raum zu schaffen, ein, wie Thomas Bernhard es einmal nannte, ‚ideales Distanzverhältnis‘ zu etablieren, so dass wir zu viert – er und unser kleines Team – in diesem nahezu leeren Atelier sein und jeder seine Arbeit tun konnte. Er malen, wir filmen.

Die Hauptdrehzeit zwischen April und September 2009 war ein einmaliger Glücksfall, ein Geschenk und auch ein Prozess, der hin und wieder von Krisen unterbrochen wurde. Der Zweifel, der sein Malen ständig begleitet, gehört nicht nur zu Gerhard Richters skeptischer Weltsicht, er ist auch Motor des Malaktes. So wird der Rakel, mit dem er die komplexen Farbschichten aufträgt und abkratzt, zu einem Instrument des Widerspruchs und der Selbstbehauptung. Sicher hat Richters seltene Fähigkeit, den Status Quo in Frage zu stellen und gleichzeitig Kontinuität und Zuverlässigkeit an den Tag zu legen, sein überragendes, reiches Werk ermöglicht.

Und während wir dem Maler bei der Arbeit zuschauten, wurden wir selbst von diesem Prozess erfasst, sahen Bilder entstehen und verschwinden und mussten, wie die Bilder, den Zweifeln des Künstlers standhalten. Auf dem Weg entstanden Gespräche von großer Aufrichtigkeit, in denen Richter über seine Arbeitsweise und seinen Werdegang spricht.



Arbeit an ‚Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1‘ (links) und ‚Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 2‘

Der Film, für den wir den Maler über drei Jahre begleitet haben, lässt den Zuschauer teilhaben an dem empfindlichen künstlerischen Prozess von Machen, Betrachten, Urteilen, Zerstören, Machen, Warten, Zeigen...

(Corinna Belz, Juni 2011)



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1“

GERHARD RICHTER PAINTING

EIN FILM VON CORINNA BELZ

Gerhard Richter, einer der international bedeutendsten Künstler der Gegenwart, öffnete der Filmemacherin Corinna Belz im Frühjahr und Sommer 2009 sein Atelier, wo er an einer Serie großer abstrakter Bilder arbeitete. GERHARD RICHTER PAINTING gewährt einmalige Einblicke in die Arbeit des Künstlers. In hoch konzentrierten Einstellungen lässt uns der Film an einem sehr persönlichen, spannungsgeladenen Schaffensprozess teilhaben. Wir sehen, wie Richter malt, wie er seine Bilder betrachtet und beurteilt, wie er überlegt, abwartet, verwirft, überarbeitet, manchmal auch zerstört und neu beginnt.

Corinna Belz lässt uns in ihrem klugen, einfühlsamen Film den vielschichtigen Vorgängen künstlerischen Schaffens näher kommen. Der Blick auf die Leinwand erweitert und verändert sich. Die Bilder werden selbst zu Protagonisten.

GERHARD RICHTER PAINTING ist das eindringliche Porträt eines Künstlers bei der Arbeit – und ein faszinierender Film über das Sehen selbst.

BUCH UND REGIE **Corinna Belz** MONTAGE **Stephan Krumbiegel** KAMERA **Johann Feindt, Frank Kranstedt, Dieter Stürmer** TON **Gerrit Lucas, Sven Phil Lentzen, Andreas Hildebrandt**
TONGESTALTUNG **Dominik Schleier** TONMISCHUNG **Martin Steyer** HERSTELLUNGSLEITUNG **Tassilo Aschauer** REDAKTION **Sabine Rollberg, Jutta Krug, Katja Wildermuth** CO-PRODUZENTEN **Christoph Friedel, Claudia Steffen** PRODUZENT **Thomas Kufus**
EINE **zero one film** PRODUKTION IN KOPRODUKTION MIT **Terz Film, WDR, MDR** IN ZUSAMMENARBEIT MIT **ARTE**
PRODUKTION GEFÖRDERT VON **Media, Filmstiftung NRW, BKM, DFFF** VERLEIH GEFÖRDERT VON **Filmstiftung NRW** UND **BKM** IM VERLEIH DER **Piffi Medien**
D 2011, 97 MIN, 25 FPS, 1:1,85, DOLBY DIGITAL

SYNOPSIS

Gerhard Richter gehört seit nahezu fünf Jahrzehnten zu den international bedeutendsten Künstlern. Der Filmemacherin Corinna Belz öffnete der medienscheue Maler sein Atelier, wo er im Sommer 2009 an einer Serie großer abstrakter Bilder arbeitete. GERHARD RICHTER PAINTING gewährt

einmalige Einblicke in die Entstehung dieser Bilder und die Arbeit des Künstlers.

Schon in den ersten Einstellungen führt uns der Film mitten hinein in die hellen, gut abgeschirmten Arbeitsräume von Richters Kölner

Atelier. Wir sehen, wie Richter malt, wie er seine Bilder betrachtet und beurteilt, wie er überlegt, abwartet, verwirft, überarbeitet, manchmal auch zerstört und neu beginnt.

„Malen ist eine andere Form des Denkens,“ hat Richter schon früh gesagt. Der Film nimmt diese Prämisse ernst. In hoch konzentrierten Einstellungen lässt er uns an einem sehr persönlichen, spannungsgeladenen Schaffensprozess teilhaben, vom ersten Farbauftrag über zahllose Bearbeitungen und Übermalungen bis hin zum letzten, entscheidenden Stadium, in dem die Bilder sich behaupten und Richters kritischem Blick standhalten müssen. Es ist ein ruhiger, dabei höchst aufgeladener Prozess von Aktion und Reflektion, angetrieben von jahrelanger Erfahrung und geprägt von intensiver physischer Präsenz.

„Schwer zu sagen. Könnte besser sein“, bemerkt Gerhard Richter einmal zu einem ersten Farbauftrag. Wir werden einbezogen durch seine trockenen Kommentare, die nicht nur hart errungene Einsichten in das Leben und die Kunst offenbaren, sondern ebenso lakonischen Humor, tiefe Menschlichkeit und seine Fähigkeit, sich selbst ebenso in Frage zu stellen wie das Geschehen vor und hinter der Kamera.

1932 geboren, wuchs Richter in der Nähe von Dresden unter der nationalsozialistischen Herrschaft auf, lebte dann 16 Jahre im real-existierenden Sozialismus der DDR und ging 1961 wenige Monate vor dem Mauerbau in den Westen. Seine fundamentale Skepsis gegenüber allen Ideologien und Glaubenssystemen hat er sich erhalten. „Ich möchte wissen, was los ist,“ hat er einmal als Grund für seine Malerei genannt. Es geht Richter darum, immer wieder neue Perspektiven zu finden, das Bild von der Welt zu überprüfen, das am Ende in jedem einzelnen Gemälde aufscheint.

Der Film zeigt den Künstler mit seinen Assistenten Norbert Arns und Hubert Becker bei den Vorbereitungen zu Ausstellungen in Köln, London, New York sowie in Arbeitsgesprächen mit seiner New Yorker Galeristin Marian Goodman und dem Kunsthistoriker Benjamin H.D. Buchloh.



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1“

Im Zentrum aber steht der Dialog mit den Bildern. Indem wir schauend daran teilnehmen, lässt uns Corinna Belz in ihrem klugen, einfühlsamen Film den vielschichtigen Vorgängen künstlerischen Schaffens näher kommen. Der Blick auf die Leinwand erweitert und verändert sich. Die Bilder selbst werden zu Protagonisten. Eine andere Form des Denkens setzt sein.

GERHARD RICHTER PAINTING ist das eindringliche Porträt eines Künstlers bei der Arbeit – und ein faszinierender Film über das Sehen selbst.



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 2“

INTERVIEW MIT CORINNA BELZ

Sie haben bereits einen kürzeren Film über Richters Kölner Domfenster gemacht. Woher kommt Ihr anhaltendes Interesse an Gerhard Richter?

Das Interesse einen Film zu machen hat tatsächlich mit dem Südfenster angefangen. Ich hatte 2005 ein Foto in der Zeitung gesehen, mit den Musterscheiben für das Fenster, es sah unheimlich schön aus, mit diesen Farbquadraten im Gegenlicht ... Ich dachte, so etwas muss man dokumentieren, und habe in Richters Atelier angerufen. Frau Ell, die Atelierleiterin, sagte, sie würde mit ihm sprechen – und ich dachte, das ist ja alles ganz einfach. Tatsächlich hat sie zwei Stunden später zurückgerufen, Herr Richter fände einen Film über das Fenster ganz wunderbar, aber er selbst stehe für das Projekt nicht zur Verfügung. Ich wollte dann aber nicht gleich aufgeben und habe ab und zu mit einem der Assistenten von Richter, der für das Projekt zuständig war, telefoniert, und sehr viel später konnte ich die Dombaumeisterin treffen, die als Erste zustimmen musste. Das hat zehn Monate gedauert.

Und dann habe ich Richter das erste Mal getroffen, bei einer Besprechung in der Dombauhütte. So hat sich das langsam entwickelt.

Wie haben sich Idee und Möglichkeit zu einem langen Film über Gerhard Richter entwickelt?

Durch die Arbeit an dem Domfenster habe ich mich in den Werkkomplex von Richter immer weiter hineingearbeitet. Mir war klar, dass das ein Stoff ist, mit dem man sich lange beschäftigen kann, wo man immer neue Ansätze und Ideen findet und lange gerne darüber nachdenkt. Und dass irgendwann noch mal ein Film über ihn gemacht werden würde, das stand, glaube ich, bei Richter schon länger im Raum. Es gab ja auch immer wieder Anfragen. Der Domfensterfilm war dann 2007 fertig und fand Richters Zustimmung. Das war letztendlich die Voraussetzung dafür, zu überlegen, ob man zusammen weiterarbeiten könnte. Irgendwie war es ein fließender Prozess. Ich habe gesagt, es wäre vielleicht doch ganz schön weiterzumachen, einen längeren Film –



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 911 - 4“

und er sagte, ja, dann machen wir weiter. Das hat mir erstmal gereicht, um anzufangen.

Gab es von der Seite Gerhard Richters ein eigenes Interesse an diesem Filmprojekt, als Möglichkeit vielleicht, den eigenen Arbeitsprozess einmal sozusagen von außen zu sehen?

Das weiß ich nicht. Ich glaube, dass es ein Versuch war: Geht das, so ein Film? Ist es möglich, mit einer Kamera im Rücken zu arbeiten? Vielleicht hat er auch gar nicht drüber nachgedacht. Viel später erst wird man sich bewusst, dass im Film auch die Entstehungsgeschichte dieser Bilder aufgehoben ist. Es ist schwer sich, genau daran zu erinnern, welche Stadien so ein Bild durchmacht, diese Farbschichten sind einfach zu komplex.

Stand die Idee, Richter bei der Arbeit an einer Serie großer abstrakter Bilder zu begleiten, von Anfang an fest?

Ich habe zunächst Sachen gedreht, die außerhalb des Ateliers anstanden, die offizielle Seite, das Agieren nach außen, z.B. die Begehung im Museum Ludwig 2008 und die Ausstellungseröffnung „Abstrakte Bilder“. Aber das Kernstück des Films, das war schon am Anfang klar, sollte die Arbeit an einer Serie von Bildern sein. Ich wollte drehen, wie er malt. Ich wusste nur lange nicht, ob das möglich ist. Das haben auch die Assistenten



Hubert Becker und Norbert Arns immer mal wieder mit ihm besprochen, weil ich ja nicht wusste, wann er eine große Serie anfangen würde.

Und eigentlich habe ich dann fast zwei Jahre gewartet. 2008 haben die Assistenten gesagt, dass sie jetzt Leinwände bespannen. Das haben wir

gedreht. Dann passierte erstmal wieder nichts. Das hängt natürlich damit zusammen, dass Richter, wenn er eine Ausstellung vor sich hat, sich sehr darauf konzentriert, die Arbeiten, die damit zu tun haben, zu machen und sich darum zu kümmern. Und das nimmt ihm viel Zeit weg und führt dazu, dass er diesen vollkommenen Freiraum, den man wahrscheinlich zum Malen braucht, nur noch selten hat.



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1“

Im März 2009, als die großen Ausstellungen in Köln, München und London dann vorbei waren, hieß es, dass die Assistenten jetzt Farben anrühren. Dann traf ich Richter eines Abends zufällig bei einer Einladung, und er sagte mir: „Morgen fange ich ein Bild an, da können Sie kommen.“ Und so haben wir das erste Mal im großen Atelier gedreht.

Gab es für Sie die Aufgabenstellung, im Atelier sozusagen unsichtbar zu sein?

Man kann nicht unsichtbar sein in diesem Atelier. Da ist ja nichts drin. Und wenn man nicht ganz sicher ist, dass ein Einverständnis besteht, dann ist man selbst natürlich immer zuviel. Es hing also sehr davon ab, dass Richter das unterstützt. Es gab auch Situationen, da hatte ich das Gefühl, heute ist nicht so eine gute Stimmung, alles ist irgendwie angespannt. Ich bin dann aber nicht gegangen. Sondern wir sind einfach geblieben. Und dadurch ist es dann auch zu Gesprächen gekommen, wie in der Situation im Film, als er die Arbeit an dem einen Bild erstmal abgebrochen hat. Er



selber ist, finde ich, ja immer ganz dicht an der Realität. Das heißt, er hat gemalt, aber es war ihm doch immer bewusst, dass wir da sind. Das kommt im Film auch vor, als er sagt: „Wenn ich weiß, ich werde gefilmt, dann gehe ich anders, irgendetwas ist dann anders.“ Er tut dann eben nicht so, als seien wir nicht da. Und wir haben das auch nicht getan.

Hatten Sie Absprachen mit Richter, über das Konzept, die Größe des Teams, die Abläufe?

Abgesprochen haben wir uns von Drehtermin zu Drehtermin. Einzelne Drehtage, nie eine Woche am Stück. Und wir haben meistens nur zwei, maximal vier Stunden gedreht. Das ist aber schon lang bei so einer Arbeit. Was das Team betrifft: Ich habe immer gesagt, so wenige wie möglich, und bei den ersten Drehs im Atelier waren wir nur zu zweit, der Kameramann und ich. Beim ersten Mal haben wir nur die Arbeit an den Bildern gedreht. Beim zweiten Mal hat sich Richter dann an mich gewandt, und aus dem Umstand, dass wir eben da waren, ist ein Gespräch entstanden. Es war ein sensibles Gleichgewicht zwischen Zuschauen und Gespräch, wenn es sich ergeben hat.

Ist die Idee der fest installierten Atelierkamera im Laufe der Arbeit entstanden?

Nein, die Idee gab es von Anfang an. Eine Zeit lang hatten wir sogar gedacht, dass wir vielleicht nur mit dieser festen Kamera drehen könnten, weil wir Richter zu sehr ablenken würden. Wir haben überlegt, wie man im Atelier eine Kamera fest installieren kann, und zwar mit der Vorgabe, dass Richter sie selber einstellen und drehen kann, wenn er denkt, das geht jetzt gerade für ihn. Aber dann stellte sich das Problem, dass er fast immer an mehreren Bildern gleichzeitig malt. Wie kriegt man das hin, die Kontinuität der Entstehung von zwei oder mehreren Bildern zu dokumentieren? Die Bilder verändern sich schnell, manchmal an einem Vormittag, dass man sie nicht mehr wieder

erkennt. Wir mussten in unserem Material sehr genau darauf achten, die verschiedenen Bearbeitungsphasen immer eindeutig einem Bild zuzuordnen zu können und z.B. zu jeder Nahaufnahme im gleichen Arbeitsprozess auch Totalen zu drehen.

Dann ist mir aber auch klar geworden, dass diese feste Kamera auf dem Stativ die physische Dimension der Arbeit nicht wirklich ausdrückt. Man sieht, wie die Bilder sich verändern, aber man sieht Richter nicht, wie er über die Bilder nachdenkt und was ihn vielleicht bewegt. Deswegen haben wir entschieden, es doch mit einer beweglichen Kamera zu versuchen, zum ersten Mal bei den gelben Bildern, und das ging richtig gut. Für mich wurde das dann unverzichtbar. Richters Bilder haben etwas Physisches, einfach weil diese Farbschichten und die Farbbewegungen so gut durchgearbeitet und schön sind. Und Richter selber hat, finde ich, beim Malen eine große physische Präsenz. Dieses Motorische, wie er den Raker handhabt, das sieht man in der bewegten Kamera besser, dieses Hin und Her, diesen Dialog zwischen ihm und dem Bild.



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 2“

Haben Sie sich auf einige Bilder der Serie besonders konzentriert?

Ich bin davon ausgegangen, dass es ein völlig unberechenbarer Prozess ist, was hier entsteht, welche Bilder sich wie entwickeln. Angefangen haben wir mit vier Bildern, die in einer Einstellung am Anfang des Films zu sehen sind. Diese Bilder sind dann alle zerstört worden, weil es Proble-



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 2“

me mit dem Untergrund gab. Letztlich haben wir versucht, soviel zu drehen wie möglich, um von einigen Bildern alle Phasen mitzubekommen.

Wenn man Ihren Film sieht, hat man den Eindruck, dass die Bilder in gewisser Weise zu eigenständigen Protagonisten werden. War Ihnen bewusst, dass sich das so entwickeln würde?

Das war mir am Anfang nicht so klar. Aber in dem Moment, als ich im Atelier stand, habe ich sofort eine Beziehung zu diesen Bildern entwickelt.



Das war ganz eigenartig. Man steht da ja mit einer ganz überhöhten Aufmerksamkeit: Was passiert jetzt, was entwickelt sich da auf dem Bild, was entwickelt sich in der Beziehung vom Maler zum Bild, was sind die Bewegungen, die Arbeitsschritte? Dann kam es vor, dass ich das Bild angeschaut habe und dachte, das gefällt mir jetzt. Wenn dann der nächste Arbeitsschritt kam, wurde das, was ich als ein mögliches Bild angenommen hatte, vor meinen Augen sozusagen zerstört, übermalt. Das ist eben schwierig mit Protagonisten, die sich ständig verändern.

Sie haben die Szene im Film erwähnt, in der Richter die Arbeit am Bild abbricht und die Idee des Films überhaupt in Frage stellt. Wie sind Sie mit solchen Konflikten umgegangen?

Ich glaube, Richters Befürchtung war, dass er etwas machen würde, nur weil das Team und die Kamera da sind. Dass er einen Rake! auf das Bild streicht, obwohl er in diesem Moment normalerweise das Werkzeug weglegen und vielleicht in den Garten gehen würde. Deswegen hat er in dieser Szene abgebrochen. Erst auf meine Nachfrage sagt er dann, wenn ich jetzt das Blau da draufstreiche, dann ist das Bild kaputt. Aber dann wechselt er den Gegenstand und will über den Film reden. Darauf bin ich erstmal nicht eingegangen, sondern habe weiter gefragt. Wir haben dann später über den Film gesprochen.

Und so haben wir, glaube ich, diese Krisen überwunden. Er hat ausgesprochen, was los ist, was ihn bei der Arbeit stört. Man denkt darüber nach, man macht sich klar, dass es so ist. Man macht eine Pause, räumt ein bisschen auf oder hört Musik ... und dann macht man einfach weiter. Richter ist jemand, der, wenn er sich auf eine Sache eingelassen hat, Unlust überwinden kann. Und das Anzweifeln ist Teil einer größeren Dynamik: In dem Augenblick, wo man den Zweifel ausspricht,

gibt es doch wieder eine Kontinuität in der Zusammenarbeit, eine große Verlässlichkeit. Das ist, glaube ich, eine besondere Fähigkeit, die er hat: an Sachen festzuhalten und sie gleichzeitig in Frage zu stellen.

Gab es durch die Dauer der Dreharbeiten und die Situation im Atelier die Gefahr, dass Sie als Filmemacherin die nötige Distanz verlieren?

Die Distanz habe ich, glaube ich, nie verloren. Ich wusste ja nie, wann und wie es weitergeht. Ich konnte auch nicht wissen, wann die Bilder fertig sein würden. Das musste ich durch die Besuche im Atelier herausfinden. Dadurch war ich immer in einer suchenden Anspannung, da verliert man die Distanz von ganz alleine nicht.

Hatten Sie erwogen, auch klassische Interviews zu machen?

Am Anfang hatte ich Richter gesagt, dass er überhaupt nicht mit mir reden muss. Ich wusste, dass er Interviews selten und eher ungern gibt, und mich kannte er ja nicht. Ich habe dann überlegt, Leute einzuladen, mit denen er vertraut ist, wie Benjamin Buchloh. Ich selbst habe Fragen immer aus der jeweiligen Situation heraus gestellt, im Dialog. Richter monologisiert nicht, das ist ihm ganz fremd. Und sowohl er, als auch seine Assistenten, fordern in ihren Antworten ihr Gegenüber ein. Sie halten eben keine Reden, sondern sie reden mit jemandem. Dadurch wurde mir bald klar, dass ich meine Fragen im Film lassen müsste, weil man sonst die ganze Situation und den Inhalt der Antworten nicht verstehen würde.

Sie verzichten weitgehend auf die Erörterung kunsttheoretischer Positionen...

Für mich war es wichtig, dass man im Film sehen kann, wie Richter arbeitet, wie er sich bewegt, wie er geht, wie er den Raker über die Leinwand zieht ... also alles, was lebendig und gestisch ist. Wenn der Film ein theoretisches Erkenntnisinteresse bedienen soll, gerät er, glaube ich, leicht aus den Fugen. Das können Bücher besser artikulieren. Und der eigentliche Vorgang des Malens ist mit Worten schwer zu beschreiben: Wie Richter diese Primärfarben auf der Leinwand mischt

und was für ein komplexes Farbsystem dabei zustande kommt, wie sich die Farbschichten aufbauen und verschwinden, wie plastisch sie auf der Leinwand auftreten ... Das ist mir, glaube ich, das Wichtigste an diesem Film gewesen, dass da etwas gezeigt wird, was man nicht in Worte übersetzen kann.



War dieses visuelle, gestische Moment auch Vorgabe beim Schnitt?

Ja. Wir haben zunächst lange Fassungen von den Bildern und ihrer Entstehung geschnitten, allein von den gelben Bildern hatten wir einen 80 Minuten Rohschnitt. Wir mussten das dann kürzen. Das Wichtigste war dabei, dass der Zuschauer die Entwicklung der Bilder noch selbst verfolgen, also selbst den Focus auf die Bilder verschieben kann. Das muss eine gewisse Langsamkeit haben. Wir wollten aber auch für Leute, die Richter nicht so gut kennen, etwas zu seiner Person erzählen. Also ihn in diesem Archivmaterial aus den 60er Jahren zeigen, wo er sich genau überlegt, was er sagt, aber sich gleichzeitig der Interviewsituation verweigert. Das kriegt er gut hin.

Wie hat Gerhard Richter auf den Film reagiert? Hat er schon frühe Schnitt-Versionen gesehen?

Wir hatten zu Anfang abgemacht, dass er den Film sieht, bevor er veröffentlicht wird. Das finde ich auch selbstverständlich, weil man sehr viel verlangt, wenn man einen langen Kinofilm macht. Aber er war nicht im Schneiderraum, er hat den Film gesehen, als er fast fertig war. Er hat vieles kommentiert, aber er hat keine Änderungen vorgeschlagen.

ÜBER GERHARD RICHTER

VON DIETMAR ELGER



BIOGRAFIE IN DATEN

- 1932** Geboren am 9. Februar in Dresden.
Aufgewachsen in Reichenau und Waltersdorf in der Oberlausitz.
- 1948** Abschluss der Mittleren Reife an der Handelsschule in Zittau.
- 1949** Ausbildung als Schriftenmaler.
- 1950** Anstellung als Malsaalhilfe am Stadttheater Zittau. Vergebliche Bewerbung an der Staatlichen Kunsthochschule Dresden.
Beschäftigung als Betriebsmaler bei der Dewag in Zittau.
- 1951** Zulassung zum Studium an der Staatlichen Kunsthochschule Dresden.
- 1953** Hauptstudium im Fach Wandmalerei bei Heinz Lohmar.
- 1956** Diplom-Abschluss mit einer Wandmalerei im Deutschen Hygienemuseum, Dresden.
Anschließend dreijährige Aspirantur mit eigenem Atelier an der Staatlichen Kunsthochschule Dresden.
- 1959** Besuch der Documenta 2 in Kassel.
- 1961** Flucht aus der DDR.
Umzug nach Düsseldorf.
Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei K.O. Götz. Freundschaft mit Konrad Lueg (= Konrad Fischer) und Sigmar Polke.
- 1964** Beendigung des Studiums. Erste Einzelausstellungen in der Galerie Friedrich & Dahlem, München und Galerie Schmela, Düsseldorf.

Gerhard Richter wurde am 9. Februar 1932 in Dresden geboren, wo er an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste zwischen 1951 und 1956 seine erste künstlerische Ausbildung erhielt. Richter spezialisierte sich auf das Fach Wandmalerei und arbeitete nach seinem Diplom als freier Maler. In den folgenden Jahren bis 1961 konnte Richter bereits mehrere öffentliche Aufträge ausführen. Trotzdem wurde er mit seiner beruflichen Situation immer unzufriedener. Durch mehrere Bücher aus dem Westen und gelegentliche Reisen in die Bundesrepublik – so konnte er 1959 die Documenta in Kassel besuchen – war Richter in Berührung mit der internationalen Kunst gekommen. Nach längerem Zögern entschied er sich schließlich, die DDR zu verlassen. Im März 1961 gelang ihm zusammen mit seiner Frau Ema die Flucht, die ihn über Westberlin nach Düsseldorf führte, wo er bei dem informellen Maler Karl Otto Götz ein erneutes Kunststudium begann.

Nach ersten eigenen abstrakten Experimenten fesselten ab Ende 1962 fotografische Reproduktionen in den im Westen allgegenwärtigen Massenmedien seine Neugier. Richter begann die aktuellen Illustrierten nach brauchbaren Bildvorlagen für seine Malerei zu durchsuchen. Richters graue Fotobilder der 1960er Jahre mit ihren verwischten Motiven erscheinen dem Betrachter so vielfältig und disparat wie der Bilderstrom in den modernen Massenmedien. Nichts hält die Motive dieser Bilder inhaltlich zusammen; sie verbindet keine gemeinsamen Thematiken, außer dass sie alle nach photographischen Vorlagen entstanden sind und diese Herkunft auch deutlich zeigen. Ihre scheinbare Unschärfe ist dabei lange Zeit mit der Unschärfe verwackelter Amateurfotos verwechselt worden. Doch ist diese Unschärfe für Richter immer mehr gewesen als ein bloßes formales Element der Gestaltung. Unschärfe ist für ihn vielmehr der Ausdruck einer begrenzten Erkenntnisfähigkeit, die Konsequenz aus einer nur eingeschränkt möglichen Erfahrung unserer Wirklichkeit.

Gerhard Richters Werk ist aus dem Konflikt der Malerei mit der Fotografie um das künstlerische Leitmedium der Wirklichkeitsrepräsentation und -interpretation entstanden. Seit der Erfindung der Fotografie war die Malerei schon häufiger totgesagt worden, und doch hat sie jeden dieser vorschnellen Nachrufe überlebt. Für Gerhard Richter stellte sich in den 1960er Jahren die Frage, wie in einer solchen künstlerischen Konkurrenzsituation und angesichts der millionenfachen Medienbilder, Malerei überhaupt noch möglich ist? Er nahm diese Herausforderung an, indem er an der traditionellen Malerei mit Ölfarbe auf Leinwand festhielt, diese Malerei jetzt aber mit den Eigenschaften des konkurrierenden Mediums der Fotografie ausstattete. Für Richter konnte Malerei nur dann weiterhin ihre Bedeutung bewahren, wenn sie sich den veränderten Bedingungen des neuen Medienzeitalters



Arbeit an „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1“

anpasste. Diesen scheinbaren Widerspruch einer Malerei, die selbst Fotografie sein will, hat Gerhard Richter in einem Interview mit Rolf Schön 1972 so aufgelöst: „Es geht mir ja nicht darum, ein Foto zu imitieren, ich will ein Foto machen. Und wenn ich mich darüber hinwegsetze, dass man unter Fotografie ein Stück belichtetes Papier versteht, dann mache ich Fotos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die was von einem Foto haben.“ Als solcherart definierte Fotografien – und damit losgelöst aus den Traditionen der eigenen Gattung – hat die Malerei im Werk von Gerhard Richter überleben können.

Dies gilt ebenso für Richters spätere Bilder, die nicht mehr nach fotografischen Vorlagen entstanden sind. 1965 malte er die ersten Vorhang-Bilder, im Jahr darauf die ersten Farbtafeln. Beide Werkgruppen gingen zwar noch auf fotografische Vorbilder zurück, waren aber nicht mehr nach konkreten Vorlagen malerisch kopiert. In den folgenden Jahren eroberte sich Richter innerhalb kürzester Zeit ein ganzes Spektrum neuer Motive und Ausdrucksformen, das seine Malerei um zahlreiche, auf den ersten Blick scheinbar widersprüchliche Optionen erweiterte. Mit pastosem Farbauftrag entstanden 1966 graue Häuser- und Gebirgsschluchten, zwei Jahre später folgen weich verwischte romantische See- und Wolkenstücke.

Richter vermalte die drei Grundfarben Rot-Gelb-Blau in schlierigen Bahnen oder vermischte alle Farben zu einer indifferenten Grau-Fläche. 1966 formulierte Richter in einer privaten Notiz seine damalige künstlerische Haltung: „Ich verfolge keine Absichten, kein System, keine Richtung. Ich habe kein Programm, keinen Stil, kein Anliegen.“

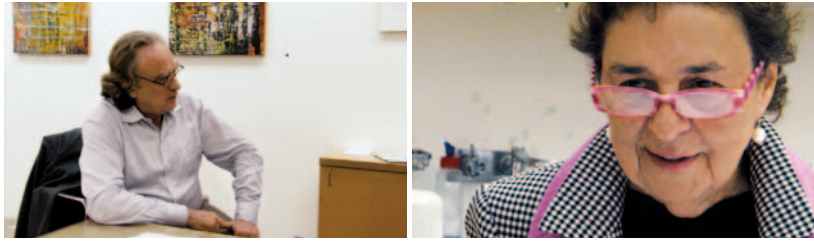
Von einer solchen „Stillosigkeit als Stilprinzip“ im Werk von Gerhard Richter ist damals auch von der Kritik gerne gesprochen worden. Der Ausdruck hat sich als griffige Formulierung lange Zeit festgesetzt und dabei andere Blicke auf das Werk verhindert. Denn tatsächlich schien der Künstler jeden beliebigen Stil zu adaptieren, zu zitieren, ihn schnell wieder aufzugeben, um ihn nur wenige Jahre später erneut aufzugreifen. Richters künstlerischer Ansatz allerdings ist seit 1962 immer gleich geblieben. Selbst bei den Vermalungen, den Farbtafeln und Grauen Bildern hat er immer noch versucht, so genannte Fotografien mit den Mitteln der Malerei herzustellen. Die Kriterien, wie er sie für seine frühen Fotobilder formulierte, haben sich auch in diesen Werken noch erhalten: Objektivität, Authentizität, Illusionismus und der Verzicht auf eine Komposition.

Seit 1976 bilden die so genannten Abstrakten Bilder mit ihren heterogenen und komplexen For-

(> **BIOGRAFIE IN DATEN**)

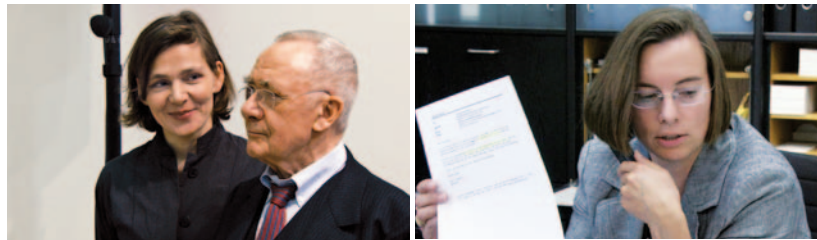
- 1967** Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Kunstpreis „Junger Westen“ der Stadt Recklinghausen.
- 1970** Reise mit Blinky Palermo nach New York.
- 1971** Professur an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.
- 1973** Erste Einzelausstellung in New York, in der Reinhard Onnasch Gallery.
- 1978** Gastprofessur am Nova Scotia College of Art in Halifax.
- 1981** Arnold-Bode-Preis, Kassel.
- 1983** Umzug nach Köln.
- 1985** Oskar-Kokoschka-Preis, Wien.
- 1988** Gastprofessur an der Städelschule, Frankfurt/M. Kaiserring der Stadt Goslar.
- 1994** Beendigung der Lehrtätigkeit an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.
- 1995** Wolf-Preis, Jerusalem.
- 1996** Bezug eines neuen Ateliers am Kölner Stadtrand.
- 1997** Goldener Löwe der Biennale Venedig. Praemium Imperiale, Tokyo.
- 2000** Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen.
- 2001** Ehrendoktorwürde der Universität Leuven.
- 2002** Retrospektive im Museum of Modern Art, New York.
- 2007** Verleihung der Ehrenbürgerschaft der Stadt Köln.
Einweihung des von Gerhard Richter gestalteten Südquerhausfensters im Kölner Dom.

Gerhard Richter lebt und arbeitet in Köln.



(links) Benjamin Buchloh im Atelier - (rechts) Marian Goodman im Atelier

men und Farben den Schwerpunkt in Richters Werk. Seit inzwischen mehr als drei Jahrzehnten erfährt diese Werkgruppe eine kontinuierliche Entwicklung und Reife. Dabei hat er die zunächst noch buntflächigen und offenen Farb Räume immer mehr verdichtet und zu komplexen Strukturen verwoben. Durch den Einsatz des Rakels bestimmt der Zufall den Entstehungsprozess entscheidend mit, in den Gerhard Richter immer wieder kontrollierend und lenkend eingreift. Diese Arbeit an den Abstrakten Bildern unterbrechen immer wieder kleinere Gruppen realistisch gemalter Landschaften, Blumenstillleben oder Portraits. 1988 entstand in einer dieser Pausen der grandiose 15teilige Bilderzyklus „18. Oktober 1977“, der sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet.



(links) Sabine Moritz-Richter und Gerhard Richter in der National Portrait Gallery, London - (rechts) Konstanze Ell, Atelierleiterin

Von der internationalen Anerkennung und der Popularität seines Werkes hat sich Gerhard Richter nie verführen lassen, er ist seinen eigenen Werken gegenüber immer skeptisch geblieben. In dem Dokumentarfilm „Gerhard Richter Painting“ erlaubt der Künstler der Kamera eine ungewöhnliche Nähe. Er zeigt die Arbeit im Atelier nicht nur als einen Mal-, sondern auch als einen Denkprozess. Wiederholt spricht Richter dann davon, wie seine malerischen Optionen mit fortschreitender Entwicklung der Abstrakten Bilder ihn immer mehr beschränken und dass ein Scheitern jederzeit möglich bleibt. „Es wird mit jedem Schritt schwieriger und ich werde immer unfreier, bis ich zu dem Resultat komme, wo nichts mehr zu tun ist, wo nach meinem Level nichts mehr falsch ist,“ sagt er einmal in dem Film, „dann hör’ ich auf, dann ist es gut.“

Ausführliche Informationen zum Werk Gerhard Richters im Internet unter www.gerhard-richter.com

Dietmar Elger ist Leiter des Gerhard Richter Archivs in Dresden und Autor mehrerer Bücher zur modernen und zeitgenössischen Kunst, u.a. der umfangreichen Biografie „Gerhard Richter, Maler“ Köln, 2008).

FILMOGRAFIEN

CORINNA BELZ (Buch und Regie)

Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Medienwissenschaften in Köln, Zürich und Berlin. Corinna Belz arbeitete als Autorin, Regisseurin und Produzentin an zahlreichen Produktionen für Fernsehen und Film. Zu ihren Arbeiten zählen *DIE WIRKLICHEN DINGE PASSIEREN IN DER NACHT* (1992, Co-Regie Marion Kollbach), *LEBEN NACH MICROSOFT* (2001), *EIN ANDERES AMERIKA* (2002; nominiert für den Grimme-Preis und ausgezeichnet mit dem Filmpreis des Deutschen Anwaltvereins), *DREI WÜNSCHE* (2005, Co-Regie Bärbel Maiwurm). 2009 steuerte sie eine Episode zu *24H BERLIN* bei. Ihr erster Film über die Arbeit Gerhard Richters, *DAS KÖLNER DOMFENSTER* (2007), wurde mit dem *World Media Gold Award – Art Documentaries* ausgezeichnet. Corinna Belz lebt in Köln.

STEPHAN KRUMBIEGEL (Schnitt)

Ausbildung zum Ingenieur für Medientechnik, seit 1996 freiberuflicher Cutter Dokumentar- und Spielfilme. Zu seinen Arbeiten zählen *WO DER HIMMEL DIE ERDE BERÜHRT* (1999, R: Frank Müller), *LOST KILLERS* (2000, R: Dito Tsintsadze), *BERLIN: SINFONIE EINER GROßSTADT* (2001, R: Thomas Schadt), Stefan Krohmers *SIE HABEN KNUT* (2002) und *FAMILIENKREISE* (2003), Stephan Schwieters *ACCORDEON TRIBE* (2004) und *HEIMATKLÄNGE* (2006), *UNTER KONTROLLE* (2011, R: Volker Sattel) sowie Johann Feindts und Tamara Trampes *WEIßE RABEN* (2005, nominiert für den Bild-Kunst Schnitt Preis Dokumentarfilm) und *WIEGENLIEDER* (2009, Bild-Kunst Schnitt Preis Dokumentarfilm). Seit 2007 ist Stephan Krumbiegel Professor im Fachbereich Montage an der HFF Konrad Wolf in Potsdam.

JOHANN FEINDT (Kamera)

Seit dem Abschluss des Studiums an der DFFB in Berlin arbeitet Johann Feindt als Kameramann, Autor und Regisseur für Dokumentar- und Spiel-

filme. Zu seiner umfangreichen Filmografie zählen *UNVERSÖHNLICHE ERINNERUNGEN* (1980, Co-Regie mit Klaus Volkenborn und Karl Siebig; Preis der deutschen Filmkritik), *BERUF NEONAZI*, (1992, R: Winfried Bonengel), Didi Danquarts *WUNDBRAND* (1994, Co-Regie), *VIEHJUD LEVI* (1999) und *OFFSET* (2006), Andreas Kleinerts *SEHE ICH DEUTSCHLAND IN DER NACHT* (1995), *MEIN VATER* (2003, nominiert zum Deutschen Kamerapreis), *FREISCHWIMMER* (2008), *DIE SPIELWÜTIGEN* (2004, R: Andres Veiel), die in Co-Regie mit Tamara Trampe entstandenen *DER SCHWARZE KASTEN* (1992) und *WIEGENLIEDER* (2010) sowie *VATERLANDSVERRÄTER* (2011, R: Annekatriin Hendel). Für seinen Dokumentarfilm *REPORTER VERMISST* und *WEIßE RABEN* (Co-Regie Tamara Trampe) wurde Johann Feindt mit dem Grimme Preis 2004 ausgezeichnet.



Gerrit Lucas, Gerhard Richter, Hubert Becker, Corinna Belz, Norbert Arns, Dieter Stürmer

DIETER STÜRMER (Kamera)

Kamerastudium an der FH Dortmund, seit seinem Abschluss 2000 als freiberuflicher Kameramann und Videokünstler tätig. Zu seinen Arbeiten zählen Thomas Riedelsheimers *RIVERS AND TIDES* (2001, Kamera-Assistenz) und *TOUCH THE SOUND* (2005, 2. Kamera und Assistenz), Irene Langemanns *MARTINS-PASSION* (2004), *DIE KONKURRENTEN* (2009) und *LIEBESGRÜßE AUS RAMMSTEIN* (2010), *UNTER UMSTÄNDEN* (2004, R: Sibylle Stürmer), *DAS KOLONIALE MISSVERSTÄNDNIS* (2004, R: Jean-Marie Téno) und *TRADERS' DREAMS* (2006, R: Stefan Tolz). Für *AM RANDE DER ZEIT* (R: Stefan Tolz) wurde Dieter Stürmer zum Deutschen Kamerapreis nominiert.



„Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 1“ (links) und „Abstraktes Bild, Werkverzeichnis 910 - 2“ (rechts)

FRANK KRANSTEDT (Kamera)

Kameramann und Fotograf. Zu seinen Arbeiten für Film und TV zählen DIE FREIHEIT DES ERZÄHLERS – GAD BECK (2007), WESTSIDE KANAKEN (2009, R: Peter Schran), KINDER DER STEINE – KINDER DER MAUER (2010, R: Monika Nolte, Robert Krieg), STERBEN IM MUSEUM (2008, R: Marion Schmidt). Mit Corinna Belz arbeitete er bereits bei den Dokumentationen DREI WÜNSCHE (2005), PORIFERA (2009) und DAS KÖLNER DOMFENSTER (2007) zusammen.

DOMINIK SCHLEIER (Sound Design)

Ausbildung zum Toningenieur an der HFF Potsdam-Babelsberg. Zahlreiche Arbeiten im Tonbereich von Kinofilmen, u.a. Ton- und Dialogschnitt, Mischung und Sound Design. Dominik Schleier arbeitete u.a. für HAVANA MI AMOR (2000, R: Uli Gaulke), WIE FEUER UND FLAMME (2001, R: Connie Walter), FÜHRER EX (2002, R: Winfried Bonengel), KAMOSH PANI (2003, R: Sabiha Sumar), YASMIN (2004, R: Kenneth Gleenan), THE LAST KING OF SCOTLAND (2006, R: Kevin McDonald), PAZAR (2008, R: Ben Hopkins), SAME SAME BUT DIFFERENT (2009, R: Detlev Buck), EIN RUSSI-

SCHER SOMMER (2009, R: Michael Hoffmann) und HINTER DER TÜR (2011, R: Istvan Szabó). Für die Tongestaltung von TRADE (R: Marco Kreuzpaintner) wurde Dominik Schleier mit dem Deutschen Filmpreis 2008 ausgezeichnet.

MARTIN STEYER (Mischung)

1975 Abschluss des Studium an der Deutschen Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin mit dem Tonmeisterdiplom und Klavierstaatsexamen. Seitdem zahlreiche deutsche und internationale Filme als Tongestalter und Mischtonmeister, u.a. mit Christian Petzold, Istvan Szabó, Detlev Buck, Wolfgang Becker, Hans-Christian Schmid, Dominik Graf, Oskar Roehler, Hermine Huntgeburth, Pepe Danquart und Andres Veiel; daneben Aufnahmen für Klassik-CDs. Seit 2005 ist Martin Steyer Professor für Tongestaltung und Tonmischung an der HFF Konrad Wolf. Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierungen zum Deutschen Filmpreis 2005 für SCHNEELAND (R: Hans W. Geissendörfer) und 2009 ANONYMA (R: Max Färberböck) und die Deutschen Filmpreise 2006 für REQUIEM (R: Hans-Christian Schmid) und 2008 für TRADE (R: Marco Kreuzpaintner).



Hubert Becker, Norbert Arns, Gerhard Richter

Eine **zero one film** Produktion
in Koproduktion mit **Terz Film**,
Westdeutscher Rundfunk, Mitteldeutscher Rundfunk
in Zusammenarbeit mit **arte**
mit Unterstützung von **MEDIA, Filmstiftung NRW, Beauftragter der
Bundesregierung für Kultur und Medien, Deutscher Filmförderfonds**

GERHARD RICHTER PAINTING

Mit **Gerhard Richter, Norbert Arns, Hubert Becker,
Sabine Moritz-Richter, Konstanze Eil, Marian Goodman, Benjamin
Buchloh, Kasper König, Ulrich Wilmes, Sandy Nairne, Paul Moorhouse**

Buch und Regie ... **Corinna Belz**
Montage ... **Stephan Krumbiegel**
Kamera ... **Johann Feindt (bvk), Frank Kranstedt, Dieter Stürmer**
2. Kamera Atelier ... **Gerhard Richter**
Ton ... **Gerrit Lucas, Sven Phil Lentzen, Andreas Hildebrandt**
Tongestaltung ... **Dominik Schleier**
Mischung ... **Martin Steyer**
Schnittassistenten ... **Anne Juenemann, Philipp Schindler**
Geräuschemacher ... **Carsten Richter**
Aufnahmetonmeister ... **Marcus Sujata**
Technik ... **Volker Rodde, Film- und VideoTechnik e.K.**
Online ... **Anne Juenemann, Gregor Wille, Karen Kramatschek**
Digital Intermediate ... **The Post Republic**
DI supervisor ... **Gregor Wille, Gregor Pfüller**
Digitale Farbkorrektur ... **Gregor Pfüller**
Compositing ... **Florian Obrecht**
Kopierwerk & Mischatelier ... **ARRI Film & TV Services GmbH**
Titelgrafik ... **kühle und mozer**
Filmgeschäftsführung ... **Jennifer Guillaumin**
Juristische Beratung ... **Stefan von Moers, Dr. Jörg Wacker**

Co-Produzenten ... **Christoph Friedel, Claudia Steffen**
Produktionsleitung ... **Tassilo Aschauer**
Redaktion ... **Sabine Rollberg, Jutta Krug, Katja Wildermuth**
Produzent ... **Thomas Kufus**

Archiv

Süddeutscher Rundfunk 1966

Aus: „Kunst und Ketchup“, Autoren: Elmar Hügler, Wolf Vostell
Westdeutscher Rundfunk
„Hierzulande Heutzutage“ vom 10.2.1976 und 1.4.1969

Original-Musik

Aus der Ferne III

Komponist: György Kurtág

Interpret: Keller Quartett

© Editio Musica Budapest

Music for Marcel Duchamp

Komponist: John Cage

Interpret: Theodor Pauß

© 1961/ 1989 Henmar Press Inc.

Spazio (I-IV)

Komponist & Interpret: Dietmar Bonnen

© Obst Musik und Kunstproduktion

Klavierkonzert No. 1 in D-Moll

Komponist: J. S. Bach

Interpreten: Angela Hewitt, Richard Tognetti

Mit freundlicher Genehmigung von Hyperion Records, London

World sales: **The Match Factory**

Im Verleih der **Piffi Medien**

Verleih gefördert durch **Filmstiftung NRW** und **BKM**

© 2011 zero one film / Terz Film / WDR / mdr



im verleih der

PIFFL MEDIEN

Boxhagener Str. 18 | 10245 Berlin

Tel 030. 29 36 16 0

Fax 030. 29 36 16 22

info@pifflmedien.de

www.pifflmedien.de

pressebetreuung

ARNE HÖHNE PRESSE+ÖFFENTLICHKEIT

Boxhagener Str. 18 | 10245 Berlin

Tel 030. 29 36 16 16

Fax 030. 29 36 16 22

info@hoehnepresse.de

www.hoehnepresse.de

WWW.GERHARD-RICHTER-PAINTING.DE

AB 8. SEPTEMBER IM KINO