



Chiaroscuro

The contrasts could not be more striking. A church, whose patron saint also watched over the guild of pastry makers, and two charitable confraternities, who dedicated their lives to the needs of prisoners condemned to death. And there is another source of astonishment: a magnificent, lavishly decorated Venetian building dating to the late sixteenth century and an exhibition with vivid, large-format paintings by a German artist working in the twenty-first century. The building in question is the Scuola Grande di San Fantin, which looks out toward the nearby Renaissance church of San Fantin and the renowned Teatro La Fenice across a typically complicated Venetian square in the heart of the Sestiere San Marco. In the late fifteenth century two confraternities—Santa Maria della Consolazione and San Girolamo—both of which were attached to the church of San Fantin, like the guild of *scaleteri*, built a home of their own, which was reconstructed a hundred years later, following a devastating fire, by the architect and sculptor Alessandro Vittorio (1525–1608). The three-axis, two-storey façade of Istrian stone is clearly articulated with rhythmic columns and fanciful window pediments. Between the two floors a deep, richly molded cornice wraps around the building. Three large freestanding statues crown the tympanum with its bas-relief and volutes. The central door leads into a hall, with bench seats along its walls and clad in marble to well above head-height. The mysterious atmosphere of this meeting room is intensified by the sight of the somber cycle of paintings in its deep ceiling coffers and on the walls. Here and there dramatically illuminated, moving bodies loom out of the brownish-black figuration of the images, which cannot initially be discerned in any detail. *Chiaroscuro*: “light/dark”—a strategy for reinforcing spatial impact and bodily expression favored by painters in the Late Renaissance and in the Baroque era.

The exhibition architecture, with walls in a muted Venetian red, pushes its way in front of the geometric order of the interior, which is almost imperceptibly not quite rectilinear. On the display walls there are new paintings by Daniel Richter, who was born in northern Germany in 1962. The saccharine colors of the scarcely nuanced hues of the paintings are openly provocative; they clamor for attention, calling out almost aggressively into the stillness of the meditative space. At the same time the thick, ruggedly applied paint propels the bodies in these paintings even further out from the canvas. Their vitality and garish tones eclipse our initial sensations as we entered this Early Baroque space. There is no avoiding what now greets us, elbowing its way into the foreground. But then our eyes become accustomed to the light and the dark and our rational minds seek enlightenment, relief, maybe even reassurance. What is the connection between these paintings and those others that were made over four hundred years ago?



Ermolao Paoletti, *Campo di S. Fantino*,
book illustration, 1839
Above: Façade, Scuola Grande di San Fantin,
Venice, late 16th century

by
Eva Meyer-Hermann

The paintings in the Scuola depict the compassionate vocation of the two confraternities and are dedicated to their patron saints, Mary, Consoler of the Afflicted, and Saint Jerome. The Marian paintings were originally mainly in the sacristy on the ground floor, with the scenes from the life of Saint Jerome on the upper floor. Although there have been some changes over the centuries, such as the relocation of the altar by Alessandro Vittorio to the Basilica Santi Giovanni e Paolo, the interior of the meeting hall is still largely as it was in the seventeenth century. Here, as in other rooms in the Scuola, leading Venetian painters created the decorative scheme. The poignant scenes from the Passion of Christ, on the walls of the meeting hall, served as an aid to meditative contemplation. The drastic events they depict with such palpable vigor leap out from the darkness at the viewer. The artists were Leonardo Corona (1561–1605) and Baldassare d'Anna (ca. 1560–after 1639). In 1973 Leonardo Corona's striving for immediacy and authenticity was described by Pietro Zampetti as "rash and reckless, but honest"—attributes that might now be associated with the unfiltered contents of reality TV. Zampetti describes the painter's "long, powerful brushstrokes, floods and flashes of light, improvised movements" as he pieced together the narrative as if he were building a stage set. And the same style was taken to extremes, slightly later, by Antonio Zanchi (1631–1722) in his two paintings of parables from the Gospel According to Saint Luke, which are placed above the doors to the sacristy and the stairwell. In both scenarios the background sinks almost completely into darkness, while the figures spiraling toward us are picked out with bright, carefully placed highlights. Everything is out of kilter here; the painter has moved right in—close to the action—and there is little hope of standing back. We are in the midst of things, and it is not only the Prodigal Son and the Good Samaritan who are met with the expressive gestures of the crowds around them, we also feel their force. Late Mannerist painting has reached a dramatic turning point. There is no scope for more here: not more drama, nor chiaroscuro, nor viewer participation. We lose sight of the narrative underpinning the paintings, and what we do see does not require considered reflection on the source text but instead vehemently tells a story that draws directly on our own conscious perception and our emotions.

Meanwhile, in the ceiling coffers, the images of Purgatory—with their promise of purification and cleansing—also exhort the sinners awaiting death to examine their consciences. During the Counter-Reformation the theological doctrine of Limbo as a place somewhere between Heaven and Hell regained its earlier importance. Purification of the soul could lead to Salvation. The depiction of Purgatory by Jacopo Palma the Younger (ca. 1548–1628), which still survives today, replaced an earlier pictorial scheme by Tintoretto. In the center we



Jacopo Palma il Giovane, *Sinners in the Flames of Purgatory*, ca. 1600 (detail)
Above: Aula Magna, Scuola Grande di San Fantin, Venice, ca. 1600

see Pope Pius V, previously a Grand Inquisitor, who ascended to the papal throne in 1566. Above and below him are two rectangular panels forming a Saint Andrew's cross. They depict sinners desperately writhing in billowing flames. Their greatly foreshortened, naked bodies with deep shadows convey the hopelessness, the bitter reality of their situation. In the corners and around the edges of the coffered ceiling there are double portraits of saints with books or papers as symbols of their scholarship. One remarkable scene depicts Saint Ambrose and Saint Jerome. As always with a lion by his side, Saint Jerome—in a striking red, flowing robe—is turning unexpectedly away from us, toward a menacingly brooding sky. His role leading mortals through Limbo symbolizes that of the charitable confraternities whose members accompanied condemned prisoners to their execution and on to their burial.

Some two hundred years after the closure of the Scuola, its popular name—Scuola della Buona Morte (Scuola of Good Death)—has a macabre ring to it. Who is to say what a good death is? And, in any case, which human beings are allowed to kill other human beings? With what justification? There could not be a more existential question. And yet it cannot be discussed in either moral or relative terms. Daniel Richter recently described his latest paintings as “beautifying ugliness.” Clearly he was referring to their underlying motifs, which—not for the first time in his career—invoke heinous crimes or theaters of war. Is that permissible? For instance, was it acceptable during World War I for German soldiers to pose in front of shot-to-pieces houses on the Western Front in once tranquil villages in Flanders, to smile into the camera and to send those pictures by the military postal service to their families at home? Daniel Richter has often included ephemera of that kind in his exhibitions and publications, alongside books (literature, or on philosophy or politics), documents, and pop-culture paraphernalia. Around two years ago his attention was caught by a certain item in his collection of war postcards: the image is a photograph taken in the town of Haparanda on the Swedish-Finnish border. In the foreground there are two German soldiers on their journey home—each with a leg missing. The postures of the two impaired figures, side by side, and the crutches each man is using in place of a leg seem to turn them into a single organism. At the same time the lines of the simple orthopedic aids look like graphic symbols in a cumulative, almost surreal body-figure. What kinds of bodies are these, what sort of homunculi is the war sending back? Nothing else so effectively visualizes the cruelty of war as images of the war-wounded. As early as 1924 the pacifist Ernst Friedrich published terrible photographs of war and the victims of war, with distressing captions, in his book *War against War!* (published in multiple impressions in four languages).



Jacopo Palma il Giovane, *Saint Ambrose and Saint Jerome*, ca. 1600 (detail)
Giovanni Grevembroch, *Guardian of the Scuola di San Fantin*



Two postcards from World War I

The Haparanda postcard led Daniel Richter to produce an extensive series of drawings. In the spring of 2020, during the first long months of lockdown in Germany due to the global Covid 19 pandemic, he largely withdrew from daily life and concentrated on his plans for an exhibition of twentieth-century collages, starting with political works by John Heartfield made in and after 1924. For the first time in a long while Daniel Richter began drawing again. Using a pen and Scribtol drawing ink on high-quality paper he executed countless line drawings of the two wounded soldiers pictured on the postcard. The ink marks cut finely and incisively black into the white ground, or they coalesce in ominous, dark stains and unmistakable accents. In their sheer number these sheets demonstrate the impossibility of fully containing one's grief and horror. The two invalids become all invalids. Daniel Richter also dissected drawings he had done, extracting figurative elements from them, at the same time as using motifs from glossy magazines and health-and-wellbeing brochures for other works on paper. In the ensuing collages he juxtaposed elements that supposedly do not belong together yet make sense on a subliminal level. These surprising glued combinations create a world as it is yet should not be. Advertisements for wellbeing in a time of contradictions and paradoxes are cut up using a pair of scissors. And of course nothing beats the human body in advertising. A beautiful body, a manipulated, immaculate body. As fate would have it the first serious forays into plastic surgery exactly coincided with the time when soldiers in World War I started having their faces shot off and losing limbs, like the wounded men on the postcard. Now there was an urgent need to develop prostheses and to establish a new form of restorative surgery. Rank beauty higher than ugliness. Who has the right to play Frankenstein? Who is the pact for "wellbeing" made with, and at what cost? Because no make-up lasts forever.

The elements of drawing, which had previously had more of a subordinate role in Daniel Richter's work, had a distinct influence on the paintings he produced in and around 2019–20. The black lines seen in Daniel Richter's paintings since 2015 were initially intended to obfuscate areas of paint that had been hand-applied with a palette knife, treating them like pentimenti—cutting across or revealing bodies only to deny them again, endowing them with a mucky, unlovely and hence unavoidable presence or plunging them deep into the canvas. Black oil pastels always came into play when colors or a form were either too obvious or too ambiguous. The grim lines traced bodily gestures and facial expressions, suggested empty eye sockets and bodily orifices, or reinforced an almost comic-like, colorful play of muscles or a tenderly brutal pas de deux. At around the same time as he was working on his ink drawings, Daniel Richter also created a series of paintings on the idea of skinning, going back to the myth



Daniel Richter, *Wellness*, 2021
 Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg! Guerre à la Guerre!*
War against War! Oorlog aan den Oorlog!, published by the
 1st National Anti-War Museum, Berlin 1930, 2 vols.
 (first edition 1924)

of Marsyas, who was skinned alive by Apollo for his hubris in issuing a challenge to a god. And now the line in Daniel Richter's paintings took on a life of its own. Like a whetted knife it runs along the painted figure; its sweep could almost be described as mannered. The line slices and dissects the motif yet is also pleasingly reminiscent of the Soft style of clothed Gothic figures or of the erotic appeal of the line in drawings by Pablo Picasso. In Daniel Richter's most recent paintings, from the last twelve months or so, lines still have the same vigor: they act as separators, easily pushing aside actions and scuffles like images on a stage curtain, but they are also vectors (like the spokes of the crutches used by the homeward-bound soldiers in *Haparanda*) that hold the weary paint-flesh together—turning, twisting, supporting, or even impaling it. The bodies in these paintings are present, but they are also tragic, because they can no longer support themselves. They are shoved together, they are too bold, they fake beauty, but what is inside them is ugly, existential, unstoppable. It is impossible to recount their contents, no narration in the world could provide them with a moral basis. These are paintings that operate beyond language.

Daniel Richter has frequently referenced the history of painting. Not to imitate earlier styles or to pursue them, like a learner, but rather to use them to develop his own autonomous position. He embarked on his career as a painter relatively late, having previously lived out his urge for autonomy in a different social sphere. For a good ten years he was part of the autonomous, left-wing underground scene in Hamburg and although, contrary to popular opinion, he never lived in a squat as such, he did not hesitate—despite his beliefs as a conscientious objector—to resort to violence to defend his political convictions. In the early 1990s, after the Berlin Wall had come down in 1989 in a spectacular demonstration of the failure of a communist-socialist worldview, Daniel Richter reacted by withdrawing from the leftist scene and enrolling at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg to study painting in the class of Werner Büttner. Since then he has felt that social change will more likely be brought about by painstaking political work plus a sense of responsibility than by brute strength. Nevertheless, his art is not a call to action; it is free of well-meaning commentaries, advice, or even propaganda. Which is not to say that it is not political. At odds with the current trends and the legacy of German Expressionist painting, which had flared up again in the 1980s as "hunger for paintings," in the 1990s, Daniel Richter concentrated exclusively on abstract paintings. The autonomy of their pictorial language was not a conceptual construct of some kind; on the contrary it was striving for a utopia but also launching a subversive attack on painting without abandoning it. Daniel Richter wanted to deliberately overload his paintings and to overwhelm his



Daniel Richter, *In Messern*, 2020



DR 21

canvases in a kind of painterly "rampage" (D. R.), duping and asking too much of himself and the viewers as a way of testing the limits of painting. What art critics like to proclaim as his "change of direction" (toward figuration) in 2000 was, on closer examination, not as abrupt as that suggests. Each change of direction, which always ensued when the latest new ground had largely been exhausted, in fact constituted yet another exploration of the potential of painting to engage with reality.

The misinterpretation of Daniel Richter's *Phienox* (one of the new figurative paintings he produced in 2000) as a response to the tenth anniversary of the Fall of the Berlin Wall, sparked a debate on Daniel Richter's canvases as history paintings. He soon reacted—indirectly, metaphorically—with the painting *Eine Stadt namens Authen* (A City Called Authen). His penchant for corrupting titles by tampering with individual letters is another clue to his thinking here. The mythical bird that rose unharmed from the ashes of defeat is alluded to in the title of one painting; meanwhile it is not only the birthplace of democracy that resonates in the other but also an allusion to the authenticity of the place and the action. But Daniel Richter specifically does not refer to "Phoenix" or "authentic Athens," because the paintings are not representations of the Fall of the Berlin Wall or of fist-cuffs at the agora in Athens. In fact the source materials for these monumental paintings were tiny images in a newspaper report on the truck bomb detonated by Islamist terrorists outside the US Embassy in Nairobi and a photograph of drab large-panel-system blocks that had been built in East Berlin. So maybe history paintings after all? No, because their subject matter and materials open up a much wider horizon. They transpose topics onto the stage of painting, relieving them of any direct historical or symbolic meaning and rendering them independent and universally applicable like allegories. Even broader interpretations, which equate *Phienox* to a medieval pietà and *Eine Stadt namens Authen* to the Cleansing of the Temple in the Bible story, do not provide any definitive truths.

Many of the figurative compositions Daniel Richter painted during the decade up until 2011–12 are based on found contemporary images; but images and stories that originated in his own mind also found their way onto his canvases. When the pictorial protagonists do not dissolve into an abstract environment they appear in demarcated pictorial spaces that look a little like anonymous stage sets. Later on, hackneyed melancholy romantic landscapes also served as settings. Well before this phase could lead to a routine style, Daniel Richter once again unexpectedly changed direction. The question that accompanied every figurative painting—concerning the relationship of its motifs to reality—also led to more fundamental questions about reality.



Daniel Richter, *Phienox*, 2000
Above: Daniel Richter, *Blanqui*, 1996



Daniel Richter, *Eine Stadt namens Autben*, 2001

Below: Daniel Richter, *Hello, I love you*, 2015



What is our world? How can a painting embrace the world? How can it say something about the world, yet not descend into clumsy commentary? How can it convey a political message without turning into agitprop?

Around 2015 the stage sets and the landscapes disappeared from Daniel Richter's paintings. Now the ground and the background consist of meticulously gradated, translucent strata with motifs pushing in front of them—motifs that can be interpreted in the broadest sense as groups of human beings. In other instances the concept of a background no longer applies; an initially figurative ground is so resolutely scraped and painted over that it is not only no longer recognizable, strangely abstract compositions now accumulate on it, making no reference to anything human. What had happened? In the paintings with stratified backgrounds, such as *Hello, I love you*, abstract lines—as in a diagrammatic temperature chart or a stock market index—foreshorten and symbolize actual life issues. Perhaps the jagged lines also represent fleeting memories of earlier associations with the landscape, with characteristic silhouettes and serrated mountain ranges. However, the corporeal dramas of two or three people roughly palette-knifed onto the ground and reworked with oil pastels allowed the artist to specifically avoid conjuring up some carefully painted, winsome scene on the canvas. The subject matter came from the expanses of the Internet—which seems all the more inexhaustible when it comes to erotic images that embody not only a certain reality but also a peculiarly standardized alienation of a real world of feelings, images that not infrequently involve an invidious liaison of desire and violence. Meanwhile abstract paintings with amorphous, planar compositions were inspired by political maps, that is to say, cool scientific abstractions of worldwide human suffering triggered by displacement and persecution. In recent years these two strands in Daniel Richter's paintings have increasingly converged, although the way he paints has barely changed. The backgrounds are now in just two colors with no additional elaboration. But the events in the foreground have become ever more physical and compelling. Whereas Daniel Richter's earlier multi-figure compositions gave him a reputation for depicting anonymous human figures that merge into their surroundings (recalling figures photographed using a thermal imaging camera), there are no more crowd scenes of that kind. Now the drama is individual and yet universal.

In his most recent works Daniel Richter has left the realms of narrative representation and of things translucent, ghostly, or disembodied that he so often returned to with his brush and palette between 2000 and 2014. His most pressing wish is to unite the world on canvas with painting. With hindsight it seems as if his earlier paintings were the

playpens where the present works could grow in safety. The decision largely to dispense with a paintbrush as a narrative tool harks back to an early phase, when Daniel Richter challenged painting as a system by creating an endlessly abundant vocabulary of patterns and almost psychedelic scenarios. And now, too, the palette knife in his hand gives his paintings an experimental immediacy and allows the figure—that previously wrestled so ferociously with the picture ground—to depart altogether. The figure has become a body, but not the body of a human being, the body of painting. The motif (the returnees in Haparanda) becomes a pretext to go on painting. Yet the motif is not irrelevant but rather the key to an unabashed, an endlessly and desperately enacted trivialization of something that we lack the words to express. A still life, a vase, or a dog could not be expounded like this. There must be something harsher behind it. Maybe Hell or mundane cruelty: “The optimism of young people who set out and then just get slaughtered” (D. R.) cannot be told in some narrative. And the *Life* magazine report on a Jewish plumber, Isadore Greenbaum, who charged onto the stage in protest at an anti-Semitic rally attended by 20,000 Nazi-sympathizers at Madison Square Garden in New York in 1939 and was nearly beaten to death for his actions—a report of that kind cannot be retold, but perhaps it can be understood and represented on a more universal level. The motifs in Daniel Richter’s latest works—distantly reminiscent of human figures—do not signify specific people or events but have been freely painted as the bodies of painting. Their dancing, their wrestling, their attacks on others are like any form of human resistance to an overwhelming force. Violence and love, like obsession and submission, are close bedfellows, and then there is also the furor—the rage—that comes across in the way Daniel Richter voices his convictions. In his recent paintings thick lines of red oil pastel and red welts have become the driving force. They blast empty space into the composition and curtail its plastic illusion; they thrust bodies to the edges or pierce them on all sides. Painting hounds itself until it no longer knows up from down. As it struggles with itself it performs acrobatic contortions that are barely imaginable, yet one sees them with one’s own eyes: as if a hyper-flexible, endlessly powerful body were bending right back—like a Caribbean limbo dancer—squirming its way under an impossibly low pole.

Once again: this is not about morals, Daniel Richter does not presume to judge the world, he fights for the world as it is. Like the Christian images that the members of the Scuola would contemplate in meditative devotion, in our own time Daniel Richter’s paintings present us with a vision that derives, on a meta-level, from historical, literary, and philosophical scholarship but that is also comprehensible as art, with no need for background reading. A possible approach might



Daniel Richter, *Imperiale Freuden*, 2015

involve “wonder beyond belief” (Navid Kermani), which would allow us to locate the dance of the (painted) bodies and their struggles, their colorful history, their contrariness, their uncertain existences in a mid-way state that might be called limbo. Somewhere between life and death, between Heaven and Hell, burning in Purgatory, very close to purification and catharsis.

Translated from the German by Fiona Elliott

SECONDARY READING

Venice

Chiara Traverso, *La Scuola di San Fantin o dei «Picai»: Carità e giustizia a Venezia* (Venice: Marsilio 2000).

Pietro Zampetti, *Guida alle Opere d’arte della Scuola di San Fantin*, ed. Ileana Chiappini di Sorio (Venice: Ateneo Veneto 2003).
[rev. version of the 1973 edition]

Petra Reski, “Brüder des Todes,” in *1200 Jahre Venedig: Von der Seemacht zum Sehnsuchtsort*, no. 3 in the series *Der Spiegel: Geschichte* (2012), 86–89.

Barbara Tasca, “El Scaleter oder die Kunst, Süßigkeiten herzustellen:” in bestveniceguides.it, December 17, 2021.

Daniel Richter

Daniel Richter: Billard um Halbzehn, ed. Beate Ermacora, exh. cat. Kiel: Kunsthalle zu Kiel 2001. Essay by Beate Ermacora.

Daniel Richter: Grünspan, ed. Julian Heynen, exh. cat. Düsseldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Bielefeld: Kerber 2002). Essays by Julian Heynen, Fritz W. Kramer, Olaf Peters, and Jan-Hendrik Wentrup.

Daniel Richter: Die Palette, 1995–2007, ed. Christoph Heinrich, exh. cat. Hamburg: Hamburger Kunsthalle (Cologne: DuMont 2007). Essays by Christoph Heinrich, Dietmar Dath, and Kitty Scott.

Daniel Richter: Chromos Goo Bugly, ed. Beate Ermacora, exh. cat. Innsbruck: Galerie im Taxispalais (Cologne: Snoeck 2014). Essays by Beate Ermacora and Cord Riechelmann.

Daniel Richter: Hello, I love you, ed. Katharina Dohm and Max Hollein, exh. cat. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2015). Interview with Daniel Richter conducted by Katharina Dohm; essay by Eva Meyer-Hermann.

Daniel Richter: Lonely Old Slogans, ed. Michael Juul Holm and Poul Erik Tøjner, exh. cat. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art 2016. Essays by Roberto Ohrt and Poul Erik Tøjner.

Daniel Richter: Furor I, exh. cat. Paris: Thaddaeus Ropac 2021.



Daniel Richter, *Katharsis in Unterwäsche*, 2021

Above: Daniel Richter, *Haparanda (Tyska I)*, 2020



IRON MASK

Experiments in armour were made on both sides, but only the famous "tin hat" proved of practical service.

Chiaroscuro

von Eva Meyer-Hermann

Härter könnten die Kontraste nicht sein. Eine Kirche, deren Schutzheiliger auch von der Gilde der Zuckerwarenverkäufer angerufen wird, und zwei barmherzige Bruderschaften, die sich den zum Tode Verurteilten widmen. Und wir staunen abermals: ein prunkvolles, reich ausgestattetes venezianisches Gebäude aus dem späten 16. Jahrhundert und eine Ausstellung mit großformatigen farbigen Bildern eines deutschen Malers aus dem 21. Jahrhundert. Die Rede ist von der Scuola Grande di San Fantin, die sich unweit der Renaissancekirche San Fantin und des berühmten Teatro La Fenice an einem typisch venezianisch gewinkelten Platz mitten im Sestiere San Marco befindet. Ende des 15. Jahrhunderts hatten sich die beiden Bruderschaften Santa Maria della Consolazione und San Girolamo, die ebenso wie die Zunft der Scaleteri der Kirche San Fantin verbunden waren, zusammengeschlossen und ein eigenes Haus errichtet, das hundert Jahre später nach einem verheerenden Brand unter Mitarbeit des Bildhauers und Architekten Alessandro Vittorio (1525–1608) neu aufgebaut wurde. Die dreieckige, über zwei Stockwerke reichende Fassade aus istriischem Stein ist mit Säulen und fantasievollen Fensterverdachungen plastisch gegliedert und maßvoll rhythmisiert. Zwischen den Geschossen verläuft ein breites, mehrfach profiliertes und verkröpftes Gesims. Das mit Voluten gerahmte und mit einem Flachrelief versehene Giebelfeld der Fassade trägt drei große freistehende Statuen. Durch die zentrale Eingangstür gelangt man in die Aula, deren Wände mit umlaufenden Bänken und bis weit über Kopfhöhe mit Marmor ausgestattet sind. Die geheimnisvolle Stimmung dieses Versammlungsraumes wird beim Blick nach oben auf die düsteren Gemäldezylinder an den Wänden und in den tiefen Kassetten der Decke noch einmal verstärkt. Hier und da leuchten aus der schwarzbräunlichen, zunächst nicht differenziert wahrnehmbaren Gegenständlichkeit der Bilder dramatisch erhelle und bewegte Körper auf. Chiaroscuro. Das „Heldendunkel“ gehört zu den künstlerischen Gestaltungsmitteln der Malerei der Spätrenaissance und des Barock, um den räumlichen und körperlichen Ausdruck zu verstärken.

Die Ausstellungsarchitektur mit zurückgenommener venezianisch roter Wandtönung schiebt sich vor die kaum merklich aus dem rechten Winkel gerückte geometrische Ordnung des Innenraums. Auf den temporären Wandkonstruktionen hängen neue Bilder des 1962 im Norden Deutschlands geborenen Künstlers Daniel Richter. Die kaum abgetönte Farbigkeit der Gemälde provoziert mit ihrer bunten Süßlichkeit; fast aggressiv ruft sie in die Stille des meditativen Raumes hinein und heischt nach Aufmerksamkeit. Zudem treibt das pastos und ruppig aufgetragene Material die physische Präsenz der dargestellten Körper noch weiter nach vorn. Deren Dynamik und grelle Valeurs überstrahlen das in dem fruhbarocken Raum zunächst Empfundene.

Was wir zuerst sehen, ist unausweichlich und drängt sich in den Vordergrund. Doch die Augen gewöhnen sich an Licht und Dunkelheit, und unser Intellekt sucht nach Erkenntnis, Entlastung, vielleicht sogar Trost. Wie können diese Gemälde mit denjenigen zusammenhängen, deren Entstehung mehr als vierhundert Jahre zurückliegt?

Das Bildprogramm der Scuola folgt der barmherzigen Bestimmung der Bruderschaften und ist ihren Schutzhiligen, Maria als Trösterin und dem heiligen Hieronymus, gewidmet.

Die Marien-Darstellungen fanden sich ursprünglich vorwiegend in der Sakristei, die Geschichten aus dem Leben des Hieronymus im Obergeschoss. Obwohl manches im Laufe der Jahrhunderte verändert wurde, ist die Ausstattung der Aula bis auf die Verbringung des Altars von Alessandro Vittorio in die Basilika Santi Giovanni e Paolo im Zustand des 17. Jahrhunderts erhalten. Hier wie auch in den anderen Räumen der Scuola waren namhafte venezianische Maler an der Ausgestaltung beteiligt. Die düsteren Szenen aus der Passion Christi, die sich in den oberen Wandzonen der Aula befinden, dienten der meditativen Versenkung. Es sind drastische Szenen, die sich aus dem Dunkel energetisch und plastisch herausschälen. Sie stammen von Leonardo Corona (1561–1605) und Baldassare d'Anna (um 1560–nach 1639). Das Streben nach Ummittelbarkeit und Authentizität in den Bildern Leonardo Coronas wurde von Pietro Zampetti 1973 als „unüberlegt und rücksichtslos, aber aufrichtig“ bezeichnet, Attribute, die aus heutiger Perspektive an die Direktheit von Reality-TV erinnern. Der Maler hätte „lange und kräftige Pinselstriche, Fluten und Lichtblitze, improvisierte Bewegungen“ benutzt und seine Geschichte wie in einem Bühnenbild aufgebaut. Die beiden etwas später entstandenen Bilder von Antonio Zanchi (1631–1722) mit zwei Geschichten aus dem Lukas-Evangelium über den Türen zur Sakristei und zum Treppenhaus treiben diesen Stil auf die Spitze. Bei beiden Parabeln versinkt der Hintergrund fast unbestimmt im Dunkel, während die sich uns entgegenschaubenden Körper durch gezielt gesetzte, helle Effekte hervorgehoben werden. Hier rückt alles aus der Ordnung, der Maler tritt nah an das Geschehen heran, es gibt kaum eine Möglichkeit zur Distanzierung. Wir sind mittendrin, nicht nur der verlorene Sohn oder der arme Samaritaner werden von der ausdrucksstarken Gestik der umgebenden Personen empfangen, sondern auch wir. Die Malerei des Spätmanierismus steht an einem dramatischen Wendepunkt, mehr geht nicht, mehr Dramaturgie, mehr Helldunkel, mehr Involvierten der Beobachtenden. Die den Bildern zugrunde liegende Erzählung gerät aus dem Sinn, der Anblick verlangt keinen reflektierenden Diskurs über den Text der Vorlage, sondern hebt auf eine Narrativität ab, die sich über unsere bewusste Wahrnehmung und unsere Emotionen konstituiert.

Darüber, in den Deckenkassetten, rufen die Bilder zum Fegefeuer die dem Tode geweihten Sünder zur inneren Einkehr auf und versprechen Reinigung und Läuterung. In der Gegenreformation erhielt die theologische Lehre vom Limbus als Ort zwischen Himmel und Hölle wieder großes Gewicht. Über die Reinigung der Seele sollte Erlösung möglich sein. Die noch heute erhaltene Fassung des Purgatoriums durch Palma den Jüngeren (um 1548–1628) folgte einer vorherigen Deckengestaltung von Tintoretto. Im Zentrum steht der frühere Großinquisitor und 1566 zum Papst gekürte Pius V. Über und unter ihm sind je zwei querrechteckige Tafeln angeordnet, die ein Andreaskreuz ergeben. Sie zeigen Sünderinnen und Sünder, die sich verzweifelt in den Wogen des Feuers winden. Ihre mit starken Verkürzungen und deutlichen Schlagschatten gemalten nackten Körper vermitteln die Unausweichlichkeit und Härte der Situation. In den Ecken und am Rand der Kassettendecke finden sich paarweise Darstellungen von Heiligen mit ihren Schriften als Zeichen ihrer Gelehrsamkeit. Eine außergewöhnliche Szene zeigt neben dem heiligen Ambrosius den heiligen Hieronymus: Der wie üblich von einem Löwen flankierte Gelehrte dreht sich in seinem auffallend roten massiven

Gewand unerwartet von uns weg und wendet sich einem unheilvoll dräuenden Himmel zu. Seine aktive Rolle zur Führung der Menschen durch den Limbus steht hier symbolisch auch für die karitative Bruderschaft, deren Aufgabe es war, die zum Tode Verurteilten zur Vollstreckung und danach zur Beisetzung zu begleiten.

Der Beiname der Scuola als Einrichtung des „guten Todes“ (*Scuola della Buona Morte*) klingt mehr als zwei Jahrhunderte nach ihrer Auflösung Anfang des 19. Jahrhunderts makabrer. Wer kann schon darüber urteilen, was ein guter Tod ist? Oder noch weiter gefragt: Welcher Mensch darf überhaupt einen anderen Menschen töten? Aus welchem Grund? Existentieller könnte eine Frage nicht ausfallen. Und dennoch lässt sich hierüber weder moralisch noch relativierend sprechen. „Das Hässliche schönen“, sagte Daniel Richter kürzlich über seine neuen Bilder und wies damit deutlich auf die ihnen zugrunde liegenden Motive hin, die sich nicht zum ersten Mal in seiner Karriere auf schreckliche Verbrechen oder Kriegszustände berufen. Darf man das? Durften beispielweise die deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg vor den zerstörten Häusern der einst beschaulichen flandrischen Dörfer an der Westfront posieren und in die Kamera lächeln, um diese Bilder per Feldpost zur Familie nach Hause zu senden? Ephemer wie solche Karten hat Daniel Richter neben Büchern aus Literatur, Philosophie und Politik sowie Dokumenten und Paraphernalien aus der Popkultur immer wieder in seine Ausstellungen und Publikationen integriert. Vor etwa zwei Jahren blieb seine Aufmerksamkeit an einem besonderen Exemplar aus seinem Fundus an Kriegspostkarten hängen: ein Foto, das zwei beinamputierte deutsche Kriegsheimkehrer in der schwedisch-finnischen Grenzstadt Haparanda zeigt. Die Haltung der beiden unvollständigen Körper nebeneinander und der Einsatz der Krücken für das jeweils fehlende Bein lassen die Männer zu einem einzigen Organismus verschmelzen. Zusätzlich wirken die Streben der simplen orthopädischen Hilfsmittel wie grafische Zeichen, die eine kumulative, gleichsam surreale Körperfigur erzeugen. Was sind das für Körper, was für Homunkuli, die der Krieg da nach Hause entlässt? Wie kaum eine andere Darstellung sind Aufnahmen von Kriegsversehrten in der Lage, die Grausamkeit des Krieges zu symbolisieren. Drastische Fotografien aus dem Krieg und von Kriegsverletzten hatte der Pazifist Ernst Friedrich bereits 1924 in seinem mehrfach wiederaufgelegten Buch *Krieg dem Krieg!* mit verstörenden Bildunterschriften versehen und in vier Sprachen veröffentlicht.

Die Haparanda-Postkarte löste eine umfangreiche Zeichnungsserie von Daniel Richter aus. In den Monaten des ersten Lockdowns der weltweiten Covid-19-Pandemie im Frühjahr 2020 zog auch er sich weitgehend zurück und dachte über die Planung einer Ausstellung historischer Collagen nach, unter anderem mit den ab 1924 entstandenen politischen Arbeiten von John Heartfield. Das erste Mal seit längerer Zeit zeichnete Daniel Richter wieder. Mit Schilder-Tusche und Feder auf hochwertigen Papieren umriss er immer wieder die beiden versehrten Soldaten, wie sie auf der Postkarte abgebildet sind. Die Spuren der Tusche laufen fein und schneidend schwarz in den weißen Untergrund, verdichten sich zu dunklen, unheilvollen Flecken und unmissverständlichen Betonungen. In ihrer Wiederholung zeigen die entstandenen Blätter die Unfähigkeit, der Trauer und des Entsetzens wirklich Herr zu werden. Die beiden Invaliden werden zu allen Invaliden. Auch zerschnitten der

Künstler seine Blätter, entnahm ihnen figurative Elemente, während er sich zeitgleich für andere Papierarbeiten aus Hochglanz-Magazinen und Wellness-Broschüren bediente. In diesen Collagen vereinte er, was vermeintlich nicht zusammengehört und doch unergründig Sinn ergibt. Die überraschenden Kombinationen und der Klebstoff erschaffen eine Welt, wie sie ist, aber nicht sein soll. Ein werbendes Wohlbefinden in einer Zeit voller Widersprüche und Paradoxe, nun mit der Schere seziert. Dabei ist nichts so werbewirksam wie der menschliche Körper. Der schöne Körper, der manipulierte, der makellose Körper. Eine Volte der Geschichte will es übrigens, dass die Anfänge der Schönheitschirurgie im 20. Jahrhundert genau in jene Zeit fielen, in der Soldaten im Ersten Weltkrieg ihre Gesichter und Gliedmaßen weggeschossen und sie zu eben jenen Kriegsversehrten wurden. Es galt, schnell Prothesen zu entwickeln und eine wiederherstellende Chirurgie zu etablieren. Das Schöne über das Hässliche setzen. Wer darf Frankenstein spielen? Mit wem wird der Pakt für „Wellness“ geschlossen, und zu welchem Preis? Denn kein Make-up hält ewig.

Das Zeichnerische, das bislang in der Malerei von Daniel Richter eine eher untergeordnete Rolle gespielt hatte, beeinflusste die Bilderproduktion um 2019/20 deutlich. Die seit etwa 2015 in seiner Malerei eingesetzten schwarzen Linien hatten zunächst die Aufgabe, die mit dem Spachtel aufgetragenen Flächen zu verunklären, sie wie Pentimenti zu behandeln, um die mit Hand und Spachtel auf die Leinwand gebrachten Körper zu überzeichnen, herauszuschälen und zugleich wieder zu dementieren. Ihnen eine geradezu dreckige, unschöne und deshalb unausweichliche Präsenz zu bescherten oder sie in die Tiefe der Leinwand hinein zu penetrieren. Schwarze Ölkreide kam immer dann zum Einsatz, wenn Farbe oder Form zu eindeutig oder auch zu uneindeutig waren. Die düsteren Linien zeichneten schon stets Körperfestigkeit und Mimik nach, deuten leere Augenhöhlen und Körperöffnungen an oder bestärkten das fast comicartige bunte Muskelspiel und die zärtlich-brutalen Pas de deux. Etwa gleichzeitig mit den Tuschezeichnungen entstand eine Serie von Bildern zum Thema Häutung, das mythologisch auf der Geschichte von Marsyas gründet, der wegen seiner Hybris gegenüber den Göttern von Apollo bei lebendigem Leibe gehäutet wurde. Hier verselbstständigte sich die Linie in Daniel Richters Bildern. Wie ein blankgewetztes Messer zieht sie am malerischen Gegenstand der Figur entlang, man könnte ihren Schwung fast als manieriert bezeichnen. Die Linie zerlegt und seziert die Darstellung und erinnert doch zugleich gefällig an den „weichen Stil“ gotischer Gewandfiguren oder ihre erotische Zugkraft in Zeichnungen von Pablo Picasso. In den jüngsten Bildreihe seit etwa einem Jahr haben die Linien immer noch dieselbe Dynamik: Sie trennen, schieben Handlungen und Handgreiflichkeiten einfach wie einen Bühnenvorhang beiseite, aber sie sind auch Vektoren (wie die Speichen der Krücken der beiden Harpanada-Heimkehrer), die das müde Malfleisch beisammenhalten, drehen, verdrehen, stützen oder einfach aufspießen. Die Körper in dieser Malerei sind präsent, doch sie sind auch tragisch, weil sie sich nicht mehr selbst halten können. Sie werden gegeneinander geschoben, sie treiben es im wahrsten Wortsinn „bunt“, tun so, als seien sie schön, aber was in ihnen steht, ist hässlich, ist existenziell, ist nicht aufzuhalten. Ihre Inhalte sind nicht nacherzählbar, keine Narration der Welt könnte ihnen

moralischen Grund verleihen. Sie sind Bilder, die jenseits der Sprache funktionieren.

Daniel Richter hat sich immer wieder auf historische Strömungen der Malerei bezogen. Nicht etwa, um diese zu imitieren oder ihnen wie ein Schüler nachzufolgen, sondern um daraus eine eigene, autonome Position zu entwickeln. Seine Karriere als Maler hat er vergleichsweise spät begonnen, dafür aber zuvor in einem anderen gesellschaftlichen Bereich seine Autonomiebestrebungen ausgelebt. Mehr als zehn Jahre lang bewegte er sich im linksautonomen Untergrund in Hamburg, besetzte entgegen mancher Behauptung zwar selbst keine Häuser, verteidigte jedoch trotz Kriegsdienstverweigerung seine politischen Überzeugungen durchaus mit Gewalt. Auf das mit dem Mauerfall 1989 plakativ dokumentierte Scheitern eines kommunistisch-sozialistischen Weltentwurfs reagierte Daniel Richter Anfang der 1990er Jahre mit einem Rückzug aus der linken Szene und der Aufnahme eines Studiums der Malerei bei Werner Büttner an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Seitdem sieht er die Möglichkeit zur Umsetzung gesellschaftlicher Veränderungen weniger in brachialen Aktionen als in stetiger, mühevoller politischer Arbeit und Verantwortungsbewusstsein. Doch seine Kunst ist nicht etwa eine Aufforderung zum Handeln, sondern sie bleibt frei von gut gemeinten Kommentaren, Ratschlägen oder gar Propaganda. Was nicht heißt, dass sie nicht politisch wäre. Entgegen den Trends der Zeit und dem Erbe einer deutschen expressionistischen Malerei, die als „Hunger nach Bildern“ in den 1980er Jahren noch einmal aufgeflammt war, malte Daniel Richter in den 1990er Jahren ausschließlich abstrakte Gemälde. Die Autonomie ihrer Bildsprache war kein konzeptuelles Konstrukt, sondern vielmehr der Versuch einer Utopie und zugleich ein subversiver Angriff auf die Malerei selbst, ohne diese zu verlassen. Daniel Richter wollte seine Malerei bewusst überfrachten und in einer Art malerischem „Amoklauf“ (D. R.) die Leinwände einnehmen, die Betrachtenden und sich selbst dippieren, überfordern, um die jeweiligen Grenzen zu testen. Seine von Kunstkritikern gern als „Wende“ proklamierte Hinwendung zur Figuration ab 2000 war bei näherer Betrachtung weniger abrupt. Jene Neuaustrichtung erstand aus einer gewissen Erschöpfung des bereits Erreichten, und sie bezeugt zugleich ein weiteres Auskundschaften der Möglichkeiten von Malerei, ein Verhältnis mit der Realität einzugehen.

Als *Phienox*, eines seiner neuen figurativen Bilder von 2000, fälschlich als Reflex auf den zehnten Jahrestag des Mauerfalls gedeutet wurde, entbrannte eine Diskussion um Daniel Richters Gemälde als Historienbilder. Darauf reagierte der Künstler mit dem kurz darauf entstandenen *Eine Stadt namens Authen* indirekt, bildlich. Die bei ihm beliebte und häufige Verballhornung von Titeln durch die Verdrehung von Buchstaben gibt einen weiteren Hinweis. Der mythische Vogel, der sich nach einer Niederlage unverletzt aus der Asche erhebt, steckt noch ebenso als Anspielung im Titel des einen Bildes wie im anderen die Geburtsstadt der Demokratie mit der gleichzeitigen Anspielung auf die Echtheit von Ort und Geschehen. Doch der Künstler sagt ja gerade nicht „Phönix“ oder „authentisches Athen“, denn die Bilder stellen weder den Mauerfall noch einen handgreiflichen Streit auf der Agora dar. Tatsächlich sind die Vorlagen zu den monumentalen Gemälden winzige Reproduktionen von Zeitungsfotos, zu einem Bericht über den islamistischen Bombenanschlag auf die US-amerikanische Botschaft von Nairobi beziehungs-

weise das Dokument einer tristen Plattenarchitektur im Osten Berlins. Also vielleicht doch Historienbilder? Nein, denn sie öffnen anhand von Ereignissen und Material einen viel weiteren Horizont. Sie transponieren Themen auf die Bühne der Malerei, entheben sie einer direkten historischen oder symbolischen Bedeutung, um sie wie eine Allegorie allgemeingültig und unabhängig zu machen. Selbst universellere Interpretationen, die in *Phienox* eine mittelalterliche Pietà und in *Eine Stadt namens Authen* die biblische Szene der Tempelreinigung sehen, liefern keine endgültigen Wahrheiten.

Viele der in der Dekade bis etwa 2011/12 von Daniel Richter gemalten figurativen Bilder gehen auf gefundene zeitgenössische Images als Auslöser zurück; aber auch Bilder und Geschichten, die sich im Kopf des Künstlers entspinnen, fanden ihren Weg auf die Leinwand. Wenn sich die Figuren des Geschehens nicht in eine abstrakte Umgebung auflösen, handeln sie in begrenzten Bildräumen, die anonymen Bühnenszenarios gleichen. Später kamen melancholische, klinischhaarhaft romantische Landschaften als Settings hinzu. Noch bevor sich diese Phase zu einem routinierten Stil entwickeln konnte, schlug Daniel Richter erneut einen unerwarteten Weg ein: Die sich mit jedem gegenständlichen Bild stellende Frage nach dem Verhältnis des Dargestellten zur Realität warf auch allgemeine Überlegungen zur Wirklichkeit auf. Was ist unsere Welt? Wie kann ein Bild überhaupt wahrhaftig sein? Wie kann es etwas über die Welt aussagen, wenn es nicht plumper Kommentar bleiben will? Wie kann politische Aussagekraft entstehen, ohne Agitprop zu werden?

Um 2015 waren in den Bildern von Daniel Richter dann sowohl der Bühnenraum als auch die Landschaft auf den ersten Blick verschwunden. Entweder bestehen Untergrund und Hintergrund nun aus sorgsam chromatisch abgestuften, transluzenten Streifen, vor die sich Motive schieben, die im weitesten Sinne als menschliche Ensembles zu deuten sind. Oder die Begrifflichkeit eines Hintergrunds trifft gar nicht mehr zu in solchen Bildern, bei denen ein zunächst figurativer Untergrund so weit zugemalt und zugespachtelt wurde, dass er nicht nur nicht mehr erkennbar ist, sondern sich seltsam abstrakt geformte Kompositionen auf ihm zusammenballen, die keinerlei Hinweis mehr auf Menschliches erkennen lassen. Was war geschehen? Bei den Bildern mit gestreiftem Hintergrund wie *Hello, I love you* sind es zunächst abstrakte Linien, die wie eine Fieberkurve oder ein Börsenindex Konkretes aus dem Leben diagrammatisch verkürzen und symbolisieren. Vielleicht stellen die gezackten Linien auch noch kleine Reminiszenzen an die vorhergehenden Landschaftsassoziationen mit ihren charakteristischen Höhenlinien und gezähnten Gebirgszügen dar. Doch mit den brachial auf die Untergründe gespachtelten und mit Ölkreide überarbeiteten körperlichen Dramen von zwei oder drei Personen vermied der Künstler bewusst jede gefällig mit dem Pinsel auf die Leinwand gezauberte Szene. Die Themen stammten aus der insbesondere für erotische Darstellungen unerschöpflichen Weite des Internets, die sowohl eine Realität als auch die seltsam standardisierte Entfremdung einer wirklichen Gefühlswelt verkörpern, die nicht selten eine unheilvolle Liaison aus Lust und Gewalt eingehen. Abstrakte Bilder mit amorphen Flächenkompositionen hingegen gingen von politischen Landkarten aus, einer Art kühler wissenschaftlicher Abstraktion weltweiten menschlichen Leids, das durch Flucht und Verfolgung ausgelöst

wird. Im Laufe der letzten Jahre haben sich beide Stränge der Malerei zusehends einander angenähert, wobei sich der Akt des Malens kaum verändert hat. Die Hintergründe sind jetzt oft nur noch zweifarbig und nicht mehr weiter ausgearbeitet. Dafür ist das Geschehen im Vordergrund immer körperlicher und dringlicher geworden. War Daniel Richter mit seinen früheren vielfigurativen Bildern noch bekannt dafür, menschliche Körper anonymisiert wie durch eine Wärmebildkamera aufgenommen darzustellen und mit ihrer Umgebung zu verschmelzen, gibt es solche Massenszenen nun nicht mehr. Das Drama ist individuell und doch allgemeingültig.

Mit den jüngsten Arbeiten verlässt Daniel Richter das Terrain narrativer Darstellungen wie auch die malerische Untersuchung von Durchsichtigkeit, Geisterhaftem und Entkörperlichtem, das er mit Pinsel und Palette zwischen 2000 und 2014 immer wieder behandelt hatte. Es ist sein Wunsch, die Welt auf der Leinwand mit der Malerei zu vereinen. Im Nachhinein erscheint es so, als ob die früheren Bilder sozusagen die Laufställchen gewesen seien, in denen die heutigen Werke heranwachsen könnten. Die Entscheidung, auf den Pinsel als erzählerisches Medium weitgehend zu verzichten, schlägt einen Bogen zurück in die frühe Phase, in der Daniel Richter mit einem überbordenden Vokabular von Mustern und geradezu psychedelischen Zuständen das System Malerei herausfordern wollte. Auch jetzt sichert der Spachtel in der Hand den Bildern eine experimentelle Unmittelbarkeit zu und erlaubt es, die Figur, die vorher so heftig mit dem Bildgrund gerungen hatte, vollends zu verlassen. Die Figur wird Körper, aber nicht zum Körper eines Menschen, sondern zum Körper der Malerei. Und das Motiv (die Heimkehrer aus Haparanda) wird zum Vorwand, um weiterzumalen. Aber das Motiv ist nicht gleichgültig, sondern der Anlass zu einer unverfrorenen, einer schier unendlich und verzweifelt vorgetragenen Banalisation von etwas, für das uns die Worte fehlen. Ein Stillleben, eine Vase oder ein Hund ließen sich nicht auf diese Weise durchdeklinieren. Es muss schon etwas Härteres dahinterstehen. Vielleicht die Hölle oder die Grausamkeit der Welt; „Der Optimismus der jungen Menschen, die losgehen und dann abgeschlachtet werden“ (D. R.) lässt sich in keine Narration mehr bringen. Auch der in der Zeitschrift *Life* veröffentlichte Artikel über den jüdischen Sanitärintallateur Isadore Greenbaum, der sich 1939 den vor zwanzigtausend Nazi-Sympathisanten gehaltenen antisemitischen Reden im Madison Square Garden in New York entgegenstellte und dafür fast zu Tode geprügelt wurde, will nicht nacherzählt, aber vielleicht auf einer viel allgemeineren Ebene verstanden und repräsentiert werden. Die noch entfernt an Figuren erinnernden Motive der neuen Werke meinen nicht die spezifischen Menschen oder Ereignisse, sondern wurden als Körper der Malerei von Daniel Richter freigelegt. Ihr Tanzen, ihr Ringen und Niederstrecken ist wie alles menschliche Aufbegehren gegen Übermächtiges. Gewalt und Liebe liegen wie Besessenheit und Hingabe nah beieinander, und immer ist es der Furor, mit dem Überzeugungen vorgetragen werden. In jüngster Zeit sind neben den dicken roten Ölkreidestrichen auch rote Striemen zur treibenden Kraft in den Bildern geworden. Sie blähen leeren Raum in die Komposition und beschneiden ihre plastische Illusion, sie drücken die Körper an den Rand oder spießen sie von allen Seiten auf. Die Malerei piesackt sich selbst, bis sie nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Sie vollführt im Selbstkampf akrobatische

Bewegungen, die kaum vorstellbar sind, und doch sieht man sie mit eigenen Augen. Wie ein hyperflexibler, aber unendlich starker Leib, der sich so nach hinten zu biegen vermag, dass er sich nach Art des karibischen Limbo-Tanzes unter einer niedrig angebrachten waagerechten Stange hindurchwinden kann.

Und wieder: Hier geht es nicht um Moral, Daniel Richter maßt sich ein Urteil über die Welt nicht an, sondern erstrebt Welthaltung. Wie die christlichen Bilder, vor denen damals die gläubigen Brüder der Scuola in meditative Andacht versunken waren, liefern Daniel Richters Gemälde heute ein Bildprogramm, dessen Metaebene zwar aus historischem, literarischem und philosophischem Wissen erwächst, das aber auch ohne entsprechende Lektüre als Kunstwerk verständlich ist. Vielleicht läge ein möglicher Zugang im „ungläublichen Staunen“ (Navid Kermani), das uns den Tanz der (Mal-)Körper und ihre Kämpfe, ihre wechselvolle Geschichte, ihre Verdrehtheit, kurzum ihr unsicheres Dasein in einem Zwischenzustand verorten ließe, der Limbus genannt werden kann. Irgendwo zwischen Leben und Tod, Himmel und Hölle, brennend im Fegefeuer und einer Läuterung und Katharsis ganz nahe.

VERWENDETE LITERATUR

Venedig

Chiara Traverso, *La Scuola di San Fantin o dei «Picai»: Carità e giustizia a Venezia*, Venedig: Marsilio, 2000.

Pietro Zampetti, *Guida alle Opere d'arte della Scuola di San Fantin*, hrsg. von Ileana Chiappini di Sorio, Venedig: Ateneo Veneto, 2003. [überarbeitete Neuauflage der Ausgabe von 1973]

Petra Reski, „Brüder des Todes“, in: *1200 Jahre Venedig: Von der Seemacht zum Sehnsuchtsort. Der Spiegel Geschichte*, Nr. 3, 2012, S. 86–89.

Barbara Tasca, „El Scaleter oder Die Kunst, Süßigkeiten herzustellen“, in: *bestveniceguides.it*, 17. Dezember 2021.

Daniel Richter

Daniel Richter: *Billard um Halbzehn*, hrsg. und mit Text von Beate Ermacora, Ausst.-Kat. Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 2001.

Daniel Richter: *Grünspan*, hrsg. von Julian Heynen, mit Texten von dems., Fritz W. Kramer, Olaf Peters und Jan-Hendrik Wentrup, Ausst.-Kat. Düsseldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Bielefeld: Kerber, 2002.

Daniel Richter: *Die Palette, 1995–2007*, hrsg. von Christoph Heinrich, mit Texten von dems., Dietmar Dath und Kitty Scott, Ausst.-Kat. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, Köln: DuMont, 2007.

Daniel Richter: *Chromos Goo Bugly*, hrsg. von Beate Ermacora, mit Texten von dems. und Cord Riechelmann, Ausst.-Kat. Innsbruck: Galerie im Taxispalais; Köln: Snoeck, 2014.

Daniel Richter: *Hello, I love you*, hrsg. von Katharina Dohm und Max Hollein, mit Interview von Katharina Dohm mit Daniel Richter und Text von Eva Meyer-Hermann, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

Daniel Richter: *Lonely Old Slogans*, hrsg. von Michael Juul Holm und Poul Erik Tøjner, mit Texten von Roberto Ohrt und Poul Erik Tøjner, Ausst.-Kat. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2016.

Daniel Richter: *Furor I*, Ausst.-Kat. Paris: Thaddaeus Ropac, 2021.