

Wieder beginnen

Neue abstrakte Bilder und Zeichnungen von Gerhard Richter

Vom Dezember 2014 bis in den Mai 2015 malte Gerhard Richter eine Gruppe von dreißig abstrakten Gemälden. Es war für ihn ein Neubeginn, denn bis zum Zyklus "Birkenau" vom Sommer 2014 hatte Richter vier Jahre lang nicht mehr gemalt. "Birkenau" war in verschiedenerlei Hinsicht eine Ausnahme, und nach einer neuerlichen Pause nahm Richter die Arbeit an einer größeren Gruppe von abstrakten Bildern wieder auf, nach Jahren des Zweifelns, ob und wie mit dem Malen wieder zu beginnen sei, Jahren der Ungewissheit und des Nachdenkens darüber, was Beenden und Beginnen bedeutet.

"On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on."¹ Mit diesen Bruchstücken von Sätzen beginnt Samuel Becketts Prosastück "Worstward Ho". Auf geht's – irgendwie, oder scheint es nur so? Im Englischen hört man im Wort "nohow" das Homonym "know-how" – das Wissen darum, wie etwas zu tun ist, hört sich gleich an wie das, was durchaus nicht geht. Sprachlich sind Handeln und Bezweifeln des Handelns eng miteinander verbunden. Becketts Text, der vom Aufbruch auf ein Ziel hin und zugleich von der Vergeblichkeit dieses Aufbruchs spricht, war das vorletzte Werk des Dichters – auf diese Beschreibung eines verfehlten, scheiternden Beginns sollte für ihn ein weiterer Neuanfang folgen, mindestens noch einer.

Richters Werk ist das Beginnen als Thema inhärent, denn die Malerei fasste er nie ganz selbstverständlich als organisches Geschehen auf, sie war stets mit Entscheidungen verknüpft. Davon handelte sie explizit, und zugleich handelte sie davon, dass sich diese Entscheidungen nicht treffen lassen, dass sie geschehen, doch auf andere Weise, als man gemeinhin annimmt. Richters Werk trägt den Widerspruch zwischen beeindruckender Produktivität und wiederkehrenden längeren Unterbrechungen in sich: Die Malerei präsentiert sich bei ihm als Willensakt, der mit dem Bild Nr. 1 seines Werkverzeichnisses ("Tisch", 1962) einsetzt, und nach über fünfzig Jahren und zahllosen weiteren Willensakten ist sie bei den Werkgruppen 938 bis 941 angekommen, von denen hier die Rede ist. Als sichtbarer Gegenstand löscht die Malerei indes die Spuren eines eindeutigen Willens aus. Mit jedem einzelnen Bild präsentiert sie ein Beginnen,

1 Samuel Beckett, "Worstward Ho", John Calder, London 1983, S. 7.

das darin auch sein Ende findet. So weist bereits das Abmalen einer Fotografie eine Fortsetzung zurück, denn ein solches Bild ist Erinnerung an eine Vorlage, die es ersetzt und durch Verwischung zum Schein verklärt. Für das nächste Bild wird eine andere Fotografie Vorlage sein; sie zeigt einen anderen vergangenen Moment, der sich unerklärt an den vorangegangenen reiht, eine Abfolge bloßer Kontingenzen, ein Nebeneinander, das erst im Nachhinein als Zusammenhang gelesen wird. In anderer Weise gilt dies auch für die abstrakten Bilder. Da sie keinen vorgegebenen Grund besitzen, sondern diesen Mal für Mal erst faktisch und symbolisch herstellen, sind auch sie ohne Fortsetzung. Den Spiegeln vergleichbar, die Richter immer wieder zwischen diese Bilder gesetzt hat, stellen sie eine intime Beziehung zwischen Betrachter und Bildoberfläche her, die in der Konfrontation unmittelbar einsetzt und mit dem Verlassen der Szene wieder endet. Während des Zeitraums dieser Begegnung sind Betrachter und Bild unentrinnbar aneinander gefesselt, denn der Betrachter versucht stets aufs Neue, im Abstrakten etwas zu entziffern, was ihm die attraktive Oberfläche – ob monochrom grau gemalt oder durch Raketung verwischt – verwehrt.

Es gibt zweierlei Arten des Beginns – das Beginnen aus einem angenommenen Wissen und das Beginnen aus einem ebenfalls angenommenen Nichtwissen. Richters Malerei steht auf der Seite des Wissens, da Richter auf dem Hintergrund einer akademischen Ausbildung malt, die ihm die Technik und das Instrumentarium des Malens mitgegeben hat. Beginnen bedeutet Anwenden dieses Wissens und dessen Zerstörung, denn im reinen Anwenden ist nichts anderes als der Tod der Malerei enthalten, das Versiegen in der akademischen Kunst. Das Beginnen aus einem Wissen sucht im Nichtwissen zu enden, dort, wo der Maler etwas zuvor Ungesehenes entdeckt. Damit ist Richters abstrakte Malerei in aller Kürze umschrieben.

Für das Beginnen aus einem Nichtwissen steht die Malerei Robert Rymans, die derjenigen Richters antithetisch ist. Antithetisch nicht allein aus biografischen Gründen – der Amateurkünstler, der Jazzmusiker und Autodidakt Ryman –, sondern mehr noch aufgrund der Haltungen, welche die beiden Maler der Tätigkeit des Malens entgegenbringen. Für Ryman ist Malen eine rein empirische Tätigkeit, die sich auf nichts anderes als die Erfahrungen verlassen kann, die der Maler mit den von ihm gewählten Instrumenten auf dem Malgrund macht. Selbst die Frage, was mit dem gemalten Bild geschieht, wie und mit welchen

Hilfsmitteln es aufgehängt wird, reiht sich als unentschiedene daran an. Das Beginnen der Arbeit an einem Bild hat keine Konsequenzen für das nächste Bild, denn das Nichtwissen mündet nicht in ein Wissen um die Malerei, es bleibt als solches erhalten. Vertritt der Maler diese Haltung mit allen Konsequenzen, so gibt es beim Malen kein Lernen, denn keine Erfahrung ist übertragbar, da sie nur auf den spezifischen Fall anwendbar ist, und jede Nuance der Veränderung führt zu einem neuen, mit den bereits gemalten Werken nicht kompatiblen Bild.

Beginnen heißt nicht, ein Vorhaben auszuführen, selbst wenn es zunächst so scheinen mag. Mit dem Beginnen wird das Vorhaben als solches ausgelöscht, denn malend entfernt sich der Maler davon, und das Vorhaben ist nur noch bedingt vorhanden, als Bestandteil des wachsenden Nichtwissens, das dem geschulten und dem nicht geschulten Maler gemeinsam ist. Jedenfalls situiert sich das Beginnen als Gegenpol zum Gedanken des letzten Bildes, den die Kunstkritik verschiedenen Malern der letzten Jahrzehnte, etwa Ad Reinhardt, zugeschrieben hat. Im Gegenteil, das Beginnen handelt symbolisch vom ersten Bild, von einem Anfang, der nichts mit dem Verstummen gemein hat; die Hoffnung, wieder zu beginnen, wendet sich entschieden gegen jedes philosophische Dogma, gegen jede hegelianisch geprägte Vorstellung einer auf ein Ziel hin verlaufenden Geschichte, die nur darauf ausgerichtet sei, die Produktion von Kunst diesem unterzuordnen und sie darin letztlich aufzuheben. Vor diesem Hintergrund lässt sich die eingangs erwähnte Zeit des Nicht-Malens in Richters Œuvre beschreiben – als Zeit des Übergangs und als Zeit der Initiativen, in verschiedener Weise die Malerei aus der Distanz zu umschreiben, um am Ende wieder auf sie zurückzukommen.

Im September 2009 hatte Richter die letzten abstrakten Bilder gemalt, die noch in jenem Jahr bei Marian Goodman in New York ausgestellt wurden. Es war eine umfangreiche Werkgruppe, die über verschiedene Stadien der Verdichtung und Auslöschung einer Komposition am Ende in großformatige Bilder mündete, die durch die Bearbeitung mit dem Raket geschlossene, kaum Durchblick auf tiefere Farbschichten zulassende weiße Oberflächen aufwiesen.² In der Ausstellung waren indes bereits die 50 Diptychen von "Sindbad" aus dem Jahr 2008 zu sehen, mit denen Richter im selben Jahr in der Ausstellung "Abstrakte Bilder" im Museum Ludwig in Köln erstmals einen überraschenden Kontrapunkt zu den meist großformatigen Werken gesetzt hatte.³ Im Laufe des Jahres 2010

2 Vgl. "Gerhard Richter: Abstract Paintings" 2009, Ausst.-Kat. Marian Goodman Gallery, New York 2009.

3 Vgl. Gerhard Richter, "Sindbad", Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010.

beschäftigte Richter sich ausschließlich mit der Hinterglasmalerei und schuf weit über hundert kleinformatige Bilder, nämlich die Werkgruppen "Bagdad", "Ifrit", "Perisade", "Abdallah" und "Aladin", woraus in diesem Katalog fünf Werke präsent sind. Für die Hinterglasbilder werden Lackfarben auf jeweils eine Plexiglasplatte gegossen, auf der die zähen Massen ineinander verfließen, ohne sich indes gänzlich zu vermischen, sodass die einzelnen Farbstränge noch erkennbar bleiben. Mithilfe von Pinsel und Spachtel manipuliert Richter Verlauf und Mischung der Farben. Dann unterbricht er diesen Vorgang, um wie in einer Fotografie einen bestimmten Zustand mittels einer Glasplatte in einem Ausschnitt festzuhalten. Den Fotoplatten der Kamera vergleichbar, sind die Formate der Gläser vorgegeben. Für den Betrachter werden die Lackfarben hinter den Glasflächen nur indirekt sichtbar und erhalten dadurch eine unberührbare Objektivität. Im Unterschied zu surrealistischen Verfahren fördert das Spiel mit den Lackfarben nicht Unbewusstes zutage, denn die Konfigurationen hinter den Gläsern weisen allein eine schillernde Oberfläche auf. Diese für Richter ungewöhnlichen Bilder stellten keineswegs eine bloße Episode in seinem Werk dar, denn die Arbeit daran erstreckte sich immerhin über drei Jahre. Nach einer zweijährigen Unterbrechung ersetzte Richter die kleinen Gläser 2013 durch große Scheiben, die er sogar paarweise aneinanderfügte. So entstanden nicht mehr isolierte Bildphänomene, sondern die imaginären Landschaften gleichenden "Flow"-Diptychen. Diesen überbordenden Farbflüssen ließ Richter noch im selben Jahr die vier "Doppelgrau"-Bilder folgen. Es sind ebenfalls Diptychen, bestehend aus zwei ungleich breiten großen Gläsern, in denen das Prinzip der Hinterglasmalerei zwar fortbesteht, die Gläser jedoch anstelle der sich vermischenden Farben mit uniform aufgetragenem grauem Lack beschichtet sind. Analog zur Anziehungskraft der "Flow"-Diptychen ziehen auch die dunkel glänzenden "Doppelgrau"-Bilder den Blick des Betrachters auf sich, doch findet dieser auf den dunklen monochromen Tafeln nur sein Spiegelbild, womit er auf seine Position außerhalb des Bildes zurückverwiesen wird. Durch die asymmetrische Teilung in zwei unterschiedlich grau gefärbte Tafeln und die feine Trennlinie, die dazwischen verläuft, wird der Anschein eines Kontinuums und eines übergreifenden räumlichen Zusammenhangs aufgebrochen und für ungültig erklärt, analog dem irreversiblen Eindringen des "Zip" in Barnett Newmans ausgedehnte Farbfelder.

Die vermeintliche Kontinuität der fließenden Lackfarben mit ihrer imaginären Verheißung wurde 2011 durch eine Bilderfindung, den Strip, überraschend unterbrochen. Die über sechzig zwischen 2011 und 2013 hergestellten "Strip"-Bilder besitzen eine gänzlich andere Qualität, denn sie sind kein Produkt eines Spiels mit dem Material Farbe. Erklärtermaßen entstammen sie nicht der Hand des Künstlers, wirke diese nun auktorial bestimmend oder bloß partizipierend manipulativ. Zugrunde lag den Strips die Reproduktion eines abstrakten Bildes, die systematisch bearbeitet wurde – "geteilt gespiegelt wiederholt"⁴. Die Vorlage wurde vertikal halbiert, dann geviertelt, geachtelt und so fort bis zur Teilung in 4096 feine Streifen, die in sich gespiegelt wurden, bis aus den Farbpunkten horizontale Linien wurden. Richter konnte nun irgendeinen der 4096 Streifen wählen und die zufällige, nicht vorhersehbare Farbabfolge, die nur als digitale Datei vorhanden war, im Inkjet-Verfahren auf Papier ausdrucken. Mit den "Strips" hat Richter ein Element hinzugewonnen, das in seiner absoluten Zufälligkeit einfach und grundlos da ist; die Erfindung eröffnete ein unendliches Potenzial und besaß ob der Fülle von Entscheidungsmöglichkeiten auch eine erschreckende Dimension – beinahe wie die Malerei.

Doch nur beinahe, denn die hier umrissene Phase von mehreren Jahren war dadurch geprägt, dass Richter sich für lauter nicht malerische Praktiken entschied – Praktiken, welche die Malerei durch ein – man könnte sagen pseudomaleriesches, doch wirkmächtiges – Surrogat wie die Hinterglasmalerei ersetzen oder anstelle des handwerklichen Auftrags von Farbe auf einen Malgrund auf scheinbar zeitgemäße digitale Verfahren zurückgriffen. Einige Fragestellungen traten dabei besonders deutlich hervor: Sowohl in den Hinterglasbildern als auch in den "Strips" mit ihrer Proliferation von individuellen Bildern stellte sich mit aller Deutlichkeit die Frage, wie viele solcher Werke hergestellt werden sollten und wann dem Prinzip ein Ende zu setzen sei, wie also das Verhältnis von unendlich zu endlich geregelt werden sollte. In seinen Arbeiten, in denen Zufallsentscheidungen mit einbezogen werden, hatte Richter eine mögliche, aber nicht abschließende Antwort darauf formuliert.⁵ Hier jedoch wurde der Zufall nicht einem Arbeitsvorgang wie dem blinden Wählen von Farben überantwortet, sondern er lag in der Willkür der Entscheidung, die Richter selbst zu treffen hatte. Analog zum Beginnen ist auch das Abschließen ein Willensakt, eine zu fällende Entscheidung, die sich nur pragmatisch, also aus äußeren Umständen wie Zeit, Ort, Verfügbarkeit, aber nie inhaltlich begründen lässt. Diese

4 "[...] divided mirrored repeated [...]" Diese Beschreibung stellte Richter dem Künstlerbuch "Patterns" (Heni Publishing, London und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011) voran.

5 Vgl. "Gerhard Richter – Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben", Verlag Kölner Dom/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007.

Tatsache spiegelt sich in der nicht begrenzbaren Variationsbreite des Farbflusses ebenso wie in der Unbegrenztheit der Ausdehnung der "Strip"-Linien.

Schließlich fügte Richter 2013 mit den großen Glasskulpturen, den länger werdenden Reihen von hintereinander aufgestellten Gläsern und dem Werk "7 Scheiben (Kartenhaus)" weitere Arbeiten hinzu, mit denen er seine Vorstellung vom Wesen des Bildes auf überraschende Weise außerhalb der Malerei formulierte. Die in den Gläserreihen hintereinander montierten Scheiben sind vollkommen durchsichtig, und doch verliert sich der Blick in ihnen aufgrund ihrer schieren Zahl in milchigem Dämmer, im Ungewissen. Im Unterschied zum Gemälde steht der Betrachter hier keiner unveränderlichen Fläche gegenüber, denn mit jeder Bewegung verändert und bricht sich sein Spiegelbild in den Gläsern. Noch spektakulärer, aber auch prekärer geschieht dies in den geneigten Glasscheiben des "Kartenhauses", die in einem fragilen Gleichgewicht aneinander lehnen. Was vor und hinter den Gläsern liegt, erscheint in ihnen vielfach prismatisch gebrochen. Auf zweierlei Weise sind daher die Gläser Metaphern für Richters Malerei: Einerseits konzentriert sich das Sehen in der Aufreihung der Scheiben auf das Bild, und zugleich wird es vom Nicht-Sichtbaren enttäuscht. Andererseits zersplittert in den Scheiben des "Kartenhauses" das Sichtbare in eine Vielzahl simultan präsenter, doch nicht konvergenter Bilder.

So ist Richters Periode des Nicht-Malens weder ein Ersatz für seine Malerei noch ein Gegenstück zu ihr, sie ist deren Fortsetzung und Kommentierung. Damit ist sie nicht grundsätzlich verschieden von seiner eigentlichen Malerei und deren selbstreflexivem, kritischen Charakter, wie er seit Richters Bild Nr. 1, dem "Tisch" von 1962, stets bestanden hatte. Was 1962 die Entscheidung für das Abmalen von Fotografien für die Malerei bedeutete – nicht ihre Ablehnung und Negation, sondern ihre Rekonstruktion als fremdartiges Bildgeschehen –, realisierte Richter in dieser Zeit der Abstinenz von der Malerei erneut und mit anderen Mitteln. Deshalb ist seine Bemerkung ernst zu nehmen, er sei ja eigentlich kein Maler, sondern ein Bildermacher. Um Bilder herzustellen, braucht es keineswegs die Virtuosität des Malerhandwerks, von der Richters Werk zur Genüge zeugt. Wichtiger als handwerkliche Perfektion ist, dass Richter etwas zeigen will, und was das ist, lässt sich in der Kunst nicht mit Worten ausdrücken, es lässt sich allein mit Bildern darlegen.

Mit dem Zyklus "Birkenau" von 2014, den Richter nun wieder in klassischer Manier in Ölfarben gemalt hat, ging ein lang gehegter Plan in Erfüllung. Richter hatte Jahre zuvor in einem Buch von Georges Didi-Huberman vier Fotos entdeckt, die ein Häftling in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager heimlich aufgenommen hatte, und beabsichtigte, diese auf großformatigen Leinwänden abzumalen. Längere Zeit hielten ihn die Unruhe, die zahlreiche Ausstellungsprojekte in sein Leben brachten, wohl aber auch die Scheu vor dem Thema davon ab, dieses Vorhaben zu verwirklichen. Im Sommer 2014 schließlich übertrug er die schwarz-weißen Vorlagen auf Leinwände. Während der Arbeit wurde er der Unmöglichkeit gewahr, die Motive auf diese Weise zu bewältigen, und er begann nach dem Abschluss dieser Übertragung der Motive auf die Leinwände unmittelbar damit, sie zu übermalen. Nach mehreren Arbeitsgängen war alles ausgelöscht, was an eine Abbildung hätte denken lassen. In diesem Verzicht gerät der vierteilige, nunmehr abstrakte Bilderzyklus zu einer Elegie, die nur über den Titel "Birkenau" erahnen lässt, was ihr vorausgegangen ist. Im wörtlichen Sinne liegt der Elegie ein Abbild zugrunde, das nun so unerreichbar ist wie der weit entfernte historische Moment, das Grauen, von dem der Betrachter weiß, ohne damit eine reale Erfahrung zu verbinden.

Der Exkurs entlang der Werke aus den Jahren 2010 bis 2014 ist notwendig, um den Moment des Beginnens konkret zu begreifen. Im Dezember 2014 nahm Richter die Arbeit auf, und nachdem er bis in den Frühling 2015 dreißig abstrakte Bilder abgeschlossen hatte, ließ er in den Sommermonaten Mai bis September vierzig Zeichnungen folgen.⁶ Diese sind also nicht Vorbereitung auf die Malerei, keine Studien, sondern eine Art Ausklang, den man im Zusammenhang mit Introdution, Steigerung, Ausarbeitung und Konklusion der Gemäldefolge begreifen kann. Damit sind musikalische Begriffe gegeben, die geeignet scheinen, ihren Verlauf zu umschreiben, wie er sich in der Wahl der Formate und im Gehalt der Bilder ausdrückt. Wie so oft begann Richter auch hier mit einer Gruppe von Arbeiten auf kleinen Holztafeln, in denen die Malgesten kürzer angelegt sind, sodass sich ihr Ausdruck mit einem einzigen improvisierten Raketzug vollständig verändern lässt. Aufgrund ihrer Formate wirken diese Werke wie Details aus einem Bild. Hatte Richter für verschiedene von ihm konzipierte Künstlerbücher Details aus größeren Gemälden fotografiert und diese in der Publikation Seite für Seite aneinandergereiht, um im Verhältnis vom Ganzen zum Detail die Priorität umzudrehen und implizit etablierte Hierarchien wie Ursache

⁶ Eine erste Auswahl von neun Gemälden wurde im November 2015 in Tokio gezeigt (vgl. "Gerhard Richter: Painting", Ausst.-Kat. Wako Works of Art, Tokio 2015); die vorliegende Ausstellung bei Marian Goodman umfasst weitere zwanzig Gemälde.

und Wirkung, Vorlage und Abbild infrage zu stellen, so wendet sich hier das Blatt erneut. Das Detail und das Ganze sind hier eins, und es gibt nichts, was über das jeweils gegebene malerische Detail hinausführt.

Über eine Anzahl von Bildern mittleren Formats gelangte Richter im Lauf des Prozesses zu vertikalen Kompositionen von nahezu zwei Meter Höhe, an die sich eine Reihe von horizontalen Arbeiten anschloss. In den quadratischen Bildern mit den Werkverzeichnis-Nummern 939-1 und -2 ebenso wie in den weiteren Nummern dieser Folge, die aufgrund ihrer übersichtlichen Größe eine unmittelbare Wirkung erzielen, liegt noch immer der jähe Schock des Bilddetails, das aus einem größeren Zusammenhang herausgeschnitten scheint. Wie vergrößerte Einzelheiten begegnen dem Betrachter die Überlagerungen divergierender Impulse, die Konfrontationen chromatischer Schichten, die keinem Generalthema unterliegen. Der materielle Aspekt des Farbauftrags und dessen durch das Ziehen des Rakels unterstrichene Mechanik, die keine handschriftliche Pinselarbeit durchscheinen lässt, setzen diese Abstraktion in Distanz zu hergebrachten Formen von Expressivität. Die durch die Raketung versprengten Farbfetzen lassen sich weder über die Tiefenschichtung noch auf der Fläche zu einem harmonischen Ganzen zusammensetzen. So gewinnen unter dem Zeichen der Zurückweisung einer Komposition die einzelnen Momente an unmittelbarer Wirkung, da keine übergeordnete Systematik sie einbindet.

In den drei großen Gemälden mit den Werkverzeichnis-Nummern 940-6, -7 und -8 ebenso wie in den zentralen Werken, die in Bezug auf bildhafte Geschlossenheit am weitesten gehen (WVZ-Nr. 941-1 und -2), entwickelt Richter die erzählerische Dimension, die aus seinen abstrakten Bildern aus der Mitte der 1980er-Jahre vertraut ist – etwa aus den beiden Gemälden "Courbet" (WVZ-Nr. 615 und 616) oder "Mediation" (WVZ-Nr. 617). Was bedeutet das Narrative, wenn es um Gemälde ohne literarische Aspekte geht, um eine Abstraktion ohne symbolischen Anspruch? Erzählerische Strukturen treten nicht als eine Grundordnung auf, dafür lassen sich Fragmente von Erzählungen in Abläufen erkennen, welche sich auf der Bildfläche vollziehen, in Steigerung oder Kontrast von Farben und Farbauftrag – prinzipiell in allen Elementen der Bildfläche, die sich als Signifikanten, also als Zeichen, identifizieren lassen. In den neuen abstrakten Bildern sind dies etwa das Einsetzen und Abbrechen einer Farbsetzung, die über die Fläche gezogen wird, ein Richtungswechsel des Rakels, der im Farbkontinuum eine Kante hinterlässt, oder



Gerhard Richter, Abstraktes Bild (939-1), 2015.
Oelfarben auf Holz, 62 x 62 cm. Privatsammlung.

dann die ausgleichende Verschränkung horizontaler und vertikaler Bewegungen. Bildzeichen dieser Art werden nicht verwendet, um ein versteckt oder offenkundiges Motiv zu thematisieren – sei dies eine Stimmung oder eine Landschaft. Da ihnen jede Verweisebene entzogen ist, verfügen sie über eine freischwebende Suggestivität, die Richter kontrolliert, indem er sowohl die Farblichkeit als auch die bildinterne Dynamik sorgfältig abwägt. Rot, Gelb, Blau und Grün sind im Verlauf des Malvorgangs in vergleichbaren Quantitäten eingesetzt, sodass die Farben lokal präsent sind und keine Farbe sich als Dominante durchsetzt. Höchstens erhalten eine oder zwei der in den abschließenden Raketgängen aufgesetzten Farben Priorität im Verhältnis zu den zuvor verwendeten. Ebenso behält Richter die Ausgewogenheit der All-over-Behandlung im Auge, sodass Bewegungen tendenziell spürbar werden, ohne dass eine von ihnen das Gesamte der Fläche erfassen würde. Während in dem Werk mit der Nummer 941-1 eine kreuzförmige Teilung der Fläche angedeutet ist, doch nicht bis in die oberste Schicht reicht, erscheint 941-2 derart raffiniert durchgearbeitet, dass die Vielzahl von farblichen und formalen Verhältnissen innerhalb der Fläche sich jeder Eindeutigkeit entzieht. Die erwähnte Suggestivität der Signifikanten ist dadurch nicht versiegelt – im Gegenteil, als die offenen Enden des Bildes binden sie den Betrachter ein. Sie sind der visuelle Überhang, der bei ihm den Eindruck erzeugt, Anteil an einem vor seinen Augen sich abspielenden Geschehen zu haben.

Gegenüber den beiden großen Gemälden mit ihrer synthetischen Mächtigkeit weist die Gruppe der querformatigen Bilder eine überraschende Dramatik auf. Sie bilden die Bühne, auf der sich die narrative Dimension der abstrakten Malerei als Schauspiel entwickelt. Jedes zeigt auf unterschiedliche Art und Weise die brüsken Wechsel im horizontalen Ablauf der Malerei, die Richter durch massive breite Pinselstriche wie in 940-4 oder durch das flächige oder lineare Abkratzen der letzten Farbschicht mit dem Spachtel inszeniert. Wird die Polyphonie der malerischen Effekte in den Bildern 940-4, -6 und -7 mittels der fein strukturierten obersten Farbschicht abschließend zusammengeführt, so bestürzen die letzten Bilder, besonders 941-6 und -7, durch die geradezu aggressiven Eingriffe, die Richter am Ende der Malfläche zufügt. Er zeigt, was er sonst malerisch zu verschweigen bestrebt ist, nämlich eine aufgewühlte, disparate Bildfläche, die nicht intakt, sondern stellenweise so stark versehrt ist, dass der weiße Malgrund durchscheint. Er zeigt dies, doch was zeigt Richter, wenn er die bildnerische Illusion durchbricht? Zeigt er mehr, als wenn er diese Verletzungen



Gerhard Richter, Abstraktes Bild (940-7), 2015.
Oelfarben auf Leinwand, 140 x 160 cm. Privatsammlung.

wieder schließt, indem er eine Farbschicht darüberlegt? Was er zeigt, ist die Formulierungskraft der Geste des Zeigens, an welcher der Blick hängen bleibt – das Durchbrechen der Illusion ist selbst eine Illusion. Die Schönheit der Geste verfängt selbst in der Aggression, denn was das Bild zu sehen gibt, ist immer Teil des Bildes und damit Teil eines Faszinosums, von dem der Blick nicht zu weichen vermag.

Als eine Art Postskriptum wandte sich Richter nach Abschluss der Malarbeit der Zeichnung zu und schuf über den Sommer 2015 eine Suite von vierzig Blättern auf einfachen Papieren in Briefformat, wie er sie auch in früheren Jahren meist verwendet hatte. Wie sich im Übergang von den letzten Bildern zu den Zeichnungen unmittelbar zeigt, sind Letztere das Gegenteil von Bildstudien, sie sind ein Nachhall auf die intensiven Monate, die Richter mit der Malerei verbracht hatte – kleine Bilder, nun in einem anderen Medium ausgeführt. Dieses Nachspiel überraschte, denn Richter hatte sich nie als Zeichner verstanden, sondern die Zeichnung als Gattung nur zu einzelnen Zeitpunkten verwendet, so um 1964, dann wieder Ende der 1970er-Jahre und phasenweise in den folgenden Jahrzehnten. Nachdem er im Hinblick auf die vom Kunstmuseum Winterthur veranstaltete Retrospektive der Zeichnungen 1999 nochmals eine Sequenz von 45 Arbeiten hervorgebracht hatte,⁷ stellte Richter mit Ausnahme von vier großformatigen Blättern von 2005⁸ keine Zeichnungen mehr aus, und es schien, als sei sein Interesse an dieser Gattung erloschen. Erst als Richter dem Kunstmuseum Winterthur 2014 eine größere Zeichnungsgruppe als Geschenk übergab, stellte sich heraus, dass er zu verschiedenen Zeitpunkten das Zeichnen wiederaufgenommen hatte, einmal im Jahr 2000 und seltener in den Jahren 2009 bis 2011.⁹

Um Richters skeptisches Verhältnis zur Zeichnung zu beleuchten, lohnt sich ein Blick zurück auf den Kontext der zeitgenössischen Zeichnung, wie Richter ihn zu dem Zeitpunkt vorfand, als er sein malerisches Werk definierte. Die Gestik des amerikanischen abstrakten Expressionismus war bei Cy Twombly in ein Kritzeln, Schreiben, Aufzählen gemündet, in ein dezentriertes, allein auf sich selbst verweisendes Markieren des Zeichengrundes. Als Gegenpol dazu konstituierte sich die Projektzeichnung, die zahlreiche, vor allem amerikanische

7 Dieter Schwarz, "Gerhard Richter: Zeichnungen 1964–1999. Werkverzeichnis", Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf 1999, WVZ-Nr. 99/1–45.

8 "Gerhard Richter: Paintings from 2003–2005", Ausst.-Kat. Marian Goodman Gallery, New York 2005, S. 116–123.

9 Dieter Schwarz (Hg.), "Von Lucio Fontana bis Thomas Schütte (Kunstmuseum Winterthur, Graphische Sammlung: Erwerbungen 2000–2016 und ausgewählte ältere Bestände", Bd. 2), Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2016, Nr. 91–104.



Gerhard Richter, Abstraktes Bild (941-7), 2015.
Oelfarben auf Leinwand, 92 x 122 cm. Privatsammlung.

Künstler nutzten und die vom nüchternen Diagramm bis zu tonigen, malerischen Skizzen reichte – von Dan Flavin bis zu Claes Oldenburg. Die Handschriftlichkeit der Zeichnung wurde in Europa durch die mechanischen, repetitiven Strukturen der ZERO-Künstler ersetzt, während Joseph Beuys Zeichnen als Aufzeichnen der Handlungen des Künstlers, als fragmentarische Erzählung interpretierte. Quer zu diesen sich herausbildenden Setzungen stand die amerikanische Pop-Zeichnung, vor allem zu nennen wären hier die auf Konturen reduzierten Zeichnungen von Roy Lichtenstein. Provokativ daran war, dass Lichtenstein selbst in den krudesten Motiven einen neuen Klassizismus lancierte und sich dafür die Verkürzungen von Illustration und Comic zunutze machte. Während Richters frühe Zeichnungen zwischen figürlicher Darstellung und technischer Studie pendelten und somit verhalten auf den zeitgenössischen Kontext reagierten, näherte er sich 1978 mit der Folge der Halifax-Zeichnungen und einigen weiteren zeitgenössischen Arbeiten auf Papier erstmals der Abstraktion.¹⁰ Der Umstand, dass diese Zeichnungen jeweils innerhalb eines fensterartigen Rahmens auf die Papierfläche gesetzt sind, lässt sie als Abbildungen, als Nachzeichnungen nach einer imaginären Vorlage erscheinen und vermittelt etwas von der Distanz, die der Zeichner gegenüber dem von ihm gesuchten Gegenstand einzunehmen suchte. Richters bis in die letzten Jahre entstandene abstrakte Zeichnungen verstehen sich vor diesem Hintergrund, als eine sich paradoxerweise auf ein verlorenes Motiv beziehende Abstraktion. Zu figürlichen Zeichnungen ist Richter kaum mehr zurückgekehrt, denn für die Tragweite solcher Darstellungen erschien ihm die Malerei als das passende Medium. In seinen zeichnerischen Arbeiten der 1980er-Jahre war das Aufbegehren gegen ein Zeichnen zu spüren, das mehr als ein unbewusstes Kritzeln sein will, indem der Zeichner sich gegen eine einheitliche Komposition zu sträuben schien und alles dafür tat, die Disparität von Strichführung und Effekten aufrechtzuerhalten und sogar zu thematisieren. Dagegen wirken die neuen Zeichnungen lyrischer, denn die aggressive Aufsplitterung der Komposition tritt in ihnen weniger hart hervor. Dazu trägt einerseits die präzise Ausarbeitung bei, die jedes einzelne Blatt vom Status der Skizze in ein abgeschlossenes Bild überführt. Was die Zeichentechnik angeht, so ist es die auf Max Ernst zurückgehende Frottage, mit der Richter einen unregelmäßigen, die Assoziation beflügelnden Zeichengrund anlegt, den er danach mittels der Setzung von Linien bearbeitet. Die lose geführte Linie agiert in der Zeichnung als kritische Deutung des stimmigen Grunds, aus dem sie Einzelheiten aufgreift, diese verknüpft, sie buchstäblich aufnimmt,

¹⁰ Schwarz 1999 (wie Anm. 6), WVZ-Nr. 78/15, bzw. Gerhard Richter, 66 Zeichnungen, Halifax 1978, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.



Gerhard Richter, 14.9.2015. Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm. Privatsammlung, Zürich.

dann wieder metaphorisch deutet, sie forciert und negiert. Im Kontext der illusionistischen, durchaus landschaftlichen Räumlichkeit der Zeichnung wirkt die Linie als Element, das nebst den negativen hellen Lichtsetzungen die primäre Kontinuität aufbricht und im Fortgang des Zeichenvorgangs über dem Grund neue Zusammenhänge herstellt, die sich indes fern der surrealistischen Erzählungen situieren. Weder kann sich ein gestisches Zeichnen, das Richter wohl als zu leichtsinnig ablehnen würde, verselbständigen, noch lässt dieses beobachtende, reflektierende Arbeiten eine selbstgefällige Romantik zu.

Stellen die neuen abstrakten Bilder eine implizite Antwort auf die Konzeption der "Strips" dar, so gilt dies auch für die daran anknüpfenden Zeichnungen, denn mit den ersten, mechanisch konzipierten und danach auf Papieren ausgedruckten "Strips" hatte Richter dem Zeichnen konsequent eine andere Möglichkeit gegenübergestellt, deren unerhörte Kapazitäten die Arbeit von Hand bei Weitem übertrafen. Wie das Beginnen mit der Malerei, so ist auch die Wiederaufnahme des Zeichnens eine symbolische Geste, mit der sich Richter die Hoffnung zu eigen macht, dass es gegenüber der Unendlichkeit der digitalen Bildproduktion weiterhin eine auf dem Künstlersubjekt beruhende Kunst geben möge. Nicht dass diese Partie bereits gewonnen wäre, doch sie kann weitergespielt werden. Oder mindestens kann sie erneut begonnen werden, denn wie auch immer die Farbschichten übereinandergelegt und die Linien gezogen werden, verheißen sie doch mehr als das Phantom des letzten, von einer teleologischen Geschichtsphilosophie absegneten Bildes. In Becketts "Worstward Ho" geht es immer weiter, und dem vermeintlichen Scheitern zum Trotz wird die Sprache zur musikalischen Sequenz: "The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only –"¹¹

Dieter Schwarz

¹¹ Beckett 1983 (wie Anm. 1), S. 17.