



Gerhard Richter – Das Prinzip des Seriellen

von Hubertus Butin

In seinem Artikel »The Serial Attitude« von 1967 betont der amerikanische Künstler Mel Bochner: »Serial order is a method, not a style.«^[1] Die Anwendung serieller Prinzipien ist für ihn demnach kein stilistisches Phänomen, das einer bestimmten Ästhetik entspricht, sondern die Manifestation einer spezifischen künstlerischen Praxis und Haltung. Im Gegensatz zu einem intuitiven oder gar expressiven Vorgehen spricht Bochner von einer systematischen Methode, für die ein vorher festgelegtes Konzept kennzeichnend ist. Grundsätzlich basiert eine Serie auf dem Prinzip der Wiederholung des Gleichen oder zumindest Ähnlichen. Sie besteht, wie es Uwe M. Schneede definiert hat, »aus gleichwertigen Elementen mit vorherrschenden Motiv- und Formkonstanten, in deren Rahmen Varianten durchgespielt werden.«^[2] Das Arbeiten in Serien ist zweifellos eine der zentralen Methoden der zeitgenössischen Kunst, so vor allem in der Minimal Art und Conceptual Art der 1960er- und 1970er-Jahre. In der Kunst des 20. Jahrhunderts lassen sich serielle Ordnungen aber über fast alle Bewegungen und Stile hinweg finden.

In der wissenschaftlichen Literatur zu Gerhard Richters Kunst ist dieses Thema erstaunlicherweise bis heute nicht grundlegend untersucht worden, obwohl in seinem Œuvre zahlreiche Beispiele für das Prinzip des Seriellen zu entdecken sind. Die umfangreichste Arbeit ist der 1969 begonnene und bis heute fortgeführte *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Dieses streng strukturierte, mittlerweile aus fast achthundert Tafeln bestehende Motivrepertoire ist für den Künstler ein zentrales Instrument inhaltlicher und formaler Reflexionen. Eines der frühesten Gemälde, in dem die Serie als innerbildliches Prinzip auftaucht, ist das *Portrait Schmela* (WV-Nr. 37-1) von 1964 in Privatbesitz, das aus sechs leicht variierten Einzelportraits besteht. Berühmte Beispiele für aus mehreren Bildern bestehende Serien

sind die [Zehn großen Farbtafeln](#) (WV-Nr. 144) von 1966 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, die [48 Portraits](#) (WV-Nr. 324/1-48) von 1971/1972 im Museum Ludwig in Köln, die acht monochromen Gemälde [Grau](#) (WV-Nr. 367/1-8) von 1975 im Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach, die emaillierten Glastafeln [Acht Grau](#) (WV-Nr. 878/1-8) von 2002 im Guggenheim Museum in Bilbao und die sechs vielfarbig abstrakten [Cage](#)-Gemälde (WV-Nr. 897/1-6) von 2006 in der Tate Modern in London.

Auf noch vielfältigere Weise zeigt sich die Serialität in Gerhard Richters Editionen^[3], da ihm diese originalen, in Auflage produzierten Arbeiten ermöglichen, innerhalb eines festgelegten Konzepts einen weiten Spielraum für Veränderungen und Variationen auszuloten. In Druckgrafiken kann sich das Serielle durch die innerbildliche Wiederholung gleichförmiger Elemente zeigen und in Gemäldeeditionen durch die Variierung eines immer gleichen Produktionsprinzips. Das heißt, dass sich das Prinzip des Seriellen in Richters Editionen sowohl in Form einer bildimmanenten Gestaltung finden lässt als auch in Form einer gleichen, aber die Exemplare variierenden Herstellungsweise.

I.

Ein bedeutendes Beispiel im Medium der Druckgrafik in Form einer bildimmanenten seriellen Gestaltung ist die Mappe *128 Fotos von einem Bild* ([Halifax 1978](#)) II (WV-Nr. 99), die vom Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld herausgegeben wurde. Richter fotografierte 1978 die Oberfläche seines farbigen, abstrakten Ölgemäldes [Halifax](#) (WV-Nr. 432-5). Die Aufnahmen zeigen Ausschnitte des Bildes in höchst unterschiedlichen Blickwinkeln und Entfernungen und bei wechselnden Lichtverhältnissen. Die insgesamt 128 Fotografien wurden in acht Bildtafeln zu je 16 Motiven zusammengefasst, wobei die einzelnen Aufnahmen durch schmale, weiße Stege voneinander getrennt sind. 1998 bildete diese Fotoarbeit die Grundlage für die gleichnamige Edition mit acht Offsetdrucken. Als Ganzes ergeben die Motive eine serielle Rasterstruktur, die jedoch keine Vorstellung von dem abgebildeten Gemälde als einer homogenen Fläche erlaubt. Denn die Fotografien



bleiben Fragmente, die nicht logisch zusammenhängen und keine einheitliche Perspektive aufweisen. Die Erwartung, man könne mit seinen Augen in dem Bild umherwandern, wird hier zum Erlebnis eines visuell verwirrenden Labyrinths, das Gerhard Richters Diktum von 1982 entspricht: Bilder sind »um so besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis die [...] unbegreifliche Wirklichkeit schildern.«^[4] Obwohl es sich um realistische Fotografien handelt, bleibt der Zusammenhang der seriell strukturierten Aufnahmen ähnlich wie in einem kubistischen Bild demonstrativ uneindeutig und die ästhetische Erfahrung somit betont unabschließbar.

Eine ähnlich aus Einzelementen bestehende, aber nicht auf Fotografien basierende Serialität in Form einer Rasterstruktur zeigt sich in der Mappe [*Farbfelder. 6 Anordnungen von 1260 Farben*](#) (WV-Nr. 51). Herausgeber war 1974 die Galerie Heiner Friedrich in München. Die sechs Offsetdrucke zeigen jeweils 1260 kleine Rechtecke in unterschiedlichsten Farben, die orthogonal über die gesamte Blattfläche verteilt sind, sodass sich eine All-over-Struktur ergibt. Insgesamt führt diese serielle Ordnung der Elemente auf der Bildfläche zu einem klassischen Raster. Deshalb kann hier nicht mehr von einer bildnerischen Geschlossenheit im Sinne einer sich selbst eingrenzenden Gestaltung gesprochen werden. Vielmehr erlauben die Grafiken die Vorstellung einer möglichen Weiterführung der Struktur über die faktisch begrenzenden Bildränder hinaus. Somit erscheint auch der Begriff der Komposition unangebracht. Denn dieser Terminus korrespondiert mit der relationalen Ästhetik eines Bildgefüges, das aus meist ungleichen und spannungsvoll ausbalancierten Teilen aufgebaut ist. Bei der nicht relationalen Ästhetik der *Farbfelder*-Blätter wird hingegen diese hierarchische Unterordnung vermieden zugunsten eines egalitären Verhältnisses der Rechtecke, denn jene sind nicht nur gleichförmig, sondern auch völlig gleichwertig. Das Prinzip des Seriellen, das bei diesen Druckgrafiken selbst zum Motiv geworden ist, konstituiert sich hier auf doppelte Weise: Jedes einzelne Blatt besteht in sich aus einer seriellen Struktur in Form eines Rasters, und alle sechs Blätter bilden nebeneinander ebenfalls eine Serie, da jedes Exemplar die gleiche formale Ordnung wiederholt bei allerdings unterschiedlicher Farbgebung.

Während die Rechtecke durch das Raster ein Höchstmaß an Ordnung zeigen, vermittelt sich die Verteilung der Farben als auffällige Unordnung. Gerhard Richters strategisches Mittel der Bilderzeugung ist hier der Zufall gewesen, zumal die Farbverteilung von ihm ausgelost wurde. Er hat jeden einzelnen Farbton durch das Los ermittelt, was ein bewusst organisiertes Chaos im Sinne eines Zustands höchster Unordnung erzeugte. Richter hat damit ein Musterbeispiel für eine hierarchielose und antiautoritäre Sprache der Kunst entstehen lassen. Eine solche Bildstruktur verwehrt zwangsläufig die Möglichkeit der Erfassung des Bildganzen in seiner koloristischen Bestimmtheit. In dem Versuch einer visuellen Aneignung werden die Grafiken als Manifestationen einer sprachlich nicht einholbaren Fülle erlebt, was eine bewusste Überforderung des Betrachters bedeutet – ähnlich wie der visuelle Irrgarten der Edition *128 Fotos von einem Bild*, der mit seiner seriell angelegten Polyperspektivität ebenfalls das Adaptionsvermögen des Auges übersteigt.

II.

Bei einer Gemäldeedition wie den *Quattro Colori* von 2008 (WV-Nr. 138), herausgegeben von der Serpentine Gallery in London, negiert Gerhard Richter die Idee oder Erwartung vom auratischen Kunstwerk als einmaliger Setzung zugunsten einer seriellen Produktion. Alle 80 Exemplare der Edition basieren auf dem gleichen Konzept, doch ihre sehr individuelle Farbgebung verleiht ihnen jeweils einen unikathaften Charakter. Aus 25 Farbtönen wurden für jedes Gemälde nach dem Zufallsprinzip vier Farben ermittelt, die im Bild in Form von vier monochromen Quadraten erscheinen, die als Ganzes wiederum ein quadratisches Bildgeviert ergeben. Dabei handelt es sich um Lackfarben auf Alu-Dibond, auf Holz montiert. – Das erste Beispiel für ein aus nur vier Farben bestehendes geometrisches Gemälde entstand in Richters Œuvre bereits 1974 unter dem lapidaren Titel [4 Farben](#) (WV-Nr. 353-1).^[5] – Die farbige Einzigartigkeit jedes Exemplars der Edition wird gerade in der Serie deutlich, da die Unterschiede umso deutlicher hervortreten, wenn man mehrere Bilder nebeneinander hängt. Deshalb erscheint es nicht verwunderlich, wenn



manche Sammler bemüht sind, mehrere Exemplare dieser Edition zu erwerben. Denn erst der Kontext der Serie erklärt die Besonderheit jedes einzelnen Exemplars und die Vielfalt der Differenzen.

Eine ähnlich strenge geometrische Struktur, die jedoch nicht auf dem Zufallsprinzip basiert, ist bei der Gemäldeedition *Schwarz, Rot, Gold II* von 1998 zu finden (WV-Nr. 108), die als Kunstharzfarbe hinter Glas realisiert und von der Münchener Galerie Fred Jahn verlegt wurde. Aus einer vorher festgelegten Auswahl von vier Schwarztönen, vier Rottönen und vier Goldtönen wurden 64 verschiedene Farbkombinationen zusammengestellt. Welche der jeweils vier Farbtöne in einer Arbeit enthalten ist, wird durch die dreistellige Zahl auf der Rückseite angegeben. Beispielsweise bedeutet »342«, dass der dritte Schwarzton, der vierte Rotton und der zweite Goldton verwendet wurden. So weist jedes Exemplar dieser seriellen Edition eine individuelle Farbigkeit auf.

In seinen »Paragraphs on Conceptual Art« hob Sol LeWitt 1967 hervor: »When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.«^[6] Diese Definition trifft auch auf Gerhard Richters beschriebene Gemäldeedition *Schwarz, Rot, Gold II* zu, denn allen Exemplaren liegt ein strenges Konzept zugrunde, das die Erscheinung der Bilder im Vorhinein festgelegt hat. Somit ist ebenfalls die Anzahl der Bildtafeln kein Zufall, sondern ergibt sich aus den vier mal drei Farbtönen, die nach dem seriellen Prinzip der Permutation kombiniert wurden. Die Methode der Permutation bezeichnet ein geschlossenes System, das weder ein Hinzufügen noch ein Weglassen eines Elements erlaubt. Jede Farbkombination, die innerhalb der gesetzten Parameter möglich ist, wurde ausgeführt, was zwangsläufig zu der Anzahl von 64 Exemplaren führte. Dieses mathematische Kalkül verhindert jede Zufälligkeit, jede emotionale Expressivität sowie jede künstlerische Subjektivität. Die Farben Schwarz, Rot, Gold erinnern dabei zweifellos an die Farben der Flagge der Bundesrepublik Deutschland. Historisch betrachtet gelten diese Farben seit dem frühen 19. Jahrhundert als Symbol der nationalen Einheit Deutschlands unter demokratischen Vorzeichen. Aufgrund der nicht horizontalen, sondern vertikalen Anordnung der Farben in Richters Edition changieren die



Bilder jedoch zwischen der suggestiven Assoziation an die deutsche Flagge und der Wahrnehmung als rein abstrakte Farbfeldmalerei jenseits aller Symbolik.

III.

In den seriellen, abstrakten Gemäldeeditionen *Rot-Blau-Gelb* (WV-Nr. 50), *Souvenir* und *Minatures* wurde hingegen wieder das Prinzip des Zufalls angewendet, allerdings auf ganz andere Weise als bei den bereits vorgestellten *Quattro Colori*. 1973 hängte Gerhard Richter bei der Produktion von *Rot-Blau-Gelb* 100 kleine Leinwände auf Keilrahmen unmittelbar nebeneinander zu einem rechtwinkligen Block an die Atelierwand und übermalte die gesamte Fläche mit einem breiten Pinsel in den drei Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Die scheinbar endlosen Farbbahnen des Pinsels sind unauflösbar ineinander verflochten. Die Bewegungen scheinen keinen Anfang und kein Ende zu haben, sie gehorchen keinem nachvollziehbaren Rhythmus und bilden kein koloristisches System, sondern lassen vielmehr den dynamischen Prozess der Bildentstehung sichtbar werden. Auch wenn diese Dynamik an bestimmte Produktionsformen des Abstrakten Expressionismus und des Informel erinnert, ist Richters Gemäldeedition jede Konnotation einer individuellen Schöpferkraft oder genialischen Inspiration demonstrativ ausgetrieben. Ein gängiger interpretatorischer Topos abstrakter Malerei der 1950er-Jahre sah in der spontanen und bewegten Gestik des Farbauftrags ein aus dem Unbewussten kommendes Psychogramm seelischer Erregungszustände. Die Verklärung der Malerei zum dramatischen subjektiven Ausdruck jenseits aller Vernunftkontrolle wurde zu dieser Zeit besonders anhand des Action Painting von Jackson Pollock zelebriert. So schrieb etwa Harold Rosenberg: »The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence.«^[7] Doch auch noch im Jahr 2001 meinte Hubert Damisch, dass die sichtbaren Spuren des Pinsels grundsätzlich als die »indexikalische Komponente der Malerei« gelesen werden könnten, da man im Pinselstrich »das Sinnbild der Subjektivität auszumachen vermag, zeigt sich doch in ihm die Präsenz des Malers selbst [...].«^[8]

Gerhard Richters Edition *Rot-Blau-Gelb* negiert all diese hochtrabenden und mystifizierenden Bedeutungen. Seine Haltung erinnert an John Cage, den er als Musiker und Künstler äußerst schätzt und dessen Offenheit, Ideologiefierne und vom Zen-Buddhismus inspirierte Bejahung des Nichts er bewundert. Cage äußerte 1958 über sein eigenes Werk: »I don't want it to *mean* anything. I want it to *be*.«^[9] Gerhard Richters Edition wurde nach der Fertigstellung zerteilt, indem die 100 kleinen Leinwände von der Galerie Seriaal in Amsterdam einzeln verkauft wurden, was die Vorstellung von abstrakter Malerei als harmonisch austarierter Komposition oder als explizit subjektiven Ausdruck demonstrativ ad absurdum führt. Denn für den Betrachter könnte nur das ganze Bild, nicht aber ein zufälliges Fragment solche traditionellen Bedeutungsdimensionen entstehen lassen.

Eine ähnliche Strategie, die in ihrer Umsetzung noch etwas radikaler erscheint, lässt sich bei den Gemäldeeditionen [*Souvenir*](#) (WV-Nr. 84) und [*Miniatures*](#) (WV-Nr. 85) von 1995 und 1996 entdecken. Die Arbeiten, die von der Anthony d'Offay Gallery in London und der Marian Goodman Gallery in New York verlegt wurden, basieren auf zwei abstrakten Gemälden mit gerakelter Ölfarbe auf Leinwand, die für die Editionen in jeweils 64 kleine Teile zerschnitten wurden. Diese Teilstücke wurden dann auf Karton montiert, gerahmt und einzeln verkauft, was ebenfalls wieder dem Prinzip des Seriellen entspricht. Damit negiert der Künstler die traditionelle Vorstellung vom Bild als einer abgeschlossenen Einheit. Trotz der etwas rabiaten Zerteilung der Leinwandflächen ist jedes einzelne Gemäldefragment für Richter ein ästhetisch gültiges Bild, das mit seinem jeweils zufälligen Ausschnitt der überlagerten Farbschichten einen individuellen und hochgradig ästhetischen Charakter aufweist, was sich auch in den beiden Titeln der Editionen andeutet.

IV.

Als Beispiele für jene abstrakten Gemäldeeditionen, in denen die Serialität nicht in Form einer Teilung von Bildern erreicht wurde, sondern sich von vornherein in Einzelbildern vermittelt, denen jeweils das gleiche Produktionsprinzip zugrunde liegt, lassen sich *Grün-*



Blau–Rot, [Fuji](#), [Goldberg-Variationen](#) und [War Cut II](#) anführen. Die 115 Exemplare der 1993 von der Kunstzeitschrift Parkett herausgegebenen Edition *Grün–Blau–Rot* (WV-Nr. 229) basieren in Format, Bildträger, Farbauswahl und Farbauftrag alle auf dem gleichen Konzept, und doch erscheint jedes Exemplar durch seine unterschiedlichen Bildstrukturen als Unikat. Der lapidare Titel gibt die drei verwendeten Farbtöne und die Reihenfolge an, in der sie auf die einzelnen kleinen Leinwände aufgetragen wurden. Dabei heben sich die Farbflächen teils scharf kontrastierend voneinander ab, teils gehen sie ineinander über. Für den Untergrund wurde flächendeckend ein kräftiges Grün verwendet, dann mit einer Rakel ein dunkles Blau aufgetragen und abschließend ein leuchtendes Rot appliziert. Die Rakel ist eine lange, schmale Leiste aus Kunststoff, mit der die Farbmaterie über die Leinwand gezogen wird. Sie kann sowohl dünne als auch pastose Schichten hinterlassen, die nichts mehr mit einem individuellen, subjektzentrierten Pinselduktus zu tun haben. Dieses Malinstrument findet sich in Richters Œuvre seit 1979; es ermöglicht vielfältige und je nach Anzahl der Schichten äußerst komplexe Überlagerungen der Farben, so dass Robert Storr die dadurch erzielten Bildstrukturen treffend als »geological«[\[10\]](#) bezeichnet hat.

Ein wichtiger Aspekt bei dieser Produktionsform ist das bildkonstituierende Prinzip des Zufalls, das letztendlich bei allen gerakelten Gemälden eine Rolle spielt. Die schlierenhafte und fleckige Struktur der Ölfarbe lässt sich nicht genau vorhersehen. Denn wo und wie die Farben an den anderen Farbschichten hängen bleiben, sich überlagern, sich vermischen oder wieder aufreißen, ist nur bedingt steuerbar und somit zu einem großen Teil zufällig. Dies ist ganz im Sinne des Künstlers, denn auf jene Weise wird er von der Notwendigkeit einer bewussten Gestaltung oder Komposition befreit und kann etwas Unvorhersehbares entstehen lassen, das seinen eigenen Erwartungshorizont übersteigt. In einem Interview von 1990 äußerte Gerhard Richter zur Bedeutung des Zufalls bei seinen abstrakten Gemälden: »Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. [...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.«[\[11\]](#)

Eine weitaus komplexere Bildstruktur als bei *Grün-Blau-Rot* weist die ebenfalls seriell angelegte Gemäldeedition *Fuji* von 1996 auf (WV-Nr. 89). Richter verwendete für die 110 Exemplare, die von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München herausgegeben wurden, keine Leinwand mehr, sondern jeweils eine Verbundplatte – sogenanntes Alucobond – aus Aluminium und Kunststoff. Dieses Material besitzt eine sehr glatte Oberfläche, sodass mit der Rakel eine extrem feine, sehr differenzierte Verteilung der Ölfarbe erreicht werden kann. Als Grundstruktur dienen bei der vorliegenden Edition drei waagerechte, monochrome Streifen in Karminrot, Kadmiumgelb und Chromoxydgrün. Auf die noch feuchten Farben setzte der Künstler eine Rakel, an der weiße Ölfarbe haftete, und zog das Malinstrument sehr langsam über den mittleren und unteren Farbstreifen. Dann setzte er die Rakel erneut an, aber diesmal an der Oberkante des Bildes, und zog sie über die gesamte Fläche von oben nach unten. Die weiße Farbe vermischte sich bei diesem Vorgehen mit den Farben des Untergrunds, wobei die Rakel gleichzeitig das Rot, Gelb und Grün von dem glatten Bildträger teilweise wieder abschabte und mit dem zweiten Aufsetzen über die gesamte Fläche verteilte. So entstand mit einfachsten Mitteln eine äußerst subtile, komplexe Bildstruktur, die bei manchen Exemplaren eine große malerische Delikatesse aufweist. Bei allen Exemplaren der Edition wiederholte Richter das immer gleiche Prozedere, doch da die Ölfarben und vor allem die Rakel höchst eigensinnige Produktionsmittel sind, sieht jedes Bild letztendlich anders aus.

Von *Grün-Blau-Rot* und *Fuji* unterscheiden sich die Gemäldeeditionen *Goldberg-Variationen* von 1984 und *War Cut II* von 2004 vor allem durch die Malgründe beziehungsweise Bildträger. *War Cut II* (WV-Nr. 125) ist die im Kölner Verlag der Buchhandlung Walther König erschienene Vorzugsausgabe des Künstlerbuches *War Cut I* (WV-Nr. 124). Der Künstler hat sich in diesem Buch mit dem Beginn des Irakkrieges auseinandergesetzt, indem er Presseberichte aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit fotografischen Detailaufnahmen eines abstrakten Gemäldes zum Protokoll eines fernen Krieges kombinierte. Jeder Deckel der 50 Buchexemplare wurde von Richter mit Ölfarbe überrakelt, wobei die rote Farbe des Leinenbezugs meist deutlich sichtbar blieb. Obwohl der Künstler die Edition in einer Kassette aus Karton präsentierte, haben manche Galeristen



und Händler das bemalte Buch im Nachhinein so gerahmt, als wenn es ein flaches Leinwandgemälde wäre. In unserem Zusammenhang entscheidend ist, dass auch hier wieder der immer gleiche Produktionsprozess seriell wiederholt und variiert wird.

Letzteres trifft auch auf die 100 Exemplare der vom Museumsverein Mönchengladbach herausgegebenen [Goldberg-Variationen](#) zu (WV-Nr. 60), allerdings mit dem Unterschied, dass bei dieser Gemäldeedition dem Bildträger ein besonderer Status zukommt. Es handelt sich um die Schallplatte mit dem gleichnamigen Klavierstück von Johann Sebastian Bach in der Einspielung von Glenn Gould von 1982. Gerhard Richter bemerkte 1984 in einer privaten Notiz: »Glenn Gould, Goldbergvariationen. Seit einem, seit zwei Jahren höre ich fast nichts anderes. Was mich zu ärgern anfängt, ist die Vollkommenheit.«^[12] Seine Bewunderung für die Musik und ihren Interpreten schlug nach allzu intensivem Hörgenuss offensichtlich in Ablehnung um, indem er im selben Jahr mit einer Rakel und einem Pinsel die Schallplatte überarbeitete. Er trug gelbe, rote, blaue und weiße Ölfarbe auf den runden Tonträger auf und machte ihn auf diese Weise zu seinem Bildträger. Allerdings hat er damit bewusst auch die Möglichkeit des weiteren Abspielens der Schallplatte verhindert. Der serielle Farbauftrag nimmt hier auf explizite Weise einen inhaltlichen Bezug auf den Malgrund. Denn jener ist keine neutrale Leinwand, sondern selbst Träger eines künstlerischen Produkts, gegen das Richter destruktiv vorgeht, obwohl es gleichzeitig auch wie eine Hommage wirkt, wenn der Künstler seine eigene Arbeit mit der von Bach und Gould verbindet.

V.

Eine der seltenen Zeichnungsenditionen, bei der die serielle Methode ebenfalls konstitutiv ist, bildet die Vorzugsausgabe des Buches [Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews](#), die 1993 im Kölner Verlag der Buchhandlung Walther König erschien (WV-Nr. 82). In jedem der 100 Exemplare der Publikation findet sich auf der ersten Seite eine eigenhändige Bleistiftzeichnung, die ein Selbstportrait des Künstlers im Profil zeigt. Auf der Rückseite dieser Zeichnung erscheint ein schwarzweißes Fotoportrait Richters aus den 1960er-Jahren.



Die dunkle Aufnahme scheint leicht durch die dünne Buchseite hindurch, sodass das Fotomotiv als unmittelbare Vorlage genutzt werden konnte. Der Umriss des hochformatigen Rechtecks der Fotografie bildet auf der Vorderseite den mit einer Linie angedeuteten Rahmen der Zeichnung. Bei den meisten Exemplaren hat der Künstler das Profil seines Kopfes mit einer durchgehenden Bleistiftlinie nachgezogen und das Gesicht dann durch ein gestisches, unruhiges Liniengeflecht oder durch gleichmäßige Schraffuren hervorgehoben. Auge und Ohr sind meist nur durch wenige kürzelhafte Striche wiedergegeben. Bei anderen Exemplaren hat Richter auf die Profillinie verzichtet, den Kopf als fast reine Negativform ausgespart und nur durch ihn umgebende Schraffuren angedeutet. Wiederum andere Zeichnungen zeigen ein Profil, das auch oder vor allem mit wellen- und schleifenförmigen Linien umrissen ist. All diese Selbstportraits weisen einen jeweils unterschiedlichen Abstraktionsgrad auf, sodass die Person des Künstlers mal mehr, mal weniger erkennbar ist. Teils ist das Profil deutlich herausgearbeitet, teils ist es durch sich überschneidende Linien eher verunklärt. Die Abhängigkeit der Zeichnung von der Fotografie auf der Rückseite des Blattes implizierte in der Produktion also kein genaues Durchpausen, keine realistische Nachahmung der Vorlage, sondern vielmehr ein sehr lebendiges zeichnerisches Umkreisen des vorgegebenen Motivs.

Obwohl Gerhard Richter mit dieser Vorzugsausgabe seines Buches 100 Selbstportraits angefertigt hat, kann nur sehr bedingt von einer eingehenden Beschäftigung mit dem eigenen Ich gesprochen werden. Weder die gesellschaftliche Stellung noch das Selbstverständnis des Künstlers noch ein psychologisch analysierendes Interesse kommen hier zum Ausdruck. Die Portraits sind eher ein höchst konzentriertes und seriell angelegtes Exerzitium der verschiedenen zeichnerischen Darstellungsmöglichkeiten. Die Bandbreite reicht von der durchaus erkennbaren Wiedergabe des Richter'schen Profils bis hin zur weitgehenden Auflösung seiner Form. Richter reflektiert in dieser Serie die unterschiedlichen grafischen Mittel zur Repräsentation seines Abbilds, ohne das Motiv selbst zu deuten. Dass er mit den Zeichnungen trotzdem auch seine eigene Person fragend umkreist und reflektiert hat, mag durchaus sein, doch erkennbar ist dies in den Bildern nicht.



VI.

Die Editionen [Kerze II](#), [Park](#), [Firenze](#) und [Wald II](#) zeigen eine Form von Serialität, die sich von den bisher beschriebenen Praktiken unterscheidet. Obwohl diese Arbeiten wie manche Ölbildeditionen ein immer gleiches Produktionsprinzip seriell variieren, werden hier jeweils zwei völlig verschiedene Medien miteinander verbunden, was beispielhaft an [Kerze II](#) aufgezeigt werden kann (WV-Nr. 66). Gerhard Richter malte 1982 nach einer selbst angefertigten Fotografie ein Ölbild mit dem lapidaren Titel *Kerze*, das sich in Privatbesitz befindet.^[13] 1989 fotografierte er dieses Gemälde und reproduzierte die Aufnahme in 50 Exemplaren eines farbigen Offsetdrucks unter dem Titel *Kerze II*. Anschließend überrakelte der Künstler sowohl das bildnerische Motiv als auch den breiten, weißen Rand des Blattes mit schwarzer Ölfarbe, sodass die Bildfläche mit einer fleckenartigen, abstrakten Struktur überzogen ist, die bei jedem Exemplar anders erscheint, was an der bereits beschriebenen Eigensinnigkeit des Malinstruments liegt.

Bei dieser Edition, die von der Achenbach Art Edition in Düsseldorf verlegt wurde, wird auf relativ realistische Weise ein gegenständliches Motiv dargestellt, während gleichzeitig eine abstrakte, stark selbstbezügliche Farbmaterie präsentiert wird. Diese beiden simultanen Wirklichkeitsebenen konstituieren in den Bildern paradoxerweise eine enge Verbindung: Sie erscheinen als eine ineinander verzahnte Einheit, deren Spannung aus dem deutlichen Gegensatz der verschiedenen Produktionsformen herrührt. Obwohl die Edition auf einem fotografischen Motiv basiert, ist dessen realistische Darstellung doch »nur« illusionistisch und somit nicht greifbar. Hingegen besitzt die Ölfarbe eine deutlich materielle, greifbare Realität, gerade weil sie sich als eine pastose und weitgehend eigenständige Struktur vermittelt. Somit ist die schwarze Farbmaterie abstrakt und real zugleich, und die Darstellung der Kerze ist sowohl realistisch als auch scheinhaft.

Besonders raffiniert erscheint diese Ambivalenz von Gegenständigkeit und Ungegenständigkeit, von Schein und Wirklichkeit in der Edition [FAZ-Übermalung](#), die 2002 vom Künstler selbst herausgegeben wurde (WV-Nr. 122). Der Offsetdruck entstand nach einer Fotografie, die eine Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom Februar

2001 zeigt. Richter hatte die Zeitung vorher mit grauer, weißer, roter und oranger Ölfarbe übermalt. Die im Druck auf der rechten Seite sichtbare Hand ist die des Künstlers, der die Zeitung hält. Nach der Reproduktion wurden die 32 Offsetdrucke mit grauer Ölfarbe überrakelt. Nur bei einer Betrachtung aus nächster Nähe ist zu erkennen, welche Farbe im Druck reproduziert und welche real auf den Halbkarton aufgetragen wurde. Die serielle Produktionsform der *FAZ-Übermalung* ermöglicht dem Künstler eine strukturelle Variation des gleichen Bildes als ein Durchspielen des identischen Konzepts beziehungsweise des prinzipiell gleichen Produktionsvorgangs.

Dies gilt ebenso für die Edition [*Park*](#), die 1990 von der Anthony d'Offay Gallery in London verlegt wurde (WV-Nr. 72). Dabei handelt es sich um zwölf farbige Offsetdrucke, die Gerhard Richter mit überwiegend grüner Ölfarbe überrakelt hat. Die Druckgrafik basiert auf einer Fotografie, die der Künstler im selben Jahr in einem Park in Köln aufgenommen hatte. Um zwei weitere Beispiele zu nennen: Die aus 99 Exemplaren bestehende Edition [*Firenze*](#) wurde im Jahr 2000 von dem italienischen Orchester Contempoartensemble in Prato herausgegeben (WV-Nr. 110). Es handelt sich um die Vorzugsausgabe des Buches [*Gerhard Richter. City Life*](#), die jeweils eine von drei verschiedenen Fotografien zeigt, die 1999 in Florenz entstanden waren. Gerhard Richter hat diese Fotos in einem Abklatschverfahren und teilweise auch mit einem Malermesser mit unterschiedlichen Ölfarben überarbeitet, wobei sehr differenzierte, kleinteilige Strukturen entstanden sind, die wieder ein gegensätzliches Miteinander von abstrakter Farbmaterie und realistischem Fotomotiv ergeben. Und [*Wald II*](#) (WV-Nr. 136), erschienen im Kölner Verlag der Buchhandlung Walther König, ist die Vorzugsausgabe des Künstlerbuches [*Wald I*](#) (WV-Nr. 135), deren 80 Exemplare jeweils ein eigenes Fotomotiv zeigen. Richter hatte die Aufnahmen 2008 im Hahnwald und in der Umgebung von Köln angefertigt. Die Fotos wurden anschließend mit sehr flüssiger, grauer Lackfarbe überrakelt, sodass die Farbe über dem Motiv wie ein dunkler Schleier liegt, der in manchen Partien leicht durchsichtig wirkt und in anderen Bereichen undurchdringlich erscheint. In *Wald II* sieht jedes Exemplar aufgrund des Rakelprozesses und des je eigenen Fotomotivs unterschiedlich aus, was die serielle Variationsbreite dieser Edition noch erhöht.

Die in dieser Hinsicht komplexeste Edition stellt [Snow-White](#) (WV-Nr. 132) dar, die 2005 als Vorzugsausgabe des japanischen Ausstellungskatalogs [Gerhard Richter bei der Galerie Wako Works of Art in Tokyo](#) erschien. Die 100 Offsetdrucke reproduzieren jeweils ein von zwei fotografischen Details des Ölgemäldes [Abstraktes Bild](#) (WV-Nr. 890-5) von 2004. Die Druckgrafik wurde mit monochrom weißer Acrylfarbe überrakelt und anschließend mit einer zarten, abstrakten Bleistiftzeichnung überarbeitet. Das Ineinandergreifen unterschiedlichster Medien – Ölbild, Fotografie, Acrylbild und Bleistiftzeichnung – ist in seiner Komplexität außerordentlich hoch. Die Vielschichtigkeit in der Übereinanderlagerung der Materialien, Produktionsformen und Wirklichkeitsebenen ist in dieser Form in Richters Œuvre einzigartig, wobei jedes Exemplar innerhalb der Serie wieder seinen eigenen Charakter aufweist.

VII.

Abschließend soll eine der neuesten Editionen Gerhard Richters angeführt werden, deren Exemplare in aller Deutlichkeit ebenfalls eine unikathafte Erscheinung zeigen, obwohl es sich um Druckgrafiken handeln. Die 72 Exemplare der Edition [Strip](#), die Joe Hage in London herausgegeben hat, wurden 2011 als vielfarbige, digitale Tintenstrahldrucke produziert ([WV-Nr. 148](#)). Die abstrakte Bildstruktur besteht aus unterschiedlich schmalen, parallel übereinander angeordneten Farbstreifen. Jedes Bild zeigt eine andere Farbigkeit, obwohl alle Exemplare auf denselben Ursprung zurückgehen. Das Motiv des gerakelten [Abstrakten Bildes](#) (WV-Nr. 724-4) von 1990 aus einer Privatsammlung wurde am Computer in 4064 äußerst schmale vertikale Streifen zerlegt, die jeweils der Höhe des Bildes entsprechen. Die Nummer auf der Rückseite der jeweiligen Druckgrafik gibt an, welches dieser vorgegebenen Segmente von Richter ausgewählt wurde, um in unzähligen Spiegelungen vervielfältigt zu werden, bis sich daraus ein geometrischer Rapport von langen, horizontalen Streifen ergab.

Wie schon bei den sechs erwähnten [Farbfelder](#)-Blättern von 1974 erlauben die *Strip*-Exemplare ebenfalls die Vorstellung einer möglichen Weiterführung der Struktur über die



faktisch begrenzenden Bildränder hinaus. Auch wenn bei dieser Edition nicht das Bild einer Landschaft evoziert wird, entsteht aufgrund des betonten Querformats und der strengen Horizontalität der Streifen der Eindruck von landschaftlicher Weite und bildräumlicher Tiefe. Die Vielfalt der kontrastreichen farbigen Intervalle und die dadurch erzeugte komplexe Rhythmisierung der Streifen verleihen der Bildfläche eine intensive Dynamik, die das Auge in der Nahaussicht nicht zur Ruhe kommen lässt. Nur aus größerer Entfernung stellt sich ein Empfinden von visueller Entspannung und Gleichmaß ein.

Das Prinzip des Seriellen, das bei diesen Druckgrafiken selbst zum Motiv geworden ist, konstituiert sich hier auf dreifache Weise: Jedes einzelne Blatt besteht in sich aus einer seriellen Struktur in Form der streng parallel übereinander gelagerten Farbstreifen. Diese sind wiederum selbst durch die zahllosen Spiegelungen des jeweiligen vertikalen Segments, auf denen die Farbstreifen basieren, auf serielle Weise entstanden. Darüber hinaus bildet die gesamte Edition mit ihren 72 Exemplaren eine variantenreiche Serie, die vor allem in der individuellen Farbigkeit ihrer Exemplare differiert. Die Serialität zeigt sich hier in ein und derselben Edition also sowohl durch die innerbildliche Wiederholung ähnlicher beziehungsweise gleichförmiger Elemente als auch durch die Variierung eines immer gleichen Formprinzips in unterschiedlichen Farben.

Das Prinzip des Seriellen kann Gerhard Richter grundsätzlich als Vertiefung der geistigen und formalen Auseinandersetzung mit einem vorher festgelegten Konzept dienen und ihm dadurch die Möglichkeit einer variantenreichen Bildproduktion geben. Im Spektrum dieser Möglichkeiten einer Edition kann der Betrachter das konzeptuell Verbindende und gleichzeitig das formalästhetisch Unterscheidende entdecken. Dies zeigt, wie sehr Richters künstlerische Praxis dem anfangs erwähnten theoretischen Grundgedanken seines amerikanischen Kollegen Mel Bochner entspricht, selbst wenn dessen Kunst einer eher streng minimalistischen und konzeptuellen Ästhetik^[14] verpflichtet ist: »Serial order is a method, not a style.«^[15]

^[1] Mel Bochner, »The Serial Attitude«, in: *Artforum International*, Nr. 4, Dezember 1967, S. 28.

- [2] Uwe M. Schneede, »Vorwort«, in: *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2001, S. 6.
- [3] Abbildungen der meisten in diesem Text angesprochen Editionen finden sich in folgendem Buch: *Gerhard Richter. Editionen 1965–2004*, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004.
- [4] Gerhard Richter, Ohne Titel, in: *documenta 7*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum u. a., Kassel 1982, Band I, S. 85.
- [5] Siehe: *Gerhard Richter. Bilder. Paintings 1962–1985*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u. a., hrsg. von Jürgen Harten, Köln 1986, S. 175.
- [6] Sol LeWitt, »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum International*, Nr. 10, Sommer 1967, S. 80.
- [7] Harold Rosenberg, »The American action painters«, in: *Art News*, Nr. 8, Dezember 1952, S. 23.
- [8] Hubert Damisch, *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen* (Paris 2001), übersetzt von Till Bardoux, Berlin 2004, S. 38.
- [9] John Cage, zitiert nach David Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York 1992, S. 115.
- [10] Robert Storr, *Gerhard Richter. The Cage Paintings*, London 2011, S. 69.
- [11] Gerhard Richter, zitiert nach Sabine Schütz, »Interview« (1990), in: *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans-Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 262.
- [12] Gerhard Richter, »Notizen 1984«, in: Richter 2008 (siehe Anm. 11), S. 134.
- [13] Hinsichtlich der gegenständlichen Darstellung erzeugt die Arbeit fast reflexartig den Gedanken an die Kerze als altmeisterliches Vanitas-Symbol, das moralisierend an die Vergänglichkeit und Endlichkeit alles Irdischen erinnern soll. Doch in Stilleben etwa des 17. Jahrhunderts ist das Motiv immer in einen mehr oder weniger komplexen ikonografischen Zusammenhang eingebettet, der durch andere Gegenstände und Attribute wie etwa einen Totenschädel und eine Sanduhr sinnbildlich erzeugt wird. Richter hingegen vermeidet jede Symbolik und konzentriert sich ausschließlich auf das zwar äußerst stimmungsvolle, aber semantisch entleerte und motivisch isolierte Kerzenmotiv. Dadurch umgeht er die Gefahr einer barocken und somit anachronistischen Bildsprache und kann die Bildgattung des Stillebens in einer inhaltlich reduzierten Form reflektieren und weiterführen.
- [14] Siehe z. B. *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966–1973*, hrsg. von Richard S. Field, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery, New Haven, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, New Haven 1995.
- [15] Bochner 1967 (siehe Anm. 1), S. 28.

Impressum:

Autor: Hubertus Butin
Herausgeber: Dr. Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden

© Autor und Gerhard Richter Archiv Dresden, Berlin/Dresden 2012.

Zitation:

Hubertus Butin (2012): Gerhard Richter – Das Prinzip des Seriellen. In: gra.hypotheses.org, 2012/11/26.
Abrufbar unter URL: <http://gra.hypotheses.org/383>.