

Vrije Universiteit Brussel  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Sectie Kunstwetenschappen en Archeologie  
Eindverhandeling

# Gerhard Richter - Schilderijen 1962 - 1992

Hans Verhaegen

Promotor: Prof. Annie Reniers-Philippot  
Academiejaar 1992-1993

<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>Oost-Duitsland</b>	<b>4</b>
<b>West-Duitsland</b>	<b>7</b>
<b>Inleiding bij het beschrijvend overzicht</b>	<b>14</b>
<b>De fotoschilderijen</b>	<b>17</b>
<b>Constructies</b>	<b>25</b>
<b>Acht leerlingverpleegsters</b>	<b>28</b>
<b>Kleuren en kleurstenen</b>	<b>29</b>
<b>Stadsbeelden</b>	<b>33</b>
<b>Bergen en alpen</b>	<b>36</b>
<b>Grijze schilderijen</b>	<b>38</b>
<b>Wolken</b>	<b>43</b>
<b>Landschappen</b>	<b>45</b>
<b>Zeeën</b>	<b>48</b>
<b>Verfvegen</b>	<b>50</b>
<b>48 Portretten</b>	<b>54</b>
<b>Constructies, spiegels</b>	<b>56</b>
<b>Stillevenen</b>	<b>58</b>
<b>Abstracte schilderijen</b>	<b>60</b>
<b>18 Oktober 1977</b>	<b>67</b>
<b>Tabellen</b>	<b>72</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>72</b>
<b>Platen</b>	<b>74</b>

# Inleiding

Inleidingen komen altijd vooraan in een tekst. Dat is natuurlijk bedrog, want inleidingen worden meestal het allerlaatst geschreven. De tekst lijkt te beginnen, terwijl alles reeds geschreven is. De enkele opmerkingen, die dadelijk zullen volgen, zouden dan eerder moeten gelezen worden als vaststellingen en niet zozeer als nobele doelstellingen.

Waar gaat het over? Welke methode wordt er gehanteerd? Wat is het onderwerp? Welke zijn de invalshoeken? Wat is de inhoud? Hoe is de structuur? Zijn er motieven? Bepaalde meningen? Wat is dus de conclusie? Gerhard Richter. Wat? Hoe? Het was natuurlijk van bij het begin een beetje overmoedig. 30 jaar. Meer dan 1200 schilderijen. Het utopisch project is dan ook een wonderlijke ruwbouw geworden. De voornaamste werkinstrumenten waren de zeer uitgebreide overzichtscatalogus uit 1986 en de zogenaamde 'Atlas' van Richter uit 1989, aangevuld met enkele recente catalogi.

De aquarellen, de tekeningen, de grafiek en de architecturale realisaties werden buiten beschouwing gelaten, zoals ook de verschillende samenwerkingen met andere kunstenaars (Sigmar Polke en Blinky Palermo). Mogelijke verbanden met specifieke kunststromingen en kunstenaars werden ook tot een minimum herleid. In de eerste plaats worden de schilderijen van Richter bekeken. Is er een onderwerp? Hoe zijn ze geschilderd?

“Iets laten ontstaan in plaats van creëren. Dus geen stellingen, constructies, bouwsels, bedenksels, ideologieën, - om zo door te dringen tot de eigenlijke kern, iets wat rijker is, meer leven heeft, tot dat wat mijn verstand te boven gaat.” (G. Richter, 28.2.85)

De eindverhandeling kan best beschreven worden als een poging om een overzicht te vormen van het enorm uitgebreide en gevarieerde oeuvre van Gerhard Richter. De aquarellen, de tekeningen, de grafiek en de architecturale realisaties werden buiten beschouwing gelaten. Ook de samenwerking met bepaalde kunstenaars (S. Polke, B. Palermo) werd niet behandeld. Mogelijke affiniteiten met specifieke kunststromingen werden eveneens tot een minimum herleid. In de eerste plaats werden de schilderijen zelf bekeken. (Is er een onderwerp? Hoe zijn ze geschilderd?) De voornaamste werkinstrumenten waren de zeer uitgebreide overzichtscatalogus uit 1986 en de zogenaamde 'Atlas' van Richter uit 1989, aangevuld met enkele recente catalogi.

# Oost-Duitsland

Gerhard Richter werd geboren te Dresden in 1932. Hij groeide op in Waltersdorf (Oberlausitz), waar zijn vader dorpsleraar was. Zoals alle tienjarigen werd hij ingelijfd bij de Hitlerjugend. Gelukkig was hij net enkele maanden te jong, om op het einde van de oorlog nog opgeroepen te worden.<sup>1</sup> Hij was ook nog te jong om te beseffen dat Duitsland, na een vernietigende dictatuur van 12 jaar, op cultureel gebied volledig was afgesneden van gelijk welke kunstontwikkeling. Veel kunstenaars overleefden het Derde Rijk niet of waren gevlucht en na 1945 nooit meer teruggekeerd naar Duitsland, dat bovendien niet meer bestond. Voor de nieuwe generaties zou het aansluiten bij vooroorlogse tradities, nagenoeg onmogelijk worden.<sup>2</sup>

Ondanks de kulturele verarming, werden in Berlijn en Dresden toch de eerste geïmproviseerde tentoonstellingen gehouden in 1946.<sup>3</sup> Richter was dan veertien jaar oud, had net het gymnasium verlaten en begon aan zijn laatste twee schooljaren in een handelsschool.<sup>4</sup> Berlijn en Dresden lagen beide in de Sovjet-invloedssfeer. De toen nog liberale cultuur politiek, met nadruk op een antifascistische argumentatie, en de relatief snel functionerende, onbureaucratische organisatiestrategie van de Sovjetbezettingsmacht, lokten vele hoopvolle kunstenaars naar beide steden. Bovendien hadden er nog enkele overblijfselen van de vooroorlogse kunstontwikkelingen standgehouden.<sup>5</sup> Na de korte heropflakking rond 1946, verloren die vooroorlogse stromingen, zoals ze onder andere te zien waren op de verschillende tentoonstellingen, vanaf 1949 echter definitief elke invloed zowel in West- als Oost-Duitsland.

In de DDR verloor het antifascisme zijn centrale oriënteringsrol en werd vanaf 1949 het socialistisch realisme radicaal doorgedrukt. Er werden kunstenaarsgroepen opgericht, die zochten naar een politiek aangepaste stijl.<sup>6</sup> Na zijn schooltijd in 1948, wou Richter toegepaste kunsten studeren en hij verhuisde naar een leerjongentehuis in Zittau. Zijn moeder probeerde hem binnen te krijgen in een lithografisch atelier, maar Richter werd er door afgeschrikt en verkoos zijn brood te verdienen met het maken van souvenirs en schilderijen op houten panelen. Hij las (vooral Nietzsche en ook F. Selbsmann's inleiding

---

<sup>1</sup> J. HARTEN, Der romantische Wille zur Abstraktion., in Gerhard Richter. Bilder-Paintings 1962-1985. (tent.cat. Düsseldorf, Berlin, Bern, Wien, 1986, ed. J. Harten, met cat. raisonné door D. Elger) Köln, DuMont Buchverlag, 1986, p. 9.

<sup>2</sup> K. THOMAS, Zweimal Deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nahe und Ferne., Köln, DuMont Buchverlag, 1985, p. 9.

<sup>3</sup> "1. Deutsche Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone." (Berlin) en "Allgemeine Deutsche Kunstausstellung." (Dresden) waar o.a. waren vertegenwoordigd: K. Schmidt-Rottluff, E.L. Kirchner, O. Mueller, E. Heckel, O. Kokoschka, M. Pechstein, O. Dix, G. Grosz, M. Beckmann, L. Feininger, P. Klee, O. Schlemmer, W. Baumeister, W. Gillis, E.W. Nay. Het publiek was maar matig geïnteresseerd. zie K. THOMAS, o.c., p. 10-12.

<sup>4</sup> J. HARTEN, o.c., p. 9.

<sup>5</sup> K. THOMAS, o.c., p. 10-11. o.a. Neue Sachlichkeit, de ASSO (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands, 1928), het expressief, sociaal realisme in de trant van K. Kollwitz en de Novembergruppe. In Dresden leefde ook nog een sterke herinnering aan 'Die Brücke' (1905).

<sup>6</sup> Idem., o.c., p. 26-34, o.a. 'Ruf'(1945), 'Arbeitsgemeinschaft Sozialistische Künstler' en vooral 'Das Ufer' (1948, Dresden), waarvan de stijl later prototypisch werd voor het socialistisch realisme in de DDR.

tot de economie), schilderde en volgde muzieklessen aan de Volkshochschule. Uiteindelijk werd hij decorschilder bij een teatergezelschap.<sup>7</sup>

Vooraf door een doelgerichte opdrachten- en tentoonstellingspolitiek, kon de Oostduitse overheid ondertussen het gewenste socialistisch realisme doordrukken. Op de '2. Deutsche Kunstausstellung' te Dresden werd in 1949, de idee van de muurschildering gepropageerd. Behalve de jonge kunstenaars, die stilaan volgens de richtlijnen van de partij begonnen te schilderen, waren er ook nog oudere kunstenaars te zien, die hun persoonlijke stijl behielden.<sup>8</sup> De nieuwe generatie, niet belast door de vooroorlogse tradities en onder invloed van een welbepaalde artistiek-ideologische opvoeding, schilderde onder het motto: "Der neue Mensch braucht eine neue Darstellung." Stilistisch volledig naar het grote Sovjetvoorbeeld en inhoudelijk volgens een concreet programma van de overheid.<sup>9</sup> In 1953 was het resultaat reeds te zien op de '3. Deutsche Kunstausstellung' te Dresden, waar de meeste schilderijen het strikte programma volgden en bepaalde werken naar voor werden geschoven als typebeelden. Kunstenaars die de opgelegde patronen varieerden door eigen vormexperimenten, stonden toen nog op de achtergrond of werden veroordeeld als te formalistisch, te westers. In het begin van de jaren zestig komt de overheid gedeeltelijk terug op haar strikte eisen, maar de totale isolatie van de kunstenaars in de DDR ten overstaan van de kunstwereld in het westen, was toen reeds een feit. Er bestonden alleen nog enkele schaarse contacten met Franse en Italiaanse kunstenaars die sympathiseerden met het communistische systeem.<sup>10</sup>

In 1953 begon Richter reeds aan zijn derde jaar in de Academie van Dresden.<sup>11</sup> Bij een eerste poging om toegelaten te worden in 1950, werd hij afgewezen. Ondertussen was hij ook ontslagen door het teatergezelschap en het was via een nieuwe betrekking als schilder van politieke vaandels dat hij in 1951, toch nog kon beginnen aan de Academie.

Hij studeerde er vier jaar (1951-1955), waarvan het laatste jaar gespecialiseerd in muurschilderingen. Daarna was hij nog drie jaar aspirant in het lerarencorps.<sup>12</sup> In de jaren aan de Academie verwierf Richter een stevige technische basis in alle traditionele genres, zoals de figuurstudie, het stilleven en het landschap. Hij was gefascineerd door de

---

<sup>7</sup> J. HARTEN, o.c., p. 9. De wens om kunstenaar te worden zou vooral door zijn moeder zijn gestimuleerd. Zij was de dochter van een begaafd pianist, die de familiebrouwerij had geruïneerd. Ze hield van muziek en dweepte met Nietzsche. Richter's vader was een strenge protestant, waartegen Richter definitief rebelleerde door zichzelf atheïst te verklaren.

<sup>8</sup> K. THOMAS, o.c., p. 35-40, 44-57. Zelfstandige accenten en restsporen van de vooroorlogse Duitse traditie, werden vooral voortgezet in de grafiek, in tekeningen, boekillustraties en collages, waaruit duidelijk blijkt dat de Oostduitse kunstscène meer te bieden had, dan wat bleek uit de officiële en grote werken in opdracht.

<sup>9</sup> Idem., p. 59-64, Het doel van de nieuwe kunst werd omschreven door Walter Ulbricht in 1952 in zijn definitie van de 'nieuwe mens': de heldhaftige activist van de socialistische opbouw. De kunst werd ook ingeschakeld door de partij in de opvoedingsprogramma's voor het volk. (zie de 'Bitterfelder Konferenz' in 1959 en 1964)

<sup>10</sup> Ibidem., vooral de Italiaanse 'Realismo-beweging', met o.a. R. Guttuso, G. Mucchi, E. Trencani en C. Levi, had een belangrijke invloed op de Oostduitse kunstenaars.

<sup>11</sup> Idem., p. 36, De Academie van Dresden gold ook als een soort van toevluchtsoord voor kunstenaars, die vluchtten van de veel radicalere Leipziger Hochschule.

<sup>12</sup> J. HARTEN, o.c., p. 12.

illusionistische precisie van de vroege 19de eeuwse schilderstraditie te Dresden, en vooral door het werk van C.D. Friedrich.<sup>13</sup>

Terwijl Richter op de Academie zat, ervaarde de officiële kunstpolitiek van de DDR van 1953-1956, een zekere tegenwind. In de zomer van 1953 maakte de intelligentsia gebruik van de verwarring in de regering als gevolg van de arbeidersopstanden in Berlijn, om een herziening van de cultuurpolitiek te eisen. De overheid hield echter voet bij stuk en ondanks protest uit de academische wereld tot in 1957, werd elke afwijking van de officiële richtlijnen als revisionistisch bestreden.<sup>14</sup>

Richter was reeds in de DDR geïnteresseerd in de mogelijkheden van de abstracte kunst. Hij schilderde een aantal abstracte schetsen die eventueel als heel vroege voorlopers kunnen beschouwd worden van de latere abstracte schilderijen. Ook het zelfportret uit Waltersdorf, wijst reeds op de neiging van Richter, om met behulp van de camera, de artistieke reflectie tot bestanddeel van zijn oeuvre te maken. (ill. 1) Het zag er echter niet naar uit, dat Richter ooit de kans zou krijgen om zijn experimenten aan het publiek te tonen. In maart 1961, enkele maanden voor de bouw van de muur, vluchtte hij naar het westen.<sup>15</sup> In een fotoalbum, met een zorgvuldige lay-out en samengesteld kort na zijn aankomst in Düsseldorf, verzamelde hij zijn experimenten en alles wat hij tot dan toe had geleerd. De schilderijen en de schetsen uit zijn Oostduitse periode vindt hij zelf verschrikkelijk academisch en alleen de zeer vroege werken vindt hij nog de moeite waard om naar te verwijzen: enkele jeugdige, romantische aquarellen, maanlichtlandschappen en zelfportretten.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> R. NASGAARD, Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Paintings (tent.cat. Chicago, Toronto, 1988, ed. T.A. Neff), London, Thames and Hudson, 1988, p. 34.

<sup>14</sup> K. THOMAS, o.c., p. 57-58.

<sup>15</sup> J. HARTEN, o.c., p. 12-13, 57 noot 4. zie ook K. THOMAS, o.c., p. 94-101, Ondanks de officiële tegenwerking, waren er vooral in Dresden en in Halle vanaf 1950 abstracte tendenzen. Hoe sterker hun individuele uitdrukkingwijze was, hoe meer weerstand de kunstenaars ondervonden die in de DDR bleven. Velen trokken zich dan ook terug in een private vriendenkring en werden vooral in het westen bekend. (zie bv. A.R. Penck)

<sup>16</sup> J. HARTEN, o.c., p. 12.

## West-Duitsland

Richter vluchtte uit Dresden om te ontsnappen aan de toen nog veel te strakke ideologie van het socialistisch realisme. Maar de artistieke vrijheid in het westen, was al evenzeer onderworpen aan een bepaalde ideologie. De koude oorlog zorgde er namelijk voor, dat cultuur het slachtoffer werd van een afgrenzingspolitiek waar geen wederzijds contact werd toegestaan. Reeds vanaf 1947 ontstond, ondanks grensoverschrijdende tentoonstellingen tot in 1953 een polarisering tussen het figuratieve realisme in het Oostblok en het abstracte formalisme in het westen.<sup>17</sup> In West-Duitsland verdween het etiket 'Duits' in een internationale vervlechting van West-Europese en Noord-Amerikaanse kunst, die werd gevierd op de tweede Documenta in 1959 en waarvan de retrospectieve apotheose plaatsvond in 1981. ('West-Kunst' in Keulen)<sup>18</sup>

Onmiddellijk na de oorlog konden de jarenlang geïsoleerde Duitse kunstenaars enkel teruggrijpen naar een expressief realisme, dat na de eerste wereldoorlog was ontwikkeld, om hun oorlogservaringen uit te drukken. Dat had echter reeds veel van zijn provocerende en schokkende kracht verloren. Vanaf 1949 werd trouwens elk realisme steeds meer geassocieerd met het nazi-verleden en het socialistisch realisme in de DDR. Abstracte kunst werd stilaan beschouwd als uitdrukking van een nieuwe politieke ordening.<sup>19</sup> Bovendien wenste men de expressieve, existentiële schreeuw van o.a. Die Brücke en de sociaalkritische satire van O. Dix en G. Grosz eerder te verdringen, om de triomfantelijke wederopbouw niet te verstoren.<sup>20</sup> Reeds in 1947, bleek er een tendens om eerder de abstract, lyrische elementen van de 'Blauwe Reiter' te beschouwen als maatstaven voor de toekomst.<sup>21</sup> Bovendien konden de jonge Duitse kunstenaars vaststellen, dat de nieuwe Franse en Amerikaanse kunst dichter aanleunde bij Kandinsky en Klee. Op tentoonstellingen in Freiburg, Berlijn en München (1946-1947), was er veel belangstelling voor die nieuwe kunst, waaronder ook Hans Hartung en Wols waren vertegenwoordigd. Zij werden snel een soort van bemiddelaars tussen de Franse avantgarde en de zich vlug ontwikkelende 'West-Duitse' kunst.<sup>22</sup>

De existentiële grondslag van de Franse informele kunst zou, in tegenstelling tot het expressionisme, een geschikte, meer aan de tijd aangepaste inhoud kunnen geweest zijn voor de Duitse kunstenaars, om hun oorlogstrauma te verwerken. Dit werd echter in eerste

---

<sup>17</sup> K. THOMAS, o.c., p. 35.

<sup>18</sup> Idem, p. 16.; I.M. DANOFF, Heterogeneity. An Introduction to the Work of Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Paintings (tent.cat. Chicago, Toronto, 1988, ed.T.A. Neff), London, Thames and Hudson, 1988, p. 10, In 1959 reisde Richter naar Kassel, waar hij vooral onder de indruk was van de ontraditionele werken van L. Fontana en J. Pollock.

<sup>19</sup> K. THOMAS, o.c., p. 11-14, 66.

<sup>20</sup> K. THOMAS, o.c., p. 28, Ook het dadaïsme uit de jaren twintig, kreeg geen kans op herleving. Het expressionisme werd pas op de eerste Documenta in 1955 min of meer terug aanvaard, maar politiek geëngageerde, expressionisten zoals de Dresdener Sezession Gruppe (1919) en de Novembergruppe (1919-1922) kregen geen aandacht.

<sup>21</sup> Idem, p. 12, In 1947 was er een tentoonstelling te Krefeld over 'Die Brücke' en 'Der Blaue Reiter'.

<sup>22</sup> Idem, p. 11-14.

instantie verhinderd door de jarenlange isolatie van de Duitse kunst tijdens de oorlog, en in tweede instantie door het optimisme en de euforie bij het begin van de spectaculaire wederopbouw in West-Duitsland, die niet mocht verpest worden door herinneringen aan een grauw verleden. Vandaar dat niet alleen de expressionistische tradities snel werden verdrongen, maar ook de inhoud van de vroege Franse informele kunst. Enkel de spontane gestuele methode en de objectloze kleurenritmiek uit de Franse kunst, beantwoordden aan het verlangen naar vrijheid en fantasie in een nieuw, optimistisch toekomstperspectief.<sup>23</sup>

Behalve de geweldige impulsen van de Franse informele kunst, sloot de lyrisch, informele kunst in zijn gladde Duitse versie, ook aan bij een doorleefde, meditatieve kunst van o.a. W. Baumeister<sup>24</sup>, die, in tegenstelling met Hartung en Wols, tijdens de oorlog in Duitsland was gebleven en volledig geïsoleerd tot een abstracte ontwikkeling was gekomen, parallel met de Ecole de Paris en het Amerikaans abstract expressionisme. Omdat hij tegelijk de oorlogsterreur had doorstaan, fungeerde hij als lichtend voorbeeld voor vele jonge kunstenaars in West-Duitsland. De jongere generaties zullen dan uiteindelijk de volledige integratie van de Duitse kunst in de internationale stijlen volbrengen.<sup>25</sup> De steeds grotere invloed van de Franse en Amerikaanse kunst, ging echter gepaard met een toenemende vervlakking, zodat de invloed van de Duitse informele kunst in het buitenland zeer gering bleef.

Intussen was Richter aanvankelijk van plan om naar München te gaan. De hoofdstad van Beieren kon de vergelijking doorstaan met Dresden, als cultuurcentrum en er was een beroemde, invloedrijke academie. Toch belandde hij, door toedoen van een medestudent, in Düsseldorf waar weldra een levendige kunstscene tot bloei zou komen.<sup>26</sup> Op het onthaalkantoor voor vluchtelingen uit Oost-Duitsland, ontving hij de gebruikelijke 150 DM en de raad om studies te beginnen aan de Academie van Düsseldorf. Hij kreeg een beurs voor twee jaar en belandde in de klas van F. Macketanz, een soliede, conventionele schilder en lid van de Neuen Rheinischen Sezession.<sup>27</sup> Richter werkte hard om de oude meesters te evenaren, terwijl hij tegelijk besefte dat dit helemaal niet meer de wijze was om met kunst om te gaan in de tweede helft van de 20ste eeuw. Stilaan ontstond de tegenstrijdigheid van een uitzonderlijk technisch, geschoold schilder, waarvan de mogelijkheden lijnrecht leken te staan tegenover de geest van de avantgardistische stromingen in het begin van de jaren zestig.<sup>28</sup> Richter werkte aan nieuwe schilderijen in een tachistische, informele stijl met verwijzingen naar Bacon, Giacometti, Dubuffet, Fautrier en Fontana. (ill. 2,3)<sup>29</sup> De informele kunst was echter helemaal verwaterd tot een zuivere, gestuele improvisatie die nog enkel naar zichzelf verwees. Richter zat later in de klas van K.O. Götz, een

---

<sup>23</sup> Idem, p. 14-17, 66.

<sup>24</sup> K. THOMAS, o.c., p. 13-15,19-20,67-70. W. Baumeister, F. Winter, E.W. Nay, en T. Werner worden beschouwd als de boegbeelden van de oude generatie Duitse informelen. Meestal worden ook J. Bissier, E. Schumacher, R. Geiger en M. Ackermann genoemd.

<sup>25</sup> Idem, p. 21-23, enkele vertegenwoordigers: G. Hoehme, H. Platshek, K.R.H. Sonderberg en K.O. Götz. typische kunstenaarsgroepen: 'Zengruppe', 'Quadriga', 'Gruppe 53' en 'Neue Rheinische Sezession'.

<sup>26</sup> J. HARTEN, o.c., p. 13.

<sup>27</sup> Idem, p. 14.

<sup>28</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 34.

<sup>29</sup> J. HARTEN, o.c., p. 14-15, deze schilderijen werden allemaal door Richter vernietigd.



belangrijk figuur van de latere generaties informelen in West-Duitsland.<sup>30</sup> Een chronologische beschrijving door deze Götz, van zijn schildersmethode, illustreert niet alleen de aard van de late informele kunst in West-Duitsland, maar vermeldt ook het gebruik van de gummirakel, een van de belangrijkste instrumenten, waarmee Richter zijn abstracte schilderijen zal maken vanaf het einde van de jaren zeventig:

"Mijn schildersmethode is drievoudig. Ik schrijf het eerste beeld, donker en met vloeiende kleuren op een lichte ondergrond. Indien ik het hierbij zou laten, dan zou ik in het beste geval een kalligraaf zijn. De ontstane donkere factuur op lichte grond, werkt bij de beschouwer volgens het principe van 'Muster und Grund'... Nu begint de tweede schildershandeling. Met een gummirakel, waarvan de breedte overeenkomt met die van een penseel, wordt geschreven in het nog natte beeld. Licht bedekt nu het donkere, dat voortgeslingerd wordt op het lichte. Zo zijn vele donkere partijen, die tevoren als penseelstreken nog boven lagen, nu donkere grond geworden door het inbrengen van nieuwe lichte, gerakelde partijen, die nu boven liggen... Voor de derde en laatste schildershandeling, neem ik een droog penseel en schrijf in het nog natte beeld, zodat overgangen ontstaan tussen donkere en lichte partijen. Daardoor wordt boven met onder verbonden op zo een manier, dat illusionistische effecten tot in het absurde gevoerd worden. Het resultaat is een complexe beeldfactuur, die materieel gezien uit een min of meer aangebrachte, weggeslingerde, opeengehoopte of in de grond geschuurde verflaag bestaat. Tussen de drie handelingen en erna wordt over het ontstane gemediteerd, en wordt niets gecorrigeerd."<sup>31</sup>

Op het einde van de jaren vijftig en in het begin van de jaren zestig ontstonden in West-Duitsland verschillende kritische reacties ten overstaan van de 'decoratief' geworden, abstracte kunst en de schijnbare, dramatische veelkleurigheid van die vermoeide wereldtaal.<sup>32</sup> Allereerst waren er bewegingen, die de abstracte kunst van binnenuit trachtten te herbronnen. Zo ontstond bijvoorbeeld vanaf 1958 een monochrome beweging tegen de verkrampde polychromie van de laat-informelen. Door een nieuwe kleurgevoeligheid en geïnspireerd op meditatieve filosofieën, werd gestreefd naar de zuivere verschijning van de kleurkwaliteit.<sup>33</sup> Een meer spectaculaire vernieuwing kwam van de Zero-groep in Düsseldorf. Met manifesten, tijdschriften en effectvolle gebeurtenissen, ensceneerden H. Mack, O. Piene en G. Uecker<sup>34</sup>, de bewustwording van een immateriële ervaringswereld, die ze in strenge structuurtekeningen en veelzijdige objectinstallaties probeerden zichtbaar te maken in de relatie tussen licht, beweging en

---

<sup>30</sup> K. THOMAS, o.c., p. 22, K.O. Götz, lid van 'Quadrige', verwerkte invloeden van het surrealisme, Cobra en Pollock. J. HARTEN, o.c., p. 15, Richter zat samen met o.a. S. Polke, K. Lueg en M. Kuttner in Götz' klas.

<sup>31</sup> K. THOMAS, o.c., p. 71-72.

<sup>32</sup> K. THOMAS, o.c., p. 102-103.

<sup>33</sup> Idem, p. 103, 112-117, o.a. R. Geiger, W. Gaul, R. Jochims, R. Girke, de zgn. 'Syngroep' en ook G. Graubner die vanaf 1963 zijn zgn. 'Kissenbilder' ontwikkelde, die hij zag als kleurlichamen en die eruit zien als een soort van met pigment doordrongen kussens. In 1965 en 1970 maakte Richter twee fotoschilderijen, die misschien hier zouden kunnen naar verwijzen. (nr. 74 en 255/5, Tab. 2)

<sup>34</sup> portret van G. Uecker door Richter: nr. 80/17, Pl. 2.

kleurklanken.<sup>35</sup> Behalve de verwerking van invloeden van Y. Klein, P. Manzoni en L. Fontana knoopte Zero ook aan bij bepaalde experimenten van het Bauhaus. In het teken van een nieuw begin, zag Zero zich bewust als de eerste echte naoorlogse avantgarde in West-Duitsland.<sup>36</sup>

Ook de aktie-kunst ontstond in het begin van jaren zestig. Deze kunst eigende zich de dingen van de straat toe, de reclame, de mediaproductie en het toeval van een alledaagse gebeurtenis. Met allerlei happenings werd gezocht naar een synthese tussen de kunst en het dagelijks leven. De aktie-kunst ontstond onmiddellijk uit de wereld van experimentele muziek in de jaren veertig in de Verenigde Staten.<sup>37</sup> Vooral de ideeën van John Cage, maar ook van Yves Klein en Piero Manzoni, legden de onmiddellijke theoretische basis. De vernieuwingen uit de V.S. kwamen bijna zonder vertraging overgewaaid naar West-Duitsland door toedoen van de Amerikaanse officier G. Maciunas. In 1962 werd in Wiesbaden het eerste 'Festum Fluxorum Fluxus' georganiseerd, het werd het schandaal veroorzakend begin van de Fluxusbeweging in Duitsland. In het zelfde jaar publiceerde W. Vostell het eerste nummer van zijn 'Bulletin aktueller Ideen', een Fluxuspublikatie waarvan de titel 'décollage' wijst op de verwantschap met de Franse Nouveaux Réalistes.<sup>38</sup> Op 2 en 3 februari 1963 organiseerde Maciunas het 'Festum Fluxorum Fluxus, Musik und Antimusik, das instrumentale Theater' in de aula van de Academie van Düsseldorf. Een gebeurtenis die Richter zich nog heel goed kan herinneren: "Ik werd bevrijd door Fluxus".<sup>39</sup> Zoals ook andere kunstenaars worstelde Richter met gewetensbezwaren in verband met het statuut van de schilder: "Er waren zaken die belangrijker waren dan schilderkunst. We moesten op straat komen, demonstreren, actief zijn en een partij stichten. De schildersactiviteit werd in die tijd als een reactionaire bezigheid beschouwd en wanneer je een beetje gevoelig was, dan dwong je jezelf steeds zorgvuldig te overwegen of het toegelaten was te schilderen en zo ja, wat mocht geschilderd worden." De komst van Fluxus, met zijn ironische, anarchistische houding ten opzichte van de maatschappij, bevrijdde Richter van die zelfonderdrukking: "Het was allemaal zeer cynisch en destructief. Het was een signaal voor ons en we werden ook sarcastisch en venijnig en maakten onszelf wijs dat kunst dwaas was en Cezanne stom etc...en...ik zal een foto schilderen! Fluxus was de katalysator."<sup>40</sup>

De idee om naar een foto te schilderen en zich aldus van de traditie te verlossen werd geïnspireerd door de Pop-art, die eveneens rond 1962-63 op de kunstscene verscheen: "Ik dacht dat schilderijen maken naar een foto niet mocht. Tot ik de eerste reproducties zag van werken van R. Lichtenstein in Art International." Richter vernietigde dan al zijn schilderijen en begon helemaal opnieuw.<sup>41</sup> De Pop-art werd de internationale verbindende

---

<sup>35</sup> K. THOMAS, o.c., p. 104-110.

<sup>36</sup> Idem, p. 107-111, in 1962 was er een groot Zero-feest in Düsseldorf.

<sup>37</sup> Idem, p. 152-153, voorlopers van de aktie-kunst: het dadaïsme, het futurisme, het kubisme, Duchamp, Pollock

<sup>38</sup> K. THOMAS, o.c., p. 155.; J. HARTEN, o.c., p. 15: het werd gepubliceerd in Düsseldorf.

<sup>39</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 34: Richter herinnert zich ook de 'Sibirischen Symphonie' van J. Beuys in de Academie. Beuys werd in 1961 professor aan de Academie van Düsseldorf en Richter zag hem toen in termen van het Nouveau Réalisme, maar dan heel Duits en 'lelijk'.

<sup>40</sup> C. VAN BRUGGEN, Gerhard Richter. Painting as a Moral Act., in Artforum 82 (mei 1985), p. 84.; J. HARTEN, o.c., p. 57 noot 10.

<sup>41</sup> C. VAN BRUGGEN, o.c., p. 84.

stijl voor een figuratief, avantgardistische kunstproductie en er was een desinteresse voor alle figuratieve schilderkunst die de Pop-art stijl niet volgde.<sup>42</sup> In 1964 werden de nieuwe schilderijen van Richter, fotoschilderijen uit de periode 1962-1964, reeds getoond in de galerijen van H. Friedrich, A. Schmela en R. Block, toen jonge, maar invloedrijke galerijhouders. In dat zelfde jaar toonden de grote Europese musea hun aanvaarding van de Pop-art en van het Nouveau Réalisme met grote overzichtstentoonstellingen.<sup>43</sup> Door deze samenloop van omstandigheden, door het expliciete gebruik van foto's en door het feit dat Richter zichzelf op verschillende gelegenheden Pop-kunstenaar noemde (zie verder), werd het vroege werk van Richter uit de jaren zestig beschreven als een Duitse variant van de Pop-art.<sup>44</sup>

Behalve de vernieuwingen binnen de abstracte kunst (vooral Zero en Fluxus) en de figuratieve vernieuwing via de Pop-art (Richter, Polke), ontstonden er rond 1958 in West-Duitsland ook enkele regionale, neo-figuratieve groepstendenzen, die door de toenmalige kunstkritiek en kunsthandel niet zeer ernstig werden genomen.<sup>45</sup> Die tendenzen worden hier kort aangestipt om het werk van Richter in een vollediger kader te situeren en omdat vele schilders uit deze verschillende, figuratieve stromingen tegenwoordig worden beschouwd als belangrijke referentiepunten in de naoorlogse Duitse schilderkunst.

De terugkeer naar het figuratieve voltrok zich enerzijds vanuit laat-formele en neo-surrealistische elementen die hun uitdrukkingskracht nog niet hadden verloren en geïnspireerd waren op de late ontdekking in West-Duitsland (in 1958) van Cobra en J. Dubuffet: de groep 'SPUR' uit MÅnchen voerde een kritisch-satirische rebellie tegen de wantoestanden van het 'Wirtschaftswunder' in West-Duitsland.<sup>46</sup> Ook een aantal informele kunstenaars vonden een nieuwe zingeving in het opnieuw gebruiken van figuratieve elementen.<sup>47</sup>

Anderzijds was de terugkeer naar het figuratieve ook een kenmerk van de rebelse, alternatieve kunst, voornamelijk uit West-Berlijn, dat als een soort van kritisch eiland in Oost-Duitsland niet zomaar door de knieën kon gaan voor de kapitalistische verlokkingen uit het westen. In 1961-1962 lanceerden G. Baselitz en E. Schönebeck, allebei eveneens afkomstig uit de DDR, hun 'pathetischen Realismus', geproclameerd in twee manifesten: '1. und 2. Pandémonium'.<sup>48</sup> Ontwerpen voor een subjectieve, expressieve schilderkunst vindt men ook in 1963 bij de groep 'Vision' van B. Koberling en K.H. Hödicke, en bij M. Lupertz met zijn zgn. 'Dithyrambischen Manifesten'. Samen vormden deze schilders de zgn. Berlijnse scène, bewogen door een heimwee naar een extatische schildershouding, een verzet tegen de vervreemding van het individu in de strakke kapitalistische, maatschappelijke verhoudingen en een verlangen naar de utopische, niet meer voor de

---

<sup>42</sup> K. THOMAS, o.c., p. 119, 141.

<sup>43</sup> J. HARTEN, o.c., p. 30.

<sup>44</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 40.

<sup>45</sup> K. THOMAS, o.c., p. 119-151.

<sup>46</sup> Idem, p. 120-133, In 1959 werd de Duitse groep 'SPUR' op het 3de 'Situationistisch Kongres' in München, lid van de 'Situationistische Internationale'. (1957)

<sup>47</sup> K. THOMAS, o.c., p. 120, o.a. W. Stroher, K.F. Dahmen, E. Schumacher, H. Antes.

<sup>48</sup> Idem, p. 135-136.

hand liggende, individuele vrijheid.<sup>49</sup> In West-Berlijn ontwikkelde zich later in de jaren zestig een nog radicaler zgn. 'Kritischer Realismus', dat tendeerde naar zuiver politieke kunst.<sup>50</sup> Tenslotte ontstonden nog varianten van figuratieve kunst, van een heel ander karakter in dezelfde periode: het 'Phantastischen Realismus' (bv. P. Wunderlich)<sup>51</sup>, het magische realisme (bv. K. Klapheck) en het realisme van de groep 'Zebra'.<sup>52</sup>

Zoals reeds vermeld, laat Richter zich aanvankelijk erg beïnvloeden door Fluxus en de Pop-art. Met twee demonstraties manifesteerde hij zich volledig in de typische neo-dadaïstische happeningssfeer op het kunstgebeuren te Düsseldorf, dat stilaan een belangrijk cultureel en economisch centrum begon te worden.<sup>53</sup> Van 11 mei tot 26 mei 1963 hield hij samen met de drie medestudenten (Polke, Lueg, Kuttner) uit de klas van Gîtz, een gezamenlijke actie in een bouwvallig pand in de Kaiserstrasse te Düsseldorf. In een met de schrijfmachine opgesteld manuscript, wordt de actie als non-commercieel en puur demonstratief omschreven.<sup>54</sup> Wat ging gebeuren was aangeduid op de uitnodigingskaart: een caleidoscoop van de laatste nieuwe slogans in de kunstwereld, allemaal met een vraagteken.<sup>55</sup> In de voorbereidende gesprekken tussen de vier kunstenaars viel ook de term 'kapitalistischen Realismus', de term die Richter ook gebruikte in een uitnodigingsbrief aan de Neue Deutsche Wochenschau, waarin hij verzocht om een verslag te komen maken van de eerste tentoonstelling van de Duitse Pop-art. Richter schreef: "Pop-art overwint de steriliteit, de isolatie en de kunstmatigheid van de conventionele schilderkunst door de moderne massamedia te erkennen en te absorberen als een authentiek cultureel fenomeen.", en tegelijk verdedigde hij zich tegen de beschuldiging van slaafse, opportunistische navolging van een typisch, Anglo-Amerikaanse beweging.<sup>56</sup>

Een tweede actie volgt op 11 oktober 1963 om acht uur 's avonds: 'Demonstration für den kapitalistischen Realismus', gepresenteerd door de meubelzaak Berges in Düsseldorf onder de titel 'Leben mit Pop'.<sup>57</sup> Richter en K. Lueg zaten in een eenvoudig ingerichte woonkamer, waarvan de meubels als sculpturen stonden op met witte doeken bespannen sokkels. (ill. 4) Hierbij riepen ze de 52 slaapkamers, 78 woonkamers, keukens en kinderkamers uit als integraal deel van de tentoonstelling. Ze hadden Beuys gevraagd zijn

---

<sup>49</sup> Idem, p. 137-142, De Berlijnse schilders openden een eigen galerij 'GroBgörchen 35'.

<sup>50</sup> Idem, p. 163-170, zie de ernstige politieke spanningen in West-Duitsland op het einde van jaren zestig, de studentenrevoltes en de demonstraties tegen de oorlog in Vietnam, de uitzonderingswetten, het verouderd schoolsysteem en het bezoek van de Perzische Sjah.

<sup>51</sup> zie portret van Wunderlich door Richter: nr. 164, zie Tab. 4.

<sup>52</sup> K. THOMAS, o.c., p. 146-150.

<sup>53</sup> I.M. DANOFF, o.c., p. 10. R. NASGAARD, o.c., p. 34-35.

<sup>54</sup> J. HARTEN, o.c., p. 15.

<sup>55</sup> Ibidem, "Imperialistischer Realismus?, Antikunst?, Know-Nothing-Genre?, Pop Art?, Naturalismus?, Junk Culture?, New Vulgarism?, Nouveau RÇalisme?, Pop Around?, Neo Dada?, Kinetische Malerei?, Vexierbild?, Optische Tauschung?, Volkskunst?, Common Object Painting?"

<sup>56</sup> zie de boven kort aangestipte zgn. kritische realismen, die ageerden tegen de door de maatschappij aanvaarde kunststromingen.; J. HARTEN, o.c., p. 15, K. Lueg en Richter introduceerden zich tevergeefs als Duitse Pop-kunstenaars aan I. Clert en I. Sonnabend te Parijs, waar ze echter wel de nieuwe schilderijen van Warhol, Lichtenstein en Rosenquist konden bewonderen.

<sup>57</sup> K. THOMAS, o.c., p. 142.; J. HARTEN, o.c., p. 16.

jasje in een kleerkast te hangen, terwijl ze elk vier schilderijen toonden. Eregasten waren 'Mr. Schmela', zelfmademan en berucht galerijhouder in Düsseldorf en President Kennedy, de bekendste Amerikaanse figuur, allebei als carnavalfiguren in papier maché. Enkele jachttrofeeën, zorgvuldig geselecteerde consumptiegoederen en tijdschriften lagen verspreid over de kamer die werd gevuld met dansmuziek, terwijl de bezoekers een gratis glas bier kregen aangeboden.<sup>58</sup>

In 1962 was Richter begonnen met het projecteren van beelden uit tijdschriften en magazines op doek. De meeste van deze vroege schilderijen ('Papst'(ill. 3), 'Mund', 'Party', 'Hitler', 'Erschiebung', 'Alpenlandschaft') werden zoals de studentenexperimenten, de schilderijen in socialistisch-realistische stijl en de informele experimenten vernietigd door Richter, vooral vanwege hun te eenzijdig politiek geïnspireerd karakter. Toch werden enkele van deze schilderijen opgenomen in de genummerde lijst, die Richter vanaf 1963 bijhoudt van alle schilderijen die zijn atelier verlaten.<sup>59</sup> Ze worden behandeld in de volgende hoofdstukken, bij de bespreking van de fotoschilderijen uit de jaren zestig.

Richter heeft er ook de voorkeur aan gegeven, de betekenis van de demonstraties te minimaliseren.<sup>60</sup> Hij vond de context van het gebeuren wel interessant, maar de publieke performance vond hij niet geschikt als model voor zijn toekomstige activiteiten.<sup>61</sup> Voor Richter, Polke en Lueg, die snel hierna een galerie voor minimale en conceptuele kunst begint, lijkt dit maar een zeer korte episode te zijn geweest. De term 'kapitalistischen Realismus' is waarschijnlijk eerder in neo-dadaïstische anarchie uitgevonden om zowel het socialistisch realisme als de mogelijkheid van een alternatief, kapitalistisch realisme te ridiculiseren.<sup>62</sup> Ook de verwijzing naar de Pop-art lijkt eerder een grappige commentaar op de internationale beweging, dan een serieuze poging om een Duitse variant in het leven te roepen.<sup>63</sup> Misschien kunnen de demonstraties nog het best worden begrepen als een soort van artistiek inwijdingsritueel, waarmee Richter zich in verbinding stelde met de bewegingen van zijn tijd, zodat stromingen zoals Fluxus, Pop-art en Nouveau Réalisme de beslissende vonk konden veroorzaken om dit alles te vertalen in eigen schilderijen.<sup>64</sup>

---

<sup>58</sup> J. HARTEN, o.c., p. 16, De winkelzaak zelf zag de humoristische gebeurtenis waarschijnlijk als een welgekomen publiciteit in de vorm van een klein kunstschandaaltje. De vier schilderijen van Richter waren: 'Papst', 'Mund'(beide later vernietigd), 'Hirsch (nr. 7) en 'SchloB Neuschwanstein' (nr. 8).

<sup>59</sup> Idem, p. 19-20: nrs. 1, 5-9,15.

<sup>60</sup> Idem, p. 18, verwijst naar een derde actie in 1966, wanneer de galerie van Schmela, de viering aankondigde van een anoniem lid van de kunstscène: Volker Bradke! Wie was hij? Richter toonde een zwart-wit film (20 min.) waarop alles onscherp en wazig was. Uit een foto van de gebeurtenis en een schilderij uit 1966 (nr. 133) blijkt het vermogen van Richter om het fascinerende te ontdekken in het banale.

<sup>61</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 35.; I.M. DANOFF, o.c., p. 10, "Ik wou in mijn atelier zijn en schilderen, niet op een podium en acteren."

<sup>62</sup> J. HARTEN, o.c., p. 16.; R. NASGAARD, o.c., p. 35.

<sup>63</sup> K. THOMAS, o.c., p. 143.

<sup>64</sup> J. HARTEN, o.c., p. 17.

# Inleiding bij het beschrijvend overzicht

Zoals reeds aangestipt in de inleiding, zijn drie instrumenten van belang bij een poging om het oeuvre van Gerhard Richter overzichtelijk te beschrijven: de grote retrospectieve catalogus uit 1986, de lijst van schilderijen (sinds 1963, tot 1985) en de Atlas uit 1989. De grote catalogus bevat van nagenoeg elk schilderij tot en met 1985 een reproductie. De kwaliteit en de grootte van de reproducties is zodanig dat ze kunnen gebruikt worden als vervangend, visueel studiemateriaal. De schilderijen werden zoveel mogelijk gereproduceerd in hun numerieke volgorde, zodat een goed, verwarrend beeld ontstaat van de voortdurende stijlwisselingen in het oeuvre van Richter. Een onvermijdelijk nadeel van deze korte verhandeling is dan ook dat de 'echte', concrete chronologie van de schilderijen, die zo essentieel lijkt voor een genuanceerder begrip, helemaal verdwijnt naar de achtergrond, omdat de indruk zal ontstaan dat de verschillende, hier besproken reeksen netjes na elkaar, als afgeronde gehelen tot stand kwamen. Ook de kleine, chronologische sprongen van bepaalde schilderijen zullen niet duidelijk naar voren komen. Wanneer Richter namelijk in 1963 zijn studies beëindigde, aanvaardde hij een voorstel van H. Friedrich om twee jaar onder contract te werken. Alvorens aan het werk te gaan, legde Richter opnieuw rekenschap af, van wat hij tot dan toe had gemaakt en begon al zijn schilderijen, die zijn kritisch oordeel doorstonden, te nummeren.<sup>65</sup> Behalve een herziening in 1969<sup>66</sup>, wordt deze lijst onveranderd bijgevuld met nieuwe genummerde schilderijen. Tot en met 1975 komt deze numerieke volgorde echter niet helemaal overeen met de chronologische volgorde van de schilderijen.

In een zeer eenvoudig schema wordt geprobeerd een heel beknopt overzicht te geven van de schilderijenproductie van Gerhard Richter. (Tab. 1) Voor elke reeks van schilderijen wordt doodeenvoudig het aantal per jaar gegeven. Omwille van de duidelijkheid werd maar een beperkt aantal reeksen behouden die elk apart in het verdere verloop van deze verhandeling zullen besproken worden. Er kunnen veel meer of veel minder reeksen worden gevormd. De reeksen en de benamingen ervoor worden zoveel mogelijk uit het werk zelf afgeleid. Men mag zich niet door deze ordening in reeksen laten misleiden, die ofwel geen ordening is ofwel enkel een ordening van en door Richter zelf.<sup>67</sup> In die zin is het schema eerder te beschouwen als een overzicht van de hier gevolgde werkwijze, dan van het werk van Richter. Bij het opstellen van de volgorde van de reeksen werd ook rekening gehouden met de chronologie, het beginjaar van een reeks.<sup>68</sup> De gegevens na 1985 zijn onvolledig omdat voor de periode 1986-1992, geen

---

<sup>65</sup> J. HARTEN, o.c., p. 30.

<sup>66</sup> Idem, p. 44, In 1969 herzag hij zijn lijst en publiceerde ze als een licht ironisch understatement in de stijl van de conceptuele kunst, in de vorm van een beeldloze lithografie met als titel: 'List of Pictures'. De nummers verschillen van degene die hij gebruikte in de catalogus bij zijn eerste persoonlijk tentoonstelling in een publieke instelling (Gegenverkehr, Aachen, 1969), maar zijn dezelfde als in de lijst die hij tot nu toe verderzet.

<sup>67</sup> D. ZACHAROPOULOS, Die Figur des Werkes, in Gerhard Richter, München, Verlag S. Schreiber, 1985, p. 19-20, de auteur stelt de vraag of de verschillende reeksen dezelfde status hebben, wat hun onderlinge verhoudingen zijn en of ze misschien een uitdrukkelijk willekeurig complex vormen zoals die beroemde Chinese classificatie waarvan M. Foucault en J.L. Borges spreken.

<sup>68</sup> Alleen de 'zeeën' werden bij de verwante 'wolken' en 'landschappen' geplaatst. Ook met de zes abstracte schetsen uit 1968 werd chronologisch geen rekening gehouden, omdat deze schetsen behoren tot een groep van schilderijen (nrs. 194/1-22) die strikt genomen als afzonderlijke reeks kan beschouwd worden en die ook nog andere reeksen 'voorspellen'.

volledige overzichtscatalogus bestaat en dus ook geen lijst is gepubliceerd voor die periode.<sup>69</sup> Door het kleine schema vertikaal te lezen (de productie van een bepaald jaar, bv. 1968), wordt de gelijktijdige ontwikkeling van verschillende reeksen door elkaar iets duidelijker.

In een reeks bijgevoegde tabellen worden de verschillende reeksen meer in detail gerangschikt. (Tab. 2 tot 26) Deze tabellen hebben niet de pretentie, definitief, algemeen geldend of juist te zijn. Er zijn een aantal schilderijen waarbij heelwat discussie zou kunnen gevoerd worden omtrent hun bijvoeging in een van de hier gebruikte indelingen. Bij de verdere bespreking van elke reeks, zal hier dieper worden op ingegaan.

Het derde werkinstrument is de zgn. 'Atlas' van Richter. Vanaf 1964 was hij begonnen met het verzamelen van alle bronmateriaal, dat hij had gebruikt voor zijn schilderijen. Vijf jaar later besluit hij alle foto's, artikels, teksten, enz... die voor zijn schilderkunst belangrijk waren, of belangrijk zouden kunnen geweest zijn te ordenen en te groeperen in overzichtelijke groepen.<sup>70</sup> Met toevoeging van een selectie van schetsen en tekeningen uit zijn persoonlijk archief, werd de hele verzameling voor de eerste keer getoond te Utrecht en gepubliceerd zonder commentaar.<sup>71</sup> De verzameling is intussen aangegroeid tot ongeveer 500 elementen en kan tegelijk beschouwd worden als een zakelijke documentatie en als een zelfstandig kunstwerk. De 'Atlas' bevat alles wat verband houdt met de voorbereidende processen, de technieken, de experimenten (onscherpte, dubbele belichting, vergroting, details, montage enz...) de ontwikkeling van systematische of willekeurige concepten voor schilderijen en plannen voor reële of utopische architectonische ontwerpen. Het grootste deel in de vorm van foto's (ongeveer 3800), maar er zijn ook diagrammen, schetsen en tekeningen voor installatieontwerpen.<sup>72</sup>

De Atlas heeft nauwelijks een inhoudelijke eenheidsstructuur en ook geen strenge chronologie. De indeling van het werk van Richter in bepaalde reeksen (zie Tab. 1) kan ook min of meer worden gevolgd in de Atlas. Eerst domineren zwart/wit foto's van verschillende formaten en vanaf het einde van de jaren zestig, blijkt een voorkeur voor kleurfoto's in een standaardformaat, gegroepeerd in symmetrische blokken. Ook in de Atlas overlappen de verschillende reeksen elkaar, om zo bewust elk chronologisch ordeningsprincipe te doorbreken. Richter ziet de Atlas niet als een volgorde maar wel als een ruimtelijke totaliteit, die simultaan en niet successief ervaren wordt.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> De gegevens die hier wel worden vermeld voor de periode 1986-1992, komen uit de boeken aangeduid in de literatuurlijst achteraan met ..

<sup>70</sup> A. ZWEITE, Gerhard Richters 'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen', in Gerhard Richter. Atlas. (tent.cat. München, Köln, 1989), München, Verlag F. Jahn, 1989, p. 10 alles werd vastgekleefd op gestandariseerde en vervolgens ingekaderde kartons van 50x65, 50x70, en 50x35.

<sup>71</sup> Ibidem, 'Atlas der Fotos und Skizzen', in het Museum van Hedendaagse Kunst, Utrecht 1972. (315 elementen) In 1973 werd de Atlas getoond in het Kunstverein te Bremerhaven, in 1974 in de Galerie Friedrich te München en in 1976 werd een kleine catalogus gepubliceerd met enkel een beperkte selectie uit de Atlas, voor een tentoonstelling in het Museum Haus Lange te Krefeld.

<sup>72</sup> Idem, p. 16, sinds 1972 integreerde Richter nieuw materiaal, hergroepeerde of liet materiaal weg. Zo zijn uit de Atlas van 1989, de installatie-ontwerpen voor de Biënnale van Venetië (1972), de foto's en schetsen in verband met grafiek en plastische monumenten en ook de vrije tekeningen weggelaten.

<sup>73</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 17, De zorgvuldige diagrammen voor de installatie van de Atlas aan de muren in het Museum te Krefeld, tonen het streven om de eigen geschiedenis, zoals die tot uiting komt in zijn oeuvre, in de ruimte te ontvouwen, zodat alles wat zich in de opeenvolging van de bladen openbaart, in een blik kan worden ervaren.

De verbanden tussen de Atlas en het werk worden in de loop van de jaren steeds losser. Van ongeveer de helft van de schilderijen tot 1966, kan het fotografische voorbeeld in de Atlas teruggevonden worden. Sinds de jaren 70 worden de directe verbanden zeldzamer. Uitzondering hierop zijn de stillevenen, waar het verband zeer nauw is. Het aantal foto's groeit, maar deze steeds groter wordende voorraad van motieven, wordt ook steeds minder gebruikt. Samen met deze afname van de directe functionaliteit van de foto's ten overstaan van de schilderijen, is er een toename van het gebruik van fotografie, als middel voor zelfreflectie, structuuronderzoek en herinnering.<sup>74</sup>

Er is een opvallende afwezigheid van sociaal-maatschappelijke en politiek-historische onderwerpen, en ook kunst en Richter's privé-leven komen nauwelijks aan bod.<sup>75</sup> De Atlas is geen intiem dagboek, het onthult niets over de kunstenaar zelf. Op een zakelijke, experimenterende en documenterende manier, wordt een gedeeltelijk overzicht gegeven van het motieven-repertoire van Richter's werk. In tegenstelling met wat de benaming 'Atlas' zou kunnen laten vermoeden, worden alleen bepaalde fragmenten van een wereldbeeld gegeven. Weliswaar worden vele mogelijke sleutels tot de schilderijen aangereikt, maar toch wordt de Atlas steeds meer een zelfstandig werk, dat de schilderijen van Richter begeleidt. Het is een dienend instrument en een zelfstandig werk, dat werd gemaakt om te tonen. Een biografische parcours en een formeel-inhoudelijk oefenveld, gekenmerkt door een tegenstelling tussen de ondoordringbaarheid, als gevolg van het ontbreken van een duidelijke volgorde, en de strenge, overkoepelende structuur van de groepering in gestandariseerde blokken.<sup>76</sup> Inhoudelijk is de Atlas een gesloten werk van beelden uit het verleden, maar structureel is het een open werk dat nog niet is afgesloten.<sup>77</sup>

De catalogus, de lijst van de schilderijen en de Atlas kunnen beschouwd worden als pogingen om het complexe, discontinue werk te classificeren en te ordenen. Maar Richter is geen conceptuele kunstenaar: hij vormt geen concepten en produceert geen software.<sup>78</sup> Het enige ordeningsprincipe dat tot uiting komt, is het feit dat het werk en het bronmateriaal geordend lijkt. Zoals de alfabetische ordening in een encyclopedie eveneens slechts een schijnbare ordening is. Richter gebruikt de encyclopedische orde als alternatief voor het ontbreken van een overkoepelend, algemeen geldend principe.<sup>79</sup> Die schijnorde zou ook kunnen gedefinieerd worden als een methodisch handelen, dat tot

---

<sup>74</sup> Idem, p. 7,17.

<sup>75</sup> Idem, p. 17, de foto's in verband met de concentratiekampen, Hitler en de Rote-Armee-Fraktion, zijn de opvallendste uitzonderingen. De zeldzame foto's uit de privésfeer (echtgenote, dochter, vrienden) hebben een heel afstandelijk karakter.

<sup>76</sup> A. ZWEIFE, o.c., p. 17.

<sup>77</sup> Idem, p. 17-19, in vergelijking met de abstracte schilderijen die wat betreft hun inhoud naar de toekomst zijn gericht, maar structureel elk afgesloten werken zijn.

<sup>78</sup> J. HARTEN, o.c., p. 45.

<sup>79</sup> Ibidem, verwijst naar de omschrijving van K. Honnert in 1969 voor de variatie en discontinuïteit in het werk van Richter: 'Stilbruch als Stilprinzip'. J. Harten rekent ook de '8 verpleegsters', de '48 portretten' en de twee boeken '128 details from a picture'(1978) en 'Eis'(1981) tot de zgn. encyclopedische studies.



doel heeft de voorwaarden waaronder het werk is ontstaan, van elk vooroordeel en elke vereenvoudiging te bevrijden.<sup>80</sup>

## De fotoschilderijen

De werkcatalogus van Richter begint vrij plotseling<sup>81</sup> met de zogenaamde fotoschilderijen. Voorlopig beschouwd, zijn deze schilderijen als geschilderde kopieën van foto's, meestal in zwart/wit en met een 'fotografische onscherpte' als het opvallendste kenmerk, van de manier waarop ze geschilderd zijn. (Pl.1 tot 12) In de Atlas van 1989 zijn een groot deel van de foto's terug te vinden, die Richter gebruikte als voorbeeld voor deze schilderijen. Het zijn foto's uit zijn persoonlijke familiealbums, uit allerlei publikaties zoals dagbladen, tijdschriften en boeken, of ook zelfgemaakte foto's.

Om de ongeveer 250 schilderijen overzichtelijk te proberen bespreken, kan worden gekeken naar wat wordt uitgebeeld. Misschien ontstaan dan een aantal betekenisvolle onderverdelingen, of verschijnt zelfs een altijd terugkerend onderwerp. Aangezien de schilderijen werden geschilderd naar een foto, en zoals verder zal blijken, Richter deze schilderijen eigenlijk beschouwt als geschilderde foto's, lijkt het niet zo moeilijk om gepaste woorden te vinden, die uitdrukken wat wordt afgebeeld.

Bovendien lijken de titels ons hierbij nog een handje te helpen: ze lijken op directe wijze het onderwerp aan te duiden.<sup>82</sup> Misschien lukt het dan om de 250 titels, die verwijzen naar een fotografische werkelijkheid, te reduceren tot enkele algemene begrippen, zodat de fotoschilderijen in overzichtelijke groepen kunnen worden ingedeeld.

De aldus verkregen thematische indeling zal echter zowel de chronologische als de numerieke volgorde van de schilderijen onvermijdelijk verstoren, zoals ook de thematische volgorde zal verstoord worden door onze poging om de schilderijen formeel te ordenen. Alle ordeningspogingen, die in de loop van deze verhandeling werden ondernomen, veroorzaakten telkens opnieuw zo een eenzijdige reductie of zo een chaos, dat op het einde steeds het verlangen ontstond om terug te keren naar de meest 'objectieve' ordening van het werk: de 'subjectieve', numerieke lijst van de kunstenaar zelf. Zoals blijkt uit de tabellen (Tab. 2-8), hebben we toch geprobeerd om acht groepen van fotoschilderijen te vormen, volgens hun schijnbaar onderwerp: voorwerpen (18), dieren (10), anonieme individuen (42), portretten (61), anonieme groepen (42), gebouwen en landschappen (35), vliegtuigen en auto's (13), groepsportretten (21) en diverse (5).

De 166 schilderijen, waarvan het onderwerp een of meerdere personen lijkt te zijn, werden naar gelang van de aard van hun titel in vier groepen verdeeld. De 'portretten' zijn schilderijen naar afbeeldingen van individuen (vooral naar pasfoto's), waarbij de titel een

---

<sup>80</sup> D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 8,9,12, de auteur probeert te bepalen wat kan worden verstaan onder 'Richter's werk'.

<sup>81</sup> Zoals reeds vermeld, heeft Richter verschillende keren vroeger werk vernietigd en is hij pas in 1963 begonnen met het bijhouden van een genummerde lijst van schilderijen. Men kan zich dan terecht afvragen wat de preciese status is van dat vroegere werk en het werk dat niet werd opgenomen in de lijst. zie D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 8-9.

<sup>82</sup> Met directe verwijzing wordt bedoeld dat de titel bestaat uit woorden die conventionele benamingen zijn voor (fotografische) werkelijkheden, die verschijnen op het fotografische voorbeeld en/of het resulterende schilderij.

specifieke eigenaam lijkt te zijn. (Tab. 4)(Pl. 1,2) De andere schilderijen naar afbeeldingen van individuen zijn dan 'anoniem'.(Tab. 3)(Pl. 3-5) De groepsportretten (familieportretten) zijn schilderijen naar afbeeldingen van groepen van mensen, die als groep of allemaal afzonderlijk, door specifieke namen worden aangeduid in de titel.(Tab. 8)(Pl. 6,7) De andere schilderijen naar afbeeldingen van groepen van mensen zijn dan de 'anonieme'.(Tab. 5)(Pl. 8,9)

Het onderscheid tussen anonieme en genoemde personen wordt echter snel zeer relatief, wanneer de schilderijen zelf worden beschouwd. De specifieke personen blijken even anoniem en zelfs wanneer de toeschouwer de personen in kwestie zou kennen, dan treedt toch nog onvermijdelijk een vervreemdingseffect op, als gevolg van wat de 'onscherpte' van de schilderijen wordt genoemd. Het onderscheid tussen afbeeldingen van individuen en afbeeldingen van groepen van mensen, levert enkel de banale informatie op dat Richter meer afbeeldingen van individuen maakte. Er kunnen ook nog een hele reeks andere onderverdelingen worden verzonnen: vrijetijd en sport, familieportretten, kunstenaars, straattaferelen, mannen, vrouwen, kinderen, enz... Maar hoe precieser we de onderverdelingen definiëren, hoe groter de versplintering in verschillende nieuwe groepen en hoe dichter we opnieuw belanden bij het uitgangspunt: alle schilderijen afzonderlijk in de numerieke volgorde. Ook voor de andere hier gebruikte onderverdelingen (voorwerpen, dieren, gebouwen, landschappen, vliegtuigen, auto's, en diverse) lijkt het afgebeelde fotografische onderwerp zich niet te lenen tot het vinden van algemene overzichtsprincipes. Integendeel, hoe meer we streven naar een overzichtsbeeld van de fotoschilderijen, hoe onduidelijker, hoe onscherper het inzicht wordt. Zou deze onmogelijkheid dan ook juist een belangrijk aspect kunnen zijn van elk schilderij afzonderlijk?

Elk fotoschilderij verschijnt in eerste instantie als een schijnbaar duidelijk beeld van een werkelijkheid. Maar wanneer geprobeerd wordt een duidelijker beeld te vormen van wat er precies getoond wordt, vertroebelt het beeld onmiddellijk. De toeschouwer heeft dan onmiddellijk de neiging om zijn eigen onscherp inzicht, af te schuiven op de verflaag: de schilderijen zijn onscherp geschilderd. Omdat er geen duidelijk omschreven onderwerp, inhoud of thema kan gevonden worden, doet Richter, door zowat alles te schilderen wat gefotografeerd kan worden, de toeschouwer belanden bij de verflaag. In 1970 antwoordde Richter op de vraag naar de keuzecriteria voor zijn fotografische voorbeelden:

"Het is misschien een negatieve keuze in de zin dat ik alles probeerde te vermijden wat bekende problemen of zelfs problemen in het algemeen, zoals schilderkundige, sociale, esthetische ... betref. Ik probeerde niets grijpbaars te vinden, daarom waren er zoveel banale onderwerpen."<sup>83</sup>

De afwezigheid van belangrijke onderwerpen wordt gesuggereerd door de aanwezigheid van banale onderwerpen, die Richter vooral vond bij de amateur- en journalistieke fotografie. Door die 'negatieve' keuze van onderwerpen, verandert Richter niets aan de banale, chaotische veelheid van afbeeldingen die een werkelijkheid kan opleveren. Het is alsof Richter geen keuze heeft gemaakt. De 'banale werkelijkheid' heeft de schijn van een mooie, overzichtelijke beschrijving van het onderwerp van deze fotoschilderijen. Maar wanneer we de schilderijen zelf bekijken, verschijnt die werkelijkheid onscherp. Hoe kunnen we iets, dat we onscherp waarnemen, banaal noemen? Toch bestaat de verleiding om de gevonden term te behouden en het onscherpe inzicht af te schuiven op

---

<sup>83</sup> A. ZWEIFE, o.c., p. 18.

de verflaag. De toeschouwer verkiest te geloven dat hij weet wat wordt afgebeeld, en dat de onscherpte enkel het gevolg is van een manier van schilderen, een bepaalde stijl.

Zijn de fotoschilderijen geschilderd in een bepaalde schilderkundige stijl? Alle fotoschilderijen zijn gemaakt met olieverf op doek.<sup>84</sup> Voor de omzetting van de foto's in schilderijen, gebruikte Richter het traditionele tekenraster, een episcoop of een projector.<sup>85</sup> De meeste foto's die werden gebruikt zijn scherpe foto's. Bij een aantal schilderijen werd duidelijk benadrukt dat het gaat om afbeeldingen van foto's: op de schilderijen komen net zoals bij foto's en afbeeldingen uit tijdschriften, dagbladen en boeken, witte randen, stukken tekst en (verklarende) ondertitels voor.<sup>86</sup> Het komt heel weinig voor dat een foto volledig, identiek wordt omgezet in een schilderij, zoals Richter de foto had gevonden, uitgeknipt of zelfgemaakt. Een aantal schilderijen kan vergeleken worden met de foto's, waarnaar ze zijn geschilderd en hierbij valt de vrijheid ten opzichte van het voorbeeld op.<sup>87</sup> Soms is er rond de foto een witte rand, die precies op dezelfde manier op het schilderij verschijnt. (Pl. 3 nr. 4; Pl. 9 nr. 35; Pl.10 nr. 49) Maar bij andere foto's is die rand er niet en verschijnt die toch op het schilderij. (Pl. 10 nr. 51) Op een schilderij verschijnt behalve een rand, die oorspronkelijk op de foto ook al aanwezig was, een extra rand. (Pl.10 nr. 18/1)<sup>88</sup> Wanneer een foto korter of smaller wordt weergegeven op het schilderij, dan worden de witte randen soms aangepast. (Pl. 5 nr. 80/3) Ook de knipsels uit publicaties, met randen, stukken tekst en ondertitels, worden meestal nog eens 'bijgeknipt' bij de omzetting in schilderijen. Slordige randen worden recht getrokken (Pl. 6 nr. 23; Pl.11 nr. 10), of van bepaalde zijden van de afbeelding wordt de rand weggelaten. (Pl. 7 nr. 24) Soms wordt een volledig nieuwe rand geschilderd. (Pl. 2 nr. 124; Pl. 8 nr. 90)

Bij een aantal schilderijen (20) verschijnen in de randen van de (eigenlijke) afbeelding, woorden, stukken tekst of ondertitels en bij een schilderij staat een woord in de afbeelding zelf. (Pl. 11 nr. 15) Ofwel worden de stukken tekst, zoals ze voorkomen op de oorspronkelijke afbeelding, integraal overgenomen (Pl. 3 nr. 4; Pl. 6 nr. 23), ofwel worden ze gedeeltelijk weggelaten (Pl. 2 nr. 124) en dan krijgen de resterende woorden een nieuwe plaats ten opzichte van de eigenlijke afbeelding, ofwel wordt er in een geval een woord toegevoegd. (Pl.10 nr. 49) Tussen de tekst die op het schilderij verschijnt en de afbeelding waarbij de tekst staat, is er niet altijd eenduidelijk verband. (Pl. 12 nr. 17) Woorden uit de tekst worden dikwijls gebruikt als titel voor het schilderij. (Pl. 2 nr. 124; Pl. 3 nr. 4; Pl. 6 nr. 23; Pl.10 nr. 49; Pl. 11 nr. 15; Pl. 12 nr. 17) De titels van de meeste fotoschilderijen verwijzen op een directe wijze naar wat te zien was op de foto's en

---

<sup>84</sup> Slechts 6 uitzonderingen: nrs. 20/2, 23, 130a, 147/3, 157a, 197/3 respectievelijk olieverf/hout, olieverf/neteldoek, foto's, potlood/karton, een foto, houtskool/doek.

<sup>85</sup> In de Atlas van 1989 is op verschillende foto's het tekenraster te zien (op, de foto's voor nrs. 2,10,13,14, 18/1, 23,27) en bij een schilderij werd het tekenraster als deel van het beeld overgenomen in het schilderij. (nr. 48/7)

<sup>86</sup> In de tabellen achteraan wordt dit aangeduid met 'k' (kader) en 't' (tekst). 52 van de 249 fotoschilderijen vertonen deze kenmerken die het gevonden karakter van het beeld benadrukken.

<sup>87</sup> Van 102 schilderijen werd de gebruikte foto in de Atlas van 1989 gevonden. (zie tabellen, met 'atlas')

<sup>88</sup> Richter wijst op het decoratieve effect van die dubbele rand, in contrast met de destructieve associaties die de vliegtuigen oproepen. zie G. RICHTER, (commentaren op de cataloguslijst), in Gerhard Richter (tent.cat. Tate Gallery 1991), London, Tate gallery Publications, 1991, p. 125.

afbeeldingen die werden gebruikt voor de schilderijen.<sup>89</sup> In deze vluchtige bespreking blijkt dat Richter duidelijk lijkt te verwijzen naar de willekeurigheid en de toevalligheid van de compositie en van het verband tussen een afbeelding en een titel. Zoals Richter door het vermijden van duidelijke onderwerpen, banale onderwerpen overhield, lijkt hij ook door het vermijden van elk duidelijk compositieschema, de onschilderkundige, fotografische toevalscompositie uit de amateurfotografie over te houden.

Bij de omzetting naar schilderijen veranderen ook dikwijls de verhoudingen tussen de lengte en de breedte van de gebruikte foto en worden soms elementen uit de foto weggelaten. Maar het meest opvallende bij de omzetting is de uitwissing van het fotografische beeld. Soms zijn de vegen in de verf nog goed zichtbaar en lopen in een bepaalde richting over en door het beeld, parallel met de randen van het schilderij. (Pl. 2 nr. 48/8; Pl. 4 nr. 48/9; Pl. 5 nr. 80/3,11; Pl.10 nr. 49) De vegen trekken de vormen uiteen, doen contouren vervagen. Maar meestal is er geen bepaalde overheersende richting van de penseelstreken te zien, en ontstaat een bijna gladde verflaag, waarin alle sporen van de schildersactiviteit lijken te zijn verdwenen. (Pl. 1 nr. 134, 294, 425/5; Pl. 2 nr. 124; Pl. 3 nr. 29; Pl. 7 nr. 383,...) De verflaag heeft dan de schijn van een gladde, fotografische emulsielaag. Sommige schilderijen vertonen ook een gevarieerde verflaag in de zin dat bepaalde delen, gladder, fotografischer lijken dan andere delen, die vlekkelig, schilderkundiger lijken. (Pl. 2 nrs. 80/13, 168; Pl. 6 nr. 23; Pl. 9 nr. 73) Een aantal fotoschilderijen vertonen een opvallender aanwezigheid van de verflaag, die wel steeds volledig ondergeschikt blijft aan de structuur van het fotografische voorbeeld. (Pl. 3 nr. 4; Pl. 8 nr. 5; Pl. 9 nr. 35) Enkele schilderijen lijken eerder op tekeningen (Pl. 9 nr. 147/3) en bij zes fotoschilderijen is de verflaag zodanig op de voorgrond aanwezig, dat het onderwerp volledig dreigt te verdwijnen. (Pl. 5 nr. 157, 196/1)<sup>90</sup>

Zoals bij de poging tot inzicht in de onderwerpen van de fotoschilderijen, lijkt het ook moeilijk om een bepaalde schilderkundige stijl te ontdekken. Algemeen zou kunnen gesteld worden dat elk fotografisch voorbeeld bepaalde typische, formele kenmerken heeft (zoals scherpte/graad, zwart/wit contrast, grijstonaliteit, kleur cadrage, belichting etc...), die in de resulterende schilderijen, met bepaalde schilderkundige technieken worden vertaald. Een bepaald kenmerk van een foto, kan op verschillende schilderkundige manieren bekomen worden en die manieren kunnen, los van een bepaald fotografisch voorbeeld, bij de omzetting van andere foto's gebruikt worden. (Pl. 10 nr. 49; Pl. 12 nr. 67) Zo ontstaat vanzelf een grote variatie in de manier waarop de fotoschilderijen zijn geschilderd. Omdat het schijnbare onderwerp, de banale werkelijkheid, ondanks de onscherpte, zo op de voorgrond lijkt te treden, blijven die verschillende schilderkundige manieren verscholen achter de fotografische effecten die ze simuleren. Omdat de verflaag niet getoond wordt, is het zo moeilijk om de fotoschilderijen formeel te analyseren.<sup>91</sup> Richter lijkt geen eenduidige 'onscherpe stijl' te hanteren, zoals bijvoorbeeld de hyperrealisten wel elk een typische, fotoschilderkundige stijl hebben. De fotoschilderijen verschijnen als foto's en om dat te bereiken, borstelt Richter elk spoor vande schildershandeling geheel of gedeeltelijk weg:

---

<sup>89</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 49-50, spreekt van een destabiliserend tautologisch effect, waardoor de titels een vreemd willekeurig karakter krijgen. R. Nasgaard vergelijkt Richter in dit verband met Magritte.; In een interview met P. Sager wijst Richter op de veel te grote vanzelfsprekendheid, waarmee we de dingen een naam geven. zie P. SAGER, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit.*, Köln, Dumont Buchverlag, 1977, p. 244.

<sup>90</sup> ook nrs. 197/3 (tekening-achtig) en 196/2-4, 198.

<sup>91</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 49.

"Ik maak mijn schilderijen niet onscherp om ze artistieker te laten lijken of om aan mijn stijl een individuele noot te geven... Ik probeer eerder te egaliseren, te neutraliseren wat is afgebeeld, een anonieme schijn van een foto te bereiken, te behouden, het ambachtelijk-artistieke te vervangen door het technische."<sup>92</sup>

Met het uitwissingsgebaar lijkt Richter zowel elk duidelijk getoond onderwerp als elke duidelijk getoonde schildersstijl te willen vermijden. Wat we onnauwkeurig waarnemen, noemen we onscherp. In die zin zijn zowel het onderwerp als de schildersstijl, de verflaag van deze fotoschilderijen onscherp. De onmiddellijk zichtbare onscherpte van het onderwerp, doet de toeschouwer kijken naar de manier waarop deze schilderijen zijn gemaakt, zoals de onscherpte van een foto wordt gezien als gevolg van een foute instelling van het apparaat. Maar hier gaat het om schilderijen. En schilderijen kunnen in zekere zin niet onscherp geschilderd zijn.<sup>93</sup> 'Onscherpe schilderswijze' als algemene beschrijving voor de stijl van deze schilderijen, is enkel een uitvlucht om het onscherp zicht op het onderwerp, zogezegd de 'banale werkelijkheid', te verdoezelen. De onscherpte is een kenmerk van onze relatie tot de werkelijkheid, zoals de onscherpte in de fotoschilderijen, een kenmerk is van Richter's relatie tot zijn werkelijkheid:

"Ik kan niets duidelijker over mijn realiteit beschrijven dan mijn eigen relatie tot de realiteit. En dit heeft steeds te maken met onduidelijkheid, onveiligheid, onsamenhangendheid, fragmentarisch optreden..."<sup>94</sup>

Op alle mogelijke manieren probeert Richter zijn schilderijen, het karakter van foto's te bezorgen:

"Ik wou iets doen dat niets te maken had met kunst zoals ik het tot dan toe kende. Iets dat niets te maken had met schilderen, compositie, kleur, inventie, ontwerp, etc... Ik was verrast door foto's die we allemaal zo overvloedig gebruiken. Plots kon ik ze anders bekijken, als beelden die me een andere manier van zien aanreikten, zonder al die conventionele criteria, die ik tevoren associeerde met kunst. Foto's hebben geen stijl, geen concept, geen oordeel. Ze bevrijden mij van de persoonlijke ervaring van de dingen. Ze hebben oorspronkelijk niets, zijn puur beeld. Daarom wilde ik ze hebben, om ze te tonen, niet om ze te gebruiken als medium voor schilderijen, maar om schilderkunst te gebruiken als medium voor foto's."<sup>95</sup>

Richter maakt dus als het ware al schilderend foto's. Waarom trekt hij dan niet gewoon foto's? Foto's hebben een werkelijkheidswaarde, een objectief statuut. Een onscherpe foto wordt beschouwd als een onjuiste weergave van de werkelijkheid. Het is het gevolg va

---

<sup>92</sup> Ibidem,; zie ook in het interview met P. SAGER, o.c., p. 243, waarin Richter stelt dat hij zijn onderwerpen uitwist om het fotografische karakter juist te bewaren en omdat het zo weinig met schilderkunst te maken heeft. Hij wou elke schijn van een schilderij vermijden.

<sup>93</sup> J. HARTEN, o.c., p. 23 noot 27.

<sup>94</sup> G. RICHTER, in I.M. DANOFF, o.c., p. 9.

<sup>95</sup> J. HARTEN, o.c., p. 23, noot 26,27.; S. RAINBIRD, Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter. p. 16., en S. GERMER, Retrospective Ahead., p. 25., allebei in Gerhard Richter (tent.cat. Tate Gallery London, 1991), London, Tate Gallery Publications, 1991.

een onjuiste instelling van het apparaat. Er bestaat een juiste instelling, een perfecte scherpstelling. Schilderkunst heeft echter een subjectief statuut. Er bestaan geen onscherpe schilderijen, omdat er geen juiste, schilderkundige instellingen bestaan, die een algemeen

geldend waarheidsgehalte hebben zoals een foto. Doordat Richter zijn fotoschilderijen laat poseren als foto's, verwerven ze als schilderij, als verflaag op een doek, de 'juistheid' van het fotografisch beeld. Maar deze fotografische juistheid verdwijnt tegelijk, omdat het schilderijen zijn.<sup>96</sup> Door foto's te tonen zou voor Richter teveel de schijn van zekerheid ten overstaan van de werkelijkheid ontstaan. Toch heeft hij de objectieve schijn van de fotografie nodig, om zijn persoonlijke onzekerheid te vrijwaren van traditionele conventies, om aan zijn schilderijen een 'juistheid' te bezorgen en om aan zijn schilderkunst authenticiteit te verlenen.<sup>97</sup>)

Sinds zijn jeugd had Richter de ambitie om te leren schilderen op de traditionele manier van de grote meesters uit de kunstgeschiedenis. Daarom volgde hij jarenlang opleidingen. Op de Academie van Dresden was hij gefrustreerd omdat hij niet het talent had, om te kunnen schilderen zoals C.D. Friedrich en later ging hij naar de Akademie van Düsseldorf om nieuwe technieken te leren.<sup>98</sup> De stevige traditionele training op de Academie van Dresden wekte in hem ook een zeker fundamenteel vertrouwen in de kunst dat hem weerhield om een 'moderne' kunstenaar te willen zijn.<sup>99</sup> In Düsseldorf werd hij geconfronteerd met omstandigheden waarin de schilderkunst werd beschouwd als sociaal totaal irrelevant. Vooral door middel van actie-kunst trachtte men los te geraken van de traditionele media en de leerstellingen van het modernisme in het algemeen, die overal in afbouw waren. Maar ook de andere alternatieven leken weg te leiden van de schilderkunst.<sup>100</sup> Richter zag wel de essentiële noodzaak in van de veranderingen en werd zelf bevrijd door de opstandige bewegingen uit het academisch keurslijf van zijn jeugd- en opleidingsjaren, maar uiteindelijk leek geen enkel van deze beide opties, de traditie of de radicale actie, een geschikt model voor zijn toekomstige zelfontwikkeling.<sup>101</sup> Richter voelde zich in de eerste plaats schilder, maar anderzijds moest hij een manier zoeken om zijn verlangen om te blijven schilderen, te verzoenen met zijn persoonlijke avantgarde aspiraties. Om nog te kunnen schilderen moest hij doen alsof hij niet schilderde, want de

---

<sup>96</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 49.

<sup>97</sup> G. RICHTER, in D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 29, "Es hat etwas mit Richtigkeit oder Wahrheit zu tun."; zie ook P. SAGER, o.c., p. 243-244, waar Richter stelt dat er eenvoudig geen ander middel dan schilderkunst, voor hem geschikt was.

<sup>98</sup> I.M. DANOFF, o.c., p. 10.

<sup>99</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 33

<sup>100</sup> S. GERMER, o.c., p. 25.; R. NASGAARD, o.c., p. 33, citeert in dit verband Viktor Burgin: "De kunstpraktijk was niet langer te definiëren als een artisanale activiteit, een proces van het maken van kunstvoorwerpen in een bepaald medium. Het werd eerder gezien als een reeks operaties uitgevoerd in een geheel van betekenisvolle handelingen, eventueel gecentreerd op een bepaald medium, maar er zeker niet aan gebonden."

<sup>101</sup> S. GERMER, o.c., p. 25.; I.M. DANOFF, o.c., p. 10.

schilderijen moesten aangepast worden aan een realiteit die hun bestaan als overbodig beschouwde.<sup>102</sup>

Het zien van een reproductie van een schilderij van Roy Lichtenstein, deed hem inzien, hoe een schilderij gebaseerd kon zijn op een foto.<sup>103</sup> Aangezien Richter op de Academie had geleerd dat fotografie en schilderkunst water en vuur waren, was het maken van schilderijen naar foto's, voor hem een manier om schilderijen te maken die niets meer te maken hadden met de aanvaarde noties over de schilderkunst.<sup>104</sup> De combinatie van fotografie en schilderkunst werd voor hem de geschikte methode om zijn schilderkundig dilemma, al schilderend te overwinnen. Zijn oeuvre lijkt dan ook van bij het begin gekenmerkt door zowel een dubbele affirmatie als een dubbele negatie: hij wou noch de conventie en de traditie, noch de onmiddellijke noodzakelijkheid van de avantgarde opgeven, en tegelijk richtte hij zich tegen het academisme, dat dicteert dat alle schilderstradities zomaar onproblematisch kunnen worden overgenomen en tegen het conventionalisme van degene die de academische tradities bekritisieren.<sup>105</sup>

Die dubbelzinnige gerichtheid komt tot uiting in de centrale rol van de fotografie in het werk van Richter. Door foto's als kant en klare, ontraditionele, niet-schilderkundige beelden te gebruiken voor het maken van geschilderde foto's, kan Richter een heel bepaald standpunt innemen ten overstaan van de notie van de ready-made. (Pl. 1 nr. 134) De schijnbare paradoxale poging om ready-mades te produceren met schilderkundige technieken, kan begrepen worden als tegelijk een kritiek op de traditionele schilderkunst en als een reactie tegen de institutionalisering van de notie van de ready-made.<sup>106</sup>

"De uitvinding van de ready-made lijkt mij de uitvinding van de realiteit te zijn. Met andere woorden, de radicale ontdekking dat realiteit in contrast staat met wereldbeeld en het enige belangrijke is. Sindsdien stelt de schilderkunst de realiteit niet meer voor, maar is ze zelf realiteit (die zichzelf produceert). En ooit zal het er weer eens om gaan, de waarde van deze realiteit in vraag te stellen om beelden te produceren van een betere wereld dan die ervoor."<sup>107</sup>

Op een fundamentele manier verwierp Richter alle mogelijke denkbare ideologieën, esthetische dictaten en de betekenis van de subjectieve expressie:

---

<sup>102</sup> J. HARTEN, o.c., p. 18-19, stelt dat Richter in zekere zin, in zijn werkmethode, het principe van de 'dCcollage', als destructieve reactie tegen het groeiend maatschappelijk perfectionisme (o.a. van de fotografie), en het principe van de Pop-art (o.a. het gebruik van ready-made-beelden) combineert. De auteur ziet dit samengaan van deconstructie en constructie als een belangrijk kenmerk van het gehele oeuvre van Richter. (zie reeds dit samengaan in schilderij nr. 1 'Tisch' (1962))

<sup>103</sup> I.M. DANOFF, o.c., p. 11.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> S. GERMER, o.c., p. 25.

<sup>106</sup> S. GERMER, o.c., p. 24-25.

<sup>107</sup> G. RICHTER, Notes 1966-1990., in Gerhard Richter (tent cat. London, 1991), London, Tate Gallery Publications, 1991, p. 124.; I.M. DANOFF, o.c., p. 14, citeert M. Duchamp: "Je weet precies hoe ik denk over fotografie. Ik zou graag zien dat de mensen er door de schilderkunst gaan verachten, totdat iets anders op zijn beurt de fotografie onuitstaanbaar zal maken."

"Ik heb het erop gewaagd, te denken en te handelen zonder hulp van een ideologie. Ik heb niets dat me helpt, geen idee dat ik aanhang en waarvoor me in ruil wordt gezegd wat ik moet doen, geen reglement dat het 'hoe' bepaalt, geen geloof dat me richting geeft, geen beeld van de toekomst, geen constructie die een hogere zin schenkt. Ik erken alleen wat er is en vindt dus iedere beschrijving en verbeelding van wat we niet weten onzinnig. Ideologieën zijn misleidend, maken altijd gebruik van onwetendheid en legitimeren de oorlog."<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> G. RICHTER, Werken op Papier 1983-1986. Notities 1982- 1986 (tent.cat. Amsterdam, 1987), München, F. Jahn, 1987, p.6.



# Constructies

Een aantal schilderijen kunnen worden beschouwd als een reactie op de succesvolle Zero-kunst en de kinetische kunst. Richter vertaalde de uitdaging van beweging-, licht- en objectkunst in illusionistische schilderijen en objecten die hun eigen objectiviteit elimineren door de illusie te scheppen van object-achtige architectonische ruimtes.<sup>109</sup> (Tab. 9) De overgang tussen de fotoschilderijen uit de jaren zestig en deze 'constructies', die ontstonden tussen 1965 en 1968, wordt gevormd door de reeks van de 'gordijnen'.<sup>110</sup> In 1964 maakte Richter twee schilderijen met als titel 'Vorhang' (Pl. 13 nr. 58)<sup>111</sup>, die er wel uitzien als fotoschilderijen, maar die niet naar foto zijn geschilderd. Vier kleine schilderijen uit 1965, zouden kunnen beschouwd worden als kleine studies voor de vijf grotere 'gordijnen' uit de periode 1965-1967. (Pl. 13 nrs. 48/14, 163/1)<sup>112</sup>

Soms is de onderkant van het afgebeelde gordijn nog zichtbaar. (Pl. 13 nrs. 48/14, 58)<sup>113</sup> Wanneer die rand niet meer zichtbaar is, ligt de nadruk meer op het steeds regelmatigere patroon van de vouwen in de afgebeelde gordijnen. (Pl. 13 nr. 163/1)<sup>114</sup> Samen met de kleine nieuwsgierig-makende opening en de lichte beweeglijkheid, verdwijnt ook het zachte, stoffige van het Morandi- gordijn. (Pl. 13 nr. 55, 58)

In 1965 werd een gordijnschilderij toevallig een buisinstallatie, toen Richter het vreemde effect opmerkte, als gevolg van de spanning tussen de geschilderde illusie van de vouwen en de echte ronding van het opgerolde doek. Om het vervreemdingseffect te vergroten, beschilderde hij kartonnen buizen en plaatste die in een ruimte. (Pl. 14 nr. 59)<sup>115</sup> De gordijnen, die nog iets leken te verbergen en daardoor de nieuwsgierigheid prikkelen, werden ontbonden in hun samenstellende delen, de vouwen, die driedimensionele buizen werden. Maar de werkelijke buizen blijven verborgen achter de (overbodige) illusie van de beschildering, die de toeschouwer onmiddellijk als werkelijk aanneemt.<sup>116</sup>

---

<sup>109</sup> J. HARTEN, o.c., p. 30-31, 36, verstaat onder de 'Konstruktionen': de 'deuren', de 'vensters', de 'schaduw- beelden' en de 'golfplaten'. Hij rekent de 'gordijnen' en de 'buizen' er niet bij.

<sup>110</sup> Idem, p. 31, het gordijnmotief komt voor als achtergrond van de portretten van Schmela (nrs. 37/1-3) en Dr. Knobloch (nr. 41). De gordijnen van 1965 zijn bovendien geïnspireerd op de echte gordijnen in de galerij van Schmela.

<sup>111</sup> ook nr. 36a.

<sup>112</sup> ook nrs. 48/5,15,16 (kleine), nrs. 54-57 (grote). Een van de twee gordijnen uit 1964 (nr. 58 Vorhang (Morandi) komt in de numerieke volgorde pas voor na de andere, latere gordijnen van 1965-66. Bovendien valt dit schilderij op door de verwijzing naar de Italiaanse schilder. De grote gordijnen hebben een Romeins cijfer in hun titel zodat ze een reeks lijken te vormen. (nrs. 54-57) Naar het grote formaat wordt expliciet verwezen in de titel van nr. 163/1: 'GroBer Vorhang'

<sup>113</sup> ook bij nrs. 48/16, 54, 56, 57.

<sup>114</sup> ook bij nr. 55.

<sup>115</sup> J. HARTEN, o.c., p. 31, Een technisch geperfectioneerde versie in PVC, werd gemaakt in 1968 voor een tentoonstelling samen met G. Uecker. (14x14, Kunsthalle Baden-Baden) Een schilderij met als titel 'Röhren'(200x300) werd later vernield door Richter.

<sup>116</sup> Idem, p. 32;

Tussen 1966 en 1968 ontstonden dan een reeks schilderijen, die tonen hoe de gordijnen, harde, onbeweeglijke, ondoordringbare golfplaten zijn geworden. (Pl. 14 nrs.161, 193)<sup>117</sup> Het vlakke karakter wordt benadrukt door de schilderijen zoals platen tegen de muur te plaatsen. Enkel het geschilderde reliëf en het feit dat de golven doorheen de randen van de schilderijen snijden, houden een illusie in stand.<sup>118</sup>

In 1967 en 1968 maakte Richter nog een aantal schilderijen en een installatie, die de onmogelijkheid lijken uit te drukken, van het verwerven van een zicht op de werkelijkheid. In 1967 ontstonden een aantal 'deuren'. Ook deze schilderijen zijn niet naar foto geschilderd. (Pl. 14 nr 159)<sup>119</sup> De afmetingen van de geschilderde deuren zijn ongeveer die van een standaard huisdeur. Het enige verschil tussen de twee grote schilderijen (nrs. 158,159), is dat bij de hier getoonde versie, de geschilderde deuren nu eens rechts, dan weer links openstaan. De verschillende openingen geven echter zicht op dezelfde desolate ruimte, waarvan de horizon zodanig is gekozen dat de vloer van de werkelijke ruimte waarin de schilderijen hangen, lijkt door te lopen.<sup>120</sup> Er is niets te zien dan leegte door de verschillende kieren van deze schijndeuren. Ze hebben niets te verbergen, behalve hun illusie, die juist zo doorzichtig getoond wordt.

In hetzelfde jaar ontstonden de '4 Glasscheiben'. (Pl. 14 nr. 160) Het is een letterlijk en figuurlijk glasheldere constructie van vier, horizontaal, kantelbare vensterramen op een rij. De illusionistische doorbreking van het beeldvlak van bij de deuren, is hier een tastbare mechaniek geworden: het schilderij als wankel venster op de werkelijkheid. "Alles zien en niets (kunnen) grijpen.", is de formule waarmee Richter dit werk beschrijft.<sup>121</sup> Ondanks een enorm aantal mogelijkheden, om de pure, zichtbare werkelijkheid aan de andere kant in te kaderen, communiceert deze minimaal, kinetische installatie niets anders dan zicht op wat zichtbaar is. Het object demonstreert de ongrijpbaarheid van de zichtbaarheid.<sup>122</sup> De heldere transparantie versluiert tegelijk de ondoordringbaarheid van het glas als materiaal en bij elke kanteling van de kaders, ontstaat een ander, licht gereflecteerd beeld van de toeschouwer en de omgeving. De drie 'Glasscheiben' uit 1977, de 'Spiegel' uit 1981 en de recente 'Spiegel Bilder' uit 1991, kunnen eveneens als constructies beschouwd worden die op dezelfde thematiek voortbouwen, maar in een andere context. (zie hdst. 18)

In 1968 volgde een reeks schilderijen die werden gemaakt naar eigenhandige schetsen.<sup>123</sup> Bij 'Durchgang' (Pl. 15 nr. 203) zijn er geen deuren meer die het zicht lijken te beperken en ook de horizon is verdwenen: de illusie herleidt tot een uitzichtloos zicht. Indien de stijlen

---

<sup>117</sup> ook nrs. 143/4, 162.

<sup>118</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 76, ziet in de eentonige golven, het uitwissingsgebaar van bij de fotoschilderijen gematerialiseerd.

<sup>119</sup> ook nrs. 158/1, 158, 210/1. J. HARTEN, o.c., p. 31, het fotoschilderij nr. 52 'Korridor'(1964) is een schilderij naar een foto van een doodlopende gang in een ziekenhuis en kan beschouwd worden als een voorloper van de 'deuren'.

<sup>120</sup> J. HARTEN, o.c., p. 31-32: het ritme van de openstaande deuren verwijst naar een reeks van 10 studies van voorstellingen van een half omgeslagen blad van een boek. (nrs. 70, 70a (1965))

<sup>121</sup> Idem, p. 32.; R. NASGAARD, o.c., p. 75.

<sup>122</sup> Idem, p. 32-35, ziet een verband tussen de '4 Glasscheiben' in relatie met de ongeveer gelijktijdig geschilderde fotoschilderijen naar foto's uit pornografische tijdschriften (nrs. 148-155) en 'La mariée mise au nu par ses célibataires, même...' (1915-1923) van M. Duchamp.

<sup>123</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 14, 138-139

worden weggelaten, blijft er enkel een grijs vlak over. Vijf, meerdelige, grote schilderijen hebben als titel: 'Fenster', 'Fenstergitter', 'Saulen' en 'Balken'. (Pl. 15 nr. 205; Pl. 16 nr. 208/2)<sup>124</sup> Terwijl de werkelijke ronding van de buizen (Pl. 14 nr. 59) verdween achter de illusionistische geschilderde ronding, blijft hier de illusie van de schaduwen verborgen achter de illusionistische vensters die de toeschouwer als werkelijk aanneemt.<sup>125</sup> De ene illusie houdt de andere in stand: het raamwerk de schaduwen, en omgekeerd de schaduwen het raamwerk. En beide scheppen ze een derde illusie van een lege ruimte.

Tenslotte wordt in een reeks kleinere schilderijen met als titel 'Schattenbild' de onderlinge wisselwerking tussen de drie illusies (van het object, de schaduw en de ruimte ertussen) verder uitgewerkt. (Pl. 16 nrs. 209/2,8)<sup>126</sup> Terwijl bij de gordijnen, de buizen, de golfplaten, de deuren, de doorgang, de vensters en bij de meeste schaduwbeelden, de verflaag schijnbaar, volledig afwezig lijkt als een glad fotografisch oppervlak waaruit elke penseeltrek geweerd lijkt, is bij twee schaduwbeelden de verflaag veel zichtbaarder aanwezig. (Pl. 16 nr. 209/8)<sup>127</sup> Daardoor verschijnt het beeldvlak als een geheel van geschilderde vlakken en lijnen, zonder echter dat de illusie van een werkelijkheid volledig verdwijnt.

---

<sup>124</sup> ook nrs. 204, 207, 208/1.

<sup>125</sup> J. HARTEN, o.c., p. 32.

<sup>126</sup> ook nrs. 209/1,3-7,9.

<sup>127</sup> ook nr. 209/9.

## Acht leerlingverpleegsters

De '8 Lernschwwestern' uit 1966 is een reeks van 8 foto- schilderijen. (Pl. 17 nr. 130) Ze zijn geschilderd naar foto's van acht leerlingverpleegsters die op 13 juli 1966 werden vermoord in een appartement te Chicago. (Pl. 17 afb. 1) In tegenstelling met de latere, verwante reeks, '48 Portraits'(1971-1972), rekent Richter de reeks uit 1966 nog tot zijn fotoschilderijen.<sup>128</sup>

Het identieke formaat van de acht foto's, de identieke verhouding tussen de grootte van het afgebeelde personage en het formaat van de foto, het halflange, donkere haar en de bleke (witte) kledij, met de rond uitgesneden hals, en de verschillende houdingen van de hoofden, zijn allemaal elementen die reeds aanwezig zijn in de gebruikte kranten- foto. Richter neemt ze letterlijk over in de schilderijen. De afstandelijke, formele benadering lijkt een noodzakelijk tegengewicht te vormen voor het verborgen drama achter de banale schijn van de portretten.<sup>129</sup> De onzichtbare, emulsie-achtige verflaag verschijnt in de licht verschoven schaduwen en de onwerkelijke belichting, als enige sporen van een onduidelijke uitwissing. Niets in de schilderijen lijkt het drama te verraden. De afstandelijkheid wordt nog benadrukt door de volgorde van de schilderijen te laten variëren volgens de houding van het hoofd van de verpleegsters.<sup>130</sup> Zoals in het schilderij 'Ema' (Pl. 1 nr. 134) lijkt Richter hier meer emotionaliteit na te streven, zonder evenwel als auteur op de voorgrond te treden.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 74, laat de fotoschilderijen lopen tot 1966, en beschouwt de latere (tot 1968) als opdrachten. Bovendien beschouwt hij de '8 Lernschwwestern' en 'Ema' (nr. 134)(1966) als hoogtepunten en eindpunten van de reeks van fotoschilderijen.; J. HARTEN, o.c., p. 45, ziet de '8 Lernschwwestern' vooral als voorlopers, in het kader van Richter's zgn. encyclopedische studies. (de lijst, 48 portretten, atlas, 128 details from a picture en 'Eis')

<sup>129</sup> zie verder ook bij de '48 Portraits' en de reeks '18 Oktober 1977'

<sup>130</sup> De volgorde van de '48 Portretten' ligt ook niet vast.

<sup>131</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 49-50.

## Kleuren en kleurstalen

De fotoschilderijen zijn gebaseerd op beelden uit de massamedia en de amateurfotografie, die in West-Duitsland toen meestal in zwart/wit was.<sup>132</sup> Sommige fotoschilderijen zijn letterlijk in zwart/wit, andere zijn volledig in grijswaarden opgebouwd.<sup>133</sup> Het valt echter op dat die grijsstoon bij bepaalde schilderijen een kleurschijn heeft: groen, blauw, rood, geel, paars, roze of oranje. (Pl. 8 nr. 90) Enkele titels van fotoschilderijen verwijzen trouwens expliciet naar die kleursluis. (Pl. 3 nr. 101, Pl. 10 nr. 51)<sup>134</sup> De kleuren worden in hun eentonigheid en in wisselende hevigheid, als variaties gebruikt van het zwart/wit of de grijsstoon. Niet alleen wat voorgesteld wordt (het onderwerp), maar ook de manier waarop het wordt voorgesteld (de verflaag), wordt gekenmerkt door een aanwezigheid van een afwezigheid. De aanwezige banale onderwerpen laten mogelijke afwezige onderwerpen verschijnen, en de eentonigheid van het zwart/wit, het grijs en de monochrome kleurschijnen, laten de kleur afwezig schijnen in de verflaag.<sup>135</sup>

Toch komen er in bepaalde fotoschilderijen ook meerdere kleuren voor en soms wordt er in de titel ook expliciet naar verwezen. (Pl. 4 nr. 104/5; Pl. 18 nr. 53)<sup>136</sup> Maar de kunstmatigheid, het bewerkte, het onnatuurlijke van die letterlijk erop geschilderde kleur, wordt zo duidelijk benadrukt, dat elk verband met het beeld uitgesloten wordt. De oppervlakkige, goedkope bijkleuring<sup>137</sup> van het beeld als uiting van de onmogelijkheid om met kleur een werkelijkheid van een 'kleur' te voorzien, en van een wantrouwen ten overstaan van de verschillende kleurtheorieën, die aan kleuren allerlei absolute betekenissen toeschrijven. Zoals Richter het ready-made karakter van het beeld duidelijk laat blijken bij sommige fotoschilderijen, door de overname van de witte kaders, de randen, de flarden tekst en de ondertitels, zo verwijst hij door zijn gebruik van kleur ook naar het ready-made karakter van de kleur(verf).<sup>138</sup>

Wanneer Richter echter een zelfgemaakte kleurenfoto gaat gebruiken als voorbeeld voor een schilderij, dan wordt de kleur een deel van zijn eigen persoonlijke ervaring en een inherent kenmerk van het onderwerp, dat nu ook een deel wordt van zijn eigen realiteit. (Pl. 1 nr. 134) De kleur van de onderwerpen op gevonden afbeeldingen, heeft altijd een toegevoegd, kunstmatig karakter en kan als dusdanig gemakkelijk als een afzonderlijke laag onderscheiden worden van het beeld. De kleuren die deel uitmaken van een werkelijkheid, die men subjectief, zintuiglijk ervaart, zijn niet zo eenvoudig, zelfs door het objectief van een fotocamera, los te koppelen of te ontmaskeren als een bijgevoegde laag. De kleur sijpelt dan ook in het beeld, wanneer het schilderij werd geschilderd naar een zelfgemaakte foto. Het is opmerkelijk, dat na het eerste schilderij naar een door Richter zelfgemaakte kleurenfoto (Pl. 1 nr. 134), onmiddellijk gevolgd wordt

---

<sup>132</sup> J. HARTEN, o.c., p. 23.

<sup>133</sup> Aangezien deze verhandeling voornamelijk gebaseerd is op de studie van reproducties van schilderijen, is de vermelding 'zw/w' in de tabellen achteraan niet 100% betrouwbaar.

<sup>134</sup> ook nrs. 20/3, 48/9, 104/5.

<sup>135</sup> S. GERMER, o.c., p. 28

<sup>136</sup> ook nr. 48/8.

<sup>137</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 40, Richter vertrok hierbij van de vaak gemanipuleerde kleuren uit magazines en publiciteitsbrochures.

<sup>138</sup> S. GERMER, o.c., p. 28.

door de eerste reeks van 'Farben' en 'Farbtafeln'.(Tab.11) <sup>139</sup> Deze reeksen van schilderijen lijken de tegenstelling tussen het zintuiglijk aanvoelen van de kleur en het intellectuele beschouwen van de kleur te willen overbruggen.<sup>140</sup>

De eerste reeks 'kleuren' ontstond in 1966, nog voor de 'constructies'. Het zijn aanvankelijk zoals de fotoschilderijen, geschilderde ready-made's. Zoals de dagelijkse banaliteit slechts het schijnbaar onderwerp is van de fotoschilderijen, zo zijn de 'kleuren' en de 'kleurkaarten' slechts schijnbaar kleurstudies. Ze verschillen enkel van de fotoschilderijen door het feit dat ze niet door middel van projectie, en voornamelijk met lakverf in plaats van met olieverf zijn geschilderd.<sup>141</sup> In vierkantige of rechthoekige velden worden de homogene tonen gladgeschilderd op het doek, waarbij de keuze, de hoeveelheid en de opeenvolging van de verschillende kleuren, louter intuïtief gebeurt. (Pl. 18 nr. 136; Pl. 19 nr. 135/2)<sup>142</sup> Ook het mengen van de kleuren gebeurt op willekeurige wijze. Op een tentoonstelling in de H. Friedrich galerij, werd de geschilderde voorstelling van een kleurstaal, een tastbaar, gekleurd, houten paneel en in drie groepen van zes kleuren gerangschikt op een muur. (Pl. 19 nr. 140)<sup>143</sup>

Bij enkele schilderijen werden de kleuren eerst in voorafbepaalde hoeveelheden gemengd en in serie gebracht. (Pl. 19 nr. 143/2)<sup>144</sup> In hun titel wordt uitdrukkelijk verwezen naar de bekomen grijze kleurtonen en het in serie brengen. Vanwege hun toon, kunnen deze 'kleuren' in verband worden gebracht met de grote groep van grijze schilderijen. (1967-1976) Het laatste werk van deze reeks uit 1966, is een grote, tiendelige reeks van schilderijen, waarop telkens tien kleuren boven elkaar worden voorgesteld. (Pl. 20 nr. 144) In de titel wordt zowel naar de monumentale grootte als naar hun tastbaar karakter als enorme kleurstalen verwezen.<sup>145</sup>

In 1971 ontstond een tweede reeks 'kleuren'.(Tab. 11) Nu schijnt Richter een systeem te volgen. Ook de referentie naar de ready-made (de kleurstaal uit de verfwinkel) verdwijnt meer naar de achtergrond. Voor het maken van de schilderijen volgt Richter een eenvoudige procedure.(Pl. 19 nr. 300/1)<sup>146</sup> Door twee keer de primaire kleuren, rood, geel en blauw te mengen, worden 12 tonen (3x2x2) bekomen. Van elk van die twaalf kleuren worden telkens 7 lichtere en 7 donkere tonen gemengd, door toevoeging van wit en zwart, zodat er in het totaal 180 verschillende kleuren ontstaan.(12+(12x7)+(12x7)) Die kleuren worden in 180 (15x12) velden verdeeld, waarvan de rechthoekige vorm, aan het

---

<sup>139</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 50

<sup>140</sup> S. GERMER, o.c., p. 28.

<sup>141</sup> J. HARTEN, o.c., p. 36.; nr. 136 (o/d), 140 (lak/hout)

<sup>142</sup> ook nrs. 135/1, 137-142.; J. HARTEN, o.c., p. 37.

<sup>143</sup> J. HARTEN, o.c., p. 37.; In de Atlas van 1989 zijn studies in verband met de verhoudingen, de ruimtelijke ordening en de opeenvolging van de kleuren opgenomen, zie A. ZWEITE, o.c., p. 14, 128-137, 202.

<sup>144</sup> J. HARTEN, o.c., p. 37.; ook nrs. 143/1,3.

<sup>145</sup> De grote kleurkaarten vormen een muur zoals de schilderijen die golfplaten voorstelden. (Pl. 14 nr. 161). J. HARTEN, o.c., p. 37, een plan om grote, monochrome platen te installeren, ging niet door.(zie wel studies in Atlas 1989, p. 133-134) In de jaren 80 richtte Richter samen met I. Genzken, een metrostation (Duisburg) in, waar grote kleurvlakken werden gecombineerd met grote spiegels.

<sup>146</sup> Ibidem.; ook nrs. 300/2-4

schilderij een bijna vierkante vorm verleent. (Pl. 19 nr. 300/1)<sup>147</sup> Dit slechts schijnbaar, strenge 'conceptueel' systeem, wordt gerelativeerd door het willekeurig verdelen van de kleuren over de velden op het doek. In dit verband vergelijkt Richter zijn 'kleuren' met een loterij.<sup>148</sup> Het onwrikbaar systeem van een wiskundige getallenreeks, wordt bij een loterij gebruikt om op totaal toevallige wijze, een winnende cijfercombinatie te produceren. De 'juistheid' ('Richtigheid') van dat nummer ontstaat door het samengaan van het objectieve systeem en de willekeurige beslissing om de draaiende trommels te stoppen. Zo zijn ook deze schilderijen een spel tussen een beperkt, conceptueel model en de willekeurigheid van het toeval.<sup>149</sup> Het systematische geeft aan het toevallige de 'juistheid', die niet kan ontstaan door alleen op een concept of op het toeval te gokken.<sup>150</sup>

In 1973 en 1974 ontstonden de laatste reeksen 'kleuren', waarbij het aantal velden werd verhoogd om het kleureffect te vergroten. (Pl. 20 nrs. 350/2, 351, 352/3, 359; Pl. 21 nr. 353/1-5) (zie Tab. 11) Het formaat van de schilderijen, het aantal, de aard (vierkant of rechthoekig) en de grootte van de kleurvelden worden gevarieerd. Soms worden de witte streken tussen de kleurvelden weggelaten en vanaf 1974 wordt groen als vierde primaire kleur geïntroduceerd.<sup>151</sup> In een tekst, gepubliceerd in 1974, wordt de eenvoudige werkwijze beschreven en gemotiveerd:

"Om alle voorkomende kleurtonen op een schilderij te kunnen voorstellen, ontwierp ik een systeem, dat -vertrekkend van de 3 grondkleuren en grijs- in telkens gelijke sprongen een steeds verder gaande differentiatie toeliet.  $4 \times 4 = 16$   $4 \times 4 = 64$   $4 \times 4 = 256$   $4 \times 4 = 1024$ . Het was noodzakelijk 4 als vermenigvuldigingsgetal te gebruiken, om een konstante verhouding tussen het formaat van het schilderij, de grootte en het aantal van de kleurvelden te behouden. Het aanwenden van meer dan 1024 kleurtonen (bv. 4096) scheen me zinloos, omdat dan het onderscheid tussen de kleurgradaties niet meer zichtbaar zou zijn. De schikking van de kleurvelden werd aan het toeval overgelaten, om een diffuus, gelijkwaardig totaalbeeld te bereiken, waarin nochtans het detail opvallend en boeiend kan zijn. Het strakke raster verhindert het ontstaan van figuraties, die weliswaar bij nader toezien zichtbaar kunnen worden. Dit soort van 'kunstmatig' naturalisme (m.a. w. enkel verwijzend naar de realiteit van het kunstwerk) is een aspect, dat mij in dezelfde mate fascineert als het feit dat, wanneer ik alle mogelijke permutaties zou geschilderd hebben, het licht meer dan 400 biljoen jaar nodig zou hebben, om de afstand van het eerste tot het laatste schilderij af te leggen. Ik wou grote, bonte schilderijen maken."<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> In 20 kleinere 'Farbtafeln' worden telkens 9 kleuren in verschillende volgorde gecombineerd. (nrs. 301/1-20)

<sup>148</sup> S. RAINBIRD, o.c., p. 17, noot 9.

<sup>149</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 76

<sup>150</sup> zie de fotoschilderijen als een combinatie van een 'objectieve' foto en een 'subjectief' schilderij.

<sup>151</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 77.

<sup>152</sup> G. RICHTER, 1024 Farben in 4 Permutationen, in tent.cat. (zonder titel, samen met Andre, Broodthaers, Buren, Burgin, Gilbert and George), Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1974

De fotoschilderijen verkregen een diffuus, gelijkwaardig totaalbeeld door de uitwissing, die kan vergeleken worden met de uiteindelijke ontwikkeling van een foto. (het ontstaan van het beeld) Bij de 'kleuren' wordt eveneens een diffuus, gelijkwaardig totaalbeeld verkregen doordat de schikking van de kleurvelden aan het toeval werd overgelaten. Het strakke raster verhindert het ontstaan van figuraties (onderwerpen), zoals het mechanisch schilderen naar foto's het ontstaan van onderwerpen lijkt te verhinderen bij de fotoschilderijen. Het detail kan echter zowel bij de fotoschilderijen als bij de kleurschilderijen boeiend en opvallend zijn. Bij nader toezicht kan een figuratie/onderwerp zichtbaar worden. Door het gebruik van ongewijzigde, industriële kleuren, hun schikking in een schijnbaar strenge structuur en het uitwissen van elk spoor van artistieke arbeid, lijkt Richter te proberen de kleur los te maken van de beschrijvende, symbolische en expressieve functies (figuraties), die aan kleur worden toegeschreven.<sup>153</sup> Zoals foto's worden beschouwd als 'objectieve' beelden, worden ook bepaalde kleurensystemen beschouwd als 'objectieve' codificaties van kleur. Uit de tekst van Richter blijkt dat het niet alleen de bedoeling was om te reageren tegen allerlei mystificaties van de kleur, maar ook om een nieuw soort van 'impressionistische' schilderkunst (artificieel naturalisme) te scheppen: alle structuurvariaties (vgl. uitwissing bij fotoschilderijen) werden gedaan in de hoop dat 'impressionistisch' effect te verhogen zodat " mogelijk een beeld zou ontstaan, als een onverwacht geschenk. Het zou dan beter zijn dan alles wat ik zelf zou kunnen verzinnen, en dat is de voornaamste reden om het te doen."<sup>154</sup>

"Mijn fotoschilderijen: te nemen wat er is, omdat eigen bedenksels alles alleen maar slechter maken. Mijn kleurstalen: de hoop dat daar een werk uitkomt dat beeldender is dan dat ik het ooit zou kunnen bedenken. Verder het pertinent afwijzen van toevalsschilderkunst, van blind of gedrogeerd schilderen."<sup>155</sup> "Het gelaten besef dat we niets kunnen doen, dat utopie zinloos, zo niet misdadig is, heb ik altijd al gehad. Vanuit dit 'patroon' zijn de fotoschilderijen, de kleurstalen, de grijze schilderijen ontstaan. Ondanks alles bleef in mijn achterhoofd het geloof dat die utopie, zin, toekomst, hoop er zou komen, onderhands zeg maar, als iets dat ongemerkt gebeurt, omdat de natuur, dus de mens, oneindig veel beter, verstandiger, rijker is dan wat hij met zijn kleine, beperkte, bekrompen verstand kan bedenken."<sup>156</sup>

De noodzaak van het schilderen wordt geboren uit de radicale twijfel aan de mogelijkheden van de schilderkunst. Die twijfel komt tot uiting in de schijnbaar stompzinnige structurering van de veelheid van de kleur, zoals ook in de schijnbaar volledig betekenisloze opsomming van de schilderijen in de genummerde lijst. Het is de uitdrukking van het bewustzijn dat het onmogelijk is om zijn schilderkundige productie een coherente betekenis te geven. Maar tegelijk hoopt Richter dat door juist toch te schilderen, de samenhang misschien zal ontstaan.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 76.; S.GERMER, o.c., p. 27.

<sup>154</sup> G. RICHTER, in R. NASGAARD, o.c., p. 77.

<sup>155</sup> G. RICHTER, Werken op Papier..., p. 9.

<sup>156</sup> Idem, p. 5.

<sup>157</sup> S. GERMER, o.c., p. 32



# Stadsbeelden

Het typische 'onscherpe' karakter van de fotoschilderijen ontstaat door een spanning tussen de schijnbare aanwezigheid van een getoond onderwerp (zogezegd banaal) en de schijnbare afwezigheid van een werkelijke verflaag (zogezegd neutraal). Hoe meer het getoonde onderwerp aanwezig lijkt, hoe meer de werkelijke verflaag neutraal schijnt. Door de onscherpe verschijning van het getoonde onderwerp, verschijnt de werkelijke verflaag. Om te verhinderen dat de toeschouwer deze verflaag zou gaan beschouwen als het getoonde onderwerp, als een getoonde verflaag, behoudt Richter steeds de illusie van een getoond onderwerp.

In de reeks 'Stadtbilder' (Tab. 12), lijkt het getoonde onderwerp van een 'stadsbeeld', een zicht vanuit de lucht op een stad (Pl. 22 nr. 171), in vergelijking met het getoonde onderwerp van een fotoschilderij (Pl. 22 nr. 169), meer te verdwijnen. In feite zijn de 'stadsbeelden' een bijzondere soort van fotoschilderijen, waarbij de onscherpte alleen niet meer zo 'fotografisch' lijkt. Alle 'Stadtbilder' zijn zoals de fotoschilderijen naar foto's geschilderd.<sup>158</sup> De getoonde verflaag, waarvan de toeschouwer de schijnbare expressiviteit zou kunnen beschouwen als het getoonde onderwerp, omdat het zicht op de stad nog onduidelijker lijkt dan een onscherp zicht, is echter het resultaat van het mechanisch, passief, onverschillig naschilderen van een fotografisch voorbeeld. Door middel van een projectie wordt de objectieve structuur van de foto slechts schijnbaar expressieve wemeling van verfvegen.<sup>159</sup> De verflaag van de 'stadsbeelden' is even neutraal als die van de fotoschilderijen. Richter hoopt dat in de onpersoonlijke uitbeelding van een onduidelijk onderwerp, een mogelijk onderwerp kan verschijnen, zodat het werkelijke schilderen zinvol wordt.

In het kader van een opdracht voor de stad Milaan, maakte Richter zowel een fotoschilderij (Pl. 22 nr. 169) als een reeks van negen kleinere 'Stadtbilder'. (Pl. 23 nrs. 170/1-9) Oorspronkelijk vormden ze een groot schilderij dat eveneens bedoeld was als fotoschilderij. Richter liet het echter in een onafgewerkte staat en verdeelde het in negen stukken.<sup>160</sup> Het is alsof de onscherpte van de fotoschilderijen (te) doorzichtig is geworden. Richter probeert het door toeval ontstane beeld, opnieuw te laten ontstaan. Het toevallige kan niet herhaald worden. Toch hoopt Richter door een mechanische, passieve, onverschillige schildershandeling een nieuw beeld toevallig te verkrijgen.<sup>161</sup> De overvloed van zwart, wit en grijs waarden, die op de luchtfoto's van de steden naar bepaalde werkelijke vormen en structuren verwijzen, wordt louter als een analoge overvloed van zwarte, witte en grijze vlekken geschilderd. Zonder te letten op de betekenis die ze hadden op de foto. Richter lijkt zich van dichtbij te concentreren op het loutere licht/donker verschil in de overvloed van details, om dichtbij het beeldvlak schilderend, een beeld buiten zijn gezichtsveld te laten ontstaan. Zo kan er gewild een als het ware ongewild beeld ontstaan. Die beweging in de ruimte, tussen ver en dichtbij, tussen beeld en

---

<sup>158</sup> De fotoschilderijen nrs. 48/10 'Kleiner Parkplatz' en 49 'Mailand: Dom' uit 1964-65 kunnen als motivische voorlopers van de stadsbeelden beschouwd worden. De foto's die werden gebruikt voor de stadsbeelden, zijn bijna allemaal terug te vinden in de Atlas van 1989: zie A. ZWEITE, o.c., p. 66-73). Het zijn foto's van steden en van maquettes van projecten voor steden, vanuit de lucht op verschillende hoogtes genomen.

<sup>159</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 12.; S. GERMER, o.c., p. 27.

<sup>160</sup> J. HARTEN, o.c., p. 24,38, een fotoschilderij nr. 157 'Olympia' werd ook reeds in een schijnbaar onafgewerkt stadium gelaten.

<sup>161</sup> Idem, p. 38.

beeldvlak, wordt ook door de toeschouwer waargenomen. Er kan geen definitief standpunt worden gevonden, omdat telkens wanneer het oog het patroon van licht en donker, dat het gehele oppervlak bedekt, terug omzet in een illusie van ruimtelijkheid (zicht op een stad), dan verlaat de blik onvermijdelijk het oppervlak en duikt in de diepte van de illusie.<sup>162</sup> Het lijkt onmogelijk om tegelijk de werkelijke verflaag en het getoonde onderwerp te zien.

Het woord dat Richter gebruikt als titel voor deze schilderijen is 'Stadtbild', gevolgd door de naam van een stad of enkele letters en/of cijfers, waarvan sommige de initialen of afkortingen kunnen zijn van stadnamen.<sup>163</sup>

Bij de omzetting naar schilderijen onstonden soms meerdere schilderijen uit een foto, wordt het fotografische beeld soms omgedraaid en worden betekenisvolle, zeer herkenbare gebouwen weggelaten. Zo zijn de negen eerste stadsbeelden (Pl. 23 nrs. 170/1-9) fragmenten uit eenzelfde foto. (Pl. 23 afb. 1) Opvallend is dat de schilderijen, fragmenten tonen van rond de zeer herkenbare Dom van Milaan. Richter lijkt dit monument expliciet te willen vermijden. Misschien stelde het grijs overschilderde fragment (Pl. 23 nr. 170/8) oorspronkelijk het centrale gebouw voor. Op de foto van het zicht op Madrid (Pl. 22 afb. 1) is duidelijk de omtreklijn van het resulterende schilderij te zien. (Pl. 22 nr. 171) Een foto (Pl. 24 afb. 1) diende als basis voor een aantal schilderijen die enkele opmerkelijke verschillen vertonen. (Pl. 24 nrs. 174/1,2, 175) De foto toont een zicht op Parijs. Opnieuw wordt het meest herkenbare gebouw, de Arc de Triomphe, buiten de uiteindelijke beelden gehouden. De verschillende schilderijen onderscheiden zich, naargelang de soort verf die Richter gebruikte en naargelang de mate waarin de verfvegen de vormen van de gebouwen en de straten volgen. Wanneer Richter schildert met amphiboline, dan ontstaan er minder grijswaarden door vermenging, in vergelijking met een schilderij in olieverf. (Pl. 24 nrs. 174/1,2) De amphiboline lijkt een soort van vlakker effect te hebben, terwijl de olieverfvegen ongelijkmatiger en gedeeltelijk transparant lijken. Bij sommige schilderijen lijken die verfvegen veel 'vrijer' te worden en de voorgegeven vormen los te laten. (Pl. 24 nrs. 174/2, 175 tonen het zelfde beeld uit de foto)

<sup>164</sup>

De meeste foto's van de steden zijn schuin genomen, vanuit een bepaalde hoogte. De vormen van de elementen (gebouwen) kunnen op de schilderijen naar die foto's, als driedimensionele volumes gelezen worden. (Pl. 22 nr. 171) Bij schilderijen naar foto's vanuit een hoger of een loodrecht standpunt (Pl. 25 nrs. 176, 249)<sup>165</sup> en omgekeerd, vanuit een dichter standpunt en waarbij meer of minder details van de gebouwen worden overgenomen in de schilderijen (Pl. 25 nrs. 224/10,17,18)<sup>166</sup> vermindert de duidelijkheid van het getoonde fotografische beeld. De schilderijen lijken eerder een vlak grondplan te tonen en dit wordt nog benadrukt wanneer Richter het schilderij draait ten overstaan van het oorspronkelijke beeld. (Pl. 25 nr. 249, afb.1) Ondanks deze ingrepen, die het beeldvlak schijnen te benadrukken, lijkt het getoonde onderwerp nog net aanwezig.

---

<sup>162</sup> S. GERMER, o.c., p. 27, stelt dat er geen sublimering mogelijk is van de tegengestelden in een nieuw geheel, in een conclusie of een ondubbelzinnige interpretatie.

<sup>163</sup> nr. 225/1 'Königsallee', is één van de schilderijen die door Richter later met een grijze verflaag werden overschilderd.

<sup>164</sup> ook 'vrijer': nrs. 177/1-3, 249-251.; ook 'vlakker': nrs. 170/1-9, 174/1, 176, 171, 178/1-8.

<sup>165</sup> ook nrs. 250-251

<sup>166</sup> ook nrs. 224/6-9

Naast deze 'Stadtbilder' naar luchtfoto's van bestaande steden, maakte Richter er ook een aantal naar foto's van maquettes van uitgevoerde of nog uit te voeren stadsprojecten uit architectuur magazines. In een reeks stadsbeelden naar een onscherpe foto (Pl. 26 afb. 1 nr. 178/4), worden de volumes van de gebouwen beschreven door meer lineaire verfvegen.<sup>167</sup> Het kunstmatig karakter van de voor de toekomst, geplande steden wordt nog benadrukt in het driedelige 'Stadtbild TR'(Pl. 26 nrs. 217/1-3) door de discontinuïteit van de breuklijnen. Richter schilderde enkel met dik aangebrachte witte en zwarte verf, terwijl het grijs door vermenging op het doek zelf ontstond.<sup>168</sup> Sommige schilderijen naar foto's van stadsprojecten lijken een minder opvallende verflaag te hebben. Ze lijken daardoor eerder op de vroegere fotoschilderijen. (Pl. 26 nrs. 218/1, 219/2)

Wanneer Richter de steden opnieuw beschouwt, lijken ze associaties op te roepen met de stad Dresden: de verwoesting van de stad op het einde van de Tweede Wereldoorlog is voor hem een mogelijk onderwerp dat indirect zou kunnen ontstaan zijn door de onpersoonlijke uitbeelding van een onduidelijk onderwerp.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> ook nrs. 178/1-3,5-8.

<sup>168</sup> G. RICHTER, (commentaren bij de cataloguslijst)..., p. 126.

<sup>169</sup> Ibidem.

## Bergen en alpen

Gelijktijdig (1968-1970) met de steden maakte Richter ook een aantal schilderijen naar foto's van bergen. (zie Tab. 1 , 12)<sup>170</sup> Ook na 1970 ontstonden er schilderijen naar foto's van bergen. Die latere schilderijen worden echter omwille van hun schilderswijze bij de landschappen behandeld. (zie verder) De negentien schilderijen die hier worden besproken sluiten aan bij de 'Stadtbilder' wat betreft hun verflaag. Ze hebben als titel ofwel de algemene benaming 'Gebirge', ofwel de naam van een bergketen.

De 'bewogen' verftoets van de 'Stadtbilder' en de 'Gebirge' roept onmiddellijk bepaalde associaties op aan expressieve schilderkunst.<sup>171</sup> Wanneer Richter motieven zou hebben gekozen, die gemakkelijk aanleiding zouden kunnen geven tot subjectieve interpretaties, dan zou het getoonde onderwerp in de verflaag, de expressiviteit, daardoor nog eens benadrukt worden. Daarom koos Richter motieven die een inherente afstandelijkheid (vergezichten) bezitten en nog onpersoonlijker, algemener en toevalliger lijken.<sup>172</sup> De foto's van de steden en de bergen toonden een latent chaotisch karakter. Wanneer deze beelden van dichtbij worden bekeken en geschilderd, verdwijnt het overzicht (het onderwerp) tijdens het schilderen. De afstand (onverschilligheid) ten overstaan van het onderwerp, wordt op paradoxale wijze maximaal, door de overvloed van betekenisloze details van dichtbij op de foto te beschouwen. De onzichtbare 'objectieve' structuur van het fotografisch beeld, wordt vertaald in een gestructureerde, 'objectieve' verflaag.

Reeds op de foto's van de besneeuwde bergen is te zien hoe een berg, als pure, chaotisch materie bijna uitsluitend kan geïdentificeerd worden aan de hand van de omtreklijn gevormd door de toppen in de lucht. Ook in de schilderijen lijkt het getoonde onderwerp enkel te verschijnen door een strook lucht, die aan het vlakke vormenspel de illusie verleent van een bergflank. (Pl. 27 nr. 179/3) Wanneer door het gebruik van olieverf, meer grijswaarden ontstaan, zodat meer diepte wordt gesuggereerd, gaat de aandacht nog veel meer naar het getoonde onderwerp in een neutrale verflaag. (Pl. 27 nr. 181) Wanneer ook de lucht ontbonden wordt in een structuur van licht en donker, dan begint het schijnbaar, duidelijke onderwerp te verdwijnen. (Pl. 27 nr. 179/2) De aandacht gaat nog meer naar de verflaag, wanneer enkel het verschil tussen de vlakke amphiboline verf en de lineariteit van de houtskool-arceringen het getoonde beeld nog net laat verschijnen. (Pl. 27 nr. 179/2) Wanneer enkel een fragment uit de foto van de berg wordt overgenomen en de identificerende omtrek in de lucht wordt weggelaten, ontstaan bijna volledig onherkenbare en omkeerbare structuren. (Pl. 27 nrs. 182, 183, 224/5)<sup>173</sup> Het getoonde onderwerp (de bergflank) lijkt te verdwijnen. Enkel wanneer de toeschouwer aanneemt dat het mogelijke onderwerp in deze onpersoonlijke uitbeelding (structuur) van een onduidelijk onderwerp kan verscholen zijn, dan alleen kan de verflaag, het schilderen, het schilderij betekenisvol schijnen. (niet meer neutraal)

De twee, grote, driedelige 'Alpen' uit 1968-69, werden elk geschilderd naar een reeks van foto's die een panoramisch zicht tonen van de Alpen. (Pl. 28 nr.189,afb.1 Pl. 29 nr.213)

---

<sup>170</sup> De gebruikte foto's zijn terug te vinden in de Atlas: A. ZWEITE, o.c., p. 74-76.; Een fotoschilderij uit 1965, nr. 48/6 'Mount Everest', kan eventueel als thematische voorloper beschouwd worden.

<sup>171</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 12.

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> ook nrs. 179/1, 224/1-4.

Doordat de elementen van het uitgangsmateriaal in grote vegen worden samengevat door het veel vrijere penseelschrift, lijkt het getoonde onderwerp voor de toeschouwer te verdwijnen. Het getoonde onderwerp in de verflaag (de expressie) zal verdwijnen als de toeschouwer aanneemt dat in een neutrale uitbeelding van een onduidelijk onderwerp, een mogelijk onderwerp kan verschijnen.

## Grijze schilderijen

Een poging om een beeld te schetsen van de reeks zogenaamde 'grijze' schilderijen, toont duidelijk hoe een bepaalde reeks bijna als vanzelf binnensluipt, zich ontwikkelt en blijft doorsijpelen in het gehele oeuvre van Richter. De 'Graue' lijken volgens het hier gebruikte schema (Tab. 1) te ontstaan tussen 1967 en 1976. Dit zijn echter enkel de schilderijen die als titel het eenvoudige 'Grau' hebben, en er oppervlakkig beschouwd uitzien als monochroom, grijs beschilderde doeken. (Tab. 13)<sup>174</sup> Wanneer de lijst van alle schilderijen overlopen wordt, dan zijn er een aantal andere schilderijen waarbij in de titel, of na de titel, tussen haken, het woord 'Grau' wordt toegevoegd. Wanneer de schilderijen visueel worden overlopen, dan zijn er een aantal schilderijen die een heel sterke gelijkenis vertonen met de 'Graue', alhoewel hun titel niets in die zin doet vermoeden.

In 1965 maakte Richter een fotoschilderij, met als titel 'Landschaft' (Pl. 30 nr. 48/12), dat omwille van de extreme, horizontale uitwissing, zeer verwant lijkt met een aantal, landschap-achtige 'Graue' uit 1973. (Pl. 30 nr. 341/1)<sup>175</sup> Een klein, onopvallend fotoschilderij uit 1966, met als titel 'Graues Haus'(Pl. 30 nr.80/19), dat in eerste instantie weinig lijkt te maken te hebben met de minimaal, abstracte 'Graue', doet beseffen dat alle fotoschilderijen in een complexe, maar evidente relatie staan met de grijzen, en omgekeerd. Dit geldt eveneens voor de kleurkaarten, bij het beschouwen van de grijze 'kleuren' uit 1966. (bv. 'Zwei Grau ubereinander', Pl.19 nr. 143/2)<sup>176</sup> Eén schilderij van een reeks van negen steden uit 1968, 'Stadtbild M8 (grau)' (Pl. 23 nr. 170/8) en twee andere schilderijen uit 1969, zijn duidelijk zichtbaar met een grijze laag bedekt.<sup>177</sup> Twee 'Konstruktionen' uit 1968, 'Durchgang' (Pl. 15 nr. 203) en 'Kleines Fenster'(nr. 210/2), lijken ook verwant met de 'Graue'. En zo kunnen voor elke andere reeks van schilderijen, een aantal voorbeelden gevonden worden, die indirect of direct (in de titel en/of visueel) een verband tonen met de grijze schilderijen.<sup>178</sup> Omgekeerd, hebben een aantal schilderijen wel de eenvoudige titel 'Grau', maar lijken visueel eerder bij andere reeksen te horen.<sup>179</sup> Het altijd opnieuw opduiken van het grijs lijkt aan de 'Graue' een unieke positie te verlenen in het gehele oeuvre van Richter.

---

<sup>174</sup> Behalve enkele schilderijen uit de reeks van gevarieerde, experimenteel-achtige schilderijen uit 1967-68 (194/1-22), de nrs. 194/6,7,12-16,18,19, werden ook een aantal schilderijen zonder titel (nrs. 225/6, 254/1,2, 349/8) aan de 'Graue' toegevoegd.

<sup>175</sup> J. HARTEN, o.c., p. 40, ook nrs. 340/1-8, 341/1-5, 342/1-8.

<sup>176</sup> ook nrs. 143/1,3

<sup>177</sup> J. HARTEN, o.c., p. 40: In 1975 herinnerde Richter zich ter gelegenheid van de tentoonstelling "Fundamentele Schilderkunst" te Amsterdam, dat hij eerst (rond 1968), schilderijen bedekte met een grijze verflaag, omdat hij niet wist wat te schilderen of wat er kon worden geschilderd.

<sup>178</sup> zie nrs. 225/6 'Ohne titel' (grau); 231/1-2 'Wolken (grau)'; 241/1 'SeestÄck (grau, bewilkt)'; 224/11,11a, 12 'Sternbilder'; 232/1-6 'Ohne Titel'; 253 'Fingerspuren (mit Palermo)'(de samenwerking met B. Palermo zoals ook die met S. Polke, worden in deze beperkte verhandeling niet verder behandeld.); 326/1-5 'Vermalungen (grau)'; 326/6 'Vermalung (grau)'(was een voorstudie voor '48 portretten); 368 'Tourist (grau)'; 343/2 'Verkündigung nach Tizian'; 415/1,2, 416 'Glasscheiben' en 'Doppelglasscheibe'; 483 'Graue Faust'; in de recente abstracte schilderijen lijkt het grijs opnieuw meer op de voorgrond te treden, zie bv. nrs. 666/5, 676/1,2, 680/3, 685/1,2,3, 687/3,4, 688/1,2, 690/1-4, 691, 692, 696, 697, 699-701, 716/18-21, 717/2; zie ook de 'Spiegelbilder' en de 'Grauer Spiegel' vanaf 1991 (zie verder).

<sup>179</sup> zie nrs. 247/12,13, 334a,b.

De paradoxale problematiek, die tot nu toe in de verschillende, besproken reeksen tot uiting kwam, lijkt bij de grijze schilderijen op de spits te worden gedreven. Richter onderzoekt, al schilderend, wat de gevolgen zijn van de stelling dat de schilderkunst als achterhaald medium niets meer te vertellen zou hebben op geen enkele wijze.<sup>180</sup> Daarom probeert hij elk mogelijk onderwerp uit te schakelen. Elke schijnbare aanwezigheid van een getoond onderwerp wordt helemaal uitgewist door een dekkende, grijze laag verf. Door die verflaag volledig egaal, mechanisch te houden, probeert Richter vervolgens te vermijden dat de verflaag getoond lijkt als onderwerp. Het onderwerp wordt 'niets' en de verflaag is 'niet-geschilderd'. Voor een schilder lijken deze beide uitersten essentieel. Immers, wanneer hij enkel een onderwerp kiest, heeft hij 'iets' 'niet-geschilderd'. Wanneer hij enkel schildert, heeft hij 'niets' 'geschilderd'. Een schilder lijkt dus ofwel beide te moeten kiezen (iets schilderen), ofwel beide te moeten verwerpen (niets niet-schilderen). In het eerste geval blijkt een totale onverschilligheid (iets schilderen), in het tweede een totale obsessie (alles schilderen). Het is de combinatie van die totale onverschilligheid met die totale obsessie (hoop) die tot uiting komt, wanneer Richter stelt:

"Men moet geloven in wat men maakt, men moet zich innerlijk engageren, om schilderijen te maken. Eenmaal ervan bezeten, drijft men het tenslotte zo ver, te geloven dat men de mensheid kan veranderen door schilderkunst. Wanneer men echter vrij is van deze passie, dan is er niets meer te doen. Dan is het aan te raden, zich ervan te weerhouden. Want in de grond is schilderkunst een complete idiotie."<sup>181</sup>

De eerste drie schilderijen met als eenvoudige titel 'Grau' ontstonden in 1967-1968. (Pl. 30 nrs. 194/12,14)<sup>182</sup> In eerste instantie lijkt het voldoende om op eenvoudig, onverschillige wijze het doek te bedekken met een grijze laag verf. (Pl. 30 nr. 194/14) Elk getoond onderwerp lijkt op definitieve wijze vermeden. Om te vermijden dat de kleur van de verflaag een mogelijk onderwerp zou kunnen worden, kiest Richter grijs, omdat hij gelooft dat grijs het best geschikt leek om 'nietsheid' te representeren.<sup>183</sup> Richter streefde niet naar die essentie, die de monochrome schilderkunst probeerde te bereiken in hun reductie van de schilderkunst tot een kleur. Het is geen reductie van de kleur en ook geen demonstratie van de symbolische potentie van kleur (grijs), maar eerder een poging om kleur uit te schakelen.<sup>184</sup> Grijs was voor Richter de welgekomen en enige, mogelijke

---

<sup>180</sup> S. GERMER, o.c., p. 23-24: schetst de dubbele reddingspoging door de avantgarde van de schilderkunst als sociaal irrelevant geworden activiteit: eerst door een streven naar autonomie en vervolgens door een actieve, sociaal relevante deconstructie van het autonome medium in een utopisch toekomstperspectief. Richter reageert zowel tegen de naïeve notie van een mogelijke terugkeer naar een pre-modernistisch tijdperk (zie houding t.o.v. academisme) en tegen de apocalyptische vizie, de utopie van het Modernisme. (zie houding t.o.v. de actiekunst)

<sup>181</sup> G. RICHTER, in D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 37. (geciteerd uit B.H.D. BUCHLOH, Gerhard Richter. (tent.cat. Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture G. Pompidou, Paris, 1977), p. 13.)

<sup>182</sup> Ze behoren tot de reeds vermelde groep van kleine experimentele schilderijen (194/1-22). De nrs. 194/14-16 komen chronologisch voor de nrs. 194/6,7,12. (zie Tab...) Wanneer men de schilderijen dus chronologisch beschouwt, dan ontstaan deze kleine 'Graue' voor de 'Stadtbilder' 'Gebirge' en de 'Alpen', de 'Wolken', de 'Vermalungen' en 'Farbschlieren' etc..., terwijl ze numeriek beschouwd na de eerste steden, bergen, wolken, alpen en verfvegen ontstaan.; R. NASGAARD, o.c., p. 78, beschouwd de nrs. 194/1-15 allemaal als behorend tot de reeks van grijze schilderijen.

<sup>183</sup> C. VAN BRUGGEN, o.c., p. 88.

<sup>184</sup> S. GERMER, o.c., p. 29, stelt dat de 'Graue' eerder als 'achroom' te beschouwen zijn dan als 'monochroom'.

manier om onverschilligheid te bereiken, om definitieve uitspraken te vermijden.<sup>185</sup> Niet alleen de kleur moest worden uitgeschakeld als mogelijk onderwerp, ook de verflaag zelf. Door de verflaag op een egale, mechanische, onverschillige wijze aan te brengen, probeerde hij de verflaag te beroven van elke mogelijke inhoud. (Pl. 30 nr. 194/12)

Wanneer de kleine schilderijen uit de periode 1967-1969 beschouwd worden als voorstudies, dan ontstond de eerste grote reeks in 1970. (Tab. 13) De aandacht van de toeschouwer gaat onmiddellijk naar de grijze, onregelmatig aangebrachte verflaag, omdat er geen getoond onderwerp aanwezig lijkt te zijn. (Pl. 31 nrs. 247/2,9,12) Op het ogenblik dat de toeschouwer aanneemt dat een mogelijk onderwerp kan ontstaan in de onpersoonlijke uitbeelding van geen onderwerp, dan verschijnen het lichtspel (Pl. 31 nr. 247/2), de zee (Pl. 31 nr. 247/9)<sup>186</sup> en oneindige ondoordringbaarheid (Pl. 31 nr. 247/12)<sup>187</sup> als mogelijke onderwerpen in de werkelijke verflaag.

Ook bij de grijze schilderijen uit 1972 gaat de aandacht onmiddellijk naar de verflaag waarin nog steeds hardnekkig mogelijke onderwerpen lijken op te duiken. Een klein schilderij is een overschilderde voorstudie voor de '48 Portretten' en, alhoewel minder zichtbaar dan bij de overschilderde voorstelling van een zee (nr.247/9), lijkt het verdwenen portret toch door het grijs te schijnen. (Pl. 31 nr. 334b)<sup>188</sup> De reliëf-achtige verfsporen, die ontstaan door het wrijven in een dikke verflaag en die door de lichtinval zichtbaar worden, lijken niet veroorzaakt te zijn door de lichte en donkere, grijze verfvegen. Daardoor lijkt het alsof sommige verfvegen doorzichtig worden en verdwijnen zodat enkel het reliëf-achtig spoor aanwezig lijkt, boven en los van de grijze verf. (Pl. 31 nr. 334/7)<sup>189</sup> Die doorzichtige diepte als mogelijk onderwerp in de verflaag wordt vermeden door alle reliëf-achtige verfsporen weg te wissen zodat een gelijkmatiger patroon van nog nauwelijks contrasterende verfvlekken ontstaat. (Pl. 32 nr. 334/1) Het zacht vlekkerig uitwissen als mogelijk onderwerp kan dan vermeden worden door het reliëf als een egale, onschilderkundige korrelstructuur juist te benadrukken. (Pl. 32 nr. 334/10) In een reeks grijze schilderijen uit 1973, wordt de aandacht onmiddellijk getrokken door de horizontale, regelmatig parallel verlopende, reliëf-achtige verfvegen. (Pl. 30 nr. 341/1)<sup>190</sup> In de latere reeksen uit 1973-1975 gaat de aandacht ofwel naar de regelmatigheid van het reliëf in de verflaag (Pl. 33 nrs. 349, 360/1), ofwel naar de subtiele verschillen tussen donkere en lichtere grijze vlekken. (Pl. 33 nr. 362/5) In 1975 ontstaat dan een reeks van acht schilderijen waar elk mogelijk onderwerp in de verflaag lijkt te zijn vermeden: geen door het grijs schijnende onderwerpen meer, geen reliëf-achtige verfsporen meer, geen verschillen tussen licht en donker grijs en ook geen structuur-achtige reliëfs. (Pl. 34 nr.

---

<sup>185</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 79.; zie ook G. RICHTER, Notes 1966-1990, in Gerhard Richter. (tent.cat. Tate Gallery, 1991)...., p. 112.

<sup>186</sup> nr. 247/9 lijkt duidelijk een overschilderd 'Seestück'

<sup>187</sup> J. HARTEN, o.c., p. 40, beschouwd de nrs. 247/12,13, ondanks hun titel 'Grau', niet als 'grijzen'.

<sup>188</sup> Bij het werknummer 334 kan opnieuw gewezen worden op de verwarring die ontstaat door de vermenging van de chronologische en de numerieke volgorde. (zie Tab....)

<sup>189</sup> zie hetzelfde effect bij de 'Verkündigung nach Tizian'-reeks (zie verder)

<sup>190</sup> J. HARTEN, o.c., p. 40, noemt ze landschap-achtig en verwijst naar een fotoschilderij 'Landschaft'(nr. 48/12)



367/1-8)<sup>191</sup> Door de schilderijen van Richter te reproduceren wordt hun specifieke aard eigenlijk alleen maar versterkt: de reproducties van deze acht grijze schilderijen zien eruit als acht, donker grijze rechthoeken. Er is niets te zien, geen onderwerp, geen verflaag. Alleen omdat ze zorgvuldig over twee bladzijden zijn verspreid, met een nummer en een titel, en opgenomen zijn in een catalogus tussen andere reproducties van schilderijen, neemt de toeschouwer aan dat deze volstrekt neutraal afgedrukte, grijze rechthoeken, waarop volstrekt niets te zien is, voorstelling zijn van schilderijen van Richter. Er is geen enkel verschil te bespeuren tussen de acht grijze rechthoeken (totale onverschilligheid) en de totale overbodigheid, die tot uiting komt in het schilderen van deze schilderijen, het reproduceren ervan in een catalogus (en in deze verhandeling), kan alleen gemotiveerd zijn door een obsessionele hoop dat door 'niets niet te schilderen' en toch 'iets te schilderen' iets duidelijk zou kunnen worden.

Wat blijft in deze uitwisselbare schilderijen, is een bijna onzichtbare, visuele vibratie van grijs in grijs, net genoeg om het niet-afgebeelde te tonen en de toeschouwer toe te laten de stilstand van de schilderkunst te aanschouwen als een schildershandeling.<sup>192</sup> Richter probeerde elk mogelijk onderwerp uit te schakelen, maar zelfs de meest neutrale en onpersoonlijke schilderijen roepen associaties met het leven op en zijn dus illusionistisch:

"Het was de ultieme, nog mogelijke uitdrukking van machteloosheid en wanhoop. Niets. Absoluut niets overhouden, geen figuren, geen kleur, niets. Dan besef je, nadat je er drie geschilderd hebt, dat er een beter is dan de andere. En je vraagt jezelf af, hoe dat komt. Wanneer ik de acht schilderijen samen zie, dan vind ik niet meer dat ze droef zijn, of indien toch, dan zijn ze droef op een aangename wijze. Met de grijze schilderijen, probeerde ik om het schilderen te vermijden. Ik verbood het. Maar ik probeerde ook te vermijden het leven op gelijk welke wijze voor te stellen. Toch stelde ik het voor. Ze hebben emotie en droefheid en men kan er door bewogen zijn. Ik wou deze zaken aanraken, precies door het schilderen en het leven te vermijden. Schilderkunst heeft altijd te maken met illusie. Je kunt het niet vermijden. De grijze schilderijen zijn niet louter verf, ze zijn totale illusie."<sup>193</sup>

Het is onmogelijk om niets te schilderen, of om iets niet-te-schilderen. Richter probeert niets niet-te-schilderen zodat hij iets schildert. De paradox van Richter ligt in zijn gelijktijdig willen vermijden van direct te zoeken wat hij ook wil vinden, omdat weten wat gezocht is als gevolg heeft dat de waarde ervan onauthentiek wordt.<sup>194</sup>

"Het niets is niet voor te stellen; deze vreselijke waarheid komt nog duidelijker tot zijn recht in de onmogelijkheid een voorstelling te hebben van wat er voor, na of buiten het universum bestaat. Doordat wij er verbeteren naar zoeken, maar er alleen van weten dat ze zo onbereikbaar

---

<sup>191</sup> In 1976 experimenteert Richter met verschillende dragers voor zijn grijze schilderijen (hout, aluminium nrs. 392, 393) en de allerlaatste grijsen laten opnieuw meer licht en donker variaties in de verflaag zien.(nrs. 396-403/1)

<sup>192</sup> J. HARTEN, o.c., p. 40.

<sup>193</sup> G. RICHTER,(in interview met), C.VAN BRUGGEN, o.c., p. 87-88

<sup>194</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 80

is, is deze voorstelling voor ons een onmogelijkheid die we existentieel ervaren als een absolute grens."<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> G. RICHTER, Notities, in Richter. Werken op papier. 1983-1986. (tent.cat. Amsterdam, 1987), MÅnchen, Verlag F. Jahn, 1987, p. 11.

# Wolken

Een mogelijk onderwerp in de getoonde verflaag werd vermeden door de 'objectieve' structuur van het fotografisch, getoonde onderwerp, vergezichten van steden, bergen en alpen, van dichtbij in een gestructureerde verflaag te vertalen. Een mogelijk onderwerp verscheen vanop een afstand, buiten het beeld. Wanneer ook vanop een afstand alleen de structuur van de verflaag zichtbaar lijkt, ontstaat door de afwezigheid van een schijnbaar getoond onderwerp, een decoratief, abstract effect, dat het getoonde onderwerp in de verflaag lijkt. (Pl. 25 nr. 224/10; Pl. 27 nr. 224/5) De methode lijkt een stijl te zijn geworden, de verflaag teveel getoond.

Wanneer dezelfde methode wordt gevolgd voor schilderijen naar foto's van wolken<sup>196</sup>, lijkt de stilering onmiddellijk te ontstaan, door het verdwijnen van het schijnbaar getoond onderwerp. (Pl. 35 nrs. 180, 188) Een wolkenhemel heeft van nature, geen vaste vorm, geen constante, statische structuur. Wanneer de gestructureerde verflaag van schilderijen naar foto's van wolken, teveel wordt benadrukt, zoals bij de steden en de bergen, dan heeft de toeschouwer teveel aandacht voor de structuur van de verflaag. In die getoonde structuur kan nog nauwelijks een beeld ontstaan van een vluchtige wolkenhemel. (Pl. 35 nr. 188)

De vaste materie van de steden en de bergen, werd vertaald in een vluchtige, bewogen verflaag, waarin het getoonde onderwerp scheen te verdampen. (Pl. 29 nr. 213) Wolken zijn van nature schijnbare vormen, die verdampen en verschijnen in een onzichtbare lucht. Het zijn sporen van bepaalde, klimatologische omstandigheden en van de speling van het licht, waaraan ze slechts schijnbaar vorm geven. Een bijna onmerkbare beroering en een kleine speling van het licht in een schijnbaar afwezige, grijze verflaag, doen bijna vanzelf de illusie van wolken ontstaan. (Pl. 35 nr. 231/1)<sup>197</sup> De minste benadrukking van de verflaag doet het vluchtige, getoonde onderwerp verdwijnen. Het getoonde onderwerp lijkt dan de verflaag Alleen door een schijnbaar volledige afwezigheid van de verflaag, kunnen de volledig schijnbare vormen van wolken verschijnen. Ook in sommige titels lijkt Richter het ongrijpbare onderwerp te willen vatten door extra beschrijvingen (Pl. 36 nr. 264 'Wolken'(Stimmung), of kleuraanduidingen. (Pl. 35 nr. 277)<sup>198</sup> Soms wordt het doek zelf veranderd in een schijnbaar venster, zodat de illusie nog sterker wordt. (Pl. 36 nr. 266)<sup>199</sup>

Bij de vroegere fotoschilderijen lijkt de toeschouwer in eerste instantie een duidelijk onderwerp te zien. De verflaag lijkt volledig afwezig. Door de onscherpte van het onderwerp verschijnt de verflaag, die nu onscherp lijkt. Aangezien de verflaag echter nooit onscherp kan zijn, kan in plaats van het getoonde onderwerp, een mogelijk onderwerp verschijnen in de werkelijke verflaag. Wolken zijn echter van nature onscherp. Daarom lijken de schilderijen naar foto's van wolken ook niet onscherp zoals de vroegere fotoschilderijen. Door wolken te portretteren, schildert Richter een onderwerp dat zich vanzelf voortdurend uitwist. (Pl. 35 nr. 270/1)<sup>200</sup> Daardoor verschijnt voortdurend de

---

<sup>196</sup> voor de foto's zie A. ZWEITE, o.c., p. 97-113.

<sup>197</sup> ook nr. 231/2

<sup>198</sup> ook nrs. 267, 268, 296.

<sup>199</sup> zie ook de schetsen waarin Richter telkens opnieuw de ruimtelijke werking van zijn schilderijen (o.a. wolken) onderzoekt: A. ZWEITE, o.c., p. 13-14, 113-127.

<sup>200</sup> ook nrs. 270/2-3, 411-414.

verflaag, die echter onmiddellijk opnieuw verdwijnt door de fotografische illusie van een wolk. Die bijna onzichtbare onscherpte (of zichtbare scherpste) van het beeld, komt ook voor bij de schilderijen naar foto's van zeeën, waar de illusie van de wolkenhemel ondersteund wordt door de illusie van een bewogen zee, en bij schilderijen naar foto's van landschappen.

Richter hoopt dat uit een abstracte verflaag eveneens het beeld van wolken zou kunnen ontstaan. (Pl. 35 nr. 278)<sup>201</sup> Dat de toeschouwer de verflaag niet ziet als een geheel van verfvegen, dat de verflaag ook niet verdwijnt, zoals het gladde oppervlak van een foto, om slechts een illusie van een werkelijkheid te tonen, maar dat de verflaag een werkelijk spoor zou kunnen zijn van een mogelijk onderwerp (fictieve werkelijkheid).

---

<sup>201</sup> ook nr. 443A.

# Landschappen

Vanaf 1968 vervangt het landschap, als motief geleidelijk de vroegere motieven (vooral personen) van de fotoschilderijen. (Tab. 15-16) De schilderijen werden allemaal gemaakt naar zelfgemaakte kleurfoto's van landschappen.<sup>202</sup> De eerste reeks zijn schilderijen, naar foto's die Richter maakte op een reis naar Corsica in 1968. (Pl. 36 nrs. 199-201)<sup>203</sup> Bij de meeste van deze schilderijen wordt door een bijkomende omschrijving tussen haken in de titel, een bepaald element in het geschilderde landschap aangeduid. ("Sonne", "Schiff", "Haus", "Feuer") In de eerste landschappen veroorzaken de nog kunstmatige kleuren (zie vroegere fotoschilderijen) en de manier waarop de elementen van het landschap zijn geschilderd, een onwaarschijnlijk effect. (Pl. 36 nr. 202) Maar stilaan wordt de verflaag schijnbaar onzichtbaar en lijken de kleuren natuurlijker. Dit wordt al duidelijk in de landschappen tussen 1969-1971, waarvan een deel eveneens ontstonden naar reisfoto's. (Pl.36 nr.258; Pl.37 nr.221)<sup>204</sup> De verschillende locaties, die soms worden genoemd in de titel, lijken niet te worden gebruikt voor bepaalde, bijzondere streekkenmerken, maar enkel als algemene scène, als vehikel voor een schijnbare stemming of als verwijzing naar typische, kunsthistorische, romantische motieven. (Pl. 37 nrs. 227, 284)<sup>205</sup> Vaak zijn het vergezichten met nauwelijks zichtbare of helemaal geen menselijke aanwezigheid. (Pl. 37 nr.284) Er zijn ook weinig sporen van modern leven. Soms is heel in de verte een huis te zien, maar nooit landbouw materiaal, industrie of dieren.<sup>206</sup> Het fotografische beeld van een landschap is bij sommige schilderijen uit 1971 nog maar net aanwezig, (Pl. 38 nr. 283/2) alsof Richter de perfecte illusie van de werkelijkheid probeert te vervangen door de werkelijkheid van een illusie.<sup>207</sup>

De schilderijen naar foto's van landschappen, die een volmaakte illusie van een werkelijkheid lijken te tonen, blijven vanaf 1976, samen met de grote groep 'Abstrakte Bilder' ontstaan. In 1976 maakte Richter enkele schilderijen naar foto's van de Vesuvius.

---

<sup>202</sup> A. ZWEIFTE, o.c., p. 12: Richter gebruikte maar een heel klein deel van de foto's die in de Atlas zijn opgenomen. (p. 78-96, 173-187, 202-212) In systematische reeksen van foto's, lijkt hij bepaalde structuren en motieven uit de natuur te bestuderen (boomstammen, loofmassa's, sprokkelhout, woudranden, de lichtinval, regenbogen...) en ook bepaalde stemmingen die eruit zouden kunnen ontstaan. (bv. uit nevel, maanlicht, zonsondergang. ...) Het zijn dikwijls reeksen van foto's waarnaar geen schilderijen werden gemaakt. Opvallend is dat bij de keuze en samenstelling van de fotobladen, bepaalde formele ordeningscriteria lijken te worden gehanteerd. Daardoor ontstaan bepaalde sequenties en een bepaald esthetisch karakter, dat het louter verzamelen van foto's overstijgt.

<sup>203</sup> ook nrs. 186/2, 211,212. J. HARTEN, o.c., p. 38.; nr. 186/2 is een van de zeldzame schilderijen die er meer uitzien als een tekening, zie ook nrs. 184,185,186/1,187 (bergen), 186/3 (Stadtbild).

<sup>204</sup> J. HARTEN, o.c., p. 38.; reizen rond de Vierwaldstatter See in Zwitserland, zie nrs. 226/1-4, op Teneriffe (nrs. 283-287), in het Eifellandschap (229,230) of ook foto's genomen tijdens expedities op zoek naar motieven, o.a. rond DÅsseldorf (nr. 221, 228), waarvan slechts een kleine selectie voor schilderijen werd gebruikt. (nr. 258)

<sup>205</sup> J. HARTEN, o.c., p. 47, Richter verwijst eerder op een indirecte manier naar oudere voorbeelden (bv. C.D.Friedrich). Geen specifieke stijlцитaten (zoals bijvoorbeeld bij C.M. Mariani en S. Mckenna), want Richter gebruikt nog steeds de foto als methode om juist een bepaalde stijl te vermijden. Toch lijken de landschappen hoe langer, hoe meer te zijn geschilderd naar de natuur en niet naar foto's. (zie ook verder de stillebens)

<sup>206</sup> R. NASGAARD, o.c., 52.; A. ZWEIFTE, o.c., p. 16.

<sup>207</sup> zie verder de 'Vermalungen', 'Parkstück', 'Ausschnitt'.

(Pl. 38 nr. 404)<sup>208</sup> Ze zijn allemaal op hout geschilderd en dragen de zelfde titel: 'Vesuv'. Nochtans is er maar heel weinig te zien van de vulkaan zelf. De nadruk lijkt te liggen op de enorme ruimte boven de top van de vulkaan, die steeds nog net te zien is. Het is alsof er een uitbarsting werd verwacht.<sup>209</sup>

In 1981 ontstonden nog een aantal schilderijen naar foto's van bergen.<sup>210</sup> Ze verschillen van de vroegere 'Gebirge', door de schijnbaar volledige afwezigheid van de verflaag. (Pl. 38 nr. 471)<sup>211</sup> De verflaag lijkt verscholen achter de illusie van het fotografisch beeld, zoals de werkelijke bergen, bij het fotograferen, half-versluierd waren door nevel en mist. Het onscherpe karakter van de schilderijen valt samen met het onduidelijk, natuurlijke zicht op de bergen. Omdat de onscherpte bij de wolken, deze bergen en ook bij de nog te bespreken zeeën, als een deel van het getoonde onderwerp wordt beschouwd door de toeschouwer, zijn deze schilderijen veel bedrieglijker, illusionistischer dan de meeste andere fotoschilderijen.

Een reeks schilderijen uit de periode 1983-1984 lijken pure verheerlijkingen van het landschap. (Pl. 39 nrs. 549/1, 550/1)<sup>212</sup> De schijn van ongereptheid is zo ver doorgedreven, dat de schuren, landwegen en weiden tegelijk kitcherige leugens worden. De roerloosheid van de beelden is beangstigend. Gelijktijdig maakte Richter een aantal schilderijen die de illusie van deze bedrieglijke schoonheid doorbreken. (Pl. 39 nrs. 551/6,9)<sup>213</sup> Onder de schijnbaar willekeurige verfvegen van deze 'Abstrakte Bilder' zijn nog vage sporen van de landschapsillusie te herkennen. Ook door het uitsparen van de lucht en door het respecteren van de horizon, lijkt Richter in de verfvegen een mogelijke werkelijkheid zichtbaar te maken.<sup>214</sup>

In de periode 1985 tot 1992 ontstonden nog regelmatig landschappen, waarvan de foto's voor twee grote uit 1987 met als titel 'Chinon', nauwelijks zichtbaar op de horizon de daar gelegen kerncentrale tonen. (Pl. 39 nr. 644)

Het verlies van de mooie verschijning van de kunst, de nostalgische hunkering en vlucht naar een paradijslijke wereld en het verlangen naar een volledig, maar simpel leven, zijn typische romantische motieven die tot uitdrukking lijken te komen in deze landschappen.<sup>215</sup> Maar het zou te eenvoudig zijn om de schilderijen in een simpele tegenstelling te plaatsen met de koele, uitzichtloosheid van de 'Konstruktionen', de

---

<sup>208</sup> ook nrs. 405-410.; A. ZWEITE, o.c., p. 14: Van de in Italië gemaakte opnamen zijn er maar weinig gebruikt voor schilderijen. De foto's van de Vesuvius vormen hierop een uitzondering.

<sup>209</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 14, In zekere zin zijn de schilderijen te beschouwen als 'Wolken', waarin de spoedige (ook in 1976) 'uitbarsting' van de 'Abstrakte Bilder' kan gelezen worden.

<sup>210</sup> Slechts zeer weinig foto's uit een enorm aantal, werd gebruikt voor schilderijen. zie A. ZWEITE, o.c., p. 157-161

<sup>211</sup> ook nrs. 468/1-3, 469/1-3. Zie ook een aantal schilderijen naar foto's van ijsbergen in de mist. (nrs. 476, 496/1,2) foto's werden genomen tijdens een reis naar Groenland, en vormden de basis voor het fotoboek 'Eis', dat zoals de Atlas ook kan beschouwd worden als een zelfstandig kunstwerk. (zie R. NASGAARD, o.c., p. 81 noot 35.)

<sup>212</sup> ook nrs. 549/2, 550/2,3.

<sup>213</sup> ook nrs. 551/1-5,7,8.

<sup>214</sup> zie ook nrs. 572/1-7.

<sup>215</sup> J. HARTEN, o.c., p. 47; R. NASGAARD, o.c., p. 52.

'Farben' en de 'Graue'. Vooral de 'kleuren', maar ook de 'grijzen' hebben een bijzonder hoopvolle, levendige zijde.<sup>216</sup> Zo hebben de landschappen ook een bijzondere donkere zijde: de leugenachtigheid van de klassieke schoonheid en de romantische nostalgie die hier ontmaskerd worden als verblindend illusionisme.<sup>217</sup> En daarom zijn ze geen ironisch alibi om reactionaire schilderijen te maken.<sup>218</sup> Het waarachtige landschap in het oeuvre van Richter zijn de kristalheldere spiegels.<sup>219</sup>(zie verder)

"Mijn landschappen zijn niet alleen mooi, of nostalgisch, romantisch en klassiek als verloren paradijzen. Ze zijn in de eerste plaats leugenachtig. (ook wanneer ik niet altijd de middelen vond juist dit te tonen) En met leugenachtig bedoel ik de verheerlijking, waarmee we de natuur bewonderen. De natuur, die in al haar vormen steeds tegen ons is gericht. Omdat ze noch zin, noch genade, noch medeleven kent. De natuur kent niets, is absoluut geestloos. Het totale tegendeel van onszelf, absoluut onmenselijk. Elke schoonheid, die we in het landschap zien, elke betoverende kleurigheid, vreedzaamheid of gewelddadigheid van stemming, zachte lijnvoering, grootschalige ruimtelijkheid en wat allemaal nog meer, dat alles is onze projectie, die we ook kunnen uitschakelen, om op hetzelfde moment enkel nog de verschrikkelijke, afgrijselijke hatelijkheid te zien. Natuur is zo onmenselijk, dat ze zelf niet misdadig is. Natuur is dat, wat we essentieel moeten overwinnen, verwerpen."<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 52.

<sup>217</sup> Ibidem., G. RICHTER: "Ik denk eenvoudig dat we nog niet over de romantische periode heen zijn geraakt. De beelden uit die periode zijn nog steeds een deel van onze sensibele. Anders zouden we er niet meer naar kijken. Romantiek is verre van dood, net zoals fascisme."

<sup>218</sup> J. HARTEN, o.c., p. 47.

<sup>219</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 52.

<sup>220</sup> G. RICHTER, Notes 1966-1990..., p. 117.

# Zeeën

De schilderijen naar foto's van zeeën, kunnen zoals de 'Wolken' beschouwd worden als een aparte reeks landschappen. (Tab. 14)<sup>221</sup> De 'zeeën', die vooral ontstonden in 1969 en 1970<sup>222</sup>, worden toch meestal als afzonderlijke groep beschouwd, vanwege de expliciete verwijzing in hun titel naar de zee: 'Seestück'. Zoals bij de 'Wolken' worden in de titel ook bijkomende omschrijvingen gegeven van wat wordt getoond. (het onderwerp en de verflaag) Dat kunnen woorden zijn die verwijzen naar bepaalde atmosferische omstandigheden, naar de mate van bewogenheid van de zee, naar bepaalde stemmingen of naar de (kleur)toon. (Pl. 40 nrs. 233, 240/1)<sup>223</sup>

Zoals de wolken, zijn ook golven van nature onscherp en wissen zichzelf voortdurend uit. Wanneer de verflaag waarmee een zee werd geschilderd, benadrukt wordt, dan lijkt het getoonde onderwerp (de zee) te verdwijnen in de getoonde verflaag. (Pl. 9 nr. 35) Omdat de golven van de zee geen vaste structuur hebben, is het moeilijk voor de toeschouwer de fotografische illusie van een zee te blijven zien in de vaste structuur van een verflaag. Een mogelijk onderwerp in de werkelijke verflaag kan maar ontstaan als zowel het getoonde onderwerp (de zee) als de getoonde verflaag schijnen te verdwijnen. Daarom lijkt de verflaag ook bij de 'zeeën' volledig afwezig.

Het grootste verschil tussen de 'Wolken' en de 'Seestücke', die voor 2/3 uit wolken bestaan, is de duidelijke aanwezigheid van een schijnbare horizon. (de scheidingslijn tussen de zee en de lucht) De bedrieglijkheid van de zeezichten wordt pas duidelijk wanneer de toeschouwer zich probeert te laten verleiden door de schoonheid van hun verschillende stemmingen. De mooie zeeën blijken dezelfde boosaardige uitstraling te hebben als de betoverende landschappen. De stemmige horizon wordt een ontluisterende snijlijn op het doek, wanneer blijkt dat deze schilderijen zijn geschilderd naar collages van foto's. Stukken foto's van zeeën en luchten die niet samenhoorden, werd als een kunstmatig zeezicht samengevoegd.<sup>224</sup> Ondanks de desillusionerende ontdekking, blijft de toeschouwer de volledig kunstmatige stemmingen als mogelijke, reële stemmingen aanvaarden. Door vervolgens de schijnbare afwezigheid van de verflaag te doorbreken, onderzoekt Richter de mogelijkheid van een bepaalde werkelijkheid in een duidelijk getoonde verflaag. (Pl. 41 nr. 239/3,246)<sup>225</sup> Het kunstmatige karakter van het beeld wordt eveneens benadrukt wanneer Richter in plaats van een lucht, een omgekeerde zee boven de zee schildert. (Pl. 41 nr.244)<sup>226</sup> Een mogelijk onderwerp in de werkelijke verflaag (een

---

<sup>221</sup> Op enkele vroege fotoschilderijen verschijnt de zee als 'achtergrond'. (nrs. 31,35,36,79a,79,110/1) Het onderscheid tussen de wolken, zeeën, en de landschappen is in de eerste plaats handig om de schilderijen overzichtelijker te bespreken. 'Kleine Treppe am Meer'(nr. 237/2) wordt omwille van de aanwezigheid van een kleine trap aan de rand van de zee, bij de landschappen gevoegd; 'Wolke'(nr. 242), een zee met een opvallende wolk erboven, bij de wolken; 'Landschaft mit Wolke'(nr. 238) dan weer bij de landschappen; 'Abendstimmung' (nr. 243), ziet eruit als een 'zee' maar heeft niet 'Seestück' als titel, bij de landschappen.

<sup>222</sup> ook vier schilderijen in 1975 (nrs. 375-378)

<sup>223</sup> zie ook nrs. 235,237/1,3, 239/1-2, 240/2, 241/1-2; 5 schilderijen hebben het eenvoudige 'Seestück' als titel. (nrs. 237/3, 375-378.

<sup>224</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 13, 98-106.

<sup>225</sup> het eerste 'Seestück' (nr. 224/16) was een van de schilderijen, die Richter grijs overschilderde. Onder de verflaag is nog vaag, maar duidelijk de horizon te zien.

<sup>226</sup> ook nr. 245.



fiktieve werkelijkheid) zal alleen ontstaan wanneer voor de toeschouwer de radicale, getoonde ingreep en ook de fotografische illusie van de zeeân verdwijnen. De vier laatste 'Seestücke' uit 1975 lijken zodanig gehuld in nevel en mist, dat ze nauwelijks van de 'Wolken' te onderscheiden zijn.(Pl. 40 nr. 378)<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> ook nr. 375-377.

# Verfvegen

Hier worden een aantal reeksen van schilderijen behandeld met uiteenlopende titels. (Tab. 17-18) Richter lijkt te onderzoeken of een mogelijk onderwerp kan ontstaan in een werkelijke verflaag (een kleurenmengsel op doek), zonder te steunen op een fotografisch voorbeeld en zonder te steunen op andere, voorafbepaalde interpretatie-systemen (de schilderkunst). Hij wil de objectieve werkelijkheidsschijn van een foto (een foto bewijst een werkelijkheid) laten verschijnen in de werkelijke, objectieve verflaag, zonder beroep te doen op het fotografische beeld, dat getoond kan worden. Het mogelijke onderwerp is dan wat niet getoond kan worden en niet geïnterpreteerd kan worden maar er wel is. (fictieve werkelijkheid) De verschillende titels verwijzen ofwel naar de werkelijkheid van de verflaag ('Grauschlieren', 'Farbschlieren', 'Vermalung', 'Rot-Blau-Gelb', 'Ausschnitt') ofwel naar de afwezigheid van een getoond onderwerp ('Ohne Titel') met tussen haken een verwijzing naar de werkelijke verflaag (kleurenaanduidingen) of met een verwijzing naar een mogelijk onderwerp ('Selbstportrait', 'als Neger', 'mit Palermo', 'Makart', 'Kreutz') ofwel naar de verschijning van een mogelijk onderwerp. ('Weinernte') Ook de 'Sternbilder', die indirect naar foto's ontstonden, en de 'Parkstücke', die wel nog naar een fotografisch voorbeeld ontstonden, worden hier besproken om de poging van Richter te proberen verduidelijken.

Reeds in vroegere reeksen kwam de nadruk op de verflaag als werkelijkheid tot uiting.<sup>228</sup> De verflaag werd bij sommige schilderijen zodanig benadrukt, dat het getoonde onderwerp leek te verdwijnen zodat de verflaag als getoond onderwerp leek te verschijnen. De verflaag leek geen werkelijkheid meer, maar werd een bepaalde illusie. (bv. van expressiviteit) Om dit te vermijden, werd de verflaag dan zo neutraal mogelijk (als een fotografische korrelstructuur) behandeld. Vervolgens kon dan die schijnbaar, objectieve structuur als getoond onderwerp verschijnen. Om zowel de illusie van expressiviteit, als van objectiviteit te vermijden, moet Richter schilderijen maken die enkel de objectieve schijn van een fotografische structuur hebben.

Samen met twee grote schilderijen uit hetzelfde jaar, kunnen enkele van de reeds vermelde kleine, experimentele schilderijen uit 1968, als eerste pogingen in die zin beschouwd worden. (Pl. 42 nrs. 192/1,2, 194/4,5)<sup>229</sup> Deze vroege 'verfmengels' ('Grau-, Farb-, Gitterschlieren') hebben allemaal een fotografische schijn, die de vroege 'Graue' uit dezelfde reeks niet lijken te hebben. (Pl. 30 nrs. 194/12,14) Daardoor lijkt een onderwerp aanwezig te zijn, zodat de aandacht van de toeschouwer verschuift van de verflaag, naar het onderwerp dat echter niet getoond is. De toeschouwer gaat dan opnieuw naar de verflaag, die zich echter steeds lijkt te verschuilen achter de fotografische schijn. Richter hoopt dat zo voor de toeschouwer een mogelijk onderwerp zou kunnen ontstaan in de werkelijkheid van de verflaag.<sup>230</sup>

In een reeks 'Sternbilder' en schilderijen 'Ohne Titel' probeert Richter een mogelijk onderwerp te laten verschijnen in een aantal verschillende verflagen. De sterrebeelden

---

<sup>228</sup> zie o.a. de fotoschilderijen nrs. 1-6, 35, 80/12-15, 157, 195, 196/1-4.; de 'Stadtbilder', 'Gebirge', 'Alpen' en enkele 'Wolken' (nrs. 180, 188).

<sup>229</sup> nrs. 194/1-22. Deze groep schilderijen kan beschouwd worden als aanwijsbaar beginpunt van de 'Graue' (nrs. 6,7, 12-19), de 'Wolken' (nr. 11), de 'Farbschlieren'(nrs. 1-5) en de 'Abstrakte Bilder' (nrs. 8-10, 20-22).

<sup>230</sup> vgl. met de 'Farben' en 'Farbtafeln'.

ontstonden uit Richter's verwondering bij het bekijken van bepaalde foto's in wetenschappelijke tijdschriften. Op de foto's was niets te zien behalve enkele puntjes, terwijl de ondertitel sprak over een of ander stelsel dat 80 000 lichtjaar was verwijderd van de aarde, met bepaalde gigantische afmetingen etc...<sup>231</sup> Sommige van deze schilderijen zouden kunnen gemaakt zijn naar foto's van sterrehemels. (Pl. 42 nr. 255/2)<sup>232</sup> Andere zijn verwant met de 'Graue'. (Pl. 42 nrs. 254/2, 255/4)<sup>233</sup> Het is alsof Richter de werkelijke lichtinval op de verfstructuur, wil laten verschijnen als een mogelijk beeld van een sterrehemel. Drie 'Sternbilder' missen de schijn van een fotografische sterrenhemel. (Pl. 42 nr. 224/15)<sup>234</sup> Er lijkt enkel een verfmengsel op doek aanwezig.

Om afstand te nemen van de verflaag als getoond onderwerp, neemt hij vervolgens foto's van verflagen, die hij in 1970-71 opblaast tot enorme fotoschilderijen. (Pl. 43 nrs. 271, 288)<sup>235</sup> Met deze 'Ausschnitte' toont Richter het verschil tussen de verflaag als getoond onderwerp (hier wat gefotografeerd is), en de werkelijke verflaag die, zoals bij de fotoschilderijen, volledig afwezig lijkt. De 'Ausschnitte' kunnen dan ook beschouwd worden als een ironisch verwijzing naar de artistieke genialiteit.<sup>236</sup> De uitvergrotingen kunnen ook gezien worden als overgang tussen de fotoschilderijen en de latere 'Abstrakte Bilder'.<sup>237</sup> De schilderijen hebben hetzelfde ontmaskerende karakter als de verleidelijke landschappen. Beide reeksen tonen de valse schijn van een duidelijk getoond onderwerp. Zoals hij bij de landschappen een mogelijk onderwerp in de werkelijk verflaag probeert te laten verschijnen (Pl. 38 nr. 283/2)<sup>238</sup>, onderzoekt hij ook wat een werkelijke verflaag wel zou kunnen uitdrukken. (Pl. 43 nr. 293/3)<sup>239</sup> Richter is op zoek naar een onderwerp voor schilderijen die enkel verf op doek lijken te zijn, door elk getoond onderwerp te vermijden. (Pl. 43 nr. 299)

Foto's van een park in Düsseldorf waren in 1971 de aanleiding voor een reeks schilderijen, waarvan de twee grote, meerdelige werken terug verwijzen naar de grote 'Alpen' uit 1968-1970. (Pl. 43 nr. 311, 318; Pl. 44 nr. 312, 316)<sup>240</sup> De foto's in de Atlas tonen hoe Richter de 'Parkstücke' samenstelt, en onder andere een man met een koe niet overneemt

---

<sup>231</sup> G. RICHTER, (commentaren bij de cataloguslijst)..., p. 127.

<sup>232</sup> zie ook nrs. 224/11, 255/1, 255/3. A. ZWEITE, o.c., p. 14, 54, 139: in de Atlas zijn enkele schetsen opgenomen van sterrebeelden die geen directe voorstudies lijken voor de schilderijen. Enkele foto's van sterrenhemels zouden ook pure fotografische experimenten kunnen zijn.

<sup>233</sup> ook nrs. 224/11a, 12.

<sup>234</sup> ook nrs. 224/14, 15. en de 'Graue' nrs. 247/12, 13.; R. NASGAARD, o.c., p. 78 wijst op een verband met J. Pollock. zie nrs. 225/3, 4.; Het schilderij nr. 225/5 'Blinki' is een eerste verwijzing naar de samenwerking tussen Richter en B. Palermo. zie ook nrs. 253, 297/1, 2, 303, 304

<sup>235</sup> ook nrs. 272, 273, 275, 289, 290, en in 1973 nrs. 345/1-3. De meeste foto's van de verflagen zijn opgenomen in de Atlas: A. ZWEITE, o.c., p. 58-65.

<sup>236</sup> J. HARTEN, o.c., p. 41, bij schilderij nr. 288 'Ausschnitt (Makart)' verwijst Richter naar H. Makart (1840-1884), een Duits-Oostenrijks, beruchte salonschilder

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> ook landschappen nrs. 246, 278, 283/2, 551/1-9, 572/6, 7.

<sup>239</sup> ook nrs. 293, 293/1-5.

<sup>240</sup> ook nrs. 310, 313-315/3, 317, 319, 320.

in de schilderijen.<sup>241</sup> Richter maakte eerst 12 verschillende tonen (voornamelijk soorten groenen) naar de kleuren op de foto's.<sup>242</sup> Vervolgens schilderde hij de compositie van de parken zoals hij die had samengesteld door montage van verschillende foto's. Zoals bij de steden, de bergen en de alpen blijft het fotografisch, getoonde beeld zichtbaar in de eveneens getoonde verflaag.

De reeks schilderijen die onmiddellijk na de parken ontstaan, maakte Richter met de overschotten (voornamelijk groene) verf die hij bestemd had voor de parken.<sup>243</sup> Alhoewel Richter nu niet meer naar foto schilderde, blijven sommige van deze schilderijen een vage indruk behouden van een hier niet meer getoond onderwerp. (Pl. 43 nr. 318; Pl. 44 nrs. 312,316) Het is alsof Richter beelden van parken wil laten ontstaan uit het louter aanbrengen van groene verf op doek. Deze titeloze 'fictieve parken' zijn de directe voorlopers van de reeks 'Vermalungen' en de schilderijen met als titel 'Rot-Blau-Gelb'.(zie Tab. 18)

Deze schilderijen ontstonden door hoeveelheden gele, rode en blauwe verf op het doek aan te brengen, zonder een bepaald systeem, en die dan te verbinden met een borstel totdat het volledige doek met verf bedekt was.<sup>244</sup> De twee grote, meerdelige werken lijken door hun vakjesstructuur te verwijzen naar de 'Farben' en de 'Farbtafeln'. Het lijkt alsof Richter de kleurstalen helemaal heeft door elkaar gewreven. (Pl. 44 nrs. 338/1-100)<sup>245</sup>

"De drie basiskleuren zijn het beginpunt van een oneindige ketting van tonen, die ofwel systematisch worden vermenigvuldigd en exact, toon per toon worden geschilderd (zoals de kleurkaarten), ofwel verschijnen de kleurtonen en de vormen, zoals in een artificiele jungle, gedurende een permanent mengen door de verfborstelvegen. Ze vormen een illusionistische ruimtelijkheid zonder dat ik vormen en tekens moet uitvinden: de borstel volgt de gegeven weg van verfvlek naar verfvlek, eerst verbindend dan min of meer vernietigend, alles vermengend, totdat geen plek op het doek onaangeroerd blijft en een brij is ontstaan, een gelijke vervlechting van vormen, ruimte en kleur."<sup>246</sup>

Zoals bij de kleurkaarten blijkt ook bij deze schilderijen een zelfde streven naar een soort van artificieel naturalisme. De veges worden met een ronde beweging van de borstel en soms met de vingers aangebracht op een natte ondergrond en afhankelijk van de breedte en de beweging van de borstel, ontstaan schilderijen met verschillende soorten van netwerken, die het oppervlak van het doek overwoekeren.(Pl. 45 nrs. 326/8,12,14,16)<sup>247</sup>

---

<sup>241</sup> A.ZWEITE, o.c., p. 12,88.

<sup>242</sup> Het werknr. 320 groepeert enkele voorstudies van de twee 'Parkstücke'.

<sup>243</sup> G. RICHTER, (commentaren bij de cataloguslijst)..., p. 127.

<sup>244</sup> Ibidem

<sup>245</sup> ook nr. 325/1-120.

<sup>246</sup> G. RICHTER, Notes 1966-1990..., p. 110 (uit een brief aan J.C. Ammann in 1973).

<sup>247</sup> ook nrs. 316/7,9-11,13,15.; G. RICHTER, Notes 1966-1990..., p. 111, de verwondering voor de jungleachtige verstrengelingen brengt Richter terug bij een jeugdherinnering: als kind trok hij met zijn vingers eindeloze banen in zijn bord na de maaltijd. Er ontstonden fantastische ruimtelijke structuren die veranderden bij verschillende lichtinvallen.

Wanneer enkel zwart en wit wordt gebruikt, lijkt er nauwelijks een onderscheid tussen een 'Vermalung' en een 'Grau'. (Pl. 31 nr. 247/12; Pl.45 nr. 326/1)<sup>248</sup>

Wat Richter precies bedoelt met artificieel naturalisme wordt duidelijk in de verschillende schilderijen met als titel 'Rot-Blau-Gelb'. Een getoond, fotografisch onderwerp lijkt niet meer aanwezig bij deze schilderijen. De verflaag als getoond onderwerp zal pas verdwijnen als de toeschouwer een mogelijk onderwerp kan ontdekken in de werkelijkheid van de verflaag. Soms blijven de verfvegen zichtbaar als louter gemengde verf, alhoewel de verschillende kleurtonen een soort van vage lichtschittering doen verschijnen die de verfvegen dan op hun beurt doen verdwijnen. (Pl. 46 nr. 329)<sup>249</sup> Ofwel lijkt het louter verfmengsel te verschijnen, ofwel de vage schittering, maar nooit allebei samen. Soms worden de verfvegen in grotere vlakken uitgewist. (Pl. 47 nr. 333/5)<sup>250</sup> Zoals de toeschouwer bij de fotoschilderijen het getoonde onderwerp bleef waarnemen ondanks de uitwissing, lijkt hier door het louter uitwissen van verfvegen die geen fotografisch beeld toonden, een mogelijk onderwerp te verschijnen in de werkelijke verflaag. (Pl. 4 nr. 48/7, Pl.47 nr.333/5) Maar bij sommige schilderijen lijken de werkelijke, louter geschilderde verfvegen te verdwijnen, omdat een blijvende illusie lijkt te ontstaan van een mogelijke, fictieve of moeilijk te beschrijven werkelijkheid. (Pl. 46 nr. 330)<sup>251</sup> De werkelijkheid van de verfvegen heeft een fotografische schijn gekregen, zodat het schilderij een foto lijkt van een bepaalde, mogelijke, fictieve realiteit.

---

<sup>248</sup> ook 'Vermalungen' nrs. 316/2-6.

<sup>249</sup> ook nrs. 335/1-4.

<sup>250</sup>. ook nrs. 332/1-5, 333/1-4.

<sup>251</sup> ook nrs. 327,328,336/1,2, 338/1-100, 339/1-7

## 48 Portretten

Op toevallige wijze ontdekte Richter een soort van groepsportret, dat verschilt van de gebruikelijke zoals familiefoto's of foto's van allerlei 'sociale' groepen. De krantenfoto's van de acht vermoorde leerlingverpleegsters, toonden Richter namelijk hoe portretten op een bepaalde manier in een geheel konden samengebracht worden.<sup>252</sup> In 1972 maakte hij op vergelijkbare wijze '48 Portraits' voor het Duits paviljoen op de Biennale van Venetië.<sup>253</sup> De schilderijen openbaren dezelfde problematiek als de fotoschilderijen, maar kunnen ook in verband gebracht worden met Richter's obsessie wat betreft het verzamelen en uitzoeken van informatie.<sup>254</sup> De reeks is niet op dezelfde manier gebaseerd op toevallig gevonden foto's in allerlei publikaties zoals bij de fotoschilderijen. Alle foto's die werden gebruikt, zijn typische officiële portretten, die Richter vond in woordenboeken en encyclopedieën.<sup>255</sup> De foto's werden eerst nog eens gefotografeerd, voor ze werden gebruikt als voorbeeld voor een schilderij uit de reeks.<sup>256</sup>

De 270 portretten van dichters, schrijvers, filosofen, muzikanten, kunstenaars, politici en wetenschappers zijn in groepen van afwisselend 30 en 36, op 8 fotobladen terug te vinden in de Atlas. (Pl. 48 afb.1)<sup>257</sup> De 48 uiteindelijke schilderijen (Pl. 49 nr.324/1-48) tonen enkel portretten van personen die in de 19de eeuw werden geboren en die een bepaalde invloed hebben gehad op de 20ste eeuw. Behalve dit historisch keuzecriterium, hanteerde Richter ook enkele criteria van praktische en esthetische aard.<sup>258</sup>

Ten eerste gebruikte hij alleen de portretten van de personen die hij in de encyclopedieën had gevonden. Bovendien moesten de portretten voldoen aan bepaalde formele eisen. Richter zocht portretten met een bepaalde verhouding tussen de grootte (van het hoofd) van de afgebeelde persoon en de grootte van de foto. De afgebeelde personen hebben ook ongeveer dezelfde, uniforme kledij met een opvallend contrast tussen een donkere vest en de witte boord van het hemd. Dit is ook de reden waarom er geen vrouwen werden opgenomen in dit fictief college van beroemde personages. Ook mannen met te grote baarden zoals Marx, Ibsen en Röntgen werden geweerd uit dit schijnbaar select gezelschap. Het valt ook op dat geen portretten van politici of kunstenaars werden gekozen voor de uiteindelijke schilderijen.<sup>259</sup> De uiteindelijke keuze voor de schilderijen lijkt vooral bepaald te zijn geweest door het aantal portretten dat Richter nodig had met betrekking tot de verschillende houdingen van het hoofd van de personages. Dit blijkt ook uit enkele diagrammen, die verschillende mogelijke opstellingen van de portrettenreeks

---

<sup>252</sup> J. HARTEN, o.c., p. 45.

<sup>253</sup> Ibidem

<sup>254</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 74., J. HARTEN, o.c., p. 45, brengt ze in verband met de zogenaamde encyclopedische werken van Richter: de lijst, de Atlas, en de fotoboeken '128 Details from a picture' en 'Eis'.

<sup>255</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 74

<sup>256</sup> J.T. PAOLETTI, (commentaren bij de cataloguslijst)..., p. 127. (fragment uit J.T. Paoletti, Gerhard Richter: Ambiguity as an Agent of Awareness., in The Print Collector's Newsletter, vol. 19, 1988, p. 1-6.)

<sup>257</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 15,35-37. Ook enkele fotokopieën van stukken tekst uit de encyclopedieën werden gegroepeerd in de Atlas.

<sup>258</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 74.

<sup>259</sup> Tussen de foto's in de Atlas bevinden zich wel de portretten van O. Schlemmer en L. Mies von der Rohe. Van sommige personen vond Richter meerdere portretten. (Russel, Becket, Einstein)

tonen volgens de draaiing van het hoofd.<sup>260</sup> Ondanks de sterke nadruk op de formele aspecten, worden de portretten steeds tentoongesteld met een duidelijke vermelding van de namen van de afgebeelde personen. De toeschouwer zoekt tevergeefs naar een bepaald getoond verband tussen de uiteenlopende figuren, terwijl ook de structuur van het werk (als getoonde verflaag) niet duidelijk verschijnt als eventueel onderwerp. De '48 portretten' hebben als geheel de zelfde, onscherpe werking als elk van de 48 portretten afzonderlijk.<sup>261</sup>

In 1972 vervaardigde Richter ook een fotografische versie van de '48 portretten', zoals hij voordien reeds had gedaan met 'Olympia' (nr. 157,157a) in 1967 en de '8 leerlingverpleegsters' (nr. 130,130a) in 1971. De foto's, ingekaderd en achter glas, verwerven opnieuw iets van hun oorspronkelijke waarde als herinneringen, die slechts een ogenblik uit de anonimiteit van de geschiedenis kunnen worden tot leven geroepen.

---

<sup>260</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 11, 37, de atlas bevat ook enkele foto's van de installatie op de Biennale.

<sup>261</sup> zie ook de reeks voorstudies (nrs. 326/1-6) waarvan het preciese aantal onbekend is, en waarvan een deel later met een grijze verflaag werd overschilderd. (zie nrs. 326/6-26, 334a,b, 337/7)

## Constructies, spiegels

Tien jaar na de '4 Glasscheiben' (Pl. 14 nr. 160)(zie hdst. 6) maakte Richter drie gelijkaardige constructies. (Pl. 50 nrs. 415/1,2, 416) Terwijl het werk uit 1967 ongeveer ontstond op het ogenblik waarop Richter begon met de reeks van grijze schilderijen, zouden de werken uit 1977 kunnen beschouwd worden als een soort van conclusie van de analytisch, negatieve abstractie van de grijze schilderijen.<sup>262</sup>

Eenmaal geïnstalleerd, vastgemaakt aan het plafond en de vloer, konden de '4 vensterramen' niet meer bewogen worden. De toeschouwer kon enkel naar believen de vier ramen rond hun as doen draaien. De doellose, schijnbeweeglijkheid demonstreerde enkel de ongrijpbaarheid van de ondraaglijke veelheid van gegevens in de werkelijkheid. De onstabiele van het zicht op wat zichtbaar is en van de zwakke, lichte reflecties van de toeschouwer in het glas, is zoals de onscherpte van de fotoschilderijen.

De 'grijze' 'Glasscheiben' zijn eerder losse objecten, die wat verloren in de ruimte staan. De stevig op hun poten staande constructies houden de toeschouwer eveneens (een of twee) vensterramen voor, waarvan echter telkens een kant met een grijze verlaag is bedekt. Ze zien eruit als openbare aankondigingspanelen, waarop volstrekt niets te zien of te lezen is. Terwijl de vier draaiende vensterramen aanvankelijk nog een zekere illusie van doorzichtigheid suggereren, wordt de toeschouwer bij deze grijze ramen op directe wijze geconfronteerd met de ondoordringbaarheid van de werkelijkheid. Als een gordijn sluit de grijze verlaag elk mogelijk doorzicht af. De niet aan te raken grijze verlaag, bevindt zich niet achter het glas op een drager, maar op het glas aan de andere kant. De toeschouwer kan het glas, met zijn reflecties niet wegnemen, om de realiteit erachter te kennen. De verblinding is inherent aan wat het doorzicht mogelijk maakt. De grijze glasramen demonstreren de illusie van de autonomie van het beeldvlak. De zelfreferentie van de grijze verlaag is een deel van het glas, de werkelijkheid die enkel zichtbaar wordt door de reflecties van de toeschouwer.

Het spel van reflecties, de rol van de toeschouwer, wordt op de spits gedreven met de 'Spiegel' en met de 'Spiegel Bilder'.(Tab. 9) Richter had reeds spiegels in gedachten, toen hij werkte aan de eerste 'constructies' op het einde van de jaren zestig. Hij vreesde toen echter dat een banale spiegel vanwege de pure eenvoud, niet ging aanvaard worden ten overstaan van de gesofistikeerde esthetische objecten van de Op-art.<sup>263</sup>

In 1981 ontstonden dan de eerste 'Spiegel'.(Pl. 50 nr. 470/1, Pl.51 nr.485/1)<sup>264</sup> Het zijn eenvoudige, kristalheldere spiegels, die Richter zoals schilderijen naast ander werk tentoonstelt. In de spiegels wordt enkel zichtbaar wat toevallig in het beeld komt, wat gereflecteerd wordt. Zoals de landschappen lijken het volmaakte illusies van de werkelijkheid. De landschappen schijnen echter de werkelijkheid in een bepaald beeld te fixeren. Alleen de onscherpte, dit is de scherpte van de illusie, ontmaskert de schijnlandschappen als pure verzinsels. De spiegels fixeren nooit wat ze reflecteren. Het zijn waarachtige landschappen, omdat ze de illusie op een kristalheldere manier tegelijk tonen en opnieuw loslaten.

---

<sup>262</sup> J. HARTEN, o.c., p. 53.

<sup>263</sup> J. HARTEN, o.c., p. 32, zie ook ontwerpen met spiegels voor de Olympische Spelen in MÅnchen en voor een metrostation in Duisburg.

<sup>264</sup> ook nrs. 470/2, 485/2.



Spiegels reflecteren slechts een ogenblik een moment in een bepaalde ruimte waarin ze hangen. Een spiegel kan niet worden gefotografeerd. Een foto kan enkel de schijn van een spiegel suggereren. Een afbeelding in een catalogus toont een spiegel van Richter uit 1981. (Pl. 51 nr. 485/1) Doordat de foto schuin en niet frontaal is genomen, zien we niet de fotograaf, maar enkele andere werken van Richter en een stuk van een deur, gereflecteerd in de spiegel. (Pl. 51 nr. 663/5, afb. 2) Een andere afbeelding toont een ruimte waar een 'Spiegel Bild' van Richter aan de muur hangt en waar opnieuw dezelfde foto tegen de lage kast staat. (Pl. 51 afb. 3,2) De valse spiegelschijn van deze ingelijste foto verwijst naar de aard van het 'Spiegelbild' aan de muur. De recente 'spiegelbeelden' zijn namelijk sterk reflecterende, gepigmenteerde glasplaten, waarin een bepaalde reflectie als een gefixeerd, gefotografeerd beeld verschijnt. (Pl. 52 nrs. 735/1)<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> ook nrs. 735/2, 736/1, 737, 739/1,2, 765. zie R. CORK, *Through a Glass, Darkly: Reflections on Gerhard Richter.*, in *Gerhard Richter, Mirrors.*, (tent.cat. A. d'Offay Gallery), London, A. d'Offay Gallery, 1991, p. 20.

## Stillevens

Een aantal schilderijen uit 1982 tot 1984, gebruiken conventionele, iconografische stilleven-motieven, zoals brandende kaarsen, schedels en fruit. (Tab. 19)<sup>266</sup> Voor de eerste keer gebruikte Richter foto's van een op voorhand door hemzelf gerealiseerde situatie.<sup>267</sup> De relatie tussen de foto's en de schilderijen is zeer nauw, omdat de opstelling van de kaarsen en de schedels werd uitgevoerd met in het vooruitzicht het nemen van een foto en het maken van een schilderij naar die foto.<sup>268</sup>

Alhoewel de schilderijen, in vergelijking met de vroegere fotoschilderijen, veel 'scherper' lijken, zodat hun verlaag meer afwezig lijkt, verschijnt de versluisende onscherpte toch wanneer de schilderijen vergeleken worden met de klaarheldere, gecomponeerde foto's. Voor enkele schilderijen is het fotografische voorbeeld niet opgenomen in de Atlas, en twee schilderijen hiervan vertonen een meer opvallende verlaag. (Pl.52 nr. 498/4)<sup>269</sup> Verschillende schilderijen ontstonden naar de zelfde foto. (Pl.52 nr. 547/1;Pl.53 nr. 547/2)<sup>270</sup> Deze kleine reeksen variëren minimaal kleine compositieverschillen door de opstelling van de kaarsen, de schedels, het tafellaken en de witte rechthoek op de achtergrond, vanuit licht gewijzigde positie, bijna onmerkbaar te benaderen. (Pl. 53 nrs. 510/2-4) Richter lijkt soms de intensiteit van de belichting en de schaduwen in het schilderij te veranderen, zodat de meeste schilderijen niet alleen onscherper, maar ook verduisterd of plaatselijk overbelicht lijken. (Pl. 54 nrs. 498/1, 545/1, Pl. 52 nr. 548/2) Een aantal schilderijen geven slechts een fragment uit de foto (Pl. 54 nr. 545/1;Pl. 52 nr. 548/2), of geven een korter of smaller beeld dan op de foto. (Pl. 54 nr. 499/2)<sup>271</sup> Elementen uit de foto worden ook weggelaten of veranderd. (Pl. 52 nr. 548/2)<sup>272</sup> Het zoeken naar een beeld wordt duidelijk in een aantal compositieschetsen, die Richter maakte op de rand van enkele fotobladen in de Atlas. (Pl. 53 afb 1) Het fotografisch beeld van de foto, bovenaan links, gaf geen aanleiding tot een schilderij. De onderste schets in de rand, kan echter als voorstudie beschouwd worden van een schilderij waarop de schedel centraal in de compositie staat en waarbij de tafel werd verlengd en de kaars weggelaten. (Pl.52 nr. 548/2) Gelijkaardige ingrepen zijn ook te zien tussen de foto, onderaan links, en een ander schilderij van een schedel. (Pl.52 nr. 547/1) De foto gaf, in zijn geheel wel aanleiding tot het enige schilderij, waar zowel de schedel als de kaars voorgesteld worden. (Pl.53 nr. 547/2)

---

<sup>266</sup> S. GERMER, o.c., p. 31.; Een schilderij uit 1977 naar een foto van bloemen, werd hier eveneens in de tabel van de stillevens opgenomen. Zoals ook het kleine schilderij dat te zien was op de Documenta IX te Kassel. Het schilderij uit 1977 is het enige dat ontstond naar een foto uit een groot aantal foto's van vegetatie, waarin Richter de vormen van de bloemen en bladeren, o.a. met dubbele belichting, lijkt te onderzoeken. zie A. ZWEITE, o.c., p. 14, 140-145.

<sup>267</sup> A. ZWEITE, o.c., p. 15. verwijst naar Morandi.

<sup>268</sup> Ibidem., Soms werden gefotografeerde kaarsen uitgesneden en op andere foto's aangebracht. Een bijzonder zorgvuldig, gecomponeerde opname gaf anderzijds geen aanleiding tot een schilderij.

<sup>269</sup> ook nr. 498/4. Voor de schilderijen nrs. 510/1, 512/2, 3, 513/1, 523/1, 546/1,2, 560/1-3. In enkele zeer gearrangeerde foto's van stillevens met appels en flessen, lijkt Richter de toevalligheid van een stilleven bewust te proberen zichtbaar te maken. A. ZWEITE, o.c.,p.16,213,214.

<sup>270</sup> ook nrs. 497/2,3, 510/2-4, 511/1,3 en 512/1, 545/1,2, 548/1,2.

<sup>271</sup> ook nrs. 545/1-3, 548/1,2; 498/2, 497/2,3.

<sup>272</sup> ook nrs. 499/1,3,4; 548/1.

Twee schilderijen naar een foto van een opstelling met een kaars, werden later als ondergrond gebruikt voor abstracte schilderijen. (Pl. 54 nrs. 497/2, 536)<sup>273</sup>

De stillevens, waarvan de allegorische dimensies onmiddellijk lijken zichtbaar te worden, hebben een even gevaarlijke, nostalgische en kitcherige donkere zijde als de reeds besproken landschappen. De boosaardigheid ontstaat onder andere uit het contrast tussen de verleidelijke waarachtigheid van deze schilderijen en de berekende, onzichtbare manier waarop ze tot stand kwamen naar zeer gemanipuleerde, gefotografeerde opstellingen. Wanneer deze schijnbaar manifeste inhoud verdwijnt achter de schijnbaar onzichtbare sluier van de verflaag, dan lijken deze stillevens even ontoegankelijk als de abstracte schilderijen in de zin dat wat hun ontstaan motiveerde niet te achterhalen lijkt.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> ook nr. 568/1 'Abstraktes Bild'.

<sup>274</sup> S. GERMER, o.c., p. 31.

## Abstracte schilderijen

In alle reeksen van schilderijen leek Richter elk duidelijk, getoond onderwerp en elke duidelijke, getoonde verflaag te vermijden. De onscherpte van de fotoschilderijen had als gevolg dat de toeschouwer nooit het getoonde, fotografische onderwerp en ook nooit de getoonde verflaag duidelijk kon waarnemen.<sup>275</sup> Het duidelijk verschijnen van de getoonde verflaag bij de steden, de bergen en de alpen, verdween op het ogenblik dat het getoonde onderwerp verscheen. (en omgekeerd) Het getoond onderwerp leek definitief verdwenen bij de 'Farben', de 'Graue' en de 'Vermalungen'<sup>276</sup>, zodat de aandacht van de toeschouwer automatisch verschoof naar de getoonde verflaag. Indien Richter de logische stap had gezet en ook de verflaag, -die in zekere zin altijd getoond is bij een schilderij-, volledig had weggelaten, dan zou hij gestopt moeten zijn met schilderen:

"Na de 'Graue', na het dogma van 'Fundamentele Schilderkunst', waarvan de puristische en moraliserende aspecten, mij fascineerden tot op het punt van totale zelfontkenning, was het enige wat ik kon doen, volledig opnieuw beginnen."<sup>277</sup>

Opnieuw een getoond onderwerp invoeren om de verflaag onzichtbaar te laten schijnen was dus uitgesloten. Hij kon enerzijds het schilderen, het tonen van een verflaag niet meer vermijden, en anderszijds mocht het niet lijken dat de verflaag getoond werd als onderwerp. (Pl. 43 nr.271)<sup>278</sup> Daarom probeert hij in de 'Abstrakte Bilder', de werkelijke verflaag enkel een 'fotografische schijn' te geven, zodat de werkelijke, geschilderde verflaag niet meer verdwijnt door het volledig fotografisch verschijnen van een getoonde verflaag (die onderwerp lijkt) en zodat tegelijk door die fotografische schijn een mogelijk onderwerp (dat niet getoond lijkt) in de werkelijkheid van de verflaag lijkt te ontstaan. Tussen 1973 en 1976 ontstonden een aantal schilderijen met als titel 'Fiktion'.(zie Tab.20)<sup>279</sup> Vijf van de negen schilderijen worden later vernietigd en één 'Fiktion' werd in 1976 een 'Konstruktion'.<sup>280</sup> De drie overgebleven 'Fiktionen' herinneren aan de grijze schilderijen (nrs. 387, 388) of aan een 'wolken'-schilderij (Pl.55 nr. 372), zodat ondanks de open titel, ofwel een getoonde verflaag, ofwel een getoond onderwerp lijkt te verschijnen. Ook de ingewikkelde ruimtelijk constructie, die Richter laat ontstaan in het beeldvlak van de 'Konstruktion' (Pl.55 nr. 389), lijkt ondanks de ongrijpbaarheid van de irrationele ruimte (het onderwerp), toch een getoond onderwerp.<sup>281</sup>

---

<sup>275</sup> Hetzelfde gold bij de wolken, de zeeën, de landschappen en de stillevens.

<sup>276</sup> Hier bedoeld: de Vermalungen, Farbschlieren, Ohne Titel, Rot-Blau-Gelb. (zie Hfdst. 15)

<sup>277</sup> G. RICHTER, in B.H.D. BUCHLOH, Gerhard Richter's Fracture -Between the Synecdoche and the Spectacle., in A.C. PAPADAKIS (ed.), German Art Now, London, The Academy Group, 1989, p. 45

<sup>278</sup> J. HARTEN, o.c., p. 52-53: Richter ziet de 'Ausschnitte', fotoschilderijen naar foto's van verflagen, als technische voorlopers van de 'Abstrakte Bilder'.

<sup>279</sup> Zes schilderijen uit 1968 worden hier in de tabel van de abstracte schilderijen opgenomen. Ze behoren tot een reeks kleine experimentele schilderijen, die eigenlijk nogal moeilijk te plaatsen zijn, omdat ze in verband kunnen worden gebracht met uiteenlopende reeksen van schilderijen. (zie vroeger)

<sup>280</sup> J. HARTEN, o.c., p. 53, legt het verband met een van de vroegere 'Konstruktionen'. (4 Glasscheiben)

<sup>281</sup> Ibidem, beschouwt de 'Konstruktion' toch als een sleutelwerk in verband met het ontstaan van de latere abstracte schilderijen.

In 1973 ontstond ook, tegelijk met de 'Fiktionen', een reeks van vijf schilderijen naar een afbeelding van Titiaan's annunciatie, nadat Richter het origineel had gezien in de Scuola di San Rocco te Venetië. (Pl. 56-57)<sup>282</sup> Het vermijden van zowel een getoond onderwerp als een getoonde verflaag leidt opnieuw tot de onscherpte van een fotoschilderij (nr. 343/1), de verdamping van het getoonde onderwerp in een massa verfvegen (nrs. 344/1-3) en de verdwijning van elk getoond onderwerp in een grijze verfwolk. (nr. 343/2) Zou de reeks het verlangen van Richter kunnen uitdrukken om een mogelijk onderwerp (boodschap) onmiddellijk te laten ontstaan uit de geschilderde verflaag, en niet meer indirect door het uitwissen van elk getoond onderwerp?

"Ik werd aangetrokken tot het thema van de annunciatie door een gevoel dat indien mij iets zou worden geopenbaard, dan zou dat absoluut fantastisch zijn."<sup>283</sup>

Vanaf 1976 ontstaan dan reeksen van kleine schetsen waarin Richter geen onderwerp meer probeerde te tonen en waarbij tegelijk de verflaag zodanig werd geschilderd dat ze niet getoond leek. Omdat de verflaag onzichtbaar lijkt, verwacht de toeschouwer een mogelijk onderwerp, dat dan zou ontstaan uit de werkelijkheid van de verflaag en niet meer als gevolg van de ontkenning ervan.

"...het ontstaan van de eerste kleurschetsen, die ontstonden in complete openheid en onzekerheid onder het mom van 'willekeurig en complex', wat duidelijk het tegengestelde was van anti-schilderkunst."<sup>284</sup>

Richter noemde ze in eerste instantie 'schetsen', omdat hij ze nog te subjectief vond en om ze in zekere zin onschuldig te maken. (Pl.58 nr. 398/1)<sup>285</sup> Om afstand te nemen en om tegelijk de werkelijkheid ervan vast te leggen, fotografeerde hij de schetsen.<sup>286</sup> De eerste 'Abstrakte Bilder' of de zogenaamde 'Weiche Abstrakte Bilder', die werden gemaakt tussen 1977 en 1980, zijn fotoschilderijen naar foto's van die abstracte (Pl.58 nrs. 417, 439; Pl. 59 nr. 460)<sup>287</sup> Zoals bij de fotoschilderijen is het de onscherpte, die verhindert dat zowel het getoonde onderwerp als de getoonde verflaag door de toeschouwer kan worden waargenomen. Wat getoond wordt (een onduidelijke verflaag) is gelijk aan de manier waarop het getoond wordt. De werkelijke verflaag lijkt enkel te kunnen verschijnen door een ontkenning van het tonen van de verflaag. De eerste abstracte schilderijen zijn dan in zekere zin een uitdrukking van Richter's onzekerheid en twijfel ten overstaan van de werkelijkheid van de verflaag van de kleine schetsen. Die twijfel komt ook tot uitdrukking in

---

<sup>282</sup> Ibidem.; De schilderijen waarvoor Richter een foto kiest van een ander bestaand schilderij zijn zeldzaam: zie ook nrs. 26 'Familie nach altem Meister'(1965), 27 'Philipp Wilhelm'(1964), 48/7 'Engelskopf'(1963-1965)

<sup>283</sup> G. RICHTER, (commentaren bij de cataloguslijst)..., p. 128.

<sup>284</sup> G. RICHTER, in B.H.D. BUCHLOH, o.c., p. 43.

<sup>285</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 106; G. RICHTER, in B.H.D. BUCHLOH, o.c., p. 43.

<sup>286</sup> Enkele foto's van abstracte schetsen zijn opgenomen in de Atlas. zie A. ZWEITE, o.c., p. 194-198. onder andere ook 14 foto's van de verschillende stadia van een schilderij. (nr. 432/4)

<sup>287</sup> Tussen 1977 en 1980 zijn alle grote schilderijen naar een foto van een abstracte schets gemaakt. Slechts twee schilderijen van groot formaat werden niet naar een fotografisch voorbeeld geschilderd. (nr. 426,442) Soms werden verschillende fragmenten van de abstracte schetsen gefotografeerd zodat meerdere fotoschilderijen uit een foto ontstonden. (uit nr. 398/1: nrs. 417-420; uit 398/3: nrs. 422,424)

het feit dat de meeste 'zachte abstracte schilderijen' als titel 'Abstraktes Bild' hebben en dus enkel naar zichzelf lijken te verwijzen.

Bij enkele schilderijen lijkt zoals bij de fotoschilderijen te worden verwezen naar een getoond onderwerp. (Pl.59 nr. 431/10)<sup>288</sup> Maar er zijn ook een aantal schilderijen die een titel hebben die lijkt te refereren naar een bepaalde werkelijkheid, naar bepaalde personen of gebeurtenissen uit Richter's persoonlijk leven.<sup>289</sup> Het laatste abstracte fotoschilderij, 'Faust', heeft een titel die alleszins niet naar een getoond onderwerp en ook niet naar een getoonde verflaag lijkt te verwijzen. (Pl.59 nr. 460)<sup>290</sup> Het is een monumentaal, driedelig schilderij samengesteld uit drie schilderijen naar foto's van kleinere abstracte schetsen. (Pl.59 nrs. 457/1,3,4) Deze drie kleine schetsen tonen duidelijk dat Richter zich niet meer moet baseren op fotografische voorbeelden, om de verflaag een fotografische schijn te geven. De schetsen lijken foto's waarbij scherp werd gesteld op bepaalde verfvegen die op de voorgrond lijken te zweven. Door de schetsen toch nog te fotograferen en als fotoschilderijen uit te vergroten, worden die verfvegen als het ware in de illusionistische ruimte van het beeldvlak getrokken en verdwijnt hun werkelijkheid als verf in de illusie van een fotografisch beeld. (Pl.59 nr. 460)

Door de verschillende verfvegen te schilderen bovenop de illusionistische, fotografische, onscherpe ondergronden, lijken ze een bepaalde fotografische waarachtigheid te verkrijgen, zodat Richter zijn onzekerheid ten overstaan van de werkelijkheid van die verfvegen lijkt te overwinnen. (Pl. 59 nrs. 464/2)

De schilderijen, waarbij de werkelijkheid van de verf niet meer 'uitgewist' moet worden door te fotograferen, zijn de zogenaamde 'Freie Abstrakte Bilder'. Richter schildert onmiddellijk een verflaag die door een fotografische schijn lijkt te verdwijnen, omdat de toeschouwer de indruk krijgt een spoor van een werkelijkheid, een foto van iets te zien (dat echter nooit getoond lijkt). De verflaag verschijnt door die fotografische schijn echter tegelijk als werkelijkheid. (niet getoond)

Meer dan een derde van de abstracte schilderijen heeft een titel die naar een bepaald spoor van de werkelijkheid zou kunnen verwijzen. Soms lijkt de toeschouwer een bepaalde vorm die in de titel wordt gesuggereerd, te herkennen: een valscherp, een oorlog, een net, een atelier. (Pl. 59.nrs. 431/10; Pl. 60 nr. 484; Pl. 62 nrs. 573/2, 574)<sup>291</sup> Sommige titels lijken te verwijzen naar bepaalde gebeurtenissen.<sup>292</sup> Zoals bij de fotoschilderijen komen ook een aantal voornamen en/of familienamen (of initialen) voor als titel.<sup>293</sup> De titels van een aantal abstracte schilderijen doen ook onmiddellijk denken aan

---

<sup>288</sup> ook nrs. 451 'Strich (auf Blau)', 452 'Strich (auf Rot)'.

<sup>289</sup> nr. 432/5 'Halifax'(1978): in 1978 was Richter gastprofessor aan het College of Art te Halifax, Canada.; nr. 457/5 'Isa'(1980): Isa Genzken.; nr. 456/1 'Joseph'.

<sup>290</sup> Dr. Faust, 'vuist' of de kunstcriticus W.M. Faust ?

<sup>291</sup> De zuilachtige vormen in 'Atelier' zouden de zuilen kunnen zijn uit Richter's eigen atelier.; zie verder ook nrs. 486, 489/1, 508, 509, 551/9, 552/3,4, 553/1,2, 554/4, 556/3, 557/2, 575/3, 732...

<sup>292</sup> nr. 495 'Orangerie'(1982): Richter op Documenta VII; nr. 478/3 'Georg'(1981): in dat jaar een confrontatie-tentoonstelling met Georg Baselitz.

<sup>293</sup> Hoe meer de toeschouwer op de hoogte is van de persoonlijke relaties van Richter, hoe minder anoniem deze namen lijken: nrs. 457/3, 555, 558/1 'Isa': Isa Genzken; nr. 489 'Oldenburg': Claes?; nrs. 520/3 'Zacharopoulos' en 579/1 'D.Z.': Denis Zacharopoulos; nr. 569/1 'Coosje' en 579/2 'C.B.': Coosje Van Bruggen; 579/3 'U.L.': Ulrich Loock; nr. 579/4 'B.B.': Benjamin Buchloh.

vroegere schilderijen.<sup>294</sup> En tenslotte ontstaat bij het overlopen van de specifieke namen, de zelfde verleiding om bepaalde thematische groepen te proberen vormen zoals bij de fotoschilderijen.

Richter werkt meestal aan verschillende 'Abstrakte Bilder' tegelijk.<sup>295</sup> De zachte, illusionistische ondergronden, die gemoduleerd kunnen zijn in felle kleuren en ontstaan zonder directe referentie naar een fotografisch voorbeeld, worden eerst aangebracht.<sup>296</sup> Die ondergrond is bij de schilderijen in verschillende mate zichtbaar. (Pl. 61 nrs. 527,528; Pl. 62 nrs. 575/1,573/2 vgl. met Pl.60 nr. 467/3; Pl. 63 nrs. 615, 636; Pl. 65 nrs. 726 en afb. 1, 732 en afb. 2) Soms worden andere schilderijen zoals stillevens en landschappen, door overschildering 'Abstrakte Bilder'. (Pl.54 nrs. 497/2 werd 536)<sup>297</sup> De onderliggende fotoschilderijen verlenen de abstracte verflaag soms een zekere transparantie. (Pl.61 nr. 559/1)<sup>298</sup>

De tijdelijk aantrekkelijke onderlagen, worden dan geleidelijk veranderd door allerlei soorten van schilderkundige ingrepen: verschillende verfborstelwegen, grote kleursporen, die ontstaan door hoeveelheden verf met rakels over het doek te smeren, en ook bepaalde geometrische vormen die door de ruimte lijken te zweven. Stap voor stap veranderen de schilderijen, waarvan de tussenstadia vaak heel attractief zijn maar die Richter "te dom, te licht en te sentimenteel" vindt.<sup>299</sup> Essentieel is, dat de schilderijen nooit in een keer worden afgewerkt:

"...met mijn mogelijkheden zuinig omgaan, dat wil zeggen, vaak lang moeten wachten, tot 'ik weet', hoe ik een schilderij verder kan schilderen. Indien ik het in een keer zou schilderen, dan zou ik niet over mijn eigen schaduw kunnen springen. Anders gezegd, ik heb tijd nodig om een bepaalde bereikte beeldtoestand met mijn verstand in te halen. Dat betekent dan weer niet, dat ik als volgende stap, iets zou kunnen 'uitdenken'. Integendeel, het is eerder een strategie van dat te vermijden wat men zo allemaal zou kunnen uitdenken aan interessante, logische, absurde, fantastische en intellegente verzinsels. Het gaat echter om iets anders, om een kwaliteit van het beeld, en die kan het verstand niet tot stand brengen."<sup>300</sup>

Verder speelt het toeval en de spontaneïteit een zekere rol, op gecontroleerde wijze:

---

<sup>294</sup> zie bv. nrs. 508 'Tisch' zie nr. 1; 509 'Vogel' zie nr. 21; 478/1 'Atna' zie nrs. 404-410; 514/1 'Wolken' zie de wolken; 554/3 'Kerzenschein' zie de brandende kaarsen; 575/3 'Stuhl' zie nrs. 97-99 etc...

<sup>295</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 108.; I.M. DANOFF, o.c., p. 12: ongeveer vier maanden voor acht schilderijen. Na drie maanden zijn ze min of meer afgewerkt en ze worden een voor een in de laatste maand beëindigd.

<sup>296</sup> G. RICHTER, in R. NASGAARD, o.c., p. 108: "Dit is redelijk eenvoudig en de schilderijen lijken ongeveer een halve dag prachtig en vol gevoel."

<sup>297</sup> ook nr. 568/1. In 1988 maakte Richter twee versies voor 'Erhange', een van de 15 schilderijen uit de reeks '18 Oktober 1977' (zie verder), waarvan een versie later werd overschilderd. (nr. 680/3)

<sup>298</sup> Dat doorschijnen van de verdwenen landschappen was ook duidelijk te zien bij sommige schilderijen die Richter toonde op Documenta IX.

<sup>299</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 108, "Ze zijn in elk geval niet wat ik wil." (G. Richter)

<sup>300</sup> G. RICHTER, in D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 39.

"Nu laat ik het toeval dat mijn constructies en ideeën in de war stuurt, steeds meespelen (ook hier vooral geen automatisme) waardoor nieuwe situaties ontstaan."<sup>301</sup>

"Maar het gaat er ook niet om, even raak en onopzettelijk als de natuur willekeurige voortbrengselen te produceren, maar heel bepaalde beelden met een bepaalde lading. (Als je van deze eis zou kunnen afzien, zou schilderen de eenvoudigste zaak van de wereld zijn, want iedere klodder is uit de aard van de zaak raak) Toch moet ik met de 'klodder' beginnen, en niet met de nieuwe inhoud waarvoor dan de geschikte expressievorm zou moeten worden gevonden. Met alle mogelijke middelen, vooral door weg te laten, moet ik de verschijning trachten te forceren van iets wat ik me niet kan voorstellen, wat dus verder reikt, beter en juister is dan bestaande meningen en opinies, bestaande beelden."<sup>302</sup>

De schilderijen worden beëindigd, "Wanneer ik er niets meer kan bijvoegen, wanneer ze mij te boven gaan, of wanneer ze iets hebben dat ik niet langer kan verdragen."<sup>303</sup> Wanneer de schilderijen het atelier verlaten, hangt Richter ze eerst een tijd in een 'wachtkamer', om te beslissen of de schilderijen werkelijk zijn afgewerkt.<sup>304</sup>

Omdat de verschillende schilderkundige ingrepen zo een fotografische schijn hebben, verdwijnt meestal het onderscheid tussen de illusionistische ondergrond en de daarop geschilderde figuren. Vooral de grote kleursporen of 'verfnetten' die Richter in grote, beheerste bewegingen met rakels over het doek trekt, laten uitgerafelde verfstructuren ontstaan, waarbij het bijna onmogelijk wordt de volgorde van het aanbrengen te bepalen. (Pl.60 nr. 467/5) Dit wordt nog versterkt door de verschillende dieptewerkingen van contrasterende kleuren. (Pl.61 nr. 532) Bij sommige schilderijen lijken de verschillende kleursporen en hun volgorde van aanbrengen, nog duidelijk aanwijsbaar. (Pl.60 nrs. 484, 494; Pl. 61 nrs. 528, 559/1) Meestal ontstaat verwarring omdat door het boven elkaar schuiven van verschillende structuren, ook steeds nieuwe structuren ontstaan uit de aangebrachte. (Pl.61 nr. 559/1; Pl. 63 nrs. 615, 636, Pl. 65 nr. 732) De aldus niet te analyseren dwarrelingen van verf (Pl.63 nr. 636) zijn tastbaar aanwezig, maar lijken tegelijk even afwezig als de fotografische, uitgewiste verflaag van de fotoschilderijen, waaraan Richter gelijktijdig werkt. (Pl.51 nr. 663/5)

Ook de dunne, brede, dik of licht aangezette verfborstelvegen, lijken aanvankelijk de manier waarop en de volgorde waarin ze werden aangebracht, nog min of meer te verraden. (Pl.60 nrs. 467/3, 519, 484, 494) Maar geleidelijk klitten ook deze verfvegen samen tot een onontwarbaar kluwen (Pl.61 nrs. 527, 555; Pl. 62 nrs. 573/2,3, 575/1), dat dan zelf nog eens verstrikt geraakt in de veelkleurige schittering van de verfnetten. (Pl.62 nr. 573/2; Pl.63 nrs.636, 615)

Behalve de illusionistische gronden, die achter en door het gewriemel van vege en kleurvlekken blijven schijnen, blijven ook de geometrische volumes, die rondtollen tussen

---

<sup>301</sup> G. RICHTER, Notities 1982-1986, in Gerhard Richter. Werken op Papier..., p. 9 (28.2.85).

<sup>302</sup> Idem, p. 10 (28.8.85)

<sup>303</sup> G. RICHTER, in R. NASGAARD, o.c., p. 108.

<sup>304</sup> R. CORK, Through a Glass, Darkly: Reflections on Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Mirrors., (tent.cat.) London, A. d'Offay Gallery, 1991, p. 10.



de achter- en de voorgronden, soms nog heel goed zichtbaar. Blokken, staven of kegelvormige elementen lijken als meteoren in de ruimte geslingerd. (Pl.60 nr.519 Pl. 61 nr. 528;Pl.62 nrs.573/3, 574, 575/1)

De zachte abstracte (Pl.59 nr. 460) en de vrije abstracte, waarbij de meeste schilderkundige elementen gemoduleerd lijken (Pl.60 nrs. 519, 528;Pl.63 nr.578/4), hebben een statisch karakter. Alles lijkt zoals op een foto, bevroren op het moment dat die foto werd genomen. Er ontstaat meer onstabieleit, wanneer de verschillende elementen bepaalde tegenstrijdige bewegingen laten ontstaan. (Pl.61 nrs. 532, 559/1; Pl. 62 nr. 573/3) De ongrijpbare orde in de diepte van de in elkaar gevlochten kleurenweefsels doen een bewogen schittering ontstaan aan de oppervlakte. (Pl.63 nrs. 615,636) Soms lijkt de dichtheid van de structuur van veelkleurige verfdruppels plaatselijk te verminderen, zodat bepaalde weerspiegelingen ontstaan. (Pl.66 nr. 662) In de recentere schilderijen lijkt die schitterende sluier van kleuren te worden overspoeld door enorme verfstromen, waarin bepaalde kleurtonen lijken te overheersen. (Pl.64 nrs. 688/1, 695; Pl. 65 nr. 726) Overgebleven resten van de veelkleurige structuren, lijken dan als kleurige eilandjes in de verfstromen te drijven. (Pl.65 nr. 722/4;Pl.66 nr. 687/3)

De wonderlijke werking van de abstracte schilderijen ontstaat omdat Richter met louter schilderkundige handelingen, die elke directe getoonde representatie van een werkelijkheid vermijden, toch een mogelijke, illusionistische ruimte voor realistische weerspiegelingen laat ontstaan. Hij schept ruimte voor het ontstaan van objecten en andere referenties naar de werkelijkheid, buiten de esthetische autonomie van de verflaag.<sup>305</sup> Terwijl de compositionele elementen misschien structureel verbonden zijn in het beeldvlak, wordt tegelijk het weefsel opgelost door hun onzekere en tegenstrijdige plaats en beweging in de diepte van de ruimte. De doordringende onzekerheid die ontstaat uit de oneindige en onbeschrijflijke complexiteit van de beelden, verhindert dat een bepaald duidelijk motief of idee wordt getoond. De abstracte schilderijen hebben een onoplosbare structuur, op de rand van het duidelijk worden, die ongrijpbare overeenkomsten suggereren met een werkelijkheid die verwijst naar een onvoorspelbare toekomst.<sup>306</sup>

"Wanneer we een gebeurtenis beschrijven, een rekening opstellen of een boom fotograferen, dan scheppen we modellen. Zonder die modellen zouden we niets van de werkelijkheid weten en zouden we dieren zijn. Abstracte schilderijen zijn fictieve modellen, aangezien ze een werkelijkheid uitbeelden, die we noch kunnen zien noch kunnen beschrijven, maar waarvan we het bestaan kunnen concluderen. Dit bestaan geven we betekenis met negatieve begrippen: het niet-bekende, het on-grijpbare, het on-eindige. We schilderen het sinds duizend jaren in vervangingsbeelden met hemel, hel, goden en duivels. Met de abstracte schilderkunst schiepen we ons een betere mogelijkheid, het onzichtbare, het onverstaanbare aan te duiden, aangezien ze in de meest directe zichtbaarheid, dus met alle middelen van de kunst, 'niets' schildert. Omdat we gewoon zijn iets uit de realiteit op de schilderijen te herkennen, weigeren we met recht enkel kleur (verf) (in al zijn complexiteit) als het zichtbare te zien en beginnen in de plaats daarvan het onzichtbare te zien, dat wat tevoren nooit was gezien en niet zichtbaar was. Dat is geen

---

<sup>305</sup> R. NASGAARD, o.c., p. 108.

<sup>306</sup> Idem, p. 110.

kunstvol spel, maar wel noodzakelijkheid. Aangezien al het onbekende ons angstig en tegelijk hoopvol stemt, nemen we de beelden als mogelijkheid, het onverklaarbare misschien iets duidelijker, in elk geval handelbaarder te maken. Natuurlijk hebben ook figuratieve beelden deze transcendente zijde. Aangezien elk object als deel van een laatste, eerste en fundamenteel onverstaanbare wereld, ook deze wereld belichaamt, toont het in het beeld voorgestelde steeds indringender alle raadselachtigheid, hoe minder 'functie' de voorstelling heeft. Zo ontstaat de altijd groter wordende fascinatie voor bijvoorbeeld zoveel oude, prachtige schilderijen. Zo zijn schilderijen des te beter, mooier, verstandiger, waanzinniger en extremer, hoe zichtbaarder en hoe onverstaanbaarder ze deze ongreepbare werkelijkheid beschrijven. De kunst is de grootste vorm van hoop."<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> G. RICHTER, in D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 77. (citaat uit cat. Documenta 7, 1982.)

## 18 Oktober 1977

Drie schilderijen, hetzelfde formaat. (Pl.68 nr. 671/ 1-3) Blijkbaar driemaal dezelfde persoon. De schilderijen lijken een bepaalde volgorde te hebben. Steeds minder onscherp. Het eerste. Een persoon verschijnt, merkt de toeschouwer op. Onscherpe, onverwachte beweging. Het tweede. De persoon bijna frontaal gericht naar de toeschouwer. Verwacht, onwennig glimlachend, iets. Het derde. De persoon afgewend. Verbeten. Gelaten wacht. De schilderijen dragen dezelfde titel: "Gegenüberstellung". Wie moet voor wat getuigen?

Drie schilderijen. (Pl.68 nr. 667/1-3) Een identiek beeld, een liggend personage. Steeds kleiner, steeds onscherper. Onbeweeglijk driemaal dood. Het slachtoffer?

Twee schilderijen. (Pl.69 nr. 669/1-2) Iemand ligt hoe dichter, hoe onduidelijker op de grond. Doodgeschoten. Slachtoffer?

Twee schilderijen. (Pl.69 nr. 668, 670) Vage binnenruimtes, schimmige zwarte schaduwen. Opgehangen in een cel.

Een klein schilderij. (Pl.69 nr. 672/2) Een platenspeler. Er ligt een plaat klaar. Slordige draden naast het apparaat in een hoek. Muziek?

Een schilderij. (Pl.69 nr. 672/1) Een beeld uit het verleden. Een herinnering aan een jonge vrouw. Een typisch, geposeerd meisjesportret. Een jeugdportret, van wie?

Het grootste schilderij. (Pl.70 nr. 673) Een wazig perspectief van bomen, mensen en drie witte vlekken die begraven worden?

Twee schilderijen. (Pl.70 nrs. 674/1,2) Hetzelfde licht verschoven beeld. Een gebouw, een rij geparkeerde auto's en een bewogen schimmenspel vlak voor het gebouw.

De beelden lijken onherroepelijk verbonden door een onbehaaglijk, onduidelijk boosaardig drama. Aan de toeschouwer, die niet op de hoogte is van de betekenis van '18 oktober 1977', lijkt nauwelijks iets duidelijk getoond te worden. Vooral door de kenmerkende onscherpte van de fotoschilderijen en de verwarrende samenhang van de reeks, lijkt Richter opnieuw elk getoond onderwerp te vermijden.

De fotoschilderijen, vooral in de jaren zestig, werden gemaakt naar toevallig gekozen foto's uit allerlei publikaties. Richter was gefascineerd door de 'mislukte', niet-artistieke, louter informatieve foto van banale, nauwelijks interesse opwekkende onderwerpen. Door de foto als 'kunst-onwaardig' voorbeeld te gebruiken, werd elke notie van artistieke creativiteit ondergraven en werd zijn kunst losgemaakt van louter esthetische en louter op zijn persoon betrokken waardeoordelen. Door een 'onscherpe schilderswijze' relativeerde Richter de objectiviteit van de fotografie (getoond onderwerp) en leek hij schijnbaar de getoonde verflaag te benadrukken. Toch werd de verflaag nooit louter als autonome verflaag getoond, omdat er steeds tegelijk een getoond onderwerp aanwezig leek te blijven. De werkelijke verflaag had zowel een representatiefunctie als een naar zichzelf verwijzende functie.

Alhoewel de reeks '18 Oktober 1977' op dezelfde manier ontstaan lijkt te zijn als de vroegere fotoschilderijen, zijn er toch enkele opmerkelijke verschillen. Richter verzamelde bewust foto's in verband met een heel bepaald thema dat hem persoonlijk zeer nauw aan het hart lag.<sup>308</sup> Hij was in de jaren zeventig niet meer of niet minder met het terrorisme geconfronteerd, dan de meeste andere Duitsers. Maar vanaf 1987 begon hij zich sterker

---

<sup>308</sup> H. BUTIN, Zu Richters Oktober-Bildern, Köln, W. König, 1991, p.13.

met het thema bezig te houden.<sup>309</sup> Terugblikkend op de gebeurtenissen in de Stammheim-gevangenis, meent hij:

"De dood van de terroristen en alle samenhangende gebeurtenissen ervoor en erna, waren voor mij een monsterachtigheid, die mij onthutste en die, ook wanneer ik het verdrong, me sindsdien bezighield als iets, dat voor mij niet beëindigd was."<sup>310</sup>

Hij begon dan grote hoeveelheden fotografisch materiaal over de RAF te verzamelen, waaruit hij dan uiteindelijk twaalf voorbeelden overhield om voor schilderijen te gebruiken.<sup>311</sup> De foto's werden geheel of gedeeltelijk, geprojecteerd op doek en eerst met potlood en dan met witte, zwarte en grijze tonen in olieverf uitgeschilderd. Zoals bij de vroegere fotoschilderijen, werd het getoonde onderwerp, met een breed penseel in de nog niet volledig opgedroogde verf, voorzichtig uitgewist. De schilderijen werden beëindigd in november 1988. Onder de eenvoudige titel '18 Oktober 1977', werd de reeks voor het eerst tentoongesteld in Krefeld (Museum Haus Esters, 1989).<sup>312</sup> De reeks werd als onherroepelijk geheel door Richter zelf in bruikleen overgelaten aan het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt.<sup>313</sup>

Deze fotoschilderijen hebben dus motieven die helemaal niet meer banaal of oninteressant lijken. Bovendien werden de vijftien schilderijen opgevat als een cyclus zonder begin en zonder einde.<sup>314</sup> Daarom worden ze bewust nooit in een chronologische volgorde tentoongesteld.<sup>315</sup> De afzonderlijke schilderijen vormen een grotere eenheid, waarvan de complexiteit, de toeschouwer dwingt tot een procesmatig beleven van de verschillende relaties tussen de vijftien schilderijen.<sup>316</sup> In die zin herinnert de reeks aan de '8 Lernschwestern' en de '48 Portraits'. De schilderijen hebben zeer eenvoudige titels (zie Tab. 26), waarin alle eigennamen werden geweerd, zodat de inhoudelijke leesbaarheid wordt bemoeilijkt en tegelijk ook elke vorm van voyeurisme werd vermeden.<sup>317</sup> Ook de

---

<sup>309</sup> Ibidem.

<sup>310</sup> G. RICHTER, in S. GERMER, Ungebetene Erinnerung, in Gerhard Richter. 18 Oktober 1977., (tent.cat. Krefeld, Frankfurt am Main, 1989), Köln, W. König, 1989, p. 51.

<sup>311</sup> H. BUTIN, o.c., p. 13, foto's vooral uit tijdschriften zoals 'Stern' en 'Spiegel', die zelf foto's uit politiearchieven hadden gebruikt.

<sup>312</sup> H. BUTIN, o.c., p. 13, in 1989 ook in Frankfurt (Portikus), London (ICA) Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen), 1990 in Saint Louis (Saint Louis Art Museum), New York(Gray Art Gallery) Montreal (Museum of Fine Arts), Los Angeles (Lannen Foundation), en in 1991 Boston (Institute of Contemporary Art).

<sup>313</sup> Idem, p. 14.

<sup>314</sup> G. STORCK, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), in Gerhard Richter. 18 Oktober 1977., Köln, W. König, 1989, p. 13.

<sup>315</sup> H. BUTIN, o.c., p. 15.

<sup>316</sup> Ibidem

<sup>317</sup> Ibidem

oorspronkelijke foto's die Richter gebruikte voor deze schilderijen werden niet opgenomen in de Atlas.<sup>318</sup>

De onscherpte, de onsamenvatbaarheid, de sobere titels en de onduidelijke, niet-gebruikte foto's in de Atlas, versluieren het getoond onderwerp, maar tegelijk lijkt toch van de reeks een heel preciese, coherente, dramatische stemming uit te gaan. Die toon is juist het gevolg van de manier waarop de beelden zijn geschilderd: onscherp, neutraal en onsamenvatbaar. Verschijnt voor de toeschouwer, die op de hoogte is van de gebeurtenissen in verband met die novemberdag in 1977, wel een duidelijk onderwerp? Zodat de vraag naar de formele aspecten door het, zoals zal blijken, zwaarbeladen, traumatisch onderwerp, volledig overbodig wordt?<sup>319</sup>

Uit een algemene protestbeweging op het einde van de jaren zestig, ontstonden verschillende militante groepen. In 1971 ontstond de RAF (Rote-Armee-Fraction) die de omverwerping van de maatschappelijke en politieke orde tot hun streefdoel hadden gemaakt. Geleidelijk escaleerden de wapendiefstallen, bankovervallen, brand- en bomaanslagen op allerlei instellingen, in gewelddadige ontvoeringen en moord.<sup>320</sup> In de zomer van 1972 werden de leiders van de eerste generatie gearresteerd: de journalisten Andreas Baader en Ulrike Meinhof, de studenten Gudrun Ensslin en Holger Meins en de socioloog Jan-Carl Raspe. In november 1974 werden ze overgebracht naar de Stammheim-gevangenis in Stuttgart. Holger Meins was kort ervoor gestorven na een hongerstaking.<sup>321</sup> In mei 1975 vond het ophefmakend proces plaats in een zeer nerveuse sfeer van extreme gevoelens van haat, angst en onmacht. De terroristen konden hoe langer hoe meer rekenen op een groeiende groep van sympathisanten. Ondertussen werd de terreur steeds brutaler. In april 1977 werden de terroristen veroordeeld tot levenslange dwangarbeid. Ulrike Meinhof had zich in de nacht van 8 op 9 mei 1976 opgehangen in haar cel. Op 5 september 1977 werd H.M. Schleyer in Keulen ontvoerd om de vrijlating te eisen van de terroristen, terwijl op 13 oktober een vliegtuig werd gekaapt door sympathiserende Palestijnen om de druk op de Duitse overheid te verhogen. In de nacht van 17 op 18 oktober 1977 werd het vliegtuig bestormd door de Duitse speciale eenheden, die er in slaagden een einde te stellen aan de kaping.<sup>322</sup>

De volgende morgen op 18 oktober 1977 vonden de bewakers in de afzonderlijke cellen van de Stammheim-gevangenis, Jan Carl Raspe stervend met een schot in het hoofd, Gudrun Ensslin opgehangen met een luidsprekerkabel aan het raam van haar cel en Andreas Baader op de grond, doodgeschoten in de nek. De volgende dag werd Schleyer's lijk gevonden. Hij werd op 25 oktober begraven. De drie terroristen twee dagen later. Een maandenlang aanslepend onderzoek naar de preciese doodsoorzaak van de drie terroristen, dat sterk in twijfel werd getrokken door de vele tegenstrijdigheden, leidde tot een officiële verklaring dat de drie zelfmoord hadden gepleegd.<sup>323</sup>

---

<sup>318</sup> A. ZWEIFE, o.c., p. 16, de foto's in verband met deze reeks, die wel in de Atlas zijn opgenomen, ontstonden ook pas na de afwerking van de reeks. Bovendien zijn de 100 foto's, zorgvuldig geschikt op 10 bladen, totaal onscherp.

<sup>319</sup> H. BUTIN, o.c., p. 24.

<sup>320</sup> H. BUTIN, o.c., p. 9.

<sup>321</sup> Idem, o.c., p. 10.

<sup>322</sup> Idem, o.c., p. 10-11.

<sup>323</sup> H. BUTIN, o.c., p. 11-12.

De toeschouwer zou zich nog veel dieper en grondiger kunnen verdiepen in de preciese doelstellingen en misdaden van de terroristen, de reacties van de staat, de media en de (vooral Duitse) bevolking om zo een 'objectief' mogelijk beeld te proberen vormen van de gebeurtenissen. De verschillende schilderijen zouden dan als stukken van een puzzel in de complexe, controversiele geschiedenis kunnen ingepast worden. De toeschouwer identificeert dan Gudrun Ensslin na haar arrestatie (Pl.68 nr. 671/1-3), ziet driemaal het donker spoor van de ophanging aan de hals van het lijk van Ulrike Meinhof (Pl.68 nr. 667/1-3), treft Andreas Baader neergeschoten aan in zijn cel (Pl.68 nr. 669/1,2), Gudrun Ensslin opgehangen in haar cel (Pl.69 nr. 668), de lege cel van Andreas Baader met het grote boekenrek (Pl.69 nr. 670) waar ook de platenspeler stond in een hoek (Pl.69 nr. 672/2) en waarin volgens de officiële verklaringen het zelfmoordwapen zat, het jeugdportret van Ulrike Meinhof (Pl.69 nr. 672/1), de begrafenis van de drie terroristen (Pl.70 nr. 673) en tenslotte de vernederende arrestatie van Holger Meins voor een parkeergarage in Stuttgart.(Pl. 70 nrs. 674/1,2)<sup>324</sup>

Het is duidelijk dat alle specifieke informatie niet door de schilderijen wordt gegeven. In die zin hebben de schilderijen geen didactische functie.<sup>325</sup> Door de afstandelijke werking van de beelden moet de toeschouwer zichzelf dwingen zich de gebeurtenissen te herinneren.<sup>326</sup> De schilderijen worden door de toeschouwer ernstig genomen op grond van hun specifieke, fotografische herkomst. De fotografische schijn van de schilderijen maakt de uitgebeelde, historische gebeurtenissen geloofwaardig, niet verzonnen.<sup>327</sup> Door de uitwissing van het fotografische beeld manifesteert Richter echter tegelijk zijn fundamentele, kennis-theoretisch twijfel ten overstaan van de eigenlijke geaardheid van de fotografische voorstelling van een werkelijkheid. Foto's kunnen enkel het bestaan in het verleden bewijzen of tonen, maar kunnen niet de essentie, de waarheid verklaren van de afgebeelde werkelijkheid. Door de onvermijdelijke ongrijpbaarheid van de gebeurtenissen op het einde van de jaren zeventig of van gelijk welke werkelijkheid, moet de schilderkundige uitwissing tegelijk ook zo neutraal mogelijk gebeuren om elke zingeving te vermijden. Want een bepaalde, duidelijke schilderkundige zingeving aan of oplossing van de niet meer te achterhalen ware toedracht van de gebeurtenissen, zou enkel leiden tot volledig ongeloofwaardige verzinsels (= ideologische stellingname).<sup>328</sup> Door te vertrekken van zowel de ongeloofwaardigheid van de fotografie, als de mogelijkheid bij uitstek om de werkelijkheid voor te stellen, als van de ongeloofwaardigheid van de schilderkunst, als de mogelijkheid bij uitstek om de werkelijkheid zin te geven, lijkt Richter te komen tot een authentieke, geloofwaardige voorstelling van een recente, historische gebeurtenis. Door de wederzijdse uitwissing van het getoonde onderwerp (fotografisch beeld) en de

---

<sup>324</sup> H. BUTIN, o.c., p. 16-20.

<sup>325</sup> G. STORCK, o.c., p. 11.

<sup>326</sup> H. BUTIN, o.c., p. 36, voor vele Duitse critici betekende de reeks een uitnodiging tot een collectieve bewustwording van een verdrongen episode uit de recente Duitse geschiedenis.

<sup>327</sup> H. BUTIN, o.c., p. 29.

<sup>328</sup> Idem, o.c., p. 29-30.

getoonde verflaag (het schilderen), kan de toeschouwer in de vrijgekomen ruimte, een mogelijke betekenis ontdekken in de werkelijkheid van deze schilderijen.<sup>329</sup>

De niet-voorstelbaarheid en de ongrijpbaarheid van de werkelijkheid als uitgangspunt, vormde de rode draad doorheen geheel het oeuvre van Richter. Daarom wou hij absoluut elk getoond onderwerp (inhoud) en elke getoonde verflaag (stijl) vermijden:

"Mededelingen, dus inhoud: als schilders iets 'meedelen', illustreren, spreiden zij (bijna) altijd hun domheid ten toon, hun mededelingen zijn altijd pijnlijk, vervelend, onecht, misplaatst, armoedig en agressief. De gebeurtenissen, aan de haren erbij gesleept, zijn op zichzelf al van een onbeschrijfelijke onbenulligheid. Daarbij komt natuurlijk nog de schaamteloze domheid van de 'picturale weergave' van deze gebeurtenissen met de doldrieste titels erbij, en ten derde bereikt de niet te overtreffen domheid een absolute top, doordat zij de ogen sluiten voor het inzicht, de intuïtie dat schilderkunst om een bijdrage, hoe miniem dan ook, te kunnen leveren, precies het tegenovergestelde van een dergelijke meedeel-kunstnijverheid moet zijn. En deze driedubbelovergehaalde hemeltergende domheid wordt waarachtig nog overtroffen door lieden die zoiets steunen."<sup>330</sup>

"...(ik) ben ook niet bijzonder geïnteresseerd in stijl. In tegendeel, in een bepaald opzicht wijs ik elke stijl af, namelijk wanneer stijl enkel een kunstje is, de verdachte en domme herhaling van dezelfde formele aspecten, of nog erger, wanneer stijl de uitdrukking is, het uniform van een ideologie. Dan is stijl eigenlijk misdadig. Hitler, Stalin en Baghwan en hun jongeren zijn zulke stilisten."<sup>331</sup>

Zijn fundamenteel afwijzen van elke inhoud en elke stijl, heeft te maken met de absolute allergie van Richter voor elk soort van ideologisch denken. Die afkeer is vanuit Richter's biografische achtergrond heel begrijpelijk: als kind in het uniform van het Nationaal Socialisme, en als jonge man onder het juk van het communistisch regime in de DDR. Door deze achtergrond was dan ook tegelijk de noodzakelijke afstandelijkheid en het even noodzakelijke inlevingsvermogen mogelijk ten overstaan van de geschiedenis van de RAF.<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> Idem, o.c., p. 55, somt enkele mogelijke onderwerpen op: de ongrijpbaarheid van de essentie van de historische (fotografische) werkelijkheid, de problematisering van de artistieke voorstelbaarheid van (recente) geschiedenis, het doorgronden van de overgebleven mogelijkheden van de hedendaagse schilderkunst, de uitnodiging tot een collectieve bewustwording van verdrongen gebeurtenissen, de relativering van ons mensbeeld van terroristen, de bewustwording van een ongezonde, specifiek Duitse ideologie-gelovigheid en vooral de nadrukkelijke afwijzing van alle uniformiserende ideologieën.

<sup>330</sup> G. RICHTER, Notities 1982-1986..., p. 14.

<sup>331</sup> G. RICHTER, in D. ZACHAROPOULOS, o.c., p. 29.

<sup>332</sup> S. GERMER, Ungebetene Erinnerung..., p. 51.

# Tabellen

## Bibliografie

P. SAGER, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit., Köln, DuMont Buchverlag, 1977, p. 243-245.

C. VAN BRUGGEN, Gerhard Richter. Painting as a Moral Act., in Artforum 82 (mei 1985), p. 82-91.

D. ZACHAROPOULOS, Die Figur des Werkes, in Gerhard Richter., München, Verlag S. Schreiber, 1985, p. 7-80.

K. THOMAS, Zweimal Deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nahe und Ferne., Köln, DuMont Buchverlag, 1985.

J. HARTEN, Der romantische Wille zur Abstraktion., in Gerhard Richter. Bilder-Paintings 1962-1985. (tent.cat. J. Harten (ed.), Stadtische Kunsthalle Düsseldorf, Nationalgalerie Berlin, Stiftung PreuBischer Kulturbesitz, Kunsthalle Bern, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien., met cat. raisonné door D. Elger), Köln, DuMont Buchverlag, 1986.

G. RICHTER, Werken op Papier 1983-1986. Notities 1982-1986 (tent.cat. Museum Overholland Amsterdam), München, Verlag F. Jahn, 1987.

I.M. DANOFF, Heterogeneity. An Introduction to the Work of Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Paintings. (tent.cat. T.A. Neff (ed.), Museum of Contemporary Art, Chicago, Art Gallery of Ontario, Toronto.), London, Thames and Hudson, 1988, p. 9-14.

R. NASGAARD, Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Paintings. (tent.cat. T.A. Neff (ed.), Museum of Contemporary Art, Chicago, Art Gallery of Ontario, Toronto), London, Thames and Hudson, 1988, p. 31-144.

B.H.D. BUCHLOH, Gerhard Richter's Facture -Between the Synecdoche and the Spectacle., in A.C. Papadakis (ed.), German Art Now, London, The Academy Group, 1989, p. 41-45.

S. GERMER, Ungebetene Erinnerung, in Gerhard Richter. 18 Oktober 1977. (tent. cat. Museum Haus Esters Krefeld, Portikus, Frankfurt am Main), Köln, Verlag der Buchhandlung W. König, 1989, p. 51-53.

G. STORCK, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), in Gerhard Richter. 18 Oktober 1977. (tent.cat. Museum Haus Esters Krefeld, Portikus, Frankfurt am Main), Köln, Verlag der Buchhandlung W. König, 1989, p. 11-18.

A. ZWEITE, Gerhard Richters 'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen'. in Gerhard Richter. Atlas. (tent.cat. Stadtische Galerie im Lenbachhaus, München, Museum Ludwig, Köln), München, Verlag F. Jahn, 1989, p. 7-20.

S. RAINBIRD, Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter., in



T. Gerhard Richter. (tent.cat. S. Rainbird and J. Severne (ed.), Tate Gallery, London), London, Tate Gallery Publications, 1991, p. 11-21.

S. GERMER, Retrospective Ahead., in Gerhard Richter. (tent.cat. S. Rainbird and J. Severne (ed.), Tate Gallery, London, Tate Gallery Publications, 1991, p. 22-31.

G. RICHTER, Notes 1966-1990., in Gerhard Richter. (tent.cat. S. Rainbird and J. Severne (ed.), Tate Gallery, London, Tate Gallery Publications, 1991, p. 108-124.

R. CORK, Through a Glass, Darkly: Reflections on Gerhard Richter., in Gerhard Richter. Mirrors. (tent.cat. A. d'Offaf Gallery, London), London, A. d'Offay Gallery, 1991, p. 7-20.

H. BUTIN, Zu Richters Oktober-Bildern, Köln, Verlag der Buchhandlung W. König, 1991. (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main)