

Auf der Suche nach dem eigenen Werk. Gerhard Richters Verhältnis zu seinem Dresdner und Düsseldorfer Frühwerk (1951–62)

Wann Kunst anfängt, ist eine sehr individuell zu entscheidende Frage. Eine Möglichkeit der Antwort bietet sich mit dem Blick in den Catalogue raisonné von Kunstschaffenden, der über das anerkannte Œuvre oder ein ausgewähltes Werkkonvolut, die Bilder, Skulpturen oder Zeichnungen, jeweils eine begründete Auskunft gibt. Beispielhaft soll auf zwei markante, sehr unterschiedliche Werkkataloge verwiesen werden, die gerade in Bezug auf den Umgang mit dem sogenannten Frühwerk die Extreme der Erfassung aufzeigen. Ein Katalog dokumentiert beinah alles, was der Künstler geschaffen hat, der andere schließt frühe Arbeiten programmatisch aus.

Das erste Beispiel ist das Werkverzeichnis Paul Klees, bei dem es keine Trennung zwischen dem Frühwerk und dem Werk gibt. Klee lässt es bereits 1883 mit seiner ersten Zeichnung als gerade einmal Dreijähriger beginnen. Auch die Autoren des Catalogue raisonnés verzichten später darauf, Klees Frühwerk zu definieren und damit vom künstlerischen Werk abzugrenzen.¹ Dieses Werkverzeichnis kennt das Frühwerk nur in Gestalt früher Werke Paul Klees. 1911 notierte sich der 31-jährige Künstler über den Beginn des von ihm selbst geführten Œuvrekataloges: „Und nun bin ich auch noch Bürokrat geworden, indem dass ich ein großes genaues Verzeichnis meiner sämtlichen künstlerischen Produkte von Kindheit an aufgeschrieben habe.“² Für alle ab 1901 entstandenen Werke wählte er den charakteristischen Eintrag aus Jahreszahl und fortlaufender jährlicher Nummer, die als Bestandteil des Objekttitels zwingend mit angegeben werden muss. Aufgrund einiger Ungenauigkeiten wurde in seinem Catalogue raisonné allerdings nachträglich eine zusätzlich durchlaufende Katalognummerierung von 1883 bis 1940 zur eindeutigen Zuordnung eingeführt.

Im Gegensatz zu Paul Klee, der zwischen Arbeiten, mit denen er nach seinem künstlerischen Stil suchte, und den darauffolgenden freien, eigenen Bildern nicht unterschied, ist das zweite, heute sehr viel typischere Beispiel eines Catalogue raisonnés, der des Andy Warhol. Seit 2002 sind sechs Bände für seine

**Abb. I: Gerhard Richter, *Bilderverzeichnis* (Edition 27),
1969, Offsetdruck, 53,1 × 50,1 cm, Gerhard Richter Archiv, Dresden**

Bilder und Skulpturen von 1961 bis 1980 erschienen, darunter drei Ausgaben als Doppelbände.³ Der erste beginnt mit dem Gemälde *Advertisement* vom April 1961 des damals 32-jährigen Warhol. Doch existiert auch ein malerisches Werk des jüngeren Andrew Warhola, wie er eigentlich heißt, das bis in die Mitte der 1940er Jahre zurückreicht. Die Autoren des Catalogue raisonné setzen allerdings erst an jenem Punkt ein, an dem Warhol seinen ersten umfangreichen Werkkomplex beginnt, mit dem er sich auf populäre Medienmotive konzentriert, eine mechanische Maltechnik nutzt und das Prinzip der mehrfachen Reproduktion identischer Motive einführt.⁴ Die Herausgeber des Werkverzeichnisses folgen damit Andy Warhols eigener Einstellung gegenüber dem frühen Werk, denn er selbst verhinderte zeitlebens das Ausstellen der Arbeiten, die vor 1961 entstanden sind. Warhols Werkverzeichnis folgt somit einem Schema, das charakteristisch ist für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem Kunstschaffende zunehmend Einfluss nehmen auf die Rezeption ihres Œuvres: „Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs mit dem Selbstbewusstsein der Künstler als Teil der bürgerlichen Zivilgesellschaft auch deren Wunsch, über den Beginn des eigenen Künstlerseins selbst zu entscheiden.“⁵



Abb. 2: Gerhard Richter, Werkübersicht,
in: Catalogue raisonné 1962–1993, 1993, S. 6–7, Gerhard Richter Archiv, Dresden

Im Kontext der Werksetzung nimmt der Catalogue raisonné von Gerhard Richter, ähnlich denen von Klee und Warhol, eine Sonderstellung ein. Für Richters Œuvre sind Werkzeichnisse zu den Zeichnungen 1999 und bereits seit 1971 mehrere Ausgaben und Ergänzungen zu den Editionen veröffentlicht worden.⁶ Dieser Beitrag fokussiert jedoch auf den zentralen Werkkatalog der Bilder und Skulpturen des Künstlers. Schon 1969 veröffentlichte Gerhard Richter erstmals eine Liste seiner Gemälde noch ohne Abbildungen in Form einer grafischen Edition im Offsetdruck in einer Auflage von 100 Exemplaren unter dem Titel *Bilderverzeichnis* mit allerdings nur minimalen Angaben zu jedem bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Bild und Objekt (Abb. 1).⁷ Die Liste endet mit dem Gemälde *Abendstimmung*, dem er die Werknummer 243 zugeteilt hatte. Das Interesse an der systematischen Katalogisierung seiner eigenen künstlerischen Produktion hat sich Richter bis heute bewahrt und über die Jahrzehnte mehrfach überarbeitet, präzisiert und als Bestandteile von Ausstellungskatalogen veröffentlicht. Diese druckgrafische Fassung von 1969 ergänzte Gerhard Richter erstmals im Katalog seiner Einzelausstellung auf der Biennale Venedig im Jahr 1972 und fügte der Liste thematisch geordnete Schwarz-Weiß-Abbildungen nahezu aller Werke hinzu.⁸ Der nächste Katalog erschien 1986 zur Retrospektive in Düsseldorf und enthält auch farbige Abbildungen und ergänzende Informationen zu Provenienz, Ausstellungen und Literaturhinweisen zu jeder Arbeit.⁹ Die Veröffentlichung entsprach damit erstmals den Anforderungen eines kunsthistorischen Werkverzeichnisses. Für seine Retrospektive 1993, die in Paris, Bonn, Stockholm und Madrid gezeigt wurde, gestaltete Richter das Verzeichnis wieder eher als ein Künstlerprojekt mit einer strengen Struktur in Form einer reduzierten Werkliste mit minimalen technischen Angaben, dafür aber mit farbigen Abbildungen aller Werke im Maßstab 1:50 (Abb. 2).¹⁰ In dieser

Form ergänzte der Maler sein Bilderverzeichnis für die folgenden Jahre bis 2004 im Rahmen der monografischen Ausstellung im K20 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.¹¹ Das vollständige Werkverzeichnis der Bilder und Skulpturen Gerhard Richters hat der Autor dieses Textes als Leiter des Gerhard Richter Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in den vergangenen 20 Jahren erarbeitet und seit 2011 in sechs Bänden publiziert.¹²

Richters Werkübersicht zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass die Aufnahme der Objekte in den Katalog sowie deren Chronologie ausschließlich durch den Künstler bestimmt und vorgegeben wird. Im Gegensatz zu dem Werkverzeichnis Paul Klees, dem es um eine quantitative Vollständigkeit geht, bedeutet dieses selektive Vorgehen bei Richter auch, dass Bilder existieren, denen der Maler absichtsvoll keine Werkverzeichnisnummer zugeteilt hat. Einige dieser Arbeiten hat er als misslungen erachtet, andere an Freunde verschenkt, weitere sind als kommerzielle Auftragswerke entstanden und hatten für Richter keinen individuellen künstlerischen Wert.¹³ Dazu gehören aber auch die zwischen 1951 und 1962 entstandenen Bilder, die Richter in Dresden und in seinen ersten anderthalb Jahren in der Bundesrepublik an der Staatlichen Kunsthakademie in Düsseldorf geschaffen hat. Die meisten von ihnen haben einen „akademisch-reproduktiven Charakter“¹⁴ oder sie wurden von den Vorgaben politischer Auftraggeber inhaltlich wie formal bestimmt. Diese frühen Arbeiten legen Zeugnis ab von Richters fachlichen Ausbildungen und seiner Suche nach einer eigenen Form- und Bildsprache, verfügen aber nicht über die Eigenschaften eines für ihn eigenständigen Werks.¹⁵ Dessen ungeachtet haben diese zuweilen sehr experimentierfreudigen künstlerischen Arbeiten bis in Richters erste offiziellen Werke von 1962/63 ihre sichtbaren Spuren hinterlassen. Die Entscheidung, den Beginn seines Werks erst mit dem Finden des individuellen künstlerischen Ausdrucks zu setzen, teilt er mit seinem amerikanischen Zeitgenossen Andy Warhol.

Doch wie äußert sich Gerhard Richter zu denjenigen Arbeiten, die außerhalb des Werkverzeichnisses der Bilder und Skulpturen stehen? In Gesprächen bezeichnet er seine Bilder, die bis Anfang 1961 in Dresden entstanden, als „Frühwerk“, das durch die Vorgaben des Sozialistischen Realismus einer allgemeingültigen Ästhetik Folge zu leisten hatte. Mit den in den ersten Monaten in Düsseldorf gemalten Arbeiten befreit sich Richter von der politisch überformten realistischen Malweise und es scheint, dass er in der intensiven Auseinandersetzung mit den künstlerischen Stilen internationaler und bundesrepublikanischer Zeitgenoss*innen sich den Möglichkeitsraum der Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „im Schnelldurchlauf“ erschließt. Den Großteil dieser Bilder zerstört Richter jedoch und verbannt sie faktisch aus seinem Werk. Für die wenigen noch existierenden Bilder dieser Zeit gibt es keine Sprachregelung des Künstlers. Objektiv betrachtet können sie als ‚frühe Arbeiten‘ am Übergang zum künstlerischen Hauptwerk bezeichnet werden. Damit gibt es bei Richter zwei sehr verschiedene Werkkomplexe vor dem selbst gesetz-

ten Beginn des eigentlichen Œuvres.¹⁶ Folgerichtig werden in der Sekundärliteratur zentrale Arbeiten aus diesen beiden Werkphasen als Referenzbilder besprochen und reproduziert, um die Genese des darauf folgenden künstlerischen Werks Gerhard Richters nachzuvollziehen.

Dresdner Frühwerk

Gerhard Richter wurde 1932 in Dresden geboren. Zum Wintersemester 1951/52 wurde er an der Hochschule für Bildende Künste seiner Heimatstadt zum Studium angenommen. Nach der Grundausbildung wechselte er zum Wintersemester 1953/54 in die Klasse für Wandmalerei von Prof. Heinz Lohmar. 1955 entstand als Examensarbeit das Bild eines Abendmahls für die Mensa der Hochschule. Im Jahr darauf schloss er sein Studium mit der Diplomarbeit *Lebensfreude*, einem Wandbild in einem Treppenhausfoyer des Deutschen Hygiene-Museum Dresden, ab.¹⁷ In der Klasse hatte sich Richter als geschickter und von seinem Lehrer geschätzter Schüler erwiesen. Mehrmals engagierte Heinz Lohmar ihn als Assistenten bei der Ausführung eigener Wandbilder. Immer wieder unterstützte Lohmar auch die Anträge seines Schülers für Studienreisen in den Westen. Auf diese Weise konnte Richter im Laufe der Jahre nicht nur Museen und Ausstellungen in Hamburg, München, Paris und Brüssel, sondern auch die Documenta-Ausstellungen 1955 und 1959 in Kassel besuchen.

Während die erste Documenta vor allem eine Rekonstruktion der Klassischen Moderne bot und bei Richter wenig Eindruck hinterließ, zeigte er sich vier Jahre später von der zweiten mit ihrer Konzentration auf die zeitgenössischen Positionen nachhaltig fasziniert. Richter blieb zwei Tage in Kassel und besuchte am 4. und 5. August 1959 die Ausstellung. Er fotografierte viel für die in Dresden Gebliebenen und erwarb den Malerei-Band des dreiteiligen Kataloges. Vor der Rückreise berichtet er in einem ausführlichen Brief an die Freunde: „Im Ganzen war es eine großartige Ausstellung, die viele wunderbare Sachen zeigte. Allein der sogenannte ‚Ehrensaal‘ war die Reise wert, auch viele andere Dinge muss man gesehen haben, viele Jubelbilder.“¹⁸ Mit dem sogenannten Ehrensaal bezog sich Richter auf den Gedenksaal im Obergeschoss des Fridericianums, dessen Exponate ausschließlich dem 1956 verstorbenen US-amerikanischen Maler Jackson Pollock gewidmet waren. In einem Interview hat Richter sich noch jüngst seine damaligen Eindrücke in Erinnerung gerufen: „Es war erschreckend, aber gleichzeitig auch befreiend, dieses Zeug zu sehen. Für mich war unglaublich, dass die ausgestellten Maler so ungestüm loslegten.“¹⁹ Und er begeisterte sich namentlich für zwei der ausgestellten Künstler: „Pollock mit seinen auf dem Fußboden entstandenen Arbeiten oder Fontana mit seinen Schlitten in der Leinwand. Das war sagenhaft und es hat mich sehr angesprochen.“²⁰

Richters Dresdner Frühwerk bestand vor allem aus offiziellen Aufträgen für Wandmalereien, den zugehörigen vorbereitenden Raumentwürfen und De-

tailstudien zu Körperhaltungen. Daneben entstanden eher konventionelle Gemälde in den traditionellen Gattungen Porträt, Stillleben und Landschaft. Nach 1959 begann der junge Künstler abstrakter zu arbeiten, um die auf der Documenta gewonnenen Seherfahrungen für sich zu verarbeiten. Soweit noch Fotografien dieser Werke existieren, zeigen sie Motive auf kleinformatigen Bildgründen mit einer dichten informellen Struktur, die Richter zuhause in der Schublade aufbewahrte und nur engsten Vertrauten zeigen konnte.²¹

2017 hat Gerhard Richter sein Eigentum und die Wahrnehmung des Copyrights an seinem Dresdner Frühwerk an das Gerhard Richter Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden übertragen. Grund dafür war, wie der Künstler selbst gegenüber dem Autor äußerte, die Tatsache, dass es sich ausnahmslos um Studienarbeiten von unterschiedlicher Qualität handelt, die von ihm nicht als selbständige Kunstwerke anerkannt werden. Die Arbeiten hätten, so Richter weiter, aber einen dokumentarischen Wert, weshalb der richtige Ort für diese Bilder und Zeichnungen das Gerhard Richter Archiv sei, das allein eine korrekte Zuordnung und Dokumentation dieser Werke vornehmen könne.

Düsseldorfer Frühwerk

1986 hat Richter in einem Gespräch erneut die Bedeutung der Documenta-Besuche für seine künstlerische Arbeit und seinen weiteren Lebensweg hervorgehoben: „Die Unverschämtheit! Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen. Ich konnte fast sagen, dass diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen!“²² Es sollten nach diesen intensiven Eindrücken allerdings noch anderthalb Jahre vergehen, bis Gerhard Richter und seine Frau Ema den gefährlichen Schritt wagten. Ende Februar 1961 flüchteten sie über West-Berlin in die Bundesrepublik. Hier bewirbt sich Gerhard Richter an der Staatlichen Kunsthochschule in Düsseldorf und beginnt am 5. Juni 1961 sein Malereistudium in der Klasse von Prof. Ferdinand Macketanz. Bereits nach einem Semester wechselt er in die Klasse des informellen Malers Karl Otto Götz. Bis Ende 1962 entstehen hier Richters frühe Werke – wenn man so will, sein zweites Frühwerk. In diesem wirken die auf der Documenta gewonnenen Eindrücke deutlich nach. Richter entwickelt eine Malerei, die vom gegenständlich Realen seines Dresdner Frühwerks ausgehend, das Motivische immer weiter reduziert, zugunsten einer gestischen Abstraktion, die zugleich die informellen Tendenzen jener Zeit aufgreift. Schon nach drei Tagen an der Düsseldorfer Akademie berichtet er über sein Vorgehen: „Ich fliege von Machart zu Machart, kaum habe ich eine Platte bemalt von neun bis elf, bin ich schon wieder beim Nächsten, das so sehr vom anderen sich unterscheidet als wär's im anderen Land gemalt.“²³ Bereits hier könnte man sein späteres Werk vor Augen haben. In diesem wechselt er immer wieder und innerhalb kürzester Zeit zwischen romantisierenden Landschaften, Farbtafeln, monochrom grauen Gemälden und pastos gemalten Stadtansichten. Vor allem belegt das Zitat aber, wie Richter

Abb. 3: Gerhard Richter, *Lesende*,
März 1960, Öl auf Leinwand, 102 × 70 cm, Privatbesitz



sich 1961 zunächst noch unschlüssig zwischen seinem Dresdner Werk und neuen Düsseldorfer Impulsen bewegt. Erst Jahre danach wird er in dem Neben- und Miteinander von Figuration und Abstraktion die konzeptuelle stilistische Qualität seines Werks erkennen.

Tatsächlich hat Gerhard Richter in Düsseldorf vereinzelt auf konkrete Dresdner Bilder zurückgegriffen und sie unter dem Einfluss der westlichen Abstraktion neu interpretiert. Das anschaulichste dieser Beispiele ist die *Lesende*, deren erste Fassung Richter schon im März 1960 in Dresden gemalt hat (Abb. 3). Das Motiv zeigt seine Frau Ema. Leicht von unten dargestellt, sitzt sie in einem blauen Kleid auf einem grünen Sofa, den Betrachtenden frontal gegenüber. Doch ihre Aufmerksamkeit gilt einzig dem aufgeschlagenen Buch, das einen Teil ihres Gesichts verdeckt. Das Werk gehört zu den wenigen Dresdner Gemälden des Künstlers, die sich auf verschlungenen Wegen erhalten haben, was Richter 1961 in Düsseldorf allerdings nicht wissen konnte. Für ihn wird das Motiv der Ausgangspunkt für seine neuen Werke. Im Juli 1961 malt er eine Reihe von Neuinterpretationen der *Lesenden*, wobei er das Kolorit immer weiter reduziert und das Motiv blockhaft abstrahiert. In den beiden ersten Fassungen erscheint die Protagonistin noch von dem Volumen des Sofas nahezu erdrückt zu werden. In den späteren Variationen setzt Richter sie ohne Buch auf einen Stuhl. Schließlich steht sie neben dem Stuhl. Bis zum Oktober des Jahres reduziert Richter die lesende Frau auf eine dünne abstrakte Figurine nach dem Vorbild Alberto Giacometti's (Abb. 4). Von der ästhetischen Qualität der Werke Giacometti's konnte sich Richter schon bei dem Besuch der zweiten Documenta 1959 überzeugen. Neben Giacometti faszinierten Richter die in



Abb. 4: Gerhard Richter, *Sitzende*, Oktober 1961, Öl auf Hartfaserplatte, 70 × 50 cm, Privatsammlung

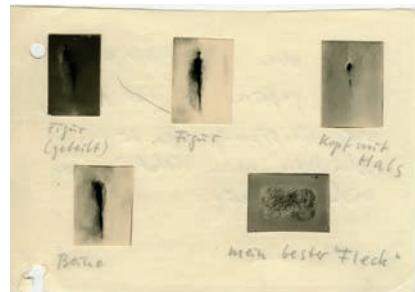


Abb. 5: Gerhard Richter, lose beiliegendes Blatt zum Brief an Helmut und Erika Heinze, nach dem 9.2.1962, Gerhard Richter Archiv, Dresden

Kassel zur Schau gestellten Werke des italienischen Informellen Alberto Burri und des französischen Malers Jean Fautrier. An Fautriers Werk schätzt er vor allem dessen „pastose Malweise, das malerisch Schmuddelige, das Amorphe und Materielle“.²⁴ Während der ersten Monate in Düsseldorf entstehen zahlreiche Werke, die diesem Vorbild folgen. Richter bezeichnet viele von ihnen als „Fleck“ und beschrifft eine der Werkabbildungen ironisch als seinen „besten Fleck“(Abb. 5).²⁵ In diesen Kompositionen verdichtet sich der pastos modellierte Farbauftrag im Zentrum der Leinwand oder bildet, in anderen Beispielen, eine verkrustete Umrandung um eine leere Bildmitte.

Im September 1962 hat Gerhard Richter gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Manfred Kuttner eine erste Ausstellung in der Galerie Junge Kunst in Fulda, die ihnen ihr Kommilitone Franz Erhard Walther vermittelt hat. Richter präsentiert seine experimentellen Arbeiten erstmals außerhalb des Ateliers an der Düsseldorfer Akademie, was ihm selbst einen neuen erkenntnisstiftenden Blick auf seine Malerei ermöglicht: „Ich spürte, dass ich so nicht weitermachen konnte und einen Neuanfang wagen musste. Um diesen zu bewerkstelligen, zog ich die Reißleine und verbrannte nahezu alles, was ich in Fulda ausgestellt hatte [...] Mir war einfach klargeworden, dass ich abhängig von irgendwelchen Vorbildern war und diese nachahmte. Informel und Tachismus waren vorbei, da konnte man nichts mehr machen.“²⁶ Konsequent zerstört er im Anschluss



Abb. 6: Gerhard Richter, *Tisch*, 1962, Öl auf Leinwand, 90 × 113 cm, Leihgabe aus Privatbesitz, Harvard Art Museum, Boston

der Fuldaer Ausstellung fast alle in den vergangenen 18 Monaten entstandenen Werke.²⁷ Nach diesem Befreiungsschlag fühlt sich Richter offenbar erlöst und bereit für einen künstlerischen Neuanfang.

Beginn des künstlerischen Werks

Das Gemälde *Tisch* (Abb. 6) ist dieser Neuanfang. Mit dem Bild beginnt er noch Ende 1962, sich eine neue, mediale und fotografische Bilderwelt für seine Malerei zu erobern. Nicht viel später begeistert sich Richter auch in einem Brief für diese neuen, nach Zeitschriftenvorlagen entstandenen Motive: „Illustrierte haben mir es ja schon immer angetan, sicher der dokumentarischen Aktualität wegen. Hab auch schon ein paar Versuche gemacht, so was in groß zu malen. Mal sehen wie es weiter geht.“²⁸ Am 19. Juli 1963 ist aus diesen ersten Versuchen bereits ein selbstverständliches malerisches Handeln geworden. Nun heißt es bei ihm: „Ich male jetzt vorwiegend Fotos ab (aus Zeitschriften oder auch private).“²⁹ Um anschließend zu ergänzen: „Und man braucht auch keine Angst zu haben, dass diese Gegenstände (Unfälle, Partys, Trockenrasierer) zu banal sind, um nicht Kunst zu sein.“³⁰

Als Gerhard Richter Ende der 1960er Jahre begann, seine Gemälde und Skulpturen zu sichten und zu nummerieren, hat er dem Gemälde *Tisch*, das er 1962 gemalt hatte, die Werknummer 1 zugewiesen. Dies war für Richter eine programmatiche Festlegung, denn das 90×113 cm große Bild markiert in seiner künstlerischen Entwicklung den Übergang von seinen Dresdner Bildern und seinen experimentellen Düsseldorfer Arbeiten zum eigentlichen Werk. Da Richter dieses numerische System allerdings erst Ende der 1960er Jahre eingeführt hatte, steht es zugleich für eine retrospektive Sicht auf sein Œuvre des abgelaufenen Jahrzehnts. Gerade in dem Bild *Tisch* erkennt Richter rückblickend den überzeugenden Beginn seiner malerischen Auseinandersetzung mit der medialen Bilderwelt in Zeitungen, Illustrierten und privaten Fotoalben. Die fotografische Vorlage für das Bild hatte er der italienischen Architektur- und Designzeitschrift *domus* entnommen. Die Symbiose von Gegenständlichkeit und Abstraktion in diesem Gemälde prägte als eine stilistische Parallelität auch sein weiteres malerisches Werk, sodass ihm *Tisch* mit der gestischen Übermalung vorausweisend erschien. Das Gemälde steht deshalb am Beginn seines offiziellen Œuvres, weil es die Themen und Motive erstmals formulierte, denen er in seinem folgenden Schaffen nachging und die seine professionelle Arbeit als Maler geprägt haben. Der so deutlich definierte Beginn von Richters offiziellem Werk stellt sich bei der aufmerksamen Lektüre seines Werkverzeichnisses jedoch vielmehr als ein Prozess dar, in dem es auch Grauzonen gibt, denn einige Gemälde sind zeitlich vor dem *Tisch* entstanden. Er nahm sie nachträglich in seinen Catalogue raisonné auf und vergab entsprechende Unternummern oder spätere Werkverzeichnisnummern. Unabhängig davon hat Gerhard Richter an dem numerischen System festgehalten und konsequenterweise bekam fortan jedes Bild, welchem Richter einen künstlerischen Wert zusprach „eine Nummer, chronologisch, und Bilder ohne Nummer wurden ungültig. So war das gemeint.“³¹

Für den sehr überlegten Umgang mit dem eigenen Werk ist der sogenannte *Atlas*, eine aus inzwischen 809 Tafeln bestehenden Sammlung von Fotografien, Zeitungsausschnitten, Reproduktion, Projektentwürfen, Skizzen und Zeichnungen Gerhard Richters, ein weiteres Beispiel.³² Die Materialsammlung begleitet, dokumentiert und reflektiert sein gesamtes künstlerische Schaffen. Angesichts eines solchen bedachten Verhältnisses zum eigenen Werk erscheint es durchaus plausibel, dass Gerhard Richter mit dem Gemälde *Tisch* eine klare Trennung zu seinen früheren, nicht offiziellen Werken gezogen hat. Er hat sein Œuvre sogar ebenso souverän beendet, indem er seinen drei Fensterentwürfen für die Abteikirche im saarländischen Tholey die Werkverzeichnisnummer 957 zugewiesen hat.³³ Anschließend erklärte der damals 88-jährige Künstler gegenüber der Deutschen Presseagentur sein malerisches Werk für beendet: „Bilder kommen, glaube ich, nicht mehr. Irgendwann ist eben Ende. Das ist nicht so schlimm.“³⁴ Folgerichtig schließt mit dieser Nummer auch der sechste Band des vom Gerhard Richter Archiv bearbeiteten Catalogue raisonné des Künstlers.³⁵

Fazit

Gerhard Richter hat mit dem *Tisch* von 1962 eine eindeutige Zäsur zwischen seinem eigenständigen künstlerischen Werk, den Dresdner Auftragswerken und den frühen Düsseldorfer Werken gesetzt. Mit dem Gemälde führt er nicht nur einen anderen malerischen Stil, sondern auch neue Motive und Themen in sein Werk ein und trennt es damit von früheren malerischen Stilen, Studien und Experimenten ab. Die Grenze ist zu Beginn aber nicht ganz so streng, wie es die Nummerierung dieser Werke suggeriert. Die Nummer 1 *Tisch* ist die Symbiose aus einer abgemalten Zeitschriftenillustration, überlagert von einer kreisenden informellen Geste, wie er sie kurz zuvor noch als autonome existentielle Struktur entworfen hatte. Auch die aufgeschlitzte und mit roter Farbe durchtränkte Leinwand des Gemäldes *Party* (2-1) erinnert noch an die durchstochene Oberfläche von einem Bild wie *5 Löcher* von 1961. Auf diese Weise existieren Anfang 1963 mehrere Gemälde, die noch vom Formenrepertoire seiner experimentellen Düsseldorfer Werkphase profitieren.

Beide Werkkomplexe vor dem Gemälde *Tisch*, der Dresdner wie der Düsseldorfer, sind in unterschiedlichen Kontexten unter anderen Maßgaben, Einflüssen und mit einer jeweils anderen Konzeption und Zielvorstellung entstanden. Richters Dresdner Frühwerk hat sich zudem unter anderen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen entwickelt. Dennoch haben sich bei Gerhard Richter schon in jenen Jahren bestimmte Haltungen im Umgang mit seinem Werk gefestigt, die es bis heute prägen. Dazu gehört auch sein Interesse an Raumgestaltungen. Bereits während seiner Ausbildung als Wandmaler an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste hat Richter die Entwürfe seiner Bilder immer in räumliche Situationen gestellt. Auf diese Weise konnte er sich selbst wie seinen Auftraggebern eine bessere visuelle Vorstellung von der zu gestaltenden Wand ermöglichen. Ähnliche räumliche Entwürfe – manche mit utopischem Charakter – hat er auch später skizziert und einige von ihnen in seinen *Atlas* aufgenommen. Wenn Richter seine Ausstellungen bis heute an räumlichen Modellen entwickelt, dann geschieht dies sicher mit den Erfahrungen seiner Dresdner Ausbildung. Für das mit *Tisch* begonnene fortlaufende Zahlensystem findet sich hingegen ein Vorläufer in der frühen Düsseldorfer Werkgruppe, denn bei den im September 1962 in Fulda ausgestellten Gemälden verzeichnet der Galeriekatalog zu jedem Bild eine zugehörige Werknummer, bestehend aus Jahreszahl und fortlaufender Nummerierung. Insofern ist sich Richter seit den 1950er Jahren in manchem treu geblieben, auch wenn er seinen frühen Bildern keinen gleichberechtigten künstlerischen Stellenwert wie seinem seit Ende 1962 entstehenden Œuvre einräumt.

Gerhard Richters Verständnis seines Catalogue raisonné geht über das der quantitativen Erfassung hinaus. Er verwaltet sein künstlerisches Schaffen nicht „bürokratisch“ wie Paul Klee, sondern nutzt das Werkverzeichnis als Kontroll- und Ordnungsinstrument. Georg Imdahl hat diesen Aspekt 2020 auf den Punkt gebracht: „Richter zählt zu jenen Menschen, denen ein unaufgeräumter

Dietmar Elger

Schreibtisch einem Anschlag auf seine Stimmung gleichkommt. Zugleich darf man seinem Werk einen Wiederholungszwang unterstellen, in dem sich der Künstler ständig selbst reflektiert, überprüft, vergewissert. Und in dem er immer wieder zur Ganzheit zusammenbindet, was weiterhin im Fluss ist.“³⁶

Alle Links wurden zuletzt am 31. Juli 2024 überprüft.

1 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hg), *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. I, 1883–1912, Bern 1998.

2 Paul Klee, „*Tagebuchnotiz 1911*“, zitiert nach: Christian Rümelin, „Erläuterungen zum Catalogue raisonné“, in: ebd., S. 19–33, hier S. 19.

3 Vgl. <https://warholfoundation.org/warhol/catalogue-raisonne/paintings-sculptures-drawings/>.

4 Vgl. dazu den Beitrag von Neil Printz, „It was hard to look at“, in: Ausst.kat. *Andy Warhol exhibits. A glittering alternative*, hg. von Marianne Dobner, Mumok Wien, Köln 2020, S. 189–208.

5 Nora und Stefan Koldehoff, *Wem hat Van Gogh sein Ohr geschenkt? Alles, was sie über Kunst nicht wissen*, Berlin 2007, S. 53.

6 Siehe Dieter Schwarz, *Gerhard Richter. Zeichnungen 1964–1999*, Winterthur/Düsseldorf 1999; vgl. René Block, KP Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter, Vostell, *Werkverzeichnisse bis 1971*, Berlin 1971; vgl. ders., KP Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter, Vostell, *Werkverzeichnisse bis 1976*, Berlin 1976; vgl. Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Editionen 1965–1993*, Bremen 1993; vgl. ders., Stefan Gronert und Thomas Olbricht (Hg.), *Gerhard Richter. Editionen 1965–2013*, Ostfildern 2014. Das Werkverzeichnis der übermalten Fotografien Gerhard Richters ist zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Textes in Drucklegung.

7 Siehe Butin, Gronert und Olbricht 2014 (wie Anm. 6), Nr. 27, S. 184.

8 Ausst.kat. *Gerhard Richter. 36 Biennale di Venezia*, hg. von Dieter Honisch, Essen 1972.

9 Ausst.kat. *Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962–1985*, hg. von Jürgen Harten, mit einem von Dietmar Elger bearbeiteten Catalogue raisonné, Nationalgalerie Berlin u. a., Köln 1986.

10 Ausst.kat. *Gerhard Richter. Malerei/Painting/Peinture 1962–1993*, Bd. III: *Werkübersicht/Catalogue raisonné 1962–1993*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn u. a., Bonn 1993.

11 Armin Zweite (Hg.), *Gerhard Richter. Werkverzeichnis 1993–2004*, Düsseldorf 2005. Erschienen anlässlich der Ausstellung *Gerhard Richter*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005.

12 Gerhard Richters dokumentarisches Interesse an der eigenen künstlerischen Produktion ging sogar so weit, dass er Verzeichnisse für einzelne Werkgruppen angelegt hat, z. B. für seine monochromen grauen Bilder. Dabei notierte er zu jedem Werk zusätzlich den malerischen Charakter der Bildoberflächen, so z. B. zu dem Bild *Grau mit der Werknummer 194-12 „mittelgroß, gleichmäßig getupft“*, oder dem Werk Nr. 247-7, das er als „ölfleckig, malerisch“ beschrieb. Gerhard Richter, *Katalog der Grauen Bilder*, 1976, Atelier Gerhard Richter, unpubliziert: Handgemalte Bilder im Maßstab 1:50 auf Papier mit handschriftlichen Notizen, 29,7 x 42 cm.

13 Vgl. Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962–1968*, Bd. I. Nos. 1–198, Ostfildern 2014, S. 41.

14 Vgl. Koldehoff 2007 (wie Anm. 5), S. 55.

15 Vgl. Dietmar Elger, *Gerd Richter 1961/62. Es ist wie es ist/It is, as it is*, Köln 2020 (Schriften des Gerhard Richter Archiv Bd. 18).

16 Die zwei folgenden Publikationen setzen sich mit Richters frühem Schaffen in Dresden und Düsseldorf am intensivsten auseinander: Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent und Jon L. Seydl (Hg.), *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*, Los Angeles 2010 und Elger 2020 (wie Anm. 15).

17 Nach Gerhard Richters Flucht in die Bundesrepublik wurden seine Wandbilder übermalt oder zerstört. Momentan wird im Rahmen der Ausstellung *VEB Museum* das Gemälde *Lebensfreude* mit Zustimmung des Künstlers partiell freigelegt.

Vgl. <https://www.dhmd.de/ausstellungen/veb-museum/restaurierungsprojekt-lebensfreude-von-gerhard-richter>.

18 Gerhard Richter, Brief an Helmut und Erika Heinze, 11.8.1959, Blatt 4v–5r, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

19 „Freiheit nach vorn“. Gerhard Richter im Gespräch mit Alexia Pooth und Dorothee Wierling“, in: Ausst.kat. *Documenta. Politik und Kunst*, hg. von Raphael Gross et al., Deutsches Historisches Museum, Berlin, München 2021, S. 184–187, hier S. 187.

20 Ebd.

21 Richter war sich bewusst, diese Arbeiten in der DDR nie öffentlich ausstellen zu können. Doch in der Anonymität unerkannt und isoliert zu arbeiten, liegt ihm nicht, wie er Jahre später bekennet. Vgl. Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2018, S. 31.

22 „*Gerhard Richter Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986*“, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 164–189, hier S. 165.

23 Gerhard Richter, Brief an Helmut und Erika Heinze, 8.6.1961, Blatt 2v, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

24 „*Gerhard Richter Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986*“ (wie Anm. 22), S. 165.

25 Gerhard Richter, Brief an Helmut und Erika Heinze, nach dem 9.2.1962, beiliegendes Blatt, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

26 Götz Adriani im Gespräch mit Gerhard Richter (2.3.2017, 8.6.2017, 24.4.2018), in: Ausst.kat. *Baselitz, Richter, Polke, Kiefer. Die jungen Jahre der alten Meister*, Staatsgalerie Stuttgart, Dresden 2019, S. 97f.

27 Zur Ausstellung erscheint ein kleiner Katalog, in dem die Werke beider Aussteller gelistet werden. Zwei von Richters informellen, heute zerstörten Werken sind in diesem schwarz-weiß abgebildet. Ausst.kat. m. kuttnar g. richter. düsseldorf, Galerie Junge Kunst, Fulda 1962.

Dietmar Elger

28 Gerhard Richter, Brief an Helmut und Erika Heinze, 10.3.1963, Blatt 2; Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

29 Gerhard Richter, Brief an Helmut und Erika Heinze, 19.7.1963, Blatt I v, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

30 Ebd.

31 Gerhard Richter zitiert nach Hans Ulrich Obrist, „Interview mit Gerhard Richter“, in: Dietmar Elger (Hg), *Gerhard Richter Bücher*, Köln 2013 (Schriften des Gerhard Richter Archiv Bd. 11), S. 35–115, hier S. 42.

32 Der *Atlas* gehört der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Gerhard Richter kann den *Atlas* weiterhin bearbeiten und ergänzen. Die Bildersammlung betrachtet Richter nicht als Kunstwerk, sondern als ein Dokument, das Auskunft über die Arbeitsweise und die Interessen Richters sowie die Entwicklung seines Werkes gibt.

33 Insgesamt verzeichnet der Catalogue raisonné 4.118 einzelne Werke. Trotzdem schließt der sechste Band des Werkkatalogs mit der Werknummer 957, was sich aus dem Umstand ergibt, dass die meisten Werke durch einen Bindestrich ergänzte Unternummern tragen. Vgl. hierzu Dietmar Elger, „Malen nach Zahlen. Überlegungen zur Systematik im Catalogue raisonné von Gerhard Richter“, in: Ingrid Pérez de Laborda, Aya Soika und Eva Wiederkehr Sladeczek (Hg), *Handbuch Werkverzeichnis, Euvrekatolog Catalogue raisonné*, Berlin 2023, S. 89–98.

34 Gerhard Richter, zitiert nach Christoph Dreissen: „Irgendwann ist eben Ende“, in: Abendzeitung München (23.9.2020), S. 26.

35 Im Moment arbeitet der Autor an einen Ergänzungsband, der neben Korrekturen auch eine korrigierte und aktualisierte Werkübersicht im Maßstab von 1:50 enthalten wird.

36 Georg Imdahl, „Von der Ästhetik der Administration“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (2.7.2020), S. 14.