

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 35: Collaboration Gerhard Richter

Artikel: Gerhard Richter : drei impromptus über die Kunst Gerhard Richters = three impromptus on the art of Gerhard Richter

Autor: Criqui, Jean-Pierre / Aeberli, Irene / Sartarelli, Stephen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679934>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DREI IMPROMPTUS

ÜBER DIE KUNST

GERHARD RICHTERS

Richter & Richter. – Die Homonymie besitzt Kräfte, denen man sich manchmal nicht entziehen darf. So erinnere ich mich, dass mir, als ich zum ersten Mal einige von Gerhard Richters Ende der 70er Jahre entstandenen grossen abstrakten Bilder erblickte, ein Name ohne irgendeinen Bezug zur Geschichte der Malerei durch den Kopf schoss und sich dort beharrlich festsetzte, ungeachtet aller Überlegungen und Fragen, die später noch hinzukamen: der Name Charles Francis Richters, der 1942 das System zur Feststellung der bei einem Erdbeben ausgelösten Energie entwickelte. Die Vorstellung eines Bebens, einer Erschütterung drängte sich mir beim Betrachten der Bilder geradezu auf, und zwar in bezug auf die akustische Dimension, die sie suggerierten und mich an eine Art farblicher Explosionsdenken liessen (an *Cluster*, um einen Begriff aus der Musiktheorie zu verwenden). Natürlich spielen Grösse und Proportionen dieser Gemälde bei der Analogie zur «Richterskala», diesem Massstab, anhand dessen

die Stärke eines Erdbebens bestimmt werden kann, ebenfalls eine Rolle (Anm. d. Ü.: *Echelle* steht im Franz. sowohl für Skala als auch für Massverhältnis). Auch die Gemälde weisen nämlich einen ganz besonderen, oft sehr eindrucksvollen Massstab auf, der wesentlich zu ihrem kataklysmischen Charakter beiträgt, so dass wir sie unter anderem auch als Standbilder einer rein malerischen Katastrophe ansehen können. Diesem Versuch, ein Bild der Masslosigkeit zu kreieren, liegt die Frage des Erhabenen zugrunde; ein beträchtlicher Teil von Richters Werk ist dafür Beweis, man denke zum Beispiel neben den abstrakten Bildern der letzten 15 Jahre auch an die zwei imposanten STRICHE von 1979/80 oder an die 1968–69 entstandenen GEBIRGE (Alpen, Himalaya). Bei den letzteren offenbart sich, sozusagen von selbst, Richters Verhältnis zur Romantik (was der Künstler gerne zugibt: «Ich glaube ganz einfach, dass wir die Romantik noch nicht überwunden haben. Die Bilder dieser Epoche sind immer noch ein Teil unserer Sensibilität...»¹⁾). Und wiederum tritt der Dämon der Homonymie in Erscheinung, als ich, fest entschlossen, nicht

JEAN-PIERRE CRIQUI ist Kunstkritiker und lebt in Paris.

etwa Jean Paul ins Spiel zu bringen, beim Durchblättern eines Buches auf eine Reproduktion des Bildes *Der Watzmann stösse*, gemalt 1824 von Adrian Ludwig Richter (auch er ein gebürtiger Dresdener).

Ut natura pictura. – Die Affinität bestimmter abstrakter Künstler zur romantischen Malerei und die Vorstellung des Erhabenen, die sich daraus ableiten lässt, sind von Robert Rosenblum schon vor langer Zeit in einem berühmten Essay untersucht worden. Er verglich die Werke von Rothko, Still und Pollock mit denjenigen Friedrichs und Turners und erkannte in ihren Versuchen, durch die Malerei den Eindruck eines unbegrenzten Raums entstehen zu lassen, eine bemerkenswerte Ähnlichkeit. So stellte er fest: «In der Romantik war die Erhabenheit der Natur ein Beweis für das Göttliche; heute werden solche übernatürlichen Erfahrungen allein durch das abstrakte Ausdrucksmittel der Farbe vermittelt. Was einst Pantheismus war, ist jetzt zu einer Art «Paint-Theismus» geworden.»²⁾ Dieses Wortspiel lässt sich recht gut auf Richter anwenden, der sich zu keiner religiösen Überzeugung bekennt, aber in Aufzeichnungen oder Interviews wiederholt vom Glauben gesprochen hat, den er unermüdlich in seine Bilder

einfließen lässt (obwohl – oder vielleicht gerade weil – er letztlich von der grundsätzlichen Unvernünftigkeit einer solchen Tätigkeit überzeugt ist): «Man muss daran glauben, was man macht, man muss sich innerlich engagieren, um Malerei zu machen. Einmal davon besessen, treibt man es schliesslich so weit zu glauben, dass man die Menschheit durch die Malerei verändern könnte. Wenn man aber von dieser Leidenschaft frei ist, so gibt es nichts mehr zu tun. Dann ist es empfehlenswert, die Finger davon zu lassen. Denn im Grunde genommen ist das Malen eine komplette Idiotie.»³⁾

Für Richter ist die Malerei wie die Natur – ja, sie ist die Natur, unausweichlich und wahnsinnig. So ist nämlich seine Bemerkung zu verstehen, in seinem Werk unterscheide sich eine Farbfläche durch nichts von einer kleinen grünen Landschaft, da beiden «eine identische Grundhaltung»⁴⁾ eigen sei. Eine durch und durch romantische Erklärung insoweit, als sie deutlich macht, dass, wenn die Kunst die Natur nachahmen soll, sie selbst Natur werden muss und nicht bloss versuchen darf, ein möglichst genaues Abbild der Natur hervorzubringen. Constable dachte da nicht anders. Er betrachtete die Malerei

GERHARD RICHTER, PARKSTÜCK, 1971, Öl auf Leinwand, 5-teilig, 250 x 626 cm /
PARK PIECE, 1971, oil on canvas, 5 parts, 8'2" x 20'6".





GERHARD RICHTER, ROT-BLAU-GELB 329, 1972, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm /
RED-BLUE-YELLOW 329, 1972, oil on canvas, 9'8" x 8'2".

zwar als nachahmende Kunst, sah ihren Zweck aber in der Erschaffung und nicht in der Vortäuschung. Dieselbe Theorie findet man auch bei den frühen deutschen Romantikern, in den Schriften August Wilhelm Schlegels zum Beispiel, der erklärte: «Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als Masse von Produkten, sondern als das Produzierende selbst, und der Ausdruck Nachahmung ebenfalls in dem edleren Sinne, wo es nicht heisst, die Äusserlichkeiten eines Menschen nachhaffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heisst nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innenwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren.»⁵⁾

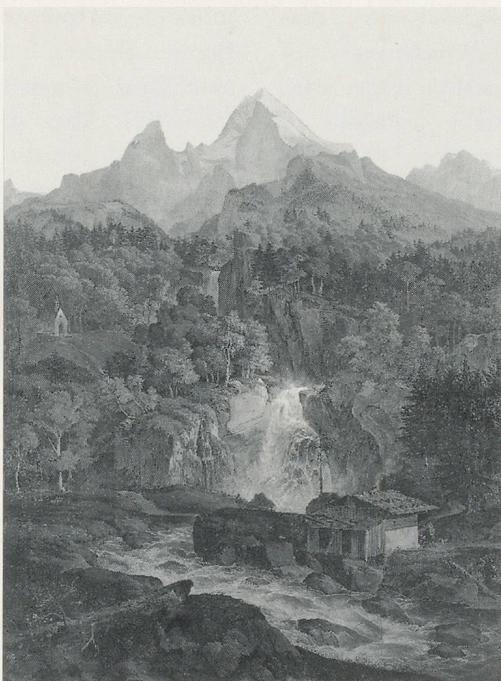
Das Vermächtnis von Gedankengut und Kunst der Romantik geht bei Richter weit über die einfache Ikonographie hinaus, die an sich schon sehr aussagekräftig ist (Berge, Wolken, Meere, Vulkane, öde, weite Flächen). Es kommt allein schon in der Entwicklung seiner Malerei zum Ausdruck und insbesondere im Entstehungsprozess der abstrakten Serien: im enzyklopädischen Pulschlag der FARBTAFELN, die im Grunde Gruppenportraits von Farben darstellen und deshalb natürlich mit den 1971–72 entstandenen ACHT-UNDVIERZIG PORTRAITS berühmter Männer verglichen werden müssen, oder auch in der opulenten, schöpferischen Organizität dieser Art des Zeichnens innerhalb einer Farbe – oder beim

Übergang von einer Farbe zur anderen, indem die Entropie ihrer Vermischung beschleunigt wird –, die sowohl bei den abstrakten VERMALUNGEN als auch bei den PARKSTÜCKEN eine Rolle spielte. Aus einer Geste, die ohne mimetische Absicht ausgeführt wurde, ohne anderen geistigen Bezugspunkt als die Erinnerung, wie ein Kinderfinger am Ende einer Familienmahlzeit müsigg über einen fettigen Tellerrand fährt, kann ein nicht-ikonisches Geflecht farbiger Furchen oder ebensogut das Bild eines Dickichts entstehen.

Unter dem Gesichtspunkt der Romantik kann es auch nicht überraschen, dass Richter die Photographie nicht so sehr als genaue Wiedergabe der Wirklichkeit betrachtet, sondern wiederum als eine Art «Natur», als ein «reines Bild ohne Stil, ohne Komposition, ohne Urteil». Richter meint weiter: «Es geht mir ja nicht darum, ein Photo zu imitieren, ich will ein Photo machen. (...) dann mache ich Photos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die was von einem

Photo haben.»⁶⁾ Beim Abschreiben dieser Worte sind mir zwei Sätze in den Sinn gekommen: einerseits Pollocks Antwort auf Hans Hoffmanns Frage nach seiner Beziehung zur Natur («*I am nature*», und ich wette, er sagte das im selben Ton, in dem Ludwig XIV. verkündete: «*L'Etat, c'est moi*») und anderseits der berühmte Wunsch, den Andy Warhol in einem Gespräch mit Gene Swenson äusserte («*I want to be a machine*»). Richters Romantik ist vielleicht die ideale und unmögliche, aber ständig neu auf die Probe gestellte Kombination dieser beiden sich widersprechenden Wünsche.

Pictures of nothing. – William Hazlitt, bedeutender englischer Kritiker und Zeitgenosse Turners, erklärte, dessen Gemälde würden zu





GERHARD RICHTER, VESUV, 1976,
Öl auf Holz, 70 x 100 cm / oil on wood, 27½ x 39¾".

weilen als «sehr wirklichkeitstreue Bilder des Nichts» («*pictures of nothing, and very like*»)⁷⁾ gewertet. Eine spitze Bemerkung, die aber unbeabsichtigt einen wichtigen Punkt berührte: Die Leere oder das Chaos hatte schon für die Romantiker eine organische Funktion und bildet seither ein Modell des künstlerischen Schaffens, zum Beispiel, wenn es darum geht, die Wirkung von verwirrender Unverständlichkeit, eines abgestimmten Hinauswachsens über die Sprache zu erzielen (Constable, obwohl in Widerspruch zur Turnerschen Vorstellung des Erhabenen, definierte die Aufgabe des Malers wie folgt:

«aus nichts etwas zu schaffen, ein Versuch, bei dem er beinahe zwangsläufig poetisch werden muss»).

Es ist interessant, diese Worte mit Richters Definition der abstrakten Malerei zu vergleichen: «Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schliessen können. Diese bezeichnen wir mit Negativbegriffen: das Nicht-Bekannte, Un-Begreifliche, Un-Endliche.»⁸⁾ Denn Richters Bildern, die zwar tatsächlich mit der Rückkehr zu einem organischen Chaos zu tun haben, aus dem sie das freie malerische Spiel entstehen lassen und in Szene setzen, liegt auch eine ganz eigenartige Art von *Horror vacui* zugrunde. Ich denke da an die, wie mir scheint, beinahe vollständig fehlende Berücksichtigung der Reserve, d.h. des unbemalten Bildträgers. Im Unterschied zu dem, was zumindest zeitweilig bei den meisten abstrakten Malern festzustellen ist, tritt die Leinwand hier als Material beim fertigen Werk nicht in Erscheinung; sie ist nicht Teil der Wiederbelebung der «Erinnerung an die Vergangenheit der Malerei», die Benjamin Buchloh in Richters Arbeit entdeckt hat.⁹⁾ Einige der wenigen Beispiele, bei denen die Leinwand nicht vollständig mit dem Bildmedium getränkt ist, sind die kleinformatigen Farbphotographien, die der Künstler mit Pigmentflecken bekleckt hat (man denke zum Beispiel an die Ansichten von Sils-Maria aus dem Jahr 1989/92). Aber in diesem Fall ist ja der Untergrund, auf den die Farbe aufgetragen wird, bereits schon ein Bild.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Gespräch mit I. Lebeer, zitiert in B.H.D. Buchloh, «Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter», Katalog *Gerhard Richter*, Centre Pompidou, Paris 1977, S. 31.

2) R. Rosenblum, «The Abstract Sublime», *Art News*, Februar 1961, S. 56. Rosenblum hat sich in seinem Buch *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (Thames & Hudson, London 1975) noch eingehender mit diesem Thema befasst. Gerhard Richter ist darin am Rande erwähnt (mit einer Reproduktion einer Abendlandschaft von 1970).

3) Gespräch mit I. Lebeer, op. cit., S. 47.

4) Ibid.

5) A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801), *Achte Stunde*. Dieser Text wird von J.C. Lebensztejn in

seinem schönen Buch *L'art de la tache* (Editions du Limon, Montélimar 1990, S. 326) zitiert, auf das ich für eine detaillierte Analyse des Begriffs der Nachahmung im Neoklassizismus und der Romantik gerne verweise.

6) R. Schön, «Interview», in *Gerhard Richter*, Katalog des deutschen Pavillons der Biennale von Venedig 1972, S. 23/24.

7) W. Hazlitt, «On Imitation» (1816), zitiert in J.C. Lebensztejn, op. cit., S. 397.

8) Zitiert von J. Harten, «The Romantic Intent for Abstraction», in *Gerhard Richter: Bilder 1962–1985*, Du Mont Buchverlag, Köln 1986, S. 55/56.

9) B.H.D. Buchloh, «Between the Synecdoche and the Spectacle», Katalog *Gerhard Richter*, Galerien Marian Goodman und Sperone Westwater, New York 1985.

Gerhard Richter



GERHARD RICHTER, 48 PORTRAITS, 1971/72,
Öl auf Leinwand, je 70 x 55 cm / oil on canvas, 27½ x 21¾" each.
(MUSEUM LUDWIG, KÖLN. PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL).

THREE IMPROMPTUS

ON THE ART OF

GERHARD RICHTER

Richter & Richter—Homonyms make certain demands on us that we would do well, at times, not to ignore. I remember when, confronted for the first time with some of the large abstract canvases painted by Gerhard Richter since the late 1970s, the name that came to my mind had nothing whatsoever to do with the history of painting, and it remained there despite all the reflections and questions that arose in its wake. This was the name of Charles Francis Richter, who in 1942 developed the system of measuring the energy released by earthquakes. The idea of shock, of tremors—that was precisely what these paintings seemed to convey, even in the auditory dimension that they suggested, which made them like chromatic explosions (or clusters, to use the musical term). Of course, the size of these canvases also figures in the analogy of the “Richter scale,” with which we now register the magnitude of an earthquake: they pos-

sess their own rather particular, indeed impressive scale, and this plays a great part in their cataclysmic quality—in the fact that we can look at them as, among other things, so many frozen images of a purely pictorial catastrophe. Constructing an image of enormousness in this way evokes the problematics of the sublime, and an entire segment of Richter’s oeuvre would appear to fall into this category. Think, for example—aside from the abstract paintings of the last fifteen years—of the two immense STROKES of 1979/80 or MOUNTAINS (Alps, Himalayas) of 1968–69. In the latter instance, Richter’s connection with Romanticism patently calls attention to itself, so to speak (a fact that the artist openly acknowledges: “I believe quite simply that we have not yet gone beyond Romanticism. The paintings of that era are still a part of our sensibility...”¹). And here again the demon of homonymy raises its head: while trying my best not to evoke Jean Paul, I am thumbing through a book and come upon a reproduction of

JEAN-PIERRE CRIQUI is an art critic who lives in Paris.



GERHARD RICHTER, 256 FARBEN, 352-2, 1974/84, Lack auf Leinwand, 222 x 414 cm /
 256 COLORS, 352-2, 1974/84, lacquer on canvas, 87 7/8 x 163".

Der Watzmann, painted in 1824 by Adrian Ludwig Richter (also born in Dresden).

Ut natura pictura—The affinities of certain abstract artists with Romantic painting, and the concept of the sublime that one can find in them, were examined by Robert Rosenblum in a famous and now ancient article. Comparing the works of Rothko, Still, and Pollock with those of Friedrich and Turner, Rosenblum found notable parallels in their attempts to create the feeling of limitless space. He noted: “During the Romantic era, the sublimities of nature gave proof of the divine; today, such supernatural experiences are conveyed through the abstract medium of paint alone. What used to be pantheism has now become a kind of paint-theism.”²⁾ This play on words is rather fitting for Richter, who professes no religious conviction but on the other hand has spoken often in interviews of the faith he continues to have in painting (even though—or perhaps because—he remains convinced, in the final analysis,

of the essentially deranged nature of such an activity): “You must believe in what you do. You must be deeply committed in order to paint. Once you become obsessed, your conviction becomes so deep that in the end you are able to believe that humanity can be transformed by painting. But once this passion abandons you, there is nothing left to do. At that point it is better to forget about it. For, deep down, painting is complete idiocy.”³⁾

For Richter, painting is like nature—it is nature, unavoidable and wild. This is how one should take his remark that, at the heart of his oeuvre, a panel of colors is no different from a little green landscape, since both are part of a “fundamentally identical attitude.”⁴⁾ A thoroughly Romantic declaration, in that it implies that, if art must imitate nature, it must do so by itself becoming nature and not only by trying its best to render the appearance of nature. Constable thought the same thing; he considered painting an art of imitation, but in the sense of an art of

making and not of feigning. One finds the same theory in the early German Romantics, penned by August Wilhelm Schlegel, when he writes: "If therefore one considers Nature in this most venerable sense—not as a mass of products, but as the very thing that produces—and if one likewise considers the notion of 'imitation' in the noble sense where it does not mean aping the external mannerisms of a man, but the appropriation of the principles of his actions, then there is nothing more that one can object or add to the principle that art must imitate nature. It means in effect that art must create as nature creates, in autonomous fashion, being organized and organizing, to form living works that are not driven by a foreign mechanism, like a pendulum, for example, but by a force residing within them, like the solar system, revolving about themselves to perfection."⁵⁾

The legacy of Romantic art and thought, in Richter, goes well beyond mere iconography (which is in itself very significant: mountains, clouds, oceans, volcanoes, desolate expanses). It is to be found in the painting's very movement, and especially in the productive processes of his numerous series of abstract paintings: in the encyclopedic pulsion of the COLOR

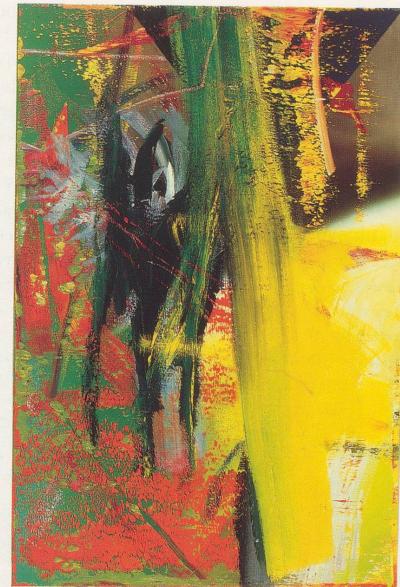
CHARTS, which are like group portraits of colors (and should, of course, be seen in conjunction with the FORTY-EIGHT PORTRAITS OF FAMOUS MEN from 1971–72), or in the profuse, naturing organicity of that method of tracing in the color—or from one color to another, accelerating the entropy of their blending—which was as well employed in the abstract INPAINTINGS as in the PARK PIECES. From a gesture made without mimetic intention, and with no other reference to the mind other than the memory of a childhood figure on the broad rim of a plate during the postprandial idleness of a family dinner, there arises a non-iconic network of colored furrows as well as the image of an underbrush landscape.

In the same Romantic vein, it should come as no surprise that Richter hardly considers photography a strict imitation of reality; rather, it too is a kind of "nature," a "pure image" that has "no style, no composition, no judgment." Richter adds: "My wish is not to imitate a photograph; I want to make one (...) I make photos with other than the usual means, not paintings that look like photographs."⁶⁾ Two statements come to mind as I am recopying these words:

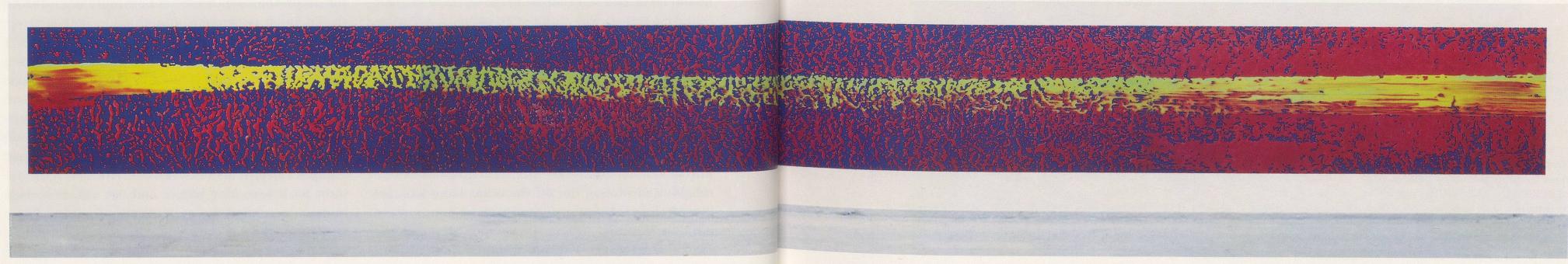
Unten / below: GERHARD RICHTER, GELBER STRICH (AUF BLAU), 1979,
Öl auf Leinwand, 4-teilig, 190 x 2000 cm /
YELLOW STROKE (ON BLUE), 1979, oil on canvas, 4 parts, 6'2" x 65'7".

the first is the answer that Pollock gave to Hans Hoffmann when the latter asked him what sort of relationship he had with nature ("I am nature," was his reply, and I imagine it is supposed to be heard in the same tone as that in which Louis XIV said: "*L'Etat, c'est moi.*"); the second is the famous admission that Warhol made during an interview with Gene Swenson ("I want to be a machine."). Richter's Romanticism is perhaps the ideal and impossible combination—put to the test again and again—of these two contradictory aspirations.

Pictures of Nothing—William Hazlitt, the great English critic and Turner's contemporary, wrote that the latter's paintings were sometimes "*pictures of nothing, and very like.*"⁷⁾ This was a jab, but unwittingly it touched on an important point: that the void, or chaos, had for the Romantics an organic function and constituted from that moment on one of the models for artistic creation, such as when one is trying to achieve an effect of disconcerting unintelligibility, of the conscious overstepping of language. (Constable, though contrary to Turner's notion of the sublime, would define the painter's task as nothing less than "to make something out of



Oben / above: GERHARD RICHTER, LÉON, 524-2, 1983,
Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm / oil on canvas, 70 7/8 x 47 1/4".



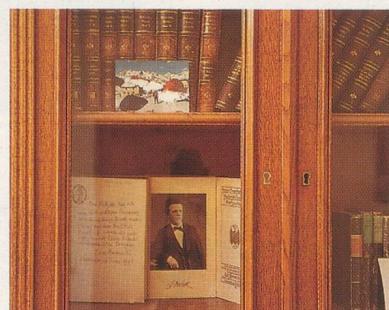
nothing, in attempting which he must almost of necessity become poetical.”)

It is interesting to compare these words with those Richter uses to define abstract art: “Abstract paintings are fictitious models, because they demonstrate a reality, which we can’t see or describe, the existence of which we can only indicate. We refer to it in negative terms: the unknown, the incomprehensible, the never-ending.”⁸⁾ Indeed Richter’s paintings, though they have everything to do with a return to an organic chaos whose pictorial free play they at once stage and provoke, also, on the other hand, betray a *horror vacui* of the most peculiar sort. I am speaking of the absence—nearly total, in my opinion—of any consideration of the “reserve,” the

unpainted support. Unlike what we are accustomed to finding, at least intermittently, in the majority of abstract painters, the canvas, as material, is never called upon to appear in the final state of one of Richter’s works; it does not jibe with the reactivation of the “memory of the painting of the past” that Benjamin Buchloh has discovered in Richter’s work.⁹⁾ One will note that one of the rare instances where the support is not entirely saturated with paint is that of the small format color photographs which the artist dabbed with pigment here and there (see for example the views of Sils-Maria, dated 1989). But here the initial surface on which the paint is applied is already an image.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

GERHARD-RICHTER-AUSSTELLUNG IM NIETZSCHE-HAUS, SILS-MARIA (Schweiz), Juli 1992–Februar 1993 /
GERHARD RICHTER EXHIBITION IN THE NIETZSCHE HOUSE IN SILS-MARIA (Switzerland), July 1992–February 1993.
(PHOTO: MAX WEISS).



Nächste Seite / next page: GERHARD RICHTER, SILS-MARIA, PIZ LED UND FEX, PIZ TREMOGGIA, 1989/90,
übermalte Photographien, je 12,5 x 17,5 cm / overpainted photographs, 5 x 6 7/8”.

1) Interview with L. Lebeer, quoted in B.H.D. Buchloh, “Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter,” *Gerhard Richter Catalogue*, Centre Pompidou, Paris 1977, p. 31.

2) R. Rosenblum, “The Abstract Sublime,” *Art News*, February 1961, p. 56. Rosenblum returned to this subject in greater detail in his book entitled *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (Thames & Hudson, London 1975), in which he mentions Gerhard Richter in passing (and includes a reproduction of EVENING LANDSCAPE, from 1970).

3) Interview with L. Lebeer, op. cit., p. 47.

4) Ibid.

5) A.W. Schlegel, *Lessons in Art and Literature* (1801), *Eighth Hour*. This text was quoted by J.C. Lebensztejn in his excellent

book, *L’art de la tache* (Editions du Limon, Montélimar 1990, p. 326), to which I refer the reader for a detailed analysis of the concept of imitation in neo-classical and Romantic art.

6) R. Schön, “Interview,” in *Gerhard Richter*, catalogue of the German Pavilion of the Venice Biennale, 1972, p. 23.

7) W. Hazlitt, “On Imitation,” (1816), quoted in J.C. Lebensztejn, op. cit., p. 397.

8) Quoted by J. Harten in “The Romantic Intent for Abstraction,” in *Gerhard Richter, Bilder 1962–1985*, Du Mont Buchverlag, Cologne 1986, p. 65.

9) B.H.D. Buchloh, “Between the Syncdoche and the Spectacle,” *Gerhard Richter* catalogue, Marian Goodman and Sperone Westwater galleries, New York 1985.



Gerhard Richter



GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD (747-1), 1991,
Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm / ABSTRACT PAINTING (747-1), 1991, oil on canvas, 78 $\frac{3}{4}$ x 78 $\frac{3}{4}$ ".
(PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL)