Gerhard Richter : Verlauf der Zeit = sequence of time

Autor(en): **Koch, Gertrud / Britt, David**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 35: **Collaboration Gerhard Richter**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680078

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

GERTRUD KOCH

Verlauf der Zeit

Im zweiteiligen Bild von 1963 mit dem lakonischen Titel *Fussgänger* serialisiert Gerhard Richter Bewegungen im Raum in Motiven, die auf Momentaufnahmen zurückverweisen. In der Momentaufnahme herrscht die im Verlauf festgehaltene Bewegung vor, die eingefrorene Geste, mit der die graphisch so deutlich erscheinende und darum offensichtlich wirkende Zielstrebigkeit von Verläufen ihren Ausdruck gefunden zu haben scheint; ja geradezu ertappt wirkt, wie der Hase es sein soll, dem man das Salz auf den Schwanz gestreut hat. Wäre es aber nun so, dass sich Bewegung, also Zeit, durch das Hinsehen der Kamera daran hindern liesse, aus unserem Blickfeld heraus Haken zu schlagen, wären also die Nitrate des Filmmaterials das Salz der Hasenjagd, dann wäre Richters Bild nur ein indizierendes, das beweisen könnte, dass sich an dieser Ecke einmal Fussgänger/Hasen befunden haben, die irgendein gemeiner Photograph in Salzsäulen verwandelt hat, indem er auf einen Knopf gedrückt hat. Aber es sieht so aus, als benutze Richter einen anderen Salzstreuer als die Hasenjäger, vielleicht handelt es sich auch um ein Areal, auf dem eine andere Art Haken geschlagen werden; der photographische Moment ist ein Bildzitat, das noch nicht einmal den Evidenzcharakter des photographischen Raum/Zeit-Moments mehr für sich reklamieren möchte. Bewegung fordert andererseits zur genauen Beobachtung heraus, sie zieht den Blick auf sich. Im Raum kann man einem bewegten Objekt nachsehen, auf einem zweidimensionalen Bild kann man nach bewegten Objekten sehen, deren Bewegung als Bewegungsbild, als Gestalt aufgefasst werden. Der Schnitt in der Bildmitte zerlegt das Ganze in eine Sequenz, die sich auf zwei zeitlichen Ebenen abspielt, einer simultanen und einer konsekutiven, aus beiden entsteht eine Mini-Narration, der Kern einer filmischen Erzählung von Verfolgung, von Schritten, die sich an die eines anderen heften, von der inneren Unruhe, aus der heraus man sich beunruhigt umdreht, vom Schatten, aus dem jemand heraustreten kann usw. Aber das sind alles nur Vermutungen, die aus dem schmalen Schnitt in der Mitte entspringen und bereits in den Schleifen der Schatten sich wieder verlieren können. Sowohl dem narrativen wie dem photographischen Moment einer eingefrorenen Bewegung setzt Richter ein konventionelles Zeichen auf, das noch eine weitere Dimension von Bildtypen ins Spiel bringt. Den Verlauf der Bewegung markiert ein Pfeil, der von der einen Person zur anderen verweist. Damit wird eine erste Ebene der Abstraktion eingezogen, die die Evozierung des photographischen Bil-

GERTRUD KOCH ist Dozentin an der Universität Frankfurt und an der Berliner Filmakademie. Sie ist Redakteurin der Zeitschriften *Frauen und Film* und *Babylon* und Autorin von *«Was ich erbeute sind Bilder»: Zum Diskurs der Geschlechter im Film* (Frankfurt 1989).

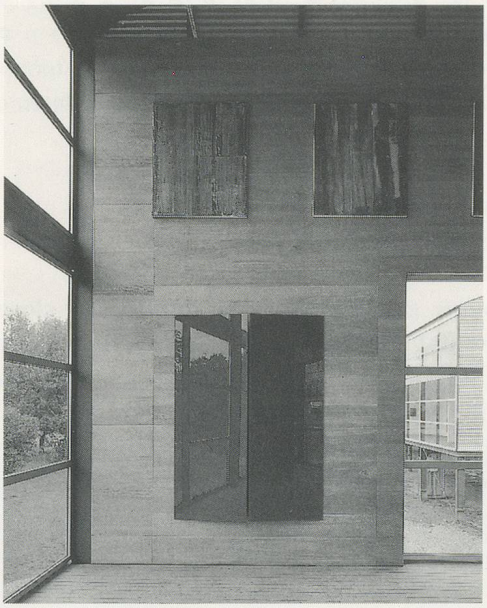
des des Abbildungsapparates durchbricht. Der Pfeil, der die Richtung der Bewegung angibt, hebt zugleich die Zeitstrukturierung wieder auf, die im Momenthaften des Photographischen liegt. Denn ohne den Pfeil wäre die imaginäre Verbindung zweier distinkter Bewegungsbilder gar nicht aus dem organischen Konkretismus des einheitlichen Raumes hervorgetreten. So bringt der Pfeil, indem er scheinbar lediglich etwas betont, was schon da und deutlich sichtbar ist, eine Irrealisierung von Raum- und Zeitkoordinaten mit sich. Zudem fungiert der Pfeil aber nicht nur auf der Ebene der Abstraktion, sondern bekommt im zweigeteilten Bild selbst auch einen narrativen Charakter. Nicht nur lenkt er den Blick des Betrachters, er scheint den Blick des Mannes auf der rechten Bildhälfte auf die Beine der Frau auf der linken Bildhälfte zu fixieren und uns als Betrachter des ganzen Bildes gleichzeitig auf den Blick selber aufmerksam zu machen. Davon abgesehen, evoziert der Pfeil auch eine Technik von Raum- und Zeitkoordinierung aus dem Comic strip, wo dergleichen Pfeile auf Handlungsverläufe im graphischen Raum hinweisen. Was an Richters *Fussgängern* beeindruckt, was haften bleibt, ist so die narrativ aufgeladene und gleichwohl rätselhaft bleibende Geste der Frau, die mit ausladendem Schritt, die Hand an den Kopf gelehnt, auf eine Stadtkulisse zurückzuschauen scheint, der sie vielleicht zu enteilen sucht, während der ernste Mann mit gesenktem Blick ihr folgt, den Rücken, den noch zurückliegenden Fuss in einer züngelnden Auflösung des Bildrandes zurücklassend. Das rätselhafte Spiel mit Abstraktion und Gegenständlichkeit, mit der narrativen Aufladung angehaltener Bewegungsbilder und ihrer formalen Trennung von jeder geschlossenen Bezugnahme aufeinander macht Richters komplexes und negatorisches Verhältnis zur geschlossenen Form als graphische oder semantische Kohärenz deutlich:

[...] die Bewegung gibt den Objekten eine «Körperlichkeit» und eine Autonomie, die ihrem unbeweglichen Bildnis versagt waren; sie entreisst sie der flachen Oberfläche, auf die sie beschränkt waren, sie ermöglicht es ihnen, sich als «Figuren» besser von einem «Hintergrund» abzuheben; befreit von seinem Halt, «substantialisiert» sich das Objekt; die Bewegung erzeugt die Oberflächenstruktur, und die Oberflächenstruktur erzeugt das Leben. (Christian Metz, «Zum Realitätseindruck im Kino», in: ders., *Semiologie des Films*, Fink Verlag, München 1972, S. 20–35, S. 26.)

Was Christian Metz ganz explizit auf die Probleme des sogenannten Realitätseindrucks des als bewegt wahrgenommenen Filmbildes bezieht, versucht Richter in seinem Bild durch die Montierung distinkter Bildebenen, -räume und -zeiten. Nun lassen sich Phänomene nicht ohne Strafe von einer Ebene auf eine andere transferieren, und Metzens Beobachtungen am bewegten Filmbild mit seiner Emphase auf der Erzeugung von «Lebendigkeit» als Realitätseindruck trifft auf Richters Verhältnis von photographischem Motiv, Bewegungsbild und Montage sowenig zu wie die Behauptung, dass sich Hasen durch das Streuen von Salz auf ihre Schwänze am Hakenschlagen hindern liessen. Dennoch wird bei Metz eine Konstellation beschrieben, die sich an Richters Bild von den *Fussgängern* wiedererkennen lässt. Es ist eine spezifische Behandlung von einem verschwommen bleibenden Hintergrund und der überscharfen Geste der fast lebensgrossen Personen in ihrer Bewegung.

Der Versuch, dem Trägheitsmoment des ruhenden Bildes durch malerische Dynamisierung von Raumhintergründen, durch die Legierung von Vorder- und Hintergrund, durch Verwischung der Tiefenperspektive wie am rechten Bildrand oder durch die Trennung in der Bildmitte oder die Aufmalung eines Pfeils zu entwischen, ist Richter verblüffenderweise gelungen – und zwar ohne auf die Illusionstechniken der Photographie allzu massiv zurückzugreifen. Was an *Fussgänger* überrascht, lässt sich auch an anderen Bildern von Richter wiedererkennen, die auf der Arena der Gegenständlichkeit, des Photos als Ready-made die Serialität als Abstraktion, die Farbe als Denaturalisierung, die malerische Technik als Modus der Negation und codifizierte Zeichen als Medium der Irrealisierung auffahren. Die Leinwand wird zum Schauplatz einer agonalen Entzweiung, in der allenfalls der ironische Rahmen Gegenständlichkeit und Abstraktion in einem Rahmen hält. Dass die Bilder von Richter mehr und mehr die Wände, an denen sie hängen, die Räume, in denen sie sich gegenüber stehen, ins Spiel einbeziehen, Vorder-

grund und Hintergrund als Bewegungsfolien gegeneinanderlaufen lassen, weist darauf hin, dass Richter auch in der völligen Abstraktion allenfalls die ironische Vergrösserung einer umfassenderen Oberfläche vorführt, wie Roy Lichtenstein die erst in der Vereinzelung kostbar gemachte Träne der Comic Heroine.



GERHARD RICHTER, INSTALLATION DOCUMENTA IX, KASSEL, 1992. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

Wie stark Richters visuelle Konstruktionen auf synästhetische Legierungen aus sind, machen nicht nur die virtuosen Verschränkungen verschiedenster Traditionen und Techniken deutlich. Der *Plattenspieler* aus dem Zyklus *18. Oktober 1977* von 1988 macht in diesem Kontext ebenfalls von sich hören. Das Bild hat ein Photo zur Grundlage, auf dem als einer der Gegenstände aus dem privaten Besitz von Inhaftierten der Baader-Meinhof-Gruppe ein altmodischer Plattenspieler zu sehen ist, der für die meisten Betrachter Informationen über biographische Zeiten enthält. Der aus der Vogelperspektive gesehene Apparat fügt sich ganz als graphisches Zentrum ins Bild ein, der helle kleine Kreis, der schimmernde schwarze, dessen gemalte Lichtreflexe Bewegung suggerieren, eben den Schwung des Plattentellers, könnte auch das sein, was man im Stummfilm ein Hörbild nennt, statt des Geräuschs verbürgt die visuelle Präsenz seiner Quelle für seine Anwesenheit. Nun hat ein Plattenspieler ohne Ton, wie er zumal da in einer Ecke auf dem Boden steht, wirre Kabel wie kleine Stacheldrahtverhaue an einer Ecke um sich ziehend, eine gespenstische Wirkung. Sie entstammt dem Konzept der endlosen Wiederholbarkeit, der Ewigkeit der Umdrehung, der mechanischen Reproduzierbarkeit. Klang lässt sich auf magnetischen Feldern bekanntlich visualisieren, auf ihnen entstehen die sogenannten Klangfiguren, aber auch die frühen Ästhetiken der Schallplatte gingen davon aus, dass sich Klänge dort eingraviert haben, visuelle, materielle Gestalt angenommen hätten. Jedes Bild von einem Grammophon arbeitet latent mit dieser Vorstellung, dass es sich um das Bild einer verborgenen Hörwelt handle, die durch genaues Betrachten plastisch werden könne. Natürlich bedient Richter diese synästhetische Illusion nur auf halber Strecke, denn genauso benutzt er das Grammophon als Zeitbild, das die Biographie als Lebenszeit festschreibt, natürlich erkennt jeder in dem speziellen Apparat ein Gerät der sechziger Jahre, ebenso altmodisch geworden gegenüber den elektronischen Medien wie Zeichen einer fortgeschrittenen Moderne. Als Bild vom Altern der technischen Reproduzierbarkeit als ästhetischer Utopie, als Ausdruck einer Hoffnung der Avantgarde auf Versöhnung mit der Politik und dem Leben enthält Richters *Plattenspieler* möglicherweise den einzigen direkt politisch zu verstehenden Kommentar des Zyklus. Der abgestellte Plattenspieler bezeichnet nicht nur das Verhältnis der Terroristen zu ihrer Biographie und zur Moderne, sondern auch das der Moderne zu den Medien der Reproduktion. Das Ready-made wird wieder zum Tafelbild, die Drähte der Elektrifizierung im Hochsicherheitstrakt speisen eine tote Reproduktion des Authentischen. Wo Richter scheinbar ganz dicht an der Aktualität, an der Gegenständlichkeit, an der sozialen Wirklichkeit dran ist, entfernt er sich gleichzeitig am weitesten von ihr. Ein Dekonstrukteur des Erwartbaren, ein Plattenspieler.

GERTRUD KOCH

Sequence of Time

In a two-part painting of 1963 with the laconic title *Pedestrians,* Gerhard Richter gives serial form to movements in space, using motifs that clearly derive from photographic action shots. An action shot is all about the motion that it captures in mid-sequence, the frozen gesture that seems like a clear graphic expression of the purposive nature of sequential events; the gesture looks as if caught unawares, like a hare with salt on its tail. But if the camera's eye really were able to prevent motion, or time, from ducking and weaving and giving us the slip—if the nitrates on the film were the equivalent of the salt on the hare's tail—then Richter's image would be no more than circumstantial evidence, indicating that pedestrians/hares had at some time been on the corner in question, and that some photographer or other had changed them into pillars of salt at the press of a button. But then Richter seems not to be hunting with the same saltcellar—or he is on ground where the evasive action of doubling back takes a different form. The photographic instant in this case has become a pictorial quotation; it no longer lays claim to the evidential place/time value captured by the click of the shutter.

GERTRUD KOCH teaches at the University of Frankfurt and the Berlin Film Academy. She is coeditor of the journals *Frauen und Film* and *Babylon,* and author of *"Was ich erbeute sind Bilder": Zum Diskurs der Geschlechter im Film* (Frankfurt, 1989).

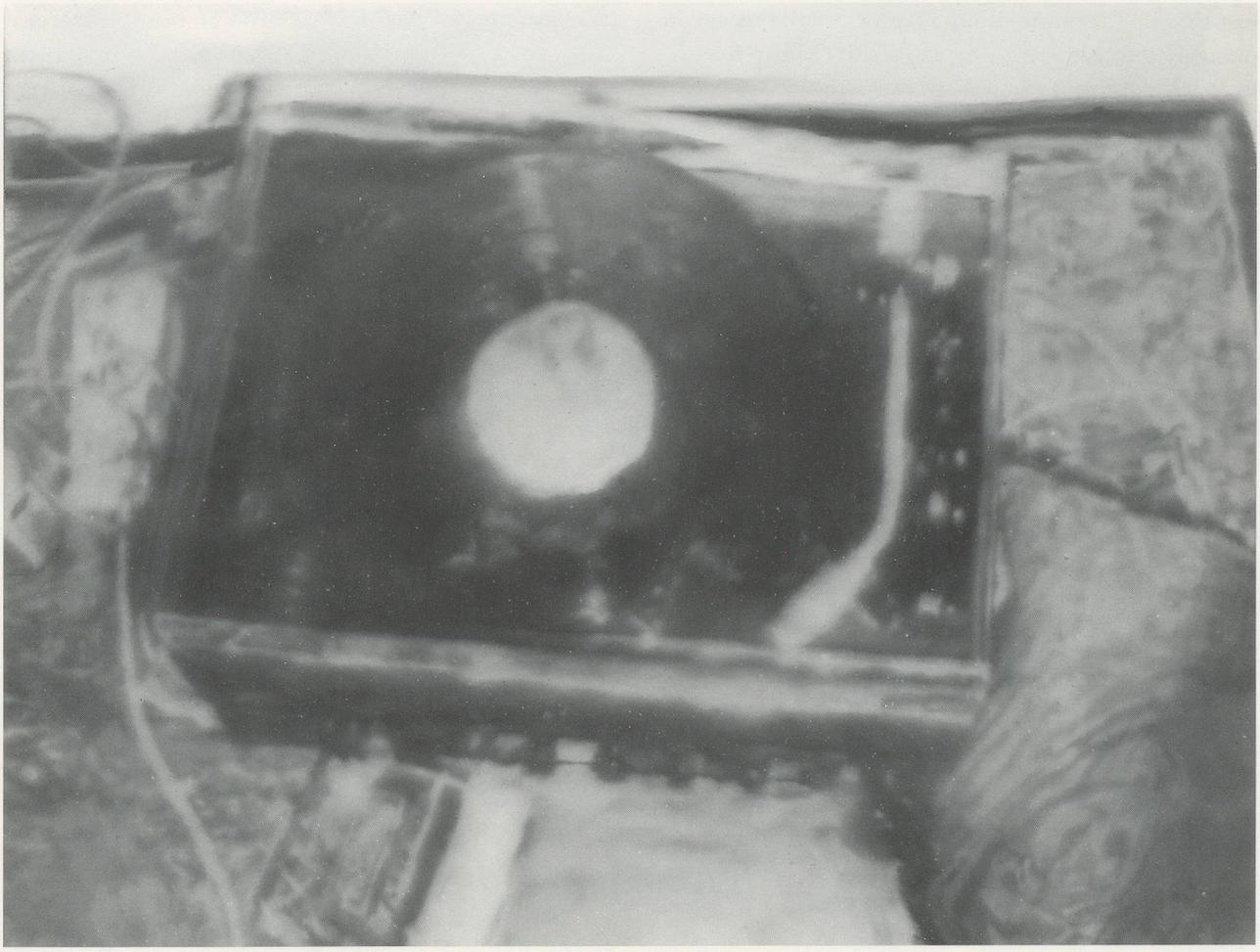
Motion challenges us to observe it closely; it catches the eye. In space, we can track a moving object with our eyes; on a two-dimensional image, we can track down moving objects whose motion is perceived as an image of motion, a gestalt. The split in the center breaks down this whole image into a sequence that unfolds on two planes of time, one simultaneous and one consecutive; and these two give rise to a mini-narrative, the nucleus of a motion picture that is all about pursuit, footsteps at your heels, the inner unease that makes you glance nervously over your shoulder, the shadows from which someone may emerge, and so on. But all these are no more than surmises, such as may emerge from the crack in the center only to disappear into those looping shadows.

Richter marks the instant of frozen motion, both narrative and photographic, with a conventional sign that introduces yet another dimension of imagery. The direction of motion is marked by an arrow that points from one figure to the other. This introduces a first level of abstraction, which disrupts the idea of the photographic image as an illustrative device. The arrow, which indicates the direction of motion, simultaneously abolishes the time structure inherent in the instantaneous nature of photography. Without the arrow, the imaginative connection between two discrete images of motion would never have emerged from the inherent concreteness of the single space. And so the arrow, which ostensibly does no more

than emphasize something that is already manifest, actually subverts the space-time coordinates. Nor does it function solely on the plane of abstraction: within the split image, it takes on a narrative role of its own. Not only does it direct the viewer's gaze: it also seems to point the gaze of the man on the right at the legs of the woman on the left—while also making us, the viewers of the whole image, conscious of that gaze. Again, and quite separately, the arrow evokes a technique of space-time coordination derived from the comic strip, which uses arrows like this to mark trajectories of action in graphic space.

What impresses us about Richter's *Pedestrians*—what stays with us—is the narratively significant yet enigmatic gesture of the woman, who rests her head on her hand as she steps forward; she seems to look back at an urban scene that she may well be hastening to escape from. The earnest man follows her with downcast gaze; his back and his trailing foot are lost in the flickering edge of the image. This mysterious interplay between abstraction and objectivity—in which images of arrested motion are both infused with a narrative charge and precluded from any finite formal relation to each other—reveals

GERHARD RICHTER, PLATTENSPIELER, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 83 cm / RECORD PLAYER, 1988, oil on canvas, 24⅜ x 32⅝".



Richter's complex and subversive attitude to finite form itself, in the sense of graphic or semantic coherence:

"Motion endows objects with a 'corporeality' and an autonomy that their static likenesses could never have; it releases them from their confinement to the plane and allows them to stand out better as 'figures' against a 'ground'; freed from its immobility, the object 'substantializes' itself; motion generates planar structure, and planar structure generates life." (Christian Metz, "Zum Realitätseindruck im Kino," in *Semiologie des Films,* Munich: Fink Verlag, 1972, [20—35] 26.)

In this passage, Christian Metz is talking about the "impression of reality" conveyed by an image that seems to move; in his painting, Richter is attempting to achieve the same result through a montage of discrete pictorial planes, spaces, and times. This is not to say that phenomena can be shifted from one plane to another with impunity: what Metz observes in the moving image, in which he stresses the "living quality" that creates the illusion of reality, does not apply to the relationship that Richter creates between photographic motif, image of motion, and montage—any more than does the assertion that you can stop a hare escaping by salting its tail. Even so, the situation described by Metz is clearly recognizable in Richter's *Pedestrians:* specifically, it resides in the contrast between the indistinctness of the background and the over-distinct gesture of the almost life-size moving figures.

Richter has been astonishingly successful in his attempt to overcome the inertia of the static image by injecting a painterly dynamic into its spatial background, by amalgamating background and foreground, by blurring perspectival depth (as at the right-hand edge), by dividing the image in the center, and by adding the arrow: and he has done this without overexploiting the techniques of photographic illusion.

The surprising features of *Pedestrians* recur in other paintings by Richter that exploit the objectivity of the photograph as readymade; in all of them, he presents seriality as abstraction, color as a denaturing device, painting technique as a mode of negation, and the codified sign as a medium that gives access to unreality. In these works, the canvas becomes the scene of a duel, in which only the context of irony keeps representation and abstraction together within one frame. Increasingly, Richter's paintings incorporate the walls on which they hang and the spaces in which they confront each other; increasingly, they use clashes between foreground and background as foils for motion. This points to the fact that, even in total abstraction, Richter gives us no more than an ironic blow-up of a detail from a larger surface—just as Roy Lichtenstein did with a comic-strip heroine's teardrop, which became precious only in isolation.

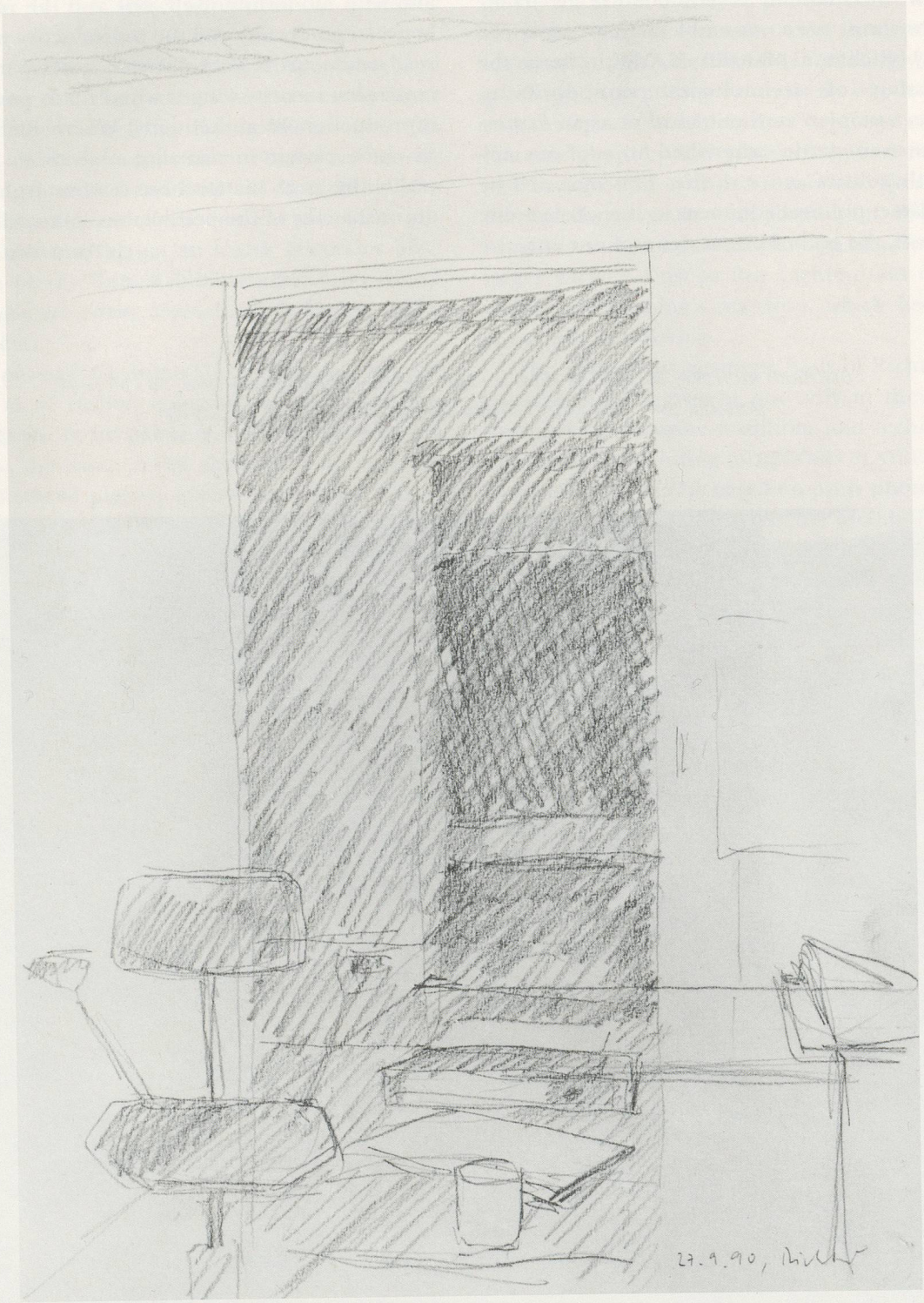
The strongly synaesthetic basis of Richter's visual constructions is evident not only in their virtuoso interplay of disparate traditions and techniques but also in such a painting as RECORD PLAYER, from the cycle *18 October 1977,* based on press photographs of the lives and deaths of the Baader Meinhof terrorists. This work is based on a photograph, in which, among the prisoners' personal effects, there appears an old-fashioned record-player that has strong period and biographical associations for the majority of viewers. Seen from above, this supplies the graphic focus of the painting; the small, light-colored circle and the glossy black circle, with painted highlights to suggest the spin of the turntable, might well be a "sound cue" of the kind used in silent films, in which the visual presence of a sound source stands in for the absent sound itself. There is something ghostly about a silent record player standing on the floor in a corner, embedded in a snarl of cords like a miniature barbed-wire entanglement. It all has to do with infinite repeatability, eternal rotation, endless mechanical reproducibility. As is well-known, sound can be visualized through magnetic fields, producing the so-called Chladni figures; and early discussions of the aesthetics of the phonograph used the idea that sound engraves itself on the disk and thus assumes visible, material form. Every picture of a phonograph implicitly works with this idea of a hidden auditory world that becomes palpable under close visual scrutiny.

Of course, Richter takes this synaesthetic illusion only half-way; at the same time, he uses the phonograph as a historical image to define a biographical

fact. Everyone can see that the specific instrument shown is a 1960s model, as outmoded in electronic media terms as it once was emblematic of advanced modernity. Richter's RECORD PLAYER reflects the final passing of technological reproducibility, whether as a utopian aesthetic ideal or as an expression of the avant-garde's cherished hope of reconciliation with politics and with life. This may well be the only direct political comment in the whole cycle. Switched off, the record-player denotes not only the terrorists' relationship with their own life-stories, and with modernity itself, but also the relationship between modernity and the reproductive media. The readymade turns back into an easel painting; the maximum security wing is wired up to power a dead reproduction of authenticity. Where Richter seems to come closest to actuality, objectivity, and social reality, he is at his furthest remove from them. A deconstructor of the predictable, a record player.

(Translation: David Britt)

GERHARD RICHTER, 25. JANUAR 1990, SELBST-3-FACH, übermalte Photographie, 50 x 60 cm / JANUARY 25th, 1990, SELF 3 TIMES, overpainted photograph, 19⅝ x 23⅝".



GERHARD RICHTER, 27.9.90, Bleistift auf Papier, 29,6 x 20,9 cm / pencil on paper, 11⅝ x 8¼".

(PHOTO: GEORGE MEISTER)

GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD, 780–4, 1992, Öl auf Leinwand, 260 x 200 cm /
ABSTRACT PAINTING, 780–4, 1992, oil on canvas, 102⅜ x 78¾". (PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL)