

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1993)
Heft: 35: Collaboration Gerhard Richter

Rubrik: Collaboration Gerhard Richter

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: 13.01.2026

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



GERHARD RICHTER

GERHARD RICHTER vor GRAUER SPIEGEL, 1992, 4teilig, je 300 x 100 cm.

GERHARD RICHTER in front of GRAY MIRROR, 1992, 4 panels 118 x 39" each.

(PHOTO: F. ROSENSTIEL)

JEAN-PIERRE CRIQUI

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 Explosionen denken 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* stosse, 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, 5teilig, 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 nachäffen, 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 innewohnende 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 Ikono-graphie 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 Pulsschlag 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

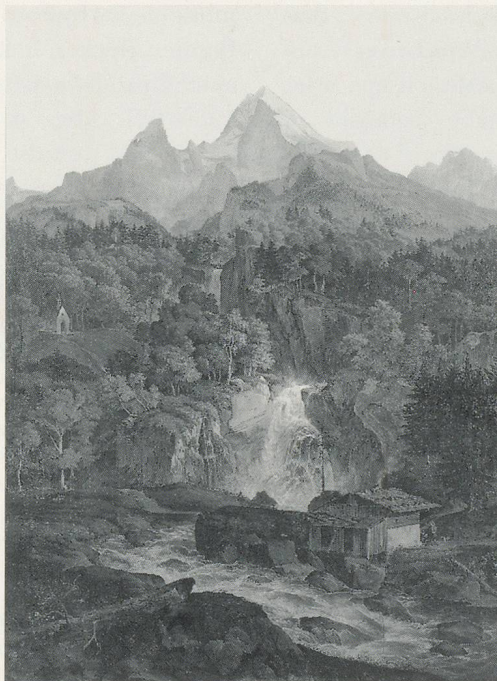
Übergang von einer Farbe zur anderen, indem die Entropie ihrer Vermischung beschleunigt wird –, die sowohl bei den abstrakten VERMALUNGEN als auch bei den PARKSTÜCKEN eine Rolle spielte. Aus einer Geste, die ohne mimetische Absicht ausgeführt wurde, ohne anderen geistigen Bezugspunkt als die Erinnerung, wie ein Kinderfinger am Ende einer Familienmahlzeit müssig über einen fettigen Teller- rand 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-

LUDWIG RICHTER (1803–1884),
DER WATZMANN, 1824, Öl auf Leinwand,
120 x 93 cm / oil on canvas, 47¼ x 36⅞".
(NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN.
PHOTO: JOACHIM BLAUDEL-ARTOTHEK).





GERHARD RICHTER, VESUVI, 1976,
Öl auf Holz, 70 x 100 cm / oil on wood, 27½ x 39⅞".

weilen als «sehr wirklichkeitsgetreue 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 bekleckst 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, 48 PORTRAITS, 1971/72,
Öl auf Leinwand, je 70 x 55 cm / oil on canvas, 27½ x 21⅞" each.
(MUSEUM LUDWIG, KÖLN. PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL).

JEAN-PIERRE CRIQUI

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 FARBE, 352-2, 1974/84, Lack auf Leinwand, 222 x 414 cm /
256 COLORS, 352-2, 1974/84, lacquer on canvas, 87 $\frac{3}{8}$ 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

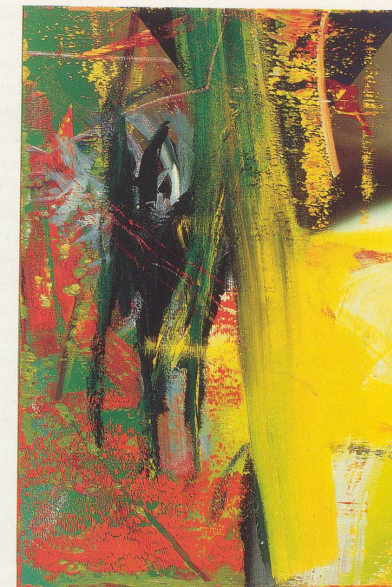
The legacy of Romantic art and thought, in Richter, goes well beyond mere iconography (which is in itself very significant: mountains, clouds, oceans, volcanoes, desolate expanses). It is to be found in the painting's very movement, and especially in the productive processes of his numerous series of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

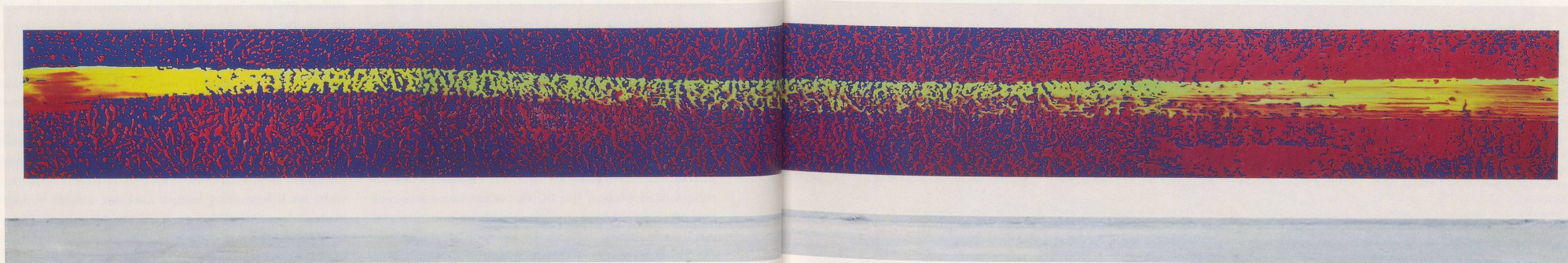
the first is the answer that Pollock gave to Hans Hoffmann when the latter asked him what sort of relationship he had with nature ("I am nature," was his reply, and I imagine it is supposed to be heard in the same tone as that in which Louis XIV said: "*L'Etat, c'est moi.*"); the second is the famous 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".

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



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

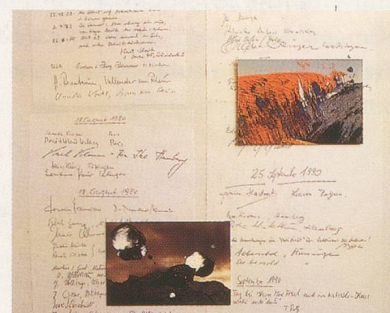
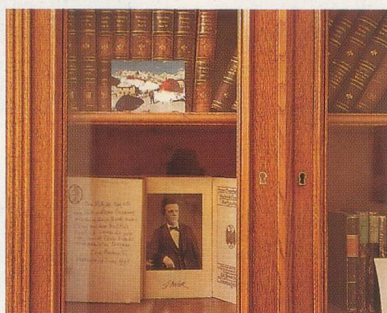
It is interesting to compare these words with those Richter uses to define abstract art: “Abstract paintings are fictitious models, because they demonstrate a reality, which we can’t see or describe, the existence of which we can only indicate. We refer to it in negative terms: the unknown, the incomprehensible, 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 Synecdoche 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)

PETER GIDAL

something there somewhere outside

the head...

not life

necessarily

SAMUEL BECKETT, 1974

ENDLESS FINALITIES

Unpainting, no image glimpseable, a NON seen and reseen bereft of hope to find an already-made. So: beyond process and construction, not (even) the biblical seeing of that which is invisible.

Why the assumption that an act of criticism or theory be free of the linguistic impossible, mired in a surfeit of probables, when faced with the ostensible, real object? Even naming this problematic makes an empirical object out of an impossibility.

If I could find knowing impossible... If not dazzled, blinded, blind,¹⁾ then blindly facing the painting.

Always again anew and simultaneously always again from a past ineradicability, as in Richter's *Abstract Paintings*.

PETER GIDAL is an experimental filmmaker and theoretician, whose last film *Flare-Out* (1992) was shown at the London Film Festival. He is the author of *Understanding Beckett* (1986) and *Materialist Film* (1989). His book *Andy Warhol: Films and Paintings* (1971) has just been reissued.

What becomes equally ineradicable condensation with the watercolours of the same period—the fabled superimposition of one signifier upon another, colour into colour, paint into paint—here (oils on canvas) separates itself out, colour and paint discrete, makes concrete without concretising results. Endlessly finite. Each time you try again to recognise, or try to make a space, or a form, or a colour, or a depth, or a “painting” through which something could be, you’re brought up against impossibility, the end of that process, only to be moved ineluctably to attempt that grasping again. Not that any of this engagement with the painting is undetermined; it is endlessly determined by the material there ballastless.

Whatever object, however abstract, a stretch of paint on paint could be, in one’s imaginary and in the history of art’s imaginary, the “object” (avoidance of saying the “image”) in such as *Abstract Painting* 724.4 (1991) or 747.1 (1991) is pushed so far in excess or/and repletion of any given known; forcing

thought it becomes concept, but at a level of abstraction that can't then be boiled down or undone. From the impossible position for the viewer/viewing to a concept of impossible position. Thus not a disintegration of meaning, of language, of the word, of the paint, but disintegration of any represented.²⁾

Nothing and always again nothing, never discounting what's behind and in front of, visually and temporally. The aforementioned not undetermined but "determined but without ballast", the determinations perceptual as much as conceptual, all material.³⁾

To represent truth or a truth or untruth or an untruth or to produce it, one tries with seeing then with thought. With such painting one doesn't get far with such thoughts.

Whilst there's never an evidence which allows belief or could, there's a definiteness in the painting's specificity each time, each (I hesitate to call it) fragment finite, specific, unsettling in its definition of what you see (for only so long)⁴⁾ as that (spatial and temporal) fragment seen, and always another specific material finite of another specific material "fragment" therethrough.⁵⁾ Thus there's no unveiling, not as a concept, not as a perceptual moment, no under or over in a work so replete with under and over and through, no through as nothing to be gone through. Ends and starts: neither temporal or spatial continuum nor the kind of discontinuum predicated thereon. Thus any "time" inferable is given no adequacy by either 724.4 or 747.1; what separates itself out concretely has no link to "its" temporal history in each painting, in the genesis of this. With space similarly.

The "this" can't be called image of form. *"Everything existing and endowed with a form is whatever it is through its form, and when that form is destroyed, its whole existence terminates and is obliterated... if God did not exist, suppose this were possible, the universe would not exist, and there would be an end to the existence of the distant causes... the existence and continuance of all forms in the last instance depend on Him, the forms are maintained by Him, in the same way as all things endowed with forms retain their existence through their forms."*

MAIMONIDES⁶⁾

It (the it prior to the above quote) can't be called image or form, let alone anything else.

Atheistic, anti-metaphoric, because whatever else process has been useful for in disinterring material from concepts of origin of which the material was otherwise meant to be somehow simply illustrative, process becomes fetish and itself metaphoric of a system of representation—whilst in these pictures process—its teleologies, its ideology of causality—is not given its freedom. One mark, move, space, shape, form, colour, density, depth, definition, is not given by effect of another, spatially or temporally (however contradictorily) prior. The endless end of each mark, move, space, shape, form, colour, density, depth, definition anti-metaphoric and atheistic thereby. No ethics to speak of.

An abruption of cause, the empiricalness of one-thing-leads-to-another. *"...the definition we have given of a free cause, which is not one which can both do and not do something, but only one which does not depend on anything else".*

SPINOZA⁷⁾

There's no object to be subject of or subject to. In consequence (!) no object to be made the subject of another object, endlessly, and we're left with that powerlessness, that nothingness. (Such) surcease is not "masculine" or "feminine".⁸⁾

Painting (noun) 724.4 and 747.1 is painting (verb) not only subjectless and objectless but equally not evidentiary of process or anything else, the present never as future. What this is getting at is that: what the painting becomes for the viewer in the viewing never frames itself as a presence which could then metaphorically become an ideal. There is here no process that somehow becomes the stand-in for whatever other metaphoric substitutions this or that ideology would want, thus no process even that itself "for itself" could be an ideal presence. This politics is a different kind of realism, a politics which refuses the possibility even of Painting's possible.

*something there somewhere outside
the head...
not life
necessarily*

In 747.1 and 724.4 a danger is that, in a viewing context determinately literary, the spatial development of each however unstable and impossible becomes an articulated place "within which" blindness effected—wherein a romantic loss can then occur with adequacy. Whether that envelopment, attached often to notions of darkness, is, in fact, dark, grey, light-ridden, or a gloaming red, or none of those but simply substituting for what in previous ideological realms was termed "darkness" is of no matter. Should that be the case, that "nothing" and "the impossible" are literalised as "something", it could only be opposed by a concept of the nothing and the impossible as something else—outside the head... not life necessarily.⁹⁾

Not necessarily life, necessarily not life. The act of painting 724.4 and 747.1 not defined as some romantic loss adequately concretised, materialised, the nothing and the impossible, then something. Whereas nothing and the impossible are not life necessarily. In the late twentieth century, it's almost impossible not to be the last romantic, the last Catholic, the last Gnostic, the last Jew, but not the last atheist. Endless causelessness. Endless finalities. Richter's atheist paintings are not paintings of the nothing but are, finally, nothing. Endless end, not endless endlessness. What solace in belief.¹⁰⁾

"So it is never we who affirm or deny something of the thing; it is the thing itself that affirms or denies something of itself in us."

"...the Will in humans is nothing but this or that Will, so also there is nothing but this or that Desire, which is caused by this or that perception...not really being something it cannot really cause anything."

"And what we say here about words, we want applied to all other external signs...one would have had to know already the meanings (of these words) before they were spoken..."

SPINOZA¹¹⁾

In 747.1 and 724.4 neither a blurring-of, nor an unveiling, both of which would be as if both the acts and the objects the acts refuse to forego were immutable after all is said and done. Whereas these paintings grasp endlessly and hopelessly at a destructive

negation inbuilt in such beauty, and could be called exhilarating death drive, the *vacuo* not of the endless return of the same, but of its endless non-return. The said repetition of such psychic painterly processes of making and viewing (no homology pretended) links to the question of how one such painting is different from another such painting, in each case, say from a series, or a period of seemingly similar works... on the one hand each work is different, on the other the same. That isn't the question, but rather: how in Richter's works are these differences and samenesses different or the same from such samenesses and differences in others' works?

One without essentialising a work or body of work can only assiduously live in the as-if; as if a similar nexus is a same one, letting the edges of disturbance in that lie lie where they may. Otherwise we're left with "every word, every mark changes the world,"¹²⁾ upon which any act or thought is impossible. What disturbs must be the politics of that, not the "content" of this or that form, not the analysis of this or that psychoanalytic problem termed problematic.

"My method or my expectation which, so to speak, drives me to painting, is opposition... Just that something will emerge that is unknown to me, which I could not plan, which is better, cleverer, than I am... the whole process does not exist for its own sake."

GERHARD RICHTER¹³⁾

Richter's discontentments bear on works' leading to naught, and (them, him, us) not wanting that—yet to sidle up to a notion of "the painting as parable" or a notion of "worldly equivalence", metaphor its last resort, elides the problematic of painting, viz. there always being something-there there.¹⁴⁾ The unattainable nothing always processed by valencies not only making and unmaking simultaneously but representing and unrepresenting. As avoidable as metaphor is the fetishization of process which institutes itself first against symbol, metaphor, and their substitutive mechanisms, even those of process, and secondly perversely by seeming to disavow a metaphysics of nothingness in fact predicating a concept of material essence in opposition to "... a loss of the sayable without the comfort of a metaphysics of silence."¹⁵⁾ Thirdly, and as corollary, more dangerously, endless

source, creator in absentia everpresent-in-process, whether ex nihilo or not. Endless end, not to be confused with the humanistic quietudes of infinite endlessness. The something there in 724.4 or 747.1 is neither a literalisation, however "materialist" some might assume it, for life or whatever substitutive homonym, nor an act of life.

The real world is enough the real world to not allow us that luxury of unmalice—the something there in 724.4 or 747.1 is, finally, an attack on percept by concept, and on concept by percept—leaving you and me whilst thankfully not "an actor amongst many in this or that narrative" still inseparable from this, outside the head, not life necessarily. Less and less is more and more. Here, in unembarrassed repletion, making impossible (the act of) deciphering and (the attainment of) decipherment of (any) homology of percept and concept OR of percept and painting, or concept and painting. Lesson from Duchamp and

Warhol, and Nietzsche: "But as one doesn't know where my centre is, one will with difficulty ascertain the truth, where and when I have so far been 'eccentric'... This task has made me ill, it will also make me healthy again... (Yet) the passion of the last writings has something frightening to it: I read them the day before yesterday with deep astonishment, as if they were something new." NIETZSCHE¹⁶⁾

Not only not concept-percept entanglement but not concept-percept disentanglement. (Something new always something frightening to a notion of focussed self or focussed image.)¹⁷⁾

Neither perceptually nor conceptually separately either is one given anything with these paintings but the inability to process—the painting comes to an end, unmotivated, neither complete nor incomplete. What next; for Richter's painting, for painting as such? And what not? Just no rehabilitation, if nothing else.

1) "I felt as if your ROOM FILM 1973 has been made by a blind man... that quality of trying to see." Michael Snow to the author, in Peter Gidal, "Theory and Definition of Structural/Materialist Film" (1974), *Structural Film Anthology*, Footnote 6, p. 17, British Film Institute, London, 1976 and 1978.

2) At first a concept of remnant or fragment, it then dissolves by being given nothing to hang onto, contextless, becomes nothing.

3) "As much as" should read "as little as".

4) Temporal exigencies in Richter's work are not exigencies.

5) "Fragment" is the seen, never conceptually "fragment-of". No part of anything.

6) Moses Maimonides, *The Guide for the Perplexed* (A.D. 1168), (New York: Dover Publications, 1956), p. 104.

7) Spinoza, "God, Man, and his Well-being", in *Collected Works*, (Princeton: Princeton University Press, 1985), p. 83.

8) A notion not to be developed in this text, would be of Richter's paintings not positing an imaginarily gendered viewer/viewing. This act of negativity is not *in vacuo*—must be seen against most of his contemporaries' works.

9) Not unknowingness but rather the absolute unbelievability of all possible causalities. For example, faith alone grounds Spinoza's faith, so neither orthodoxy, nor you, nor I, could prove to Spinoza that he be either a believer or an atheist. Faith is beyond or outside language. It's again the case of the as if. Lies aside.

10) So that "what can be shown cannot be said" (much maligned Wittgenstein) isn't adumbrating belief in the causalities of the unbelievable, the unconscious (Freud), the unknowable, which

would be maintaining given hierarchies, the self satisfiedly smuggles in as subject, nor is it stating that the unspeakable is transcendent, or alternatively, as some claim, establishing an empiricism.

11) Spinoza, op.cit. p. 144.

12) *Hyperaestheticism* is not so far from *hypermaterialism* not so far from *hypermysticism*. A materialism devoid of the mystic is self-understood.

13) "Legacies of Painting, Interview with Benjamin Buchloh" in *Art Talk*, ed. Jeanne Siegel, (New York: Da Capo Press, 1988).

14) As opposed to Gertrude Stein's "there's no there there" (referring to her hometown, Oakland, California) here (and in the latter) there's a there there. A title for this paper could be "The There There."

15) Angela Moorjani, *The Aesthetics of Loss and Lessness*, (New York: St. Martins Press/London: MacMillan, 1992), p. 199.

16) Nietzsche, *Letters*, Deutscher Taschenbuch Verlag, pp. 196, 209, 213.

17) This essay is "not writing about focus", the contradictions in Richter's largely black-and-white works wherein something entirely unfocussable is held within the paintmark *qua* paintmark, itself unthinkable materially as anything but "focussed"—the way Schlovsky's *Zoo or Letters not About Love* (Berlin, 1920s) was a series to a woman whom he loved who agreed to correspond in friendship if his letters not be about love. An essay on the types of unknowing, "from" the early black-and-white unfocus paintings "to" the current, which haven't been seen, needs writing also, as to all the changes which are anything but a style.

PETER GIDAL

etwas dort irgendwo ausserhalb

des Kopfes...

nicht Leben

unbedingt

SAMUEL BECKETT, 1974

ENDLOSE ENDLICHKEIT

Unmalerei, nichts Dargestelltes zu erhaschen, ein NICHT gesehen und wiedergesehen, beraubt der Hoffnung, einer vorgefertigten Sache ansichtig zu werden. Also: über den Vorgang und die Ausarbeitung hinaus nicht (einmal) das biblische Erschauen dessen, was unsichtbar ist.

Weshalb die Annahme, ein Akt der Kritik oder der Theorie sei frei vom sprachlich Unmöglichen, verzwickt in ein Übermass an Mutmasslichkeiten, wenn Auge in Auge mit dem offensichtlichen, dem realen Gegenstand? Selbst diese Problematik zu benennen, macht aus einer Unmöglichkeit einen empirischen Gegenstand.

Wenn ich kennen können könnte... Wenn schon nicht verblendet, erblindet, blind,¹⁾ dann doch blindlings davor.

PETER GIDAL ist experimenteller Filmmacher und Theoretiker, dessen letzter Film *Flare-Out* (1992) beim London Film Festival gezeigt wurde. Er ist der Autor von *Understanding Beckett* (1986) und *Materialist Film* (1989). Soeben erschien eine Neuauflage seines Buches *Andy Warhol: Films and Paintings*.

Immer wieder von neuem und gleichzeitig immer wieder aus einer vergangenen Unauslöschbarkeit, wie bei Richters *Abstrakten Bildern*.

Was bei den Aquarellen der gleichen Periode gleichermaßen unverilgbare Verdichtung wird – die erdichtete Überlagerung eines Signifikanten über einen anderen, Farbton in Farbton, Farbe in Farbe –, sondert sich hier (Ölfarben auf Leinwand) selbst aus – Farbton und Farbe getrennt –, macht konkret ohne etwas zustande zu bringen. Endlos endlich. Jedesmal wieder, wenn du einen Raum, eine Form, eine Farbe, eine Tiefe oder ein «Bild» zu erkennen oder auch zu schaffen versuchst, durch das etwas entstehen könnte, wirst du an die Unmöglichkeit, an das Ende jenes Vorgangs herangeführt, nur um unausweichlich bewogen zu sein, von neuem jenes Haschen zu versuchen. Nicht, dass irgendeine Facette dieser Auseinandersetzung mit dem Bild undeterminiert wäre; sie ist endlos determiniert durch das dortige Material – ballastlos.

Welcherart Gegenstand, und wie abstrakt auch immer, eine Farbspur auf Farbe sein kann, im per-

sönlichen Imaginären und im Imaginären der Kunstgeschichte: der «Gegenstand» (Meidung des Begriffes «das Dargestellte») in *Abstrakten Bildern* wie 724.4 oder 747.1 von 1991 wird eben dermassen weit in der Überschreitung von allem Bekannten oder/und in dessen Fülle getrieben; zwingt das Denken, Begriff zu werden, aber auf einer Ebene der Abstraktion, die dann nicht rückgängig gemacht werden kann. Vom unmöglichen Standpunkt des Betrachters/Betrachtens zu einem Begriff des unmöglichen Standpunkts. Also nicht eine Auflösung der Bedeutung, der Sprache, des Wortes, der Farbe, sondern Auflösung alles Dargestellten.²⁾

Nichts und immer wieder nichts, niemals nicht berücksichtigend, was, optisch wie zeitlich, dahinter und davor ist. Besagtes nicht undeterminiert, sondern «determiniert, aber ohne Ballast», die Determinierungen ebenso sehr wahrnehmungsmässig wie begrifflich, alles Materie.³⁾

Um Wahrheit oder eine Wahrheit oder Unwahrheit oder eine Unwahrheit darzustellen oder hervorzubringen, versucht man es mit Sehen, dann mit Denken. Mit Malerei dieser Art kommt man mit Gedanken dieser Art nicht weit.

Obleich es niemals einen Beweis gibt, der Glauben zulässt oder zulassen könnte, gibt es in der Spezifität des Bildes stets eine genaue Bestimmtheit, jedes (ich zögere, es so zu nennen) Fragment endlich, spezifisch, verstörend in seiner Bestimmung dessen, was du (nur für eine bestimmte Zeit)⁴⁾ als eben dieses (räumliche und zeitliche) geschehene Fragment siehst, und stets eine andere spezifische materielle Endlichkeit eines anderen spezifischen materiellen «Fragments» dadurch.⁵⁾ Folglich gibt es keine Enthüllung, nicht als ein Konzept, nicht als ein Wahrnehmungsmoment, kein Darunter oder Darüber in einem Werk, das so überreich an Darunter und Darüber und Durch ist, kein Durch, da nichts zum Durchgehen. Enden und Anfänge: weder Zeit- oder Raumkontinuum noch die darauf gegründete Art von Diskontinuum. Also wird jeglicher ableitbaren «Zeit» weder von 724.4 noch von 747.1 Zulänglichkeit gewährt; das, was sich selbst konkret aussondert, hat keine Verbindung zu «der» zeitlichen Geschichte in den beiden Bildern, in der Genese derselben. Ähnlich mit dem Raum.

Das «Dies» lässt sich nicht als Bild oder Form bezeichnen. «*Alles Existierende und mit einer Form Ausgestattete ist das, was es ist, durch seine Form, und wenn diese Form zerstört wird, endet seine gesamte Existenz und wird ausgelöscht... Würde Gott – einmal angenommen, dies wäre möglich – nicht existieren, so würde das Universum nicht existieren, und die Existenz der weit entfernten Ursachen hätte ein Ende... die Existenz und der Fortbestand aller äusseren Formen hängt in letzter Instanz von Ihm ab, Er wahrt die Formen, ganz so, wie alle mit einer äusseren Form ausgestatteten Dinge ihre Existenz durch ihre jeweilige äussere Form beibehalten.*»

MOSES MAIMONIDES, 1168⁶⁾

Es (das obigem Zitat vorausgegangene «es») lässt sich nicht als Bild oder Form bezeichnen, geschweige denn als irgend etwas anderes.

Atheistisch, antimetaphorisch, denn welchen Nutzen auch immer das «Prozesshafte» beim Ausgraben von Material aus Entstehungskonzepten gehabt haben mag, deren Material andernfalls lediglich irgendwie illustrativ sein sollte: der Vorgang wird fetischisiert und selbst zur Metapher für eine Methode der Darstellung, während in diesen Bildern dem Prozesshaften – seinen Teleologien, seiner Ideologie der Kausalität – nicht seine Freiheit gewährt wird. Ein spezifisches Zeichen, eine spezifische Bewegung, ein Raum, Form, Farbe, Dichte, Tiefe, genaue Umschrei-

GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD (724-4), 1990, Öl auf Leinwand, 92 x 126 cm /
ABSTRACT PAINTING (724-4), 1990, oil on canvas, 26 1/4 x 49 1/8". (PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL)



bung: dieses eine wird nicht kraft eines anderen, weder zeitlich noch räumlich (und sei es noch so widersprüchlich) vorgegeben. Das endlose Ende jedes einzelnen Zeichens, jeder einzelnen Bewegung, jedes Raums, jeder Gestalt, Form, Farbe, Dichte, Tiefe; Umschreibung demzufolge antimetaphorisch und atheistisch. Von Ethik nicht zu reden.

Eine jähe Unterbrechung der Ursache, der empirischen Qualität des Eins-führt-zum-andern. «... [die Definition] ..., die wir von der freien Ursache gegeben haben, die nicht darin besteht, etwas tun oder lassen zu können, sondern allein darin, nicht von etwas andrem abzuhängen...»
BARUCH DE SPINOZA, um 1660⁷⁾

Es gibt keinen Gegenstand, der als Vorwurf dienen könnte oder dem man sich zu unterwerfen hätte. Folglich (!) auch keinen Gegenstand, der sich, endlos, zum Vorwurf eines anderen Gegenstandes machen liesse, und so sind wir zurückgeworfen auf diese Machtlosigkeit, dieses Nichts. Ein Ablassen (dieser Art) ist nicht «männlich» oder «weiblich». ⁸⁾

Die Gemälde 724.4 und 747.1 sind Malerei nicht nur subjektlos und objektlos, sondern gleichermassen ohne jedes Zeugnis von einem Vorgang oder von irgend etwas anderem: die Gegenwart, die nie die Gestalt von Zukunft annimmt. Was dies bedeutet, ist: Als was sich das Gemälde beim Vorgang des Betrachtens beim Betrachter herauskristallisiert, gestaltet sich niemals als eine Gegenwart, die daraufhin metaphorisch zu einem Ideal werden könnte. Es gibt hier keinen Vorgang, der irgendwie zum Ersatz für irgendwelche anderen metaphorischen, von dieser oder jener Ideologie vielleicht gewünschten Substitutionen würde, also nicht einmal einen Vorgang, der selbst «an sich» eine ideale Gegenwart sein könnte. Diese Politik ist ein Realismus anderer Art, eine Politik, die sich sogar der Möglichkeit des Möglichen der Malerei verweigert.

*etwas dort irgendwo ausserhalb
des Kopfes...
nicht Leben
unbedingt*

Eine Gefahr bei 747.1 und 724.4 ist die, dass in einem genau umschriebenen literarischen Betrach-

tungszusammenhang die räumliche Darlegung, so instabil und unmöglich sie auch sei, zu einem prononcierten Ort wird, «innerhalb dessen» Blindheit erwirkt wird – in der dann wiederum adäquaterweise ein romantischer Ausfall eintreten kann. Ob diese Einhüllung, die häufig mit einer bestimmten Vorstellung von Dunkelheit verknüpft ist, tatsächlich dunkel, grau, vom Licht gepeinigt oder ein Dämmerrot ist oder weder das eine noch das andere, sondern vielmehr schlicht etwas, das an die Stelle dessen getreten ist, was in früheren ideologischen Gefilden als «Dunkelheit» bezeichnet wurde, spielt keine Rolle. Sollte dem so sein, dass das «Nichts» und «das Unmögliche» als ein «Etwas» dargestellt werden, so liesse sich dem nur ein Begriff des Nichts und des Unmöglichen als etwas anderes entgegensetzen – etwas *ausserhalb des Kopfes... nicht Leben unbedingt*.⁹⁾

Nicht unbedingt Leben, unbedingt nicht das Leben. Der Akt des Malens von 724.4 und 747.1 nicht als irgendein romantischer, adäquat konkretisierter, materialisierter Verlust definiert: das Nichts und das Unmögliche, die dann etwas wären. Wohingegen das Nichts und das Unmögliche nicht unbedingt Leben sind. Im ausgehenden 20. Jahrhundert ist es beinahe unmöglich, nicht der letzte Romantiker, der letzte Katholik, der letzte Gnostiker, der letzte Jude – aber nicht der letzte Atheist – zu sein. Endlose Ursachenlosigkeit. Endlose Endlichkeit. Richters atheistische Bilder sind nicht Bilder des Nichts, sondern sind, am Ende, zunichte. Unrehabilitiert. Endloses Ende, nicht endlose Endlosigkeit. Welcher Trost im Unglauben.¹⁰⁾

«... wir [sind] es also niemals, die etwas von dem Ding bejahen oder verneinen, sondern das Ding selbst [ist] es, das etwas von sich aus in uns bejaht oder verneint.»

«... [so wie] der Wille im Menschen nichts anderes ist als dieser oder jener Wille, so ist auch nichts anderes als diese oder jene Begierde, die von diesem oder jenem Begriff verursacht wird ... Die Begierde, ... die in Wahrheit nichts Wirkliches ist, kann auch nichts wirklich verursachen.»

«Und dasselbe, was wir hier von den Worten sagen, wollen wir zugleich auch von allen äusseren Zeichen gesagt haben ... der Mensch [müsste] vorher die Bedeutung der Worte gewusst haben, ehe sie gesprochen wurden.»

SPINOZA¹¹⁾

In 747.1 und 724.4 weder ein Verwischen noch ein Enthüllen, was in beiden Fällen so wäre, als wären in beiden Fällen der Akt und der Gegenstand, auf den zu verzichten der Akt sich weigert, alles in allem unabänderlich. Wohingegen diese Bilder endlos und hoffnungslos nach einer, Schönheit dieser Art innewohnenden, destruktiven Negation greifen und sich als berauschender Todestrieb bezeichnen liessen, das *vacuo* nicht der ewigen Wiederkehr des Gleichen, sondern dessen ewiger Nicht-Wiederkehr. Die besagte Wiederholung derlei psychischer Vorgänge der Malerei, des Schaffens und des Betrachtens (keine vorgetäuschte Homologie) verknüpft sich mit der Frage, auf welche Weise ein Bild dieser Art sich im jeweiligen Fall von einem anderen Bild dieser Art unterscheidet, etwa wenn sie Teil einer Serie sind oder einer Periode scheinbar ähnlicher Werke entstammen... auf der einen Seite ist jedes Werk unterschiedlich, auf der anderen das gleiche. Nicht das ist die Frage, sondern vielmehr: In welcher Weise unterscheiden oder gleichen sich diese Unterschiede und Gleichheiten in den Werken Richters gegenüber Gleichheiten und Unterschieden dieser Art in Werken anderer? Man kann, ohne sich in die Essenz eines einzelnen Werkes oder eines Schaffens zu versenken, nur beharrlich im Als-ob leben; als ob ein ähnlicher Nexus ein gleicher wäre, mögen die Grenzen der Unordnung in dieser Lüge liegen wo sie wollen. Andernfalls bleibt uns nichts als «jedes Wort, jedes Zeichen verändert die Welt»,¹²⁾ woraufhin jede Handlung beziehungsweise jeder Gedanke unmöglich ist. Was beunruhigt, muss das Politische daran sein, nicht der «Inhalt» dieser oder jener Form, nicht die Analyse dieses oder jenes als «Problematik» bezeichneten psychoanalytischen Problems.

«Meine Methode oder meine Erwartung, die mich sozusagen zum Malen antreibt, ist Widerstand... Einfach dass irgend etwas entstehen wird, das mir unbekannt ist, das ich nicht planen konnte, das besser, klüger ist als ich... der ganze Arbeitsvorgang existiert nicht um seiner selbst willen.»

GERHARD RICHTER¹³⁾

Richters Unbehaglichkeiten kommen darin zum Tragen, dass die Werke zum Nichts führen und (sie, er, wir) das nicht wollen. Dennoch: sich an eine Vor-

stellung vom «Bild als Parabel» oder von einer «Entsprechung der Welt» heranzutasten, deren letzte Rettung die Metapher ist, übergeht die Problematik der Malerei, nämlich dass da immer ein «etwas da» ist.¹⁴⁾ Das unerreichbare Nichts immer einer Bearbeitung durch Valenzen unterzogen, nicht nur gleichzeitig machen und nicht machen, sondern auch darstellen und nicht darstellen. Ebenso vermeidbar wie die Metapher ist die Fetischisierung des Vorgangs, der sich erstens gegen das Symbol, die Metapher und ihre stellvertretenden Mechanismen, selbst die des Prozesses, stellt und zweitens – perverserweise durch die scheinbare Verwerfung einer Metaphysik des Nichts, tatsächlich einen Begriff der materiellen Substanz prädiziert – gegen «einen Verlust des Sagbaren ohne den Trost einer Metaphysik des Schweigens».¹⁵⁾ Drittens und sich daraus ergebend, gefahrvoller, endlose Quelle, Schöpfer in absentia, allgegenwärtig-im-Vorgang, ob ex nihilo oder nicht. Endlose Endlichkeit, nicht zu verwechseln mit dem humanistischen Gleichmut der unendlichen Endlosigkeit. Das «etwas da» bei 724.4 beziehungsweise 747.1 ist weder ein getreues Abbild, so «materialistisch» manche dieses auch annehmen mögen, für das Leben – oder welches Homonym auch immer man dafür einsetzt –, noch ein Akt des Lebens selbst.

Die reale Welt ist hinlänglich die reale Welt, um uns diesen Luxus des Unmutwillens nicht zu gestatten: das «etwas da» bei 724.4 beziehungsweise 747.1 ist letztlich ein Angriff auf Wahrnehmung durch Begriff und am Begriff durch Wahrnehmung – und es lässt dich und mich, wenn auch zum Glück nicht als «ein Akteur unter vielen in dieser oder jener Geschichte», dennoch untrennbar hiervon, ausserhalb des Kopfes, nicht Leben unbedingt. Weniger und weniger ist mehr mehr. Hier, in schamloser Fülle, die Verunmöglichung des Entzifferns und der Entzifferung (irgend) einer Homologie von Wahrnehmung und Begriff ODER von Wahrnehmung und Malerei oder Begriff und Malerei. Was Duchamp und Warhol lehren, und Nietzsche: «Aber da man nicht weiss, wo mein Centrum ist, wird man schwerlich darüber die Wahrheit treffen, wo und wann ich bisher «excentrisch» gewesen bin. [...] Diese Aufgabe hat mich krank gemacht, sie wird mich auch wieder gesund machen. [Doch] die Leidenschaft der letzten Schrift hat etwas

Erschreckendes: ich habe sie vorgestern mit tiefem Erstauen und wie etwas Neues gelesen.» NIETZSCHE, 1887¹⁶⁾

Nicht nur nicht Verwirrung von Begriff und Wahrnehmung, sondern auch nicht Entwirrung von Begriff und Wahrnehmung. Etwas Neues immer etwas Erschreckendes für eine Vorstellung von fokussiertem Selbst (oder von fokussiertem Abbild).¹⁷⁾

Weder wahrnehmungsmässig noch begrifflich – «getrennt» – noch auch getrennt wird einem bei diesen Bildern irgend etwas gewährt, bis auf die Unfähigkeit, weiter zu kommen: das Bild nimmt ein Ende, ohne Grund, weder vollendet noch unvollendet. Was sonst noch, für Richters Malerei, für die Malerei als solche? Und was nicht? Nur keine Wiederherstellung, wenn sonst nichts.

1) «Dein ROOM FILM von 1973 wirkte auf mich, als wäre er von einem Blinden gemacht worden... man hatte ständig das Gefühl, als versuchte einer zu sehen.» Michael Snow zum Autor, zit. bei Peter Gidal, «Theory and Definition of Structural/Materialist Film» (1974) in *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London 1976 und 1978, S. 17, Anm. 6.

2) Zunächst ein Begriff vom Fragment oder vom Überrest, der sich aber, da er nichts zum Festhalten an die Hand gibt, in der Folge auflöst und, kontextlos, nichts wird.

3) An Stelle von «ebensoehr» sollte es heissen «ebensowenig».

4) Zeitliche Zwänge sind in Richters Schaffen keine Zwänge.

5) Das «Fragment» ist das *Gesehene* und niemals gedacht als ein «Fragment von». Kein Teil von etwas.

6) Moses Maimonides, *The Guide for the Perplexed* (1168 [engl. Übersetzung aus dem Arabischen]), Dover Publications, New York 1956, S. 104.

7) Baruch de Spinoza, *Kurze Abhandlung von Gott, dem Menschen und dessen Glück* (um 1660), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1991, S. 42 f.

8) Ein in diesem Text weiter auszuspannender Gedanke wäre der, dass Richters Bilder keinen spezifischen, imaginär erzeugten Geschlechts des Betrachters/Betrachtens voraussetzen. Dieser Akt der Negation ist nicht *in vacuo* angesiedelt, sondern ist vor dem Hintergrund des Schaffens der überwiegenden Mehrheit seiner Zeitgenossen zu sehen.

9) Nicht Unwissenheit, sondern die absolute Unglaublichkeit aller möglichen Kausalitäten. So fundamentiert z. B. einzig der Glaube Spinozas Glauben; deshalb könnte weder Orthodoxie noch du oder ich Spinoza nachweisen, er sei entweder ein Gläubiger oder ein Atheist. Glaube ist jenseits beziehungsweise ausserhalb der Sprache angesiedelt. Wieder einmal der Fall des Als-ob. Lügen beiseite.

10) Daher ist das «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden» (vielgeschmähter Wittgenstein) kein Anzeichen eines Glaubens an die Kausalitäten des Unglaublichen, des Unbewusst-

ten (Freud), des Unkennbaren, was einer Beibehaltung bestehender Hierarchien gleichkäme – das Selbst, das sich befriedigt als Subjekt einschmuggelt –, und es besagt auch nicht, dass das Unaussprechliche transzendent sei oder aber im anderen Fall einen, wie manche behaupten, Empirismus begründe.

11) Spinoza (siehe Anm. 7), S. 89, 93 bzw. 113.

12) *Hyperästhetizismus* ist nicht so weit von *Hypermaterialismus* ist nicht so weit von *Hypermystizismus* entfernt. Ein Materialismus bar der Mystik spricht für sich.

13) «Legacies of Painting, Interview with Benjamin Buchloh» in *Art Talk*, hrsg. v. Jeanne Siegel, Da Capo Press, New York 1988.

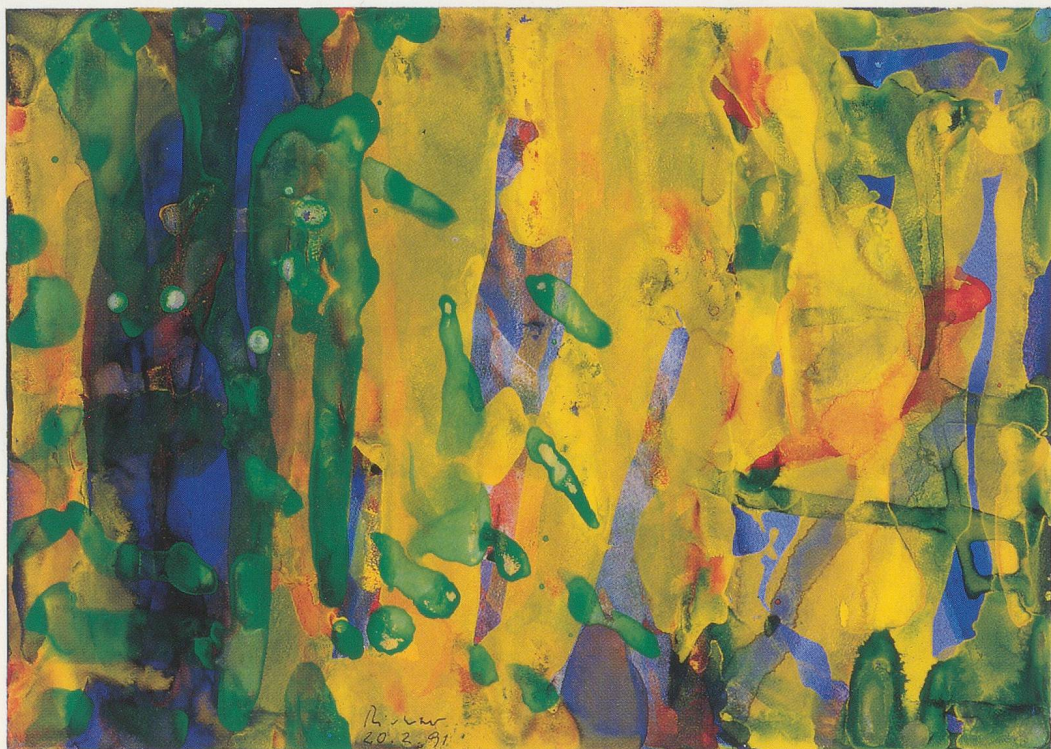
14) Im Gegensatz zu Gertrude Steins «es gibt kein Dort dort» (bezogen auf ihre Heimatstadt Oakland, Kalifornien) gibt es hier (wie auch in letzterer) sehr wohl ein Dort dort. Ein möglicher Titel für den vorliegenden Beitrag wäre «Das Dort dort» [bzw. «Der Dada»].

15) Angela Moorjani, *The Aesthetics of Loss and Lessness*, St. Martin's Press, New York/MacMillan, London 1992, S. 199.

16) Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, DTV-Ausgabe, Bd. 8, S. 209, 196 bzw. 213.

17) Der vorliegende Beitrag ist ein «nicht über Fokussierung Schreiben»; die Widersprüche in Richters im wesentlichen schwarzweissen Arbeiten, in denen etwas vollends Unfokussierbares innerhalb der Farbspur als Farbspur enthalten ist, die sich ihrerseits wiederum materiell nicht als etwas anderes denn «fokussiert» denken lässt – ganz so, wie Viktor Schklowskijs *Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe* (1923) eine Serie von Briefen an eine Frau, die er liebte, war, die sich einverstanden erklärte, mit ihm in Freundschaft zu korrespondieren, solange seine Briefe das Thema Liebe nicht berührten. Ein Beitrag über die Spielarten des Nichtwissens, «von» den frühen schwarzweissen unscharfen Bildern «bis hin zu» den jetzigen, die nicht gesehen worden sind, wäre ebenfalls zu schreiben, auch im Hinblick auf all die Wandlungen, die alles andere als ein Stil sind.

GERHARD RICHTER, 25.1.91, Aquarell auf Papier,
16,8 x 23,8 cm / 1/25/91, aquarelle on paper, 6 $\frac{7}{8}$ x 9 $\frac{3}{8}$ ".



GERHARD RICHTER, 20.2.91, Aquarell auf Papier, 24 x 33,8 cm /
2/20/91, aquarelle on paper, 9 $\frac{1}{2}$ x 13 $\frac{3}{8}$ ". (PHOTOS: GEORGE MEISTER)



GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD (778-4), 1992, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm /
ABSTRACT PAINTING (778-4), 1992, oil on canvas, 39 $\frac{3}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ ".



GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD (755-4), 1992, Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm /
ABSTRACT PAINTING (755-4), 1992, oil on canvas, 24 x 24".

Das tragische Begehren

«Die Art und Weise, wie uns ein Werk am tiefsten berührt, also auf der Ebene des Unbewussten, verdankt sich einem Arrangement, seiner Komposition. Hamlets Wirkung auf uns besteht nicht in der Anwesenheit von etwas, was sich vor unseren Augen tatsächlich als Überbringer eines Unbewussten darbieten würde. Wir haben es hier nicht mit dem Unbewussten des Dichters zu tun, auch wenn einige unbeabsichtigte Spuren in seinem Werk – Elemente von Fehlleistungen und symbolische Merkmale, die er selbst nicht wahrgenommen hat – dessen Präsenz bezeugen ... In den Werken nach Spuren zu suchen, die uns etwas über den Autor mitteilen, heisst nicht, die Tragweite des Werks selbst zu analysieren. Die Tragweite erschliesst sich uns durch seine Struktur. Nicht ein beiläufiges Geständnis weckt unser Interesse, sondern das Werk als Ganzes; seine Gliederung, seine Maschinerie, sein Gerüst gewissermassen, verleihen ihm Tiefe, bewirken jene Vielschichtigkeit, innerhalb derer sich die eigentliche Dimension der menschlichen Subjektivität, die Frage des Begehrens, behaupten kann.»¹⁾

1) Jacques Lacan, Hamlet, in: *Ornicar*, Nr. 25, S. 15 ff.; Auszug aus dem noch unveröffentlichten Seminar *Le désir et son interprétation* von 1959.

2) *Die Gesammelten Schriften* erscheinen im Herbst 1993, herausgegeben von Hans-Ulrich Obrist.

3) Interview mit Jonas Storsvé, in: *Art Press*, Nr. 161, September 1991.

4) Der Begriff des Subjekts wirft die Frage auf, wie das Unbewusste aufzufassen ist, geht dessen Definition doch meistens unter in «einem Dualismus der psychischen Funktionen, wo das Unbewusste dem Bewussten entgegensteht, so wie das Instinktive dem Geistigen, das Unwillkürliche dem Kontrollierten, das Intuitive dem Diskursiven, das Leidenschaftliche dem Rationalisierten, das Elementare dem Integrierten». Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris 1966, S. 442.

Zur Methode: Dieser Text konzentriert sich einerseits auf Gerhard Richters Interviews und Notizen²⁾ und stützt sich andererseits auf das Denken Jacques Lacans.

Gerhard Richter sagt 1991: «Ich sehe aber auch eine grundsätzliche, unveränderliche Haltung, ein gleichbleibendes Anliegen bei mir, das durch alle Arbeiten geht.»³⁾

Die Kohärenz einer Tätigkeit zum Ausgangspunkt nehmen heisst weder, den Autor heroisch emporzustilisieren noch seine Absichten vor auszusehen, einen geistigen Mehrwert zu schaffen, eine Transzendenz hineinzuschmuggeln oder sogenannte sichere Werte zu erhalten. Es heisst auch nicht, das Werk als Ganzes in einer rein kausalen Denkweise auf bestimmte festgelegte Bedeutungen oder soziale und historische Gegebenheiten zu gründen, so dass sich das Subjekt aussparen liesse.⁴⁾

BIRGIT PELZER ist Dozentin für Ästhetik und Philosophie an der Ecole Supérieure de Recherches Graphiques St.-Luc, Brüssel.

Es heisst anzuerkennen, dass dem Tun etwas Rätselhaftes innewohnt. Dies bedeutet aber wieder nicht, ein «An sich» des Werks beweisen und festigen zu wollen. Gerade dort, wo etwas immerzu überdeckt wird und sich verflüchtigt, gibt es kein «An sich», sondern eine Logik, die eine Struktur besitzt, und diese Struktur entzieht sich teilweise dem Signifikanten.

Richter versucht in seiner Arbeit eine Konjunktion herzustellen, in der sich die Koordinaten des Begehrens⁵⁾ ausdrücken können. Seiner Malerei ist unverkennbar eine bestimmte Relation zum Begehren als etwas Entweichendem, Entgleitendem und Flüchtigem eingeschrieben. Wenn nun der Träger des Begehrens einen Umweg, ein nicht Unmittelbares, notwendig macht, dann markiert der Versuch, es zu verräumlichen, seinen Einfallswinkel festzulegen, die besondere Position eines Subjekts.⁶⁾ Um das Begehren zu orten, muss man dessen Prüfstein ausfindig machen – das Objekt. Mit dem Begehren stellt sich die Frage nach dem Objekt – das Objekt als das, was das Begehren hervorruft, antreibt, in Spannung versetzt.⁷⁾ Dieses Objekt ist das von der Sprache nicht Resorbierbare. Es ist etwas, das sich einzig in Auswirkungen zeigt. Wie wird dieses Objekt hervorgebracht, wie wird es zum Agens eines Diskurses?⁸⁾ Was ist dieses nicht mitteilbare Objekt – der Blick –, abgelöst und zugleich an der Bildung des sozialisierten, wettbewerbsfähigen, austauschbaren Objekts teilhabend?

EIN WISSEN, DAS VON SICH NICHT WEISS

Gerhard Richters Tätigkeit liegt die Frage «Was tun?» zugrunde, «Was erlaube ich mir zu tun?», «Was will ich?».

Dieses «Was tun?» wird von Anfang an negativ bestimmt.⁹⁾

Wie lässt sich verhindern, dass die Bilder zur Illustration einer Idee verkommen, sich einer Instanz, einer Strömung andienen und einer verbindlichen Realität annähern und anpassen: dem von einer sozialen Gruppe, vom festgelegten Sinn ausgehenden Ideal der Konformität, der Verträglichkeit, der unausgesprochenen Übereinstimmung.¹⁰⁾

Wie lässt sich ein subversives, prozesshaftes, erfahrungsmässiges Moment einführen, das weder ein System noch einen Plan darstellt (was ein Wissen und Verstehen beinhaltet), sondern ein beharrliches Vorgehen, das dem Eigentümlichsten und Innersten eines Subjekts unterworfen ist: «Etwas entstehen lassen, anstatt kreieren.»¹¹⁾

Es entfaltet sich eine Erfahrung, die hier in einem Zusammenhang Struktur und Gestalt gewinnt, wo Unwissenheit ein aktives Element ist – Unwissenheit nicht im Sinne «eines fehlenden Wissens, sondern, genauso wie Liebe und Hass, als Leidenschaft des Seins; denn sie kann wie jene Gefühle ein Weg sein, wo ein Sein sich anformt».¹²⁾

Unwissenheit ist als eine die Erfahrung erschliessende und strukturierende Leidenschaft zu verstehen; kein systematisches Verkennen,

5) Begehren (*le désir*) ist hier nicht als momentane Lust oder Laune, auch nicht als auf den anderen bezogenes Verlangen zu verstehen.

6) Die Einbeziehung der Subjektivität ergibt sich aus der Empfangsbestätigung, aus der Wahl der jeweiligen Antwort.

7) Die Sprache kann nicht alles einschmelzen, es bleibt ein von der Sprache, vom Symbolischen nicht auflösbarer Rest – das Reale.

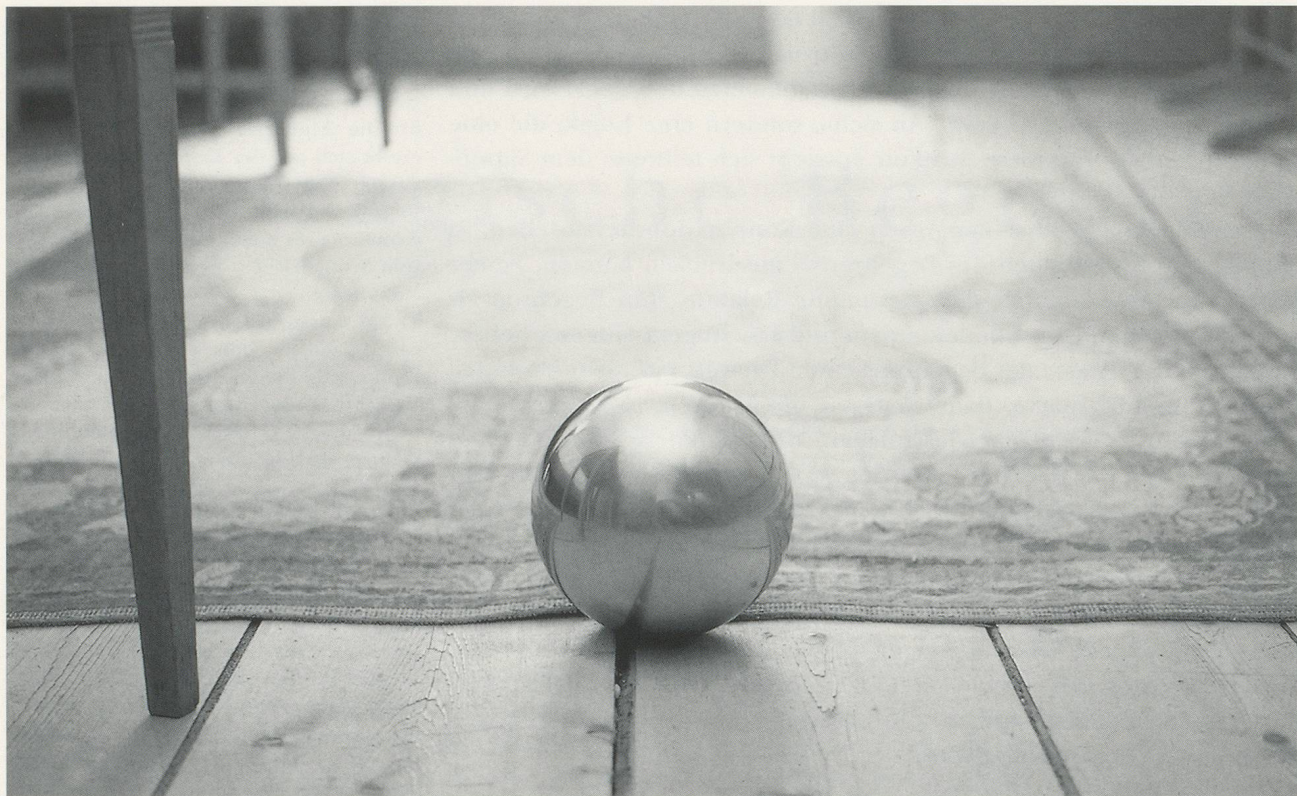
8) Vgl. Lacans Theorie der vier Diskurse, von denen ein jeder eine Form sozialer Bindung bestimmt und wo das Objekt, Ursache des Begehrens, einen der wesentlichen Begriffe darstellt. Richters Kommentare zum Begriff der sozialen Bindung und dessen Beziehung zur Kunst finden sich z. B. in den *Notizen*, Fulda 1962, und den Interviews mit Rolf-Gunther Dienst, 1970, und Benjamin Buchloh, 1986.

9) Siehe Richter, *Statement* 1968; Brief an Jean-Christophe Ammann vom 25. 3. 1971; Interview mit Rolf Schön, 1972: «Das Photo hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, es befreite mich vom persönlichen Erleben, es hatte erstmal gar nichts, war reines Bild.» Ein späteres Statement im Katalog der *documenta 7*, 1982: «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, Unbegreifliche, Unendliche.»

10) Vgl. Richter, *Notizen* 1964; Brief an Jean-Christophe Ammann vom 24. 2. 1973: «Grau ist für mich die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit.» Vgl. Brief an de Wilde, 1975; Notiz vom 12. 10. 1986; Interview mit Jan Thorn-Prikker (1989) zum Zyklus 18. Oktober 1977.

11) Richter, Notiz vom 28. 2. 1985. Vgl. Brief an Jean-Christophe Ammann, 1972.

12) Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, S. 358.



GERHARD RICHTER, PIZ ROSEG, 1992, Kugel in Edelstahl, 16 cm Ø, 16,8 kg, Ed.: 3 Ex.,
 fotografiert im Nietzsche-Haus, Sils Maria / PIZ ROSEG, 1992, sphere in stainless steel, Ø 6 1/4", 16.8 kg, ed. of 3.
 (PHOTO: MAX WEISS)

13) Siehe Richter, *Notizen* 1964: «Ausserdem kommt selbst beim einfachen Abmalen eben doch, gewollt oder ungewollt, etwas Neues dazu, etwas, das ich selbst nicht kapiere.» Brief an de Wilde vom 23. 2. 1975: «Mit der Zeit jedoch bemerkte ich Qualitätsunterschiede zwischen den Graufächern und auch dass diese nichts von der destruktiven Motivation zeigten. Die Bilder fingen an mich zu belehren. Indem sie das persönliche Dilemma verallgemeinerten, hoben sie es auf.»

14) Vgl. Richter, *Notizen*, Fulda 1962; *Notizen* 1985–86.

15) Lacan, *Le séminaire Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1986, S. 342.

16) Richter, Interview mit Sabine Schütz, 1990, in: *Journal of Contemporary Art*, Vol. 3, No. 2. Vgl. Interview mit Jan Thorn-Prikker, 1989: «Die Logik, die ein Bild hat, lässt sich erst nachträglich verbalisieren,

sondern Einsatz eines Unbekannten, eines Nicht-wissens – es möge etwas Unbegreifliches hervorgehen.¹³⁾

Gerhard Richters Tätigkeit kreist um einen Kern, der unmittelbar weder zu greifen noch zu verstehen wäre, aber dennoch aktiv ist. Sie stellt den Versuch dar, einen Weg zu beschreiten, der zu jenem Pol des nicht Formulierbaren, des nicht Gewussten hinführt.¹⁴⁾ Kann das Subjekt, das weiss, dass es nicht weiss – zwischen einem *Es (ça) spricht* und *Es spricht nicht* schwankend – seine eigene Gespaltenheit verwirklichen, bewegen? Wie sich jenem Pol nähern, jener «wesentlichen Artikulation des Nicht-wissens als dynamischer Wert»¹⁵⁾ (der die Entdeckung des Unbewussten begründet), jenem eigenartigen Übergang vom Wissen zum Nicht-wissen, jenem undurchschaubaren Nebeneinander von Sinn und Widersinn? Aus der Bildlogik, die nicht vorher festgelegt ist, aber doch Zwang ausübt, geht eine bestimmte Strenge hervor. Die Strenge zeigt sich in der Methode, «die unbewussten Leistungen einzusetzen, soweit wie möglich».¹⁶⁾ Auf diese Weise soll eine «Komplexität von Beziehungen» erreicht werden, «die interessanter wäre als das, was man sich zu Beginn vorstellen konnte».¹⁷⁾ Es gäbe also eine unbekannte

Grösse, die selbst demjenigen entgleitet, der sie hervorgebracht hat – eine als Erscheinung so ungewisse Grösse, dass man nach ihrem Status fragen sollte. Dieser Status ist in der Tat ein ethischer – er drückt die Dimension des Handelns aus, ein Sein-müssen, eine Beziehung zu einer Wirklichkeit, die zu erschaffen, zu gestalten ist. Der Entschluss, im Jahre 1989 den Zyklus 18. Oktober 1977 zu malen, bedeutet, dass man nicht stumm bleibt, «sich dem Ereignis gegenüber passiv verhält, denn es lässt einem sowieso keine Ruhe ... Einige Photos lagen bei mir über Jahre, wie etwas Unerledigtes».¹⁸⁾ Der Akt des Malens, gelenkt vom Unbewussten, insofern es sprachlos ist, erfordert und gestaltet einen Raum, in dem dieser stumme Teil statthaben kann – und der nicht als Sprache, sondern im Tun zu fassen ist, und der gleichwohl eine soziale Bindung eingeht, ein Ereignis wiederherstellt, einholt, hervorruft.¹⁹⁾ Malen, als ob es ohne unseren Willen und zugleich aufgrund eines eigenen Gesetzes geschähe – dass etwas auftauchen möge, eine Trouvaille, die nie gesichert, nie eine Lösung, sondern ein Wiederfinden ist. Was bedeutet diese Trouvaille, diese Überraschung, wenn nicht die Möglichkeit, sich wieder zu entziehen? Die Trouvaille stellt eine Dimension des Verlustes her, sie führt das Unbewusste als Diskontinuität, als ein Pochen und Taumeln vor.²⁰⁾ Gerhard Richter weiss um dieses sich Öffnen und Schliessen des Unbewussten, bei dem immer etwas die Aufgabe des Streichens, Sperrens und Auswischens übernimmt.²¹⁾

Er zielt darauf ab, Bilder zu malen, deren Inhalt von der Bedeutung, die das Wort besitzt, verschieden ist.²²⁾ Nicht alles bleibt im Netz der Bedeutung hängen. Worüber man nicht sprechen kann, das lässt sich tun, zeigen, betrachten. Richters Malerei erforscht jene enigmatische Verbindungsstelle zwischen Sinn und Widersinn. Seine Bilder umkreisen, bedrängen das Reale, insofern es ein unaussprechliches, nicht darstellbares ist. Das Paradigmatische daran ist, dass dieses sich entziehende Reale unmöglich auszuhalten ist. Man wendet sich von ihm ab, deckt es mit Realität zu, schirmt es ab.²³⁾

Deshalb die Frage: Wie soll man angesichts des Realen vorgehen? Diese Frage betrifft die Beziehung des Subjekts zum von ihm geschaffenen Objekt. Das Objekt zeugt von einer Spannung: Das Gesuchte wird nicht als das gesucht, als was es schliesslich gefunden wird. Jedes Mal besteht die Gefahr, dass etwas verschwindet, dass man nicht mehr weiss, wo es weitergeht. Gerhard Richter setzt in seiner Arbeit ganz bewusst die Register des Unvermögens und des Unmöglichen ein.²⁴⁾ Seine Malerei – im Versuch, die Vielschichtigkeit der Beziehung zu durchdringen, deren wesentlichen Mangel an Symmetrie zu offenbaren – belegt und behandelt die unmögliche Beziehung des Realen zum Gefundenen. Wie lässt sich etwas, vom eigenen Unvermögen aus, im Unmöglichen verankern? Dieses der Bewegung des Machens vorgelagerte Unvermögen kann das Subjekt sehr wohl zur Verzweiflung bringen. Es gibt aber mehrere Möglichkeiten, mit dem Unvermögen umzugehen: «Ich habe zwar die ständige Verzweiflung über mein Unvermögen, die Unmöglichkeit,

konstruieren lässt sie sich nicht. Man sagt ja auch nach-denken. Ich merke immer mehr, wie wichtig das Unbewusste ist, das beim Malen stattfinden muss – als würde etwas geheim arbeiten. Man kann fast daneben stehen und abwarten, bis was kommt. Inspiration nannte man das manchmal oder «Einfall vom Himmel», es ist bloss viel nüchterner und komplizierter.»

17) Vgl. Richter, Interview mit Wolfgang Pehnt; Interview mit Sabine Schütz, 1990.

18) Richter, Interview mit Jan Thorn-Prikker, 1989.

19) Vgl. Richter, Notizen für die Pressekonferenz, Februar 1989, Museum Haus Esters, Krefeld.

20) Vgl. Lacan, *Le séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, S. 27 f.

21) Vgl. Lacan, op. cit. S. 27–28.

22) Im Interview mit Sabine Schütz, 1990, erwähnt Richter «die überragende Macht der Worte» und die Notwendigkeit einer nonverbalen Erfahrung: «Denn fast alles wird ja durch Worte veranlasst, verboten oder zugelassen, mit Worten erklärt, verklärt oder verfälscht. Wir sollten also skeptisch sein und nicht vergessen, dass es auch noch eine gewichtige andere Art der Erfahrung gibt.»

23) Siehe Richter, Notiz 1971: «Die Türen, Vorhänge, Oberflächenbilder, Scheiben usw. sind vielleicht Gleichnisse einer Verzweiflung über das Dilemma, dass zwar unser Sehen die Dinge erkennen lässt, dass es aber gleichzeitig die Erkenntnis der Wirklichkeit begrenzt und unmöglich macht.» Interview mit Rolf Schön, 1972: «Später merkt man dann, dass man die Wirklichkeit gar nicht darstellen kann, dass das, was man macht, immer nur sich selbst darstellt, also selbst Wirklichkeit ist. ... Ich misstrauere nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiss, sondern dem Bild von der Realität, das uns unsere Sinne vermitteln, das unvollkommen ist, beschränkt.» Und kürzlich im Interview mit Jonas Storsv , 1991, die pigmentierten Scheiben betreffend: «Es geht wieder um Glas. Diesmal Glas, das nicht das dahinterliegende Bild zeigt, sondern das davorliegende wiederholt, also spiegelt. Im Falle der farbigen Spiegel entstand hier eine Art Zwitter zwischen monochromem Bild und Spiegel, ein «weder-noch», das gefällt mir sehr.»

24) Vgl. Richter, Interview mit Marlies

Grüterich, 1978. Im Interview mit Wolfgang Pehnt, 1984, werden die grauen Monochrome als artikuliertes Unvermögen bezeichnet. Vgl. Notiz vom 17. 12. 1985.

25) Richter, Notiz vom 20. 2. 1985.

26) Vgl. Richter, *Notizen*, Fulda 1962; Notizen 1964: «Ich hasse die Verblüffung des Könnens ... Etwas können ist nie der Grund, etwas zu tun.» Notiz vom 22. 2. 1985.

27) Richter, Interview mit Sabine Schütz, 1990.

28) Vgl. Richter, Interview mit Amine Haase, 1977.

29) Richter, Interview mit Wolfgang Pehnt, 1984.

30) Siehe Richter, Notiz vom 20. 2. 1985: «Ich habe kein Motiv, nur Motivation. Ich glaube, dass die Motivation das Eigentliche, Naturgemässe ist.»

31) Richter, Brief an Jean-Christophe Ammann vom 25. 3. 1973.

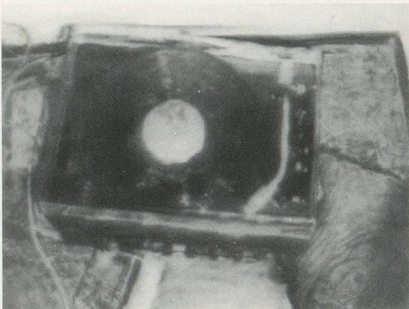
etwas vollbringen zu können, ein gültiges, richtiges Bild zu malen, vor allem zu wissen, wie so ein Bild auszusehen hätte; aber ich habe gleichzeitig immer die Hoffnung, dass genau das gelingen könnte, dass sich das aus diesem Weitermachen einmal ergibt, und diese Hoffnung wird ja auch oft genährt, indem stellenweise, ansatzweise, tatsächlich etwas entsteht, was an das Ersehnte erinnert oder es ahnen lässt, wenngleich ich ja oft genug genarrt wurde, also dass das, was ich momenthaft darin sah, verschwand und nichts übrig liess als das Übliche.»²⁵⁾

ABER WELCHER ZUFALL?

Von neuem stellt sich die Frage «Was tun?», «Was auswählen?», wobei es sich versteht, dass die Frage nach dem «Wie?» für den Bereich der Mittel, der Umstände, der Techniken, der erworbenen Fähigkeiten, der Geschicklichkeit gilt.²⁶⁾ Auf den Vorwurf der Unbeständigkeit, der Verschiedenartigkeit antwortet Richter wie folgt: «Nur haben alle die verschiedenen Bilder in den verschiedenen Zeiten eine feststehende Grundlage: eben mich, meine Einstellung, mein Anliegen – das sich zwar unterschiedlich äussert, aber nie wesentlich ändert.»²⁷⁾ Die Bilder der verschiedenen Perioden haben also einen gemeinsamen Bezugspunkt – einen Zusammenhang, der nichts mit der Vorstellung einer Lösung, einer Spitzenqualität, eines Fortschritts, einer Hierarchie gemein hat.²⁸⁾ Handle es sich nun um die Bilder nach Photographien, die Farbtafeln, die grauen Monochrome, die Fenster und Spiegel oder die abstrakten Bilder: Seiner Malerei liegt immer dieselbe subjektive Haltung, dieselbe massgebliche Leidenschaft, dasselbe zielgerichtete Begehren zugrunde: «So war das Malen der Versuch, die Möglichkeit zu erproben, was Malerei überhaupt noch kann und darf.»²⁹⁾ Da die subjektive Haltung weder Spontaneität noch das Existentielle, Authentische ist, erweist sie sich tatsächlich als etwas, was mit einer Wahl, dem «Was soll ich malen?», verknüpft ist. Die Vielzahl ist nur äusserlich, jedes Mal kommt dieselbe Absicht und ethische Haltung zum Vorschein – wobei die Ethik weder eine Moral noch eine Technik ist, sondern etwas dem zentralen Teil des Tuns, der Arbeit Eingeschriebenes.

Richters Tätigkeit bewährt sich als solche in ihrem Verhältnis zur Grenze des Begehrens. Wie ist der Zielpunkt des Begehrens aufzuzeigen und zu stabilisieren? Insofern sie eine jedes Mal wieder aufgenommene Entscheidung herbeiführt, wirkt in Richters Malerei ein Dilemma. Die Entscheidung ist mit dem Begehren verbunden. Wie feststellen, was das Begehren will? Auf welchen Wegen und Umwegen, durch welche seinsbestimmende Wahl, zur Tat gelangen? Somit beruht seine Arbeit wesentlich auf einer Annäherung und deren Umwegen, auf der Motivation und einem dem Herstellen verpflichteten Engagement.³⁰⁾

Die Ethik geht eine Debatte mit der Ästhetik ein: «Ich habe auch nichts gegen schöne Bilder (wo kämen wir da hin?).»³¹⁾ Das Schöne wie das Begehren besitzt die Struktur einer Lockung. Ist dieser den Darstel-



GERHARD RICHTER, *PLATTENSPIELER*, 1988, s. S. 77 / see p. 77

lungsformen zugeordnet, so stellt sich die grundlegende Frage der Täuschung, der Illusion, der Bildung einer maskierten Wahrheit. Aber diese Lockung (leurre) lockt uns nicht wirklich. Sie verweist auf sich selbst als eine Täuschung, die nicht täuscht, nicht verführt.³²⁾ Das Schöne ist nicht das Vollkommene – das einem Stillstand gleichkommt.³³⁾ Richter schreibt, es gebe eine «Verletzung der Schönheit».³⁴⁾

Die Funktion des Schönen ist nicht, uns zu ködern, sondern wachzurütteln.³⁵⁾ Dank dieser entscheidenden Funktion des Erweckens ist es etwas, was uns überrascht. Das Schöne wäre also die letzte Schranke vor dem, was nicht auszuhalten ist, dem Realen. Es vermag dieses Reale mit dem Axiom des Phantasmas zu verdecken.³⁶⁾ Dieses Axiom vermittelt als Setzung, Träger oder Rahmen die Beziehung des Subjekts zum Objekt seines Begehrens. Die Wirkung des Schönen hat den folgenden Angelpunkt: «Im Begehren nicht nachgeben.» Dieser Imperativ besteht aus einem Paradigma, dem Paradigma einer diesem Imperativ gehorchenden Ethik. Die ethische Frage wäre nach Lacan folgende: «Hast du in Übereinstimmung mit deinem Begehren gehandelt?» Diese Aufforderung spricht das Paradox aus, dass man in Übereinstimmung mit einem Begehren handeln soll, das man zugleich nicht besitzt. Wie kann man ihm demnach möglichst nahe kommen, sein Wirkungsfeld erkunden? Hier wird der Zusammenhang des Begehrens mit der Interpretation, die Frage des Wollens und seiner Folgen sichtbar, findet die Umkehrung des «Was willst du?» in ein «Was will ich?», «Was willst du von mir?» statt, was sich mit der Wahl der Antwort verknüpft.³⁷⁾

Es gilt eine Antwort anzustreben, den Schein dessen hervorzutreiben, was man nicht darstellen, nicht erfinden kann. Daher die Berufung auf den Zufall, der weder ein automatischer noch ein willkürlicher ist, auch kein Malen aufs Geratewohl, sondern ein ständiges Aufnehmen; im Sinne der Möglichkeit, den Zufall mit seinen Gesetzen ins Spiel zu bringen und einzuholen.³⁸⁾ Das Wiederkehren, das Überschneiden erfüllen hier eine wesentliche Funktion. Was sich wiederholt, ergibt sich wie zufällig. Es ist ein Riss, eine Schwachstelle, ein Sprung. Dieses Hemmnis erfordert eine neue Entzifferung der Beziehungen des Subjekts zum Realen: In Form des Zufalls repräsentiert das Reale dasjenige, was an nicht Assimilierbarem in ihm steckt, offenbart es sich als grundsätzlich missglückte Begegnung³⁹⁾: «Deshalb ist das Malen ein quasi blindes, verzweifelter Bemühen, wie das eines mittellosen, in völlig unverständlicher Umgebung Ausgesetzten.»⁴⁰⁾

VOM UNBEHAGEN

Wenn nun versucht wird, etwas eben während des Akts des Malens sich entwickeln zu lassen, dann verwandelt sich das «Was tun?», «Wie malen?», «Was soll ich malen?» – also nicht das, was ich weiss, was ich kann, was ich verstehe⁴¹⁾ – anschliessend in ein «Was habe ich gemacht?». Wie situiert man eine aktive Unwissenheit, eine beständige

32) Vgl. Richter, Brief an Jean-Christophe Ammann vom 24. 2. 1973.

33) Siehe Richter, Interview mit Irmeline Lebeer, in: *Chronique de l'Art Vivant*, 1973: «Ginge es nur um Perfektion, dann würde man gar nichts mehr machen. Alles wäre erstorben. Man wäre sich ein für allemal einig geworden – über die Kugelform. Ich habe besonders schöne Stahlkugeln zuhause. Unmöglich, die Perfektion weiterzutreiben.» In einer Intervention im Nietzsche-Museum in Sils-Maria (1992) – die weder eine Installation noch ein Aufhängen, noch einen Eingriff darstellt, sondern eine schwache Infiltration, Punktierung des Raumes in Form eines die Möglichkeit der Lektüre anbietenden Parcours (in diesem Fall kleine, übermalte Photos im Postkartenformat, die den Dokumenten gegenübergestellt sind) – hat Richter auf den Boden von Nietzsches Zimmer, der durch eine Schnur geschützt und abgetrennt ist, eine schwere unbewegliche Kugel, gelegt. Im Korridor gegenüber dem Eingang ist die in Zusammenarbeit mit Polke 1968 entstandene Umwandlung eines Bergmassivs in eine Kugel zu sehen.

34) Richter, Notiz vom 27. 1. 1983.

35) Vgl. Lacan, *Le séminaire Livre VII*, op. cit., S. 280.

36) Das Phantasma stellt gemäss Lacans Formel eine bestimmte Beziehung des gespaltenen Subjekts zum Objekt dar, der Ursache des Begehrens. &◇□

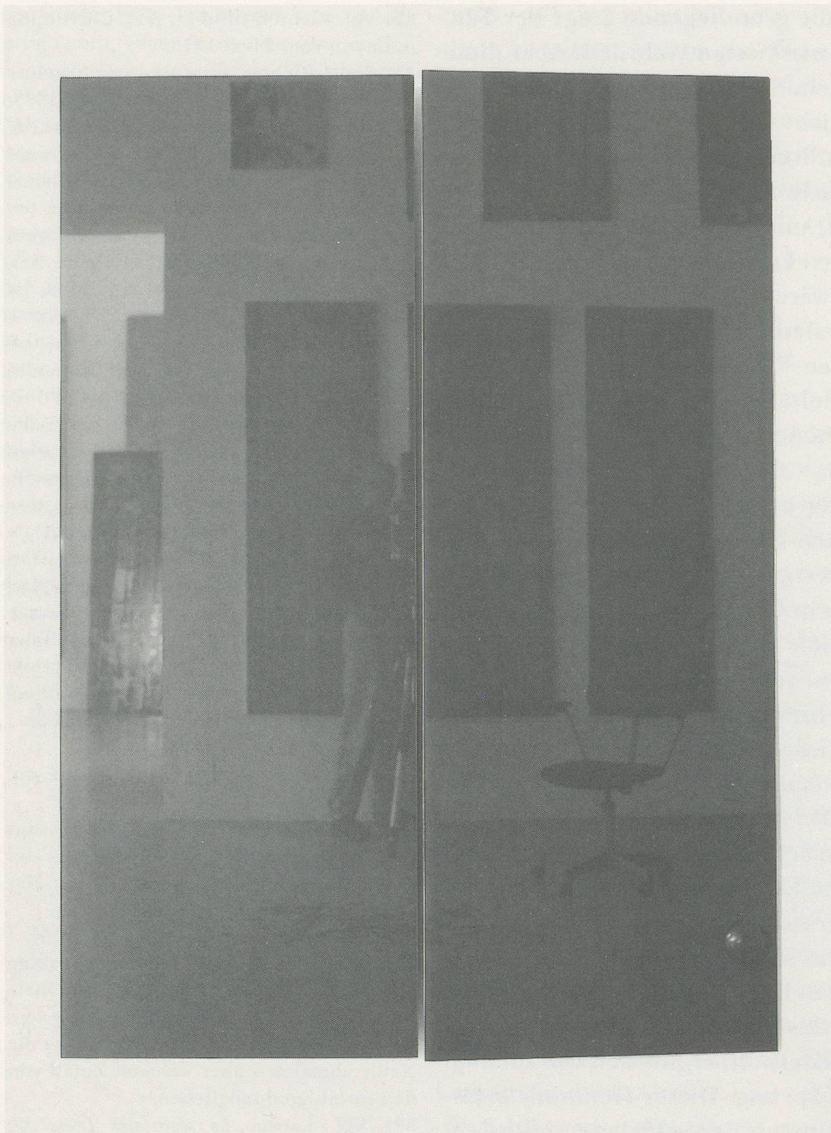
37) Vgl. Richter, Notiz vom 12. 10. 1966.

38) Vgl. Richter, Interview mit Sabine Schütz, 1990; Notiz 1972 über die Farbtafeln; Notiz vom 3. 11. 1989; Notiz vom 28. 2. 1985: «Den Zufall nützen ist wie die Natur abmalen – aber welchen Zufall von den unzähligen möglichen?»

39) Vgl. Lacan, *Le séminaire Livre XI*, op. cit., S. 27 ff.

40) Richter, Notiz vom 18. 5. 1985.

41) Vgl. Richter, Notiz vom 13. 11. 1985.



GERHARD RICHTER,
GRAUER SPIEGEL, 765, 1992, 2teilig,
je 220 x 80 cm / GRAY MIRROR, 765,
1992, 2 parts, 86 $\frac{5}{8}$ x 31 $\frac{1}{2}$ " each.

42) Siehe Richter, Interview mit Benjamin Buchloh, 1986: «Der künstlerische Produktionsakt kann gar nicht verneint werden. Er hat nur nichts mit dem Talent des ›Handgemachten‹ zu tun, sondern nur mit der Fähigkeit zu sehen und zu entscheiden, was sichtbar werden soll.» Interview mit Sabine Schütz, 1990: «Malen kann man alles. Sehen, ob das was man treibt, gut ist oder nicht, ist schwieriger. Aber es ist das einzig Wichtige.»

43) Richter, Notiz vom 18. 5. 1985.

Ungewissheit, nachdem man diese Kategorien einmal aufgenommen hat? Es geht darum, einen Anspruch zu materialisieren, indem man entscheidet, was sichtbar werden soll.⁴²⁾

Was bedeutet diese Möglichkeit eines abschliessenden Entschlusses? «Es ist wahr, dass so gesehen alles auf meinen Bildern möglich ist; jede beliebig hinzugefügte Form ändert zwar das Bild, aber macht es nicht falscher. Wieso verbringe ich dann aber oft Wochen, um irgend etwas hinzuzufügen, wenn alles geht? Was also mache ich, was will ich, welches Bild von was?»⁴³⁾ Namentlich die Landschaftsbilder zeugen von jener Frage der Wahl und der Entscheidung: «Ich sehe unzählige Landschaften, fotografiere kaum eine von 100 000, male kaum eine von 100

Photographierten – ich suche also etwas ganz Bestimmtes; ich kann daraus schliessen, dass ich weiss was ich will.»⁴⁴⁾

Die Malerei gibt ein Rätsel auf. Das Rätsel hängt in der Kette der Entscheidungen mit dem Augenblick der Erfindung und Überraschung zusammen.⁴⁵⁾ Irgend etwas widersteht dem Interpretationswandel, etwas Unnennbares, Unvorstellbares, das trotzdem da ist. Eine eigenartige Präsenz nimmt die Stelle des Dargestellten ein. Das Bild ist nicht zu deuten und ermöglicht zugleich eine Klärung: «...bis es daran nichts mehr zu tun gibt, das Bild also fertig ist; das ist dann ein Etwas, das ich in gleicher Weise verstehe, wie es mir dann als Unverständliches und Selbständiges gegenübersteht.»⁴⁶⁾ Durch das Merkmal der Präsenz soll versucht werden, das Bild von der Ökonomie des Verweisens, der Ersatzfunktion des Signifikanten zu befreien. Wie das im Bild enthaltene Rätsel, das Eigenartige der Präsenz fassen?⁴⁷⁾ Die Malerei ermöglichte also eine Interpretation, die auf eine Entknüpfung des bestehenden Sinnes abzielen würde: «Damit ist die Kunst eine Möglichkeit, alles anders zu denken, die Erscheinung als grundsätzlich unzulänglich zu erkennen, damit ist sie eine Methode, das uns Verschlussene, Unzugängliche anzugehen.»⁴⁸⁾

Gerhard Richter befragt, erforscht in seiner Arbeit das Unbehagen – diese Leere, dieses Auseinanderklaffen, diesen Hauch des Todes, dieses Gewalttätige in uns⁴⁹⁾ –, die Realität als Schirm, der einem unerträglichen Realen entgegengehalten wird. Die Malerei bezeichnet die tragische Dimension – das Tragische berührt dabei jene Zone, wo der Tod das Leben bedrängt.⁵⁰⁾ Sie hinterfragt die Triebfeder des Handelns: von einer Leidenschaft getragen zu sein. Ist eine Rückkehr zum Sinn der Handlung möglich?

Etwas wird aufgerufen auf einer Ebene der Not. Eine Not kennzeichnet diese Beziehung zum Begehren. Der Versuch, dessen Koordinaten zu bestimmen, bringt eben zum Vorschein, «dass der Mensch das Begehren nicht nur nicht besitzt, sondern dass er es lindern muss auf seine Kosten und unter schweren Mühen».⁵¹⁾ Die Malerei hat Verzweiflung, Trauer, Angst, Mitleid, das Verbrechen, den Schrecken des Realen zum Thema.⁵²⁾

Weshalb, durch den Akt des Malens, dem Objekt des Begehrens einen Platz überlassen? Weil es einer jener Merkmale des Diskurses ist, die eine gesellschaftliche Bindung ausdrücken. «Wenn uns ein Stück berührt, dann ist dies nicht wegen der Leistungen, die es veranschaulicht, noch aufgrund dessen, was ein Autor unwissentlich hineinfliesen lässt. Es berührt aufgrund des Platzes, den es dem problematischen Verhältnis zu unserem eigenen Begehren zuweist.»⁵³⁾

(Übersetzung: Thomas Aigner)

Ich danke Caroline Van Damme für die kontinuierlichen Diskussionen über Gerhard Richters Arbeit und die thematische Ausrichtung dieses Texts.

44) Richter, Notiz vom 12. 10. 1986.

45) Vgl. Richter, *Notizen*, Fulda 1962; Notiz vom 28. 8. 1985.

46) Richter, Interview mit Wolfgang Pehnt, 1984.

47) Vgl. Richter, *documenta* 7, 1982.

48) Richter, Notiz vom 28. 3. 1986.

49) Vgl. Richter, Notiz vom 17. 3. 1986; Notiz vom 19. 9. 1992.

50) Vgl. Lacan, *Le séminaire Livre VII*, op. cit., S. 281.

51) Lacan, *Hamlet*, op. cit.

52) Siehe Richter, Notiz vom 27. 1. 1983: «Kunst hat im wesentlichen mit Not, Verzweiflung und Ohnmacht zu tun.» Interview mit Jan Thorn-Prikker, 1989: «Eigentlich habe ich gerade die nicht-malbaren Bilder gemalt. Die Toten. (...) Und das ist eigentlich gar nicht so unmalbar, im Gegenteil, Tod und Leid war ja immer ein Thema der Kunst. Es ist ja sowieso das Thema, das haben wir uns erst heute abgewöhnt, mit unserer netten Lebensweise.» Pressekonferenz 1989: «Die Bilder sind der nahezu hilflose Versuch, Gefühlen von Mitleid, Trauer und Entsetzen eine Form zu geben (als wäre die Wiederholung der Ereignisse im Bild eine Möglichkeit, die Ereignisse zu verstehen, mit ihnen leben zu können).»

53) Lacan, *Hamlet*, op. cit.

BIRGIT PELZER

The tragic desire

The mode in which a work touches us most deeply, that is, on the unconscious level, depends on an arrangement, on its composition. The effect of Hamlet on us is not due to the presence of something actually supporting an unconscious before our eyes. We do not have the poet's unconscious before us, even if a few unintended traces in his work, a few slips, a few symbolic elements unnoticed by him, bear witness to its presence... Looking through works for a few traces that might tell us something about their author does not constitute analyzing the significance of the work as such. For us, the significance derives from its structure. It is not some fleeting admission that we are interested in, but the whole of the work, its articulation, its machinery, its supports, so to speak: these are what give it its depth, what establish that superimposition of levels within which the true dimension of human subjectivity, the problem of desire, may find its place.¹⁾

1) Jacques Lacan, "Hamlet," in *Ornicar*, no. 25, pp. 15–18. Excerpt from a 1959 seminar, "Desire and its interpretation," unpublished.

2) *Die Gesammelten Schriften*, the collected writings, will be published in the fall of 1993, edited by Hans-Ulrich Obrist.

3) Interview with Jonas Storsv , *Art Press*, no. 161, September 1991.

4) This concept of subject raises the question of the unconscious and its use—its definition being most often awash in "a dualism of psychic functions in which the unconscious is set against the conscious, the instinctual against the intellectual, the automatic against the controlled, the intuited against the discursive, the passionate against the rationalized, the elementary against the integrated." Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris: Seuil, 1966, p. 442.

For its method, this text will be centered, on the one hand, on the interviews and notes of Gerhard Richter;²⁾ and on the other hand, it will be grounded in the thought of Jacques Lacan.

In 1991, Gerhard Richter said: "I see a fundamentally unchanged position, an unvarying concern running through all of my works."³⁾

To start from the consistency of an activity is neither to hold up the heroic artist in effigy, nor to project his intentions, nor to employ a spiritual supplementation, a contraband transcendence, nor to reinstate supposedly true values. Nor is it to base the ensemble of the work on certain pre-established meanings or certain historical and social contingencies in a pure notion of the cause that would make the economics of the subject superfluous.⁴⁾

BIRGIT PELZER teaches aesthetics and philosophy at the Ecole Supérieure de Recherches Graphiques St. Luc, Brussels.

It is to admit there is an enigma in the doing. Once again, this does not signify a desire to re-establish, to demonstrate an "in-itselfness" of the work. Precisely where something is always elided, where something always escapes, there is no in-itselfness; rather, there is a logic, a structural logic that is in part beyond signifiers.

The work of Richter attempts to set up a conjunction in which desire⁵⁾ may articulate its coordinates. His painting marks the point of inscription of a certain relation to desire as something elusive, slippery, fleeting. If desire's support, then, points to the necessity of detour, of non-immediacy, the attempt to spatialize it, to record its incidence, registers the singular position of a subject.⁶⁾ To situate desire, one must situate its touchstone: the object. Desire raises the question of the object—the object as that which causes desire, sets it in motion: its trigger.⁷⁾ This object cannot be reabsorbed by language. It is what does not show itself, except in its effects. How does this object come to be constituted, to function as the agent of a discourse?⁸⁾ What is this incommunicable object—the gaze—at once distinct and bound to the constitution of the socialized, priceable, exchangeable object?

A KNOWLEDGE THAT DOESN'T KNOW ITSELF

Underlying Gerhard Richter's activity are the questions: "What to do?"; "What authorizes me to do?"; "What do I want?"

Immediately this "What to do?" is branded by negative definitions.⁹⁾

How does one prevent these paintings from being degraded to the illustration of an idea, from serving an instance, a trend, from becoming inflected toward the adaptation of a common reality—the ideal of conformity, connivance, and compatibility linked to the presuppositions of a given social group, the established meaning?¹⁰⁾

How to introduce a subversion, a process, an experience that is neither a system nor a plan linked to the application of a knowledge and an understanding, but rather a continued action subordinated to the greatest singularity, the greatest particularity of a subject: "that the paintings may be born in the making."¹¹⁾

We have here the implementation of a structured experience, elaborated through a relation in which the point of ignorance is an active element: ignorance not being intended here as "an absence of knowledge, but like love and hate, as a passion of being; for it can, like them, be a way in which being takes shape."¹²⁾

Ignorance is intended as a passion that opens, that structures experience, not a systematic unknowing, but the wager of a point of unknown, of non-knowledge—that the Incomprehensible may arise.¹³⁾

The activity of Gerhard Richter is centered around a core that is neither graspable nor comprehensible at first, but which is nevertheless in action. It is an attempt to borrow a path of access for this pole of the inexpressible, the not-known.¹⁴⁾ The subject, in as much as he knows

5) Desire (*le désir*) not to be understood as the whim, the wish of a moment, nor the demand that one attributes to another.

6) The implication of subjectivity arising at the moment of the acknowledgment of reception, of the choice of response.

7) Language cannot regulate everything; something is left over, insoluble by language, by the symbolic: the real.

8) Cf. Lacan's theory of the four kinds of discourse, which determine the four forms of social ties, and in which the object, desire's cause, is one of the variable terms. Regarding Richter's commentaries on this notion of social ties and its relation to art, see for example *Notizen*, Fulda, 1962, the interviews with Rolf-Gunther Dienst, 1970, and the interview with Benjamin Buchloh, 1986.

9) Cf. Richter, Statement, 1968, Letter to Jean-Christophe Ammann, 25-3-71; interview with Rolf Schön, 1972: "The photograph had no style, no composition, no judgment; it released me from personal experience; it had nothing to begin with, was pure image." Then there is the later statement of the 1982 *documenta*: "Abstract paintings are fictitious models because they visualize a reality which may nevertheless conclude to exist. We attach negative names to this reality: the unknown, the un-graspable, the infinite." Catalogue, *documenta* 1982, p. 443.

10) Richter, *Notizen*, 1964: Letter to Jean-Christophe Amman, 24-2-1973; "For me gray is the welcome and only possible equivalent for indifference, for the refusal to make a statement, for lack of opinion, lack of form." Cf. letter to de Wilde, 1975; note 12-10-85; interview with Jan Thorn-Prikker, *Parkett* no.19, 1989, on the cycle 18 *Oktober* 1977.

11) Richter's letter to Jean-Christophe Ammann, 1972. Note 28-2-85: "Creating something to come into being, rather than creating." Note 3-11-89.

12) Lacan, *Écrits*, Paris: Seuil 1966, p. 358.

13) Richter, *Notizen* 1964: "Besides even when you are simply copying, something new is added, whether you like it or not, something that I don't even understand myself." Letter to de Wilde, 23-2-75: "But in time I noticed differences in quality between the grey surfaces and also that these did not reveal anything of the destructive motivation. The pictures started to instruct me. By generalizing the personal dilemma they removed it."

14) Cf. Richter, *Notizen*, Fulda, 1962; *Notizen* 1985–86.

15) Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1986, p. 342.

16) Richter, interview with Sabine Schütz, 1990, in *Journal of Contemporary Art*, vol. 3, no. 2. See also interview with Jan Thorn-Prikker, 1989, p. 147: "The logic that a picture has can only be verbalized later on; it can't be constructed. It is literally an 'after-thought'... I notice more and more how important the subconscious is, how necessary to painting—as if some secret force were at work. You can almost stand aside and wait till something occurs. Inspiration it's sometimes called, or 'divine providence'; only it's much drier and more complicated."

17) Richter, interview with Wolfgang Pehnt; interview with Sabine Schütz, 1990.

18) Richter, interview with Jan Thorn-Prikker, 1989, p. 143: "I had some of these photos lying around for years, like so much unfinished business."

19) Richter, Notes for the press conference, February 1989, Museum Haus Esters, Krefeld.

20) Lacan, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973, p. 27.

21) Idem, pp. 27–28.

22) In the interview with Sabine Schütz Richter mentions "the universal power of words" and the need for a non-verbal experience: "Because almost everything is caused, forbidden, or allowed by words; words explain, transfigure, or distort. So we should be skeptical, and we mustn't forget that there is another powerful kind of experience."

23) Richter, note 1971: "The doors, curtains, pictures of surfaces, panes, etc. are perhaps parables of despair over the dilemma that although our seeing recognizes things, it also restricts and subverts our knowledge of reality." Interview with Rolf Schön, 1972: "Later you realize that you cannot represent reality, that what you do only represents itself, in other words, is itself reality... I'm not suspicious of reality—after all I know next to nothing about it—but I'm suspicious of the picture of reality that our senses transmit, that is imperfect, limited." And recently, on the subject of pigmented glass, in the interview with Jonas Storsjö, 1991: "This time it's glass that does not show the picture

that he does not know—caught between an "it speaks" and an "it doesn't speak"—can he carry out, effectuate his own division? How does one approach this pole which is "the articulation of a non-knowledge as a dynamic value constituting the discovery of the unconscious"?¹⁵⁾—this strange passage of non-knowledge to knowledge, this impenetrable coexistence of sense and non-sense? A rigorousness is established on the basis of a pictorial logic that is not pre-established but nevertheless constraining. The constraint proves to be linked "to the implementation of unconscious productions as much as possible."¹⁶⁾ The goal is to obtain thereby a "complexity of relationships that would be more interesting than what could be conceived at the start."¹⁷⁾ There is supposed to be an unknown given, uncontrolled by the very one who is its support—a given so fragile in terms of existence that one might question its status. Indeed, its status is ethical—it is that of the dimension of action, of a must-be, of a relation to reality that must be constructed, elaborated. The act of painting the "18 October 1977" cycle in 1989 implies not remaining silent or "passive with regard to the event, since it torments us in any case... Those photos lingered like something not liquidated, not elaborated."¹⁸⁾ The act of painting, polarized by what does not speak in the unconscious, engages, works a space where this silent part can take place—this silent part that cannot say itself but only make itself, and which nevertheless rejoins a social tie, re-establishes an event.¹⁹⁾ To paint as though something were working in spite of us, but at the same time in accordance with a law of its own—that something may arise, a discovery, something that is never assured, never a solution, but a rediscovery.²⁰⁾ What does this mode of discovery, of surprise, imply, if not the power to slip away yet again? The discovery establishes a dimension of loss, it introduces the unconscious as "discontinuity, as a throbbing, a vacillation." The activity of Gerhard Richter records this movement of opening, closing of the unconscious, where something is always assuming the function of crossing out, canceling, erasing.²¹⁾

His aim is to make paintings that have a content distinct from the meaning conveyed by words.²²⁾ Not everything is caught in the net of meaning. What cannot be said can be made, shown, seen. Richter's painting explores this enigmatic juncture of sense and non-sense. His paintings encircle, enclose the real as that which it is impossible to say: the unrepresentable. The paradigm is that this real is elusive, and insufferable. One turns away from it, covers it with reality, with screens.²³⁾

Whence the question: How to work with the real? The gamble bears upon the subject's relationship with the object of his production. The object implies a tension: what is sought is not sought for the same reason as what will be found. On each occasion, one runs the risk of being unable to know where one is going, the risk of disappearing. Richter's activity uses, deliberately, the register of impotence and impossibility.²⁴⁾ In attempting to tighten the multiplicity of the relationship, its essential lack of symmetry, his painting shows, and brings into play, the impossible

GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD,
763-5, 1992, Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm / ABSTRACT
PAINTING, 763-5, 1992, oil on canvas, 14 1/8 x 16 1/8".



relationship between the real and what is found. How does one anchor something in the impossible on the basis of its impotence? This thrust of an impotence in the movement of making is a gamble likely to drive the subject to despair. But there are always several ways to work with impotence. The hope is that something will arise from the painting, from the sustained act—that something will emerge. Hope is nourished because something actually does arise in the painting and recalls what is desired, but what is seen disappears. Oftentimes all that remains is the usual.²⁵⁾

WHAT CHANCE?

Once again there arises the question of "What to do?" and "What to choose?"—given the fact that "How to do?" lies with the artist's means, circumstances, techniques, experience, skill.²⁶⁾ Richter answers the objection of versatility and variability with the "stable foundation of all my paintings: myself, my positions, goals which have not essentially changed."²⁷⁾ There is apparently a point where all the paintings of his different periods meet—a link distinct from the idea of a solution, a higher quality, a progression, a hierarchy.²⁸⁾ Thus whether it is the paintings made from photos, the color charts, the gray monochromes, the windows and mirrors, or the abstract paintings, his activity asserts a single subjective position; it results from a single, decisive passion, a single, directed desire: "to experience what painting has the power, the right to do."²⁹⁾ The subjective position being neither spontaneity, nor the existential, nor authenticity, it proves in fact to be bound to choice, to the "What should I paint?" The multiplicity is only external: a single goal and ethical position are implicit in each occasion—the ethic being neither the moral nor the technique, but an inscription here linked to the very core of the act.

It is in relation to the limits of desire, to its framing, that Richter's activity sustains itself as such. How does one show, and stabilize, the target that defines desire? By setting in motion a decision renewed each time, a dilemma in acting in Gerhard Richter's painting. The decision is linked to desire. How to situate what a desire wants? By what paths, what circuitous routes, does one recapture the act, by what choices leading to being? Thus his activity is centered on an approach and its detours, the implications of a motivation, a commitment around the making.³⁰⁾

behind it but rather repeats, that is reflects, the one in front of it. The colored mirror is a kind of hybrid between monochrome picture and mirror, a 'neither-nor'; that really appeals to me."

24) Richter, Interview with Marlies Grüterich, 1978; Interview with Wolfgang Pehnt, 1984, the gray monochromes are defined as articulated impotence; note 27–12–85.

25) Richter, note 20–2–85: "It is true that I am constantly in despair about my inability to finish anything, the impossibility of being able to finish anything, of painting a valid, correct picture, above all of knowing how such a picture would have to look; but at the same time I still live in hope that that is the very thing that might succeed, that will emerge from this continuing, and this hope is indeed often nourished by the fact that partially, tentatively, things can in fact come into being that are reminiscent of what is longed for, or give a presentiment of it, although I have often enough simply been fooled, when what I saw in it for a moment disappeared, leaving nothing but the usual behind."

26) Richter, *Notizen*, Fulda, 1962; *Notizen* 1964: "I hate the awesomeness of artistry... Being able to do something is never the reason for doing it." Note 22–2–85.

27) Richter, interview with Sabine Schütz, 1990.

28) Richter, interview with Amine Haase, 1977.

29) Richter, interview with Wolfgang Pehnt, 1984.

30) Richter, note 20–2–85: "I have no

motif, only motivation. I believe that motivation is the essential, the natural thing."

31) Richter, letter to Jean-Christophe Ammann, 25-3-73.

32) Richter, letter to Jean-Christophe Ammann, 24-2-73.

33) Richter, interview with Irmeline Lebeer, *L'Art Vivant*, 1973: "If it were only a question of perfection, we wouldn't make anything any more. Everything would be dead. Everyone would agree once and for all—on the sphere. At my place I have some steel spheres that are particularly beautiful. One can't get more perfect than that." In a 1992 contribution to the Nietzsche Museum at Sils-Maria, Switzerland,—which was neither an installation, or a hanging, nor an intervention, but rather a slight infiltration, a punctuation of the space by means of a path of observation based on the option of what one looked at (namely, little photos, postcard-size and painted over, juxtaposed with documents)—Richter placed on the floor of Nietzsche's room—which is frozen, lifeless, its entry cordoned off—a motionless steel sphere. In the corridor opposite the entrance is "the transformation of a mountain mass into a ball," made in collaboration with Sigmar Polke in 1968.

34) Richter, note 27-1-83.

35) Lacan, *Le séminaire, Livre VII*, cit. p. 280.

36) The phantasm, in Lacan's formulation, is a certain relationship the divided subject has with the object, the cause of desire. &◇Q

37) Richter, note 12-10-86.

38) Richter, interview with Sabine Schütz 1990; note 1972; on the subject of color charts: "To exploit coincidence is like copying nature—but which coincidence among the infinite possibilities?"

39) Lacan, *Le séminaire, Livre XI*, pp. 27-46.

40) Richter, note 18-5-85.

41) Richter, note 13-11-85.

42) Richter, interview with Benjamin Buchloh, 1986: "It is impossible to negate the artistic act of production. But it has nothing to do with the talent of the 'hand-made', only with the ability to see and to decide what should be made visible." Interview with Sabine Schütz, 1990.

43) Richter, note 18-5-85.

44) Richter, note 12-10-86.

45) Richter, *Notizen*, Fulda, 1962; note 28-8-85.

The ethics enter into a debate with the aesthetics. "I have nothing against beautiful paintings (where would we go)."³¹⁾ Beauty as desire has the structure of a lure. Situating itself in the order of representations, it fundamentally poses the question of artifice, of the elaboration of a disguised reality, of illusion. But it's a lure that doesn't really lure us. It signifies it.³²⁾ Beauty is not perfection, which is like a stop.³³⁾ Richter writes: there is "a wound of beauty."³⁴⁾

The function of beauty is not to lure us; it awakens us.³⁵⁾ Through this function of decisive awakening, it is what surprises us. The beautiful is the ultimate barrier against what is unbearable: the real. It covers this reality with the axiom of the phantasm.³⁶⁾ This axiom is the point of inscription, the medium, the frame that mediates the subject's relation to the object of his desire. The effect of beauty revolves around the pole of "not giving in to one's desire." This imperative represents a paradigm, the paradigm of an ethics that obeys this imperative. The ethical question for Lacan would be: "Have you acted in accordance with the desire inhabiting you?" This injunction expresses the paradox that one must act in accordance with a desire of which one is at the same time dispossessed. At this point, how does one get as close as possible to it? How does one investigate its field? Here is formed the relationship of desire to interpretation, the question of the implication of a wish, the inversion of "What do you want?" into "What do I want?", and "What do you want from me?", which ties in with the choice of answer.³⁷⁾

The goal is to answer, to force what cannot be represented to appear, to invent itself. Whence the summoning of chance, which is neither automatism, nor the arbitrary, nor painting blindly, but a constant integration, an insinuation of chance with all its laws.³⁸⁾ The function of the returns and the recuttings is essential here. What is repeated occurs as if by chance. It's a tear, a lapse, a crack. This clash dictates the new deciphering of the subject's relations with the real. Under the name of chance, the real is represented in the form of what is unassimilable in it, as an essentially failed encounter.³⁹⁾ "That is why painting is an almost blind, desperate attempt, like that of someone abandoned with no means whatsoever in an utterly incomprehensible region."⁴⁰⁾

THE MALAISE

If the attempt is made so that something might arise during the very act of painting, the "What to do?", the "How to paint?", the "What should I paint?"—and not what I know, what I can do, what I understand⁴¹⁾—are transformed a second time into "What have I done?" After introducing an active ignorance, a sustained uncertainty, how does one situate it? It comes down to materializing an exigency by the act of deciding what should be seen.⁴²⁾

What is one to conclude from this choice? "It is true that, seen in this light, anything is possible in my paintings. Every arbitrarily added form

modifies the painting, but does not make it more false. Why then do I often spend weeks adding something when anything goes? What am I doing then, what do I want, what image of what?"⁴³⁾ The painted landscapes, especially, contain this question of choice and decision. "I see countless landscapes, I photograph barely one out of 100,000, I paint barely one out of a hundred photographed. I am therefore looking for something specific. I can therefore conclude that I know what I want."⁴⁴⁾

Painting presents an enigma. The enigma arises—in the concatenation of decisions—at the moment of invention when one is surprised.⁴⁵⁾ Something resists the process of interpretative transformation, something that cannot be named or imagined, but which is nevertheless there. A strange presence takes the place of representation. The painting cannot be interpreted but at the same time allows for a clarification. "The painting is a reality that happens to be in front of me, against me, something incomprehensible and autonomous."⁴⁶⁾ By establishing an element of presence, it seeks to escape the economics of signifying substitution, of reference. How is one to understand the enigma contained in the painting, the strangeness of its presence?⁴⁷⁾ The painting is supposed to allow for the introduction of an interpretation leading to a release from acquired meaning. It is supposed to allow us to approach something that is closed, opaque, inaccessible.⁴⁸⁾

Gerhard Richter's work investigates and explores malaise—that void, that gap, that speck of death, that violence we carry inside us⁴⁹⁾—reality as a screen compared to an unbearable real. Painting inscribes the tragic dimension—tragedy concerning that area where death encroaches on life.⁵⁰⁾ It leads to a questioning of the very source of action—being carried away by a passion. Can there be a return to the meaning of action?

Something like a distress is invoked. There is distress in this relationship to desire. The very attempt to frame its coordinates makes it clear "that not only is man dispossessed of desire, but he has to find it at his own expense and to his great anguish."⁵¹⁾ The painting contains the themes of despair, grief, fear, pity, crime, of the pain of existence as such, the horror of the real.⁵²⁾

Why, through the act of painting, should one leave a place for the object of desire? Because it is one of the terms of the discourse that makes the social tie. "If we are moved by a play, it is not because of the effort it represents, nor because of what an author lets out unwittingly. It is because of the place it offers to the problematics that lie hidden in our own relation with our own desire."⁵³⁾

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

I wish to thank Caroline Van Damme for the long discussions we had on the work of Gerhard Richter and on the subject of this text.

46) Richter, interview with Wolfgang Pehnt, 1984.

47) Richter, *documenta* 1982.

48) Richter, note 28–3–86.

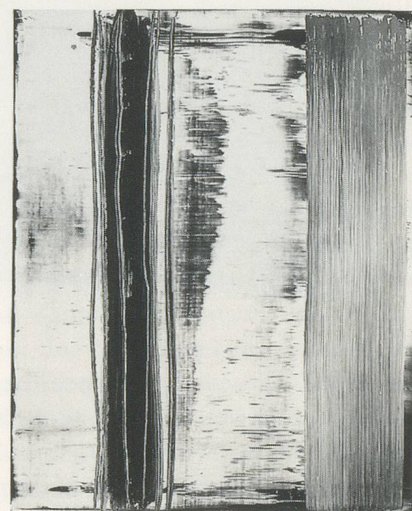
49) Richter, note 17–3–86; note 19–9–92.

50) Lacan, *Le séminaire, Livre VII*, cit. p. 281.

51) Lacan, "Hamlet," op. cit.

52) Richter, note 27–1–83: "Essentially art always had to do with need, despair, and helplessness." Interview with Jan Thorn-Prikker in *Parkett* no. 19, 1989, p. 144: "Actually I just finished painting the non-paintable pictures. The dead(...) And that really isn't so unpaintable. Quite the contrary, death and suffering have always been themes of art. And those are the very themes we've abandoned with our nice, pleasant life-style." Press conference, 1989: "The pictures are the virtually helpless attempt to give form to feelings of empathy, grief, and horror (as if repeating the events in the picture were a possible means of understanding and living with them)."

53) Lacan, "Hamlet," op. cit.



GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD, 753-12, 1991, Öl auf Leinwand, 51 x 41 cm / ABSTRACT PAINTING, 753-12, 1991, oil on canvas, 20 x 16 1/8".



GERHARD RICHTER, FUSSGÄNGER, 1963, Öl auf Leinwand, 140 x 176 cm /
PEDESTRIANS, 1963, oil on canvas, 55 $\frac{1}{8}$ x 69 $\frac{1}{4}$ ".

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 Nitrats 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 einge-
zogen, 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:

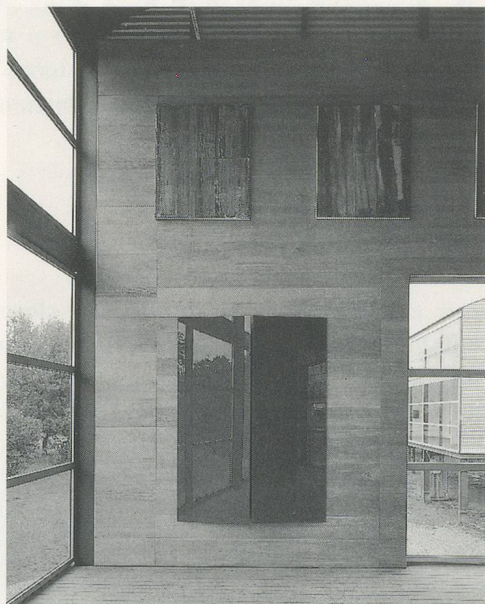
[...] die Bewegung gibt den Objekten eine «Körperlichkeit» und eine Autonomie, die ihrem unbeweglichen Bildnis versagt waren; sie entreisst sie der flachen Oberfläche, auf die sie beschränkt waren, sie ermöglicht es ihnen, sich als «Figuren» besser von einem «Hintergrund» abzuheben; befreit von seinem Halt, «substantialisiert» sich das Objekt; die Bewegung erzeugt die Oberflächenstruktur, und die

Oberflächenstruktur erzeugt das Leben. (Christian Metz, «Zum Realitätseindruck im Kino», in: ders., *Semiotologie 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 entweichen, 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 virtuoson 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 Zen-

trum 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 Geräusches 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.

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.

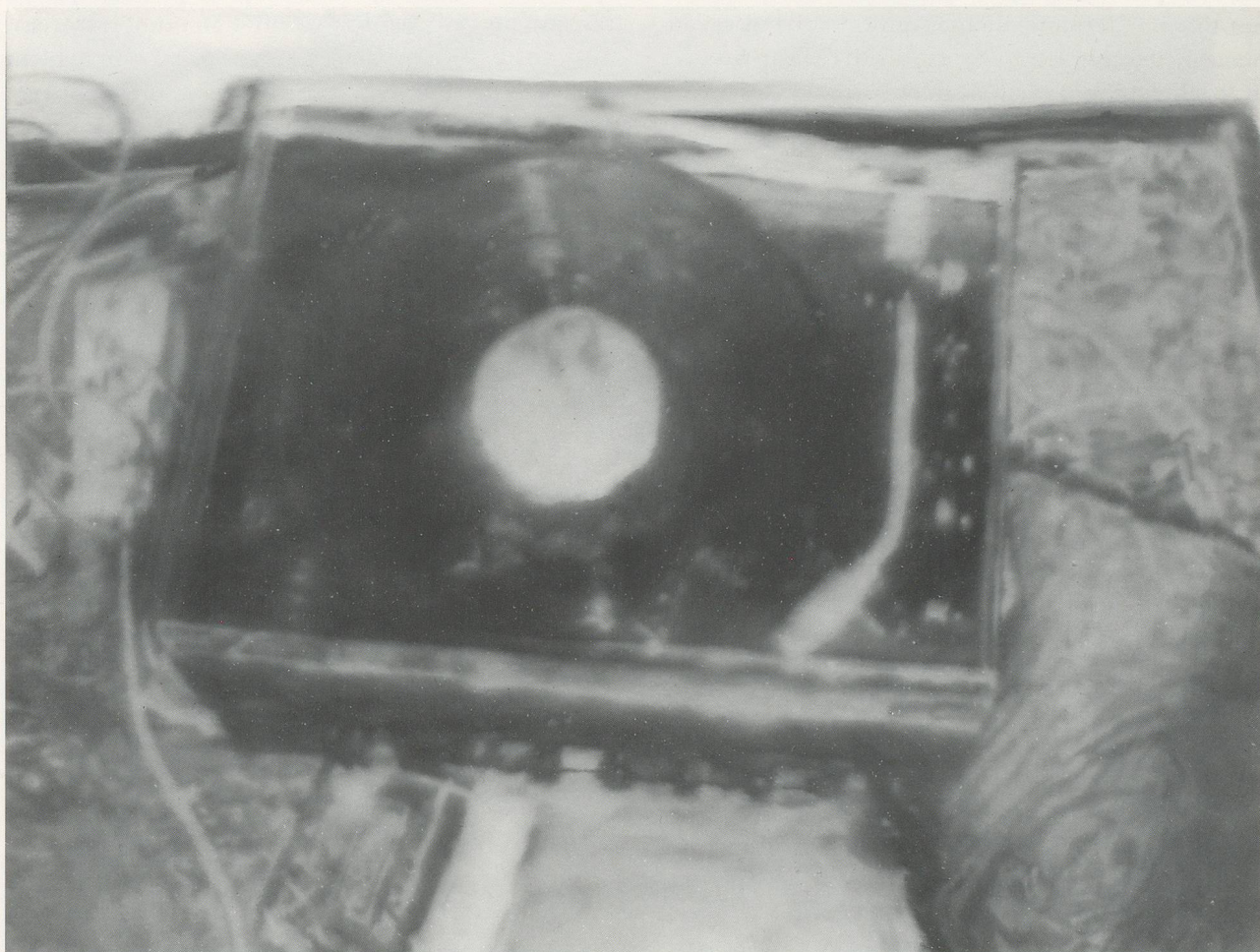
Richter marks the instant of frozen motion, both narrative and photographic, with a conventional sign that introduces yet another dimension of imagery. The direction of motion is marked by an arrow that points from one figure to the other. This introduces a first level of abstraction, which disrupts 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, 24 $\frac{3}{8}$ x 32 $\frac{5}{8}$ ".



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 *Semiotique 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

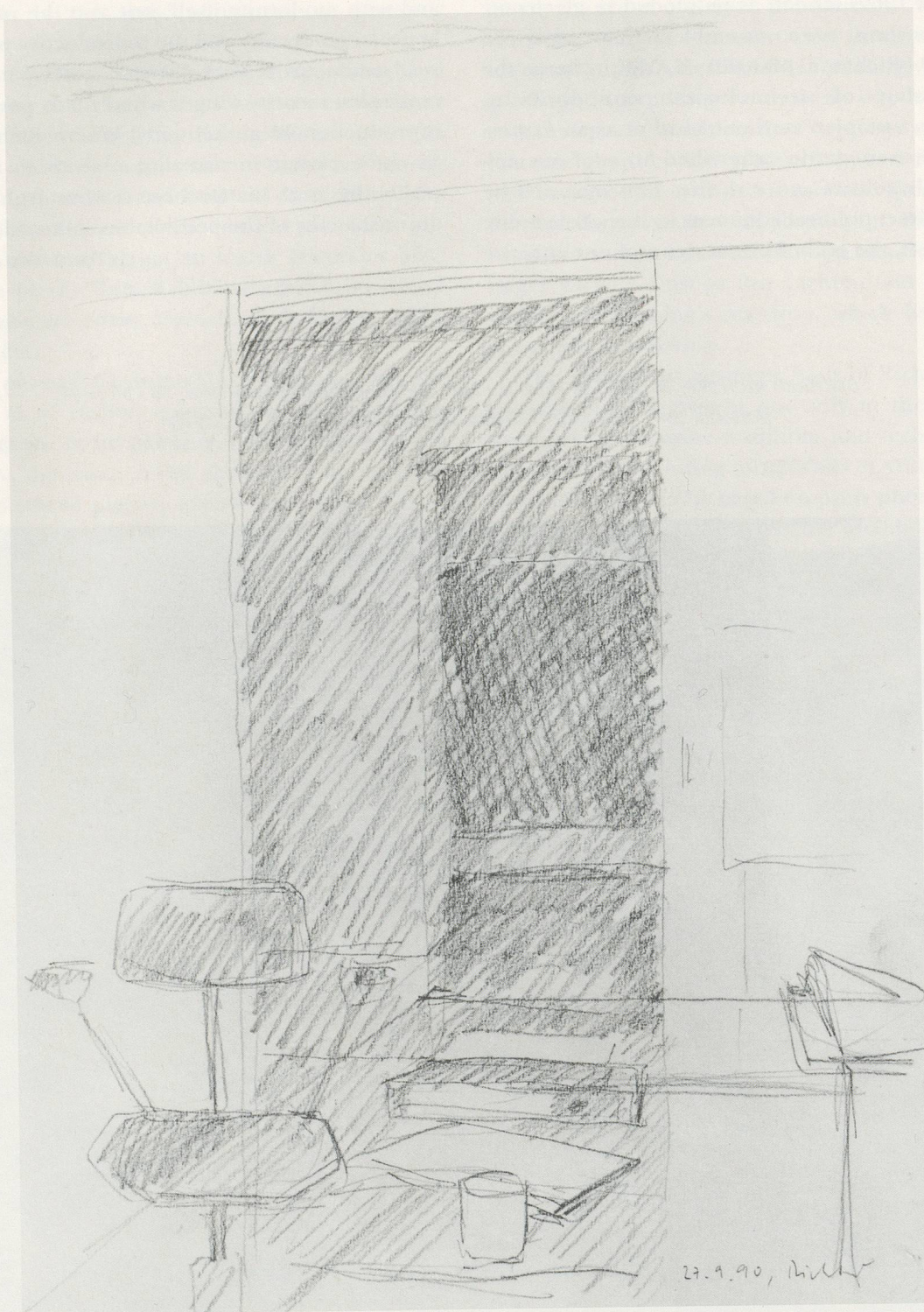
fact. Everyone can see that the specific instrument shown is a 1960s model, as outmoded in electronic media terms as it once was emblematic of advanced modernity. Richter's RECORD PLAYER reflects the final passing of technological reproducibility, whether as a utopian aesthetic ideal or as an expression 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, 19⁵/₈ x 23⁷/₈".





GERHARD RICHTER, 27.9.90, Bleistift auf Papier, 29,6 x 20,9 cm / pencil on paper, 11 $\frac{5}{8}$ x 8 $\frac{1}{4}$ ".

(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, 102 $\frac{3}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ " (PHOTO: FRIEDRICH ROSENSTIEL)

RICHTER IN TAHITI

DAVE HICKEY

16.

There seems to be the same difference between hell, purgatory, and heaven as between despair, doubt, and assurance.

17.

Of a truth, the pains of souls in purgatory ought to be abated, and charity proportionately increased.

18.

Moreover, it does not seem proved, on any grounds of reason or scripture, that these souls are outside the state of merit, or unable to grow in grace.

MARTIN LUTHER, from *The Ninety Five Theses*, 1517

"For a reader unfamiliar with the predominantly masculine culture of the Atlantic Rim during the 20th century, the extent and rigor of its obsession with belief, or the lack of it, can be off-putting. This writer can offer little to revise this impression. This was not, after all, a great age of lyric poetry, and, in truth, in these last days of the nation-state, the obsession with ideology, confirmed or discredited by disbelief, amounted to an institutionalized brand of melancholia symptomatic of the perceived disappearance of a so-called 'spiritual center'. In truth, for nearly five-hundred years this center was presumed to have been either in a

penultimate state of dissolution, or in a penultimate state of realization. Then its utopian promise evacuated the future, and not long thereafter its nostalgic locus vanished from the past as well; so, gradually, did the promise of its coming and the mourning for its loss drain away from the historical present, but its centrality did not go away. It was replaced by a colossally absent center that, in effect, marginalized the entire civilization—past, present, and future.

"As a consequence, and not surprisingly, these new conditions of historical uncertainty soon began to express themselves within a revised rhetoric of assurance. In the visual arts, those antique categories of painterly expression that had been embraced with such ardent belief during the seventeenth and eighteenth centuries were resuscitated by artists

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in an apartment overlooking the Las Vegas Strip.



GERHARD RICHTER, *BERG*, 469-2, 1981, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm / *MOUNTAIN*, 469-2, oil on canvas, 27½ x 39¾".

like Gerhard Richter and Andrew Warhola under conditions of absolute doubt—with the understanding that, as long as doubt remained an agency, and the painting it entailed affirmed that doubt, it could neither disintegrate into despair nor transcend into monadic assurance, but would remain, instead, always an absolute permission.

"Thus, under the grisaille aegis of this doubt, anything was worthy of the attempt: Landscape, Still-life, Portraiture, Genre painting, History painting, Abstraction, and Construction—all presented themselves as equally problematic, equally mendacious and absolutely possible. To borrow an expression from Yogi Berra, a sportsperson of that time, this secular doubt presented the artist of the late twentieth century with 'insurmountable opportunities'—because, as Gerhard Richter himself remarked, 'above all, [art] doesn't just destroy, it produces something, another picture.' And so these pictures were produced and hung before the people of that lost and desperate time as reifications of an attenuated home that neither they, nor the artists who made them, could in any way justify—and which, of course, as we know today, turned out to be in no way justifiable."¹⁾

Thus does Tondalayo Selavy, two centuries hence, writing from the vantage point of a newly resurgent confederation of Polynesia and the Windward Isles, characterize the situation; and whether one credits her observations or not, her distance from the

tumult is enviable. She is privileged to gaze upon our situation as we gaze upon one of Gerhard Richter's snapshot paintings—to see it enhanced by the signifying blur of secular temporality, of memory and cultural forgetfulness. As she remarks in her Introduction, "The less we know is never 'better', of course, but often it is more to the point."

Still, as flattered as we might be that some future scholar would choose to colonize the anxious discourse of our time, we should acknowledge the slim chances of her work being much read or thoughtfully discussed on those gentle, future days beneath the sheltering palms. The bulk of cultural production in her period will, for another hundred years or so, continue to revolve around permutations of the neo-abstract, polychromatic body-tattoo, so Selavy will have to rely, as she admits, upon the equivalent pleasures that attend upon the exploration of one's own terra incognita, even if it is largely populated by heavily-bundled, semi-translucent white people—men among them.

Although, such is her contrary nature that she even admits to a growing affection for her antique whites, to finding them earnest and industrious with an inquisitive flair quite lacking in the whites of her own time, who, being the descendants of stranded tourists, are best known for their mastery of the surf-

board and for their kielbasa. These antique whites, she insists, her whites, had an amazing, if misguided sense of their own historical importance and a natural proclivity for intellectual dispute—and in any case, fair or foul, they are now all hers; they inhabit her field, or “savanna”; they cavort and quarrel and strive and paint, and piss and shit and die for her pleasure alone as the data accumulates in the memory of her computer—which she keeps under a green plastic pail down by the beach.

In Chapter Two of her book, *Guilty Pleasures: Image Painting Among the Whites, 1950–2050*, Selavy sets out to recontextualize the revival of image-painting among white men in the 1960s by broadening the geographical and historical savanna of the inquiry. First, she decenters the scandalously isle-o-centric Manhattan discourse of the time by integrating into her discussion a number of image-painters from mainland outposts like California and Germany. (This introduction of artists who are not only male, but mainlanders as well, is a bit of parochial strategizing, of course—a covert slap at her gyno-isle-centric colleagues who think that a vagina and a grass skirt confer intellectual acuity.)

Most importantly, however, she grounds her basic proposition in an expanded historical scope, citing examples in the 1960s and '70s of re-vivified salon genre in the painting of three islanders, Warhola, Lichtenstein, and Hockney, a Californian named Ruscha (who at least lived near the beach) and one confirmed mainlander, Gerhard Richter, whom she credits with being the first artist to persuasively dissolve the binary opposition between abstract and

figurative painting by his articulate insistence on their parallel status as “pictures,” thus realigning “abstraction” and “construction” as parallel genres along with “landscape,” “still-life,” etc. in the gallery of painterly options empowered by doubt.

“For,” as Selavy notes, “although these painters no more ‘believed’ in ‘genres’ than Caravaggio believed in angels, they were as concerned as Caravaggio with the meaning of the cultural constructions they embodied in paint—and concerned especially with genre, since it categorized the artist’s gaze outward, beyond the self, toward the visual manifestations of nature and culture. In doing so, the project of genre impinged upon their own aspirations toward an exterior content. . . . As a consequence, when Richter takes the final step and abandons ‘trademark style’ in favor of a panoply of discrete ‘stylettes’ each appropriate to its task, he effectively displaces modernist belief and achieves a close approximation of exterior content—a vaguely trinitarian concept manifest at the point where the content of the image, the content of the style and the content of the genre intersect with the work.”

In Chapter Six, entitled “Richter’s Purgatorio,” Selavy suggests that, within his cultural context, “Richter could not have done without his absence of belief, which is really an externalization of hope. Both in the exteriority of his works and in his commentary upon them, Richter openly celebrates the absent spiritual center of his time; and yet, by adamantly refusing to marginalize himself by espousing any local ideology, he undoubtedly positions himself firmly within it—he occupies that present absence like one of Gilles Deleuze’s sedentary nomads. Or, more exactly, like a great heretic haunting the site of a cathedral that he himself has razed, on the principle that to

GERHARD RICHTER: I have no idea what contradiction you’re talking about.

B.D. BUCHLOH: It’s the contradiction of knowing full well that with the methods you’re using you can’t achieve what you want, but being unwilling to change your methods.

RICHTER: But that’s not a contradiction. That’s just the normal state of things. Call it our normal misery if you want. It certainly wouldn’t be changed by choosing different means or methods.

BUCHLOH: Because all methods are equivalent?

RICHTER: No, because they are all similarly inadequate.²⁾



GERHARD RICHTER, WIESENTAL, 572-4, 1985, Öl auf Leinwand, 90 x 95 cm / oil on canvas, 35½ x 37⅞".

deny the center is to deny the margins as well, he commits himself to remaining encamped upon that ravaged ground, that vacant lot, until the idea of 'location' itself dissolves and the old margins come rushing in. At this point, hopefully, the heretic will find himself, like the Master of Go, or like Gertrude Stein's Saint Theresa, 'standing but not surrounded', in the midst of a more complex and heterogeneous culture."

Selavy goes on to characterize this and other of Richter's intellectual tactics as those of a quintessential, low-church heretic—and since doctrinal anomalies of the great missionary empires are, demonstrably, a more present dimension of Pacific Culture than the picaresque meta-narratives of post-Hegelian dialectics, this characterization is doubtless as indicative of Selavy's own cultural positioning as it is of Richter's intellectual proclivities. Still, this is no reason to discredit her observations, which may indeed demonstrate some of the cultural benefits of the ubiquitous 'blur'.

In any case, Selavy supports her position with extensive quotes from a conversation between the artist and his long-time friend and commentator, B.D. Buchloh; and although she ludicrously overstates the case when she observes that "*never, since Cardinal Kajetan's interview with Martin Luther have two styles of moral seriousness collided so spectacularly with so little intellectual effect on either party,*" she does make the point that a great deal of the perceived difficulty of Richter's art derives from his status as a "low-church" artist in an era of "high-church" criticism; she writes:

"Buchloh takes the 'high-church' position that grace informs works that derive from doctrine—in this case, the doctrine of history manifest as a kind of Franco-Marxist avant-gardism in which the burden of 'originality' is shifted heavenward—from the 'heroic individuality' of the artist to the 'unique' conditions of the historical moment that determine the timely strategies by which the artist might pursue his ideological mandate to 'dismantle bourgeois culture'.

"Richter's position, by comparison, is rigorously puritanical and low-church, a vision of redeemed male melancholia derived from the edict that 'doubt without works is dead' (an heretical perversion, of course, of the Campbellite doctrine that faith without works is too). For Richter, the artist

works under conditions of 'normal misery' for which all means and methods of alleviation are 'equally inadequate'. Along this historical flatline, the 'gospel of doubt' remains constant and eternally present, yet perpetually in need of translation into the vernaculars of private, present experience. 'Every man his own priest.' Or words to that effect...

"The execution of the work of art, then, as characterized by Richter mimics a quest for personal salvation: a sequence of incremental, cumulative 'yes-no' decisions—each, from the smallest to the largest, with moral implications, all of which will ultimately inform the 'character' of the finished work which, as a cultural entity, constitutes a model of social behavior. Thus Richter often falls back upon the vernacular of an unredeemed low church to articulate his contingent social gospel." "...I can regard my abstractions as parables, as images of a possible form of social relations... [W]hat I'm attempting in each picture is nothing other than this: to bring together, in a living and viable way, the most different and the most contradictory elements in the greatest possible freedom. Not paradise."³⁾

"But if not paradise, then what? Certainly not reality. Perhaps the model of an attenuated utopia? A secular temporal purgatory? A territory of 'genuine' doubt where souls are neither 'outside the state of merit' nor 'unable to grow in grace'? These terms, I would suggest, all characterize the thoughtfully delimited habitat that Richter defines for the products of his endeavor: aloft in the middle air; moving with the turbulent, temporal flux of cultural history, streaming forward in the atmosphere of affirmed doubt between the hell of the meaningless instant and the blessed assurance of frozen eternity.

"In the maintenance of this position, Richter painted abstract paintings with the informed intention of debunking 'the false and pious way in which abstraction is celebrated'; on the other hand, he made paintings from photographs with the contrapositive intention of investing their blank nominality with a more generalized status, as 'models', to use his term. So it is doubly significant that Richter employed the same device to achieve both purposes: his trademark blur—investing both the timeless eternity evoked by abstraction and the timeless instant implied by the snap-shot with the smear of temporality—a metaphor, I would suggest, for the flatline onrush of history, for doubt without shame, and for the contingency of memory.

"In contemporary discussions of Richter's photo-paintings, however, this characteristic blur was widely inter-

B.D. BUCHLOH: Do you remember what it was in Fontana and Pollock that particularly caught your attention?

GERHARD RICHTER: The unashamedness. I was fascinated by that, really taken aback...

BUCHLOH: Can you qualify what you mean by "unashamedness"? That sounds like it has to do with morals. Surely that's not what you mean?

RICHTER: Yes, that's what I mean...⁴⁾

preted as an instrument of negation—a gesture of nihilistic renunciation—a denial of content, and an acknowledgement of rhetorical irony. For reasons that will ultimately become clear, (over and above the artist's articulate dismay at its implications), I find this reading untenable, but would like to suggest here that it derives quite naturally from what was, at that time, the canonical historical rationale for the changes that took place in the practice of painting after the advent of photography: id est, that painting changed because photography had usurped its descriptive and representational function. Since Richter expressed distrust of this rationale when Buchloh proposed it, I would suggest that Richter's photo-paintings infer an infinitely more reasonable scenario: that painting changed after the advent of photography not because photography usurped its descriptive function, but because photography prioritized it, thus valorizing the referent over what it signified—that it changes, specifically, because the instantaneity of the photograph effectively resignified the meticulous, time-consuming Academy technique of photographic fini, rendering invisible the temporal investment in the image that had previously insisted on the significance of the depiction over and beyond the thing depicted.

"In this reading, then, we may regard the emergence of visible peinture as a failed project to re-signify the image that ended up only signifying itself and the hand of the artist; and in this light, Richter's remark that 'some photographs are better than the best Cézanne' probably says more about Richter's distrust of peinture than it does about his affection for photographs. 'Better at what?' we may ask. I would suggest better at signifying the image. Thus, the apparent handlessness of Richter's blur (most spectacularly evident in his Baader-Meinhof pictures (18. OKTOBER 1977 from 1988)) is critical. It can be seen as attempting what photography denied Academic fini, and auteurist connoisseurship denied peinture: to signify the image with a signature of temporal investment, and with a sign for

time itself. For, if 'timelessness' is the enemy in Richter's pictures, then both his mirrors and his blurred photo and genre images can be seen as insisting upon the same mutable, contingent reality. Most importantly, however, this reading of the blur as an image of mutability and a temporal signifier provides a speculative rationale to reinforce what is probably clear to any oceanic scholar living today: to wit, that placing a word or an image under erasure neither constitutes nor implies its negation—that there is a difference between doubt and despair, between attenuation and denial—and, finally, that the imputation of total irony to a work of art is invariably an exercise in Orwellian perversity, a last-ditch maneuver to coax a contrary image into alignment with an inflexible, 'high-church' critical agenda.

"Those requiring testimony to the futility of this doomsday strategy should consult the reams of commentary on Pop Art from the '60s cited in this book. They call the honor roll of critics who, unable to hold Warhola and Pollock in their heads at the same time, fell upon the device of masking Pop's ebullient, low-church contingency with the imputation of total irony and recruiting it, thus reconstituted, under the flag of nihilism, to the modernist cause. Thus, we might speculate that it is, perhaps, the single virtue of the predominant art of our time that the neo-abstract, polychromatic body tattoo is at least borne upon a support that can verbally defend itself against the authoritarian malice implied by such imputations of total irony."

1) This and the following quotations are taken from: Tondalayo Selavy, *Guilty Pleasures: Image-Painting Among the Whites: 1950–2050*, University of Papua, 2193. All citations translated from the Oceanic French by the author.

2) "Interview with Gerhard Richter by Benjamin D. Buchloh," *Gerhard Richter Paintings* (Chicago: Museum of Contemporary Art, and New York: Thames & Hudson, 1988), p. 26.

3) *Ibid*, p. 29.

4) *Ibid*, p. 15.

RICHTER IN TAHITI

DAVE HICKEY

16.

Zwischen der Hölle, dem Fegefeuer und dem Himmel besteht offenbar derselbe Unterschied wie zwischen Verzweifeln, fast Verzweifeln und (seines Heiles) sicher sein.

17.

Es scheint nötig, für die Seelen im Fegefeuer einerseits den Schrecken zu mindern und andererseits die Liebe (zu Gott) zu mehren.

18.

Es scheint weder durch Vernunft noch durch Schriftgründe erwiesen, dass sie (die Seelen) sich ausserhalb des Zustandes befinden, wo man an Verdiensten oder (göttlicher) Liebe vermehrt Anteil bekommen kann.

MARTIN LUTHER, aus den *Fünfundneunzig Thesen*, 1517

«Es mag den Leser, der mit der vornehmlich von Männern beherrschten Kultur der nördlichen Hemisphäre im 20. Jahrhundert nicht vertraut ist, verblüffen, wie versessen dieses Jahrhundert auf Glauben bzw. auf Unglauben war. Auch die Autorin kann sich dieses Eindrucks kaum erwehren. Es war jedenfalls nicht gerade ein grosses Jahrhundert lyrischer Dichtkunst. Tatsächlich verwandelte sich in diesen letzten Tagen des «Nationalstaates» die Begeisterung für Ideologien, vom Glauben befördert oder attackiert, zur institutionalisierten Melancholie, die symptomatisch für den angeblichen «Verlust der geistigen Mitte» war. In Wahr-

DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker und wohnt in einem Appartement mit Blick auf den Las Vegas Strip.

heit wählte man aber diese Mitte schon seit fünfhundert Jahren entweder in der Auflösung oder aber kurz vor seiner Realisierung. Deren utopische Verheissung löste den Begriff Zukunft auf, und wenig später verschwand der nostalgische Standpunkt auch aus der Vergangenheit. So verabschiedeten sich die Verheissung der Mitte und die Klage über deren Verlust allmählich aus der historischen Gegenwart, was aber nichts daran änderte, dass sie immer noch eine zentrale Rolle spielte. Denn an ihre Stelle trat eine schmerzhaft fehlende Mitte, die schliesslich die gesamte Zivilisation marginalisierte – die vergangene ebenso wie die gegenwärtige und die zukünftige.

So ist es nicht erstaunlich, dass sich in der Folge dieser neuen Zustand historischer Verunsicherung schon bald in



GERHARD RICHTER, DOMPLATZ, MAILAND, 1968, Öl auf Leinwand, 275 x 290 cm /
CATHEDRAL SQUARE, MILAN, 1968, oil on canvas, 108 1/4 x 114 1/8".

einer neuen Rhetorik der Gewissheit niederschlug. In der bildenden Kunst wurden jene alten Kategorien malerischen Ausdrucks, die man im 17. und 18. Jahrhundert so leidenschaftlich beschworen hatte, durch Gerhard Richter und Andrew Warhola im Zustand des absoluten Zweifels wieder aufgenommen. Sie gingen dabei von der Vorstellung aus, dass, solange der Zweifel Wirkung tut und die daraus resultierende Malerei ihn bestätigt, er sich weder in Verzweiflung auflösen noch zu monadischer Gewissheit wandeln könne, sondern immer eine absolute Chance bliebe.

So lohnte denn das Grau in Grau des Zweifels jeden Versuch: Landschaft, Stilleben, Portrait, Genre- und Historienmalerei, Abstraktion und Konstruktion – alle waren sie gleichermassen problematisch, trügerisch und absolut mög-

lich. Oder, wie Yogi Berra, ein Sportler von damals, es formulierte, dieser säkulare Zweifel bot dem Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts «unüberwindliche Möglichkeiten» – denn, so sagte Gerhard Richter selbst: «[Kunst] zerstört nicht bloss, sondern sie bringt auch etwas hervor, ein neues Bild.» So entstanden diese Bilder und galten den Menschen jener verlorenen, verzweifelten Zeit als Niederschlag einer schwindenden Hoffnung, die weder sie noch die Künstler, die sie schufen, rechtfertigen konnten, und für die es, wie wir heute wissen, auch keinerlei Rechtfertigung gab.»¹⁾

So wird in zwei Jahrhunderten, im Jahre 2193, Tondalayo Selavy die Situation vom Standort eines gerade wiederauflebenden Staatenbundes zwischen Poly-



GERHARD RICHTER, CHICAGO, 1992, Öl auf Leinwand, 122 x 82 cm / oil on canvas, 48 x 32 1/4".

(Absichtlich seitenverkehrt reproduziert / reproduction intentionally reversed).

nesien und den Windward-Inseln beschreiben. Und ob man ihre Auffassung nun teilt oder nicht, ihre Distanz zu den Wirren der Ereignisse ist auf jeden Fall beneidenswert. Sie wird den Vorzug haben, unsere Situation von aussen zu betrachten, so wie wir es bei Gerhard Richters Schnappschuss-Bildern tun, d. h. übersteigert in der bedeutungsvollen Verwischtheit irdischer Flüchtigkeit, Erinnerung und kulturellen Vergessens. In ihrer Einleitung wird sie schreiben: *«Wenn wir weniger wissen, ist das natürlich niemals besser, aber oftmals näher an der Sache.»*

Doch so sehr wir uns auch geschmeichelt fühlen dürfen, dass irgendein zukünftiger Wissenschaftler den bangen Diskurs unserer Tage aufgreifen mag, so bewusst sollten wir uns doch auch der mageren Chancen ihrer Studie sein, in fernen, glücklicheren Zeiten unter Palmen häufig gelesen und lebhaft diskutiert zu werden. Die kulturelle Produktion ihrer Zeit wird sich grossteils auch für die nächsten hundert Jahre um Spielarten von neoabstrakt-polychromatischer Tätowier-Kunst drehen; und so wird Selavy sich, wie sie sagt, auf die vergleichbaren Freuden des Forschens in der eigenen *terra incognita* verlegen, selbst wenn diese weitgehend von dick eingepackten, halbtransparenten Weissen – Männer inklusive – besiedelt sein sollte.

Doch in ihrem widersprüchlichen Charakter wird sie sogar eine wachsende Zuneigung zu ihren antiken Weissen zulassen. Sie wird sie ehrlich und fleissig finden, ausgestattet mit einer gewissen Neugier, die den Weissen ihrer eigenen Zeit vollkommen abgehen wird, denn diese werden von gestrandeten Touristen abstammen und vor allem für ihren meisterhaften Umgang mit dem Surfboard und für ihre Kielbassa bekannt sein. Diese antiken Weissen, ihre Weissen, wie Selavy beharrlich betonen wird, hatten hingegen einen erstaunlichen, wenngleich fehlgeleiteten Sinn für ihre eigene historische Bedeutung und einen angeborenen Hang zum intellektuellen Disput. Jedenfalls werden sie – rechtens oder nicht – alle ihr gehören. Sie werden ihr Terrain bevölkern – oder ihre «Savanne». Sie werden werkeln und strampeln und hadern und malen, sie werden pinkeln und scheissen und sterben allein zu ihrem Vergnügen – und Selavy, sie wird die Daten im Gedächtnis ihres

Computers speichern, den sie unten am Strand unter einem grünen Plastikeimer verbergen wird.

Im zweiten Kapitel ihres Buches *Schuldvolle Ausschweifungen: Das Bildhafte in der Malerei der Weissen, 1950–2050*, wird Selavy das in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Malerei der Weissen wieder aufkommende bildhafte Element in einen neuen Zusammenhang stellen, indem sie das geographische und historische Feld ihrer Untersuchung erweitert. Zunächst einmal wird sie den auf skandalöse Weise inselzentrierten kunstkritischen Diskurs im Manhattan der 1960er Jahre dezentrieren, indem sie einige Bildermaler von so entlegenen Aussenposten wie Deutschland oder Kalifornien in die Diskussion einführen wird. (Die Berücksichtigung von Künstlern, die nicht nur männlich, sondern auch noch «Festländer» sind, entspricht einem etwas pedantischen Vorgehen, einem kleinen Seitenhieb gegen ihre gyno-insular-zentrierten Kolleginnen, die meinen, eine Vagina und ein Baströckchen seien die besten Garanten geistiger Schärfe.)

Vor allem aber wird sie ihre grundlegenden Thesen in einem erweiterten historischen Gesichtsfeld ansiedeln, denn sie wird Beispiele anführen aus den 1960er und 1970er Jahren von wiederbelebter Salon- und Genre-Malerei bei drei Inselbewohnern – Warhola, Lichtenstein und Hockney – einem Kalifornier namens Ruscha (der zumindest in Strandnähe lebte), und einem eingefleischten Festländer, Gerhard Richter, dem ihrer Meinung nach ersten Künstler, der den binären Gegensatz zwischen abstrakter und figurativer Malerei überzeugend überwand, indem er darauf hinwies, dass es sich bei beiden um «Bilder» handelt. Abstraktion und Konstruktion setzte er in der Galerie der vom Zweifel getriebenen malerischen Möglichkeiten als Genres gleichwertig neben Landschaftsmalerei und Stilleben.

«Denn», so wird Selavy schreiben, *«obwohl diese Maler nicht mehr an Genres glaubten als Caravaggio an Engel, beschäftigten sie sich doch genau wie er mit den kulturellen Konstrukten, die sie in Farbe umsetzten – und ganz besonders mit dem Genre, weil es zum Massstab für des Künstlers Blick nach aussen wurde, über sich selbst hinaus auf die visuellen Niederschläge von Natur und Kultur. Das Genre rieb sich an ihrem eigenen Streben nach äusserem Gehalt ... Wenn Richter schliesslich den letzten*

GERHARD RICHTER: Ich weiss gar nicht, von welchem Widerspruch Du da redest.

B.D. BUCHLOH: Es ist der Widerspruch, sehr wohl zu wissen, dass Du mit den Mitteln, mit denen Du arbeitest, nicht das erreichen kannst, was Du anstrebst, aber nicht bereit zu sein, Deine Mittel zu ändern.

RICHTER: Das ist doch kein Widerspruch, sondern ein ganz normaler Zustand. Wenn Du willst, das ganz normale Elend. Und das liesse sich doch nicht mit der Wahl anderer Mittel und Methoden ändern

BUCHLOH: Weil alle Mittel gleichwertig sind?

RICHTER: Nein, aber ähnlich unzulänglich.²⁾

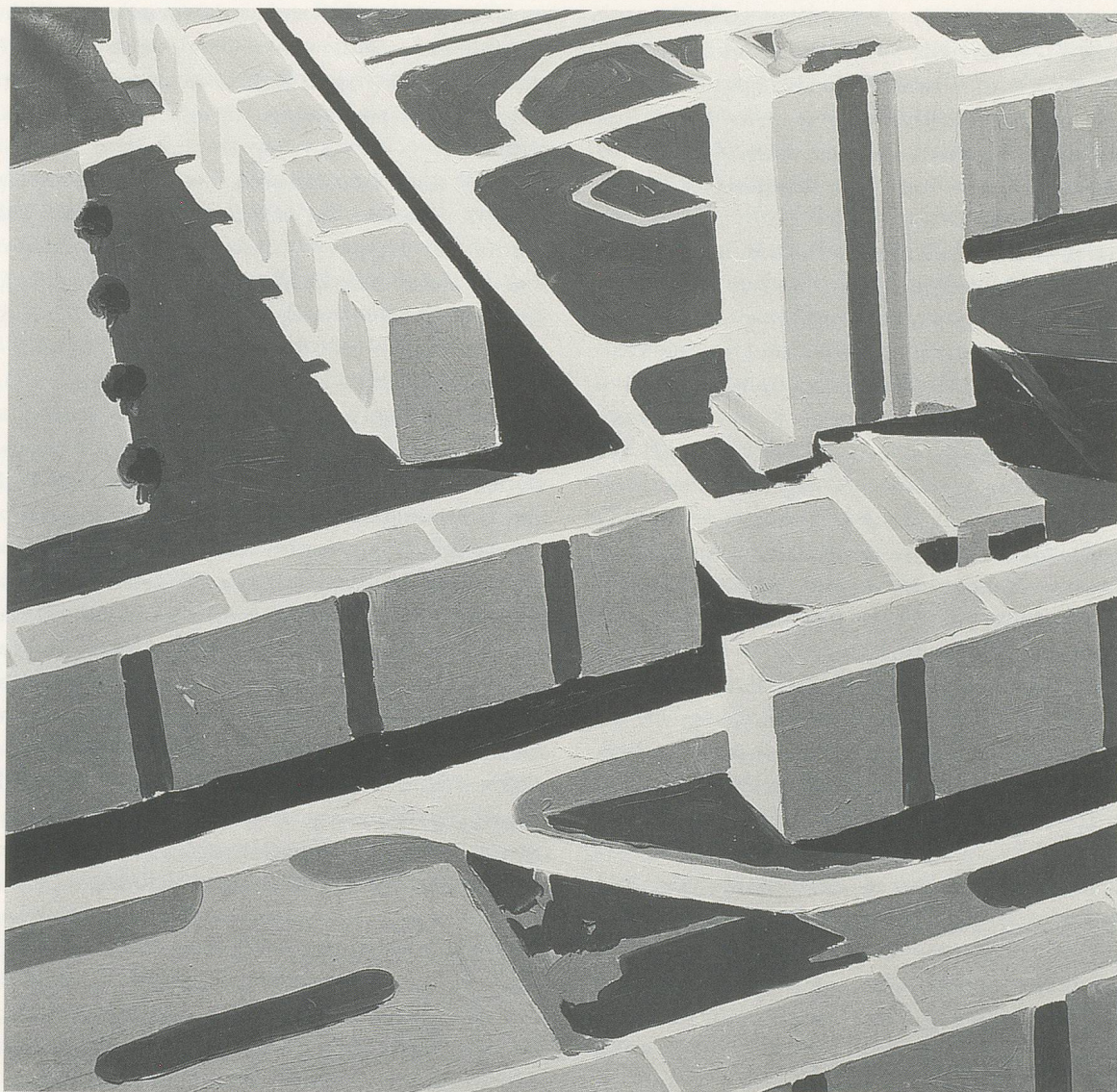
Schritt tat und den Stil als Markenzeichen zugunsten einer ganzen Reihe einzelner Stilarten hinter sich liess, derer er sich je nach Aufgabe bediente, dann hob er damit den modernistischen Glauben aus den Angeln und kam dem äusseren Gehalt sehr nahe – wahrhaftig ein Konzept der Dreieinigkeit, das sich da realisierte, wo Bildgehalt, stilistischer Gehalt und Genre-Gehalt mit dem Kontext des Werks zusammenfielen.»

Im sechsten Kapitel mit dem Titel «Richters Fegefeuer» wird Selavy die Auffassung vertreten, dass Richter in seinem kulturellen Umfeld «nicht erfolgreich hätte arbeiten können ohne seinen Mangel an Glauben, der ja eigentlich eine Externalisierung der Hoffnung war. Sowohl in der Äusserlichkeit seiner Arbeiten als auch in seinem Kommentar dazu zelebrierte Richter unverhohlen das Fehlen einer geistigen Mitte zu seiner Zeit. Doch indem er sich beharrlich weigerte, sich selbst durch die Unterwerfung unter irgendeine lokale Ideologie zu marginalisieren, siedelte er sich genau in dieser Mitte an; er nahm Besitz von der präsenten Abwesenheit wie bei Gilles Deleuze die sesshaften Nomaden. Oder, präziser ausgedrückt, wie ein grosser Ketzer, dessen Geist am Standort jener Kathedrale spukt, die er selbst zerstört hat. Nach dem Grundsatz, dass, wer die Mitte leugnet, auch das Randgebiet zerstört, verlegte er sich darauf, genau den – leeren – Raum, den er verursacht hat, zu besiedeln, bis die Idee des Raums sich selbst auflöste und die alten Ränder einstürzten. Bleibt zu hoffen, dass der Häretiker, wie der Meister des Go-Spiels oder Gertrude

Steins heilige Theresa, inmitten einer komplex-heterogenen Kultur «steht, doch nicht davon eingeschlossen ist.»

Solche intellektuelle Manöver Richters wird Selavy mit denen eines typischen «Low-Church»-Häretikers vergleichen. Und da diese Abweichungen in der Doktrin der missionarischen Reiche in der pazifischen Kultur eher vorkommen als die pikaresken Meta-Diskurse nach-hegelianischer Dialektik, wird diese Charakterisierung zweifellos Selavys eigene kulturelle Position ebenso sehr wie Richters intellektuelle Neigungen kennzeichnen. Doch das wird ihre Beobachtungen keineswegs in Frage stellen, werden sie doch einige der kulturellen Vorzüge der allgegenwärtigen «Verwischtheit» aufzeigen.

Jedenfalls wird Selavy ihre Position mit ausgedehnten Zitaten aus einem Gespräch zwischen dem Künstler und dessen langjährigem Freund und Kritiker B.D. Buchloh untermauern. Zwar wird sie die Argumente geradezu absurd mit der Feststellung überspitzen, dass «seit dem Gespräch zwischen Kardinal Kajetan und Martin Luther keine zwei Positionen moralischer Ernsthaftigkeit so spektakulär und mit so wenig intellektueller Wirkung beiderseits aufeinanderprallten». Doch sie wird auch darauf verweisen, dass, was an Richters Kunst «schwierig» erscheint, zum grossen Teil daraus resultiert, dass er ein «Low Church»-Künstler zu Zeiten einer «High Church»-Kritik war. Sie wird schreiben:



GERHARD RICHTER, STADTBILD SL, 218-3, 1969, Öl auf Leinwand 124 x 124 cm /
TOWNSCAPE SL, 218-3, 1969, oil on canvas, 48 $\frac{7}{8}$ x 48 $\frac{7}{8}$ ".

«Buchloh vertrat die ›High Church‹-Position, dass jene Werke begnadet seien, die sich vom Dogma herleiten liessen – in diesem Fall vom Dogma der Geschichte, die sich als eine Art ›französisch-marxistischer Avantgardismus‹ manifestierte. Die Last der ›Originalität‹ wurde hier auf eine höhere Ebene verlagert – von der ›heroischen Individualität‹ des Künstlers zu den ›einzigartigen‹ Bedingungen des historischen Augenblicks. Aus diesen leiteten sich die zeitgemässen Strategien her, mit denen der Künstler seinen ideologischen Auftrag – ›die bürgerliche Kultur entlarven‹ – erfüllen sollte.

Im Vergleich dazu war Richters Position streng puritanisch, ›low church‹ eben, die Vision einer befreiten männlichen Melancholie im Sinne der Feststellung, dass ›Zweifel ohne Taten tot‹ sei (einer häretischen Umkehrung der Lehre von Joseph Campbell, die besagte, dass Glaube ohne Taten tot sei). In Richters Augen arbeitete der Künstler unter den Bedingungen des ›ganz normalen Elends‹, für das alle Mittel der Erlösung ›ähnlich unzulänglich‹ waren. Unter diesem historischen Leitgedanken blieb das ›Evangelium des Zweifels‹ unverändert in alle Ewigkeit erhalten. Doch bedurfte es der ständigen Übertragung in die Sprache privater, gegenwärtiger Erfahrung. ›Jeder Mensch sein eigener Priester.‹ Dem Sinn nach jedenfalls.

Richter beschrieb die Ausführung des Kunstwerks denn auch als eine Suche nach persönlicher Erlösung: als eine Aneinanderreihung zahlreicher Entweder-oder-Entscheidungen – jede einzelne, von der geringsten bis zur wichtigsten, mit moralischer Bedeutung. Ihre Gesamtheit macht schliesslich das Wesen des fertigen Bildes aus, das als kulturelle Setzung ein Modell gesellschaftlichen Verhaltens darstellte. So griff Richter oft auf das Vokabular der nicht

›erlösten‹ ›Low Church‹ zurück, um sein entsprechendes gesellschaftliches Evangelium zu formulieren.»

«... [Ich kann] meine Abstrakten auch als Gleichnisse, also als Bilder über eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Zusammenlebens ansehen. So gesehen, versuche ich doch mit einem Bild nichts anderes, als das Unterschiedlichste und Widersprüchlichste in möglichster Freiheit lebendig und lebensfähig zusammenzubringen. Keine Paradiese.»³⁾

«Aber wenn kein Paradies, was dann? Gewiss nicht Realität. Vielleicht das Modell einer reduzierten Utopie? Ein irdisches Fegefeuer? Ein Reich des reinen Zweifels, in dem die Seelen weder ausserhalb der Gnade noch unfähig, die Gnade zu erlangen, sind? Ich denke, alle diese Begriffe bezeichneten den mit Bedacht gewählten Standort, den Richter den Produkten seines Strebens zuwies: Auf halber Höhe schwebend, bewegte er sich im turbulenten, zeitbedingten Fluss der Kulturgeschichte, vorwärtstreibend in der Atmosphäre des bewussten Zweifels, zwischen der Hölle des bedeutungslosen Augenblicks und der gesegneten Gewissheit eingefrorener Unendlichkeit.

Aus dieser Haltung heraus malte Richter abstrakte Bilder in der erklärten Absicht, die Verlogenheit [zu entlarven], mit der die Abstraktion zelebriert wird. Andererseits malte er Bilder nach Photos mit der gegenteiligen Absicht: deren bloss nominalen Wert durch einen allgemeineren Status zu ersetzen, durch den des Modells, wie er sich ausdrückte. So ist es also in zweifacher Hinsicht bedeutsam, dass Richter mit dem gleichen Mittel, nämlich mit seinem Markenzeichen, der Verwischung, zwei unterschiedliche Ziele verfolgte: sowohl die zeitlose Ewigkeit der Abstraktion als auch den scheinbar zeitlosen Augenblick des Schnapp-

B.D. BUCHLOH: Erinnerst Du Dich, was Dich an Fontana und Pollock besonders beschäftigt hat?

GERHARD RICHTER: Die Unverschämtheit! Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen...

BUCHLOH: Kannst Du ›Unverschämtheit‹ qualifizieren? Das hat ja etwas Moralisches an sich, das meinst Du ja sicherlich nicht.

RICHTER: Doch, das meine ich schon...⁴⁾

schusses überzog er mit dem Schleier der fliehenden Zeit. Ich sehe darin eine Metapher für die Beschleunigung der Geschichte, für den Zweifel ohne Scham und für die Zufälligkeit der Erinnerung.

In der damals zeitgenössischen Diskussion um Richters Photo-Malerei wurde diese charakteristische *Verwischung* jedoch meist als Mittel der Negation interpretiert – als eine Geste nihilistischer Entsagung – als Leugnung jedweden Inhalts und Bejahung rhetorischer Ironie. Aus Gründen, die später deutlich wurden (und zwar durch des Künstlers ausdrückliche Ablehnung solcher Implikationen), finde ich diese Interpretation unhaltbar. Ich denke aber, sie ergab sich gewissermassen zwangsläufig aus der damals gültigen Logik, mit der sich nach dem Aufkommen der Photographie der Wandel in der malerischen Praxis vollzog: das heisst, dass die Malerei sich veränderte, weil die Photographie deren beschreibende und darstellende Funktion übernommen hatte.

Da Richter, als er bei Buchloh auf diese Erklärung stiess, misstrauisch reagierte, glaube ich, dass seine Photo-Malerei einen weitaus plausibleren Entwurf liefert: dass nämlich die Malerei sich nach dem Aufkommen der Photographie nicht wandelte, weil die Photographie deren beschreibende Funktion übernommen hatte, sondern weil die Photographie diese Funktion betonte und damit das Zeichen höher bewertete als das Bezeichnete. Dass die Malerei sich vor allem deshalb veränderte, weil die Augenblickhaftigkeit der Photographie der aufwendig-peniblen Akademie-Technik photographischer Detailtreue neues Gewicht verlieh und den zeitlichen Aufwand am Bild unsichtbar machte, wo bislang die Abbildung weit über den abgebildeten Gegenstand hinaus so wichtig gewesen war.

Von dieser Warte aus lässt sich das Auftauchen sichtbarer Peinture als misslungener Versuch erkennen, das Bild neu zu definieren, das am Schluss nur über sich selbst und den Künstler Aufschluss gab. Da sagt Richters Bemerkung *«Ich finde manche Amateurphotos besser als den besten Cézanne»* wahrscheinlich mehr über sein Misstrauen gegenüber der Peinture aus als über seine Eingenommenheit für die Photographie. *«Inwiefern besser?»* könnte man fragen. Und ich würde sagen: *«Besser in der Darstellung des Bildes.»* Die Unbeteiligtheit der Richterschen *Verwischung* (die am deutlichsten in den Baader-Meinhof-Bildern [18. OKTOBER 1977 von 1988] zutage tritt) ist also kritisch. Sie lässt sich als Streben nach dem auffassen, was der Photographie durch die akademische Praxis

und der Peinture durch die schöpferische Autorenschaft abgeht: das Bild mit dem Zeichen seiner zeitlichen Bedingtheit auszustatten und mit einem Zeichen für die Zeit an sich. Denn sollte *«Zeitlosigkeit»* der Feind in Richters Bildern sein, lassen sich sowohl seine Spiegel als auch seine verwischten Photo- und Genre-Bilder als ein Beharren auf derselben veränderlich-zufälligen Wirklichkeit verstehen.

Vor allem aber bietet diese Auffassung von der Verwischung als Sinnbild der Veränderlichkeit und als Hinweis auf den Fluss der Zeit eine theoretische Basis, die erhärtet, was heute wahrscheinlich jedem ozeanischen Wissenschaftler klar ist: dass ein Wort oder Bild der Auslöschung aussetzen weder dessen Negation bedeutet, noch zur Folge hat, dass es einen Unterschied zwischen Zweifel und Verwischung gibt, zwischen Reduzierung und Verleugnung; und schliesslich, dass die Behauptung, ein Kunstwerk sei durch und durch ironisch, sicherlich eine Übung in Orwellscher Perversität ist, ein verzweifelter Versuch, ein störrisches Bild auf die Linie einer unflexiblen *«High Church»*-Kritik hinzubiegen.

Wer noch einen Beweis für die Unsinnigkeit dieser Weltuntergangsstrategie braucht, bediene sich der massenhaften Kommentare zur Pop Art aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, die in diesem Buch an anderer Stelle zitiert werden. Da haben wir die Honoratiorenliste jener Kritiker, die Warhola und Pollock nicht zusammenkriegten und auf den Trick verfielen, die übersprudelnde *«Low Church»*-Zufälligkeit der Pop Art mit der Behauptung zu verbrämen, sie sei durch und durch ironisch. Derart aufpoliert, stellten sie sie unter die Fahne des Nihilismus und jubelten ihr das Modernismusmotiv unter. So mag es vielleicht der besondere Vorzug der zur Zeit vorherrschenden neoabstrakt-polychromatischen Tätowierkunst sein, dass zumindest ihr Träger sich im wörtlichen Sinne verteidigen kann gegen die autoritäre Böswilligkeit, solche Ironie einfach zu unterstellen.»

(Übersetzung: Nansen)

1) Dieses und die folgenden Zitate stammen aus Tondalayo Selavy, *Schuldvolle Ausschweifungen: Das Bildhafte in der Malerei der Weissen, 1950–2050*. Universität von Papua, 2193. Alle Zitate vom Autor aus dem ozeanischen Französisch ins Englische und von der Übersetzerin ins Deutsche übertragen.

2) Aus einem Interview zwischen Benjamin D. Buchloh und Gerhard Richter *Gerhard Richter Paintings*, Chicago: Museum of Contemporary Art, und New York: Thames and Hudson, 1988. S. 15.

3) Ebenda, S. 29.

4) Ebenda, S. 15.

EDITION FOR PARKETT GERHARD RICHTER

GRÜN-BLAU-ROT, 789-1 bis 789-115, 1993,

Öl auf Leinwand, je 30 x 40 cm

Edition von 115 Originalen, rückseitig numeriert und signiert.

GREEN-BLUE-RED, 789-1 to 789-115, 1993,

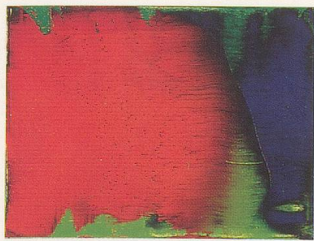
oil on canvas, 11⁷/₈ x 15³/₄" each

Edition of 115 originals, signed and numbered on verso.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin, der oder die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Special Edition.

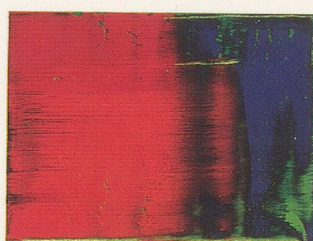
(Alle Photos: Friedrich Rosenstiel)



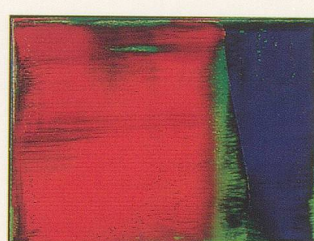
789-1



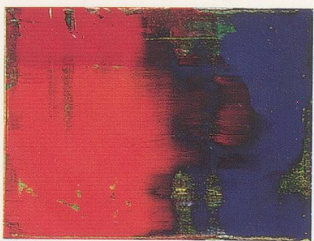
2



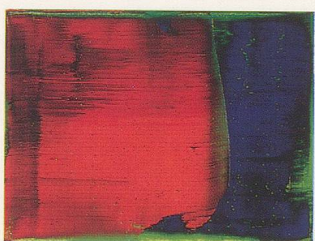
3



4



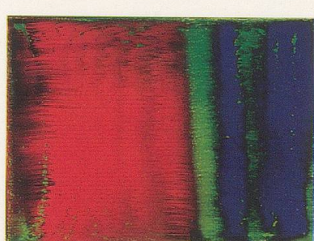
5



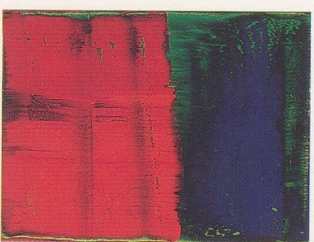
6



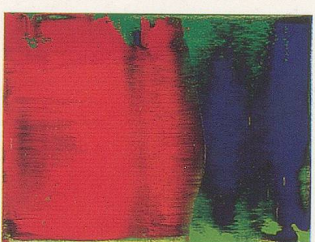
7



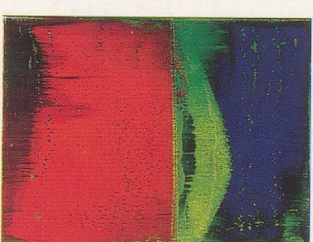
8



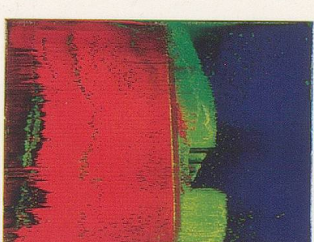
9



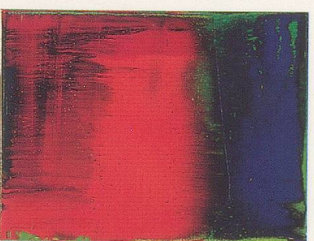
10



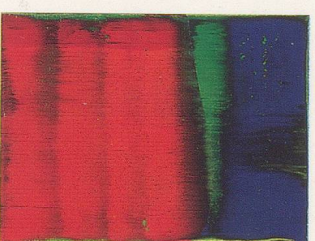
11



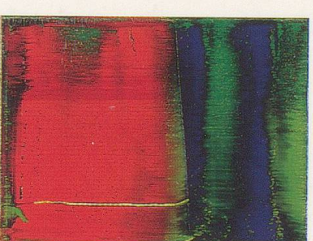
12



13



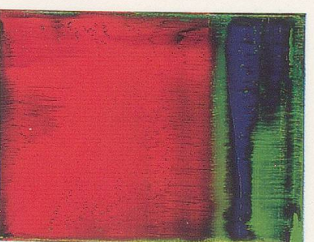
14



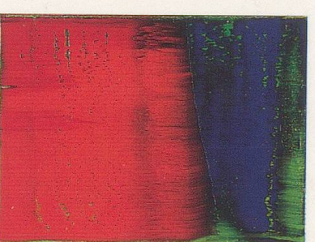
15



16



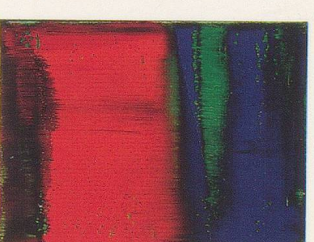
17



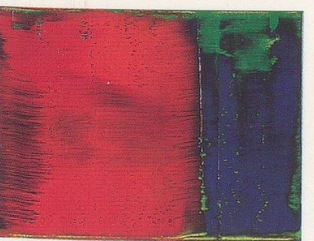
18



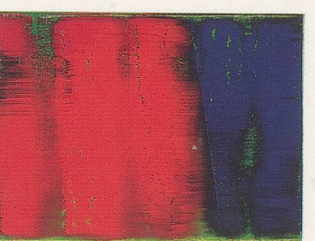
19



20



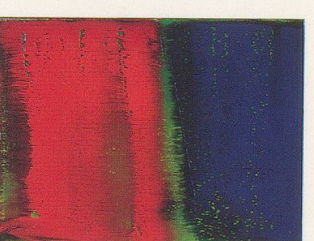
21



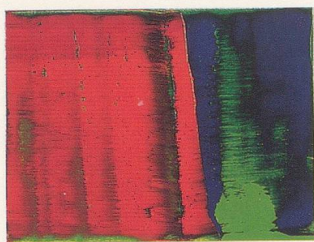
22



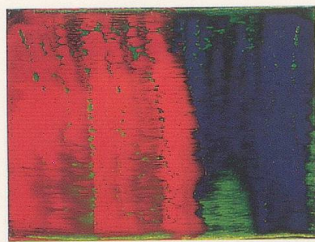
23



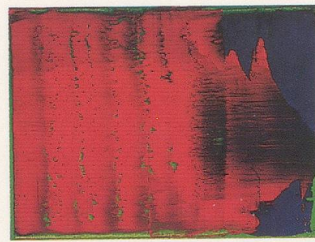
24



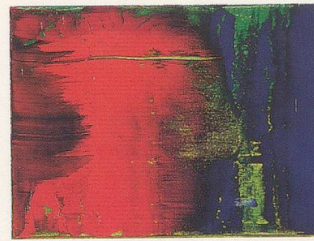
25



26



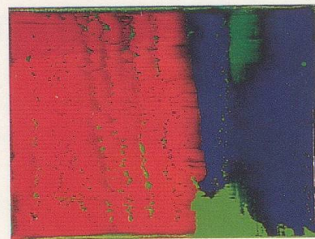
27



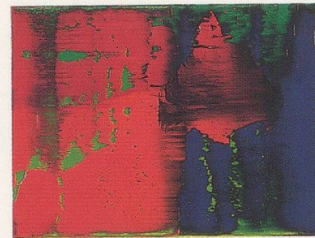
28



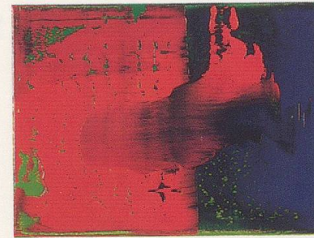
29



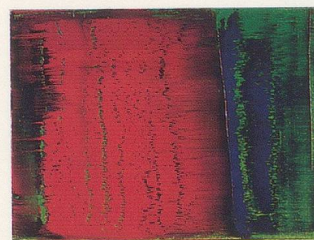
30



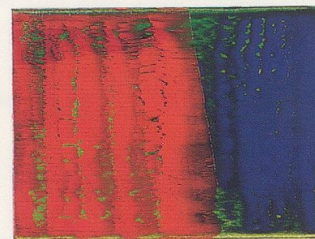
31



32



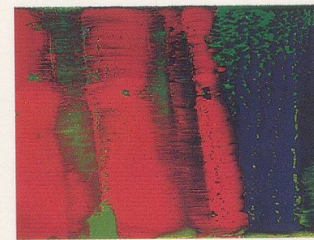
33



34



35



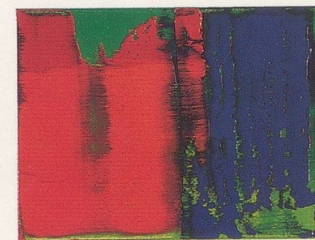
36



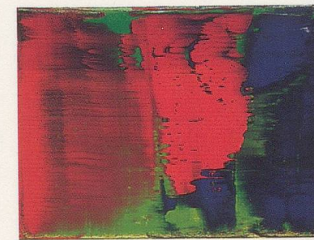
37



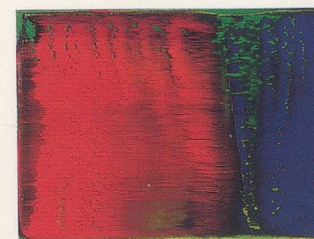
38



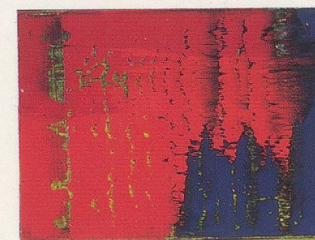
39



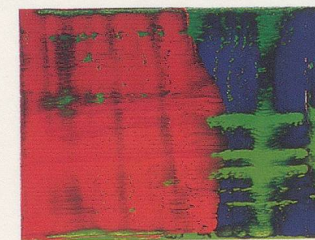
40



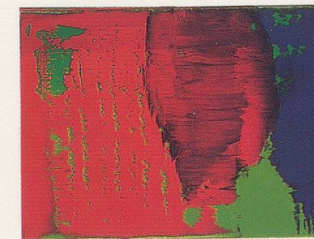
41



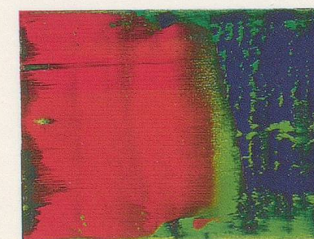
42



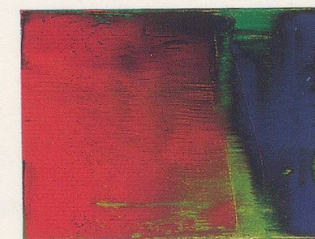
43



44



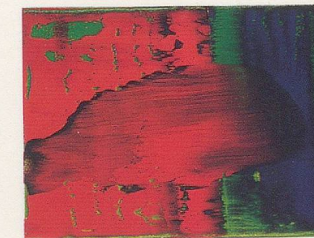
45



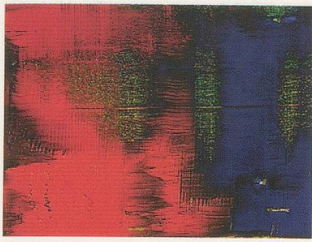
46



47



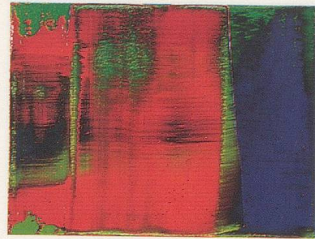
48



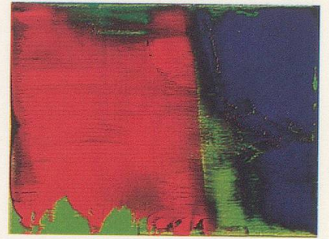
49



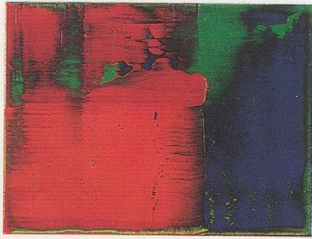
50



51



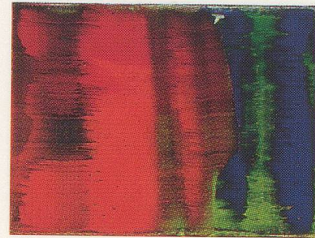
52



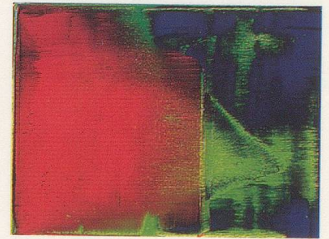
53



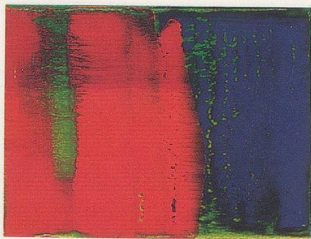
54



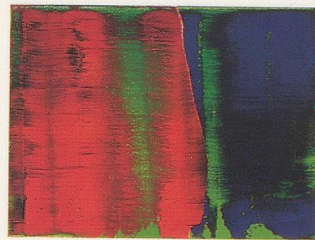
55



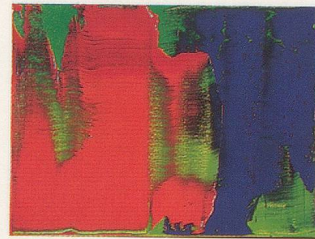
56



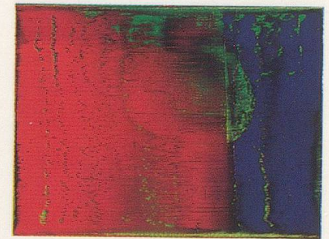
57



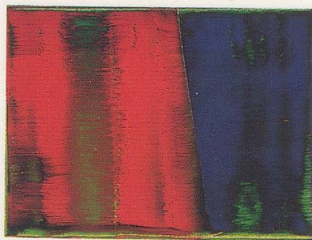
58



59



60



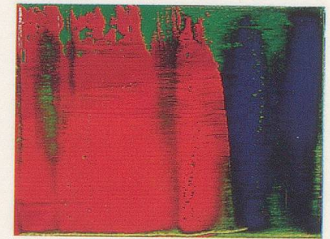
61



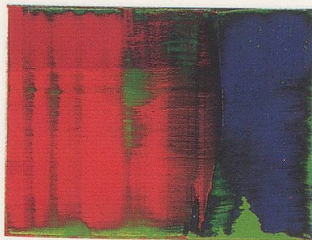
62



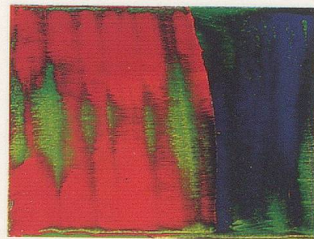
63



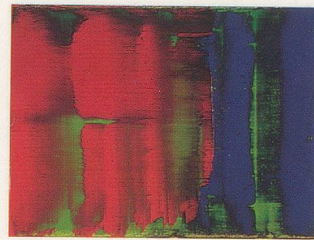
64



65



66



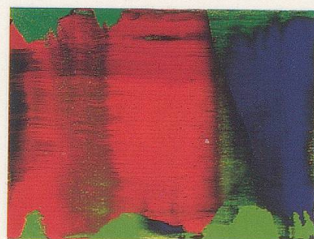
67



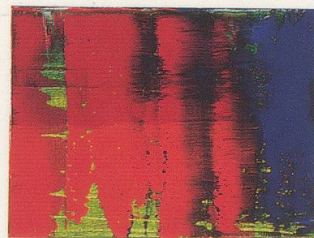
68



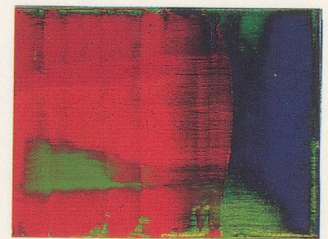
69



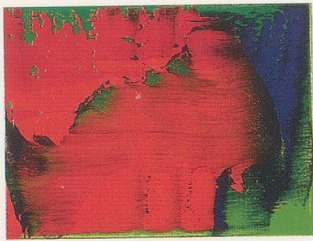
70



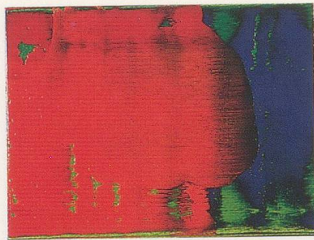
71



72



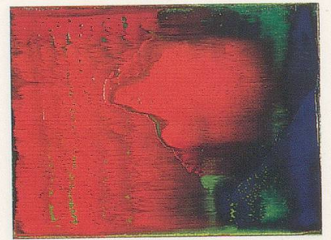
73



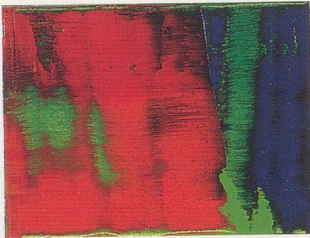
74



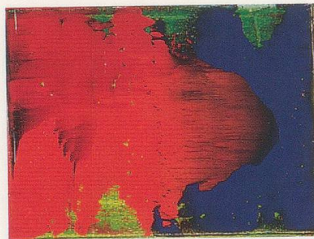
75



76



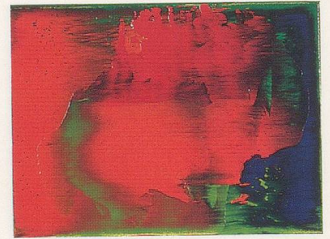
77



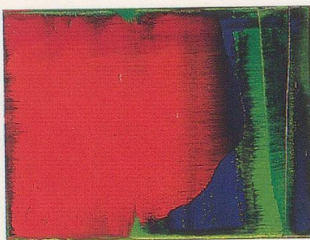
78



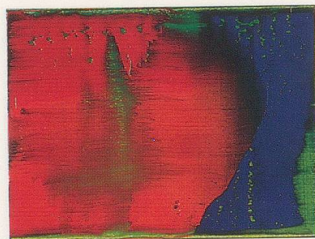
79



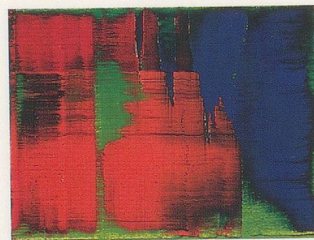
80



81



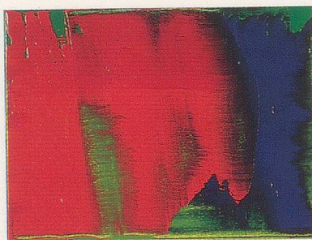
82



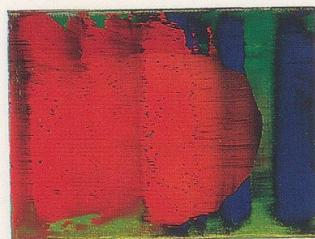
83



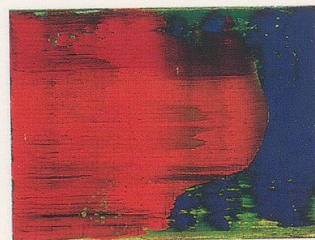
84



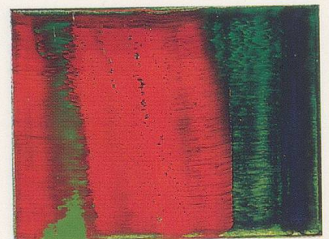
85



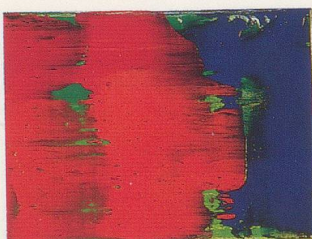
86



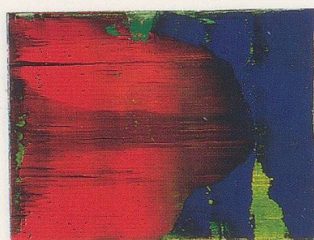
87



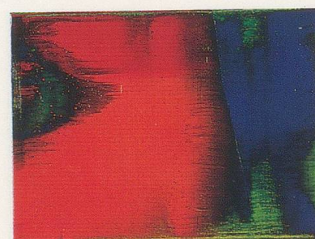
88



89



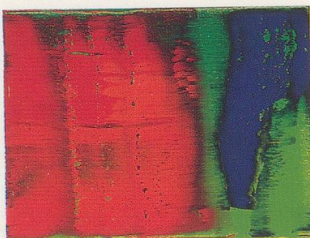
90



91



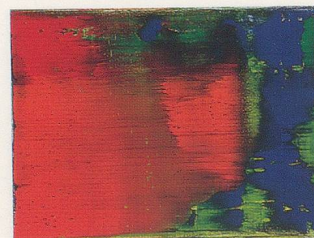
92



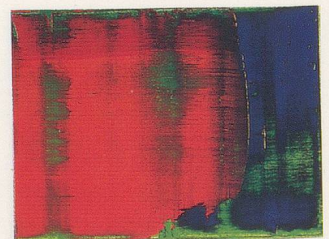
93



94



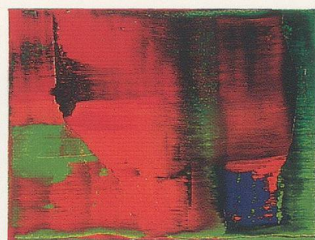
95



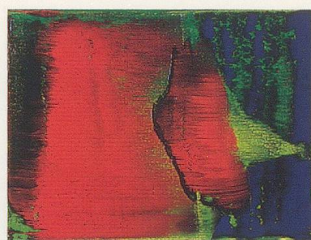
96



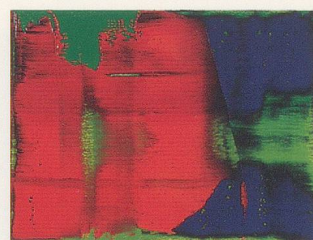
97



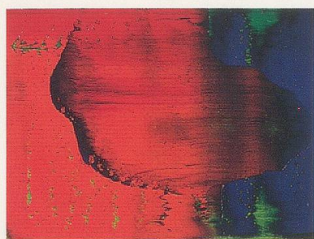
98



99



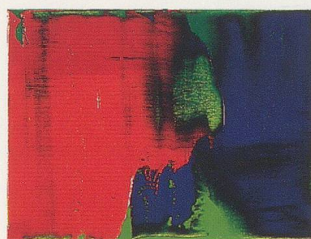
100



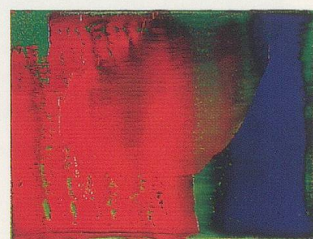
101



102



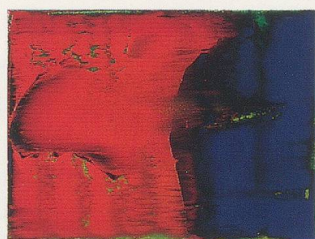
103



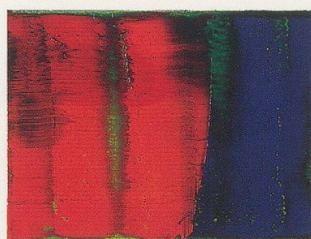
104



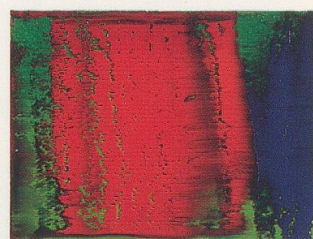
105



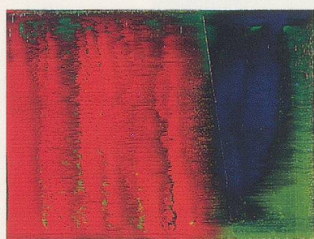
106



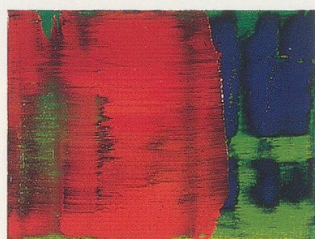
107



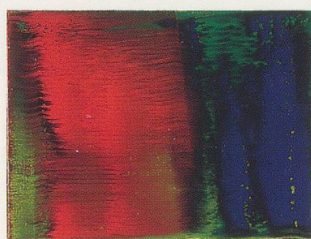
108



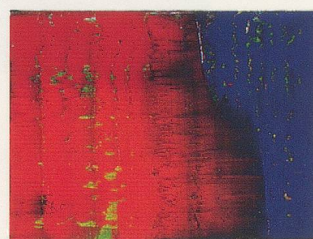
109



110



111



112



113



114



115