

Gerhard Richter : das tragische Begehren = the tragic desire

Autor(en): **Pelzer, Birgit / Aigner, Thomas / Sartarelli, Stephen**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 35: **Collaboration Gerhard Richter**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680008>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

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 vorzusehen, 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 auffindig 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.

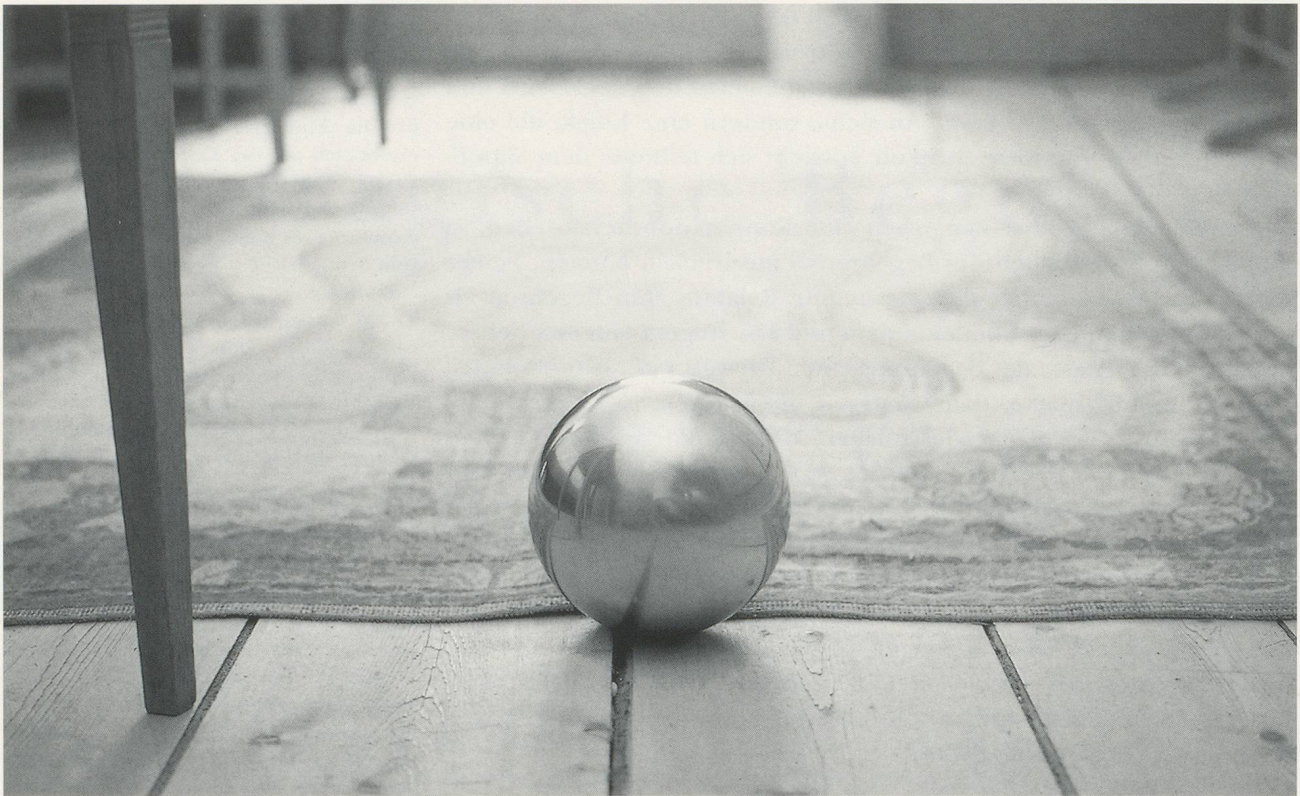
8) Vgl. Lacans Theorie der vier Diskurse, von denen ein jeder eine Form sozialer Bindung bestimmt und wo das Objekt, Ursache des Begehrens, einen der wesentlichen Begriffe darstellt. Richters Kommentare zum Begriff der sozialen Bindung und dessen Beziehung zur Kunst finden sich z. B. in den *Notizen*, 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, Un-begreifliche, Un-endliche.»

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, *Ecrits*, Seuil, Paris 1966, S. 358.



GERHARD RICHTER, PIZ ROSEG, 1992, Kugel in Edelstahl, 16 cm Ø, 16,8 kg, Ed.: 3 Ex.,
photographiert im Nietzsche-Haus, Sils Maria / PIZ ROSEG, 1992, sphere in stainless steel, Ø 6¼", 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 Verzweigung bringen. Es gibt aber mehrere Möglichkeiten, mit dem Unvermögen umzugehen: «Ich habe zwar die ständige Verzweigung 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 Verzweigung 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 Storsvé, 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 gef llt mir sehr.»

24) Vgl. Richter, Interview mit Marlies

Grüterich, 1978. Im Interview mit Wolfgang Pehnt, 1984, werden die grauen Monochrome als artikulierte 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.

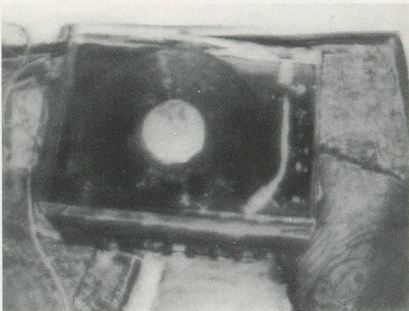
etwas vollbringen zu können, ein gültiges, richtiges Bild zu malen, vor allem zu wissen, wie so ein Bild auszusehen hätte; aber ich habe gleichzeitig immer die Hoffnung, dass genau das gelingen könnte, dass sich das aus diesem Weitermachen einmal ergibt, und diese Hoffnung wird ja auch oft genährt, indem 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, verzweifeltes 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. &◇□

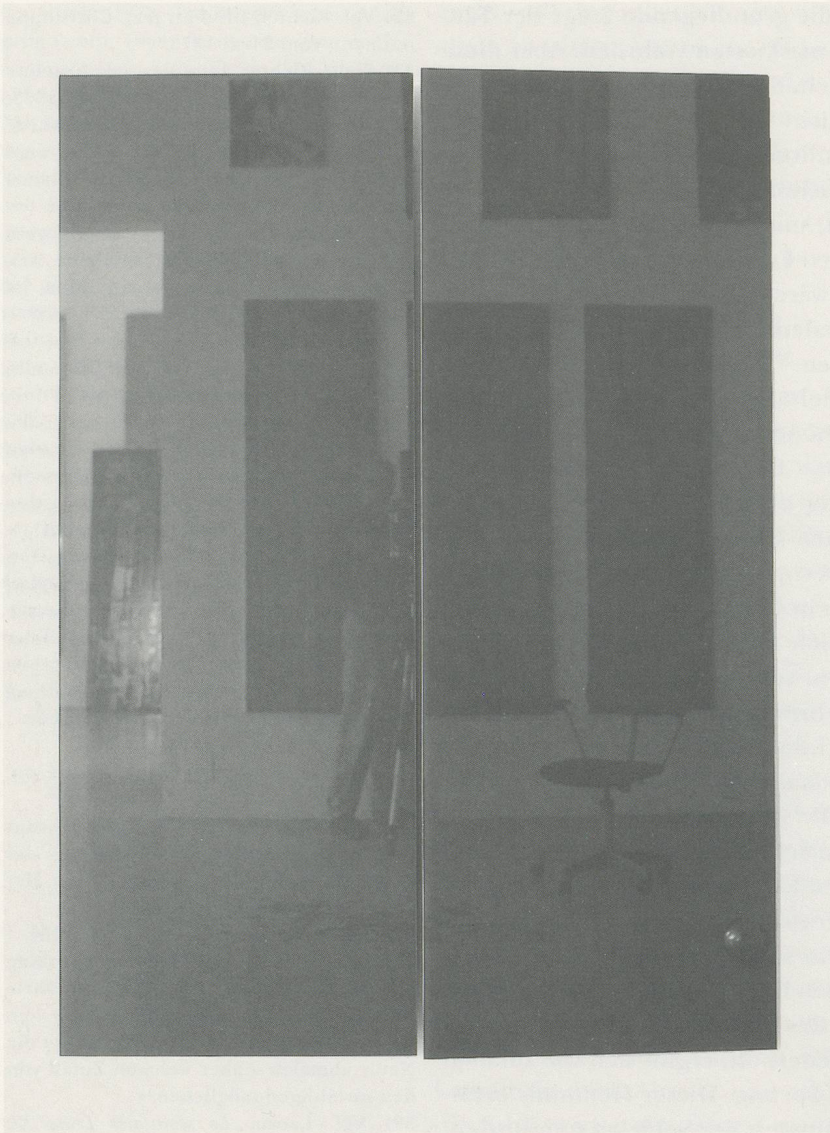
37) Vgl. Richter, Notiz vom 12. 10. 1966.

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 hineinfließen 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.

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 Storsvé, *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 in-formulable, 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 un-known, 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 Storsvé, 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

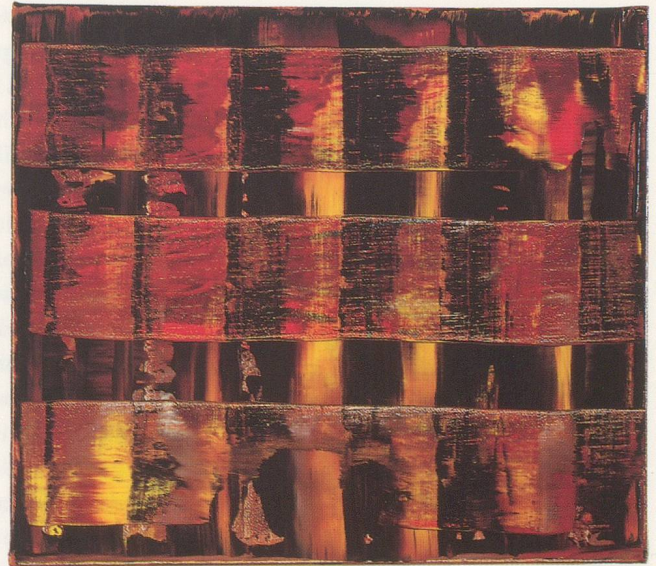
GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD,
763-5, 1992, Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm / ABSTRACT
PAINTING, 763-5, 1992, oil on canvas, 14 $\frac{1}{8}$ x 16 $\frac{1}{8}$ ".

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. &◇□

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.

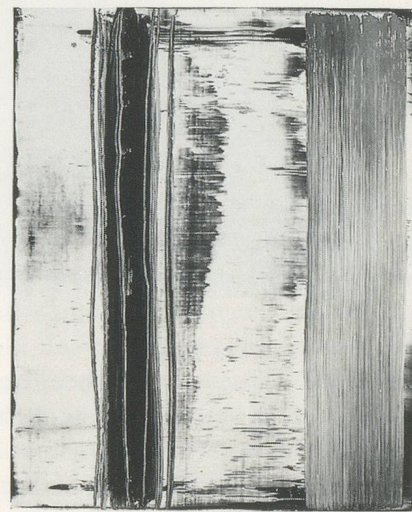
49) Richter, note 17–3–86; note 19–9–92.

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 $\frac{1}{4}$ ".