

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

Artikel: Gerhard Richter : Richter in Tahiti
Autor: Hickey, Dave / Nansen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680079>

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: 15.02.2026

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

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⁾

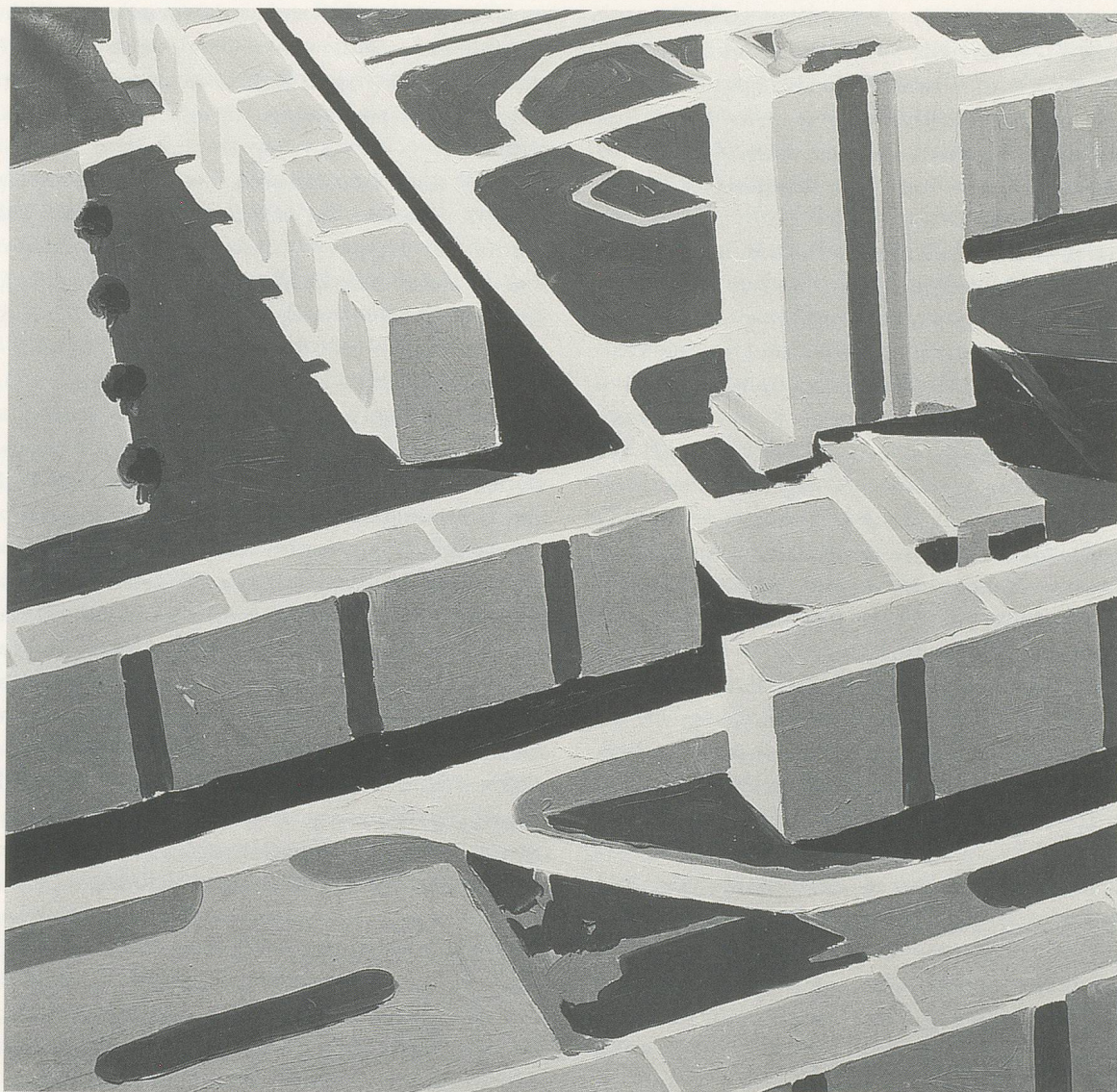
Schritt tat und den Stil als Markenzeichen zugunsten einer ganzen Reihe einzelner Stilarten hinter sich liess, derer er sich je nach Aufgabe bediente, dann hob er damit den modernistischen Glauben aus den Angeln und kam dem äusseren Gehalt sehr nahe – wahrhaftig ein Konzept der Dreieinigkeit, das sich 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.