

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 : endless finalities = endlose Endlichkeit

Autor: Gidal, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680007>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

PETER GIDAL

something there somewhere outside

the head...

not life

necessarily

SAMUEL BECKETT, 1974

ENDLESS FINALITIES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MAIMONIDES⁶⁾

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

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

An abruption of cause, the empiricalness of one-thing-leads-to-another. *"...the definition we have given of a free cause, which is not one which can both do and not do something, but only one which does not depend on anything else"*.
SPINOZA⁷⁾

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

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

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

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

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

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

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

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

SPINOZA¹¹⁾

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

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

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

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

GERHARD RICHTER¹³⁾

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PETER GIDAL

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

SAMUEL BECKETT, 1974

ENDLOSE ENDLICHKEIT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MOSES MAIMONIDES, 1168⁶⁾

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SPINOZA¹¹⁾

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

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

GERHARD RICHTER¹³⁾

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4) Zeitliche Zwänge sind in Richters Schaffen keine Zwänge.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

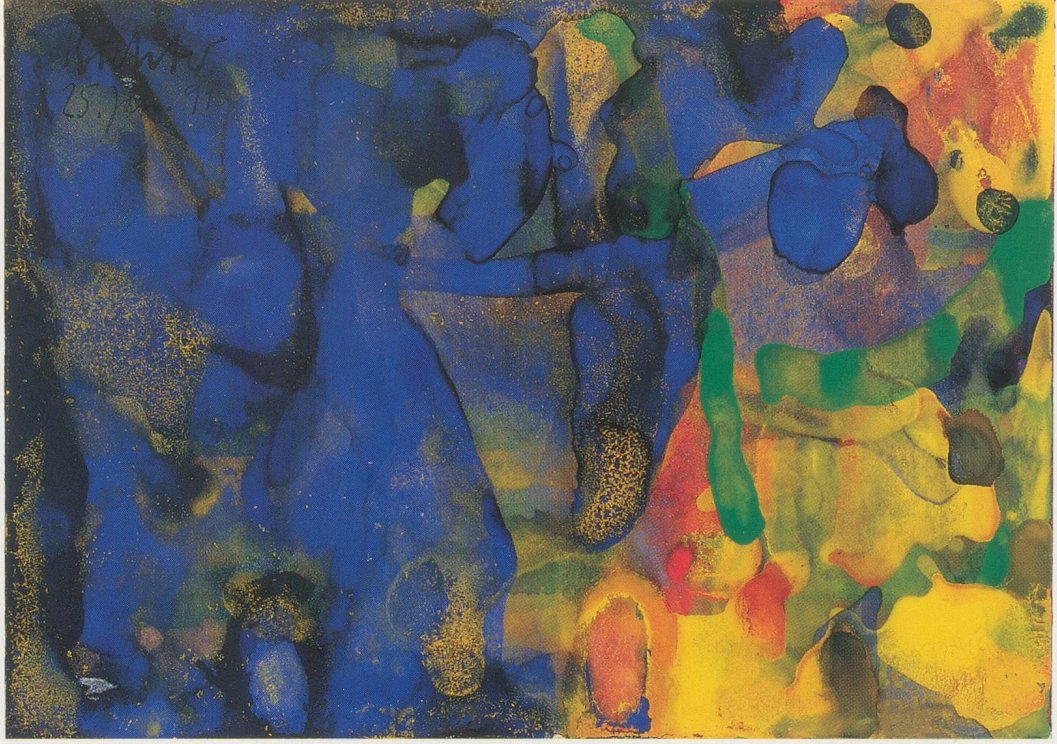
14) Im Gegensatz zu Gertrude Steins «es gibt kein Dort dort» (bezogen auf ihre Heimatstadt Oakland, Kalifornien) gibt es hier (wie auch in letzterer) sehr wohl ein Dort dort. Ein möglicher Titel für den vorliegenden Beitrag wäre «Das Dort dort» [bzw. «Der Dada»].

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

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

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

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



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



GERHARD RICHTER, ABSTRAKTES BILD (778-4), 1992, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm /
ABSTRACT PAINTING (778-4), 1992, oil on canvas, 39 $\frac{7}{8}$ x 39 $\frac{7}{8}$ ".



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