

Vortrag von Rainer Reusch am 11. Januar 2016 bei MoMo Berlin:

Von Donald Davidson zur philosophischen Kunstaberachtung am Beispiel Gerhard Richters

Donald Davidson wendet sich mit seinem sogenannten Davidson-Programm gegen seinen Lehrer den analytischen Sprachphilosophen Quine. Dieser erreicht bei seiner Sprachanalyse einen Physikalismus, der Sätze und Aussagen auf messbare Sinnreizungen rückführt. Hiergegen wendet sich Davidson und fasst Sprache als etwas nicht materiell Messbares. Er sieht die Welt als das eigentlich Primäre und nicht die Sprache. Die Welterfahrung formuliere die Sprache (womit er nahe bei Kant ist, der die Erfahrung allein als Erkenntnis bildend ansieht). Zugespitzt sagt Davidson etwa: Nur derjenige, der sich in der Welt gut auskennt, sieht sich in der Lage zu verstehen und zu sprechen. Daher versteht er sein Anliegen als Interpretationsphilosophie, in deren Mittelpunkt der Mensch mit seinen Handlungen und Handlungsüberzeugungen steht. Auf diese Weise gelangt Davidson zur radikalen Interpretation. Sie muss daher radikal sein, weil die Welt etwas medial Vermitteltes ist, welches auf ihr Prinzip zu bringen ist. So stellt sich die Frage, ob dem Menschen ein direkter Zugang zur Welt überhaupt möglich ist, oder ob das, was er in dieser Welt zu erkennen und zu wissen glaubt, nicht etwas in ihm Vorgeprägtes und Vermitteltes ist. Erkennt der Mensch das Seiende unmittelbar oder erkennt man nur vermittelte Wahrheit. Zumindest hat Immanuel Kant in seinen Kritiken die Bedingtheiten bei der Weltanschauung eruiert und beschrieben. Nach ihm gibt es keine objektiven Wahrheiten, die erkennbar wären. Wahrheit ist etwas durch die Bedingungen der Vernunft relativ Vermitteltes. Welterkenntnis hat keinen Anspruch auf Absolutheit!

Den Physikalismus sieht Davidson ebenso als medial bemühten Vermittler. Er formt ein technisch-materielles Weltverständnis vor. Der Nous (griech. für Geist) erhält demokritische Deutung, wonach Geist winzige Materie ist. Das bewirkt eine Mathematik-Materie-Matrize, die der Physikalismus als Urschablone installiert. Dem hält Davidson aber die Untrennbarkeit von Geist und Materie entgegen. Trawny sieht das ähnlich und konstatiert eine Idee-Materie-Matrize, wobei er sich, ähnlich Davidson, Spinozas Pantheismus nähert. Im Physikalismus, dem Spinoza fremd ist, versteht man unter Denken ein Messen, Zählen, Rechnen. Weshalb Heidegger behauptet, die Wissenschaft denke nicht, sie verfare nur. So hat sich nun laut Davidson der Physikalismus verfahren.

Kant erklärt eine auf ihre Gesetze reduzierte Natur als uns affizierendes und von uns Menschen vorgeprägtes Medium. Eine solche Naturerkenntnis ist subjektiv im Menschen angelegt. In seiner Interpretation der Natur über ihre Gesetzlichkeit hinaus, gewinnt der Mensch laut Kant Freiheit. So mag die moderne Naturwissenschaft messen und erklären, wo

Gedanken entstehen, doch über Inhalt und Herkommen dieser Gedanken vermag sie nichts auszusagen. Der Wahn, die Phantasie eröffnen dem Menschen als biologische Anomalie seine Freiheit. So kommt es mit Davidson zur Interpretationsphilosophie, welche wir mit Gadamer „Hermeneutik“ nennen. Hiermit sei nun der „hermeneutische Zirkel“ eröffnet!

Es geht um die Sinne und um das, was sie uns sagen und vermitteln. Denn ohne Sinne gibt es keine Erkenntnis. Den Menschen des Mittelalters darf man als sinnlich erfahrener als den unserer Zeit verstehen. Unsere zeitgenössische Überhandnahme optischer Zeichen in der Öffentlichkeit, den Presseorganen, dem TV, des weltweiten Netzes scheinen sich gegenseitig auf zu heben und bewirken eine mediale Bevormundung, die Beaudrillard „Simulakrum“ nennt. Dies Simulakrum übergeht mit seinem Konvolut an Schreiberzeugnissen eine Zeichendeutung, bzw. macht sie wegen ihrer überbordenden Masse kaum noch möglich. Im Mittelalter, als Schreiben und Lesen noch prekär und nur einer Elite vorbehalten waren, verstand man besser, die Bilder und ihre Symbolik zu deuten. Kommunikation fand über visuelle Mitteilung von deutbaren Bildern statt. Diese malerische zeichenhafte Gestaltung existierte allgemein selten, war entsprechend wertvoll und geriet erst in den allgemeinen Focus durch Präsentation in Kirchen und öffentlichen Häusern. Hier, z.B. in den über und über behängten Kirchen, konnte ein jeder beim regelmäßigen Kirchenbesuch die Bilder an der Wand mit den religiösen Themen sehen und die Aussage verstehen. Die zeitgenössische Bilderinflation bewirkt dagegen eine allgemeine Abstumpfung bis hin zur visuellen Legasthenie. Zeichen kann und will man kaum noch deuten.

Am Beispiel des Werkes Gerhard Richters soll nun mal versucht werden, diese Legasthenie den visuellen Zeichen gegenüber, aufzubrechen. Es fällt doch auf, wie stark der Zulauf zu Richters Werk war, als anlässlich seines 80. Geburtstages in Berlin eine große Retrospektive seines Werkes stattfand. Doch hat man ihn wirklich verstanden?

1932 wird er in Dresden geboren, wo er aufwächst, zur Schule geht und die Mittlere Reife macht. Er schließt eine Ausbildung zum Bühnen- und Werbemaler in Zittau an. Ab 1952 studiert er an der Kunstakademie Dresden freie Malerei mit Schwerpunkt Wandmalerei. Er wächst also in der Welt des Sozialistischen Realismus auf, in welcher man die Menschen einer dogmatischen Ideologie unterwirft. Diese Maßregelung sieht auch so aus, dass Richter die tradierten künstlerischen Handwerkstechniken üben muss und die Ölmalerei im sozialistisch-realistischen Stil kennen lernt. Clement Greenberg nennt das, am Beispiel der sowjetischen Ilja Repin Verehrung, ein „Kitsch-Programm“. Den seit der Renaissance aufkommende und herrschende Akademismus, bourgeoiser Blüte, pflegt auch die DDR. Von der abstrakten Moderne hat man sich abgekoppelt. Einem naiv realistischen Medium allein spricht man Geltung zu. Richter bemängelt daher früh schon eine intellektuell befriedigende Ansprache und bemerkt, was in unseliger nationalsozialistischer Zeit „entartete Kunst“ hieß,

nennt man jetzt „bürgerliche Dekadenz“. Das beschreibt die Situation, den poetischen Topos, in welchem Richter aufwächst und ihn für sein Leben prägt.

Diese sowjetische Besatzungszone, als „DDR“ etikettiert, erweist sich als Kleinbürger- und Spießerstaat, eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Diese empfindet Gerhard Richter als zu klein und eng und er will sie verlassen. 1959, als die Grenze noch offen ist, reist er zur Dokumenta II nach Kassel und lernt dort Werke von Jackson Pollock und Lucio Fontana kennen. Es erweitert seine Weltsicht und gibt ihm neue Perspektiven. So zieht er 1961, noch vor Errichtung der Mauer, nach Düsseldorf, um dort bei K.O. Goetz die informelle, abstrakt gestische Malerei zu studieren. Solche Malerei nennt man, wie die des Amerikaners Twombly auch, eine körperbedingte Bildsprache, die Unbewusstes raus lässt. Das ist die neu entstehende Malerei der Moderne im Westen. Die Psychoanalyse spricht mit. - Hier in Düsseldorf trifft Richter auf Sigmar Polke, Blinky Palermo, Josef Beuys und deren Umgang mit Bildsprache. Diese muss, wegen ihrer immanenten Esoterik, entschlüsselt werden. Im Osten hat die Kunst gesellschaftlichen Bedürfnissen zu dienen, im Westen soll die Gesellschaft Freiheit und Kreativität üben, wozu in jener Zeit Sartres Existentialismus aufruft. Das eröffnet eine neue poetische Topologie in einer gespaltenen Welt, es wandelt sich zur Topologie der Subjektivierung, ja zu einer heutzutage extremen Äußerung intimster Vorstellungen. In der Kunst unserer Tage produziert sich hemmungslos das Subjekt, weshalb die Kunst ja zunehmend esoterischer und individueller gerät.

Richter blickt sich um, orientiert sich an den Universalien der westlichen Welt und ihrer tonangebenden Matrizen. Ist da eine freie Gangart außerhalb medialer Schablonen noch möglich? Wie weit kann ich die biologische Anomalie treiben und das trieb gesteuerte Säugetier überwinden?

Zunächst organisiert er mit seinen neuen Künstlerkollegen die Kunstaktion „Kapitalistischer Realismus“ in ironischer Wendung gegenüber dem „Sozialistischen Realismus“. Er versteht das als eine Pop-Art. Denn populär ist dieses als Ausstellung im Kaufhaus veranstaltete Happening gedacht. Dargebotene Speisen und Getränke werden von den Besuchern vertilgt und vieles mehr noch. Es bleibt ein Bild der Verwüstung. Eine Kunstaktion kommt daher als Dokument der freien westlichen Angebots- und Nachfrageökonomie gegenüber kommunistischer Planwirtschaft, wo freies hemmungsloses Konsumieren nicht so möglich ist. Sozialistische Raubphantasien allerdings erhalten hier im Westen ihre üppige Nahrung. Die Ware Kunst generiert Geld und Geld muss fließen, wie Richters Kollege Beuys schon sagt. Der Geldkreislauf gebiert Fluxus und dieser prägt von da an Richters Schaffen. Nichts bleibt und alles ändert sich. Die Bilder von gestern verwischen sich in der Zeit, verlieren an Raum. Ein klar umrissenes Ding existiert nicht, alles bleibt offen und bewegt sich im Fluss von Raum und Zeit. So denkt Davidson (und Peter Trawny) mehr oder weniger im Fluxus. Das Thema des Physikalismus gerät zum zerfließenden Fake. Die Natur strömt, fließt und geht auch wieder und mit ihr Technik und Artifizialität. Daher spricht Popper ja in seinem Buch „Logik der Forschung“ von „Falsifizierung“. Die Regeln und Sätze der Naturwissenschaft gelten eben nur relativ und zwar so lange, bis ihr Gegenteil bewiesen ist, bis sie falsifiziert sind. Bis dahin

gelten sie als verifiziert und Peter Trawny bezweifelt ihre Kontingenz. Heideggers Begriff der Alethe beschreibt dies Offene als Kommen und Gehen. Die Natur offenbart sich im permanenten Kommen und Gehen, wir können das nicht gänzlich erfassen. Das Sein des Seienden erweist sich als Entborgenheit, die auch eine Verborgenheit = Alethe ist. Die Offenbarung der Natur, ihre Poetik, ist gegenläufig. Boris Groys nennt es auch die Paradoxie der philosophischen Sprache. Es geht nicht ohne sie. Sokrates deutet das als eine Aporie. Es ist das, was der Sophist (heute Politiker/ Journalist?) uns vor enthält. Doch das Gegenläufige, das Paradox wird zu Richters Thema. Er reibt sich an Theorien, Ideologien, traditionellen Evidenzen.

Die Biologie mag etwa die Welt der Säugetiere beobachten, messen, technisch analysieren und Schlüsse synthetisieren. In der Behandlung einer geistigen paranoid wahnhaften Entfaltung des Humanen versagt sie. „Das alles kann gemalt werden“ sagt unser Maler. Der Schöpfungsvorgang einer kreativen Bildfindung erweist sich im reinen Malen, im Malen an sich. Wie schon angedeutet, hat sich Richter gegenüber theoretischen Vorgaben, verbindlichen Bilddeutungen, wie man es von politischen Kunstprogrammen kennt, zeitlebens erkältet. Von diesen theoretischen Erklärungen, spekulativen Erläuterungen, Zielvorgaben, theoretischem Regelwerk, über allegorische Gestaltungen und Symbole geäußert, hält dieser Künstler nichts. Den Überdruß an einer Ideologisierung der Malerei (wie durch Lucàcz etwa) hat Richter in seiner Jugend, den DDR-Jahren, entwickelt.

Dieser „Heraklit der Malerei“ (Panta rhei = Alles fließt), betreibt eine Artifizialität, die sich mit Worten schlecht beschreiben lässt. Solche Haltung vermittelt er auch als Professor für Malerei von 1971 bis 1994 an der Kunstakademie in Düsseldorf. Da hat er schon in den 60er Jahren ein Oeuvre aus schwarz-weiß-grauen Bildern nach fotografischen Vorgaben geschaffen. Die Bildvorgaben haben ihn irgendwie „angemacht“, er findet sie interessant und malt sie scheinbar ab. Aber der mimetische Vorgang steht nicht im Zenit der Tätigkeit. Das Malen selbst setzt sich durch. Die Fotografie als Fotografie gibt der Malerei ihre Richtung vor und nicht das im Foto Abgebildete. In der Moderne heißt „Malen“ nicht mehr als das Verteilen von Farbe auf zweidimensionalem Grund. Ein Bild ist nicht länger ein Guckkasten mit einer Raumillusion an der Wand. Die Objektivität hat sich verloren.

Die Welt, an der sich Richter orientiert, Imaginationsfetzen seines Topos, Fotografien aus der allgemein kleinbürgerlichen Bild- und Vorstellungswelt, liefern ihm Malanlässe ganz im Gegensatz zur Kunstideologie des Dritten Reiches mit dessen Körper- und Realismusverherrlichung durch kitschige Idealisierung, welche die Kulturbonzen der DDR ungeprüft übernehmen. Schließlich sind es ja alles Sozialisten, die einen mit nationalchauvinistischer, die anderen mit international permissiver Haltung. Dagegen hält Richter mit rezeptfreier Malerei, soll der Pinsel mit der Farbe doch machen, was er will. Adé Platons Ideenwelt, die auf Verwirklichung wartet. Es greift Heideggers Ontologie, die ontologische Differenz an Stelle sozialistisch-materieller Metaphysik und wir erkennen die bildende Kunst als ein Ereignis in einer freien Stelle im seienden Universal. Die Lücke im universalen System von Technik, Kapital, Medium gibt dem Ereignis Malerei die Freiheit.

Man erkennt Kunst als Offenbarung subjektiver Freiheit. Es erscheint eine Offenbarung von Malerei als Alethe, ein das Ereignis füllende Entbergung mit inhärenter Verbergung, das Paradox einer Äußerung. Das nennt Heidegger in „Ursprung des Kunstwerkes“ als ungeheure Setzung im Seienden: „Wahrheit“. Danach heißt Wahrheit nichts anderes als die Setzung des Ungeheuren in die Welt der geheuren Wirklichkeit. Wahrheit ist einfach das, was neu erscheint.

So bringt Richters Malerei in unsere Welt des Gewöhnlichen, des wissenschaftlich Bekannten, seine visuelle Anomalie, von der Davidson als „Skandal der Natur“ sprach. Es erkennt der Mensch allein das, wovon er weiß. Und was er nicht kennt, das sieht er nicht. So verharrt eine bildlegasthenische Gesellschaft in bekannter Gewöhnlichkeit. Der Mainstream einer Massengesellschaft betreibt allein das Geheure, das Gewöhnliche, welches man als das Bekömmliche wähnt. Der Durchschnittsmensch lehnt das unbekannte Andere ab. (Häufig in der populären Gesellschaft zu beobachten.)

Im christlichen Mittelalter hatte die Malerei die Aufgabe, die kirchlichen Dogmen ab zu bilden, eine katholische Ikonografie im allgemeingültigen Kulturzustand wollte das so sehen. Daher hatte auch ein schlecht gemaltes Bild seine volle Gültigkeit, denn es zeigte die herrschende Lehre und konnte ja angebetet werden. Es wuste damals, noch das Geheure, die christlich dominierte Schablone, in der Kunst. Das Ereignis des Ungeheuren tritt erstmals in der Frührenaissance und zunehmend im Barock auf. Das darf als Charakteristikum der Neuzeit verstanden werden.

Seit der Renaissance dominiert die objektive Sicht des handwerklich versierten Virtuosen. Der Heilige des Mittelalters gerät zum Virtuosen der Neuzeit (Sloterdijk). Die neue Welt der Wissenschaften und das kumulierende Kapital beherrschen zunehmend das Sehen, das Weltverständnis mittels wissenschaftlicher Perspektive etwa. Die menschliche Anatomie, die Perspektive, die Geometrie, die Maltechnik der Ölmalerei gehören zum Rüstzeug des Malers und das Bild wird Ware und gerät zu einer Art repräsentativer Wandaktie. Je virtuoser empfunden das Bild, desto höher sein Wert. Es gibt prinzipiell die zeitgenössische Auffassung vom Raum wieder. Den sichtbaren Pinselstrich galt es zu vermeiden, um die Illusion zu steigern. Malerei bereitet die Fotografie, und damit die industrielle Sicht, vor.

Nun in der Moderne bricht das weg. Das Bild versteht sich als Aktionsfläche subjektiver Tätigkeit. Die Renaissancehafte bemühte Objektivität verliert ihre Geltung. Der Raum gerät multiplex (Kubismus). Welt ist allein das, was das Individuum erlebt. So zeigt sich Malerei als individuelle Farbordnung auf zweidimensionalem Grund. Hier dockt Richter sozusagen an. Er bedient sich, als Malanlass, wie schon gesagt, eines kunstlosen Schnappschusses, eines unspektakulären Fotos als Ausgangsprodukt. Da kann er sicher sein, ideologiefrei zu bleiben. Daran erprobt er sein malerisches Können. Es entstehen seine Gemälde, wobei die Farbe und der Pinselduktus das Ihre geben. Die Ästhetik des Bildes entwickelt ihre eigene unaussprechliche, jedoch sichtbare Sprache. Etwas aus dem Fluss der Zeit kommt im Bild

zum Stehen. Auf solche Bilder muss man sich sehend intuitiv empathisch und keineswegs logisch vernünftig einlassen. Phantasie, welche naturgemäß die Regeln übersteigt, ist gefragt.

Die weich gemalten Bilder in ihrem „Sfumato“ wirken eher wie Erscheinungen. Man ahnt etwas, glaubt etwas zu sehen, erinnert etwas Fotografiertes wie mit starkem Weichzeichner gemacht, versucht aus eigener Vorstellungskraft eine verständliche Form, und man hat trotzdem schon vieles falsch gemacht. Unsere anerzogene eingeschränkte mediale Sichtweise reicht nicht zu. Suchen wir doch mit unseren Augen das Wiedererkennbare und lassen uns nicht auf das Neue und Ungewohnte ein. Wir müssen lernen, richtig hin zu schauen, und da sieht man Farbwolken, Flecke, Striche, reine Malerei, pure Farbe, die den Rezipienten in Stimmung versetzen sollen. Gemaltes (Fotografie) lässt sein Vorbild hinter sich und thematisiert sich selbst. Daher wundert es nicht, wenn in einem weiteren Schritt Gerhard Richter das Abstrakte malt. Er malt genaugenommen nicht abstrakt! Er malt das Abstrakte in freier Assoziation ab. An Stelle der Fotos dient ihm nun die abstrakte Malerei als Vorlage. Eine Malerei als Totale mag er sich gedacht haben. Daher steigern sich die Bildformate, das gedachte Irrationale erobert die Welt. Richter steigert die Sublimierung durch das Erhabene. Das „Verschmieren von Farbe“, welches bei den meisten Menschen Unwillen auslöst, gerät, auch in Folge der Größe und Repräsentanz, der Verbreitung von Auratik ein Wohlgefallen, ein „gegen alles Interesse der Sinne“ gerichtetes Wohlgefallen (Kant 1790,S.193). Es greift eine umfassende Sublimation.

Aristoteles hatte in der Poesie den Begriff „Mimesis“ für Nachbildung eingeführt. Malerei stellt man sich dem entsprechend als Nachbildung der Natur vor. Ein durchschnittlicher Bildlegastheniker denkt eher an eine getreue Abbildung der Natur und will auf einem abstrakten Bild nichts erkennen, obwohl Farben, Striche, reine Malerei erkennbar sind und den aufmerksamen Rezipienten in eine Stimmung versetzt. Einer der Väter der Moderne, Paul Cézanne, meint dazu, Malen sei ein Schöpfen parallel zur Natur. Mimesis heißt nun, den Schöpfungsvorgang wie das gestalterische Bilden der Natur nach zu ahmen.

Das bezeichnet Richters Engagement. Er malt ein Foto in der Diaprojektion ab, mit allen Schwächen, Unschärfen des Fotos und verwischt es anschließend mit dem Flächenstreicher. Es zeigt sich nichts oder wenig Abgemaltes und es bleibt rein Gemaltes, eine Umgewichtung des Themas, von anfänglich Abgemaltem zu allein Gemalten. Das Vorbild, der Anlass zur Tätigkeit, ist verschwunden. Geblieben ist eine reine Malerei, die ihr Vorbild verweigert und die Farbe allein präsentiert. Die Metaphysik hat sich erledigt, es bleibt eine rein materiale positive Präsenz als zeitlose reine Malerei.

Die Lösung von der Metaphysik zeigt sich in dem Bild „Frauenakt die Treppe herunter schreitend.“ In einer Zeit, in der realistische Malerei verpönt ist, malt er seine Frau, die als diffuse Akterscheinung, die Treppe hinab geht, in warmen lichten, ja sonnigen Farben. Dabei hilft ihm sein in der DDR erlerntes Handwerk und es kommt zu einer mystischen

Farberscheinung. Richter hat sich von Duchamp anregen lassen, der vom Ende der Malerei spricht und Richter widerlegt ihn und sein enges Verständnis von Malerei und Farbe.

Richter geht es nicht um eine Bildidee, eine erfundene Abbildung. Seine Idee ist das Malen, also das Bilden mit Farbe an sich. Er sagt: „Malen hat mit Denken nichts zu tun.“ Deshalb verstehe man seine Werke als Berichte über die Möglichkeit des Malens. Möglichkeiten, sind sie konkret, werden sie auch Wirklichkeit, die weil ihnen Notwendigkeit inhärent ist. So verstehe man Richters Werk, welches die Möglichkeit des Malens, des Erscheinens von Farbe, durchexerziert. Denn „es gibt keine Möglichkeiten, die von der Verwirklichung im Universal TKM ausgeschlossen bleiben.“(Trawny 1915, S.20) Es gilt auch der Umkehrschluss, „was nicht verwirklicht wird, kann nicht als Möglichkeit bezeichnet werden.“(S.20)(So auch Sartre.) „Die absolute Möglichkeit“ - von Malerei – „ist Notwendigkeit“.(S.20) Da erweist sich Spinozas Pantheismus als Wahrheit. Der Gedanke, die Vorstellung erweist sich im Machen. Die Trennung von Theorie und Praxis dekuviert sich als reine Spekulation. Empirie hat sich erledigt, denn wovon sollte es Erfahrung geben, wenn auch die Theorie ein Simulakrum ist? Das erklärt den immanenten Zusammenhang (Erfahrung wirkt mit im Entstehen) in Richters Werk.

Dies Werk mag für die Malerei notwendig sein. Denn Malerei ist, auch wenn sie keiner sieht. Das Nicht-Sehen liegt nicht daran, dass der Gegenstand der Nicht-Sehbarkeit nicht ist. Das liegt daran, dass ich dessen Phänomene nicht erkenne, weil ich ja nichts davon weiß. Eine mediale Präposition im humanen Geist scheint vakant. Es fehlt eine Vorprägung meiner Synapsen in der Idee-Materie-Matrize. Denn diese Schablonierung hat das Ungeheure nicht vorgesehen. Es mangelt an Überblick. „Wäre das menschliche Subjekt in der Lage, die Determinationen seines Handelns und Denkens zu durchschauen, würde die Geschichte zu einem ruhenden Bild.“(Trawny S.21) „Was geschehen wird, steht schon fest.“ Das gilt für den globalen Raum, in welchem die m-t-T (mathematisch-technische Topografie) maßgeblich wirkt. Insofern ist der globale Raum – im Gegensatz zum Malerischen – neutral und ohne jede private Intimität.

„Doch die pT (poetische Topologie) ist autark in diesem Universal, doch begrenzt, endlich. Sie bedarf der m-t-T nicht. Die Dichtung (hier Schöpfung der Malerei) bleibt frei.“ (Trawny S.22) Nichts destotrotz „determiniert die ... pT die lokale Topografie der Intimität“. (S.22) Sie mutiert Möglichkeit zur Wirklichkeit. So betreibt Richter Malerei. Das Medium bestimmt sein Erscheinen. Die Möglichkeit von Malerei austarieren heißt hier nichts anderes, als dass die Farbe das Werk bestimmt und nicht der Maler. Er bleibt ein - allerdings hervorragendes - Mittel der Exponierung von Malerei.

Richter drückt seine Bestimmung aus mit dem Satz: „Mich interessiert nur das, was ich nicht kapiere.“ Malerei entbirgt insofern das absolut Irrationale, den Wahn, die Imagination. Die kleinen additiven Farbkästen, welche ohne logische Anordnung oder irgendwie geartetes Konzept sind, zeigen sich in der Fülle und seriellen Folge als Farbangebote im Fluss, in einer opulenten Menge. Diese Spots demonstrieren Farbe im Fluss. Eine solche Offenheit

widerspricht einer physikalischen Auffassung von Kontingenz. Das Thema der Physik verliert an Kontur.

Metaphorisch bedeutet das eine schallende Ohrfeige für Platons Theoriedogmatik. Hält dieser doch die Kunst für das unzureichende Betreiben einer nachrangigen wie unvollkommenen Mimesis der Idee. (Der Idee vom „Tisch“ etwa: Der Schreiner fertigt eine unvollkommene partielle Ausführung der Idee „Tisch“, der Maler malt diesen, im Sinne der Idee, unvollkommenen Holztisch ab. Der Maler fertigt also eine niedrige Stufe auf der Hierarchie zur reinen Idee vom „Tisch“.)

Doch Richter malt keine Idee nach, er malt in der Wirklichkeit ohne jeden transzendentalen Bezug. „... da Bilder nicht gemalt werden, um mit der Realität verglichen zu werden, können sie nicht unscharf sein oder ungenau oder anders (anders als was?)! Wie soll Farbe auf Leinwand unscharf sein können?“

Richters Bildschöpfungen kommen einer Poesie gleich, welche aus dem Dunkel des Seins in das uns bekannte Seiende das Neue als Innovation vorstellt. Boris Groys meint dazu, „ein neues Kunstwerk oder neue Theorie, die im Verdacht stehen, wertvoll zu sein, kommen in einen Vergleich zwischen Archiv und profanem Raum, wobei das Neue entweder dem Archiv oder dem profanen Raum zugeordnet wird.“ „Der Bereich, der aus allen Dingen besteht, die von den Archiven nicht erfasst sind, kann man als profanen Raum bezeichnen.“ Richters Werk darf sicher als von den Archiven erfasstes Neues gelten, während wir Rezipienten im profanen Raum verharren. Das Neue, als ungeheure Erscheinung im bisher erfassten und reflektierten Dasein, welches als Gegenüber inmitten der Gewöhnlichkeit auftaucht, wo es als pures Walten der Farbe und ihrem aufgebrachteten Duktus entgegen steht, erscheint dem kollektiven Auftritt möglicher Rezipienten als Ungewohntes. Dies Ungewohnte kennt keine Vorbilder, ist kein Abbild von etwas sondern ist bisher undefiniertes Etwas. Dies Etwas kommt dem Subjekt als das Andere, etwas meinem Ich gegenüber Fremdes vor. Deshalb gibt es keine „verwischten“ oder „weich gezeichneten“ Bilder bei Richter.

Als Summe aller Farben offeriert er uns seine „Grau-Bilder“, welche letztlich nichts anderes als gestalteter Materialismus bedeuten. Mit ihren schrundigen, von Farbschlieren strukturierten Bildflächen evozieren sie haptische Erfahrung von Malerei. Stimmungen transportieren sie keine. Diese transportiert der Bildrezipient, sowie Grau nur die Stimmung einer eventuellen Begleitfarbe mit sich trägt, ob es z.B. eine „kalte“ oder „warme“ Farbe zur Begleitung hat.

Mit diesen „Grau-Bildern“ spricht Richter auch seine persönliche Haltung an. Lehnt er doch jede Ideologie, jede herrschsüchtige Theorie gänzlich ab. Er meint, alle diese Moden seiner Anfangszeit in Düsseldorf, die Rockbewegung, davor die Nazizeit, und nun der Sozialismus, beängstigen ihn. Da hängt ihm noch die Vereinnahmung und Fremdbestimmung als Propagandamaler des Sozialismus in Dresden nach. Auch anderen „auftrumpfenden Ideen“ misstraut er als dogmatische Ideologienkonstrukte. Er weigert sich mit Haut und Haaren, in eine Schablone gedrückt zu werden und sich der Ideen-Materie-Matritze im Universal K-T-M

anzupassen. Bitte keine fremdgesteuerten Normierungen! Er entwickelt seine Phobie dem konventionellen Nicht-Ich gegenüber.

Zunächst interessiert ihn die konkrete soziale Realität der Nachkriegszeit. Denunzierende anklagende Gesten vermeidet er in seiner Haltung. Lieber inszeniert er Unpersönliches und will Verlorenes bannen. Die Sicht auf scheinbar lapidare Dinge schafft eine zweidimensionale Malerei, die sich als eine rein materialistische positivistische Haltung erweist. Phänomene bleiben Phänomene und Richter malt ihr reines Scheinen. Malen behält sein reines Malphänomen und bleibt interpretationsfrei.

„Man kann gemalte Bilder nicht erklären, denn Sprechen über Bilder ist ein anderes Medium als das Malen.“ Visuelle Aussagen lassen sich nicht mit Worten erfassen, so wenig, wie man das Tönen von Musik nicht mit Worten beschreiben kann. Das Ergreifende einer Symphonie kann kein Wort beschreiben. Daher auch Richters Hingabe an das Tonwerk von John Cage, der das reine Tönen thematisiert.

„Bilder, die deutbar sind und Sinn enthalten, sind schlechte Bilder“, meint Richter (er meint weltanschaulich gesteuerte Bilder). Durch Verwischung bzw. Weichzeichnung gibt es Resultate, die intellektuell nicht geplant sein können. Neues entkommt dem Malen selbst. Wie Hegel in seiner Ästhetik schon meint, das Kunstwerk zeige sein Eigenes im Machen. Der Künstler hat keinen kompletten Plan, nur eine ungefähre Vorstellung, bevor er mit seiner Arbeit beginnt. Die Bildidee entsteht beim Malen, womit wir wieder bei Davidson sind. (Allgemein gültige Urteile entkommen der Erfahrung der Wirklichkeit und keineswegs theoretischer Spekulation.)

Vergesse man die alte Dogmatik von Theorie und Praxis. Die Praxis bedarf keiner theoretischen Vormundschaft. Schillers Gedanken vom freien kreativen Spiel ohne jede Notwendigkeit beschreibt es besser. Geist und Ausführung wirken ineinander. Vernunft wird auch erst durch Empathie verständlich. Spinoza lässt grüßen. Gott befindet sich nicht außerhalb sondern in der Welt und der Mensch bleibt das durch seine Machenschaft (Heidegger) pervertierte Säugetier, weshalb die Beherrschung der Triebe, die Einschränkung animalischer Notdurft bedeutet. Entsprechende Rezepte und Lebensregeln lehnt unser Malermeister allerdings ab. Eine hemmungslose Triebausübung (von einer falsch verstandenen Psychoanalyse propagiert) zementiert die humane Notdurft. Diese Malerei hier betreibt das Gegenteil einer Notwendigkeit.

Eine Malerei, welche die Farbe, also sich selbst inszeniert, äußert sich allgemein gültig. So allgemein gültig wirken die frühen Wolkenbilder oder Seestücke. Man glaubt, bewegte Seepanoramen zu sehen, doch der Wolkenhimmel darüber entpuppt sich bei näherem Hinschauen als ein Seestück auf dem Kopf und letztlich gemaltes All-Over. Es kommt halt auf den Standpunkt an. Dabei bleiben Signifikant und Signifikat undefiniert. Das Rhizom muss nicht gesucht und identifiziert werden.

Richter malt die Farbtafeln der Industrie ab, er malt die Vermischung all dieser Farbtafeln (Grau-Bilder), er malt eine Romantik wie Kunstgeschichte und verweist hierbei auf

inszenierte Malerei. Volker von Tschudi, Berlins früher Direktor der Nationalgalerie (der als erster Museumsdirektor der Welt einen „Cézanne“ kaufte) klagt über das „plumpe Wort“, welches die Bildqualität nicht erreiche. Das „plumpe Wort“ erreicht auch nicht die Qualität des „Grau-Bildes“. Ermessen und sinnlich verstehen kann allein das Auge ein solches Bild.

Dementsprechend behandelt Richter auch die Bilder über die RAF-Abenteurer. Die sogenannte Rote-Armee-Fraktion galt in den 70er Jahren als wild zusammengewürfelter Haufen von Desperados, die in maßloser Selbstüberschätzung einen politischen Widerstand auszulösen versuchen. Jedenfalls wurden die Führer dieser kriminellen Vereinigung inhaftiert und man gestand ihnen einige Privilegien im Gefängnis zu. Dort starben sie auch durch Selbstmord aus Verzweiflung. Darüber wurde berichtet und fotografiert. Richter berührt dieser Komplex politischen Irrlaufs aus ideologischer Verblendung und die plakative Darstellung in der Öffentlichkeit. Die intimen Fotografien toter junger Menschen, denen durch das Zerren in die Öffentlichkeit jede Privatsphäre und Würde geraubt wird, beschäftigen Richter und er fragt sich, wie es dazu kommen kann, dass diese Menschen aus ideologischer Verblendung ihr Leben so wegwerfen und es kommt zu diesen allgemein als spektakulär empfundenen Raf-Bildern. Man kann in diesen Bildzyklus eine Art Dekollage (Derrida) deuten. Die Vorgaben einer Bildindustrie zerlegt unser Maler in das Wesentliche von Erscheinung bis zu einer abstrakten Phänomenologie. Die RAF wird nicht logisch vernünftig analysiert, sie reduziert der Künstler auf den Kern der Optik und Ulrike Meinhof löst sich auf in Licht und Schatten. Die Renegaten des Wirtschaftswunders darf man als flüchtige Zeiterscheinung gesellschaftlichen Unbehagens, bis zur Beerdigung in Schwarz-Weiß-Malerei aufgelöst, betrachten. Richter nimmt dies alles als Wahrheit im Dasein kommentarlos hin und verarbeitet diese Angelegenheit für sich mit Pinsel und Farbe. Die RAF-Größen verlassen die Fahndungsfotos Richtung gesteigerter Artifizialität und können nun in Wohnungen, Galerien, Museen bürgerlich estimiert an die Wand gehängt werden.

Das Gleiche geschieht mit den Aufnahmen der brennenden „Twin-Tours“. Auch hier geht das Narrativ verloren und es entfaltet sich reine Mal- und Farberfahrung. Die Toten Enslin, Bader, Raspe wie die „Twin-Tours“ lösen sich in der malerischen Totale auf. So hatte Richter schon seinen Onkel in deutscher Wehrmachtsuniform gemalt, wobei schon „deutsch“ oder „Wehrmacht“ scheißschnurzpiepe sind.

Mittels Verwischungen, Vertreibungen, Schlieren, die ganzen malerischen Momente vergeht alles erzählende Attributäre. Alles konventionelle Geschwätz löst Richter mittels seiner Maltätigkeit auf. Das signifikante Bildgerüst löst sich in den Signifikanten auf, wobei es zu dem auf sich selbst reduziertes Gemaltes gerät. Da erscheint das Explodieren der Atombombe als Nebensächlichkeit. Hauptsache, sie macht sich malerisch nützlich durch das Erscheinen interessanter Farbwelten.

Deshalb sind solche Gemälde immer wahr und richtig. Richter malt nie etwas, was mit einer Wirklichkeitsvorlage verglichen werden könnte. Die Frage nach Richtigkeit stellt sich nie.

Woher sollte ein reines Farbgebilde eine tautologische Übereinstimmung haben außer mit sich selbst?! Und so schwebt Richter scheinbar zwischen „Fotorealismus“, Pop-Art, informeller Abstraktion im Sinne totalen All-over-Paintings. Er verarbeitet die Welt der Konsumwerbung, der Regenbogenpresse (und alle Presseveröffentlichungen kommen letztlich als Regenbogenpresse daher), privater Familienatmosphäre, das ganze Universal an Erscheinungen in fließende Malerei und ihrer Posenhaftigkeit und Banalität und löst dabei das Bildnarrativ auf. Die von „Otto Normalverbraucher“ geglaubte Wiedergabe der Wirklichkeit mittels Fotografie überführt er der optischen Lüge.

Mittels Computerprogrammierung gestaltet Richter bis zu 10 Meter lange Bildwerke, die in die horizontale Weite der Welt greifen. Man könnte sie als Illustrierung von Heraklits Aussage „panta rhei“ verstehen. Das Gitterwerk der Farbstreifen ist so multiplex und dicht, dass sie den Blick in eine Bildraumtiefe nicht durchlassen. Richter scheint Pollocks Drippings geordnet zu haben. Farbe ergießt sich in die Weite und Breite des Raumes und gewinnt kosmische Dimensionen. Ja, der Raum ist das unendlich Ausgebreitete. Malt Richter hier eine Andeutung eines kolorierten Globalismus?

Auch solche Malerei will nur sich und bleibt frei von jeder menschlichen Expressivität. Gefühligkeit, Ausdruck, Empfinden vollziehen allein die Betrachter. Die Stimmung, die hier ausgelöst wird, bleibt dem Zufall überlassen. Mit diesem mechanischen Gestalten löst Richter aleatorische Zufälle aus. Die gestalterische Mitwirkung bleibt reduziert.

Das potenziert sich in den Glas- bzw. Hinterglasarbeiten, die einen auf den Gedanken bringen „es malt“, wie Heidegger schon sagt „es denkt“. Bei Richter verselbstständigt sich das Wachsen eines Werkes hin zum Ideal der Farbe. Der Künstler schüttet auf mit Wasser gefüllten Wannen verschiedene Farben (Farbe schwimmt oben) und beobachtet den Farbverlauf. In dem Moment, wo ihm die Farbkonstellation ihm zusagt, legt er das Glas oben auf und das Farbensemble haftet auf diesem Glas. Aus einem freien Spiel ohne Zweckbestimmung und Nützlichkeitsprüfung entsteht ein Kunstwerk, welches insofern auch immer Verwirklichung von Freiheit zeigt. Die Lücke im System, im Universal der Welt, füllt sich hier wortlos mit bildender Kunst als Variante des poetischen Topos. Alain Badiou würde es „Ereignis“ (im Heideggerschen Sinne) nennen. Für Davidson mag solch ein Ereignis Beweis der biologischen Anomalie und des anmaßenden wie unzureichenden Physikalismus sein.

Zuletzt werfe man noch einen Blick auf Richters reine Glas-Bilder. Man sieht über Manns große Glasplatten hintereinander an die Wand gelehnt, in denen man sich spiegelt. Man sieht sich als ein schattenhaftes Scheinen in schemenhafter Umgebung. Das zeigt den Menschen, in dem Zustand, in dem er sich gerade befindet. Die Zeit kommt nicht, wie bei Bildwerken sonst, zum Stehen. Das Ungefähre erweist die Inkontingenz erscheinender Dinge. Das steigert Richter in weiteren Varianten von aufgestellten Glasplatten. Damit erweist es sich, dass ein unmittelbarer ungehinderter Zugang zur Welt nicht möglich ist. Welt ist immer etwas Vermitteltes (man denke an Lacans Widerspiegelungstheorie). Diese Glaswerke weisen darauf hin, dass zwischen Welt und Mensch immer noch etwas ist. Kant weist ja in

seinen Kritiken darauf hin. Dazu kommt die mediale Vorprägung, wie wir heute wissen. Eine Form der Vorprägung liefert sicher der von Davidson kritisierte Physikalismus. Liefern nicht jeder „Ismus“ und jede Religion ihre Sehshablonen und der mediale Mainstream gibt das Seine hinzu? Richter schenkt neue visuelle Aufmerksamkeit gegenüber einer medial eingeschränkten Sehlegasthenie.

„Über Malerei zu reden ist sinnlos, weil man in Worte fassen muss, was man in Worte nicht fassen kann, doch damit hat Malerei nichts zu tun.“ Dies bemerkt Gerhard Richter und weist allen Sophisten ihre Grenzen auf. An der Malerei reibt sich das Paradox der Vernunft, welches Davidson mit seiner Kritik am unmäßigen Physikalismus aufzeigt.

Jede Innovation betreibt die Überwindung der Wertgrenze und insofern findet die Umwertung der Werte statt. Das gilt für alle technischen Innovationen, für Kunst und alle neuen Theorien. Diese beziehen ihre Spannungen aus zwei Werteebenen, der Ebene des Profanen und der Ebene der Archive. Wobei man bedenke, dass hier letztlich Bereiche konventioneller Aufnahme gemeint sind. Mit Richters Werk haben wir die Ebene der Vernunft (der Logik, wo die Vernunft es nur mit sich selbst zu tun hat), den mathematisch-technischen Topos verlassen und das Feld der Sinne wie Imagination und Phantasie, den poetischen Topos der Freiheit, betreten. Alles andere unterliegt dem physikalischen Universal der Notwendigkeit. Man erkennt nun, dass es im Davidson-Programm um die menschliche Freiheit gegenüber physikalischer Notwendigkeit geht und der Dualismus Kunst-Wissenschaft gewinnt an Evidenz.

„Die Natur liebt es, sich zu verbergen.“ Heraklit

„Die Natur kann nicht Recht von Unrecht unterscheiden.“ Voltaire