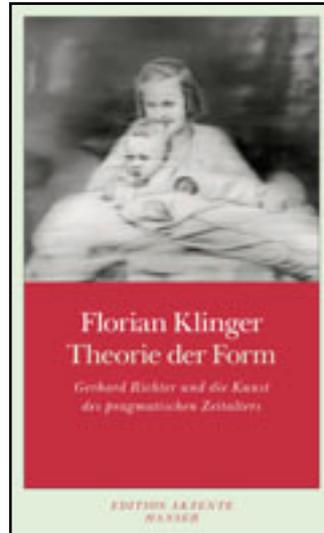


HANSER



Leseprobe

Florian Klinger

Theorie der Form

Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters

ISBN (Buch): 978-3-446-24133-6

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-24133-6>

sowie im Buchhandel.

Inhalt

I. Antwort auf eine heutige Herausforderung	7
II. Morphologische Frage: Form als <i>Reaktion</i>	35
Mimesis und Performanz – Performanz: Wirkung – Performanz: Form – Performanz: Artikulation – Performanz: Räumlichkeit – Performanz: Zeitlichkeit – Performanz: Kausalität und Schwerkraft – Mimesis: Weltbe- zug – Mimesis: Konventionalität – Mimesis: Gestaltung und Entstehung – Mimesis: Substrat – Mimesis: Reine Artikulation – Vorlogische Verbind- ung von Mimesis und Performanz – Reaktion – Primat des Akts – Se- quentiell gesteigerte Wirklichkeiten – Verspannung von Mimesis und Performanz durch Reaktion – Mimesis <i>ist</i> Performanz – Filterung, Ver- dichtung, Potenzierung – Spezifik malerischer Wirklichkeit	
III. Poetologische Frage: Form als <i>Urteil</i>	77
Unableitbarkeit und Richtigkeit – Unableitbarkeit: Anthropologisches Argument – Unableitbarkeit: Poetologisches Argument – Unableitbar- keit: Zufall – Richtigkeit als Kriterium – Richtigkeit: Kommensurabilität als Mittelbarkeit – Richtigkeit: Mittelbarkeit als Anschlussfähigkeit – Richtigkeit: Form und Welt – Richtigkeit: Basis-Kommensurabilität – Urteilen: Unableitbarkeit <i>und</i> Richtigkeit – Technik- und Medienindiffe- renz der Form – Sehen-als und Sehen-in – Entscheidung von Zufall zu Form – Evolution der Form – Prozess ohne Teleologie – Struktur des Anschlusses am Beispiel von <i>Cage</i> – Morphologische Beschreibung der Phase 1: Abkratzen – 2: Spreizung – 3: Exuberanz und Strenge – Pragma- tische Beschreibung der Phase 1: Anamnese – 2: Ähnliche Weise – 3: Er- weiterung des Formbestands – 4: Phasenwechsel als Ideologieresistenz	
IV. Eschatologische Frage: Form als <i>Transformation</i>	115
Ungenügen und Abgeltung – Ungenügen: Schmerz – Ungenügen: Mo- dal-ontologisches Gefälle – Verhältnis der beiden Arten des Ungenü- gens – Auftrag von Kunst – Assimilation des Ungenügens durch die Form – Leistung der Form – Ungenügen <i>und</i> Abgeltung, Lust <i>und</i> Schmerz – Inhaltlichkeit ohne Sentimentalität – Distinktion – Eschatologie des Jeweiligen – Das nächste Mal – Nicht-Ziele – Poetische Distinktion ist pragmatische Distinktion – Vergemeinschaftung – Gemeinsamkeit – As- pektwechsel – Nichtdiskursive Gemeinsamkeit – Nichtessentielle Ge-	

meinsamkeit – Gemeinsamkeit als Vollzug – Spezifik der malerischen Formulierung – Wirklichkeitsmangel als Problem – Das Private, das Spektakuläre – Vergemeinschaftung als Bewältigung – Singularität – Innerklimaktische Bildarbeit – Widerstand der Form gegen Bildlosigkeit – Regieanweisungen 1: Choreografie der Assoziationsmasse – 2: Assoziations-Direktiven in *War Cut* – 3: Abstrakte Modellierung von Gemeinschaft – Zeitgenossenschaft als Desiderat – Zeitgenossenschaft als Affirmation

V. Form als Paradigma 171

Verteidigung der Form – Distanzierung von Transzendenzemphase 1: Inhalt – 2: Materie – 3: Essenz – Präzisierungen – Spezifik der künstlerischen Form – Distanzierung von Immanenzemphase – Revision des klassischen Pragmatismus – Pragmatische Form als Paradigma – Kunstwelt – Form regional-global – Pragmatische Diagnose der Gegenwart – Aufgabe der künstlerischen Form – Steigerung von Vergemeinschaftung – Steigerung von Distinktion – Steigerung von Wirklichkeit

Anmerkungen 201

Literatur 231

Bildnachweis 238

Dank 239

I. Antwort auf eine heutige Herausforderung

Gerhard Richters vielleicht frühestes Bekenntnis zu einer pragmatischen Welteinstellung stammt aus dem Jahr 1962 und findet sich auf der ersten Seite seiner veröffentlichten Texte: »[K]ein Ding ist von sich aus gut oder schlecht, sondern nur unter bestimmten Umständen und mit unserem Wollen. Diese Tatsache nimmt den Konventionen Garantien und Unbedingtheiten und gibt uns täglich die Verantwortung, über Gut und Schlecht zu entscheiden. [...] Da es keine absolute Richtigkeit und Wahrheit gibt, streben wir immer die künstliche, führende, eben menschliche Wahrheit an. Wir werten und machen eine Wahrheit, die andere ausschließt. Die Kunst ist ein bildender Teil dieser Wahrheitsherstellung.«¹ Was etwas ist, bestimmt sich nicht durch Eigenschaften, die ihm »von sich aus« einwohnen, »sondern nur unter bestimmten Umständen«, d. h. durch die Rolle, die es in einem bestimmten Kontext erfüllt. Wenn es keine essentiellen Eigenschaften der Dinge gibt, dann kann ihre Bestimmung keine »absolute« und »unbedingte« sein, sondern nur eine jeweilige; sie kann nie vorausgesetzt werden, sondern ist in jedem einzelnen Fall neu zu leisten. Sie wird nicht vorgefunden bzw. entdeckt, sondern »gemacht« bzw. »hergestellt«.

Zu was wir etwas auf diese Weise »machen«, hängt davon ab, was wir damit »wollen«. Indem wir es in einem Kontext plazieren, in dem es zu einem bestimmten Zweck einen Unterschied macht, »entscheiden« wir, was es sein soll. Indem wir es dabei *als dieses*, aber nicht *als jenes* verwenden, »werten« wir, »schließen« wir andere Möglichkeiten »aus«. Es ist also unser eigenes Urteil, das an die Stelle der Anleitung durch das Absolute und Unbedingte tritt. Es tut dies nicht ein und für alle Mal, denn dann wäre es ein neues Absolutes, sondern jedes Mal, in jedem einzelnen Fall, als »tägliche«, nie beendbare Aufgabe. Wenn es also »Richtigkeit und Wahrheit« gibt,

dann kann sie nichts von der ›bedenkenlosen Akzeptanz‹² übernommener Autoritäten haben, seien diese nun »Konventionen« jedweder Tradition, ›absolute Wahrheiten« aus Epistemologie, Theologie oder Geschichtsphilosophie, oder ein von Natur aus den Dingen einwohnendes Wesen. Vielmehr muss sie »künstlich« (im Gegensatz zu natürlich), »führend«, d. h. wertend, das hinsichtlich eines bestimmten Zwecks Beste (im Gegensatz zu übernommen), sowie »menschlich«, jeweilig, nur von dieser Welt (im Gegensatz zu absolut) sein. Wenn Kunst mit einer solchen »Richtigkeit und Wahrheit« zu tun hat, dann nicht als ihr Abbild, ihre Verkörperung oder Instanzierung, sondern nur aktiv als Weise ihrer »Herstellung«.

In diesen wenigen Bemerkungen sind die Grundlinien von Richters künstlerischem Programm bereits voll entwickelt und die zentralen Voraussetzungen formuliert, von denen sich seine Produktion seitdem bestimmen lässt. Meine leitende These lautet, dass Richter erfolgreich daran arbeitet, *traditionell metaphysisch-essentialistische Modelle von Form durch ein pragmatisches Modell zu ersetzen*.³ Den philosophischen Horizont dieser These bildet die in meinem Buch *Urteilen* entwickelte Diagnose unserer Gegenwart als Zeitalter des Urteilens – für die Diskussion Richters kann man auch sagen, ein *pragmatisches Zeitalter* –, in dem sich alle Bestimmung auf jeweilige Akte des Unterscheidens verteilt.⁴ Ein solcher Befund ergibt sich, wenn man die zitierten Bemerkungen Richters so auf die Herstellung der künstlerischen Form bezieht, dass diese als einfache Differenz erscheint, als in der jeweiligen Unterscheidung bzw. Entscheidung getroffene Bestimmung. Die Überzeugung, dass Form im Akt der einfachen Unterscheidung entsteht, verbindet Richter nicht nur mit Pragmatisten wie William James, Ludwig Wittgenstein oder Richard Rorty, sondern auch – dies wird im Einzelnen zu sehen sein – mit Künstlern wie Marcel Duchamp, Andy Warhol oder John Cage.⁵ Trotz des Reichtums und der relativen Definiertheit dieser Kontexte ist die künstlerische Spezifik der pragmati-

schen Form Richters eigene Leistung; sie allein ist der Gegenstand der folgenden Überlegungen, die die Form in Richters Werk sowohl hinsichtlich ihrer Herstellung als auch Theoretisierung einer durchgehaltenen Diskussion unterziehen.

Weil ein Zeitalter des Pragmatismus nicht von einem irgendwie neutralen Standpunkt aus diagnostiziert werden kann, sondern die Diagnose sich darin selbst mit einschließen muss, versteht sich mein eigener Diskurs in einer methodisch gerechtfertigten Übereinstimmung mit Richters Werk und seinen sowohl künstlerischen wie philosophischen Kontexten. In der Konsequenz der pragmatischen Artikulation einer solchen Übereinstimmung liegt freilich eine strukturelle Diskontinuität des Bezugs, die besagt, dass die Diskussion sich vom Werk herausfordern lassen und gleichzeitig produktiv abstoßen muss. Sie positioniert sich deshalb ausdrücklich nicht als Interpretation oder Erklärung von Richters Werk, sondern als *Reaktion*, die dieses Werk sowohl auf unkritische Weise vereinnahmen als auch auf unabhängige Weise weiterentwickeln darf. (Der Arbeitstitel lautete: »Versuch über Richter. Eine Reaktion«.) Die Etablierung eines ›wirklichen Sinns‹ von Richters Werk ist für die Reaktion ebenso irrelevant wie die Etablierung der Unmöglichkeit bzw. die Subversion eines solchen Sinns – ebenso wie natürlich umgekehrt das Werk als solches gegenüber solchen Unterfangen seine Indifferenz bewahrt. Obwohl es sich bei der Reaktion um kein geläufiges Genre handelt, möchte ich hier vorerst auf nähere Erläuterungen verzichten und nur voranschicken, dass die Reaktion sich allein daran zu bemessen hat, dass sie das Werk auf zeitgemäße Weise zur Entscheidung bringt.

Damit ist der Fragehorizont, in dem die leitende These entwickelt wird, nicht in erster Linie daraufhin angelegt, der Vielfalt der faktisch existierenden Kunstproduktion Rechnung zu tragen. Es geht um eine problemzentrierte Diskussion, die es programmatisch auf maximale Vereinfachung abgesehen hat und deren Zielsetzung somit von derjenigen kunsthistorischer Detailforschung verschieden bleibt, wenn sie auch die-

ser Forschung viel verdankt. Wenn Richters Werk dabei als *paradigmatisch* verhandelt wird, so geschieht dies im Hinblick auf die zentrale Frage der Form – und zwar sowohl in dem Sinn, dass es die Frage als Fall exemplifiziert, als auch im Sinn der Möglichkeit, dass es zu ihrer Beantwortung *maßgeblich* beiträgt – etwa als Gründungsakt eines Paradigmas. Diese Diskussion erfolgt keineswegs im Hinblick auf ein umfassendes Inventar bestimmter Phänomene der Kunstwelt; ob und in welchem Ausmaß die an Richter entwickelten Desiderate auf andere Künstler, Werke und Kontexte übertragbar sind, ist eine andere Frage, die sich hier nicht stellt. Allerdings gehe ich von der Möglichkeit einer solchen Übertragbarkeit grundsätzlich aus, weil Richter, wie zu sehen sein wird, mit seiner Zeit in selbstverständlichem Austausch steht. So versucht der letzte Teil meiner Diskussion, diese Desiderate als mögliche Antworten auf weiterreichende, die Zukunft der heutigen Kunstwelt – also jenes weitesten praktischen Zusammenhangs der Künstler, Kuratoren, Sammler, Galeristen und Kritiker – betreffende Fragen zu plausibilisieren.⁶ Auf diese Weise wäre Richters Formkonzept dann paradigmatisch auch im Sinn eines allgemeinen Vorschlags dafür, wie Kunst unter den Bedingungen der Gegenwart verstanden und praktiziert werden kann.

Warum nun ist das zitierte Bekenntnis Richters zum Pragmatismus von Bedeutung, was steht darin auf dem Spiel? Dieses Bekenntnis sowie das zugehörige Programm einer Ersetzung metaphysischer Formmodelle durch ein pragmatisches Modell bilden eine *Reaktion* – Richters im Zentrum des Folgenden stehende Reaktion – auf die Herausforderung durch eine bestimmte Situation. Von Anfang an nämlich findet sich Richter innerhalb der Kunstwelt mit zwei einander widersprechenden und dabei gleichermaßen inakzeptablen Positionen konfrontiert. Diese lassen sich etwa folgendermaßen verkürzen: Entweder, so die erste Position, kann man prinzipiell sagen, *was Kunst ist*, womit diese auf bestimmte Stile, Genres,

Themen, Techniken, Zielsetzungen usw. festgelegt wird. Oder, so die zweite Position, man kann dies nicht, was Kunst einer mehr oder weniger ausdrücklichen Beliebtheit unterstellt. Entweder wird Kunst wesensmäßig als dieses oder jenes bestimmt und hat damit immer schon bestimmte apriorische Voraussetzungen zu erfüllen. Oder sie wird qua Unmöglichkeit solcher Bestimmungen bestimmt, woraus folgt, dass ihr über diesen Ausschluss hinaus gar keine Bestimmtheit zukommen kann. Eine ebenso schematische wie beliebte Manifestation dieses Widerspruchs ist etwa die Kontrastierung von Universalismus und Relativismus in ihren Trivialformen – d. h. Kunst als Weltsprache mit *einem* verbindlichen Standard vs. kriterienfreie Kunst, die *alles* sein kann.⁷ Beide Positionen werden in der Kunstwelt des zwanzigsten Jahrhunderts beinahe von Anfang an vertreten, spezifisch für Malerei wie auch für Kunst überhaupt, und von Anfang an sind sie zwar nicht jeweils in Reinform, dafür aber in einer klaren Opposition zueinander anzutreffen.⁸

Wenn zum Beispiel Clement Greenberg die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts insgesamt als ein essentialistisches Projekt charakterisiert, so ist diese Charakteristik nicht nur eine historisierende Zusammenfassung, sondern auch eine moderne Geste und Teil desselben Projekts, das sie beschreibt.⁹ Die Moderne selbst gibt sich in Greenberg ein Programm, das sich für Richters Ausgangssituation als symptomatisch erweisen wird. Im zwanzigsten Jahrhundert Malerei betreiben heißt, so Greenberg, die Frage nach der Spezifik »der Malerei« stellen: Malerei als Suche nach dem Wesen der Malerei. Was auch immer sie tut – sie tut es mit dem kritischen, investigativen und immer ideologischen Ziel, festzulegen, was sie selbst ist, worum es sich bei diesem Tun handelt.¹⁰ Die Suche vollzieht sich im Durchgang durch eine lange Reihe sukzessive abgelegter Konventionen – etwa Perspektive, Gegenständlichkeit, Komposition, Farbe, Technik usw. So setzt Greenberg die Suche nach dem Wesen mit dem Abbau des Unwesentlichen gleich – wobei er zugesteht, dass dieser Pro-

zess nicht immer linear verläuft, sondern eher als Projekt eines experimentellen Austestens der »unabdingbaren« Bedingungen von Malerei beschrieben werden muss.¹¹ »Die Modernität wäre also in der Malerei«, so Thierry de Duve, »jene eigentümliche Periode in der Geschichte, in der die Praxis und die Bewertung der Malerei von der Idee ihrer Spezifität oder ihrer Reinheit oder ihrer Autonomie geregelt wurden, in einer reflexiven Anwendung der Idee der Malerei auf ihren Namen.«¹² Fürs erste erscheint es hier sinnvoll, die Implikationen dieser Erzählung weiterzuverfolgen – einer Erzählung, die sich selbst immer schon in das, von dem sie erzählt, eingeschlossen hat.

Bildet ein solcher Essentialismus das *eine* Extrem moderner Malerei, so steht ihm als das *andere* Extrem – es handelt sich noch immer um dieselbe Erzählung – der antiessentialistische Diskurs einer Beliebigkeit gegenüber, einer grundsätzlichen Unbestimmbarkeit von Malerei, der sich wesentlich aus der Demontage malerischer Kriterien und Aprioris speist. Es ist nicht schwer, über das zwanzigste Jahrhundert hinweg emphatisch antiessentialistische Figuren, Gesten oder Projekte auszumachen – man denke nur an Duchamps *Fountain*, Beuys' Aktionen oder Warhols *Brillo Boxes*. Während sich die europäischen Avantgarden – Fauvismus, Futurismus, Dada, Surrealismus usw. – an einer fortgesetzten Neubestimmung des Wesens von Kunst versuchen, stellt Duchamp ihre allgemeine Bestimmbarkeit im Akt des Readymade grundsätzlich in Frage: Der ausgestellte Gegenstand besitzt kein ihm ›an sich‹ inhärentes Wesen, das ihn als Kunst auszeichnen könnte. Und während der Abstrakte Expressionismus im New York der sechziger Jahre Malerei als Ausdruck, Virtuosität und Authentizität feiert, erklärt Warhol: »How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling you've given up something.«¹³ Solche Gedankenspiele folgen dem Paradox, »das Fehlen von Kriterien zum Kriterium zu erheben.«¹⁴ Dies gilt zumindest teilweise – nämlich für

den für die Struktur der Wesenssuche notwendigen Ausfall dieser oder jener Kriterien, auf den es nun jeweils ankommt. Der Ausfall von Kriterien *überhaupt* ist dagegen eine andere Frage, die selbst mit Duchamps Readymade, wie sich zeigen wird, keineswegs beantwortet ist, und Duchamp oder Warhol wären gewiss nicht bereit, einem pauschalen *anything goes* das Wort zu reden.¹⁵ Vielmehr kommt es ihrem Interesse am Ausfall von Kriterien positiv darauf an, dass durch jede Negation bestehender Aprioris neue Möglichkeiten geschaffen werden, dass Kunst von der Verpflichtung auf prinzipielle Vorgaben entbunden wird und nun alle möglichen Operationen einschließen kann, die ihr bisher nicht zur Verfügung standen. Es geschieht also hier nichts anderes als auf der essentialistischen Position – eine Wesensbestimmung wird durch eine andere ersetzt –, nur gewissermaßen mit einer umgekehrten Bewertung der Negation, die nun um einer neuen Freiheit und nicht um einer neuen Festlegung willen erfolgt.

Indem man Wesensbestimmung als Abbau des Unwesentlichen bzw. die Negation von Kriterien als integralen Teil jeder Kriterienbildung identifiziert, wandert Beliebigkeit aus einer ideellen Gegenposition zur Bestimmbarkeit in die Bestimmung selbst ein. »The essential norms or conventions of painting« sind für Greenberg »the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture. Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object.«¹⁶ Der »beliebige Gegenstand« ist mit jeder Negation essentieller Kriterien (»norms and conventions«), jedem *pushing back* der bestehenden Grenzen strukturell hergestellt. Beliebig ist er insofern, als der Verlust des Wesentlichen und Maßgeblichen zunächst nicht auf *andere* Kriterien verweist, sondern ein Fehlen von Maß überhaupt darstellt. Wann immer allerdings Beliebigkeit erreicht oder in bedrohliche Nähe gerückt erscheint, wird sie im Bezug auf andere, noch bestehende Kriterien aufgelöst, die nun die

Stelle des Essentiellen besetzen; es wird etwas anderes als maßgeblich identifiziert.¹⁷ Cézanne verlässt den Realismus des Illusionsraums und macht die Bildfläche zum Wesentlichen, Kandinsky gibt die Gegenständlichkeit nur auf, indem er zugleich die Farbe zur Essenz der Malerei erklärt, und Duchamp suspendiert die Hergestelltheit des Werks, um die inszenierte Wahl des Gegenstands an ihre Stelle zu setzen. Jede essentialistische Neuerung trägt in sich den antiessentialistischen Impuls der Abschaffung des Bestehenden, ja sie ist auf diesen Impuls angewiesen. In diesem genauen Sinn ist die periodisch aufkommende Beliebigkeit eine Funktion des modernen Essentialismus selbst und von diesem nicht zu trennen. Dies ist der Grund, weshalb sich beide Momente nicht etwa einfach als Moderne und Postmoderne gegenüberstellen lassen, auch wenn sich die Postmoderne Antiessentialismus auf ihr Banner schreibt.

Doch markiert dieser Antiessentialismus nicht nur ein Strukturmerkmal des modern-postmodernen Essentialismus, sondern zugleich den Endpunkt einer umfassenden Entwicklung, an dem künstlerische Produktion *alle* Aprioris und Kriterien abgelegt hat. Bereits in Greenbergs Moderne sind die verfügbaren Kriterien insgesamt im Schwinden. Sie bilden die Negation und zugleich die vollständige Durchführung des Essentialismus, dessen Arbeit reduktiv verläuft und mit einer gewissen Konsequenz – in der Radikalisierung dieser Konsequenz wird Greenberg durch die Diagnosen etwa de Duves oder Arthur Dantos überboten – auf den Nullpunkt absoluter Kriterienlosigkeit zuläuft. Stellvertretend für ein Spektrum verschiedener Ansätze, deren Diskussion Ähnliches ergeben würde, sei hier nur Danto zitiert, dessen Formulierungen die Schwierigkeit der Richterschen Situation besonders gut demonstrieren: »the master narrative of the history of art – in the West but by the end not in the West alone – is that there is an era of imitation, followed by an era of ideology, followed by our post-historical era in which, with qualification, anything

goes [...]. In our narrative, at first only mimesis was art« – vor-moderne Kunst – »then several things were art but each tried to extinguish its competitors« – die Moderne ab ca. 1900 und insbesondere die Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts –, »and then, finally, it became apparent that there were no stylistic or philosophical constraints. There is no special way works of art have to be. And that is the present and, I should say, the final moment in the master narrative. It is the end of the story.«¹⁸ Dieser Endzustand bildet »a certain structure of production never, I think, seen before in the entire history of art«¹⁹ – »an objective historical structure in which *everything is possible*. If everything is possible, nothing is historically mandated: one thing is, so to say, as good as another.«²⁰ Dem Künstler fehlen verbindliche Kriterien, dieses oder jenes zu tun oder nicht zu tun; apriorische Einschlüsse sind ebenso wenig möglich wie apriorische Ausschlüsse. Daraus ergibt sich eine strukturelle Bedingung der Herstellung, mit der wir es zum ersten Mal zu tun haben: Über Genre, Stil, Thema, Medium, Technik und letzten Zweck von Kunst gibt es so wenige allgemeine Vorentscheidungen wie nie zuvor in ihrer Geschichte – nämlich so gut wie keine.²¹

Die Widersprüchlichkeit dieser Diagnose liegt auf der Hand. Einerseits situiert sie sich selbst in einem Endzustand antiesentialistischer Kunst, andererseits aber will sie die letzte Bestimmung »der Kunst« als solcher sein. Indem sie selbst Teil jener Geschichte ist, die sie für beendet erklärt, bildet sie ein klassisches Paradox: Wenn Kunst heute tatsächlich alles sein kann, dann ist auch *diese* ihrer Bestimmungen nur *eine* unter vielen möglichen, was der Bestimmung die Allgemeinheit nimmt, so dass von »der Kunst« (»in the West but by the end not in the West alone«) jedenfalls nicht die Rede sein kann und die Diagnose sich selbst widerspricht. Wenn Kunst dagegen Teil der Geschichte ist, dann ist die Geschichte nicht zu Ende – sie kann nicht zu Ende sein, während sie ihr Ende erzählt – und die Diagnose widerspricht sich wiederum selbst.

»[O]ur post-historical era« ist unlösbar von der darin verabschiedeten Geschichte. Wenn Richters Situation hinsichtlich des besagten Dilemmas auf diese Weise charakterisiert werden kann, dann heißt dies, dass es darin keine funktionierenden diskursiven und pragmatischen Rahmenbedingungen für die Produktion von Kunst gibt: Diskurse, die Kunst generell von der essentialistischen Bestimmung zu befreien suchen, bestätigen eben darin ein Wesen von Kunst; die Suspension apriorischer Maßstäbe künstlerischer Arbeit ist eingebettet in eine Wesensbehauptung, mit der sich unter der Bedingung einer Akzeptanz solcher Suspension nichts anfangen lässt. Diskurse dagegen, die Kunst qua Kontextualisierung und Traditionsbezug vor der Beliebigkeit eines *anything goes* verwahren, sind in ihrer Zugehörigkeit zum *anything goes* der Gegenwart selbst der Beliebigkeit unterstellt. So ist zweierlei festzuhalten. Erstens die Alternative ›Kunst ist entweder ihrem Wesen nach bestimmbar, oder aber überhaupt nicht: Indem in Dantos Verabschiedung essentialistischer Bestimmungen pauschal von »der Kunst« die Rede ist, muss mit der Abschaffung von Kriterien *alles* erlaubt sein: »anything goes«, »everything is possible«, »one thing is [...] as good as another«. Zweitens hat sich gezeigt, dass die Formulierung der Alternative an einem inneren Widerspruch krankt, der jede der Optionen für sich und damit die Alternative als ganze inakzeptabel macht.

Diese wenigen Koordinaten vermessen Richters Situation. Greenberg und seine Verlängerung durch Danto sind in diesem Kontext nur Symptome weiterreichender und zum Teil älterer Tendenzen. Wesensbestimmungen »der Kunst« bilden ein traditionell metaphysisches Projekt, das diese u. a. als Repräsentation (»imitation«), Wahrheitsfindung (»ideology«) oder Erlösung versteht – es wird noch genauer zu sehen sein, was das heißt. Negation dieser Wesensbestimmung im gegenwärtigen Endzustand (»the end of the story«) ist dann ein antimetaphysisches Projekt, das Kunst alles dieses abspricht, zu-

gleich aber in der damit vollzogenen Umkehrung an dasselbe metaphysische Projekt gebunden bleibt, das sie verabschieden will. Man kann also von einem metaphysisch-antimetaphysischen Projekt sprechen, das insgesamt mit der Wesensbestimmung von Kunst befasst ist und sie vor die besagte, inakzeptable Alternative stellt. Richter hält diese Alternative von Anfang an für unfruchtbar und sieht in ihrer Vermeidung die erste Voraussetzung künstlerischer Produktion.²² Weil es zu der Alternative keine bereits verfügbaren Alternativen zu geben scheint, lässt sich ihre Aporetik nicht einfach ignorieren. Vielmehr birgt sie eine »Verantwortung« zur Entscheidung, wie Richter sagt, und stellt vor die Frage, wie Kunst in Zukunft aussehen kann. Ausdrücklich versteht Richter dies nicht als privates Problem, sondern als verbindliche Aufgabe unserer Zeit: »[I]ch sehe mich als Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei, der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet.«²³ So sicher Richter sich ist, dass es an »der Kunst überhaupt« nichts zu retten gibt – »Man muss die Kunst verloren haben, um zu malen«²⁴ –, und sowenig er narrativ an sie anzuknüpfen versucht, sowenig sieht er sich doch dadurch von der Herausforderung entbunden, die sich mit dem Wort »Kunst« in der gegenwärtigen Situation verbindet.²⁵

Es geht also darum, eine Konzeption zu entwickeln, die der Situation gerecht wird. Das bedeutet: Weder kann deren Bestimmung apriorischen Festlegungen in Form stilistischer oder ideologischer Imperative unterstehen, noch kann diese Bestimmung eine beliebige sein. Mit Duchamp und Warhol teilt Richter die Ablehnung einer essentialistischen Bestimmbarkeit von Kunst, zugleich aber stellt er sich mit den Avantgarden und dem Abstrakten Expressionismus gegen eine Beliebigkeit ihrer Ausübung. Er unterschreibt sowohl das Entbindende der Suspension prinzipieller Anleitung für die künstlerische Produktion als auch die Verbindlichkeit der Unterscheidung von richtig und unrichtig. Er will maximale

Freiheit *und* maximale Verbindlichkeit. Dazu aber bedarf es eines *pragmatischen* Begriffs von Kunst – eines solchen also, der ihre Bestimmung nicht in dem sucht, was sie wesentlich ist, sondern allein in dem, was sie jeweils *tut*.²⁶ Kein Zufall, dass sich Richter nicht zum Wesen von Kunst äußert, denn *was* diese ist, kann bei ihm nie Thema sein. Ein solcher Kunstbegriff wäre insofern nichtmetaphysisch, als er auf ein gegenüber ihrer jeweiligen Form transzendentes Substrat verzichtet. Dieses Substrat bestünde sowohl in bestimmten thematischen, medialen, technischen oder stilistischen Kriterien als auch in ihrer Verpflichtung der Produktion auf die Projekte von Repräsentation, Wahrheitsfindung oder Erlösung. Es bestünde aber ebenso in der Negation, Subversion oder Umkehrung solcher Kriterien – die gerade in der Emphase ihrer Zurückweisung niemals von jenen Unabhängigkeit erlangen. Anstatt sich also an essentiellen Kriterien festzumachen, wird ein pragmatischer Begriff von Kunst diese über ein *formales* Kriterium bestimmen, das ihnen sämtlich vorgeordnet ist und sie als letzte Bestimmungen außer Kraft setzt. Richters Schaffen zeigt, dass ein solches Programm auf die Kategorie der Form nicht nur nicht zu verzichten braucht, sondern im Gegenteil durch sie überhaupt erst artikulierbar wird. Denn ohne den Formbegriff fehlte einer pragmatischen Bestimmung von Kunst jede Spezifik. Erst der Formbegriff ermöglicht es, über Kunst als solche zu sprechen, ohne dabei schon vorauszusetzen, was sie im Einzelnen zu sein hat. Jedoch impliziert er dabei keine Beliebigkeit der Genres, Stile, Themen usw., in der jederzeit alles geht, sondern vielmehr, dass nicht generell gesagt werden kann, was ›geht‹ und was ›nicht geht‹, und dies in jedem einzelnen Fall eigens entschieden werden muss. Richter hat insofern an diesem Zustand teil, als, wie etwa Julia Gelshorn gezeigt hat, sowohl seine Kunst als auch seine Textproduktion einer nichtlinearen Geschichtskonstruktion entsprechen; die erste beispielsweise dadurch, dass die Durchnummerierung aller Arbeiten weniger deren Verbindungen untereinander betont als diese Arbeiten vielmehr

von Anfang an einem »Gesamtœuvre« unterstellt und in ihrer Abfolge die Beobachtung von Entwicklungen erschwert; die zweite dadurch, dass manifeste Widersprüche und Brüche homogene Standpunkte und Entwicklungen unkenntlich machen.²⁷

Einerseits sieht Richter keine prinzipielle Orientierung und bestätigt, »dass es jetzt eben keine vorherrschende Richtung gibt [...]. Es gibt nur noch Arbeit«.²⁸ Eine Situation also, deren manifeste Richtungslosigkeit offenbar keineswegs das Weiterschaffen verhindert. Insbesondere besagt sie nicht, dass mit dem Ausbleiben einer generellen Richtung die künstlerische Produktion beliebig wird. Andererseits entspricht diese Richtungslosigkeit für Richter aber nicht einer Metaerzählung vom »Ende der Geschichte«, sondern positioniert sich ausdrücklich »außerhalb vom Trend, der es schick findet, Tradition zu negieren und vom Ende der Geschichte und der Kunst zu reden«²⁹. Deshalb sieht er sich auch nicht in einem traditionsfreien Raum der Beliebigkeit ausgesetzt, sondern auf spezifische Weise gebunden: »Sie war mir immer eine Selbstverständlichkeit, die Tradition, das kulturelle Erbe, das Wert hat und das die Kriterien liefert.«³⁰ Tradition ist also mit der Suspension des Wesens und der Metaerzählungen nicht eliminiert, man kann nicht einmal sagen, dass sie unwichtiger wird. Gegenüber metaphysischen Modellen aber ändert sie ihre strukturelle Funktion. Während Tradition dort die Ableitung der Bestimmung vom Status quo regelt, ist sie im pragmatischen Modell die Voraussetzung von Bestimmbarkeit, die nie letztlich geregelt sein und abgeleitet werden kann. Dazu noch einmal das – hier leicht erweiterte – Eröffnungszitat: »Es besteht überhaupt keine Veranlassung, das Übernommene bedenkenlos zu akzeptieren. Denn kein Ding ist von sich aus gut oder schlecht, sondern nur unter bestimmten Umständen und mit unserem Wollen. Diese Tatsache nimmt den Konventionen Garantien und Unbedingtheiten und gibt uns täglich die Verantwortung, über Gut und Schlecht zu

entscheiden.« Natürlich gibt es in einem solchen pragmatischen Horizont für die Form keinen anderen Bezugsrahmen als Tradition – verstanden als die praktischen Kontexte, die Welt als deren weitester Zusammenhang. Aber so wie in einem Gerichtsverfahren der Fall nur unter Bezug auf Gesetze entschieden werden kann, diese aber, weil kein Gesetz sich selbst anzuwenden vermag, in jedem einzelnen Fall erst angewandt werden müssen – so kann sich die Herstellung der malerischen Form nicht auf die Bestimmung durch Tradition verlassen, weil nur die Herstellung selbst darüber bestimmen kann, was genau an dieser Tradition für sie relevant ist und »die Kriterien« für die Entwicklung einer je spezifischen Form abgeben kann. Dies ist jedes Mal neu zu entscheiden. Tradition besteht deshalb nur fort, indem sie ständig – und das heißt: mit jeder einzelnen Form – aktualisiert und angepasst wird.³¹ Was freilich auch bedeutet, dass die Form auf den Bezug auf Tradition nicht verzichten kann, ohne den sie ganz und gar beliebig wäre. Was das heißt, wird noch genauer zu sehen sein. Jedenfalls handelt es sich – aus pragmatischer Sicht – nicht um eine neue Bedingung, sondern nur um eine, die auf das mit dem heutigen Dilemma gegebene doppelte Desiderat von Wesenlosigkeit und Verbindlichkeit antworten kann und damit vielleicht jetzt so wichtig ist wie nie zuvor.

Was sind nun im Einzelnen die Herausforderungen, auf die Richter mit seinem Programm reagiert? Im Sinne des Eingangszitats ebenso wie mit Blick auf Richters Gesamtwerk lassen sie sich zu drei Fragen zusammenfassen. Diese ergeben das spezifische Profil, das Richter der Hauptfrage nach einer heutigen Konzeption von Kunst verleiht, indem er sie in drei Stränge auffasert, die sich getrennt bearbeiten lassen:

(1) Wie kann Kunst als »Herstellung« verstanden werden, als ein Neues, das sich nicht an einem Vorherbestehenden bemisst, indem es dieses abbildet oder ihm gerecht zu werden

versucht – sondern eine Wirklichkeit eigenen Rechts darstellt? Diese Frage begegnet dem metaphysischen Modell der *Repräsentation*, das die Form einer Abbildungsfunktion unterstellt, in der sie etwas von ihr Verschiedenem zu entsprechen hat und diesem gegenüber sekundär bleibt.

(2) Wie ist Kunst möglich, wenn sie sich nicht durch konventionelle »Garantien und Unbedingtheiten« anleiten lassen kann? Wie kann sie ohne Garantien auskommen und doch Beliebigkeit vermeiden, wie erzeugt man regellose Richtigkeit? Diese Frage begegnet dem metaphysischen Modell der *Epistemologie*, das die Form der Wahrheitsfindung unterstellt und besagt, dass nur durch transzendente Autorität verbürgtes Wissen von Beliebigkeit frei sein kann.

(3) Wenn es kein zu erreichendes letztes Ziel gibt – zu welchem Zweck sollte man überhaupt die Anstrengung unternehmen, unausgesetzt »menschliche« Richtigkeit und Wahrheit herzustellen? Was ist der Zweck von Kunst? Diese Frage begegnet dem metaphysischen Modell der *Restitution*, das die Form auf die Wiederherstellung eines Ursprungs verpflichtet und besagt, dass Kunst nur dann einen Sinn hat, wenn dabei etwas seine »eigentliche Form« erreicht.

Richter sucht eine Antwort auf diese Fragen, indem er jedes der genannten metaphysisch-essentialistischen Teilmodelle der Form durch ein pragmatisches ersetzt. Erstens ersetzt er das Repräsentationsmodell durch ein *Reaktionsmodell* – hier zählt nicht mehr, was die Form darstellt, sondern was sie tut. Damit einher geht ein Vorrang von Praxis der Form gegenüber ihrer Theorie sowie von ihrer Pragmatik gegenüber ihrer Semantik. Zweitens ersetzt er das epistemologische Modell durch ein *Urteilsmodell* – hier zählt Form nicht als Prinzipielles, sondern als Jeweiliges. Damit einher geht ein Vorrang immanenter Begründung durch Kohärenz der Formen untereinander gegenüber transzendenter Begründung durch Korrespondenz der Form mit einem ihr vorausliegenden Substrat. Drittens ersetzt er das Restitutionsmodell durch ein

Transformationsmodell – hier zählt nicht mehr Zirkularität, sondern Linearität der Formbildung. Damit einher geht ein Vorrang von Form als Progression gegenüber Form als Regression, des jeweiligen Sinns gegenüber einem absoluten Sinn von Malerei, einer immer neuen gegenüber einer endgültigen Erfüllung. Jede dieser Ersetzungen nun vollzieht sich – hier wird es schon weniger allgemein – durch Umschaffung einer im traditionellen Denken der Form verwurzelten Spannung zu ihrer gegenwartstauglichen Spezifik. Dabei erscheint die Ersetzung so über die Spannung prozessiert, dass sie deren Pole in ihrem Verhältnis neu bestimmt und dieses Verhältnis also sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite der Ersetzung zu stehen kommt. Im Übergang von Repräsentation zu Reaktion handelt es sich um die Neubestimmung der Spannung von *Mimesis und Performanz*; im Übergang von Epistemologie zu Urteil handelt es sich um die Neubestimmung der Spannung von *Unableitbarkeit und Richtigkeit*; und im Übergang von Restitution zu Transformation handelt es sich um die Neubestimmung der Spannung von *Ungenügen und Abgeltung*. Alles dies wird im Detail an Richters Werk zu sehen sein – und wer unverzüglich zu diesem Detail kommen will, dem stehe es frei, den Sprung zu tun und an dieser Stelle mit dem ersten Teil zu beginnen.