

Stefan Voerkel (Hrsg.): Ludwig Richter. Damals in Dresden; Leipzig: E. A. Seemann 2003; 112 S., 13 Farb-Abb., 29 SW-Abb.; ISBN 3-86502-079-8; € 12,90

Ludwig Richter. Der Maler; Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hrsg.: Gerd Spitzer u. Ulrich Bischoff; München Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003; 320 S., 59 Farb-Abb., 185 SW-Abb.; ISBN 3-422-06430-3; € 39,90

Hans Joachim Neidhardt: Ludwig Richter; Leipzig: E. A. Seemann 2003; 2. Aufl.; 216 S., 49 Farb-Abb., 148 SW-Abb.; ISBN 3-86502-078-X; € 12,90

Heinz Demisch: Ludwig Richter. Eine Revision; Berlin: Gebr. Mann; 443 S., 14 Farb-Abb., 243 SW-Abb.; ISBN 3-7861-2465-5; € 88,-

Eine Beschäftigung mit Ludwig Richter, zu der der 200. Geburtstag Anlaß gibt, wird immer von seinen hinterlassenen schriftlichen Zeugnissen ausgehen müssen, besonders von den „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“. In diesem Buch, einem der schönsten Werke der Memoirenliteratur, wird die Person in ihrem charismatischen Zauber der Wahrhaftigkeit lebendig. Stefan Voerkel hat eine auf die Dresdner und Meißener Zeit des Malers bezügliche Auswahl aus Textpartien zusammengestellt und reich illustriert. Das als Geschenk geeignete Bändchen sollte im Leser den Wunsch erwecken, das Ganze zur Kenntnis zu nehmen.

Werner Kohlert hat in einem Aufsatz des Kataloges der in Dresden und München gezeigten Gedächtnisausstellung „Ludwig Richter. Der Maler“ die tieferen Beweggründe für die Entstehung dieses unvollendeten und doch zugleich vollendeten Buches mit dem Einfühlungsvermögen dargelegt, das diesem Gegenstand angemessen ist. Zugleich hat er das geistige Umfeld des Malers mit in den Blick genommen. Der Umgang mit Ludwig Richter wird nur dann fruchtbar, wenn der Standort eingenommen wird, von dem aus sich Person und Werk erschließen. Ohne Bereitschaft zur Demut, ohne Verständnis für das Christentum und ohne Gespür für die Abhängigkeit des Idyllischen vom Abgründigen wird man die Gestalt nur verzerrt wahrnehmen.

Die Ausstellung beschränkt sich auf die nicht sehr zahlreichen Ölgemälde. Alle zur Zeit erreichbaren sind mit Ausnahme der nicht ausleihfähigen Hamburger „Geneveva“, versammelt und im Katalog farbig abgebildet. Die unbeholfenen kleinen Ölgemälde aus den Jahren vor der Italienreise sind nicht berücksichtigt. Diese Eingrenzung bedeutet zwar eine einseitige Gewichtung der frühen Zeit bis in die vierziger Jahre und läßt das sich daran anschließende druckgraphische Werk, dem Richter hauptsächlich seine Popularität verdankt, unberücksichtigt, sie verleiht Ausstellung und Katalog jedoch eine Geschlossenheit, die der Wissenschaftlichkeit zugute kommt. Nach Karl Josef Friedrichs nach wie vor unentbehrlichem Verzeichnis der Gemälde Richters von 1937 wird nun der heutige Forschungsstand auf diesem Gebiet gültig dokumentiert. Der Gewinn der Unternehmung geht jedoch darüber weit hinaus. Vor allem mit dem großen einleitenden Aufsatz von Gerd Spitzer wird ein neues

Bild von Ludwig Richter gezeichnet, das, gestützt auf eine Überfülle von Selbstzeugnissen, aber auch auf die Aussagen seiner Bilder, die stets wiederholten Klischees über den Künstler verblassen läßt. Diese versuchten entweder, den Künstler als Geist mit beengtem Horizont und unverzeihlichem Hang zur Idylle abzuwerten oder ihn krampfhaft zu aktualisieren, was nicht recht gelingen wollte.

Richters Künstlertum mit seinem Grundsatz „*soli deo gloria*“ ist denkbar weit entfernt vom Machtgebaren unserer funkelnden Stars und vom großen Kunstmarathon. Es ist zu hoffen, daß er nach einer Neubewertung vom Betrieb verschont bleibt, der sich über Caspar David Friedrichs Kunst als ein trübender Film legt.

Als 1984 die große Ausstellung „Ludwig Richter und sein Kreis“ aus Anlaß des 100. Todestages mit 849 Werken am gleichen Ort gezeigt wurde, duckte man sich noch unter das Diktat einer marxistischen Kunstgeschichtsschreibung, die alles nur aus äußeren Verhältnissen erklären und sich Wachstum von innen heraus nicht vorstellen kann. Nur zwei christliche Motive waren abgebildet, und die Worte „Christentum“ oder „Religion“ kamen in keinem der Aufsätze vor. Der nun vorliegende Katalog mit Aufsätzen von elf Autoren und zum Teil sehr umfangreichen Texten zu den 48 Nummern (einschließlich derer zu fünf verlorenen Gemälden) von sechs Autoren verdeutlichen den Umbruch. Es wird keineswegs mit einer Zunge gesprochen.

Ulrich Bischoff distanziert sich mit seinem skizzenhaften, von drei Adornozitaten gekrönten Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von dem Maler und bleibt darin seiner Einstellung treu, die er vor etwa zehn Jahren im Richter-Saal der Galerie durch eine Installation von Gordon Matta-Clark demonstriert hatte: Die vier Ecken einer abgerissenen Datscha in den Ecken des Saales sollten die endgültige Zerstörung Richterscher Idyllik vor Augen führen. Es verdient immer Respekt, wenn Menschen bei ihren Überzeugungen bleiben.

Das gilt auch für Hans Joachim Neidhardt, den Nestor der Dresdner Richter-Forschung, der die Ausstellung von 1984 im Wesentlichen organisiert hat und schon 1969 mit einer Monographie über den Künstler hervorgetreten war. Sein 1991 erschienenes zweites Richter-Buch liegt nun in einer zweiten Auflage vor. Es enthält treffende Partien vor allem im Kapitel über die Zeichnung, folgt aber sonst alten Mustern. Bei den die Zustände im 19. Jahrhundert betreffenden Klagen und Anklagen wußte man vor 1989 nie genau, ob damit auch versteckte Kritik an der sozialistischen Gegenwart gemeint war. Heute könnte man eindeutiger Stellung beziehen. Ziemlich unvermittelt begegnet man im biographischen Kapitel dem Satz: „Die Lektüre eines damals weitverbreiteten pietistischen Bildungsromans, Heinrich Stillings Jugend- und Wanderjahre, warf die Gottesfrage in ihm auf und beschäftigte ihn lange, bis er in der Neujahrsnacht 1824/25 die Gewißheit christlicher Glaubenserfahrung gewann, die seinem ganzen Leben Mitte und Richtung gab“. Inwiefern diese „Mitte“ sein Werk prägte und sein Verhalten als Künstler bestimmte, bleibt undiskutiert.

Zum Katalog hat Neidhardt, außer 14 in der Deutung zurückhaltenden Texten zu einzelnen Gemälden, einen zusammenfassenden Aufsatz „Ludwig Richter und die romantische Landschaftsmalerei in Rom 1825“ beigesteuert. Sonst ist darauf ver-

zichtet, Richter im Verhältnis zu den Künstlern in seiner Umgebung zu betrachten, sieht man ab von Jens Christian Jensens Beitrag über Richter und Spitzweg.

Gerd Spitzer hat das Verdienst, Richters Selbstzeugnisse in enge Verbindung mit seinem Werk gebracht und gefragt zu haben, wie seine religiösen Anschauungen sich in den Bildern äußern. Das ist über die offenkundigen Andachtsmotive hinaus nicht immer leicht nachzuvollziehen. Der vor dem Erweckungserlebnis von 1824/25 gemalte „Watzmann“ ist viel eher Ausdruck der Gottesverehrung in der Natur als das Gemälde „Rocca di Sto. Stefano im Sabinergebirge“, will man nicht die Kirche weit in der Ferne als Ziel des bis dorthin sichtbaren Weges als Angelpunkt der Komposition sehen. Spitzers 20 Texte zu einzelnen Gemälden sind umfangreicher als die Neidhardt's und dringen tiefer. Es wäre lohnend, seinen Weg weiterzugehen und z. B. sich auffällig wiederholende Einzelmotive der Kompositionen Richters, absterbende, abgestorbene oder nur noch als Stumpf gegenwärtige Bäume, Brunnen oder große Berge (Watzmann, Monte Serone, die Mammellen) auf ihre Bedeutung hin zu befragen. Wofür steht der schon durch seinen Namen erregende Schreckenstein, zu dem der Wanderer in der „Überfahrt am Schreckenstein“ so andächtig aufblickt? Trotz reichhaltiger Forschungsergebnisse, die der Katalog ausbreitet, ist noch manches zu untersuchen, z. B. die Reaktion auf Richters Kunst in der Zeitschriftenliteratur des 19. Jahrhunderts oder das Vokabular seiner Bildsprache.

Der neue Blick auf den Künstler ist nicht die Folge eines Aktualisierungszwanges (außer vielleicht eines Verlangens nach mehr Strahlkraft menschlicher Güte in unserer Gesellschaft). Das bestätigt die in mehr als sechzig Jahren gewachsene Arbeit des Worringer-Schülers Heinz Demisch (1913–2000), der selber Maler war, also etwas von den inneren Beweggründen künstlerischer Hervorbringungen verstand und dem offenbar eine Wesensverwandtschaft mit Richter das Auge geschärft haben muß. So stellt sich das von seiner Tochter Christa Lichtenstern herausgegebene Buch als eine sehr persönliche Stellungnahme dar. Sie ergänzt den Katalog auch insofern, als sie das Schwergewicht auf das umfangreiche Illustrationswerk der späteren Jahre gelegt hat. Die Absicht war nicht, eine in jeder Hinsicht erschöpfende Monographie zu verfassen, es geht um eine Revision durch den Hinweis auf die Quelle dieser Kunst, eine sehr spezifische Religiosität. So erklärt sich das mitunter zornige Angehen gegen die mit Blindheit gepaarte Arroganz von Interpreten seit dem Aufbruch der Moderne. Der als Frontispiz gewählte Holzschnitt von 1846 „Der Kampf mit dem Drachen“ – ein Kampf, dessen Ausgang ungewiß ist – soll nicht nur das Etikett vom harmlos-gemütlichen, weltfremden Biedermeierkünstler zerstören, es steht hier sicher auch für den Kampf mit den übermächtigen Ideologien des 20. Jahrhunderts und ihren Helfern im Kunstbetrieb. „Revision“ heißt *Wiedersehen* mit frischem Blick aufgrund von Quellenforschung, nicht *Zurückdrehen* des Geschichtsrades. Demisch setzt sich als Historiker, freilich als ein von Liebe ergriffener, von den Propagandisten ab.

Im ersten Kapitel ist nachgezeichnet, wie die enthusiastische Zuneigung der Zeitgenossen zu Richter seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts sich im 20. abkühlte, wie im Zuge der Säkularisierung und eines Wandels der Vorstellung vom Künstler seine Intention nicht mehr nachvollzogen wird und man ihn mit Schlagworten wie

Biedermeier, Kleinbürgerlichkeit, Einseitigkeit und Rückständigkeit abstempelte. (Auf der Jahrhundert-Ausstellung von 1906 war er nur mit fünf Bildern vertreten. Schwind dagegen mit 17 und Spitzweg sogar mit 33.) Es wird nachgewiesen, wie besonders in der marxistischen Kunstgeschichtsschreibung mangelhafte Kenntnis der Fakten im Verein mit ideologischer Blickverengung zu einem falschen Richterbild geführt haben. Den Gipfel der Verkennung, Hermann Glasers Denunzierung des Künstlers in der Festschrift für Gerhard Bott von 1987, übergeht Demisch. Das zweite Kapitel „Fragen – Vermutungen – Perspektiven“ stößt zum Kern der Untersuchung vor, der Frage, ob Richter Rosenkreuzer war, denn seit 1856 tauchen in Holzschnitten Embleme dieser mit dem Freimaurertum verwandten Geheimlehre auf. Diese Entdeckung war der Anlaß, in den folgenden Abschnitten die Biographie des Künstlers, gestützt vor allem auf die seit 1869 abgefaßten „Lebenserinnerungen“, im Hinblick auf religiöse Erfahrungen genau zu untersuchen. Einen ersten Fingerzeig auf eine noch ganz unbewußte Begegnung mit Geheimwissen könnte die Beschäftigung des katholisch gewordenen Großvaters Richter mit Alchemie geben. Die entscheidenden Stationen der Befestigung im allein auf Christus gestellten Glauben, unberührt von den Differenzen der Konfessionen, werden beschrieben: Erlebnisse auf der Reise nach Rom, die „Erweckung“ in der Neujahrsnacht 1824/25 im Kreis von Ludwig von Maydell, Johannes Thomas und Johann Nikolaus Hoff, die Begegnung mit Richard Rothe, dem Pfarrer der evangelischen Gemeinde in Rom, Erfahrungen auf der Rückreise, Beziehungen zu den Herrenhutern, die Prüfungen durch die schwere Erkrankung seiner Frau 1831, Anregungen durch die „Freunde, Lehrer und Führer“ Gotthilf Heinrich von Schubert, Matthias Claudius und Thomas a Kempis, später, 1847, der Tod der Tochter Marie, die Sorge um den Sohn Heinrich, der Verlust seiner Frau 1854 und der Beginn eines Augenleidens 1859.

Bevor die Erörterung der Kernfrage, nämlich der Beziehung zu den Rosenkreuzern, wieder aufgegriffen wird, ist der, auch durch die Auftraggeber bedingte, Motivreichtum seiner Holzschnitte und damit Richters Lebenserfahrung, soweit er sie für darstellenswert hielt, in großer Breite vor Augen geführt. Es kommt darauf an, zu zeigen, daß neben den freundlichen Aspekten des Lebens auch Abgründiges und Schreckliches wie Tod, Verbrechen, Verlassenheit, Armut, Aufruhr, Flucht oder Katastrophen zu Richters Repertoire gehören. Wahrheit bedeutete für ihn nicht Realismus im modernen Sinn, sondern Hinführung des Betrachters zu einer christlichen Wahrheit. So ist ein ganzes Kapitel den Engeln als Mittler zwischen Göttlichem und Menschlichem gewidmet.

In den letzten Abschnitten wird Richters Religiosität und damit seine vermutete, wenngleich nicht endgültig beweisbare Zugehörigkeit zu den Rosenkreuzern und seine Nähe zu den Freimaurern in ein weites geistesgeschichtliches Umfeld gestellt. Hierin sind auch Goethe und vor allem Herder einbezogen, der Johann Valentin Andreaä, den Verfasser der wichtigsten Rosenkreuzerschriften, wiederentdeckt hat. Ein dichtes Netz biographischer, literarischer und im Werk sichtbarer Bezüge läßt ein überzeugendes Bild von Richters Glauben und seiner Kunstanschauung zumindest für die Spätzeit entstehen, denn in den „Lebenserinnerungen“ mag er manches

erst rückblickend als bedeutsam empfunden und anderes vergessen haben. Ob er tatsächlich Rosenkreuzer war, ist nicht entscheidend. Es kommt darauf an, im Werk das zu erkennen, was er intendiert hat. Richter, dem „schon in den jüngsten Jahren ein stilles Inkognitoschaffen vorgeschwebt“ hatte, bemerkte 1849: „Ich lege kein sonderliches Gewicht darauf, ob einer ein Künstler Nummer eins oder Nummer fünf oder sechs werde. Darauf aber lege ich alles Gewicht, daß einer die empfangenen Gaben in gutem Sinne für den Bau des großen, zukünftigen und in der Entwicklung stets vorhandenen Gottesreiches zu verwenden gelernt hat“. Auch an diesem eher ungebräuchlichen Maßstab ist Ludwig Richter zu messen.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Günter Brucher: Kandinsky. Wege zur Abstraktion; München – London – New York: Prestel 1999; 608 S. mit 167 Abb., davon 48 in Farbe; ISBN 3-7913-2056-4; € 34,95

Matthias Haldemann: Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts; München: Wilhelm Fink 2001; 308 S. mit 132 Abb.; ISBN 3-7705-3517-0; € 51,60

Schon aufgrund seines Umfangs ist dem Buch von Günter Brucher über Kandinskys „Wege zur Abstraktion“ nur schwer beizukommen, so daß im folgenden nur Teilaspekte behandelt seien. Um mit dem Umfang zu beginnen: Mit Erfolg hat sich Brucher der „Scheu vor genauen Bildbeschreibungen“ (S. 9) entgegengestellt und eine Fülle von Bildanalysen vorgelegt, die im Durchschnitt alle bisherigen Untersuchungen an Ausführlichkeit deutlich übertreffen. Dies ist ohne Zweifel das große, hervorstechende Verdienst des Buches. Der Leser wird gezwungen, ein Bild in allen seinen Aspekten genau wahrzunehmen – und Brucher geht auch gründlich auf ausgesprochen schwierige Werke ein wie z. B. das *Bild mit Kreis*, das erste abstrakte Ölbild aus dem Jahr 1911. Diese Ausführlichkeit hat aber auch ihre Kehrseite. Ich habe das Buch von der ersten bis zur letzten Zeile gelesen, hatte aber etwa ab Seite 400 mit zunehmender Unlust zu kämpfen, es erneut in die Hand zu nehmen. Dies liegt freilich nicht am Umfang an und für sich, sondern daran, daß sich Günter Brucher vielfach wiederholt und daß seine Bilddeutungen stereotypen Mustern folgen. Auch drückt er sich passagenweise recht umständlich aus.

Die häufigen Wiederholungen betreffen vor allem seine beiden methodischen Prämissen, von denen Günter Brucher die ohnehin gutwilligen Leser offenbar immer wieder mit den gleichen Argumenten meint überzeugen zu müssen. Die erste Prämisse lautet, daß bei der Werkanalyse nicht die ikonographische Identifikation von Motiven, sondern die „Erörterung des dynamischen Themas“ (S. 11) im Vordergrund stehen müsse. In Anlehnung an ein bekanntes Schema von Max Imdahl plädiert Brucher angesichts der Bilder Kandinskys für ein „sehendes“ Sehen: „Statt dessen orien-