

C  $\frac{486}{150}$

Dazwischen

Die Vermittlung von Kunst

Festschrift für Antje von Graevenitz

Herausgegeben von  
Renate Buschmann,  
Marcel René Marburger und  
Friedrich Weltzien

Reimer

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, den Autoren und Fotografen  
[www.dietrichreimerverlag.de](http://www.dietrichreimerverlag.de)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005  
Joseph Beuys, Constantin Brancusi, Gerhard von Graevenitz,  
Benjamin Katz, Ulrike Rosenbach

© FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2004  
Le Corbusier

© Succession Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2005  
Marcel Duchamp

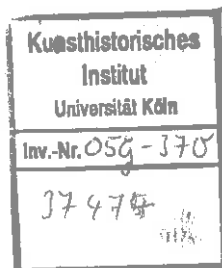
© Courtesy: Monika Sprüth Galerie, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2005  
Andreas Gursky

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern  
oder deren Erben.

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany

ISBN 3-496-01337-0

Lektorat:  
Solbrig & Hellhammer GbR  
Redaktion und Lektorat  
Köln



Grafisches Konzept, Umschlaggestaltung:  
Verena Hochleitner

Satz:  
Judith Fink

Coverfoto:  
Foto von Bernd Jansen, das Joseph Beuys während der  
Aktion *Pangnese* (Johannes Stüttgen, Anatol Herzfeld,  
Kurt Verhufen) in der Kunstakademie Düsseldorf (Raum 20)  
am 12. Dezember 1969 zeigt.

# Inhaltsverzeichnis

	Danksagung	7	
<hr/>			
Grußworte	Tassilo Küpper, Rektor der Universität zu Köln	11	
	Norbert Nußbaum, Geschäftsführender Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln	13	
<hr/>			
Vorwort	Vermittelbar: Die Kunstgeschichte der Antje von Graevenitz	17	Renate Buschmann, Marcel Marburger, Friedrich Weltzien
<hr/>			
Teil I: Kunstgeschichte als Vermittlung	Antje	25	Harald Szeemann †
	Kunstgeschichte wird Gegenwart	27	Rita Kersting
	Eine Perle in der Ohrmuschel: Bewegung, Prozess, Einfühlung	31	Dario Gamboni
	Ästhetik der Störung Künstlerische Strategien indirekter Thematisierung und Vermittlung	37	Nina Zschocke
	Perspektive als Prinzip der Konstruktivität und Interaktivität	45	Peter Weibel
	Das Gleiche und doch nicht dasselbe Drei Mal Jackson Pollocks <i>One: Number 31</i> , 1950	51	Maren Polte
	Fotografische Dokumentationen verschiedener Aktionen mit Nam June Paik	59	Manfred Leve
<hr/>			
Teil II: Vermittlung zwischen den Disziplinen	Von „sehr trauriger Amusik“, <i>Opera Sextronique</i> und einem TV-Cello Musikalische Aktion und visuell erlebbare Musik bei Nam June Paik	71	Dieter Gutknecht
	Neurotypische Gedanken über Autismus und Kunst	83	Anke Solbrig
	Einige Entwurfsprinzipien von Alessandro Mendini	93	Frans Haks
	Fotos schreiben Kunstgeschichte Dokumentierende Fotografie als künstlerische Erinnerungs- maschine. Zum <i>Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene</i>	103	Stephan von Wiese
	Fotografische Dokumentation der Performance <i>Meine Macht ist meine Ohnmacht</i> von Ulrike Rosenbach	112	Erika Kiffel

	Autonomie und Irritation	117	Jan Hoet
<hr/>			
	Erweiterte Kunstgeschichte: Carola Giedion-Welcker, Joyce und Brancusi bei Joseph Beuys	121	Christa-Maria Lerm Hayes
<hr/>			
	Mit dem Tier kommunizieren Opferritual, Fides-Motiv und psychoanalytische Methoden im Werk von Joseph Beuys	133	Heike Fuhlbrügge
<hr/>			
	Die Erforschung eines Mediums Filmbegeisterung in der Düsseldorfer Kunstszene der frühen siebziger Jahre	143	Renate Buschmann
<hr/>			
	<i>Stationen. Begegnungen mit Joseph Beuys</i> Fotomontagen.	153	Bernd Jansen
<hr/>			
Teil III: Künstlerische Praxis der Vermittlung	Kunst fürs Volk Ludwig Richters <i>Dorfgeiger</i> als Programmbild	161	Susanne Wittekind
	Marcel Duchamps <i>Flaschentrockner</i> als Umkehrspiel	169	Alexander Streitberger
<hr/>			
	Au-delà de cette limite ... Die Kunst als Grenzüberschreitung und Grenzerfahrung	179	Dorothea Zwirner
<hr/>			
	Memoria im Trafo-Turm Über das <i>Büdericher Mahnmal</i> (1958) von Joseph Beuys	189	Friedhelm Mennekes
<hr/>			
	White cube und Heilsgebilde	205	Bernhard Johannes Blume
<hr/>			
	Mein Katalog – ein Instrument der Avantgarde Über Dokumente zum privaten Sammeln zeitgenössischer Kunst	215	Reiner Speck
<hr/>			
	Wagner aus Vaseline Ein Gespräch mit Matthew Barney	229	Daniel Kothenschulte
<hr/>			
	Diffusion ohne Ende – <i>Red motA</i> : Transferrituale im neuen Jahrtausend	243	Renate Goldmann
<hr/>			
	Zwischen einfühlsamer Distanz und skeptischem Optimismus	249	Annelie Pohlen
<hr/>			
	Ein prächtiges Bravo	253	Kaspar König
<hr/>			
Anhang	Bibliographie der Schriften von Antje von Graevenitz	255	Young-Hee Lee
	Verzeichnis ihrer Doktoranden und Magistranden	267	
	Autoren	275	
	Fotonachweis	279	

Susanne Wittekind  
**Kunst fürs Volk**

Ludwig Richters *Dorfgeiger* als Programmbild



Abb.1. Ludwig Richter: Der Dorfgeiger, Öl auf Leinwand, 26 x 35 cm, 1845, Berlin, Nationalgalerie

Die Reflexion über die Wirkungsweise von Kunst macht ebenso wie die Schulung des Sehens und die Vermittlung von Wissen um besondere Merkmale oder Eigenarten bestimmter Kunstwerke und die Deutung derselben einen wichtigen Teil der Beschäftigung des Kunsthistorikers aus. Doch nicht nur der moderne Kunsthistoriker, sondern auch die Künstler selbst thematisieren diese Fragen: im Medium der Kunst selbst, vielleicht wirksamer und überzeugender, dabei jedoch von der wissenschaftlichen Zunft oft unbenutzt.

Im Jahr 1845 schenkt der Dresdner Maler Ludwig Richter (1803–1884) den *Dorfgeiger*, ein kleinformatiges Ölgemälde, seinem Verleger und Freund Georg Wigand (1808–1858). Es zeigt in sommerlicher Stimmung Bauersleute, die, vor ihrem Gehöft versammelt, einem Dorfgeiger lauschen. Und es gehört damit zu jenen stimmungshaft-beschaulichen Bildern glücklichen Landlebens, für die Richter bekannt ist und um derentwillen er in der Kunstgeschichte entweder als spätromantischer Idylliker geschätzt, zumeist aber als Vertreter eines restaurativ-unkritischen Biedermeiers verurteilt wird. Es sind jedoch weniger die Gemälde, als vielmehr das umfangreiche druckgrafische Spätwerk Richters, das bis heute das Bild des Künstlers geprägt hat. Denn die von Richter illustrierten, teils auch in Text und Bild selbst konzipier-

<sup>1</sup> Klaus Haese (Hg.): *Adrian Ludwig Richter: Deutsche Spätromantik* (4. Greifswalder Romantik-Konferenz), Greifswald 1985; Hans Joachim Neidhardt: *Ludwig Richters Holzschnitte*. In: Kat. *Ludwig Richter und sein Kreis*. Leipzig 1984, S. 35-40; Manfred Bachmann: *Ludwig Richter und die Volkskunde*. In: ebd. S. 59-67; zuletzt Heinz Demisch: *Ludwig Richter 1803-1884. Eine Revision*. Berlin 2003, zum sozialkritischen Gehalt der Holzschnitte Richters S. 177-203.

<sup>2</sup> Heinrich Richter (Hg.): *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchnotizen und Briefen von Ludwig Richter*. Leipzig 1909, hier S. 560, Richters Tagebucheintrag vom 19.10.1825.

<sup>3</sup> Peter Cornelius' Brief an Joseph Görres vom 3.11.1814, zitiert nach Günter Metken: *Die Nazarener: Selbstzeugnisse und Kritiken*. In: Klaus Gallwitz (Hg.): *Kat. Die Nazarener*. Frankfurt 1977, S. 401-416, hier S. 402.

<sup>4</sup> Vgl. Susanne Wittekind: *König David, seine Frauen und die Moral*. „Die Bibel in Bildern“ von Julius Veit Schnorr von Carolsfeld. In: Annelies Amberger / Sabine Rehm u.a. (Hg.): *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festschrift für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*. St. Ottilien 1997, S. 325-338.

<sup>5</sup> Julius Schnorr von Carolsfeld: *Die Bibel in Bildern*. Bilderläuterungen von Heinrich Merz. Leipzig 1860, Neudruck Düsseldorf <sup>4</sup>1988, Vorwort S. 5-23: „Die in der Kunst liegenden Bildungsmittel können aber so wirksam sein, namentlich auch auf dem Gebiete des sittlichen und religiösen Lebens, dass die Beförderung der rechten

ten Volks- und Familienbücher „fürs Haus“ waren sehr erfolgreich. Sie fanden weite Verbreitung und Nachahmung, ihre Konzeption – die Zusammenstellung von kurzen Märchen oder Geschichten, Gedichten, Liedern und Bildern – ebenso wie der Richtersche Illustrationsstil und seine moderne Holzschnitt-Technik. Da gemeinhin jedoch die Druckgrafik als vervielfältigte Massenware geringer geschätzt wird als das gemalte Unikat, da ihre Verbindung mit einem Text als Mangel an künstlerischer Autonomie gewertet wird, und da zudem noch der große Erfolg der Werke ihre künstlerische Qualität fragwürdig erscheinen lässt (hat denn das Volk soviel Geschmack und Bildung, wahre Kunst erkennen und schätzen zu können?), wird Richters Werk zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts durch seinen eigenen Erfolg verschattet. Erst durch die Ausstellung *Ludwig Richter und sein Kreis* sowie die begleitende Greifswalder Romantik-Tagung 1984 wurde das volksorientierte Schaffen des Künstlers Richter wieder positiv bewertet.<sup>1</sup>

Es geht mir im Folgenden darum zu zeigen, dass und in welcher Weise der spätromantische Künstler Ludwig Richter auf die Frage nach der Aufgabe der Kunst in ihrer Gegenwart reflektiert, auf die Frage nach ihren Adressaten und nach Wegen ihrer Vermittlung.

Richters Wendung zur Druckgrafik entspringt nicht einem wirtschaftlichen Zwang, denn sie erfolgt, als Richter bereits (seit 1840) mit der Professur für Landschaftsmalerei an der Dresdner Akademie eine gesicherte und anerkannte Position erreicht hat. Im Gegenteil lässt sich der Wunsch, „Kunst fürs Volk“ zu schaffen, in der Zeit seines Studienaufenthalts in Rom (1823-26) zurückverfolgen. Schon 1825 schrieb Richter dort:

„Man sollte wirklich auf die gewöhnlichen Volkskalender mehr Fleiß verwenden, und ich habe wohl Lust, noch künftig die Kupfer dazu zu machen, wenn sich nur ein Gleichgesinnter für die Wahl des Textes fände; man könnte viel Gutes damit stiften. Gerade in solchen geringen und niedrigen Dingen liegt oft viel Segen.“<sup>2</sup>

Und Richter steht mit solchen Überlegungen nicht allein. Schon 1814 war Peter Cornelius (1783-1867), gleichsam als Sprecher des Künstlerbundes der so genannten *Nazarener* oder *Lukasbrüder*, mit seinen Überlegungen zur Wiedererweckung der öffentlichen Monumentalmalerei an den einflussreichen Publizisten Joseph Görres in München herangetreten mit der Bitte, sich für entsprechende Aufträge zur Ausmalung öffentlicher Gebäude, von Kirchen und Kapellen, Rathäusern und Kaufhäusern in deutschen Städten einzusetzen, denn „das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck“ und die Künstler sollen „ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben“ ergießen.<sup>3</sup> Kunstgenuss soll für die *Nazarener* nicht mehr Privileg des Adels oder reicher Bürger sein, sondern auch dem Volk ermöglicht werden, denn mit der ‚wahren‘ Kunst werden zugleich Werte vermittelt zur inneren Bildung des Menschen und diese sittliche Bildung des Volkes – auch im Medium der Kunst – sei nötig, um eine neue Gesellschaft von innen heraus zu verwirklichen.<sup>4</sup> Ähn-

liche Bestrebungen finden sich auch bei dem gemeinsamen Freund Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), der sich von 1818-25 in Rom aufhielt und in diesen Jahren das Projekt einer *Bibel in Bildern* als Volksausgabe entwarf, die jedoch erst 1860, als Schnorr (seit 1846) in Dresden als Direktor der Gemäldegalerie wirkte und wieder in engem Kontakt mit Richter stand, zum Abschluss kam. Schnorr stellt seiner *Bibel in Bildern* „Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen“ voran.<sup>5</sup> Rom war zu dieser Zeit ein Hort des künstlerischen und intellektuellen Austausches, während in Deutschland selbst nach der nationalen Aufbruchsstimmung der Freiheitskriege und den begleitenden Reformen mit dem Wiener Kongress 1815 die restaurativen Kräfte bestimmend wurden und die Reformbestrebungen wie die bereits erreichten Freiheitsrechte in den deutschen Einzelstaaten immer weiter einschränkten. Um so mehr genossen und nutzten die deutschen Künstler in Rom den politischen „Denk-“freiraum wie die intellektuell lebendige Gemeinschaft jenseits der Standesgrenzen. Sie pflegten den Austausch untereinander sowie mit Literaten (wie Fr. Rückert) und Theologen (wie Fr. Tholuck und R. Rothe), mit Diplomaten, Historikern und Gelehrten (wie J.B. Niebuhr, Kestner, C.J. Bunsen), mit „Wahlrömern“ (W. und C. v. Humboldt) wie mit „Durchreisenden“ (Freiherr v. Stein); und sie spannten ein Netzwerk von Freundschaften, das auch nach ihrer Rückkehr in die deutsche Heimat oft lebenslang hielt.<sup>6</sup> Hier wurden neue Modelle für eine künftige Verfassung der Gesellschaft diskutiert, hier ging es sowohl um die innere Bildung des Einzelnen (zur Entfaltung der Menschlichkeit) wie um das Zusammenwirken solcher selbstverantwortlichen Subjekte im Gemeinwesen.<sup>7</sup> Die Künstler reflektierten – wie die Beispiele Cornelius, Schnorr und Richter zeigen – auf die neue Rolle, die ihnen damit zuwuchs, und auf neue künstlerische Möglichkeiten der Realisierung.

Als Richter 1826 ins heimatliche Dresden zurückkam, empfand er bitter die Enge der deutschen Verhältnisse, die Perspektivlosigkeit, die Philisterei des Bürgertums. Seinen Ideen blieb er treu. Er suchte nach künstlerischen Wegen der Umsetzung, vor allem in der Landschaftsmalerei (zunächst mit italienischen Motiven, dann aus der heimischen Umgebung), in der Figurengruppen und Genreszenen zunehmend wichtiger wurden.<sup>8</sup> In Georg Wigand, der Richter auf den Holzschnitt als geeignetes Medium für künstlerisch anspruchsvolle und doch erschwingliche Volksbücher aufmerksam macht, findet Richter 1836 schließlich einen gleich gesinnten Verleger zur Umsetzung seiner Jugendpläne. Ihm widmet Richter 1845 seinen *Dorfgeiger* – er ist, so die These, ein künstlerisches Selbstbekenntnis, ein allegorisches Selbstbildnis Richters. Dies ist nun zu zeigen.

Vor dem Tor des ländlichen Gehöfts, das halb verborgen hinter einem großen, knorrigen Apfelbaum zu sehen ist, haben sich Kinder, Frauen und ein alter Mann versammelt, um einem herumwandernden Dorfgeiger zuzuhören.<sup>9</sup> Eine kindliche Gänsehüterin kommt rechts mit ihren Gänsen über den Weg hinzu. Der Dorfgeiger ist bei seinem Spiel schräg von hinten zu sehen, sein Gesicht ist nicht zu erkennen. Er hebt sich in seinem alten Frack,

Ausübung und des rechten Verständnisses derselben als eine Angelegenheit von großer Bedeutung erscheint.“ (S. 5) „[...] und doch ist die Kunst ein bildliches Denken, sie spricht, indem sie gestaltet. Sie ist eine Sprache, die nebst der Musik eine Eigenschaft besitzt, welche sie vor allen anderen Sprachen auszeichnet. Sie bedarf keiner Verdolmetschung, sie ist eine Weitsprache, eine Universalsprache.“ (S. 8). „Die Bilder sind ihm (dem Kind) Gedanken [...]“ (S. 8). „Das Werk will ein Volksbuch werden [...]“ (S. 21).

<sup>6</sup> Vgl. Rainer Schoch: *Rom 1797 – Fluchtpunkt der Freiheit*. In: Kat. *Künstlerleben in Rom. Berthel Thorwaldsen (1770-1844)*. Nürnberg 1992, S. 17-23, sowie die Katalogbeiträge S. 411-506; Adolf Hausrath: *Richard Rothe und seine Freunde*. Bd. 1 Berlin 1902; Ernst Schubert: *Geschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819 bis 1928*. Leipzig 1930.

<sup>7</sup> Zum historischen Hintergrund siehe Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München <sup>3</sup>1985, S. 11-101, 255-313.

<sup>8</sup> Karl Josef Friedrich: *Liebenswertes Künstlergestalten um Ludwig Richter*. Leipzig / Hamburg <sup>2</sup>1940, S. 18, weist auf den Dresdner Genremaler Johann Hantzsch als Vorbild für Richters Genreszenen hin; zur Werkentwicklung vgl. Joachim Neidhardt: *Ludwig Richter*. Augsburg 1995, S. 42-57.

<sup>9</sup> Zu Vorstudien vgl. Neidhardt (wie Anm. 1), Nr. 418, S. 160 f.

Abb. 2. Adriaen van Ostade:  
Der Geiger und der kleine  
Leiermann, Radierung,  
15,6 x 13,1 cm, um 1660,  
Amsterdam, Rijksmuseum



<sup>10</sup> Ostade hat das Motiv des Dorfgeigers häufig aufgegriffen, vgl. Bernhard Schnackenburg: *Adriaen van Ostade, Isack van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle. Gesamtdarstellung mit Werkkatalog*. Hamburg 1981, Bd. 1 Text, Bd. 2 Tafeln, teils im Zusammenhang mit Tanzszenen (vgl. hier Abb. 8, 39, 41, 89), teils als Besuch von Geiger und Drehleierspieler im (Wirts-)Haus (Abb. 98, S. 225f., 227); in diese Reihe gehört die genannte Radierung, von der das Dresdner Kupferstichkabinett einen Druck besitzt, den Richter gesehen haben dürfte; vgl. Louis Godefroy: *The complete etchings of Adriaen van Ostade*. Amsterdam 1990, Nr. 45, Abb. S. 142f.

<sup>11</sup> Richters Dresdner Freund Johann Hantzsch nimmt Ostades Motiv bereits 1833 in seinem *blinden Dorfgeiger* auf, und wie Richter beruhigt er die Szene und macht sie zum Auslöser der Selbstbesinnung. Doch tritt an die

mit weißem Zylinder und weißen, nach hinten ausgebeulten Hosen von der durch die Dreieckskomposition besonders geschlossen wirkenden Gruppe der Landleute ab. Doch auch der Geiger wirkt in seiner aufrechten Haltung würdevoll. Seine strenge, schwarz-weiße Kleidung erscheint in dieser Umgebung, in der warme Grün- und Erdtöne vorherrschen, fremd, ja fehl am Platz. Und durch die betonten, nach hinten flatternden Rockschöße wirkt die Gestalt sogar ein bisschen komisch, zumal wenn man den Hund zu ihren Füßen entdeckt, der Männchen machend die Haltung des Geigers wiederholt. Das Bündel im Schatten der Mauer weist ihn als Wanderer aus. Sein Musizieren wird begleitet von Gänsegeschnatter und Taubengurren – es hat seinen Ort in der Natur, mitten im Leben. In der Gruppe der Bauernfamilie, die vom Kleinkind bis zum Alten verschiedene Lebensalter vorstellt, werden die verschiedenen Reaktionsweisen vorgeführt: Das Kleinkind klatscht begeistert in die Hände, in Gedanken kaut der Knabe an seinem Brot, staunend schauen die Mädchen zu dem Geiger auf, andächtig hören die Erwachsenen ihm zu. Sie sind hinausgetreten aus ihrem häuslichen Bezirk und lassen die Arbeit ruhen, um zuzuhören. Der Dorfgeiger holt sie für eine Weile aus ihrem Alltag, die Musik löst die Zuhörer aus den irdischen, trivialen Zwängen des Lebens, so wie es Richter mit seinen Bildern erstrebt.

Das Motiv des Dorfgeigers ist nicht neu, sondern geht zurück auf das niederländische Bauerngenre. Der Vergleich mit der um 1660 entstandenen Radierung Adriaens van Ostade (1610-85)<sup>10</sup> *Violinspieler und kleiner Leiermann* verdeutlicht, wie Richter die Szene uminterpretiert.<sup>11</sup> Auch bei Ostade wird der Geiger in Rückenansicht gezeigt; er spielt vor einer ihm und dem Betrachter zugewandten Gruppe von Bauern, die vor einer Wirtschafft im Freien sitzen; rechts führt der Weg wie bei Richter in die Bildtiefe.



Abb.3. Ludwig Richter: Der  
blinde Dorfgeiger, Radierung  
nach dem Gemälde von  
Johann Hantzsch von 1833,  
1883

Aber während Ostade die Bauern derb schildert und auffällig im Vordergrund das Fass mit dem Spundloch sowie den Krug im Schoß des Mannes präsentiert als Zeichen für Trunksucht (möglicherweise auch als sexuelle Anspielung), verlegt Richter die Szene in eine häusliche Umgebung. Die Vertreter der verschiedenen Altersstufen lauschen hier konzentriert, sie sind sauber gekleidet, Gesten und Komposition betonen ihre Zusammengehörigkeit. An die Stelle des weggehenden Paares bei Ostade tritt bei Richter die heraneilende Gänsehüterin; sie veranschaulicht damit zugleich die anziehende Kraft der Musik, der Kunst. Führt bei Ostade rechts der Weg aus dem verschatteten Bereich nach hinten zur Kirche, so sammelt Richter das Augenmerk durch das Licht auf dem Sandweg und die helle Mauer hinter den Figuren im Vordergrund. Das Haus, das alle dargestellten Personen hinterfängt, bildet den zentrierenden Rahmen für das Geschehen. So erzeugt Richter durch die strenge Komposition eine würdevolle Gesamtwirkung, die das kleinformatige Genrebild in seiner Wirkung monumentaler scheinen lässt. Der Farbklang und die Haltung der Personen bewirken in dieser Gesamtanlage eine harmonische Atmosphäre. Der zu den Seiten hin offene Vordergrund mit dem nahsichtig gezeichneten Ast in der Mitte erleichtert dem Betrachter das imaginäre Hinzutreten und Lauschen.

Der musizierende Dorfgeiger Richters ist als Städter gekennzeichnet; er begibt sich auf das Land, wo er konkurrieren muss mit den Stimmen der Natur, um die Menschen zu erreichen. Gemäß der romantischen Tradition ist er durch seinen Wanderstab auch als Pilger auf der Lebensreise gekennzeichnet.<sup>12</sup> Ihm gelingt es, Kinder und Erwachsene durch seine Kunst zu fesseln, sie zum Ruhelassen ihrer Arbeit zu bewegen, zur Besinnung kommen zu lassen, sie (auch metaphorisch) ins Freie zu führen. So wird bei Richter

Stelle des aktiven Musizierens bei Hantzsch die Bitte des blinden Alten und seines kindlichen Begleiters um eine Gabe. Nicht die Kunst, sondern Armut und Barmherzigkeit sind das Thema; Abbildung des Nachstichs von Richter von 1883 bei Friedrich (wie Anm. 8), S. 14.

<sup>12</sup> Die romantische Auffassung des Lebens als Pilgerschaft, des Menschen als Fremdling in der Welt, wird in Richters Tagebucheinträgen vielfach aufgenommen. In seinen Bildern wird das Motiv des Lebensweges allmählich umgeformt; vgl. Susanne Wittekind: *Bilder religiöser Bildung – "Erbauliches und Beschauliches". Überlegungen zum Wandel religiöser Bildformen vom Mittelalter bis zu Ludwig Richter*. In: Petra Bahr (Hg.): *Bildung und Religion* (Kolloquium der FEST, Heidelberg 21.-23.9.2000), im Erscheinen.

Abb. 4. Ludwig Richter: Der Dorfgeiger, Holzschnitt, 11,2 x 8,5 cm, 1845



<sup>13</sup> Vgl. Philipp Otto Runge an seinen Bruder Daniel 6.4.1803: „Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde [...] aus der eigentlichen stillen Kirchenmusik, die nur das bleibende Ruhige des Gemütes ausdrückte, die den Menschen aus all den Qualen von Zerstreungen rein auf den ruhigen Punkt zurückführte, ist, eben weil sie von dem Pöbel zuletzt auch begriffen wurde [...] das Entzücken über diese Musik entstanden, das heißt die große rauschende Kirchenmusik.“ Zitiert nach Hannelore Gärtner (Hg.): *Philipp Otto Runge. Begier nach der Möglichkeit der Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst*. Leipzig 1982, S. 140. Auch Richter vergleicht die Malerei immer wieder mit der Musik, so im Tagebucheintrag vom 10.7.1828: „Naturbilder sind herrliche Chormelodien, von

der Dorfgeiger zum Idealbild seiner eigenen Kunstübung. Der Vergleich der bildenden Kunst mit der Schwesterkunst, der Musik, liegt nahe und ist bei den Romantikern verbreitet.<sup>13</sup> Die Musik gilt Richter schon in Rom wegen ihrer starken und unmittelbaren Wirkung auf das Gemüt als Vorbild für seine Malerei, durch die er ebensolche Stimmungen und Wirkungen hervorzurufen bestrebt ist, wie sie die einfachen Hirtenweisen einerseits, zum anderen die strenge Chormusik Giovanni Palestrinas bewirken, die er im Hause des Universalgelehrten und Diplomaten Christian Freiherr von Bunsen kennen lernte. Im *Dorfgeiger* führt die Musik die Menschen zusammen, führt sie im Freien zu sich selbst, ohne dass darunter der Welt- und mitmenschliche Bezug verloren ginge,<sup>14</sup> denn in die Geigenmelodie mischen sich Vogelstimmen, und die junge Frau lehnt sich an den Alten, das Mädchen umfasst die Kleine vor ihr. In seinem Streben, den einzelnen Menschen Orientierung im Leben zu bieten, das heißt Gelegenheit zur Selbstbesinnung, und dadurch „Segen zu stiften“, thematisiert Richter in seinen Bildern den „reichen Stoff im Leben, an dem wir geistig erstarren und reifen können“.<sup>15</sup> Es sind Themen, die allgemein menschliche Erfahrungen veranschaulichen, oder wie Richter sagt:

„[...] die großen erziehenden Verhältnisse des Lebens wie z.B. Vaterschaft und Kindschaft, Jugend und Alter, Freundschaft und Liebe, Tod und ewiges Leben – die bleiben alle, und damit werden die Menschen erzogen und gebildet, wenn sie es nur recht hinnehmen.“<sup>16</sup>

Die Kunst soll demgemäß ihren Sitz im Leben haben, soll ihren Stoff daraus ziehen und in es hineinwirken.



Abb. 5. Ludwig Richter: Ave Maria, Öl auf Leinwand, 85 x 104 cm, 1834, Leipzig, Museum der bildenden Künste

Richter wiederholt seinen *Dorfgeiger*, ähnlich wie die *Überfahrt am Schreckenstein*, als Holzschnitt für den *Sächsischen Volkskalender* des Jahres 1845, den der Dresdner Volksschullehrer Gustav Nieritz (1795-1876) herausgab.<sup>17</sup> Hier wandelt er die Komposition jedoch in spezifischer Weise ab: Die Figurengruppe wird gleichsam aus der Mitte des Gemäldes herausgeschnitten, so dass ein Hochformat entsteht und der landschaftliche Raum reduziert wird. Die Szene wird durch die Zufügung des Kirchturms rechts im Hintergrund gleichsam ins Dorf geholt. Anstelle der jungen Mutter wird ein Knabe eingefügt, der hinter der Familie auf der Mauer sitzend und dem Geiger zugewandt die Flöte spielt und so in die Musik mit einstimmt, offenbar ohne deren Harmonie zu stören. Damit verdeutlicht Richter stärker als im Gemälde eine weitere Wirkung der Musik, der Kunst: Sie führt nicht nur zur passiven Teilnahme, sondern kann und soll auch aktive Mitgestaltung bewirken, einen lebendigen Prozess von Hören und Tönen, von Sehen und Gestalten initiieren, also das gemeinschaftliche Schaffen und Rezipieren von Kunst.<sup>18</sup> Auffällig ist in Richters Holzschnitt die Betonung der Kinder. Er wendet sich mit seinen Bildern im Volkskalender offensichtlich gerade auch an sie als Rezipienten; sie sind wichtige, vielleicht sogar die eigentlichen Adressaten seiner Kunst – mit der Kunstbildung, die für ihn zugleich ein Mittel der Menschen- und Herzensbildung ist, setzt Richter gezielt bereits im Kindesalter an. Und umgekehrt: Gegenüber der Kunst, die die Werte individuellen Selbstbewusstseins und individueller Lebensführung vermittelt, muss jeder die aufnehmende und aneignende Haltung des Kindes annehmen.

welchen wir den Text wohl ahnen, aber nur jene erhabenen Klänge, welche unser Innerstes aufregen, wirklich verstehen und empfinden. Die Landschaftsmalerei vermag, wie die Musik, nur allgemeine Gefühle auszudrücken, aber keine Gedanken deutlich auszusprechen. Das kommt daher, weil wir den Schlüssel zur Natursprache selbst verloren haben und aus der großen Naturharmonie herausgetreten sind.“ In Analogie zur Musik soll also auch die bildende Kunst über die Empfindung wirksam werden, ohne Text. Der „Verlust des Schlüssels“ verweist auf den Sündenfall und den Verlust des Paradieses, das den Menschen zum Pilger auf Erden macht, der auf der Suche nach dem himmlischen Vaterland ist; vgl. Richters Brief an seinen Bruder Wilibald, 15.9.1825, in: Richter (wie Anm. 2), S. 557.

<sup>14</sup> Richter kritisiert später an der romantischen Malerei (C. D. Friedrich), Literatur (Lenau) und Musik seiner Zeit

die gereizte, trübe, krankhafte Aufregung, die sie bewirken, sowie „das Versinken in einen Zustand, wo man sein kleines Selbst für den Mittelpunkt der Welt ansieht und das Urteil wie die Liebe für die Außenwelt nur zu sehr verliert.“ Vgl. Tagebucheinträge März 1850 sowie 7.4.1850, in: Richter (wie Anm. 2), S. 598f.

<sup>15</sup> L. Richter, Tagebucheintrag am 29.12.1849, ebd., S. 595.

<sup>16</sup> L. Richter, Tagebucheintrag im Mai 1850, ebd., S. 603.

<sup>17</sup> Richters Holzschnitt (112 x 85 mm) ist abgebildet bei Wolf Stubbe: *Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte*. München <sup>2</sup>1971, Bd. 1, S. 629; zu Nieritz siehe *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Berlin / Wien, Bd. 12, <sup>14</sup>1894, Sp. 360.

<sup>18</sup> Mit dem Flöten spielenden Knaben greift Richter ein Motiv aus seiner italianisierenden Landschaftsszene *Ave Maria* von 1834 (Leipzig, 85 x 104 cm) auf. Während dort das Musizieren mit der religiösen Andacht vor dem Votivbild bei der abendlichen Heimkehr von der Arbeit verbunden ist, bricht es in Richters *Dorfgeiger* ins Tagesgeschehen ein. Zum Bild siehe Neidhardt (wie Anm. 1), Nr. 272, S. 134, Tf. XI.

## Alexander Streitberger Marcel Duchamps *Flaschentrockner als Umkehrspiel*

*Immer wenn [...] die Absicht auftaucht, die Kräfte zu paaren oder sie zu addieren, dann greift die List der Umkehrung [...]*<sup>1</sup>

Jean-François Lyotard

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard: *Die TRANSformatoren Duchamp*. Stuttgart 1987, S. 38.

Auf den ersten Blick scheint nichts einfacher zu sein, als eine Definition des *Readymade*. Als Marcel Duchamp 1915 den Begriff für willkürlich ausgewählte, banale Gebrauchsgegenstände einführte, wollte er nach eigenen Worten zunächst nichts Anderes, als unter Anwendung des Prinzips der „totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack“ Werke zu schaffen, die einem traditionellen, aus ästhetischen Qualitätsmaßstäben hergeleiteten Kunstbegriff entgegen standen.<sup>2</sup> Allein der Akt der Auswahl, die Benennung und die Signatur sollten über die Relevanz des *Readymade* als Kunst entscheiden. An die Stelle der Hervorbringung eines singulären Kunstwerkes tritt somit die semantische Transformation eines beliebigen Alltagsartikels – das Objekt wird zum Denk-Gegenstand.

Kaum verwunderlich ist es folglich, dass die *Readymades* allzu oft als „Zeichen der Negation“ aufgefasst werden, „die dem Werkbegriff opponieren“.<sup>3</sup> Den Aspekt der Favorisierung der Idee vor dem faktischen Kunstobjekt aufgreifend, geht Arthur C. Danto so weit, mit den *Readymades* und den daran anknüpfenden Kunstströmungen der sechziger Jahre wie Pop-Art, Conceptual Art und Minimal Art, das Ende der Kunst als ästhetische Kategorie und ihre Verwandlung in Philosophie zu proklamieren.<sup>4</sup>

Bei aller Eindringlichkeit dieser Negationslitanei scheint gleichwohl ein Zweifel angesichts der damit einhergehenden statischen Ausrichtung an Dichotomien wie ‚Affirmation – Negation‘ und ‚Objekt – Idee‘ angebracht. Weshalb, so lässt sich fragen, begnügt sich Duchamp dann nicht damit, ein Objekt – nehmen wir den Flaschentrockner – einmal auszuwählen und dann als physischen Gegenstand nicht mehr zu beachten? Weshalb schleust er das gleiche *Readymade* immer wieder in verschiedenen Erscheinungsformen – sei es als Foto, Zeichnung oder Replik – in sein Werk ein und beharrt damit auf seiner optischen Präsenz? Und warum schließlich autorisiert er 1964 die Produktion einer exklusiven, limitierten Kunstedition einiger seiner *Readymades* und führt somit das Postulat der ästhetischen Indifferenz augenscheinlich ad absurdum?<sup>5</sup>

Um einem statischen, an Oppositionen ausgerichteten Deutungsmuster zu entgehen, soll zunächst ganz allgemein der Fokus auf die Metapher des Spiels gerichtet werden, wie sie bereits Wittgenstein in Bezug auf den Sprachgebrauch eingeführt hat. Wie für das Spiel, so die These, gilt auch

<sup>2</sup> Marcel Duchamp: *Hinsichtlich der ‚Readymades‘ (1961)*. In: Serge Stauffer (Hg.): *Marcel Duchamp. Die Schriften*. Zürich 1994, S. 242.

<sup>3</sup> Octavio Paz: *Marcel Duchamp or The Castle of Purity*. London 1970, S. 12. Gerhard Graulich sieht gar in einer „Ästhetik der Negation“ das leitende Prinzip von Duchamps Gesamtschaffen. Gerhard Graulich: *Marcel Duchamps Ästhetik der Negation*. In: Kat. *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*. Hg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern-Ruit 2003, S. 15-29.

<sup>4</sup> Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996, S. 19f.

<sup>5</sup> Erst jüngst versuchte Hans de Wolf diese Fragen zu beantworten, indem er einerseits auf das Prinzip der „Kointelligenz der Widersprüche“ hinwies, den Widerspruch also als integralen Bestandteil des Werkes von Duchamp verortete, und andererseits eine Unterscheidung zweier kreativer Prozesse in Bezug auf das *Readymade* vorschlug. Demnach lag die Intention Duchamps in den zehner