

PHILIPP OTTO RUNGES »VIER ZEITEN«
UND IHRE KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN

Von Stephan Waetzoldt

Die faszinierende Wirkung, welche Philipp Otto Runges Radierungen der »Vier Zeiten«¹ bei ihrem Erscheinen hatten, vermögen wir heute nicht mehr zu empfinden. Allzusehr scheint die Darstellung mit symbolischem Gehalt beladen, der das zarte Liniengefüge zu überwuchern droht. Doch gerade die märchenartige Hintergründigkeit dieser Kinder- und Pflanzenwelt muß es gewesen sein, die Runges Zeitgenossen begeistert hat. 1807 rühmte Goethe den Künstler als »gewiß einen der geistvollsten unseres Zeitalters«, dessen Blätter »nicht allein angenehm fürs Auge, sondern auch zugleich aufregend für den innern Sinn zu wirken, geeignet sind².« Sulpiz Boisserée verglich die Radierungen mit der Musik Beethovens³, Josef Görres widmete ihnen eine hymnische Beschreibung⁴. Heinrich Steffens glaubte in Runge »das Mythen erzeugende Organ inmitten einer kalt reflektierenden Zeit unmittelbar wahrzunehmen«⁵ und Ludwig Tieck schrieb noch 1854: »Dieser lebenskräftige Runge hat in seinen Tageszeiten ... etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, daß es leichter ist, über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben, als über sie in Kürze etwas Genügendes zu sagen⁶.«

Die »Zeiten« bilden den Kern von Runges künstlerischem Schaffen. »Sie gewannen«, schreibt rückblickend der Bruder Daniel Runge, »einen so großen Gehalt, daß diese Darstellungen nach und nach seine ganze Lebens- und Gemüthswelt in sich aufnahmen⁷.« 1802 in Dresden schuf Runge als Schüler der Akademie die ersten Entwürfe zu den Radierungen. 1810 erfüllte noch den Sterbenden die Sorge, daß das unvollendete Gemälde »Irrthum würde verbreiten können«⁸.

Als Entwürfe für Zimmerverzierungen, durch die der jung verlobte Künstler den Lebensunterhalt sichern wollte, sind die ersten Studien gedacht. Sie bedeuten weder der Idee noch der Komposition nach grundsätzlich Neues und stehen ganz in der Tradition der ornamentalen Arabeske des 18. Jahrhunderts. Erst als Ende 1802 drei Blätter des Zyklus vorliegen⁹, sieht Runge in ihnen die tiefere Bedeutung: »Du siehst wohl,

daß, indem ich nur so leichte Decorationen machen wollte, ich wider Willen das größte von Compositionen hervorgebracht habe, was ich noch gemacht ...«, schreibt er dem Bruder¹⁰. Tieck, den er im März 1803 besucht, kann diese Erkenntnis nur noch bestätigen, wenn er Runge versichert, »es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe¹¹.« Runge faßt nun den Entschluß, den Zyklus zu veröffentlichen. Zwischen Februar und April 1803 zeichnet er eine zweite Gruppe von Entwürfen, zwischen April und Juli entstehen Konstruktionszeichnungen und die Vorlagen für die Stecher. Die Dresdner Krüger, Seiffert und Darnstedt führen zwischen 1803 und 1805 die Radierungen aus, deren erste Auflage von 25 Stück 1806 erscheint. Infolge von Goethes wohlwollender Besprechung in der Jenaischen Literaturzeitung gibt der Hamburger Verlag Perthes 1807 eine zweite Auflage (mit Schrift) heraus.

Von Anbeginn an hat Runge daran gedacht, die »Zeiten« zu malen und bis zu seinem frühen Tode 1810 ordnen sich alle künstlerischen Vorhaben diesem Unternehmen unter. Doch sind der 1808 vollendete »Kleine« und der ein Jahr später geschaffene »Große Morgen« Versuch und Fragment geblieben. Was die »Zeiten« Runge und den Romantikern bedeutet haben, läßt sich – wenn überhaupt – nur an dem Zyklus der Radierungen ablesen.

Runge hat mit den »Vier Zeiten« mehr geben wollen, als nur eine Allegorie der Tages- und Jahreszeiten. Der rhythmische Ablauf der Zeiten ist ihm Gleichnis für den täglich sich erneuernden göttlichen Schöpfungsvorgang, für Werden und Vergehen schlechthin. In den »Rubriken zu den Tageszeiten«, die er 1807 niederschrieb, versuchte Runge diesen umfassenden Sinn der Zeiten mit Worten zu erklären: »Der Morgen ist die gränzenlose Erleuchtung des Universums. – Der Tag ist die gränzenlose Gestaltung der Creatur, die das Universum erfüllt. – Der Abend ist die gränzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums. – Die Nacht ist die gränzenlose Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott. Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber wirket alles in allem; wer will Gestalten, wie Er das Geschaffene berührt¹²?«

So ist im »Morgen« (Abb. 1) mit dem Kommen des Lichtes der Beginn aller Dinge und Zeiten dargestellt. Die Lichtlilie, die vor der Erdkugel am Himmel aufsteigt, bezeichnet den Anfang der Tages, ihre Knospen bedeuten die Jahreszeit Frühling, die Kinder verkörpern die Lebenszeit Jugend. Helle Musik, froh tanzende Kinderpaare, von den Rosen morgenrot gefärbte Wolken begleiten das Steigen des Lichtes, unterstreichen den heiteren Charakter des Morgenbildes. Die Darstellungen in den Rahmen-

leisten spielen auf das biblische Zeitalter des Beginnens, die Schöpfung, den paradiesischen Urzustand von Mensch und Natur an: unten die Elemente, aus denen Leben entsteht – Feuer, Wasser, Luft –, in den Seitenleisten die Unschuldslilie, welche irdischen und himmlischen Bereich verbindet, oben der Name des Schöpfergottes, den Engel verehren.

Ähnlich vielfältige Bedeutung eignet allen Blättern des Zyklus. Der »Tag« (Abb. 2) zeigt Mensch und Natur auf dem Höhepunkt fruchtbaren Lebens. Runge meint die Mittagsstunde des Tages, den Sommer des Jahres, die Lebenszeit der Reife, das biblische Zeitalter des Alten Bundes. Am »Abend« (Abb. 3) versinkt die Lichtlilie, von dunkel tönender Musik begleitet, während die Nacht ihren Sternenschleier über die Welt breitet. Es ist die Jahreszeit des Herbstes, in der die Blumen sich entblättern, die Lebenszeit des Sich-Bereitens auf den Tod, die biblische Zeit des Neuen Bundes. Die »Nacht« (Abb. 4), »gränzenlose Erkenntnis der unverteilgten Existenz in Gott«, ist für Runge wie für Novalis ein Gleichnis der Ewigkeit: »Zugemessen ward / Dem Lichte seine Zeit / Und dem Wachen- / Aber zeitlos ist der Nacht Herrschaft, / Ewig ist die Dauer des Schlafs¹³.« Die Ewigkeit kennt keine Zeit, nur Dunkel, Schlaf, Stille, aber auch die tröstende Gewißheit des Ruhens in Gott, dessen Geist (die Taube der oberen Rahmenleiste) auch in Nacht und Ewigkeit anwesend ist.

Solche Interpretation des allegorischen Gehaltes der »Zeiten« schöpft jedoch ihre Bedeutung nicht aus. Ebenso wichtig wie das Was ist das Wie der Darstellungen. Runge hat an der Komposition der einzelnen Blätter intensiv gearbeitet, und dieser von der Forschung noch nicht gewürdigte Vorgang der Ausformung der Bildidee ist für die Deutung des Kunstwerkes in seiner Ganzheit wichtig.

Die Unterschiede, die zwischen dem ersten Entwurf für den »Morgen« (P. 48, Abb. 5)¹⁴ und der Vorlage für die Radierung (P. 50, Abb. 1) bestehen, sind für Runges Arbeitsweise bezeichnend. Auf dem Entwurf entfaltet sich die Lilie frei vor dem unbelebten Bildgrund. Unvermittelt setzt sie am unteren Bildrand an, nur ungenügend vermögen die flach ausschwingenden Bögen der unteren Knospentengel sie seitlich abzustützen. So scheint sie auf der Fläche zu schwimmen, unfest und doch starr, »fontänenhaft« wie die Arabesken der Ornamentstiche des 18. Jahrhunderts. Auch die Blumenkinder ähneln den Putti des Rokoko. Sie sind nur Beiwerk, bei aller Bedeutungsfülle formal dem Pflanzlichen untergeordnet. Ihnen, wie der Komposition im ganzen, fehlt der inständige Ernst, der das Wesen alles Figürlichen in den ausgeführten Blättern bestimmt.

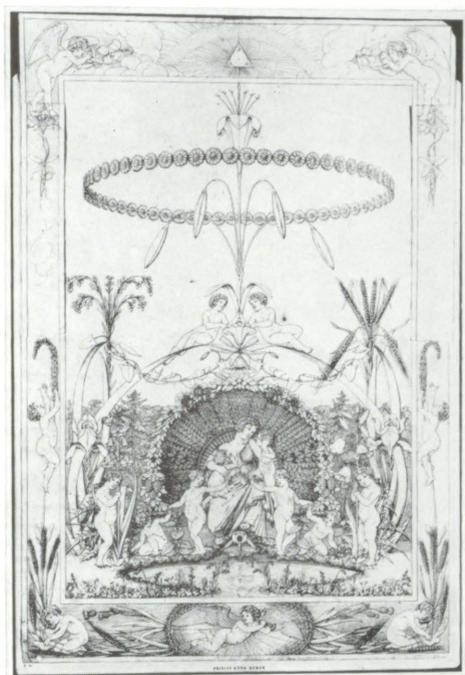
Dem Entwurf gegenüber ist die Vorlage (P. 50, Abb. 1)¹⁵ konsequent so gestaltet, daß sich möglichst reine Formen der niederen Geometrie ergeben. Über dem flachen Segmentbogen der Erdkugel stehen die vier

Halbkreise der Lilienstengel. Darüber ist die Lichtlilie mit den Kindern einem steilen Rhombus einbeschrieben. Alle Formen steigen auf, um so mehr, als sie im Gegensatz zu den sich neigenden Lilienstengeln stehen, die aber formal auch zu steigenden Formen werden. Das Aufsteigen des Lichtes wird so unmittelbar anschaulich.



1. P. 50:

Vorlage für die Radierung des »Morgens«
Hamburg, Kunsthalle



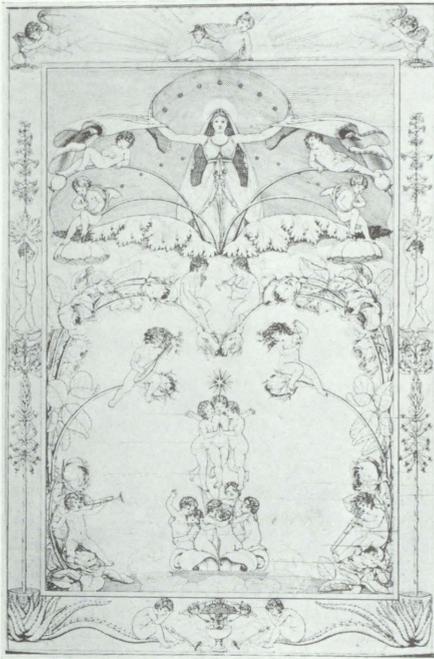
2. P. 55:

Vorlage für die Radierung des »Tages«
Hamburg, Kunsthalle

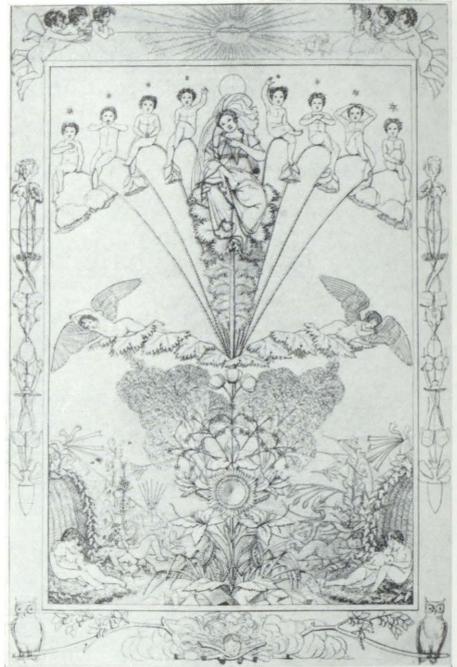
Wie bei dem ersten Entwurf ist die Komposition streng auf die Fläche bezogen, doch ist im ganzen wie in den Einzelheiten eine Räumlichkeit angedeutet, die ebenso zur Verlebendigung des Dargestellten wie zur Verfestigung der Komposition beiträgt. Kinder, Pflanzen und Wolken haben eine zarte Plastizität, an den Wolken ist eine große Räumlichkeit verhalten abzulesen. Die streng bildparallel geführten Lilienstengel legen dennoch die Vermutung nahe, daß sie in die vier Himmelsrichtungen weisen. So entsteht zwischen Raum und Fläche eine eigenartig spannungsvolle Beziehung, die für alle Blätter des Zyklus charakteristisch ist.

Die Darstellung von »Raum« auf der Ebene der Bildfläche ist von jeher eine Hauptaufgabe der Flächenkunst, und die Geschichte dieser Kunst kennt unzählige Möglichkeiten, sie zu lösen. Runge stand alle Mittel der Zentralperspektive zu Gebote, doch verzichtet er in den »Zeiten« bewußt

darauf, mit ihrer Hilfe illusionistischen Tiefenraum vorzuspiegeln. Es gibt diesen Tiefenraum zwar auch auf unseren Blättern – z. B. bei den perspektivisch konstruierten Raumkreisen im »Tag« – aber nur an einzelnen Stellen der Komposition und stets dort, wo er mit ausgesprochenen Flächenformen kontrastiert. Auf diesen Kontrast, auf ein spannungsvolles In-



3. P. 59:
Vorlage für die Radierung des »Abend«
Hamburg, Kunsthalle



4. P. 65:
Vorlage für die Radierung der »Nacht«
Hamburg, Kunsthalle

Beziehung-Setzen von Raum und Fläche, kommt es Runge an, weil er ein Gleichnis geben will für das Gesetz der Polarität, das, romantischem Denken zufolge, die Welt beherrscht. Es wird davon noch die Rede sein.

Die Umgestaltung der Komposition zwischen dem ersten Entwurf und der Vorlage für die Radierung bedeutet also mehr als ein bloßes Ausarbeiten und Durchformen des Bildgedankens. Erst in dem ausgeführten Blatt wird der Sinn der Darstellung wirklich anschaulich, weil er nicht mehr nur gedanklich aus dem allegorischen Gehalt der Darstellungen abgelesen werden muß, sondern auch – und zuerst – in den Formen der Komposition sichtbar wird.

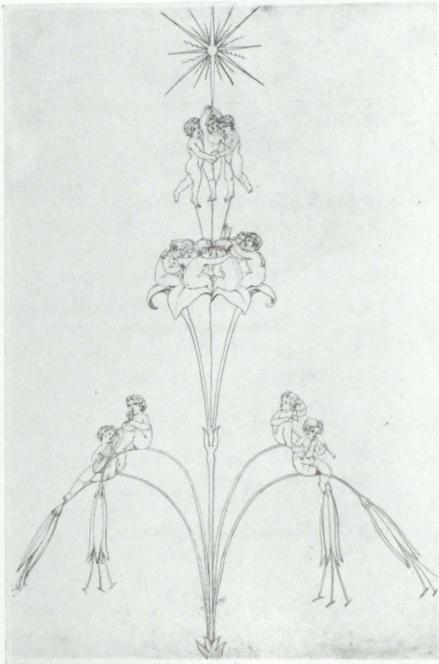
Der Unterschied zwischen Entwurf und Ausführung ist bei allen Blättern des Zyklus gleich groß, weil Runge für diese »formale« Darstellung des Bildinhaltes eigene Entwürfe, die Konstruktionszeichnungen, ge-

schaffen hat. Runges Art des Konstruierens ist weder mit den perspektivischen Hilfskonstruktionen noch mit den Proportionsstudien früherer Jahrhunderte zu vergleichen. Sie baut nicht auf einem vorgegebenen System von Zahlen oder Formen auf, sondern dient allein der Ordnung und Straffung einer schon vorliegenden Kompositionsidee. Aus der Fülle der möglichen geometrischen Formen wählt Runge aber jeweils diejenigen aus, die ihrem Ausdruckswert nach dem Inhalt seiner Darstellung entsprechen: den Kreis oder den Rhombus als ruhige, geschlossene, den Bogen oder das Dreieck als steigende und fallende Formen, die kleinteilige unruhige oder die große beruhigte Flächenteilung.

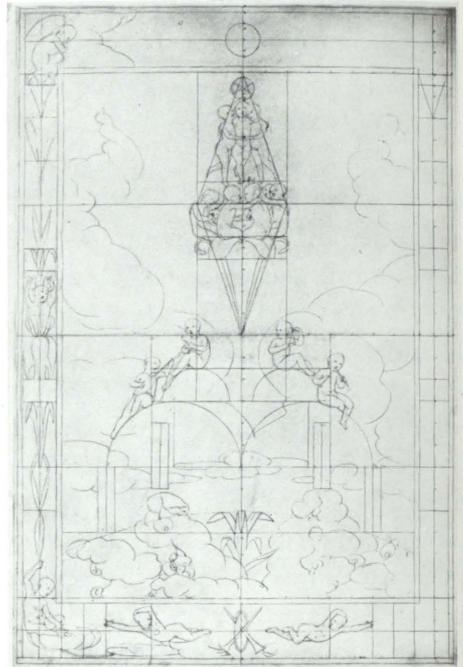
Die Konstruktionszeichnungen zu den »Vier Zeiten« haben einheitliche Proportionen. Sie messen 30×20 Einheiten – Runge spricht von »Fuß«¹⁶ –, so daß sich Höhe zu Breite wie $3 : 2$ verhalten. Die Rahmenfelder sind oben und unten drei, seitlich zwei Fuß breit, das Mittelfeld mißt 24×16 Fuß, das Verhältnis $3 : 2$ bleibt also erhalten. Diese Verhältniszahlen geben auch die Grundmaße für die Konstruktion ab: das Höhenmaß drei, das Breitenmaß zwei Fuß. Die bildmäßigen Rahmenleisten sind nach einheitlichen Grundsätzen konstruiert. Sie haben auf allen Blättern die Funktion, festigend und betonend auf die Komposition des Mittelfeldes einzuwirken. Zugleich gehorchen sie dem eigenen Gesetz des rahmenden Umfangens. Im folgenden wird von der Beschreibung ihrer Konstruktion abgesehen, da sie für unsere Fragestellung unergiebig ist.

Das Mittelfeld der Konstruktionszeichnung zum »Morgen« (P. 49, Abb. 6)¹⁷ ist durch die Mittelwaagerechte in zwei Zonen geteilt, die in sich wieder in Streifen gegliedert sind: die untere Zone in vier breite Streifen von je 3 Fuß Höhe (einfaches Höhenmaß), die obere in zwei Streifen von je 6 Fuß (doppeltes Höhenmaß). Zu jedem Streifen der unteren Zone gehört ein Element der Darstellung: der Erdkugelabschnitt, die unteren Lilienknospen (nur durch schmale Rechtecke angedeutet), die großen und die kleinen Bögen der Lilienstengel. In der oberen Zone ist die waagerechte Gliederung nicht bedeutsam. Das Dargestellte wird vielmehr von einer vertikalen Mittelleiste aus zwei schmalen Rechtecken mit einbeschriebenem Rhombus begrenzt. Durch den unterschiedlichen Ausdruckswert der in ihnen vorherrschenden geometrischen Formen stehen obere und untere Zone in einem Spannungsverhältnis. Unten wird durch das rhythmische Element der von unten nach oben enger, gespannter werdenden Bögen eine steigende Bewegung, oben durch die Rhombusform ein schwebendes Stehen ausgedrückt. Dieser Wechsel im Rhythmus der Komposition gleicht das optische Übergewicht der Lilienblüte mit den Kindern oben aus und verfestigt die Darstellung. Er entspricht genau dem Inhalt: das aufsteigende Licht des Morgens kommt am Himmel zum Stillstand.

Für die Rolle, die Runge dem Konstruktiven bei der Entstehung des Kunstwerkes zumißt, ist bezeichnend, wie sich das Figürliche zu der beschriebenen Flächenaufteilung verhält. Blumen und Kinder sind nirgends in die ihnen zugeteilten geometrischen Kompartimente eingezwängt, sondern treten wie freiwillig in sie ein, übergreifen und verzahnen sie und



5. P. 48:
Erster Entwurf zum »Morgen«
Hamburg, Kunsthalle



6. P. 49:
Konstruktionszeichnung zum »Morgen«
Hamburg, Kunsthalle

verbinden die einzelnen Teile der Komposition zu einem organischen Ganzen. So werden die Streifen der unteren Zone durch die Lilienkelche mit den herabfallenden Rosen und durch die äußeren, musizierenden Kinder verzahnt. Die inneren Kinder der Musika verbinden die beiden Zonen, die sitzenden Kinderpaare auf der Lilienblüte verknüpfen die beiden Rechtecke mit dem einbeschriebenen Rhombus.

Ganz außerhalb der konstruierten Ordnung steht das räumliche Element. Tiefenraum ist vor allem an den Wolken abzulesen, die zunächst unten vor der Erdkugel schweben, sich dann über ihr nach hinten ziehen, um schließlich hinter der Lilie aufzusteigen. Doch wird der Raum nur angedeutet, teilt sich dem Wesentlichen der Darstellung nicht mit. Bezeichnend dafür ist, daß der Fußpunkt des Lilienstammes durch die Wolken am unteren Bildrand verdeckt ist und die Blüte oben vor einem

freien Himmelsfeld steht. So ist die Lilie von zarter Plastizität und doch eigentümlich abstrakt, weil örtlich unbestimmt.

Bei der Konstruktionszeichnung zum »Tag« (P. 52, Abb. 7)¹⁸ verwendet Runge neben der geometrischen Flächengliederung, wie wir sie vom »Morgen« her kennen, eine perspektivische Hilfskonstruktion zur Darstellung von Tiefenraum. Mit den perspektivischen Raumkreisen des Teiches unten und des Kornblumenkranzes oben ist der Tiefenraum gleichsam exemplarisch dargestellt. Diese Raumformen schließen zwei ebenso exemplarisch wirkende Flächenkreisformen zwischen sich ein: die Blätterlaube und den Halbkreis der Irisblätter darüber. Raum- und Flächenformen sind in vollendeter Weise aufeinander abgestimmt: Teichraumkreis und Laubenflächenkreis gehören zusammen, weil der Mittelpunkt des Laubenkreises (Brust der Mutter) zugleich Augenpunkt der perspektivischen Konstruktion für den Teich ist. Der Irisblattflächenkreis und der Kornblumenraumkreis sind beide auf das Ganze des Blattes bezogen. Der Irisblattkreis (mit einem tieferen Mittelpunkt als der Laubenkreis) tangiert seitlich die Blattränder, oben die Mittelwaagerechte der Bildfläche, der Kornblumenkranz schwebt krönend über der Darstellung. Beide erscheinen weitgehend von Gegenständlichem frei, geometrisch rein. Aber auch die beiden Raumkreise sind aufeinander bezogen, weil sie den gleichen tiefen Augenpunkt haben, ein und derselben perspektivischen Konstruktion angehören. Endlich erscheinen auf dem ausgeführten Blatt die beiden Flächenkreise durch die seitliche Verbreiterung der Irisblätter trotz des verschiedenen Mittelpunktes fast konzentrisch.

Die Stellung des Figürlichen zu diesem Raum-Flächen-Kontrast ist aufschlußreich für das Wesen der Konstruktionszeichnungen. Mutter und Kinder gehören beiden Ordnungen an. Räumlich befinden sie sich in drei Ebenen hintereinander: die äußeren Kinder vorn, die kauern und innen stehenden in der Mitte und die Mutter mit den beiden Kleinen hinten. Der Flächenordnung sind sie angeschlossen, weil die Gruppe der Mutter mit den beiden inneren Kinderpaaren vor dem Hintergrund der exemplarischen Flächenform der Laube ein Dreieck auf der Fläche bildet, die dem Dreieck der perspektivischen Konstruktion ähnelt. Die Gruppe der Menschen, die beiden Ordnungen angehört, verbindet also Raum- und Flächenformen. Damit wird das Zugleich von Freiheit und Bindung, in dem das Figürliche zum Schema der Konstruktion steht, wieder deutlich.

Auch im »Tag« ist die spezifische Art des Konstruierens allein vom Inhalt her zu verstehen. Dem Kreis als geometrischer Figur eignet keine Bewegungstendenz. Sein Vorherrschen in der Komposition wirkt deshalb als Ruhe. Aber diese Ruhe ist durch den Kontrast von Raum- und Flächenformen spannungsvoll und durch die seitlich aufsteigenden Geraden der

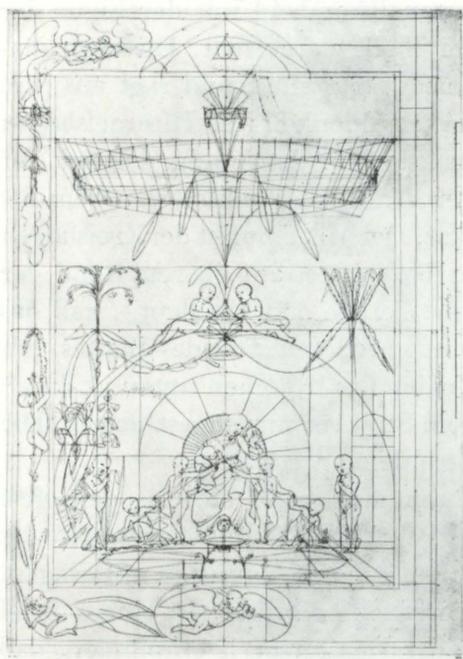
Flachsdolden und Kornähren beim ausgeführten Blatt zart belebt. So entsteht ein Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, das dem flimmernden Stehen der Luft an einem Sommertage ebenso entspricht wie das Bild der bewegungslosen Lichtlilie im schwebenden »Mittagskreis« der Kornblumen dem strahlenden Stehen der Sonne am Zenith.

Die Bildfläche der Konstruktionszeichnung zum »Abend« (P. 58, Abb. 8)¹⁹ ist in ein Netz von Rechtecken aufgeteilt, das diese in zwei steile Leisten an den Bildrändern (aus Rechtecken im Grundverhältnis 3 : 2) und drei doppelt so breite in der Mitte gliedert. Diese Leisten ordnen die Darstellung im unteren Teil des Blattes: die steilen äußeren fassen die Rosenranken, die breiten mittleren die Lilie mit den Kindern. Im oberen Teil dagegen sind Kreisformen wichtiger. Der von Waldhorn zu Waldhorn führende Bogen bestimmt den Ort der Sterne im Mantel der »Luna«. Er ist auf das Ganze des Blattes bezogen, sein Mittelpunkt ist der der Bildfläche selbst. Von ihm hängt dann wieder der oberste Bogen ab, dessen Mittelpunkt im Schnittpunkt des Sternbogens mit der Mittelsenkrechten des Blattes liegt. Die beiden Halbkreise unten, welche Rosenstiele und -knospen ordnen, übergreifen jeweils die halbe Blattbreite.

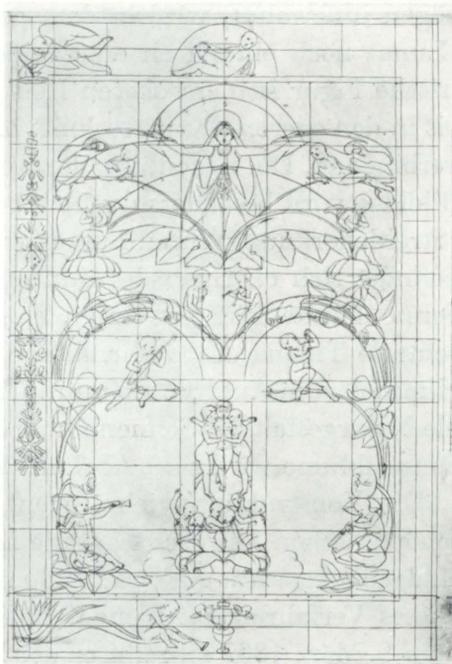
Die geometrische Ordnung ist im »Abend« für die inhaltliche Aussage weniger wichtig als z. B. im »Morgen«. Dort wurde das Steigen unten und das schwebende Stehen oben weitgehend durch den Ausdruckswert der in der Konstruktion verwendeten geometrischen Formen anschaulich gemacht. Im »Abend« wird das Sinken unten und das Steigen oben zunächst durch das Gegenständliche dargestellt. Unten ist die Lichtlilie, die hinter der Erde versinkt, oben sind die steigenden Mohnstengel frei in die Quadrierung eingezeichnet. Die Rosenranken an den Blatträndern richten sich zwar an der Konstruktion aus, aber ihre für die Wirkung des ausgeführten Blattes so wesentliche schwingende Bewegung ist von der Konstruktion unabhängig. Zu beiden Seiten aufsteigend, schwingen sie von unten nach oben immer entschiedener zur Mitte ein, bis sie sich oberhalb des Sternes berühren und die Kraft ihres Schwingens nach unten in die Lichtlilie überleiten, um deren sinkende Tendenz zu verstärken. Die schwingende Bewegung der Rosenranken unten ist ebenso wie das Steigen der Mohnstengel oben durch das Thema »Abend« bedingt. Das Sinken unten bedeutet den Untergang der Sonne, das Steigen oben den Aufgang der Nachtgestirne.

Eine Teilung in gleichmäßige Streifen nach dem Höhenmaß bildet die Grundlage für die Konstruktion der »Nacht« (P. 62, Abb. 9)²⁰. Sie wird überlagert von großen Dreiecksformen und konzentrischen Kreisbögen, welche dem Dargestellten seinen Ort im Bilde anweisen. Diese Ordnung bestimmt die oberen drei Viertel des Blattes, während das untere Viertel

in Rechtecke (außen je ein schmales, innen vier breite) eingeteilt ist. Dieser breit gelagerte, geometrisch ruhig gegliederte Streifen enthält die Darstellung des Irdischen, die Lauben mit den schlafenden Kindern, die Sonnenblumen. Von hier aus steigen wie von einem Fundament andere Formen auf: zu unterst ein auf die Spitze gestelltes gleichschenkliges Drei-



7. P. 52:
Konstruktionszeichnung zum »Tag«
Hamburg, Kunsthalle



8. P. 58:
Konstruktionszeichnung zum »Abend«
Hamburg, Kunsthalle

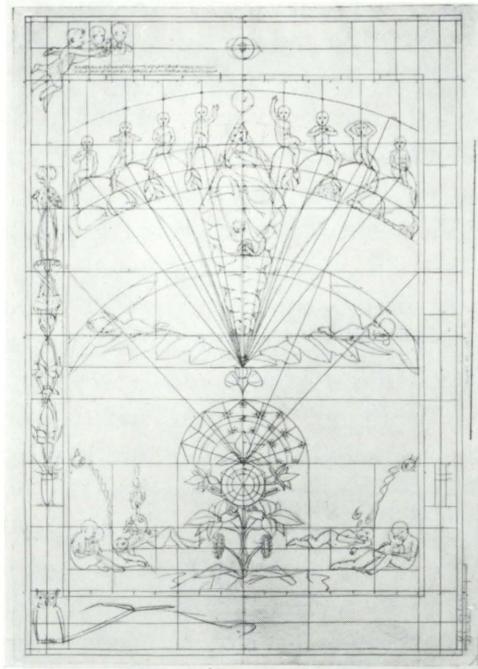
eck mit dem Fußpunkt am oberen Rand der Sonnenblume. Nur seine beiden aufwärts führenden Schenkel, die als Begrenzungslinien der Nachtviolenbüsche des ausgeführten Blattes dienen, sind konstruktiv wichtig. Sie geben dem Blumenbusch die Gestalt eines Keiles, der in das irdische Fundament eingesenkt ist. Dieser Keilform ist ein doppelter Kreisbogen zugeordnet. Sein Mittelpunkt ist die untere Dreiecksspitze. In ihn sind die Flügel der beiden Engel und ein Regenbogen (?) eingezeichnet. In den unteren Keil ist ein oberer eingeschoben. Seine Spitze liegt knapp ($1\frac{1}{2}$ Fuß) unterhalb der Mittelwaagerechten, er überragt den unteren um das doppelte Höhenmaß. Auch ihm ist ein doppelter Kreisbogen zugeordnet, dessen Mittelpunkt ebenfalls die Spitze des unteren Keiles ist. Dieser Bogen ordnet die Blüten des Mohns, während sich dessen Stengel an strahlenförmigen Geraden ausrichten, die vom Fußpunkt des oberen Keiles aus-

gehen. Die für die Wirkung des Blattes besonders wichtigen Strahlenlinien führen zu den Sternenkindern im obersten Abschnitt. Diese und die reine Bogenform kennzeichnen den obersten Abschnitt als Bild des Himmelsgewölbes.

Der Ausdruckswert des gestirnhafte Strahlenden, der den emporstrebenden und von einem gemeinsamen Mittelpunkt ausgehenden Kreisbögen innewohnt, wird in dem gelängten Rhomboid mit der Figur der »Luna« noch einmal an entscheidender Stelle dargestellt. Diese geometrische Figur ist dem oberen Keil kernartig eingefügt und ragt aus ihm bis in den oberen Bogenabschnitt hinein, Strahlenkeil und Himmelsbogen verbindend. Die Bedeutung der Konstruktion für die Anschaulichkeit der Bildidee wird besonders deutlich bei der Wahl des Punktes, von dem die »Strahlenordnung« ihren Ausgang nimmt. Der Mittelpunkt der Kreisbögen befindet sich oberhalb des Fundamentabschnittes, am oberen Rand der Sonnenblume, nicht in ihrem Zentrum! Runge erreicht damit, daß das zentrale Thema des Gestirnhafte allein im oberen Teil des Blattes, am Himmel, zum Ausdruck kommt. Die Region des Irdischen unten ist durch die Naturgestalt der Sonnenblume diesem Strahlen nur angeschlossen. Die Sonnenblume wird zum Abglanz der strahlenden Gestirne.

Die Konstruktionszeichnungen dienten also dazu, die aus dem freischöpferischen Akt der Phantasie hervorgegangene erste Niederschrift des Bildgedankens mit einer rationalen geometrischen Ordnung zu unterlegen. Dieses Verfahren hat Runge auch theoretisch gefordert. In einem Brief vom 9. März 1802 schreibt er dem Bruder Daniel: »Wir empfinden, daß ein unerbittlich Strenges und fürchterlich Ewiges, und eine süße und gränzenlose Liebe, sich hart und im heftigsten Kampfe einander entgegenstellen, wie Hartes und Weiches, wie Felsen und Wasser; wir sehen diese beiden überall, im Kleinsten wie im Größten, im Ganzen wie im Einzelnen: diese beiden sind die Grundwesen der Welt und in der Welt gegründet, und kommen von Gott und über diesen ist allein Gott ... Je roher sie sich einander entgegenstellen, je weiter ist ein jedes Ding von seiner Vollendung, und je mehr sie sich vereinigen, desto mehr nähert jedes Ding sich seiner Vollendung.« Runges bildhafte Sprache hat der Bruder Daniel in seiner nüchternen Art kommentiert: »Diese beiden Grundstoffe sollen sich, jeder rein für sich, miteinander vereinigen, bis zur höchsten Vollendung eines Kunstwerkes, oder bis zur höchsten Vollendung der Kunst. Vermischen sie sich aber, anstatt sich zu vereinigen, so stürzt der ganze Bau vor der höchsten Vollendung in sich zusammen. Sie, diese beiden Kräfte, sind in der Kunst: die Empfindung, und der Verstand; halten diese sich nicht die Waage, und erhält eins das Übergewicht, so entsteht die Manier, und das weitere Fortrücken zum Ziel ist gehemmt²¹.«

Um Empfindung und Verstand zu vereinigen, hat Runge die Konstruktionszeichnungen geschaffen. In ihnen überlagert eine verstandesmäßige geometrische Ordnung das frei Empfundene der ersten Entwürfe, ohne es doch zu vergewaltigen. In den Einzelformen und im Ganzen der Komposition wird ein System spannungsvoller Beziehungen hergestellt. Solche



9. P. 62:
Konstruktionszeichnung zur »Nacht«
Hamburg, Kunsthalle

polaren Spannungen, »Gegensätze, die einander voraussetzen, indem das eine nur im Gegensatz zum anderen seine Bedeutung hat und die in einem dritten eine innere Einheit haben, die ohne diesen Gegensatz nicht wäre«²², solche »Grundwesen der Welt« hat Runge im Zyklus der »Zeiten« dargestellt. Sie sind das eigentliche, innere Bildthema.

Die Polarität von Realem und Idealem – wie Schelling die Gegensatzpaare nennt – ist in der Spannung zwischen den realen Kindern und Blumen und der idealen geometrischen Ordnung abgebildet. Einerseits richten sich Mensch und Pflanze am Geometrischen aus, das ihnen den Platz im Bilde anweist, andererseits wird die ideale Flächengliederung erst durch die verbindende Funktion der realen Naturgestalten »organisiert«. Eine andere Polarität besteht in dem Gegensatz von realem und idealem Maßstab. Die Kinder werden vom Betrachter lebensgroß empfunden, sie

sind stets in realem Maßstab gegeben. Die Pflanzen dagegen sind verschieden groß. Einige, z. B. die Früchte der Laube im »Tag«, haben, gemessen an den menschlichen Gestalten, realen, andere, z. B. Flachs und Korn auf dem gleichen Blatt oder die Lichtlilien, haben idealen Maßstab. Doch wirken sie nicht wie vergrößert, sondern wie aus einer sehr intensiven Nahsicht gesehen. Als Polarität des Realen und Idealen ist auch das Verhältnis von Raum und Fläche zu verstehen. Im »Tag« wird es zum Thema des Blattes schlechthin. Hier in sich selbst ideal, weil Raum und Fläche in Gestalt geometrischer Formen (Raum- und Flächenkreise) sichtbar werden, ist diese Polarität als Ganzes, wieder in Spannung gesetzt zu dem Menschen, als dem Realen, der in sich noch einmal die Polarität von Realem und Idealem als Körper und Geist vereinigt. Dies ist eine Konzeption, die bei aller Verflechtung doch großartig einfach bleibt.

Auch das Motivische steht unter dem Zeichen der Polarität. Sie bestimmt schon die Themenwahl, den Zyklus der »Vier Zeiten«. Die Gesamtheit der vier Blätter hat Runge wieder in Gegensatzpaare unterteilt, die sowohl als Paare wie in sich Polaritäten bilden: das erste Paar – »Morgen« und »Abend« – stellt zwei Vorgänge, Tag- und Nachtwerdung dar; das zweite – »Tag« und »Nacht« – gibt zwei Zustände, die Ruhe des Mittags und die Dauer der Nacht. Die Vorgänge im ersten Paar sind von Musik begleitet, auf den beiden anderen Blättern ist es still. Der Rhythmus der Komposition ist bei dem ersten Paar bewegt, bei dem zweiten beruhigt. Innerhalb der Paarung aber stehen die Blätter noch einmal in polarer Spannung: der »Morgen« ist Aufgang, der »Abend« Untergang des Tageslichtes; der »Tag« zeigt das flimmernde Stehen des Mittagslichtes, die »Nacht« das stumme Strahlen der Nachtleuchten.

Es geht Runge also darum, eine Fülle von Polaritäten derart darzustellen, daß sie in der höheren Einheit des zyklischen Gesamtkunstwerkes aufgehen, damit dieses als Mikrokosmos zum Gegenbild des Makrokosmos der Welt werden kann. Runge versucht, im Bilde zu verwirklichen, was Schelling in seinen gleichzeitigen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Jena, Winter 1802/05) als Wesen jeder künstlerischen Tätigkeit bezeichnet hat: die »Ineinsbildung von Realem und Idealem«, mit dem Ziel, das »Absolute« darzustellen²³. Nur von dieser sehr hohen Zielsetzung her wird verständlich, daß Runge in den »Zeiten« ein Werk seiner neuen religiösen Kunst der »Landschaft« sehen konnte.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Aufsatz fußt auf: S. Waetzoldt, Philipp Otto Runge »Vier Zeiten« (Die Radierungen und die Gemälde des »Kleinen« und »Großen Morgen«), Diss. Hamburg 1951, Maschinenschrift.

Runge gebrauchte sowohl die Bezeichnung »Tageszeiten« wie »Vier Zeiten«. Die 2. Auflage der Radierungen trug den Titel »Vier Zeiten«, der dem Inhalt besser entspricht als »Tageszeiten«. Dort heißt das dritte Blatt »Tag«, nicht »Mittag«.

² Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung von 1807, zit. in: Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, hrsg. von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840/41, Bd. 2, S. 514 f.

³ Boisserée sah die Blätter am 2. 5. 1811 bei Goethe. Vgl. H. Frhr. v. Maltzahn: Ph. O. Runge Briefwechsel mit Goethe (Schriften d. Goethe-Gesellschaft, Bd. 51), Weimar 1940, S. 117.

⁴ In den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur von 1808, zit. in: Hinterlassene Schriften, Bd. 2, S. 515 ff.

⁵ H. Steffens: Was ich erlebte, hrsg. von W. A. Koch, Leipzig 1938, S. 124.

⁶ L. Tieck in der Novelle: Eine Sommerreise (1854), zit. in: Hinterlassene Schriften, Bd. 2, S. 539.

⁷ Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 227.

⁸ Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 233.

⁹ Alle Entwürfe zu den »Zeiten« bis auf einen (P. 56, Slg. Reinhardt, Winterthur) befinden sich in der Hamburger Kunsthalle. Die Zeichnungen werden im Folgenden nach dem Katalog von G. Pauli: Ph. O. Runge Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg, Berlin 1916, mit dem Buchstaben P. und der Kat. Nr. bezeichnet.

1802/03 entstanden: P. 48, 1. Entwurf zum »Morgen« (73,5 × 48 cm) und P. 56, 1. Entwurf zum »Abend« (73,7 × 52,7 cm) zwischen Weihnachten 1802 und dem 16. 1. 1803; P. 60, 1. Entwurf zur »Nacht« (95,2 × 52,7 cm) zwischen dem 16. 1. und 20. 1. 1803; vom »Tag« gibt es keinen Entwurf dieses Entwicklungsstadiums.

¹⁰ Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 33.

¹¹ Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 36.

¹² Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 82.

¹³ Novalis: Werke, hrsg. von W. v. Scholz, Stuttgart 1922, S. 12.

¹⁴ 73,5 × 48 cm; von Pauli 1916, S. 35, nur als Studie für den oberen Teil der Komposition bezeichnet.

¹⁵ 72,4 × 48,2 cm; entstanden zwischen dem 20. 4. und 15. 5. 1803.

¹⁶ Am Rande der Konstruktionszeichnungen sind Maßstäbe eingezeichnet, die mit »Fuß« beschriftet sind, aber Zollmaße (Hamburger Zoll = 2,508 cm) angeben. Die Bezeichnung »Fuß« ist vielleicht ein Hinweis auf die geplante große Ausführung als Wandgemälde, die sich Runge also zwölfmal so groß wie die Radierungen vorgestellt hat, d. h. etwa 8,60 × 6,10 m statt 73 × 51 cm (so auch Pauli a. a. O., S. 35). Es muß jedoch gefragt werden, ob Runge wirklich an eine Ausführung in dieser Größe gedacht hat. Daniel Runge bemerkt zu den Notizen seines Bruders über die Konstruktion der Gemälde (Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 233 ff.): »Auch ist nicht eben notwendig anzunehmen, daß der Künstler sich eine Ausführung in so ungeheuerlichem Maßstabe gedacht habe, sondern 24 Fuß, statt 6 vielleicht, anzunehmen, war etwa eine Zahl, welche die daraus gefolgerten kleineren Verhältnisse mehr in ganzen oder weniger gebrochenen Zahlen bequemer ergäbe.« Für die Radierungen gilt wohl Ähnliches, zumal die Grundmaße sich etwa entsprechen.

¹⁷ 73,2 × 51 cm; entstanden zwischen dem 20. 4. und 15. 5. 1803.

¹⁸ 72,2 × 51 cm; entstanden zwischen dem 16. 6. und 31. 7. 1803.

¹⁹ 71,8 × 49,8 cm; entstanden zwischen dem 15. 5. und 16. 6. 1803.

²⁰ 73 × 50,9 cm; entstanden zwischen dem 16. 6. und 31. 7. 1803.

²¹ Hinterlassene Schriften, Bd. 1, S. 10 und Anmerkung.

²² R. Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik, 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 47.

²³ Schelling: Werke, Münchner Jubiläumsdruck, 3. Hptbd., München 1927, S. 404 passim.