

Philipp Otto Runge, Farbenkugel. Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität. Mit Notizen zur Farbe und dem Briefwechsel mit Goethe; Nachwort von Volkmar Hansen; Köln: Tropen-Verlag / Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1999; 112 S.; ISBN 3-932170-34-2 / 3-7728-2004-2; DM 32,-

„Zwar wünschte ich nicht“, schreibt Johann Wolfgang Goethe am 2. Juni 1806 in einem Brief an Philipp Otto Runge, „daß die Kunst im ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben, aber es ist doch höchst erfreulich zu sehen, wie ein talentvolles Individuum sich in seiner Eigenheit dergestalt ausbilden kann, daß es zu einer Vollendung gelangt, die man bewundern muß.“ In diesen Worten mischt sich gönnerhafte Anerkennung für einen jungen, Goethes Nähe suchenden Künstler mit dem keimenden Mißtrauen gegenüber einem Neuerer, der die traditionellen Grenzen der malerischen Gattungen überschritt. Denn die von Runge betriebene Aufwertung der „Landschafterey“, sein Bestreben, die Kunst der Vertiefung in die Natur ganz neu zu begründen, stellte zugleich die angestammte Schlüsselrolle des Historienbildes und damit letztlich des klassischen Ideals in Frage, das Goethe selbst stets propagierte. Bekanntermaßen ist „die Kunst im ganzen“ tatsächlich dem von Runge vorgezeichneten Weg gefolgt und ist jenes „talentvolle Individuum“ zu einem der wichtigsten Vorreiter der Moderne geworden¹. Die außerordentliche Bedeutung Philipp Otto Runges zumal für das 20. Jahrhundert ist indes nicht allein auf sein schmales künstlerisches Œuvre, sondern auch auf seine zukunftsweisenden theoretischen Reflexionen zurückzuführen².

Eine seiner wichtigsten Schriften, die zuerst 1810 bei Friedrich Perthes in Hamburg veröffentlichte „Farbenkugel“, ist nun neu ediert worden. Der handliche Band enthält neben Runges vollständigem Text und den dazugehörigen graphischen Darstellungen bzw. Farbtafeln zwei kurze, unvollendet gebliebene „Gespräche über Analogie der Farben und Töne“ sowie fünf „Aufsatzfragmente zur Farbenlehre“. Hinzu kommt ein für Runges künstlerische Konzeption grundlegender Brief an Ludwig Tieck (geschrieben in Dresden im April 1803), ein Brief des Künstlers an seinen Vater (Februar 1810) sowie seine Korrespondenz mit Goethe zwischen April 1806 und März 1810. Unter diesen Dokumenten ist auch jenes berühmte Schreiben vom Juli 1806, in dem Runge in komprimierter Form die Grundgedanken seiner „Farbenkugel“ darlegte und das Goethe später in der „Farbenlehre“ abdruckte. Verzichtet wurde dafür in der Neuausgabe von Runges „Farbenkugel“ auf die „Abhandlung über die Bedeutung der Farben in der Natur“, die der Hallenser Professor Henrik Steffens für die Originalpublikation bei Perthes beigesteuert hatte.

- 1 Vgl. JÖRG TRAEGER: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog; München 1975, S. 170 ff.; DERS.: Das Ideale und das Reale. Philipp Otto Runges Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift Heinrich Lützelers zum 85. Geburtstag*, hrsg. von FRANK-LOTHAR KROLL; Bonn 1987, S. 359 ff.
- 2 Zu Runges Farbtheorie grundlegend: HEINZ MATILE: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre; 2. Aufl. München / Mittenwald 1979.

Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschriebene „Farbenkugel“ am Ende des 20. Jahrhunderts zu lesen, ist eine ebenso sonderbare wie erhellende Erfahrung. Sehr deutlich empfindet man einerseits die Antiquiertheit der Sprache und die bewußt eng gezogenen Grenzen des Ansatzes; andererseits aber ist der grundsätzliche

Charakter von Runges Überlegungen, ja ihre Modernität, evident. So können etwa die dem „Anhang“ zum Haupttext beigegebenen Farbtafeln, welche die unterschiedlichen Kontrastverhältnisse zwischen den Farben veranschaulichen, als Inkunabeln der Farbfeldmalerei des 20. Jahrhunderts mit ihren komplexen Erkundungen über Raum und Fläche, über Ruhe und Bewegung, über Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Massen gesehen werden. Das zurückhaltende, den betreffenden Tafeln viel Raum und damit eine gewisse Autonomie einräumende Layout des Buches unterstützt solche Assoziationen noch. Insbesondere aber frap-piert die Imaginationskraft des Künstlers, dem mit der „Farbenkugel“ in der Tat ein Totalentwurf im besten Sinne gelang. Ausgehend von der „Dreiecksbeziehung“ zwischen den Primärfarben Rot, Gelb und Blau gelangt Runge über ein Hexagramm, dessen Ecken nun ergänzend auch die relativen Positionen der Sekundärfarben bezeichnen, zur flächigen Figur eines Kreises. Diese wiederum öffnet er vermittels zweier Kegel, die in die unbunten Gegensätze Weiß und Schwarz münden, in die dritte Dimension und kommt so schließlich zur Gestalt einer Kugel, auf deren Oberfläche die unterschiedlichen Abstufungen der Farben sowie die Kontrastbeziehungen zwischen ihnen abgetragen werden können, während sie sich in ihrem Inneren zu indifferentem Grau mischen. Runge wollte seine „Farbenkugel“ als eine Art „Generaltabelle“ verstanden wissen, die - wenn auch vereinfachend - über den „Zusammenhang des Ganzen aller Farben“ belehren sollten. Aus heutiger Sicht wirkt dieses im virtuellen Raum angesiedelte Denkmodell nachgerade wie ein ideeller Vorläufer der Graphiken des Cyberspace und gewinnt angesichts der Vorstöße der Künstler in die Neuen Medien eine erstaunliche Aktualität.

In seinem Nachwort (S. 105-111) skizziert der Düsseldorfer Germanist Volkmar Hansen die Stationen des Dialoges zwischen Goethe und Runge seit dessen erfolgreicher Einsendung für die Weimarer Preisaufgabe 1801. Der Titel des kurzen Textes - „Auch unter den Gleichzeitigen Gleichgesinnte“ - ist einem Brief Goethes an Runge entnommen und signalisiert, wie sehr der Dichterrfürst aller Vorbehalte zum Trotz den Gedankenaustausch mit dem Maler schätzte. Eine ausführlich zitierte Besprechung von Runges Graphikfolge „Vier Tageszeiten“ (nicht „Jahreszeiten“, wie es irrtümlich bei Hansen heißt!) zeigt überdies, daß Goethe sich tatsächlich auch um einen Zugang zu dieser für ihn neuartigen und fremden Kunst bemühte. Knapp und treffend arbeitet Hansen heraus, inwiefern und an welchen Punkten sich Runges und Goethes Ansichten zur Farbe berühren (beispielsweise im Urteil über die Optik Isaac Newtons). Allerdings gibt er keine Hinweise auf ihre gemeinsamen Quellen und Anreger (u.a. die Mystik Jakob Böhmes); dabei hätten sie, etwa ausgehend von Runges Brief an Tieck, - ein ebenso faszinierender wie dringend erläuterungsbedürftiger Text! - ohne weiteres entwickelt werden können. Auf diese Weise bewahrt Hansen

den Leser vor den Labyrinthen der Mystik, aber er vergibt auch die Chance, den weiten gedanklichen Horizont anzudeuten, in dem Runges „Farbenkugel“ steht. Die breite Wirkung der Schriften Goethes und Runges zur Farbenlehre (sie erschienen wegen einiger Verzögerungen auf Seiten Goethes kurz hintereinander im selben Jahr 1810) deutet er immerhin kurz an.

Betrachtet man das Büchlein als Ganzes, so fallen seine übersichtliche Organisation, die gewissenhafte Betreuung des Textes und die ebenso schlichte wie schöne Gestaltung auf; das macht die Lektüre zu einem großen Genuß. Leider jedoch vermißt man schmerzlich einen wissenschaftlichen Apparat mit Verständnishilfen und weiterführender Literatur. Er ist bei einer Schrift vom Rang der „Farbenkugel“ eigentlich unverzichtbar und hätte die zweifellos genau zum richtigen Zeitpunkt erschienene neue Edition von Philipp Otto Runges theoretischem Hauptwerk entschieden aufgewertet.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung

Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 2; Wiesbaden: Franz Steiner 1999; 516 S., 185 Farb- und SW-Abb. auf Tafeln; ISBN 3-515-03612-1; DM 196,-

Peter Cornelius wurde im 19. Jahrhundert als der größte deutsche Maler gefeiert, weil er, überzeugt von seiner Mission wie von seinen Fähigkeiten, die höchsten Ideale der Kunst kompromißlos vertrat. So wurde seinen Kartons in der 1876 eröffneten Berliner Nationalgalerie ein Ehrenplatz eingeräumt. In einer hierarchisch geordneten Kunstwelt besetzte er selbstbewußt die oberste Spitze, ein absoluter Herrscher, der nur Königen dienen wollte, Ludwig I. von Bayern und Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Alle demokratischen Tendenzen mußte er verurteilen; der Blick für das, was von unten und von innen keimt, für naturnahes Leben, war ihm fremd. Dieser aristokratischen Haltung entsprang die Hinwendung zum Wandbild. Aber nur die erhabensten Orte wollte er mit ihnen schmücken, Museen und bedeutende Sakralbauten.

Schon zu seinen Lebzeiten hat die gesellschaftliche Wirklichkeit dem Künstler übel mitgespielt: Intrigen, die Despotie Ludwigs I., in Berlin das politische Versagen Friedrich Wilhelms IV., das eine Ausführung des grandios konzipierten Spätwerkes, der Entwürfe für den Berliner Dom und den Campo Santo, vereitelte. Dann kamen die revolutionären Umwertungen in der Kunst. Als Cornelius 1867 starb, entwickelte sich in Frankreich der Impressionismus. Menzel, in der gleichen Stadt wie Cornelius und doch weit entfernt von ihm lebend, wurde in seinem Wert erkannt, und später machten noch andere deutsche Maler dem Nazarener die historische Führerrolle streitig. Schließlich wurden im zweiten Weltkrieg die frühen Münchner Hauptwerke, die Fresken in der Glyptothek und in der Alten Pinakothek, dazu ein Teil der Kartons zerstört. Dem Freskomaler Cornelius begegnet man heute nur noch in den zwei