

überleiten. Die an den Pürlitzer Tafeln beobachtete Einflußnahme aus dem Kreis um den Meister des Marienlebens läßt sich nach Komposition, Figurentypen und Gewandstrukturen auf den Kölner Meister der Georgslegende präzisieren, wie der Vergleich der Geburt Christi in Pürlitz (Kutal, Abb. 176) mit einer Tafel im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, 1952, Abb. 31) zeigt.

Abschließend ist noch kurz auf die von Artia-Verlag, Prag, betreute Gestaltung des Buches einzugehen. Lobenswert ist insgesamt die Auswahl und die Anordnung der zahlreichen, den Text wirkungsvoll illustrierenden Abbildungen. Allerdings hätte man sich im Text Abbildungshinweise gewünscht. Die Qualität des Druckes ist schwankend. So erscheinen manche der Schwarzweißabbildungen zu flau, während die Farbtafeln oftmals den Ton nicht treffen (vergl. etwa Abb. 116 mit drei weiblichen Heiligen des Wittingauer Altars). Die Aposteltafel vom Epitaph des Johann von Jeřeň (Abb. 138) ist versehentlich seitenverkehrt gedruckt worden. Eine Liste der errata im Text wurde dem Rezensenten freundlicherweise vom Verfasser zugeschickt; nur die wichtigsten seien hier angeführt:

- S. 12/I/Z. 14 statt Steinepitaph: Steingrabmal
- S. 29/II/Z. 12 statt Gewölbes: Bogens
- S. 45/Abb. 30 statt Katharina: Ottilia
- S. 58/II/Z. 53 streichen: Blanche
- S. 61/I/Z. 6 v. unten statt Kapelle: Kreuzkapelle
- S. 65/II/Z. 6 statt Hohenfurther: Wyschehrader
- S. 111/I/Z. 7 statt späteren: früheren
- S. 128/II/Z. 6 statt neunziger: achtziger
- S. 129/I/Z. 7 v. unten statt Reichenbacher: Reichenecker
- S. 184/Abb. 170 vor Prag: Meister IP
- S. 193/I/Z. 35 statt Minoritenkloster: Dominikanerkloster

Hans Peter Hilger

RUDOLF M. BISANZ, *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A study in nineteenth-century art theory and iconography*. DeKalb: Northern Illinois University Press 1970. XI, 144 S. Mit 42 Abb. \$ 12.50.

Für das nach dem Zweiten Weltkrieg langsam aber stetig gewachsene Interesse an der deutschen Romantik gibt der Verfasser der jüngsten Runge-Monographie eine Erklärung, wenn er sagt: "Early German Romanticism . . . opens up a wider hiatus in our understanding of the nature of events than any other movement affecting the course of art history during the nineteenth century" (S. 3). Amerikanische Untersuchungen zum Thema Runge sind bisher relativ selten. Bisanz führt als Grund vor allem sprachliche Schwierigkeiten an. Eine weitere Ursache dürfte darin zu sehen sein: Ein Teil der umfangreichen deutschen Literatur hat Runges Werk allzu einseitig im Lichte seiner persönlich „liebenswerten“ Züge und als spezifischen Ausdruck eines deutschen Nationalcharakters sehen wollen. Beides dürfte – das letztere besonders

in den dreißiger und vierziger Jahren – kaum als uneingeschränkte Empfehlung gewirkt haben, muß jedenfalls heute eher als ungewollte Bagatellisierung erscheinen.

Die ungewöhnlichen methodischen Schwierigkeiten, die eine zusammenfassende Behandlung Runges aufwirft, sieht der Verfasser richtig zunächst im Problem des Verhältnisses von Kunst und Theorie. Die Weise, wie man ihm sich jeweils gestellt hat, kann man als Gradmesser für das Gelingen der einzelnen Monographien ansehen. Es wird noch dadurch kompliziert, daß zwischen den revolutionären Kunstschaugungen der „Hinterlassenen Schriften“ und der „klassizistischen“ Malweise Runges ein Widerspruch zu bestehen scheint. Mit seiner Hervorhebung (S. 7) steht Bisanz in einer bestimmten Tradition der Runge-Forschung. Er schlägt vor, zwischen den schriftlichen und künstlerischen Äußerungen des Malers einen Trennungsstrich zu ziehen und sich vor allem auf die Theorie zu konzentrieren. In ihr sieht er mit Recht so verschiedenartige Strömungen wie Impressionismus, Symbolismus, Expressionismus, abstrakte Kunst, und nicht zuletzt den Bauhaus-Gedanken vorweggenommen (S. 8). Eine getrennte Behandlung der theoretischen Fragenkomplexe ist m. E. legitim, nicht aber die von Bisanz gegebene Begründung, welche die Entwicklungen der modernen Kunst um ein Jahrhundert zurückprojiziert und als anachronistische Erwartung an die Kunst Runges heranträgt. Die hieraus gezogene Folgerung vom angeblichen Scheitern des Künstlers gemessen an seiner Theorie (S. 37) ist nicht neu, muß heute aber ernsthaft auf ihre Richtigkeit überprüft werden. Notwendig wäre deshalb eine eingehende Stilanalyse. Sie müßte neben den Gemeinsamkeiten mit der „klassizistischen“ Formensprache, welche in der Tat Runges Ausgangsbasis war, auch die Unterschiede herausarbeiten und diese dann auf ihren „romantischen“ Charakter befragen. Paul Ferdinand Schmidt hat hier bereits 1923 mit dem Begriff des „monumentalen Realismus“ bei Runge einen möglichen Weg gewiesen. Ganz abgesehen davon wird man heute klassizistische und romantische Kunst nicht mehr als unvereinbare Gegensätze sehen wollen, wie man das vor allem in Deutschland, wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck von Goethes scharfer Grenzziehung, lange Zeit getan hat. Beide sind vielmehr als epochale und geistige Einheit nicht bloß dialektischer Art zu sehen. Auch Bisanz hat dies erkannt und seinen isolierenden Ansatz damit selbst relativiert (S. 40): "Only if we adopt a concordant premise that recognizes the confluence of Classicism, Romanticism, and Realism with their attendant ideational and stylistic doctrines in Runge's ultimate plan, can we understand his theories in all their sweeping consequences".

Aber auch jede Interpretation der „Hinterlassenen Schriften“ für sich birgt beträchtliche methodische Probleme. Mit Ausnahme der 1810 publizierten „Farbenkugel“ und des berühmten Briefes an Goethe vom 3. Juli 1806, den dieser im Anhang seiner Farbenlehre abdrucken ließ, dürfte Runge seine meist brieflich geäußerten Ansichten in dieser Form kaum als veröffentlichungsreif betrachtet haben. Die Herausgabe des Briefwechsels Salomon Gessners mit seinem Sohn hat er jedenfalls mißbilligt, auch wenn das „für uns freylich . . . gut“ sei (HS II, S. 111). Runges Briefe sind privater Natur, ungeordnet im Aufbau, disparat im Inhalt und komplex in ihrer Geistigkeit. Bisanz schlägt im Interesse der Klarheit eine Herauslösung derjenigen Gedanken-

gänge vor, die besonders zukunftsweisend und rationaler Deutung zugänglich, d. h. Kunsttheorie im engeren Wortsinn sind (S. 62 ff.). So wird Runges Mystizismus Böhmescher Herkunft weitgehend ausgeklammert, und die auch für die Kunstanschauung entscheidenden christlichen Denkinhalte erscheinen abgesondert im ersten Kapitel als „Premises“. Man sollte jedoch erwägen, ob diese nicht weitaus mehr, nämlich Bestandteil der Theorie sind und wieweit gerade dadurch ihre romantische Neufärbung verständlich wird. In den Briefen stehen Alltagsmitteilungen unvermittelt neben in ihrer Radikalität einzigartigen künstlerischen Postulaten, naiv vortragene Bibelzitate neben Aussagen von naturwissenschaftlicher Präzision über das Wesen der malerischen Mittel. Viele Äußerungen sind mehrsinnig, wie es Stephan Waetzoldt ähnlich für die „Tageszeiten“ aufgezeigt hat. Private Bemerkungen nehmen eine theoretische Dimension an, die Theorien stehen in der Perspektive der persönlichen Erlebnissphäre, die Farbenlehre ist eine rationale Spielart von Runges Mystik. Diese unauflösliche gedankliche Einheit hat die Analyse zu berücksichtigen. Einerseits muß sie deren innere Logik aufweisen, andererseits eine zu strenge Systematisierung vermeiden, die im Widerspruch zur erklärten Abneigung des Malers gegen Systeme stehen würde. Es läßt sich daher mit guten Gründen rechtfertigen, wenn Bisanz dem Brief vom 9. März 1802, der die Kerngedanken zur späteren Entwicklung enthält, das ganze zweite Kapitel widmet und zugleich für einen verhältnismäßig lockeren modus procedendi eintritt (S. 44). Die Opposition gegen die Richtlinien der Weimarer Kunstfreunde, die Runges Wettbewerbsbeitrag „Achill und Skamandros“ von 1801 abgelehnt hatten, wird als Ausgangsbasis mit Recht hervorgehoben (S. 45 f.). Die Zweiteilung des Zehn-Punkte-Programms von 1802 (HS I, S. 13 f.) in eine subjektiv-romantische Grundlegung und den eher akademischen Schlußteil, der ein Rezept zur Verwirklichung darstellt, läßt Bisanz Parallelen zu Schellings „schöpferischer Imagination“ ziehen. Auch ist zu begrüßen, daß der Verfasser in diesem Zusammenhang auf Runges Auffassung vom Kunstwerk als „potenziertem Naturprodukt“ mehr eingeht als es die bisherige Forschung getan hat (S. 54 f.). Hier liegt letztlich die Ursache für die Vieldeutigkeit der romantischen Kunst (S. 59 f.). Einen neuen Gedanken enthält der Hinweis auf Friedrich Schlegels „romantische Ironie“ (S. 60), den man weiterverfolgen sollte.

Das dritte Kapitel, mit der Überschrift „Theory“ nicht gerade einleuchtend vom zweiten Kapitel abgesetzt, geht auf das Landschaftspostulat ein. Die damit verbundene Überzeugung Runges von der Kunst als Funktion ihrer religiösen Grundlage, sowie der Totalitätsanspruch der neuartigen „Landschafts“-Kunst läßt freilich heute einen alten Topos der Runge-Literatur, den Bisanz ungeprüft übernimmt (S. 66), revisionsbedürftig erscheinen. Runge hat zwar katholisierende und historisierende Neigungen abgelehnt, doch ist nicht zu übersehen, daß sein idealistisches Analogieprinzip den nazarenischen Ansatz bereits miteinhält. Das religiöse Bild Overbeck'scher Prägung ist Werk des „katholisch“ imaginierenden Subjekts, die von Runge geforderte „Analogie der Mittel“ muß deshalb hier stilistischer, also historisierender Art sein (vgl. J. Traeger: Über den Aspekt der Geschichte in P. O. Runges Kunsttheorie, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Band 1, S. 193 ff. Frankfurt/Main

1971). Berefelt wies darauf hin, daß die merkwürdig archaisierenden Züge in den Vorzeichnungen zu „Petrus auf dem Meer“ offenbar von spätmittelalterlichen Malereien inspiriert sind. Zu wenig hat man in diesem Zusammenhang die bemerkenswerten Sätze Runges von 1805 über spätgotische Altarbilder des Hamburger Domes beachtet (HS I, S. 55 f). Sein mehrfach geäußerter Plan, die „Tageszeiten“ auf Goldgrund auszuführen – die erhaltene Ölskizze des „Tages“ zeugt davon –, ist meines Wissens der früheste Versuch dieser Art im 19. Jahrhundert. Der junge Overbeck hat Runge 1806 in Hamburg besucht. Die Gemeinsamkeiten in ihrem künstlerischen Reformwillen hat schon Isermeyer betont. Die Rolle von Runges Freund Klinkowström müßte hier einmal genauer untersucht werden.

Zuzustimmen ist Bisanz dagegen bei der Ableitung von Runges Farbenlehre aus dem Analogieprinzip (S. 68). Sie wird in einer guten Zusammenfassung im vierten Kapitel referiert, wo der Verfasser jedoch zu seiner vorher geforderten Trennung von Mystik und Theorie mehrfach in Widerspruch gerät (Ss. 86, 88). Auch beginnt er hier mit den zweifellos richtigen Hinweisen auf die vorimpressionistischen Züge in Runges Malerei (S. 91) seine Behauptung von der Kluft zwischen Theorie und Praxis selbst in Frage zu stellen. Das führt in den beiden letzten Kapiteln „Iconography“ und „Conclusion“ in diesem Punkt zur Selbstwiderlegung: „... that personal subjective language of symbols which he invented and developed is so characteristic of Runge's philosophy of art, because it represents one specific possibility of a 'new art' based on Runge's general romantic ideals ...“ (S. 97, vgl. auch S. 108). Bisanz ist wohl der erste, der den surrealistischen „flavor“ des „Großen Morgens“ beobachtet (S. 60). Spätestens der Surrealismus hat aber gelehrt, daß die ikonographische Erfindung ein Teil der künstlerischen Leistung ist. Anders als Bisanz (S. 100) ist der Rezensent der Meinung, daß das Unverständliche und die Vieldeutigkeit der Rungeschen Bildwelt – der Verfasser spricht treffend von einem „open symbolism“ (S. 105) – nicht das Scheitern, sondern im Gegenteil die Erfüllung der romantischen Theorie bezeichnen. Runges Dilemma, eine subjektiv-esoterische Aussage durch eine objektiv-wissenschaftliche Lehre von den Bildmitteln verständlich machen zu wollen, ist eine Konstante weiterer Bereiche der modernen Kunst geworden (vgl. Ss. 105, 114).

Dabei lassen gerade die von Bisanz öfter gezogenen Parallelen zu Kandinsky die zum Schluß (S. 123 f) nochmals verteidigte Ausklammerung der mystischen Aspekte fragwürdig erscheinen. Kandinskys Verschmelzung von theosophischer Mystik mit einer wissenschaftlichen Kunstlehre ist bei Runge vorgezeichnet. Der Verfasser macht auf eine Stelle bei Runge (HS I, S. 40) aufmerksam, auf die möglicherweise die Formulierung „Punkt und Linie zur Fläche“ zurückgeht (S. 83). Und hier wäre endlich eine der ältesten und am hartnäckigsten sich haltenden Behauptungen, der sich Bisanz anschließt (S. 128), auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen: die seit Lichtwark immer wiederholte Behauptung von der nahezu gänzlichen Vergessenheit und damit Wirkungslosigkeit Runges im 19. Jahrhundert. Eine gründliche Untersuchung dieses Problems wird zu den wichtigsten Aufgaben der künftigen Erforschung des 19. Jahrhunderts gehören, die u. a. Licht in die bis heute ungeklärte Frage bringen könnte, ob,

inwieweit bzw. in welcher Brechung bereits der Kandinsky des „Blauen Reiters“ mit romantischen, speziell Rungeschen Gedankengängen vertraut war.

Einige Richtigstellungen und Ergänzungen: Daß schon Daniel den „Großen Morgen“ zerschnittene habe (S. 56), ist eine Legende. Das Bild wurde erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zerschnitten. Lichtwark hat es wahrscheinlich noch im ursprünglichen Zustand gesehen. Es trifft auch nicht zu, daß das Fehlen der Rahmenkomposition in Runges Absicht lag (S. 119). Die nach seinem Tod gefundenen präparierten Bretter, die bereits die Grundierung und Aufzeichnung in einer ähnlichen Weise wie beim „Kleinen Morgen“ enthielten, wurden von späteren Angehörigen weggeworfen (s. zuletzt C. W. Schumann, in: Kat. der Meister des 19. Jh. in der Hamburger Kunsthalle, 1969, S. 286). Schelling einen „friend“ Runges zu nennen (S. 71), ist übertrieben. Der Künstler wollte 1810 den Philosophen persönlich kennenlernen, was aber unterblieben ist (HS I, S. 156 f). Über die Auswahl einer „selected bibliography“ wird man immer streiten können. Nachzutragen wären jedenfalls Klaus Lankheit: Das Freundschaftsbild der deutschen Romantik, Heidelberg 1952; Margrit Vasella-Lüber: Philipp Otto Runges Briefe, Zürich 1967; sowie Herbert von Einems wichtige Besprechungen der Bücher von Böttcher und Isermeyer (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1939 und 1949) und Berefelt (Deutsche Literaturzeitung 1964). Vorteilhafter wäre es gewesen, die Literaturverweise in einem eigenen Anmerkungssteil unterzubringen. Die Reproduktionen sind zum Teil unbefriedigend, auch hätte man sich eine Numerierung gewünscht. Das Englisch des Verfassers scheint von deutschem Philosophenjargon mitgeprägt. Erstaunt mag der deutsche Leser feststellen, daß dies für ihn nicht unbedingt ein rascheres Verständnis bewirkt.

Obleich sich über manches streiten läßt, ist das Buch zu begrüßen, weil es dem englischsprachigen Leser eine erste Zusammenfassung und gute Übersetzungen von Runge-Texten bietet. Darüber hinaus hat Bisanz deutlich gemacht, daß das Gesamtwerk Runges den wohl umfassendsten und weitreichendsten Kunst-Entwurf des frühen 19. Jahrhunderts darstellt. Je mehr wir Abstand vom neunzehnten Jahrhundert und damit Überblick über die Kunst des zwanzigsten bekommen, umso klarer tritt die ungewöhnliche Bedeutung Runges zutage. Zukunftsweisend – in Bezug auf bestimmte Verhaltensarten gegenüber der Kunst des 20. Jahrhunderts – war übrigens auch die Reaktion des Dresdener Publikums von 1803: „Man sagt mir nach, und zwar sehr stark, daß ich verrückt bin, daß ich und Tieck uns einmal in Ziebingen besoffen hätten und in dem Zustande hätten wir eine neue Kunst gemacht, bey welcher wir nun beschäftigt wären, sie zu executiren“ (HS II, S. 223).

Jörg Traeger

LUDWIG GROTE, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*. Prestel-Verlag München, 1972 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 14; Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung / Arbeitskreis Kunstgeschichte). 302 S., 77 Abb. im Text, 70 Bildtafeln, davon 4 farbig. DM 100. – .

„Dieses Buch ist einem Künstler gewidmet, der in Linz seinen langen Lebensabend verbracht hat. Fast erblindet, in ärmlichen Verhältnissen, nicht mehr produktiv, nur