

nehmen, dann sollte man dafür sorgen, daß es zu einer Zusammenarbeit von Geschichts- und Kunstwissenschaft in der Erforschung der geschichtlichen Hintergründe für das Entstehen mittelalterlicher Baukunst anhand geschichtlicher Beispiele und der vorgegebenen Überlieferungskerne käme. (Dann würde auch vermieden, daß zur Kennzeichnung des Rechtsstatus von Hirsau der Forschungsstand aus der Zeit von A. Schulte herhalten muß [S. 47 Anm. 44], daß statt vom Erzbischof von Tours vom „Bischof der Touraine“ [S. 53] die Rede ist oder gar ein Bischof von Xanten in die Geschichte eingeführt wird, zu dessen Diözese La Rochelle gehört hätte! [S. 53] — gemeint ist mit *Bernardus Xantonensis episcopus* Bischof Bernard von Saintes [ca. 1141—1166] — oder das berühmte Vitonuskloster zu Verdun [S. Vanne] sich in St. Vite/Verdun verwandelt [S. 99], aus König Robert II. von Frankreich (996—1031) König Robert I. wird [S. 21], König Heinrich I. [S. 80] und Kaiser Heinrich II. [S. 171 — nicht wie im Register S. 121] beide als Kaiser Heinrich I. bezeichnet werden, hinter Oderic Vidal [S. 112 u. 130] der Geschichtsschreiber Ordericus Vitalis verborgen bleibt, S. Denis als „Reichsabtei“ angesprochen wird [S. 202] u.a. mehr). Der Historiker, der solche Zusammenarbeit sucht, würde besonderen Nutzen aus Formenanalyse, Bestimmung von Material und Art der Materialbearbeitung, Hütten- und Werkstattzugehörigkeiten usw. als Kriterien zeitlicher und räumlicher Einordnung ziehen können, aus Methoden, die ihm selbst nicht verfügbar sind. Vf. scheint diese in seinem Schlußkapitel eher skeptisch zu beurteilen.

Joachim Wollasch

JORG TRAEGER, *Philipp Otto Runge und sein Werk*. Monographie und kritischer Katalog. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte), München: Prestel-Verlag (1975). 556 S. mit 27 Farbtafeln, 84 Vergleichsabb. und 564 Abb. im Katalog. DM 200,—.

Es gibt Bücher, von denen sich paradoxerweise sagen ließe, daß man sich ihrer ein wenig erwehren muß, weil sie so gut sind. Ein solches Buch ist Jörg Traegers Monographie mit kritischem Katalog zu Philipp Otto Runge. Unsere Kenntnis von Runge, vom Umfang und vom Rang seines Werkes wird hier in einer Weise erweitert, die suggerieren könnte, die Rungeforschung sei zu einem Endpunkt gelangt; T.s Runge sei nun der Runge schlechthin. Kritik an T.s Buch wird vorzüglich diesem Erwartungsanspruch entgentreten müssen.

Daß diese Rungemonographie einen solchen Anspruch auf sich zieht, liegt an T.s sorgfältig gearbeitetem Katalog. Erstmals kann Runges Werk chrono-

logisch geordnet, mit allen Angaben zur Entstehungsgeschichte und vollständigen Material-, Sammlungs- und Literaturnachweisen in seinem ganzen Umfang überblickt werden. Nicht erfaßt sind im Katalog allein die Schemenschnitte, aufgenommen wurden dagegen die verschollenen Werke. Gerade hier, im Aufspüren bisher verloren geglaubter Werke liegt eine der größten Leistungen T.s, der außer einem Bildnis der Gattin Runges auch dessen schönes Porträt von Petersen wieder auffinden konnte. Erfolgreich waren auch T.s Bemühungen um bisher unbekannt oder unbeachtet gebliebene literarische Äußerungen von oder über Runge. Sie finden sich nun in einem Quellenanhang vollständig abgedruckt. All dies (zusammen mit der durch Register erschlossenen Bibliographie, die Eva Traeger mit großer Umsicht besorgte) macht die Arbeit zu einem unerläßlichen Handbuch.

Doch T. wollte mehr. Am Ende jeder Katalognummer finden sich Seitenverweise auf den Textteil. Der Katalog ist so zum Bild- und Sachregister des Textes geworden — eines Textes, der ausdrücklich nicht Künstlermonographie im alten Stil, keine chronologische Erörterung der Werke im Kontext einer Künstlervita sein will. Abgetrennt von den Fakten ihrer Entstehungsgeschichte im Katalog, dienen Werke und Deutungen im Text zur idealen Rekonstruktion eines Kunst- und Weltentwurfes, durch den sich Runge für T. als größter deutscher Künstlertheoretiker nach Dürer und als bedeutendste schöpferische Potenz der deutschen Romantik erweist. Anders als Böttcher und später Waetzoldt und Bisanz will T. Runges Werk nicht von seiner Kunsttheorie ablösen, gegenüber der es häufig als bloßes Versprechen erschienen war. Er will vielmehr trotz aller zugestandenen Widersprüchlichkeit einen Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis, Kunst- und Weltentwurf bei Runge aufzeigen. Diese Vorstellung ist zwar in der Rungeliteratur nicht ganz neu. Schon Lankheit (*Revolution und Restauration*, 1965, p. 154) sprach davon, daß Runges ganzes Streben „im Grunde einer einzigen Idee“ galt, und meinte damit die bildhafte Gestaltung der naturmystischen Visionen Jakob Böhmes. Ausdrücklich ausgenommen blieben hiervon jedoch Runges Porträts, die schon bei Isermeyer als künstlerisch hochgelungen, gleichwohl als Nebenprodukte gegenüber den „Zeiten“ als dem eigentlichen Hauptwerk bezeichnet wurden. Daß eine solche Trennung nicht zulässig ist, daß Runges ganzes Schaffen sich als Einheit begreifen läßt und begriffen werden muß, will T. zeigen.

Seine Rekonstruktion des Rungeschen Kunst- und Weltentwurfes beginnt mit einem biographischen Abriss, der die bestimmenden Bildungseinflüsse darlegt. Bemerkenswert die Aufwertung des Lehrers Kosegarten und seiner religiös gefühlvollen Naturbegeisterung, womit T. an die Arbeiten von Berefelt und Sumowski anschließt. Der bisher strittige Einfluß Tiecks, sei es als Autor des „Sternbald“ oder als Vermittler der Schriften Böhmes, wird

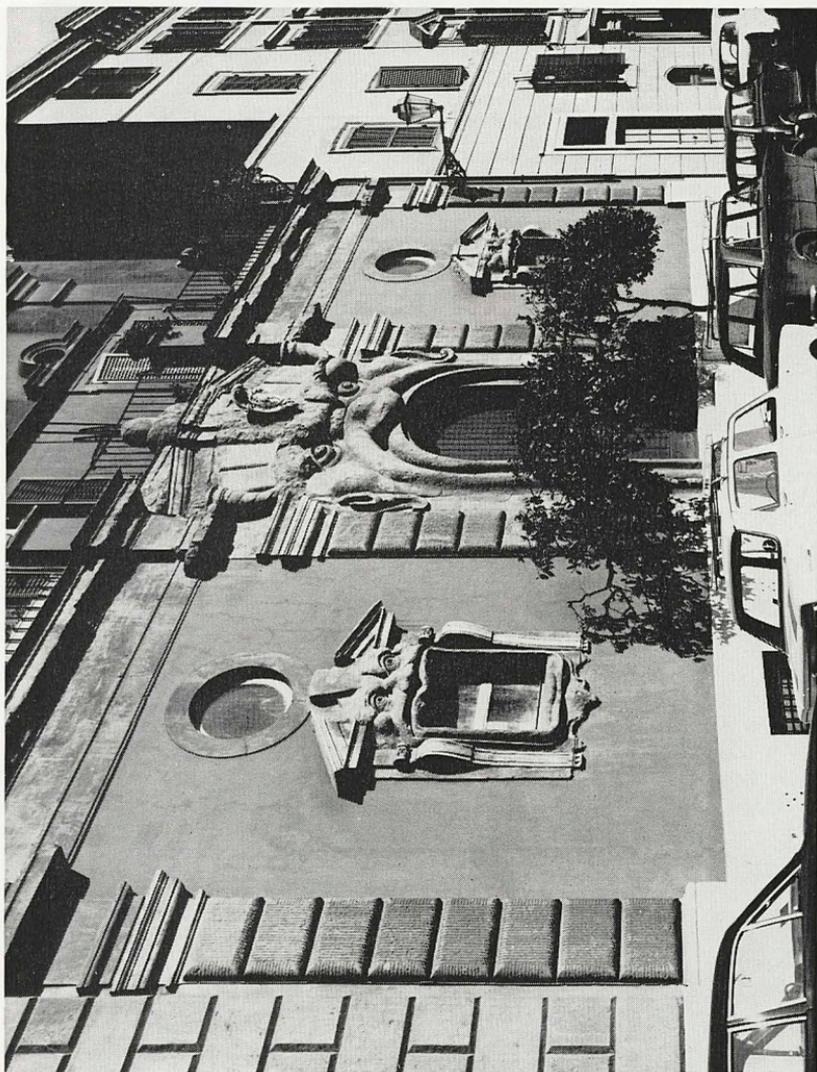


Abb. 1 Rom, Palazzo Zuccari, Maskenportal und -fenster nach der Restaurierung. Aufn. Febr. 1977



Abb. 2 Rom, Pal. Zuccari, Maskenportal vor der Restaurierung 1976



Abb. 3 a+b Rom, Pal. Zucari, linkes Maskenfenster vor und (unten) nach der Restaurierung





Abb. 4 Alchimistischer Sämann, Kupfer aus „Chymisches Lustgärtlein“, Frankfurt/M. 1624, fig. XXXXVI



Abb. 5 Philipp Otto Runge: *Fall des Vaterlandes*. Federzeichnung, 1809. Hamburg, Kunsthalle



Abb. 6 a Ludwig Richter: Das Hausmütterchen. Holzschnitt, 1856

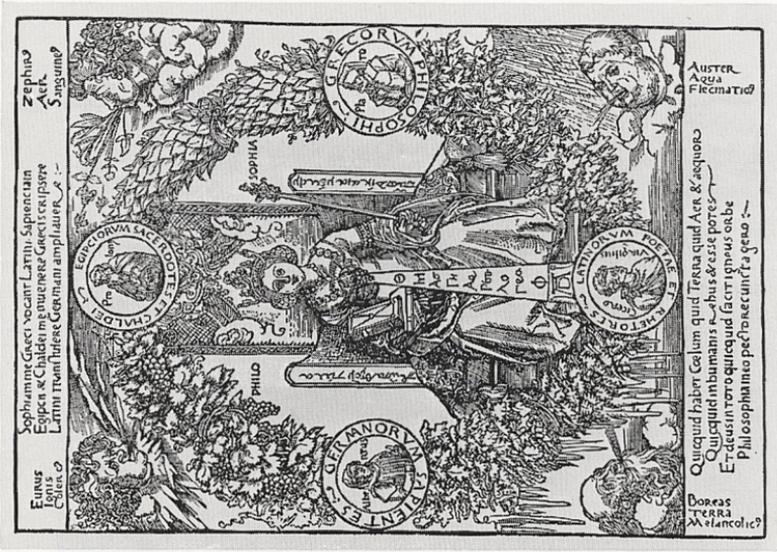


Abb. 6 b Dürer: Titelholschnitt zu Konrad Celtis, Quator libri amorum, 1502

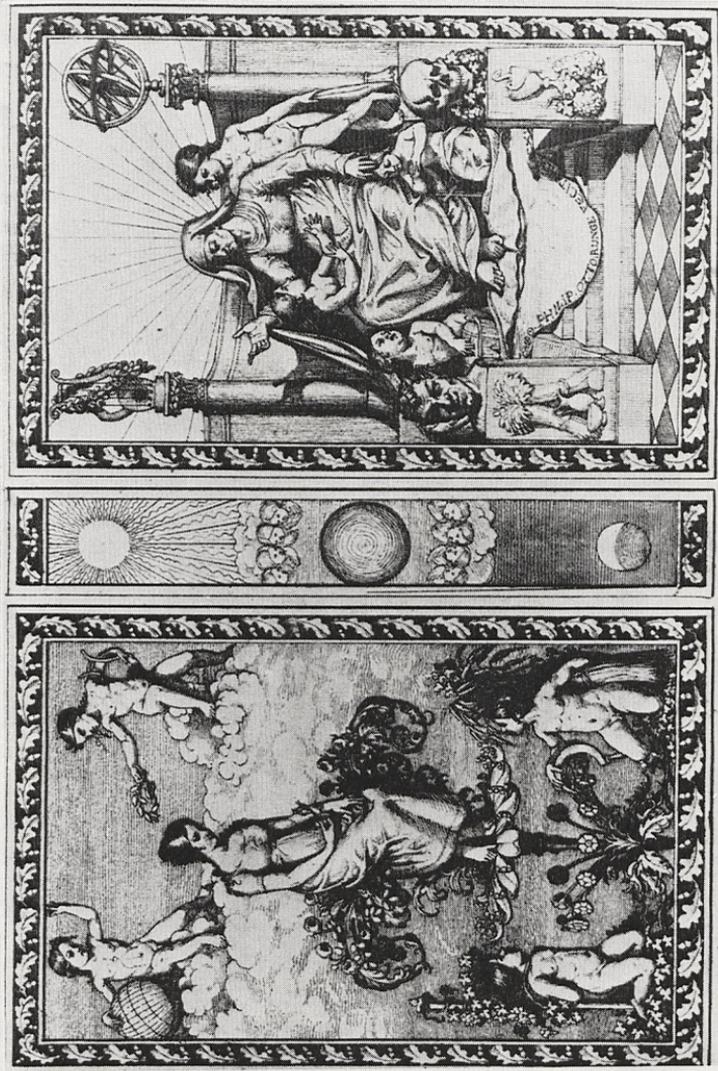


Abb. 7 Ph. O. Runge: Natur und Geist. Federzeichnung, 1810. Hamburg, Kunsthalle



Abb. 8 François Gérard. Flora. Um 1802. Grenoble, Museum

von T. neu bestimmt als Katalysator, der den bei Runge schon ausgeprägten Richtungen im Künstlerischen den Weg wies. Dieser Weg führte über Anfänge bei Hardorff in Hamburg und den Besuch der Kopenhagener Akademie schließlich in Dresden im Kreis der Frühromantiker zum Bruch mit der klassizistischen Tradition der Weimarer Kunstfreunde im berühmten Programmbrief von 1802.

Runges dort ausgesprochenes Bekenntnis zur Landschaft als dem Grund der neuen romantischen Kunst bedeutet nach T. keineswegs eine bloße Rang-erhöhung der im akademischen Lehrbetrieb bisher gering geschätzten Landschaftsmalerei. Vielmehr zielt Runges Programm für T. auf eine Aufhebung aller Gattungen unter dem Signum der Natur. Natur als Anschauungsform eines Weltprozesses, in den der einzelne ebenso wie Nationen und Kulturen in ihrem Werden und Vergehen einbeschlossen sind, ist für Runge sowohl Spiegel alles Menschlichen wie Ort göttlicher Offenbarung und deshalb Reflex des verlorenen Paradieses. Die Kompensation des Sündenfalles und die Wiedererlangung des Paradieses, das ist nach T. der von ihm als „missionarisch“ bezeichnete Impetus des Rungeschen Kunst- und Weltentwurfes. Dieser ist getragen von der chiliastischen Hoffnung, daß aus einer als radikaler Umbruch erfahrenen Gegenwart ein neues goldenes Zeitalter hervorgehen werde, das mit der Wiederkunft Christi im Weltgericht in ein ewiges Paradies einmünde. Aufgabe der Kunst ist es, diesen Prozeß zu spiegeln, ihn in dürftiger Zeit utopisch im Kunstwerk vorwegzunehmen. Hierzu muß der Künstler sich all jenen Bereichen zuwenden, die noch am meisten Identität mit dem verlorenen paradiesischen Ursprung bewahrt haben: dem eigenen Inneren, der Unschuld der Kinder, der Liebe und der Freundschaft als Präfigurationen der himmlischen Liebe und schließlich der sich ständig erneuernden Natur als der Emanation Gottes, wobei es hier der Frühling und die Welt der Blumen sind, in denen das erstrebte Paradies am deutlichsten zum Vorschein kommt.

Von einer solchermaßen aus Runges Äußerungen wie aus dem ihm nachweislich bekannten Gedankengut der Zeit historisch begründeten Rekonstruktion seines Weltbildes wird verständlich, daß T. entgegen Berefelt und der übrigen Forschung Runges neues Kunstkonzept nicht erst 1803 mit den „Zeiten“, sondern schon mit der zweiten Fassung des „Triumph des Amors“ von 1801 beginnen läßt. Zeigt doch dieses bisher als klassizistisches Relikt eingeschätzte Werk alle künftigen Leitmotive Runges: die Liebe, das Zyklische, die Kinder und Blumen. Einsichtiger als bisher wird auch der überragende Rang der „Zeiten“. Im Ineinander von menschlichem Leben und Naturleben, von Mathematischem und Spielerischem, von Musikalischem, Poetischem und Bildnerischem gewinnt hier die Sehnsucht der Romantik nach der Aufhebung des Trennenden unmittelbare Anschaulichkeit. Aber auch die Porträts der Familienmitglieder, der Freunde und die

Kinderbildnisse werden nun als Darstellungen des nämlichen Vorstellungsbereiches erkenntlich, da auch hier Persönliches über Naturphänomene mit dem universalen Lebensprozeß in Beziehung gebracht ist. Als Erfüllung der Rungeschen Vision einer neuen Landschaftskunst gilt T. jedoch der „Morgen“ in seinen farbigen Fassungen. Im Anschluß an den Begriff der „Mehrsinnigkeit“ (Waetzoldt) werden die im Bild des beginnenden Tages eingeschlossenen christlichen, paganen und allgemein menschlichen Sinn-schichten — Mutter und Kind, Venus und Eros, Maria und Christus — in ihrer Verschränkung aufgezeigt. Als letzter Bildsinn ergibt sich so die Erlösung der menschlichen Seele in einem irdischen Paradies, das in seiner Licht-, Blumen- und Liebesmetaphorik auf ein künftiges Paradies vorausweist.

T.s Rekonstruktion des Rungeschen Weltentwurfes hat also unmittelbare Folgen für ein besseres Verständnis der Werke Runge. Verständlicher wird vom Ganzen her auch die Person Runge in ihren weiteren Aktivitäten. Sein Bemühen um die Vereinigung der Künste wird einsichtig als Versuch eines paradiesischen Totalwerkes, das alle Lebens- und Kunstzusammenhänge umgreift. Auch mit seinen vielfältigen Plänen im Bereich des Kunstgewerbes will Runge zwischen dem geschauten himmlischen Land und dem Publikum Brücken schlagen. Als Rückkehr zu noch intakten Ursprüngen erklärt sich ferner Runge Beschäftigung mit dem volkstümlichen Märchen, die T. deshalb völlig zu Recht im Zusammenhang mit den Bildwerken im Anschluß an Runge Ossianzeichnungen und deren Darstellung nationaler Vergangenheit behandelt.

Nicht abzutrennen von seinen Kunstproduktionen und ihrem Inhalt sind natürlich auch Runge Bemühungen um eine Farbenlehre. An Matile anschließend, durch den Hinweis auf die Bedeutung des biblischen Schöpfungsberichtes den religiösen Aspekt aber noch verstärkend, zeigt T., wie sehr die aus christlicher Lichtmetaphysik entwickelte Farbenlehre Runge sowohl dessen Farbgebung wie Maltechnik beeinflusste und so als adäquates Kunstmittel seiner Bilder und ihrer Inhalte gelten darf.

T.s detaillierter Nachweis solcher Kongruenz zwischen Runge Bildmitteln und seinen Bildinhalten gehört wohl zum Überraschendsten des Buches. T. macht deutlich, wie Runge sich klassizistisches Formengut im Sinne der Romantik und in Übereinstimmung mit ihren führenden Kunsttheoretikern nutzbar gemacht hat. So darf sich Runge Abweichen von Flaxman, seine Dynamisierung des Konturs, ebenso wie seine Überwindung barocker Tiefenräumlichkeit schon im „Triumph des Amors“ auf A. W. Schlegels 1801 begonnene Berliner Vorlesungen berufen, in denen die Verkörperlichung von Silhouetten als Inbegriff romantischer Imagination erörtert wird. Dies subjektabhängige Bildsein als typisch romantische Umwandlung eines subjektenthobenen Klassizismus thematisiert auch Runge überscharfe Körper-

lichkeit etwa der „Hülsenbeckschⁿ Kinder“. Von T. formelhaft als „Haptik des Realen“ bezeichnet, reflektiert diese Malweise jene erste, aufs Greifen ausgerichtete Erfahrungsweise des Kindes, die auch für die romantische Kunsttheorie Gegenstand des Nachdenkens war. Die subjektive Bedingtheit von Wirklichkeit wird auch in Runge's Arabesken anschaulich. In ihrer Verbindung von Mittelbild und bildhafter Rahmung ist das Fiktive, das Bildsein selber zum Bildthema geworden. Offenkundig wird hier die Parallele zum romantischen Idealismus Fichtes, auf dessen weltsetzendes Ich sich Runge in seinen Briefen ausdrücklich bezieht. Was bisher häufig als Dilemma empfunden wurde, das klassizistische Gewand der romantischen Kunst Runge's, hat durch T. sehr an Klärung gewonnen. Runge's Werke erscheinen nun im doppelten Sinne als Spiegelungen: formal als Schöpfungen eines imaginierenden Subjekts und inhaltlich als utopische Vorwegnahme eines erstrebten goldenen Zeitalters; der Bildinhalt vollendet sich in den Bildmitteln.

T.'s Rekonstruktion des Runge'schen Kunst- und Weltentwurfes ist kein leicht zu lesender Text. Zwar von bemerkenswerter stilistischer Qualität, wird seine Lektüre häufig durch eine parataktische Formulierungsweise erschwert. In ihr mögen sich die vermuteten Brüche der hypostasierten Einheit abbilden. Gerade das unaufgegebene Bemühen um diese Einheit, deren Stringenz und Variationsbreite bei jedem Werk Runge's erneut dargetan werden müssen, drängt T.'s Text in schwieriges und zuweilen langwieriges In-sich-kreisen.

Das wird dadurch verstärkt, daß T. die Interessen der bisherigen Forschung zuweilen vernachlässigt. So vermißt man für die Kunst Runge's so erhellende Bildvergleiche wie die Gegenüberstellung der Tieckvignette und des Böhmetitelkupfers von 1686. Betrübtlich ist das Fehlen einer Abbildung jenes Kinderbildes von Susanne Henry, auf das im Vergleich mit den „Hülsenbeckschⁿ Kindern“ erstmals Isermeyer (1940, p. 67) hingewiesen hat und das bei von Einem (1949, p. 117) und Berefelt (1961, p. 136) zu grundsätzlichen Bemerkungen über Nähe und Ferne Runge's zur gleichzeitigen Kunst und ihren Themen Anlaß gab.

Für eine Betrachtung Runge's auf der Folie des Gleichzeitigen wäre auch die „Flora“ (Abb. 8) von François Gérard in Grenoble heranzuziehen (für freundliche Auskünfte zu diesem Bild sei Marie-Claude Beaud gedankt). Um 1802 datiert, findet sich hier bereits die segmentierte Erdkugel in Wolken und mit Blumen bestreut, wie sie der „Morgen“ der „Zeiten“ zeigt. Gérard's Verbindung dieses Motives mit einer weiblichen mythologischen Aktfigur nimmt ferner Runge's ersten Entwurf für den gemalten „Morgen“ vorweg, der anstelle der Landschaft noch die Erdhieroglyphe zu Füßen der Frau vorsah (Tr. Nr. 384). Bemerkenswert auch bei Gérard's „Flora“ der Eindruck des Riesenhaften, wie er dann bei Runge den über die Land-

schaft hinwegschreitenden germanischen Helden seiner Ossianzeichnungen eignet. Daß Runge Bilder von Gérard, der nachgewiesenermaßen die norddeutsche Malerei beeinflusste, gekannt haben könnte, hat bereits Semrau (1910, p. 239) angemerkt. Wie dem auch sei, der Nutzen solcher Bildvergleiche liegt ja keineswegs allein in den frappierenden Ähnlichkeiten, sondern ebenso in den nicht zu verkennenden Unterschieden. So zeigt Gérards „Flora“ jenes Ausgeschnittene der Figur, das Runge an den französischen Klassizisten ausdrücklich tadelte, stets zu vermeiden suchte oder in seinem Sinne umwandelte.

Weiter wäre es für das Verständnis der Besonderheit Runges nützlich gewesen, auf die historischen Voraussetzungen seines Kunst- und Weltentwurfs einzugehen. Vom „Ende der Traditionen“ bei Runge läßt sich schlecht reden, ohne jene Traditionen auch darzulegen, an deren Ende die Rungezeit steht, die für sie also noch durchaus vertraut waren. Zwar kommt T. selber immer wieder auf solche Kontinuitäten zu sprechen, etwa, wenn er das Motiv des blühenden Baumstumpfes als Sinnbild für wiedererwachsendes Leben bis auf Leonardo zurückverfolgt. Umso erstaunlicher deshalb T.s Feststellung, wieweit Runge „die Hieroglyphik der Renaissance und ihrer Nachfolger kannte, wissen wir nicht“ (p. 117). Ein offenkundiges Beispiel solcher Hieroglyphenkenntnis Runges ist jedoch der Schlangenkreis auf dem „Morgen“. Aufgegriffen ist damit ein seit Horapollon immer wieder als vermeintlich ägyptische Hieroglyphe popularisiertes Sinnbild der Ewigkeit. Dieses der Renaissancetradition entlehene Ägyptenzitat ist kaum zufällig, war es doch in Runges engstem Bekanntenkreis Matthias Claudius, der als Herausgeber des Romans „Sethos“ entscheidend an der Hieroglyphen- und Ägyptenmode seiner Zeit Anteil hatte. Und auch Runges „Zeiten“ erscheinen am deutlichsten im Blatt der „Nacht“ in der merkwürdig symmetrisch reihenden Anordnung der Kinder auf den Mohnblumen wie in den geflügelten Genien von Dekorationsmotiven der herrschenden Ägyptenmode beeinflusst.

Die allegorische Tradition führt nicht allein auf stilistische Fahrten, sie kann auch Runges Bilderfindungen verständlicher machen. Schon von Simson (1942) hatte im Zusammenhang mit Runge auf die Alchemie als einen, neben Böhme, besonders wichtigen Vermittler neoplatonischen Denkens bis ins 19. Jahrhundert hingewiesen. Und in der Tat scheint Runges „Fall des Vaterlandes“ (Abb. 5) im Bildvorwurf der 'Landwirtschaft über Toten' unmittelbar auf alchemistische Bildquellen wie den alchemistischen Sämann (Abb. 4) zurückzugehen. In ihm hat die Alchemie seit alters den biblischen Prozeß des Stirb und Werde thematisiert, womit Traegers Interpretation des Rungeblattes durch eine Bildtradition bestätigt wird.

Auch die Rekonstruktion des Rungeschen Kunst- und Weltentwurfes hätte vom Blick auf die allegorische Bildtradition profitieren können. So wiederholt das Blatt „Natur und Geist“ (Abb. 7), Runges letztes Werk, in der Dis-

position der Natur, umgeben von den 4 Jahreszeiten, ein uraltes kosmologisches Bildschema, das schon Dürers Titelblatt zu Celtis „Quatuor libri amorum“ (Abb. 6b) zeigt. Dieser Holzschnitt ist für Runge deshalb so interessant, weil hier eine Vierheit von Naturphänomenen in den Medaillons mit einer entsprechenden Vierheit des Geistes zusammengeordnet ist. Außer dieser Verbindung von Natur und Geist zeigt Dürers Celtisblatt den exedraförmigen Thron als Würdeformel des Geistes. Auch die Inschriften der Thronwangen, „Vor allem ehre Gott, allem anderen widme das rechte Maß deines Interesses“, haben bei Runge in den Reliefs von Ökonomie und Theologie im Thron des Geistes ihre gänzliche Entsprechung. Obschon Runge Dürers Celtisblatt kaum gekannt haben dürfte, sind solche Übereinstimmungen kaum zufällig. Denn bei Dürers Celtisblatt handelt es sich um die Illustration eben jenes christlich-neoplatonischen Weltbildes, das noch Runge entscheidend prägte. Dieses Weltbild ist keineswegs vom Gegensatz zwischen einer diesseitig pantheistischen Naturzuwendung einerseits und einem aufs Jenseits ausgerichteten christlichen Erlösungsstreben andererseits geprägt, wie T. im Anschluß an Schrade (1931) meint. Vielmehr gilt es, wie auch die Tituli des Dürerblattes deutlich aussprechen, zu der in der Natur als unendlich und unbegreiflich erkannten Gottheit durch eine als imitatio Christi verstandene Liebe zur göttlichen Weisheit zurückzustreben. Das ist der — von Runge auch in seinen Schriften explizit ausgesprochene — Sinn seiner „Zeiten“ wie von „Natur und Geist“. Der Blick auf alte, auch formal so vergleichbare Schaubilder neoplatonischen Denkens hätte also T.s Rekonstruktion des Rungeschen Weltbildes sicher vereinfacht und von vermeintlichen Widersprüchen befreit. Wie sehr die romantische Konzeption von älteren Traditionen her einsichtig wird, zeigt auch die von T. leider nicht benutzte Arbeit von Hans-Joachim Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studie zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Heidelberg 1965.

Aber nicht nur zu einer souveränen allgemeinen Perspektivierung, sondern auch ganz speziell für Runges Konzept einer neuen Landschaftskunst (Natur als Anschauungsform alles Menschlichen) hätte der Blick nach rückwärts Wichtiges beigetragen. So etwa ist die bildliche Darstellung menschlicher Temperamente durch Landschaftsmotive eine weitere Besonderheit der Celtisillustrationen, die wohl auch noch für Runges „Zeiten“ bedeutsam wurde (vgl. hierzu Peter-Klaus Schuster/Konrad Feilchenfeldt: Runges „Zeiten“ und die Temperamentenlehre, Beitrag zum interdisziplinären Romantik-Kolloquium der DFG, erscheint 1977). Zur Vorgeschichte der Rungeschen Landschaftskunst gehört ferner die altehrwürdige und häufig illustrierte Vorstellung vom Mikro-Makrokosmoszusammenhang. Aber auch die Bedeutungslandschaft im Sinne der *paysage moralisé* oder Poussins typologische Landschaften dürften auf dem Gebiet der Malerei zur Vorgeschichte der Rungeschen Landschaftsauffassung ebenso zu rechnen sein wie im Lite-

rarischen der Gebrauch der Naturmetaphorik im protestantischen Kirchenlied, in der Dichtung Klopstocks oder den freien Hymnen Goethes. Was also Runge als Traditionsbruch empfunden hat, hat gleichwohl selber wieder Traditionen, zu denen auch das gehört, was man vermeintlich ausschließt.

Neben den Beziehungen zu Gleichzeitigem und zur allegorischen Tradition sind es die äußeren Bedingungen des Rungeschen Kunst- und Weltentwurfes, die der weiteren Erklärung bedürfen. Die Frage, wer diese allegorische Kunst Runges verstanden hat, für wen sie bestimmt war, wird nur unter dem allgemeinen Blickpunkt des vermeintlichen Endes einer verbindlichen Bildersprache angesprochen. Auch hier könnte die allegorische Tradition weiterhelfen. Runges Blatt „Natur und Geist“ zeigt auf der Seite des „Geistes“ in den beiden Säulen wie dem schwarz-weiß gerauteten Fußboden und der Treppe traditionell geläufige Sinnbilder der Freimaurerei, die ab 1731 in Hamburg ihre erste deutsche Loge und seitdem dort eine ihrer Hochburgen hatte (vgl. Kat. Freimaurerei, Bielefeld 1974, p. 6 und Abb. 12, 13, 18, 38, 48). Bemerkenswert auch, daß Runge dieses Blatt mit Signatur und Datum versah, ein seltener Fall, besonders unter seinen im Stich verbreiteten Zeichnungen. Darf Runge demnach als Freimaurer angesprochen oder zumindest in sympathisierende Verbindung mit diesen gebracht werden, so tritt auch seine allegorische Kunst in Beziehung zu einer bestimmten Schicht: einer kleinen Elite, von der Humanitätsideale der Aufklärung mit christlich-neoplatonischen Vorstellungen verknüpft und in Bildmotiven der Alchemie, der Hieroglyphik und anderer Allegorien verhüllt wurde. Durch Runges hier aufgezeigten Rückgriff auf diese Bildersprachen wendet sich seine Kunst in ihren letzten Sinnbezügen an wenige Eingeweihte. Indem sie das Höchste in diskreten Verweisen verbirgt, ist sie zugleich Ausdruck eines Bilderdenkens, das spezifisch norddeutsch-protestantische und ikonoklastische Züge hat und — wie im „Fall des Vaterlandes“ und seines Verbotes durch die Zensur — zudem aktuelle politische Bedingungen reflektiert.

Allegorie als Lebensform läßt schließlich auch einsichtig werden, warum bei Runge die Kunstproduktion als Teil eines umfassenden Lebenszusammenhanges gänzlich aussetzen kann. Das kann geschehen durch die Erfordernisse einer pragmatischen Lebenstüchtigkeit, die Runge in hohem Maße zukam, oder durch jene alle Kunst weit übersteigende Tugendaufgabe der Rückkehr zum göttlichen Ursprung. Unter diesem letzten Blickpunkt ist Kunst für Runge entbehrlich. Das berühmte Wort von Karl Marx vom Ende der Kunst in einer befreiten Gesellschaft aus religiöser Sicht vorwegnehmend, formulierte Runge: „Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen“ (HS, II, p. 22).

Ihre Notwendigkeit bezieht Runges Kunst somit aus einem imperfekten Weltzustand, dessen Vollendung sie utopisch antizipiert. Sie ist daher nicht

nur die Kunst eines kleinen, um Weltverbesserung bemühten Kreises, sondern befindet sich auch in Spannung zum Bestehenden. Aus jener Briefstelle, in der Runge Hamburg wegen seiner Provinzsituation als idealen Ort einer neuen Kunstbewegung bezeichnet, wie T. letztlich doch eine geistliche Harmonie zwischen Künstler und Umwelt folgern zu wollen, erscheint problematisch. Immer wieder beklagt Runge seine Isolation in Hamburg und schon aus Dresden berichtet er 1803, daß die Leute seine neue Kunst als Produkte eines Betrunknen verlacht haben. Sich selbst im Gestus des Melancholikers mit aufgestütztem Kopf darstellend, hat der denkende Künstler mit Runge bereits jene Position eines Außenseiters der Gesellschaft, die seitdem ein Kennzeichen der Moderne geblieben ist. Andererseits hat man im Hamburger Freundeskreis von diesem Selbstporträt nach Runges Tod über 10 Kopien angefertigt, um so — gleichsam im Devotionalienbild — das Andenken an den von Gott zum Werkzeug erwählten Künstler zu bewahren. Die Frau des mit Runge befreundeten Kaufmanns Petersen ist durch den „verborgenen Christus“ in Runge — wie sie selbst formulierte — zu bedeutenden karitativen Werken angeregt worden. Runges Künstlerfreund Eiffe, der den Hamburger Markt mit zahlreichen Kopien des besagten Selbstbildnisses versorgte, starb dagegen verarmt als Hofmaler des Königs von Haiti. Wie Runge unter diesen Umständen seine Kunst konzipiert hat, unter welchen relativ privilegierten Bedingungen er seinen Kunstentwurf hat durchhalten können, in welchem Umfang reale Situationen sein idealistisches Konzept vom paradiesischen Reich in der Kunst befördert und verhindert haben, wie hier Kunst als ein Teil eines Weltentwurfes und zugleich als seine nur noch von der Religion überbotene Vollendung entstand, wie hier eine Kunst in komplexen, oft nur scheinbar widersprüchlichen Attitüden auf bürgerliche Tugenden wie deren Enge reagiert, kurz also den Rungeschen Kunst- und Weltentwurf nicht nur idealiter zu rekonstruieren, sondern ihn auf den Boden seiner realen Bedingungen zu stellen, bleibt neben dem Blick auf Gleichzeitiges und Vergangenes ein weiteres Desiderat nach T.s Rungebuch.

Runge als umfassende schöpferische Potenz, dieses Ziel des T.schen Buches, wird im abschließenden Kapitel über Runges Nachwirkungen nochmals eindrücklich deutlich. Von hier aus, vom Überblick über all das, was durch Runge auf den Weg gebracht wurde, erhält die detaillierte Rekonstruktion letztlich doch ihre Legitimation. Der Legende widersprechend, daß Runge erst seit Lichtwarks Wiederentdeckung 1893 folgenreich gewesen sei, zeigt T., wie Runge schon zu Lebzeiten einflußreich war und geblieben ist. T. berücksichtigt dabei auch die Dichtung, etwa die vielfältigen Beziehungen Runges zu Goethe und Brentano. Bemerkenswert sind seine Äußerungen über das Verhältnis Runges zu Friedrich. Letzterer erscheint weder als Vollender Runges wie bei von Einem noch als dessen genauer Gegensatz wie bei Isermeyer, sondern Friedrichs Kunst gilt T. noch bis in die Farb-

gebung hinein als Spezialisierung des weit umfassenderen Kunstentwurfes Runges. Ausführlich wird der Einfluß der graphisch weit verbreiteten „Zeiten“ und ihres Arabeskenstils bis zum Jugendstil dargestellt. Aber auch für die Moderne, vom Blauen Reiter bis hin zu Max Ernst, kann T. Nachwirkungen motivischer Art oder einzelner Theoreme der Kunst- und Farbenlehre Runges wahrscheinlich machen. Und nicht zuletzt hat der Gedanke der Künstlergemeinschaft, wie ihn erstmals Runge formulierte, dann in vielfältiger Weise bis hin zum Bauhaus Folgen gehabt.

Daß die Beispiele solchen Nachwirkens sich noch vermehren lassen, zeigt Ludwig Richters Holzschnitt „Das Hausmütterchen“ (Abb. 6a). 1856 als Titelblatt eines Kalenders erschienen, geht die Darstellung deutlich auf Runges „Natur“ zurück. Gerade solche Übernahmen in der Graphik haben Runges Bilderfindungen immer weitere Kreise erschlossen. Dazu gehört auch der Rungeeinfluß in England, den T. selbst für Blake annimmt. Aber auch die Präraffaeliten, deren Malerei ja häufig eine Runge vergleichbare „Haptik des Realen“ zeigt, kennen Motive, die so erstmals bei Runge begegnen. An einen Rungeeinfluß läßt sich auch bei dem mit den Nazarenern wie den Präraffaeliten bekannten Engländer Richard Dadd denken, wie schon Patricia Allderidge im Katalog der Tate Gallery-Ausstellung von 1974 angemerkt hat.

Daß T. die Rungenachwirkungen im offiziellen Deutschland von 1933 bis 1945 andeutend übergeht, mag vom Gesamtkonzept seines Buches her gute Gründe haben. Gleichwohl würde man sich in einem anderen Zusammenhang gerade diesen Aspekt der Wirkungsgeschichte von ihm eingehend behandeln wünschen. Die Wirkung eines Künstlers voller Sehnsucht nach dem dritten Reich und voll der Überzeugung vom Künstler als Führer im Kontext einer ganz anders gearteten Erfüllung solcher Ideale, kein Wort wäre hierüber zuviel. Aber auch die vielfältigen Formen einer trivialen Runge-rezeption, wie sie Traeger schon frühzeitig festgestellt hat und wie sie auch heute mit bezeichnender Veränderung des Rungeschen Landschaftskonzeptes besonders in der Reklame noch zu finden sind, wären einer umfänglichen Studie wert.

All den genannten Aspekten einer künftigen Rungeforschung wird die Traegersche Monographie hilfreich sein können. Im Bemühen, Runges Werk erstmals als Ganzes zu zeigen, ist dieses auch als Arbeitsleistung bewundernswerte Buch so etwas wie eine Summe, die in dem Maße, wie sie unsere Neugier angestachelt hat, zugleich einen neuen Anfang in der Rungeforschung markiert.

Peter-Klaus Schuster