

stand des RDK bestärkt. Ende gut, alles gut? Wir setzen ein Fragezeichen hinter diese Überschrift. Die wirtschaftliche Krise, welche das RDK in den letzten fünf Jahren durchzustehen hatte, bezeichnet letzten Endes die strukturellen Schwierigkeiten, denen sich ein solches ja nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich auf lange Fristen eingestelltes Unternehmen angesichts einer sich rasch verändernden Wissenschaftslage und hastigen Publizität ausgesetzt sieht. Kann es als ein „Vivarium“, als Thesaurus kunsthistorischer Realienkunde den Zeitläufen trotzen? Ist das Bemühen um eine gründliche, detaillierte, dafür aber nur in langen Zeiträumen zu erarbeitende Unterrichtung der beste Dienst, den dieses Werk für die Wissenschaft und den Bestand ihrer Überlieferungen leisten kann? Die Antworten auf solche Fragen werden sehr verschieden ausfallen. Ähnliche Probleme beschäftigen auch andere Unternehmungen mit verwandter Zielsetzung, wie man Theodor Klausers vielsagendem Vorwort zu Band 9 des Reallexikons für Antike und Christentum entnehmen kann. Diese strukturellen und inhaltlichen Probleme, welche durch keine wirtschaftlichen Stützungsmaßnahmen zu lösen sind, werden das Lexikon weiter begleiten. So braucht es in Zukunft vermehrt die tätige und die kritisch mitdenkende Anteilnahme der Wissenschaft..

Willibald Sauerländer

### RUNGE IN SEINER ZEIT

Zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle

21. Oktober 1977 bis 8. Januar 1978

*(Mit 2 Abbildungen)*

Die siebente Ausstellung ihres Zyklus „Kunst um 1800“ widmete die Hamburger Kunsthalle nun dem Namen, der mit dem ihren aufs engste verknüpft ist: Philipp Otto Runge. Es war dies, nach der Präsentation von Caspar David Friedrich (1974), das zweite der beiden deutschen Kapitel, welche die Hamburger Ausstellungsreihe in das von ihr entrollte Panorama eines internationalen Umbruchs einbezieht. Der Termin trug der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Runge (23. Juli 1777) Rechnung.

Nach Jahrzehnten einer fraglosen Popularität, einsetzend mit der Jahrhundertausstellung von 1906 und mündend in einen Kult, der ihn zu einem Messias deutschen Wesens machte, war es diesseits von 1945, sieht man vom engeren Kreis der Spezialforschung ab, merklich stiller um Runge geworden. Einen Augenblick mochte man überhaupt bangen um seinen Platz im Pantheon der Kunst: Während er in der alten Ausgabe der Propyläen-Kunstgeschichte (Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, 1925) ein Anrecht auf acht Abbildungen gehabt hatte, ist er in der neuen

(Rudolf Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 1966) mit keiner einzigen mehr vertreten. Inzwischen aber hat sich das Blatt wieder gewendet. Vom wissenschaftlichen Monument mit Anspruch auf totale Erfassung (Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975; dazu die Rezension von Peter-Klaus Schuster in: Kunstchronik, 30, 1977 S. 273 ff.) bis zur knappen Information im Taschenbuch (Jens Christian Jensen, Philipp Otto Runge. Köln, Dumont, 1977) reichen die Belege für eine Erneuerung des allgemeinen Interesses an dem romantischen Esoteriker. Eine Tendenz, die durch die Zahl von rd. 85 000 Besuchern, die innerhalb von elf Wochen die Hamburger Ausstellung gesehen haben, eine solide Bestätigung erfahren hat.

Die Hamburger Kunsthalle bewahrt heute den weitaus größten Teil der erhaltenen Arbeiten des Künstlers, für den die Stadt an der Elbe zur zweiten Heimat wurde (hier ist er 1810 gestorben) und den ein Direktor dieses Museums, Alfred Lichtwark, zu Ende des vergangenen Jahrhunderts wiederentdeckt hat. Eine auf Runge allein beschränkte Schau wäre daher im wesentlichen einer Einkehr der Hamburger Kunsthalle bei sich selber gleichgekommen. Der damit gegebenen Gefahr geringerer Attraktivität wurde durch ein weiter gefaßtes Programm begegnet, indem man die Darbietung des Rungeschen Œuvres mit einer einschlägigen Umschau im internationalen Horizont der zeitgenössischen Kunst verband. So gliederte sich die Ausstellung in zwei Teile: „Philipp Otto Runge“ und „Die Zeitgenossen“.

Insgesamt vereinigte sie (mehrfache Verwendung derselben Katalognummer mitberücksichtigt) rd. 400 Exponate. Abzuziehen von dem im Katalog verzeichneten Bestand waren die 17 Stücke aus Ostberlin und Weimar (14 Zeichnungen von Runge und 3 Arbeiten von Zeitgenossen), deren Zusage die DDR wegen der Anwesenheit von Leihgaben aus der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im letzten Augenblick rückgängig machte. Empfindlichste Lücke, die dadurch entstand: das Fehlen des gezeichneten Selbstbildnisses, das Runge 1806 an Goethe schickte (Nr. 244).

Der Hauptakzent lag entschieden auf dem ersten Teil. Auf ihn entfielen mehr als zwei Drittel der Ausstellungsstücke. Von den 31 bekannten erhaltenen Ölgemälden Runges, die der Œuvre-Katalog von Traeger aufführt, waren 28 versammelt, davon allein 25 aus der Hamburger Kunsthalle selbst, deren Bestand an Gemälden von Runge im vergangenen Jahr, dank einer Initiative von Alfred Hentzen, noch um das erst kürzlich von Traeger wiederaufgefundene Bildnis von Johann Philipp Petersen (Nr. 222) vermehrt werden konnte. Es fehlten nur das Porträt der kleinen Luise Perthes (Weimar), die Sofabekrönung mit dem Mondaufgang (Winterthur) und das weibliche Bildnis (Bautzen), das Traeger (1975, Nr. 304) für ein Bildnis der Frau des Künstlers hält und Runge gibt, bei dem aber die Identifizierung der Dargestellten fraglich bleibt und die Autorschaft Runges stilistisch

ausgeschlossen erscheint. Bei den Arbeiten in anderen Techniken (Zeichnungen, Aquarellen, Gouachen, Scherenschnitten), die in Runge's Fall ja mit extremem Abstand die Hauptmasse des Werkes ausmachen, betrug der Anteil der Leihgaben gegenüber einer extensiven Auswahl aus dem Runge-Fonds des Hamburger Kupferstichkabinetts etwa ein Sechstel. Die bisher ausführlichste Gelegenheit der Begegnung mit Runge näherte sich dem Ideal der Vollständigkeit, ohne ins Unüberschaubare zu geraten.

Die Ausstellung führte dieses Material nicht chronologisch gereiht, sondern in thematische Kapitel gegliedert vor, deren Abfolge einem Weg vom Zentrum zur Peripherie entsprach.

So wurde der Besucher gleich im ersten und auch schon größten Raum des Rundganges, dem Kuppelsaal im ersten Obergeschoß der Kunsthalle, mit dem dominierenden Anliegen des Werkes konfrontiert: der „Landschaft“ im Runge'schen Sinn einer mystisch-spekulativen Aufhebung von Geschichte in Natur. Versammelt waren hier die Werkgruppen vom „Triumph des Amor“ über die „Lehrstunde der Nachtigall“, die Zimmerverzierungen, die biblischen Historien und die „Zeiten“ bis zu den gemalten Fassungen des „Morgen“, dazu, als Präludien, „Heilige Familie“ und „Heimkehr der Söhne“ (Nr. 108—203). Radial angeordnete Stellwände teilten den Raum in vier Sektoren, aus denen diese vielfältigen Ansätze zur Schöpfung einer „neuen Kunst“ auf die beiden malerischen Hauptresultate hin konvergierten, die „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 151) und den „Großen Morgen“ (Nr. 200), die Rücken an Rücken an einer freistehenden Stellwand im Zentrum placiert waren, jene als wichtigstes Ergebnis des Weges aus dem Historienbild, dieser als letzte dem Künstler vergönnte Etappe des Weges aus der Grotteske. Eine gewisse Feierlichkeit der Inszenierung, die man hier gewagt hatte, ließ Runge's in kosmischen Zyklen kreisende Vorstellung und die elementare Geometrie des Raumes, die Halbkugel der Kuppel über dem reinen Zylinder der Wand, in eine spürbare, indes nicht aufdringliche Korrespondenz treten.

Der anschließende zweitgrößte Saal vereinte die Bildnisse (Nr. 204—245), die damit als das andere Hauptkapitel des Œuvres herausgestellt waren. Die nahezu lückenlose Präsentation des Porträtisten Runge wurde von den beiden großen Formaten des „Elternbildes“ (Nr. 236) und der „Hülensbeck'schen Kinder“ (Nr. 229) beherrscht. Letzteres Bild vielleicht überhaupt Runge's erstaunlichstes Werk: Die Unbeirrbarkeit des paradoxen Vorsatzes, das denkbar Unmonumentale zum Monument zu machen, die sonnige Versteinerung, in die Runge diesmal seinen Kult von Kind und Blume bannt, sichern dem Bild eine geradezu provokative Präsenz. Man wünscht sich dringend eine Restaurierung, die den Beschädigungen, die es im letzten Krieg erlitten hat und die nur unzulänglich behoben wurden, die allzu große, die Gesamtstimmung empfindlich beeinträchtigende Deutlichkeit nimmt. Unter den Einzelbildnissen behaupteten die Selbstbildnisse mit unzweifelhaftem Abstand den ersten Rang. Im Gegensatz zu den anderen

Themenbereichen des Schaffens von Runge fällt in dem des Bildnisses die geringe Zahl der vorbereitenden Zeichnungen auf, die meist noch ohne großes selbständiges künstlerisches Interesse sind. Als seltenes, bisher vielleicht noch zu wenig gewürdigtes Zeugnis für das spontane Vermögen der Rungeschen Bildniskunst sei die Kopfstudie der Sophia Sieveking auf dem Sterbelager aus dem Besitz des Städel vermerkt (Abb. 1; Nr. 216), die an Aussagekraft der bekannteren definitiven Reinschrift (Nr. 217) weit überlegen ist.

Das übrige *Ceuvre*, gegliedert in die vier Sektionen „Schattenrisse, Sche-renschnitte und frühe Zeichnungen“ (Nr. 1—31), „Akademie, Antike, Weimar und Ossian“ (Nr. 32—58), „Allegorien und Gelegenheitsarbeiten“ (Nr. 59—82) und „Geometrie und Farbe“ (Nr. 83—114), wurde in einer Flucht von vier Kabinetten im Anschluß an den Bildnis-Saal gezeigt und erschien damit in eine nachgeordnete, sekundierende Rolle verwiesen. Hier überwog die Absicht kunstgeschichtlicher Information. Eine gedrängtere Hängung und — besonders in den beiden mittleren Kabinetten (Nr. 32—82) — die häufige Heranziehung von Vergleichsbeispielen, die Runges komplexes Verhältnis zur Überlieferung vergegenwärtigten, verliehen dieser Partie der Aus-stellung weitgehend Studiencharakter. Daß im Eifer des erhellenden Kon-frontierens die Verhältnismäßigkeit von Mittel und Zweck aus dem Blick verloren wurde, wie im Fall einer dürftigen kleinen Anfängerzeichnung Runges (Nr. 79), für die wegen eines ungewissen und ungewiß bleibenden Verdachts politischer Ikonographie gleich drei Vergleichsstücke herhalten mußten (Nr. 79A—C), darunter Jean-Baptiste Regnaults Gemälde (!) „Frei-heit oder Tod“, blieb die Ausnahme. Lediglich in geraffter Form berücksich-tigt war Runges Beschäftigung mit dem Ossian-Stoff, unter Verweis auf die ausführlichere Behandlung dieser Werkgruppe in der Hamburger Aus-stellung „Ossian und die Kunst um 1800“ von 1974. Zum Bild eines in jeder Hinsicht — technisch, thematisch und funktional — ungewöhnlich vielsei-tigen Schaffens trat abschließend die Dokumentation von Runges Unter-suchungen zur Farbe: Würdigung seiner Produktivität auch auf dem Feld der theoretischen Reflexion, vor allem aber Verdeutlichung eines integrie-renden Moments seiner künstlerischen Praxis, deren vielleicht entscheidendes Merkmal die Absicht ist, Dargestelltes und Bewußtsein von den Mitteln des Darstellens in einer neuartigen, weltanschaulich motivierten Explizitheit miteinander zu verspannen.

Aus den Kabinetten trat der Besucher dann hinaus in den zweiten Teil der Ausstellung, der in einer Auswahl auf Runge abgestimmter Aspekte über den zeitgenössischen künstlerischen Kontext informierte. Seinerseits wieder in zwei Komplexe geschieden, nahm er die beiden letzten Säle des Rund-ganges ein.

Der erste war ausschließlich dem Thema des Künstlerbildnisses vorbehal-ten. Ein halbes Hundert Beispiele (Nr. 246—296), Gemälde, Zeichnungen und

Druckgraphik, vermittelten eine überaus dichte Vorstellung von Formen und Absichten des Selbstbildnisses und des Kollegenbildnisses der Zeit um 1800. So gut wie alle kulturell damals zählenden europäischen Länder waren vertreten, nächst den deutschsprachigen am ausgiebigsten Frankreich. Die geographische und typologische Breite des Materials, vor allem aber der große Anteil von Werken hohen Niveaus lösten in der Tat das von Werner Hofmann im Katalogvorwort gegebene Versprechen einer „Ausstellung in der Ausstellung“ ein. Was hier aus Sammlungen von London bis Wien und von Paris bis Moskau in einem leihtechnischen Bravourstück zu einmaliger Möglichkeit direkten Vergleichs zusammengebracht war, lohnte für sich schon die Reise nach Hamburg. Unter den Gemälden so bedeutende Stücke wie das letzte Selbstbildnis von Anton Raphael Mengs (Nr. 266; Berlin-Dahlem), die jugendlichen Selbstbildnisse von Antoine-Jean Gros (Nr. 268; Toulouse) und Anne-Louis Girodet (Nr. 269; Versailles), Theodore Géricaults Bildnis des Malers Alexandre Colin (Nr. 271; Louvre), dessen dramatisierende Interpretation im Selbstbildnis von Oreste Adamovitch Kiprenski (Nr. 263; Moskau) vorweggenommen erschien, James Barrys zergrübelnde Resignation im Blick auf sich selbst (Nr. 267; London), oder, in dominierender Position an der Stirnwand des Raumes, idealistischen Ernst und mondäne Selbstbewußtheit souverän in eins fassend, François Gérards ganzfiguriges Bildnis des Freundes Jean-Baptiste Isabey (Nr. 292; Louvre). Unter den Zeichnungen die stärksten Eindrücke wohl jene Blätter, in denen der Künstler das eigene Ich in leidenschaftlich gespannter Nahsicht zu ergründen sucht: von Antop Graff (Nr. 275; Zürich) über Jakob Asmus Carstens (Nr. 287; Hamburg) bis zum Extrem, in das sich, auch hier, Johann Heinrich Füssli wagt (Nr. 289; London).

Im Hinblick auf Runge machte die Umschau im zeitgenössischen Künstlerbildnis deutlich, daß er den schlichtesten Typus bevorzugt, das Brustbild ohne Attribute (Nr. 220, 242, 244, 245), die anderen Möglichkeiten dagegen nur ausnahmsweise verwendet (Brustbild mit Attributen: Nr. 241; Kniestück: Nr. 243) oder gar nicht in Anspruch nimmt (Ganzfigur; allegorische Inszenierung). Über die spezifischen Aspekte des Künstlerbildnisses hinaus erinnerte diese Abteilung an den hohen Standard, den die Gattung Bildnis überhaupt damals hielt, Maßstäbe einprägend, die dazu angetan waren, den kritischen Blick für Runges Porträtschaffen insgesamt zu schärfen. Das Töchterchen in Gérards Isabey-Porträt war übrigens der näheren Aufmerksamkeit derer zu empfehlen, die in Runge allzu pauschal den ersten Bildnismaler seiner Zeit sehen möchten, der das Kind als Kind erfaßt und ernst nimmt und nicht mehr zur kleinen erwachsenen Person stilisiert.

Der zweite dem zeitgenössischen Umfeld gewidmete Saal, der letzte Raum der Ausstellung, dokumentierte die Themenkette „Antiker und christlicher Mythos — Natursymbolik — Kinder — Familie und Freunde“ (Nr. 297—364). Dies war die einzige Abteilung, deren Konzept zu grundsätzlichem Be-

denken Anlaß geben konnte. Angesichts einer kaum erst über die Anfangsgründe hinausgediehenen Erforschung der komplizierten ikonographischen Topographie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, angesichts wohl auch enger Grenzen dessen, was räumlich und finanziell noch möglich war, hatte man vom Versuch einer systematisch konturierenden Bestandsaufnahme abgesehen und sich zu lockeren Bündelungen von Verweisen in andeutender Überschau entschlossen. Wer es streng nahm, konnte fragen, ob damit mehr ergriffen worden war als die Gelegenheit zu einer aparten Ausflucht aus der Not der genannten Bedingungen. Quer durch die Länder, Jahrzehnte, Gattungen und Techniken flochten sich die Assoziationen. Den Fachmann mochte das auf Ideen bringen, der nicht Professionelle mußte verwirrt werden.

Mag man über den didaktischen Wert des hier gewählten Konzeptes geteilter Meinung bleiben, etwas mehr Bedacht in der Setzung der Akzente wäre auf jedem Fall wünschenswert gewesen. So hatte man beispielsweise den sehr instruktiven, aber doch eher ergänzenden Vorschlag von Peter-Klaus Schuster, einmal Gérards „Flora“ mit Runges Fassungen des Themas „Morgen“ zusammenzusehen, gleich „monumental“ mit dem Original selbst aufgegriffen (Nr. 332). Ein so zentraler Bereich wie das englische Familien- und Kinderbildnis dagegen wurde lediglich durch eine flüchtige kleine Bleistiftskizze (von John Constable, Nr. 353) und einen Reproduktionsstich (nach Joshua Reynolds, Nr. 345) in Erinnerung gerufen. Seine Vergegenwärtigung in auch nur einem einzigen repräsentativen Gemälde hätte die ganze Sektion erheblich an Gewicht gewinnen lassen und wäre für Werke von Runge wie das „Elternbild“ oder die „Hülsenbeckschen Kinder“ von kaum hoch genug zu veranschlagendem erhellenden Wert gewesen. Was etwa angemessen gewesen wäre, führt der Katalog in Illustrationen zu Zwischentexten (S. 284—287) vor Augen. Hier schienen die Grenzen der Leihgabenbeschaffung erreicht gewesen zu sein. Warum aber hatte man Jean-Baptiste Greuze nicht wenigstens im Reproduktionsstich einbezogen? Das deklamatorische Pathos von Runges „Heimkehr der Söhne“ vor allem (Nr. 115—117) verlangte nach der Erläuterung durch eine Probe der Genre-Kunst dieses sentimental-moralistischen, der das Thema „Familie“ für seine Zeit prägend wie kaum ein anderer gestaltet hat. (Etienne Aubry, Nr. 349, eine Art „entschärfter“ Greuze, bot hierfür keinen Ersatz.) Auf Ausfälle dagegen, wie sie mit James Gillray ins Feld der Karikatur gemacht wurden (Nr. 307, 359), hätte man verzichten können. Nur kursorische Berücksichtigung erfuhr die Bedeutung von John Flaxman für Runge. Sie soll in der nächsten, Flaxman und seinem Einfluß gewidmeten Ausstellung des Zyklus „Kunst um 1800“ (vorgesehen für 1979) detaillierter untersucht werden.

Den Wirkungen von Runge im 19. und 20. Jahrhundert nachzugehen, hatte man sich vorsätzlich (Katalog S. 9) versagt, eine Beschränkung, die angesichts des von den Organisatoren bereits bewältigten Pensums zu

respektieren war, die man aber dennoch ein wenig bedauerte. Eine — und sei es nur summarische — Einbeziehung dieses Aspekts hätte die Ausstellung zweifellos noch lebendiger gestaltet, dem Besucher manche Brücke zu einem auf weite Strecken doch recht fernen und „eigensinnigen“ Thema geschlagen, wohl auch durch die Erinnerung an den Mißbrauch, den ideologischer Wahn in unserem Jahrhundert mit Runge getrieben hat, bewußt machen können, wo heutige Vorbehalte gegen den Künstler etwas in ihn hineinprojizieren, das gar nicht seine Sache war.

Der Katalog, 347 Seiten, 707 Abbildungen, präsentiert sich in der für die Reihe „Kunst um 1800“ charakteristischen Form, gewichtig, aber auf dem Ausstellungsrundgang gerade noch zu handhaben. Etwa die Hälfte der Abbildungen entfällt auf die von den Katalogen der Hamburger Serie als Spezialität gepflegte ausgiebige Illustration der Einleitungs- und Zwischentexte, welche die Ausstellung an der Wand um eine Ausstellung in der Hand erweitert. Von den 20 großformatigen, in der Mehrzahl gut gedruckten Farbtafeln sind 17 aus Traegers genanntem Runge-Buch übernommen (was ermöglicht wurde durch das Erscheinen des Kataloges im gleichen Verlag, Prestel).

Die Bearbeitung lag in den Händen von Werner Hofmann (der auch für die Konzeption der Ausstellung verantwortlich zeichnete), Hanna Hohl, Siegmар Holsten, Gisela Hopp, Stefanie Poley, Peter-Klaus Schuster und Georg Syamken. Die Basis ist, wie Hofmann als Herausgeber ausdrücklich vermerkt, Traegers zwei Jahre zuvor erschienenes Buch, das für geraume Zeit das Standard-Werk über den Künstler bleiben dürfte. Was aber nicht heißt, daß man sich damit begnügt hätte, das dort Bereitliegende auf den Ausstellungsbestand hin zu resümieren. Vielmehr hat man den Umstand, daß das Material in so hohem Maß vorgesichtet war, als Chance wahrgenommen, die Kräfte in weiterführende Beschäftigungen mit dem Thema zu investieren, und das mit reichem Ertrag.

Im einleitenden Teil gibt Syamken einen Überblick über die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Verhältnisse in Hamburg um 1800, wie er in so vielseitiger Abrundung dem an Runge Interessierten bislang nicht zur Verfügung stand. Nicht zu überzeugen vermag allerdings sein Versuch, Übereinstimmungen im Selbstverständnis des Kaufmanns und des Künstlers im damaligen Hamburg aufzuweisen (S. 13). Schuster läßt in einer ausführlichen Runge-Chronik biographische Fakten, Bilddokumentation zu den erwähnten Personen und Zitate aus Briefen Runges parallel laufen — eine geglückte Abwandlung des in seinem Erkenntniswert seit je fragwürdigen und inzwischen auch etwas verschlissenen Schemas, das die Lebensdaten eines Künstlers in die Synopse mit Hauptdaten der gleichzeitigen kulturellen und politischen Geschichte zwingt. Der Abdruck des Märchens „Von den Machandel Bohm“ erinnert an Runges vorbildliches Verdienst um

die schriftliche Fixierung niederdeutschen Märchengutes. Hofmann steuert unter dem eine Formulierung von Clemens Brentano aufgreifenden Titel „Runges Versuch, das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren“ den Leitartikel bei. Sein Hauptanliegen ist, die Entwicklung der „geometrisch begründeten Bildideen“ im Werk von Runge als konsequente Entfaltung einer einzigen „Schlüsselfigur“ einsichtig zu machen, und zwar in einem Verständnis, das Formales und Thematisches in Wesenseinheit begreift. Man wird sich freilich die Problematik nicht verhehlen können, die in der außerordentlich elementaren Beschaffenheit des vorgeschlagenen Deutungsmusters liegt. Das Risiko der Nähe zum *passee-partout* ist nicht zu verkennen, die Möglichkeit der verbindlichen Feststellung im Einzelfall bleibt fraglich — immanente Gefahr jeder auf Erstes und Letztes gerichteten Intention (und insofern auch schon des Gegenstandes selbst, dem Hofmanns inspirierte Reflexion gilt). Höchst suggestiv Hofmanns Vermutung, daß Runge auch von indischem (hinduistischem) Gedankengut angeregt wurde, dessen Kenntnis sich in seiner Umgebung nachweisen läßt (S. 33 ff.). Sollte hierfür der schlüssige Beweis erbracht werden, würde Runges Synkretismus erdumspannende Dimensionen annehmen.

Die Gliederung des Katalogteils, der sich mit dem Ausstellungsbestand befaßt, ist sehr engmaschig. Auf jede der zahlreichen Themen- oder Werkgruppen kommt eine einführende Erörterung, die sich meist zum konsistenten Aufsatz auswächst. Ein grundsätzlicher Vorbehalt ist gegen das Maß anzumelden, in dem diese Texte die Auskünfte zu den einzelnen Exponaten in sich aufsaugen. Insofern ist der Katalog weniger für die Benutzung vor Ort, als für die Lektüre daheim konzipiert. Nur z. T. erscheint die so weit getriebene etappenweise Vorwegnahme der Informationen sachlich gerechtfertigt, wie bei den Arbeiten von Runge, die sich zu Werkkomplexen zusammenschließen (Nr. 115—203). Hier erspart sie ermüdende Wiederholungen und überflüssige Komplikationen der Orientierung. Sonst ist ihre Notwendigkeit nicht recht einzusehen. So bieten z. B. die Einleitungs- und Zwischentexte zu den Bildnissen von Runge (S. 220—245) in der Hauptmasse ohnehin nichts anderes als Beobachtungen zu den Werken Stück nach Stück: Sie hätten zum größten Teil unverändert auf die einzelnen Katalognummern verteilt werden können. Ins Verwirrende gerät die Organisation im letzten Abschnitt (S. 278 ff.). Hier schiebt sich in einen Text von Hofmann, der das Thema des letzten Ausstellungsraumes auf einer oberen Ebene zu durchleuchten trachtet, eine Folge von 8 Kurzbeiträgen, abwechselnd von Schuster und Poley, die sich dasselbe Stoffgebiet auf einer materialnäheren Ebene vornehmen, ohne daß beides plausibel ineinandergreift (das Inhaltsverzeichnis unterschlägt übrigens diesen Einschub ganz). Und unter den einzelnen Katalognummern vermißt man hier den systematischen Verweis auf die jeweils vergleichbaren Werke von Runge, also die Erinnerung an den Bezug, der die Anwesenheit des betreffenden Stückes in der Ausstellung

begründet. Spuren des Termindrucks, unter dem die Fertigstellung des Katalogs stand?

Insgesamt ist das Interesse der ins Verzeichnis der Exponate eingefügten Studien weniger werkimmanent orientiert, als der Erkundung des Verhältnisses von Runge zu Tradition und Zeitgenossenschaft zugewandt. Damit ging man auf einem Weg weiter, den vor allem Gunnar Berefelt (Philipp Otto Runge. Zwischen Aufbruch und Opposition. 1777—1802. 1961) mit so beachtlichem Gewinn beschritten hat, und vertiefte die Kenntnis auf einem Gebiet, das Traeger im Bann seines vorrangigen Anliegens, die Einheit des Rungeschen Werkes darzutun, wenn nicht ganz außer Betracht gelassen, so doch, abgesehen vom literarischen Medium, nur peripher berücksichtigt hat.

Die Forschungsergebnisse dieser Katalogbeiträge können hier nicht in ihrem vollen Umfang gewürdigt werden. Es sei lediglich ihre Vielfalt angedeutet. Hinsichtlich der Identifizierung bisher nicht gesehener motivischer und ikonographischer Verpflichtungen Runges an die Bildtradition seit der Renaissance sind Schusters Ausführungen (S. 85 ff., 104 ff.) hervorzuheben. Den vielleicht wichtigsten seiner zahlreichen Funde macht Schuster mit der Feststellung, daß Runge in seinen „Zeiten“ Formulierungen aus Raffaels Jahreszeiten-Grotesken in den Loggien des Vatikans verwertet (S. 106). Daneben (S. 110f.) vervollständigt er seinen schon an anderem Ort geführten Nachweis des Vorkommens freimaurerischer Motive in Runges Œuvre (vgl. Kunstchronik, 30, 1977, S. 388). Zur Bibel als Inspirationsquelle für Runge macht Hohl, die den Löwenanteil der Katalogbearbeitung übernommen hat, wichtige Beobachtungen, indem sie auf die Bedeutung des Prologs des Johannes-Evangeliums für die „Ruhe auf der Flucht“ (S. 176) und die „Zeiten“ (S. 188 f.) eingeht. Wie ergiebig die typologische Sichtung für die Präzisierung der Stellung von Runge zu bildnerischen Konventionen sein kann, zeigt Holsten am Beispiel des Künstlerporträts (S. 247 ff.). Sein kenntnisreiches, streng systematisch verfahrenes Exposé läßt vielleicht den sozialen Voraussetzungen der Formen, in denen Künstler um 1800 sich ins Bild bringen, eine etwas zu stark vereinfachende Behandlung angedeihen. Denkanstöße zur Überprüfung etablierter Ansichten zu geben, diese seine Stärke bewährt Hofmann auch in seinen speziellen Themen gewidmeten Beiträgen. So, wenn er es sich angelegen sein läßt (S. 70 ff.), Runges Schattenrisse und Scherenschnitte aus der allzu beiläufigen Rolle herauszuholen, die ihnen in der Literatur zugeordnet wurde (noch Traeger klammert sie aus der Werksanalyse weitgehend und aus dem Katalog ganz aus), und sie unter dem Aspekt der konstitutiven Merkmale der Technik und der Erscheinung als Erfahrung zu werten, die Runges Vorstellungsweise grundlegend mitbestimmt hat. Oder wenn er vorschlägt (S. 278 f.), sich bei Runges pauschaler Verurteilung der zeitgenössischen Kunstpraxis zu fragen, was dabei auf sein erhebliches Informationsdefizit zurückzuführen ist und was auch der Notwendigkeit entspringt, die eigenen aus

unzulänglicher Ausbildung resultierenden Benachteiligungen in Vorteile umzumünzen, also aufs Konto kompensatorischer Zwänge gesetzt werden muß.

Zu Einzelheiten der Kommentierung der Werke von Runge einige Berichtigungen und Ergänzungen. Zu „Natur und Geist“ (Nr. 81) ist nachzutragen, daß Wolfgang Kemp (Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie. Diss. phil. 1973, S. 33) Runges Personifizierung der „Natur“ als junges Mädchen auf Jean Raymond de Pres (Dictionnaire iconologique. 1756) zurückgeführt hat. — Nicht vermerkt worden ist bisher die ikonographische Besonderheit, die der „Triumph des Apoll“ (Nr. 128) darstellt. Es scheint sich um die Synthese zweier Bildtypen zu handeln: des Parnasses mit Apoll unter den Musen und des die Tiere besänftigenden Orpheus. Gibt es hierfür überhaupt einen Präzedenzfall? — Die Kennzeichnung des Fernblicks in der „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 151) als Land der Pharaonen durch spezifische Architektur, Pyramide und Obelisk, ist nicht (S. 174) „eine völlige Neuerung in der ikonographischen Tradition“. Die Pyramide gibt es in gleicher Funktion und formal aufs engste vergleichbarer Einfügung schon bei Claude Lorrain („Ruhe auf der Flucht“ in Leningrad; Marcel Röthlisberger, Claude Lorrain. The Paintings. 1961, Bd. II, fig. 258). Und auch auf Nicolas Poussin wäre zu verweisen („Die Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten“ in der Dulwich College Picture Gallery, London; Anthony Blunt, Nicolas Poussin. Plates. 1967, Tf. 36).

Im ersten zeichnerischen Gesamtentwurf für den „Morgen“ mit der Gestalt der „Aurora“ (Abb. 2; Nr. 177) verhält es sich nicht so, daß sich (S. 207) „Wolken in Rosen verwandeln“. Die Rosen, aus den Muscheln der hinteren Genien in die Wolken hinabfallend, von den vorderen Genien auf die Wolken hinaufgelegt, schmelzen vielmehr in diese hinein, je weiter sie im Verhältnis zum Gang der Genien zurückliegen, desto weiter haben sie sich aufgelöst — eine suggestive graphische Metapher für die Färbung der Wolken durch die Morgenröte, zugleich eine bemerkenswert methodische Darstellung eines Ablaufs durch die Reihung seiner Phasen, die wie ein Vorgriff auf die Verwertung der Chronophotographie in der Malerei am Beginn unseres Jahrhunderts anmutet. — Im Fall der „Hülsenbeckschen Kinder“ (Nr. 229) ist die Behauptung, Betrachter und Figuren im Bild hätten gleiche Augenhöhe (S. 232), ungenau. Die Augenhöhe des Betrachters (zu ermitteln aus dem Schnittpunkt der in die Tiefe führenden Liniens des Zaunes rechts) liegt vielmehr auf der Höhe der Kugeln der Zaunpfosten, d. h., noch ein gutes Stück *unterhalb* derjenigen der beiden stehenden Kinder. Diese ragen hoch über den Horizont empor. Aber selbst eine so niedrig angenommene Augenhöhe des Betrachters ist im Kinderbildnis an sich noch nichts Revolutionäres. Im Gegenteil, sie hält sich an bewährte Konvention (vgl. z. B. S. 286, Abb. 27; Mario Praz, Conversation Pieces. 1971, Abb. 90, 91, 115 und bes. 139; Kat. Ausst. Le Portrait français de Watteau

à David. Paris 1957—58, Nr. 1, 22). Die besondere übersteigerte Gegenwart der Kinder erzielt Runge erst durch die Verbindung mit der entschiedenen Nahsicht und dem insistenten Interesse am Plastischen. — Nicht zutreffend ist die immer wieder geäußerte Meinung von einer (S. 232) „Überdimensionierung“ der Sonnenblume in den „Hülsenbeckschen Kindern“. *Realiter* ist diese Blume, für ein Exemplar ihrer Gattung, eher klein, einem Erwachsenen würde sie gerade bis zur Brust reichen. Sie *wirkt* nur so mächtig, und zwar aufgrund ihrer Anordnung: die ganze Bildhöhe beanspruchend und in der Position des rahmenden Repoussoirs, also einen Baum „mimend“.

Bei den Abbildungen sind in einer Reihe von Fällen die Nummern verwechselt worden. Zu korrigieren ist 53 in 55; 54 in 53; 55 in 54. Gegeneinander auszutauschen sind die Abbildungsnummern 205 und 206. Unter der Katalognummer 205 muß es heißen „Traeger 23“, unter 206 „Traeger 22“. Bei Nr. 124 ist versehentlich eine Hälfte der Rückseite des Blattes reproduziert, statt der in der Ausstellung gezeigten, für die Werkgruppe „Triumph des Amor“ einschlägigen Hälfte der Vorderseite (Entwurf einer Wanddekoration; vgl. Traeger, 1975, Nr. 113, recto I). Bei Nr. 300—302, 304, 305, 332 vermißt man eine Angabe des Entstehungsdatums.

Der Katalog legt den Hauptakzent des Interesses, hierin der z. Z. vorherrschenden Tendenz der Runge-Forschung folgend, auf das Ikonographische. Die Befriedigung, die Runges Einkehr ins Hermetische gelehrter Lust am Nach- und Aufspüren zu verschaffen vermag, sollte indes nicht den kritischen Blick für die Form trüben und die Vorbehalte vergessen lassen, die unter diesem Aspekt anzumelden sind.

Die Ausstellung ließ deutlich werden, wie nah am Dilettantischen Runge bei jedem seiner ambitionierteren Vorhaben wieder ansetzen muß (z. B. Nr. 130, 145, 153, 175). Hier treten fundamentale Unsicherheiten des bildnerischen Vermögens als bleibende Belastung zutage, deren Spuren auch in den jeweiligen definitiven Ergebnissen nie ganz getilgt sind. Nicht zu bestreiten ist eine Intensität des Details, die spontan fesselt, dem modernen Auge als „magisch“ erscheint. Aber sie wirkt vor dem zeitgenössischen internationalen Horizont doch auch als einschnürende Befangenheit und angesichts der aufs Monumentale gerichteten Vorhaben der eigenen Kunst als ungelöster Widerspruch einer Begrenztheit im Nahsichtig-Spezialistischen. Innerhalb der Ausstellung sprang bei den Rungeschen Bildnissen im Vergleich zu denen der Zeitgenossen, insbesondere der Franzosen, ein z. T. doch beklemmender Mangel an Selbstverständlichkeit der Formgebung ins Auge, von dem man nicht behaupten konnte, daß er durch eine „tiefere“ Erfassung der Dargestellten aufgewogen wird. Nicht zu verkennen ist auch die Grenze, die eine ausgeprägte Biederkeit des Geschmacks setzt, ein Zug, der gewisser Reize nicht entbehrt, der aber aufs europäische Ganze der Kunst um 1800 gesehen doch als provinzieller Akzent wirkt und innerhalb des eigenen Werkes bisweilen in bizarre Spannung zur universalen Orientierung der

Ikonographie und dem Willen zur Stilisierung ins Idealtypische gerät. (Manchmal ist auch schon der Tiefsinn als solcher von entwaffnender Hausbackenheit, so wenn uns Runge eigener Kommentar zu „Bischof Turpin und Frau Aja“, Nr. 77, mitteilt: „Was bey dem Bischof die himmlische Harmonie, das ist bey der Frau die harmonische Verbindung in der Familie, und so beweisen die Rahmen wieder Analogie.“)

Runge ist sich bewußt, daß die „neue Kunst“, die ihm vorschwebt, nicht nur eine Sache neuer Bildinhalte ist, sondern eine Umwertung der überlieferten Mittel des Darstellens erfordert. Aber ist es, aufs Ganze gesehen, nicht doch so, daß er gerade hieran gescheitert ist, daß seine Mittel, trotz aller originellen Zurüstung — der Verdichtung des Empfindungsgehaltes der Linie, der zugleich wissenschaftlichen und mystischen Systematisierung des Verständnisses der Farbe, der Verschmelzung tradierter Bildgattungen —, am Ende doch prinzipiell noch immer die der überlieferten Kunstübung bleiben, oder zumindest sich aus mißverständlicher, oft kurioser Verstrickung in sie nicht zu lösen vermögen? Was bewahrt uns denn z. B. eigentlich auf verbindliche Weise davor, die „Lehrstunde der Nachtigall“ (Nr. 137) mit einem Bildnis in mythologischer Einkleidung zu verwechseln, lediglich vielleicht die Verdoppelung der huldigenden Identifikation (Psyche und Nachtigall) als Besonderheit zu vermerken und uns über die treuherzige Entschlossenheit zu wundern, mit der die Porträtierte hier ins Geäst eines Baumes gesetzt wird, weil sie (auch) einen Vogel vorstellt? Konfrontiert Runge den Betrachter nicht immer aufs neue nicht nur mit unerfüllten, sondern auf diese Weise überhaupt nicht erfüllbaren Wünschen?

Aber in seinem Fall ist es schwer, ja geradezu unmöglich geworden, die bildnerische Leistung als solche überhaupt noch in den Blick zu bekommen, geschweige denn zu bewerten. Runge's Werk ist heute mehr denn je in den Sog seiner literarisch erklärten Absichten geraten. Das Gedankenexperiment, wie groß unser Interesse an Runge heute wohl wäre, wenn es die „Hinterlassenen Schriften“ nicht gäbe, ist natürlich eine Übertreibung, die die Dinge auch nicht ins Lot bringt, bei der gegenwärtigen Tendenz unserer Disziplin sogar schlicht als banausisch gelten muß. Aber man kann sich seiner Versuchung kaum erwehren, wenn man sich Rechenschaft darüber ablegt, wie erdrückend in der derzeitigen Beschäftigung mit Runge das aus seinen schriftlichen Äußerungen abgeleitete Argument gegenüber dem bildnerischen Zeugnis geworden ist, dem Umfang wie der Autorität nach. Der Eindruck ist unabweisbar, daß ganz generell im Medium des Wortes, und nicht in dem der Anschauung, die primäre Orientierung stattfindet, d. h., nicht nur die Schlüssel zum Verständnis der Zeichnungen und Bilder, sondern überhaupt die Anlässe für das Interesse an ihnen und damit auch die Maßstäbe für ihre Bewertung gesucht und gefunden werden. Traegers sich durch virtuose Verfügung über das Zitat auszeichnendes Runge-Buch, angelegt als Aufstieg zu einem Gipfel, auf dem das Banner der „Epiphanie

des Bildes“ aufgepflanzt wird (es grüßt uns im Ausstellungskatalog, S. 204, als „Epiphanie des ‚Morgen‘“), zeugt ausgiebig von den Risiken solcher Optik. Nur allzu willig scheint die gegenwärtige Runge-Exegese einen Tatbestand zu erfüllen, den man, nüchtern betrachtet, doch wohl als Auto-suggestion bezeichnen muß. Was sie dabei für Wirklichkeit im Bild nimmt, sind nicht nur Runges Wünsche an Bedeutung, sondern ist vor allem das eigene Wunschbild von Runges Bedeutung. Sind wir Runge gegenüber nicht ständig in der Gefahr der Situation, von der das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern handelt?

Freilich, es ist nicht zu leugnen, Runge selbst leistet ihr in besonderer Weise Vorschub. Sein Vorstellen in Zyklen und Analogien, seine Entwürfe von Systemen, in denen alles in sich zurückkehrt und zugleich sich ins Grenzenlose erweitert, seine Annäherung des Bildes ans Diagramm, sein Versuch, auch die elementarsten Bedingungen und Werte der Wahrnehmung, wie Licht und Farbe, ins Sinnreiche zu wenden, zu allem noch das Bestreben, den Akzent innerhalb einer doch wesentlich figural-allegorisch bleibenden Bildkonzeption, entgegen ihren Konventionen, von einer begrifflichen auf eine gefühlshafte Inhaltlichkeit zu verlagern: das sind Voraussetzungen, die es in der Tat außerordentlich schwermachen, spekulativen Wildwuchs der Interpretation noch durch eine Evidenz des Bildes zurückzustutzen, die Grenze legitimen Verständnisses eindeutig und definitiv zu ziehen.

Damit soll nicht dem gedankenlosen Blick, dem unbelesenen Auge das Wort geredet werden. Sie sind vor Runge sicher keine angemessene Alternative. Selbst wenn wir es wollten, zurück zu Lichtwark können wir nicht mehr. Seine Sicht durch den Impressionismus auf Runge ist für uns unwiederbringlich überholt. Aber sind wir statt dessen nun dazu verurteilt, Runge durch Duchamps „Großes Glas“ zu sehen? Die Wonne der Selbstmystifikation des Intellekts auszukosten — nur ohne die Entlastung der ironischen Distanz, in der uns Dada durch das Bewußtsein des Absurden zu unserem eigenen Tun hält?

Johannes Langner

## REZENSIONEN

*Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert.* Bearbeitet von SABINE JACOB. Hrsg. von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1975. 235 S., 1171 Abbildungen auf 256 Tafeln. Alleinauslieferung: Gebr. Mann Verlag Berlin. DM 290.—.

Nach dem Katalog der französischen Zeichnungen, bearbeitet von Ekhart Berckenhagen (1970; vgl. Kunstchronik, Febr. 1972, p. 37—52), und dem-