

Erst aufgrund dieses uralten Stammbaums kann man ermessen, wieviel Widerstand man um 1800 überwinden mußte, um dem Bild gleichen Rang wie dem Wort zu verschaffen. Ebenso seltsam ist aber auch, daß es gerade ein Dichter, also ein Meister des Worts war, der als kühnster Anwalt zugunsten des Bildes erscheint. Dieser Goethe hat sich allerdings 1815 in Heidelberg, als er die Bilder der Sammlung Boisserée zu sehen bekam, vor dem Bilde »Eycks« (in Wahrheit Roger van der Weydens Dreikönigsaltar) so beeindruckt gezeigt, daß er sich diesem Maler gegenüber geschlagen gab. Wilhelm Grimm berichtet darüber am 31.10.1815 an Bruder Jacob: »Vor dem großen Bild Eycks hat Göthe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: ›Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr werth ist, als alles was ich gemacht habe.«³¹

Diessets der Ikonographie

Philipp Otto Runge »Morgen« und die Sprache der Blumen

HANS DICKEL

Die Lesbarkeit der Natur

Auf der Grundlage seiner kunsttheoretischen Briefe und seiner »Farbenlehre« hat Philipp Otto Runge um 1800 ein Konzept für eine zeitgemäße, neue Kunst entwickelt.¹ Es fehlten ihm jedoch die Jahre, um seine Ideen künstlerisch auch überzeugend umzusetzen. Ohne äußere Notwendigkeit für sein Tun, das heißt ohne Aufträge, war Runge frei, allein der »inneren Notwendigkeit« zu vertrauen. Clemens Brentano hat diese Situation treffend beschrieben:

»[An Ihrem] Bestreben sehe ich, daß das Leben der Kunst wahrlich verloren ist, indem der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren.«² Runge orientierte sich für seine Kunst nicht mehr am Maß der Antike und Vorbildern aus der Tradition, er setzte neu an bei den »Elementen« der Natur und denen der Malerei:

»Wenn wir die Natur auf irgendeine Weise nachahmen, oder ähnliche Erscheinungen wie sie hervorbringen wollen, so müssen wir uns bemühen, in der unendlichen Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit, welche in der Natur ist, die einfachen Teile zu entdecken und abzusondern, aus welchen diese Mannigfaltigkeit hervorgeht, und die Ordnung oder den Rhythmus zu bestimmen, in welchen sich die Dinge bewegen und durch welche die Erscheinung bewirkt worden; und so kann es uns vielleicht gelingen, mit ähnlichen Mitteln, die wir in Händen haben, auch ähnliche Erscheinungen hervorzubringen. Es kann auf eine solche Weise, zum Beispiel ein Gemälde gleichsam wie eine eigene, zweite Schöpfung in der Natur dastehen, deren Vollkommenheit desto größer sein wird, je tiefer der Maler in die Elemente der Naturerscheinung eingedrungen, und je einfacher das Wesen derselben ihm erschienen ist, je richtiger kann auch die Ordnung sein, in welche wir unsere Mittel stellen, und je inniger wird der Zusammenhang in einem Werke sein, das durch solche Mittel hervorgebracht ist.

¹ Runge umfassendes Schrifttum (Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder, Teil I und Teil II, Hamburg 1840/41) wird künftig zitiert: HS I und HS II.

² Clemens Brentano, Brief an Philipp Otto Runge, 21. 1. 1810, zit. nach HS II, S. 401.

³¹ Goethe und Heidelberg, hrsg. von der Direktion des Kurpfälzischen Museums, Heidelberg 1949, S. 167.

Es ist indessen, um die Natur in einem Gemälde wiederzugeben, nicht genug, daß wir in die Erscheinung eindringen und uns solche in der Natur erklären können; sondern es ist ebenso notwendig, daß wir in die Natur unseres Materials [...] eindringen, und daß wir wissen, welche Ähnlichkeit unsere Mittel mit denen haben, durch welche die Naturwirkung hervorgebracht worden [ist]. [...] Mit innigem Vergnügen verweilen wir bei dem Gedanken eines größeren und innigeren Zusammenhanges unserer Mittel mit der Natur, und so bringen wir, indem uns unser Studium in das Wesen der Dinge hineingeführt hat, statt einer bloßen korrekten Wissenschaft noch das Bewußtsein mit zurück, daß unsere Mittel dieselben lebendigen Kräfte sind, welche in der Natur wirken, und daß eine notwendige Ordnung darin dieselben Wirkungen erzeugen muß. So wird dann die Art des Hervorbringens eins mit dem, das hervorgebracht wird; es hat der Geist die Mittel überwunden, indem in ihnen nur ein und eben dasselbe wie in der Natur gilt und die Kunst wie eine zweite Natur dasteht.«³

Runge beansprucht in diesen einleitenden Worten seiner »Farbenlehre«, die Kunst auf der Basis seiner Erkenntnis der Natur neu bestimmen zu können – als »zweite Schöpfung« des menschlichen Geistes, unmittelbar zu Gottes erster Schöpfung. Sie solle jenseits ihrer herkömmlichen Funktionen aus ihren eigenen Gesetzen heraus neu begründet werden, in Analogie zur Natur *und* als deren Auslegung. Dabei dachte Runge modern, insofern er die spezifischen Bedingungen seiner Kunst, zum Beispiel die Farbenlehre, allen fremdbestimmten Aufgaben voranstellte, andererseits blieb er vormodernem Denken verhaftet, insofern er weiterhin eine in der Natur selbst angelegte christliche Lesbarkeit der Natur behauptete. Runge ging hinter Kant und dessen »Kritik der reinen Vernunft«⁴ zurück, indem er den adamitischen Konflikt ignorierte: Versteht der Mensch die Natur, weil er selbst Teil von ihr, selbst Gottes Werk ist, oder weil er anders ist, menschlicher Geist, der aus der Distanz erkennt, was er selbst in die Natur hineinlegt? In der Bildersprache Runges finden sich Merkmale beider Sichtweisen – die biblisch verbürgte Gewißheit einer Lesbarkeit der Natur »noch vom Paradiese her«, und die willkürliche Projektion eigener Sinnstiftung durch die Symbolik und Metaphorik der Blumen und der Farben, die Runge vor allem aus der protestantischen Mystik Jacob Böhmes und der romantischen Naturphilosophie seiner Zeit kompilierte. Dieses künstlerisch nicht gelöste Problem des »Zeiten«-Zyklus soll im folgenden als geistesgeschichtliches der Epoche behandelt werden.⁵

³ HS I, S. 84f.

⁴ In der Vorrede zur »Kritik der reinen Vernunft« schreibt Kant: Die Naturwissenschaftler »begriffen, dass die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, dass sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nötigen müsse auf ihre Fragen zu antworten.« Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, 1781, zit. nach: Kants gesammelte Schriften, I. Abteilung (= Werke), hrsg. v. d. Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902ff., Bd. 3, S. 10. »Unter Natur (im empirischen Verstande) verstehen wir den Zusammenhang der Erscheinungen ihrem Dasein nach nach notwendigen Regeln, d.h. nach Gesetzen. Es sind also gewisse Gesetze und zwar a priori, welche allererst eine Natur möglich machen.« ebd., S. 184.

⁵ Literatur zu Runges »Zeiten«: Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975; Kat. Ausst. Philipp Otto Runge in seiner Zeit, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, Mün-

Kunst und Kunstgeschichte

Die Notwendigkeit einer Suche nach zeitgemäßen, neuen Formen der Kunst war Runge deutlich geworden, als er die Periodisierung ihrer Geschichte in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) und in Herders »Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit« (1774) kennengelernt hatte:

»Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neueren Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zu Grunde ging; bei uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst der Landschafterei, wenn man so will, nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?«⁶

Die menschliche Figur sei nun nicht mehr zwingend die Krönung im Bild der Schöpfung, vielmehr könne der Künstler Bilder erfinden, um »vielleicht noch schöner« den »universalen Zusammenhang« von Mensch und Schöpfung in Gott zu offenbaren.⁷ Die konkreten »Formen und Gestalten« könnten in einem solchen »Kunstwerk des Geistes« Bedeutungsträger sein, »so wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können«⁸, also die Landschaft selbst die Sinnstiftung vermittelt.

Runge faßte »Landschaft« nicht mehr als eine Gattung der Malerei auf, sondern als Integration aller Gattungen, vom Stilleben bis zum Historienbild. In ihr seien die Schaffensprinzipien der Natur zu offenbaren, die allem Leben zugrunde liegen. Der Künstler könne sie erkennen, indem er zurückgehe zur Natur, wie Rousseau, und dort, wie Emile, ihre Phänomene begreifen lerne. Das heuristische Problem, die Natur erkennen zu wollen, ohne dem eigenen Vorwissen, das die Erkenntnis erst erlaubt, zu folgen, kannte Runge; er verdrängte es jedoch, indem er behauptete, der Mensch könne zum Beispiel die Blumen »noch vom Paradiese her« begreifen. Runge wußte zwar, daß »die Philosophen dahin kommen, dass man alles nur aus sich heraus imaginiert [ein solcher Philosoph war Kant, H. D.], so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut. So dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um

chen 1977; Hanna Hohl, Philipp Otto Runge, Die Zeiten – Der Morgen, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997 (mit Hinweisen auf jüngere Literatur).

⁶ HS I, S. 7 (Notiz vom Februar 1802).

⁷ Vgl. zur Auflösung der Gattungshierarchie in Runges Konzeption der »Landschaft« zuletzt: Stephanie Jacobs, Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jh., Weimar 2000, S. 72.

⁸ HS I, S. 21.

sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache«, doch hielt er andererseits an der religiösen Gewißheit einer »unio mystica« fest: »Es wird mir bei allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und es wird mir so klar, daß das noch vom Paradiese her sein muß, es ist gerade so das reinste, was noch in der Welt ist, und worin wir Gott, oder sein Abbild [...] erkennen können.«⁹ Seine unsichere Wortwahl verrät die Unsicherheit in der Argumentation – Geist, Begriff oder Empfindung, Gott oder sein Abbild? Den Widerspruch, sich an einer als ursprünglich aufgefaßten Natur vergewissern zu wollen, um eine neue Kunst zu begründen, dies aber nur zu können, weil »der Mensch in alles Bedeutung hineinlegt«, überspielte Runge mit der Annahme einer »Natursprache«¹⁰, die aus einem Stadium vor dem Sündenfall erhalten geblieben sei. In einer magischen Verquickung von Erkenntnisgegenstand und Erkenntnisprozeß unterstellte er eine Lesbarkeit der Blumen, deren Farbigkeit ihm über die »Farbenlehre« eine Verbindung zur Malerei gestatten sollte.

Um 1800 konnte wohl nur ein Künstler noch so denken, denn eine Lesbarkeit der Natur »vom Paradiese her« war kulturell nicht mehr gewährleistet, sie war längst in viele konkurrierende Lesarten zerfallen. In der Zeichnung »Der Dichter an der Quelle« (1805, Abb. 1) schaut ein Dichter (alias Runge) in der »Waldeinsamkeit« (Tieck) das Schöpfungsgeheimnis der Natur – so wie Runge es in den naturmystischen Schriften Jakob Böhmes lesen konnte.¹¹ Aus dem »finsternen Grund« entfaltet sich durch die Einwirkung des göttlichen Lichts die Geburt der göttlichen Natur, die Runge verkörpert als Kind darstellt, das aus einer Quelle unter einem Baldachin aus Calla-Blüten emporquillt und im nächsten Moment über einen Bach aus dem Bildraum stürzt. Der Dichter soll also die Geburt der Natur als mystische Erfahrung in der bereits belebten, landschaftlich dargestellten Natur schauen können. Die Dialektik von »natura naturans« und »natura naturata« ist bildlich jedoch nicht bewältigt: Irritierend wirkt die Verdopplung der Quelle, denn rechts neben der göttlichen Quelle sitzt eine Nympe als Mutter an einer eigenen Quelle. Als weibliche Ergänzung zum männlichen Dichter gedacht, läßt auch sie Kinder, hier sind Menschen gemeint, aus dem Wasser emporquellen. Runges programmatische Zeichnung leidet, wie später auch die »Zeiten«, an einer durch Intensionsüberschuß bedingten Sinnverwirrung: Auf dem Anspruchsniveau eines Evangeliums operierte er mit ausgewählten kosmologischen Motiven aus Böhmes Mystik, um sie in einer von Tieck inspirierten romantischen Landschaftsidylle zu präsentieren. In einem (vom Bruder Daniel überlieferten) Gedicht zur Zeichnung griff Runge dann – bezüglich des Schöpfungsgeheimnisses – notgedrungen auf den Topos des Unaussprechlichen zurück: »Wie schäumend über Blumen hier die Wellen brechen, wer kann's mit Zungen und mit Saiten sprechen?«¹²

⁹ HS I, S. 11 bzw. S. 24 (Brief an den Bruder Daniel vom 7. 11. 1802 bzw. Brief an Tieck 1. 12. 02).

¹⁰ Zur »Natursprache«: Karl Möseneder, Philipp Otto Runge und Jakob Böhme, Marburg a. d. Lahn 1981, S. 36–43.

¹¹ Möseneder ebd., passim, hat eine Fülle von Textbezügen nachgewiesen.

¹² HS I, S. 244.



Abb. 1 Philipp Otto Runge, *Der Dichter an der Quelle*, 1805, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau über Spuren von Blei, 50,9 x 67,1 cm, Hamburger Kunstballe, Inv. Nr. 34257

Die Zeiten

War es schon in »Der Dichter an der Quelle« kompliziert, die Schöpfung und die Zweigeschlechtlichkeit des menschlichen Lebens in der Schöpfung bildlich zu vereinbaren, so ging es im Zyklus der »Zeiten« zunächst darum, die vier Zeiten auf die Dreifaltigkeit abzustimmen, Runge fand dafür folgende Lösung:

»Aus dem inneren Lichtstrahl ist alles hervorgegangen, er ist der lebendige Odem, das Bild Gottes in uns, das Wort, der Anfang aller Dinge; aus diesem sind die Farben hervorgegangen, das ist die *Eins* und die *Drei*, das ist die Sehnsucht, die Liebe und der Wille, das ist gelb, rot und weiß [blau?], der Punkt, die Linie und der Zirkel.«¹³

Mit der Verbindung von »Licht« und »Farben« (1+3=4) gelang ihm eine Anpassung an die vier Zeiten des Tages, des Jahres, des Lebens und der Welt.¹⁴ Für die Verknüpfung mit der Dreifaltigkeit war entsprechend die Ergänzung von »Jahve« erforderlich, dessen Namen im Rahmenstreifen der Zeichnung zum »Morgen« zu lesen ist, als Hinweis auf Gott vor (beziehungsweise während) seiner Entfaltung, die in »Tag«, »Abend« und »Nacht« durch Dreieck (Vater, nochmals als Trinität dargestellt), Lamm (Sohn) und Taube (Hl. Geist) versinnbildlicht wird.

Die Darstellung der »Zeiten« im jeweils vorderen Binnenbild des geplanten Zyklus sollte als vieldeutige Erscheinung bezogen sein auf ihr verborgenes Wesen im »universalen Zusammenhang«, das im jeweils hinteren Bild unsichtbar, verdeckt, dargestellt ist

¹³ HS II, S. 37 (Brief an den Bruder Daniel vom 23.3.1803).

¹⁴ Daniel sah Anspielungen auf fünf Zeitebenen in den Binnenbildern: »Tageszeiten, Jahreszeiten, Lebenszeiten, Weltzeiten sowie Zeit und Ewigkeit« (HS II, S. 472 ff.).

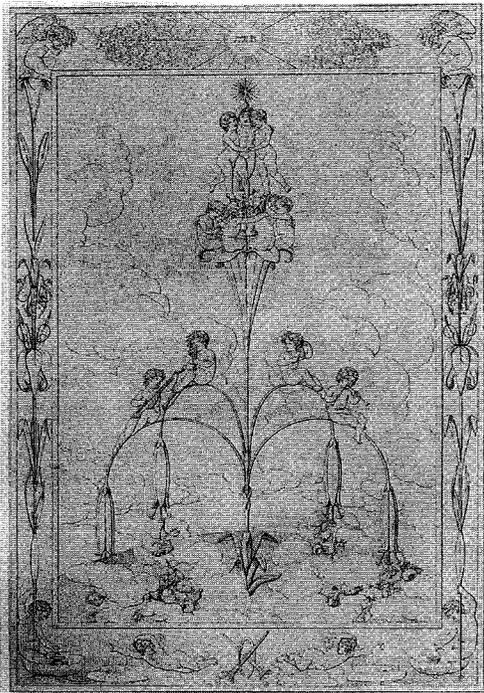


Abb. 2 Philipp Otto Runge, *Der Morgen*
(Kupferstichvorlage), 1803,
Feder in Schwarz, Spuren von Blei,
71,7 x 48,2 cm, Hamburger Kunsthalle,
Inv. Nr. 34174

und nur symbolisch in dessen Randstreifen sichtbar wird, in der Form der »notwendigen Arabeske«.¹⁵

Runge hatte vier Doppelbilder geplant, jeweils gegliedert in Binnenbild und Rahmenbild. Ihre Doppelung trägt der Komplexität der vier Zeiten auf zwei Ebenen Rechnung: Das innere Bild ist jeweils als szenische Darstellung einer Tageszeit zu verstehen, es wird durch das äußere Rahmenbild auf einen christlichen Heilsplan bezogen. Die Binnenbilder zeigen die Abfolge von Werden und Sein (Morgen und Tag), Vergehen und Vergangen-Sein (Abend und Nacht), jeweils »landschaftlich« dargestellt durch das Aufsteigen und Absinken der Lichtlilie. In den äußeren Bildern symbolisieren Menschenkinder und Genien den Weg der Seele aus dem Körper in seiner geschlechtlichen Teilung zurück zum göttlichen Ur-Licht, einen Weg, der durch die Passion Christi möglich wurde – im Gemälde dargestellt durch eine rote Amaryllis. Während im Binnenbild also ein ziellos sich wiederholender Naturprozeß von Werden und Vergehen gezeigt wird, formulieren die Rahmenbilder eine sinnstiftende Ergänzung durch den Hinweis auf die Erlösung der Seele. Dabei müssen die Kinder, die Genien und die Blumen verschiedene Bedeutungsebenen versinnbildlichen, die kosmologische in den Binnenbil-

¹⁵ Zur Funktion des Rahmens als »notwendige Arabeske«: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 49–56, bes. S. 51.

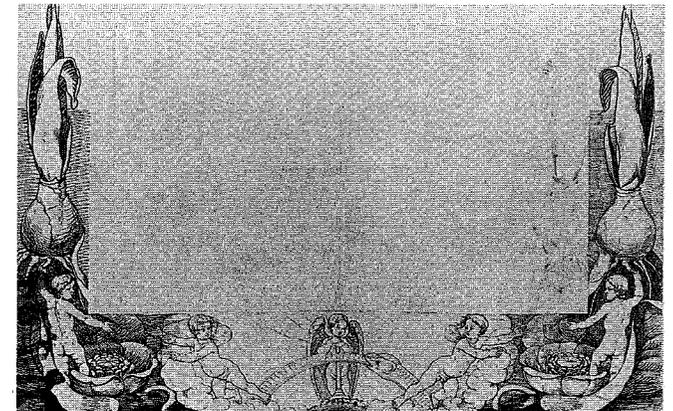


Abb. 3 Philipp Otto Runge, *Der Morgen*
(Entwurf zur unteren Hälfte des Rahmenbildes),
1807/08, Feder in Braun über Blei,
56,1 x 89,9 cm, Hamburger Kunsthalle,
Inv. Nr. 34203

dern, die christliche in den Rahmenbildern. Während die Kinder im Binnenbild die täglich neu alles belebenden Kräfte des Lichts, das Aufblühen der Natur im Zyklus der Tages- und Jahreszeiten personifizieren, verkörpern die auf den Blüten sitzenden Kinder und Genien den Menschen und seine Seele.

Zugunsten der Harmonie des Ganzen mußten einige Widersprüche zwischen christlicher und kosmologisch-naturmystischer Weltdeutung gelöst werden. Runge löschte deshalb das sinnverwirrende Motiv des Uroboros aus den ersten Entwürfen für die Rahmenbilder. In der Kupferstichvorlage zum »Morgen« von 1803 (Abb. 2) sind noch Genien als Verkörperung der Seelen von Mann und Frau mit Psycheflügeln dargestellt; sie steigen aus den Rauchwolken mit umgekehrten Fackeln auf, durch welche sie, von Uroboros umspannt, mit der Ewigkeit des Schöpfungsgrundes verbunden sind. Im Zyklus der »Zeiten« hätte dieses Motiv blasphemisch gewirkt, denn die Passion Christi wäre so als unnötig erschienen. Runge hat das Motiv deshalb – nach einer Modifikation mit einem Engel (Abb. 3) – durch eine von der Erdscheibe verdeckte Sonne ersetzt (Abb. 4). Gegenüber den vorbereitenden Entwürfen verschwinden dann auch die Rauchwolken der Fackeln und schließlich im Gemälde auch die Psycheflügel der Menschenkinder, die an dieser Stelle logisch nicht gepaßt hätten.¹⁶ In der Gemäldefassung (1808, Taf. VII) impliziert die Sonnenfinsternis, von der die nunmehr ungeflügelten Genien ausgehen, die Notwendigkeit der Passion Christi, die erst die Rückkehr der Seelen zu Gott ermöglicht. So tritt die Sonne hinter die Erde, es ergibt sich eine Analogie zur Genesis, vor allem aber entspricht das Motiv der Überlagerung dem der Überlagerung des verborgenen kosmischen Rahmenbildes durch das irdische Binnenbild. Ausgehend von der Scheibe der Erde streben die Menschenkinder nun aufwärts, über Lotosblüten, Amaryllis und Lichtlilien gelangen sie in Richtung des kosmischen Ur-Lichts, das im Blau der Engelsglorie aufleuchtet. Die (im Gemälde) oberhalb der Amaryllis wurzellos dargestellte, d. h. nicht mehr irdische, weiße Lilie verweist auf die Rückkehr der Seelen zu

¹⁶ Kat. Ausst. Philipp Otto Runge in seiner Zeit (wie Anm. 5), Kat. Nr. 181 und Kat. Nr. 185.

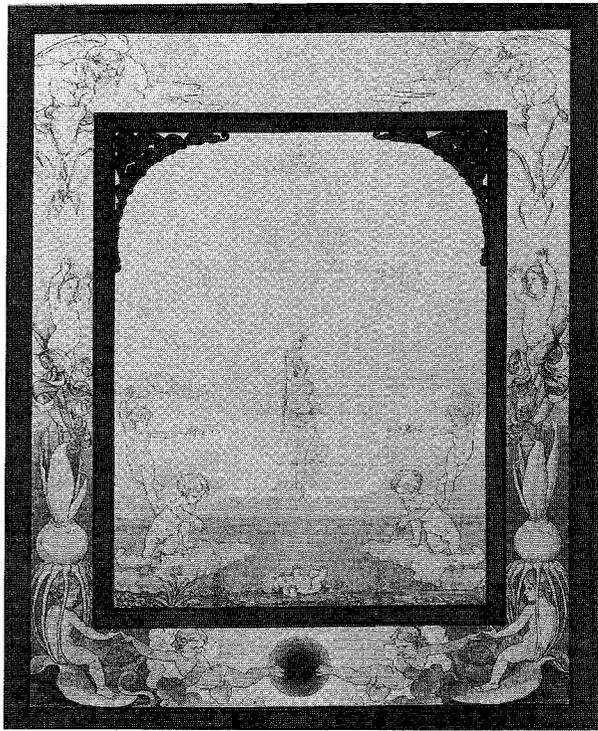


Abb. 4 Philipp Otto Runge,
Der Morgen (Gesamt-
komposition), 1808, Feder und
Pinsel in Grau und Schwarz,
42,2 x 33,4 cm,
Berlin, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett,
Inv. Nr. K 3786

Gott, die den an dieser Stelle logischerweise wieder geflügelten (= durch die Passion Christi erlöst) Genien in Aussicht gestellt wird. Mit diesem Hinweis auf den Gegensatz von Leben und ewigem Leben versuchte Runge, den Zyklus-Gedanken von einer pausenlos sich neu generierenden Natur auf die christliche Teleologie abzustimmen.

Im Binnenbild der Zeichnung zum »Morgen« (1803)¹⁷ erscheint als Sinnbild des ewigen Lichts, das noch nicht in die Grundfarben des Sonnenlichts aufgefächert ist, eine Lilie.¹⁸ Ihr Stengel ragt aus der Erdachse zur Himmelssphäre empor. Aus ihren üppigen Blüten fallen Rosen, die in der Gemälde-Fassung des »Kleinen Morgen« (1808) rötlich gefärbt erscheinen, um die belebende Wirkung des im ewigen Licht enthaltenen Sonnenlichts zu veranschaulichen – die Morgenröte auf der Erde, wie sie ähnlich auch Herder geschildert hatte.¹⁹ Die roten Rosen sollen aber auch eine religiöse Aus-

¹⁷ Ebd., Kat. Nr. 169.

¹⁸ »Das simple Symbol der Dreieinigkeit Gottes ist das Sinnbild des höchsten Lichtes, wie das simple Symbol der drei Farben das des Sonnenlichtes.« (HS II, S. 210, Notiz 1803). Vgl. zu Runges Zitaten der Lichtsymbolik Jakob Böhmes: Möseneder (wie Anm. 10), S. 61–78.

¹⁹ »Welch ein Wunder um uns, Ein Lichtstrahl! Ohne ihn wäre uns die Schöpfung Nacht, Tod: von Erde zu Himmel Ein Grab, Ein Abgrund. Und, sehen Sie, Ein Strahl! und eine neue Welt von Farben und Gestalten. Alles reget und belebt, erhitzt und erwärmet sich, bekommt Umriß und Kleid und Daseyn [...] die schöne Morgenröte schlägt die Augenlider empor, Kraft Gottes kommt in die Schöpfung.« Johann

sage vermitteln, denn sie verweisen auf Christus, den »Mittler« zwischen Himmel und Erde.²⁰ Allerdings sollte auch das Gegenbild, der »Abend«, dem Zyklus-Gedanken geschuldet, im Zeichen der Rosen stehen, in ihm zieht sich die Licht-Lilie wieder hinter die Erdkugel zurück, wie die Sonne, die versinkt, um am nächsten Tag von neuem aufzugehen.²¹

»Wie diese beiden Bilder nun nur den höchsten Begriff von der Lilie und Rose auszudrücken suchen und beide nur die rote Farbe aussprechen, so kommen dann zwei, welche das Blaue und Gelbe ausdrücken. Das Blaue beherrscht nach meiner Ansicht den Tag und das Gelbe die Nacht.«²²

Am symbolischen Gelb der Nacht wird Runges künstlerisches Problem deutlich: Sinnlichkeit und Sinnbildlichkeit seiner »Landschaft« passen nicht zusammen. Anders gesagt, die mimetischen, symbolischen und metaphorischen Dimensionen seiner Farbgebung sollten einander sinnvoll ergänzen, stiften aber eher Verwirrung. Runge mußte andere Zeichen ergänzen, um den tieferen Sinn seines Zyklus zum Ausdruck zu bringen: Er ließ die Blumen sprechen. Der Tag, in dessen Darstellung eine sitzende Muttergestalt die Erde personifiziert, wird durch Kornblumen als »blau« charakterisiert. In der »Nacht« weist eine Mohnstaude auf das Vergessen hin, gelbe Feuerlilien und Sonnenblumen symbolisieren die Hoffnung auf das Licht des kommenden Tages. Runges ausgeklügelte vegetabilische Zeichensprache sollte das regelmäßige Erscheinen und Verschwinden des Lichts anzeigen und der Abfolge seiner Entfaltung in den Farben ein christliches Weltbild einschreiben.

»Ich hoffe zu Gott, [...] daß es mir möglich sein wird, einst den herrlichen Zusammenhang der Farben so anschaulich darzustellen, daß sie, so wie die Musik, nur ihn loben, wie er es nur würdig ist, der einzige Inhalt aller Erkenntnis zu sein.«²³

Aber die Visualisierung dieser Metaphysik der Farben war kompliziert, denn hier sollte die christliche Dimension der Malerei unmittelbar aus der Malerei selbst evident werden. Runge hoffte, die Farben seien aus sich heraus, wie die Elemente der Natur, christlich lesbar. Die angestrebte Evidenz seiner Farbgebung war aber nur mit Hilfe zusätzlicher, willkürlich gesetzter Zeichen auf das christliche Weltbild zu beziehen. Seine Landschaften, mit denen er die als altertümlich abgelehnten religiösen »Abstraktionen« ersetzen wollte, sind ebenfalls mit abstrakten Symbolen religiös codiert. Um den unsichtbaren »Zusammenhang des ganzen Universums« sichtbar zu machen, mußte Runge

Gottfried Herder, Ein Gemälde des werdenden Tages der Schöpfung (1771/72), in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 6, Berlin 1883, Reprint: Hildesheim 1967, S. 138.

²⁰ »Christi Wirken wird als »Ahnung von Gott« im »Morgen« und »Abend« vermittelt. Der Tag offenbart, den »Vater«, in der »Nacht« wirkt der Hl. Geist.« Heike Scheel, Die erlösende Kraft des Lichts: Philipp Otto Runges Botschaft in den vier Blättern der Zeiten, Phil. Diss. Zürich 1992, S. 178.

²¹ »Der Abend« (1803), Kat. Ausst. Philipp Otto Runge in seiner Zeit (wie Anm. 5), Kat. Nr. 170.

²² HS I, S. 32 (Brief an Daniel vom 30. 1. 1803).

²³ Den »Zusammenhang des ganzen Universums mit uns« mitzuteilen, bezeichnete Runge als die Bestimmung seiner Kunst (HS I, S. 11, Brief an Daniel vom 9. 3. 1802). Das Zitat zum Zusammenhang der Farben stammt aus dem Brief an den Bruder Gustaf vom 7. 1. 1806 ebd., S. 63.

die Symbolik und Metaphorik der Blumen zu Hilfe nehmen, nur so kam die Natur »zum Sprechen«. Die Notwendigkeit einer solchen heuristischen Konstruktion, die erst die christliche Lektüre der Natur sicherte, überspielte er, indem er eine Seelenverwandtschaft mit den Blumen noch »vom Paradiese her« behauptete. Mit diesem Trugschluß wollte er seine Blumensprache als die von Gott gegebene Sprache der Natur ausgeben:

»Innerlich sehnen wir uns zum Licht, und unsere liebe Mutter in der Erde hält uns fest und wir können es nicht lassen, die Erde zu lieben, und sie grüßt uns in jeder Blume und wir erkennen sie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreieinigkeit erschließt, so erschließt sie uns die Dreieinigkeit der Farbe. [...]

Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderbar ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen.«²⁴

Runges Landschaften sollten den universalen »Zusammenhang« zwischen Licht und Finsternis, Leben und Tod, Geist und Materie, sinnbildlich zum Ausdruck bringen. Der Künstler verknüpfte verschiedene ikonographische Traditionen, indem er die drei Grundfarben an die Tageszeiten *und* an das christliche Schema der Trinität koppelte: Blau = Tag = Vater; Gelb = Nacht = Heiliger Geist; Rot = Morgen und Abend (als den Phasen des Übergangs) = Sohn. Dabei sollten nun gerade die Blumen zwischen der ästhetischen Autonomie der Farben und ihrer möglichen Bezeichnung christlicher Inhalte vermitteln. Indem er sie als natürliche Zeichen auffaßte, versuchte Runge, den Widerspruch zwischen einer empirischen und einer religiösen Naturanschauung zu überspielen.

Die Farbe im Dienst der Offenbarung?

Runge hatte die Kunst aus *ihren* Elementen, den Farben, in Analogie zur Natur neu zu begründen versucht, in der »Farbenlehre« (1807) fragte er sich:

»Du malst und malst; wie nun verhalten sich die Mittel, die du anwendest, um eine analoge Wirkung mit der der Natur hervorzubringen, zu den Mitteln, welche diese hat, um in deinen Augen diese Erscheinung zu entzünden? Und welche sind die Elemente des Totaleindruckes, den du empfängst?«²⁵

Ausgehend von der Beobachtung, daß die Farben in der Helligkeit des Tages tendenziell im Licht, in der Dunkelheit der Nacht tendenziell in der Finsternis verschwinden, hielt er die Globusformel mit weißem und schwarzem Pol für geeignet, die Beziehung der Farben zum Licht darzustellen, und, in Anlehnung an den Prolog des Johannes-Evangeliums, ergänzte er: »Das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen.«²⁶

²⁴ HS I, S. 20.

²⁵ Farbenlehre (1807/08), in: ebd., S. 84–170, Zitat: S. 104f.

²⁶ Ebd.

Die Stellung der Farben zwischen dem »Unbegreiflichen« des reinen Lichts und dem »Unbegreiflichen« der reinen Finsternis wird in ihrer Modifikation zu Weiß beziehungsweise Schwarz anschaulich. Runge hat die Farben, deren »unwandelbare Reinheit« sich nur ideell, begrifflich bestimmen läßt, in ihrer realen Verwandlung als Folge der Einwirkung von Licht auf die Materie verstanden und deshalb voneinander unterschieden. Die realen, sichtbaren (= undurchsichtigen) Farben faßte er als »Erscheinung« der idealen, unsichtbaren (= durchsichtigen) Farbe auf:

»Wenn du mit mir die Farbe als doppelter Art, durchsichtig und undurchsichtig, annimmst, so wirst du bald sehen, daß die undurchsichtige lediglich das Bildnis der wirklichen oder durchsichtigen, oder deren figürliche Erscheinung ist.«²⁷

Wie aber ist diese gedankliche Relation von Licht und Farbe darzustellen, wenn dies mit den Mitteln der Malerei in einer realiter vom Sonnenlicht erleuchteten Landschaft geschehen soll? Runge versuchte hier über seine Farbentheorie hinaus, auch als Maler die Beziehung der realen, undurchsichtigen Farben zur idealen durchsichtigen Farbe darzustellen,²⁸ also den Dualismus von Begriff und Anschauung der Farbe zu veranschaulichen. Das Problem aus »Der Dichter an der Quelle« – wie kann man die »natura naturans« in der »natura naturata« erkennen und vor allem wie kann man ihre Differenz darstellen – kehrt hier wieder. Die Differenz zwischen durchsichtigen und undurchsichtigen Farben konnte Runge nur mit zusätzlichen bildsprachlichen Zeichen markieren, wie sonst wäre die doppelte Qualität der Farbe als Reflex des Lichts in der Materie und als Teil des Lichts (analog zur Trinität) mit den Farben des Malers darzustellen? Runge versuchte es mit malerischen Mitteln, indem er zum Beispiel in der Wiesenlandschaft des »Morgen« die Himmelszone in lasierendem Farbauftrag malte, um die Lichteinwirkung sichtbar werden zu lassen (Durchsichtigkeit), während im unteren Bereich die

²⁷ Ebd., S. 139f. (Farbenlehre). Die Unterscheidung von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben (»Von der Doppelheit der Farbe«, ebd., S. 139–146) trennt sie nach ihrem Begriff und ihrer Erscheinung, trennt ihre metaphorische Bedeutung von ihrer materiellen Beschaffenheit. Die durchsichtige Farbe steht dabei im Verhältnis zu Licht und Finsternis wie die undurchsichtige im Verhältnis zu Weiß und Schwarz. Runge selbst hat in einer Notiz zur Farbenlehre vom 2. 12. 1809 den Gegensatz von durchsichtig und undurchsichtig mit dem von »ideal« und »real« verglichen (ebd., S. 164). Zur Dualität der Farben: Traeger (wie Anm. 5), S. 56–58; Thomas Leinkauf, Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runges zur philosophischen Tradition, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1982, München 1987, S. 140. Die Unterscheidung von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben wurde ähnlich auch von Goethe und Novalis formuliert: »Alles Lebendige strebt zur Farbe, zum Besonderen, zur Spezifikation, zum Effect, zur Undurchsichtigkeit bis ins Unendlichfeine. Alles Abgelebte zieht sich nach dem Weißen, zur Abstraktion, zur Allgemeinheit, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit.« Johann Wolfgang von Goethe, Zur Farbenlehre, in: ders., Werke (Weimarer Ausgabe) II, Bd. 1, § 586, S. 234. »Jeder durchsichtige Körper ist in einem höhern Zustande, er scheint eine Art des Bewußtseins zu haben.« Novalis, Fragmente der letzten Jahre (Fragment 186, nicht in Minor-Ausgabe von 1907), in: Novalis, Schriften, hrsg. von Paul Kluckhohn, 4 Bde., Leipzig 1928, Bd. 3, S. 309.

²⁸ Runges Farbenlehre »ist der großartige Versuch, Wesen und Erscheinung der Farbe in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit wie in ihrer höheren Einheit zu ergründen und die Farbe zudem zum Mittel einer Kunst zu machen, die Ideales und Reales zugleich zur Anschauung zu bringen vermag«. Heinz Matile, Runges Farbenordnung und die unendliche Kugel, in: Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle, München 1979, S. 74.

Materialität durch den opaken Auftrag der Farbe betont wird (Undurchsichtigkeit). In den Randstreifen des Außenbildes dagegen ist die Farbe symbolisch eingesetzt, als Hinweis auf die Dreieinigkeit der Grundfarben.

Für die künstlerische Umsetzung seiner neuen Ideen mußte Runge, nachdem er den zunächst erwogenen Rückgriff auf die Sakralität des Goldgrundes verworfen hatte, zusätzliche Mittel erfinden, um die gewünschte Aussage verständlich zu machen. Die Komplexität seiner farbtheoretischen Überlegungen zeigt sich in den Bildern als künstlerisch problematischer Intensionsüberschuß: An der Grenze des bildlich Darstellbaren mußte Runge die Blumen sprechen lassen, denn die Farben des Malers können nicht Ursache und Wirkung des Lichts zugleich darstellen. Auch aus diesem Grund war die Doppelung des Bildes nötig geworden:

»Gott war vor dem Licht, und ist größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheint in die Finsterniß und die in der Finsterniß begriffen es nicht; da gab Gott den Menschen die Farbe.«²⁹

Runge hat sich des romantischen Programms angenommen, die Wirkung Gottes in der Natur zu offenbaren, im Sinne von Schellings Gedanken zur »Weltseele«:

»Das Licht könnte auf die untergeordneten Weltkörper nicht wirken, wenn nicht auf ihnen eine Kraft verbreitet wäre, die, durch das Licht erregbar, ihm ursprünglich verwandt sein muß. [...] Was von der Sonne zu uns strömt [...], erscheint uns als das Positive, was unsere Erde [als bloß reagierend] jener Kraft entgegengesetzt, erscheint uns als negativ. Ohne allen Zweifel ist, was auf der Erde den Charakter des Positiven trägt, ein Bestandteil des Lichts [...] Das Positive an sich selbst ist absolut-Eines [...] Alle Mannigfaltigkeit in der Welt entsteht erst durch die verschiedenen Schranken, innerhalb welcher das Positive wirkt.«³⁰

So sei in der Verschränkung von Endlichem und Unendlichem der »Zusammenhang« der Welt wahrzunehmen. Für Runge galten die Farben, in ihrer Dualität von Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit, als das »Medium der Offenbarung des Lichts in der Kreatur«.³¹ Das ideale Licht bedürfe der »Schranke« der realen Materie, damit es für die Menschen überhaupt wahrnehmbar werden kann. Runges »Zeiten« entsprechen dergestalt einem zentralen Gedanken der frühromantischen Philosophie, der These vom Wirklichwerden des Unendlichen im Endlichen, anders gesagt: der These vom Jenseitsbezug alles Diesseitigen. Wie aber ließe sich dieser Zusammenhang »diesseits der Ikonographie« der von Runge abgelehnten »Abstraktionen« allein mit den Mitteln der Malerei bewerkstelligen? Runges Blumen sollten als Bedeutungsträger zwischen der gegenständlich gebundenen Malerei, der christlichen Malerei und der ungegenständlichen Malerei der reinen Farben vermitteln, um die semantischen Differenzen zwischen Realem

und Idealem zu überbrücken. Anders gesagt: In den Farben der Blumen sollte die »Farbenlehre« gegenständlich dargestellt werden.

Gemäß den Möglichkeiten seiner Zeit, hundert Jahre vor Beginn der abstrakten Malerei, versuchte Runge, den Konflikt zwischen Begriff und Anschauung, Religion und Malerei, mit Hilfe seiner floralen Ikonographie zu lösen. Ihre Farben sollten im vierteljährig geplanten Zyklus der »Zeiten« nicht nur die belebende Wirkung des Lichts auf die Vielfalt der Materie zeigen, sondern auch ein Abbild der bereits belebten Natur liefern – und darüber hinaus die Folge der »Zeiten« mit der ihr eingeschriebenen Teleologie der Seele veranschaulichen. Sie sollten Wesen und Erscheinung des Lichts, Unsichtbares und Sichtbares, zugleich darstellen. Dabei ergab sich indes das künstlerische Problem, daß die Farben als Motiv des Bildes, metaphorisch in den Blumen dargestellt, mit ihrer Symbolik (Trinität) und ihrer Funktion als Mittel naturalistischer Darstellung kollidierten. Die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, die symbolisch der Trinität und dem Rhythmus der Tageszeiten zugeordnet sind, sollten zugleich metaphorisch die universale Bedeutung des Lichts sichtbar werden lassen, dem sie sich verdanken. Durch den Intensionsüberschuß seiner Bilder ging Runge die Gefahr einer Sinnverwirrung ein. Die Doppelung der Bilder reflektiert das geistesgeschichtliche Problem der Epoche, die Kollision zweier Weltbilder, des religiösen und des empirisch-naturwissenschaftlichen, Runge hat es erkannt, aber künstlerisch nicht gelöst, nicht lösen können: beide Weltbilder sind *nicht* zur Deckung gebracht. Vielmehr trifft die Hoffnung auf Erlösung in Runges Zyklus auf die mögliche Einsicht, daß alles Weltgeschehen nur ein ewiger »Teufelskreis« sein könnte.³² Der romantische »Zauberstab der Analogie«³³ sollte zwar alles miteinander verbinden, die Elemente der Natur mit den Elementen der Kunst, und in ihrem Zusammenhang auch eine religiöse Aussage formulieren, aber im Bild ergibt sich eine schillernde Mehrsinnigkeit, die schon die Zeitgenossen irritierte.

Zeitgenossenschaft

Runges »Morgen« entspricht in seiner Doppelung der Bildebenen dem zeitgenössischen Konflikt zwischen zwei Gottesbildern, dem der Naturwissenschaft und dem der christlichen Religion. Ruth und Dieter Groh haben diesen Konflikt, in »zwei Büchern« gleichzeitig lesen zu müssen, im »Buch« der Natur und in der Heiligen Schrift, um das Wirken Gottes zu verstehen, gerade für das 18. Jahrhundert beschrieben. Nach dem Schock der Kopernikanischen Wende habe die neu erkannte »Unendlichkeit« des Weltraums in

²⁹ HS I, S. 20 (= Brief an Daniel vom 27.11.1802).

³⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Von der Weltseele (1798), in: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung, hrsg. von Manfred Schröter, Bd. 1ff., München 1927ff., Bd. 1, S. 463. Die Kenntnis der Philosophie Schellings ist bezeugt durch Runges Brief an Schelling vom 1.2.1810 (HS I, S. 157).

³¹ HS I, S. 59 (Brief an Conrad Christian Böhndel vom 13.1.1805).

³² Traeger (wie Anm. 5), S. 52 (»Teufelskreis«). Scheel will diesen Widerspruch aufheben mit dem Hinweis auf die Spiralen-Metapher, die dem »Teufelskreis« eine Aufwärtstendenz zuschreiben soll; Scheel (wie Anm. 20), S. 240f.; vgl. dazu auch schon: Hanna Hohl, Philipp Otto Runge: Religion, Kunst, Landschaft, in: Kat. Ausst. Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 470.

³³ Novalis, Die Christenheit oder Europa, in: Novalis (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 22–49, hier S. 36.

Materialität durch den opaken Auftrag der Farbe betont wird (Undurchsichtigkeit). In den Randstreifen des Außenbildes dagegen ist die Farbe symbolisch eingesetzt, als Hinweis auf die Dreieinigkeit der Grundfarben.

Für die künstlerische Umsetzung seiner neuen Ideen mußte Runge, nachdem er den zunächst erwogenen Rückgriff auf die Sakralität des Goldgrundes verworfen hatte, zusätzliche Mittel erfinden, um die gewünschte Aussage verständlich zu machen. Die Komplexität seiner farbtheoretischen Überlegungen zeigt sich in den Bildern als künstlerisch problematischer Intensionsüberschuß: An der Grenze des bildlich Darstellbaren mußte Runge die Blumen sprechen lassen, denn die Farben des Malers können nicht Ursache und Wirkung des Lichts zugleich darstellen. Auch aus diesem Grund war die Doppelung des Bildes nötig geworden:

»Gott war vor dem Licht, und ist größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheint in die Finsterniß und die in der Finsterniß begriffen es nicht; da gab Gott den Menschen die Farbe.«²⁹

Runge hat sich des romantischen Programms angenommen, die Wirkung Gottes in der Natur zu offenbaren, im Sinne von Schellings Gedanken zur »Weltseele«:

»Das Licht könnte auf die untergeordneten Weltkörper nicht wirken, wenn nicht auf ihnen eine Kraft verbreitet wäre, die, durch das Licht erregbar, ihm ursprünglich verwandt sein muß. [...] Was von der Sonne zu uns strömt [...], erscheint uns als das Positive, was unsere Erde [als bloß reagierend] jener Kraft entgegengesetzt, erscheint uns als negativ. Ohne allen Zweifel ist, was auf der Erde den Charakter des Positiven trägt, ein Bestandteil des Lichts [...] Das Positive an sich selbst ist absolut-Eines [...] Alle Mannigfaltigkeit in der Welt entsteht erst durch die verschiedenen Schranken, innerhalb welcher das Positive wirkt.«³⁰

So sei in der Verschränkung von Endlichem und Unendlichem der »Zusammenhang« der Welt wahrzunehmen. Für Runge galten die Farben, in ihrer Dualität von Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit, als das »Medium der Offenbarung des Lichts in der Kreatur«.³¹ Das ideale Licht bedürfe der »Schranke« der realen Materie, damit es für die Menschen überhaupt wahrnehmbar werden kann. Runges »Zeiten« entsprechen dergestalt einem zentralen Gedanken der frühromantischen Philosophie, der These vom Wirklichwerden des Unendlichen im Endlichen, anders gesagt: der These vom Jenseitsbezug alles Diesseitigen. Wie aber ließe sich dieser Zusammenhang »diesseits der Ikonographie« der von Runge abgelehnten »Abstraktionen« allein mit den Mitteln der Malerei bewerkstelligen? Runges Blumen sollten als Bedeutungsträger zwischen der gegenständlich gebundenen Malerei, der christlichen Malerei und der ungegenständlichen Malerei der reinen Farben vermitteln, um die semantischen Differenzen zwischen Realem

und Idealem zu überbrücken. Anders gesagt: In den Farben der Blumen sollte die »Farbenlehre« gegenständlich dargestellt werden.

Gemäß den Möglichkeiten seiner Zeit, hundert Jahre vor Beginn der abstrakten Malerei, versuchte Runge, den Konflikt zwischen Begriff und Anschauung, Religion und Malerei, mit Hilfe seiner floralen Ikonographie zu lösen. Ihre Farben sollten im vierteilig geplanten Zyklus der »Zeiten« nicht nur die belebende Wirkung des Lichts auf die Vielfalt der Materie zeigen, sondern auch ein Abbild der bereits belebten Natur liefern – und darüber hinaus die Folge der »Zeiten« mit der ihr eingeschriebenen Teleologie der Seele veranschaulichen. Sie sollten Wesen und Erscheinung des Lichts, Unsichtbares und Sichtbares, zugleich darstellen. Dabei ergab sich indes das künstlerische Problem, daß die Farben als Motiv des Bildes, metaphorisch in den Blumen dargestellt, mit ihrer Symbolik (Trinität) und ihrer Funktion als Mittel naturalistischer Darstellung kollidierten. Die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, die symbolisch der Trinität und dem Rhythmus der Tageszeiten zugeordnet sind, sollten zugleich metaphorisch die universale Bedeutung des Lichts sichtbar werden lassen, dem sie sich verdanken. Durch den Intensionsüberschuß seiner Bilder ging Runge die Gefahr einer Sinnverwirrung ein. Die Doppelung der Bilder reflektiert das geistesgeschichtliche Problem der Epoche, die Kollision zweier Weltbilder, des religiösen und des empirisch-naturwissenschaftlichen, Runge hat es erkannt, aber künstlerisch nicht gelöst, nicht lösen können: beide Weltbilder sind *nicht* zur Deckung gebracht. Vielmehr trifft die Hoffnung auf Erlösung in Runges Zyklus auf die mögliche Einsicht, daß alles Weltgeschehen nur ein ewiger »Teufelskreis« sein könnte.³² Der romantische »Zauberstab der Analogie«³³ sollte zwar alles miteinander verbinden, die Elemente der Natur mit den Elementen der Kunst, und in ihrem Zusammenhang auch eine religiöse Aussage formulieren, aber im Bild ergibt sich eine schillernde Mehrsinnigkeit, die schon die Zeitgenossen irritierte.

Zeitgenossenschaft

Runges »Morgen« entspricht in seiner Doppelung der Bildebenen dem zeitgenössischen Konflikt zwischen zwei Gottesbildern, dem der Naturwissenschaft und dem der christlichen Religion. Ruth und Dieter Groh haben diesen Konflikt, in »zwei Büchern« gleichzeitig lesen zu müssen, im »Buch« der Natur und in der Heiligen Schrift, um das Wirken Gottes zu verstehen, gerade für das 18. Jahrhundert beschrieben. Nach dem Schock der Kopernikanischen Wende habe die neu erkannte »Unendlichkeit« des Weltraums in

²⁹ HS I, S. 20 (= Brief an Daniel vom 27.11.1802).

³⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Von der Weltseele (1798), in: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung, hrsg. von Manfred Schröter, Bd. 1ff., München 1927ff., Bd. 1, S. 463. Die Kenntnis der Philosophie Schellings ist bezeugt durch Runges Brief an Schelling vom 1.2.1810 (HS I, S. 157).

³¹ HS I, S. 59 (Brief an Conrad Christian Böhndel vom 13.1.1805).

³² Traeger (wie Anm. 5), S. 52 (»Teufelskreis«). Scheel will diesen Widerspruch aufheben mit dem Hinweis auf die Spiralen-Metapher, die dem »Teufelskreis« eine Aufwärtstendenz zuschreiben soll; Scheel (wie Anm. 20), S. 240f.; vgl. dazu auch schon: Hanna Hohl, Philipp Otto Runge: Religion, Kunst, Landschaft, in: Kat. Ausst. Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 470.

³³ Novalis, Die Christenheit oder Europa, in: Novalis (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 22–49, hier S. 36.

das christliche Weltbild eingefügt werden müssen, diese »theologische ›Besetzung‹ des unendlichen Weltraums war die Leistung der Physikotheologie.«³⁴ Runges »Morgen« läßt sich in der Doppelung seiner Bilder und der Exegese der Blumen als (vergeblicher) Versuch verstehen, die unterschiedlichen Weltbilder noch einmal zur Deckung zu bringen. Die Farben wären nicht, wie in der »Farbenlehre« konzipiert, in ihrer Phänomenologie zur Geltung gekommen, sondern durch Motiv-Kompilationen aus der Tradition barocker Bildersprache noch einmal an die christliche Ikonographie gebunden worden.³⁵ Runges Versuch, die Symbolik der Farben mit ihrer Darstellungsfunktion und ihrer metaphorischen Qualität zu verbinden, muß als problematisch, ja als gescheitert angesehen werden. Der Widerspruch zwischen den Mitteln seiner Kunst, den prinzipiell sinnoffenen Farben, und der Idee seiner Kunst, einen »Zusammenhang des Universums« darzustellen, entspricht genau dem geistesgeschichtlichen Problem der Zeit, das die Physikotheologie zu lösen versuchte. Da Runge mit den Farben allein die intendierte Aussage nicht vermitteln konnte, griff er zurück auf Hieroglyphen, um seine Malerei »zum Sprechen« zu bringen. Kurioserweise wurden die Farben dabei nicht naturalistisch verwendet, um Gegenstände darzustellen, sondern umgekehrt, Gegenstände (Blumen oder Genien) wurden erfunden, um die Farben als Elemente der Natur und der Kunst darzustellen.

Trotz seiner interessierten Anteilnahme an Runges Farbtheorie war Goethe einer der ersten, dem die Sinnbildlichkeit der »abstrusen« Zeichen mißfiel.³⁶ Selbst wohlmeinende Freunde, wie etwa Tieck, äußerten Vorbehalte gegenüber Runges willkürlicher Blumensprache: »Besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, [ist er] mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die willkürliche Bezeichnung, die Hieroglyphe gefallen. Der bittere Saft, der aus der Aloe trieft, die Rittersporn, die im Deutschen durch Zufall so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, Reue, oder Tapferkeit und Mut andeuten. So ist in diesen Bildern [der Zeiten] manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß bei seiner verbindenden, reichen Phantasie, er noch tiefer in das Gebiet der Willkür gerät, und er die Erscheinung selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte.«³⁷

³⁴ Vgl. zum Konflikt der beiden Weltbilder und zur Physikotheologie: Ruth Groh / Dieter Groh, Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung, in: dies., Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur, Frankfurt a. M. 1991, S. 92–149, hier S. 134.

³⁵ Aufgrund seiner Quellenkenntnis entwickelte Runge eine Vorliebe für barocke Kombinatorik, er formulierte Analogien zwischen Tages- und Lebenszeiten; in der Charakterisierung der Personifikationen der Zeiten und ihrem allegorischen Zubehör, den Attributen, erkannte Peter-Klaus Schuster auch einen Bezug auf die Temperamentenlehre: Peter-Klaus Schuster / Konrad Feilchenfeldt, Philipp Otto Runges Vier Zeiten und die Temperamentenlehre, in: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. von Richard Brinckmann, Stuttgart 1978, S. 652ff.

³⁶ Vom »Abstrusen«, das mir jene schönen und trefflichen Werke gewissermaßen unerfreulich machte«, schreibt Goethe an Henrik Steffens in einem Brief vom 9.10.1809; Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 51), hrsg. von Hellmuth Freiherrn von Maltzahn, Weimar 1940, S. 97.

³⁷ Ludwig Tieck, Eine Sommerreise, in: ders., Gesammelte Novellen, Bd. 7 (= Ludwig Tiecks Schriften, Bd. 23), Berlin 1853, S. 18.

Runge hatte in seinem Bezug auf die Natur als externe Instanz der gesellschaftlich verfaßten Wirklichkeit jedoch die Utopie einer absoluten Freiheit der Kunst vor Augen, eine Utopie, die er noch einmal an die Religion glauben zu müssen. Es galt, den »universalen Zusammenhang«, dessen Verlust er gespürt haben mag, in der »poietischen Reflexion« neu zu erfinden. Da dieser sich nicht mehr darstellen ließ, wählte Runge die Form eines werkübergreifenden Zyklus, der die Vorstellungskraft der Betrachter aktivieren sollte, ihre Bereitschaft zur gedanklichen Mitarbeit und wohlwollenden Lektüre seiner floralen Symbolik. Runge mußte es angesichts der Komplexität der Inhalte dem Betrachter überlassen, den »Zusammenhang« selbst noch einmal herzustellen: »Schweifen Sie in Gottes Namen darüber hinaus, mir ist's schon recht und gönne es Ihnen gern, was in jeder Stimmung Ihnen einfallen mag, und welche Variationen Sie in sich selbst darüber machen, oder wie Sie sich vorstellen, daß es noch sein könnte.«³⁸ Aber diese Sinnoffenheit hat Runge nicht ohne Not zur Tugend gemacht – anders ging es nicht mehr. Werner Busch hat jüngst gezeigt, wie Runges Zeitgenosse Caspar David Friedrich denselben Konflikt mit anderen Mitteln zu lösen versuchte, indem er nämlich die Erscheinungsvielfalt der Natur mit Hilfe ihrer Komposition »more geometrico« im Sinne der romantischen Mathematik auf ihr vermeintlich göttliches Wesen bezog.³⁹ Friedrich, mehr noch als Runge, ließ die Betrachter ebenfalls »schweifen«, vom Endlichen zum Unendlichen, aber die zeitgenössische Kritik an der Sinnoffenheit romantischer Kunst läßt sich angesichts seiner Malerei mit dem »Athenäumsfragment« Nr. 116 und im Sinne des protestantischen August W. Schlegel auch ins Positive wenden: »Der wesentliche Vorteil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters, die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.«⁴⁰

³⁸ HS I, S. 69 (Brief an Karl Schildener, März 1806).

³⁹ Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

⁴⁰ August Wilhelm Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse (1799), in: Sämtliche Werke, Reprint der Ausgabe 1846, Hildesheim 1971, Bd. 9, S. 114f.; Athenäumsfragment, Nr. 116: »Die romantische Poesie kann am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«