

„Alles was wir sehen, ist ein Bild.“

Theologische Ursprünge der Malerei – Philipp Otto Runge¹

Reinhard Hoeps

Im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert scheint die Konstruktion der Beziehung zwischen Kunst und Religion bei Philosophen und Theoretikern der Kunst eine Aufgabe von hoher Anziehungskraft gewesen zu sein. Die Künstler dagegen scheinen, so zumindest ihre modernen Kommentatoren, ganz dem Dilemma überlassen, den Aufbruch zu einer unabhängigen und autonomen Kunst, die an der Zeit ist, mit ihrer persönlichen Bindung an eine der überlieferten christlichen Konfessionen irgendwie in einen wenigstens notdürftigen Einklang bringen zu müssen. Während die Theorie Grundsätze hin und her bewegt, sieht man die Künstler in biographisch begründete, persönliche Konflikte zwischen Kunstautonomie und Glaubensüberzeugung verstrickt. Ist die Kunst der Moderne nicht gerade durch eine Abkehr von religiösen Verpflichtungen gekennzeichnet? Ist die Anrufung Gottes angesichts des künstlerischen Fortschritts nicht letztlich ein Relikt aus vergangenen Tagen, dem der Künstler nur noch subjektiv verhaftet bleibt, obwohl er diesen Zustand in seiner Kunst schon längst überwunden hat? Zeugt der Hang zu theologischer Spekulation allein noch von der Gemütsverfassung des Künstlers, allenfalls nützlich zur psychologischen Erhellung seiner Motivationslage? Man denkt sich den Künstler gequält von seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, während die Maßstäbe der Kunst aus der Distanz der reflektierten Theorie gesetzt werden.

Diese Aufteilung der kunstreligiösen Problemzonen übersieht leicht die Ambitionen von Künstlern an dieser Epochenschwelle, die Relationen von Kunst und Religion im Grundsatz zu erwägen: Man findet ihre Reflexionen in verstreuten Texten unterschiedlicher Gattungen und vor allen in den Werken und Skizzen dieser Künstler. Diese Reflexionen mögen sich der Strenge des theoretischen Diskurses entziehen, bieten gleichwohl aber kenntnisreich entworfene Ansätze, die Bedeutung des Gottesgedankens für die Grundlegung der Kunst und die Kunst als Beweggrund theologischer Reflexion zu beschreiben. Ein besonders reicher Fundus versierter und äußerst anregender kunsttheologischer Theoreme findet sich bei Philipp Otto Runge, auf den Richard Hoppe-Sailers Beiträge zum Handbuch der

¹ Festvortrag anlässlich der Verabschiedung von Richard Hoppe-Sailer am 12. Juli 2017 in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum – Campusmuseum. Der Vortragsstil wurde für die schriftliche Fassung beibehalten.

Bildtheologie² und – lange vorher – gemeinsame Besuche in der Hamburger Kunsthalle mich aufmerksam gemacht haben. Dieser Spur möchte ich hier folgen, indem ich zunächst noch einmal Runge's Weg zur Landschaftskunst skizziere (I), um dann dem Konzept der Kunst aus Empfindung und der Bedeutung Gottes für dieses Konzept nachzugehen (II). Hauptsächlich möchte ich für die These werben, dass Runge die Aufgabe des Künstlers in der Übersetzung der als Schöpfung Gottes verstandenen Natur in eine menschliche Sprache sieht (III). Die Wurzeln dieser Vorstellung sind mutmaßlich bei Johann Georg Hamann zu suchen (IV). Abschließend sollen kurz einige Konturen der Kunsttheorie Runge's herausgestellt werden, wie sie bei der Betrachtung in theologischer Perspektive zutage treten(V).³

I Auf dem Weg zur Landschaft

Am Anfang steht die Frage nach der Kunst.

Es hat mich immer ziemlich in Verlegenheit gesetzt, wenn [...] jemand bey mir voraussetzten oder wenigstens von Andern sagten: Der und der weiß eigentlich auch nicht recht, was die Kunst ist. Weil ich mir nämlich selbst gestehen musste, daß ich es eben auch nicht sagen konnte. Das hat mir entsetzlich im Kopfe gelegen und hat mich gewurmt.

Abgespeist wird er mit „allgemeinen Sentenzen [...] wie z. B.: Ein Kunstwerk ist ewig, oder: Ein Kunstwerk erfordert den ganzen Menschen und die Kunst die ganze Menschheit, oder: Man soll sein Leben wie ein Kunstwerk betrachten, und solche Sachen mehr“⁴; Weisheiten, deren Glanz im umgekehrt proportionalen Verhältnis zu ihrem Erkenntnisgewinn steht.

² Hoppe-Sailer, Richard: Philipp Otto Runge, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie (4 Bde.), Bd. I: Bild-Konflikte, Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2007, S. 315-325; ders.: Selbstreferenz, in: ebd., Bd. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, 2014, S. 467-500.

³ Statt vieler Einzelnachweise im Text: Grundlagen für das Folgende sind neben den genannten Beiträgen von Richard Hoppe-Sailer: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München: Prestel 1975; Hofmann, Werner (Hg.): Runge in seiner Zeit (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 21. Oktober 1977 – 8. Januar 1978), München: Prestel 1977; ders. (Hg.): Philipp Otto Runge. Scherenschnitte, Frankfurt a.M.: Insel 1977; Leinkauf, Thomas: Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge's zur philosophischen Tradition, München: Fink 1987; Hohl, Hannah: Philipp Otto Runge. Die Zeiten – Der Morgen, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1997; Lange, Thomas: Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge's, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2010; Bertsch, Markus u.a. (Hg.): Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 3. Dezember 2010 – 13. März 2011, und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 13. Mai – 4. September 2011), München: Hirmer 2010; Bertsch, Jürgen / Gaßner, Hubertus / Howoldt, Jenns (Hg.): Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium, München: Hirmer 2013.

⁴ Runge, Philipp Otto: Brief an Johann Daniel Runge vom 9. März 1802, in: ders.: Hinterlassene Schriften, hg. von dessen ältestem Bruder (2 Bde.), Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840 – 1841, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, Bd. I, S. 7-16, hier: S. 7; künftig zitiert als HS mit Band- und Seitenzahl.

Seine Verlegenheit hinsichtlich der Bestimmung von Kunst hatte Runge zunächst in die Nähe von Goethes 1798 ins Leben gerufenen Projekts der *Propyläen* geführt, das unter dem Eindruck der Plünderung von Kunstschatzen durch die französischen Revolutionstruppen und Napoleons Konfiszierung von Kunstwerken aus ganz Europa die Bewahrung der Kunst als Aufgabe herauszustellen und den Sinn für die Bedeutsamkeit wahrer Kunst anzuleiten trachtete. Den Beiträgen zu den *Propyläen* stellten die *Weimarer Kunstfreunde* einen jährlichen Künstlerwettbewerb zu Themen aus der antiken Literatur, meist aus der Ilias, zur Seite. Die Rezension der eingesandten Werke durch die *Weimarer Kunstfreunde* sollte den Künstlern Orientierung geben und dem Kunsturteil als Leitbild dienen.

Allerdings war dieses planvolle kunstpädagogische Programm nicht lange erfolgreich. Bereits 1800 wurden die *Propyläen* wieder eingestellt; das Projekt der Weimarer Kunstausstellungen wird mit der siebten 1805 beendet, wofür Goethe „eine durch Frömmelei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst“⁵ verantwortlich macht. Die strenge Erziehung zur Kunst schien am Hang zu einer religiös disponierten Aufweichung gescheitert.

Dabei mag Goethe auch an Runge gedacht haben, der gegenüber dem Weimarer Wettbewerb hohe Erwartungen gehegt und sich 1801 daran beteiligt hatte, dessen Beitrag jedoch nicht die Gnade der Weimarer Kunstrichter fand. Das vernichtende Urteil wurde Runge zum Anlass für eine Neuorientierung seiner eigenen Suche nach der wahren Kunst. Diese Suche beginnt mit einer gründlichen Kritik des Weimarer Projekts. „Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen – viel weniger selbst solche hervorbringen.“⁶ Runge wendet sich gegen den Weimarer Klassizismus; weniger gegen den künstlerischen Stil als gegen das pädagogische Ansinnen, antike Stoffe als Leitfaden für die Entwicklung gelungener künstlerischer Entwürfe zu empfehlen. Runge macht den Zeitenabstand gegenüber der Antike geltend – für Goethes Klassizismus gerade Ausweis der überzeitlichen Geltung. Dagegen insistiert Runge auf dem Prinzip der historischen Differenz. An der Kunst zeigt sich ihm „am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war. Wie können wir dann auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?“⁷ Wenn die Weimarer Kunstfreunde ihrer Wahl des Sujets die Priorität einräumen, bedeutet das eigentlich „beym falschen Ende

⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Letzte Kunstausstellung, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S.129f, hier: S. 129.

⁶ Ph. O. Runge: Brief vom Februar 1802, HS I, S. 5-7, hier: S. 6.

⁷ Ebd.

anfangen. [...] Die Leute jagen nach Sujets, als wenn die Kunst darin stäcke, oder als wenn sie nichts Lebendiges in sich hätten.“⁸

In Wirklichkeit verfährt die Kunst genau umgekehrt: „Haben nicht alle Künstler, die noch ein schönes Kunstwerk hervorbrachten, erst ein Gefühl gehabt? Haben sie sich zu dem Gefühl nicht das passende Sujet gewählt?“⁹ Die Durchsichtigkeit auf eine Empfindung hin gehört für Runge zu den fundamentalen Wesensmomenten von Kunst; Empfindungen zum Ausdruck zu bringen oder zu wecken, ist die grundlegende Qualität eines gelungenen Kunstwerks; diese steht nicht in der Abhängigkeit von der Wahl eines bestimmten Sujets.

Wäre das Sujet als Bedeutungsträger im Kunstwerk also sekundär, letztlich gar als verzichtbar zu denken? Kann man sich eine Kunst vorstellen, die ihren Gehalt ohne jegliche Vermittlung durch eine Erzählung, eine Allegorie etc. allein im Ausdruck der künstlerischen Empfindung findet? Runge erkennt in Ansätzen der Landschaftsmalerei die Verheißung, dass die Tilgung der Narrationen und partikularen Bedeutungen die Kunst nicht in pure Bedeutungslosigkeit auflöst, sondern auf eine höchste Bedeutung zielt: Runge interessiert an der Landschaft der Komplex von Naturerfahrungen, ohne dass er aber die narrativen Motive der Historienmalerei durch solche aus der Natur ersetzen wollte. Das Landschaftliche repräsentiert vielmehr das Unfixierbare sowie das Übergreifende in der Naturerfahrung, geht also über das Pensum der traditionellen Landschaftsmalerei durchaus hinaus, die erst noch zur Realisierung des künstlerischen Anspruchs zu entwickeln ist. Zwar hat es „noch keinen Landschaftler gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte“, doch „ist denn in dieser neuen Kunst – der Landschafterey, wenn man so will – nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird als die vorigen?“¹⁰

II Kunst der Empfindung

Runges *Landschafterey* will eine Kunst der Empfindung sein. Auch die Empfindung ist – wie die Historie – nicht schlicht unmittelbar gegeben, sondern erfordert Reflexion, wenn auch nicht die des akademischen Künstlertums. An dessen Stelle tritt bei Runge die religiöse Grundlegung der Kunst. „Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?“¹¹ Diese „Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns“¹² zielt auf den höchsten Aufschwung,

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Brief an Daniel vom 9. März 1802, HS I, S. 7-16, hier: S. 11.

zu dem die Seele fähig ist: Fluchtpunkt der Empfindung ist Gott. Gott ist der Inbegriff dieses universalen Zusammenhangs und seines Bezugs auf das menschliche Selbstbewusstsein.

Alles tönert in einem Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermesslichen Raum um mich. Es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende. Ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und prägt, in dem alles lebt und würkt. Hier ist das Höchste, was wir ahnen – Gott! [...] Diese lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen ist und zu ihm kehren wird, die bestehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen – das ist das gewisseste deutliche Bewusstsein unserer selbst und unserer eignen Ewigkeit.¹³

Das klingt ähnlich wie in Schleiermachers „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“, zu dem Kunstwerke zu bekehren vermögen. Anders als Schleiermacher aber entwirft Runge aus dem Topos von Gefühl und Empfindung kein Konzept von Religion in Unabhängigkeit vom Gottesbegriff, vielmehr führt er, theologisch-metaphysischer Tradition folgend, die menschliche Religion auf den sich offenbarenden Gott zurück: „Die Erfordernisse eines Kunstwerks, wie sie nicht allein in Hinsicht der Wichtigkeit, sondern auch in Hinsicht, wie sie ausgebildet werden sollen, auf einander folgen“¹⁴, sind darin:

1. unsere Ahnung von Gott;
2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen, und aus diesen beiden:
3. die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken.¹⁵

Gott ist der letzte Grund der Wirklichkeit und er gibt die Gewähr, dass die Empfindung, welche die Wirklichkeit als einen kohärenten Zusammenhang vorstellt, der zudem auch noch objektive Realität und subjektives Inneres zusammenbindet, nicht ins Leere läuft. Ähnlich hatte zuvor bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder die kunsttheoretische Bedeutung Gottes herausgestellt. In seinen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1787, von denen Runge vermutlich durch Wackenroders Ko-Autor Ludwig Tieck Kenntnis hatte, bewahrt der Bezug zu Gott den autonomen Künstler davor, sich in die reine Selbstbezüglichkeit seiner Autonomie zu verstricken. Gott ist der Garant für die Wirklichkeitshaltigkeit der Kunst.

Das scheint auch Runge so zu sehen, doch begnügt er sich nicht mit einer transzendentaltheologischen Argumentationsfigur, die aus der Definition Gottes als höchstem Wesen und letztem Grund dessen Funktion als Möglichkeitsbedingung aller Kunst deduziert. Gott ist für Runge vielmehr der letzte Bezugspunkt der „Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen“, die in Kunst wie in Religion zur Sprache

¹³ Ebd., S. 9f.

¹⁴ Ebd., S. 13.

¹⁵ Ebd.

gebracht wird. Kunst und Religion wiederum sind Ausdrucksweisen der „höchsten Empfindungen“; in ihnen wird Gott nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulation, sondern gibt den Anlass zur Artikulation jener Empfindungen, deren letzter Grund er ist. Aus der Perspektive von Kunst und Religion sind Gott, Selbst und Welt als Ausdruckszusammenhang vorzustellen und zu entfalten.

Dorthin findet Runge, indem er dem Konzept des Weimarer Kunstprogramms, das in den mythologischen Themen der Antike Urszenen künstlerischer Ausdrucksformen und ihrer Bedeutsamkeit erkannte, im Grundsatz folgt, ihm aber auch eine entscheidende Wendung gibt. Goethe hatte „ein vollkommenes Kunstwerk“ als Nachahmung bestimmt, die zugleich „über die Natur“ hinausgeht.

Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefasst sein. [...] Der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt.¹⁶

Für dieses Zueinander von Natur und Geist wird vornehmlich die Darstellung der Menschengestalt in Anspruch genommen, die zu Szenen mythischer und narrativer Historien ausgebaut wird. Runge hingegen verabschiedet mit dem Ende der Historienmalerei auch die Dominanz der Menschengestalt als Bedeutungsträger, hält gleichwohl aber an Natur und Geist als den konstitutiven Ingredienzien des Kunstwerks fest. Die Idee der Landschaft entlässt die Menschengestalt aus der Verantwortung, dieses Zueinander zu repräsentieren, findet stattdessen einen neuen Ansatzpunkt „in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“ Der Ausdruck des künstlerischen Zusammenhangs von Natur und Geist ist nicht nur (oder nicht mehr) im Repräsentanten des Geistes zu suchen, sondern vom anderen Ende her, aus der Natur, zu entwickeln. „Es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff und Empfindung steckt.“¹⁷

III Kunst als Übersetzung

Finden die Weimarer Kunstfreunde die Wurzeln ihres Kunstverständnisses in der Antike, so sieht Runge sich veranlasst, für die *Landschafterey* nach anderen Gründungsgeschichten Ausschau zu halten. In Abgrenzung gegenüber der Antike wird er fündig in den biblischen

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S. 67-73, hier: S.72.

¹⁷ Ph. O. Runge: Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 24.

Schöpfungserzählungen. Die Urszene der Selbsterkenntnis des menschlichen Geistes im Wesen der Natur entdeckt Runge in Gen 2,19: „Gott, der Herr, formte aus dem Ackerboden alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen.“ In der Deutung Runges: „Ich meyne, daß man es so nehmen könnte: Welchen Geist der Mensch in sie legte, den sollten sie haben.“ Dabei denkt Runge jedoch nicht eigentlich an die Tiere, die Gott dem Menschen zuführte, sondern an Pflanzen: „[...] daß die Blumen dabey gewesen sind. Und nun, dünkte ich, müßten wir es einmal erst erforschen, was denn noch wohl für ein Name darin sitzt.“¹⁸ Die Form des geistverliehenen Namens ist die Empfindung. Die Aufgabe des Künstlers, „daß immer bey allen Blumen-Compositionen grade die menschliche Empfindung dabey gemahlt würde“, führt „zur Arabeske und Hieroglyphe. [...] Allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen.“¹⁹

Mit dem Austausch der kunsttheoretischen Gründungsgeschichten wandelt sich auch der Theorierahmen, in dem die Aufgabe der Kunst formuliert wird: Die Verknüpfung von gegebener Natur und menschlichem Geist folgt nicht mehr einer Anthropologie entlang der antiken Mythologie, sondern wird – „vom Paradiese her“²⁰ – zu einer sprachtheoretischen Angelegenheit, genauer: zu einer Frage der Übersetzung von Naturformen in Menschengesprache.

Die Zeichnung unter dem Titel *Konstruierte Kornblumenblüte*²¹ hat einen Naturgegenstand zum Thema, den Runge in ein geometrisches System integriert: Über dem Stielansatz der Blütenstand, darüber kreisrund die Aufsicht auf ihn mit konzentrischen Binnenkreisen, die durch die Spitzen der Staubgefäße gebildet werden. Beide Ansichten verschmelzen zu einem Zusammenhang der Zeichnung, der durch die geometrische Konstruktion gestiftet ist und auf diese Weise an die Fensterrose einer gotischen Kathedraalfassade erinnert. Tatsächlich ist für Runge der Zusammenhang von Formanalyse durch geometrische Rekonstruktion und – gotischer – Architektur von Bedeutung. Den in Paris weilenden Friedrich August von Klinkowström fordert er auf, im Jardin des Plantes „die bemerkenswerthesten Formen nicht bloß zu sehen, sondern [...] die architektonische Festigkeit und Form der Pflanze aufzusuchen und dir zu notieren.“²² Die Entwicklung des

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 27.

²⁰ Ebd., S. 24.

²¹ 1808/09, Feder in Schwarz über Bleistift, 250 x 190 mm; <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/philipp-otto-runge/konstruierte-kornblume> (zuletzt aufgerufen am 30. Juli 2017).

²² Ph. O. Runge: Brief an Friedrich August von Klinkowström vom 13. Juni 1809, HS I, S. 175f, hier: S. 176.

geometrischen Schemas markiert nicht bloß den Zugriff des analytischen Verstandes auf den Naturgegenstand, sie zielt vielmehr auf die Integration der vielfältigen Elemente in einen übergreifenden Zusammenhang, wie Runge ihn gerade an der gotischen Architektur bewundert hatte, etwa am Meißener Dom, der ihm wie „rein aus Einem Stein gemacht“²³ erscheint. „Am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiss mehr eine Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre.“²⁴

Die Architektur steht für die materiell verbürgte Solidität der geometrischen Konstruktion, das Gotische für die Einbindung des Mannigfaltigen in ein Ganzes. „Wenn man in so einem Gebäude arbeiten könnte und wohnen!“²⁵ In der Verbindung von geometrischer Struktur und tektonischer Festigkeit ist auch das Florale nicht bloß Dekor, sondern in erster Linie Paradigma einer solchen Lebensform: „Wenn eine Darstellung aus noch so vielerley Gegenständen zusammengesetzt werden kann, so ist die eigentliche Totalform doch ein Gewächs.“²⁶ Die Pflanze ist Inbegriff der zur Einheit geordneten Vielfalt – nicht durch den Zusammenhang ihrer botanisch zu analysierenden Bestandteile, sondern als geometrisch organisiertes Ornament.

Diese Geometrie wiederum denkt Runge nicht – platonisch-augustinisch – als hinter der visuellen Erscheinung der Pflanze verborgenes System von Zahlenproportionen, sondern als architektonische Formation in ihrer anschaulich festen und dreidimensionalen Gestalt, hinter die das geometrische Kalkül im Zweifelsfall zurücktritt. So ist die Kornblume in der Aufsicht auch als weitgehende Umrisszeichnung in der Überlagerung der Einzelblüten grundsätzlich räumlich angelegt. Nicht alle Blütenblätter fügen sich in die geschlossene Kreisform, die sie umfängt; die Abweichungen sind in den Senkrechten der Konstruktionszeichnung rechts und links eigens vermerkt. Der Stielansatz unten markiert nicht die vertikale Mitte des Blattes, sondern ragt leicht schräg in das Rechteck des Bildes hinein.

Die Federzeichnung der *Großen Kapuzinerkresse*²⁷ verzichtet auf das geometrische Gerüst der Senkrechten, Waagerechten und Kreislinien. Insofern bezieht sich die Darstellung nicht auf die Konstruktion einer Pflanze, sondern auf deren natürliche Gegebenheit: die in den Raum ausgebreiteten, fein geaderten Blattflächen, die aus ihrem Zentrum sich öffnende Blüte, die fragile Unruhe in den sich öffnenden Blüten, die mäandrierende Linienführung der Blüten- und der Blattsiele. Doch auch diese Naturnähe der Darstellung ist in eine geometrische Struktur gefasst, mit einer symmetrischen Verteilung der Bildelemente, die sich

²³ Brief an Magdalena Dorothea Runge vom 15. Juni 1803, HS II, S. 220f, hier: S. 221.

²⁴ Brief an Johann Daniel Runge vom 12. Juni 1803, HS II, S. 218-220, hier: S. 220.

²⁵ Ebd.

²⁶ Brief an Friedrich August von Klinkowström vom 13. Juni 1809, HS I, S. 175f, hier: S. 176.

²⁷ 1808/09, Feder in Schwarz auf gräulichem Papier, 253 x 318 mm; <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/philipp-otto-runge/kresse-pflanzenstudie> (zuletzt aufgerufen am 30. Juli 2017).

zudem um konzentrische Kreisfiguren im Zentrum herum orientieren. Auf den zweiten Blick erscheint die *Große Kapuzinerkresse* beinahe ebenso bedingt natürlich wie die *Konstruierte Kornblumenblüte*: In dem Maße, in dem die *Kapuzinerkresse* naturnäher erscheint, wächst auch ihre Abstraktion gegenüber dem Vorbild der Natur, angelegt in den feinen, schwingenden Linien der Umrisszeichnung, die Öffnungen und geschlossene Binnenformen in lebendigen Austausch miteinander bringt, räumliche und flächige Ansichten überblendend. Runges Blatt legt nahe, dass die genaue Orientierung der Zeichnung an der Natur aus sich selbst heraus die Überführung in das abstrakte Ornament hervortreibt.

IV Schöpfungstheologische Sprachtheorie

Runges Landschaftskunst orientiert sich an Gegenständen aus der Natur, vor allem aus der Botanik, die er jedoch nicht als natürliche Vorlagen der nachahmenden Darstellung versteht, sondern als Übersetzungsaufgabe „vom Paradiese her“²⁸. Mit dem transzendenten Ursprung ist die Nachahmung der Natur als Aufgabe der Kunst aufgehoben, insofern die Nachahmung zugleich die Transparenz des Nachgeahmten auf seinen Ursprung hin zu gewährleisten hat.

Gegen das klassizistische Kunstideal setzt Runge mit Gen 2,19 ein Motiv aus der jüdisch-christlichen Schöpfungsüberlieferung, dessen Bezug zu Fragen der Kunst nicht gerade offensichtlich ist, zumal die Schöpfertätigkeit Gottes hier eigentlich gar keine Rolle spielt. Runges kunsttheoretische Reflexionen zielen nicht auf den Vergleich zwischen Künstler und Gott: weder in der Herleitung einer Geniebegabung, noch in der Abgrenzung der menschlichen Virtuosität, noch in der Analogie der Selbstentäußerung. Nicht die schöpfungstheologische Position Gottes wird hier ins Spiel gebracht, sondern die des Menschen. Den naheliegenden Rekurs auf den sogenannten Herrschaftsauftrag der priesterschriftlichen Urgeschichte übergeht Runge dabei geflissentlich und bezieht sich ganz auf die Rolle des Menschen in der Paradiesgeschichte der älteren Schöpfungserzählung. Aber auch hier greift der Anwalt der Landschaftskunst keineswegs auf die naheliegenden gärtnerischen Aufgaben Adams zurück – mit dem Künstler als Kultivator der Natur. Runge entdeckt stattdessen das kunsttheoretische Potential der Schöpfungsüberlieferung, das den Weimarnern Paroli zu bieten vermag, im göttlichen Auftrag des Menschen, den Kreaturen Namen zu verleihen.

Auf diese kunsttheoretische Dimension von Gen 2,19 mag Runge durch die Schriften Johann Georg Hamanns aufmerksam gemacht worden sein, deren Lektüre für Runge zwar bislang nicht nachgewiesen scheint, die aber immerhin für seinen ihm sehr vertrauten Bruder

²⁸ Ph. O. Runge: Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 24.

Daniel ein stetiger Begleiter waren.²⁹ Hamann liest in Gen 2,19 „die Freyheit Adams die Thiere zu nennen wie er wollte“.³⁰ Diese Freiheit Adams zur Namensgebung gehört für Hamann in den umgreifenden Zusammenhang der „Verwirrung der Sprache“³¹. Sie „ist eine Geschichte, ein Phaenomenon, ein fortdauerndes Wunder, und ein Gleichnis, wodurch Gott noch immer fortfährt, mit uns zu reden.“³² Die Verwirrung durch Sprachenvielfalt ist Hamann nicht so sehr Folge der Sünde als Indiz der Einsicht, dass Verstehen sich nicht von selbst ergibt, weil wir „mit ganz unterschiednen Zeichen ein einzig Bild der Seelen ausdrücken.“³³

Es war Hamann, der eine Art Urphase des *linguistic turn* eingeläutet hatte, indem er Kants Konzept der Vernunftkritik durch eine Theorie der Sprache ersetzte. „Das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache.“³⁴ Die Abstraktionen der Vernunft können die subjektive Erschließung der je konkreten Lebenswirklichkeit niemals gewährleisten. Stattdessen verabsolutiert die Vernunft lediglich die eigene Selbstbeschränkung auf das, „was sie selbst nach ihrem eigenen Entwurfe hervorbringt“.³⁵ Die Sprache hingegen beschränkt sich nicht darauf, begriffsartig zu artikulieren; sie reicht hinter die vernunftgemäßen Vorstellungen zurück auf die Ebene sinnlicher Erfahrungen und „Leidenschaften“, der Einbildungskraft, die „eher Gleichnisse als Schlüsse“ hervorbringt. „Laute und Buchstaben sind [...] reine Formen a priori [...] und die wahren ästhetischen Elemente aller menschlichen Erkenntnis und Vernunft.“³⁶

„Im Anfang war das Wort“ (Joh 1,1). Hamann erkennt in der biblischen Offenbarungstheologie das gegenüber dem Totalitätsanspruch der Vernunft überlegene theoretische Konzept, das die Sprache als letzten Grund der Wirklichkeitserschließung erweist. Die Botschaften dieser ursprünglichen Sprache, die eine Sprache Gottes ist, sind in zwei Büchern unterschiedlicher Sprache niedergelegt: neben der Bibel das Buch der Natur. Auch die Wesen der Natur begreift Hamann als sprachförmige Selbstmitteilungen Gottes.

²⁹ Vgl. hierzu: Th. Lange: Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge (wie Anm. 3), S. 268, Anm. 642.

³⁰ Hamann, Johann Georg: Biblische Betrachtungen eines Christen, in: Oswald Bayer / Bernd Weissenborn (Hg.): Johann Georg Hamann. Londoner Schriften, München: Beck 1993, 65-311, hier: 282. Vgl. ders.: Aesthetica in nuce, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Josef Nadler (6 Bde.), Wien: Herder 1950, Nachdruck Wuppertal: Brockhaus 1999, Bd. II, S. 195-217, hier: S. 206f; künftig zitiert als SW mit Band und Seitenzahlen.

³¹ J. G. Hamann: Biblische Betrachtungen eines Christen, in: O. Bayer / B. Weissenborn (Hg.): Johann Georg Hamann. Londoner Schriften (wie Anm. 30), 65-311, hier: 282.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Hamann, Johann Georg: Metakritik über den Purismus der Vernunft, SW III, S. 281-289, hier: S. 286.

³⁵ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur zweiten Auflage, B XIII (Wilhelm Weischedel: Immanuel Kant. Theorie-Werkausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 23).

³⁶ J. G. Hamann: Metakritik, SW III, S. 281-289, hier: S. 286.

„Gott ein Schriftsteller!“³⁷, „der Poet am Anfange der Tage“³⁸: In Joh 1,1 liest Hamann Gen 1,1 immer schon mit. „Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort.“³⁹ Hamann knüpft bei Traditionen der Physikotheologie an, die mit den empirischen Methoden der modernen Naturwissenschaften in den Gestalten und den zweckmäßigen Lebensordnungen der Kreaturen nach Beweisen für die Existenz eines Schöpfergottes forschten. Darüber hinaus liegen in der Physikotheologie und ihrer Verflechtung von Naturbeschreibung und Schöpferlob aber auch die Anfänge der deutschsprachigen Naturlyrik. Physikotheologische Untersuchungen waren Runge bekannt, worauf zuletzt noch Werner Hofmann hingewiesen hat.⁴⁰

Erweist sich die Natur qua Schöpfung als Sprachzusammenhang, so ist sie als Anrede Gottes zu verstehen. Sie ist „Rede an die Kreatur durch die Kreatur“,⁴¹ wie Hamann mit Psalm 19 hervorhebt. Diese Rede bedient sich einer Bildsprache, in der die Grenzen zwischen Akustik und Visualität fließend sind: „Rede, dass ich Dich sehe!“⁴² Der Sinn dieser Rede in göttlicher Sprache ist für den Menschen deshalb nicht ohne Weiteres verständlich; es bedarf notwendigerweise einer Übersetzung in menschliche Sprache.⁴³ Hamann hat hier keineswegs die Sprache der Vernunftbegriffe im Sinn, die sich der Dinge durch Subordination unter die Regeln der Vernunft bemächtigt. Erforderlich ist vielmehr eine Sprache des Vernehmens und der verstehenden Annäherung an das Sprechen Gottes. Am Ursprung solcher menschlicher Sprachformen sieht Hamann Malerei, Zeichnung und Musik, denn „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit.“⁴⁴ Wie die Sprache Gottes, so ist auch die ursprüngliche Sprache des Menschen eine ästhetische.

Wenn Runge Gen 2,19 zum künstlerischen Programm erhebt, folgt er den Spuren Hamanns. Das bedeutet aus der Perspektive des bildenden Künstlers: „Alles, was wir sehen, ist ein Bild“⁴⁵ und harret der Übersetzung in die Bildersprache des Menschen. Der Künstler steht in der Pflicht, den Bildcharakter der Kreaturen für Leser von Bildern zu explizieren; der Künstler ist Übersetzer von Bildsprachen, er ist ein Hermeneut der Schöpfungsoffenbarung.

³⁷ J. G. Hamann: Über die Auslegung der Heiligen Schrift, SW I, S. 5f, hier: S. 5.

³⁸ J. G. Hamann: Aesthetica in nuce, SW II, S. 195-217, hier: S. 206.

³⁹ J. G. Hamann: Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache, SW III, S. 25-33, hier: S. 32.

⁴⁰ Hofmann, Werner: Runge und Johann Jakob Scheuchzer, in: J. Bertsch / H. Gaßner / J. Howoldt (Hg.): Kosmos Runge (wie Anm. 3), S. 277-281.

⁴¹ J. G. Hamann: Aesthetica in nuce, SW II, S. 195-217, hier: S. 198.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd., 199.

⁴⁴ Ebd., S. 197.

⁴⁵ Ph. O. Runge: Brief an seinen Bruder Karl vom 16. April 1810, HS I, S. 183f, hier S. 184.

Runges Pflanzenzeichnungen zeigen diese Übersetzung als Prinzip der *Landschafterey*. Dass „diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden“ muss,⁴⁶ ist alles andere als „Frömmelei“⁴⁷, die Goethe darin sah. Vielmehr erweist sich die Schöpfungstheologie als Quelle einer dem Klassizismus an Produktivität überlegenen Kunsttheorie, die – in physikotheologischer Tradition – auch noch Verbindungslinien zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Naturbetrachtung knüpft, woran dem Runge der Farbenkugel mutmaßlich besonders gelegen war.

V Zum Schluss

1. Für Runge ist das Christentum alles andere als eine private Überzeugung, die mehr schlecht als recht mit dem Selbstverständnis des Künstlers in der Moderne zu vereinbaren ist, nachdem dieses Christentum die Hegemonie über die bildenden Künste verloren oder auch aufgegeben hatte. Christliche Überzeugungen – und Haltungen – werden bei Runge vielmehr zur Grundlage seiner Kunsttheorie, die man vielleicht kenotisch nennen kann, wenn man dies nicht als Unterordnung gegenüber den Zwecken religiöser Institutionen missversteht. Am Anfang steht nichts anderes als die Frage nach der Kunst als Kunst. Zu deren Bestimmung ist die Natur nicht lediglich „die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen“, denen durch den Künstler „die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen“ werden.⁴⁸ Der Künstler stattet nicht die Natur erst mit Bedeutung aus; er übersetzt vielmehr ihre Bedeutung, trägt sie hinüber in die Sphäre menschlicher Verstehensmöglichkeiten. Insofern dient der Künstler der Natur, indem er ihrer Bedeutung zur Geltung verhilft. Zugleich weiß er sich aber auch entlastet von der Verpflichtung, in einem Akt der Überlegenheit den bloß vorhandenen Gegenständen der Natur eine Bedeutsamkeit verleihen zu müssen. Bedeutung ist ihnen vielmehr zuvor bereits – von Gott – gegeben, was der Künstler lediglich in menschlicher Sprache zu explizieren hat.

2. Dieses kunsttheoretische Konzept Runges hat seine Wurzeln in der biblischen Schöpfungstradition. Dadurch unterscheidet es sich nicht nur vom Weimarer Klassizismus, sondern ebenso von klassischen theologischen Bildtheorien, die seit Spätantike und Frühem Mittelalter zumeist nach christologischen oder sakramententheologischen Kriterien organisiert sind. Folgt Runge einem anderen, nämlich dem schöpfungstheologischen Paradigma, so erscheint es allerdings als Missverständnis, wenn man dem Modell Runges

⁴⁶ Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 27.

⁴⁷ Vgl. Anm. 5.

⁴⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Einleitung in die Propyläen, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S. 38-55, hier: S. 42.

deshalb die Idee einer Einheit von Gott und Natur, vulgo: *Pantheismus*, unterstellt. Die Kunst spürt ja nicht das Göttliche in der Natur auf, sondern entspringt der von Gott dem Menschen verliehenen Freiheit, den Kreaturen Gottes Namen zu geben. In dieser Freiheit hat Gott bereits selbst eine Differenz zwischen sich und seinen Geschöpfen gesetzt. Diese Differenz zu überbrücken (nicht: sie zu schließen) bedarf einer eigenen göttlichen Initiative der Hinwendung, die Runge *Liebe* nennt. Wenn nach Runge auch die Arbeit des Künstlers durch solche Liebe gekennzeichnet ist, dann doch jedenfalls insofern auch von einem Bewusstsein der Differenz zwischen Gott als dem Schöpfer und der Natur als seiner Schöpfung.

3. Wenn Gott nicht in der Natur gesucht werden muss, dann muss auch der Künstler sich nicht auf die Gotthaltigkeit besonders einschlägiger Naturgegenstände kaprizieren: Nicht auf das Pathos der Menschengestalt, sondern auf die übrigen Kreaturen; nicht auf mit großartiger Pose auftretende Tiere, sondern auf unscheinbare Pflanzen, denen bereits die Physikotheologie große Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Verliert der Mensch seine Rolle als bevorzugter Bedeutungsträger, so gewinnt er bei Runge stattdessen an Bedeutung als Gestalter seines Lebensraumes: Runges Übersetzungen von Naturformen ins Ornament suchen nicht die große Geste, aber bisweilen ganz ausdrücklich den Zwischenbereich von autonomer und angewandter Kunst, auch von Kunst und Handwerk: Zeichnungen von Pflanzen und Blumen sieht er auch als Vorlagen zu Stickereien, etwa für Polsterbezüge, vor.⁴⁹

4. Der Scherenschnitt, der räumliche Figuren in die geschlossene Fläche ihres Schattenrisses transformiert, ziert Geschirr und Textilien des Hausstandes, nimmt Motive aus Natur und Genre auf, um sie in einer Form, die durch handwerkliche Akribie und genaueste Beobachtung des Beiläufigen bestimmt ist, möglichst umstandslos wieder in die Nähe lebenspraktischer Zusammenhänge zu bringen. Beobachtung und Bearbeitung begegnen sich im Dekor, das im farblichen Kontrast zwischen ausgeschnittener Fläche und Hintergrund ebenso bizarre wie unausdenkliche Umrisslinien hervorbringt. Für Runges künstlerisches Programm der Übersetzung aus der Sprache der sichtbaren Natur in die Bildsprache des Menschen ist der Scherenschnitt das prädestinierte Medium, weil er sich ebenso akribisch an die Naturvorlage hält, wie er diese durch seine Technik ins Ornament überführt.

5. Runge hat seine Kunsttheorie nie mit dem Anspruch überzeitlicher Geltung versehen, im Gegenteil: Die *Landschafterey* ist die Kunst einer neuen Epoche; Runge ersetzt schließlich den Begriff der *Landschaft* durch den der *Neuen Kunst*. Bei der Bestimmung der kunstgeschichtlichen Epochengrenzen ist für Runge deren Zusammenhang mit religionsgeschichtlichen Entwicklungsschritten entscheidend.

⁴⁹ Vgl. Runge, Daniel: Die Tageszeiten, HS II, S. 226-243, hier: S. 237f.

Reinhard Hoeps: „Alles was wir sehen, ist ein Bild“

Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen. Die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grund ging. Bey uns geht wieder etwas zu Grunde. Wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen. Die Abstractionen gehen zu Grunde; alles ist luftiger und leichter, als das bisherige. Es drängt sich alles zur Landschaft.⁵⁰

Der theologische Ursprung der Kunst findet seinen Resonanzraum in einer gegenläufigen Verschränkung von Religionsgeschichte und Kunstgeschichte.

6. Wie wäre, in dieser Verschränkung von Religionsgeschichte und Kunstgeschichte, unsere Gegenwart, zwei Jahrhunderte nach Runge, zu charakterisieren? Wäre für die Bearbeitung dieser Frage Runges Perspektive der Verschränkung überhaupt noch hilfreich? Vom Standpunkt des Kunsthistorikers plädiert Richard Hoppe-Sailer bis heute dafür, diese Spur weiter zu verfolgen. Die theologische Brisanz dieser Verschränkung scheint mir auch gerade heute noch konzentriert in Runges Satz: „Alles, was wir sehen, ist ein Bild.“ Denn dieser kunsttheoretisch fundamentale Satz bringt Realität und Imagination in einen inneren Zusammenhang, der auch das Selbstverständnis des Christentums in weiten Teilen seiner Geschichte maßgeblich geprägt hat, selbst wenn er dort heute vielleicht beinahe verloren scheint. In Runges theologischer Intention wäre womöglich zu lesen: „*Alles*, was wir sehen, ist *ein* Bild.“

⁵⁰ Ph. O. Runge: Brief vom Februar 1802, HS I, S. 6.