

Der Wert eines Registers beruht vor allem auf seiner Zuverlässigkeit. Zu ihrer Prüfung wurde in beiden Teilen der Abschnitt „Kulturgeschichte“ mit seiner Wiedergabe im Register der Verfasser und verfassunglosen Titel verglichen. In dem von W. Buchholz bearbeiteten ersten Registerteil konnten von 140 Nummern 15 nicht im Register ermittelt werden, wobei es sich allerdings mit einer Ausnahme um Titel handelte, die in der Bibliographie mehrfach auftauchen und für die jeweils eine andere Fundstelle nachgewiesen war. Im von A. Kannegiesser bearbeiteten zweiten Registerteil fehlten sechs von 93 Titeln, wobei für zwei Titel eine andere Fundstelle nachgewiesen war. Ergänzend hierzu wurde außerdem für das Personenregister der Abschnitt „Kunst“ verglichen. Hier wirkt der zweite Registerteil sehr viel eingehender. Während im ersten Teil die Namen von Künstlern bei verfassunglosen Würdigungen, auch bei Katalogen nicht berücksichtigt sind, hat der zweite Teil nicht nur diese, sondern auch Namen aufgenommen, die nicht offen zu Tage liegen (z. B. Reichenbach bei Reichenbachmedaille, während bei Teil 1 etwa Stellwagen bei Stellwagenorgeln nicht berücksichtigt wird). Dagegen war in diesem zweiten Teil die Zahl der fehlenden Titel größer (je drei bei C. D. Friedrich und G. Wimmer, dazu die Nr. 6797—6799). Im ersten Teil allerdings stehen acht Namen einsam ohne Stellennachweis.

Hilfreich wäre eine kurze Einleitung, die den Benutzer auf die Eigenheiten des Registers hinweist. So müßte dieser nicht erst selbst herausfinden, daß etwa die alphabetischen Ordnungsprinzipien gegenüber der eigentlichen Bibliographie (die ja auch auf weite Strecken hin alphabetisch ordnet) geändert sind, daß z. B. das Greifswald-Stralsunder Jahrbuch dort unter G, im Register unter J eingeordnet ist. Auch sie würde allerdings nicht erklären, warum die Nummern im ersten Registerteil nach, im zweiten vor den Kurztitel stehen, eine Inkonsequenz, die unnötige Verwirrung schafft. Dies allerdings sind Anmerkungen ohne größeres Gewicht. Von Wichtigkeit ist allein, daß die mühsame Arbeit bewältigt wurde, die Bibliographie durch Register zu erschließen und daß diese damit wesentlich leichter benutzbar geworden ist.

Göttingen

Klaus Conrad

Karl Möseneder: Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“. Mit einem Exkurs über ein Palmenemblem. (Marburger Ostforschungen, Bd. 38.) Verlag J. G. Herder-Institut. Marburg/Lahn 1981. 101 S., 47 Abb. a. Taf. i. Anh.

Der aus Wolgast in Pommern stammende Maler Philipp Otto Runge (1777—1810) war mit den Schriften des in Altseidenberg bei Görlitz geborenen Jakob Böhme (1575—1624) vertraut. Wie tief diese Kenntnis in die Kernzonen seiner Bildgedanken reicht, ist bisher nicht systematisch untersucht worden. Karl Möseneder gelingt es, diese Forschungslücke zu schließen. Er verwahrt sich einleitend gegen die naheliegende Versuchung, zwischen Böhme und Runge eine Art „Seelenverwandtschaft“ aufzuspüren, vielmehr möchte er, „gewissermaßen vom Kleineren zum Größeren fortschreitend, sowohl Teile der Vorstellungswelt Böhmes wie Runges Aufnahme, Wandlung und Verarbeitung herausdestillieren“. Die Untersuchung konzentriert sich auf die bildmäßige, für ein Gemälde bestimmte Zeichnung „Quelle und Dichter“ (1805) und auf den „Kleinen Morgen“ (1808).

In der Zeichnung ist die Quell-Metapher, auf die Runge sich oft bezieht, auf die dichteste Form- und Bedeutungsgestalt gebracht. M. dringt Schritt für

Schritt in die Sinnschichten ein, hebt sie voneinander ab und fügt sie schließlich wieder zusammen. Er beginnt seine Interpretation mit dem Dichter, dem „Barden“, der für ihn den Künstler schlechthin verkörpert. Ein „bardisches“ Gedicht Runges, von Klopstock formal geprägt, enthält die wesentlichen Elemente des in der Zeichnung dargestellten „locus amoenus“. Diese „Waldeinsamkeit“ wird sonach in Beziehung zu Tiecks Lyrik (Auf der Reise, 1796) und dessen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798) gesetzt. Mit einem Blick auf „Die Freuden des Weines“ verbindet der Autor die Frage nach der „Ausbildung von Analogien zwischen Natur und Kunst“. Er sieht „Trunkenheit und Bewußtsein“ auf die beiden Geschlechter verteilt — ihre Vereinigung ist nur dem Gott möglich. Damit wird ein Problem angeschnitten, das die bipolare Struktur von Runges Theorie und Praxis in ihrem Zentrum trifft. Hier entspringt Runges bis zur Obsession gesteigerter Versuch, Mystik und Ratio miteinander zu vereinen. Dabei kommt, wie M. mehrfach betont, der geometrischen Bildstruktur große Bedeutung zu, denn sie ist das strenge Gerüst, bzw. der makellose Schöpfungsgedanke, der hinter den Erscheinungen steht. Der Autor führt hier Überlegungen des Kataloges der Hamburger Runge-Ausstellung (1977) weiter.

Indem sich die Analyse den beiden „sich liebenden Kindern“ zuwendet, greift sie auf Böhmes „Aurora“ aus, wo kleine Kinder mit Engeln verglichen werden, die „miteinander in die schönen Blümlein gehen...“ Ein eher ablenkender Exkurs beschäftigt sich mit verwandten Motiven bei Tieck. In den beiden Kindern ist die ursprüngliche Ganzheit noch erhalten — eine Einsicht, die sich schon Daniel Runges Deutung entnehmen läßt und die über Böhme auf Platon zurückgeht. Die Quellnymphe, Runges Metapher für die „ewige Mutter“, wird ebenfalls aus dem Denken des „philosophus teutonicus“ abgeleitet. Folgt M. darin den bisherigen Deutungen, so findet er zusätzliche Berührungspunkte in der Siebenzahl der Kinder, die er von Böhmes „sieben Quellgeistern Gottes“ herleitet. Folglich sieht er in der Dreiergruppe im Zentrum der Zeichnung die Dreifaltigkeit dargestellt, welche auch bei Böhme eine zentrale Stellung einnimmt. M. überfordert dann freilich sein Deutungsschema, wenn er sogar die sieben Farben, die Böhme den Quellgeistern zuordnet, in der „Abfolge der Farben“ in Runges monochromer (!) Zeichnung wiederzufinden glaubt. Seine Zusammenfassung läßt an den „vierfachen Schriftsinn“ denken, den Dante in seinem berühmten Brief an Can Grande Scaliger erläuterte: „Somit schaut der Dichter in der Waldeinsamkeit im Vernehmen des begeisterten Zusammenhangs mit dem Kosmos nicht nur die ideale Menschheit, sondern auch den Ursprung der göttlichen Natur aus dem Zusammenwirken von Licht und dunklem Wasser, sowie den Gang der Schöpfung als Selbstentfaltung des dreifaltigen Gottes zum Licht im Bilde der Blütenkinder.“

Runge entdeckt die Selbstentfaltung von Gottes lebendigem Geist „selbst in einem Stück Holz“. Ist der Künstler demnach „Gottes Werkzeug“ (Böhme), so sollte doch auch nicht übersehen werden, daß er Gefahr läuft, ins Unverbindliche auszuweichen, womit jene Tendenz umschrieben sei, welche Erwin Iserloh aus dem spätmittelalterlichen Nominalismus hervorgehen sah. Der Nominalismus beendet die Herrschaft des Symbols in dem Maße, in dem sich für ihn das Bild „in der Darstellung des Einmaligen, Individuellen, historisch Zufälligen erschöpft“.¹ So gesehen ist Runges Kunst der Versuch, bei Wahrung des Ein-

1) E. Iserloh: Bildfeindlichkeit des Nominalismus und Bildersturm im 16. Jahrhundert, in: Bild — Wort — Symbol in der Theologie, hrsg. von W. Heinen, Würzburg 1969, S. 127.

maligen und Individuellen wieder einer neuen Symbolsprache zu ihrem Recht zu verhelfen.

Der folgende Abschnitt behandelt Runges Bestreben, die „Naturesprache“ zu rekonstruieren. M. orientiert sich dabei an Überlegungen, die im erwähnten Hamburger Katalog unter dem Titel „Runges Versuch, das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu rekonstruieren“ nachzulesen sind. Wieder geht es hier um die Vermittlung des Geistigen mit dem Sinnlichen. Runges Denken in Polaritäten, das wird neuerlich deutlich, ist von Böhme entscheidend geprägt. Das gilt auch für die „erste Figur der Schöpfung“, die M. überzeugend mit Textstellen aus der „Aurora“ in Verbindung bringt. Aus Böhmes „sieben Rädern“ ergibt sich die Sechseck-Konstellation der „ersten Figur“, die sich sodann als das gleichsam kosmische Kompositionsschema der Zeichnung „Quelle und Dichter“ zu erkennen gibt. Daraus folgert M., daß die Zeichnung zu den Dokumenten der formalen Desintegration gehört, die Theodor Hetzer in seinem berühmten Goya-Aufsatz in der Kunst um 1800² nachgewiesen hat. Im Auseinandergehen der seit Giotto tradierten Bildform sieht M. jedoch keinen Mangel, sondern eine künstlerische Absicht: die frei gewordenen Mittel stehen gleichsam für die produktive Spannung, die das Ideale vom Realen trennt.

Der zweite, ungleich kürzere Teil der Untersuchung ist dem „Kleinen Morgen“ gewidmet. Auch hier kommt der erwähnten Polarität zentrale Bedeutung zu: „Im Zueinander also, in der Vermählung von feuchter Erde und Licht, entsteht das körperliche Leben von Blumen und Kind, wird ‚Ideales‘ allmählich zum ‚Realen‘“ (S. 62). Formal macht M. den Bildgedanken von Ripas Allegorie „crepusculo della mattina“ abhängig, die Aurora überdies von dessen „Chiarezza“. Das ist durchaus möglich, doch sollte einmal überlegt werden, ob es für die Geste der nach oben greifenden Hand nicht auch ein überzeugenderes Vorbild gibt — etwa die Eva auf Cranachs Holzschnitt des Sündenfalls. Der Weg von Eva zur Aurora-Venus-Maria würde dann eine „Bedeutungsinversion“ (Warburg) einschließen.

Böhmes „Jungfrau der Weisheit“ ist „das biblische Vorbild des Künstlers“. Sie und der Künstler haben nach M. den gleichen Auftrag: sie sind „Eröffner Gottes in der Welt“. Damit endet der Hauptteil der Untersuchung, auf den der Autor einen „Exkurs über die ‚Hochzeit der Bäume‘ und ein Emblem in der romantischen Malerei und Architektur“ folgen läßt.

Anzumerken wäre noch, daß Runges Zeichnung „Raffael und seine Geliebte“ (Abb. 7) von John Gere als Kopie nach Timoteo Viti identifiziert wurde (Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 23) und daß das Gemälde „Wir Drei“ (Abb. 30) nicht mehr existiert. Es verbrannte vor einem halben Jahrhundert im Münchener Glaspalast.

Hamburg

Werner Hofmann

2) Th. Hetzer: Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800, in: ders.: Aufsätze und Vorträge, Bd. 1, Leipzig 1957, S. 177 ff.

Marian Tumler, Udo Arnold: Der Deutsche Orden. Von seinem Ursprung bis zur Gegenwart. 3. erw. Aufl. Bad Münstereifel 1981. (Auslieferung: Prof. Dr. Udo Arnold, Eichener Straße 32, D-5358 Bad Münstereifel) 109 S., 37 Abb., 2 Ktn.