

konnte. Letztere Gefahr hat Luther klar erkannt. Herzog Albrecht ist der erste gewesen, der eine neue Form der staatlichen protestantischen Ordnung geschaffen hat. Zugleich aber hat er den deutschen Territorialstaat in enger Anlehnung an die Verhältnisse im Reich auf das alte Ordensgebiet übertragen. Dadurch wurde der Anlauf des Ständewesens, das den Ordensstaat zerstört hatte, eben in Preußen wieder aufgefangen. Weiterhin bildete Preußen künftig einen Schutzdeich der Ostseeländer vor der polnischen Gegenreformation. So verkörpert sich in der Person des ersten preußischen Herzogs ein entscheidungsreicher Abschnitt deutscher Geschichte, deren evangelische Grundlagen durch eine nähere Bekanntschaft mit dem fränkischen Hohenzollernfürsten besser verstanden werden können.

Gunnar Berefelt:

### **Beobachtungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge zu Johann Gottfried Herder**

Das Jahr 1802 ist ziemlich bedeutungsvoll in Philipp Otto Runge's Werdegang. Damals haben sich die Anschauungen, aus denen später der Zyklus „Die Tageszeiten“ erwachsen sollte, herausgebildet. Nach Durchlaufen eines vorbereitenden Entwicklungsstadiums, das von einer klassizistischen und doch höchst persönlich gefärbten Einstellung und vom Anschluß an Goethes über die Propyläen vermittelte kunsttheoretische und kunstpädagogische Gedanken charakterisiert ist, bricht er jetzt aus den traditionellen Mustern der Kunst heraus und bahnt seinem genialen Programm für die Kunst der künftigen Kulturepoche, welche die Romantik prophezeite, einen Weg.

Die Theorie, die Runge jetzt entwirft und die er mit beispielloser Folgerichtigkeit entfaltet und ausgestaltet, ist nicht durch und durch originell. Die Gedanken, die er entwickelte, lagen, wie schon die scharfsichtigsten seiner Zeitgenossen einsahen, in der Zeit. Aber der Versuch, diesen Ideenkomplex plastisch zu gestalten, den Gedanken Form zu verleihen, ist Eigentum seines Geistes.

Als er 1801, nach seiner Ausbildung an der Kopenhagener Akademie, in Dresden ankam, war es seine Absicht, ein Künstler ganz nach dem Geiste Goethes zu werden. „Was ich will“, sagte er: „es ist, das Gute, welches Goethe durch seine Propyläen zu verbreiten sucht, auszuüben.“<sup>1</sup>

---

1) Hinterlassene Schriften. Hrsg. Daniel Runge. Bd 1—2, Hamburg 1840—1841. Bd 2, S. 92.

Während dieser Herbstmonate bietet er seine volle klassizistische Gelehrsamkeit auf, um ein Werk ganz nach Goethes Weisungen zu schaffen. Es war „Achill und Skamandros“, sein Beitrag zu dem von den Propyläen jährlich veranstalteten Wettbewerb. Seine Hoffnung und sein Streben, Goethes Programm verwirklichen zu können, das er als einen autoritativen Versuch, den in Manieren erstarrten akademischen Klassizismus zu überwinden, auffaßte, wurden durch die Bekanntschaft mit dem Maler Ferdinand Hartmann, der für kurze Zeit eine bevorzugte Stellung als Protégé und Zukunftshoffnung des Dichturfürsten genießen konnte, noch mehr verstärkt. Runges häufig ausgesprochener Wille, die Kunst zu reinigen, den hohen Beruf des Künstlers nicht durch einen Kompromiß mit einem mondänen und verflachten Kunstgeschmack zu entwürdigen und selbst Vorbilder für eine wahre, edle und ethisch einwandfreie Kunst in moderner, zeitgemäßer Gesinnung zu schaffen, stand nicht im Widerspruch zu dem erwünschten Anschluß an das weimarische, oder besser, das goethesche Kunstideal. Dem jungen und technisch unerfahrenen Künstler, für seine große Aufgabe begeistert und von hellem Optimismus für die Zukunft erfüllt, erschien Goethe als die erfahrene und voraussehende Autorität und als der Bahnbrecher. Fühlte sich Runge als Revolutionär, so erblickte er für eine kurze Zeit in Goethe — den ja in den Straßburger Jugendjahren selbst ähnliche umstürzlerische Gedanken bewegt hatten — einen älteren und geschätzten Waffenbruder. Das bezeichnet die folgerechte Entwicklung eines akademisch geschulten und mit Winkelmanns Schriften vertrauten jungen Künstlers.

Seine Annäherung an Goethe und sein Vertrauen auf die Werte der weimarischen Ideale als Ausgangspunkt für eine Kunst der Zukunft trugen aber zum Teil bereits den Keim eines offen ausgesprochenen Abrückens von der Ästhetik und den kunstpädagogischen Bestrebungen des Weimarer Klassizismus in sich; denn gerade in dem Augenblick, als Runge in Goethe eine Stütze suchte und von ihm Führung erwartete, traf ihn die von Goethe diktierte überlegene Kritik an seinem Wettbewerbsbeitrag „Achill und Skamandros“ tief, wenn er auch behauptete, daß er deshalb seine Meinung über Goethe nicht ändern wolle und die Kritik ohne jede Spur von Groll und Bitterkeit aufnehme. Verschiedene briefliche Aussprüche lassen jedoch auf eine ganz andere Wirkung schließen. Er nahm die zurechtweisende Kritik keineswegs demütig entgegen, obschon ihm die Schwächen seines Bildes wohl bewußt waren, und als er erfuhr, daß Goethe persönlich hinter dem negativen Urteil stand, berichtigte er sogleich seine Auffassung von Goethes Kompetenz als theoretischem Bahnbrecher der neuen Kunst. Diese vom Künstler selbst geleugnete, aber wahrscheinlich doch vorhanden gewesene Reaktion ist für einen sehr empfindlichen, in sich selbst noch unsicheren Menschen, der gerade im ersten Anlauf gegen das selbstgestellte hohe Ziel ange-

halten wird — und dies obendrein von dem, der seine guten Absichten hätte anerkennen sollen, auch recht natürlich.

Die Abkehr kündigt sich Neujahr 1802 an, zu einem Zeitpunkt, als sich der Künstler in einer äußerst labilen Gemütslage befand, die von einer heftigen und in ihrer zukünftigen Entwicklung ungewissen Liebe verursacht war. Jetzt melden sich Runges schwärmerisch religiöse und gefühlsmäßige Kunstauffassung und sein Anspruch auf einen spekulativen Inhalt der Kunst mit voller Stärke an. Hinter dieser plötzlichen, wenn auch nicht ganz unvorbereiteten Neueinstellung hat man oft Ludwig Tieck als Ideenspender und Inspirationsquelle gesehen. Daß Runges Gedanken verschiedene Anklänge sowohl an Wackenroder als an Novalis und Tieck aufweisen, ist nicht zu leugnen, aber der Einfluß von Tieck war bedeutend weniger wesentlich und entscheidend, als es gewöhnlich — namentlich von germanistischer Seite — behauptet worden ist. Tiecks fragmentarische Kunstauffassung reicht nicht als erschöpfende Erklärung für Runges Wirksamkeit aus, besonders nicht für die Ideen, die er während seiner Arbeit an den „Tageszeiten“ entfaltete. Bezeichnend dafür ist, welch weit auseinanderliegende Wege die beiden bald betreten sollten. Tieck, mit seiner Vorliebe für das Nebulistische, für den Traum, die Ahnung und Andeutung, für die Allegorie und das Unendliche, sah seine Gedanken in eine Sackgasse geraten, gab die Problematik auf und ankerte im sicheren Hafen des katholischen Reaktionismus. Runge entwickelte seine Gedanken in einer ganz anderen Richtung. Seine Forderung war auf die endgültige Gestaltung eines bestimmten Ideeninhalts gerichtet, das Medium war das Symbol<sup>2</sup> und das Ziel — die Ewigkeit. Es ist kennzeichnend, daß Tieck der Meister der romantischen Ironie war; Runge dagegen kannte dieses Merkmal der ideellen Doppelbödigkeit der Romantik nicht, denn seine Ideen sollten mit der Zeit immer mehr in ein System gefügt werden, nämlich das des absoluten Idealismus, ein System, das einen Anfang und ein Ende hatte.

Viele haben in „Franz Sternbalds Wanderungen“ eine entscheidende Anregung zu Runges Schaffen und Kunstauffassung sehen wollen, aber „Sternbald“ war ein im populären Sinne des Wortes hyperromantischer Bildungsroman, mit zusammenhanglosen und poetischen Gedanken über Kunst und Künstlertum. Sein hauptsächlicher Zweck war selbstverständlich literarisch. Ich will Tiecks Einfluß auf den jungen Künstler Runge nicht ganz in Frage stellen, aber was diesen Roman betrifft, dürften es ohne Zweifel die rein literarischen Qualitäten gewesen sein, die Runge in erster Linie so hoch geschätzt hat, so wie er ungefähr gleichzeitig auch von der Ilias und der Odyssee hingerissen wurde. In Grundys Werk über Runge heißt es, daß sein Bruder Daniel von allen Begegnungen und

2) Die Begriffe „Symbol“ — „Allegorie“ stellen ein besonderes Problem dar, das vor allem semantischer Art ist und in dieser Untersuchung aus Platzmangel nicht beachtet werden kann.

Impulsen des Jahres 1798 die Bekanntschaft mit Tiecks „Sternbald“ als die wichtigste angesehen habe.<sup>3</sup> Aber das aus dem Zusammenhang gerissene Zitat wird dadurch entstellt, daß es ohne Vorbehalt zu ganz anderen Vorstellungen in Beziehung gesetzt ist. In Wirklichkeit erwähnt Daniel eine Reihe von Umständen im Frühjahr 1798, unter anderem die von ihm gehegten Pläne, für den Bruder eine Kunsthandlung zu eröffnen sowie ihn England kennenlernen zu lassen; und dazu kamen „noch die Bekanntschaft mit Tiecks Sternbald und der Anfang einer idealistischen Liebe“.<sup>4</sup> Es ist offensichtlich, daß der herzliche Beifall, mit dem der Jüngling in einem Briefe an den Freund Besser den „Sternbald“ begrüßt, gegen den Redeüberschwang abfällt, mit dem er von jener anonymen Liebe „zu einem weiblichen Wesen“ spricht. Kaum einen Monat später macht Runge selbst die Lage deutlich: „Ich war damals, als ich ihn [„Sternbald“] las, in einer Lage, die ich mir keine Rechenschaft zu geben wußte, ich griff nach allem herum, versuchte alles, ob ich damit etwas bestimmtes herausbringen könnte, und da kam mir dies (der erste Theil) so wie von Ungefähr in die Hände, was doch so ganz in meine Lage paßte.“<sup>5</sup> Ist es im Hinblick auf dieses freie Selbstbekenntnis zu glauben, daß der verliebte Jüngling sich in erster Linie von der Gedankenwelt der Romanes hatte hinreißen lassen, die für die Kunst von nur theoretischem Interesse war? Vor allem die germanistisch geschulte Romantikerforschung hat dem Roman eine übergroße Bedeutung als Inspirationsquelle für Runges Einstellung zur Natur und seine später ausgedrückte Anschauung von der Landschaft als dem wahren Objekt der Kunst zugeschrieben.<sup>6</sup> Aber ganz abgesehen davon, daß diese „altdeutsche Geschichte“ überhaupt keine Anregung zu einer regelrechten Landschaftsmalerei hergeben kann, gibt es nichts, was darauf hindeutet, daß der Roman zum fraglichen Zeitpunkt bei Runge ein beherrschendes oder auch nur nachweisbares Interesse für die Landschaftskunst geweckt oder ihn dazu gebracht hätte, zu dem Problem der Landschafts- oder Historienmalerei Stellung zu nehmen. Als

---

3) „What powerful reagent has changed this placid medium into one of the forces of his age“, ruft Grundy aus. „The answer is Tieck, whose ‚Sternbald‘ set Runge ‚in eine Lage, die ich nicht recht schildern kann‘.“ J. B. Grundy, Tieck and Runge. A Study in the relationship of literature and art in the romantic period with special reference to „Franz Sternbald“. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 270) Straßburg 1930. S. 6.

4) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 449; siehe auch ebenda, Bd 2, S. 5 und 14.

5) ebenda, S. 12.

6) W. Roch, Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 111) Straßburg 1909. S. Krebs, Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 1) Freiburg i. B. 1909. J. B. Grundy, Tieck and Runge.

Runge einige Jahre später mit der Preisaufgabe der Weimarischen Kunstfreunde beginnt, äußert er ausdrücklich, daß er nur „die, bloß im historischen Sinne genommen, richtigste und am meisten alles in einen Moment zusammendrängende Stelle“ gewählt habe.<sup>7</sup> Diese Auffassung wurde von Mendelssohn und Lessing vertreten, aber auch von Herder (im Zusammenhang mit der Plastik); sie war überhaupt eine allgemeine Forderung der deutschen Ästhetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Bekanntschaft und der Gedankenaustausch mit Tieck waren gewiß in vieler Hinsicht bedeutungsvoll; besonders mit Rücksicht auf des Dichters Rolle als Vermittler der Gedanken von Jakob Böhme, Wackenroder und Novalis, aber wir müssen seinen vermeintlichen Einfluß verringern, um uns ein getreueres Bild von den neuen Zielen machen zu können, die sich der Künstler gesetzt hatte. Auch während der verhältnismäßig kurzen Zeit, da sie einander am nächsten standen, ist sich Runge ihrer Verschiedenheiten wohl bewußt gewesen. Im Januar 1802 schreibt er, daß er zur Persönlichkeit Tiecks größeres Vertrauen hege als zu dessen Ansichten über die Kunst<sup>8</sup>, und später versicherte er den Freunden in Hamburg, daß er dem Dichter gegenüber beträchtlich selbständiger dastehe, als sie befürchteten. In diesem Zusammenhang muß man sich erinnern, daß die dem Künstler nahestehenden Hamburger Freunde Tieck gegenüber stets eine deutliche Zurückhaltung erkennen ließen. Sowohl Daniel als auch Speckter sahen mit wachsender Unruhe das Abrücken des jungen Künstlers von den Weimarer Idealen und suchten mit Eifer „die Weimarschen Strebungen bey ihm doch einigermaassen in Achtung zu erhalten (da ihnen doch unendlich mehr Durchdachtes als dem ganzen Zeitschlentrian zum Grunde zu liegen schien).“<sup>9</sup> Besonders wichtig scheint es, den Beziehungen zwischen Tieck und Runge im entscheidenden Jahr 1802, in welchem der ganze, für die kommenden Geschehnisse grundlegende Ideenkomplex heranwächst und Form annimmt, nicht allzuviel Bedeutung beizumessen. Runge meint, er habe nun seinen Weg gefunden. Er rückt von der Weimarer Ästhetik ab, gibt die geplante Studienreise nach Italien und Frankreich auf und formuliert die Gedanken, die den Grundstock für sein Lebenswerk „Die Tageszeiten“ bilden sollten: Gedanken über die Landschaftskunst der Zukunft, über die Natur als Offenbarung Gottes, über das allen Menschen gemeinsame Gefühl des Zusammenhangs mit dem Weltall (der Mensch als Mikrokosmos), über die Kunst als Natur einer zweiten Potenz, über das symbolische Licht, über den Bedeutungsgehalt der Farben und ihre mystische Dreieinigkeit.

Diese Neuorientierung geschah, wie wir wissen, keinesfalls unvorbereitet. Das Mißvergnügen an dem akademischen Klassizismus und der

7) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 77.

8) ebenda, S. 109.

9) ebenda, S. 461.

Wille, etwas Neues und Persönliches zu gestalten, waren die Triebfeder für sein Suchen, das ihn zunächst Goethe zugeführt hatte. Aber mit einem Male scheint sich sein noch ziemlich richtungsloses Bemühen, sein unsicherer Wille mit einem bestimmten Inhalt gefüllt zu haben, den er in seinem Leben folgerecht weiterentwickeln sollte. Daß diese neuen Ideen, die seinem Streben nun Rückgrat gaben, nicht in erster Linie von Tieck herührten, geht sowohl aus Runges Briefen an diesen als auch aus Daniels Kommentar zu dem neuen Weg hervor.<sup>10</sup> Aber was liegt denn all diesem Neuen nun zugrunde? Eine Antwort, welche die meisten seiner neuen Gedankengänge erklärt, lautet in gewisser rhetorischer Vereinfachung: Johann Gottfried Herder.

Schon früh muß der Künstler mit Herders Dichtung in Berührung gekommen sein, denn seine erste größere Komposition, „Triumph des Amor“ aus dem Jahr 1800 (Abb. 1), war von einem Herdergedicht ange-regt, das lautet:

Liebe, dich trägt ein Wagen, von Schmetterlingen gezogen  
Und du regierest sie sanft, spielend die Leyer dazu.  
Gütiger Gott, laß nie, laß nie die Fessel sie fühlen.  
Unter melodischem Klang fliegen sie willig und froh.

Das Motiv dieser Distichen hatte Runge seit 1797 beschäftigt, und er hatte sich dieses Themas mehrfach in Hamburg mit der Schere, der Feder und dem Tuschpinsel angenommen. Für die Entstehung der neuen Theorien war jedoch Herders religionsphilosophische Schrift „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ (1774) von entscheidender Bedeutung, nicht zuletzt für die Ausarbeitung der „Tageszeiten“. Wahrscheinlich hat Runge auch die Metakritik des Philosophen an Kants „Kritik der Urteilskraft“, d. h. „Kalligone“ (1800), gelesen, ziemlich sicher ist jedenfalls, daß ihm bestimmte zentrale Gedankengänge dieses Werks bekannt waren. Sein älterer Freund und Beschützer in Hamburg, Michael Speckter, war mit der kritischen Philosophie Kants wohl vertraut, die oft den Stoff für abendliche Diskussionen der Freunde in Hamburg lieferte<sup>11</sup>, und es ist nicht unmöglich, daß er der Vermittler war. So weit es die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ betrifft, sind wir jedoch genauer unterrichtet. Daniel sagt nämlich, daß sein Bruder „aus den heiligen Urkunden des Menschengeschlechtes die höchsten Gedanken über die Anfänge und die Bestimmung der Kunst, über die Begründung einer neueren und erweiterten, aus dem lebendigen Wort der Natur eine Offenbarung Gottes, analog der uns in der Bibel verkündigten, und den Begriff von einer Dreyeinigkeit der Farbe“ schöpfte.<sup>12</sup>

10) ebenda, S. 466.

11) M. Semrau, Zum Gedächtnis Philipp Otto Runges. In: Pommersche Jbb. Bd 11. Greifswald 1911. S. 226.

12) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 466.

Schon Runges Lehrer in Wolgast, L. T. Kosegarten, war ein eifriger Nachfolger Herders, in dessen Geiste er sammelte und dichtete. Der 1794—1798 in seinem Hause lebende Ernst Moritz Arndt, der im Juli 1805 mit Runge in Wolgast die „Tageszeiten“ diskutiert hatte, vertrat als Schüler des schwedischen Denkers Thomas Thorild die Ansichten Herders in schwärmerischer und stark pantheistischer Färbung. Bekanntlich hatte Herder den in Greifswald lehrenden Thomas Thorild als Sachwalter seines Nachlasses ausersehen, was durch dessen frühen Tod (1808) jedoch nicht in Erfüllung ging. Es ist durchaus möglich, daß Frederike Brun, in deren Salon Runge während seiner Akademiejahre in Kopenhagen ein oft gesehener Gast war, das Interesse des Jünglings für Herder weckte oder erneuerte. Sie war nämlich eine gute Freundin des Philosophen, mit dem sie in Briefwechsel stand. Frau Brun nahm für Herder Partei, als er Fernows Vorlesungen in der Villa Malta über Kants Philosophie und die Kunst (1795—96) ironisierte.<sup>13</sup> Auch Matthias Claudius, mit dem Runge seit 1797 freundschaftlich verkehrte, war ja ein sehr vertrauter Freund Herders<sup>14</sup>, wie auch Runges Zeichenlehrer in Hamburg, Gerdt Hardorff, Beziehungen zu dem Philosophen unterhielt.

Es ist nicht beabsichtigt, an dieser Stelle alle Einzelheiten über Runges Verhältnis zu Herder aufzuspüren — eine Aufgabe, die einer ausführlicheren Studie über Runges Weg als Künstler und Kunstdenker vorbehalten ist —, weshalb ich mich hier mit einigen Andeutungen begnügen kann.

Im Frühling des Jahres 1802 ist Runges neuer Ausgangspunkt zu erkennen. In allem Lebenden um uns, so sagt er, sehen wir Uebereinstimmungen mit unseren eigenen Gefühlen, woraus der Gedanke an den inneren Zusammenhang des einzelnen Individuums mit der ganzen Schöpfung entspringt — man vergleiche Herders Ausdruck vom „Allgefühl Gottes in der Natur“.<sup>15</sup> In der Natur sehen wir Symbole für unsere Gedanken über die universellen Kräfte, und diese Symbole sind zugleich unsere Vorstellungen von Gott oder den Göttern. Je mehr der Mensch sein Gefühl klärt, desto stärker tritt die Forderung nach einer Zusammenziehung der verschiedenen Naturkräfte in einem Einzelwesen hervor; alles soll sich in einem einzigen Bild konzentrieren. Das Medium, anderen dieses Gefühl zu vermitteln, ist die Kunst.<sup>16</sup> Das Kunstwerk soll dementsprechend ein Symbol, oder richtiger gesagt, ein Gesamtsymbol sein, das sich aus symbolischen Elementen zusammensetzt, die dem unendlich reichen Vorrat der Natur entnommen sind. Die Naturobjekte erhalten dadurch einen

13) L. Bobé, Frederikke Brun og hendes kreds hjemme og ude. Köbenhavn 1909. S. 132.

14) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 5.

15) Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. Berlin 1877—1899. Bd 6, S. 275.

16) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 11 f.

Sinn, daß der Mensch in ihnen seine eigenen Gefühle erblickt, er erlebt in der Natur Analogien zu seiner eigenen Psyche: „aus unserm Innersten also soll und muß alles wieder hervorgehen“.<sup>17</sup> Diese Einfühlungstheorie stimmt mit der von Herder in der „Ältesten Urkunde“ angedeuteten und in „Kalligone“ ausdrücklich ausgeführten überein. Der Mensch legt in die Dinge der Natur seine eigene Seele hinein und beseelt damit die Natur. „Ich fühle mich, ich bin, der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus“, so kennzeichnet J a c o b y Herders Grundhaltung.<sup>18</sup> In der Natur offenbart sich nach Herder das Göttliche, der „ewigschaffende Geist“, und dadurch, daß der Mensch die Gesetze der Naturkräfte kennt, und durch sein Gefühl, mit dieser schöpferischen Allkraft eins zu sein, wächst er über sich selbst hinaus und erlebt die Sublimität der Natur und Gottes Gegenwart in seiner Schöpfung („Kalligone“).

Aus diesen Ideen wird der Gedanke an die Natur als den wahren Gegenstand der Kunst geboren. Die Kunst wird für Herder eine Offenbarung der Schöpfungsakte in der Natur, und Runge sagt, indem er sich auf ihn als Philosophen stützt, wenn „man alles aus sich selbst imaginirt, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die L a n d s c h a f t entstehen . . . so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt Alles Bedeutung und Sprache.“<sup>19</sup> Die neue symbolische Landschaftskunst wird nun für Runge zu einer geschichtlichen Notwendigkeit, da die traditionelle „historische“ Kunst, die die Naturkräfte in allegorische Menschengestalten bannte, sich selbst überlebt hat. Wenn er die „historische“ Kunst, die abstrakte Begriffe in allegorisierenden Darstellungen der Menschengestalt verkörperte, abweist, ist dies derselbe Gedankengang, dem Herder in der „Ältesten Urkunde“ bei seiner Kritik der traditionellen Gottesdarstellungen und Genesisallegorien Ausdruck gibt. Das überlieferte Gottesbild als „grauer Greis“ ist absurd, die Schöpfung läßt sich nicht als menschliches Unternehmen konkret gestalten.<sup>20</sup> Statt dessen soll die Natur die Kunst mit angemessenen Symbolen für die zentralen religiösen Vorstellungen versehen. Der Gedanke an die Natur als gültige Sprache lag, um eine abgegriffene Wendung zu benutzen, in der Luft.<sup>21</sup> Vor Herder hatte Hamann schon, mittelbar von der „Scienza Nuova“ des Italieners Giambattista Vico beeinflusst, solche Gedanken oft vorgetragen, die später in erster Linie auf dem Wege über Herder bei Moritz, Goethe und Schelling Fuß faßten. In der „Kalli-

17) ebenda, S. 16. „Alles Lebendige hat in unsrer Seele seinen Spiegel . . .“, ebenda, Bd 2, S. 220.

18) G. J a c o b y, Herders und Kants Ästhetik. Leipzig 1907. S. 62.

19) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 16.

20) Herder, Werke, Bd 6, S. 263 ff.

21) ebenda, S. 265, 318 ff.

gone“ spricht Herder über den anthropomorphen Charakter und Inhalt der Natur; „wie Menschenkinder erschienen dem ästhetisch beseelenden Blick die Pflanzen: eine jede hat ihren eigenen Typus und ihren besonderen Charakter.“<sup>22</sup> Für Runge ist es vor allem die symbolische Bedeutung der Blumen, mit der er die neue Kunst begründen will. „So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt . . .“, sagt der Künstler. „Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen, oder historischen Composition.“<sup>23</sup>

Um die symbolische Landschaftskunst zu verwirklichen<sup>24</sup>, muß man, nach Runge, zuerst die „bestimmte Ordnung und den vollständigen Zusammenhang zwischen unsern Mitteln und der Natur“ feststellen, d. h. die Analogie zwischen den künstlerischen Mitteln und der Natur ist die Voraussetzung für die symbolische Funktion der Kunst.<sup>25</sup> Wollen wir die Natur nachbilden oder ihr ähnliche Erscheinungen hervorbringen, müssen wir uns bemühen, die einfachen Teile, aus denen die Vielfalt und Beweglichkeit der Natur besteht, zu unterscheiden, sagt Runge. Wir müssen versuchen, „die Ordnung und 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.“<sup>26</sup> Auf diese Weise soll das Kunstwerk ein Symbol für die schöpferische Kraft in der Natur, für Gott, werden, indem man seine Elemente als Analogien zu den Erscheinungen der Natur darbietet. So erweist sich die Schöpfung des Künstlers als eine Parallele zur Schöpfung der Natur; das Kunstwerk ist eine zweite Natur, oder mit den Worten des Künstlers: Das Kunstwerk wird „wie eine eigne, zweyte Schöpfung in der Natur . . . deren Vollkommenheit desto größer seyn wird, je tiefer der Mahler in die Elemente der Naturerscheinung eingedrungen“ ist.<sup>27</sup> Dieser Gedanke liegt hinter

22) G. Jacoby, S. 204; Herder, Werke, Bd 22, S. 78, 236, 323. Runge: „Es muß angehen, und ich bin gewiß, daß ich es auf eine mehr oder weniger verständliche Weise herausbringen werde für den, der nicht gar blödsinnig und dumm ist, wie eine jede Blume doch immer einen menschlichen Charakter hat.“ Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 21.

23) ebenda, S. 17. „In den Blumen fühlt unser Gemüth doch noch die Liebe und Einigkeit selbst alles Widerspruchs in der Welt.“ Bd 2, S. 220.

24) Eigentümlicherweise ist Runge nie über allererste Ansätze zur Landschaftsmalerei hinausgelangt. Landschaften existieren nur in den Hintergründen seiner Bilder. Was die Ursache hierfür gewesen sein mag, entzieht sich vollkommen unserer Kenntnis und ist ein offenes Problem.

25) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 84.

26) ebenda, S. 84.

27) ebenda.

Baumgartens Imitationsbegriff: *natura et poeta producunt similia*<sup>28</sup>, den Herder in die „Kalligone“ aufgenommen hat. Das Werk des Genies ist für Herder ein Werk der Natur selbst, es ist eine Schöpfung in Analogie mit der Natur.

Die christliche Symbolik in der Kunst war ein Problem, das Herder mehrfach berührte, obwohl er die Frage nie systematisch und erschöpfend behandelt hat. Er weist jedoch energisch viele Bilder der überkommenen christlichen Ikonologie zurück, ohne anfangs selbst eine Lösung des Problems der Gottesdarstellung in der Kunst — sein Hauptproblem in diesem Zusammenhang — zu bieten.<sup>29</sup> „Überhaupt weiß ich noch keinen Durchweg, um zwischen den höchsten Forderungen der Religion und der Kunst mit einer Bildung Gottes . . . durchzukommen. Die Religion zeigt mir den Vollkommensten, den Allgenugsamen, den Geist: die Kunst bildet Körper, Geister geben keine Figur, das Vollkommenste hat kein Bild“, heißt es in „Zweites Wäldchen“ (1769).<sup>30</sup> Die Frage kehrt in „Drittes Wäldchen“ wieder: „Gott ist ganz über das Sinnliche der Kunst erhaben“, aber trotzdem hat „unser Künstler . . . noch eine Ikonologie unsrer Religion zu wünschen, die ihn nicht bloß vor unwürdigen Vorstellungen bewahre, sondern ihn mit würdigen Bildern versehe.“<sup>31</sup> Das ist dasselbe Problem, mit dem sich Klopstock abmüht, als er sich in seiner Kritik Winkelmanns nach den Möglichkeiten umsieht, eine rein christliche Symbolik zum Nutzen der Kunst zu schaffen. Beide greifen die traditionelle Allegorisierung der religiösen Vorstellungen an, und für Herder steht es fest, daß sich auch die poetischen Bilder und Symbole der Bibel nicht mehr benutzen lassen, um eine gültige Darstellung Gottes oder des Gottbegriffs in der Kunst zu geben. Immerhin läßt er in dem Werk „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ (1774), dem Daniel mit Recht eine entscheidende Einwirkung auf Runge zugeschrieben hat, eine Lösung erkennen. Im Anschluß an Hamann deutet er dort die Schöpfungsgeschichte der Bibel als „Tat-Offenbarung Gottes. Die Genesis ist nicht von Moses nach wörtlicher Inspiration Gottes aufgeschrieben, sondern sie ist nur die reinste Ueberlieferung der Uroffenbarung, in der sich Gott dem ersten Menschen als Schöpfer der Welt mitteilte. Er machte ihm die Schöpfung begreiflich als geordnete Abfolge; dieses Werk der sieben Tage wiederholt sich gleichsam, wie im Abbild, an jedem Morgen, wenn aus der nächtlichen Finsternis der Tag sich stufenweise erhebt.“<sup>32</sup> Früher habe man die Schöpfungsgeschichte im

28) A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle 1753. § 110.

29) siehe J. Gaertner, *J. G. Herders Anschauungen über eine christliche Kunst*. Berlin 1938.

30) Herder, *Werke*, Bd 3, S. 254.

31) ebenda, Bd 3, S. 399.

32) W. Rasch, *Herder. Sein Leben und Werk im Umriß*. Halle a. d. Saale 1938. S. 89.

ersten Buch Moses mißverstanden, weil man, so meint er, sie „sinnlich oder vernünftig“ gedeutet habe; in Wirklichkeit aber sei sie ein Symbol für den Schöpfergeist Gottes, so wie sich dieser täglich im Leben der Natur manifestiert. Diese Deutung Herders der Schöpfungsgeschichte ruft den Gedanken an eine auf Natursymbolen gegründete Kunst hervor, eine Kunst, die gleich der Natur eine Offenbarung des Göttlichen wird. Herder entwickelt seine Idee über diese Symbol-Kunst nicht weiter und gibt natürlich auch keine näheren Anweisungen, wie der religiöse Sinngehalt praktisch gestaltet werden soll — dieser Teil des Problems blieb Runge überlassen. Herder begnügt sich mit einem Hinweis darauf, welche große Möglichkeiten für eine religiöse Symbolik im Naturgeschehen verborgen liegen. „Die urälteste herrlichste Offenbarung Gottes erscheint dir jeden Morgen als Tatsache, großes Werk Gottes in der Natur . . . So lehret Gott! durch Bilder! Sachen! Begebenheiten! die ganze Natur. . .“<sup>33</sup>

Hier sind wir zweifellos auf den gedanklichen Gehalt gestoßen, mit dem Runge die neue Kunst füllen wollte, und hier liegt auch die Anregung zu deren symbolischer Ausgestaltung. Aus diesen Überlegungen entsprangen seine Gedanken zu der in mehreren Briefen im Herbst 1802 behandelten „Quelle“ — einem Bild, das nie zur Ausführung kam, das aber seinen Hauptwerken „Die Tageszeiten“, „Mutter und Kind an der Quelle“ (1804) und „Quelle und Dichter“ (1805) zugrunde lag (Abb. 2 und 3). In einem Brief an den älteren Bruder (vom 27. Nov. 1802) beschreibt er das geplante Bild, das auch „die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst . . .“ sein sollte.<sup>34</sup> Die neue Kunst solle den „höchsten Begriffen und Ahnungen“ der Menschen Ausdruck geben, sie solle ein offenbartes Medium und Symbol des Göttlichen werden. Aber Runge hat in scharfem Gegensatz zu den Nazarenern selten die traditionelle christliche Ikonographie verwendet, um ein religiöses Bild zu malen. Der Grund hierfür ist — wie wir gesehen haben —, daß er sie unter dem Einfluß Herders als ein überwundenes Stadium in der Entwicklung der Kunst angesehen hat. Die ältere religiöse Ikonologie war allegorisch, doch die neue müsse symbolisch sein: Gott läßt sich nicht in Menschengestalt wiedergeben — „von Gott sollst du dir kein Bild machen, weil du es nicht kannst. Gott ist nicht von des Menschen Verstand und Sinn zu begreifen, und durch kein Kunstwerk darzustellen“.<sup>35</sup> In der „Quelle“ will Runge ein

33) Herder, Werke, Bd 6, S. 258, 272.

34) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 19.

35) ebenda, S. 21. Man vergleiche Herder: „Gott ist ganz über das Sinnliche der Kunst erhaben.“

---

Die in den Abbildungen wiedergegebenen Werke Philipp Otto Runges befinden sich in der Kunsthalle zu Hamburg.

Aufnahmen: Fotowerkstätten Kleinhempel, Hamburg.

Taf. I

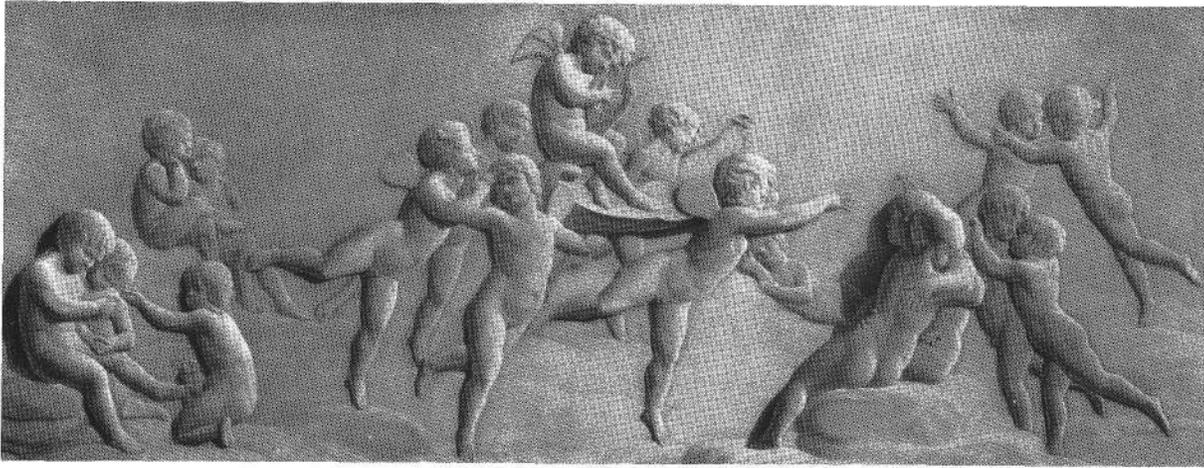


Abb. 1  
*Triumph des Amor. Grisaille, zweite Fassung*



Abb. 2  
Mutter und Kind  
an der Quelle. Öl

Abb. 3  
Quelle und Dichter.  
Federzeichnung



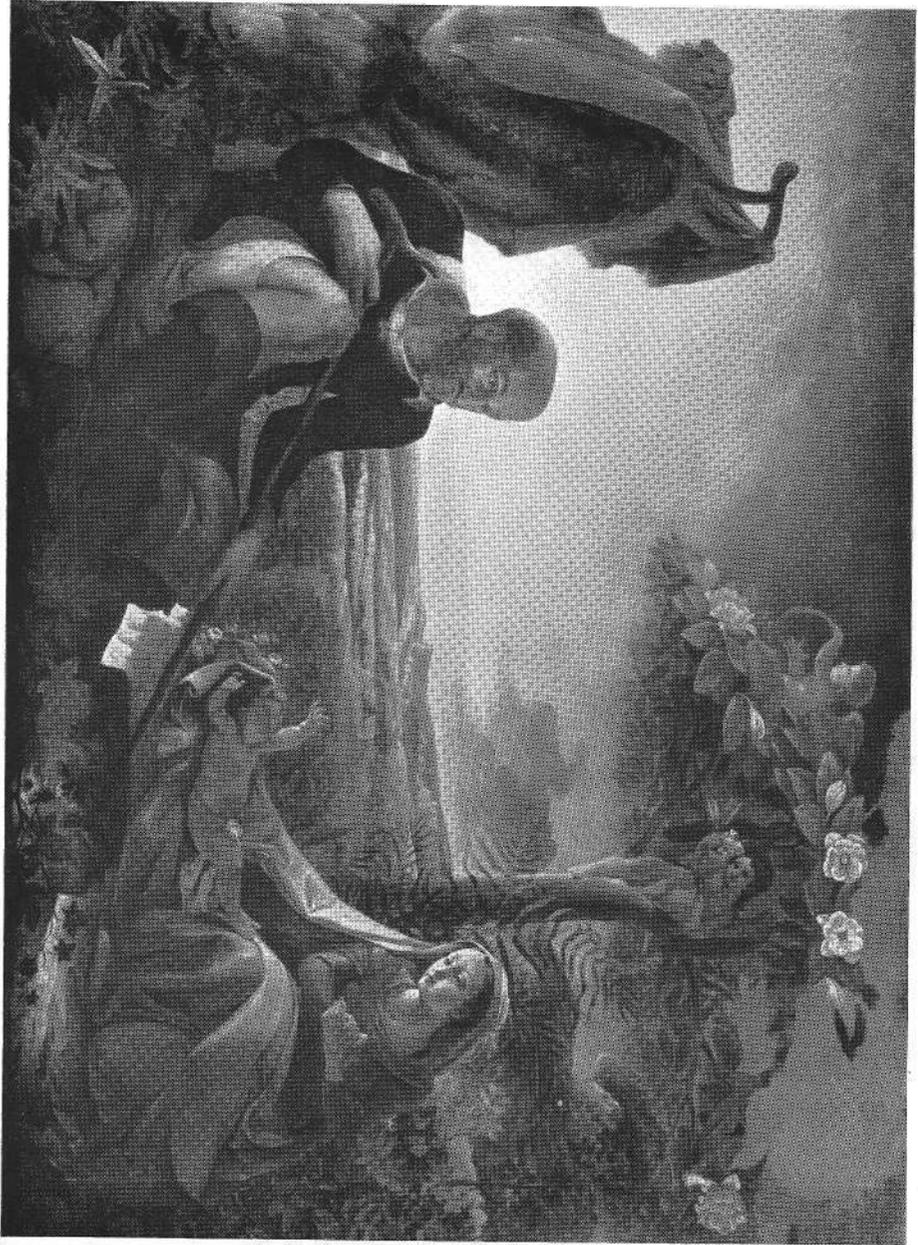


Abb. 4  
Ruhe auf der  
Flucht. Öl



Abb. 5  
Das Eltern-  
bildnis. Öl

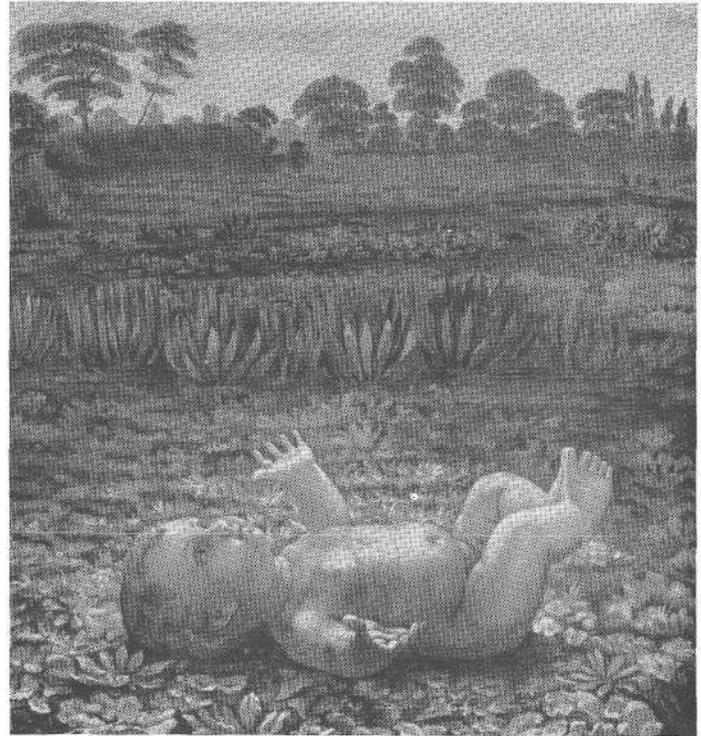


Abb. 6  
Das Kind auf der Wiese  
Ausschnitt aus „Großer Morgen“. Öl



Abb. 7  
Kleiner Morgen. Ölstudie

Beispiel für die neue Offenbarungskunst geben, wo die Natur Wegweiser ist, durch Kinder und Pflanzen will er den religiösen Gehalt gestalten und damit den Grundstein für die Kunst der Zukunft legen. „So wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft, und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können. Auf die Weise könnte einst, was wir jetzt noch nicht einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen. . .“<sup>36</sup>

Die Natur wird von Herder wie auch von Runge als eine Kundgabe Gottes aufgefaßt, in ihrem Leben und ihren Wandlungen erkennt der Mensch das Wirken seines Geistes. „Nach aller Natur unsrer Sinnlichkeit müßte sich das Auge mit der Seele dem Unterricht Gottes also öffnen.“<sup>37</sup> An diese Anschauung der Natur als Offenbarung knüpft sich Herders Wertschätzung des Naiven, des Kindes und des primitiven Menschen. Es ist die ursprüngliche, unmittelbare und unschuldige Gesinnung, die der Natur am nächsten steht und das offenbarte Wunder am klarsten schau-  
bar macht: „Heil ihnen, den Kindern Gottes, den einfältigern Schülern der großen allweiten Natur, die ihn fühlen!“<sup>38</sup> Herder hat in verschiedenen Zusammenhängen die Aufmerksamkeit auf das Ursprüngliche und Primitive gelenkt. Es war nicht bloßes ästhetisches Interesse für volkstümliche Dichtung und für das, was er unter primitiveren Kulturmanifestationen verstand, sondern in noch höherem Grade ein anthropologisches, ethnographisches, linguistisches und philosophisches Interesse, das ihn zu diesen Gesichtspunkten führte. Im Kind und im Wilden sah er nicht nur den natürlichen Geist, den Kern der Menschenseele, sondern auch ein Bild vom ersten Entwicklungsstadium des Menschengeschlechts. Ebenso wie die ersten Menschen im Paradies in Gottes Nähe lebten, lebt auch das Kind in seiner selbstverständlichen, unproblematischen und unmittelbaren Zugehörigkeit zu Natur und Schöpfung.<sup>39</sup> „Ein Menschengeschlecht in seiner Kindheit ist wie der Mensch in seiner Kindheit — S i n n e u n d G e f ü h l. Die ganze Welt liegt i n i h m. . .“<sup>40</sup> — Das Kind mit seinem offenen Gefühl für die Natur und seinem unmittelbaren Verhältnis zu ihr wird als Vorbild hingestellt: mit dem Kind fühlen heißt Gottes Lehre erkennen, so wie sie sich in der ganzen Schöpfung dartut. Auch Runge strebte nach dem Ursprünglichen und Unschuldigen. Dieses Streben liegt seinen Kinder- und Blumenmotiven zugrunde, denn sie sind ihm Symbole für die ewige Neuschöpfung und Erlösung der Welt.<sup>41</sup> In mehreren Bildern

36) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 21.

37) Herder, Werke, Bd 6, S. 270.

38) ebenda, S. 275.

39) Man vergleiche Runge: „Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her.“ Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 17.

40) Herder, Werke, Bd 6, S. 269.

41) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 469.

begegnet uns die Zusammenstellung Kinder-Blumen als Symbol für eben diese nahe Zusammengehörigkeit der naiven, unverdorbenen Gesinnung mit der Natur, dem Ursprünglichen und dadurch mit Gott. Ich denke da zuerst an die Vignetten zu Tiecks „Minneliedern“, „Mutter und Kind an der Quelle“, „Quelle und Dichter“, „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 4), „Die Tageszeiten“, „Die Hülsenbeckschen Kinder“ und „Das Elternbildnis“ (Abb. 5). Im letztgenannten Porträt wird dieser Sinngehalt noch verstärkt durch den Kontrast der Kinder zu dem alten Paar. Diese Werke verdeutlichen seine Auffassung, daß der Künstler einem Kinde gleich sein müsse, um die Botschaft der Natur verstehen zu können, damit er diese dann seinen Mitmenschen durch die Kunst vermitteln kann. „Kinder müssen wir werden, wenn wir das beste erreichen wollen“, sagt er an einer Stelle. Das Kind wird in seiner Kunst zugleich ein wesentliches religiöses Symbol durch die Gestalt des Jesuskinds. Die Kindergestalten sind für den Künstler ebenso wie für den Philosophen „die Brücke zum Himmel. — Gottes Worte . . . sind in die Seele des Kindes gegründet.“<sup>42</sup> Es findet sich eine auffallende Übereinstimmung zwischen dem Kind, das auf dem Bild „Der Morgen“ vom ersten Strahl der Dämmerung getroffen wird (Abb. 6), und Herders Worten: „du einfältiges Kind, das gewissermaasse noch in jenen ersten Zeiten der Unschuld und Gottesgefühl lebt — hier unter den Rosen der Morgenröthe! da wars wo Gott zuerst lehrte und seine Lehre ewig aufbewahrt wissen wollte.“<sup>43</sup> So erscheint es natürlich und folgerichtig, daß Runge den symbolischen Kindergestalten in seiner Kunst, die auf die neue Naturmalerei zuführen sollte, eine zentrale Stellung einräumt, indem er der Mahnung des Philosophen folgt: „Lasset Künstler und Dichter, wie Bienen, den Reichthum, und Kraft, und Süßigkeit und Fülle aus der ganzen sichtbaren Natur sammeln: Bild Gottes, Inbegriff der Schöpfung, Gemächte voll Rege und Bedeutung nach hohem Gottesrathschluß, Prototyp und Urbild des Weltanfangs — in beiden Gestalten wirds Ideal der Kunst seyn und bleiben! Mehr als die Regel Polyklets!“<sup>44</sup>

Doch kehren wir zu Herders Deutung der Schöpfungsgeschichte zurück. Die Dämmerung ist, so sagt er, ein Bild der Schöpfung und eine Bewahrung der Legende. „Aufgehende Morgenröthe! Siehe da, die ganze Schöpfung im Anbruche!“<sup>45</sup> Aus Nacht und Dunkel schuf Gott die Welt — „Er sprach: Sei Licht! und es ward Licht.“ — Das Licht ist die erste Kundgabe des Göttlichen und Gottessymbol des Orients (die Naturvölker beten die ersten Sonnenstrahlen an). Aus der uralten symbolischen

42) Herder, Werke, Bd 6, S. 275.

43) ebenda, S. 276.

44) ebenda, S. 322.

45) ebenda, S. 267.

Bedeutung des Lichts, wie sie auch Milton in „Paradise Lost“ bewegte<sup>46</sup>, entwickelt Herder seinen Gedanken von der Dämmerung als Sinnbild der Schöpfung und löst damit sein Problem von der Darstellung Gottes in der Kunst. „Und siehe, wie da nun überall weit umher nach Zunahme des Taglichts die Natur gleichsam webet! den zarten Flor Luft und Himmels da so sichtbar spinnet! Alles vorher Ein Grau oder Schwarz! Himmel auf Erde, Erde zum Himmel — wie sich die Graue nach allen Seiten umher weitet! der Himmel hebt und höhet! die dunkeln Wolken träufeln ab! nebeln! es ist als ob da Licht und Wasser kämpfen! — Und da oben, wie schon die Bläue hervorgeht: sich immer weiter wölbt und webet — Phänomen, woran alle Schilderer der Morgenfrühe ihre grösste Kunst sehen — die allmähliche Himmelhebung! die schwimmende Luftläuterung . . . die ganze simpelste Erklärung der bestrittenen und verzweifelten Stelle durch eine tägliche, thätige, augenscheinliche Illustration der Natur.“<sup>47</sup> Wenn man die Dämmerung in der Natur wiedergibt, die ersten Sonnenstrahlen, die alles Lebende zu einem neuen Tag im Licht erwecken, darstellt, das heißt Gott und seinen Schöpfungsakt malen. „Der simple Morgenmaler ist der Einzige Maler der Schöpfung.“<sup>48</sup> Wie stark muß sich nicht Runge, der werdende Schöpfer der „Tageszeiten“, davon angesprochen gefühlt haben. „Das erste (den Morgen) bitte ich Sie, ungefähr in dem Effect zu betrachten, wie die Sonne, die sich aus dem Morgennebel heraufhebt“, schrieb der Künstler an Schildener.<sup>49</sup>

Herder hält sich bei dem Gegensatzpaar hell-dunkel auf. „Die ganze Welt ein dunkles Geheimnis: Aufschluß, Erste Sprache Gottes zu diesem Geheimnis, Licht!“<sup>50</sup> Durch die in diesem Zusammenhang betonte Antinomie wird das Licht als Symbol für das Gute, Heilige, Reine und Erhabene in Gottes Wesen hingestellt und das Dunkel als Symbol für das Böse. „Jehova ist Licht und im Lichte wohnend.“ Das Licht ist demgemäß das positive Prinzip und scheint in Herders dithyrambischen Formulierungen mit dem Göttlichen gleichgesetzt zu sein: „Was dort in der ganzen Natur lacht, und lebt, Ideen gibt, frolocket, erzeugt, wärmet — ist Licht, ist Gott!“<sup>51</sup> Ohne diese Lichtmystik wären Runges Spekulationen über das

---

46) „Hail holy light! ofspring of heav'n first-born!  
or of the eternal coeternal beam!  
may J express thee unblam'd? since God is light  
and never but unapproached light  
dwelt from eternity — dwelt then in thee.“ *Paradise Lost*, 3; 1—5.

47) Herder, Werke, Bd 6, S. 260 f.

48) ebenda, S. 263 f.

49) *Hinterlassene Schriften*, Bd 1, S. 68.

50) Herder, Werke, Bd 6, S. 270. „Licht das allweite . . . ewig unergründliche Organ der sich den Menschen offenbarenden Gottheit!“

51) ebenda, S. 221.

Licht kaum denkbar. Das Licht stellt nun für den Künstler die neue Kraftquelle dar, in der die Kunst ihren Ursprung haben soll. Es wird sein vornehmstes Medium zur Vereinigung von sinnlich und übersinnlich, es verkörpert die Einheit und die Zusammengehörigkeit mit allem Erschaffenen und symbolisiert die alles durchströmende und verbindende Kraft. Das Licht ist auch Runges Symbol für Gott; er spricht über Gott als den „Vater des Lichtes“<sup>52</sup>, ebenso wie Herder sagt: „Jehova ist Licht und im Lichte wohnend.“<sup>53</sup> Für beide ist die Sonne das Sinnbild für das göttliche Licht und das lichtspendende Prinzip im Weltall. „Heil, heilig Licht! Quell des Lebens!“ heißt es über die Sonne in der „Ältesten Urkunde“, und mit demselben Sinngehalt wird die Sonne in „Der Morgen“ gestaltet. Im oberen Bildrahmen zu der Radierung „Der Morgen“ sieht man den Namen „Jahve“ in eine Sonne eingezeichnet, von Engeln angebetet, und in dem unteren Rahmen des „Kleinen Morgen“ formt der Künstler seine Anschauung von der Sonne, die die Schöpfung zum Leben erweckt (Abb. 7). Sie ist ein wesentliches Symbol für die Kosmogonie, die dort entwickelt wird: aus Licht wurde die Welt geboren, die Sonne ist das erste Licht und Anfang des Lebens. „Die grenzenlose Erleuchtung des Universums“ wird als Thema für den „Morgen“ angeführt, und es ist das Licht, das die Hauptrolle in dieser ganzen Bildreihe spielt, ähnlich auch in den „Quelle“-Bildern, in denen gerade das Licht im Verein mit Kindern und Blumen dazu geeignet ist, dem Gedanken über die Quelle des Lebens und der Kunst Form zu geben. „Wenn ich mir die tröstende Anschauung der Natur, die je in mich gekommen ist, versinnliche, so finde ich kein größeres Bild, und keines, welches mich so überzeugt und gewiß macht von dem, was ich nicht habe und was ich haben muß, um selig zu seyn, als den Anfang des Lichtes in der Natur“, schrieb Runge.<sup>54</sup>

Herder sowohl als auch Runge theoretisieren über das Wesen der Farbe, indem sie sogleich an die Lichtspekulationen anschließen. Daniel bringt — wie wir gesehen haben — die Ideen des Bruders über die Dreieinigkeit der Farben in Verbindung mit der „Ältesten Urkunde“, aber die frühesten Farbenspekulationen stimmen eher mit denen überein, die Herder in „Kalligone“ skizziert. Die Farben entstammen dem Licht und sind eigentlich nur in der Dreizahl vorhanden: Blau, Rot und Gelb, die ihrerseits durch Mischungen den übrigen Farben zugrunde liegen. Jede Farbe hat ihren individuellen Charakter, einen seelisch bedingten Bedeutungswert, der dazu geeignet ist, metaphorisch angewandt zu werden als Vertreter bestimmter Eigenschaften oder als Symbol für gewisse Begriffe. Blau ist

52) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 111.

53) Herder, Werke, Bd 6, S. 220.

54) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 99. Wohlgermerkt hat Herders Auslegung des Lichtmythos in der „Ältesten Urkunde“ auch J. A. Carstens in dessen großem Karton „Schöpfung des Lichtes“ (1795) als Anregung gedient.

dementsprechend ein Symbol der Beständigkeit und zugleich für das männliche Prinzip, rot steht für „Liebe und Jugend“ und vertritt das weibliche Prinzip, grün ist das Sinnbild für Hoffnung usw.<sup>55</sup> Es liegt nahe, daß Runge von Herders fragmentarischer Farbenlehre beeinflusst wurde. Das rein theoretische Interesse des Künstlers für die Farbe und seine Überlegungen über ihre symbolische Bedeutung kündigen sich erst im Herbst 1802 an: es sind die Gedankengänge, die den Ausgangspunkt für seine mehr durchdachte und systematische farbenanalytische Theorie in der „Farbkugel“ bilden. „Das große Licht der Welt bricht sich in tausend Farben“, schreibt Runge. „Das simple Symbol der Dreyeinigkeit Gottes ist das Sinnbild des höchsten Lichtes, wie das simple Symbol der drey Farben das des Sonnenlichtes.“<sup>56</sup> Der Gedanke an das Licht als Ursprung der Farben und als Bedingung für die Schönheit der Natur und damit das ewige Gottsymbol kommen auch in der „Ältesten Urkunde“ vor. Ebenso wie hell und dunkel, weiß und schwarz von Herder von der Schöpfungsgeschichte her ethisch-symbolisch gedeutet werden — „Licht der Anfang und das Symbol alles Guten“<sup>57</sup> — erhält der Kontrast weiß-schwarz auch bei Runge einen ethisch-religiösen Gehalt im Anschluß an die Legende. „Licht, oder weiß ist das Gute, und die Finsterniss ist das Böse (ich beziehe wieder auf die Schöpfung); das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsterniss sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und roth und gelb. Das Licht ist die Sonne. . . Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und roth ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel. . .“<sup>58</sup> Bei Herder heißt es, daß „wie Licht mit sich selbst Leben giebt und zeigt, beseligend und befruchtend; so ist die Finsterniss das Gegentheil. . .“<sup>59</sup> In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß beide das Licht und die Farben mit gewissen Objektsymbolen verknüpfen. So verbinden sie beispielsweise das Licht mit der Lilie als Symbol der Unschuld und der göttlichen Liebe und rot mit Rosen als Blume der irdischen Liebe. „Lilie der Unschuld, und der Liebe der Rose . . .“, so fängt ein Gedicht von Herder an. Diese beiden Symbole spielen bei Herder, aber mehr noch bei Runge eine hervorstechende Rolle.

Runge hat sich wohl nie eine zusammenfassende Gesamtvorstellung über die Gedankengänge in der „Ältesten Urkunde“ (und „Kalligone“) gemacht.

55) Herder, Werke, Bd 22, S. 60 ff.

56) Hinterlassene Schriften, Bd 2, S. 210. „Es liegt in ihnen [den Farben] das ganze Symbol der Dreyeinigkeit zum Grunde.“ Bd 1, S. 17.

57) Herder, Werke, Bd 6, S. 334.

58) Hinterlassene Schriften, Bd 1, S. 17. Auch für Herder ist weiß „der Repräsentant des Lichts“.

59) Herder, Werke, Bd 22, S. 55.

Er übernahm keine bestimmte philosophische Anschauung, die er in die künstlerische Praxis übertrug, sondern er erfaßte eher gewisse Kern-Ideen, die er dann — mit beachtlichen Beiträgen von Böhmcs Mystik, die Tieck vermittelt hatte — ausbaute. Er war immer bewußt religiös und hat einen religiösen Gehalt der Kunst, deren Ausübung an sich für ihn ja schon eine Art religiöser Akt war, gefordert, aber erst jetzt wird dieser Gedankenkreis in Übereinstimmung mit der „Ältesten Urkunde“ insbesondere mit der Schöpfungsgeschichte verbunden. Während der Zeit, wo die Ideen zu den „Tageszeiten“ heranwachsen, verwebt er oft seine Aussagen mit Zitaten aus dem ersten Buch Moses in der gleichen Weise, wie Herder in der „Ältesten Urkunde“ von dem Schöpfungsbericht der Bibel ausgeht, und genauso wie der Philosoph verwendet der Maler nun meist den hebräischen Gottesnamen „Jahve“, der sich auch auf der Zeichnung zum „Morgen“ von 1803 findet. Überhaupt sind die Themen, die er späterhin für seine Kunst wählen sollte, eng mit diesen Vorstellungen über Schöpfung und Ursprung verknüpft. Natur, Blumen, das Kind und das Licht werden von Herder als symbolische Elemente benutzt, um den universalen Zusammenhang zwischen allem Erschaffenen und dem Anfang aller Dinge in den göttlichen Schöpfungsworten zu verdeutlichen, und im nämlichen Geiste werden sie zu den hauptsächlichen Symbolen in Runge's Kunst seit der nie ausgeführten „Quelle“ bis zu den „Quelle“-Bildern von 1804 und 1805 und seinem unvollendeten Lebenswerk „Die Tageszeiten“.

Die Gedankengänge, die hier in aller Kürze berührt wurden, sind natürlich von Runge weiter ausgebaut und mit verschiedenen von anderer Seite empfangenen Impulsen vereinigt worden. Aber es ist keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß die fragmentarischen Anregungen, die Runge von Herder empfangen hat, eine wesentliche Voraussetzung für seine theoretische und künstlerische Entwicklung seit dem Jahr 1802 darstellen. Dem Maler waren danach nur noch acht Jahre seines kurzen Lebens beschieden, die er aber mit einer Intensität geistigen Wirkens ausfüllte, wie sie im Leben großer Meister nur selten ist.