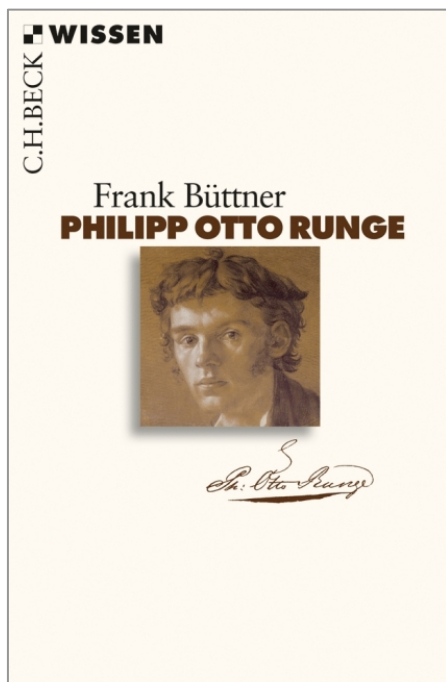


Unverkäufliche Leseprobe



**Frank Büttner**  
**Philipp Otto Runge**

128 Seiten, Paperback  
ISBN: 978-3-406-60092-0

## I. Lebenswege

Am 2. Dezember 1810 starb Philipp Otto Runge im Alter von 33 Jahren in Hamburg an der Schwindsucht. Nur wenig mehr als zehn Jahre des Schaffens waren ihm vergönnt gewesen. Das Werk, das er hinterlassen hat, ist ein Fragment, doch mit seinem Reichtum der Erfindung und der Tiefe der Gedanken wird es jeden faszinieren, der ihm mehr als nur flüchtige Blicke widmet. Wer Runge verstehen will, muss auch dessen Briefe und Schriften lesen, die sein Bruder Daniel herausgegeben hat. Dort hat der Maler seine Kunstanschauungen entwickelt, die heute als Quintessenz der Romantik gelten können.

«Der Gang, den er nahm, war nicht der seine, sondern des Jahrhunderts, von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig mit fortgerissen werden.» Mit diesen Worten charakterisierte Goethe Philipp Otto Runge. Von dem regen Geistesleben der Epoche nahm dieser auf, so viel er konnte, um es auf seine Weise zu verarbeiten und für seine Kunst fruchtbar zu machen. Sein Weg war dabei alles andere als einfach. Runges Schulbildung war dürftig. Die Kreise der Freunde und Bekannten, die unterschiedlichen Konstellationen, die sich auf den verschiedenen Stationen seines Lebensweges ergaben, trugen wesentlich dazu bei, seine Vorstellungen zu formen. Dass er dabei «fortgerissen» worden sei, wird man allerdings nicht sagen können, vielmehr war er es, der die Kunst zu neuen Zielen vorantrieb. Und doch war er auch Opfer der Zeitläufe. Die tiefen historischen Krisen der Französischen Revolution und des Zusammenbruchs des Alten Reiches prägten sein Denken nachhaltig, und den Folgen der Napoleonischen Kriege konnte auch er sich nicht entziehen. Als er in seinen Möglichkeiten zur künstlerischen Arbeit erheblich eingeschränkt war, bewahrte er sich jedoch zumindest die Freiheit, am theoretischen Fundament seiner neuen Kunst weiterzubauen.

Die Kunst war Runge, der am 23. Juli 1777 in Wolgast in Pommern geboren wurde, nicht in die Wiege gelegt. Der Vater war ein angesehener Reeder und Kaufmann, der seine elf Kinder zu praktischer Lebensführung und «im Geist einer anspruchslosen Frömmigkeit» erzog. Fast alles, was wir vom Leben Philipp Otto Runges wissen, verdanken wir den Schilderungen von Daniel Runge, der seinen zehn Jahre jüngeren Bruder auf dessen schwierigem Weg immer unterstützte und 1840/41 als ein literarisches Denkmal dessen *Hinterlassene Schriften* veröffentlichte. Er berichtet, dass Philipp Otto, «kränkelnd und zart am Körper», die Schule nur unregelmäßig besuchen konnte und zu denen gehörte, die dort «die geringsten Fortschritte (zumal in den Sprachen) machten». Seine außergewöhnlichen Anlagen blieben jedoch nicht verborgen. Er entwickelte eine besondere Fertigkeit im Scherenschnitt, doch es fehlte ihm in seiner weitgehend kunstlosen Umgebung an Anregungen, die ihm hätten helfen können, sich einen höheren Begriff von der Kunst zu machen. Trotz der Ermutigung durch den Pfarrer und Dichter Ludwig Gotthard Kosegarten, der von 1785 an für einige Jahre Schullektor in Wolgast war, hatte der Heranwachsende nicht das Ziel, Künstler zu werden. Erst die unterschiedlichen Konstellationen von Persönlichkeiten, die ihn auf den nächsten Stufen seines Lebenswegs umgaben, ließen in ihm das Bewusstsein seiner Berufung zum Künstler reifen.

Die Familie war für Philipp Otto wie für seine Geschwister der Mittelpunkt des Lebens. Wichtige Entscheidungen wurden stets im Kreis der Familie getroffen. Bruder Daniel hatte 1785 das Elternhaus in Wolgast verlassen, um Kaufmann zu werden, und Philipp Otto folgte ihm zehn Jahre später nach Hamburg. Dort hatte Daniel 1793 ein Handelsgeschäft gegründet, dessen Teilhaber Johann Michael Speckter und Friedrich August Hülßenbeck waren. Ihre Geschäfte waren wohl nicht sehr erfolgreich, doch der Kreis, zu dem noch die Buchhändler Friedrich Christoph Perthes und Johann Heinrich Besser hinzukamen, fand, wie Daniel Runge berichtet, in einem «starken Hange zum Lesen und zum wechselseitigen Mittheilen meistens poetischer und philosophischer Schriften der Zeit und Vorzeit» zusammen;

fast täglich traf man sich zu «Leseabenden». In diesem regen geistigen Umfeld ging Philipp Otto eine neue Welt auf. Er lernte die Dichtungen von Homer, Vergil und Ovid kennen, und durch die Lektüre von Zeitschriften wie den *Horen* von Schiller und den *Propyläen*, die Goethe von 1798 bis 1800 herausgab, wurde er in aktuelle Tendenzen des Geisteslebens eingeführt. Hier stieß er erstmals auf Werke der literarischen Romantik wie den *Ge-stiefelten Kater* von Ludwig Tieck. Auch das *Athenäum*, die Zeitschrift der Brüder Schlegel, dürfte ihm damals in die Hände gekommen sein. Den tiefsten Eindruck aber machte auf ihn die Lektüre von Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*, den er gleich nach dessen Erscheinen 1798 las.

Die Sammlungen von Speckter und anderen Hamburger Bürgern vermittelten Runge erste Einblicke in die Kunstgeschichte. Immer drängender regte sich nun in ihm der Wunsch, Maler zu werden: «Die Mahlerey bleibt es ewig, woraus ich mir neuen Muth zur Arbeit und zum Leben holen kann», schrieb er 1797 an seine Schwester Maria. Daniel und seine Geschäftspartner ermöglichten Philipp Otto, Zeichenunterricht zu nehmen, zunächst bei dem Maler Heinrich Joachim Herterich und ab September 1798 bei Gerdt Hardorff d. Ä., der an der Dresdener Akademie bei Casanova studiert hatte. Der Unterricht bestand im Zeichnen nach Kupferstichen und war wenig mehr als ein erster Schritt, doch er bestärkte Runge in seinen Plänen. Nachdem der Vater seine Einwilligung gegeben hatte, beschloss der Familienrat, ihm das Studium an der Akademie in Kopenhagen zu ermöglichen, die damals einen sehr guten Ruf genoss.

Auch Asmus Jakob Carstens und Caspar David Friedrich hatten dort gelernt. Unter den Professoren ragten Nicolai Abraham Abilgaard, ein gefeierter Klassizist, und Jens Juel, der bedeutendste dänische Porträtmaler seiner Zeit, heraus. Erwartungsvoll machte Runge sich im Oktober 1799 auf die Reise. Sein Studium ließ sich gut an. Mit einem gezeichneten Selbstbildnis erwirkte er die Erlaubnis, im Atelier von Abilgaard zu arbeiten, wo er zunächst nach Antikenabgüssen zeichnen musste. Die erhaltenen Studienblätter belegen, wie sorgfältig er die ihm gestellten Aufgaben zu erledigen suchte. Im April 1800

konnte er in die Modellklasse aufrücken und sich im Aktzeichnen üben. Daneben studierte er Anatomie und Perspektive, und bereits im Juni begann er unter der Anleitung von Juel mit dem Malen. In kürzester Zeit absolvierte er das übliche Pensum eines Kunststudiums – und war doch mit den Zuständen an der Akademie unzufrieden. Der Unterricht, so klagte er, verleite zu ängstlichem, mechanischem Kopieren, das nur das Detail sieht, aber das Ganze nicht versteht und bei dem das Empfinden keine Rolle spiele. Runge war überzeugt, dass es nur einen einzigen Ausweg gebe, und der liege «außerhalb der Anstalten». Mit seinen Kommilitonen Johann Gottfried Eiffe, den er schon von Hamburg her kannte, und Conrad Christian Böhndel, der seit 1796 in Kopenhagen studierte und mit Caspar David Friedrich befreundet war, gründete Runge eine «Privatakademie», in der sie gemeinsam «komponierten» und diskutierten.

Über die Kunstwerke, die er in Kopenhagen sehen konnte, schreibt Runge kaum etwas. Sein beeindruckendstes Kunsterlebnis verdankte er seinem Bruder Daniel, der ihm die Umrissstiche von John Flaxman zu den Tragödien des Aischylos und zu Homers *Ilias* geschickt hatte. «Die Flaxman'schen Umrisse – [...] dafür danke ich dir mit Thränen. Mein Gott, so etwas habe ich doch in meinem Leben nicht gesehen.» Runge kannte in Kopenhagen wohl noch nicht den Aufsatz über Flaxman, den August Wilhelm Schlegel 1799 im *Athenäum* veröffentlicht hatte. Aber er dürfte in seinen Überlegungen zu gleichen Resultaten gekommen sein wie dieser: «Der wesentliche Vorteil ist aber der, dass die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast zu Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.» So Schlegel. Diese Vorstellung, dass das Kunstwerk, gerade weil es nur andeutet, als Hieroglyphe über sich hinausweist und sich erst in der von Phantasie, Gefühl und Reflexion getragenen Betrachtung zu seiner vollen Bedeutung entfaltet, sollte für das Werk Runges konstitutiv werden.



1 Die Heimkehr der Söhne, Zeichnung, Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, 44,7 x 63,0 cm (1801), Hamburg, Kunsthalle

Mit seinen eigenen Arbeiten bewegte sich Runge damals allerdings noch auf anderen Wegen. Für den Hamburger Makler Gerhard Joachim Schmidt, dessen Kunstsammlungen Runge hatte studieren dürfen, entwarf er den *Triumph des Amor*, eine konventionelle Allegorie in der Tradition antiker Erosenfriesen. Im Zentrum seiner Bemühungen standen die Entwürfe für ein großes Wandbild, das er im Hause seines Bruders Jakob in Wolgast ausführen wollte. Es sollte die Rückkehr der Brüder Daniel und Philipp Otto in den Kreis der Familie darstellen: ein bewegtes Gruppenporträt (Abb. 1). Dass Runge sich gerade dieses *Familienstück*, wie er es nannte, als erstes großes Projekt vornahm, ist bezeichnend für sein enges und herzliches Verhältnis zur Familie.

Runge war bewusst, dass er mit seinen Kompositionsversuchen noch lange nicht am Ziel war. Das *Familienstück* stand «wie ein fernes Gebirge» vor ihm. Er sah aber auch, dass er an der Akademie nicht so gefordert wurde, wie er es sich gewünscht hätte. Von Juel bekam er kaum Kritik oder Ratschläge zu hö-

ren. Schon nach einem halben Jahr begann er sich zu fragen, wohin er sich wenden könne, um in seiner Kunst voranzukommen. In dieser Situation war die Lektüre von Goethes *Propyläen* von großer Bedeutung für ihn. Die ersten Hefte hatte er schon in Hamburg kennengelernt. Darin hatte Goethe die Grundzüge seiner Kunstanschauung skizziert. Von besonderem Interesse waren für Runge die Preisaufgaben, deren Themen Goethe zu meist aus der antiken Mythologie gewählt hat. Sie spornten Runge wie viele andere junge Künstler zu eigenen Kompositionsversuchen an. Förderung ihres Kunststrebens erhofften sie sich auch von Goethes Urteil über die eingesandten Werke, für das Erfindung und Ausdruck entscheidend sein sollten und nicht – wie an den Akademien üblich – die Korrektheit der Zeichnung. Dass Goethe die schöpferischen Fähigkeiten höher wertete als die mechanischen Fertigkeiten, lag ganz auf der Linie der Akademiekritik Runges. Er bearbeitete sogar eines der für das Jahr 1800 gestellten Themen, hatte dann aber nicht den Mut, etwas einzusenden. Bei der Lektüre der Besprechungen konnte er feststellen, dass er mit seinen Vorstellungen gar nicht so weit von denen der «Weimarer Kunstfreunde» entfernt war. Er nahm sich vor, an der für 1801 gestellten Preisaufgabe teilzunehmen. Dafür wählte er das Thema *Der Kampf Achills mit den Flüssen* und schickte seinen Wettbewerbsbeitrag am 21. August 1801 nach Weimar (Abb. 2).

Bereits Ende März 1801 hatte Runge Kopenhagen verlassen und war entschlossen, seine Ausbildung in Dresden fortzusetzen. Nach kurzem Aufenthalt in Hamburg reiste er zu seinen Eltern nach Wolgast. Auf dem Wege dorthin besuchte er Caspar David Friedrich in Greifswald, der ihn in seiner Entscheidung für Dresden bestärkt haben dürfte. Friedrich war gerade erst aus Dresden zurückgekehrt, wo er gut zwei Jahre verbracht hatte, und er sollte sich im folgenden Jahr endgültig in der sächsischen Hauptstadt niederlassen. Die Kontakte zwischen den beiden waren freundschaftlich. Sie werden sich in dieser frühen Zeit, in der sie beide noch nach ihren Wegen suchten, auch wechselseitig angeregt haben. Doch obwohl Friedrich vom Sommer 1802 an wieder in Dresden lebte, hat sich eine engere

Freundschaft zwischen den beiden, die uns heute als Geistesverwandte erscheinen, nicht entwickelt.

Am 20. Juni 1801 traf Runge in Dresden ein. Manches von dem Glanz, den Dresden unter August dem Starken erhalten hatte, war nach dem Siebenjährigen Krieg verblasst, doch die vom König zusammengetragene Gemäldegalerie war so einzigartig, dass Kunstfreunde von weither kamen, um sie zu sehen. Auch Runge besuchte bald nach seiner Ankunft die Galerie und war vor allem von Raffaels *Sixtinischer Madonna* tief beeindruckt. Die 1764 neu gegründete Dresdener Akademie hatte einen guten Ruf, litt allerdings unter dem Widerstreit der Ansichten von Giovanni Battista Casanova und Johann Eleazar Zeissig, gen. Schenau, die seit 1776 gemeinsam die Akademie leiteten. Während der Erste für einen strengen Klassizismus eintrat, sah der Zweite sein Vorbild in der französischen Malerei des Ancien Régime. Nach 1800 geriet die Dresdener Akademie wie alle anderen deutschen Akademien wegen ihrer Rückständigkeit zunehmend in die Kritik, und Runge hielt deutlich Distanz zu ihr. Wichtig war für ihn hingegen die lebendigere bürgerliche Kunstszene. Auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei genossen vor allem Adrian Zingg, Christian Klengel und Jakob Wilhelm Mechau großes Ansehen. Besondere Zuneigung fasste Runge zu Anton Graff, dem Meister des bürgerlichen Bildnisses, zu dem er mit einem Empfehlungsschreiben von Juel gekommen war. Runge hat von Graff viel für seine eigene Porträtmalerei gelernt. Das genau beobachtete, unpräntentöse *Selbstbildnis mit braunem Kragen*, das wohl 1802 entstand, ist ein wunderbarer Beleg dafür (Abb. 4).

Bald nach seiner Ankunft in Dresden lernte Runge den nur drei Jahre älteren Ferdinand Hartmann kennen. Dieser hatte in Stuttgart seine erste Ausbildung bei Philipp Friedrich Hetsch erhalten und war dann für einige Jahre nach Rom gegangen, wo er Anschluss an den Kreis um Asmus Jakob Carstens und Carl Ludwig Fernow fand. Nach Stuttgart zurückgekehrt, beteiligte er sich an den Weimarer Aufgaben, erhielt gleich beim ersten Mal einen Preis, wurde auch beim zweiten Mal lobend erwähnt und nach Weimar eingeladen, wo man plante, ihn bei der Neu-



ausstattung des Schlosses zu beschäftigen. Für Runge, der in den ersten beiden Monaten in Dresden intensiv an der Komposition feilte, mit der er sich in Weimar präsentieren wollte, war Hartmann ein idealer Gesprächspartner. Man darf davon ausgehen, dass Hartmann Runge etwas über Carstens berichtet hat, der mit seinen Ideen wegweisend für Künstler wie Josef Anton Koch und Berthel Thorvaldsen geworden war. Gegen den französischen Klassizismus gerichtet, schrieb Carstens einmal: «Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört ...» Seine Kunstanschauungen hatte Carstens im Austausch mit Karl Philipp Moritz gebildet, dessen Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 ein entscheidender Schritt zur Überwindung der Wirkungsästhetik der Aufklärung hin zur Autonomieästhetik war. «Bei dem wahren Künstler muß das Kunstwerk, das er hervorbringen will, gleichsam erst in der Seele reif geworden sein. Ein Reichtum großer und edler Gedanken, die schon seine früheste Kindheit erzeugte, liegt in ihm da.» Die Thesen zur Genese des Kunstwerks aus der Seele des Künstlers dürften bei Runge auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Die Ästhetik von Moritz, die sich eng mit den Auffassungen berührte, zu denen Goethe auf seiner italienischen Reise gefunden hatte, gehören zu den Anregungen, die Runge in Dresden aufgriff, um sie auf seine Weise weiterzuentwickeln.

Diese Zusammenhänge mit Quellen konkret zu belegen ist nicht immer möglich. Mehr noch als Lektüre und Briefwechsel fand der Gedankenaustausch im Gespräch statt, bei dem wechselseitiges Geben und Nehmen den gemeinsamen Erkenntnisprozess vorantrieb. Im Kreis der Jenaer Romantik um die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, zu dem auch Novalis, Ludwig Tieck und der Theologe Friedrich Schleiermacher gehörten, wurden dafür die Begriffe Symphilosophie und Sympoesie erfunden. Auch wenn die Situation Runges nicht mit derjenigen der Dichter und Philosophen in Jena vergleichbar war, wurde er doch durch den intensiven Austausch mit verschiedenen Gesprächspartnern in seinen Kunstanschauungen ganz entscheidend gefördert. Die Kontakte, die er in Dresden knüp-

fen konnte, sollten ihn auch mit den Kunstanschauungen der literarischen Romantik vertraut machen. Ganz wesentlich war für Runge die Begegnung mit Ludwig Tieck, dessen *Franz Sternbald* er mit Begeisterung gelesen hatte.

Er traf Tieck zum ersten Mal Anfang Dezember 1801. Dieser hielt sich seit April des Jahres in Dresden auf. Es war für ihn eine Zeit des Umbruchs und der Krise. Der Kreis der Jenaer Romantik, dem er sich zugehörig fühlte, begann auseinanderzufallen. Der Tod seines Freundes Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter das Pseudonym Novalis zugelegt hatte, im März 1801 hatte Tieck tief getroffen. Runge und Tieck kamen einander rasch näher. Im April 1802 schrieb Runge, er habe in Dresden niemanden kennengelernt, «mit dem das Beste in mir so in eins zusammengestimmt hätte, wie mit Tieck». Von der jüngsten Arbeit Runges, einer Neufassung des Triumphs Amors (Abb. 3), war der Dichter tief beeindruckt. Sie tauschten sich ausführlich über den Zusammenhang von Geschichte und Kulturentwicklung, über die Krise der Kunst, über das Verhältnis von Kunst und Religion, über Natursymbolik und die Möglichkeiten einer neuen Landschaftskunst aus. In diesem Kontext wies Tieck Runge auf die Schriften des schlesischen Mystikers Jakob Böhme hin. Diese Anregungen kamen gerade in der Zeit, in der Runge an dem von Goethe empfohlenen Weg zu zweifeln begann, und sie trafen auf Gedanken, die er schon lange in sich trug. So war Tieck der zündende Funke für Runges eigene Kunstauffassung, mit der er schon bald den Bereich dessen, was der Dichter sich vorstellen konnte, hinter sich ließ.

Die Folge der vier *Zeiten* sind das bedeutendste Dokument dieses Durchbruchs und Neubeginns. Tieck verließ im Spätherbst 1802 Dresden und zog auf das südöstlich von Frankfurt a. d. Oder gelegene Gut Ziebingen. Dort besuchte ihn Runge Anfang März 1803 und brachte die Zeichnungen der *Zeiten* mit. Tieck war beim Anblick der Blätter «ganz bestürzt». «Es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet [...] sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschriebenen stehe». Runge bemerkte nun auch die schwierigen Seiten

von Tieck, den er als «zu weich, schwankend und nicht bestimmt» charakterisierte. Im April 1804 trafen sich die beiden noch einmal in Berlin, und Runge stellte hinterher fest, dass sie noch nie so übereingestimmt hätten, und doch habe er «eine Ahnung davon bekommen, worin wir eigentlich wesentlich verschieden sind». Auch wenn von einer Entfremdung nicht die Rede sein kann, wurde der Kontakt zwischen beiden in den folgenden Jahren seltener.

Runges Verhältnis zu den Brüdern Schlegel war weniger herzlich und eng. Er hatte wohl schon in Hamburg deren *Athenäum* gelesen, aber die Begegnungen mit Friedrich Schlegel, die sich im Frühjahr 1802 ergaben, haben wenig Spuren hinterlassen. Die Kunstansichten, die Schlegel in seinen in Paris verfassten *Gemäldebeschreibungen* formulierte und von 1803 an in seiner Zeitschrift *Europa* publizierte, sollten später wegweisend für die Gruppe der Nazarener werden. Runge hat sich von diesen jedoch deutlich distanziert.

In Dresden kam der Maler auch erstmals mit der romantischen Naturphilosophie in Berührung. Novalis' Gedankenwelt öffnete sich ihm spätestens in seinen Gesprächen mit Tieck. Sicher hat er die beiden Prosa-Fragmente *Die Lehrlinge zu Sais* und *Heinrich von Ofterdingen* gelesen. Oft ist betont worden, wie nah Novalis und Runge einander in ihren Anschauungen waren, und doch ist es schwer, den Einfluss konkret nachzuweisen. Übereinstimmungen konnten sich auch daraus ergeben, dass sie beide von Tieck auf Jakob Böhme verwiesen wurden, nach dessen Lektüre sie die mystische Seite ihrer Naturbetrachtung vertieften.

Zu einem regen Austausch über Fragen der Naturphilosophie kam es mit Henrich Steffens, der 1798 nach Jena gekommen war und schnell Anschluss an den Kreis um die Brüder Schlegel fand. Besonders eng wurden Steffens' Beziehungen zu Schelling, der damals seine Ideen einer Naturphilosophie entwickelte. Diese stand in Opposition zu den erstarkenden Tendenzen einer auf Empirie und Mathematik gründenden Naturwissenschaft und ging von einer grundsätzlichen Einheit der Natur und des Geistes aus. Steffens konnte Schellings naturphilosophisches

System mit seinem naturkundlichen Wissen ergänzen und stützen. Runge hat durch Steffens, den er im Sommer 1801 kennenlernte, einen Einblick in Schellings Philosophie erhalten, die damals größte Beachtung fand. Der Kontakt zu Steffens brach nie ab, sondern wurde desto intensiver, je mehr sich Runge mit elementaren Fragen des Lichtes und der Farbe befasste.

Aufgrund dieser Interessen intensivierte er auch seine Beziehungen zu Goethe, den er im November 1803 in Weimar besuchte und dem er in den folgenden Jahren in langen Briefen seine farbtheoretischen Überlegungen darlegte. Goethe gab in seinen Antwortbriefen allerdings nur recht wenig von seinem Wissen preis. Als seine *Farbenlehre* endlich 1810 erschien, war Runge bereits so krank, dass er sie nicht mehr studieren konnte.

In Dresden entwickelte Runge auch ein neues Verhältnis zur Musik. Zwar bezeichnete er sich selbst in einem späten Brief als «recht unmusikalisches Subjekt», doch finden sich in seinen Briefen nun immer wieder Bemerkungen, die erkennen lassen, dass er gerne und intensiv Musik hörte und sich auch immer wieder Gedanken über das Verhältnis von Musik und Malerei machte. Wesentliche Anregungen verdankte er sicher Ludwig Berger, der 1801 nach Dresden gekommen war. Berger hatte bereits in Berlin eine musikalische Ausbildung absolviert und wollte in Dresden bei Johann Gottlieb Naumann studieren, der jedoch kurz nach seiner Ankunft verstarb. Er blieb dennoch zwei Jahre in der Stadt und freundete sich mit Runge an, den er in die Musiktheorie einführte und in Konzerte mitnahm. Besonders beeindruckt war Runge von der Musik in der katholischen Kirche, die er als etwas «unendlich Schönes» empfand, während er die Oratorien Haydns, die er im Winter 1802 auf 1803 hörte, kritisch beurteilte. Die Aufführung der *Schöpfung* führte ihn zu grundsätzlichen Überlegungen, in denen er die «rauschende Musik», zu der er auch das Oratorium zählte, der «inneren Musik» entgegensetzte, wie er sie in der «eigentlichen stillen Kirchenmusik» fand. Von ihr konnte er einen Bogen zu der Kunst, die er zu verwirklichen suchte, schlagen. «Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei anderen Künsten nennen.»

So wichtig die Begegnungen und Gespräche mit seinen Freunden, die gemeinsamen Galeriebesuche, die Musikerlebnisse in Dresden für Runge auch waren, nichts hat ihn so tief ergriffen, nichts sich so nachhaltig auf seine Anschauungen und seine künstlerische Arbeit ausgewirkt wie die Liebe zu Pauline Bassenge. Er begegnete ihr im Sommer 1801 zum ersten Mal, als sie noch keine 16 Jahre alt war. Ihr Vater Charles Frédéric Bassenge, Spross einer französischen Hugenottenfamilie, die 1689 nach Brandenburg geflüchtet war, besaß eine Handschuhfabrik und führte ein strenges Familienregiment. Runge, der sich seiner Liebe von Anfang an sicher war, fand nur selten Gelegenheit, Pauline zu sehen. Im Mai 1802 kam Bruder Daniel nach Dresden, um von Vater Bassenge die Zustimmung zur Verbindung der beiden zu erlangen. Dieser wies aber auf das jugendliche Alter der Tochter hin und lehnte strikt ab. Runge stürzte in tiefsten Liebesschmerz und wurde am Ende sogar krank, doch ein Besuch Bassenges ließ ihn wieder Hoffnung schöpfen. Die Briefe, die er nun an Pauline richten konnte, bezeugen eine wachsende Vertrautheit. Sie zeigen zugleich, wie untrennbar eng seine Vorstellungen von der Liebe mit seinen Kunstanschauungen und seinem Glauben verbunden waren. Der Widerstand von Vater Bassenge schwand, und im April 1803 wurde die Verlobung geschlossen. Nach der Hochzeit, die am 3. April 1804 in Dresden gefeiert wurde, ließ sich das Paar in Hamburg nieder. Dort konnte Runge dank der selbstlosen Unterstützung durch seinen Bruder Daniel ein Leben führen, das ganz der Kunst gewidmet war. Das Gemälde *Wir Drei* (Abb. 12), in dem er 1805 sich selbst, Pauline und Daniel porträtierte, das leider beim Brand des Münchner Glaspalastes 1931 zerstört wurde, ist als Denkmal des familiären Bundes und der Dankbarkeit zu verstehen.

Seine künstlerische Arbeit konnte Runge in Hamburg mit einigem Selbstbewusstsein beginnen. Zwar lagen die großen Stiche der *Zeiten* erst Anfang 1805 vor, doch für die vier Zeichnungen hatte er von verschiedenster Seite viel Lob erhalten. Perthes forderte ihn Ende 1804 auf, Illustrationen zu Friedrich Leopold zu Stolbergs Übersetzung des *Ossian* zu schaffen, die

in seinem Verlag erscheinen sollte. Die Begeisterung für die vermeintlichen «Bardengesänge» war damals allgemein. Runge führte eine ganze Reihe von Blättern aus, in denen er den Illustrationsstil Flaxmans auf seine Weise fortentwickelte (Abb. 34, 35). Doch Stolberg verhinderte schließlich, dass seine Übersetzung mit Zeichnungen Runges publiziert wurde. Damit war Runge eine wichtige Gelegenheit genommen, sich einem breiteren Publikum zu präsentieren. Auch die Altarbilder *Ruhe auf der Flucht* (Abb. 24) und *Petrus auf dem Meer* (Abb. 30), mit denen er in Pommern an die Öffentlichkeit hätte treten sollen, erreichten nie ihren Bestimmungsort.

Die sich zuspitzende politische Situation wurde für Runge zu einer immer größeren Belastung. In den Turbulenzen, die die Koalitionskriege gegen Napoleon verursachten, geriet die Handelsgesellschaft Daniels in große Schwierigkeiten. Auch Hamburg wurde durch die Kriegsfolgen in eine tiefe Krise gestürzt. Am 19. November 1806 besetzten französische Truppen die Stadt. Zwei Tage später verkündete Napoleon mit dem sogenannten Berliner Dekret die Kontinentalsperre, die die Handelsstadt auf das Empfindlichste traf und auch die Handelsgesellschaft Daniels endgültig ruinierte. Runge, der mit seiner Familie nach Wolgast ausgewichen war, reiste Ende April 1807 unter erheblichen Schwierigkeiten nach Hamburg. In den folgenden Monaten blieb ihm nur sehr wenig Zeit für seine künstlerische Arbeit. Er war bemüht, seine theoretischen Arbeiten zur Farbenlehre voranzubringen, und konnte im folgenden Sommer die kleine farbige Fassung des *Morgen* (Abb. 31) beenden.

Von den Freunden der ersten Hamburger Jahre war es vor allem Perthes, mit dem Runge nach wie vor in enger Verbindung stand. Für dessen patriotische Zeitschrift *Vaterländisches Museum* entwarf er einen Umschlag, der den *Fall des Vaterlandes* symbolisieren sollte. Er tat dies allerdings, wie Daniel Runge anmerkte, «gar zu schneidend deutlich», sodass seine Zeichnung durch eine Alternative ersetzt wurde. Wie die Zeitschrift von Perthes, so sind auch die Umschlagentwürfe von Runge ein Dokument der Not jener Jahre.

Im Jahr 1809, in dem Runge den Buchumschlag konzipierte,

stand das große Gemälde des *Morgen* (Abb. 32) im Zentrum seines künstlerischen Schaffens. Dieses Werk, das ein weiterer Schritt zur Verwirklichung seines großen Projektes der vier *Zeiten* sein sollte, blieb unvollendet. Im April 1810 zeigten sich bei Runge erste Symptome seines Lungenleidens, und sein Zustand verschlechterte sich mit beängstigender Geschwindigkeit. An Clemens Brentano schrieb er am 5. August resigniert, «daß es mir in meinem Leben höchstens nur 1, 2, höchstens 3 Jahre erlaubt gewesen ist, ohne Unterbrechung, ein Künstler- oder vorzüglich ein Mahlerbestreben rein durchzuführen, so bin ich oft Jahre lang von aller wirklichen Arbeit durch so verschiedene Begebenheiten abgehalten, ja einige mahl mit der Aussicht, nie wieder dazu zu kommen. Daher habe ich so vieles angefangen, so wenig vollendet.»

Am 2. Dezember 1810 starb Philipp Otto Runge. Am Tag nach seinem Tode brachte seine Frau Pauline den dritten Sohn zur Welt, der die Namen seines Vaters erhielt.

[...]