

Kosmos **Runge**

Das Hamburger
Symposium

Herausgegeben von
Markus Bertsch,
Hubertus Gaßner und
Jens Howoldt

Hamburger Kunsthalle

Hirmer Verlag

Diese Publikation geht zurück auf das Symposium

Philipp Otto Runge und die Geburt der Romantik

das an der Hamburger Kunsthalle
vom 8. bis 10. Oktober 2009 stattfand

Herausgegeben von Markus Bertsch,
Hubertus Gaßner und Jennis Howoldt

Redaktion und Lektorat:
Markus Bertsch und Jonas Beyer

Graphische Gestaltung:
Michael Sauer

© 2013 Hamburger Kunsthalle, Hirmer Verlag
und die Autoren

Lithographie: Reproline Genceller

Druck und Bindung: Firmengruppe APPL,
aprinta druck, Wemding

Papier: Luxusamt Offset, 150g/qm

Gesamtherstellung: Hirmer Verlag

Hirmer Verlag, München
Nymphenburgerstraße 84
80636 München/Deutschland
Tel. +49.89.12 15 16-0

ISBN 978-3-7774-2981-6

www.hirmerverlag.de

Bibliographische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar

Bildnachweise:

Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie,
Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett: bpk / Jörg P.
Anders, Volker-H. Schneider, Constantin Beyer
Kunsthalle Bremen
Dominikanerkirche Colmar
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue
Meister und Gemäldegalerie Alte Meister
Eutiner Landesbibliothek
Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-
Museum, Frankfurt am Main
Städel Museum, Frankfurt am Main, Artothek:
Ursula Edelmann
Fredensborg Slot
Landesarchiv Greifswald
Pommersches Landesmuseum Greifswald
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt,
Halle
Hamburger Kunsthalle: bpk / Elke Walford,
bpk / Christoph Irrgang
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg:
Maria Thrun
Staatsarchiv Hamburg
St. Katharinen, Hamburg
Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln
Danmarks Kunstbibliothek, Kopenhagen
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen
Thorvaldsens Museum, Kopenhagen
Universitätsbibliothek Leipzig
The British Museum, London
die LÜBECKER MUSEEN, Museum Behnhaus Dräger-
haus
Puschkin Museum Moskau
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte
und Neue Pinakothek
Engelbert Seehuber, München
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Oldenburg
bpk / RMN – Grand Palais / Paris, Musée d'Orsay /
Hervé Lewandowski
Kunstmuseum St. Gallen
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
Muzeum Narodowe w Warszawie
Klassik Stiftung Weimar, Museen, Graphische
Sammlungen und Goethe- und Schiller-Archiv
Albertina, Wien
Österreichische Galerie Belvedere, Wien
Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur
Kunsthaus Zürich
Sowie private Sammler, die namentlich nicht genannt
werden möchten
Weitere Abbildungen aus den Archiven der Autoren

Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechte-
inhaber der Abbildungen ausfindig zu machen.
Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im
Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Mit freundlicher Unterstützung durch



Philipp Otto Runge Stiftung



GERDA HENKEL STIFTUNG

Hamburger Kunsthalle
Stiftung Öffentlichen Rechts
Glockengießerwall
20095 Hamburg

Deutschland
Tel. +49.40.428 131-200
Fax +49.40.428 54-3409
www.hamburger-kunsthalle.de

Runges Poetologie der bildlichen Darstellung. Überlegungen zur *Lehrstunde der Nachtigall*

Johannes Grave

EINE BEMERKENSWERTE, fast verstörende Koinzidenz kennzeichnet Philipp Otto Runges Äußerungen und künstlerische Projekte der Jahre 1801 und 1802. Gerade in jenen Monaten, in denen Runge besonders zielstrebig die Grundlagen seines weiteren Werks entwickelt, scheint er zwei kaum vereinbare Grundgedanken zu verfolgen: In Briefen proklamiert er mehrfach und mit unüberhörbarem Anspruch seine Idee einer neuen Landschaftsdarstellung.¹ In seinen Zeichnungen und ersten Gemälden setzt indes beinahe zeitgleich eine intensive Auseinandersetzung mit komplexen Rahmenformen ein, die dazu führt, dass der Rahmen durch figürliche Motive und Arabesken weit über eine rein dienende Funktion hinaus aufgewertet wird (Taf. 10-12).²

DIE (UN-)DARSTELLBARKEIT DES »ZUSAMMENHANGS DES GANZEN«

Runges großes Interesse an Rahmenformen scheint nicht gut mit dem Anliegen zu harmonieren, eine neue Landschaftsmalerei begründen zu wollen. Sieht man das Ziel der Landschaftsmalerei darin, dem Erlebnis der realen Landschaft in der freien Natur möglichst nahezukommen, so ist es kontraproduktiv, den Betrachter auf den Rahmen aufmerksam zu machen. Um die Landschaft als einen offenen Raum erfahrbar werden zu lassen, dessen Grenze, der Horizont, allein vom begrenzten Blickfeld des Betrachters konstituiert wird,³ ist daher die klassische Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts darum bemüht gewesen, die Grenzen des Bildes und den Rahmen eher unauffällig zu gestalten. Komplexe, aufwändige Rahmen, wie Runge sie in den Jahren 1801 und 1802 zu entwerfen begann, konnten innerhalb dieses Konzepts von Landschaftsmalerei keinen Platz finden. Der Forderung der zeitgenössischen Kunsttheorie, dass die Landschaft dem Betrachter gleichsam einen Einstieg in das Bild und ein Wandern in der Natur erlauben soll,⁴ entsprach

in idealer Weise das rahmenlose Bild des Panoramas, nicht aber Runges Ausarbeitung außerordentlich auffälliger Rahmen.

Der skizzierte Widerspruch scheint leicht erklärbar, wenn man berücksichtigt, dass bereits Runge seinen Begriff von Landschaft vom traditionellen Verständnis abgrenzte: »[...] freylich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen«⁵, bemerkt er in seinem Brief vom 9. März 1802, in dem er die Landschaft als Kunst der Zukunft ausruft. Nicht Gemälde von Claude Lorrain oder Jacob van Ruisdael, sondern Raffaels *Sixtinische Madonna* und Guercinos *Aurora* dienen ihm daher als Beispiele, um anzudeuten, welchen Weg diese neue Landschaftskunst einschlagen müsse. Dennoch, so sehr Runge auch den Begriff der Landschaft aus dem traditionellen Kontext zu lösen versucht, bleibt er unvermeidlich auf seinen Ursprung bezogen. Warum also wählt Runge für seine neue Kunst einen alten Begriff, der an eine etablierte Darstellungstradition denken lässt und überdies für eine Gattung von niederm Rang steht? Und wie verhält sich dieser Begriff zu den komplexen Rahmenformen, die Runge in derselben Zeit entwirft?

Runge hat im Frühjahr 1802 zwar keine Landschaften im klassischen Sinne gezeichnet, sein Brief vom 9. März, in dem er sein Programm einer neuen Landschaftsmalerei darzulegen versucht, enthält jedoch eine Naturschilderung, die keinen Zweifel daran lässt, dass die »Landschaft« für Runge mehr ist als ein aus Verlegenheit entlehnter Hilfsbegriff:

Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saus't durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde röthet sich der Aether, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Thautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönnet in einen 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 trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen – Gott!⁶

In Runges Schilderung artikuliert sich nicht allein auf der inhaltlichen Ebene – durch die Evokation synästhetischer Eindrücke und durch deren Aufgipfelung zu einer Erfahrung von Transzendenz – ein programmatischer Anspruch. Vielmehr orientiert sich der Künstler in der Wortwahl und der sprachlichen Gestaltung an einem prominenten Vorbild: an Goethes Briefroman »Die Leiden des jungen Werthers« (1774), genauer: an Werthers Brief vom 10. Mai.⁷ Auch Werther beschwört ein Naturerleben, das alle Sinne anspricht, und beschreibt dabei dieselben Erfahrungen: das dampfende Tal, das Wimmeln im Gras und nicht zuletzt die Ahnung der »Gegenwart des Allmächtigen«. Von Werthers Brief hat Runge – über solche motivischen Parallelen hinaus – zudem die auffällige Satzkonstruktion entlehnt. Alle sinnlichen Wahrnehmungen sind in einem endlos erscheinenden, mit »wenn« einsetzenden Nebensatz beschrieben, erst darauf folgt ein Hauptsatz:

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräser mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.⁸

Runges Naturschilderung im Brief vom 9. März 1802 knüpft unverkennbar an den berühmten Brief Werthers an, schildert ebenfalls ein vorbehaltloses Eintauchen in die Natur und eine vergleichbare Transzendenzerfahrung. Ausdrücklicher noch als Werther beschreibt Runge einen einzigartigen Effekt seines Naturerlebnisses: Die Bindungen von Raum und Zeit scheinen gänzlich aufgehoben. Die Landschaft wird zu ei-

nem vollkommenen Immersionsraum, der kein Außen mehr kennt; sie evoziert die Erfahrung einer reinen Gegenwärtigkeit, die die gewohnte Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt. Dass dieses Erlebnis ein grundlegendes Problem aufwirft, expliziert Runge jedoch nicht mehr. Vermutlich konnte er darauf vertrauen, dass sein Bruder Daniel um jene Schlussfolgerung wusste, die Werther hatte ziehen müssen: »Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken.«⁹ Tatsächlich scheint es für Erfahrungen, wie sie Werther oder Runge schildern, kein bildliches Äquivalent geben zu können. Jede noch so flüchtige Skizze würde Lebendigkeit in Starre bannen, würde statt des Eintauchens in die Natur nur den distanzierten Blick auf ein Bild gewähren und einen unbegrenzten Kosmos durch eine willkürliche Auswahl einschränken.¹⁰

In Runges implizitem Rückgriff auf Werther deutet sich ein fundamentales Problem an, das er auch im weiteren Verlauf seines langen Briefes vom 9. März 1802 verhandelt: Die Erfahrungen, Ahnungen und Gedanken, die Runge in Bildern ausgedrückt wissen will, scheinen sich grundsätzlich einer Darstellung zu widersetzen. Die »Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns«¹¹, die Runge mit immer neuen Worten umkreist, drängt zwar zur Religion und zur Kunst, überfordert diese aber zugleich. Zweimal skizziert Runge den Augenblick, in dem dieser »Zusammenhang[] des Ganzen«¹² zum Ausdruck kommt: »[...] im schönsten Moment können wir es dann Andern mittheilen; wollen wir dann aber diesen Moment weiter ausdehnen, so entsteht eine Ueberspannung, d. i. der Geist entflieht aus den gefundenen Zeichen und wir können den Zusammenhang in uns nicht wieder erlangen [...]. Und so entsteht die Kunst und gehet zu Grunde, und es bleibt nichts nach, als die leblosen Zeichen, wenn der Geist zu Gott zurückgekehret ist.«¹³ Wenig später beschreibt Runge nochmals den Versuch, »in einem Bilde alles zugleich zu concentriren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen«, um sogleich in einer Parenthese anzufügen: »Wenn der menschliche Geist diese höchste Ahnung erreicht hat, so entstehet eine Ueberspannung und die Zeichen stürzen in sich zusammen, sobald der Geist entflohen ist.«¹⁴

So abstrakt und rätselhaft diese Überlegungen auch bleiben, zeichnet sich doch ab, dass Runge die bildliche Darstellung auf anspruchsvolle Weise neuartig zu denken versucht. Das Bild gilt ihm zwar als Zeichensystem, lässt sich aber dennoch nicht im Sinne klassischer Theorien der Repräsentation verstehen, die auf einer eindeutigen, stabilen Zuordnung von Zeichen und Bezeichnetem basieren. Für Runge reicht es

nicht, adäquate Zeichen zu finden, um einem Gedanken oder einer Erfahrung Ausdruck zu verleihen. Das Bild bleibt immer fragil und auf den »Geist« angewiesen; die Zeichen können jederzeit kollabieren. So verstanden, lässt sich das Bild weder als Abbildung, als visuelle Verdoppelung von Gesehenem, noch als rein konventionelles Zeichensystem, etwa als Allegorie im vorromantischen Sinne, charakterisieren.¹⁵ Indem Runge seinen Begriff des Zeichens mit den Worten »Geist« und »Überspannung« verknüpft, deutet er an, dass das Zeichen einer Dynamisierung und Verlebendigung bedarf, durch die es zugleich gefährdet wird.

Runges Andeutungen werden vielleicht ein wenig verständlicher, wenn man sie nicht allein auf einzelne Zeichen, sondern auf deren Relationen untereinander bezieht.¹⁶ Diese Relationen müssen von einem »Geist« erfüllt sein und sich durch eine Spannung auszeichnen, die sich jedoch fast zwangsläufig zu einer »Überspannung« steigert. Auf der Ebene der Zeichen wiederholt Runge damit die Struktur der Erfahrung, die er zum Ausdruck bringen will. In der Konstitution der Zeichen gilt es nämlich jene Struktur einer lebendig in sich differenzierten Einheit zu etablieren, die die »Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns« bestimmt.¹⁷ Nichts anderes führt die zitierte Naturschilderung exemplarisch vor: Das Ganze der Natur wird Runge gerade in einem Zusammenspiel einer Vielfalt unterschiedlichster Naturelemente erfahrbar. Bei allem Wimmeln kleinster Wesen und bei allen höchst vielfältigen sinnlichen Eindrücken zeigt sich ihm dennoch die Natur als ein Ganzes, als eine in sich differenzierte Einheit: »[...] alles tönet in einen Akkord zusammen«. Runges Begriff des Zusammenhangs zielt daher nicht auf eine statische und undifferenzierte Einheit, sondern auf eine »Einheit [...], in der die Differenz selbst als Moment lebt«.¹⁸

Mit Werther scheint Runge der Überzeugung zu sein, dass sich diese Erfahrung nicht einfach abbilden lässt. Ebenso wenig kann eine arbiträre allegorische Verschlüsselung den lebendigen Zusammenhang des Ganzen der Natur verbürgen. Ließe sich dieser Zusammenhang in einem Zeichen vollgültig repräsentieren, so wären die Probleme und Gefahren, die Runge beschreibt, gegenstandslos. Runge beharrt jedoch auf der Fragilität der Darstellung und auf der Gefahr der »Überspannung«. Er unterstreicht auf diese Weise, dass eine Konzentration allein auf die Ebene des Dargestellten nicht der Herausforderung gerecht werden kann, den immer wieder beschworenen »ewigen Zusammenhang« auszudrücken. Vielmehr muss das Bild auf der Ebene der Darstellung, gleichsam in der Orchestrierung der Zeichen, die Struktur einer lebendig in sich differenzierten Einheit aufweisen. Damit das Bild nicht zu ei-

ner leblosen, geschlossenen Einheit erstarrt, darf es seine Zeichen nicht schlicht zugunsten des Bezeichneten vergessen machen. Würde es lediglich Rezeptionsprozesse anregen, die ausschließlich auf das Dargestellte fixiert sind, so ließe das Bild nicht die »Spannung« der Zeichen, ihren fragilen lebendigen Zusammenhang, erfahrbar werden. Es muss daher eine Wahrnehmung der Darstellung, der Bildzeichen und ihrer Relationen, anstoßen und dabei nicht zuletzt eine bewusste Erfahrung der Zeitlichkeit ermöglichen, die dem Wahrnehmungsprozess eigen ist.

Ganz in diesem Sinne hat Runge wenige Monate später, im Dezember 1802, in einem Brief betont, dass ihm ein klar bestimmter gedanklicher Gehalt des Bildes weniger wichtig erscheint als der Denkweg und der Prozess des künstlerischen Ausdrucks, der im Idealfall für den Betrachter nachvollziehbar bleibt. Seine Bilder sollen keinen Zeichencode oktroyieren, sondern an der Genese von Sinn teilhaben lassen:

Das Rechte kann ich nur nicht so sagen, und viel weniger schreiben, wie ich's meyne. Ich wollte nämlich das, wie ich zu den Begriffen von den Blumen und der ganzen Natur gelangt bin, wiedergeben in Bildern; nicht was ich mir denke und was ich empfinden muß, und was wahr und zusammenhangend darin zu sehen ist: sondern, wie ich dazu gekommen bin, und noch dazu komme, das zu sehen, zu denken und zu empfinden, so den Weg, den ich gegangen bin, und da müßte es doch curios seyn, daß andere Menschen das so gar nicht begreifen sollten.¹⁹

Runge setzt daher entschieden darauf, den Bildstatus jeder Darstellung nicht zugunsten eines illusionistischen Effekts zu verleugnen, sondern klar hervortreten zu lassen. Zugleich aber werden die Elemente der Darstellung, die Zeichen, verlebendigt und dynamisiert. Sie müssen vielfältige Relationen eingehen können, die es im Rezeptionsprozess zu aktualisieren gilt, und sollen dennoch als eine Einheit erfahrbar werden.

DIE LEHRSTUNDE DER NACHTIGALL ALS LEHRSTUNDE DER DARSTELLUNG

Es dürfte nicht nur der Beliebtheit und Verbreitung von Friedrich Gottlieb Klopstocks Dichtungen geschuldet sein, dass Runge auf dessen Ode »Die Lehrstunde« zurückgriff, als er daran ging, in einem programmatischen Gemälde seinen Überlegungen zur Kunst und zur bildlichen Darstellung Ausdruck zu verleihen (Taf. 10). Wie kaum ein zweiter Dichter des 18. Jahrhunderts hatte Klopstock in ästhetischen Schriften, vor allem aber in seinen Dichtungen, eine folgenreiche Theorie der Darstellung entwickelt. Winfried Menninghaus hat darauf auf-

merksam gemacht, dass Klopstock ein Verständnis von poetischer Darstellung etablierte, dem Handlung und Geschehen nicht mehr nur als Gegenstand, als Dargestelltes gilt. Dichtung erschöpft sich für Klopstock nicht in einem Inhalt und dessen rhetorischer Einkleidung. Vielmehr muss sich die dichterische Darstellung selbst durch Handlung und durch eine gleichsam materielle Präsenz der Signifikanten auszeichnen. Dichtung bewegt den Leser daher nicht allein und nicht einmal vorrangig durch ihren Gehalt und durch rhetorische Figuren; viel grundlegender vollzieht sich Bewegung für Klopstock indes durch die Worte selbst, durch »ihre metrisch-rhythmische Anordnung«: »dem Bewegungshunger des Geistes wird buchstäblich mit einer Theorie und Praxis der ›Wortbewegung‹ geantwortet.«²⁰ Die zeichenhafte Vermittlung des Dargestellten ist daher nicht mehr zu verschleiern, sondern muss auf neue Weise akzentuiert werden. Unverkennbar markiert dieser Darstellungsbegriff einen »Gegenentwurf zum rationalistischen Paradigma der Repräsentation und der zeichenfreien Vorstellung als des Ziels transparenter Repräsentation«.²¹

Klopstocks Ode »Die Lehrstunde« steht im engen Zusammenhang mit diesem Darstellungsbegriff. Das Gedicht ist unvermeidlich poetologisch: Zum einen verhandelt es in dichterischer Form den Gesang der Nachtigall, der exemplarisch für die Dichtung überhaupt stehen soll. Zum anderen folgt die Ode programmatisch dem Anspruch Klopstocks, die Handlung des Gedichtes nicht auf das Geschilderte zu beschränken, sondern auch in der dichterischen Darstellung zur Geltung zu bringen.²²

Die Lehrstunde

Der Lenz ist, Aëdi, gekommen;
Die Luft ist hell, der Himmel blau, die Blume duftet,
Mit lieblichem Wehen athmen die Weste,
Die Zeit des Gesangs ist, Aëdi, gekommen!

»Ich mag nicht singen, die Zeisige haben
Das Ohr mir taub gezwitschert!
Viel lieber mag ich am Aste mich schwenken,
Und unten in dem krystallinen Bache mich sehn.«

Nicht singen? Denkest du, daß deine Mutter
Nicht auch zürnen könne?
Lernen muß du, der Lenz ist da!
Viel sind der Zaubereyen der Kunst;
Und wenig der Tage des Lenzes.

Weg von dem schwankenden Aste,
Und höre, was einst vom Zauber der Kunst mir sang

Die Königin der Nachtigallen, Orphea.
Hör', ich beb' es zu singen,
Aber hör', und sing es mir nach.
Also sang Orphea:

Flöten muß du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;
Schmetter dann, daß es die Wipfel des Waldes durch-
rauscht!
Flöten, flöten, bis sich bey den Rosenknospen
Verlieren die Töne.

»Ach ich sing' es nicht nach, wie kann ich!
Zürne nicht, Mutter, ich sing' es nicht nach.
Aber sang sie nichts mehr
Die Königin der Nachtigallen?
Nichts von dem, was die Wange bleich macht,
Glühen die Wang', und rinnen, und strömen die Thräne
macht?«

Noch mehr! noch mehr!
Ach daß du dieses mich fragtest,
Wie freut mich das, Aëdi!
Sie sang, sie sang auch Herzensgesang!

Nun will ich das jüngste Bäumchen dir suchen,
Den Sproß dir biegen helfen,
Daß du dich näher sehen könntest im Silberbach.
Auch dieses ließ erschallen
Die Liederkönigin, Orphea:

Der Jüngling stand, und flocht den Kranz,
Und ließ ihn weinend sinken!
Das Mädchen stand, vermocht' es über sich
Mit trockenem Blick den Jüngling anzusehen.
Da sang die Nachtigall ihr höheres,
Ihr seelenerschütterndes Lied.
Da flog das Mädchen zu dem Jüngling hin!
Der Jüngling zu dem Mädchen hin!
Da weinten sie der Liebe Wonne!²³

Bereits die »Erzählung«, die der Ode zugrunde liegt, führt unmissverständlich vor Augen, dass alles auf den verlebendigen Nachvollzug der Dichtung ankommt und das Geheimnis des Nachtigallengesangs nicht mit wenigen Formeln lehrbar ist. Ganz in diesem Sinne scheitert der erste Versuch der Nachtigall, ihrem Kind den Gesang zu lehren. Die junge Nachtigall weigert sich, jene Verse nachzusingen, die zugleich die Anweisungen für den Gesang enthalten. Sie verlangt stattdes-

sen nach einer Vorgabe, die das Lied der Nachtigall als »Herzensgesang«, also in seiner Wirkung, erfahrbar werden lässt. Die Poetologie der dichterischen Darstellung ist mithin darauf angewiesen, in poetischer Form entfaltet zu werden, und kann zugleich nicht von der emotionalen Wirkung des Gesangs abstrahieren.

Neben einer Regelästhetik, die den Gesang nach definierten Gesetzmäßigkeiten und als schlichte Wiederholung lehrt, wird in Klopstocks Ode implizit auch eine rein mimetisch abbildende Darstellung abgelehnt. Die junge Nachtigall Aedi zieht dem Gesang nämlich zunächst den Blick in spiegelndes Wasser vor: »Viel lieber mag ich am Aste mich schwenken, / und unten in dem kristallinen Bache mich sehn.« Dieses narzisstische Vergnügen an der reinen Mimesis, an der bloß wiederholenden Abbildung, die ihre eigene zeichenhafte Vermittlung vergessen macht, wird von der Nachtigallenmutter scharf zurückgewiesen. Die Alternative zur Regelästhetik und zur Mimesistheorie führt die Ode vor, indem sie nicht nur von Dichtung handelt, sondern die dichterische Handlung selbst vollzieht. Es ist daher folgerichtig, dass Klopstocks Gedicht sogleich vertont worden ist. Gleichzeitig mit dem Druck der Ode im »Voßschen Musenalmanach auf das Jahr 1786« erschien auch die Vertonung des Dresdner Komponisten Johann Gottlieb Naumann.²⁴

Als Runge sich 1801 entschloss, Klopstocks Ode zur Grundlage einer ambitionierten bildlichen Komposition zu machen,²⁵ muss ihm bewusst gewesen sein, dass er dem Gedicht nicht würde entsprechen können, wenn er nur dessen narrativen Gehalt aufgreift. Ein Bild zu Klopstocks »Lehrstunde« musste einerseits dessen poetologischem Anspruch gerecht werden, andererseits aber auch die Verschiebung vom Hören zum Sehen, vom Gehör zum Sehsinn reflektieren. Es wundert daher nicht, dass Runges Bild teilweise erheblich von Klopstocks Vorgaben abweicht. Unübersehbar sind die ikonographischen Ergänzungen und Überblendungen, die Runge vorgenommen hat: Bereits die Skizze der ersten Bildidee (Taf. 4), der Runge sogleich die ungenau aus dem Gedächtnis zitierten Verse Klopstocks hinzugefügt hatte, geht über die Vorgaben der Ode hinaus. Die Zeichnung beschränkt sich zwar auf die Gruppe von Mutter und Kind und lässt den Raum der Handlung nahezu unbestimmt. Doch wird schon hier die Darstellung der beiden Nachtigallen Aedone und Aedi mit der weithin bekannten Ikonographie von Amor und Psyche verschmolzen.²⁶ Der Erzählung der Ode folgt die Zeichnung, indem sie die Lehrstunde als Kern der Erzählung anzudeuten versucht: »Amor« hat eine Doppelflöte zum Mund geführt und blickt auf »Psyche«, deren Gestik darauf schließen lässt, dass sie ihren

Schüler belehrt. Während Runge in einer weiteren Zeichnung (Taf. 5) diese Figurengruppe weitgehend unverändert als fingiertes Relief ausgestaltete und nur den antikisierenden Hocker der ersten Skizze durch einfache Stufen ersetzte, situierte er auf einem späteren Blatt (Taf. 8) die Handlung in einer Baumkrone; er entfaltete damit die Hinweise zur Örtlichkeit, die das Gedicht gibt (schwankender Ast, kristallener Bach, Wipfel des Waldes etc.). Nun allerdings spielt der Knabe seine Doppelflöte nicht mehr. Eine weitere signifikante Änderung gegenüber Klopstocks Ode bringt schließlich eine spätere laivierte Zeichnung (Taf. 9): Sie zeigt im Dunkel des Geästs eine zweite, schlafende Amorette.²⁷ Neue Motive bieten auch die Entwürfe zum Rahmen, die weitere Nachtigallen, nun in Gestalt von Vögeln, sowie, in Verbindung mit Lilien bzw. Rosen, Genien der himmlischen und der irdischen Liebe zeigen (Taf. 6). Am Ausgangspunkt der rahmenden Arabeske findet sich außerdem eine Libelle; und am oberen Bildrand hat Runge noch die Darstellung eines Amorknaben mit Leier eingefügt (Taf. 7).

All diese Motive harmonieren zwar gut mit dem Thema der Ode, die mit dem »Herzensgesang« der Nachtigall den Zusammenhang von Musik und Liebe beschwört, dennoch handelt es sich um Hinzufügungen, die von der Erzählung des Gedichts wegführen und durch ihre arabeske Form zudem von der Konzentration auf allein ein Geschehen im Bild ablenken. Es scheint daher folgerichtig, dass Runge bei der Arbeit an der zweiten Fassung des Gemäldes die Vielfalt der Motive und Ideen, die nur noch locker mit Klopstocks Ode verbunden sind, auszubalancieren versuchte, indem er einige Verse des Gedichts auf die gemalte ovale Rahmenleiste schrieb (Abb. 1). Die Rahmenleiste – so der erste Eindruck – vermittelt nicht nur zwischen den verschiedenen Bildebenen, zwischen Binnenbild und arabesker Rahmenkomposition, sondern sichert



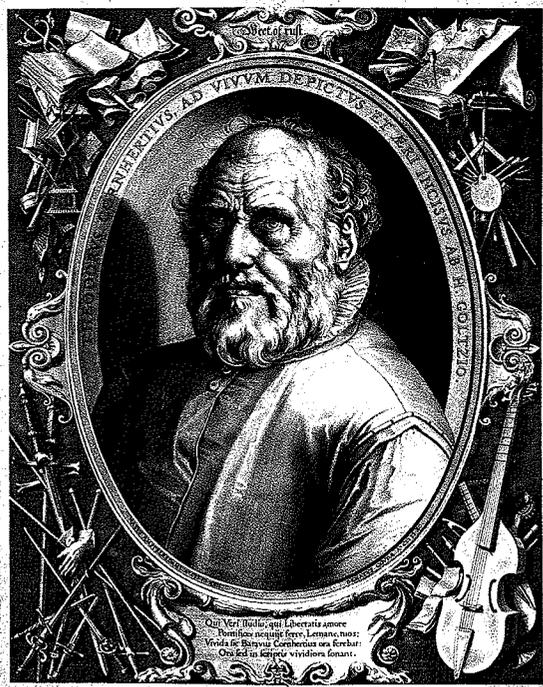
Abb. 1 Philipp Otto Runge · *Die Lehrstunde der Nachtigall (Zweite Fassung)* · 1804/05 · Öl auf Leinwand · 104,7 x 85,5 cm · Hamburger Kunsthalle · Detail

auch die inhaltliche Einheit des ganzen Werkes, indem sie den maßgeblichen Referenztext in Erinnerung ruft.

Sind die Ergänzungen und Bereicherungen, die Runge bei seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Klopstocks Ode vorgenommen hat, in der Forschung immer wieder beschrieben worden,²⁸ so wurde bisher kaum bemerkt, dass sich das Bild in einigen Aspekten in einem latenten Widerspruch zum Gedicht befindet.²⁹ Denn bei näherem Hinsehen erweist es sich als fraglich, ob die Rahmeninschrift der Funktion gerecht werden kann, die Einheit aller Bildelemente und zugleich den Bezug zur Ode zu wahren. Die bildliche Darstellung und die zitierten Verse lassen sich keineswegs so problemlos und widerspruchsfrei aufeinander beziehen, wie es der erste Eindruck suggeriert. Während die Inschrift nachdrücklich zum Flöten auffordert, scheint die Figur der »Psyche« im Bild eher dem Flöten des Knaben Einhalt zu gebieten. Zumindest hindert ihre Rechte den Knaben daran, eine der beiden Flöten zum Mund zu führen. Beide Figuren weisen zudem einen geschlossenen Mund auf. Damit ist aber weder der Sinn der zitierten Verse noch der Gehalt anderer Strophen von Klopstocks Ode erfasst. Bild und Inschrift treten in irritierender Weise auseinander – ein Effekt, den Runge planvoll angestrebt hat, zeigen doch die ersten zeichnerischen Entwürfe unverkennbar eine Belehrung des Knaben durch die Mutter.³⁰

Ruft sich der Betrachter die Ode Klopstocks in Erinnerung, so muss ihn aber auch die Wahl der zitierten Verse erstaunen.³¹ Sie geben einen Gesang der Orphea wieder, der im Gedicht von der Nachtigall rezitiert wird, so dass sich die Bildinschrift als Zitat eines Zitats erweist. Vor allem aber handelt es sich um jenen Gesang, den die Nachtigall ihrem Kind vergeblich nahezubringen versucht. »Ach, ich sing es nicht nach; wie kann ich!«, erwidert die kleine Nachtigall, unmittelbar nachdem die von Runge zitierten Verse verklungen sind. Ausdrücklich verlangt die junge Nachtigall nach einer anderen Vorlage, die die Macht des Nachtigallengesangs mit einer Liebesgeschichte verknüpft.

Die skizzierten Irritationen lassen keinen Zweifel daran, dass Runges Bild schon in den dargestellten Motiven erheblich von den Vorgaben Klopstocks abweicht. Der narrative Kern des Gedichts wird nicht nur um verschiedene Elemente bereichert, sodass er an Stringenz verliert. Vielmehr widerspricht das im Bild Dargestellte geradezu der Schilderung des Gedichts. Darüber hinaus impliziert die Inschrift aber auch eine grundlegende Rezeptionsästhetische Spannung zwischen bildlicher Darstellung und schriftlicher Artikulation, mithin zwischen Bildbetrachtung und Lektüre. Anders als das Binnenbild, das zunächst eine Konzentration auf die Figurengruppe



nahelegt und dann Raum für einen schweifenden Blick bietet, gibt die Inschrift eine rigide geordnete Blickbewegung vor. Dabei muss sich der lesende Betrachter nicht nur der Mühe unterziehen, seinen Blick dem ovalen Verlauf der Schrift folgen zu lassen, sondern er ist gezwungen, sich der Schrift so weit anzunähern, dass er das Ganze des Bildes aus den Augen verliert. Er wird spätestens in diesem Augenblick darauf gestoßen, dass die gesamte Rahmeneinfassung des ovalen Binnenbildes mit malerischen Mitteln fingiert ist und sich die plastische Wirkung allein einer virtuosen Malerei verdankt. Dass der Blick auf die Schrift den täuschenden Charakter des vermeintlich plastischen Rahmens ins Bewusstsein ruft, ist jedoch kein unerwünschter Nebeneffekt, sondern eine ihrer wesentlichen Funktionen.³² Unvermeidlich muss der Betrachter erkennen, dass der Rahmen und das Binnenbild eine einzige Leinwand als gemeinsamen Bildträger haben. Da die Inschrift auf der schmalen Rahmenleiste angebracht ist, betont sie überdies nochmals den Bildstatus der zentralen Darstellung. Während die zentrale Szene in ihrer räumlichen Anordnung und farblichen Gestaltung zunächst so überzeugend anmuten mag, dass sie wie ein Ausblick durch ein Fenster erscheinen kann, wird sie durch die Rahmenleiste klar als Bild, als bemalte Fläche, ausgewiesen.

Runges Kombination von Bild und Schrift mag zunächst an die frühneuzeitliche Emblematik erinnern. Doch dürften die entscheidenden Anregungen für diese Bildidee eher im

Abb. 2 Hendrick Goltzius · Dirck Volckertsz. Coornhert · um 1591/92 · Kupferstich · 520 x 428 mm · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Porträtstich zu suchen sein. Hier konnte Runge Verbindungen von Binnenbild, Rahmen und Schrift vorgeprägt finden, die in vielerlei Hinsicht auf seine *Lehrstunde der Nachtigall* vorausweisen: Aufwändige Bildnisstiche kombinieren oftmals ein ovales Binnenbild mit einem figürlich ausgestalteten, illusionistischen Rahmen und vermitteln zwischen diesen beiden Elementen mit schmalen Rahmenleisten, die Platz für Schriftzüge bieten. In Einzelfällen kann zu dieser komplexen Verschränkung verschiedener Bildebenen noch ein Epigramm treten, das den Porträtierten in dichterischer Form würdigt. Exemplarisch vereint Hendrick Goltzius' Porträt seines Lehrers Dirck Volckertsz. Coornhert eine derartige Konstellation von Bild, Rahmen und Schrift (Abb. 2). Auch Goltzius zielte dabei auf illusionistische Effekte, die bei näherer Betrachtung bewusst durchkreuzt werden – etwa wenn Coornhert vor eine ovale Rahmenleiste mit den Versalien tritt, ihm aber zwischen dieser Kante und einer weiteren, noch schmaleren Leiste kein Platz mehr zu bleiben scheint.³³ Zwar ist es angesichts von Runges kunsthändlerischer Tätigkeit für seinen Bruder Daniel keineswegs unwahrscheinlich, dass der Künstler Arbeiten von Goltzius kannte. Für die Konzeption der *Lehrstunde* war er jedoch nicht auf ein bestimmtes Beispiel angewiesen. Vergleichbare Kombinationen von Bild, Schrift und Rahmen finden sich in großer Zahl ebenfalls in französischen Porträtstichen des 17. und 18. Jahrhunderts, die den Maßstab für die gesamte europäische Bildnisgraphik dieser Zeit setzten. An derartigen Stichen könnte Runge beobachtet haben, welche rezeptionsästhetischen Potenziale Rahmenformen und Schriftzüge beithalten konnten.³⁴

Wichtiger als mögliche Vorbilder dieser Bildgestaltung sind ihre Implikationen. Sowohl in den dargestellten Motiven als auch in der Form der Darstellung konstituiert Runges Gemälde ein Geflecht, das sich nicht problemlos auf eine Narration reduzieren lässt. Die widerstreitenden Erfahrungen, die der Betrachter sowohl bei der Auseinandersetzung mit den dargestellten Motiven als auch bei der Wahrnehmung der Darstellungsform macht, haben zur Folge, dass für ihn das Bild nie zugleich als Ganzes und in allen Teilen erfassbar ist. Weder wird der Betrachtung eine geordnete Reihenfolge und Ordnung vorgegeben noch mündet der Wahrnehmungsprozess in eine finale Synthese. Damit aber wird im Vollzug der Betrachtung eine Zeitlichkeit ganz eigener Art erfahrbar. Trotz seiner Sprachlosigkeit und Starre ist dem Bild eine zeitliche Dimension eigen, die sich im offenen Wahrnehmungsprozess entfaltet. Diese Zeitlichkeit zeichnet sich nicht durch eine Sukzession aus, wie sie die sprachlich konstituierte Ode Klopstocks aufweist, sondern beruht auf den potenziell unbegrenzten

Möglichkeiten, einzelne dargestellte Motive und Aspekte der Darstellung aufeinander zu beziehen.

Diese in der Betrachtung realisierte Zeitlichkeit des Bildes ist entscheidend für Runges Versuch, die besonderen Potenziale bildlicher Darstellung vor Augen zu führen. Auf mehrfache Weise regt das Bild den Betrachter dazu an, seine Aufmerksamkeit im steten Wechsel sowohl dem Dargestellten als auch der Form der Darstellung zuzuwenden. Konzentriert er sich für einen Moment auf verschiedene Bildmotive, so wird der Blick wenig später auf Besonderheiten der Darstellungsform gelenkt. In jedem Fall aber ist die Darstellung selbst in einem umfassenden Sinne Thema des Bildes: Mit Klopstocks Ode teilt das Gemälde die Grundidee, mit dem Nachtigallengesang eine besondere Form von Darstellung zum Gegenstand des Bildes bzw. Gedichts zu machen. Und mit gänzlich verschiedenen Mitteln, aber vergleichbarer Absicht lenken Klopstock und Runge immer wieder die Aufmerksamkeit auf die komplexen Darstellungsformen, die sie für ihr Thema gewählt haben. Wie dem Gedicht Klopstocks ist Runges programmatisches Bild daher ein poetologischer Anspruch eigen. Es hat Darstellung zum Thema und lässt dazu die eigene Darstellungsform auffällig werden.

Runge kann zu diesem Zweck nicht den Gesang der Nachtigall bildlich nachformen. Gerade aber indem er sowohl eine konventionelle Bilderzählung als auch eine rein mimetische Abbildung vermeidet, lädt er seine Darstellung mit einer potenziellen Dynamik auf, die in der Betrachtung freigesetzt werden kann. Auf diese Weise wird jene Einheit von Zusammenhang und lebendiger Entfaltung erfahrbar, um die Runges Brief vom 9. Mai 1802 kreist. Die von Runge immer wieder beschworene »Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns« lässt sich nicht abbilden, ihr lässt sich aber mit den Mitteln einer reflektierten bildlichen Darstellung ein Äquivalent zur Seite stellen.

Runges Vergleich seines Gemäldes mit einer Fuge kann – bei allen offenen Fragen und Problemen, die der nur fragmentarisch überlieferten Briefstelle inhärent sind³⁵ – als Versuch aufgefasst werden, diese Darstellungsform besser zu durchdringen:

Ich habe hiebey etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Composition bringt, die vielleicht für Andre nicht ganz neu, für mich aber sehr wichtig sind, und mich fördern; nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unserer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus

hat, und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.³⁶

Schon in der Wortwahl – Runge spricht in durchaus irritierender Weise vom »Satz«, wo der Begriff des Themas angebracht wäre – zeigt sich, dass es dem Maler um ein strukturelles Prinzip geht, das zunächst gänzlich von Inhalten absieht. Die regelhafte Variation eines musikalischen Motivs im Fugensatz stützt weniger dessen mögliche referenzielle Funktion, als dass sie eine eigene komplexe Zeitlichkeit der Musik stiftet. Noch vor jeder Mimesis oder Referenz kommt den Klängen in der Fuge eine immanente Eigenbewegung zu, die an Klopstocks Idee der »Wortbewegung« denken lässt. Durch die Verschränkung verschiedener Motive und literarischer Referenzen, vor allem aber im komplexen Verhältnis von Binnenbild, Rahmen und Schrift schafft Runges *Lehrstunde der Nachtigall* ein ähnlich komplexes Geflecht von Variationen und Relationen. Das Bild stellt auf diese Weise keinen augenblicklich erfahrbaren Totaleindruck vor Augen, sondern entfaltet einen

dynamischen »lebendige[n] Zusammenhang«³⁷, der nur in einem Wahrnehmungsprozess angemessen aktualisiert werden kann.

Ihren Ausgang hatte Runges »Empfindung des Zusammenhangs«, wie der Brief vom 9. März 1802 zeigt, bei einem singulären Landschaftserlebnis genommen. Ihre Darstellung konnte diese Empfindung aber gerade nicht mehr innerhalb der klassischen Gattung der Landschaft finden, die tendenziell den eigenen Bildcharakter verleugnet und durch eine gelingende mimetische Wiedergabe von Natur den Blick von den bildlichen Zeichen ablenkt. Für sein Anliegen musste Runge an einem neuen Verständnis des Bildes und damit an einer neuen Form bildlicher Darstellung arbeiten, die die Zeichen und ihre dynamischen Relationen untereinander hervortreten lässt. Mit der *Lehrstunde der Nachtigall* hat er einen ersten entscheidenden Schritt auf dem Weg zu einem neuen Verständnis des Bildes zurückgelegt.

1 Zu Runges programmatischer Proklamation einer neuen Landschaftsmalerei vgl. etwa Traeger 1975, bes. S. 38 f.; Wat 1998, S. 80-83; Hoppe-Sailer 2007, S. 318-320; Lange 2010, bes. S. 219.

2 Bereits 1800/01 hatte Runge für den *Triumph des Amor* eine aufwändige, rahmende Wanddekoration nach pompejanischem Muster entwickelt; vgl. Traeger 1975, S. 284, Nr. 113; AK Hamburg 2010, S. 88, Kat. 47. Wichtige Impulse für die intensiven zeichnerischen Studien zu arabischen Rahmenformen dürfte Runge der Beschäftigung mit Raffaels Arabesken für die Loggien des Vatikan verdanken, von der er am 27. September 1801 schreibt (HS II, S. 86). Zu Runges Rahmenentwürfen in den Jahren 1801/02 vgl. u. a. Berefelt 1961, S. 224-229; Berefelt 1972; AK Hamburg 1977, bes. S. 162-167.

3 Mit dieser Bindung der Landschaft

an eine »horizontale Offenheit« greife ich einen Vorschlag von Martin Seel auf; vgl. Seel 1996, bes. S. 62 f. – Zur offenen Grenze des vom Subjekt konstituierten Horizonts vgl. auch Koschorke 1990; sowie Boehm 2007, bes. S. 78 f.

4 Vgl. Grave 2010, S. 298-305.

5 HS I, S. 15.

6 Ebd., S. 9.

7 MA 1.2, S. 199. Runges Rückgriff auf Werthers Brief vom 10. Mai ist meines Wissens in der Forschung kaum thematisiert worden; allein Timothy F. Mitchell hat kurz auf die Parallelen hingewiesen, ohne sie jedoch näher auszudeuten; vgl. Mitchell 1993, S. 75.

8 MA 1.2, S. 199; Goethes auffällige Satzkonstruktion ist ihrerseits nicht ohne Vorläufer; sie ist offenkundig Salomon Gessners Idylle »Damon. Daphne« entlehnt; vgl. Delp 1925.

9 MA 1.2, S. 199.

10 Zu diesem Darstellungsproblem vgl. Grave 2008, bes. S. 255-260.

11 HS I, S. 11.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 12.

15 Damit grenzt sich Runges Verständnis des Bildes unverkennbar von semiotischen Konzepten der Aufklärung ab, wie sie insbesondere von Gotthold Ephraim Lessing ausgearbeitet worden waren; vgl. Wellbery 1984. In Runges Brief äußert sich daher auch mehr als ein Bewusstsein für die Labilität »konventioneller Zeichen«, wie Scholl 2007, S. 202 f., meint.

16 Ein späterer Text aus dem Jahre 1807 zeigt exemplarisch, dass Runge nicht allein über die Generierung oder Auswahl der Zeichen, sondern vor allem über deren Zusammenstellung nachdenkt; vgl. HS I, S. 77 f.

17 Zu Runges Begriff des Zusammenhangs vgl. Leinkauf 1987, bes. S. 15-32. 18 Ebd., S. 21.

19 HS I, S. 27 (Runge an Ludwig Tieck, 1. Dezember 1802).

20 Menninghaus 1991, S. 132; vgl. auch Menninghaus 1989.

21 Menninghaus 1994, S. 210.

22 Als Poetologie wird hier eine Reflexion über die Grundlagen (Möglichkeitenbedingungen, Potenziale und Grenzen) von poetischer Darstellung verstanden, die sich im Medium des Poetischen selbst vollzieht. Auf der Grundlage dieses Begriffsverständnisses soll vorgeschlagen werden, dass sich Runges *Lehrstunde der Nachtigall* als eine Poetologie der bildlichen Darstellung deuten lässt.

23 Klopstock 1798, S. 9-11.

24 Boghardt/Boghardt/Schmidt 1981, Bd. 1, S. 360 ff.

25 Eine gute Kenntnis von Klopstocks Werk darf bei Runge vorausgesetzt werden. Schon früh hat Hermann Uhde-Bernays die Bedeutung von Klopstock für Runge umrissen; vgl. Uhde-Bernays 1910, S. 252-270; vgl. ferner Berefelt 1961, S. 73 f.; sowie Traeger 1975, S. 12 u. 15. Durch seinen Hamburger Bekanntenkreis um den Verleger Friedrich Perthes sowie durch seine Verbindungen zu Matthias Claudius dürfte Runge nicht nur auf Klopstocks Dichtungen aufmerksam geworden sein. Vielmehr wurden auch die ästhetischen und poetologischen Überlegungen Klopstocks im Umfeld von Runge aufgegriffen und weiterentwickelt; vgl. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg, Vom Dichten und Darstellen (1780), in: Stolberg/Stolberg 1820-1827, Bd. 10, S. 375-381.

26 Runge scheint dabei auch auf bildliche Vorlagen mit Darstellungen von Amor und Psyche, insbesondere auf graphische Reproduktionen von Gemälden, zurückgegriffen zu haben; vgl. Baumgärtel 2009, S. 200-204 sowie den Beitrag von Bettina Baumgärtel im vorliegenden Band.

27 Donat de Chapeaurouge hat vorgeschlagen, die beiden Amoretten als Eros und Anteros zu verstehen, und daraus seine Deutung des Gemäldes abgeleitet. Das Bild favorisiere den schlafenden Anteros und zeuge von einer Sublimierung erotischer Sinnlichkeit; vgl. Chapeaurouge 1996, S. 33-42.

28 Vgl. etwa Traeger 1975, S. 79-82; AK Hamburg 1977, S. 162 f.; Gott dang 2004, S. 171-178; Hevers 2004; sowie Holm 2006, S. 211-214.

29 Andeutungsweise hat bereits Franz Vonessen auf die Divergenz von Ode und Gemälde hingewiesen; vgl. Vonessen 1996, S. 191-203.

30 Einzig der Vorschlag von Christiane Holm, das Binnenbild als Darstellung jenes Momentes zu verstehen, in dem

beide Figuren dem Nachhall der Töne lauschen («[...] bis sich bey den Rosenknospen / Verlieren die Töne») vermag die Spannung zwischen Bild und Inschrift etwas zu mindern; vgl. Holm 2006, S. 212; vgl. auch den Vorschlag von Bettina Baumgärtel, Psyche fordere Amor auf, »dem Rauschen der Bäume und dem Plätschern des Wassers zu lauschen«; Baumgärtel 2009, S. 203.

31 Runge hat die Wahl des Zitats in einem an den Bruder Daniel gerichteten Brief vom 4. August 1802 zu begründen versucht: »Ich bin mit Klopstock's Idee nur da ganz zufrieden, wo die Orphea singt, das übrige gehört eigentlich nicht hinein, oder müßte wenigstens nicht so deutlich seyn.« (HS I, S. 223 f.).

32 Die Forschung hat zwar verschiedentlich ein »Changieren der Bildlogik« in Runges *Lehrstunde der Nachtigall* beschrieben; vgl. etwa Theissing 1988, S. 69 u. 77. Meines Erachtens wurde bislang aber weitgehend übersehen, welchen rezeptionsästhetischen Strategien sich dieses Changieren verdankt. Thomas Langes Analyse der *Lehrstunde* konzentriert sich ganz auf die Freisetzung der Linie aus der Arabeske; vgl. Lange 2010, bes. S. 187-193.

33 Zum manieristischen Porträtstich bei Goltzius und in seinem Umkreis vgl. Filedt Kok 1996.

34 Angesichts der Verbreitung und Bedeutung des Porträtstichs scheint mir die von Edda Hevers vorgeschlagene Ableitung von Runges Bildform aus Guckkästen nicht überzeugend, zumal Guckkästen in der Regel runde, nicht aber ovale Öffnungen aufweisen; vgl. Hevers 2004, S. 44-46 sowie den Beitrag von Edda Hevers im vorliegenden Band.

35 Vgl. dazu etwa Lingner 1979; Gott dang 2004, bes. S. 176-178; Ramos 2008, bes. S. 59-64 u. 132-134.

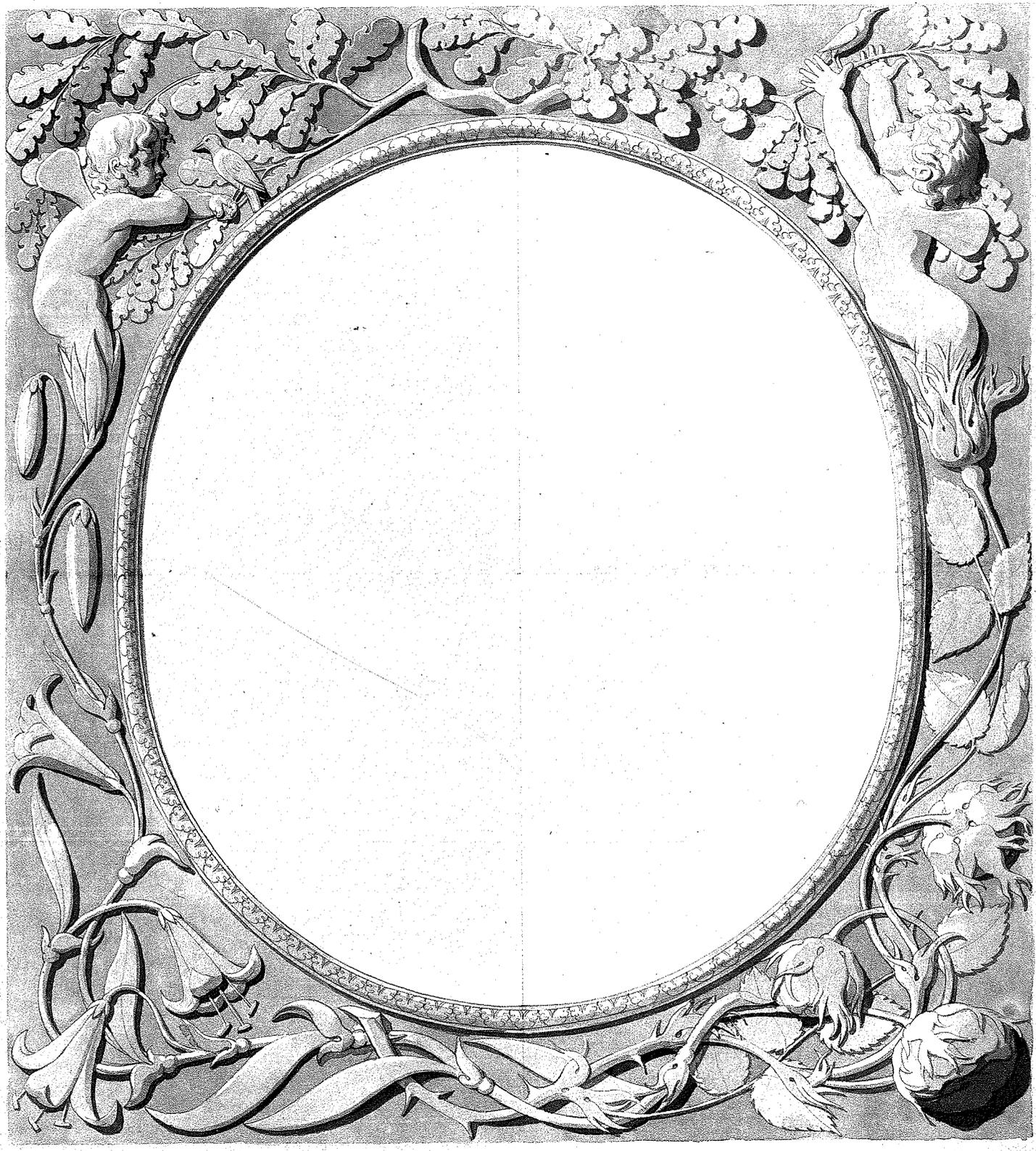
36 HS I, S. 223.

37 Ebd., S. 71.

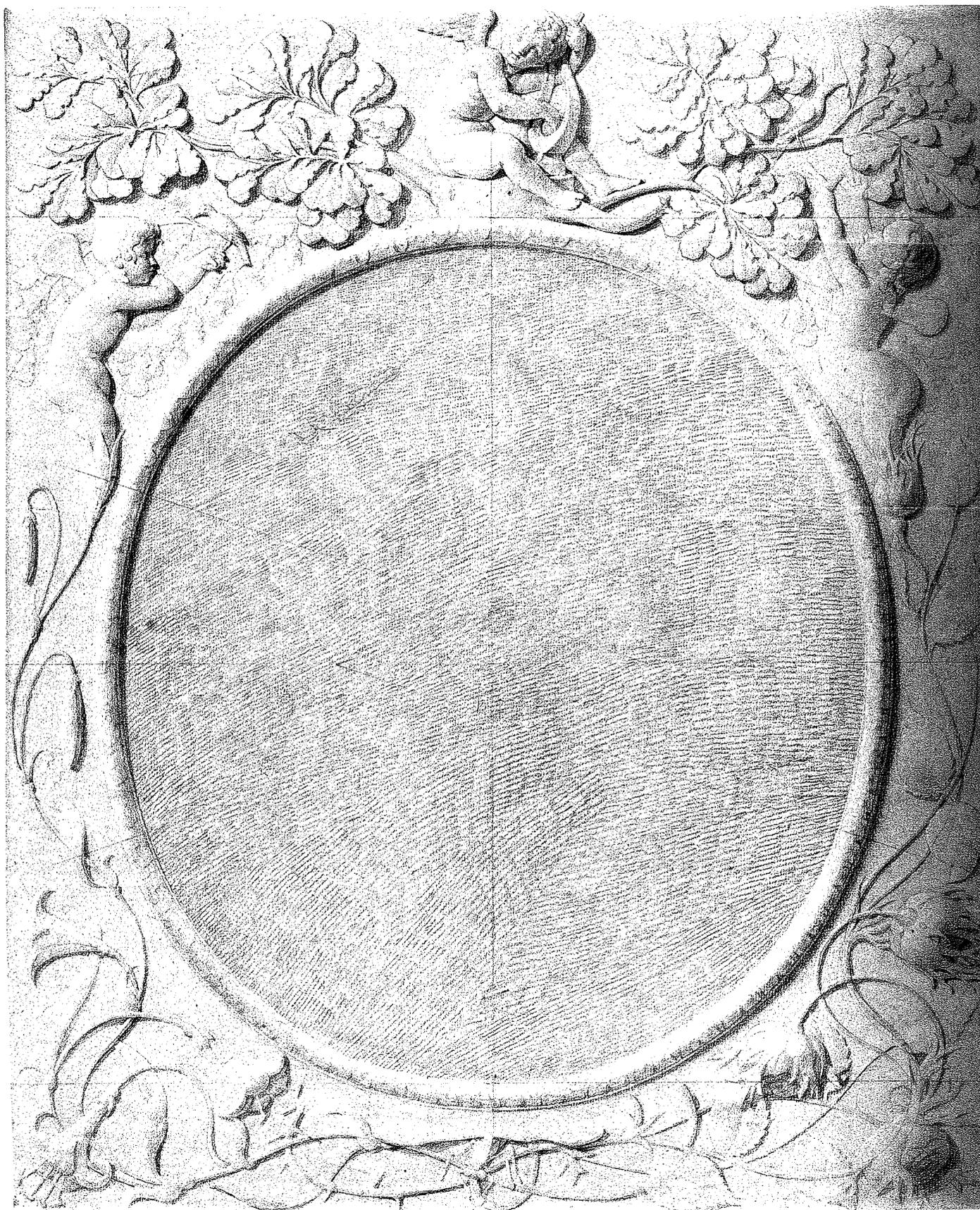


Taf. 4 Philipp Otto Runge · *Die Lehrstunde der Nachtigall* · 1801 ·
 Feder in Grau über Bleistift · montiert zusammen mit einem weißen
 Scherenschnitt (*Bogenschießender Amor*) · 175 x 112 mm (Blatt) ·
 245 x 248 mm (Untersatzkarton) · Hamburger Kunsthalle, Kupferstich-
 kabinett





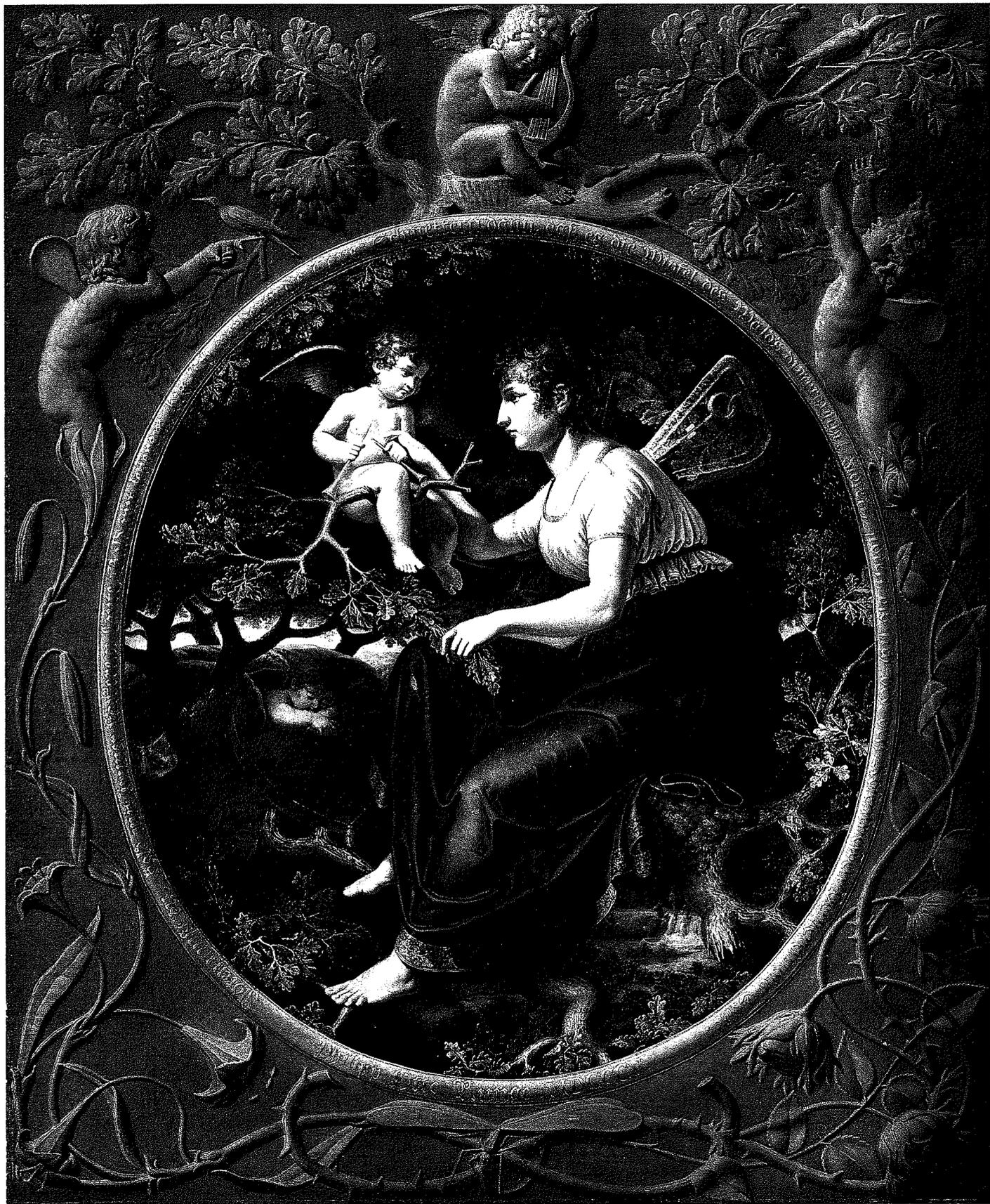
Taf. 6 · Philipp Otto Runge · Rahmenkomposition zur *Lehrstunde der Nachtigall* · 1802 · Pinsel in Grau über Bleistift · 522 x 474 mm ·
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



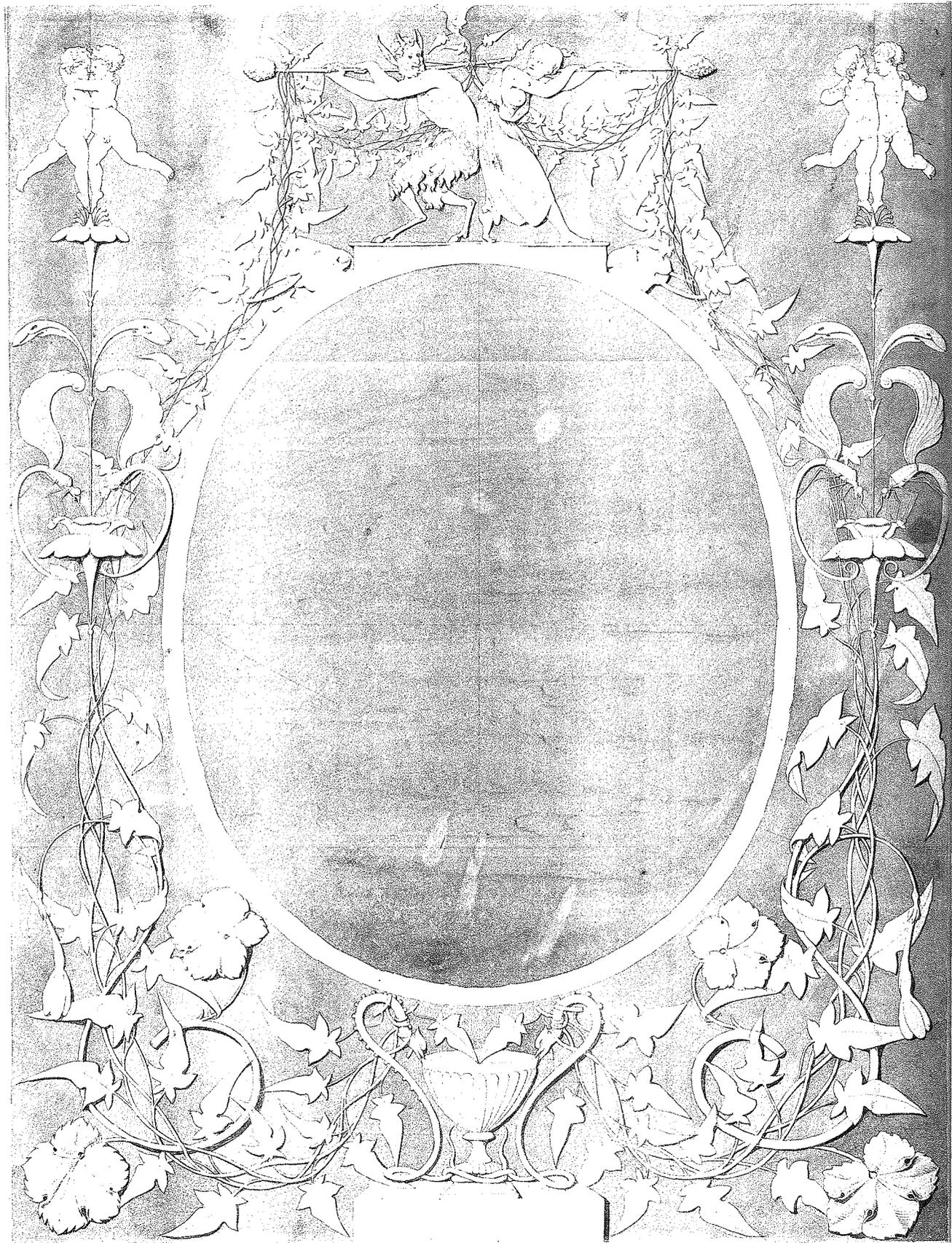


Taf. 8 · Philipp Otto Runge · *Die Lehrstunde der Nachtigall* · 1802 ·
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau über Spuren von Bleistift · 262 x
523 mm · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett





Taf. 10 Philipp Otto Runge · *Die Lehrstunde der Nachtigall (Zweite Fassung)* · 1804/05 · Öl auf Leinwand · 104,7 x 85,5 cm · Hamburger Kunsthalle





Taf. 12 Philipp Otto Runge · *Die Freuden der Jagd* · 1808/09 · Feder
in Schwarz, Aquarell · 960 x 630 mm · Hamburger Kunsthalle