

Kilian Heck

Carl Blechen
und die Bausteine
einer neuen Kunst

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Landes Mecklenburg-Vorpommern,
der Tavolozza Foundation und der Stiftung Wolfgang Ratjen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Satz: Jan Hawemann · Berlin
Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Umschlagabbildung: Carl Blechen, *Landschaft mit Brücke bei Narni*, Staatliche Museen zu Berlin –
Kupferstichkabinett, siehe Abb. 84

Papier: 135 g/m² Magno Matt
Schrift: Source Serif 4

Druck: Westermann Druck Zwickau GmbH · Zwickau

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01654-0 (Druck)
ISBN 978-3-496-03096-6 (E-PDF)

1 Prolog: Die Wirklichkeit ist auch nur eine Illusion

[...] dass dieser geschickte Künstler allerdings in einem bedeutenden Grade von Seelenstörung sich befindet. Alle Teilnahme sowohl für seine Verwandten als seine Kunst ist erloschen, er liest die Briefe seiner Frau und hat unmittelbar nach Beendigung eines Satzes schon wieder vergessen, was in demselben gesagt ist. Mit großer Mühe gelingt es wohl, ihn zur Arbeit an seinen Bildern zu bewegen; dann sitzt er vor denselben, hält Pinsel und Palette in der Hand und pfeift Liederchen und macht dann und wann mal einige Pinselstriche, deren Resultat er jedoch fast immer wieder durch Abwaschen vernichtet, sobald er von neuem an die Arbeit kommt. Außerdem sucht er wie ein Kind Scherben zusammen, wickelt sie sorgfältig ein und steckt sie in die Tasche; ebenso sammelt er Zigarrenstümpfchen, um sie später noch zu rauchen; setzt beim Gehen die Füße über Kreuz, sobald er einen blanken Gegenstand erblickt, und ist von diesen Kindereien durch keine vernünftige Vorstellung abzubringen. Sich selbst hält er keineswegs für krank [...] Bis jetzt ist es nicht gelungen, ihn in irgend etwas über seinen Zustand aufzuklären [...] indes ist die Hoffnung auf Genesung aus diesem unglücklichen Zustand für unseren Professor noch keineswegs aufzugeben.¹

Sich einem Künstler wie Carl Blechen über diesen Bericht zu seinem Aufenthalt in einer psychiatrischen Einrichtung zu nähern, könnte zweierlei bedeuten: wie so häufig bei künstlermonographischen Untersuchungen den Topos des Genies zu bedienen, zu dem ein frühes Lebensende ebenso gehört wie eine kurze, aber infernalische Schaffensphase, wie auch nicht zuletzt eine Verkennung der künstlerischen Größe durch die Zeitgenossen zu Lebzeiten. Oder aber, wie in dieser Untersuchung beabsichtigt, Hinweise zu finden, wie ein Künstler sich zu den ihn unmittelbar physisch umgebenden Dingen verhält.

Was aber ist nun genau damit gemeint? Es geht darum, wie zunächst einfache, fast banale Sicht-Verhältnisse zwischen der wie auch immer zu fassenden Persona des Künstlers und ihrem Körper entstehen, wie mit der unmittelbar jenseits der Körperhülle beginnenden Welt eine Beziehung des Sehens und Gesehen-Werdens aufgebaut wird. Mit anderen Worten: eine Person sieht die Dinge ihrer Umgebung und fixiert sie etwa in Form von Zeichnungen. Dieselbe Person erkennt sich aber auch selbst in den Dingen dieser Außenwelt wieder, etwa in Form von Spiegeln oder Figuren. Sie fügt sich in einer zumeist subtilen Weise in die Außenwelt dieser Dinge ein und überträgt etwas von sich selbst in diese Dinge. Der Zeichnung eignet damit eine Doppelfunktion: Sie zeigt die Dinge des Außen gegenüber der Person, die sie anfertigt; sie spiegelt zugleich aber auch die Person des Künstlers zurück in die Welt hinein und baut auf diese Weise eine Beziehung zwischen beiden Entitäten auf. Soweit eine erste Vorüberlegung.

Der Bericht des Nervenarztes Dr. Horn, der drei Jahre vor dem frühen Tod Carl Blechens im Jahre 1840 über diesen verfasst wurde, gibt also einen Fingerzeig im Hinblick auf einen Künstler, dessen Aufspaltung zwischen seinem Ich und den ihn umgebenden Dingen gestört ist und in eine



1 *Italienische Küstenlandschaft mit sitzender Frau*, um 1837, Öl auf Leinwand, 25,0×36,0 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie, R 1580, KB 95

pathologische Form übergewechselt zu sein scheint. Bisher wurde dieser so eindrucksvolle wie erschütternde Bericht allgemein im Hinblick auf die Entstehung, Verwerfung und Übermalung von Bildoberflächen wie bei *Italienische Küstenlandschaft mit sitzender Frau* (Abb. 1) gelesen.² Das Sammeln einzelner Details wie der Scherben deutet jedoch nicht zuletzt darauf hin, dass Blechen in seinem bis heute nicht eindeutig diagnostizierten, pathologischen Zustand weniger den Objekten als Ganzen, sondern deren einzelnen Kompartimenten nachspürt, aus denen sie bestehen. Immer dann, wenn es gilt, eine Gesamtgestalt zu erzeugen, indem er etwa Pinsel und Palette in die Hand nimmt, wird die Vollendung derselben verworfen. Nur noch den Bruchstücken der einstmaligen Realien wird Aufmerksamkeit geschenkt, den Stümpfen der Zigaretten ebenso wie den Scherben von Gefäßen. Hier verbirgt sich ein erster Hinweis auf etwas, das an dieser Stelle erst einmal nur anzudeuten ist: den allerdings fundamentalen Konflikt zwischen der traditionellen Auffassung vom Bild als ungebrochenem Totaleindruck – etwa von einer Landschaft, bei dem das Bild im Sinne Albertis das Fenster zu einer anderen Welt darstellt. Und Blechens eigener Sichtweise als ein Bild, das sich nur noch über eine Zerlegung in seine Einzelbestandteile, über eine Form von Rasterung erzeugen lässt und damit die allmählich verlustig gehende Gesamtgestalt der Dinge offenbart.

Eine zweite Merkwürdigkeit des Hornschen Berichts besteht in der Nennung von »blanken« Gegenständen, vor denen sich Blechen offensichtlich fürchtet und vor denen er angstvoll die

Füße über Kreuz setzt, sobald er sie erblickt. Es ist schwer zu sagen, ob hier Tafelsilber, Metallteile oder auch einzelne Spiegelbruchstücke beschrieben werden. Auf jeden Fall sind aber Gegenstände gemeint, in denen man sich im weitesten Sinne spiegeln könnte. Oder anders ausgedrückt: Der kranke Blechen schaudert vor Oberflächen zurück, die ihn womöglich als Figur wiedergeben könnten. Das gilt gleichermaßen auch für jedwede Objekte, die diesen Gegenständen vorgehalten werden und die sich gleichfalls darin spiegeln könnten. Auch hier wird die vervollständigte Gestalt vermieden und dem Scheincharakter der Dinge, den sie im Spiegelbild stets annehmen, angstvoll begegnet.

Mit diesem zweiten Detail des Berichtes aus der »Horn'schen Anstalt« lässt sich ein weiteres Charakteristikum blechenscher Darstellungen ableiten – oder vielmehr eine Konsequenz daraus: die Distanzlegung zwischen Figuren im Bild und ihrer Darstellung. Die Figuren sperren sich gegenüber ihrer visuellen Erfassung durch den Betrachter gleichsam ab. Als Reaktion weichen sie den Blicken aus, schauen nach unten oder sie schlafen, richten ihre Augen verloren in eine unausdeutbare Ferne oder schließen sich, wenn sie schon vom Betrachter direkt fixiert werden, diesem gegenüber etwa durch die breite, fast wie ein Visier erscheinende Krempe eines Hutes ab. Solcherlei Blickverweigerungen oder Sichtbehinderungen zwischen Figuren lassen sich im Werk von Blechen immer wieder ausmachen. Sie sind sogar mehr die Regel als die Ausnahme.

Mit diesem Bericht aus dem Leben des kranken Blechen wird bereits offenbar, dass es bei ihm um den Status des Bildes selbst geht. Um seine abbildende Funktion ebenso wie um die darin bereits implizite Verweigerung jeden Abbildens. Und um die letztendlich damit verbundene Aporie alles Darstellbaren. Diese Aufspaltung des Ichs erinnert an die Theorie des Spiegelstadiums von Jacques Lacan. Es kann an dieser Stelle nur andeutungsweise darauf eingegangen werden, aber es spricht einiges dafür, dass bei Blechen die Differenz zwischen dem »Je« und dem »Moi« (des Spiegelbildes) im lacanschen Sinne nur unvollkommen reduziert ist und somit eine narzisstische Störung zwischen Blechen und allen ihm gegenüber stehenden Personen existent ist, egal ob in Form von Spiegelbildern, Körperfragmenten oder auch Rollenbildern.³ Dass sich hierhinter nunmehr keine Unterscheidung mehr treffen lässt zwischen einer fasslichen und manifesten Dingwelt einerseits und ihrer Fixierung im Echo des Spiegels, des Fotos oder eben der Zeichnung andererseits – und dass damit am Ende ein Verschwinden auch desjenigen verbunden ist, das zwischen diesen Schnittstellen vermittelt, also dem Künstler oder besser dem Künstler-Ich, das versucht diese Arbeit mit dem Bild einzufangen, dass die Wirklichkeit eben auch nur eine Illusion ist.

2 Einleitung

In eine kunsthistorische Untersuchung zum Maler Carl Blechen mit einem Prolog einzusteigen, der mit einer Schilderung von dessen tragischem, von geistiger »Verrücktheit« gekennzeichneten Lebensende beginnt, ist eine nicht unproblematische Herangehensweise. Denn dieser Einstieg über den eben zitierten, eindrücklichen Bericht aus der »Horn'schen Anstalt« könnte für jeden Leser überaus verwirrend sein, der sich noch nicht ausführlich mit Leben und Werk des Berliner Malers und Zeichners Carl Blechen (1798–1840) auseinandergesetzt hat. Da die bisherige Blechen-Forschung dem Künstler zumeist mittels einer Ableitung des Werkes vom durchaus ungewöhnlichen Lebensweg näherzukommen versucht¹, wie noch ausführlich zu berichten sein wird, könnte hier der Eindruck entstehen, dass wir es auch bei dieser Arbeit in allererster Linie mit einer biographischen Abhandlung zu tun haben. Eine solche soll aber dieses Buch eben gerade nicht sein. Vielmehr verhält es sich andersherum: Die Gemälde und Zeichnungen Blechens sind Gegenstand und Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Aus der anschließenden Analyse wird dann abgeleitet, dass sich die Künstlerpersönlichkeit gleichsam a priori in die Bilder einschreibt, weil der Künstler den Status des Bildes als Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit offenbar gar nicht mehr als gegeben ansieht und damit auch nicht mehr zwingend die Unterscheidung zwischen sich als Person und dem Bild als Teil seiner Umwelt aufrecht erhält.

So wird Blechen dann doch wieder Teil seiner eigenen Bildsprache, wird insbesondere in der zweiten Hälfte seines Œuvres ab etwa 1830 auf bisweilen geradezu verblüffende Weise selbst zum Sujet seiner Bildfindungen. Deswegen ist diese Arbeit wie schon erwähnt vor allem eines nicht, was womöglich am ehesten von ihr erwartet werden könnte: eine weitere Untersuchung, die das Werk aus dem Lebensgang, aus den einzelnen biographischen Stationen heraus deutet. Entsprechend hält sich diese Arbeit mit biographischen Herleitungen und Erklärungen eher zurück.

Zunächst wird in Kapitel 3 versucht, den Forschungsstand zu Blechen zusammenzufassen. Die schon zu Lebzeiten einsetzenden Aussagen zu Blechen unterliegen durchaus wechselnden Konjunkturen, lassen sich aber zu bestimmten Themenkreisen zusammenfassen. Hierzu gehört der begabte Skizzierer, die zumeist hieran festgemachte Einstufung als zeichnendes Genie sowie die ebenfalls damit eng zusammenhängende, sogenannte »Geisteskrankheit«. Einen breiten Raum wird auch die Diskussion einnehmen, warum Blechen über so viele Jahrzehnte als Protomoderner, als Impressionist *avant la lettre* gehandelt wurde, als der er bis zum Zweiten Weltkrieg in der Forschung galt und worauf sich seine kunsthistorische Wertschätzung bis heute im Wesentlichen stützt. Ergänzend haben sich nach 1945 zwei weitere Theoreme hinzugesellt, die Blechen unter den Begriffen Romantik und Realismus fassen möchten und diese mitunter als Gegensatzpaar, mitunter aber auch in Kombination sehen. Und schließlich gibt es eine jüngere Diskussion, welche Blechen in den Zusammenhang der sinnesphysiologischen Erforschung des Auges im 19. Jahrhundert stellt.

Im Anschluss an die Skizzierung dieser Forschungstendenzen der letzten knapp 200 Jahre der Blechen-Forschung geht Kapitel 4 den Grundlagen für die Besonderheiten der Bildgestaltung bei Blechen nach. Die bereits angedeutete Doppelkodierung jeder zweidimensionalen Kunst als Bild im Bild ist bei Blechen zunächst einmal ganz unmittelbar die Wiedergabe einer Staffage innerhalb einer Landschaft, die gleichzeitig aber bereits alle Signa einer Bühne zeigt. Dieses Bild als Bühne antizipiert wie bei Richard Wagner eine Generation später die Autonomisierung des Bildes als Wiedergabe eines Gesamtkunstwerks, bei dem sämtliche Ebenen wie Sprache, Mimik, Kosüme und die theaterhafte Beleuchtung bedient und einer Musikalisierung unterzogen werden, die – und darin wiederum ähnlich wie bei Wagner – in ein traumartiges Erleben der Geschehnisse mündet.

Dieses Prinzip und seine bildliche Umsetzung hat Blechen vermutlich in seinen drei Jahren als Kulissenmaler am Königsstädtischen Theater in Berlin zwischen 1824 und 1827 gelernt. Deshalb versucht diese Arbeit in einem weiteren Abschnitt am Beispiel der Theatertätigkeit Blechens die Grundlagen in der Rezeption medialer Projektionsformen zu ermitteln, wozu das anfänglich auch von Blechen bediente Genre der Lebenden Bilder gehört, aber auch eine Erörterung der bei Schinkel um 1819 entwickelten Theaterreform, die in ihren Auswirkungen für die Theaterlandschaft Berlins ebenso wichtig war wie später für den hierauf teilweise rekurrierenden Bildaufbau bei Blechen. Insbesondere wird das in Berlin ab 1827 durch die Gebrüder Gropius etablierte Diorama als innovative Projektionsform untersucht und die hieraus abgeleitete, synästhetische Bildkonstitution am Werk Blechens aufgezeigt werden.

Das daran anschließende Kapitel 5 untersucht den eigentlichen Aufbau des Bildes bei Blechen näher und beschreibt vier verschiedene, von ihm verwendete Raummodelle. Eines davon ist die ›Endlosschleife‹, die bei der eine Simultanität erzeugenden Drehbühne auftaucht. Ein gutes Anwendungsbeispiel für dieses Arrangement sind die selten untersuchten, aber faszinierenden Jagdbilder Blechens. Weitere Modelle sind die extreme Nahsicht, die ebenso eine Unschärfe auf der Bildfläche hervorruft wie umgekehrt eine extreme Fernsicht, weil in beiden Fällen die traditionelle Bildfigur, die in einen perspektivischen Tiefenraum eingebettet ist, übergangen wird. Ein Resultat daraus ist die Preisgabe des dreidimensionalen Bildraumes, was sich auf vielfältige Weise zeigen kann: So ist etwa die Montage eine bei Blechen wiederbelebte Form der Aufbereitung eines Bildinhalts. Dabei darf die Bildstrecke nicht als narratologische Sequenz verstanden werden, sondern sie ist ihrerseits Teil einer Imagination, eine Form des Traumes. Blechen führt als Montage aber auch Vorformen der *comic strips* ein, die zusätzlich lautmalerisch mit Schrift unterlegt werden. Zudem sollen die Zeitschichten bei Blechen untersucht werden, die sich am besten am Beispiel der Diachronizität der Kulturlandschaft zeigen, einem in Berlin um 1830 vielfältig aufgegriffenen Thema. Diese Modifikationen im Bildaufbau, dessen Fragmentierungen, Montagen oder auch die Preisgabe des zentralperspektivischen Bildraums insgesamt münden in einer Auffälligkeit, die in dieser Arbeit als ›zweite Bilder‹ bezeichnet werden. Die Genese dieser Veränderungen, die lange vor Blechen beginnt und parallel bei vielen anderen Künstlern zu beobachten ist, wird in Kapitel 6 näher beleuchtet.

Im nächsten Abschnitt, dem Kapitel 7, werden die italienischen Zeichnungen besonders berücksichtigt, indem zunächst den künstlerischen Einflüssen nachgegangen wird, denen Blechen bei seiner Italienreise 1829/30 unterlag. Dann erfolgt mit mehreren Beispielen eine Untersuchung der sehr grundsätzlichen, aber nicht einfach zu ermittelnden und auch in der Forschung bereits vielfältig erörterten Funktion von Skizze und Gemälde im Werkprozess. Noch komplizierter wird es, wenn Farbigkeit ins Spiel kommt, sei es Buntfarbigkeit oder sei es die eine Mittelstellung zwi-

schen Monochromie und Farbigkeit einnehmende Braun- oder Sepialavierung, die Blechen in Italien zu einer schier virtuoson Handhabung weiterentwickelt. In Italien findet auch das seinen Höhepunkt, was schon frühzeitig angelegt war: die Durchdringung des Bildblattes mittels verschiedener Strukturen. So ist es eine zentrale Überlegung dieser Arbeit, dass Blechen innerhalb der Bildebene schwarze Löcher, helle oder auch dunkle Torbögen sowie abstrahierende, also durch rhythmische und ornamentale Wiederholungen das Bildfeld zerdehnende Elemente einbaut, die hier als »zweite Bilder« bezeichnet werden. Diese Membranen führen ihrerseits das bloß Materielle der Bildebene vor und verweisen darauf, dass diese letztlich nur insofern ein »zureichender Grund« ist, als Äußerliches zu einem »bloßen Scheinen des inneren Geistes« geeignet ist, so Hegel.² Vor allem aber wird in den schwarzen Löchern, Bögen und Türen, die Blechen in seine Werke unablässig einzeichnet, die zentrale Bildfigur eliminiert und eine Dissoziation einleitet. Das führt, wenn auch nicht willentlich, zur Auflösung des klassischen dreidimensionalen Bildraumes und dann zur Aporie des Bildes insgesamt. Zuletzt wird in diesem Kapitel, dann doch noch, die Überlegung angestellt, ob es eine biographische Komponente gibt, die Blechen und seine dort angetroffenen Reisegefährten, insbesondere Blechen und Leopold Schösser, miteinander verbindet und sich auf die Komposition auswirkt.

Das anschließende Kapitel 8 widmet sich dem faszinierenden Sujet der blechenschen Bäume, welches, ähnlich den Wolken, zu hochabstrakten Formfindungen fähig ist. Die Beobachtung einer nichtmimetischen Anlage der Einzeldinge, die nur noch im Kontext des Gesamtbildes Gestalt erzeugt, ist bei Blechens Baumzeichnungen ein erstaunlicher Befund. In den Tuschezeichnungen wird sogar ein Höchstmaß freier Figuration erreicht, bei welchem sich das Figur-Grund-Verhältnis komplett umdreht. Wenn bei Blechen die Bausteine einer neuen Kunst zu finden sind, dann bieten die Baumdarstellungen dafür besonders reiches Material.

Die nachfolgenden Kapitel widmen sich verstärkt den großformatigen Ölgemälden. Zunächst wird im Kapitel 9 die für Blechen wesentliche, aber noch immer nicht ausreichend gewürdigte Bedeutung seiner Tätigkeit für die Berliner Dioramen und als Kulissenbildner im Königsstädtischen Theater genauer betrachtet. Hier spielen der *Bau der Teufelsbrücke* (Abb. 164) und der *Waldweg bei Spandau* (Abb. 173) eine entscheidende Rolle. Die Entwicklung einer bereits mehrfach angedeuteten Doppelverfügbarkeit des Bildes als Darstellung und als Projektionsfläche für etwas hinter dem Bild, einer zweiten oder gar dritten Ebene nach dem ersten oder zunächst Sichtbaren – sie wird hier erkennbar. Bei Blechen sind diese zweiten Bedeutungsebenen nie nur inhaltlich, sondern immer auch direkt aus der Bildkonstruktion selbst abgeleitet, etwa durch den Einbau einer wie ein Bühnenprospekt wirkenden Brücke im *Bau der Teufelsbrücke* oder durch den Einbau von Sichttunneln im *Waldweg bei Spandau*.

Die im anschließenden Kapitel 10 behandelten Mönchsbilder Blechens sind nun wiederum eine weitere Variante seiner Bildgestaltung. Der Mönch ist Protagonist des Sehens. Eines Sehens, das real als physisches Erblicken mit den Augen oder aber als Vision gemeint sein kann. Dabei werden die Augen zur Membran zwischen allen Ebenen des Sichtbaren und des Unsichtbaren, aber auch zwischen dem Selbst und dem Anderen. Augen werden daher bei Blechen zu einer Bild-dominante besonderer Art ausgebaut und finden sich immer wieder in zahlreichen Werken.

Passend dazu schließt sich ein Exkurs in Kapitel 11 an, der sich den zeitgenössischen, insbesondere sinnesphysiologischen Forschungen in Berlin um 1830 widmet. Die Frage, inwieweit Blechen davon tangiert war, kann aber nur mittels Analogieschlüssen erörtert werden. Eine wesentliche Thematik, die hier auch behandelt wird, ist die »Augenmusik«, mit welcher zeichenhafte Bildelemente wie Arabesken oder Remarken ins Bild eingeführt werden und hier, im Bild, ein Eigenleben

beginnen. Hier und im anschließenden Kapitel 12 geht es auch darum, wie Blechen insbesondere in seinem Bericht über seine Italienreise bereits in der Syntax seiner Sätze zu Rhythmisierungen, zu Wiederholungen und zu bewusst eingeschobenen Pausen tendiert. Diese hier auch zu beobachtende Aufhebung alles Mimetischen endet dann final nicht nur im Abstrakt-Rhythmischen, sondern schlussendlich in einem vollkommenen Verschwinden der zentralen Bildfigur.

Genau dieser Aspekt, das Zum-Verschwinden-Bringen der zentralen Bildfigur, erhält in den Palmenhausbildern eine besondere Komponente, die in Kapitel 13 untersucht wird. Innerhalb des hochgradig konstruierten Kunstraumes des Palmenhauses kommt es zu einem regelrechten Eintauchen sowohl des Betrachters als auch des Künstlers ins Bild, dem somit eine Doppelkodierung als Spiegel und als gerahmtes Bild eignet. Bild, Betrachter und Künstler überblenden sich in einem hochkomplexen Vorgang und schalten sich am Ende dadurch gegenseitig aus.

Das folgende Kapitel 14 behandelt wiederum zwei Gemälde, die sich der um 1830 in Berlin nicht zuletzt von Karl Friedrich Schinkel immer wieder thematisierten Kulturlandschaft widmen und anhand derer die Komplexität deutlich wird, die bei Blechen vorherrscht, wenn er die menschliche Gestalt und ihre Einbettung in die Naturräume darzustellen versucht. Im *Park von Terni mit badenden Mädchen* (Abb. 268) wie auch im *Park der Villa d'Este in Tivoli* (Abb. 271) zeigt sich ein Bruch mit klassischen Bildtraditionen, indem das Bildpersonal das Bildzentrum verlässt, ein regelrechtes Hinausgehen aus dem Bild vollführt. Formen traditioneller Bildgestaltung werden einerseits aufgegriffen, aber mit steter Regelmäßigkeit zur Aporie geführt. Dieses Verlassen des Bildes als Kammerton aller blechenschen Gemälde und als Grund für den Einbau einer ›Ausflucht‹ aus dem Bild, eines ›zweiten Bildes‹ im Bild, wird an diesen Beispielen besonders offenbar. Es entsteht ein Wechsel der Blicke zwischen einer Jetztzeit des Betrachters und einer unmittelbar dem Betrachter im Bild vor Augen geführten Vergangenheit. Die Reflexionsarbeit des Betrachters wird durch dessen Erkennen einer diachronen Zeitebene und deren Fragilität in Bezug auf das Gleichgewicht von Geist und Natur einerseits sowie Kultur und Natur andererseits ausgelöst.

Ein zweiter Exkurs im Kapitel 15 erörtert die besondere Bedeutung der Malerei am Beispiel von Hegels Ausführungen zu Kunst und Kultur, von denen Blechen vermittelt Hotho Kenntnis gehabt und die ihn beeinflusst haben könnten. Hegel spricht der Malerei die Selbstrepräsentanz als Objekt ab, was in der Folge bedeutet, ihr auch beispielsweise jeden Kultstatus zu verweigern. Damit sei die Malerei kein Objekt, sondern nur als reflektierender Schein zu werten, dem in der Gegenwart nur dann Gültigkeit zukomme, wenn er geschichtlich wird und damit eine gesellschaftliche Relevanz besitzt.

Schließlich wird im Kapitel 16 das weitgehend unerforschte Spätwerk analysiert. Dieses Spätwerk weist zum Teil erstaunlich banale, aller Wahrscheinlichkeit nach aber von Blechen selbst stammende Versionen früherer Werke, jedoch auch motivische Neuschöpfungen auf.³ Wie diese Verlust Erfahrung künstlerischer Kompetenz dennoch Anlage und Gestaltung seiner Bildgestaltung zu erklären vermag, gleichsam ihr Knochengerüst offenlegt, gehört zum Faszinierendsten in Blechens Werk.

Im letzten Kapitel 17 werden die Ergebnisse der Arbeit dann zusammengefasst und noch einmal pointiert herausgestellt. Die Verunmöglichung der Trennung von Subjekt und Objekt, von Rezipient und Bild – so der Grundtenor dieser Untersuchung – ist nicht zuletzt auch ein Statement gegenüber jedem Versuch, den Biographismus zum allein gültigen Interpretationsmodell zu machen: Bei Blechen determiniert das geschaffene Werk den Künstler mindestens ebenso wie umgekehrt der Künstler das Werk – im extremen Fall wie bei den Palmenhausbildern bis zur Ununterscheidbarkeit beider Entitäten.

3 Die Topoi der Blechen-Forschung

Dass einem Bild zugleich auch der Kommentar zu seinem Status als Bild implizit ist, gehört zu den verbreitetsten Topoi der Kunstgeschichtsforschung. Die Veröffentlichungen zum sich selbst reflektierenden Bild sind gerade in den letzten Jahren Legion.¹ Für die Kunst des 19. Jahrhunderts sind diese Stimmen jedoch besonders zahlreich. So hat bereits 1975 Robert Rosenblum die Substitution traditioneller christlicher Bildthemen durch die sozusagen zum Symbol verdichtete Darstellung von Kathedralen oder eben auch Kreuzen beschrieben. Der Bildträger ist hier bereits als Ebene für eine lediglich sekundär zu erfahrende Welt begriffen. Rosenblum hatte diesen zentralen Gedanken in seiner Bewertung von Ingres' Messe des Papstes Pius VII. in der Sixtinischen Kapelle von 1814 formuliert: »So malten viele Künstler des 19. Jahrhunderts von Friedrich bis Gauguin nicht die Kreuzigung, sondern Kruzifixe«.²

Auch Johannes Grave macht dieses Um-sich-selbst-Wissen des Bildes, seine Selbsteinschätzung als Artefakt zum zentralen Theorem seiner Sicht auf die Malerei Caspar David Friedrichs.³ Die subtile Weise, mit der Friedrich vor einer ins Erhabene gesteigerten Ästhetik etwa beim *Mönch am Meer* oder auch beim *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) warnt, um stattdessen eine Kritik des unreflektierten Sehens einzufordern, indem er immer wieder auf die Materialität des Bildwerks verweist, ist für Grave symptomatisch: »Noch bevor seine Gemälde und Zeichnungen zu Ausdrucksträgern für religiöse Mitteilungen werden können, zeugen sie von einer anspruchsvollen Reflexion über das Sehen und über das Wesen des Bildes. Seine Bilder illustrieren nicht bestimmte Gedanken, sondern überführen sie in eine genuin bildliche Form des Denkens«.⁴

Blechen geht dem allen gegenüber aber eine Stufe weiter. Er zeigt nicht nur die Künstlichkeit des Bildwerkes, sondern spürt in einem bisweilen bis ins Extreme gehenden Vorgang der Genese der Bildwerdung selbst nach.⁵ Noch einfacher ausgedrückt: Bei Blechen manifestiert sich so etwas wie das immer Unzureichende des Bildes, das gefangen ist in den Formen des simplen Blattformates und in dessen Zweidimensionalität verharrt. Es ist daher bei Blechen faszinierend zu beobachten, wie es ihn aufgrund dieser Mangelerfahrung ungemein reizt, die Bildfläche regelrecht zu durchstoßen, gleichsam »hinter« das Bild zu blicken und eine Erweiterung des Bildes in dem Sinne vorzunehmen, dass es in seiner radikalsten Form nunmehr nur etwas schemenhaft Dunkles, etwa einen schwarzen Grund zeigt. Ein Verdunkeln der Farben und Formen, dem andererseits ein fast irisierendes Leuchten der Helligkeit gegenübersteht, dem Blechen ebenfalls in manchen Bildern huldigt. Blechen lotet, kurz gesagt, bis zur Gänze das aus, was wir als Grenzerfahrung alles Sichtbaren bezeichnen würden: die Dimensionalität des Bildes ebenso wie seine Fähigkeit, gerade noch das oder schon wieder jenes zu zeigen, welches wir mit den knapp geöffneten, blinzelnden Lidern wahrzunehmen imstande sind. Sein Kosmos ist der, welcher den Zustand gerade kurz vor oder gerade nach dem beschreibt, was wir als Sichtbarkeit bezeichnen. Vielen, wohl fast allen Werken von Blechen ist die Grundlage alles Sichtbaren zu eigen: Wie

kommt eine Form überhaupt zustande und wie verschwindet sie wiederum im Unkenntlichen, aus dem sie ursprünglich selbst hervortrat?

3.1 »Das Genie«. Die Blechen-Forschung des 19. Jahrhunderts

Die Interpreten der zweiten Hälfte des 19. und die des frühen 20. Jahrhunderts haben die auf den Künstler und seine Weltsicht fokussierte Lesart in der Regel mit der Aufwertung des Subjekts, mit der stark individualisierten Sichtweise zu erklären versucht und gerade daraus den Topos des modernen, in diesem Fall des protoimpressionistischen Künstlers herauspräpariert. Diese extrem eigene Sichtweise von der Welt passte zudem wunderbar bruchlos zusammen mit dem Blechen immer wieder unterstellten Geniebegriff. Das klingt in vielen Äußerungen zum Künstler an, etwa bei Max Liebermann, der Folgendes zu Blechen formuliert:

Je naturalistischer ein Künstler ist, je mehr er also die Natur abzuschreiben »scheint«, desto weniger tut er es. Der geborene Maler will nicht nur, sondern er »muss« malen, was er sieht, denn er malt ja nicht die Wirklichkeit, sondern die Vorstellung von der Wirklichkeit: er malt die subjektive Natur, indem er die objektive zu malen glaubt, und zwar je größer und stärker die ihm eingeborene Kraft, d.h. sein Genie ist, um so subjektiver, um so mehr wird er »seine« Natur, d.h. »sich« ins Bild hineinmalen; ihm selbst unbewußt, denn das Genie ist vor allem naiv, er sucht nicht, sondern er findet oft erst auf weiten Umwegen.⁶

Diese 1942 posthum veröffentlichten Memorabilia Max Liebermanns zu Carl Blechen beschreiben das, was für seine Generation von Künstlern und Kunsthistorikern an diesem Landschaftsmaler interessant war: Liebermann wollte in Blechen vor allem den subjektiven Künstler sehen, der die eingangs bereits angesprochene Dingwelt seiner unmittelbaren Umgebung, aber auch die Natur insgesamt gleichsam aus einem inneren Trieb heraus verarbeitet, nicht jedoch als akademische Pflichtübung betrachtet habe. Damit nahm in den Augen Liebermanns der »unvergleichliche Skizzierer« Blechen, wie ihn Johann Gottfried Schadow schon im Jahre 1834 bezeichnet hatte⁷, eine wesentliche Prämisse des Impressionismus vorweg: Die Kunst repliziere nur das, was der Maler im möglichst schnellen Gestus der Skizze der Natur abgerungen habe und dann, wie Liebermann ungesagt voraussetzt, spätestens im ausgearbeiteten Gemälde mit der inneren Sicht, mit seiner eben subjektiven »Vorstellung von der Wirklichkeit« abgleiche. Resultierend daraus erfüllt das Werk Blechens für Liebermann – wie für die ganze Generation nach Adolph Menzel – damit eine notwendige Bedingung in Bezug auf die Kunst der Moderne. Diese Wendung zum eigenen Ich findet sich vielfach in der um 1900 oft beschworenen romantischen Subjektivität wieder, die bei Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich mit ihrer zentralen Idee des inneren Auges ihren Ausgang genommen hatte⁸, wie noch ausführlich zu zeigen sein wird.⁹

Wird die Rezeption des Künstlers seit seinem Tod 1840 zusammengefasst, so fällt zunächst zweierlei auf: Zum einen wird die Vorstellung von Blechen als Genie sofort nach seinem Tod 1840 auf ihn bezogen und zur allgemein gültigen Auffassung gemacht.¹⁰ Zum anderen genoss Blechens gesamter Nachlass, der von seiner Witwe gegen Zahlung einer Rente zunächst der Akademie der Künste überlassen wurde, um dann mit ausgewählten Werken zunächst an das Kupferstichkabinett und dann später auch in Teilen an die Nationalgalerie zu gehen, schon früh einen wenigstens unter Kennern fast legendären Ruf.¹¹

Bezeichnend dabei ist, dass gerade Schriftsteller, die sich, wie Theodor Fontane ab den frühen 1860er Jahren, für Blechen zu interessieren begannen, in seinem Werk doch so etwas wie einen »zweckfreien« poetischen Realismus erkannten, der ihrem eigenen Werk verwandt schien.¹² Kein Zufall ist es daher auch, dass die verstärkte Hinwendung zu Blechen bereits in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einsetzte, als unter der Leitung von Max Jordan in der Nationalgalerie erstmals Werke von Blechen ausgestellt wurden. Im *Katalog der Vierzehnte(n) Sonderausstellung der Königlichen National-Galerie* von 1881 heißt es entsprechend dazu:

Ein poetischer Natursinn, der ihn ebenso für die Großartigkeit wie für das intime Leben der landschaftlichen Welt empfänglich machte, drängte bei ihm nach einem künstlerischen Ausdruck, der in seiner Originalität und Willkürlichkeit die große Menge der Zeitgenossen befremdete, während er uns jetzt als eine geniale Vorahnung der modernen Landschaftskunst verständlich und bewundernswürdig ist [...]. Kein Künstler seiner Tage hat in der Malerei des Lichtes ihn auch nur annähernd erreicht [...]. Erst heute kann die improvisatorische Gewalt seines Kunststrebens und die trotz aller Mängel kühn und wirkungsvoll hervortretende Genialität seiner malerischen Auffassung voll gewürdigt werden.¹³

Kaum treffender als in diesen Sätzen lässt sich die Sicht des späten 19. Jahrhunderts auf Blechen zusammenfassen. Es wundert daher nicht, dass der Maler des »Lichtes«, der »mit improvisatorischer Gewalt seines Kunststrebens« vorgeht, schon früh als Impressionist *avant la lettre* gehandelt wurde. Fällt doch diese Blechen-Renaissance in eine Zeit, in der Menzel als Skizzierer der abseitigen Berliner Hinterhöfe, Baugerüste und Wasserpfützen mindestens ebenso, wenn nicht noch mehr geschätzt wurde als der offizielle Menzel, der in Großformaten malende Hofhistoriograph der Hohenzollern.

Dass Theodor Fontane für seine über viele Jahre geplante, aber Fragment und daher unveröffentlicht gebliebene Blechen-Biographie diese Ausstellung mit allein 370 Blechen zugeschriebenen Nummern ab dem 23. Dezember 1881 bis Ende Januar 1882 wöchentlich für jeweils mehrere Stunden besuchte und sich dabei umfängliche Notizen machte, spricht für zweierlei: einerseits für den behändigen Zugriff Fontanes auf das Œuvre, mit dem er das umfangreiche Bildmaterial inventarisieren und bewältigen möchte, dieses aber andererseits mit verräterisch allgemeinen, fast oberflächlichen Wertungen belegt und dabei »pauschalierend vom enthusiasmierten »wundervoll«, »sehr schön«, »schön«, »sehr hübsch«, »hübsch« über ein geltenlassendes »doch immerhin sehr interessant« bis zum ablehnenden »nicht sehr hübsch«, »nicht gerade sehr gewinnend«, »nicht sehr nach meinem Geschmack« und »gefällt mir nicht sehr«« rein aus dem Augenblick heraus gewonnene, spontan-ästhetische und eben nicht länger reflektierte Bewertungen trifft.¹⁴ Gerade deshalb war es für die Blechen-Kenner des späten 19. Jahrhunderts auch so wichtig, dass die Sujets bei Blechen vergleichsweise unbedeutend blieben, da nur so für den impressionistischen Blick, für den poetischen Moment nicht die ikonographische Validität im Vordergrund zu stehen brauchte, sondern die malerische Behandlung, das flüchtig Skizzenhafte, die Lichtführung an deren Stelle traten.

Noch bevor Hugo von Tschudi 1896 zum neuen Direktor der Nationalgalerie ernannt wurde, war Blechen als Maler von Motiven wie den Berliner Dachlandschaften, mehr aber noch als Maler »des Lichtes« bei vielen Connoisseurs und bei einem großen Teil des Berliner Publikums eine bereits fest etablierte Größe – eine Formel, die im übrigen bis in die Gegenwart immer wieder auf ihn bezogen wird.¹⁵ Durch den Verbund privater Sammler und durch die in mehreren Tranchen erfolgten Ankäufe seiner Werke durch die Nationalgalerie war der Künstler nicht zuletzt deshalb schon lange vor der Jahrhundertwende hinreichend bekannt.¹⁶



2 *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, 1830, Öl auf Holz, 25,5×33,0 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie, R 1803, KB 45

3.2 Blechen als Protoimpressionist. Die Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Es hat somit nicht erst der Jahrtausendausstellung von 1906 bedurft, um Blechen – darin vergleichbar anderen Malern der Romantik wie Caspar David Friedrich – wenigstens in Berlin in den Mittelpunkt zu rücken. Das Interessante dabei ist, dass Blechen erneut, aber auf völlig andere Weise als Friedrich, hier als protomoderner Künstler ausgewiesen wurde. Auf der hauptsächlich von Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe unter Beteiligung von Alfred Lichtwark initiierten Ausstellung, die eine Revision der deutschen Kunst von 1775 bis 1875 vornahm, war Blechen laut Katalog mit 37 Werken vertreten, wovon acht im wichtigeren ersten und weitere 24 im zweiten Band, dem Katalog der Gemälde, aufgelistet waren.¹⁷ Symptomatisch für die damalige Sichtweise auf Blechen ist vor allem die Auswahl der Werke: Im ersten Band sind vier Kleinformate abgebildet, die als Skizzen angesprochen werden können. Das ist bei einer Gesamtzahl von acht Werken bemerkenswert. Einige der noch heute bekanntesten Werke wie das *Walzwerk Neustadt-Eberswalde* (Abb. 2) und der *Blick auf Dächer und Gärten* (Abb. 3) sind darunter.¹⁸ Der Skizzierer Blechen war demnach schon damals hochgeschätzt und dem Maler Blechen als demjenigen, der großformatige Gemälde schuf, mindestens gleichgestellt – wenn nicht sogar diesem vorgeordnet.

Nun war es tatsächlich die Jahrtausendausstellung, die Blechen einem weiten Kreis des Kunstpublikums bekannt, ihn regelrecht populär machte. Er war als Protoimpressionist nunmehr fest etabliert, wie auch immer man dieses Signum aus heutiger Sicht hinterfragen mag. So schreibt Tschudi im Katalogtext über Blechen:

Eine fesselnde, wenn auch beunruhigende Erscheinung ist der früh verstorbene Landschaftler Karl Blechen. Er malt einen Blick auf die Hausgärten und Dächer wie Menzel, doch vor ihm, eine Fabrik mit rauchendem Schlot, wie die damals noch niemand malte, badende Nymphen und lungernde Faune mit

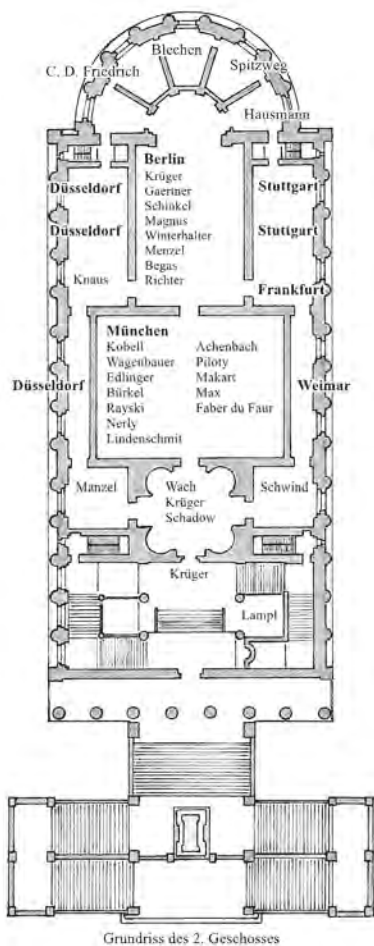


3 *Blick auf Dächer und Gärten*, um 1833, Öl auf Papier, auf Pappe, 20,0 × 26,0 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie, R 1730, KB 68

*Böcklinscher Poesie, er sieht in den kiefernumstandenen Ufern der Havelseen die große Form, er findet Farben von ungewohnter Stärke für die versengte italienische Sommerlandschaft und wagt im Palmenhaus der Pfaueninsel die feinsten Abstufungen von Grün und zarte blaue Schatten.*¹⁹

Es ist der Kolorist Blechen, der hier angesprochen wird, aber auch derjenige Künstler, der mit einem offenen Auge für das Marginale seine Umgebung betrachtete. Das hat seine Ursache – und hier wird Tschudi explizit – in der bereits erwähnten Vorläuferschaft Blechens zu Menzel, die man unbedingt herausstellen wollte. Tschudi umstellt den gerade erst ein Jahr zuvor verstorbenen Menzel regelrecht mit Vorgängern und Zeitgenossen. So benennt er als weiteren Zeugen für diese These den Maler Franz Krüger, zumindest Krüger als Skizzierer: »Weniger von dem Maler als von dem Zeichner Krüger geht eine gerade Linie zu Adolf von Menzel.«²⁰ Und für das Eisenwalzwerk von Menzel, das Tschudi als dessen Vermächtnis ansah, wird, fast schon selbstredend, das blechensche *Walzwerk Neustadt-Eberswalde* zum Vorbild erklärt, wie das oben angeführte Zitat belegt.²¹

Und doch wird Blechen im Katalog der Jahrtausendausstellung eher als Ausnahmeerscheinung gewertet denn als Zentralgestalt wahrgenommen. Das hat auch damit zu tun, dass der Begriff der Romantik in der Ausstellung interessanterweise eher vermieden wird, obwohl ein Großteil der Künstler, insbesondere Friedrich und Runge, heute dieser Epoche zugeordnet wird.²² Françoise Forster-Hahn hat feinteilig herausgearbeitet, wie sehr das Konzept der Ausstellung sowie der Ausstellungsbau von Peter Behrens und das Konzept der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von Julius Meier-Graefe die neue Sicht auf die Werke beeinflusst haben und schlussendlich in dem 1905 verstorbenen Adolph von Menzel als dem Hauptvertreter der Moderne mündeten.²³ Das passierte, nebenbei bemerkt, nur ein Jahr vor der legendären Pariser Cézanne-Retrospektive, die als Ausgangspunkt für die Entstehung des Kubismus angesehen wird und die ebenfalls dem kurz zuvor verstorbenen Künstler gewidmet war.²⁴ Nicht zuletzt inszenier-



4 Hängung der Bilder in der Nationalgalerie, Grundriss des zweiten Geschosses (Reproduktion Sven Engberding)

te die »Verwandlung der Nationalgalerie in eine weiße Hülle« durch Behrens einen »performativen Effekt« und konstruierte eine Linearität, welche, angefangen im Neuen Museum und weiter im dritten Obergeschoss der Nationalgalerie, sich schließlich im Erdgeschoss finalisierte.²⁵ Hieraus entstand ein Diskurs aus Moderne und Nation, in dessen Linie auch Blechen eingereiht wurde. Es mag dabei mehr als ein Zufall sein und sollte möglicherweise die besondere Bedeutung Blechens unterstreichen, dass seine Werke genau in den Scheitelpunkt, in die »Apsis« des zweiten Obergeschosses gehängt wurden (Abb. 4).

Dass, nebenbei bemerkt, auch hier wieder der Genie-Diskurs greift, zeigt sich bereits daran, dass auch bei Blechen all jene Paradigmen vom wilden, romantisch-expressiv fühlenden und früh verstorbenen Künstler aus dem »Norden« vorkommen, der die metaphysischen Gründe des Lebens in der Kunst ausleuchtet. Diesen Typus hatte Meier-Graefe bereits in seiner 1904 veröffentlichten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* am Beispiel Vincent van Goghs entwickelt, dem er eine ausführliche biographische Interpretation zukommen lässt, welche er danach in zahlreichen Publikationen immer wieder überaus erfolgreich propagiert.²⁶ Der bei Meier-Graefe entwickelte »Gottsucher« im Künstler van Gogh lässt sich mit nur erstaunlich wenigen Abstrichen auch auf den Künstler Blechen übertragen.

Das Impressionismus-Label wurde nachgerade zu einem Paradigma der Blechen-Forschung und bestimmte sie im Grunde bis in die Zeit nach 1945. Dafür lassen sich zahlreiche Stimmen finden. Eine davon wäre die von Karl Scheffler, der als Tschudi eng verbundener Kunstkritiker in seinem amtlichen Führer zur Nationalgalerie Blechen erneut ähnlich charakterisiert: »Unter den Berliner Malern des 19. Jahrhunderts ist Blechen der Poet. Es ist, als rausche etwas auf, wenn man sein Kabinett in der National-Galerie betritt.«²⁷ Damit bedient Scheffler auch ein Argument, das die Kritik bei Blechen zu Lebzeiten bereits hervorhob: die synästhetischen Eindrücke, die bei der Betrachtung der

Werke des Künstlers ausgelöst werden. Eine Sichtweise, die besonders von der heutigen Blechen-Forschung wieder vertreten wird (Abb. 5 und 6).²⁸

In Folge der verstärkten Hinwendung zu Blechen nach 1900 entstanden zwei Monographien, die erneut in der beschriebenen Weise argumentieren: Lionel von Donops Buch *Der Landschaftsmaler Carl Blechen. Mit Benutzung von Aufzeichnungen Theodor Fontanes*, 1908 erschienen, und Guido Joseph Kerns Buch *Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke* aus dem Jahr 1911, welches erstmals in der Blechen-Forschung auch ein Werkverzeichnis mit etwa 900 Arbeiten enthielt.²⁹ Es ist aber noch etwas anderes, das diese beiden Bücher bemerkenswert macht: Sie erweitern die These des Protoimpressionismus ideologisch. Während Donop in Blechens Werk die sonnendurchfluteten Landschaften und die farbigen Schatten erkennt und damit die bekanntesten kunsthistorischen Parameter des Impressionismus wiederholt³⁰, erweitert Kern diesen Gedanken ins Kunstpolitische, allerdings expressis verbis erst fast dreißig Jahre nach dem Erscheinen seiner Blechen-Monographie. Birgit Verwiebe hat seinen bemerkenswerten Brief publiziert, der in gewisser Weise die so vehement ideologisch geführte Debatte zwischen Frankreich und Deutschland im Ersten Weltkrieg bezüglich der Entstehung der Gotik auf den Bereich der Romantik ausdehnt: Kern formuliert solches kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges – und wohl kaum ohne auf diesen zu reflektieren – in einem Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Cottbus am 3. Oktober 1939:



5 Ansichten der Blechen-Wände in der Nationalgalerie, Raum 23, 1908.

Zu erkennen sind unter anderem oben *Park von Terni mit badenden Mädchen* und *Schlucht bei Amalfi* sowie unten *Turmruine mit Drachen*, *Bucht von Rapallo*, *Selbstbildnis* und *Blick auf Dächer und Gärten*.



6 Ansichten der Blechen-Wände in der Nationalgalerie, Raum 23, 1920er Jahre.

Zu erkennen sind unter anderem rechts oben *Das Semnonenlager*, *Der einschlagende Blitzstrahl* und *Im Park der Villa Borghese* sowie unten *Weg nach Castel Gandolfo* und *Waldweg bei Spandau*.

[...] dem In- und Ausland einmal den ›Maler‹ Karl Blechen in seiner ganzen Bedeutung vor Augen zu führen. D.h. einmal vor aller Welt offenkundig werden zu lassen, dass die deutsche Kunst bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Maler hervorgebracht hat, der sämtliche Ergebnisse der französischen Weltkunst, die man mit dem Wort ›Impressionismus‹ bezeichnet, vorweg nimmt.³¹

Schon 1932 hatte auch Ludwig Justi genau diesem Theorem entsprochen, als er in Bezug auf das Gemälde *Weg nach Castel Gandolfo* schrieb:

Der Ausschnitt gibt durch seine scheinbar zufällig festgehaltene Formstellung [...] den Eindruck freier Sachlichkeit. Die ebenso unbefangene Beobachtung der Farbe, ihre Veränderung durch das Licht, führt aus dem Gewohnten heraus. Bläuliche Schatten, wie hier auf dem ansteigenden Wege, sind sonst erst viel später gesehen und gemalt worden: von den französischen Impressionisten.³²

Es wäre ein lohnendes Unterfangen, diese These von der angeblichen deutschen Prävalenz im Bereich der Kunst vor dem Hintergrund der ideologisch geführten Debatten vor dem und während des Ersten Weltkrieges zu überprüfen – systematisch und über Blechen hinaus. Denn auch für den Menzel der 1840er Jahre werden bis heute ähnliche Vereinnahmungen als Protoimpressionisten vorgenommen.³³ Dabei muss es damals schon klar gewesen sein, dass das Werk Blechens allenfalls in einer Reihe mit der Pleinairmalerei, der Schule von Barbizon sowie den Werken von Zeitgenossen wie Turner, Constable und Corot als Vorläufer des Impressionismus hätte gesehen werden können, ihm jedoch keinesfalls alleine für diese Epoche um 1830 das Attribut als Vorläufer des Impressionismus gebührt.

Es verwundert nach diesen Ausführungen nicht, dass die nach der Hundertausstellung von 1906 verstärkt erfolgte Hinwendung der Kunstgeschichte zu Blechen in ihm meist den »Menzel vor Menzel« gesehen hat, womit vor allem Bilder des frühen, ›impressionistischen‹ Menzel wie dem der Berliner Hinterhäuser oder der Wolkenstudien gemeint waren, so Guido Joseph Kern in seiner Biographie im Jahre 1911.³⁴ Entsprechend handelte es sich um Skizzen wie die auf der Italienreise 1828/29 entstandene Studie des *Viadukt von Atrano*³⁵ (Abb. 231), die Liebermann oder auch Kern bei Blechen faszinierten, da hier in einem enggefassten, nahezu fragmentarischen Ausschnitt eines Bauwerks der Einfall des gleißenden Mittagslichts und seine die Kontur der Gegenstände auslöschende Wirkung gezeigt wurde. Die ausgeführten Gemälde Blechens fanden dagegen, auch das wiederum kaum verwunderlich, entsprechend weniger Beachtung.³⁶ In dieser wahren Skizzen-Begeisterung ist auch ein Grund zu sehen, warum Blechen eine ganz neue Gruppe von Kunstfreunden anzog, die Blechen-Werke in ihre Sammlungen aufnahmen. Stellvertretend für viele sei hier Julius Freund genannt, der einer der großen Sammler deutscher Romantik wurde und dessen bedeutende Sammlung 1942 in Luzern nach Emigration und Tod Freunds versteigert wurde.³⁷ Aber auch der schon mehrfach erwähnte Max Liebermann gehörte zu den Blechen-Enthusiasten und auch Blechen-Sammlern, was sich etwa an der 1921 von Liebermann im Verbund mit Kern organisierten Ausstellung blechenscher Werke in der Berliner Akademie der Künste zeigte.³⁸

Auch das große, 1940 erschienene Blechen-Buch Paul Ortwin Raves, mit dem einzigen, bis heute trotz Revisionsbedürftigkeit gültigen Werkverzeichnis, teilt das Œuvre in dieser Hinsicht auf: Während die Gemälde Blechens mitsamt ihren Vorstudien im schwarz-weiß gedruckten Abbildungsteil erscheinen, sind die wenigen Farbtafeln den ›impressionistischen‹ Aquarellen wie dem bereits genannten *Viadukt von Atrano* vorbehalten. Dabei war gerade Rave darum bemüht, eine zu starke Interpretation in diese Richtung zu vermeiden, wenn er im Vorwort schreibt:

Entgegen früheren Anschauungsweisen bevorzugt die Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten immer stärker die reine Tatsachenforschung. Einem sachlichen Gesamtverzeichnis wird oft der Vorrang gegeben vor einer noch so schönen Auswahl, einer nüchternen Urkundensammlung vor einer noch so glänzend geschriebenen Darstellung.³⁹

Tatsächlich ist die ravesche Monographie eher eine Sammlung von Urkunden, Briefen und Ausstellungsberichten, von zahlreichen zeitgenössischen wie posthumen Aussagen und Urteilen über Blechen, was den Wert dieser Abhandlung für die spätere Forschung wertvoll macht. Rave weist in der Folge auf die Zeitgebundenheit jeder Aussage hin und verpflichtet sich damit einem modernen historischen Relativismus. Diese Haltung im Sinne einer *Posthistoire avant la lettre* ist ebenfalls symptomatisch für die Zeit und erinnert etwa an Oswald Spenglers Kritik an einer linearen, allein den Fortschritt fokussierenden Geschichtsschreibung.

Nun zeigt gerade das Werkverzeichnis von Rave, dass jedwede Forschung in ihren zeitgenössischen Kontext eingebunden bleibt. Und das wird nicht nur an der besagten Bevorzugung der ›impressionistischen‹ Skizzen und Aquarelle gegenüber den Ölgemälden deutlich, sondern auch durch ein anderes, in der Forschung zu Blechen in den letzten Jahren geradezu zentral gewordenes Thema. Gemeint ist die Provenienzforschung.⁴⁰ Denn die vor allem durch die Jahrhundertausstellung initiierte Begeisterung für Blechen hatte nicht zuletzt zur Folge, dass viele jüdische Sammler vor allem in Berlin ab 1906 Werke von Blechen erwarben. Daher gibt es gerade aus solchen Sammlungen zahlreiche Kunstwerke Blechens, die während der Zeit des Nationalsozialismus verfolgungsbedingt entzogen wurden. Hierunter fallen etwa Werke Blechens aus den schon genannten Sammlungen von Max Liebermann und Julius Freund, aber auch solche aus der Sammlung des Zeitungsverlegers Rudolf Mosse.⁴¹ Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist es, dass Rave jüdische Besitzer von Werken Blechens entweder verschweigt oder lediglich als ehemalige Besitzer von Werken Blechens erwähnt.⁴² Wie breit das Werk Blechens vor 1945 gesammelt wurde, zeigt aber auch das um 1826 entstandene Gemälde *Dämonische Landschaft*, das in die Sammlung des geplanten »Führermuseums« in Linz Eingang finden sollte – bezeichnenderweise also ein Sujet, das nicht dem impressionistischen, mithin ›französischen‹ Blechen, sondern dem Blechen der ›wilden‹ oder ›schwarzen‹, will sagen ›deutschen‹ Romantik zuzuordnen war.⁴³ Die hieraus für die Blechen-Forschung abgeleiteten und auch in ihrer Qualität völlig neuen Erkenntnisse liegen nicht nur in einem breiteren Bewusstsein für die Sammlungsgeschichte Blechens begründet, sondern zeigen darüber hinaus auch Sammlungskonjunkturen auf, offenbaren ein völlig neues Bewusstsein für hochdifferenzierte Objektbiographien und die daraus für die Blechen-Forschung resultierenden Ergebnisse.⁴⁴ Einmal so verstanden trägt Provenienzforschung nicht unwesentlich dazu bei, die variablen, da überaus zeitabhängigen Ausstellungspolitiken, Sammlungsintentionen, Interpretationsmodi und damit das Werkverständnis selbst zu erhellen und zu befördern.

Im Zuge einer unter Berufung auf Alois Riegl sich überzeitlich verstehenden Stilanalyse geriet das Werk Blechens schon bald nach 1933 in den Fokus einer anderen Kunstgeschichte, nämlich einer, die, wie etwa bei Hermann Beenken, dem »Räumlichen eine bestimmte Ordnung für das Auge und dem Auge wieder eine bestimmte Orientierung im Raum zu geben« beabsichtigte.⁴⁵ Jenseits der hiermit verbundenen ideologischen Verflechtungen griffen diese Überlegungen Beenkens auf den schon von Liebermann bei Blechen konstatierten Zusammenhang einer subjektiv und daher als bildhaft begriffenen Natur zurück:

Wenn hingegen das Auge eines Malers wie Blechen empfindlich geworden ist für das Spielerische, Unnotwendige des Weltenseins, so sicherlich deswegen nur, weil jetzt die Seele an eine zuletzt im Göttlichen selber begründete Einheit und Bedingtheit alles Naturgeschehens nicht mehr zu glauben verstand. Dies erklärt auch die Bildausschnitte, die den Landschaften Blechens – und auch anderer Maler der Zeit – gelegentlich möglich geworden sind. Einer Kunst, die es noch ganz auf die Darstellung einer Natur abgesehen hatte, die als Lebensganzes in sich zusammenhängt, hätte ein Motiv wie etwa das des kühnen Berliner Bildes »Blick auf Häuser und Gärten« mit dem ganz von nah gesehen Dächern im Vordergrund überhaupt nicht als bildmöglich erscheinen können. Die moderne Lust an der durch den subjektiven Standpunkt bedingten Zufälligkeit solcher Überschneidungen setzt in keiner älteren Zeit möglich gewesene Skepsis der Natur gegenüber voraus [...]. Ist eine solche in ihren Zusammenhängen entwürdigte, ihres Rechtes beraubte Welt überhaupt noch Natur? Ja ist sie überhaupt noch Welt und nicht bloß Erscheinung des Auges?⁴⁶

Beenken verwendet hier erstmals den Begriff des Ausschnitts, den schon die Blechen-Forschung um 1900 bei ihrer Beschäftigung mit der *en plein air* entstandenen Skizze andenkt, aber nur selten mit dieser Semantik versieht. Im Ausschnitt werde das Bildmäßige besonders deshalb evident, weil hier der klassische Bildaufbau des Landschaftsgemäldes mit seinen drei Gründen und versehen mit einer entsprechenden Staffage zugunsten eines Bildfragments zurücktritt.⁴⁷ Im Falle der von Beenken beschriebenen Ölskizze *Blick auf Dächer und Gärten*⁴⁸ führt dies dazu, dass der Seheindruck auf wenige, willkürliche Nichtthemen wie eben auf einen Hinterhof mit Gärten gelenkt wird (Abb. 3). Das wirkliche Sehen entstehe danach erst im Bild, weil die Wahl des Ausschnitts in das Bemessen des Künstlers gesetzt worden sei und sich besonders dann artikulieren könne, wenn der klassische Bildaufbau aufgegeben werde und die Objekte sich dem Willen des subjektiven Betrachterblicks unterzuordnen haben. Der »Alles was wir sehen, ist ein Bild«-Topos Runges als Grundmovens der romantischen Kunst wird von Beenken noch einmal schlüssig verdichtet.

3.3 Zwischen Romantik, Realismus und Biographie. Die Blechen-Forschung nach 1945

Es liegt auf der Hand, dass eine Kunstgeschichte, die die Trennung von Form, Inhalt und Künstlerbiographie ablehnt, sowohl mit der tatsächlich nur diachron auf Blechen anzuwendenden Impressionismusthese als auch mit der daraus resultierenden Bezugnahme auf den Subjektivismus bei Blechen nur wenig mit den Ergebnissen der Forschung vor 1945 anfangen kann. Helmut Börsch-Supan hat denn auch dieser Einordnung Blechens als »Protoimpressionisten« und der hieraus abgeleiteten Interpretation eines bewusst antiperspektivischen, flächenhaften Bildverständnisses vehement widersprochen:

Blechen ist, im Gegensatz zu Caspar David Friedrich, nach seinem Tode nicht vergessen worden, sondern hat stets seine Bewunderer und Sammler gefunden, die Kunstgeschichtsschreibung hat aber, in gänzlicher Verkennung seines Wesens, geglaubt, ihn als zukunftsweisenden Künstler rühmen zu müssen und ihn immer wieder als Vorläufer des Impressionismus bezeichnet. Festgelegt auf die Vorstellung von dieser kultivierten Augen- und Oberflächenkunst muss dem Betrachter das menschlich Anrührende und das Abgründige dieser Malerei verborgen bleiben. Nicht weniger unzulänglich sind neuere Deutungen,

die in Blechens Kunst den Durchbruch zu einem Realismus im Sinne des Feststellens objektiver Tatsachen erblicken. Wenn Blechen in seiner Kunst etwas als wirklich darstellt, so die Übereinstimmung von etwas innerlich Gefühltem mit Gesehenem.⁴⁹

Börsch-Supan wendet sich in seinen Ausführungen gleich gegen mehrere, von ihm als unzulässig angesehene Vereinnahmungen. Zunächst sucht er das Werk Blechens gegen die Impressionismus-These zu schützen. Diese Gleichsetzung, die im Zusammenhang der *en plein air* entstandenen Skizzen wenigstens im Bereich des Werksprozesses durchaus zu erörtern wäre, erhält bei Börsch-Supan aufgrund einer für ihn beim Impressionismus vorhandenen inhaltlichen Defizitstruktur keine diskussionswürdige Relevanz: Die »Augen- und Oberflächenkunst« koppele das *Œuvre* von der psychischen Verfasstheit Blechens ab. Und gerade in letzterer liegt für Börsch-Supan der entscheidende Zugang zu Blechen.

Das Beharren auf einer wie auch immer gearteten Genialität Blechens musste sich für Börsch-Supan fast zwangsläufig anhand der biographischen Koordinaten entwickeln. Die als traumatisch angesehenen Erfahrungen Blechens in Kindheit und Jugend, der Suizid des Vaters 1821 und Blechens psychische Erkrankung mit dem daraus resultierenden Aufenthalt in der »Horn'schen Anstalt« für »Geistesranke« sowie sein früher Tod 1840 waren im Kontext des in wenigen Jahren entstandenen *Œuvres* von über 2.000 Werknummern für die biographisch argumentierende Blechen-Forschung geradezu Steilvorlagen zur Einordnung des Künstlers als Ausnahmegenie und künstlerischen Monolithen.⁵⁰ Entsprechend erkennt Börsch-Supan bereits in den Werken der 1820er Jahre eine Antizipation der späteren Geisteskrankheit.⁵¹ Die in der genauen Diagnose höchst umstrittene Pathologie Blechens und seine Einstufung als Genie gehen dabei in der Regel Hand in Hand.⁵² Schon die frühe Blechen-Forschung unmittelbar nach dessen Tod argumentierte deshalb, wie bereits ausgeführt, mit der Semantik des Genies. So war er für Ernst Heinrich Toelken in seiner Gedächtnisrede von 1841 bereits der »geniale Erfinder einer neuen Gattung landschaftlicher Charakterbilder«.⁵³

Johannes Nathan hat in diesem Zusammenhang auf eine weitere interessante Quelle hingewiesen, die diesen Befund des verkannten Genies bestätigt. In den *Berlinischen Nachrichten* (*Spensersche Zeitung*) war wenige Monate vor Blechens Tod am 15. November 1839 zu lesen,

daß ein so hervorragendes Genie vom allersten Range, ein Künstler jenen Schlages, an deren Hervorbringung die Schöpferkraft der Natur sich für Jahrhunderte ermüdet, wie bei Raphael, Shakespeare, Mozart, – daß ein solcher bei seinen Lebzeiten halb oder falsch verstanden wird, versteht sich von selbst. Jetzt erst [...] finden seine Werke die Anerkennung und Bewunderung, die sie so sehr in Anspruch nehmen, obwohl es immer noch hier und da kritische Hämlinge gibt, die ihn nur als talentvollen Dekorationsmaler gelten lassen möchten.⁵⁴

Nicht nur ist die Einreihung Blechens unter Größen wie Raphael, Shakespeare und Mozart eine wohl kaum noch zu steigernde Monumentalisierung, sie steht auch durchaus im Kontext ihrer Zeit. Auch wird bei solchen Einschätzungen in der Regel übersehen, dass der Geniebegriff seinerseits einem wissenschaftlichen Subjektivismus unterliegt, seitdem Honoré de Balzac in seinem Artikel *Des Artistes* 1830 die romantische Genie-Vorstellung des Künstlers so auslegt, dass dieser von einer Art göttlicher Macht in seinem Handeln geleitet und deshalb von seiner Umgebung nicht verstanden werde.⁵⁵ Hieraus nährte sich der Mythos des materiell armen, früh verstorbenen, zeitlebens verkannten, genialischen Künstlers, was für Blechen geradezu verdächtig passgenau zutreffen

schien, bis heute Teile der Forschung wie ein roter Faden bestimmt und entsprechend fast jede Werkinterpretation in einer Art Engführung genauestens an die Lebensereignisse anlehnt.

Der Ansatz dieser Arbeit ist ein anderer – und doch wieder auf eine eigentümliche Weise verwandter. Im Verlauf der Untersuchung wird nämlich versucht zu zeigen, dass bei Blechen das Werk weniger aus der Biographie heraus zu lesen ist, sondern es auf eine sehr konstruktive Art eher zu einer wechselseitigen Bedingung von Leben und Werk kommt. Dieser Ansatz bedarf der näheren Erläuterung: Bei Blechen kommt es regelrecht zu einer Auflösung des Biographischen, wenigstens insofern, weil Künstler und Werk oder Person und Form sich bis zur Ununterscheidbarkeit wechselseitig bedingen. Die klare Trennung von Subjekt und Objekt ist gerade bei Blechen in einer mehr oder weniger starken Weise eliminiert. Beide Entitäten, Subjekt und Objekt, werden auf komplexe Weise neu und nahezu unentwirrbar ineinander verschoben.⁵⁶ So können die in einigen Arbeiten unsichtbar aufscheinenden und bisweilen aus dem Werk etwa in Form von Augen oder Gesichtszügen herausblickenden landschaftlichen oder architektonischen Formationen – das kann hier vorerst nur angedeutet sein – als Künstler-Ich Blechens bezeichnet werden. Gegen Ende seines Lebens ist es dann sogar umgekehrt: Das Konstrukt des Werkes, etwa die aus ihm heraus rückblickenden Augen, bedingt die Biographie weit stärker als die Hand des Malers das Bild. Es ist nicht zuletzt deshalb nicht ganz abwegig, in Blechens Werk erste Spuren des modernen Ideals einer autopoietischen Ästhetik zu erkennen.

Das obige Zitat von Börsch-Supan greift aber noch ein weiteres Theorem der Blechen-Forschung nach 1945 auf, nämlich das des Realismus. Der »Durchbruch zu einem Realismus im Sinne des Feststellens objektiver Tatsachen«, was Börsch-Supan als Theorem bemängelt, wurde vor allem von der umfangreich mit Blechen befassten, kunstgeschichtlichen Forschung der DDR verwendet.⁵⁷ Dieser vornehmlich an Werken wie dem *Walzwerk Neustadt-Eberswalde* ausgebildete Realismusbegriff sah in Blechen einen Überwinder der Romantik (Abb. 2).⁵⁸ Der im Gegensatz zu Runge und Friedrich Italien bereist habende Blechen galt etwa für Irma Emmrich als Chronist einer weitgehend noch authentisch arbeitenden Bevölkerung, da er vor allem das Leben der süditalienischen Fischer thematisierte:

*Carl Blechens Stellung in der Entwicklung des bürgerlichen Realismus ist durch die Kühnheit gekennzeichnet, mit der der Maler die künstlerischen Konventionen der deutschen romantischen Landschaftsmalerei dort zu überwinden lernte, wo das unmittelbare Erlebnis von Natur und Landschaft so stark war, dass sein leicht bewegliches künstlerisches Temperament rasch und sicher und ohne Sentimentalität reagieren und die intellektuelle Neugier sich unmittelbar auf den objektiven Sachverhalt konzentrieren konnte.*⁵⁹

Interessanterweise griff diese Realismusinterpretation auf eine zeitgenössische Sichtweise zurück, die etwa auch der Rezensent der Zeitschrift *Museum* von 1834 einnahm, als er zu Blechens *Römischen Hirten* bemerkte:

*[...] es ist, als hätte er im Fluge der Natur ihre Larve von Schein und Wechsel entrissen und würde sie nun ohne Liebe ungeduldig weitereilend auf die Leinwand. Der Zynismus in Blechenschen Bildern wäre, es ist nicht zu leugnen, widerwärtig, wenn er nicht so poetisch wäre: doppelt begreiflich daher, dass sich viele noch immer nicht in ihn hineinfinden können.*⁶⁰

Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Aussagen zu Blechens Realismus ist bemerkenswert. Einerseits wird ihm von Emmrich Objektivität und Sachlichkeit in der Erfassung der Wirklichkeit

attestiert – was zweifellos in der Absicht geschieht, Blechen gegenüber der als fiktional und gefühlsmäßig überfrachtet angesehenen Kunst von Runge und Friedrich aufzuwerten. Andererseits wird ihm genau diese sentimentalische Aufladung durch den zeitgenössischen Rezensenten als positiver Wert zugestanden, zugleich aber auch als Bruch und damit als Grundlage für den Scheincharakter seiner Kunst ausgelegt.

Dass sich das Interpretament des Realismus sowohl positiv als auch negativ auf Blechen beziehen lässt, zeigt auch die Analyse der beiden Palmenhausbilder von 1832/34, die in ihrer akribisch genauen Pinselführung zumeist als Blechens ›realistischste‹ Werke angesehen werden (Abb. 247 und 248). Bei Richard Hamann führte dieses zu einer pejorativen Beurteilung, als er bereits 1925 die »gegenständlich saubere Malerei« der Palmenhausbilder bemängelte, die »alles kleinlich und den Raum luftlos« erscheinen lasse.⁶¹ Wobei gerade auch an diesem Bild die Diskrepanz eines Realismus im Sinne einer mimetisch genauen Wiedergabe und der künstlerischen Form offenbar wurde. So äußerte Hermann Beenken:

*Das deutlichste Symbol dieses Zweifels aber ist, dass der Künstler es wagte, in seinen Bildern vom Innern des Palmenhauses auf der Pfaueninsel eine ausgesprochene Kunstnatur darzustellen, eine Landschaft, die mit einem Glashaus als Himmel im tiefsten keine Landschaft mehr ist.*⁶²

Das Wort von der Kunstnatur ist in diesem Zusammenhang vor allem deshalb so zentral, weil es den Scheincharakter des Bildes sogar anhand der offenbar mimetischsten Werke Blechens aufzeigt. Dieser Widerspruch zwischen einer bisweilen hypertrophen Ausbildung einer dargestellten Wirklichkeit, die bis in die kleinsten Naturdetails hineinreicht, und einer Verlagerung des vegetabilen Ausschnitts in das artifizielle und technische Arrangement des Palmenhauses mit seinen angestrichenen Gusseisensäulen gibt einen Hinweis auf eine fast egalitäre Auffassung der malerischen Objekte im Bild.

Es wird sich in dieser Arbeit zeigen, dass dieses Spannungsmoment zwischen Naturraum und artifizieller Technik ein bei Blechen typisches Verfahren ist, das etwa auch beim *Bau der Teufelsbrücke* beobachtet werden kann und nicht nur inhaltliche Relevanz beansprucht, sondern schlussendlich dazu führt, einzelne Objekte und Bildteile jenseits ihrer ikonographischen Validität in geometrische und rhythmisierende Einheiten zu überführen, ohne ihre darstellerische Funktion aufzulösen oder zunichte zu machen (Abb. 164). Und damit wäre ein weiteres Interpretationsmuster der Blechen-Forschung nach 1945 benannt: das der hybriden Welt, bei der exakte Naturbeobachtung und extreme künstlerische Konstruktion und Fiktionalität aufeinandertreffen. Unter diesem interpretatorischen Dach lassen sich sowohl die Forschungen zur an Schinkel angelehnten Kulturlandschaft wie auch die Forschungen zum Theatermaler Blechen unterbringen.⁶³

Auch Heino Möller stellte in seiner Monographie *Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie* von 1995 den eminenten Kunstcharakter in Blechens Bildern unmissverständlich und in einer bislang nicht erreichten argumentativen Nachhaltigkeit heraus – was von der Forschung bedauerlicherweise verkannt wurde.⁶⁴ Die Distanz zwischen dem Bild als Darstellung und dem Bild als Darstellung einer Darstellung führt Möller auf das Prinzip der Ironie zurück, die bei Blechen zwar vorkommt, aber in der in seiner Untersuchung vorzufindenden Ubiquität als Erklärungsmuster doch insgesamt weniger geeignet erscheint.⁶⁵

Schon diese kurze Zusammenstellung zeigt, dass der Bedeutungswandel hinsichtlich der im Zusammenhang mit Blechens Werk am häufigsten anzutreffenden Begriffe wie Impressionismus, Romantik und Realismus hoch zu veranschlagen ist und bisweilen zum Nominalismus neigt. Es

sind dabei immer wieder die angeblichen Antipoden Realismus und Romantik, die als Begriffspaar ihre Anwendung finden. So hat auch die große, unmittelbar nach der politischen Wende von 1989/1990 in Berlin stattgefundene Ausstellung *Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus*, die die ehemals getrennten Werkbestände aus Ost- und Westdeutschland zusammenführte, bezeichnenderweise genau dieses Begriffspaar verwendet.

Im Katalog zu dieser großen, im Wesentlichen von Peter-Klaus Schuster kuratierten Ausstellung von 1990, dessen Katalognummern zu einem großen Teil von Helmut Börsch-Supan verfasst wurden, finden sich Aufzählungen von Begriffen mit einzelnen Bedeutungskonnotationen der bei diesem Künstler vielfach vorgefundenen Symbole. So schreibt er in der Katalognummer zum *Bau der Teufelsbrücke* (Abb. 164): »Wieder begegnet das Leitmotiv der Schlucht. Der Weg ist der Lebensweg, und der Übergang über den Fluß ist der Tod, wobei der Name der Brücke zusätzliche Angst einflößt.«⁶⁶ Solche streng ikonographisch argumentierenden, aber in der Regel nicht durch Quellen gestützten Abkürzungen werden immer wieder von bisweilen hochinteressanten Einzelbeobachtungen Börsch-Supans ergänzt. So ist es seine oben erwähnte Konstatierung der »Übereinstimmung von etwas innerlich Gefühltem mit Gesehenem«, die auf das für die Romantik so grundlegende Verfahren der »inneren Schau« zurückweist, welches sich bei Blechen in einem selbst für die Romantik erstaunlichen, reziproken Verhältnis zwischen Betrachter und Bild ausformt. Insofern liegt es nahe, Blechen auch allgemein im Rahmen der Romantik-Diskussion zu erörtern.

3.4 Die Blechen-Forschung seit 1990

Es war vor allem das Realismustheorem, das seit der Ausstellung von 1990 für Blechen immer wieder herangezogen wurde. Allerdings weniger im Sinne einer Beachtung der frühen Industrialisierung und Darstellung von Kulturlandschaften, sondern eher im Rahmen des von Werner Busch konstatierten Validitätsverlustes der klassischen Ikonographie. Um 1800 sei, so Busch, ein »Empiriebedürfnis« in der Malerei geweckt worden, das sich etwa am Beispiel der Wolkenstudien von Alexander Cozens beobachten lasse.⁶⁷

Annik Pietsch hat diesen Empirismusanspruch am Beispiel von Blechens *Schlucht bei Amalfi* von 1831 untersucht und dabei bemerkenswerte Ergebnisse hinsichtlich des mehrschichtigen und dadurch stereoskopische Effekte erzielenden Farbauftrags gewonnen (Abb. 59).⁶⁸ Pietsch vertritt dabei die häufig in der Forschung anzutreffende These, dass sich an Blechens zwischen 1824 und 1827 nachweisbare Tätigkeit am Königsstädtischen Theater – mit einem daraus resultierenden »romantischen« Frühwerk – ein nach der Italienreise von 1828/29 entstandenes »realistisches«, vermehrt naturwissenschaftliche Erkenntnisse berücksichtigendes Spätwerk angeschlossen habe.⁶⁹ In ihrer 2014 erschienenen Monographie erweitert Pietsch ihre Sichtweise einer zunehmend wichtig gewordenen Empirieerfahrung und greift einen auch in der deutschen Kunstgeschichte gegenwärtig weit verbreiteten Gedanken auf, der von einer »Teilung der Wahrnehmung in ein empirisches und imaginäres Sehen in der Romantik« ausgeht und sich dabei auf Werner Busch, Reinhard Wegner und Hilmar Frank bezieht.⁷⁰

Auch Pietsch entscheidet sich letztlich, wie Börsch-Supan, für ein vom »Gefühl« ausgehendes Interpretament, das von einer »als individuell sinnlich wahrgenommene[n] und gefühlte[n] Erfahrung« bei Blechen ausgeht, dann aber sein Werk mit einer »objektiv durchdrungene[n] Wirklichkeitserfahrung« in Verbindung bringt.⁷¹ Hier sieht sie auch eine Korrespondenz mit den poetischen Naturbeschreibungen Alexander von Humboldts, weswegen sie bei Blechen immer wieder von

poetisch-realistischen Gemälden oder auch von »Naturgemälden« spricht.⁷² Das besondere Verdienst von Pietsch besteht vor allem in einer minutiösen Untersuchung des Werkprozesses von Blechen, den sie für nahezu alle Werkgattungen, von der Bleistift- über die Ölskizze, den Sepien bis hin zu den Ölgemälden, untersucht und hier etwa den mehrschichtigen Aufbau der Farben mit diversen Zwischenfirnissen als Voraussetzung für die Erzeugung einer besonderen Naturwirklichkeit identifiziert, die schlussendlich neben »den optischen auch taktile, akustische und olfaktorische Reize im Betrachter auslöst und somit die abgebildete Natur intermodal erfahrbar werden lässt«.⁷³

Auch Jutta Schenk-Sorge hatte sich bereits 1989 die derzeit zahlreiche Forschungsprojekte zur Kunst um 1800 dominierende Empirismusthese zu eigen gemacht und eine gewichtige Studie hinsichtlich der Funktion der Skizze in Blechens Werk vorgelegt.⁷⁴ Darin ordnet sie Blechen in den Kontext von Zeitgenossen ein, die gleichfalls *sur le motif* Naturphänomene in ihrem Werk verarbeiteten und zu Blechen in Kontakt standen, vor allem Johan Christian Clausen Dahl und später Joseph Mallord William Turner. Zugleich nimmt Schenk-Sorge wichtige Differenzierungen in Bezug auf die Funktion der Skizze bei Blechen wie auch bei Valenciennes vor.⁷⁵

Wird die zweite, hier ebenfalls schon mehrfach angesprochene Semantik näher betrachtet, so fällt auf, dass der Begriff Romantik zwar immer wieder auf Blechen angewandt wird, damit aber keinesfalls dessen Verortung innerhalb der umfangreichen Romantikforschung gemeint sein kann. Im Gegenteil: Das Werk Blechens ist innerhalb der spätestens seit dem Friedrich-Buch von Helmut Börsch-Supan von 1973 breit etablierten Romantikforschung der Kunstgeschichte praktisch nicht vertreten.⁷⁶ Gerade dieses Buch und die dadurch ausgelöste, zum Teil vehement geführte Debatte um die Sinnoffenheit des Kunstwerks einerseits oder dessen symbolische Validität andererseits bestimmen bis in die Gegenwart die Forschung zu Friedrich.⁷⁷ Am Werk Blechens ist diese Debatte jedoch fast vollständig vorbeigegangen.⁷⁸

Am Beispiel von Christian Scholls Habilitationsschrift *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst* aus dem Jahre 2007 lässt sich die Tendenz erkennen, bei der die symbolische Validität der romantischen Kunst im Sinne Börsch-Supans neu verteidigt wird. Obwohl Blechens Werk ein gutes Beispiel für den von Scholl für Runge geltend gemachten »inneren Spiegel« und das bei Friedrich so wichtige »innere Auge« darstellt – darüber hinaus bei Blechen eine Skepsis gegenüber dem äußeren Sehen und somit ein »Überblenden von Beobachtung und innerer Vision« zu konstatieren ist⁷⁹ –, wird Blechen von Scholl nicht in den Kreis der Romantiker aufgenommen. Und diese Auslassung hat ihren Grund: Scholls interpretatorische Überlegungen zielen nämlich darauf, für die Kunst der Romantik ein latentes, von ihm a priori vorausgesetztes, ursprüngliches Programm herauszupräparieren. Die »Begegnung mit einem Kunstwerk« soll nach ihm »neue Perspektiven eröffnen«, wenn man die Chance nutze, ihm »als einem fremd gewordenen, historischen Gegenstand zu begegnen«.⁸⁰

Und Scholl nennt im Anschluss auch die notwendige Bedingung, um diese für ihn allein gültige Ursprungsbedeutung zu ermitteln, nämlich die Bildkunst gänzlich zu literarisieren: »Die Hinzuziehung der Quellen verbindet sich demnach nicht mit dem Anspruch auf Erlangung endgültiger Antworten, wohl aber mit dem Streben, Auswege aus der Selbstbespiegelung der jeweiligen Gegenwart zu finden.«⁸¹ Entsprechend insistiert Scholl am Beispiel von Friedrich darauf, dass bei diesem an keinem Punkt eine Emanzipation vom Prinzip der Naturabbildung stattgefunden habe, und richtet sich damit explizit gegen Interpretationen, die hier (nur) ein »Arrangement von Farbflächen auf der Leinwand« oder eine Loslösung der Farbe von ihrer bezeichnenden Funktion sehen wollten, wie er mit Bezug auf Regine Prange feststellt.⁸²

Hintergrund dieser Rückführung auf eine als sicher angenommene und daher literarisch konstatierbare Ursprungsbedeutung ist das Bestreben, sich mit diesem Interpretationsmuster der Verzeitlichung der eigenen Methode zu entziehen, was im Sinne von Reinhart Koselleck für eine sich als praainterpretatorisch ausweisende Forschung jedoch unmöglich ist.⁸³ Auch für Michael Baxandall ist jede Überlegung, eine Kernbedeutung herauspräparieren zu können, ein von Beginn an zu hinterfragendes Unterfangen. Für Baxandall ist das Auge ein »historisches Ding«, dem es selbst nie gelingen kann, ein Gemälde so zu erleben, wie es die Zeitgenossen taten.⁸⁴

Da das Werk Blechens sich kaum hermeneutisch erschließen lässt, aber eine hohe »medien-spezifische Wirkung« besitzt, wäre es nach Scholl nicht als romantisch, sondern lediglich als autonomieästhetisch beeinflusst einzustufen, da es die »Form-Inhalt-Antinomie« eben auf die medien-spezifische Wirkung von Kunst zurückführt.⁸⁵ Die von Scholl geltend gemachte defintorische Exklusivität romantischer Kunst greift im Hinblick auf Blechen folglich nicht, weshalb es kein Zufall ist, dass Scholl diesen Künstler nicht einbezieht – trotz seiner wichtigen Stellung neben den Malern Runge und Friedrich auf der einen und den Nazarenern auf der anderen Seite.

Zweifellos zeigt Blechen das gesamte romantische Bildvokabular: den Bach und die Brücke, den introvertiert blickenden oder das Marienbild anbetenden Mönch, den Mönchskondukt genauso wie die typischen »Symbole« wie Grab, Gruft, Kerker und Kreuz. Dennoch gibt es keinerlei Gründe anzunehmen, dass Blechen hiermit eine neue romantische Sinnbildkunst schaffen wollte, wie Scholl sie bei Runge und Friedrich konzipiert sieht. Der Blick auf diese Dinge bleibt bei Blechen von Beginn an ein sekundärer – und ist seinerseits bereits ein vermittelter.

Obwohl: Die wenigen Selbstaussagen des Künstlers deuten zunächst auf das, was mit einer typisch romantischen Identität verbunden wird. In einem Brief an Wilhelm Beuth vom 22. November 1830 sagt er:

Ist es denn möglich, dass ich anderen Künstlern, die ins innere Wesen der Kunst noch gar nicht eingedrungen sind oder unbewußter – herzloser – oder leichtsinnigerweise noch gar nicht vermögen, in der Sache selbst eine solche Tiefe zu ahnen, viel weniger suchen, sich solcher teilhaftig zu machen [...]. – Ist es möglich, frage ich, wie kommt es, daß ich für das Bewußtsein, Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben – und ich hoffe, es besser empfunden zu haben als gewiß mancher andre meines Berufs – und dafür, daß mein Pinsel nicht so zittert und über den Fibelanfang der Kunst hinweg ist [...], daß ich dafür die Kränkung haben muss, mit einer kleinen gekürzten Summe, zum Spott aller Kollegen und Unkundigen in den öffentlichen Verhandlungen hinterdrein geduckt zu werden! [...] Und ist es denn das rechte Herz, das warme Blut und der Geist in der Kunst eine so unbedeutende Sache, daß dem gar nichts zuteil wird, der davon in seinen Werken mitteilt – wenn bei anderen nur Geistesschwäche und Gefühllosigkeiten durchschauen?⁸⁶

Es zeigt sich an dieser Äußerung, dass Blechen mit »herzlos«, »Gottes Natur«, »Gefühllosigkeit« und »Blut« durchaus die gängige romantische Semantik bedient. Aber was sagen solche Begriffe wirklich aus? In der gesamten Quellenüberlieferung existiert lediglich diese einzige Stelle, in der Blechen auf Gott zu sprechen kommt. Hieraus eine religiöse Empathie bei gleichzeitig pathologischen Gemütszuständen herauszulesen, worauf Helmut Börsch-Supan, aber auch Annik Pietsch immer wieder Bezug nehmen und ganze Interpretationsgebäude aufbauen, ist weder eindeutig zu belegen noch völlig abzustreiten.⁸⁷ Entsprechend vorsichtig sollte man auch mit allen Deutungen umgehen, die aus den in der Tat zahlreichen Mönchsdarstellungen Blechens eine tiefe Religiosität des Künstlers abzuleiten versuchen. Der Mönch ist für den lutherisch getauften und nie-

mals zum Katholizismus konvertierten Blechen ein Rollenbild, das ihm vielfach Möglichkeiten zur Selbstidentifikation bietet. Aber es ist kein Beweis für einen frommen, kirchlich gebundenen Menschen.

Die Beweislage zu Blechen als Künstler einer auf literarischen Quellen fußenden Romantik ist und bleibt schütter. Selbst im Falle von Runge und Friedrich, von denen eine erheblich größere Anzahl von Selbstzeugnissen dieser Art vorliegen, ist die Form-Inhalt-Antinomie keinesfalls zugunsten einer sich der Form lediglich bedienenden Inhaltlichkeit entschieden, wenn hier auch erheblich zahlreichere Anhaltspunkte für eine transzendente Konnotation vorhanden sind. Eine aufgrund der Vergleiche mit Friedrich häufig auch Blechen unterlegte, rein religiös motivierte Interpretation sollte bei letzterem aufgrund der hier nur spärlich überlieferten Äußerungen jedoch vorsichtiger erfolgen, als in der Forschung bislang geschehen. Es gibt darüber hinaus bei Blechen keinerlei Hinweise, dass er die romantische Literatur von Wackenroder, Tieck oder Novalis rezipiert hätte. Auch Theoretiker der Autonomieästhetik, worunter Scholl Autoren wie Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Meyer, Karl Philipp Moritz oder den Friedrich-Kritiker Basilius von Ramdohr zählt⁸⁸, sind mit Blechen nach bisherigem Kenntnisstand nicht in Verbindung zu bringen. Es gibt allerdings einige Beweise dafür, dass Blechen bezeichnenderweise den Antirromantiker E.T.A. Hoffmann rezipiert hat, wie noch zu zeigen sein wird.⁸⁹ Auch die Kenntnis von Hegels Ästhetik wurde möglicherweise durch die Bekanntschaft mit Heinrich Gustav Hotho an Blechen vermittelt.⁹⁰ Otto Friedrich Gruppe, auf den in Bezug auf die Dichotomie des illusionistischen Sehens und der empirischen Natur des Auges noch zurückzukommen sein wird, kann ebenfalls mit Blechen in Verbindung gebracht werden.⁹¹

Insgesamt aber gibt es bei Blechen gar keine andere Möglichkeit, als sein Werk weitgehend unabhängig von seiner uns in den meisten Bereichen unbekanntem und somit immer fiktional bleibenden Intellektualität zu untersuchen. Im Sinne von Foucault ist das bei Blechen besonders plausibel, weil die Genie-Thematik von der Forschung wie beschrieben auf eine besonders wirkmächtige Weise herangezogen und die Biographie in ein nahezu unkündbares Begründungsgeflecht zum Werk gestellt wurde. Dieses wohl auch deshalb, weil gerade bei diesem Künstler die Psyche als Substitut für eine nicht schlüssig ermittelbare künstlerische Verortung erhalten musste. Insofern ist es notwendig, schon an dieser Stelle über die Künstlerperson, wie Foucault sie verortet, einige Vorbemerkungen zu machen:

Der Autor ist nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; der Autor geht den Werken nicht voran, er ist ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert. Wenn wir daran gewöhnt sind, den Autor als Genie, als unendliche Bedeutungsflut darzustellen, dann geschieht dies in Wahrheit eigentlich deshalb, weil wir ihn in genau der entgegengesetzten Weise funktionieren lassen. Man kann sagen, dass der Autor ein ideologisches Produkt ist, da wir ihn als das Gegenteil seiner historisch realen Funktion darstellen.⁹²

Eine ähnliche Position wie Foucault 1969 vertritt Roland Barthes 1967 in dem Aufsatz *Der Tod des Autors*, wo er Text als ein »Gewebe von Zitaten« bezeichnet und damit die vermeintliche Autonomie der künstlerischen Kreativität zum Verschwinden bringt, ohne jedoch auf den Autor, den er für die Kompilation der Schrift (*écriture*) verantwortlich macht, zu verzichten.⁹³

Einschränkend muss gesagt werden, dass die Übertragbarkeit des an Texten entwickelten Theorems der prekären Rolle des Autors nicht ohne Weiteres auf Künstler übertragbar ist. Hierzu wären umfangreichere Ausführungen notwendig, etwa zur Bedeutung der bei Künstlern fraglos vorhandenen, erheblich größeren Rolle von Konventionen und Regelwerken, wie sie etwa die Ikonographie darstellt.⁹⁴

Nun ist die Rückführung des Werks auf die Künstlerperson bei Blechen weniger im Sinne der traditionellen Erschließung des Werks über die Biographie interessant, sondern die Künstlerperson ist vielmehr das eigentliche Thema seiner Kunst, ist ihr Sujet. Insofern kann der Blick auf Blechen die nunmehr seit fast vierzig Jahren geführte Diskussion um die Form-Inhalt-Antinomie in der Romantikforschung durchaus neu beleben. Bei Blechen ist auf eine hochkomplexe Weise der Betrachter in gleicher Weise auch ein Künstler – und zwar nicht im Sinne des *artifex*, sondern im Sinne desjenigen, der das Gegenüber auf der Bildfläche als sein anderes Ich identifiziert. In diesem Sinne lässt sich dem Werk Blechens besser beikommen, wenn es als eine Art Kommentar zur Romantik gelesen wird, bei dem nicht nur ein »Betrachter« im »Bild« im Sinne von Wolfgang Kemp evident wird, sondern der Künstler-Betrachter sich selbst durch eine Vielzahl von Blicken ins Bild und aus dem Bild heraus immer wieder anwesend macht.

In den beiden Gemälden des Palmenhauses geht dies soweit, dass der Maler innerhalb des Bildes als unsichtbare Instanz manifest wird oder er, wie etwa beim *Waldweg bei Spandau*, in Form einer Rollenfigur aus dem Bild herausschaut und den Betrachter unmittelbar fixiert – eine etwa für Friedrich undenkbare Positionierung der zentralen Bildperson innerhalb eines Gemäldes (Abb. 173). Dieser hier nur anzudeutende Darstellungsmodus führt bei Blechen in der Folge zu einer Mehrfachkodierung von Repräsentation, was dann am Ende die Aufhebung von Repräsentation insgesamt bewirkt und zu einer Aporie des perspektivischen Bildraums führt. Die gleichfalls von Börsch-Supan bei vielen Gemälden Blechens konstatierten »Augen«, die als landschaftliche Kompartimente aus dem Bild herausschauen, gehören in dieses angedeutete Wechselverhältnis von Signifikat und Signifikant mit hinein, wie gleichfalls noch ausführlicher zu zeigen sein wird.

Einer der für diese Arbeit vielleicht wichtigsten Ansätze der neueren Blechen-Forschung findet sich bei Friederike Sack. Sie liefert Grundlagen für auch hier verfolgte Überlegungen. So ist es der von ihr während Blechens Italienreise beobachtete Wandel der Zeichentechnik, der den Maler nicht mehr auf Einzelheiten fokussieren lässt,

sondern auf das Erfassen eines einzigartigen Standpunktes zu einem einzigartigen Moment. Dieser Wahrnehmungsmodus war weit mehr auf die Realität bezogen als die Imitationsleistung eines dokumentarischen Auges, da sie die Subjektivität des Beobachtenden mit einschließt. [...] Je mehr sich Blechen aber in der Zeichenkunst nach dem finalen Gemälde orientierte, desto eher verzichtete er konsequent auf Detailstudien.⁹⁵

Hiermit wird auch eine Antwort geliefert, warum die Staffage erst während der Gemäldeausführung oder eines weiteren, vorbereitenden Werkschritts in den Bildverbund einrückt⁹⁶, was schließlich zu einer autonomen, vom Gegenständlichen entfernten Zeichnung führen wird.⁹⁷ Es ließe sich auch so sagen: Farbe und Form werden bei Blechen auch deshalb aus dem Vordergrund wegbewegt und in den Mittel- und Bildhintergrund verschoben, weil sie sich erst hierdurch in den gesamten Bildraum einfügen, somit bildintegrativ werden. Denn im Vordergrund situierte Einzel Dinge neigen dazu, eine zu starke Anziehung auf das Auge auszuüben, die die Wahrnehmung des Bildes als »ganzes Bild« verunmöglicht.

Nicht zuletzt hat die Blechen-Forschung seit 1990 etwa durch die Sichtung umfangreichen Archivmaterials ganz neue Forschungsfelder erschlossen. Es wurden bedeutende Sammlungskontexte neu bewertet, etwa durch die Untersuchung von öffentlichen und privaten Sammlungen wie der Städtischen Sammlung Cottbus⁹⁸ oder den Sammlungen etwa von Athanasius Raczyński, August Frick oder Julius Freund und den darin enthaltenen Werken Blechens.⁹⁹ Auch hat sich die neuere Forschung verstärkt der Lehrtätigkeit Blechens an der Akademie der Künste ab 1831 gewidmet.¹⁰⁰ Dabei hat sich herausgestellt, dass die Sichtweise, die Akademie sei in toto als Hort retardierender und überholter Lehrmethoden und damit als Bremser künstlerischer Innovationen anzusehen, schon in der Jahrtausendausstellung 1906 ein Bewertungskriterium bei Blechen war und geradezu zu einem Gegenmodell zum »unvergleichlichen Skizzierer« Blechen aufgebaut wurde, was bis heute die Forschung beeinflusst. Johannes Nathan hat jüngst auf die Revisionsbedürftigkeit dieser anti-akademischen Sichtweise hingewiesen.¹⁰¹ Blechens langjährige Tätigkeit als Professor für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie der Künste ab 1831 und die während seiner letzten, durch Krankheit gekennzeichneten Lebensphase bereits beginnende und durch seinen Tod 1840 noch einmal intensivierte Wertschätzung durch Mitglieder der Akademie wären überdies kaum verständlich, wenn man von einer durchgehend anti-akademischen Haltung bei diesem Künstler ausgehen würde.

Zumindest hingewiesen sei noch auf eine weitere Fragestellung, die bislang in der Blechen-Forschung keine Berücksichtigung erfahren hat und auch in dieser Untersuchung lediglich angedeutet werden kann. Gemeint ist, wie Weltbilder und Ideen von Fremd- und Andersheit bei Blechen konstruiert werden.¹⁰² Auch er bedient in einigen seiner Werke diese Thematik, etwa bei den Inderinnen in den beiden Palmenhausbildern (Abb. 247 und 248) sowie in *Der Korporal Silvestro Baptist* (Abb. 133). Eigene schriftliche Äußerungen von Blechen sind hierzu nicht überliefert. Aber etwa in den bei Otto Friedrich Gruppe zu findenden, pejorativen Äußerungen zu den Inderinnen wird erkennbar, dass mindestens bei der zeitgenössischen Rezeption blechenscher Werke rassistische Stereotype durchaus vorkamen.¹⁰³

Zuletzt sei noch ein weiterer Bereich angesprochen, der sich auf die Zeitlichkeit in Bildern bezieht. Auch Blechens Bilder bieten reichlich Material für die Untersuchung einer ihnen impliziten »reflektierten Temporalität«, so wie Johannes Grave sie untersucht hat.¹⁰⁴ Denn Blechens Gemälde und Zeichnungen zeigen durchaus eine »Kopräsenz verschiedener Vergangenheiten im Bild«¹⁰⁵, insbesondere die Gemälde *Bau der Teufelsbrücke* und *Waldweg bei Spandau* (Abb. 164 und 173) sowie *Park von Terni mit badenden Mädchen* und der *Park der Villa d'Este in Tivoli* (Abb. 268 und 274), die genau auf dieses gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Zeitschichten näher betrachtet werden. Nicht nur sind bei Blechen oft gleich mehrere Ebenen der Vergangenheit auf eine mitunter äußerst komplexen Weise innerhalb eines einzigen Bildes verspannt. Es wird zusätzlich bei einigen Bildern wie bei *Park der Villa d'Este* oder *Park von Terni mit badenden Mädchen* durch den außergewöhnlich weit nach vorne flutenden und zum Betrachter sich deutlich öffnenden Bildaufbau ein Kontinuum zwischen der historischen Zeit und der Jetztzeit des aktuellen Bildbetrachters aufgebaut. So entsteht eine Temporalität im Bild, eine auch vom Betrachter als solcher reflektierten *longue durée*. Der Betrachter wird auf diese Weise mit den historischen Zeitschichten, die das vor ihm an der Wand hängende Gemälde ihm anbietet, regelrecht verstrickt.¹⁰⁶ Zudem wird auch die Dauer sowie die zeitlich in Etappen erfolgende Bildbetrachtung zusätzlich beeinflusst. Wir werden diese zeitlich gestufte Bildbetrachtung, den sukzessive erfolgenden Bewegungsablauf der Augen auf dem Bild, an einigen Werken näher ausführen, etwa bei der *Schlucht bei Amalfi* (Abb. 59).¹⁰⁷

Grave hat seine Untersuchung zur »Temporalität der Bildrezeption« überwiegend am Einzelwerk ausgerichtet.¹⁰⁸ Es ist aber nicht nur das einzelne Bild, sondern es sind vor allem die Bildsequenzen, die eine Zeitspanne auffalten. Schon Caspar David Friedrichs Transparentbilder, mit denen er sich auf Anregung von Wassili Andrejewitsch Schukowski ab 1830 beschäftigte, zeigen solche zeitlich gestaffelten Abläufe.¹⁰⁹ Die notwendigen temporalen Verzögerungen, die hier etwa bei dem Transparentbild *Gebirgige Flußlandschaft* durch die Aufeinanderfolge der vier Tageszeiten gegeben sind, erfordern eine Zeitspanne, ein gewisses Verweilen vor dem Bild, um die Veränderungen im Tagesablauf überhaupt wahrzunehmen zu können.¹¹⁰ Mithin sind es vor allem die Dioramen und Theaterkulissen, die weit mehr noch als ein einzelnes Gemälde – das wohl eher eine stillgestellte Entität an der weißen Wand darstellt – eine Zeitstrecke herzustellen in der Lage sind. Meines Erachtens sind insbesondere durch die neuen Projektionsformen, welche Blechen durch seine Tätigkeit als Kulissenmaler am Königsstädtischen Theater ab 1827 wie auch am Diorama der Gebrüder Gropius kennenlernte, genügend Anknüpfungspunkte vorhanden, um von einem Einfluss solcher zeitlich gestuften Wahrnehmungen auch auf die Gemälde Blechens auszugehen.

Mit den hier skizzierten Forschungsfragen wurden bereits einige Topoi benannt, die auch in der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielen werden, die aber dennoch nicht in Gänze bearbeitet werden können. Diese Arbeit ist jedoch ganz sicher nicht, was von ihr vielleicht am ehesten erwartet werden könnte und was bereits in der Einleitung betont wurde, nämlich eine umfassende Betrachtung von Leben und Werk des Künstlers. Entsprechend leistet die Arbeit sich auch Auslassungen, etwa im Hinblick auf eine genaue Untersuchung von Blechens Rolle als Lehrer. Auch Blechens eigene Studienjahre an der Akademie der Künste ab 1822 bei Lehrern wie Peter Ludwig Lütke und Heinrich Dähling werden in dieser Untersuchung lediglich gestreift. Einen weitgehend hier ausgeblendeten Bereich bilden auch die technologischen Untersuchungen wie die Infrarotreflektographie. Schließlich werden auch Themen wie die Eigenhändigkeit der Werke und das Thema der Signatur nur immer wieder angedeutet, aber nicht systematisch untersucht. Das alles bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Im Folgenden sollen zunächst die für Blechens Gemälde und Zeichnungen signifikanten Projektionsformen wie die Lebenden Bilder, die Kulissenmalerei und das Diorama erörtert werden, um von dort aus die für Blechen typischen Raummodelle wie die Drehscheibe zu untersuchen. Auch Montagen und Fragmente sind hier zu nennen. Sie alle legen erst die Grundlage für den komplexen Bildaufbau bei Blechen und seine Idee vom Bild im Bild.