

DAS BILD ALS DOKUMENT ODER ALS KUNSTNATUR?

FRANZ KUGLERS ZEITSCHRIFT *MUSEUM* UND DIE DARIN REZENSIERTEN GEMÄLDE CARL BLECHENS

Kilian Heck

In der von Franz Kugler herausgegebenen Zeitschrift *Museum* erschienen während ihres nur gut vierjährigen Bestehens zwischen 1833 und 1837 zahlreiche Besprechungen aktueller Kunst. Darunter finden sich auch die Rezensionen der Akademieausstellungen, an denen Carl Blechen, seit 1831 Professor der Landschaftsklasse an der Akademie der Künste, regelmäßig mit eigenen Werken teilnahm. Welchen Anteil Kugler selbst an diesen Besprechungen der Werke Blechens hatte, ist schwer zu bestimmen. Leonore Koschnick geht davon aus, dass die in der Mehrzahl nicht namentlich gekennzeichneten, also anonym erschienenen Artikel in der Regel von Kugler selbst stammen. Eine unmittelbare Autorschaft Kuglers kann jedoch mit letzter Sicherheit nicht nachgewiesen werden.¹ Dennoch ist es wahrscheinlich, dass auch Artikel, die anonym erschienen oder bei denen Kugler als Autor nicht selbst verantwortlich zeichnete, ihm als leitenden Redakteur und Herausgeber der Zeitschrift vorgelegt und daher wohl auch nicht ohne sein Mitwissen und seine Billigung publiziert wurden.

Der erste Artikel im *Museum*, der sich mit dem Werk Blechens beschäftigt, ist zugleich der mit Abstand kritischste. Anlässlich der Akademieausstellung 1833 erschien dieser als eine Besprechung des Archäologen Gustav Adolf Schöll zu Blechens Gemälde *Nachmittag auf Capri*. (Abb. 1)² Schöll war zugleich Vorsitzender des Berlinischen Künstlervereins, bei dem auch Blechen seit 1826 Mitglied war, was auf eine uns heute unbekannte Problematik im Verhältnis zwischen Künstler und Rezensenten schließen lässt.³ Schölls Erwägungen

1 Auch bei der Besprechung des Gemäldes *Mönch in der Felsengrotte* von Carl Blechen schließt Koschnick auf eine gesicherte Autorschaft Kuglers, vgl. Leonore Koschnick, *Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Diss. FU Berlin, Berlin 1985, S. 99.

2 Die Autorschaft Schoells zu dem mehrere Ausgaben des *Museums* umfassenden Artikel „Ueber das Leben der Kunst in der Zeit aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832“ ergibt sich aus der Namensnennung im Inhaltsverzeichnis, vgl. *Museum* 1 (1833), Inhaltsverzeichnis o. P.

3 Vgl. Artikel „Rudolf Schöll“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 32, Leipzig 1891, S. 218–224.

beschreiben und kritisieren die abstrahierende Beleuchtungsregie Blechens unmissverständlich:

Dieser Nachmittag auf Capri, der vor lauter Sonnenhelle undeutlich, bei aller Simplizität der Massen zerbröckelt, bei aller Eintönigkeit befreiend ist – Alles Wirkung der Nachmittagssonne, die vorn auf öden, stumpfen Kalkfelsen ihre Lichter aneinander blendet, hinten Meerwasser zieht –: dies ist kein seelenvolles Angesicht der Natur und will es nicht sein; sondern seine Züge verhalten sich zu diesem wie die eines Hirnverbrannten zum gesunden Menschengesicht. Das Tolle hat auch seine Wahrheit und ist keineswegs von der Kunst ausgeschlossen. Und wenn unsereinem, der nie, weder vornoch nachmittags, auf Capri war, das Ganze eher wie eine mit trübroten und bläulichen Ingredienzien ausgelaufene Lauge als wie ein Bild vorkommt: so kann es doch höchst wahr, schwerlich aber anders als in der Nachbarschaft und Umgebung ganz entgegengesetzter Bilder genießbar sein. Denn sich so an der sich selbst unterdrückenden Natur zu erfreuen, setzt eine gewisse überflüssige Stärke, wie vom Malergenie, so im Zuschauersinn voraus. – Diese eigentümlich-komische Landschaftsgattung, die auch zwei kleinere Bilder Blechens, Castell Gandolfo und Schlucht bei Subiaco, interessant macht – komisch, weil die Natur auf den Kopf gestellt, das Licht dunkel, der Schatten hell, und das Ganze doch nicht ohne Wahrheit ist – würde gewiß ergötzlicher sein, wenn eben nicht in ihrem Anblick (sei es, weil ein sehr exzerziertes Auge gefordert ist; sei es, weil eine Überraschung der Natur in außergewöhnlichen Momenten festgehalten ist) der stärkste Eindruck der des Zwanges wäre, und zwar nicht sowohl eines Zwanges, den der Künstler, als den die Natur gelitten [...]. Nerly will die Phantasie der Natur malen, und die Poesie dieser in der Staffage hat einen weiteren Kreis, Blechen die Laune der Natur, die so, wie in seinen Bildern, nur an seltenen, durch speziellen Konflikt bedingten Stellen erscheint: daher bedarf es hier entweder zum Gehalt einer ausgleichenden oder zu erklärenden Spitze einer sehr mimetischen Staffage. Wenn wir diese maskierte Natur nicht an irgendeiner Stelle eine Hand oder einen Fuß aus der Maske strecken sehen, woran wir sie selbst erkennen, oder aber, wenn nicht Gestalten da sind, deren Ausdruck und Bewegung, gleich Witzworten, verdeutlicht, was die Natur in dieser Vermummung will, so sehen wir bloß die Maske, und dies kann schauerlich oder fratzenhaft, aber nicht schön sein.⁴

Diese Kritik ist zwar insgesamt pejorativ, aber in einem wesentlichen Punkt überaus vorausschauend: Mit der „sich selbst unterdrückenden Natur“ wird zweifellos die Andersartigkeit betont, die in Blechens Bildern im Gegensatz zu einer als poetisch empfundenen Naturdarstellung aufscheint und die mit den wie bei einem Negativ regelrecht vertauschten Anteilen von Hell und Dunkel im Bild begründet wird. Dass hier alles wie „auf den Kopf gestellt“

4 Gustav Adolf Schöll, in: *Museum. Bätter für bildende Kunst*, 1 (1833), S. 40–43 (11. Februar 1833); auch zit. bei Paul Ortwin Rave, *Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk*, Berlin 1940, S. 30f.



(1) Carl Blechen, Nachmittag auf Capri, um 1832, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, Wien, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Inv. NG 9 (Werksverzeichnis Rave 1940, Nr. 1023)

erscheine, ist daher nicht nur ablehnend gemeint, negiert nicht nur, dass „die Darstellung des Atmosphärischen Selbstzweck, Thema eines Bildes sein kann“, wie Werner Busch es bei Blechen sieht⁵, sondern billigt dessen Bildern sogar ausdrücklich „Wahrheit“ zu. Die Abkehr von einer der „Poesie“ verpflichteten Naturdarstellung wird demnach als Hinwendung, als Resultat eines „Zwanges“ verstanden, unter den der Rezensent nicht das Sujet, sondern den Künstler selbst gestellt sieht. Diese Subjektivierungstendenz wird aber, so negativ sie auch bewertet sein mag, unmissverständlich zur Kenntnis genommen – und zwischen den Zeilen auch als zukunftsweisend betrachtet. So erkennt der Rezensent in der „mimetischen Staf-fage“ deren Funktion innerhalb eines allmählich die klassische dreidimensionale Raumperspektive abstreifenden Bildes, das er dann ebenso treffsicher als „maskierte Natur“ beschreibt.

Eine eigenhändig von Kugler verfasste, gleichfalls 1833 im *Museum* abgedruckte Rezension der neusten im Diorama von Carl Gropius in der Georgenstraße ausgestellten Dioramenentwürfe beschreibt auch einen solchen von Blechen, dem eines der Hauptwerke des

⁵ Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 276.

Künstlers, das Gemälde *Bau der Teufelsbrücke* aus dem gleichen Jahr als Entwurf vorausging. Allerdings ist auch eine spätere Anfertigung des Gemäldes nach dem vorausgehenden Dioramenentwurf denkbar. Diese Textstelle ist im übrigen ein Beweis für die oft vermutete, aber nie schlüssig belegte Annahme, dass Blechen für das Diorama von Gropius in der Georgenstraße gearbeitet hat.

Im Diorama von Carl Gropius sind seit einiger Zeit zwei neue Bilder aufgestellt: Eine Ansicht der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthard in der Schweiz und eine innere Ansicht der St. Peterskirche in Rom, am Charfreitage bei der Kreuzes-Beleuchtung. Das letzte ist ein Bild von außerordentlich schönem und großartigem Effekt [...]. Nicht auf gleiche Weise gelungen, schien uns das zweite Bild, die Ansicht der Teufelsbrücke. Denn wenn hier auch der Vor- und Mittelgrund, namentlich der scharf beleuchtete Felsweg und die alte und neue, noch im Bau begriffene, Teufelsbrücke räumlich zu erwähnen ist, so fehlt es doch vor den mächtigen Felswänden des Hintergrundes an Luft, welche, wie durchsichtig sie auch in den Schweizergegenden sein möge, immer das wesentlich Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen bleibt. Ueberhaupt ist es uns sehr zweifelhaft, ob landschaftliche Gegenstände auf gleiche Weise für die Darstellungen des Dioramas geeignet sind wie architektonische. Die Erfahrung spricht bisher dagegen; doch werden wir uns freuen, unsere Zweifel durch die That widerlegt zu sehen.⁶

Die Beschreibung des Dioramas deckt sich im Aufbau genau mit dem Gemälde, weshalb kein Zweifel an der wechselseitigen Bedingtheit beider Bilder besteht, auch wenn Blechen als Künstler selbst nicht genannt wird: die alte und neue Brücke finden sich ebenso wie der „scharf beleuchtete Felsenweg“ auf dem Gemälde Blechens wieder, wo letzterer rechts in einer starken Verkürzung zu erkennen ist. (Abb. 2)

Da sich die Kritik an dem heute verlorenen Dioramenbild der Teufelsbrücke entzündete, ist die Berechtigung von Kuglers Vorwurf nicht schlüssig zu überprüfen. Tatsächlich fällt auf, dass die meisten Dioramenentwürfe Sujets mit festen Umrissen aufweisen, also Architekturen oder auch Felsformationen, dagegen amorphe, atmosphärische Objekte wie Wolken oder eben auch Luft als Motive eher vermieden werden.⁷ Dennoch berührt die Kritik Kuglers einen inneren Kern der Bildgestaltung Blechens: Der Vorwurf, dass eine Luftperspektive fehle, deren korrekte Darstellung er bei einem Diorama insgesamt als schwierig zu bewerkstelligen ansieht, ist zugleich der Vorwurf eines Fehlens innerer Bildtiefe. Dass Kugler demnach das „Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen“ vermisst, kann sich nämlich nur darauf beziehen, dass das Fernbild nicht genügend von der Darstellung des Mittel- und Vordergrundes differenziert sei, mithin also die Drei-Gründe-Lehre als eines

6 Franz Kugler, in: *Museum. Blätter für bildende Kunst*, 1 (1833), S. 197f.

7 Vgl. dazu auch Ulrike Harten, *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe*, München/Berlin 2000 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. XVII), passim.



(2) Carl Blechen, Bau der Teufelsbrücke, um 1833, Öl auf Leinwand, 77,6 x 104,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Inv. Nr. L. 1039 (Werksverzeichnis Rave 1940, Nr. 1458)

der Grundidiome der klassischen Landschaftsmalerei für Kugler nicht ausreichend berücksichtigt zu sein scheint.⁸

Besonders im Bereich der im Bau befindlichen Teufelsbrücke im Zentrum zeigt sich diese Eigenart zu Geometrisierung einzelner Bildbereiche. Hier wird die Tendenz zur nichttiefen, zweidimensionalen Projektion mit stereometrischen Körpern offenbar, wie sie bei zahlreichen Bildentwürfen Blechen implizit ist. Das Bild wird so in einer Art Mittelstellung zwischen abstrakter Geometrisierung und empirischer Naturbeobachtung eingepasst, zwischen denen es gleichsam hin- und herspringt. Wie stark Blechen diese Tendenz zum nichttiefen, zweidimensionalen Bild vorantreibt, zeigen besonders gut einige seiner Zeich-

8 Zum Fernbild in der klassischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts äußerte sich Adolf von Hildebrand retrospektiv, vgl. dazu Richard Hoppe-Sailer, „Simmels Begriff der Landschaft als Bildbegriff“, in: Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit, Zürich/Berlin 2007, S. 131–142.



(3) Carl Blechen, Weg im Walde mit Herde, Feder und Tusche auf Papier, 17,8 x 21 cm, Berlin, SMPK, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. NG 992 (Werksverzeichnis Rave 1940, Nr. 1927)

nungen, so der *Weg im Walde mit Herde*. (Abb. 3)⁹ Dieses mit der Rohrfeder gezeichnete Blatt ist ein besonders gutes Beispiel dafür, wie neben den weißen, sonnenbeschienenen Flächen auch dunkle Flecken oder Löcher aus schwarzer Tusche entstehen, die von der breiten Feder in rembrandtesker Manier aufgetragen wurden. Hier entsteht ein oszillierender Flimmereffekt, der die Herde zur visuellen Nebensächlichkeit degradiert, sie zu einem erst im zweiten Moment überhaupt identifizierbaren Bildbestandteil macht. Aber dennoch wurde auch diese Zeichnung zunächst noch der Natur abgeschaut, bevor die Stilisierung der Bildmittel genau im Moment der Skizzierung dieses visuellen Zustandes bereits einsetzte.

Für Kugler sind solche Tendenzen zur Umwidmung des landschaftlichen Bildes zu einer die Bildtiefe nivellierenden Ebene zweifellos inakzeptabel, weil damit die mimetische Aufgabe des Mediums insgesamt in Frage gestellt ist. Und da die Maßstäblichkeit des perspektivischen Raumes obsolet wird, ist es in einem solchen Fall kaum mehr bestimmbar, welche räumlichen Dimensionen sich jeweils auf tun. Genau darauf zielte letztlich seine Kritik am Dioramentwurf Blechens.

9 Rave 1940 (wie Anm. 4), Nr. 1927.

Eine weitere Kritik Blechenscher Werke im *Museum*, die Koschnick nicht unter den von Kugler verfassten Artikel aufführt, ist eine Besprechung der *Palmenhausbilder* dieses Künstlers. (Abb. 4 und 5) Das im Auftrag Friedrich Wilhelms III. gemalte Bilderpaar gehört wie die *Teufelsbrücke* zu den bekanntesten Gemälden Blechens. Das Bildpaar erhielt entsprechend auch die meisten Besprechungen, von denen allein zwei im *Museum* veröffentlicht wurden. Vermutlich wurden auch diese nicht von Kugler selbst verfasst:¹⁰

Im Atelier des Herrn Professors Blechen sahen wir kürzlich zwei Gemälde aufgestellt, die der Künstler im Auftrage Sr. Majestät des Königs ausgeführt hat. Es sind zwei aus verschiedenem Standpunkt aufgenommene innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam. Bekannt ist die wohlgelungene, wengleich freie Nachbildung der indischen Architektur an diesem Gebäude, so daß der Besucher sich bei der kunstreichen Ausstattung mit mannigfach wunderbaren tropischen Gewächsen wahrhaft in eine fremde märchenhafte Welt versetzt fühlt. Dies ist der Eindruck, den beide Bilder auf uns hervorbringen. Wir glauben nicht die Darstellung eines Gewächshauses vor uns zu sehen, es ist der Zauber einer üppigen fremdartigen Vegetation, eines seltsam phantastischen Lebens, der aus den Bildern auf uns zutritt und durch die Staffage reizender indischer Weiber, welche sich auf bunten Teppichen gelagert haben, noch erhöht wird. Im übrigen sind die Bilder wirkliches Porträt des Vorgefundenen, mit sorgfältigster und innigster Nachbildung der mannigfachen Einzelheiten, aber auf eine künstlerische Weise zusammengefaßt und gehalten [...].¹¹

Wenige Monate später, als die Bilder in der Berliner Kunstausstellung gezeigt wurden, erschien erneut ein Artikel im *Museum*. Dieser in Form eines fiktiven Dialogs zweier Ausstellungsbesucher verfasste Beitrag scheint wie schon der vorige nicht von Kugler selbst zu stammen, aber wie die anderen nicht ohne seine Einwilligung und Redaktion veröffentlicht worden zu sein:

Zwei innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam von Professor Blechen. „Wahrhaftig“, sagte der Kenner. „Sie wollen mit dem Vortrefflichsten beginnen. Es gehört Blechens Virtuosität dazu, sein Blick für die feinsten Unterschiede des Tons auch da, wo ein ungetrübtes Auge gleichartige oder unbestimmte Massen sieht, seine Sicherheit im Gebrauch der Mittel, die einen wahren Effekt in allen Nuancen durchsetzen, um sich an eine solche Aufgabe zu wagen, wo fast nur dichtes Grün auf weißem Grunde zu malen war, und um sie so präzise und ansprechend zu lösen“. Gewiß – fuhr der Sprecher fort – ist die Schwierigkeit hier ganz verborgen durch die Delikatesse und Wahrheit der Ausführung. „Mit welchem Geschmack – rief jener – ist

10 Bei Koschnick werden beide Besprechungen ebenfalls nicht als von Kugler stammend erwähnt.

11 *Museum*. Blätter für bildende Kunst, 2 (1934), S. 191 (16. Juni 1834); bei Rave 1940 (wie Anm. 4), S. 32.



(4) Carl Blechen, Das Innere des Palmenhauses, 1832–34, bez. l. u.: „C. B.“, Öl auf Leinwand, 78 x 54 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 5054 (Werkverzeichnis Rave 1940, Nr. 1737)

alles zur vorteilhaftesten Wirkung vereinigt, mit welcher Feinheit ist selbst das Beiwerk, die Bodenplatten, die Säulen, das dünne Zierwerk der Galerie in seiner ganzen Eleganz vorgetragen! Und wie bestimmt unterscheidet man an diesen hohen Pflanzenbüscheln die Linien und Töne der einzelnen Gewächse und Blumen, jede Neigung und Verflechtung dieser zarten Glieder des reichen und vollen Straußes! „Was auf mich – sagte der Sprecher – besonders wirkt, ist die harmonische warme Feuchtigkeit des Ganzen. Ich glaube den leisen, würzigen Dunst, den lauen Duft des Gewächshauses zu fühlen [...]. Ich habe das Palmenhaus mehrmals gesehen; ich seh es hier genau wieder, aber gleichsam aus der Rede in Musik übersetzt. „In ein köstliches Duett – sagte der Kenner – das diese beiden Ansichten ausführen; und ich bin höchst begierig auf die größere Darstellung desselben Gegenstandes, die uns der Katalog von demselben Meister verspricht.“¹²

12 Museum. Blätter für bildende Kunst, 2 (1934), S. 323 (6. Oktober 1834); bei Rave 1940 (wie Anm. 4), S. 35.



(5) Carl Blechen, Das Innere des Palmenhauses, 1832–34, bez. l. u.: „C. B.“, Öl auf Leinwand, 74 x 65 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 5055 (Werkverzeichnis Rave 1940, Nr. 1738)

Diese beiden Besprechungen der Palmenhausbilder offenbaren die Kunstanschauung der Zeitschrift *Museum* besonders deutlich. Die Detailgenauigkeit dieses Bildpaares wird in der Literatur mit der Tatsache erklärt, dass zumindest diese beiden Gemälde Auftragswerke von König Friedrich Wilhelm III. waren und daher die besondere Aufmerksamkeit des Malers erfuhren.¹³ In ihrer akribisch genauen Pinselführung wurden sie zumeist als Blechens ‚realistischste‘ Werke angesehen. So äußerte sich auch der Akademiepräsident Johann Gottfried Schadow ihnen gegenüber besonders lobend, entsprachen die Gemälde doch als eine der wenigen Werke Blechens weitgehend der akademischen Forderung des *disegno*.¹⁴ Wobei gerade auch an diesem Bild die Diskrepanz eines Realismus im Sinne einer mimetisch genauen Wiedergabe und einem solchen der künstlerischen Form besonders offensichtlich wurde.

Auch wenn hier ein Nachweis seiner Autorschaft fehlt, scheinen die beiden Artikel zu den Palmenhausbildern mit am genauesten Kuglers künstlerische Ansichten widerzuspie-

13 Vgl. Kat. Carl Blechen – zwischen Romantik und Realismus, hg. v. Peter-Klaus Schuster, Berlin 1990, Nr. 66 und 67.

14 Vgl. Johann Gottfried Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, Bd. 1, Berlin 1988, S. 268.

geln. Dass „die Bilder wirkliches Porträt des Vorgefundenen“ sind und „mit sorgfältigster und innigster Nachbildung der mannigfachen Einzelheiten, aber auf eine künstlerische Weise zusammengefaßt und gehalten“ erscheinen, entspricht seiner Überlegung zum Dokumentenwert der Zeichnung, die sich insbesondere bei seiner Forderung nach Detailgenauigkeit der architektonischen Zeichnung zeigt. Etwa im Rahmen seiner Gotikanalyse reduziert Kugler die Illustrationen immer wieder auf architektonische Details. Die Gesamtansicht des Bauwerks wird ebenso wie die Darstellung des Tiefenraums vermieden. So erweisen sich die in der dritten Auflage des *Handbuches der Kunstgeschichte*, den *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* oder der *Geschichte der Baukunst* publizierten Abbildungen – verglichen etwa mit den opulenten Stichen des *Domwerk* von Sulpiz Boisserée – größtenteils als archaisch wirkende, skelettartige Detailskizzen.¹⁵ Die „zersplitterte Zeichnung“ (Johannes Rößler) als von Kugler favorisierter Darstellungsmodus von Architektur markiert hier den Unterschied zur romantischen, tiefenräumlich organisierten Darstellung.

Wie stark Kuglers Überzeugung von der Notwendigkeit der detailbestimmten Zeichnung in seinem Denken präsent war, zeigt auch seine Äußerung zu Sulpiz Boisserée:

[...] doch muß ich bemerken, dass ich der Ansicht, welche Herrn Boisserées's Auffassung zu Grunde liegt, in sofern nicht folgen kann, als ich in dem Gebäude nicht, wie er, ein Ganzes aus Einem Gusse, in welchem Alles von vornherein so berechnet war, wie es in den ausgeführten Theilen erscheint, zu erkennen vermag. Dies betrifft aber nicht die allgemeinen Principien des Systems, sondern die Eigenthümlichkeiten in der Gestaltung des Einzelnen und deren fortschreitende Modification, die in den späteren Theilen des Gebäudes freilich schon gar augenfällig erscheint [...].¹⁶

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Kugler gerade von Blechens Teufelsbrückenbild in gewisser Weise verwirrt sein musste, da hier der architektonische Detailismus der Brücke im Rahmen eines atmosphärisch bestimmten Landschaftsgemäldes vorgeführt wurde – bei der Kombination konnte für Kugler nicht akzeptabel sein. Das Palmenhaus hingegen zeigte eine Nahsicht. Es ergab sich für Kugler hieraus kein landschaftliches Arrangement mehr, sondern es handelte sich vielmehr um eine geschickte Aneinanderfügung einzelner Details, die dann das Bild konstituierten. Als solches konnte Kugler die Darstellung gelten lassen. Hermann Beenken hatte diese eigentümliche Diskrepanz in Bezug auf die Palmenhausbilder so formuliert: „Das deutlichste Symbol dieses Zweifels aber ist, dass der Künstler es wagte, in seinen Bildern vom Innern des Palmenhauses auf der Pfaueninsel eine ausgespro-

15 So Hartwig Dingfelder, Franz Kugler als Begründer einer wissenschaftlichen Architekturtheorie. Eine Betrachtung am Beispiel seiner Gotikrezeption, Göttingen 1999, S. 15; die 3. Auflage des Handbuchs von Kugler erschien 1856.

16 Franz Kugler, „Über den Kölner Dom. Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, von Sulpiz Boisserée“, in: Kunstblatt 1842, No. 89, wieder abgedruckt in: Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 387.

chene Kunstnatur darzustellen, eine Landschaft, die mit einem Glashaus als Himmel im tiefsten keine Landschaft mehr ist“.¹⁷

Dass der Rezensent – sei es Kugler selbst oder ein in seinem Auftrag Schreibender – seine Irritation angesichts der Palmenhausbilder mit den Worten zusammenfasst: „Wir glauben nicht die Darstellung eines Gewächshauses vor uns zu sehen, es ist der Zauber einer üppigen fremdartigen Vegetation“, dabei aber zugleich konstatiert: „Im übrigen sind die Bilder wirkliches Porträt des Vorgefundenen“, offenbart, wie anders dieses Bildpaar etwa im Vergleich zu einer herkömmlichen romantischen Landschaft gesehen wurden. Entsprechend ihrer Bühnenhaften Anlage beschreibt auch Heino Möller den Scheincharakter der beiden Palmenhausbilder: Der „Blick transzendiert das Gegebene; die Wirklichkeit ist unwirklich, das Unwirkliche wirklich.“¹⁸ Und tatsächlich versucht Blechen in den beiden Gemälden eine mehrfache Brechung der Bedeutungsebenen herbeizuführen, an deren Ende kaum noch etwas Sicheres über den jeweiligen Anteil von Fiktionalität und Gegenwart des Abgebildeten gesagt werden kann. Das Bild ist schon in seiner Struktur so angelegt, dass die Differenz zum primären physiologischen Raum, dem der Betrachter angehört, von Beginn an offensichtlich ist. Dennoch wird immer wieder versucht, auch den Betrachter ins Bild hineinzuholen, ihn immersiv im Bild zu etablieren. Der Rezensent fühlt gemeinsam mit dem Bilderpersonal die hitzige, schweißtreibende Luft im Palmenhaus und wird zudem auch noch nach Indien versetzt.

Für Kugler konnte das nur bedeuten, dass ihm eine Darstellung kleinster Details imponierte, die zugleich stimmungsvoll aufgeladen zu sein schien. Ein solcher „Poetischer Realismus“, wie ihn Rainer Hillenbrand bei Kugler als Grundtenor von dessen Kunstauffassung vorfindet, richtete sich gegen jede Form eines romantischen Idealismus, wie er etwa bei den Stimmungslandschaften von Joseph Anton Koch vorzufinden war, die der Ästhetik des Erhabenen entsprachen.¹⁹ Es mag sein, dass für Kugler auch das Teufelsbrückenbild Blechens der Kategorie des Sublimen entsprach und daher als romantische Phantasie von ihm abgelehnt wurde. Wenn dieser Realismus ins gegenteilige Urteil umschlug, wenn er als zu unpoetisch erschien, bei Blechen demnach beinahe sozialkritische Ansätze vermutet wurden, wie nur wenige Jahre später bei Gustave Courbet, dann war die Kritik vehement, wenn auch nicht ohne Anerkennung hinsichtlich der hier vermeintlich vorgefundenen „Wirklichkeit“:

Von Blechen ist außer den früher schon rühmlichst genannten Ansichten des Palmenhauses „Die Ruine einer Kapelle“ auf der Ausstellung, welche in der bekannten Weise des trefflichen Künstlers den qualifiziertesten Eindruck erzielt. Die treue, trauliche Sorgfalt der Düsseldorfer Landschaftler, die stilisierende Ruhe Elsassers, die innige Versenkung, wie sie Böhnisch auszeichnet, hat Blechen nicht; es ist als hätte er im

17 Hermann Beenken, „Bericht eines Vortrags in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin am 12. März 1937“, in: Sitzungsberichte 1936/37, S. 14 f, zit. nach Rave 1940 (wie Anm. 4), S. 120f.

18 Heino Möller, Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie, München 1995, S. 171.

19 Rainer Hillenbrand, Franz Kuglers Briefe an Emanuel Geibel, Frankfurt/Main 2001, passim.

Fluge der Natur ihre Larve von Schein und Wechsel entrissen und wüfste 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. So seine „Römischen Hirten“; roh frech, liederlich habe ich den Vortrag nennen hören, und das gerade ist seine Schönheit; wie mit Erbitterung und Zelotismus sind diese beiden Kerle gemalt, ihre Schafspelze sehen aus wie Kalkbewurf, die nackten Partien wie von Halbwilden, und bei dem allen ist das Bild frappant wahr und die krasseste Wirklichkeit des Gemeinen; freilich Süßigkeit, Schöntuerei, Erfreulichkeit des Scheines muß man bei Blechen nicht suchen.²⁰

Ebenso symptomatisch ist eine weitere, nach Leonore Koschnick zweifelsfrei von Kugler selbst stammende Besprechung, die hier als letztes Beispiel angeführt sein soll: Auffällig ist auch bei diesem kleinen Ausschnitt der längeren Rezension, wie stets immer dann Werke von Blechen in der Zeitschrift einen positiven Tenor erhalten, wenn sie der Forderungen nach Akkuratess im Detail entsprechen, bei dem ein Objekt aus der Nabsicht – und eben kein weitgefasster landschaftlicher Raum – beschrieben wird:

Ein Bild unserer heimatlichen Natur; ein öder Sandhügel mit einem Fuchsbau; davor der Fuchs, der sich in ungestörter Einsamkeit behaglich in der warmen Sonne streckt, höchst meisterhaft dargestellt. Endlich ein Stilleben; ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit großer Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend.²¹

Werden die Besprechungen der Werke Blechens im *Museum* insgesamt zusammengefasst, so fällt deutlich auf, dass die Bilder Blechens immer dann eine wohlwollende Bewertung erfahren, wenn sie, wie mehrfach betont, einem Detailismus entsprechen, der dem auch sonst bei Kugler zu findenden Ideal der „zersplitterten Zeichnung“ entspricht. Dabei ist es keinesfalls von Nachteil, wenn auch idealisierende, stimmungsvolle Arrangements zustande kommen, wie bei den Palmenhausbildern. Große landschaftliche Ausschnitte hingegen, die wie bei

20 *Museum. Blätter für bildende Kunst*, 2 (1834), S. 384 (24. November 1834); Rave 1940 (wie Anm. 4), S. 36. Diese Rezension stammt wohl ebenso nicht von Kugler, da am Ende mit dem Autorenkürzel „M.E.“ gezeichnet wird. Allerdings könnte es auch sein, daß Kugler hier absichtlich unter Pseudonym verantwortlich zeichnet, da sich der Rezensent „M.E.“ selbst als nur ausnahmsweise zu Blechen schreibend darstellt, vgl. ebd. S. 385: „Hiermit will ich meinem enthusiastischen Freund wieder seinen Platz und die Ehre überlassen, die Berichte gar hinaus zu schreiben“. Sign. „M.E.“ (S. 385). Es mag sein, daß die Berichte zwischen dem 6. Oktober und dem 24. November von Kugler stammen.

21 *Museum. Blätter für bildende Kunst* 5 (1937), S. 351 (30. Oktober 1837); Rave 1940 (wie Anm. 4), S. 44.

dem Capribild oder der Teufelsbrücke in Farbe und Form ungewöhnliche, als unmimetisch empfundene Bildteile enthalten, werden jedoch eher pejorativ bewertet.

Der Scheincharakter des Bildes erweist sich gerade anhand dieser offenbar ‚realistischsten‘ Werke Blechens, bei denen sich eine bisweilen hypertrophe Ausbildung der dargestellten Wirklichkeit zeigt, die bis in die kleinsten Naturdetails hineinreicht. Die Verlagerung des vegetabilen Ausschnitts in das artifizielle und technische Arrangement des Gebäudes mit seinen angestrichenen Gußeisensäulen bei den Palmenhausbildern gibt einen Hinweis auf eine fast egalitäre Auffassung der malerischen Objekte im Bild. Es zeigt sich, 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 dient, einzelne Objekte und Bildteile jenseits ihrer ikonographischen Validität in geometrische und rhythmisierende Einheiten zu überführen.

Dass Kugler einerseits ein poetisch bestimmtes Gesamtbild der Landschaft favorisiert, wie auch andererseits die parzellierte, technische Zeichnung befürwortet, scheint nach diesen Ausführungen ebenso deutlich geworden zu sein wie Blechens Zusammenführung von beidem in einem einzigen Bild. Die Darlegung einer Kunstnatur, wie Blechen sie bei der Teufelsbrücke oder bei den Palmenhausbildern entwarf, musste freilich Kugler irritieren, weil hier die Grenzen der Ästhetik insofern erreicht wurden, als der traditionelle perspektivische Bildraum den Erfordernissen nach Gestalthaftigkeit nicht mehr genügte. Blechens Kunst begreift in einer unumkehrbaren Weise den Bildträger als Wiedergabe einer bereits als sekundär erfahrenen Welt, die nicht mehr allein dem mimetischen Anspruch des Bildes genügt.