

Kilian Heck

## Das vom Licht erbaute Bild.

### Zu den Sepien „Bäume und Häuser“ und „Besonnte Bäume in Amalfi“ von Carl Blechen<sup>1</sup>

Schon oft sind Mutmaßungen darüber angestellt worden, wie Carl Blechen sich durch die Valle dei Mulini bewegt haben mag und wie er dabei die ihn umgebende Landschaft und die Gebäude in dem engen Felsental oberhalb der Küstenstadt Amalfi bis hinauf in den Bergort Ravello wahrnahm. Vor allem interessierte dabei, wie er den Eindruck des Gesehenen bildnerisch umsetzte. Um einer Beantwortung dieser Frage näher zu kommen, sind sämtliche Stationen seiner Bewegung durch diesen Naturraum minutiös rekonstruiert worden, ohne dass jeder der in den Sepien dargestellten Situationen eine topographische Entsprechung zugeordnet werden konnte.<sup>2</sup>

Auch Peter-Klaus Schuster stellte die heutigen landschaftlichen Gegebenheiten der bei Blechen in den Sepien und Gemälden fixierten Situation gegenüber.<sup>3</sup> Schon am Beispiel der für das Gemälde *Schlucht bei Amalfi*<sup>4</sup> (1831) verwendeten Skizzen lässt sich ablesen, wie sehr Blechen zugleich adaptiv und selektiv vorging, Fragmente der Wirklichkeit mimetisch in seinen Zeichnungen mit Fiktionalem kombinierte. So hat er bei dem Schluchtenbild sowohl den Rauch wie auch den reißenden Bachlauf im Vordergrund hinzugefügt. Solche Ergänzungen werden von Schuster mit Blechens Inszenierungskunst und der Stilisierung des Sujets ins Sublime erklärt.<sup>5</sup>

Nun ist die Implementierung fiktionaler Anteile in Landschaftsbildern der Romantik als Verfahren keinesfalls ungewöhnlich. Die Beispiele hierfür sind Legion.<sup>6</sup> Vielmehr stellt sich die Frage, wie Blechen die räumliche Ursprungssituation wahrnahm und wie er das Gesehene aus kompositorischen, nicht empirischen Gründen abwandelte. Einerseits finden wir eine mimetische Wiedergabe des Sichtbestandes in den Amalfi-Blättern, andererseits werden einzelne Abschnitte gleich Modulen herausgeschnitten und in verschiedenen Blättern völlig neu zusammengesetzt, obwohl sie sich auf die selben Gegebenheiten beziehen, was an den nachfolgenden Beispielen gezeigt werden soll.

In diesem Beitrag werden zwei Sepien miteinander verglichen, die motivisch in einem tiefen Talgrund angesiedelt sind: *Bäume und Häuser* (Kat.-Nr. 35) und *Besonnte Bäume in Amalfi* (Kat.-Nr. 36). Es handelt sich dabei um Hauptblätter des Skizzenbuches.<sup>7</sup> Zum Vergleich wird ein drittes Blatt, der *Wasserlauf zwischen Häusern* (Kat.-Nr. 34), hinzugezogen.

In *Bäume und Häuser* und *Besonnte Bäume in Amalfi* scheint die Sonne frontal von oben herab und trifft auf eine Reihe Bäume, die vor einer merkwürdigen Ansammlung einzelner Häuser emporwachsen. Zunächst werden die beiden Blätter mit dem für fast alle Blechenschen Bilder obligatorischen Abstand eingeleitet, indem

<sup>1</sup> Paul Ortwin Rave gab beiden Blättern den gleichen Titel *Bäume und Häuser*, deshalb werden hier zur Unterscheidung die in der Akademie der Künste, Berlin, gebräuchlichen Titel verwendet. Die Blätter des Amalfi-Skizzenbuches werden mit den Nummern des vorliegenden Katalogs aufgeführt, alle anderen Werke nach Paul Ortwin Rave, *Carl Blechen – Leben, Würdigungen, Werk*. Berlin 1940.

<sup>2</sup> So etwa von Dieter Richter, Carl Blechen sulle montagne della Penisola Sorrentina (1829). In: *Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano*. XVI (2000), S. 115-126. – Vgl. auch Dieter Richters Beitrag in diesem Katalog.

<sup>3</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*. Katalog, Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin (31. August - 4. November 1990). München 1990, S. 9-26, hier S. 17-20, fortan: Kat. Berlin 1990

<sup>4</sup> Rave III 17. Das Werk befindet sich in der Alten Nationalgalerie, Berlin.

<sup>5</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus. In: Kat. Berlin 1990 (Anm. 3), S. 19; vgl. auch die Zurückweisung der Kategorie des Erhabenen bei Blechen durch Klaus Herding, Carl Blechen – der Widerstand gegen das Erhabene. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hg.), *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Opladen 1996, S. 100-115.

<sup>6</sup> Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. München 1960 (Diss. Berlin 1958), passim

<sup>7</sup> Diese Einschätzung findet sich in Bezug auf Rave II 42 und Rave II 45 auch bei Sigrid Achenbach. In: Kat. Berlin 1990 (Anm. 3), Nr. 159.

ein distanzschaffender Puffer an der Vorderkante implementiert wird. Der „Beginn“ des Bildes verschiebt sich somit weiter nach hinten in die Tiefe. An diesem Beispiel wird die Herkunft der Raumkonstruktionen von Bühnenbildern und Dioramen und dem von Schinkel für die Bühne geforderten tiefen Proszenium erkennbar.<sup>8</sup> Die Architektur der Häuser wirkt in beiden Blättern konstruiert. Peter-Klaus Schuster hat jedoch im Amalfital auch heute noch solche verschachtelten Kleinarchitekturen vorgefunden, insbesondere bei den von Blechen dargestellten Papiermühlen.<sup>9</sup>

Beim Vergleich der beiden Blätter ist im ersten Augenblick nicht zu erkennen, dass sie derselben räumlichen Ursprungssituation entstammen. Zu sehr unterscheidet sich etwa die Dachform des rechten kleinen Hauses mit dem runden Bohlendach im Vordergrund in *Bäume und Häuser* von dem Haus, das bei *Besonnte Bäume in Amalfi* ungefähr an dieser Stelle steht: Hier findet sich eher ein schräg abfallendes Pultdach, wobei Blechen mit einem winzigen Strich ein Runddach angedeutet zu haben scheint. Aber auch die Zahl der Fenster ist verschieden: Im erstgenannten Blatt zeigen sich insgesamt drei um die zentrale Tür positionierte Fenster, im zweiten hingegen nur ein großes Fenster rechts von der Tür. Auch andere architektonische Formationen ähneln sich, so dass man zunächst von einer identischen Topographie ausgehen möchte, bis wiederum Einzelheiten dagegen sprechen: So befindet sich auf der rechten Seite beider Blätter oberhalb des kleinen Hauses ein größeres Gebäude, das sich durch eine markante Eckarkade auszeichnet. Dieses Gebäude weist in *Bäume und Häuser* eine zur Seite ausgerichtete Arkade auf, während bei *Besonnte Bäume in Amalfi* zwei Arkaden deutlich sichtbar sind: eine seitlich orientierte, aber auch eine zweite, nach vorn orientierte.

Bereits an diesen beiden Details wird erkennbar, dass sich die kompositorischen und die mimetischen Anteile im Bild fast bis zur Ununterscheidbarkeit überlagern. Die Frage ist, ob es sich tatsächlich, wie vermutet, um genau die gleiche Örtlichkeit handelt. Zu ihrer Beantwortung hilft ein winziges Detail: Auf beiden

Blättern findet sich auf der ersten erhöhten Ebene ein kleiner vierkantiger Balken, der auf seiner rechten Seite aufgebockt ist. Bei *Bäume und Häuser* erscheint dieser Balken etwas weiter rechts, bei *Besonnte Bäume in Amalfi* eher links auf dem Bild. Das Vorhandensein des Balkens auf zwei Blättern der Amalfi-Septien würde allein nicht ausreichen, um von einer Kongruenz der Topographie auszugehen. Wird jedoch die erwähnte dritte Sepiazeichnung herangezogen, der *Wasserlauf zwischen Häusern*, zeigt sich etwas Erstaunliches: Hier erscheint erneut, diesmal im linken Bildfeld, der wegen der veränderten Perspektive stark verkürzte, zur rechten Seite leicht erhöhte Balken, und zwar links des Baches unterhalb der hangseitig gelegenen Häusergruppe.<sup>10</sup> Es kann kaum als Zufall bezeichnet werden, dass sich dieser kleine Vierkantbalken mit seiner spezifischen Positionierung auf gleich drei Septien aus dem Amalfital findet.<sup>11</sup> Hiermit wäre immerhin die Vermutung bestätigt, dass Blechen von einer gemeinsamen räumlichen Ursprungssituation ausgeht, die er aber auf diesen drei Blättern von Motiv zu Motiv variiert.

Blechen arbeitet demnach frei mit Modulen von Gesehenem und setzt diese Details jeweils neu zusammen. Und dieses Verfahren ist Programm: So scheinen einzelne Gebäudeteile, wie bei dem zweiten Blatt im linken Bereich, hinzukomponiert worden zu sein. Blechen breitet über die gesamte Bildfläche einen Rhythmus aus stereometrischen Körpern und natürlich wachsenden Pflanzen aus, die allesamt durch das Licht gebunden werden. Teilweise scheint durch Freilassungen der Papierträger unmittelbar hell hindurch und wird somit autopoeitischer Teil des Bildfeldes.<sup>12</sup> Dass hier die mimetische Konstitution der Dinge nicht durch Umriß und Zeichnung, sondern vom Lichteinfall bestimmt wird, das Licht die Gebäude und Bäume von ihrer Konturlinie losgelöst berührt, ist augenscheinlich. Insbesondere zum ersten Blatt *Bäume und Häuser* findet sich bei Helmut Börsch-Supan folgende treffende Einschätzung: „Die Bäume sind hell, wenn sie vor Dunkelheiten stehen, und werden sofort dunkel, wenn der Hintergrund sich aufhellt. Dieses Schachbrettprinzip sichert

<sup>8</sup> Vgl. Ulrike Harten, *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe*. München, Berlin 2000 (*Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk*. Bd. XVII), S. 22f.

<sup>9</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus. In: Kat. Berlin 1990 (Anm. 3), S. 18f.

<sup>10</sup> Sigrid Achenbach bestätigt die räumliche Zusammengehörigkeit von *Bäume und Häuser* und *Wasserlauf zwischen Häusern*: „Beide Arbeiten ergänzen sich als linke und rechte Hälfte eines prospektartigen Ausschnittes des Dorfes Amalfi.“ Diese Einschätzung ist wegen des im Vergleich zu *Bäume und Häuser* veränderten Blickwinkels und der weitaus größeren Distanz zum Vierkantbalken bei *Wasserlauf zwischen Häusern* zu differenzieren. Die Zugehörigkeit des Blattes *Besonnte Bäume in Amalfi* zu dieser Raumkonstellation erwähnt Achenbach nicht; vgl. Sigrid Achenbach. In: Kat. Berlin 1990 (Anm. 3), Nrn. 159 und 161.

<sup>11</sup> In der Zeichnung *Wasserlauf zwischen Häusern* lässt sich ein weiteres, schon einmal gesehenes Detail erkennen: die dunkle Öffnung eines Kanals als Halbbogen mit einem weiteren kleinen seitlichen Bogen hin zum Bachlauf, die sich auch in *Bäume und Häuser* findet. Hier ist diese Öffnung aber eher als ein querliegendes Oval ausgebildet.

<sup>12</sup> Vgl. Reinhard Wegner, Carl Blechen. Die Entstehung des Bildes in der Skizze. In: Friedrich Weltzien (Hg.), *Von selbst. Autopoeitische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006, S. 97-106

dem Bild trotz der kubischen Häuser eine Flächigkeit, die als etwas Schwebendes, ja beinahe Geistiges empfunden wird.“<sup>13</sup>

Otto von Simson hat für die autonome Lichtregie Blechens die vielleicht anschaulichste Beschreibung gefunden: „Die Landschaft liegt unter der Sonne weiß wie unter tiefem, frischgefallenen Schnee [...]. Das Greifbare, Gewohnte der Dinge erscheint verwandelt, aufgelöst in der Wirklichkeit von Licht und Schatten. Diese trennen zusammenhängende Oberflächen, etwa die Wand eines Hauses, oder binden Getrenntes, Mauern und Erdboden, Laub und besonnte Luft zusammen.“<sup>14</sup>

Der gegenstandsautonome Lichteinsatz Blechens bleibt nicht ohne Folgen für den Bildträger selbst. Durch das Einbringen einzelner heller und dunkler Bildflecken und Lichtbänder entsteht besonders im Falle nichtfarbiger Flecken ein Ornament. Es gibt bei diesen beiden Sepien daher auch keinen Zweifel, dass Blechen die Konturlinie ihrer rein mimetischen Aufgabe entbindet, indem er ein Schachbrettmuster herstellt, bei dem einzelne helle Lichtfelder auf den Baumstämmen mit dunkler lasierten Lichtfeldern des gleichen Stammes oder mit im Hintergrund befindlichen Mauerteilen abwechseln. Hier „zeichnet“ das Licht, indem es nicht einzelne Linien, sondern einzelne Flächen mit Lichtkanten generiert.

Die Flächen werden zwar als durch den Pinsel gestaltete Felder dargestellt, dennoch beruhen sie auf einer Unterzeichnung, die deutlich sichtbar bleibt. Die durch unterschiedlich starke Bleistiftstriche hervorgerufene, differenzierte Strichlage ist als Gerüst erkennbar. Das Gerüst stellt aber – und diese Eigenschaft ist wichtig – eher eine fließende Grenze zwischen den Feldern dar als sie voneinander zu separieren. Um es noch deutlicher auszudrücken: Die Zeichnung entsteht zwar aus der Linie, die Linie ist aber, sowohl als Bleistiftkontur wie auch als durch den Pinsel aufgetragene Lavierung, ein Teil der sich ausbreitenden Fläche. Die Linie und die sie umgebende Fläche sind hier kein raumkonstituierendes Element, sondern bilden ein rhythmisierendes und ornamentales Muster, das sich über den architektonischen Raum legt, ihn regelrecht überwuchert und damit auch partiell dominiert. Das Bild bleibt so in einer Art Mittelstellung zwischen empirischer Naturbeobachtung einerseits und dem dadurch umso stärker konstruiert wirkenden Raum andererseits stehen. Zwi-

schen diesen beiden Aggregaten springt das Bild gleichsam hin und her, was nicht zuletzt zu einer Vibration, zum Anzeigen von Bewegung im Bild beiträgt.

So entsteht besagte Anmutung eines Schachbrettmusters, das sich über die gesamte Bildfläche ausdehnt. Mindestens ergibt sich daraus ein Spannungsverhältnis zwischen dem tiefenräumlich angelegten „Bildleib“ (Theodor Hetzer) und den davon unabhängig quer über den Bildgrund sich ausbreitenden, verschiedenartig hellen oder dunklen, parallel oder orthogonal zueinander angeordneten Streifen, die als Raster eine eigene und selbständige Figur ausbilden. Die Entfernung vom Mimetischen geht sogar noch ein Stück weiter: In den Amalfi-Sepien wird eine Umkehrung der Helligkeitswerte vorgenommen. So wirken sie fast wie fotografische Negative, bei denen die zeichnerischen Linien nur als Grenzen zwischen helleren und dunkleren Lichtflächen Geltung bekommen, nicht aber als konstruktive Gerüste im Sinne des die dargestellten Dinge überhaupt erst erzeugenden *disegno*.

Dennoch hat Blechen in dem deutlich schachbrettartig und daher ornamental angelegten Blatt *Bäume und Häuser* durch eine Bild-diagonale eine Schrägstellung der Häuser und damit eine Tiefenlinie angedeutet, so als ob er den entscheidenden Schritt zur Abstraktion nicht gehen wollte. Beim Blatt *Besonnte Bäume in Amalfi* wiederum ist die Schachbrettformation nicht so radikal angelegt. Die hellsten Lichtsäume, bei denen der reine, unbehandelte Bildgrund durchscheint, werden hier einzelnen Bildfiguren wie den Bäumen oder Treppenstufen zugeordnet. Aber durch die unmittelbar frontale Sicht in den Raumkasten, bei dem die Tiefenlinien extrem verkürzt sind und somit die Räumlichkeit weit deutlicher nivelliert worden ist als in der anderen Sepie, wird wiederum ein – wenn auch abgeschwächtes – Schachbrettmuster aufgebaut, das jedoch über einen radikaler den Raum verneinenden Flächengrund ausgebreitet ist. Durch dieses rhythmische Ornament wird der perspektivische Bildraum zwangsläufig in Frage gestellt, obgleich die Tiefenwirkung der den frühen Mondrian antizipierenden „ornamentalen Facettenstruktur“ (Regine Prange)<sup>15</sup> immer erhalten bleibt, es sich also strenggenommen um Kuben und nicht um Felder handelt.

In beiden Sepien aus dem Amalfital nähert sich Blechen in der für ihn wohl kompromisslosesten Art und Weise einer Negierung

<sup>13</sup> Helmut Börsch-Supan, Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen. In: *Carl Blechen. Das Amalfi-Skizzenbuch*. Ausstellung der Akademie der Künste in der Stiftung Fürst-Pückler-Museum, Park und Schloß Branitz, 4. Oktober - 22. November 1998, Konzeption für Ausstellung und Katalog Gudrun Schmidt, Berlin 1998, S. 13-24, hier S. 23

<sup>14</sup> Otto von Simson über das Amalfi-Skizzenbuch, zit. nach Sigrid Achenbach in: *Kat. Berlin 1990 (Anm. 3)*, Nr. 159

<sup>15</sup> Regine Prange, „Pier und Ozean“ – Das Abstrakt-Reale als Sujet und Konzept des frühen Mondrian. In: Werner Busch, Oliver Jehle (Hg.), *Vermessen. Landschaft und Umgegenständlichkeit*. Zürich, Berlin 2007, S. 117-129, hier S. 119

des traditionellen Bildraumes: einmal beim ersten Blatt *Bäume und Häuser* durch die Ausbreitung einer deutlich erkennbaren syntaktischen Ornamentstruktur über einem weitgehend darunter erhaltenen dreidimensionalen Bildraum. Wie alle Kunsthistoriker betont daher auch Johannes Grave die hochgradig komponierte, durch die Stellung der Bäume und Häuser erreichte Rhythmisierung des Bildraumes: „Teilweise benutzte Blechen dazu einen etwas nasserem Pinsel, so dass Auslaufspuren der Farbe neue, zufällig anmutende Ränder definieren. In der gezielten Auspondierung von Schatten und Licht erweist sich Blechens Zeichnung als komponiert. So werden die im unteren Drittel hellen Baumstämme nach oben hin unvermittelt stark verschattet, damit sie sich deutlich vom helleren Hintergrund abheben. Den Bäumen, die ohne Krone vom oberen Bildrand überschritten werden, wird dadurch die Funktion eines Gitters zugewiesen; ihre senkrechten Stämme rhythmisieren das Blatt.“<sup>16</sup>

Im anderen Fall, bei dem Blatt *Besonnte Bäume in Amalfi*, wird die Ornamentstruktur etwas abgeschwächt, die sich jedoch über einen umso stärker perspektivisch verkürzten Bildraum ausbreitet. Bezeichnenderweise setzt Blechen bei den *taches* der Maueraußenkanten und den Lichtsäumen der girlandenartig angeordneten Blätter diesmal keine Sepiafarbe ein: Gerade dort, wo eine kubistische Facettenstruktur, die das Bild durch einzelne Flächen konstituieren würde, erreicht werden könnte, bleibt das Bild farblos und linear.

Die Bildfläche wird zur „Ordnungsmacht, die nunmehr anstelle des perspektivischen Raums den Grund des Bildes artikuliert, die Selbstbezüglichkeit des Tafelbildes als abstrakte positive Selbstrepräsentation erneuernd“, so Regine Prange in Bezug auf den Bildträger bei Courbet.<sup>17</sup> Bereits Klaus Herding beschreibt die grundrierte Leinwand dieses Künstlers „als verbindendes Element, das zwischen den Objekten fast unbemerkt hervortritt und die Objekte selbst affiziert, d. h. in Partikel aufzulösen be-

ginnt“.<sup>18</sup> Insofern folgert Prange, dass der Auflösung des Bildes entgegengewirkt werde, indem die Fläche zum Wesen erklärt und bei Courbet und seinen Nachfolgern die „Einheit des Bildes in der Egalität seiner Elemente“ ästhetisch hergestellt werde, was einen ersten Schritt zur Negation des Bildraumes darstelle: „Erst die Destruktion des Naturbildes durch seine Zergliederung in farbige Partikel und seine Wiederherstellung in der ästhetischen Flächenstruktur produzierte die Egalität der Bildelemente.“<sup>19</sup>

Schon eine Generation vor Courbet und Cézanne bereitet Blechen durch die Auflösung der perspektivischen Bildteile und ihre Ersetzung durch rhythmische und ornamentale Elemente eine Entmaterialisierung des Bildträgers vor, indem er auf die Linie und das Schwarz verzichtet.<sup>20</sup> Der Bildgrund mit seiner von unten durchscheinenden Fläche wird in beiden hier beschriebenen Blättern mithin selbst zum Thema, wird zum tragenden Bildelement transformiert. Dabei gilt es gerade angesichts dieser beiden Sepien festzuhalten, dass jede Horizontlinie eliminiert ist, folglich nicht einmal der Ansatz eines landschaftlichen Bildes in diesem Bühnenkasten entstehen könnte. Und doch fügen sich die Dinge im Auge des Betrachters zu einer vollgültigen Landschaft zusammen. Die von Malewitsch erhobene Forderung, den Horizontbogen aufzubrechen, wird in ihrer ganzen Tragweite für die moderne Bildgestaltung hier bereits erfahrbar.<sup>21</sup> Blechen entwickelt eine vollkommen neue und weit über Caspar David Friedrich hinausgehende Bildarchitektur, bei der die „Farbformen des Raumes“ mit den „Farbformen der Gegenstände“ – also ohne klassische Linie oder Perspektive, sondern nur mittels der alles einenden Lichtregie – verknüpft werden.<sup>22</sup> Hierin wären Blechen höchstens Corot und, mit Differenzierungen, auch Turner vergleichbar, wobei diese beiden niemals so autonom den Bildgrund zum Konstitutionselement gemacht haben wie der Berliner Künstler.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Johannes Grave, Zeichnungen und Druckgraphik. Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik. In: Andreas Beyer (Hg.), *Klassik und Romantik*. München 2006 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; 6), S. 439-498, hier S. 497

<sup>17</sup> Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*. München 2006, S. 366, fortan: Prange 2006

<sup>18</sup> Klaus Herding, Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei. In: *Städte-Jahrbuch*. N. F., Bd. 5 (1975), S. 159-199, hier S. 180

<sup>19</sup> Prange 2006 (Anm. 17), S. 366

<sup>20</sup> Dieser bei Cézanne zu verfolgende Prozess genauer bei Prange 2006 (Anm. 17), S. 367

<sup>21</sup> „Es existiert ein Ring des Horizonts, in dem der Künstler und die Naturformen eingeschlossen sind, der zerbrochen werden muß.“ Kasimir Malewitsch, *Vom Kubismus zum Suprematismus*, 1915, S. 208

<sup>22</sup> Diese Begriffsbildung bei Prange 2006 (Anm. 17), S. 367

<sup>23</sup> Die beschriebene unterschiedliche perspektivische Ausrichtung bei *Bäume und Häuser* als Schrägsicht und *Besonnte Bäume in Amalfi* als unangeschnittene, direkte Aufsicht in den Raumkasten hat im übrigen eine Parallele in den beiden Atelieransichten von Caspar David Friedrich aus den Jahren 1805/06; vgl. hierzu Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003, S. II-21.