

Der Mönch in der Felsengrotte

August Frick und seine Blechen-Sammlung

Kilian Heck

Im Werk von Carl Blechen finden sich bestimmte, immer wiederkehrende Personen und Personengruppen. Neben Frauen und Knaben, oder den auf den Italienbildern häufig zu findenden Pifferari, gehört dazu insbesondere die Figur des Mönches, der praktisch im gesamten Werk ab den frühen 1820er Jahren bis zum Ende der Schaffenszeit Blechens vertreten ist.¹ Der aus höfischen und säkularen Bindungen gelöste Maler stilisiert sich als Mönch nicht nur in der expliziten Form wie bei den »Nazarenern«, die geradezu symbolisch das aufgelassene Kloster San Isidoro in Rom besetzten, sondern der Künstler findet sich als weltabgewandter Geistlicher auch unmittelbar im Bild selbst wieder. Dabei wird, wie schon bei Friedrichs Schlüsselwerk *Mönch am Meer*, der Mönch zum Protagonisten des Sehens überhaupt. Das äußere Schauen wird einem innerlich Gefühlten gegenübergestellt.²

Es sei hier vorweg bemerkt, dass auch Blechen dieses äußere Schauen dem inneren Bild gegenüber eindeutig nachordnet.³ Die Imagination, die Vision wird dem letztlich immer äußerlich bleibenden Sehakt vorgezogen, denn nur die Innenschau kann dem Anspruch nach Transzendenz, nach Verheißung gerecht werden. So deutlich der physiologische Sehakt auch von Blechen zum Thema seiner Mönchsbilder gemacht wird, so unmissverständlich bringt er zum Ausdruck, dass im Bild selbst allenfalls die Andeutung einer Verheißung angezeigt werden kann, etwa in Form eines lichten Himmels über einer düsteren Landschaft.⁴

Die Formen dieser Wahrnehmung werden uns gerade bei Blechens Mönchsbildern in verschiedenen Varianten angeboten. Sie reichen vom bloßen Wahrnehmen bis hin zur Imagination des Unsichtbaren, der geisterhaften Erscheinung in der Vision. Der Vollzug der Empathie kann jedoch nur im Menschen selbst erfolgen. Von daher ist es symptomatisch für diese Rangordnung des Sehens, dass viele Mönchsbilder Blechens gerade auch das sprichwörtliche Nichtsehen ihres Protagonisten zum Thema machen. So etwa bei der dem Mönch eng verwandten Figur des Pilgers, der wie beim »Pilger im Klosterhof« (1830, Rave 1891⁵) die vor ihm stehende Marienstatue absichtsvoll gerade nicht anblickt, weil er bereits dabei ist, das mit ihr verbundene, innerlich

1 Eine thematisch geordnete Übersicht bietet RAVE 1940.

2 In Bezug auf die zentrale Kategorie des »Gefühls« in der romantischen Kunst vgl. BÖRSCH-SUPAN 2008, hier beispielsweise S. 208.

3 Hierzu auch die in Vorbereitung befindliche Monographie des Verfassers zu Carl Blechen.

4 So Börsch-Supan in Bezug auf das Himmelsausschnitt in der Teufelsbrücke von Blechen, vgl. ebd., in: AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 60.

5 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 38.

Erahte zu imaginieren.⁶ Das äußere Sehen hingegen ist dem Betrachter überlassen, der als einziger den Pilger und die Marienstatue gleichermaßen sieht.

Die Mönchsbilder von Carl Blechen sind von daher wie keine anderen Werke des Künstlers persönliche Bekenntnisbilder. Sie durchziehen sämtliche Werkphasen des Künstlers: von seinem Frühwerk bis hin zu den letzten Jahren seiner aktiven, wenn auch schon von der Krankheit bestimmten Arbeitsphase.⁷ Auch das ist ein Hinweis darauf, dass sich eine ikonographische Kontinuität bestimmter Themen in viel stärkerem Maße bei Blechen abzeichnet, als es die in der Blechen-Forschung immer wieder als radikale Umbruchphase gedeutete Italienreise Glauben machen will.

Verschiedene Versionen des Mönches in einer Felsengrotte

Im 1940 veröffentlichten Werksverzeichnis von Paul Ortwin Rave nennt dieser neben dem aus der Sammlung Brose stammenden Hauptwerk »Mönch in einer Felsengrotte«⁸ (Abb. 1), auf das nachfolgend näher eingegangen werden wird, drei weitere eigenhändige Versionen des »Mönches in einer Felsengrotte«: Neben einem zweiten Gemälde⁹ (Abb. 2) gehören dazu eine Bleistiftzeichnung¹⁰, die 1940 von der Nationalgalerie aufbewahrt wurde, und ein heute in der Schlösserstiftung aufbewahrtes Aquarell von 1833.¹¹ (Abb. 3) Bei den beiden letzteren Werken handelt es sich um Hochformate, die ihrerseits in den Maßen und auch im Raumausschnitt nahezu identisch sind. Das Format deutet allerdings auch schon auf einen wesentlichen Unterschied hin: beide Werke zeichnen sich gegenüber den beiden Gemälden durch eine kompositorische Verdichtung aus: Der auf dem Treppenabsatz sitzende Mensch wird mit dem von ihm betrachteten Objekt, dem Palast, durch die vom Hochformat herrührende Engführung in eine unmissverständliche räumliche Konfrontation gebracht. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu den beiden Gemälden, wo die Felsengrotte mit ihrem gesamten Rundbogen abgebildet worden ist. Die Raumsituation wird dadurch eine völlig andere. Während die Bleistiftszeichnung nur die Konturlinien und mit einigen lavierten Schraffuren auch flächenhafte Anteile wie die Kutte des Franziskanermönches und Teile des Mauerwerks des Palastes wiedergibt, weist das Aquarell eine Verbindung aus wohl mit dem Bleistift vorbereiteter Kontur und den virtuos darüber gelegten, lavierten Farbflächen auf. Dies zeigt sich an vielen Details. So werden die Konturlinien des Palastes besonders im oberen Mauerteil offenbar von der Sonne überblendet. Dies wirkt wie eine von Blechen sonst selten eingesetzte Luftperspektive und befördert noch den Eindruck des Visionären des Palastes. Die

6 Die Werknummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis RAVE 1940 und AUSST.-KAT. BERLIN 1990.

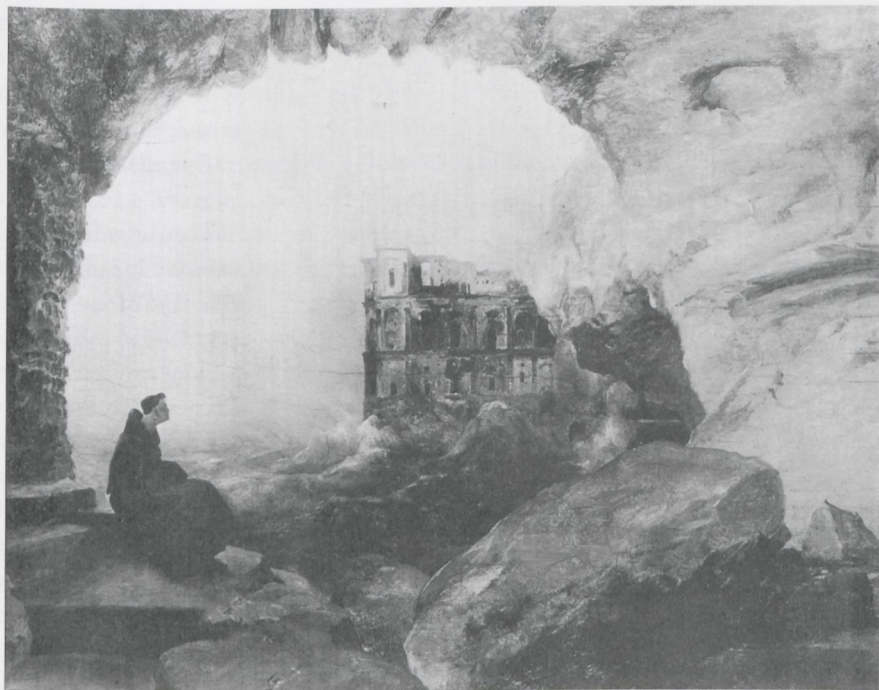
7 Zu den Mönchsbildern vgl. HECK 2010, S. 451–471.

8 RAVE 1940, Nr. 1647, 31 × 39 cm, ehemals Nationalgalerie Berlin, seit 1945 Verbleib unbekannt.

9 RAVE 1940, Nr. 1648, 32,5 × 43,5 cm, Privatbesitz.

10 RAVE 1940, Nr. 1649, 22 × 15,3 cm.

11 RAVE 1940, Nr. 1650, 22 × 15 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, vgl. BERNDT/BÖRSCH-SUPAN 2017A, S. 45.



1 Carl Blechen: Mönch in einer Felsengrotte, Öl auf Leinwand; ehemals Nationalgalerie Berlin, seit 1945 Verbleib unbekannt (Rave 1647)



2 Carl Blechen: Mönch in einer Felsengrotte, Öl auf Leinwand; Privatbesitz (Rave 1648)



3
Carl Blechen: Mönch in
einer Felsengrotte,
1833, Aquarell; Stiftung
Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-
Brandenburg (Rave
1650)

fein ziselierten Linien, die beispielsweise die Treppenstufen im Bildvordergrund als Quader mit einzelnen abbröckelnden Steinen zu hochgradig lebendigen Bildelementen werden lassen, finden sich in den beiden Gemälden so nicht wieder, vor allem nicht in der zweiten Version (Rave 1648), wo die Stufen glatt wirken. Die höchst nuanciert wiedergegebenen farblichen Abstufungen des Aquarells werden von den beiden Gemälden gleichfalls nicht erreicht, wenn auch die Farbtröne selbst – das dunkle Braun der Kutte, das Hellbraun des Grottenbogens und das Blaugrau des Meeres – sich in den Gemälden genau wiederholen. Allerdings muss hier einschränkend gesagt werden, dass sich die Farbbestimmung nur an dem zweiten Gemälde (Rave 1648) einigermaßen zuverlässig nachvollziehen lässt, da das Gemälde der Nationalgalerie (Rave 1647) seit 1945 verschollen ist.

Besonders wichtig in unserem Zusammenhang ist, dass das Aquarell links unten die Signatur »Blechen 1833« aufweist. Auch wenn diese wohl zeitgenössisch, aber nicht notwendigerweise auch eigenhändig ist – Blechens Signatur ist meist im Schriftbild

leicht nach rechts ausgerichtet, während diese leicht nach links tendiert –, könnte die Jahreszahl durchaus zutreffen, was mit der während dieser Zeit bereits vollständig entwickelten Mehrschichtentechnik Blechens korrespondiert.¹² Damit wäre auch ein Fingerzeig auf die Entstehungszeit des Mönches vor einer Felsengrotte gegeben.

Nun hat Helmut Börsch-Supan 1998 darauf hingewiesen, dass es für den Umriss der Grotte eine Vorzeichnung gibt. Es handelt sich um die in der Akademie der Künste aufbewahrte Bleistiftzeichnung »Blick aus einer Grotte«¹³ (Rave 1202), die dem Amalfi-Skizzenbuch zugerechnet wird.¹⁴ Dass der hier vor Ort von Blechen im Frühsommer 1829 fixierte Umriss der Grotte für die Jahre später entstandenen beiden Gemälde des Mönches in der Felsengrotte Vorbild war, ist eindeutig. Die Analogien gehen bis in winzige Einzelheiten hinein. So wird etwa in beiden Gemälden das auf der Zeichnung erkennbare »Auge« wiederholt, das halb unvollendete Oval auf der rechten Felsseite, außerdem die beiden waagerechten und zueinander parallelen Felspalten etwas darunter. Auch der Palast erscheint in abgewandelter, da architektonisch reduzierter Form am rechten Ende der Felsmassen. Die Situation links von diesem Palast wird in den Gemälden gänzlich weggelassen. Damit enden die Gemeinsamkeiten. Als »zweites« Bild erscheint in der Zeichnung die vorgefundene Situation: Ein Fischerboot, das am Rande der Grotte angelegt hat.¹⁵

Der Mönch in einer Felsengrotte (Rave 1647), ehem. Nationalgalerie Berlin

In dem Gemälde »Grotte am Golf von Neapel« (um 1830; Rave 1020¹⁶) sitzen zwei Mönche in einer Grotte, an denen vorbei die Betrachter auf eine blaue südliche Meereslandschaft schauen, die von einem wiederum blassblauen Himmel überragt wird. Ein neues Motiv ist bei diesem Bild der Blick aus einer Höhle heraus, den Blechen bis auf wenige Ausnahmen den Mönchsbildern vorbehält.¹⁷ Dieser Augenschacht erinnert an den dunklen Gang, der in den Dioramen dieser Zeit, wie dem der Gebrüder Gropius in Berlin, den Betrachter mit dem hell beleuchteten Bild am Ende dieses Ganges verbindet. Bei dem »Waldweg bei Spandau« (um 1835, Rave 1901¹⁸) lassen sich die drei Waldlichtungen links, rechts und in der Mitte mit dem dunklen Tunnel eines Dioramas in Verbindung bringen, bei welchem die Zuschauer mittels einer mechanischen Vorrichtung von einem hell erleuchteten Bild zum nächsten gedreht wurden, während sie selbst im Dunkeln saßen.

12 Dazu PIETSCH 2006, S. 89–116, hier S. 90.

13 AdK Inv.-Nr. 165. – Abb. in AUSST.-KAT. BERLIN 2009, Nr. 17, S. 155.

14 Hierzu BÖRSCH-SUPAN 1998, S. 19.

15 Blechen hat diese Zeichnung in Teilen auch für das große Gemälde »Ruinen am Golf von Neapel« verwendet (um 1835; RAVE 1940, Nr. 999; AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 78), vgl. ebd., S. 19.

16 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 42.

17 Zur weiten Verbreitung des Grottenmotivs bei Darstellungen insbesondere der süditalienischen Landschaft vgl. EMSLANDER 2007.

18 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 76.

Das Motiv der Grotte führt Blechen aber auch bei einem anderen Bild ein, dem seit 1945 verschollenen, ehemals in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Gemälde »Mönch in einer Felsengrotte« (Rave 1647). Allein die in enthusiastischen Kommentaren von Bettina von Arnim und H. Kletke sich äußernde Kritik des 1838 auf der Akademieausstellung gezeigten Bildes rechtfertigt, bei diesem kleinen Gemälde von einem Hauptwerk Blechens zu sprechen. Das hier zunächst beschriebene Bild der Nationalgalerie wurde 1891 aus der Sammlung des Berliner Bankiers Brose angekauft und ist 1945 im Flakturm Zoo verschollen.¹⁹

Fontane berichtete 1882 in seiner fragmentarischen biographischen Skizze zu Blechen, dass dieses Gemälde der »Ruine des Palastes der Königin von Aragonien« im Jahre 1842 als eines der ersten »echten«, also eigenhändigen Bilder Blechens in die Sammlung des späteren Bankiers Brose kam, der seit seiner Jugend zahlreiche Kopien von Blechen besaß, die ihm von Familienangehörigen geschenkt worden waren und die, insbesondere die italienische Skizzen, zumeist von der Hand des jungen Malers G.W. Herbst stammten.²⁰ Das Grottenbild der Nationalgalerie aus der ehemaligen Sammlung Brose galt nach Fontanes Schilderung also schon seit jeher als ein Original Blechens.

Das 32 × 40 cm messende und auf Holz gemalte Ölbild zeigt einen Mönch, der im Halbprofil wiedergegeben ist und aus einer bogenförmigen Grotte hinaus auf das tosende Meer schaut, aus dem wie eine Erscheinung das halbruinöse Felsenschloss der Johanna von Aragonien ragt.²¹ Die Grotte selbst besteht aus großen braunen Steinen, die im oberen Teil als gemauerter Bogen geschichtet sind, im unteren Teil zu Füßen des Mönches aber als rohe, einzelne Findlinge aneinandergereiht sind. Der dadurch zum Betrachter erzielte Abstand ist ein typisches Element für die Bilder Blechens. Hier wird die Forderung Schinkels reflektiert, ein genügend breites Proszenium zwischen den Zuschauerraum und dem die Bühne hinterfangenden Kulissenbild zu legen.²² Auf der linken Seite lässt sich eine Tür erkennen, durch die der Mönch gerade gekommen zu sein scheint. Auch sie bestärkt den Eindruck des Bühnenhaften der Komposition, denn sie wirkt wie eine Kulissentür, durch die der Schauspieler soeben das Proszenium der Bühne betreten hat. Im rechten Bildbereich lassen sich mehrfach hintereinander gestaffelte, wie Brücken wirkende Elemente erkennen, die von der Gischt des an dieser Stelle gegen die Felswände spritzenden Meeres überspült werden. Das Element der mehrfach hintereinander gestaffelten Brücken kehrt übrigens auch beim »Bau der Teufelsbrücke«, einem Hauptwerk Blechens wieder. Das aufspritzende Wasser wirkt an dieser Stelle wie ein Gazevorhang, der gleichfalls den Vordergrund vom Hintergrund abtrennt und gleichzeitig zwischen beiden für das Auge vermittelt. Ob es sich bei dem Felsenschloss um eine Realie oder, wahrscheinlicher, nur um eine Vision des Mönches handelt, lässt Blechen daher absichtsvoll offen.

19 BRAUNER/MAAZ 2001, S. 24.

20 Zit. bei RAVE 1940, S. 86.

21 Vgl. HECK 2010, S. 454f.

22 So Schinkel, siehe seine Vorschläge zur Reform des Nationaltheaters auf dem Gendarmenmarkt von 1813, vgl. HARTEN 2000, S. 33.

Es gibt ein im Aufbau verwandtes Aquarell von Franz Ludwig Catel mit dem Titel »Sinnender Mönch vor den Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli«, von dem Blechen die Bildidee übernommen haben könnte.²³ Für Blechen ist diese Übernahme insofern symptomatisch, weil der Vordergrund mit dem Mönch auf beiden Bildern zwar ähnlich, das »zweite« Bild jedoch ein völlig anderes ist. Blechen hat, wie so oft, das im Hintergrund befindliche »Bühnenbild« einfach ausgetauscht und den Mönch von Catel gleichsam gespiegelt, ihn also von der rechten auf die linke Bildseite versetzt. Damit postiert er ihn, und das wohl nicht zufällig, auf die Seite von Friedrichs Mönch am Meer. Zusätzliche Relevanz erhält diese Übernahme von Catel auch dadurch, dass der im Hintergrund aufscheinende Palast ebenfalls von diesem übernommen wurde, der ihn bereits 1827 nahezu identisch in seinem Gemälde »Palazzo Donn'Anna am Capo di Posillipo« dargestellt hatte.²⁴ Blechen fügt demnach zwei Ansichten Catels in modifizierter Form in einem einzigen Bild zusammen. Die Übernahme aus anderen Bildern geht aber noch weiter: Rave erwähnt in seiner Beschreibung des Mönch in einer Felsengrotte²⁵, dass Blechen den Palast der Johanna von Aragonien bereits vor der italienischen Reise in einem von Hubert Robert inspirierten Bühnenbild dargestellt²⁶, zusätzlich aber auch in zwei Zeichnungen aus einem der italienischen Skizzenbücher festgehalten habe.²⁷

Die Bindung an den geographisch fest fixierbaren Ort ist für Blechen demnach nicht verpflichtend, obwohl es zunächst so scheint, als sei ein authentischer Ort abgebildet worden. Dieses von Friedrich häufig verwandte Verfahren des Reduzierens auf zwei Bildgründe, wobei einzelne Bildgründe aus anderen Werken übernommen und neu arrangiert werden, hat Blechen auch im Mönch in einer Felsengrotte angewandt. Aus der unmittelbaren Gegenüberstellung des Mönches mit dem von diesem betrachteten »Bild« wird das Changieren zwischen Realität und Traumwelt offenbar, welches überaus beabsichtigt zu sein scheint, was auch an den diesem Bild gewidmeten zeitgenössischen Kommentaren deutlich wird:

Das damals wohl schon einige Jahre alte Bild wurde 1838 in der Akademie der Künste ausgestellt und sowohl von Bettina von Arnim wie auch durch H. Kletke, einem Redakteur der Vossischen Zeitung, beschrieben. Im zugehörigen Verzeichnis der Ausstellung vom 16. September 1838 trägt es die Nummer 68.²⁸ Bettina von Arnim fasst ihren Eindruck folgendermaßen zusammen:

23 Vgl. HECK 2010, S. 455; vgl. AUSST.-KAT. ROM 2007. Besonders das Aquarell »Sinnender Mönch vor den Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli«, um 1820, hier S. 104, Nr. 59. – Zu dem Vergleich der Mönchsbilder Catels und Blechens erstmals AUSST.-KAT. BERLIN 1990, S. 9–26, hier S. 23.

24 Der vollständige Werktitel lautet »Palazzo Donn'Anna am Capo di Posillipo bei Mondschein mit um ein Feuer versammelten Fischern am Strand, im Hintergrund Ischia«, vgl. AUSST.-KAT. ROM 2007, S. 94, Nr. 53. – Zur komplexen mythologischen Geschichte des Ortes und der Gleichsetzung des Felsenschlosses der Königin Johanna mit dem Palast der Donn'Anna siehe auch AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 78.

25 RAVE 1940, Nr. 1647.

26 RAVE 1940, Nr. 396.

27 RAVE 1940, Nr. 1241 und 1242.

28 Vgl. RAVE 1940, S. 56.

Wenn man diese Bilder anschaut, so fühlt man, warum die Natur schön ist. Die Grotte am Meer von Neapel, durch welche man das Schloss der Johanna von Arragonien sieht, umspült von steigenden Wellen, die am Gemäuer brechend sich wieder herabstürzen, eine Ecke, in die der Sturm sich verbirgt, um im Verborgenen auszutoben, die Ferne durch undurchdringlichen Nebel gesperrt, der aber so duftig ist, dass der unendliche Ozean durchgeahnt wird, und am Strand, vor einsamer Tür der Zelle, die in Felswände eingeklemmt ist, der Mönch, der mit abgewandtem Antlitz dem Toben dieser ungeheuren Einsamkeit zusieht [...].²⁹

Bettina von Arnim betont das mit allen Sinnen erfahrene Erleben der tosenden Elemente, die jedoch nicht haptisch erlebbar sind, sondern auch von dem unmittelbar am Meer sitzenden Mönch lediglich als Bild wahrgenommen werden. Folglich wird auch hier der rezeptionelle Vorgang betont. Hier wird offenbar, was Helmut Börsch-Supan generell für das Erleben der natürlichen Elemente in den Gemälden Blechens benennt: »Immer zwingt Blechen dazu, sich ins Bild zu versetzen und Wind, Kälte, Feuchtigkeit ja sogar Düfte mit wahrzunehmen.«³⁰

Das laut der Datierung des zugehörigen Aquarells und sowie stilistisch um 1833 entstandene Gemälde des Mönches in der Felsengrotte aus der Nationalgalerie scheint sich lange nach seiner Entstehung noch in der Wohnung Blechens befunden zu haben. Ganz ähnlich verhält es sich nämlich mit dem Gemälde *Golf von La Spezia*, das um 1830 gemalt worden war, aber erst 1839 in die Ausstellung kam. Wir wissen aus einem Brief von Henriette Blechen an Louis Sachse vom 4. September 1839, dass Blechen, der damals schon schwer krank war, offenbar des öfteren Gemälde lange Jahre bei sich behielt, bevor sie in die Akademieausstellung gegeben wurden:

Guter Herr Sachse, Dankbar erkenne ich wie gut Sie alles meinen, aber Blechen fand das Bild den *Golf von Spezia* niemals so gut um es zur Ausstellung zu geben, er wollte es wie er sagte noch einmahl Durchgehen. Sie wüßten nicht [von] wie viele[n] böse[n] Augen es angesehen werden wird.³¹

Es ist zu vermuten, dass Blechen, ebenso wie das *La Spezia*-Gemälde, den Mönch in der Felsengrotte, das wohl 1833 entstandene Gemälde der Nationalgalerie, mindestens bis zu seiner Ausstellung 1838 in seinem Privatbesitz hielt. Dass Gemälde aus dritter Hand, also durch Blechen-Sammler, in die Akademieausstellung gelangten, dürfte hingegen unwahrscheinlich sein. Dass Blechen diese Werke, die in seinem Besitz geblieben waren, während dieser vielen Jahre auch ein- oder mehrere Male kopierte, liegt nahezu auf der Hand. Nicht zufällig gibt es gerade vom *La Spezia*-Gemälde, das sogar neun Jahre in seiner Wohnung verblieb, so viele Skizzen. Daher vermute

29 Bettina von Arnim in einem Brief an Moritz August von Bethmann-Hollweg vom 11. Juli 1838, zit. nach RAVE 1940, S. 47–50, hier S. 49.

30 BÖRSCH-SUPAN 2004.; vgl. HECK 2010, S. 457.

31 Archiv der Staatlichen Museen Berlin, Autographensammlung, Mappe 012/1 Blatt 0-31, Alte Inv.-Nr. E 61. Es ist das um 1830 geschaffene Gemälde »*Golf von La Spezia*« gemeint, vgl. dazu RAVE 1940, Nr. 1331; AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 35.

ich, dass Blechen um 1837 von dem in seinem Atelier verblieben Gemälde mit dem Mönch in der Grotte eine Wiederholung schuf: das zweite hier vorliegende Gemälde (Rave 1648).

Das Gemälde »Mönch in der Grotte am Meer« (Rave 1648)

Die bereits erwähnte zweite Version eines »Mönches in einer Felsengrotte« wird von Rave abweichend betitelt, was inhaltlich jedoch keine Relevanz hat. Die als Querformate ausgerichteten beiden Gemälde zeigen wie erwähnt einen viel größeren räumlichen Ausschnitt, bei dem die Grotte, in die der Mönch aus seiner Zelle herabgestiegen ist, vollständig abbildet worden ist. Dadurch entsteht der Eindruck einer nach oben bogenförmig gewölbten Bühne, die Blechen bereits in seinem früh datierten Felsentor (Rave 163) wie auch Catel in seinem bereits erwähnten Aquarell »Sinnender Mönch vor den Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli« zeigte. Demgegenüber wird der Vordergrund durch eine Reihe größerer und kleinerer Felsblöcke gebildet, die in Blechens Werken häufig vorkommen und die im Fall des Mönchsbildes die Aufgabe eines Repoussoirs haben.³² Aber nicht nur die Bildtiefe wird durch dieses Element verstärkt. In einer für Blechen typischen Weise wird durch die Felsblöcke eine Verbindung zum Betrachter hergestellt und dieser andererseits auf Abstand gehalten. Das »Bild im Bild«, das wilde Meer mit dem Palast, ist somit tief in den Raum eingestellt und, darin vergleichbar den Forderungen Schinkels in Bezug auf ein ausreichend breites Proszenium, vom Betrachter erheblich weggerückt.

Rave hat diese Version des Mönches in der Grotte am Meer unter der Nummer 1648 in sein Werksverzeichnis aufgenommen und bezeichnet diese als »Schwache Wiederholung von Nr. 1647«, offenbar, um beide Werke voneinander abzugrenzen, was aus dem ihn irritierenden Phänomen der Wiederholung eines Werks durch den Künstler resultiert. Auf das Phänomen der Wiederholung wird weiter unten noch näher einzugehen sein.

Das hier beschriebene Gemälde unterscheidet sich von dem aus der Nationalgalerie in mehrfacher Hinsicht. Zunächst fällt wie erwähnt auf, dass der Raumausschnitt deutlich größer gefasst ist. Insbesondere im unteren Bereich links und rechts, weniger am oberen Rand. So zeichnet sich nur auf dieser Version auf der linken Seite die Tür fast vollständig ab, die auf dem Gemälde der Nationalgalerie, aber auch auf den beiden Hochformaten lediglich mit dem rechten Türrahmen abgebildet zu sein scheint. Dass der Mönch, wie Bettina von Arnim schreibt: »vor einsamer Tür der Zelle, die in Felswände eingeklemmt ist« sitzt, ist im Grunde nur bei dieser Version vollständig nachvollziehbar.

Andererseits zeigt diese Version eine weniger akkurate Behandlung des Mauerwerks gegenüber derjenigen aus der Nationalgalerie. Der Mauerverbund wirkt in der zweiten Version in seiner Struktur als nicht ganz so gekonnt wiedergegeben. So fällt auf, dass die Steinchen vor der Kante aufhören, obwohl sie ja herumlaufen müssten.

32 Beispiele dafür bei RAVE 1940, Nr. 123 oder 129.

Blechen hat solche Stellen in der ersten Version geschickter gelöst. Allerdings kann genau diese Abflachung auch als ein typisches Phänomen der Spätzeit des Malers um 1836/37 gelten. Die als eigenhändig beurteilten zahlreichen Varianten des Terni-Bildes, vor allem das der Sammlung Schäfer, sprechen in dieser Hinsicht Bände.³³ Auch die späte »Waldlichtung« (um 1837; Rave 1909³⁴) wäre für diese Tendenz der Verflachung als Beleg anzuführen.

Ein weiterer Unterschied zum Gemälde der Nationalgalerie ist die Darstellung des Mönches selbst. Er ist weniger akkurat gezeichnet als der Mönch der Nationalgalerie oder auch der des Potsdamer Aquarells. Links von der Figur erscheint überdies eine helle, rötlich-braune Aussparung, bei der die Grundierung durchscheint, die für Blechen typisch ist. Diese rosafarbene Grundierung taucht bei zahlreichen Ölstudien zum Beispiel der Italienreise auf und führt auf Turner zurück, der einen blau-rosa Farbkanon immer wieder verwendet hat. Bei Blechen zeigt sich dieser bipolare Farbkontrast etwa bei der Ölstudie »Violetter Abendhimmel« (Rave 1485³⁵), wo auf dem braun-rosa grundierten Papier das Blau des Himmels aufgetragen wird, in einzelnen Wolkenabschnitten aber auch die Grundierung durchscheint und in das Kolorit eingearbeitet worden ist.

Die Figur des Mönches zeigt in der zweiten Version überdies zahlreiche Retuschen, die besonders für Blechens späte Werke typisch sind. Das fast rudimentäre, flüchtige und mit Lasur überfasste Inkarnat dieses Mönches beweist, dass die Figur eigentlich von der Zeichnung her gedacht ist. Der handschriftliche, nachträglich wieder durchgestrichene Eintrag »unvollendet« auf der Bildrückseite dieser Version des Mönches in der Felsengrotte hat diesbezüglich wohl wenig Aussagekraft, zumal er wohl aus dem späten 19. Jahrhundert stammt.

Ein Problem für eine mögliche Spätdatierung wie für eine Zuschreibung an Blechen überhaupt bedeutet die gleichmäßig durchgearbeitete Malfläche. Für Bilder aus den Jahren nach 1836 wäre eine solche eher ungewöhnlich, da Blechen damals, vielleicht auch aufgrund der bereits starken gesundheitlichen Probleme, eher zu breiten Pinselstrichen neigte, bei denen die Spuren der Borsten im Bild selbst sichtbar sind, so beim »Park der Villa Borghese« (um 1837, Rave 862³⁶) oder auch bei der »Waldlichtung« (um 1837; Rave 1909³⁷). Auf der anderen Seite ist diese gleichmäßige, akademische Behandlung der Maloberfläche im Binnenkolorit der Felswand besonders auf der rechten Seite wiederum so gestaltet, dass auf den dunkel angelegten Felsmassen die Höhen und Schatten sich natürlich aus einzeln übereinander gelegten Farbflächen ausbilden, und nicht als gesonderte Konturen dieser Farbflächen künstlich aufgesetzt sind. Ein Vergleichsbeispiel für diese Art der Behandlung von Felsen wäre die Ölskizze »Felsengrotte am Golf von Neapel« (Rave 1019).

33 BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 245–158, hier S. 253f.

34 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 92.

35 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 151.

36 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 91.

37 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 92.

Die schon erwähnte Glätte der Stufen und insgesamt des unteren Bereichs ist durchaus problematisch in Bezug auf die Eigenhändigkeit. Allerdings gibt es auch andere Werke wie die auch motivisch verwandten »Ruinen am Golf von Neapel« (um 1835; Rave 999³⁸), wo im Vordergrund der Übergang der Felsen zum Wasser ausschnitthaft, fast schablonenartig wirkt. Dieser Eindruck ergibt sich in der hier behandelten zweiten Version übrigens auch in Bezug auf die Wellen und die Felsen. Diese vereinfachte Behandlung des Bildvordergrunds, die oft auch wie ein Non-finito wirkt, zeigt sich bei überaus vielen Werken Blechens, insbesondere bei den Ölskizzen wie bei »Drei Fischer am Golf von Neapel« (um 1835; Rave 1637³⁹). Eine solche Glätte von Mauerkanten findet sich übrigens auch bei der »Tarantella« (um 1835; Rave 1624⁴⁰) – einem durch den in fast identischer Haltung weltabgewandt wirkenden Mönch verwandten Gemälde. Hier allerdings befindet sich die glatte Mauerkante nicht im Bildvordergrund, sondern mehr in der Bildmitte: Es ist die niedrige Mauer, die die Terrasse zum Meer hin abgrenzt, und auf die sich der Mönch niedergesetzt hat.

Helmut Börsch-Supan hat 1980 in Bezug auf das Spätwerk und im Hinblick auf die zahlreichen, zum Teil eigenhändigen Versionen zu dem Gemälde »Badende Mädchen im Park von Terni« (1835; Rave 1305⁴¹) eine wichtige Aussage gemacht, die sich vor allem auf die Version in der Sammlung Schäfer in Schweinfurt bezieht: »Einen noch entschieden eigenständigeren Charakter besitzt das Bild der Sammlung Schäfer. Hier sind ganz im Sinne der Stilverhärtung in der spätesten Zeit des Malers (um 1837) Licht und Schattenpartien schärfer voneinander getrennt. Der senkrecht gestellte rechte Oberarm ist zu dem waagrecht gestellten linken, dessen Richtung sich im Terrain fortsetzt, in eine auffällig geometrische Beziehung gebracht. Das merkwürdige Ornament der Stämme und Wurzeln links unten ist silhouettenartig herauspräpariert.«⁴² Die auch in der zweiten Version des Mönches in der Grotte festzustellende Verhärtung der Linien und die Tendenz zur Geometrisierung einzelner Bildbereiche lassen sich als Indiz für eine späte Wiederholung des um 1833 entstandenen Bildes der Nationalgalerie werten. Das zeigt sich auch an folgender Einzelheit:

Eine Eigenart stellt die Gerade dar, die in Verlängerung des rechten Beines des Mönches in einem Winkel von 45 Grad nach unten führt. Gerade das kann aber als ein typisches Merkmal Blechen'scher Raumkomposition gelten, die häufig Geometrisierungen dieser Art aufweist. Die abfallende Linie läuft auf den Mönch zu, dessen Blick mit dem leicht nach oben angehobenen Kopf auf den Palast gerichtet ist. Die ansteigende Gerade des Blicks und die zur unteren Bildkante abfallende Linie ergeben also ein ähnliches, leicht spitzwinkliges Dreieck, dessen Schenkel im Körper des Mönchs zusammenlaufen. Der Antagonismus aus absteigender, möglicherweise tiefen Pessimismus verkörpernder Linie einerseits und Hoffnung verheißender, aufsteigender

38 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 78.

39 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 82.

40 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 80.

41 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 84.

42 BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 245–158, hier S. 253f.

Linie andererseits wäre überaus typisch für Blechens Werk und Geisteshaltung. Dass diese Linie in der zweiten Version gegenüber derjenigen der Nationalgalerie noch verstärkt wurde, spricht mehr für als gegen eine Eigenhändigkeit Blechens. Bemerkenswert ist auch, dass sich solche Diagonalen sehr häufig im Spätwerk bei Blechen finden und fast immer von links oben nach rechts unten verlaufen, wie bei der bereits erwähnten, spät entstandenen »Waldlichtung« (um 1837; Rave 1909⁴³). Auch die Landstraße im »Winter bei Mondenschein« (um 1836; Rave 1942⁴⁴) aus Lübeck wäre hierfür ein Beispiel. Für diese Verlaufsrichtung von links unten nach rechts oben gibt es unzählige weitere Beispiele, bei denen die Diagonale gleichzeitig auch in die Tiefe geführt wird, etwa beim zweiten Gemälde der beiden Palmenhausbilder (1832–34; Rave 1738).⁴⁵

Eines der überzeugendsten Argumente, wenn nicht das entscheidende für eine eigenhändige Wiederholung, sind jedoch die Bildmaße und der gewählte Ausschnitt. Die »inneren« Maße, also ohne die unbemalten Randbereiche, betragen bei dieser zweiten Version 32 × 41,8 cm. Mit den Randbereichen sind es 32,5 × 43,5 cm. Das verlorene Bild der Nationalgalerie maß nach Rave und Kern (übereinstimmend): 31 × 39 cm und nach der Datenbank der Nationalgalerie 32 × 40 cm. Es zeigen sich also in der Höhe Differenzen zwischen beiden Bildern von 0 bis 1,5 cm, in der Breite von 1,8 cm bis 4,5 cm. Hierbei sind aufgrund des Rahmens immer auch leichte Abweichungen einzukalkulieren. Es könnte also tatsächlich sein, dass beide Versionen in Bezug auf den Mönch und auch die Grottenöffnung zum Meer annähernd gleich groß waren. In jedem Fall ist der Raumausschnitt in der zweiten Version (Rave 1648) aber größer gefasst worden, was sich besonders links zeigt, wo sich die Tür ja nahezu vollständig abbildet. Auch in der rechten Felsenwand führt das Bild einen bedeutend weiteren Ausschnitt vor als sein verschollenes Pendant aus der Nationalgalerie. Nur leicht größer ist diese zweite Version in der Höhe. Während es auf der Oberseite kaum Größenunterschiede gibt, sind es auf der Unterseite doch mindestens 1 bis 1,5 cm. Es ist nun sehr unwahrscheinlich, dass ein Nachahmer oder Schüler Blechens die erste Version so ergänzte, dass er einen größeren Ausschnitt wählte, der Bildraum also selbsttätig erweitert worden wäre.

Wenn dies auch unwahrscheinlich ist, so muss sich allerdings auch die Frage gestellt werde, welche Verwendung dieses Bild hatte. Wir wissen jenseits der Tätigkeit Blechens als Kulissenmaler für das Königsstädtische Theater zwischen 1824 und 1827 und seiner wahrscheinlichen Tätigkeit für das Atelier Gropius nur wenig über seine sonstigen Tätigkeiten. Allerdings hat er verschiedentlich auch während seiner

43 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 92.

44 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 90.

45 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 66. Auch schon die verhältnismäßig frühe »Friedhofsstille« (um 1828; RAVE 1940, Nr. 184; KAT.-BLECHEN 1990, Nr. 21) zeigt sich eine solche Gerade über der Betenden, der ebenfalls im einem Winkel von 45 Grad von links oben nach rechts unten abfällt und die zusätzlich noch von einer Pflanzenranke verlängert wird, und die zusammen mit der rechten, aufsteigenden Dachschräge ein Dreieck des Himmels ergibt, das Börsch-Supan als eine »Verheißung« bezeichnet (Börsch-Supan, in: AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 21). Im Falle des Mönches in einer Grotte würde diese Gerade einen ähnlichen Sinn ergeben.

Lehrtätigkeit für Lebende Bilder gearbeitet, so anlässlich der jährlichen Lukas-Feste der Akademie oder der Trauerfeierlichkeiten für das Ehrenmitglied der Akademie, Johann Wolfgang von Goethe, deren künstlerische Leitung Blechen oblag.⁴⁶ Das überaus Bühnenhafte Arrangement des Mönches in einer Felsengrotte lässt daher nicht ganz ausschließen, auch hier an ein Lebendes Bild zu denken, für das die zweite, räumlich erweiterte Version vielleicht eine Vorlage bot. Auch wenn der Zweck dieser räumlichen Erweiterung nicht abschließend geklärt werden kann, besteht an der Veränderung des Formats als solcher kein Zweifel. Kopien von Schülern zeichnen sich eher durch akribische Nachahmung aus, nicht aber durch solche starken konstruktiven Unterschiede in der Raumauffassung.

Ein mehr inhaltliches Indiz für die Eigenhändigkeit sind die drei Felsengesichter auf der rechten Bildseite, denen der Mönch sich gegenüber sieht und mit denen er zu korrespondieren scheint: In dem unmittelbar an den Palast angrenzenden Felsen rechts bildet sich ein herabgesenktes Antlitz ab, und in dem Felsen rechts, je nach Sichtweise hin- und herspringend, ein nach links gewandtes Profil oder eine Gesicht en face, das dann in der ovalen Einkerbung sein jeweiliges magisches Auge besäße. Wer sich im Werk Blechens auskennt, weiß vielfach über zahlreiche solcher Naturphysiognomien zu berichten, bei denen Gesichter, oder auch Augen, aus den Felsen oder den Bergen herauszuwachsen scheinen. Der mit einem Felsengesicht in einen stillen Dialog tretende Mönch oder Eremit ist demnach eine für Blechen typische Erscheinung. Ein Beispiel dafür sind auch die beiden augenähnlichen Felsen in »Waldlandschaft mit Wasserfall«⁴⁷ (um 1833), die den Bildbetrachter anzuschauen scheinen. Solches hätte ein Schüler wohl nicht darstellen können, weil er das dabei innewohnende, nicht ohne weiteres entschlüsselbare, dialogische Prinzip nicht erkannt hätte.

Ein letztes Augenmerk soll dem Trägermaterial gelten. Blechen hat die Ölfarbe direkt auf Malpappe aufgetragen. Insgesamt gelten die Technik, die verwendeten Materialien und damit der Werkprozess als solcher bei Blechen als heterogen und unsystematisch. Beispielsweise sind viele der Theaterentwürfe auf Papier gemalt, das dann in einem zweiten Schritt auf einen Karton oder eine Malpappe fixiert wurde, um damit größere Festigkeit zu erreichen. Aber auch Ölstudien wie »Sonne über dem Meer« (1829; Rave 1006⁴⁸) sind auf dem Trägermedium Papier auf Pappe gemalt. Es gibt aber auch Beispiele, bei denen Blechen die Ölschicht unmittelbar auf die Malpappe legt, so beim frühen »Grabmal« (um 1823; Rave 180⁴⁹), bei »Die Werkstatt des Bildhauers Rudolf Schadow« (1830; Rave 818⁵⁰) oder auch bei »Italienisches Klostergebäude am Wasser« (um 1835; Rave 1509⁵¹). Für die hier zu untersuchende, zweite Version »Mönch in der Grotte am Meer« (Rave 1648) existieren also verschiedene Vergleichsbeispiele für das von Blechen verwendete Trägermaterial Malpappe.

46 Vgl. SCHADOW 1849/1987, S. 185f.

47 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 69.

48 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 28.

49 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 5.

50 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 36.

51 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 77.

Die Sammlung August Frick

Die Werke Carl Blechens wurden neben öffentlichen Institutionen wie der Akademie der Künste schon früh von einer zwar kleinen, aber sehr kundigen Gruppe privater Kunstkenner gesammelt. Als besonders bekannte Berliner Privatsammlung mit Werken Carl Blechens galt schon im 19. Jahrhundert die Sammlung von Heinrich Friedrich Wilhelm Brose (1807–1869). Die später etwa siebzig Werke Blechens umfassende Sammlung enthielt nach Fontanes Schilderung von 1882 anfänglich jedoch nur Kopien, wie bereits ausgeführt wurde.⁵² Weitere private Blechen-Sammler in Berlin waren von Decker und Karl Ludwig Kutz. Hierzu traten im 20. Jahrhundert Privatsammlungen wie die von Walter Unus und Julius Freund.⁵³

In die 1861 gegründete Nationalgalerie fanden die Werke Blechens hingegen verhältnismäßig spät Eingang. Im Jahre 1891 gelangten Werke aus der Sammlung Brose wie die »Felslandschaft mit Mönch« (1825/26; Rave 164⁵⁴), das »Eisenwalzwerk von Neustadt-Eberswalde« (um 1830; Rave 1803⁵⁵) und die »Zwei Mönche im Park von Terni« (1830; Rave 1303⁵⁶) in diese öffentliche Sammlung.⁵⁷ Die heute als Hauptwerke gehandelten Bilder der Nationalgalerie stammen jedoch eher zum kleinen Teil aus der Sammlung Brose. Mindestens drei der heute als Hauptwerke Blechens ausgestellten Gemälde, die »Schlucht bei Amalfi« (1831; Rave 1117⁵⁸), der »Waldweg bei Spandau« (um 1835, Rave 1901⁵⁹) und der um 1900 für die Vorläuferschaft Blechens für den Impressionismus so häufig geltend gemachte »Blick auf Dächer und Gärten« (um 1835; Rave 1730⁶⁰) lassen sich in ihrer Provenienz auf die heute fast vergessene Sammlung des Rentiers und Landschaftsmalers August Frick (1824–1879, Abb. 4) zurückführen.⁶¹

Offenbar bestand lange Unklarheit über den genauen Umfang der Blechen-Sammlung Fricks. Max Schasler erwähnt 1856 in seinem insgesamt 26 Namen enthaltenden Verzeichnis der Besitzer »Blechenscher Bilder« in Berlin unter den ersten zehn Namen: »1. Die Sammlung der Königlichen Akademie – 2. Herr Banquier Arons – 3. Frau Baronin Bettina von Arnim (2) – 4. Herr Gen. Lieutenant Brese – 5. Herr Banquier Brose (26) – 6. Herr Maler Frick (2 und mehrere Skizzen) – 7. Herr Geh. Ober-Hof-Buchdrucker Decker (9) – 8. Herr Prof. Gropius – 9. Herr Rentier Kutz (4) – 10. Herr Prof. Krüger«.⁶² An dieser Aufzählung wird zunächst deutlich,

52 Vgl. RAVE 1940, S. 84ff.; vgl. hierzu auch STREITER-BUSCHER 2010, S. 138f.

53 Zur Sammlung Freund vgl. BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 71–77, sowie den Beitrag von Nathalie Neumann in diesem Band.

54 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 13.

55 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 45.

56 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 37.

57 SCHUSTER/WESENBERG 2001.

58 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 47.

59 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 76.

60 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 68.

61 Der »Blick auf Dächer und Gärten« stammt nicht, wie oft angegeben, aus der Sammlung Brose, vgl. SCHUSTER/WESENBERG 2001, Nr. 53. Vgl. auch den Beitrag von Birgit Verwiebe in diesem Band.

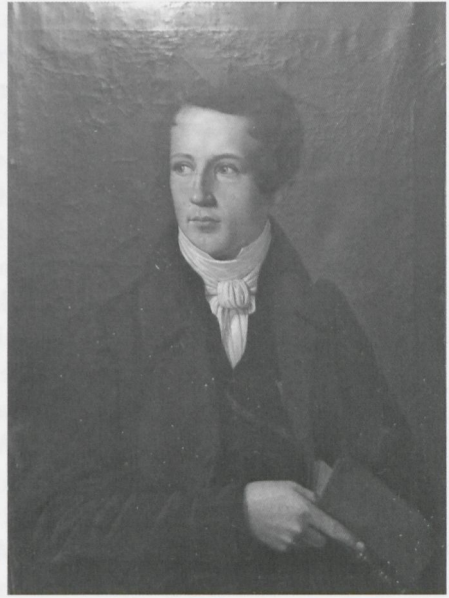
62 SCHASLER 1856, Bd. 2, S. 347. – Für diesen Hinweis bin ich Helmut Börsch-Supan zu Dank verpflichtet.

dass die Sammlung Brose die bei weitem umfangreichste Blechen-Sammlung war. Sollte die Zahl von zwei Gemälden für August Frick zutreffen, dann bedeutet das entweder, dass einige der Gemälde erst nach diesem Zeitpunkt in die Sammlung kamen, oder Schasler sie nicht erfasst hat. Möglich wäre auch, dass Schasler die unvollendeten Gemälde als Skizzen einstufte.

In Gustav Partheys Zusammenstellung »Deutscher Bildersaal« von 1863 taucht nur ein einziges Gemälde der Sammlung Frick unter der Zusammenstellung Blechenscher Gemälde auf, und zwar eine »Italiänische Landschaft. Höher als breit, Gemalt 1831«. ⁶³ Es handelt sich mit großer Sicherheit um die Schlucht bei Amalfi, die dem Sujet und dem Format entspricht. Merkwürdig erscheint, dass Parthey andere Gemälde nicht erwähnt, denn schon Schasler setzt eine höhere Zahl Blechenscher Werke für die Sammlung Frick an.

Die erste Überweisung von Werken Blechens aus dieser Privatsammlung in die Nationalgalerie erfolgte bereits 1881, zehn Jahre vor der Sammlung Brose und zwei Jahre nach dem Tod ihres Sammlers August Frick. Damals wurden sechs Gemälde Blechens aus dessen Nachlass angekauft. ⁶⁴ Neben der Schlucht bei Amalfi fanden unter anderem der »Blick auf Dächer und Gärten« den Weg in das 1876 eingeweihte Gebäude auf der Museumsinsel. ⁶⁵ Auch der seit 1945 verschollene und kürzlich wieder aufgetauchte »Weg nach Castel Gandolfo bei Albano« (nach 1828/29; Rave 847) wurde damals aus der Sammlung Frick angekauft. ⁶⁶

Bei dem 1881 ebenfalls aus der Sammlung Frick erworbenen Gemälde »Schloss Sanssouci« (Rave 1712⁶⁷) wird die Eigenhändigkeit Blechens derzeit diskutiert. Gleichfalls 1881 wurde eine der zahlreichen Versionen der Ölskizzen zum »Golf von



4 Unbekannter Künstler: Porträt August Frick, Öl auf Leinwand; Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung

⁶³ PARTHEY 1863, S. 123, Nr. 83.

⁶⁴ Vgl. SCHUSTER/WESENBERG 2001, Nr. 43 und 53. – Für Auskünfte bin ich Birgit Verwiebe zu Dank verpflichtet.

⁶⁵ Vgl. SCHUSTER/WESENBERG 2001, Nr. 43 und 53.

⁶⁶ BRAUNER/MAAZ 2001, hier S. 22, Nr. F 561. Die beiden anderen, bisher noch nicht erwähnten Werke dieses Ankaufs waren: »Totes Reh im Wald« (1832; Kriegsverlust; RAVE 1940, Nr. 2100), »Lesender Mönch« (um 1830; Kriegsverlust, RAVE 1940, Nr. 1652).

⁶⁷ AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 63.

La Spezia« aus der Sammlung Frick durch die Nationalgalerie erworben.⁶⁸ Ob diese Skizze identisch ist mit Kopien in Winterthur, dem 1942 aus der Sammlung Freund versteigerten Exemplar oder einem weiteren, heute verschollenen Original, beurteilt Helmut Börsch-Supan als offen.⁶⁹

Die 1881 eröffnete Vierzehnte Sonder-Ausstellung in der königlichen National-Galerie zeigte zahlreiche Werke Blechens⁷⁰, darunter einige Gemälde aus der Sammlung Frick, nunmehr als Eigentum der Nationalgalerie: »No. 177 Castel Gandolfo und No. 182: Schlucht bei Amalfi, Eigentum der National-Galerie«. Aber auch die »No. 181 Waldlandschaft mit Durchblick auf ferne Stadt und Kirche, Öl, Eigentum des Herrn Kammergerichts-Referendars Frick«. Die »No. 126 Ruinen des Palastes der Königin Johanna von Aragonien, aus einer Grotte gesehen, vergl. No. 280«, wird ohne Besitzerangabe aufgeführt. Sicherlich handelt es sich um die Version aus der Sammlung Brose. Als Nr. 208 wird erwähnt: »Am Palaste der Königin Johanna von Neapel 1833, Wasserfarbe und Tusche, vgl. No. 126«. Dabei handelt es sich um das heute in Potsdam aufbewahrte Aquarell.⁷¹ Bei dem Kammergerichts-Referendar Dr. Carl Frick handelt es sich um den Sohn von August Frick, der 1879 verstorben war.⁷²

Vier Jahre nach dem Tod Fricks wurden dann im Auktionshaus von Rudolf Lepke weitere Werke aus seiner Sammlung versteigert.⁷³ Die Lose fünf bis vierzehn entfielen sämtlich auf Werke Carl Blechens.⁷⁴ Darunter mit der Nummer 10 das heute unter dem irritierenden Titel »Waldweg bei Spandau« geführte Gemälde, heute ebenfalls eines der Hauptwerke von Blechen in der Nationalgalerie. Es kann also ohne Übertreibung gesagt werden, dass die zu unterschiedlichen Zeitpunkten aus der Sammlung Frick in die Nationalgalerie gelangten Gemälde Blechens heute zum Grundbestand seiner großformatigen Hauptwerke in der Nationalgalerie gehören,

68 Mitteilung von Birgit Verwiebe vom 20.1.2009.

69 BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 249.

70 AUSST.-KAT. BERLIN 1881.

71 Ebenda, weitere Werke aus der Sammlung Frick, die in der Ausstellung genannt werden: »No. 357: Neapolitanischer Fischer, Ölgemälde, Vergl. No. 123. Eigentum des Herrn Kammergerichts-Referendar Frick [...], No. 364: Mädchen am Brunnen, Öl. Eigentum des Herrn Kammergerichts-Referendar Frick [...], No. 394: Klosterhof mit Krucifix, vor dem eine Frau betet. Öl, Eigentum des Herrn Kammergerichts-Referendar Frick«, vgl. ebd. (es handelt sich um das sonst als Friedhofsstille benannte Werk [um 1828; RAVE 1940, Nr. 184; AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 21]).

72 Den Berliner Adress-Büchern zufolge wohnten August Frick und Dr. jur. C. Frick von 1876 bis 1879 in einer gemeinsamen Wohnung in Berlin am Tempelhofer Ufer 12. August Frick starb wohl 1879, denn ab 1880 ist er in den Adressbüchern nicht mehr verzeichnet und Dr. jur. C. Frick war in die Victoriastraße 12 umgezogen, vgl. BERLINER ADRESSBÜCHER 1876, S. 228; 1877, S. 196; 1878, S. 222; 1879, S. 224 und 1880, S. 234 – Für Auskünfte hierzu bin ich Birgit Verwiebe zu Dank verpflichtet.

73 Vgl. AUKT.-KAT. LEPKE, BERLIN 1883.

74 Im Einzelnen handelte es sich 1883 um folgende Lose: »5. Drei neapolitanische Fischer an felsiger Küste, 20 × 24; 6. Klosterhof mit einer Betenden 25 × 29; 7. Waldweg 19 × 27; 8. Wäscherinnen im Hofe am Brunnen 15 × 12; 9. Mondnacht an italienischer Meeresküste 42 × 47; 10. Nach dem Regen. Waldlandschaft mit Durchblick auf eine ferne Stadt, Staffirt 74 × 102; 11. Ein Pifferari neben zwei albanischen Mädchen; 12. Felsenpartie mit einem Bache und Staffage 50 × 45; 13. Wasserfall bei Tivoli 36 × 24; 14. Kloster San Francesco zu Assisi mit Umgebung 50 × 61«, vgl. AUKT.-KAT. LEPKE, BERLIN 1883.

auch wenn die Werke aus der Sammlung Brose quantitativ umfangreicher vertreten sein mögen. Lediglich die beiden Frühwerke »Gebirgsschlucht im Winter« (1825; Rave 160⁷⁵) und die »Turmruine mit Drachen« (um 1827; Rave 176⁷⁶) stammen bei den großformatigen Werken Blechens aus der Sammlung Brose.

Im Vorwort des erwähnten Auktionskatalogs von 1883 wird über den heute weitgehend vergessenen August Frick so berichtet: »Herr August Frick, welcher selbst Landschaftsmaler und Schüler Biermanns war, trat als Künstler nicht in die Öffentlichkeit, ist aber als Kunstliebhaber und besonders Blechen-Sammler in weitesten Kreisen ebenso bekannt, wie als Musikliebhaber«. Außerdem wird erwähnt, dass er zahlreiche Kupferplatten seines Vaters, des Kupferstechers Johann Friedrich Frick geerbt habe, die sich ebenfalls in seinem Nachlass befänden.⁷⁷

Als weitere wichtige Werke, die der Sammlung Frick zugeordnet werden können, ist das bei der Versteigerung von 1883 erwähnte und bis 1945 in die Blechen-Sammlung nach Cottbus gehörende, heute verschollene Gemälde »Kloster San Francesco zu Assisi mit Umgebung« (Rave 1316) zu erwähnen.⁷⁸ Rave erwähnt darüber hinaus noch das Gemälde »Klosterhalle«. Zwei Mönche in weißer Ordenstracht in der weinumrankten Vorhalle eines hochgelegenen Klosters (Rave 2206), das er den zweifelhaften Werken zuordnet.⁷⁹

Offenbar haben sich über die Verkäufe und Versteigerungen von 1881 und 1883 hinaus einige Werke aus der Sammlung Frick bei den Nachkommen erhalten. In der 1911 erschienenen Monographie von Guido Joseph Kern zu Carl Blechen wird die hier beschriebene, zweite Version (Rave 1648) im Anhang mit dem Werkverzeichnis als Mönch in einer Grotte, Blick auf das Meer und den Palast der Donna Anna, Öl auf Leinwand, und die Maße 27 × 27 cm genannt und mit dem »ähnlichen Bild der Nat.-Gal.« verglichen.⁸⁰ Es wird hier als Besitz des Hauptmanns Feodor von Ohnesorge in Posen erwähnt, einem Großneffen von August Frick.⁸¹ Im Werksverzeichnis von Rave von 1940 wird das Werk dann unter der bekannten Nummer 1648 als Besitz der Witwe Feodor von Ohnesorges, Frau Gertrud von Ohnesorge in Potsdam, genannt und mit der bereits erwähnten Bewertung »Schwache Wiederholung« versehen.⁸² Danach verliert sich die Spur des Bildes bis 2008, als es in einem Münchner Auktionshaus eingeliefert wurde.

75 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 8.

76 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 18.

77 Das im Auktionskatalog angegebene Geburtsjahr des Vaters 1794 widerspricht den sonstigen Angaben, die alle auf 1774 lauten, vgl. AUKT.-KAT. LEPKE, BERLIN 1883.

78 Siehe Anm. zur Versteigerung 1883, vgl. SCHNEIDER 1993, S. 139.

79 Dieses Werk befand sich, wie auch die zweite Version des Mönches in der Felsengrotte (RAVE 1940, Nr. 1648) 1940 im Besitz von Frau Gertrud von Ohnesorge, Potsdam.

80 KERN 1911, S. 190.

81 Feodor von Ohnesorge (1872–1926) war der zweite Sohn des Majors Feodor von Ohnesorge (1830–1876) und dessen Frau Clara von Ohnesorge, geb. von Voss (1844–1925). Sie wiederum war Tochter von Carl von Voss auf Witaschütz, Kreis Jarotschin, Polen und der Friederike Frick, einer Schwester von August Frick, vgl. GENEALOGISCHES HANDBUCH DES ADELS 1959, Gesamtreihe Nr. 20, S. 362–364.

82 Gertrud von Ohnesorge, geb. Möller (1872–1926), vgl. ebd., S. 363.



5 Carl Blechen: Mönch in einer Felsengrotte, Öl auf Leinwand (verso, mit Besitzvermerken) (Rave 1648)

Der hier konstruierte Erbgang deckt sich mit den Aufschriften auf der Bildrückseite. (Abb. 5) Dort befinden sich mehrere Inschriften. Auf der obersten Rahmenleiste steht »Karl Blechen bek. Landschaftsmaler 1798–1840. Aus d. Sammlung von Großonkel August Frick.« Auf der unteren Rahmenleiste steht die Widmung: »V. Tante Pauline (1)0.IV.02 Feodor«. Die beiden mittig aufgeklebten Klebezettel bestätigen das Motiv des Bildes, ohne zusätzliche Informationen zu geben. Es ist davon auszugehen, dass Kern 1911 nur eine schriftliche Information besaß, da er völlig falsche Bildmaße angibt. Ob Rave 1940 das damals in Potsdam befindliche Bild gesehen hat oder lediglich eine Fotografie sah, ist nicht zu entscheiden.

Nun ist sich nach Schilderung der umfangreichen Blechen-Bestände der Sammlung Frick noch wenig darüber gesagt, aus welcher ursprünglichen Quelle diese Bilder stammen. Es gibt im »Museum«, der von Franz Kugler herausgegebenen Zeitschrift, dazu einige wichtige Hinweise. Im Jahre 1837 wird über die Kunsthandlung Sachse und die dort ausgestellten Blechen-Werke ausführlich berichtet:

Nachrichten: Berlin. In der Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, die, wie bekannt, durch den Freunden derselben ein stets anhaltendes Interesse gewährt, sahen wir in der neueren Zeit mannigfach Gemälde von Blechen ausgestellt, die eine um so größere Theilnahme erwecken mussten, als sie den Rest dessen ausmachen, was seit lange von diesem, in seiner Art so ein-

zigen Meister, gearbeitet ist, und die vielleicht die letzten Werke seiner Hand sein werden. Die Maehrzahl derselben bestand aus Darstellungen italienischer Gegenden, zum Theil nur in leichter, skizzenhafter Weise hingeworfen, alles aber voll scharfer Naturwahrheit und in jener eigenthümlichen herben, aber stets ergreifenden Stimmung aufgefaßt, welche überall seinen Leistungen zu Grunde liegt. Unter den jüngst ausgestellten Werken machen wir vornehmlich die folgenden namhaft: Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in der ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeregt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen. Eine Partie aus dem Mühlenthale von Amalfi. Ein Berghang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt, neben trockenen Cypressenstämmen führt ein steiler Weg dahin empor, ein Paar Mönche bewegen sich langsam auf dem Wege. Ein Überblick von Neapel, von der Reben-umkränzten Höhe des Posilipp's aus; zunächst die Villa Reale, dann das scharf charakteristische Profil der Stadt, von der hohen Citadelle S. Elmo bis auf das Castell dell'uovo hinab; im Hintergrunde der dampfende Vesuv. Ein Klosterhof von Viterbo, über dem die Mittagshitze brüdet; vorn rastende Mönche und Esel; im Hintergrunde eine Stiege, den Berg empor, auf welche Maulthiere hinaufklimmen. Maulthiertreiber, durch eine offene Felsenhalle hinziehend. Zwei neapolitanische Fischer, an Meeresgestade sitzend; das tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet. Ein Bild unserer heimathlichen 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 Stillleben: ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit großer Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend.⁸³

Es können bei dieser Aufzählung drei Bilder mit relativer Sicherheit als später der Sammlung Frick zugehörige Werke angesehen werden: Bei dem »Berghang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt« handelt es mit Sicherheit um den »Weg nach Castel Gandolfo bei Albano« (nach 1828/29, Rave 847), der zu den sechs Bildern gehörte, die 1881 aus dieser Sammlung durch die Nationalgalerie angekauft wurden. Bei den beiden Fischern könnte es sich möglicherweise um die Version der drei Fischer handeln, die 1883 bei Lepke versteigert wurde und heute als verschollen gelten muss. Da die Beschreibung: »an Meeresgestade sitzend; das tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet«, so sehr an das berühmte Bild der Nationalgalerie mit den drei Fischern aus der Sammlung Brose erinnert (um 1835; Rave 1637⁸⁴), ist hier von einem Irrtum des Rezensenten

83 Zeitschrift »Museum«, hg. von Franz Kugler, Jahrgang V, Nr. 44, 1837, S. 351; auch zit. bei RAVE 1940, S. 44f. – Zu dieser von Louis Sachse für Blechen veranstalteten Verkaufsausstellung vgl. auch AHRENS 2017, S. 381f. Das bei BERNDT/BÖRSCH-SUPAN 2017A, S. 265, Anm. 92 zitierte Manuskript »Nachrichten über Karl Blechen und seine Werke« enthält laut Angabe der Verfasser eine »Auflistung von 37 Gemälden mit Namen der Käufer, ohne Angabe von Maßen und Verkaufsdatum«. Diese ebenfalls laut Angaben der Verfasser in Berliner Privatbesitz befindliche Liste ist bislang leider nur in kleinen Auszügen publiziert worden.

84 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 82.

bei der Angabe der Anzahl der Fischer auszugehen. Allerdings könnte es sich auch um eine andere Motivik handeln, die sich heute nicht mehr rekonstruieren lässt. Als drittes Bild, das bei Sachse ausgestellt war, wird nun der »Mönch in einer Felsengrotte« gemeint sein, wobei nicht klar ist, welche der beiden Versionen (Rave 1647 oder 1648) ausgestellt wurde.

Folgende Überlegung führt mich zu diesem Analogieschluss: Die Version der Nationalgalerie (Rave 1647) ist vermutlich 1833 entstanden und befand sich bis 1838, also im Jahr ihrer Ausstellung in der Nationalgalerie, bei Blechen selbst. Und dort hat vermutlich Bettina von Arnim das Bild im Juli 1838 bei einem ihrer durch ihre eigene Aussage belegten Besuche in der Wohnung Blechens gesehen und beschrieben. Da das Bild erst zwei Monate später in die Akademieausstellung ging, war es bis dahin vermutlich nicht öffentlich ausgestellt worden. Es ist wohl nicht mehr zu klären, um welche Version es sich bei dem im Jahr zuvor bei Sachse ausgestellten Gemälde »Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in der ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeregt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen« handelt. Blechen wird aber in jedem Fall diese zweite Version (Rave 1648), wie bei vielen anderen Beispielen auch (Terni, La Spezia) während der Zeit, als sich das Ursprungsbild noch in seinem Besitz befand, wiederholt haben.

Dass Blechen Gemälde länger in eigenem Besitz behielt, ist mehrfach belegt: So verhält es sich beispielsweise mit dem Gemälde »Golf von la Spezia«, das um 1830 gemalt worden war, aber erst 1839 in die Ausstellung kam.⁸⁵ Wir wissen aus einem Brief von Henriette Blechen an Louis Sachse vom 4. September 1839, dass Blechen, der damals schon schwer krank war, offenbar des öfteren Gemälde lange Jahre bei sich behielt, bevor sie in die Akademieausstellung gegeben wurden:

Guter Herr Sachse, Dankbar erkenne ich wie gut Sie alles meinen, aber Blechen fand das Bild den Golf von Spezia niemahls so gut um es zur Ausstellung zu geben, er wollte es wie er sagte noch einmahl Durchgehen. Sie wüßten nicht [von] wie viele[n] böse[n] Augen es angesehen werden wird.⁸⁶

Als weiteres Indiz gilt der unvollendete Zustand der zweiten Version des »Mönches in der Felsengrotte«: Blechens um 1837 entstandene Werke sind, nicht zuletzt aufgrund der damals bereits fortgeschrittenen Krankheit, fast alle unvollendet geblieben. Zu nennen wäre »Im Park der Villa Borghese« (um 1837; Rave 862⁸⁷), die »Waldlichtung« (um 1837; Rave 1909⁸⁸), die »Denksäule im Walde« (um 1837; Rave 167⁸⁹) und die

85 Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 35.

86 Archiv der Staatlichen Museen Berlin, Autographensammlung, Mappe 012/1 Blatt 0-31, Alte Inv.-Nr. E 61. Es ist das um 1830 geschaffene Gemälde »Golf von La Spezia« gemeint, vgl. dazu RAVE 1940, Nr. 1331; AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 35.

87 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 91.

88 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 92.

89 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 93.

»Italienische Küstenlandschaft mit sitzender Frau« (um 1837; Rave 1580⁹⁰). Auch eine Bemerkung von Dähling beweist, dass die meisten seiner Gemälde, aber auch die Skizzen, die sich in seinem Nachlass fanden, unvollendet waren.⁹¹ Und Sachse hat in seiner Verkaufsausstellung 1837, das ist hinlänglich bekannt, vornehmlich unvollendete Spätwerke aus der Wohnung Blechens verkauft.⁹²

Da sich bei immerhin mindestens zwei Gemälden in der Aufzählung zu Blechens Werken in Sachsens Kunsthandlung mit einiger Sicherheit davon ausgehen lässt, dass sie von dort in die Sammlung Frick gelangten, dürfte in der Kunsthandlung Sachse auch die entscheidende Quelle für einige der Werke der Sammlung von August Frick liegen. Zu fragen wäre, ob schon dessen Vater Johann Friedrich Frick (1774–1850) hieran beteiligt war, der ab 1808 Professor an der Akademie der Künste war und somit in engem Umfeld zu Blechen wirkte.⁹³ Vermutlich ist der Beginn der Sammlung Frick mit ihm anzusetzen, denn August Frick war 1837 erst dreizehn Jahre alt. Auch Georg Friedrich Christoph Frick (1781–1848)⁹⁴, Oberbergrat, zeitweilig Direktor der Porzellanmanufaktur und vermutlich ein Bruder von Johann Friedrich Frick, könnte als Blechen-Sammler in Frage gekommen, da hier offenbar auch die nötigen finanziellen Mittel vorhanden zu sein schienen, um eine Kunstsammlung aufzubauen.

Zusammenfassende Bemerkung

Helmut Börsch-Supan stellt in seinen wichtigen Überlegungen zur Revision des Blechen'schen Werkkatalogs heraus, dass bei den etwa 530 Gemälden und Ölskizzen Blechens, die Rave 1940 erwähnt, sich weit mehr als zwanzig feststellen lassen, die in zwei oder drei Exemplaren vorhanden sind.⁹⁵ Dass Werke kopiert wurden, gilt vor allem für die Ölskizzen. Aber auch von Gemälden liegen mitunter viele Kopien vor, teilweise eigenhändige, teils die anderer Maler. So erwähnt der Blechen-Freund Louis Sachse, dass Blechen von dem Terni-Bild mindestens fünf Exemplare gemalt habe.⁹⁶ Blechen ging bei dem Kopieren seiner Werke sicher nicht pedantisch vor.

90 AUSST.-KAT. BERLIN 1990, Nr. 95.

91 Dähling in seinem Gutachten vom 2. September 1840 zu Blechens Werken, die nach dessen Tod im Besitz der Witwe geblieben sind: »Im ganzen bin ich derselben Meinung wie der Professor Begas, nur, da die Sammlung wenig Ausgeführtes enthält, der Preis für sämtliche Malereien und Zeichnungen auf Fünftausend Taler zu setzen wäre [...]«, vgl. RAVE 1940, S. 65.

92 EMMRICH 1989, S. 55.

93 Frick, Johann Friedrich (Friedrich), dt. Kupferstecher, Architekturmaler, *31.10.1774 Berlin, †21.9.1850 Kreuznach. Ab 1808 Prof. an der AK Berlin. – Ansichten-Serie Schloss Marienburg in Preußen (19 Aquatinten, nach eig. und Zeichnungen von Friedrich Gilly, 1799–1803). Außerdem Ansichten von Plön nach Ludwig Strack (1802; ca. 1811) und Stiche nach Carl Wilhelm Kolbe (Herbstmanöver 1803 bei Borne unweit Potsdam) und Gerrit van Honthorst (Häusl. Andacht), vgl. zu ihm Thieme-Becker, Bd. 12, 1916; Allgemeines Künstlerlexikon 45, Leipzig 2005, S. 47.

94 Teilweise auch Christian Georg Frick genannt, vgl. AKL 45, Leipzig 2005, S. 46.

95 BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 254f.

96 So BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 250.

Gerade die neu geschöpfte und in Details anders geartete Wiederholung ist viel wahrscheinlicher als eigenhändig einzustufen als eine genaue Wiederholung, die eher für eine Schülerarbeit spricht.⁹⁷

Das im Hinblick auf die Datierung des zugehörigen Aquarells und auch stilistisch um 1833 entstandene Gemälde des »Mönches in der Felsengrotte« aus der Nationalgalerie scheint sich lange nach seiner Entstehung noch in der Wohnung Blechens befunden zu haben und erst 1838 in die Akademieausstellung gelangt zu sein. Ganz ähnlich verhält es sich nämlich mit dem Gemälde »Golf von la Spezia«, das um 1830 gemalt worden war, aber erst 1839 in die Ausstellung kam. Dass Gemälde aus dritter Hand, also durch Blechen-Sammler, in die Akademieausstellung gelangten, dürfte unwahrscheinlich, aber nicht ganz auszuschließen sein. Dass Blechen diese Werke, die in seinem Besitz geblieben waren, während dieser vielen Jahre auch ein- oder mehrere Male kopierte, liegt nahezu auf der Hand. Nicht umsonst gibt es vom La Spezia-Gemälde, das nachweislich sogar neun Jahre in seiner Wohnung verblieb, so viele Skizzen, von denen wenigstens einige als eigenhändig gelten. Daher vermute ich, dass Blechen um 1837, möglicherweise auch schon nach der Paris-Reise mit Sachse 1835, von dem in seinem Atelier verblieben Gemälde mit dem Mönch in der Grotte eine Wiederholung schuf: das hier vorliegende Gemälde (Rave 1648).

Die heute weitgehend vergessene Sammlung Frick war eine der qualitativsten Blechen-Sammlungen. Sie ist weitaus umfangreicher als bislang angenommen und kann durch Analogieschlüsse direkt bis in das Lebensumfeld des späten Carl Blechen zurückgeführt werden. Johann Friedrich Frick stand als Kollege Blechens ebenfalls als Lehrer bei der Akademie in Diensten. Vielleicht wurden andere Werke wie die »Schlucht bei Amalfi« direkt von Johann Friedrich Frick vom Künstler erworben. Der Sohn August Frick könnte diese Sammlung des Vaters weiter ausgebaut haben, eventuell auch durch Ankäufe von Henriette Blechen, die 1853 starb.⁹⁸

Aus der Sammlung Frick lassen sich insgesamt neunzehn Gemälde und eine Skizze von Blechen feststellen. Bis auf das Blechen, aber vielleicht auch Carl Graeb zuzuschreibende Bild des Schlosses Sanssouci, das von Rave als Zuschreibung beurteilte Werk der Klosterhalle und die in ihrer Eigenhändigkeit umstrittene La Spezia-Skizze können alle Werke als Originale angesehen werden. Das ist ein weitaus höherer Anteil als bei der Sammlung Brose. Unter den 70 Blechen zugeschriebenen Werken der Sammlung Brose gelten zahlreiche Werke als nicht eigenhändige Kopien.

97 Diese Einschätzung von BÖRSCH-SUPAN 1980, S. 254.

98 Im Sommer 2017 erhielt die Akademie der Künste, Berlin eine umfangreiche Schenkung aus dem Nachlass Frick, der gegenwärtig gesichtet und wissenschaftlich bearbeitet wird. Insgesamt vier Gemälde Blechens gelangten als Schenkung an die Cottbuser Sammlung Carl Blechen in der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz.