*Originalveröffentlichung in: Bogen, Steffen ; Brassat, Wolfgang ; Ganz, David (Hrsgg.): Bilder, Räume, Betrachter : Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 395-407*

*Abb. 1*: Carl Blechen, Park von Terni mit badenden Mädchen, ca. 1835, Berlin, Nationalgalerie

*Kilian Heck*

# Der lebendige Anblick des Menschen

## *Die Badenden von Terni* von Carl Blechen

Dem um 1835 entstandenen Gemälde *Park von Terni mit badenden Mädchen* kam seit jeher eine besondere Aufmerksamkeit innerhalb des Gesamtwerkes von Blechen zu (*Abb. 1*).[1] Allein die zahlreichen Variationen des Motivs, von denen die meisten vom Künstler selbst stammen, belegen eine gewisse Beliebtheit des Bildes, sowohl bei Blechen selbst wie auf dem Kunstmarkt.[2] Dabei widersprachen die etwas ungelenke Anatomie der beiden Damen und deren erschrockene Mimik dem, was an der Berliner Akademie gelehrt wurde, wo mit Nachdruck die zeichenhafte Richtigkeit körperlicher Proportionen eingefordert wurde.

Die wesentlichen Elemente des Bildes sind schnell erzählt: Zwei fast nackte Frauen baden in einem kleinen Teich, der von hoch aufragenden Bäumen umschlossen ist. Die beiden Frauen und der Teich sind durch die übermächtigen Bäume an vielen Stellen von großflächigen Schatten eingefasst, so dass der Eindruck entstehen könnte, sie befänden sich tief unten am Boden einer Schlucht. Aber gerade durch die extrem dunklen Schattenpartien wirken die wenigen Lichtflecken um so stärker. Der besondere Reiz des Bildes ergibt sich aus diesem Gegensatz der dunklen Baumschlucht und den größeren und kleineren Lichtflecken, die zum Teil an einzelnen Baumpartien, besonders aber auf der planen sandigen Ebene des Waldbodens zu schweben scheinen. Die starken Lichtkontraste reichen von extremer Helligkeit bis zu ebenso extremer Dunkelheit, und das in oft unmittelbar benachbarten Zonen. Diese so unterschiedlich starke Lichtverteilung innerhalb eines einzigen Bildes erzeugt einen von mehreren Spannungskontrasten, mit denen Blechen häufig arbeitet.

Im Hintergrund eröffnet sich in einem vergleichsweise schmalen Ausschnitt am oberen Rand der Himmel über einem Felsenmassiv. Eine der Frauen befindet sich bereits im Wasser, die andere ist im Begriff, den Teich zu betreten. Die Frauen haben ihre Kleider auf einem niedrigen Felsvorsprung abgelegt. Die Farbwahl ist eingeschränkt, dafür ist die Beleuchtungssituation um so komplexer: das Grün der Bäume reicht von sehr dunklem Grün in der Zone hinter dem Teich bis zu dem hellen Grün der Moosflächen im Vordergrund. Die Lokalfarbe des Sandbodens wird durch das helle Licht der auftreffenden Sonnenstrahlen überstrahlt und damit aufgelöst. Für diese Betonung der Eigenwertigkeit des Lichts war Blechen bekannt, und er hat dies in verschiedenen Werken wie bei der um 1830 entstandenen *Marinestation* (Rave 1034) angewandt: Der beleuchtete Gegenstand wird so hell bestrahlt, dass die Konturen dieses Gegenstands verschwinden.[3]

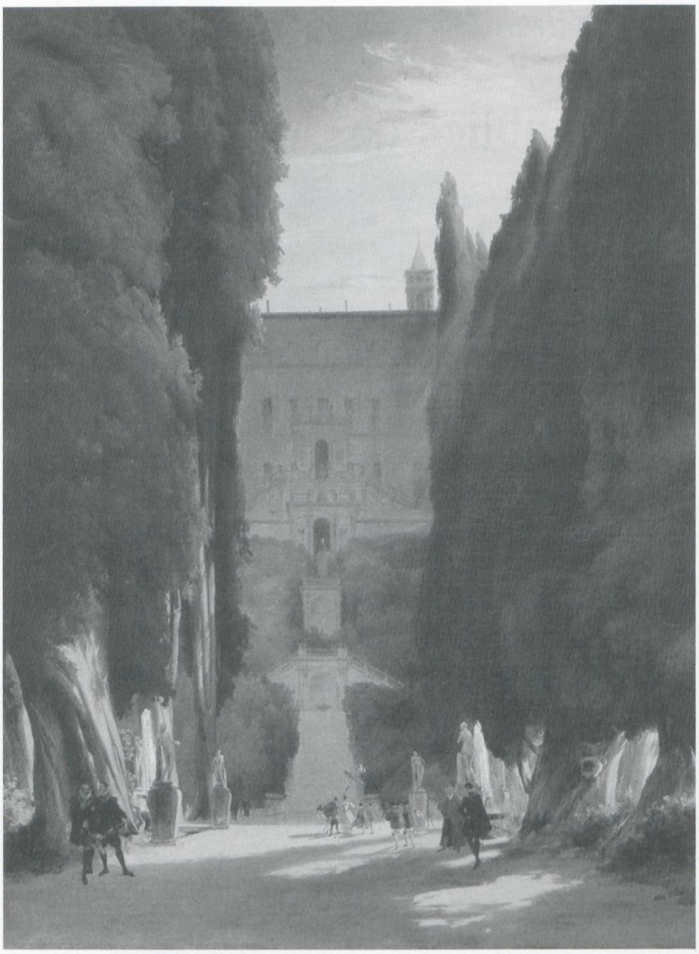

*Abb. 2*: Carl Blechen, Park der Villa d'Este in Tivoli, ca. 1832, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – Schloss Charlottenburg

Wie beim *Park der Villa d'Este* versucht Blechen bei diesem Bild, eine normalerweise in einem Querformat unterzubringende Szene innerhalb eines Hochformats einzurichten (*Abb. 2*). Wieder haben wir den Eindruck, als ginge es um die größtmögliche Ausdehnung der Bilddimensionen mittels einer außerbildlichen Erweiterung des Bildraumes, so wie Schinkel dies insbesondere in seinen Bühnenentwürfen ausgearbeitet hat. Der Dimension der Höhe wird bei den *Badenden von Terni* durch das Format, aber natürlich auch durch die aufstrebenden Bäume Rechnung getragen. Die Bildbreite ist wiederum durch die teilweise sonnenbeschienene Lichtung betont, die sich über das eigentliche Bild nach vorne zum Bildbetrachter erweitert und ihn damit in das Bild einbezieht, ihn regelrecht in das Bild hineinholt. Und die Bildtiefe als dritte Dimension wird durch den links vorne beginnenden, stetigen Tiefenzug

verstärkt, der über die beiden badenden Frauen führt und sich im Hintergrund im Dickicht der Bäume verliert.

Betrachten wir die besondere Konstruktion der perspektivischen Linien noch etwas genauer. Der Tiefenzug des Bildes wird durch die weit außerhalb der Bildgrenzen beginnenden Fluchtlinien zunächst verstärkt, um dann aber gleichzeitig in einem diffus angelegten Fluchpunkt zu verebben. Dieser Fluchtpunkt ist durch das dunkeltonige Grün schwer auszumachen und wird regelrecht aufgeweicht. Dieser Antagonismus aus Beschleunigung und gleichzeitiger Ausbremsung der Blickführung ist für Blechen charakteristisch und in noch stärkerem Maß beim *Park der Villa d'Este*, wo der durch Achse beschleunigte Tunnelblick im Bereich der bräunlich-grauen und in den Konturen verschwommenen Villa regelrecht aufgeweicht wird.

Heino Möller hat die besondere Situation des Lichtkegels und der ihn berührenden Sphären – einmal der der beiden Badenden und zum anderen der des Betrachters – richtig erkannt:

*Das Theatralische begegnet auch im Aufbau des Bildes. Dem Bildraum eignet die Qualität eines Interieurs, einer vor dem Zuschauer geöffneten Bühne. Die ‚Bühnendekoration' zeigt auffällige Momente eines Sakralraums: der von Bäumen umstandene, gerundete Sandplatz markiert die Bodenfläche eines steilen „Zentralbaues", der von oben sein Licht empfängt; eine in der Tiefe sich anschließende Zone – die stimmungsvolle Grotte – gleicht dem Sanktuarium mit abschließender Apside.*[4]

Dass sich der Lichtkegel als regelrecht raumkonstituierendes Element an eine ganzen Reihe kunstgeschichtlicher Vorbilder anlehnt, wäre der Beobachtung von Möller hinzuzufügen. Insbesondere Schinkels Entwurf der Rotunde des Museums am Lustgarten aus den *Architektonischen Entwürfen* von 1831 war bei dieser Anordnung sicher das entscheidende Vorbild (*Abb. 3*). Was bei ihm zu einer architektonische Ummantelung der Szenerie in der Art eines Rundpanoramas wird, verwandelt sich bei Blechens Badenden zu einem reinen Lichtschacht, dem aber nahezu die gleiche Funktion für das in ihm befindliche Bildpersonal zukommt.[5]

Um diese von Blechen beabsichtigte Analogie zwischen der Rotunde im Museum am Lustgarten und den *Badenden von Terni* zu erhärten, ist es sinnvoll, die Bedeutung der Rotunde noch etwas genauer zu untersuchen. Mit der Rotunde des Museums war als Rezeption des römischen Pantheons ein hochnotabler Ort geschaffen, in den der Besucher wie in einen heiligen Raum eintritt. Schinkel hat am gegenüberliegenden Eingang winzig klein die Besucher eingezeichnet, wie die am Säulenvorhang der Rotunde andächtig stehen bleiben, ohne den Raum zu betreten. Sehr bezeichnend lässt Schinkel im vorderen Bereich keine Besucher erscheinen, denn hier fühlt sich der Betrachter selbst dazu angehalten, den Raum mit den Säulen und den Statuen zu betreten. Dennoch bleibt es bei einer Blickbeziehung, der keine physische Umsetzung folgt. Sosehr der Säulenkreis den Betrachter in seine Mitte zieht, bleibt dieser doch außerhalb des Kreises stehen, zumal das breite dunkle Band im Mosaikfußboden und die Säulenreihe selbst diesen heiligen Raum optisch abriegeln.

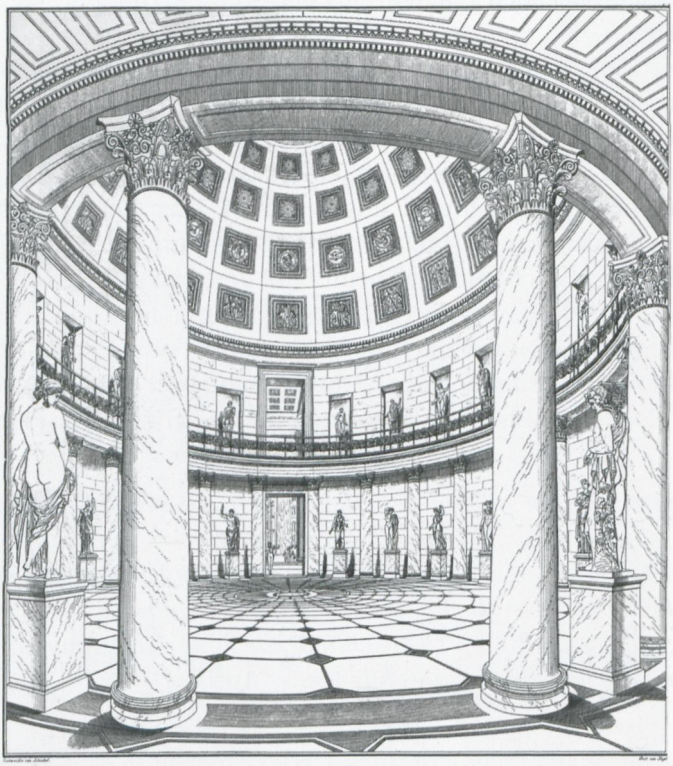

*Abb. 3*: Karl Friedrich Schinkel, Rotunde des Museums, Architektonische Entwürfe 14, 1831

Blechen übernimmt genau diesen Bildgedanken von Schinkel in einer sehr deutlichen Weise. Die Säulen werden bei den *Badenden von Terni* zu Bäumen. Diese Umsetzung entspricht nicht nur der vitruvianischen Bestimmung der Säule als Baum, sondern übernimmt die in der Romantik ubiquitäre Gleichsetzung der Säule oder des Pfeilers mit dem Baum, wie etwa in der Nikolaikirche in Leipzig. Aber die Bäume bei Blechen haben im Gegensatz zur Säule keinerlei stützende Funktion mehr: Blechen kehrt im Gegenteil sogar ihre Fragilität heraus. Sie werden dünn und überlang gezeichnet und ihr Wuchs ist alles andere als gerade. Insbesondere der Baum im linken Vordergrund ist in seinem Wurzelwerk unterhöhlt und neigt sich bedrohlich in Richtung der beiden Frauen.

Dass es sich bei dem Wald der *Badenden von Terni* um eine Paraphrase der Säulenrotunde im Museum am Lustgarten handelt, zeigt sich noch an einigen weiteren Einzelheiten: Die Bäume übernehmen in ihrer Anordnung nicht nur die Form der Rotunde, sondern sie strecken sich in ihren Kronen in einem schmalen Ausschnitt dem Himmel entgegen, so wie die Kuppel des Museum am Lustgarten sich an dieser Stelle im Opaion zum Himmel öffnet. Bei Blechen wird dieser Zug nach oben sogar noch

gesteigert durch die leicht zur Innenseite geneigten Bäume, die eher einen Kegel als einen Zylinder formen.

Eindeutig erkennbar wird die Rezeption der Schinkelschen Zeichnung des Museums am Lustgarten jedoch an den Figuren selbst. Die beiden badenden Frauen sind gleichsam die von ihrem eigenen Podest gestiegenen Statuen. In der Schinkelschen Ansicht steht im linken vorderen Bereich die Figur einer Venus Felix – gezeigt in Rückenansicht und nur durch einen Schleier bedeckt, der ihre Oberschenkel umspielt.[6] Diese Statue findet sich in der Figur der linken Badenden wieder, die ebenfalls in Rückenansicht gezeigt wird und die ebenfalls ein Tuch über ihren Rücken gebreitet hat. Blechen greift mit den *Badenden von Terni* demnach eine Bildidee Schinkels auf, der die Venus des Museums am Lustgarten als eine klassische romantische Rückenfigur definiert, mit der der Betrachter einerseits in den heiligen Bereich der Rotunde eingeführt wird, mit der aber auch andererseits ein weibliches Element betont wird – entsprechend zum männlichen Element auf der rechten Seite. Blechen überführt diese Situation in eine kommunikative Blickbeziehung, denn seine Nackte dreht sich erschreckt zum Betrachter um. Wie stark Blechen einzelne Elemente einer Idee adaptiert und in einen neuen Zusammenhang stellt, zeigt sich an der Rezeption einer weiteren Figur aus der Rotunde des Museums: Hier findet sich eine weitere Venus, die Venus Pudica aus der Medici-Sammlung der Uffizien. Diese Staue kam zwar erst 1842 auf Vermittlung Gustav Friedrich Waagens ins Museum, aber die konzeptionelle Einfügung dieser Skulptur dürfte bereits lange vorher von Schinkel geplant worden und Blechen daher bekannt gewesen sein.[7] Die Venus Pudica hat ihre Kleider neben sich auf einem Baumstumpf oder Stein abgelegt, ebenso wie die Badenden in Blechens Bild.

Schinkel bemerkt zu seiner Ansicht der Rotunde: „No. 14 zeigt eine perspectivische Ansicht der Rotunde. Das Bild ist so gestellt, daß man durch die Eingangsthür sowohl des unteren Raums als der Gallerie hinaus durch den Porticus in den Lustgarten sieht, wo der Springbrunnen und das Königl. Schloß angedeutet sind.“[8] Schinkel selbst sieht die Rotunde immer im Kontext mit dem sie umgebenden Außen. Der Kreis mit den Statuen ist einerseits ein heiliger, in sich geschlossener Zirkel, wird aber andererseits in seiner Öffnung zur lebendigen Zivilisation in Bezug gesetzt, symbolisiert durch den Springbrunnen und das Schloss.

Bisher haben wir den Vergleich zwischen Schinkels Rotunde und Blechens Badenden durch räumliche Analogien begründet. Es gibt aber auch eine mehr inhaltliche Analogie. Die Statuen der Rotunde entstammen nämlich tatsächlich einer natürlichen Umwelt: Sieben der 18 Götterbilder waren 1766–1770 in Rom durch Friedrich den Großen erworben worden, um sie in einem Halbrund vor dem Neuen Palais in Potsdam aufzustellen. Der Halbkreis im Park in Potsdam umfasste 14 antike Statuen, die fast alle 1825/26 ins neu eingerichtete Museum am Lustgarten verbracht wurden, wo letztlich sieben von ihnen ausgewählt wurden, um sie zusammen mit Statuen aus anderen Sammlungen in der Rotunde zu vereinigen.[9] Es ist nicht überliefert, von wem und aufgrund welcher Kriterien die Götterskulpturen für das Hauptgeschoss der Rotunde ausgewählt wurden; Schinkel selbst hatte die Rotunde in ersten Plänen noch frei von Statuen gelassen.[10]

Schinkels Ansicht (Nr. 17) aus den *Architektonischen Entwürfen* entspricht nur teilweise seinem eigenen Programm, das er seit seiner Italienreise 1824 für die Skulpturenaufstellung im Museum entworfen hatte: An der Nordseite flankieren laut diesem Programm zwei Satyrn den südlichen Eingang. Die Ansicht zeigt zwar rechts, dem Programm Schinkels entsprechend, einen Satyr, links jedoch eine Venus Felix, was eine Änderung des Programmes bedeutet. Es kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, warum Schinkel diese Änderung vornahm – möglicherweise beabsichtigte er die Paarbildung eines männlichen Gottes und einer weiblichen Göttin. Für unsere Argumentation ist es jedoch interessant, dass Blechen die weibliche Figur der Venus Felix abgewandelt übernahm.

Noch interessanter ist allerdings, dass Blechen seine Figuren wieder in ihre ursprüngliche Aufstellung, also in den Park zurückversetzt. Den Park von Sanssouci mit seinen Skulpturen hat Blechen gut gekannt und in zahlreichen Zeichnungen festgehalten, wenn auch eine unmittelbare Darstellung des Skulpturenrondells vor dem Neuen Palais zu fehlen scheint. Blechen greift also die „Entführung" der Skulpturen aus ihrer ursprünglichen natürlichen Umgebung auf, denn er hat die mehr oder weniger spektakuläre Versetzung der Figuren aus Potsdam nach Berlin im Jahr 1825/26 mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit verfolgt. Blechen zeigt genau den Augenblick, als die beiden badenden Damen von dem Besucher aufgeschreckt werden. Dieses Überraschungsmoment ist an dem vor Schreck geöffneten Mund der linken Dame deutlich ablesbar.

Blechen greift eher selten auf eindeutige und zweifelsfrei identifizierbare Vorbilder zurück, sei es bei der Wiedergabe architektonischer Bauwerke oder, wie hier, bei der Darstellung von Göttern oder Menschen. Vielmehr kombiniert er, oft unter Auslassung verschiedener Eigenschaften, Elemente verschiedener Vorbilder. So mag neben der Venus Pudica und der Venus Felix auch eine dritte Göttin des Skulpturenrunds im Museum am Lustgarten für ihn Vorbild gewesen sein, und zwar mehr ikonographisch als formal: die Statue der Diana. Ihre Funktion als Herrin der Natur und Göttin der Jagd scheint für Blechen ein deutliches Vorbild bei der Gestaltung der beiden Göttinnen gewesen zu sein. Die beliebte Szene der von Aktäon entdeckten und daraufhin von ihr zu einem Hirschen verwandelten Diana hat Blechen sicher insoweit fasziniert, als in der Szene der beiden Badenden der besondere Spannungsmoment des voyeuristischen Betrachters noch gesteigert wird. Der zeitgenössische Betrachter findet sich bei Blechen wieder als die störende Instanz, die in die göttliche Ordnung der Natur eintritt und deren Frieden bricht. Aber, wie gesagt, Blechen betont keineswegs nur eine einzelne ikonographische Beziehung. Vielmehr bedient er sich großzügig des ganzen Konvoluts ikonographischer Muster, um die von ihm gewünschte Wirkung zu erzielen. So konnte der Betrachter des Berliner Biedermeier ebenso gut an die von den beiden Alten beobachtete Susanna im Bade denken, denn auch hier wird der Voyeurismus selbst zum Thema der Darstellung. Und auch das alte Paragone-Motiv zwischen Statue und menschlichem Körper mag in Blechens Bild paraphrasiert werden: Antoine Watteaus *Einschiffung nach Kythera*, ein Bild der königlichen Sammlungen, das Blechen sicherlich gekannt haben dürfte, greift

diese Motivik auf, bei der der Betrachter nicht recht weiß, ob die Putti des Parks in Stein gehauen sind oder ob sie als fleischliche Wesen die Reisegesellschaft umvölkern. Es ist gerade dieser Schwebezustand zweier weiblicher Badender, bei dem der Betrachter zu zweifeln beginnt, ob diese Damen nicht auch zwei gerade eben von ihrem Podest gestiegene Skulpturen sein könnten. Dieser changierende Effekt trägt maßgeblich zur atmosphärischen Belebung des Bildes bei, was in der Absicht Blechens lag, wie noch zu zeigen sein wird.

Gerade diese Vielzahl möglicher motivischer Analogien mag leicht Zweifel aufkommen lassen in bezug auf die Schlüssigkeit der einzelnen motivischen Herleitung. Aber gerade hier liegt eine der Besonderheiten in Blechens Bildgestaltung: Es ist die Ubiquität möglicher motivischer Quellen, die zunächst verunsichert, weil sie sich kaum noch ausschließlich einer einzelnen Quelle verpflichtet weiß. Vielmehr steht eine Vielzahl inhaltlicher und formaler Vorbilder und Paraphrasen gleichzeitig nebeneinander, von der keine einzige das alleinige Primat für die inhaltliche Deutung beanspruchen könnte, die als ikonographische Deutungsmuster aber dem zeitgenössischen Betrachter präsent waren und von ihm mitgedacht wurden, als er das Bild besah. Es ist diese hohe Variabilität in der Austauschbarkeit von Bildern und die Adaption fremder Motive, die zu einer weiteren Überlegung in bezug auf Blechens *Badende von Terni* führt.

Blechens Tätigkeit als Dekorationsmaler am Berliner Königsstädtischen Theater zwischen 1824 und 1827 hat in der Forschung zwar immer wieder Berücksichtigung gefunden,[11] dennoch ist über diese Zeit und ihre Auswirkung auf das spätere Schaffen Blechens verhältnismäßig wenig bekannt.[12] Dabei fußte Blechens Affinität zu der Panoramen- und Dioramenmalerei in Berlin um 1830 sicherlich auf seiner Nähe zum Theater und Vertrautheit mit der Bildpräsentation auf Bühnenprospekten.[13]

L. J. M. Daguerre hatte das Diorama entwickelt, in dem der Zuschauerraum halbkreisförmig gebaut war. Der Zuschauerraum des Dioramas war drehbar und konnte somit auf zwei verschiedene Prospekte (Transparentleinwände) gerichtet werden:

*Wie im Panorama erreichte der Zuschauer die Plattform – hier allerdings ein runder Saal mit Logen und Sitzplätzen – durch einen verdunkelten Gang. Im Saal selbst saß der Beschauer, damit sich die Augen adaptieren konnten, eine Weile im Dunkeln. Dann hob sich der Vorhang und gab durch eine bühnenartige Öffnung von 7,5 m x 6,5 m den Blick auf das ca. 13 m entfernte Transparentbild frei. Der Tunnel zwischen Bild und Beschauer, dessen Tiefe der Besucher nicht ahnen konnte, hatte mehrere Funktionen: zum einen verbarg er die Ränder des Bildes und entzog die komplizierte Beleuchtungsapparatur den neugierigen Blicken, zum anderen gab er dem Bild eine große räumliche Tiefe.*[14]

Auch in Berlin eröffneten die Gebrüder Gropius am 27. Oktober 1827 ein nach ihren Gestaltungsprinzipien errichtetes Diorama (*Abb. 4*). Carl Seidel berichtete hierüber im Februar 1828, zunächst in bezug auf die ältere Projektionsform des Panoramas:

*da das Auge hier nirgends ein Ende des Gemäldes gewahrt, und dieses überdies durch die dazwischen liegende, von etwas abgedämpftem Lichte getroffene, gegen dreißig Fuß breite Luftmasse schon einige natürliche Weichheit erhält: so wähnt man* [...]*; sich durch einen plötzlichen Zauber wahrhaft in die dargestellte Stadt oder Gegend hin versetzt.*[15]

Eines wird hieran klar. Die größte Errungenschaft des Panoramas wurde in der Fähigkeit gesehen, den Betrachter in das Bild einzubinden, ihn gleichsam in das Bild hineinzuholen.

In Bezug auf die unterschiedliche Beleuchtung der Bilder beschreibt Seidel deren spezielle Erfordernisse differenziert:

*so wählt auch der Panoramen-Maler in seinen Bildungen gern einem mehr schrägen Stand der Abend- oder Morgensonne, hierdurch müssen, besonders in der Darstellung von Städten, oder in einem von Gebirgen enger begrenzten Horizont, durchaus Stellen in dem Rundgemälde vorkommen, wo man eigentlich nichts als Lichtparthien, oder umgekehrt nur tiefe Schatten sieht.*[16]

Seidel fasst die Wirkung des Dioramas wie folgt zusammen:

*Die Erfahrung lehrt indessen, daß* [...] *die Ferne jedes landschaftlichen Bildes unendlich an Raum gewinnt* [...]*, wenn man dasselbe durch einen angegränzten Raum* [...]*, am Besten aber durch den Bogen eines dunklen Ganges betrachtet; und diese sonder Zweifel wirksamste ‚Durchsicht' führt uns* [...] *zu einer neuen höchst interessanten Erfindung der Kunst: Das Diorama.*[17]

Dessen Funktion beschreibt Seidel am Beispiel des Dioramas der Gebrüder Gropius:

*Der hier wahrgenommene Lichtwechsel, von leiser Dämmerung bis zu klarstem Sonnenschein, wird – nachdem das Auge, durch die Dunkelheit des Schauplatzes selbst befangen, auch ein gedämpftes Hell schon für die gewöhnliche Tagesbeleuchtung nimmt – einzig nur bewirkt durch das Oeffnen und Schließen großer Fensterladen, welche aber, leicht und geräuschlos bewegbar, nicht seitwärts aufgehen, sondern von oben herabfallen, und so das Licht in verschiedenen Einfallswinkeln auf das Bild treffen lassen.* [...] *dadurch aber, daß das Licht nach der Localität des Bildes eingefangene und gefärbte Tageslicht vorübergehend auf die verschiedenen Theile desselben geworfen wird, kommt ein eigentlich athmosphärisches Leben in die Darstellung, deren Wirkung in solcher Weise wahrhaft magisch ist.*[18]

Zusammengefasst lassen sich vor allem drei besondere Effekte erkennen, mit der die Bilder in einem Diorama „behandelt" werden: 1. Der Betrachter steht am Ende eines langen Ganges, in dem sich sein Auge allmählich an die Dunkelheit gewöhnen konnte, plötzlich einer hell beleuchteten Szene gegenüber. 2. Diese Szene zeichnet sich aus durch räumlich eng beieinander liegende, extrem beschattete und extrem hell beleuchtete Partien aus. 3. Das Licht wird durch eine von oben in das Bild eintreffen-

*Abb. 4*: Das Diorama der Gebrüder Gropius, ca. 1830

de Lichtquelle in die Szene eingeführt, wodurch das eigentliche „athmosphärische Leben" und dadurch die „magische" Wirkung der Szenerie erreicht wird.

Eine weitere Besonderheit des Dioramas war, und darin unterschied es sich vom Panorama, dass der Zuschauerraum bewegt werden konnte: „Nicht genug damit, daß sich das Bild scheinbar bewegte, auch der Zuschauerraum drehte sich und eröffnete den Blick auf eine zweite Szenerie. Auch das war ein kleiner, für uns rührend erscheinender Schritt in Richtung einer bewegten Bildfolge", so Wolfgang Kemp.[19]

Im Diorama der Gebrüder Gropius wurden auf solche beschriebene Art zahlreiche Ölgemälde präsentiert, so 1827 das *Innere der Kirche von Brou* sowie eine *Felsenschlucht bei Sorrento*. Ein Kritiker der Spenerschen Zeitung schrieb über den Effekt dieser Bilder, dass hier der Blick in die weite Ferne geführt werde und sogar Raum und Körper sowie die Atmosphäre mit ihren Erscheinungen des Lichts sichtbar werde.[20] Um die synästhetische Wirkung zu komplettieren, wurden neben den speziellen Beleuchtungseffekten zusätzlich auch akustische Effekte eingebaut.[21]

Für Blechen ist bislang nur für ein einziges Ölgemälde vermutet worden, dass es als Vorlage für ein Diorama diente, der *Bau der Teufelsbrücke* von 1833.[22] Es kann nach diesen Erörterungen jedoch mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, dass auch die um 1836 entstandenen *Badenden von Terni* nicht ohne die Existenz der Berliner Panoramen und vor allem des Dioramas der Gebrüder Gropius zu denken sind, wenn auch eine Verwendung des Gemäldes als Vorbild für ein Diorama nicht zu vermuten ist. Die steile, schachtartige Beleuchtung von oben scheint sich bei den Dioramen ebenso zu finden wie bei der Beleuchtung der Rotunde im Museum, wenn auch das Licht hier in einer ganz anderen, gleichmäßigeren Weise verteilt wird. Aber

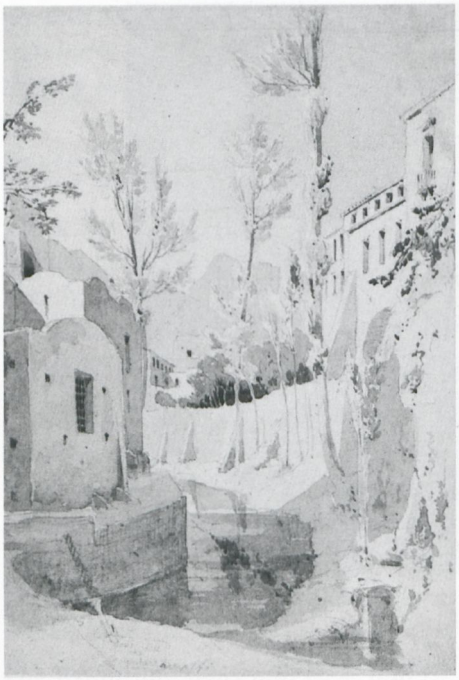

*Abb. 5*: Carl Blechen, Flusslauf, Amalfi-Skizzenbuch, 1829 (Rave 1148), Berlin, Akademie der Künste, Inv. Nr. Blechen Akad. 49

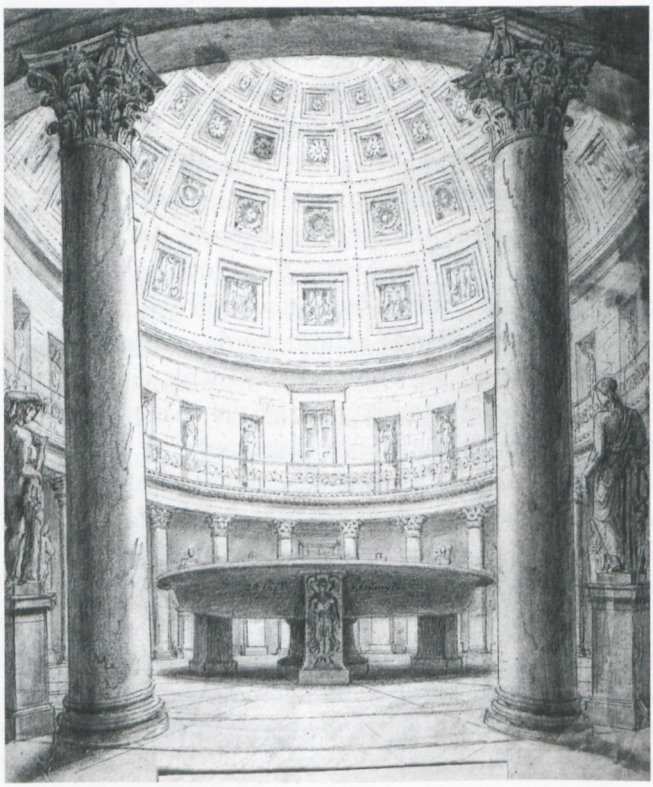

*Abb. 6*: Karl Friedrich Schinkel, Ansicht der Granitschale in ihrer tatsächlichen Proportion, 1829, Berlin, Geheimes Staatsarchiv PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 2044

*Abb. 7*: Johann Erdmann Hummel, Große Granitschale in provisorischer Aufstellung im Berliner Lustgarten, 1831. Berlin, Nationalgalerie

die Parallelität der punktförmigen Lichtquelle von oben ist dennoch eine Besonderheit, die selbst für Blechen, der häufig und schon früh in Schluchten stattfindende Szenerien gemalt hat, eine Neuerung darstellt. Weiterhin scheinen sich die räumlich eng beieinander liegenden Beleuchtungsareale extrem heller und extrem dunkler Zonen bei den Badenden auch in den Bildern der Dioramen wiederzufinden. Blechen hat diese Beleuchtungseffekte schon früher angewandt, so bei den berühmten, auf der Italienreise von 1828/29 entstandenen Sepien des Mühlentals bei Amalfi (*Abb. 5*). Aber gerade diese Sepien scheinen ihrerseits mit den Beleuchtungssituationen der Dioramen in Zusammenhang zu stehen, wirken doch die Häuser und Bäume hier wie auf einem Bühnenprospekt drapiert und beleuchtet.

Und schließlich scheint der Blick aus einem dunklen Tunnel heraus mitten in die beleuchtete Szenerie einer der wesentlichen Aspekte des Bildes zu sein: Der Betrachter, der aus der Dunkelheit in den magischen Zirkel des Hains mit den beiden Badenden gelangt, der das Bild betreten möchte, der aber den eigentlichen Zutritt ins Bild nicht bewerkstelligen kann, ohne die Heiligkeit der Szene zu zerstören. Gerade in diesem von Blechen absichtlich inszenierten Spannungsmoment liegt die Besonderheit des Bildes begründet.

Blechen wird die spannungsvollen Beziehungen der sehenden Besucher und der besehenen Statuen in der Rotunde des Museums am Lustgarten intensiv studiert ha-

ben. Die zu lebendigen Menschen gewandelten Statuen und die – jedenfalls in den Ansichten Schinkels – zu Kunstwerken „erstarrten" Besucher haben ihn sicherlich bei seiner Bildidee der *Badenden von Terni* beeinflusst. Dass ursprünglich die berühmte, heute vor dem Museum aufgestellte Granitschale in der Rotunde des Museums aufgestellt werden sollte, verleiht dieser Blickbeziehung zusätzlich eine besondere Note (*Abb. 6*).[23] Denn gerade die Schale wurde in ihrer Aufstellung vor dem Museum als ein umgedrehtes Panorama wahrgenommen, in dem sich die Besucher wie in ihrem eigenen Panorama spiegeln konnten, wie das Bild von Johann Erdmann Hummel anschaulich zeigt (*Abb. 7*). Die Spaziergänger konnten ihr in Stein gespiegelte Ebenbild betrachten und die Schale, wie im Diorama die Projektionsfläche, zu Fuß umrunden. Das Wechselspiel dieser „Betrachter im Bild" (Wolfgang Kemp) oder umgekehrt des Bildwerkes, das zum aktiven, fleischgewordenen Betrachter wird, wie die beiden angstvollen Badenden von Terni es wurden, das mag Blechen zu seiner Bildidee angeregt haben.

## *Anmerkungen*

1 Zu diesem Bild vgl. *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin, München 1990, S. 131f.; Paul Ortwin Rave, *Karl Blechen. Leben – Würdigung – Werk*, Berlin 1940, Nr. 1305. – Zur Provenienz und Motivgeschichte des Gemäldes vgl. auch Helmut Börsch-Supan, Ein Versuch, Carl Blechen zu verstehen: „Die badenden Mädchen im Park von Terni", in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* 38 (1989/90), S. 12–14.

2 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Kopien nach Karl Blechen. Überlegungen zur Revision seines Oeuvre-Kataloges, in: Staatliche Schlösser und Gärten Berlin (Hrsg.), *Festschrift für Martin Sperlich*, Tübingen 1985, S. 245–258.

3 „Das Greifbare der Dinge erscheint verwandelt, aufgelöst in die 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", so Otto von Simson über das Amalfi-Skizzenbuch, zit. nach *Carl Blechen,* Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), S. 156. – Ähnlich auch Hans Dickel: „Das Licht in seiner Wirkung auf die Erscheinung der Dinge wird zum eigentlichen Thema der Darstellung – es entwertete die Formen in einer Weise, die auch als bedrohlich empfunden werden kann." Dickel, Zeichnung und Farbe: Carl Blechen in Rom und Neapel, in: Margret Stuffmann/Werner Busch (Hrsg.), *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln 2001, S. 375–393, hier: S. 379.

4 Heino R. Möller, *Carl Blechen: Romantische Malerei und Ironie*, Weimar 1995, S. 33.

5 Zu Schinkels Darstellung der Rotunde in den Architektonischen Entwürfen (AE 17) vgl. Andreas Haus, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München 2001, S. 69f.

6 Zur Aufstellung der Figuren in der Rotunde des Museum vgl. Wolf-Dieter Heilmeyer, Einleitung: Die Einrichtung der Rotunde, in: ders./Huberta Heres/Wolfgang Massmann, *Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum*, Mainz 2004, S. 3–17.

7 Huberta Heres, Die Statuen im Hauptgeschoss der Rotunde, in: Heilmeyer/Heres/Massmann, *Schinkels Pantheon* (wie Anm. 6), S. 67.

8 Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe. Eine Auswahl von 40 Bildtafeln und erläuternden Texten aus der Ausgabe Potsdam 1841–43*, Reprint Berlin 1980, unpaginiert.

9 Vgl. HEILMEYER, Einleitung (wie Anm. 6), S. 9.
10 Vgl. ebd.
11 Zu Blechens Wirken am Theater vgl. BÖRSCH-SUPAN, „Das rechte Herz, das warme Blut und der Geist in der Kunst". Carl Blechen – Malerei in der Mark, in: *Carl Blechen,* Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), S. 34f.; zu Blechens Zeit am Theater ausführlich MÖLLER, *Carl Blechen* (wie Anm. 4), S. 108–142.
12 Paul Ortwin Rave hat einige der Kulissenentwürfe Blechens aus der Zeit am Königsstädtischen Theater identifiziert, von denen sich einige im Berliner Kupferstickkabinett erhalten haben. Dazu RAVE, *Karl Blechen* (wie Anm. 1), S. 175–195. – Werke Blechens aus dieser Zeit, darunter teilweise Entwürfe für Theaterkulissen auch in: *Carl Blechen,* Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Nr. 107–122.
13 Zu den Berliner Panoramen und Dioramen vgl. Oliver GRAU, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001; ebenso Helmut BÖRSCH-SUPAN, Die Anfänge des Panoramas in Deutschland, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Hrsg.), *Sind Briten hier? – Relations between British and Continental Art 1680–1880*, Augsburg 1981, S. 161–180.
14 Stephan OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980, S. 62ff.; zit. nach Wolfgang KEMP, Die Revolutionierung der Medien. Panorama, Diorama, Fotografie, in: Monika WAGNER u. a. (Hrsg.), *Funkkolleg Moderne Kunst* 1, Tübingen 1989, S. 103.
15 C. SEIDEL, Ueber Panoramen, Dioramen und Neoramen, in: *Berliner Kunstblatt* 1 (1828), S. 59–69, hier: S. 60.
16 Ebd.
17 Ebd.
18 Ebd.
19 KEMP, Die Revolutionierung (wie Anm. 14), S. 105.
20 Vgl. Erich STENGER, *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin 1925, S.31; zit. nach Birgit VERWIEBE, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997, S. 86.
21 Vgl. VERWIEBE, *Lichtspiele* (wie Anm. 20), S.86.
22 So BÖRSCH-SUPAN, in: *Carl Blechen*, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), S. 121, mit Bezug auf Guido Kern (1911), der sich wiederum auf eine schriftliche Notiz von H.F.W. Brose bezogen haben will. Die Aussage zur Verwendung des Bildes als Diorama findet sich schon bei Lionel von DONOP, Der *Landschaftsmaler Carl Blechen - mit Benutzung der Aufzeichnungen Theodor Fontanes*, Berlin 1908, S. 75.
23 Ende 1828 war die Rohschale in Berlin angekommen. Bei Schinkel waren jedoch Zweifel aufgekommen, ob die Schale wegen ihrer Größe in die Rotunde passen würde. Er legte deshalb zwei Zeichnungen vor, die den Platzmangel demonstrieren sollten, worauf die Aufstellung der Schale vor dem Museum beschlossen wurde, vgl. Markus JAGER, *Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte*, Berlin 2005, S. 160f.

## *Bildnachweis*

Abb. 1–2, 7: Kunstgeschichtliches Institut der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt a. M., DILPS; Abb. 3: Andreas HAUS, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, Berlin 2001; Abb. 4: Archiv des Autors; Abb. 5: *Carl Blechen, Zwischen Romantik und Realismus*, Ausstellungskatalog Berlin, 1990; Abb. 6: Markus JAGER, *Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte*, Berlin 2005.