

KILIAN HECK

Das zweite Bild im Bild

Zur Bedeutung des Ausschnitts in den Landschaften von Carl Blechen

Die Augen haben hinter ihren Lidern
sich umgewandelt und schauen jetzt hinein

Rainer Maria Rilke

Wilhelm Pinders *Aussagen zur Kunst* von 1949 sind ein beredtes Beispiel für das Fortdauern der strukturanalytischen Methode nach 1945.¹ In diesem kleinen Buch hat Pinder an mehreren Stellen Bemerkungen zu Carl Blechen gemacht. Mehr noch als Caspar David Friedrich ist Blechen für Pinder ein Exponent für die verschiedenartigen, nach 1800 eintretenden medialen Neuerungen, die sich etwa in der Umrisszeichnung oder den Dioramen bemerkbar machen. Die Bildhaftigkeit Blechens und die daraus resultierende »Ausschnitthaftigkeit« sind für Pinder nachgerade das Signum seiner Kunst: »Die Wahl des Ausschnitts, das schöpferisch auslesende Sehen, ist selbstverständlich nicht ein produktives Verhalten zur Wirklichkeit. Zugleich aber tritt ein Maler wie Blechen doch schon auf mit der Bereitschaft, Gegebenes auf sich wirken, sich das Bild sozusagen von der Wirklichkeit schenken zu lassen.«² Pinders Bemerkung wiederholt zunächst einen in der Blechen-Forschung seit der impressionistischen Kunstgeschichte mit Lionel von Donop oder Guido Joseph Kern längst bekannten Topos: den Ausschnitt als die Erfassung der atmosphärischen Einheit des Raumes und damit als Teil einer subjektiven Wirklichkeitsaneignung zu sehen. Anders als etwa bei einem auf repräsentative Übersicht angelegten Panorama einer barocken Schlossanlage ist nicht die möglichst vollständige Auflistung der Einzeldinge von Belang, sondern im Gegenteil werden Reduktion und Einengung des Blicks zu Garant für dessen höhere Authentizität. Ähnlich wie bei den Skizzen Blechens, wo »das fertige Bild alle Elemente der freien Skizze aufbewahrt, die Skizze

1 Pinder 1949.

2 Ebd., S. 166.

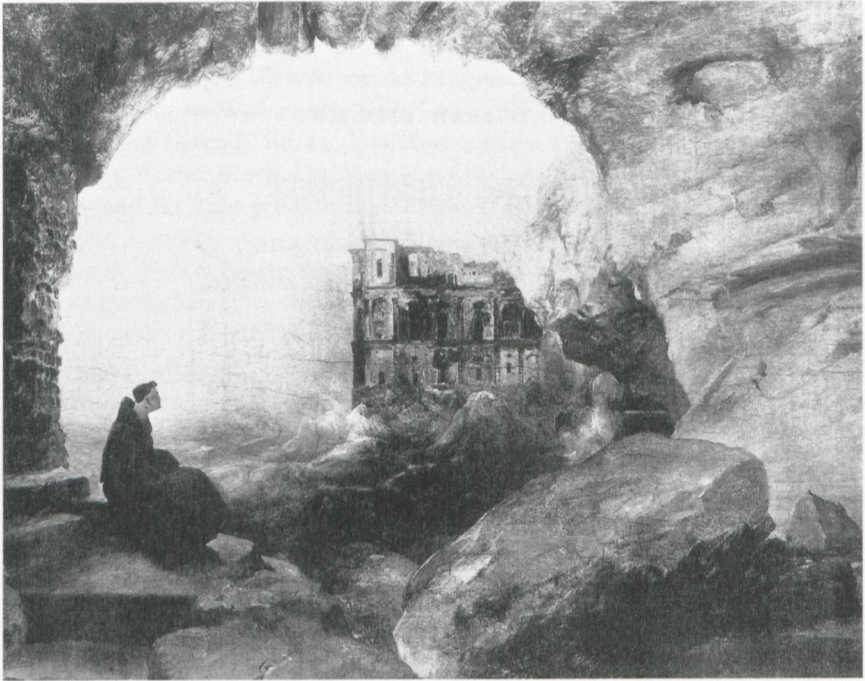


Abb. 1: Carl Blechen, Mönch in einer Felsgrotte, 1833, Öl auf Holz, 31 × 39 cm, ehemals Berlin, Nationalgalerie.

zum vollgültigen Bild wird«, ist auch beim Bildausschnitt genau diese Wertigkeit angesprochen.³

Pinder hat das bis zum Impressionismus schrittweise ausgebaute Prinzip des kontingenten, auf Fragmentierung angelegten Blicks an anderer Stelle eingehender erläutert: »Verliert die Situation im Bilde ihren romantischen Charakter, dann kann so etwas entstehen wie das, was man »Realismus« nennt. Späterhin wurde dann die Natur als ein Objektives erfaßt, aus dem man einen Ausschnitt sowohl sehen als auch darstellen kann. Es entsteht die *Landschaft in der Nähe einer Bahnstation*. Der Glaube an die unmittelbare Gegenwart der Natur wird lebendig, sei es auch nur ein ganz bestimmtes Stückchen Natur. Das Primat der *inneren* Vorstellung erlischt. Charakteristisch das Aufkommen des »Motivsuchers«. Die Situation wird nicht selbst geschaffen, sondern *vorgefunden*. Das Komponieren besteht vor allem in der Wahl des Ausschnitts«.⁴

3 Busch 1985, S. 271.

4 Pinder 1949, S. 127 (Hervorhebungen im Original).

Pinder umreißt mit diesen knappen Sätzen das Kernproblem der Blechen-Forschung: die Ambiguität von Romantik und Realismus, die auch die gleichnamige, letzte große Ausstellung zum Werk dieses Künstlers von 1990 als Eckpunkte setzte.⁵ In diesem Sinne werden an Blechens Œuvre entweder dessen objektiv-»wissenschaftliche [...] Auseinandersetzung« (Pietsch), die hier vorzufindenden, auf Empirie basierenden Beobachtungen hervorgehoben, oder der eminente »Kunstcharakter« (Heino Möller) betont.⁶ Werke wie die Palmenhausbilder, die eine enzyklopädisch genaue Wiedergabe der vor Ort ermittelten, komplexen Botanik aus dutzenden unterschiedlicher Pflanzensorten vor dem erstaunten Betrachter ausbreiten, diesem aber gleichzeitig auch eine Gruppe von liegenden Inderinnen vorführen, die sich an fremdem Ort auf der Berliner Pfaueninsel befinden, heben nachdrücklich die Diachronizität und damit Fiktionalität des exotischen Arrangements hervor. Das ist ein gutes Beispiel für das Changieren zwischen Illusion und hypertropher Genauigkeit, das Blechen regelrecht auf die Spitze zu treiben scheint. Die Ausschnittwahl ist für Pinder deshalb eine typische Reaktion auf dieses Wechselverhältnis, weil der Ausschnitt die Authentizität des Bildes zu gewährleisten scheint, dennoch aber gleichzeitig die Authentizität dieses Ausschnitts zur Disposition gestellt wird. »Die Allmacht des auktorialen Künstlers scheint geschwunden: die Beschränktheit des Blickwinkels, die eine Kontinuität des Wirklichen außerhalb des Bildes betont, tritt an die Stelle der kunstvollen Beschränkung und Konstruktion der Objekte zum Bild.«⁷

Eine durch mehrfache Ausschnitte bewerkstelligte, in Sequenzen erfolgende Stufung in der Bildwahrnehmung ist nicht nur ein Grundzug in Blechens Werk, sondern eröffnet auch einen generellen Zugang zum Verhältnis von Person und Bild, oder von Person und Landschaft in seinem Werk. Ein Beispiel, das im Sinne dieser mehrfachen Bildstaffelung typisch sein dürfte, ist das seit 1945 verschollene Gemälde *Mönch in einer Felsgrotte* (Abb. 1).⁸ Pinder merkt zu diesem Bild an: »Der Mensch ist nicht mehr Vertreter einer sozusagen von der Unendlichkeit totgedrückten Menschheit, nicht mehr das winzige Ich (wie in Friedrichs gleichnamigem Bilde), sondern in viel höherem Maße Bildinhalt, und zwar Inhalt einer spezifizierten romantischen Situation, die sich schon rein äußerlich dertut in der Eingrenzung durch die Grotte. Auch das Meer ist viel mehr Ausschnitt, ist ein Einzelstück im Sinne einer »Freischütz«-Dekoration. Bei Friedrich lässt sich die Landschaft nach allen Seiten hin bis ins Uferlose verlängern,

5 AK Berlin 1990.

6 Pietsch 1995, S. 108ff.

7 Kemp 1983, S. 46.

8 Rave 1940, S. 420, Kat.-Nr. 1647.



Abb. 2: Franz Ludwig Catel, Sinnender Mönch vor den Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli, um 1820, Aquarell und Deckfarben, 21,5 × 28,7 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

hier ist sie grottenhaft abgeschnittene Szenerie«. ⁹ Auch hier wieder das schon Bekannte: der atmosphärische Einheitsraum wird in Ausschnitte parzelliert, dessen Wahrnehmungsmodi sich allmählich auf die das Bild rezipierende Person verlagern. Die Landschaft ist kein wie auch immer vorgegebenes Arrangement, in das eine Person eintritt, sondern sie nimmt im Gegenteil erst dadurch Gestalt an, weil eine Person sie imaginiert. Das »geheimnisvolle Ineinanderwirken des Sinnlichen und Außersinnlichen« ¹⁰ in der Natur wird durch den Maler wahrgenommen, um dann aus dem Raum wahrheitsgemäß den Ort zu machen, der im punktuellen Erlebnis ästhetische und imaginative Kräfte im Betrachter freizusetzen vermag. Hier soll »mit Hilfe dessen, was reell ist, auch das, was nicht reell ist, sichtbar gemacht« werden, nämlich »Ideen, Eindrücke, Empfindungen und Wünsche«, so 1823 Antoine Quatremère de Quincy. ¹¹

Das Bild von Blechen zeigt einen Mönch, der im Halbprofil dargestellt ist und aus einer bogenförmigen Grotte hinaus auf das tosende Meer schaut, aus

⁹ Pinder 1949, S. 165.

¹⁰ Humboldt 1826, Bd. I, S. V.

¹¹ de Quincy 1823, S. 175; dazu auch Fiorentini 2006, S. 107.



Abb. 3: Franz Ludwig Catel, Palazzo Donn' Anna am Capo di Posillipo, 1827, Öl auf Leinwand, 63 × 74,5 cm, Privatbesitz.

dem wie eine Epiphanie das halbruinöse Felsenschloss der Johanna von Aragonien ragt. Ob es sich bei dem Felsenschloss um eine Realie oder nur um eine Vision des Mönches handelt, lässt Blechen absichtsvoll offen. Gerade diese zwischen Fiktion und Realität angesiedelte Ambivalenz ist bezeichnend. 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 (Abb. 2).¹² 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. Zusätzliche Relevanz erhält diese Übernahme auch

12 Vgl. AK Rom 2007. Besonders das Aquarell *Sinnender Mönch vor den Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli*, um 1820, Kat.-Nr. 59. – Zu dem Vergleich der Mönchsbilder Catels und Blechens erstmals Schuster 1990, hier S. 23.

dadurch, daß der im Hintergrund aufscheinende Palast ebenfalls von Catel übernommen wurde, der ihn bereits 1827 nahezu identisch in seinem Gemälde *Palazzo Donn'Anna am Capo di Posillipo* dargestellt hatte (Abb. 3).¹³ Blechen fügt demnach zwei Ansichten Catels in einem einzigen Bild zusammen.

Die Bindung an den spezifischen Ort ist für Blechen demnach nicht verbindlich, obwohl es zunächst so scheint, als sei ein authentischer Ort abgebildet worden. Reinhard Wegner hat diesen Grundzug romantischer Malerei in Bezug auf das nur wenige Jahre später entstandene *Balkonzimmer* Adolph Menzels so formuliert: »Die Wand des Balkonzimmers ist das, was sie ist, nämlich eine gemalte Fläche. Das nicht gemalte Bild und die gemalte Wand treten in ein reziprokes Verhältnis zueinander. Menzel suspendiert das Bild als Träger einer Illusion. Zugleich fügt er dem Thema »Bild im Bild« eine spektakuläre neue Variante hinzu.«¹⁴

Dieses Changieren zwischen Realität und Traumwelt ist bei Blechens Mönchs-bild überaus beabsichtigt, was auch an den diesem Bild gewidmeten zeitgenössischen Kommentaren deutlich wird: Das damals wohl schon einige Jahre alte Bild wurde 1838 in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt und sowohl von Bettina von Arnim wie auch durch einen Redakteur der Vossischen Zeitung beschrieben. Arnim fasst ihren Eindruck folgendermaßen zusammen: »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 Aragonien 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 [...].«¹⁵ Der Redakteur der Vossischen Zeitung beschreibt das Bild so: »Die Felsengrotte, in welche der Vorgrund den Beschauer versetzt, eröffnet ihm die Aussicht auf ein altes zerfallenes Schloß, an dessen steinernen Pfeilern die trüben Wellen hoch aufschlagen. Auf den letzten Stufen einer Treppe, welche seitwärts von der Grotte in das Kloster führt, erblicken wir einen Mönch, dessen Blicke

13 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. AK Rom 2007, Kat.-Nr. 53. – Zur komplexen mythologischen Geschichte des Ortes und der Gleichsetzung des Felsenschlosses der Königin Johanna mit dem Palast der Donn'Anna siehe auch AK Berlin 1990, S. 128f., Kat.-Nr. 78.

14 Wegner 2007, S. 242.

15 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.

über die Wogen hin auf den Trümmern einer glänzenden Vergangenheit haften. Die graue neblige Luft scheint mit der aufschäumenden Flut in eins zu verschmelzen. Sie sind die passende Umgebung der verödeten Räume, deren Bedeutung nicht mehr verstanden wird. Welcher Vergangenheit Vorhang muß sich dem Mönche hier aufrollen. Es ist nicht die Flut, der trübe Himmel, das Schloß allein, die er erblickt, es sind die Tausende von Menschenleben, die seinem inneren Auge vorübergehen. Und wie er sitzt und hinausstarrt in die erstorbene leblose Umgebung, so werden auch noch Tausende nach ihm diese steinernen Stufen hinabsteigen, hinüberblickend, bis auch die letzten Trümmer versunken und hinweggespült sind [...].¹⁶

Bettina von Arnim betont das multisensuelle Erleben der tosenden Elemente, die jedoch nicht haptisch erfahrbar sind, sondern auch von dem unmittelbar am Meer sitzenden Mönch lediglich als Bild wahrgenommen werden. Folglich wird auch hier der rezeptionelle Vorgang betont. In der sinnlichen Erfahrung bedeutend weiter geht der Redakteur der Vossischen Zeitung: Der »Vorgrund« wird hier dezidiert als Ort des Betrachters genannt. Von ihm gehe der Blick unmittelbar zum Meer hinüber. Bemerkenswerterweise wird erst in einem zweiten Schritt auch der Mönch genannt, der den Blick des Betrachters wiederholt. Ein drittes Element des medialen Erfindungsreichtums von Blechen ist die Metaphorik des Vorhangs, der hier als die Schwelle zum Blick in die Vergangenheit fungiert. Auch wenn kein Vorhang gemalt wurde, ist doch ein solches Theater-element hinzuzudenken, wie überhaupt die Bühnenhaftigkeit der Grotte für den Redakteur evident ist. Der Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit wird wiederum als notwendige Distanz zwischen dem ersten und dem zweiten Bild angesehen. Aus dieser zeitlichen Distanz heraus baut sich die notwendige Spannung für den wissenden Betrachter auf. Zudem tritt eine Verwirrung auf, die durch die übereinander gelegten, aber diachron funktionierenden Bildgründe hervorgerufen wird. Diese resultiert aus dem Kontrast zwischen der »weiten« Ferne und der unmittelbaren Nähe. Johannes Grave hat dieses Moment der zielgerichteten Verwirrung bereits bei Caspar David Friedrichs »Eismeer« beobachtet.¹⁷ Auf Blechens Mönchsbild wird diese Separierung der Bildgründe so weit getrieben, dass nicht nur eine räumliche Diskrepanz, sondern auch eine zeitliche Trennung erfolgt. Die Diachronizität wird zum Programm erhoben: Die Visionskraft des imaginierenden Mönchs belässt es nicht bei einem einzelnen Bild, es sind »nicht die Flut, der trübe Himmel, das Schloß allein«, sondern es sind die Bilder von tausenden, zukünftigen »Menschenleben«, die hier als Vorahnung des Visionärs zu denken sind. Schließlich mag es sein, dass die

16 Bericht in der Vossischen Zeitung Nr. 225 vom 26. September 1838, zit. nach Rave 1940, S. 57.

17 Grave 2001.

»graue neblige Luft«, die mit der »aufschäumenden Flut in eins zu verschmelzen« scheint, die beinahe immer im »zweiten Bild« sich ereignende Abstraktion beschreibt, bei der sich die dinghaften Elemente in einer Flächenstruktur auflösen. Dass sich in dieser Beschreibung die nichtmimetische Bildform ankündigt, verrät die unmittelbar nachfolgende Formulierung des Redakteurs: Die Luft und die mit ihr verschmelzende, aufschäumende Flut »sind die passende Umgebung der verödeten Räume, deren Bedeutung nicht mehr verstanden wird.«¹⁸ Es scheint so, als ob er hier eine frühe Beschreibung der abstrakten, nicht mehr die Dinge der Natur abbildenden Bildfläche liefert, die im Ausschnitt mit der Grotte vorbereitet wird.

Auch bei *Der Maler und die Bauernmädchen*¹⁹ (Farbabb. 4, S. 204) handelt es sich um ein Werk, bei dem der Ausschnitt selbst zum Bild wird, zu einer Art zweitem Bild im Bild, wie es für Blechens gesamte Kunst paradigmatisch ist.²⁰ Aufgrund der besonderen Frisur der Damen, der sog. »Giraffe«, wird das kleine Bild bis 1834 entstanden sein.²¹ Der Mann ähnelt aufgrund seines dunklen Haupthaars und seiner hoch gewachsenen, schlanken Gestalt der Physiognomie Blechens. Bei den Mädchen handelt es sich kaum um Bauernmädchen, wie der Bildtitel nahe legt, sondern um Mitglieder des Berliner Bürgertums. Die Szene findet in freier Natur statt. Vor einer kleinen Ansammlung von Bäumen und Büschen sitzt eine Frau an einer Staffelei. Von dem darauf befindlichen Bild ist nur eine leichte Blaufärbung erkennbar. Der stehende Künstler schaut, leicht vornübergebeugt, auf dieses Bild. Die Malerin ist in schräger Rückansicht gezeigt, während sie gerade dabei ist, mit der rechten Hand den Pinsel auf die Leinwand zu führen. Zwei weitere Damen, ebenfalls in Rückansicht gezeigt, sitzen etwas abseits von der Gruppe im rechten Bildvordergrund. Sie scheinen eher ins Gespräch vertieft, als die Szene mit dem Künstler und der Malerin zu beobachten. Aufgrund ihrer Positionierung wirken diese wiederum wie Rezeptionsfiguren, die, dem Bildbetrachter entsprechend, das Geschehen vor der Leinwand beobachten und sich im gemeinsamen Gespräch darüber äußern.

Die Szene wirkt wie eine Unterrichtssituation, bei der sich der Lehrer prüfend über das im Entstehen befindliche Bild seiner Schülerin beugt. Allerdings gehörten zu Blechens Landschaftsklasse an der Akademie der Künste nur männliche Schüler, weshalb eine Zuordnung zur eigenen biographischen Situation als Akademieprofessor schwierig erscheint. Bemerkenswert bei *Der Maler und die Bauernmädchen* ist, dass Blechen seine Rolle als Maler in der freien Natur auf

18 Rave 1940, S. 57 (Vossische Zeitung 1838).

19 Ebd., S. 241, Kat.-Nr. 646.

20 Hierzu die Habilitationsschrift des Autors: »Das zweite Bild im Bild. Auflösungstendenzen des perspektivischen Raumes bei Carl Blechen«.

21 Vgl. AK Berlin 1990, S. 160, unter Kat.-Nr. 182.

das Mädchen überträgt. Die Bildwerdung wird hier bereits als sekundärer Prozess gesehen: Der Maler zeigt sich lediglich als Beobachter einer Bildentstehung, nicht aber mehr als der eine solche Genese gestaltende Künstler, oder auch nur als ein wahrnehmendes Subjekt wie bei Friedrichs *Mönch am Meer*. Und dennoch wird offensichtlich, dass Blechen als Maler die Bildidee dieser Szene selbst aktiv umsetzt. Vor diesem Hintergrund erscheint das zweite Bild im Bild – in diesem Fall das Bild auf der Staffelei des Mädchens – als das Ergebnis einer Imagination, die sich extrem distanziert von dem Malersubjekt Blechen ereignet. Es ist der imaginierende Mönch in der Felsengrotte oder eben das Mädchen an der Staffelei, die beide höchst unterschiedliche Variationen ein und desselben Themas wiedergeben: der Implementierung eines Künstler-Ichs im Bild, das in einem vor ihm liegenden Ausschnitt eine zweite Welt kreiert, die stets abstrakter und konstruierter, aber eben auch visionärer erscheint als die Welt des Bildvordergrundes, die (nur) mimetisch abbildet. In dieser Tendenz des Künstlers, sich der Identifizierung mit seiner primären Umwelt zu verweigern, deutet sich dessen modernes Verständnis innerhalb eines *écriture automatique* an – als die Möglichkeit der Auslagerung des Künstler-Ichs auf eine andere Person.

Inzwischen dürfte deutlich geworden sein, dass Blechen insbesondere den Mönch – ein immer wieder in seinem Werk auftauchender Protagonist – mit der Fähigkeit zur Imagination ausstattet und dementsprechend dieser Personentypus immer dann zum Einsatz kommt, wenn es dem Künstler generell um das Medium Bild geht. Der Mönch schaut auf das zweite Bild, das in vielen Fällen für den Betrachter sichtbar ist, in manchen aber eben auch nicht. Die visionäre Kapazität des Mönches scheint diesen bisweilen zu einer regelrechten »Bilderflut« zu befähigen, also zu Imaginationen, die im betreffenden Werk nur erahnt werden können, sich aber durch den Betrachter zu einer solchen bildlichen Fortsetzungsgeschichte ergänzen lassen. Das Beispiel des zu Beginn vorgestellten Gemäldes mit dem Mönch, der visionär auf das Felsenschloss blickt, zeigt, dass Blechen nicht mehr nur das Einzelbild für seine Kunst als erschöpfend erachtete, sondern bereits die serielle Fortsetzung des Einzelbildes als »Film« andenkt. Hierfür sprechen neben mehreren Gemälden, die seriell hintereinander gehende Mönche zeigen, auch einige Zeichnungen Blechens, bei denen er die Mönche auf einem einzigen Blatt in verschiedenen Positionen postiert hat, so bei *Schreitende Mönche* (Abb. 5).²² Es handelt sich dabei nicht nur um eine herkömmliche Personenstudie, bei der etwa die Anatomie oder die Gewandfaltung der Mönche studiert werden soll. Genauso wichtig scheint der Modus der Reihung. Die Mönche werden beispielsweise dabei beobachtet, wie sie sich bei ihrer Bewegung innerhalb des Raumes allmählich drehen, wobei diese teils vollständig in der Rückansicht, teils in der Seitenansicht gezeigt werden. Diese Abbil-

22 Rave 1940, S. 422, Kat.-Nr. 1668.



Abb. 5: Carl Blechen, Schreitende Mönche, um 1830, Pinsel und Sepia auf Papier, 27 × 20 cm, Akademie der Künste, Berlin.



Abb. 6: Carl Blechen (Zuschreibung), Skizzenblatt mit fünf kleinen Wiedergaben von Landschaftsbildern, Pinsel in Grau, die Landschaften über Feder, 21 × 36 cm, 1996 in der Galerie Gerda Bassenge in Berlin versteigert.

dungsweise spricht für das »filmische« Denken Blechens, der den Rhythmus einer Bewegungsabfolge in Einzelbilder zerlegt und dann dazu nutzt, diese Sequenz in die Gestaltung des gesamten Bildkörpers zu übernehmen.

Für diese Tendenz zur Zerlegung in filmische Einzelbilder ist ein in der Blechen-Forschung in seiner Authentizität umstrittenes Werk von großer Bedeutung. Die stark beschnittene, mit Pinsel grau lavierte und teilweise mit der Feder ausgeführte Zeichnung wurde 1996 unter dem unzureichenden Titel *Skizzenblatt mit fünf kleinen Wiedergaben von Landschaftsbildern* versteigert (Abb. 6).²³ Die erste Miniatur zeigt einen Mann, der am Eingang einer Höhle sitzt, die zweite links zwei Tannen und rechts zwei weitere Tannen, die auf einem bedrohlich schräg nach links kippenden Felsen wachsen, die dritte Miniatur eine Baumgruppe und einen im Hintergrund befindlichen Burgberg, die vierte einen kleinen Wasserfall mit Bäumen jeweils links und rechts, die fünfte schließlich einen Mann, der in einem vergitterten Gefängnis oder einer Klausur sitzt. Unterhalb dieser Miniaturen erkennt man als Brustbild einen bärtigen Mann mit Barett. Rechts daneben befindet sich das Profil eines Mönches, der seinen Kopf in Richtung zu den Miniaturen anhebt. Das Blatt wäre treffender zu betiteln mit »Vision eines Mönches«. Der Zusammenhang dieser Bildmontagen ist nicht einfach zu entschlüsseln. Wichtig ist jedoch, dass der Mönch derjenige

23 Aukt.-Kat. Berlin 1996, S. 12 u. 14 (Aukt.-Nr. 5694).



Abb. 7: Carl Blechen (Zuschreibung), Ruine im Wald, Öl auf Papier auf Holz, 23,6 × 35 cm, 2005 bei Neumeister in München versteigert.

ist, der die Miniaturen imaginiert, was seine aufschauende Kopfhaltung wahrscheinlich macht. Hingegen schaut der Mann mit Barett als weltlicher Protagonist zum Betrachter. Es könnte sich bei ihm um das Brustbild eines altertümlich gekleideten Adligen oder auch um einen Schauspieler handeln. Wichtiger und eindeutiger ist jedoch seine Blickrichtung: Er nimmt mit seinen Augen unmittelbar Kontakt zum Betrachter auf, während der Mönch den Blick gerade von diesem abwendet und die Miniaturen über ihm zu imaginieren scheint. Unter den zahlreichen Mönchsdarstellungen, die Blechen geschaffen hat, befindet sich keine einzige, auf welcher ein solcher unmittelbar Blickkontakt zum Betrachter aufnehmen würde – ein Phänomen, das etwa bei Blechens Darstellungen von Frauen durchaus vorkommt. Der Mönch gewinnt seine Bedeutung gerade in der Weltabgewandtheit, in der Evokation innerer Bilder. Dieser für Blechens Kunst wichtige Unterschied zwischen Weltzugewandtheit und Weltabgewandtheit wird durch das gegensätzliche Paar des Mannes mit dem Barett und des Mönches treffend zum Ausdruck gebracht.

Was aber imaginiert der Mönch überhaupt? Hier ist die Antwort nicht einfach. Die Eigenart, dass die erste und die fünfte Miniatur den Mann in fast identischer Haltung zeigen, nämlich in zusammengekauertem, gebückter Haltung und mit über dem Bauch verschränkten Armen, deutet auf eine teilweise

narrative Bildabfolge hin: Grotte und Gefängnis sind beides Orte, von denen aus der Blick durch eine Öffnung in die Außenwelt ermöglicht wird, der Protagonist selbst aber von dieser Sphäre abgewandt, inwendig orientiert zu sein scheint. Es ist gerade die Verunmöglichung des Blickes aus dem seelischen Gefängnis heraus in die Außenwelt, die Blechen wichtig erscheint. Die drei mittleren Miniaturen zeigen allesamt sehr vereinfacht landschaftliche Abbreviaturen, die in Blechens Werk beständig begegnen: Bäume, Felsen, Berge und Wasserfälle. So gesehen könnten die erste und die fünfte Miniatur den Mönch oder – denn es ist nicht klar erkennbar, dass es sich bei der zusammengekauerten Person überhaupt um einen Mönch handelt – das »Künstler-Ich« von Blechen zeigen. Damit würde dieser die drei landschaftlichen Bilder der mittleren Bildfolge imaginieren, aber sowohl zu Beginn wie auch nach Abschluss dieser Vergegenwärtigung im inneren Gefängnis verbleiben. Die künstlerische Tätigkeit, das »Bilder-Sehen« hat dem Künstler keinerlei Veränderung gebracht. Die Bildwerdung bleibt ebenso Aporie wie die von ihr erhoffte innere Befreiung. Das Blatt ist eines der wenigen Werke, bei dem der in der Blechen-Forschung so häufige und gelegentlich überstrapazierte Zusammenhang von Künstlerperson und psychischer Problematik tatsächlich virulent zu sein scheint. Darüber hinaus ist das Blatt ein schlagender Beweis dafür, dass Blechen den Mönch nicht nur als Protagonisten für die Bildimagination einsetzt, sondern dieser Zeichnung auch die Tendenz zur Serialität, zur filmischen Erzählung innewohnt. Wenn aus der Grotte der ersten Miniatur auf der fünften ein Gefängnis wird, mag dies darauf hindeuten, dass Blechen die Bildwerdung tatsächlich als gescheitert ansieht, denn aus der Grotte wäre ein Entkommen denkbar, aus dem Gefängnis scheint dies aber nicht mehr möglich zu sein. Eine sehr späte Entstehung des Blattes während oder nach dem Aufenthalt des erkrankten Blechen 1836 in der »Hornschen Anstalt« wäre denkbar und in diesem Fall ein beredtes Zeugnis für dessen damals bereits desaströse psychische Befindlichkeit.

Es existieren zwei weitere, in der Blechen-Forschung hinsichtlich ihrer Authentizität ebenfalls umstrittene Ölstudien, die wiederum die Verglebarkeit jedweder Bildwerdung thematisieren, sie sogar gleichsam auf die Spitze treiben: Zunächst die *Ruine im Wald* (Abb. 7) sowie das *Waldstück mit einem Tabernakel* (Farbabb. 8, S. 204).²⁴ Wie schon bei der *Skizze mit fünf kleinen Wiedergaben von Landschaftsskizzen* ist es wohl die Ungewöhnlichkeit des Sujets, welche die Forschung bisher davon abgehalten hat, das Werk als eigenhändig einzustufen und in das Werkverzeichnis einzuordnen. Immerhin gibt es zur *Ruine im Wald* motivisch vergleichbare Werke.²⁵ Die seltsam von oben nach unten wachsende Vegetation sowie die doppelte Treppenstufe als optische Schwelle sprechen für

24 Aukt.-Kat. München 2005, S. 20 (Aukt.-Nr. 229 u. 230).

25 Etwa Rave 1940, S. 474, Kat.-Nr. 1893, 1895 u. 1896.



Abb. 9: Carl Blechen, *Der Sturm*, 1826, Feder mit Sepia und Pinsel, laviert, 50,5 × 64,5 cm, Akademie der Künste, Berlin.

Blechens Autorschaft. Insbesondere das *Waldstück mit einem Tabernakel* kann mit hoher Wahrscheinlichkeit als sein Werk gelten, denn es gibt eine Kohlezeichnung mit dem gleichen Motiv.²⁶ Auch der Hang mit der aufgeworfenen Erdnarbe taucht häufiger als Motiv bei Blechen auf.

Bei der *Ruine im Wald* handelt es sich eher um einen Bildstock als Ort für ein Heiligenbild oder eine Marienstatue, welche aber selbst nicht zu erkennen sind. Das Bild wird durch den Baumstumpf und die Treppenstufen in für Blechen charakteristischer Weise im Vordergrund eingeleitet. Auch der überhängende Felsen auf der linken Seite erinnert an sein um 1826 entstandenes Gemälde *Felslandschaft mit Mönch*,²⁷ was auch einen Hinweis auch auf die Datierung geben könnte. Das Besondere an der *Ruine im Wald* ist nun aber, dass das »zweite Bild« leer oder zumindest ungegenständlich bleibt. Die bogenförmige Nische könnte vom Betrachter als Platzhalter für eine religiöse Figur interpretiert werden. Dass Blechen diese Figur jedoch weglässt und statt dieser nur eine hellbraun-beige

²⁶ Rave 1940, S. 474, Kat.-Nr. 1900.

²⁷ Ebd., S. 150, Kat.-Nr. 164.

Schraffur zu sehen ist, macht das Gemälde zu einem der interessantesten Werke des Künstlers: Das »zweite Bild« tendiert nicht nur zur abstrakten Geometrisierung, wie bei den anderen Werken Blechens bereits gezeigt, sondern wird in diesem Fall – bis hin zur vollständigen Abstraktion gesteigert – zur monochromen Fläche, wie sie im 20. Jahrhundert etwa mit Malewitschs *Schwarzem Quadrat* entsteht. Eine Bildfigur zu zeigen wird bei der *Ruine im Wald* auch insofern vollständig verweigert, weil die leer geräumte Nische diese Fortlassung so evident macht. Im *Waldstück mit einem Tabernakel* wird diese Eliminierung der Bildfigur sogar noch einmal verstärkt. Der Bildstock wird hier als Gehäuse und Bildträger noch weiter reduziert. Es scheint, als wenn hier nur noch ein aufgesockeltes Tafelbild im dreidimensionalen Raum übrig bleibt – wie die gleichsam im Wald vergessene Staffelei eines Malers. Dieses Tafelbild zeigt nur noch vertikale Schraffuren als Chiffren der einstigen Bildlichkeit. So unhistorisch der folgende Vergleich sein mag, veranschaulicht er doch die Radikalität, die in dieser Negierung der mimetischen Naturbetrachtung liegt: Man könnte dieses Tafelbild nämlich auch als das »Testbild« eines Fernsehers außerhalb der Sendezeit ansehen. Blechen geht bei diesem Bild so weit wie sonst kaum: Er verweigert radikal jede Bildfigur und ersetzt sie statt dessen durch eine zweidimensionale Ebene, die nicht einmal mehr als rhythmisches Muster oder Ornament bezeichnet werden kann, sondern lediglich als blinder Fleck oder als ein flackerndes Nichts. Gerade weil Blechen hier das vollständige Arrangement eines religiösen Bildes zeigt, nämlich eine Nische für eine Heiligenfigur beziehungsweise einen Bildstock oder ein Tabernakel, wird diese Leere so gegenwärtig und jedem Betrachter des Bildes sogleich offenbar. Deshalb kann die Intention zur Abstraktion nicht verkannt werden, denn es ist keine irgendwie zufällig verweigerete Bildlichkeit eines Objektes, sondern eine bewusst gewählte Bildlosigkeit. Das »zweite Bild« ist in seiner letzten Konsequenz eine plane, ungegenständliche Fläche. Aber dennoch handelt es sich nicht um eine Leerstelle – und diese Betonung ist wichtig. Denn eigentlich wird in der hellbraunen Schraffur das Kolorit des Naturraums reflektiert. Man müsste streng genommen sagen, dass das Bild in seiner Ungegenständlichkeit auf den Naturraum antwortet, in ihm jedoch die Dinge in ihrer mimetischen Gestalt verschwinden und nur noch deren farbliche Textur echoartig widergespiegelt werden.

Dass Blechen beim Übergang in das zweite Bild oftmals auf den Todesgedanken rekurriert, haben wir schon bei einigen seiner Mönchsbilder gesehen, etwa bei *Zwei Mönche an einem Grabkreuz*.²⁸ In der bereits 1826 entstandenen Zeichnung *Der Sturm*²⁹ greift Blechen das Thema ebenfalls auf (Abb. 9). Es handelt sich bei diesem Blatt um eines der wenigen Werke, zu dem ein Kommentar des

28 Rave 1940, S. 474, Kat.-Nr. 1890.

29 Ebd., S. 210, Kat.-Nr. 512; AK Berlin 1990, S. 141, Kat.-Nr. 115.



Abb. 10: Carl Blechen, Haus und Garten, 1838, Sepia, 10,4 × 18,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Künstlers vorliegt: »Der Sturm, nach einer Aufgabe des Berlinischen Künstlervereins. Der Moment des wütenden Orkans naht dem Ende; in dieser Beziehung schließt sich auch die Staffage an: Ein Pilger naht auf holprigen, dornigen Pfaden des Lebens dem Ziele des ewigen Friedens, wo ihm am Rande des Grabes der Genius des Todes mit offenen Armen entgegenharrt; in dessen Nähe, wo nur allein Ruhe herrscht, sieht man die Grabmäler, von Ölbäumen beschattet (als Zeichen des Friedens und der Aussöhnung mit allem Irdischen)«. ³⁰ Die Besonderheit im Aufbau dieses Blattes liegt darin, dass Blechen die Bezugsrichtung umkehrt: Das offene Grab ist uns, den Betrachtern, am nächsten. Der Pilger nähert sich von vorne diesem Grab und wird vom Genius empfangen, der zwischen ihm und dem Grab als Vermittler steht. Die Konfrontation des Betrachters mit dem Tod wird deshalb auf doppelte Weise bewerkstelligt: einmal durch die Rezeption des Pilgers und seine Annäherung an das Grab, und dann durch den eigenen Standort des Betrachters, der sich bereits auf der »Todesseite« befindet. Die »Ordnung des Hintereinander« (Wolfgang Kemp) von Pilger, Genius und Grab innerhalb einer, wenn auch perspektivisch leicht verzerrten Tiefenlinie bewirkt eine Erhöhung der Konzentration auf den finalen Ort des Grabes. Zum zweiten Bild wird dieses Grab nicht zuletzt dadurch, dass es durch seinen Rahmen aus Brettern wie ein gerahmtes, auf die Erde gelegtes Tafelbild erscheint, das es zu erreichen und zu durchschreiten gilt. Sehr bezeichnend steht der Genius bereits innerhalb dieses Bretterrahmens, denn er gehört

30 Blechen im Dezember 1826, zit. nach Rave 1940, S. 7.

als Bote bereits der jenseitigen Sphäre an, aus der heraus er jedoch die Geste mit den erhobenen Händen macht, die zur Grenzüberschreitung auffordert.

Die oft analysierte Sepiazeichnung *Haus und Garten* gilt als die letzte Arbeit Blechens (Abb. 10).³¹ Sie wurde von seiner Ehefrau Henriette mit dem handschriftlichen Zusatz versehen: »seine letzte Zeichnung den 7 ten März 1838«. Das Unvermögen des kranken Künstlers, hier eine klare Umrisslinie zu ziehen und einen differenzierten Bildaufbau zu gestalten, ist offensichtlich. Am Ende einer Pappelallee mit die Bäume flankierenden Blumentöpfen steht ein Haus, das aus einem Erd- und einem Attikageschoss besteht. Ein bogenförmiger Eingang ist ebenso wie die sechs Sprossenfenster in den nicht beleuchteten Teilen dunkel ausgemalt. Hinter dem Haus erstreckt sich horizontal eine lang gezogene Mauer. Vor dem Eingang sitzen einen Mann und eine Frau an einem Tisch. Lothar Brauner vermutet, dass die Zeichnung bereits Einzelheiten des Hornschen Sanatoriums wiedergibt, in dem sich Blechen seit 1836 immer wieder aufhielt.³² Der Mann mit dem Zylinder und die Widmung der Ehefrau deuten darauf hin, dass es sich um eine Darstellung des Ehepaares Carl und Henriette Blechen handeln könnte. Es wäre dann das einzige Bild Blechens mit dieser Thematik. So rudimentär die Zeichnung im Vergleich zu den früheren Arbeiten des Künstlers anmutet, enthält sie doch wesentliche Elemente seiner Bildgestaltung: Der bühnenartige Aufbau mit einleitendem Proszenium für das vom Bildrand weggerückte »zweite Bild« wird evident, das in diesem Fall mit dem Haus gleichzusetzen ist. Das Gebäude mit seinen senkrechten und waagerechten Architekturlinien greift wiederum den höheren Abstraktionsgrad auf, der dem zweiten Bild in der Regel innewohnt. Ungewöhnlich ist die gewählte Frontalansicht, die ebenso für die Radikalität spricht, mit der dem Betrachter unverstellt und unmittelbar das »zweite Bild« präsentiert wird, wie möglicherweise auch für das Unvermögen Blechens, hier wie in früheren Jahren einen komplexen Bildaufbau zu gewährleisten. Das Künstler-Ich ist aufgeteilt. Es ist an den sitzenden Herrn mit Zylinder ebenso vergeben wie an einen Betrachter, der am Beginn eines langen Ganges oder Augenschachts steht und auf ein entferntes Bild am Ende dieses Ganges blickt, das die Gegenstandsgebundenheit der künstlerischen Mittel wie Farbe und Linie auflöst und damit insgesamt die Dinglichkeit der dargestellten Objekte unterbindet. Vor diesem Hintergrund wird in *Haus und Garten* das Künstler-Ich Blechens am Ende ebenso nivelliert wie alle anderen Entitäten des Bildes. Dass Blechen dieses Künstler-Ich bereits vorher – etwa durch die verschiedenen Rollenbilder, die er annahm – verklauulierte, ist nur ein Teil der Aussage. Vielleicht kann man es so sagen: die Gestaltbarkeit des Künstler-Ichs mündet bereits zu Beginn in eine Aporie. Dieses

31 Rave 1940, S. 523, Kat.-Nr. 2183; AK Berlin 1990, S. 183, Kat.-Nr. 258.

32 AK Berlin 1990, S. 183, Kat.-Nr. 258.

Künstler-Ich tritt stets nur als Scheincharakter, als Spiegelung auf. Der Bereich des Nicht-Ichs wird hingegen auf verschiedenste Weise über die Objekte eingeführt und dargestellt. Aber auch die Welt dieser Realien wird am Schluss aufgelöst und abstrahiert, nur vielleicht etwas verzögert.

Helmut Börsch-Supan zieht zur Interpretation der späten Bilder Blechens zu Recht den Bericht des Dr. Horn vom 26. August 1837 heran, der über den kranken Blechen gutachtet,³³ »daß dieser geschickte Künstler allerdings in einem bedeutenden Grade von Seelenstörung sich befindet. Alle Teilnahme sowohl für seine Verwandten als seine Kunst ist erloschen, er liest die Briefe seiner Frau und hat unmittelbar nach Beendigung eines Satzes schon wieder vergessen, was in demselben gesagt ist. Mit großer Mühe gelingt es wohl, ihn zur Arbeit an seinen Bildern zu bewegen; dann sitzt er vor denselben, hält Pinsel und Palette in der Hand und pfeift Liederchen und macht dann und wann mal einige Pinselstriche, deren Resultat er jedoch fast immer wieder durch Abwaschen vernichtet, sobald er von neuem an die Arbeit kommt. Außerdem sucht er wie ein Kind Scherben zusammen, wickelt sie sorgfältig ein und steckt sie in die Tasche; ebenso sammelt er Zigarrenstümpfchen, um sie später noch zu rauchen; setzt beim Gehen die Füße über Kreuz, sobald er einen blanken Gegenstand erblickt, und ist von diesen Kindereien durch keine vernünftige Vorstellung abzubringen. Sich selbst hält er keineswegs für krank [...]. Bis jetzt ist es nicht gelungen, ihn in irgend etwas über seinen Zustand aufzuklären [...], indes ist die Hoffnung auf Genesung aus diesem unglücklichen Zustand für unseren Professor noch keineswegs aufzugeben.«³⁴

Bisher wurde dieser schriftliche Bericht allgemein im Hinblick auf die Verwerfung und Übermalung gestörter Bildoberflächen gelesen.³⁵ Das Sammeln einzelner Details wie der Scherben deutet jedoch zusätzlich darauf hin, dass Blechen in seinem pathologischen Zustand weniger den Objekten, sondern den Kompartimenten nachspürt, aus denen sie bestehen. Immer dann, wenn es gilt, eine Gesamtgestalt zu erzeugen, indem er etwa Pinsel und Palette in die Hand nimmt, wird die Erschaffung derselben verworfen. Nur noch den Bruchstücken der einstmaligen Realien wird vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt, den Stümpfen der Zigaretten ebenso wie den Scherben von Gefäßen. Eine weitere Merkwürdigkeit des Hornschen Berichts ist die Nennung der »blanken« Gegenstände, vor denen sich Blechen offenbar fürchtet. Es ist schwer zu sagen, ob er damit Tafelsilber, metallene Gegenstände oder auch Spiegel beschreibt. Auf jeden Fall sind Gegenstände gemeint, in denen man sich im weitesten Sinne spie-

33 AK Berlin 1990, S. 134, Kat.-Nr. 95.

34 Dr. Horn an Schadow am 26. August 1837; zit. nach Rave 1940, S. 44.

35 Beispielsweise bei *Italienische Küstenlandschaft mit sitzender Frau*, vgl. Rave 1940, S. 394, Kat.-Nr. 1580; AK Berlin 1990, S. 134f., Kat.-Nr. 95.

geln könnte. Der kranke Künstler reagiert offensichtlich bei Oberflächen von Gegenständen irritiert, in denen er sich selbst als Person begegnen könnte. Das gilt gleichermaßen wohl auch für jedwede Objekte, die diesen Gegenständen vorgehalten werden und die sich gleichfalls darin spiegeln könnten. Auch hier wird die vervollständigte Gestalt vermieden. Der erkrankte Betrachter Blechen verharret »in einem Schwebestand zwischen Vergewisserung und Verunsicherung. Wenn der Spiegel als ein Beweis für die Authentizität des Bildes für sich in Anspruch nimmt, die Wirklichkeit zu dokumentieren, dann führt uns das Werk vor Augen, daß selbst die Wirklichkeit eine trügerische Vorstellung ist«, so Reinhard Wegner in seinen Ausführungen zum Scheincharakter der Kunst des 19. Jahrhunderts in anderem Zusammenhang.³⁶

Es soll hier nicht ausführlich erörtert werden, wodurch Blechens Geisteskrankheit am Ende seines Lebens bedingt war und inwieweit sie Auswirkungen auf das Spätwerk gehabt hat.³⁷ Was aber wohl konstatiert werden kann, ist die fast manische Vermeidung von vollendeter Gestalthaftigkeit während der letzten Krankheitsphase, wie dies auch im Bericht des Dr. Horn zum Ausdruck kommt. So findet in der letzten Zeichnung *Haus und Garten* im durch die Pappelallee tiefenräumlich organisierten Bild schlussendlich eine Auflösung der Bildgründe statt, was sich besonders der schattenlosen und extrem flächigen Darstellung der Objekte entnehmen lässt. Die ästhetische und Illusion herstellende Ordnung scheint auch hier in eine Flächenordnung überführt zu werden. Auch in diesem letzten rudimentären Werk finden sich in den Bäumen und Blumentöpfen, bei den Fenstern des Hauses sowie bei der Balustrade der Attika und bei dem hinter dem Haus verlaufenden Zaun rhythmische, sich stakkatoartig wiederholende, höchst zeichenhafte Elemente. Diese ornamentalen Figuren bewirken gleichzeitig auch eine Zerdehnung der gesamten Bildebene – ein dann in der Klassischen Moderne ubiquitär werdendes Gestaltungsprinzip.³⁸ Die Bildfläche fluchtet regelrecht nach allen Seiten hin aus, wobei die dunkle Haustür umgekehrt als Fixpunkt aller dieser Fluchtlinien fungiert. Die Belebung des Bildträgers scheint erreicht, weil das Bild von polydimensionalen Sehstrahlen durchstellt ist und damit eine Aktivierung der Bildoberfläche insgesamt bewirkt wird. Diese Eigentümlichkeit lässt sich an vielen Beispielen in

36 Wegner 2007, S. 244.

37 Seine Vorliebe für Rhythmen und sich wiederholende Objekte deutet auf Autismus. In der Forschung wird besonders durch die Tendenz zur Symmetrie ein für Schizophrene typisches Krankheitsbild konstatiert. Vgl. Münch 2000, S. 118.

38 Am Beispiel von Piet Mondrian hat Regine Prange untersucht, wie die Revision der gestaltgebenden Funktion der Linie und ihre Priorität gegenüber der Fläche durch eine »Zerdehnung« des Sujets erreicht und dadurch die Gestalthaftigkeit des Gegenstands insgesamt nivelliert wird. Vgl. Prange 2006, S. 373. – Zum Verhältnis Linie und Form in der Moderne vgl. Busch 2006, bes. S. 123.

Blechens Werk beobachten. Aber das Haus mit seiner dunklen Tür ist als »zweites Bild« im Bild der Ort, hinter den letztlich nicht geblickt werden kann, weil sein mehr oder weniger abstraktes Bild auch wieder nur Scheincharakter besitzt. Das ist, wenn man so will, innerster Kern von Blechens Kunst. Genau an dieser Stelle findet der nie zu bewerkstelligende metaphorische Sprung in eine andersweltliche Ontologie statt, die sich jeder Evidenz entzieht.

Abschließend für diesen Aufsatz lässt sich feststellen, dass Fragment und Ausschnitt bei Blechen immer Deduktionen eines totalen Bildraums sind. Das ist zunächst keine besonders tief schürfende Erkenntnis, beschreibt aber treffend die Ausgangssituation des Künstlers am Ende des Klassizismus. Die geschilderten, eher feinteiligen Detailbetrachtungen des Bildaufbaus lassen den vorhandenen »Totaleindruck« als grundlegende Kategorie der Kunst nach 1800 verschwinden.³⁹ Dieser Totaleindruck entspricht Schellings Naturphilosophie und seinem »Versprechen, die bewegte Natur als Ganzes zu denken und damit auch die eigene individuelle Freiheit aus der Erkenntnis des Kosmos zu gewinnen.«⁴⁰ Blechen hat diesem Totaleindruck in vielen seiner Bilder, etwa dem *Bau der Teufelsbrücke* oder auch dem *Blick auf Assisi* gehuldigt.⁴¹ Gleichzeitig enthalten alle diese Bilder aber schon »zweite Bilder«, die als Türen in eine andere Welt nur ungenügend beschrieben sind und bereits die Aporie jedes illusionsgebundenen Bildes beinhalten.

Literatur

- AK Berlin 1990: Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus. Hg. von Peter-Klaus Schuster, Nationalgalerie Berlin, München 1990.
- AK Rom 2007: Andreas Stolzenburg, Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856), Casa di Goethe, Rom, Rom 2007.
- Aukt.-Kat. Berlin 1996: Galerie Gerda Bassenge, Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1996.
- Aukt.-Kat. München 2005: Neumeister, Bilder aus der Sammlung Georg Schäfer II, Sonderauktion München 25. Februar 2005, München 2005.
- Busch 1985: Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.

39 »Totaleindruck« ist ein Begriff der Kunsttheorie um 1800, der beispielsweise in den Landschaftstraktaten von Christian August Semler (1800) und Carl Ludwig Fernow (1806) zu finden ist; vgl. dazu Busch 1994, S. 495; Probst 2005, S. 72.

40 Probst 2005, S. 69f.

41 Zum *Bau der Teufelsbrücke* vgl. AK Berlin 1990, S. 121, Kat.-Nr. 60; zum *Blick auf Assisi* vgl. ebd., S. 122, Kat.-Nr. 61.

- Busch 1994: Werner Busch, Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst, in: Sabine Schulze (Hg.), Goethe und die Kunst, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., Ostfildern 1994, S. 485-497.
- Busch 2006: Werner Busch, Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie. Ein exemplarischer historische Abriss, in: ders., Oliver Jehle und Carolin Meister (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 121-139.
- Fiorentini 2006: Erna Fiorentini, Raumsehen – Ortszeichnen. Wirklichkeit und Erlebnis im frühen 19. Jahrhundert, in: Räume der Zeichnung, hg. von Angela Lammert u. a., Berlin/Nürnberg 2006, S. 103-112.
- Grave 2001: Johannes Grave, Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik, Weimar 2001.
- Humboldt 1826: Alexander von Humboldt, Ansichten der Natur (1808), Stuttgart/Tübingen 1826.
- Kemp 1983: Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Möller 1995: Heino Möller, Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie, München 1995.
- Münch 2000: Martina Münch, Blechens Wahnsinn – Ein romantisches Schicksal im Spiegel von Medizin und Geistesgeschichte, in: Gerd-Helge Vogel und Barbara Baumüller (Hg.), Carl Blechen (1798-1840). Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen (Publikation der Beiträge zur IX. Greifswalder Romantikkonferenz in Cottbus), Greifswald 2000, S. 107-118.
- Pietsch 2006: Annik Pietsch, »Gottes Natur empfunden und erkannt«: Carl Blechens »Naturgemälde«, in: Jahrbuch der Berliner Museen 48, 2006, S. 89-116.
- Pinder 1949: Wilhelm Pinder, Aussagen zur Kunst, Köln 1949.
- Prange 2006: Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006.
- Probst 2005: Jörg Probst, Adolph von Menzel – Die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 2), Berlin 2005.
- de Quincy 1823: Antoine Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris 1823.
- Rave 1940: Paul Ortwin Rave, Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1940.
- Schuster 1990: Peter-Klaus Schuster, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus, in: AK Berlin 1990, S. 9-26.
- Wegner 2007: Reinhard Wegner, Menzels Balkonzimmer – ein Kabinettstück, in: Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld (Hg.), Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag, Worms 2007, S. 241-248.