Carl Blechens Landschaften –

Untersuchungen zur theoretischen und technischen Werkgenese

Dissertation
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Friederike Sack
aus Heilbronn

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner
Zweitgutachter: PD Dr. Andrea Gottdang
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Juli 2007

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

1.1 Carl Blechens Landschaften – Untersuchungen zur theoretischen und technischen Werkgenese 1

1.2 Forschungsstand 5

2 Zur Gattungstheorie des Landschaftsbildes 17

2.1 Betrachter, Landschaftsbild und Naturwahrnehmung 22

2.2 Landschaftsideal 25

2.3 Wirkungsästhetik und Stimmungslandschaft 36

2.3.1 Heroismus – die erhabene Landschaft 41
2.3.2 Idylle und Stimmungslandschaft 44
2.3.3 Seelenlandschaft und „Erdlebenbild“ 46

2.4 Wissenschaftliche und intellektuelle Landschaftsauffassung 51

2.4.1 Portraitlandschaft und Vedute 52
2.4.2 Naturwissenschaftliche Landschaftsaneignung 56
2.4.3 Historische Landschaft 58
2.4.4 Kulturlandschaft 60
2.4.5 Das „Charakteristische“ der Landschaft 63

2.5 Veraltete Ordnungssysteme und „wilde Regellosigkeit“ in der Landschaftskunst nach 1830 66

2.6 Blechens theoretische Landschaftsauffassung – „nicht vom Monde gefallen“ 73

2.6.1 Blechens Verhältnis zu Kunsttheorie und Kritik 82
2.6.2 Blechen und Schinkel 87
2.6.3 Ideallandschaften und Heroismus 96
2.6.4 Historische Landschaft 103
2.6.5 Romantische Landschaft 108
2.6.6 Ansichten und Landschaftscharakteristik – Blechen als „genialer Erfinder einer neuen Gattung landschaftlicher Charakterbilder“ 115

3 Zu Entwicklung und Technik von Blechens Landschaftszeichnungen .. 120

3.1 Theorie des Landschaftszeichnens 120

3.1.1 Skizzieren – Vom Wagnis, „Unausgesprochenes auszusprechen“..... 122
3.1.2 „Zeichnungsfähigkeit der Landschaft“ 126
3.1.2.1 Klassizistisches Zeichnen 129
3.1.2.2 Romantisches Zeichnen 135

3.2 Chronologie des zeichnerischen Werkes Blechens 141

3.2.1 Berlin 1815-1828 147
3.2.1.1 Beginn des künstlerischen Arbeitens 147
3.2.1.2 Die Akademie 149
3.2.1.3 Die Sachsen-Reise 1823 161
3.2.1.4 Der „Berlinische Künstler-Verein“ 173
3.2.1.5 An der Ostsee? 176
3.2.2 Italien 1828-1829 – „Meine Ausbildungsreise“ 181
3.2.2.1 Vorkenntnisse 182
3.2.2.2 Die „Ausbildungsreise“ – Vorbereitungen 185
3.2.2.3 Der Reiseverlauf 187
3.2.2.4 Der Reisebericht 189
3.2.3 Berlin 1829-1835 191
3.2.3.1 Professur für „Landschaftzeichnen“ an der Akademie..... 192
3.2.3.2 Die Harz-Reise 1833..... 195
3.2.3.3 Zeichnerisches Spätwerk 197

3.3 Werkgruppen – „diese völlig vom üblichen entfernte Blickeinstellung“..... 198

3.3.1 Organisation des Skizzenmaterials 200
3.3.1.1 Die Braunschweiger Skizzenbücher 204
3.3.1.2 Die Skizzenbücher aus Süditalien 212
3.3.1.3 Das Amalfi-Skizzenbuch 215
3.3.2 Technik 218
3.3.2.1 Zeichnungen mit Bleistift und Kreide 220
3.3.2.2 Die Federzeichnung 235
3.3.2.3 Deckfarben und Aquarell..... 243
3.3.2.4 Mischtechniken..... 252
3.3.2.5 Lavierung und Deckfarben 253
3.3.2.6 Die Ölskizze..... 264

3.4 Funktionen der Landschaftszeichnung 266

3.4.1 Differenzierung der Zeichnungstypen – Studie und Skizze 267
3.4.2 Landschaft im Detail – Studien 269
3.4.3 Landschaft als Ganzheit – Skizzen 280
3.4.3.1 Dokumentation mit Umrissen 284
3.4.3.2 Erinnerungsfunktion 286
3.4.3.3 Ausschnittnahme 287
3.4.3.4 Motiverfassung 291

4 Synthese – Wege der Werkgenese 296

4.1 Zusammenfassung 297

4.2 Werkgenese 301

4.2.1 Die „Maschine des Gemähldes“ 301
4.2.2 Blechens Kompositionsverfahren 304
4.2.3 Das „Bewusstsein, Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben“ – Beziehungen zwischen Skizze und Gemälde 310
4.2.3.1 Naturstudien 313
4.2.3.2 Entwurfszeichnungen und Werkzeichnungen 316
4.2.3.3 Landschaftsskizzen und Werkzeichnungen 322
4.2.4 Das „Capriciöse“ – Schlussbetrachtung zur autonomen Skizze 329

5 Anhang 337

5.1 Abbildungen 337

5.2 Bibliographie 374

1 Einleitung

1.1 Carl Blechens Landschaften – Untersuchungen zur theoretischen und technischen Werkgenese

Disparität und Heterogenität im Werk Carl Blechens bestimmten die Rezeption seiner Landschaftsbilder und -skizzen beginnend mit den Zeitgenossen bis zur kunstgeschichtlichen Forschung der Gegenwart. Man hielt sein malerisches Schaffen bereits 1833 für „capriciös“[1], in neuerer Zeit vom frühromantischen, literarischen Stilmittel der Ironie durchwaltet, das für Anteile des „Artistischen, des Frappanten, des Inszenierten, des Paradoxen“[2] verantwortlich gemacht wurde. Als Grenzgänger einer etablierten Epochengeschichte verortete man sein Werk „zwischen Romantik und Realismus“[3], denn bis in unsere Gegenwart gelten seine Landschaftsauffassung und insbesondere seine Technik als antizipatorisch. Mit seiner Biographie, die eine Psychopathologie aufweist, hat Blechen zudem eine ganze Reihe von Exegeten herausgefordert, im künstlerischen Werk nach Spuren seiner Erkrankung – vermutlich eine Form schwerer Depression – zu suchen. Diese weitgehend spekulative Tendenz einer Form-Inhalt-Analogie hat nach weiteren Erklärungsversuchen dieser augenscheinlichen Disparität gefahndet und damit Jahrzehnte der Blechen-Forschung bestimmt; sie ist auch heute noch wirksam. Das werkimmanente Paradigma des Disparaten, das auch als symptomatisch für eine im Wandel begriffene Gattung Landschaft gelten darf, wird die beiden Untersuchungsfelder der vorliegenden Studie begleiten: die theoretische und technische Werkgenese.

Eine kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Werk Carl Blechens kann sich nicht ausschließlich auf theoretische Fragen beschränken. Denn obwohl diese Feststellung redundant ist, muss sie hier nochmals geäußert werden: Das Reizvolle an Blechen sind die außergewöhnlichen technischen Besonderheiten, mit denen er seine Landschaftswahrnehmung malerisch und zeichnerisch zum Ausdruck brachte. Eine Ausrichtung der jüngsten Blechen-Forschung stellt genau diese Beobachtung völlig zu Recht ins Zentrum der Überlegungen zu Blechens Landschaftskunst und interpretiert dabei das Beziehungsgeflecht zwischen Wissenschaften und Künsten neu.[4] Während Gemälde und Ölskizzen in diesem Sinne in mehreren Publikationen angemessene Würdigung erfahren haben, wird in der vorliegenden Arbeit seine Zeichenkunst nun die Beachtung erhalten, die ihrer Vielfalt und ihrem künstlerischen Wert entspricht. Werkgruppen und Funktionszusammenhänge werden in einer technischen Analyse des zeichnerischen Gesamtwerkes untersucht und in Einzelbeispielen vorgestellt. Zugunsten dieser Zusammenschau eines schier unüberblickbaren Werkes mussten praktikable Grenzen gezogen werden: Die dringliche Überarbeitung des wertvollen Werkverzeichnisses von Paul

[1] Schöll 1833, S. 42.
[2] Möller 1995, S. 8; vgl. auch Vaughan 1995.
[3] Kat. Ausst. Blechen 1990.
[4] Vgl. Tagungsband Schneider/Wegner 2009 und Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, darin v.a. die Beiträge von Annik Pietsch.

Ortwin Rave hinsichtlich der Provenienzen, der Datierungen und technischen Mittel ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu bewältigen. Als Grundlage für eine ausstehende Revision wurde eine großzügige, aufschlussreiche Übersicht angelegt, nicht, wie in jüngster Zeit geschehen, wiederholt Hauptwerke ausgesondert.[5] Dabei wird die These aufgestellt, dass die Zeichnung fortschreitend aus einer im Bildentstehungsprozess begründeten Zweckgebundenheit befreit wurde: Wie im technischen Duktus der zunehmend autonomen Ölskizzen entwickelte Blechen auch eine Zeichenkunst, deren graphische Qualitäten einen hohen Grad an Eigenständigkeit und – im Spätwerk – expressive Züge des landschaftlichen Capriccios aufweisen.

Am 29. Juli 1798 wurde Carl Eduard Ferdinand Heinrich Blechen in Cottbus geboren, das er für seine Laufbahn als gelernter Kassenführer und Disponent bald verließ. Berufliche Gründe führten ihn nach Berlin, wo er ab 1820 im Bankhaus Koehne arbeitete. Doch schon 1822 weisen ihn die Akten der Berliner Akademie der Künste als Schüler aus, den dortigen Unterricht suchte er jedoch bereits ein Jahr später nicht mehr auf. Eine Reise nach Dresden erfolgte 1823, wo er Johan Christian Claussen Dahl besuchte und in der Sächsischen Schweiz Skizzen vor der Natur zeichnete. 1826 wurde er Mitglied im Berlinischen Künstlerverein. Karl Friedrich Schinkels Empfehlung führte zu einer Anstellung als „Decorationsmaler“ am Königsstädtischen Theater in Berlin, die er allerdings 1827 aufgab. Die anschließenden Jahre als freischaffender Künstler war Blechen nun herausgefordert, seinen Lebensunterhalt mit Kunstverkäufen zu bestreiten, was nicht von durchgehendem Erfolg gekennzeichnet war. 1828/29 unternahm er die für die Entwicklung seiner Kunst so zentrale Reise nach Italien. 15 Monate lang arbeitete er intensiv an technisch unterschiedlichen Landschaftsskizzen, wobei er sich weitgehend entlang der gängigen Routen der Italien-Reisenden dieser Zeit bewegte und Kontakte unter anderem zu dortigen deutschen Künstlern pflegte. Infolgedessen vollzog sich in der Wahl der Bildthemen und in ihrem Darstellungsmodus eine Hinwendung zur Ansichtenkunst, wie sie im Zeitgeschmack lag und vermarktet werden konnte. Einige seiner Zeitgenossen – und selbst noch die gegenwärtige Forschung – sahen in dieser Fokussierung einen Qualitätsverlust seiner Gemäldekunst zum Nachteil einer vornehmlich von romantischer Motivik geprägten Auffassung.

1831 bewarb Blechen sich erfolgreich um die Nachfolge von Peter Ludwig Lütke, seinem ehemaligen Lehrer, für die Akademieprofessur der „Landschaftzeichnen Classe“[6]. Vermutlich mit seinen Schülern bereiste er 1833 den Harz, 1835 folgte dann eine vierwöchige Reise nach Paris in Begleitung des Galeristen Louis Sachse, eines Freundes und Förderers. 1836 mehrten sich allerdings erste Anzeichen einer psychischen Erkrankung, die ihn zur Aufgabe seiner Lehrtätigkeit zwang und sein künstlerisches Arbeiten einschränkte. Verschiedene Therapien,

[5] Vgl. Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.
[6] PrAdK Nr. 8, Bl. 35. Vgl. Simmons 2009.

tatkräftig von Bettina von Arnim und auch Sachse unterstützt, zeigten keinen Erfolg.[7] Am 23. Juli 1840 starb Blechen in Berlin.

Seine Biographie zeigt ihn als aktiven Teilnehmer des zeitgenössischen Kunstlebens. So war er als Schüler und als Lehrer der Akademie verbunden und sandte regelmäßig Beiträge zu den zweijährlich stattfindenden Akademieausstellungen ein. Seine Gemälde wurden vom Preußischen Hof, vom Künstlerverein sowie von Privatpersonen wie Bettina von Arnim oder dem Bankier Brose angekauft, der bereits in den 1830er Jahren eine Sammlung mit Blechens Werken – darunter auch zahlreiche Kopien nach Blechen – zusammentrug. Seine Künstlerkollegen schätzten ihn – Äußerungen von Schinkel, Wilhelm Schadow oder auch August Wilhelm Schirmer belegen dies –, von seinen Schülern an der Akademie hat sich jedoch keiner wirklich kunsthistorisch bedeutsam hervorgetan. Insbesondere Blechens vielfältige Verbindungen zur Kunst seiner Zeit, seine Beziehung zur Akademie und zum Kunsthandel sowie seine persönlichen Bekanntschaften haben seine Zeitgenossenschaft konturiert. Man hat in der Blechen-Forschung hingegen oft nur auf das hingewiesen, was seine Neuerungen für die Kunstgeschichte bedeutet haben, weniger seine komplexe Vernetzung als Bedingung für die Ausprägungen und Entwicklungen seiner Kunst gesehen. Die erwähnten Koordinaten seiner Biographie haben nun Anlass gegeben, Blechens Position vielmehr aus einer Rückbindung an jene Voraussetzungen zu betrachten, als ein weiteres Mal seine Sonderstellung hervorzuheben. In einer zeitgenössischen Kritik, die für diese Studie mehrfach herangezogen wird, heißt es unter anderem auch für die Bilder Blechens: „Sie wollen […] sich mittheilen mit der Zeit und Welt, in der sie geworden sind.“[8] Unter diesem rezeptionsgeschichtlichen Ansatz wird das Augenmerk auch wieder auf Blechens Gemälde gerichtet, weniger auf die als antiakademisch und vermeintlich proto-impressionistisch aufgefassten Ölskizzen, die das heute gängige Bild Blechens so nachhaltig prägen. Letztere werden in den Beobachtungen zur Werkgenese zwar als maßgeblich erkannt, aber um Blechens Kunst in einem ersten erforderlichen Schritt in ihre Zeit einordnen zu können, müssen jene Werke im Fokus stehen, mit denen er in die Öffentlichkeit trat, nämlich die Gemälde.

Dies sind Blechens zentrale biographische Umstände, die einer allgemeinen historischen Einordnung dienen. In der vorliegenden Studie wird Blechens Landschaftskunst im Rahmen zweier inhaltlich zunächst separater Kapitel thematisiert. Zuerst wird sie hinsichtlich ihrer Rückbindung an gattungstheoretische Vorbedingungen und im Zuge dessen ihrer spezifischen Adaptionen und Abwandlungen untersucht: „Zur Gattungstheorie des Landschaftsbildes“ (Kap. 2).[9] In einem zweiten Schritt wird Blechens Zeichenkunst chronologisch systematisiert

[7] Bericht des Arztes Dr. Horn an den Akademiedirektor Schadow über Blechens Gesundheitszustand, 26. August 1837, vgl. Rave 1940, S. 44. Aufgrund der Problematik retrospektiver Pathologisierungen werden Blechens psychische Erkrankung und deren spekulative Auswirkungen auf sein Werk in dieser Untersuchung nicht behandelt. Als Anhaltspunkte vgl. Knoblauch zu Hatzbach 1975, Münch 2000.
[8] Schöll 1833, S. 13.
[9] Vgl. hierzu auch die Forschungsbeiträge Vogtherr 1996, v.a. S. 235 und Vogtherr 2000.

und technisch analysiert: „Zu Entwicklung und Technik von Blechens Landschaftszeichnungen“ (Kap. 3).

Die theoretische Werkgenese von Blechens Landschaften lässt sich hierbei bis zu einem gewissen Grad auf tradierte Bildformen zurückführen, die er aufgrund seiner akademischen Ausbildung sowie seiner kollegialen Kontakte und Reisen kannte. So beschäftigte sich Blechen mit Goethe, mit der Landschaftsauffassung Joseph Anton Kochs, mit klassischer, römischer Landschaftskunst und pflegte Kontakte etwa zu Karl Friedrich Schinkel oder Johan Christian Claussen Dahl. Belege anhand primärer Quellen, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit landschaftstheoretischen Texten voraussetzen würden, sind bislang nicht überliefert. Daher wird in dieser Untersuchung Blechens Kunst hinsichtlich ihrer aus der Gattungslehre begründeten Prämissen im Spiegel der Wahrnehmung zeitgenössischer Kunstkritik betrachtet, deren Methoden und Beurteilungskriterien einen Erwartungshorizont aufspannen, der Blechen gegenwärtig gewesen sein musste. Blechen verarbeitete die inhaltlichen und formalen Bedingungen der Ideallandschaft, der historischen Landschaft und des romantischen Motivrepertoires, bis er schließlich aus seiner Exegese der Ansichtenmalerei eine „neue Gattung landschaftlicher Charakterbilder“[10] schuf.

Die Bedingungen dieser „Charakterbilder“, die die Zeitgenossen insbesondere aufgrund ihrer technischen Freiheiten irritierten, werden in Hinblick auf Blechens technisch sehr variablen Skizzenmodus befragt. Die offenkundige Divergenz zwischen Augenschein und formalem, tradiertem Kunstbegriff wird dabei zum Tragen kommen: Je systematischer sich die Varianten der Wahrnehmungsmodi von Landschaft multiplizierten, desto eher traten diese Widersprüche auch in den Medien der Skizze und des ausgeführten Bildes zutage. Um die theoretische Gattungsgeschichte der Landschaft darzulegen, werden Abhandlungen bedeutender Literaten, Philosophen und Naturforscher – so etwa von Goethe, Kant bis hin zu Humboldt – sowie feuilletonistische Texte und Künstleräußerungen vergleichend ausgewertet. Die Gültigkeit hierin formulierter Landschaftskategorien in Bezug auf Blechens Landschaftsauffassung wird dann im Spiegel zeitgenössischer Kritik in Frage gestellt. Die Auswahl dieser Texte erfolgte rein aus der Relevanz für die Fragestellung dieser Untersuchung und beansprucht keine Vollständigkeit. Die Gliederung des Kapitels 2 folgt den Kategorien, die weitgehend ebendiese vorgab. Im Weiteren werden sie erneut als Grundlage aufgerufen, um Blechens Landschaften hinsichtlich ihrer Bezüglichkeit zur Gattungslehre zu bewerten; das heißt, die zentralen Kategorien dienen als Beurteilungsmaßstäbe der Kritik, denn sie stellen geeignete Gradmesser für Blechens Abweichungen und Umformungen der Norm dar, belegen aber darüber hinaus seine Bemühungen um Erfolg beim zahlungsbereiten Publikum.

Diese Disparitäten, aber auch Zugeständnisse können anhand von Blechens Skizzentechnik begründet werden, was in Kapitel 3 vorgenommen wird. Dies erfolgt in einer chronologischen und – daran anschließend – technischen Aufarbeitung des zeichnerischen Skizzenwerkes. Nach einem Entwicklungsabriss, der Blechens Naturwahrnehmung in den Kontext der Zeich-

[10] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 66.

nungstheorie von Landschaft stellt, wird die Untersuchung in die Analyse der Funktionen von Landschaftsskizzen in Blechens Werk münden. Wurden bislang in dieser Hinsicht nur seine Ölskizzen systematisch betrachtet,[11] wird die nun vorliegende Studie ein Forschungsdesiderat dahingehend aufarbeiten, als sowohl die Entwicklungsbedingungen von Blechens landschaftlicher Zeichenkunst als auch ihre Techniken und damit ihre Funktionen im Werkprozess bestimmt werden. Dabei wird keine vollständige Erfassung des zeichnerischen Werkes vorgenommen, denn die Fragestellung hinsichtlich der Werkgenese bezieht sich maßgeblich auf Blechens Landschaften. Die wichtigsten Bestände befinden sich in Berlin im Kupferstichkabinett – Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik – der Staatlichen Museen und in den Kunstsammlungen der Akademie der Künste. Im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig liegen zudem die „Kleinen Skizzenbücher", die, bislang nur auszugsweise und schwerpunktmäßig, in dieser Studie erstmals wissenschaftlich ausgewertet werden. Weitere Bestände werden in Blechens Heimatstadt Cottbus verwahrt.

In Kapitel 4 („Synthese – Wege der Werkgenese") werden schließlich die zentralen Fragen nach der theoretischen und technischen Werkgenese im Rahmen einer Synthese der jeweiligen Vorbedingungen erörtert: Dabei wird der in Kapitel 2 erarbeitete historisch-theoretische Hintergrund in Bezug gesetzt zu der in Kapitel 3 erfolgten Werkanalyse. Dies wird exemplarisch anhand einer Auswahl von Blechens Bildentstehungsprozessen durchgeführt, um seine inhaltlichen Verknüpfungen der theoretischen und der technischen Werkgenesen anschaulich zu machen.

1.2 Forschungsstand

Gemeinhin gilt Blechen sowohl in der älteren als auch in der neueren Forschung als einer der Wegbereiter moderner Malerei in Deutschland.[12] Noch zu Lebzeiten – als allerdings bereits hinlänglich bekannt war, dass Blechen psychisch schwer erkrankt war – setzte eine Form spätromantischer Genieverehrung ein: „Bei Betrachtung jedes Blechenschen Werkes, groß oder klein, ausgeführt oder skizzenhaft, glauben wir den Pulsschlag des Weltalls mitzufühlen, der in der Brust des schaffenden Künstlers schlug und so tiefsinnige Gebilde vor sein inneres Auge stellte."[13]

Im Folgenden werden die Ergebnisse vorhandener Publikationen zu Blechen vorgestellt, und es wird auf ihre Relevanz hinsichtlich des hier bearbeitenden Forschungsfelds eingegangen. Zu Beginn steht der Verweis auf die Bibliographien der Carl Blechen Gesellschaft sowie die maßgeblichen Publikationen zu Blechen aus neuerer und neuester Zeit: Im Katalog der Berliner Retrospektive von 1990 finden sich umfangreiche Literaturangaben, die noch in der Dissertation von Jutta Schenk-Sorge erweitert sind.[14] Im Tagungsband „Die neue Wirklichkeit

[11] Vgl. Schenk-Sorge 1989.
[12] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 40.
[13] Berlinische Nachrichten, 15. November 1839, anlässlich der Akademieausstellung, zit. nach Rave 1940, S. 60.
[14] Vgl. unter <http://www.carl-blechen-gesellschaft.de/literatur/index.html> die Website der Carl Blechen Gesellschaft; Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 300-308; Schenk-Sorge 1989, S. 182-192.

der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung“ von 2009 sind weitere, aktuelle Referenzen nachzuschlagen.

Schon Theodor Fontane, dessen Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person Carl Blechen über Jahrzehnte andauerte, sah ihn an einer entscheidenden Schnittstelle zwischen Romantik und Realismus: Seine „eigentlichen Landschaften“ seien „realistisch, helle Töne, Sonnenbrand, gelbe Kahlheit herrschen vor. Mitunter nähern sich diese Landschaften aber dem Romantischen, und er tut manchmal ein romantisches Element hinzu.“[15] Am Ende seiner Beschäftigung mit den Fragmenten zu einer Monographie über Carl Blechen sah Fontane letztlich aber eine Entfremdung von der romantischen Bildidee: „Widerlegung, daß er besonders im Romantismus gesteckt habe. Nur wenig spricht dafür.“[16] Bereits Fontane problematisierte also die epochengeschichtliche Schwellenstellung von Blechens Werk, die auch die Berliner Retrospektive 1990 zu einem Leitmotiv der Ausstellungs- und Katalogkonzeption gemacht hat.

Im Rahmen der 14. Sonderausstellung in der königlichen Nationalgalerie stellte Alfred Lichtwark im Jahre 1881 eine Auswahl von Blechens Werken zusammen. Der Wiederentdeckung der romantischen Malerei, die gemeinhin mit der Jahrhundertausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie gefeiert wurde, hat Lichtwark mit seiner Blechen-Ausstellung vorgegriffen. Lichtwarks kuratorische Würdigung markierte eine frühe Wende in der Blechen-Rezeption. Im begleitenden Katalog wurde er als „Vorläufer unserer modernen Landschaftsmalerei“[17], damit des Impressionismus’, ausgezeichnet. Guido Joseph Kern zitierte aus besagtem Katalog in ähnlichem Tenor: Die Kunst Blechens erscheine nun als „geniale Vorahnung der modernen Landschafterkunst verständlich und bewunderungswürdig.“[18] Die knappen Kommentare zu den Katalogeinträgen der „Deutschen Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906“ betonen – unter dem Eindruck der Farbexperimente des vorherrschenden Spätimpressionismus’ – besonders die differenzierten Farbwerte der Gemälde und Studien Blechens.[19] 1909 publizierte Kern einen Teil seiner Forschungsarbeit im Aufsatz „Karl Blechen in Berlin. Die Zeit vor der italienischen Reise“, der in seiner Publikation mit Werkverzeichnis „Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke“ von 1911 aufging.[20] Zuvor hatte Lionel von Donop 1908 bereits eine Monographie vorgelegt, in der er mit Hilfe der zusammengetragenen Unterlagen Fontanes eine tendenziell romanhafte Biographie verfasste.

Paul Ortwin Rave berief sich in seinen Publikationen auf den von Kern bereits 1911 erstellten, ersten Werkkatalog: „[V]or allem war hier das ältere Schrifttum vermerkt und auf wichtige Aktenstücke verwiesen“[21]. Kerns Katalogteil ist bezüglich Provenienz und technischer An-

[15] Fontane 1970, S. 532.
[16] Fontane 1970, S. 546.
[17] Alfred Lichtwark, Ausstellungskatalog der Sonderausstellung 1881, zit. nach Rave 1940, S. 81. Bei Kern wird „M. Jordan“ als Autor genannt.
[18] Kern 1911, S. 2.
[19] Kat. Ausst. Berlin 1906, Bd. 2, S. 23-34.
[20] Kern 1909.
[21] Rave 1940, S. VIII.

gaben heute veraltet. Seinerseits erstellte Rave 1940 einen umfangreicheren Werkkatalog zu Blechen, der für wissenschaftliche Arbeiten nach wie vor als Grundlage dient. Es darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass natürlich auch hier Provenienzen, Datierungen, Handfragen und die von Rave vorgeschlagene, letztlich inkohärente Gliederung des Oeuvres – einerseits chronologisch, andererseits motivgebunden – dringend revidiert werden sollten.[22] Dem Werkkatalog ist die Sammlung von Quellentexten – zum Teil von Blechens Hand, zahlreiche zeitgenössische Kritiken, Archiveinträge und Auszüge aus späteren kunstgeschichtlichen Forschungsbeiträgen zu Blechen bis ins Jahr 1940 – vorangestellt, die nach wie vor eine solide Grundlage zur Rezeptionsgeschichte liefert: „Wie ein mächtiger Monolith liegt Raves Werk auf ihrem [der Forschung] Wege, unentbehrlich, aber zugleich erneuerungsbedürftig."[23]

Heinrich Brauer resümierte in seinem Aufsatz zu Blechens 100. Todestag die bisherige Rezeptionsgeschichte des Werkes und bindet so die Forschungsgeschichte des 19. Jahrhunderts an die zeitgenössische Blechen-Wahrnehmung an:

> „Blechens Lebenslied dagegen verklang in jähen Dissonanzen, nachdem der Künstler in genialer Empfänglichkeit für die malerischen Probleme seiner Zeit den Weg von romantischer Gedankenmalerei zu einer heiter bejahenden optischen Naturwiedergabe gegangen war, zu einer Malerei der Farbe und des Lichts, die den Impressionismus in manchen Stücken vorausnahm."[24]

Im Folgenden unterscheidet Brauer drei Werkphasen in Blechens Schaffen: Fortführung der Romantik, Entdeckung der italienischen Landschaft und das Spätwerk.[25] Brauers Charakterisierung der späten Schaffensphase als „Traumwelt" offenbart seine Unsicherheit bei der Einordnung von Blechens Bildschöpfungen, die wohl unter dem Einfluss der fortschreitenden Psychopathologie Blechens standen und eben keinen emphatischen Entwicklungspositivismus zulassen.

Die Kunstwissenschaft der DDR hat in der Blechen-Forschung eigene Wege beschritten, die weitgehend von einem regimekonformen Tenor bestimmt waren, der „das Schema der Politisierung und Vergesellschaftung des individuellen Künstlertums Carl Blechens"[26] widerspiegele. Diese Publikationen sind heute nicht weit verbreitet und deswegen kaum zugänglich; Rocco Thiedes Zusammenfassung dieser Schriften gibt aber einen hilfreichen und kritischen Überblick der Forschungsergebnisse.[27] Hervorzuheben ist etwa der Ausstellungskatalog der von Lothar Brauner 1973 kuratierten Blechen-Schau.[28]

Helmut Börsch-Supans umfangreicher Forschungsbeitrag zu Blechen steht unter dem Vorzeichen eines psychologischen Deutungswillens und der Ikonographie einer religiösen Motivsprache, die sich an seiner Lesart von Friedrichs Oeuvre orientiert. Besonders deutlich tritt

[22] Allein die zahlreichen Motivwiederholungen, die Rave aufzählte, lassen auf Schülerarbeiten oder spätere Kopisten schließen. Helmut Börsch-Supan hat dies schon früh angedacht; vgl. Börsch-Supan 1980.
[23] Von Simson 1975, S. 247.
[24] Brauer 1941, S. 1.
[25] Vgl. Brauer 1941, S. 2.
[26] Thiede 1991, S. 29.
[27] Vgl. Thiede 1991, S. 25-38.
[28] Kat. Ausst. Blechen 1973.

diese Interpretation in einem nicht vollständig publizierten Vortrag bei der Deutschen Psychoanalytischen Gesellschaft 1982 zutage.[29] Dennoch ist neben seiner umfassenden Kennerschaft der Berliner Kunst im 19. Jahrhundert seine aufwendige Bearbeitung etwa des Amalfi-Skizzenbuchs eine zentrale Stütze für die schmalen Forschungsbemühungen zu Blechens Zeichnungen, die jüngst durch den Katalog der Ausstellung zum Amalfi-Skizzenbuch bereichert wurden.[30] Nach diesen Beiträgen zeigen drei kleinere, unveröffentlichte Arbeiten in den 1980er Jahren ein neueres Interesse an Blechen: Gottlind Birkles Tübinger Magisterarbeit von 1987 und die Berliner Abschlussarbeiten von Angela Beeskow und Uta Simmons.[31]

In der bereits erwähnten Bonner Dissertation von 1989 behandelt Jutta Schenk-Sorge vornehmlich die Entwicklung von Blechens Ölskizzen. Wie dem Untertitel „Studien zu seinen Ölskizzen“ zu entnehmen ist, fokussiert sie auf die Ölskizzen aus Blechens Werk und betrachtet weniger die elaborierten Gemäldeausführungen; diese Analyse des Skizzenwerkes ist jedoch sehr ergebnisreich, nicht zuletzt für eine notwenige Unterscheidung zwischen Skizze und ausgeführtem Bild.[32] 1989 erschien Irma Emmrichs Monographie zu Blechen, in der versucht wird, ihn in Beziehung zur Romantik zu betrachten und gleichzeitig seine Bedeutung für die Etablierung des Realismus hervorzuheben. Den Text durchzieht die Fragestellung nach Blechens Verhältnis zu Caspar David Friedrich, wobei die Werke besonders aus ihrem biographischen Zusammenhang verstanden werden. Viele der von Emmrich angestellten stilgeschichtlichen Überlegungen operieren mit dem in der DDR-Kunstwissenschaft omnipräsenten Topos der Aufgabe romantischer Bürgerlichkeit und der zwingenden Wende zum Realismus.[33]

Mit dem Ausstellungskatalog, der die große Retrospektive im Jahre 1990 begleitete, ist die Blechen-Forschung nicht grundlegend wissenschaftlich erneuert worden. Problematische Datierungsfragen, wie jene bezüglich des Zeitpunkts der Ostsee-Reise, oder eine kritische Auseinandersetzung mit Raves Werk werden kaum angegangen. Während Blechen bislang nur kleinere Ausstellungen in seiner Heimatstadt Cottbus und eben an der Berliner Nationalgalerie gewidmet waren, wurde sein Schaffen nun durch eine große monographische Werkschau an einem prominenten Ausstellungsort (wiederum die Nationalgalerie) einem breiteren Publikum präsentiert. In den drei großen Beiträgen dieses Kataloges wurden bekannte Sachverhalte wieder eingeführt, anstatt deren Richtigkeit in Bezug auf Blechen zu hinterfragen. Berechtigterweise wurde im Nachhinein an diesem Festhalten an den Forschungsparadigmen des 19. Jahrhunderts Kritik geübt.[34]

---

[29] Auszüge aus dem Maschinenmanuskript, zit. in: Kat. Ausst. Zeichnung Goethezeit 1984, S. 88/89. Hier auch ein wissenschaftlich fragwürdiger „Exkurs über Blechen und Gille“: S. 80-94.
[30] Vgl. Börsch-Supan 1971, Börsch-Supan 1996, Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.
[31] Birkle 1987, Beeskow 1989, Simmons 1989. Diese drei Arbeiten sind in der großen Bibliographie des Berliner Ausstellungskataloges aufgeführt, aber bis heute unveröffentlicht, d.h. für diese Arbeit nicht verwertbar. Insbesondere die Fragestellung Birkles könnte interessante Ergebnisse für die vorliegende Studie erarbeitet haben.
[32] Vgl. Schenk-Sorge 1989.
[33] Vgl. Emmrich 1989.
[34] Vgl. Herding 1996.

Ein aktuelles Forschungsfeld, das Blechens Kunst mit der Poetologie der Romantik in Verbindung zu bringen versucht, ist mit Heino R. Möllers Dissertation von 1995 vorgestellt worden. Diese Arbeit „ist der Versuch, Bilder eines Romantikers unter Bezug auf ein Prinzip romantischer Kunst anders zu interpretieren, als dies – abgesehen von einigen wichtigen Ansätzen – bislang geschehen ist.“[35] Möller unternimmt eingehende Bildanalysen und motivliche Vergleiche mit zeitgenössischen Landschaftsgemälden; insbesondere aber leistet die Arbeit einem interdisziplinären Forschungsansatz Vorschub, indem sie poetologische Methoden mit den Bildanalysen zu verzahnen versucht. In der stilgeschichtlichen Debatte um die Position Blechens bezieht er zudem eindeutig Stellung und findet in seiner interdisziplinären Analyse genug Gründe, in ihm den (Spät-) Romantiker zu sehen. Die gesuchte Parallele zwischen dem poetologischen Prinzip der Ironie, wie es Schlegel in den „Athenaeums-Fragmenten“ niedergelegt hat, und dem malerischen Prinzip in Blechens Werk kann infolge der meines Erachtens unüberwindlichen Diskrepanz zwischen frühromantischer Texttheorie und Blechens tendenziell biedermeierlicher Landschaftsmalerei allerdings nicht überzeugen. Viele Belege, die Möller aus der zeitgenössischen Literatur zusammenträgt, beruhen auf einem lexikalischen Missverständnis des Wortes „humoristisch“, das kaum mit dem romantischen Theorem der Ironie gleichzusetzen ist.[36]

Schließlich soll noch auf einige Aufsätze, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden, verwiesen werden: Der US-Amerikaner John Sarn, Autor der wenigen internationalen Beiträge über Blechen, verortet in den 1970er Jahren Blechens Landschaften in die Kategorie des Erhabenen, wo ihn die neuere Forschung – etwa Herding – nicht mehr sieht;[37] Sarn untersucht Blechens Beziehungen zur Dresdner Kunstszene, insbesondere zu Caspar David Friedrich. Klaus Herdings Forschungen zu Blechen tragen entscheidend dazu bei, die Wahrnehmung auf die zahlreichen Brüche mit dem tradierten Formenrepertoire und den theoretischen Topoi zu lenken.[38] Insbesondere die Problematik der überkommenen Gattungslehre steht im Zentrum von Herdings Überlegungen.

Vom 2. bis 4. Oktober 1998 widmete sich die IX. Greifswalder Romantikkonferenz dem Thema „Carl Blechen. Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen“. Die Tagungspublikation zeigt ein Spektrum der Blechen-Forschung, die sehr konkrete und detaillierte Teilproblemfelder angeht und die den Stand der Wissenschaft sehr bereichern konnte. Besonders hervorzuheben ist der Beitrag von Christoph Martin Vogtherr, der folgende Forschungslücke zu Blechen moniert: die Beziehung zum Landschaftskonzept Karl Friedrich Schinkels, das sich mit den Eindrücken der klassischen Ideallandschaft verschränkt, die Blechen in Rom in den

[35] Möller 1995. Diese Ausgabe wurde unverständlicherweise ohne die im Inhaltsverzeichnis angekündigte Einführung veröffentlicht.
[36] Möller bezieht sich insbesondere in seiner Annahme eines Bezuges Blechens zum Begriff der Ironie auf Schöll 1833.
[37] Sarn 1980. Die Forschungen Sarns zu Blechen beruhen auf seiner Dissertation, die er aus einer sehr allgemeinen Sicht über Blechens Werk verfasst hat: Sarn 1976.
[38] Herding 1996, S. 110-116, Herding 1998 S. 547-565. Dabei muss betont werden, dass Herding nicht in allen Punkten zugestimmt werden kann, insbesondere nicht in Hinblick auf die Ausführungen zum Arbeitsbild.

Galerien und bei Joseph Anton Koch kennenlernte.[39] Vogtherrs vielversprechender Ansatz zur Überarbeitung der gängigen Einschätzung von Blechens Gesamtwerk als das eines entschiedenen Protorealisten, den er in seiner Einführung zu Carl Blechen im Jubiläumskatalog der Akademie der Künste in Berlin 1996 äußert, geht aber dennoch nicht über die bereits im Titel der Retrospektive 1990 präsumierte Annahme der Schwellenstellung „zwischen Romantik und Realismus“ hinaus.[40] Hans Dickels Aufsatz von 2001 betont gleichermaßen Blechens Sonderstellung im deutsch-römischen Kontext und versucht eine anspruchsvolle Analyse der tonalen Farbbehandlung in den Skizzenblättern aus Amalfi, die er in Verbindung zu dem ebenfalls in Rom tätigen William Mallord Turner – er konzentrierte sich auf eine Ölskizze Turners – bringt.[41]

Reinhard Wegner stellte 2006 in Bezugnahme auf das Amalfi-Skizzenbuch erstmals Überlegungen zur Werkgenese an. Die italienischen Skizzen Blechens offenbarten, so die Herleitung Wegners, ein räumliches Kompositionsgefüge, das die Struktur des Gemäldes anlegte. Blechens Landschaftswahrnehmung reduziere die Natur auf ein Komposit aus den Kontrasten von Hell- und Dunkeltönungen. Gegenstände würden nicht mehr konturiert und definiert, sondern als Fläche mit einem bestimmten Tönungswert aufs Papier gebracht. Wenn die helle Papierfarbe das Licht vergegenständlicht, generierten sich die Objekte aus ihrer Negativform, wie Wegner präsumiert, „von selbst“. Dabei sei die Verteilung von Licht- und Schattenpartien nicht an die Erscheinungsformen definierter Gegenstände gebunden, sondern gehorchte einem ästhetischen Gestaltungsprinzip. Der theoretische Hintergrund von Blechens autopoetischen Skizzen liege, so Wegner weiter, in den Schriften Kants. Hier muss grundsätzlich zu bedenken gegeben werden, dass die Lektüre der Werke Kants die tiefgehende Hingabe an eine komplexe Begriffswelt bei Blechen voraussetzen würde, die bekanntlich nicht nachzuweisen ist. Ebenso wenig kann seine Kenntnis von Carl Ludwig Fernows Kantrezeption angenommen werden. Da Fernows Kunsttheorie jedoch unter den Deutsch-Römern durchaus verbreitet war, erscheint eine Auseinandersetzung plausibler, wenn auch nicht wahrscheinlich.

An einem konkreten Bildbeispiel hat Kilian Heck 2006 die komplexe Montage von Blechens Bildfindung der großen Version von „Badende Mädchen im Park von Terni“ seziert und zu Schinkel in Bezug gesetzt. Er bringt den Bildentwurf von etwa 1835 in Verbindung mit einer Architekturzeichnung Schinkels, die die Rotunde des Museums am Lustgarten zeigt. Hierbei sieht er Parallelen in der Zylinderform der Rotunde, der hellen Öffnung des Opaions und der damit verbundenen Lichtführung im Unterholz des Parks. Die Figuren – Heck erkennt in ihnen eine Verschmelzung von ‚Venus felix‘, ‚Venus pudica‘ und Adaptionen der Diana-Ikonographie – seien eine „Paraphrase“ der in der Rotunde geplanten Aufstellung von Figuren aus dem Park in Potsdam. Weiter untersucht er die ungewöhnliche Wirkung der Panoramen und Dioramen auf Blechens Komposition. Es ist wichtig aufzugreifen, dass er selbst feststellt:

[39] Vgl. bes. Vogtherr 2000.
[40] Vogtherr 1996.
[41] Dickel 2001.

> „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 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."[42]

Dieses Zugeständnis relativiert die hinsichtlich der Bildarchitektur nicht immer überzeugenden Beobachtungen Hecks im Bild.[43] Es bleibt in jedem Fall festzuhalten, dass Blechen diesen hier analysierten, ausgesprochen freien und modernen Umgang im Spiel mit Allusionen und Motiven pflegte. Dass er aber damit eine übergeordnete Sinnebene suggerieren wollte, deutet Heck aus den genannten Gründen nicht an.

Im Zuge der neuesten Forschungen zu Blechen hat die Rezeption seines Werkes die Perspektive geändert. Maltechnische Untersuchungen schufen die Grundlage für die Hypothese einer Einflussnahme der Naturwissenschaften, insbesondere der Sinnesphysiologie und der Optik, auf Blechens Darstellungsmittel. Nachdem die Ausdeutung der landschaftlichen Symbolik in Bezug auf seine geistige Erkrankung Redundanzen entwickelte, ist dieser neuere interdisziplinäre Ansatz richtungsweisend. Im Zusammenhang der Werkgenese aus Theorie und Zeichnungen allerdings ist es hier sinnvoll, lediglich die wichtigsten Ergebnisse für die relevante Fragestellung zusammenzufassen: Anhand bildtechnischer Untersuchungen unternimmt Annik Pietsch in ihrer Studie zu Blechens „poetisch-realistischen" „Naturgemälden" zwischen 1830 und 1835 – die sie im Sinne Alexander von Humboldts versteht – den Versuch, einen Beleg für kunsttheoretische Grundlagen in der Konzeption der Atelierbilder Blechens zu finden. Hierbei geht sie vom streng materiell aufgefassten Gemälde als Träger intellektueller Reflektionen zeitgenössischer Naturwissenschaften und Kunsttheorien aus, die in ihrer Historizität deutbar würden: „Dieser Bildkörper [Malschichten], diese historisch hinterfragbare Ordnung der Materialien im Raum, spielt nicht nur eine Rolle bei der Sinngenerierung des Werkes, sondern ist zugleich Ausdruck von Wahrnehmung, Wissen, Theorie sowie Praxis des Produzenten in einem soziokulturellen Kontext."[44] Weiter nimmt sie an, dass in der Gemäldestruktur „Spuren kunsttheoretischer Überlegungen, Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzepte" aufzufinden seien, die in Ermangelung primärer schriftlicher Quellen Auskunft über

[42] Heck 2006, S. 401.

[43] So sieht er beispielsweise eine Parallele im Säulenlauf der Rotunde, den Schinkel in seine Architekturzeichnung gezirkelt hat, und dem Verlauf der Lichtung: „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". Heck 2006, S. 398. Die zum Betrachter offene Kreisform, die Schinkel entwirft, findet in Blechens angeblicher Adaption in der rechten Bildhälfte keinen Anschluss. Hier öffnet sich die Lichtung weiter zur Bildmitte als in den Vordergrund. In der chronologischen Weiterführung des Gemäldeentwurfes – wobei die Möglichkeit gegeben ist, dass eines oder mehrere der Bilder eine Schülerkopie nach Blechen ist – von 1835 bis 1837 wird die von Heck gesehene Rotundenform deutlich abgeschwächt. Vgl. Abbildungsreihe in: Kat. Ausst. Blechen 1990, Nr. 84-87, S. 131/132. 2010 wird voraussichtlich die Habilitationsschrift Kilian Hecks unter dem Titel „Das zweite Bild im Bild. Auflösungstendenzen des perspektivischen Raumes bei Carl Blechen" erscheinen.

[44] Pietsch 2006, S. 90. Unglücklicherweise wird hier im Titel des Aufsatzes Blechens Brief falsch zitiert. Tatsächlich lautet Blechens Aussage, die in Zusammenhang mit der hier vorliegenden Analyse seines Werkprozesses von großer Bedeutung ist: „Gottes Natur erkannt und empfunden" zu haben; vgl. Rave 1940, S. 23.

Blechens theoretische Landschaftsauffassung gäben. Besonders interessant sind die Analysen der Naturwissenschaftlerin Pietsch (Biochemikerin) zur Maltechnik Blechens.[45] Sie sieht in den technischen Besonderheiten der Gemälde einzigartige „Strategien zur Rezeptionssteuerung“[46]. Die Bemerkungen zur „intermodalen Wahrnehmung“ lassen bedauerlicherweise eine fundierte historische Textkritik der zeitgenössischen Kritik vermissen, in der zahlreiche Topoi der Kunstkritik abgearbeitet wurden, ohne dass sie zwingend die eigenen Perzeptionsleistungen reflektierten.[47] Die Deutung ihrer Forschungsergebnisse hinsichtlich kunsttheoretischer Überlegungen nimmt eine Reihe grundlegender Prämissen an, die einerseits spannend sind, andererseits auch problematisch erscheinen. Die Verknüpfung von Maltechnik und theoretischer Bildgenese setzte demnach eine Übertragung ideeller Vorgaben in den künstlerischen Akt voraus, der sich – zumindest für Blechen – mit den Argumenten Pietschs nicht belegen lässt und somit als essayistische Annahme der Autorin gelten muss. Vieles, was Pietsch in Hinsicht auf Blechens Amalfi-Gemälde als rezeptorisch einzigartige Strategie herausstellt, wäre anhand zeitgenössischer Vedutenmalerei und ihrer Technik zu überprüfen. Ihre These eines „recht markanten Sinneswandels“ in Blechens Wahrnehmungs- und Darstellungsmodi bereits vor der Italien-Reise erscheint übereilt, besonders auf der Grundlage sehr unsicherer Datierungen.[48] Wichtig ist jedoch Pietschs Erkenntnis allemal, dass Blechens Gemälde keineswegs in einem genialischen Furor in flüchtiger Manier hingeworfen wurden, sondern, wie sie schreibt „Resultat eines langwierigen, hochpräzisen analytischen Beobachtungs- und synthetischen Arbeitsprozesses“[49] sind. In diesem Punkt leistet ihr Beitrag einen fruchtbaren Anstoß zum Verständnis kunsttheoretischer oder gegebenenfalls auch naturwissenschaftlicher Einflüsse auf den Werkprozess.

Im Rahmen der Veröffentlichung, 2009 erschienen, der Tagungsbeiträge einer Blechen-Konferenz im Herbst 2007 im Schloss Branitz, Cottbus hat Bernhard Maaz in seinem Aufsatz über Blechens Skizze „Blick auf Dächer und Gärten“ von 1835 eine Sichtweise und Exegese wiederbelebt, die Helmut Börsch-Supan bereits im Ausstellungskatalog von 1990, und auch 2007 noch, vertreten hat: „[I]n seinen Werken [ist] sein ganzes Inneres enthalten. Jedes ist ein Schlüssel zu seinem Wesen“[50].

Bei aller deutlichen Neuerung der Blechen-Forschung bleibt auch bei Maaz offensichtlich das stete Bedürfnis spürbar, einen hermetischen Sinn für die Landschaftskunst Blechens zu benennen. So heißt es bei Annik Pietsch im genannten Tagungsband: Blechen „beabsichtigte mit seinen Naturgemälden, seine Erkenntnisse über den Zusammenhang von Natur, Mensch und Kultur zu vermitteln sowie das Gefühl einer höheren Idee der Weltordnung über das ‚äußere Auge‘ auf den ‚inneren Sinn‘ des Betrachters zu übertragen.“[51]

[45] Vgl. Pietsch 2006, S. 99.
[46] Pietsch 2006, S. 90.
[47] Vgl. Pietsch 2006, S. 103, Anm. 56.
[48] Vgl. Pietsch 2006, S. 109/110.
[49] Pietsch 2006, S. 90.
[50] Börsch-Supan 1990, S. 29, vgl. Börsch-Supan 2009 und Maaz 2009.
[51] Pietsch 2009, S. 69.

Pietsch führt wiederum ihre Beobachtungen zum Einfluss der Naturwissenschaften auf die Bildgenese – insbesondere Traktate und Erkenntnisse der Optik um 1800 – entlang einer Rezeptionsstruktur aus. Es mag stimmen, dass die Reflektionen zu den Wahrnehmungsmodi des menschlichen Auges sich im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte nach 1800 multiplizieren, es bleibt dennoch fraglich, ob und, wenn ja, inwiefern Blechen darauf reagieren konnte und wollte. Einen Nachweis bleibt die Autorin schuldig. Die erläuterten Bildkompositionen – die Rahmung des Blicks im Bild durch „Tunneldurchsichten" – sind darüber hinaus weniger eine Errungenschaft Blechens, sondern wurden in einer langen Motivgeschichte des wahrnehmungspsychologischen Bildaufbaus entwickelt und gehören hier zu den gängigen Systemen; hierfür gibt es zahlreiche Beispiele, allein ein Blick in das Werk von Blechens Zeitgenossen Franz Ludwig Catel spricht für sich.[52] Damit stellen sie kein für Blechen spezifisches Verfahren der Bildgenese dar. Dennoch sind Pietschs Erkenntnisse hinsichtlich Blechens theoretischem Bildverständnis – die ausführliche Verknüpfung zu Humboldt und Carus – lesenswert und wegweisend:

> „Er [Blechen] setzte in seinen ‚Naturgemälden' eine äußerst sensible sinnliche Wahrnehmung und ein sehr präzises Studium der Natur in angepasste Darstellungsform um, wodurch die so geprägten Bilder der Natur den Rezipienten ähnlich ansprechen können wie die Natur selbst."[53]

Diese

> „Neu- und Umstrukturierung des Sehens [Realismus] in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts korrespondiert also mit einer zeitgleichen Veränderung der künstlerischen Praxis. Hier begann eine Auseinandersetzung mit gestaltungspsychologischen Grundsätzen und eine Loslösung der Gestaltungsmittel aus ihrer repräsentativ-mimetischen Funktion."[54]

Pietsch benennt hier ein weiteres Indiz für die in der Gattungsdiskussion als „Regellosigkeit" in der Landschaftsmalerei diagnostizierte Wandlung, die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit herausgestellt wird. Auch Reinhard Wegner, der die gleichen Quellen hinzuzieht wie Pietsch, stellt im Rahmen der Tagungspublikation fest: „Die Bildbedeutung erschließt sich um 1830 nicht im Erkenntnisprozess, sondern im Wahrnehmungsprozess. Der Bruch mit den Bildtraditionen nach 1800 lässt sich als ein Abstraktionsprozess charakterisieren."[55] Eine grundlegende Frage in diesem Kontext bleibt jedoch auch in den neuesten Aufsätzen unbeantwortet: Hat sich wirklich das Sehen verändert, oder wurde darüber erst jetzt oder differenzierter reflektiert? Blechen habe, so Annik Pietsch, in einer suggestiven Technik „mittels Anpassung an den menschlichen Wahrnehmungsapparat" den Versuch unternommen, „daß seine Bilder der Natur durch den Betrachter wahrgenommen werden [könnten] wie die Natur selbst."[56] Die jüngste Blechen-Forschung hat mit dieser Auswertung malpraktischer Anleitungen und theoretischer Traktate der Naturwissenschaften zurecht Blechens Interesse an aktuellen Themen, wie sie den akademischen Unterricht und die Feuilletons beherrschten, hinter-

[52] Vgl. Kat. Ausst. Catel 2007.
[53] Pietsch 2009, S. 69.
[54] Pietsch 2009, S. 77.
[55] Wegner 2009, S. 174.
[56] Pietsch 2006, S. 96.

fragt und hervorgehoben und darauf hingewiesen, dass sie auch Einfluss auf seine Werkauffassung nehmen konnten.

Hinsichtlich der Rezeption von Blechens Werk durch ein Publikum, das mit einem aus den anspruchsvollen, aber auch aus den durchschnittlich gebildeten Feuilletons entstandenen Erwartungshorizont an die Landschaftskunst Blechens herantrat, bietet Iris Berndts Beitrag eine wichtige Ergänzung zu Blechens Schaffen als Ansichtenmaler. Die Landschaftszeichnungen aus der Mark Brandenburg, die 1830 als Vorlagen für Stahlstiche im Berliner Kalender 1831 entstanden sind, offenbaren demnach Blechens in Italien entwickelte Skizzenmanier des geübten Ansichtenmalers. Natur und Kultur sind vereint zu einem Charakterportrait. Unter den Kritikern gering geschätzt, wird der Vedutist Blechen abgeurteilt, und selbst Iris Berndt pflichtet dem bei: „Durch die Hinwendung zur Vedute verliert Blechen, und dies betrifft natürlich nicht nur seine märkischen, sondern gleichermaßen seine italienischen Motive.“[57]

Einige Anstöße zur Rekonstruktion des Werkprozesses und zum Verständnis von Blechens Zeichenkunst bieten Annik Pietsch und Kilian Heck im Katalog zu Ausstellung des Amalfi-Skizzenbuchs 2009/10 in Hamburg, Berlin und Rom. Pietsch stellt diesbezüglich Vermutungen an, dass Blechen in seinen Bleistiftzeichnungen wie auch in den lavierten Sepien aus Amalfi eine chromatische Notation hinterlegt habe, die der Ölskizze eine Gedächtnisstütze für die Farbausführung gewesen sei:

> „Die Beobachtungen zu seiner Skizzentechnik zeigen, daß er die Formen und Farben eines Naturausschnitts vor dem Prozess der Aufnahme genau beobachtete, präzis selektierte, das Gesehene von zufälligen Lichterscheinungen abstrahierte und akkurat mit einer Notationstechnik in Zeichnungen fixierte. In einem Zweiten Schritt – nicht vor Ort – ergänzte er diese Notizen aus der Erinnerung sowie mit Phantasie und überführte sie in Sepia oder Ölfarbe, Licht- und Farbbilder.“[58]

Pflichtete man diesen Analysen bei, so würden sie die Bedeutung der Zeichnungen im Werkprozess erheblich steigern. Hierauf wird im Laufe der hier vorliegenden Studien noch Bezug genommen. Die Ausführungen, die Pietsch mit Infrarotaufnahmen, die die Unterzeichnungen der Sepien deutlicher hervorheben sollen, stützt, können allerdings was die zeichnerische Kodifizierung der Farbwerte angeht nicht gänzlich überraschen, beruhen sie doch auf der Selbstverständlichkeit, dass dichtere, das heißt dunklere Schraffen, dunklere Farbwerte in den Ausführungen von Ölskizzen und Gemälden nach sich ziehen. Heck konnte seinerseits anhand der bekannten Sepien mit Häuseransichten aus Amalfi Blechens freien Umgang mit der zeichnerischen Abschrift eines Motivs darlegen. Dabei isoliert er die von Blechen als Module verarbeiteten Partien und zeigt ihre freie Verwendung in einem nicht mimetisch, sondern ästhetisch, abstrahierend – Heck schreibt „ornamental“ – aufgefassten Entwurfsverbund.[59] Diese

[57] Berndt 2009, S. 113.
[58] Pietsch 2009a, S. 128.
[59] Vgl. Heck 2009, S. 133-135; dort heißt es: „Der gegenstandsautonome Lichteinsatz Blechens bleibt nicht ohne Folgen für den Bildträger selbst. Durch das Einbringen einzelner heller und dunkler Bildflecken und Lichtbänder entsteht besonders im Fall nichtfarbiger Flecken ein Ornament. Es gibt bei diesen Sepien daher auch keinen Zweifel, daß Blechen die Konturlinie ihrer rein mimetischen Aufgabe entbindet, indem er ein Schachbrettmuster herstellt […]. Die Flächen werden zwar als durch den Pinsel gestaltete Felder dargestellt, dennoch beruhen sie auf einer Unterzeichnung, die deutlich sichtbar bleibt.“ Heck 2009, S. 135.

Beobachtung stützt die These der vorliegenden Arbeit, die die Entwicklung einer autonomen, vom Gegenständlichen entfernten Zeichnung aufzeigen wird.

Im Rahmen des Jenaer Forschungsprojekts „Ereignis Weimar-Jena“, das sich mit Fragen der Ästhetik um 1800 befasst, hat Kilian Heck im Band „Landschaft am ‚Scheidepunkt‘“ über „Das zweite Bild im Bild“ neue Thesen zur intendierten Bedeutungs- und Realitätsschichtung im Bildaufbau von Blechens Landschaften formuliert.[60] Seine Interpretation, über die Figuren im Bild eine zweite visionäre, introspektive, ja „ontologische“ Realität oder Bildebene aufzurufen, erscheint vor dem Hintergrund von Blechens Bildverständnis als Theatermaler und als Landschaftsmaler aufschlussreich und weiterführend. Insbesondere sind hier wichtige Erkenntnisse zur Strategie von Ausschnittnahme und Bildgestaltung in Skizzen und Gemälden angedacht. Im Weiteren werden anhand von miniaturhaften Landschafts- und Figurenskizzen grundlegende Schlüsse zu Blechens Kunst- und Selbstverständnis gezogen. Hecks Interpretation, im Portrait eines Mönches auf dem besagten mehrfach verwendeten Skizzenblatt den an der „Bildwerdung“ gescheiterten Künstler zu sehen, scheint allerdings kaum dem bescheidenen, privaten Aussagewert und Nutzen des kleinen, singulären Blatts zu entsprechen. Hätte Blechen eine solch tiefgreifende Stellungnahme zu seiner Rolle und Tätigkeit als Künstler intendiert, dürfte man sie auch an anderer, prominenterer Stelle erwarten. Diesen Nachweis bleibt Heck schuldig, wenn er Ölskizzen heranzieht, deren Zuschreibung und Wichtigkeit – wie er selbst einräumt – im Gesamtwerk Blechens fragwürdig bleiben. Heck wird zu dieser Thematik in Kürze seine Habilitationsschrift veröffentlichen, eine ausführlichere Argumentation darf in diesem Rahmen erwartet werden.[61]

Zum Abschluss des aktuellen Forschungsstandes lässt sich der Ausgangspunkt der vorliegenden Studie folgendermaßen präzisieren: Blechens Landschaften transportieren nicht vordergründig einen intellektuellen Inhalt, der sich aus einem dringlichen kunsttheoretischen Anliegen formierte; sie versinnbildlichen in der Regel weder eine soziopolitische Stellungnahme,[62] noch lassen sich wirklich aufschlussreiche Parallelen zum literaturtheoretischen Theorem der Ironie in der Schlegelschen Definition mit Blechens Kunstauffassung vereinen. Seine Werke sind somit in erster Linie Ergebnisse rein bildimmanenter, maltechnischer oder wahrnehmungspsychologischer Problemstellungen, in Farbstellung oder Komposition. Diese Aufgabenfelder bearbeitete Blechen sowohl in seinem Skizzenwerk als auch im ausgeführten Atelierbild. Seine Zeichnungen stehen in seinem Werk bislang – bis auf einige naheliegende Ausnahmen – losgelöst von seinen Gemälden, ohne dass schlüssige, im Kompositionsvorgang nachvollziehbare Funktionen anhand der Analyse von Technik oder Motiverfassung übergrei-

[60] Vgl. Heck 2010.
[61] Die Habilitationsschrift „Das zweite Bild im Bild. Auflösungstendenzen des perspektivischen Raumes bei Carl Blechen“ soll 2010 erscheinen.
[62] Vgl. Herding 1996, S. 100-116.

fend dargestellt wurden.[63] Diesen Problemstellungen werden die folgenden Kapitel nachgehen.

Die Blechen-Forschung, wie sie oben in einem Querschnitt dargestellt wurde, hat immer wieder ein Motiv verfolgt: die Herausstellung der Künstlerpersönlichkeit Carl Blechen – sei es aufgrund seiner ungewöhnlichen psychologischen Struktur oder der zweifelsfreien Einzigartigkeit der Gemäldeschöpfungen. Die hier vorgelegte rezeptionsgeschichtliche Studie, die Blechen in die Kunstgeschichte um 1820-1840 verortet und seine Bildschöpfungen sowie seine Person in den Zusammenhang von Biographie, Akademie, Publikumserwartung und Kunsttheorie einbindet, wird dies im nun folgenden gattungstheoretischen Teil rekapitulieren. Sowohl der Beitrag von Annik Pietsch zum Einfluss Humboldts und Carus' auf Blechens Bildtheorie als auch die Ergebnisse des Cottbuser Kolloquiums von 2007 geben Anlass, die Diskussion um die Gattungsgrenzen des Landschaftsbildes und die theoretischen Einflüsse auf die Bildideen und die technische Genese mit einer Geschichte der Gattungstheorie des Landschaftsbildes zu beginnen. Diese Definitionen der Gattungsausformungen müssen vorausgeschickt werden, um Blechens Varianten der gängigen Ordnungsmuster klarer umreißen zu können als es bisher unternommen wurde.

[63] Die Tübinger Magisterarbeit von Gottlind Birkle, Zeichnung – Skizze – Bild. Studien zur Landschaft bei Carl Blechen, aus dem Jahre 1987 ist – wie oben bereits erwähnt – bislang unveröffentlicht.

2 Zur Gattungstheorie des Landschaftsbildes

Matthias Eberle formulierte 1980 in der Einleitung zu seiner Studie „Individuum und Landschaft“ die folgenreiche Frage:

> „War das, was C. D. Friedrich malte, noch ‚Landschaft‘? Durfte man bei Carl Blechens Studien und Gemälden noch denselben Begriff ‚Landschaft‘ verwenden, der zur Charakterisierung von Dürers Aquarellen diente? Traf der Begriff gleichermaßen auf Claude Lorrain und Joseph Anton Koch zu?“[64]

Jene von Eberle implizierte Wandlung des Landschaftsbegriffes erfordert eine Differenzierung der veränderten künstlerischen Verbindlichkeiten und Möglichkeiten. Dies ist der Untersuchungsgegenstand im gattungstheoretischen Teil der vorliegenden Studie über die Landschaftskunst Carl Blechens.[65] Blechen soll dabei als Teilnehmer einer in Traditionen verharrenden, aber auch in stetem Wandel begriffenen Diskussion um die Bildgattung Landschaft dargestellt werden.[66] Während Eberle die Wandlung des Landschaftsbegriffs in einem verhältnismäßig großen Zeitraum untersucht, konzentriert sich diese Hinführung zum Untersuchungsgegenstand auf die kurze, aber brisante Phase vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Spätromantik und Biedermeierzeit.[67] Dabei wird – verknüpft mit der in der Forschung oft und ergebnisreich diskutierten Jahrhundertwende um 1800[68] – jene für das Verständnis von Blechens Werk zentrale Spätzeit der Romantik und der Beginn des Realismus im Berliner Biedermeier fokussiert.

Die Entwicklungen der Kunsttheorie seit 1800 bedingen die Vielfalt der Ordnungssysteme der Landschaftstopologie um 1830. Es sind ebendiese Ordnungen der Landschaft, die Blechen befragte, adaptierte oder abwandelte. Dabei gelangte er von einer Idee der Landschaft, also einer Vorstellung, zu einem Naturbild, das vielmehr Wahrnehmungsmöglichkeiten visualisierte als apriorische Traditionen hinnahm, wobei Zugeständnisse an die Käuferschaft und den Kunstgeschmack mitbestimmten.[69] Diese Errungenschaft in der malerischen Technik und in der Einbindung des Skizzenwerkes in den Bildentstehungsprozess wird von der Forschung zur Entwicklung der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts ausführlich gewürdigt. Auch die zeitgenössische Kritik erkannte und lobte einerseits diese Naturtreue, andererseits sah man die gewohnte Idealität des ‚locus amoenus‘ einer arkadischen Landschaft im Bild verletzt,

[64] Eberle 1980, S. 7.
[65] Jene Wandlung in Blechens Werdegang und seiner Landschaftsauffassung hat bereits Kern umrissen; vgl. Kern 1911, S. 130.
[66] Zu den Versuchen, Blechens Landschaftsauffassung aus ihrer theoretischen Zeitgebundenheit zu lösen; vgl. Herding 1996.
[67] Oskar Bätschmann verwendet eine gängige Definition des „Biedermeier“; vgl. Bätschmann 2002, S. 37. Zweifel an einer Epochendefinition des „Biedermeier” in der Kunstgeschichte äußert aktuell Werner Busch: „Manches ist geklärt, in zentralen Fragen besteht inzwischen Konsens – und dennoch ist nach wie vor offen, ob es überhaupt sinnvoll ist, von einer Biedermeierzeit und einem Biedermeierstil zu sprechen.“ Busch 2006, S. 84; vgl. v.a. auch S. 90/91.
[68] In jüngster Zeit richtungsweisend: Scholl 2006.
[69] Unter dem naturwissenschaftlichen Aspekt der um 1800 aufkommenden Sinnenphysiologie und physikalischen Optik hat Annik Pietsch Blechens technische Mittel in den Gemälden bewertet; vgl. Pietsch 2006 und Pietsch 2009.

wenn Blechen – und das ist der entscheidende Punkt – „die Natur selbst, nicht aber ihr Bild“[70] malte. Die einen Kunstkenner würdigten diese Neuerung als Erweiterung eines um Realismus bemühten Naturbildes, die anderen fühlten sich „beohrfeigt“[71].

Im Folgenden werden zunächst die theoretischen und sozialen Voraussetzungen dargelegt, unter denen sich Blechens Landschaftsauffassung formte; Ziel ist die Konturierung seiner individuellen Stellung, aber auch seiner klar erkennbaren Zeitgenossenschaft.[72] Dann wird entlang der Auswertung damaliger Kunstkritik der für ein neues Verständnis von Blechens Kunstauffassung so aussagekräftige historische Hintergrund erstellt. Die Blechen-Forschung hat gerade diesbezüglich bisweilen Fehleinschätzungen hervorgebracht.[73] Zum Verständnis von Blechens Skizzenwerk und seinem unkonventionellen Spätwerk ist es notwendig, den künstlerischen Konflikt, den Blechen mit Publikum und Kunstkritik erlebte, nicht zu ironisieren, sondern in ein komplexes Zeitverständnis zu verweben. Es wird also zunächst kein motivgebundener Zugang gesucht, sondern Blechens Bildgattungen werden nach ihren theoretischen Wurzeln befragt.[74]

Gleichsam wie ihre Theorieschreibung präsumiert, wird auch hier davon ausgegangen, dass die Landschaftsmalerei als „Darstellungsmedium höchster Gehalte“[75] angesehen werden kann. Es muss nun gerade deshalb auch kurz erläutert werden, wie es zu diesem Wertigkeitswandel

[70] Kritiker der Berlinischen Nachrichten, 25.10.1832 über „Kloster Santa Scolastica bei Subiaco“, RV883/Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2590, um 1832, Öl auf Leinwand, 63,4 x 51,5 cm; zit. nach Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 119. Zu den im Folgenden verwendeten Abkürzungen in den Bildangaben: RV = Rave Verzeichnisnummer in Rave 1940; SZ = Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik; NG = Berlin, Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie; HAUM = Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Kupferstichkabinett; AKA = Berlin, Kunstsammlung der Akademie der Künste. Grundsätzlich gilt: Datierungen werden nur dann angegeben, wenn sie als gesichert gelten können; für die italienischen Zeichnungen gilt, wenn nicht anders angegeben, 1829 als Entstehungsjahr. Alle Angaben zu den Formaten sind, da nicht alle nachgemessen werden konnten, der Literatur entnommen und immer gerundet.

[71] Aus einer der wichtigsten zeitgenössischen Quellen zur Rezeption von Blechens Werk: Schöll 1833, S. 42.

[72] Im Kat. Ausst. Blechen 1990 erfolgt in einem ausführlichen Appendix die Gegenüberstellung einzelner zeitgenössischer Kunstwerke mit Blechens Bildideen. Ihre Nähe wird hierbei insbesondere auf motivlicher und inhaltlicher Ebene gesucht. Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 218-280.

[73] Einige Beispiele unter vielen zitierbaren Äußerungen: „Erst Blechen löst sich ganz von den aus der Aufklärung stammenden Traditionen, was sich schon daran zeigt, daß der Betrachter im Bild, d.h. das im Bild vergegenständlichte reflektierte Bewußtsein, in seinen Bildern im Gegensatz zu denen Rottmanns keine Rolle mehr spielt.“ Eschenburg 1978, S. 85. Die Italien-Reise sei „weder eine Wallfahrt zu den berühmten Stätten der Antike noch zu den gefeierten Kunstwerken der Renaissance [gewesen]. Aber auch eine Wiederbelebung der frommen Kunst des Mittelalters […] war für Blechen ebensowenig von Interesse wie die zeitgenössisch noch so geschätzte klassische Landschaftsmalerei, die in Italien nach den bewunderten Kompositionen von Claude Lorrain als ideale Landschaft von Hackert und als mehr heroische Landschaft nach dem Vorbild Poussins von Koch weithin vorbildlich ausgeübt wurde. Italien wurde für Blechen […] eine Akademie des Realismus.“ Schuster 1990, S. 235. Als Schwerpunkt bespricht auch Gisold Lammel die Ölskizzen und räumt den von ihm als eher „konventionell“ bewerteten Gemälden klar weniger Platz ein. Insbesondere der Einsatz von Staffage ist für Lammel Zeichen der Orientierung an tradierten Mustern; vgl. Lammel 1995, v.a. S. 40. Vgl. auch Brauner 1974. Die dort erfolgte Darstellung des Blechenschen Werkes differenziert in der Hinsicht auf den „Neuerer“ nicht konsequent zwischen Skizzen und Gemälden.

[74] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 218-280.

[75] Frank 1991, S. 166.

des Landschaftsbildes gekommen ist, und was die historische Darstellung der Gattung zur Mitte des Jahrhunderts resümierte.

Jacob Burckhardt schrieb in der „Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie“ 1845 über die zurückliegenden 100 Jahre Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei, deren vorläufigen Endpunkt für ihn die Düsseldorfer und Berliner Schulen markierten:

> „Das 18. Jahrh. brachte in seiner ersten Hälfte wenigstens nichts hervor, was an Originalität und innerer Bedeutung diesen Meistern [des 17. Jh.] gleich käme. Zuerst in Deutschland, erhob sich eine neue, theils naturalistische (Weitsch, Hackert und Kobell), theils mehr im Sinne Poussin's idealisirende Richtung (Tischbein der Jüngere und Jos. Koch) im Fache der Landschaft […]. So standen die Dinge als vor 30 Jahren die romantische Schule in der Historienmalerei auftrat und sofort auch auf die Landschaft einwirkte. Dieses geschah theils unmittelbar durch strenge Einfachheit der Darstellung, wie der Geist der mittelalterlichen Malerei sie eingab, theils mittelbar, als durch eine zweite Phase der romantischen Schule die Düsseldorfer Landschaft entstand, gegenwärtig wol die Geburtsstätte der höchsten Leistungen dieses Fachs. Sie erstrebt in der Darstellung des Einzelnen einen reichen und gesunden Naturalismus, in der Gesammtcomposition aber den Ausdruck poetischer, ja phantastischer Gedanken, und reißt in den Werken ihrer vorzüglichsten Repräsentanten, wie Lessing, Achenbach, Pose und Scheuren, den Beschauer gewaltig mit sich fort. Mit ihr stehen die besten berliner und münchener Landschaftmaler theils in näherer Beziehung, theils in innerer Verwandtschaft, wie Blechen, Schirmer, Bönisch, Krause und Rottmann.“[76]

Burckhardt unterschied hier nach einem alten Muster realistische Ansichten und Ideallandschaften voneinander. Dass die „romantische Schule“ eine landschaftliche Sinnbildkunst entwarf, die jedoch bereits in den 1830er Jahren irrelevant geworden war, unterschlägt er zugunsten einer moderneren naturalistischen Auffassung. Der „gesunde Naturalismus“ resultierte dabei aus der naturwissenschaftlichen „Empirie“, wie 1845 Alexander von Humboldt formulierte. Dessen spätes Hauptwerk, der „Kosmos“, begann mit der folgenden vielzitierten Prämisse für die „physikalische Weltbeschreibung“:

> „Die Natur ist für die denkende Betrachtung Einheit in der Vielheit, Verbindung des Mannigfaltigen in Form und Mischung, Inbegriff der Naturdinge und Naturkräfte, als ein lebendiges Ganzes. Das wichtigste Resultat des sinnigen physischen Forschens ist daher dieses: in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu erkennen, von dem Individuellen alles zu umfassen, was die Entdeckungen der letzteren Zeitalter uns darbieten, die Einzelheiten prüfend zu sondern und doch nicht ihrer Masse zu unterliegen, der erhabenen Stimmung des Menschen eingedenk, den Geist der Natur zu begreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt. Auf diesem Wege reicht unser Bestreben über die enge Grenze der Sinnenwelt hinaus, und es kann uns gelingen, die Natur begreifend, den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam durch Ideen zu beherrschen.“[77]

Humboldt resümierte die theoretischen Debatten und analysierte die sich daraus ergebenden Zersplitterungen in der Naturwahrnehmung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Daraus ging hervor:

> „Ein einheitliches Weltbild existiert nicht mehr, die Wissenschaften sind in Disziplinen zerfallen, die sich wechselseitig nur noch in Grenzen verstehen, Spezialisierung und Abstraktion entziehen ihre Ergebnisse zusehends der Möglichkeit der Veranschaulichung, so bleibt, vor allem der Kunst, die Beschwörung einer verlorenen Ganzheit – wenn auch in beschränktem Rahmen.“[78]

---

[76] Burckhardt 1845, S. 542.

[77] Humboldt 1845-1862, Bd. 1, S. 5/6.

[78] Böhme weiter: „Doch der Kosmos […] ist bereits ein Fossil der untergegangenen ‚Goethe-Zeit‘ und markiert eine Wende, der die eigentümliche Wirkungslosigkeit Humboldts in der zweiten Jahrhunderthälfte jedenfalls in der Welt folgt, deren überwölbende Gesamtschau der ‚Kosmos‘ sein wollte: die empirischen Naturwissenschaften.“ Böhme 2002, S. 182.

Naturwissenschaftliche Empirie und religiös-metaphysische Erkenntnislehre schlossen sich für Humboldt nicht mehr aus, sondern gingen eine fruchtbare und erkenntnisfördernde Verbindung ein, in deren Zentrum die Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen standen.[79] Seine Wahrnehmungsprämisse – vorbereitet und bedingt durch seine eigenen umfassenden naturwissenschaftlichen Forschungen, die Carl Gustav Carus, Goethe und eine Reihe von namhafter Naturwissenschaftler aufgriffen – veranschaulicht die beginnende Auflösung der gattungsimmanenten Regelwerke und die neuen Voraussetzungen für das Verhältnis von Mensch und Natur.[80] Nach Goethes Aufsatz „Anschauende Urteilskraft" von 1820 sollte der Blick auf die Natur „erkennend und empfindend, anschauend und ahnend, genau, scharf und doch phantasiebeflügelt"[81] sein. Diese Forderung klingt bei Humboldt nach: Oberstes Ziel der „denkenden Betrachtung" sei es, „den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam durch Ideen zu beherrschen". Damit verschränkten sich bei Humboldt Ideenwelt und „Sinnenwelt" zu einem „lebendigen Ganzen", scheinbar widersprüchliche Erkenntnisverfahren wurden in einer integrativen Anschauung verbunden, die auch Burckhardt in den Werken der Düsseldorfer und Berliner Landschaftskünstler zu erkennen glaubte. Humboldts harmonisierendes Denkmodell versöhnte also das Erkenntnisverfahren einer naturwissenschaftlich-objektiven Empirie – den „gesunden Naturalismus" Burckhardts – mit einer vernunftgeprägten Idealvorstellung, der „Poesie" als genuines Produkt des menschlichen Geistes.

Für viele Theoretiker, die sich mit der Landschaftsmalerei und ihren ästhetischen Grundlagen befassten, war diese Verbindung, entwickelt in einer Analyse der Naturwahrnehmung, in der Praxis nicht aufrechtzuerhalten. Denn im Laufe der Entwicklung wissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen Zweifel an der Nachahmungsdoktrin der Landschaftstheorie des 18. Jahrhunderts und den davon abgeleiteten verbindlichen Gattungstypen auf. Die von Roger de Piles in seinem Traktat „Cours de peinture par Principes" 1708 formulierte Trennung der hohen und niederen Stillagen – „style héroïque" und „style pastoral ou champêtre" –, eine Unterscheidung zwischen nachahmenden, topographischen Ansichten und der freien, ideal gedachten Komposition, bestimmte die klassizistische Reflexion über die Landschaft.[82] Die Differenzierung zwischen topographischer Vedute und Ideallandschaft, die das 18. Jahrhundert noch vornehmen konnte, in dem aber auch, wie beispielsweise im Werk Jakob Philipp Hackerts, Mischformen auftraten, war in der

[79] „Ein einheitliches Weltbild existiert nicht mehr, die Wissenschaften sind in Disziplinen zerfallen, die sich wechselseitig nur noch in Grenzen verstehen, Spezialisierung und Abstraktion entziehen ihre Ergebnisse zusehends der Möglichkeit der Veranschaulichung, so bleibt, vor allem der Kunst, die Beschwörung einer verlorenen Ganzheit – wenn auch in beschränktem Rahmen." Busch 2006, S. 93.

[80] Carus war bekanntermaßen Arzt und Naturforscher sowie Mitbegründer der „Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte"; die Bedeutung der „Briefe über Landschaftsmalerei" im umfangreichen und diversen Werk von Carus bewertet Oskar Bätschmann daher zurecht wie folgt: „As this intensive research and publishing activity – over and above Carus's many duties as a doctor and medical professor – clearly suggests his ‚Letters on Landscape Painting' is not, and could never have been, any more than the product of the leisure hours of an extremely busy scientist and clinician." Bätschmann 2002, S. 6. Zur komplizierten Entstehungsgeschichte der „Briefe über Landschaftsmalerei" vgl. Müller-Tamm 1995, S. 154-169 und Busch 1997, S. 263-265.

[81] Goethe (ohne Quellenangabe), zit. nach Badt 1960, S. 37.

[82] Vgl. Büttner 2005, S. 15/16.

romantischen Sicht auf die Natur dagegen weitgehend unwichtig. In dem Maße, in dem sich die Gültigkeit eines individuellen, subjektiven einerseits und eines allerfassenden Blickes andererseits auf die Welt etablieren konnten, dynamisierten sich auch die Darstellungsmöglichkeiten der Landschaft, und Synthesen traten auf. So stellt Hilmar Frank fest:

> „Wenn aber der Grundzug der Landschaftsmalerei im Blick auf die unerschöpfliche Vielfalt der Welt besteht, dann ist damit zugleich die Aufforderung zu vielfältiger Auffassung nahegelegt, die nach und nach zum bewußten Ausschreiten und schließlich – sobald es die gesellschaftlich-institutionellen Rahmenbedingungen erlauben – zur programmatischen Erweiterung des gestalterischen Möglichkeitsraums führen mußte.“[83]

Sehr selten brach dieses Bewusstsein von der Gültigkeit des subjektiven Eindrucks auch schon früher auf, so etwa bei Georg Forster, eines Verfechters der Gattungshierarchie,[84] in den „Ansichten vom Niederrhein“ (1791-1794):

> „Der Mangel unabänderlicher Formen hat zwar die Folge, daß es für die Landschaft kein bestimmtes Ideal geben kann; allein dagegen ist die Freiheit des Künstlers desto unumschränkter; das weite Reich des Natürlichen und Wahrscheinlichen liegt vor ihm, und es hängt von seiner Willkühr ab, gefällige Bilder, sanfte Harmonien, erhabene Phänomene, mächtige Bewegungen, erschütternde Wirkungen daraus zu schöpfen.“[85]

Diese „Willkühr“, deren Ergebnis eine idealkomponierte Landschaft war, wurde aber in der anschließenden Aufzählung sogleich wieder eingeschränkt: Die möglichen Bildmotive sind bei Forster „gefällig“, „erhaben“, „mächtig“ und stehen alle im Dienste einer „Wirkung“, einem Schlüsselbegriff der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. Für Hilmar Frank ist Forsters Äußerung symptomatisch für die Jahrhundertwende um 1800: „In besonderen Umbruchsphasen aber bricht ein Möglichkeitsbewußtsein auf, das neue, tiefere Einblicke und damit ungeahnte Konzeptionen erlaubt. Hinsichtlich der Landschaftskunst gilt das für die Frühromantik und dann wieder für die Kunstwende um 1900.“[86] Jene „Umbruchsphase“ – hervorgerufen durch die von Werner Busch präsumierte „Krise der Kunst im 18. Jahrhundert“ und die Ereignisse der Französischen Revolution – hatte bereits in den 1820er Jahren ihre schöpferische Dynamik und Unabhängigkeit wieder weitgehend eingebüßt, als die wirtschaftlichen Aspekte des Kunstmarktes neue, gewandelte Restriktionen und Kriterien mit sich brachten.[87] Der Geschmack des stetig anwachsenden kaufbereiten Publikums wurde zu einem wichtigen Parameter der gefälligen, verkaufsfähigen Bildgestaltung.

Die restaurative Inanspruchnahme eines historisch gewachsenen Wertekanons für die Konzeption und die Beurteilung von Kunstwerken im sogenannten Biedermeier – wobei man zum fraglichen Zeitpunkt noch keineswegs von dessen möglicher Ablösung oder Substitution ausgehen darf – zeigt sich in zahlreichen Bilddokumenten und Quellentexten, von denen jene, die Blechen betreffen, unten analysiert werden.[88] Neben Beurteilungen von außen vermitteln auch Selbsteinschätzungen einen Eindruck davon, wie sich Künstler mit ihrer Stellung in der Ge-

[83] Frank 2004, S. 205.
[84] Vgl. Forster 1793-1794, Bd. 1, S. 117.
[85] Forster 1793-1794, Bd. 2, S. 202.
[86] Frank 2004, S. 205.
[87] Vgl. Busch 1993.
[88] Gegen das konservative, restaurative Bild des Biedermeier; vgl. Kat. Ausst. Biedermeier 2006.

sellschaft auseinandersetzten. Immer wieder wurde in der zeitgenössischen Theorie die Annahme geäußert, das Verhältnis zwischen Mensch und Natur verbildliche sich im Landschaftsgemälde. Um diese Behauptung zu stützen, rekonstruiert das folgende Unterkapitel die in stetem Wandel begriffene Natur- und Kunstwahrnehmung. 1845 lieferte Burckhardt für die „Real-Encyclopädie“ den Versuch einer Definition der Landschaftsmalerei:

> „Landschaftsmalerei, einer der jüngsten Zweige der bildenden Kunst, ist der Ausdruck eines poetischen Gedankens durch Darstellung der sogenannten stummen Natur. Der alten Welt, welche alle ihre Ideale vermenschlicht darzustellen strebte, war die Landschaftmalerei unbekannt und so fremd, daß selbst da, wo um des Gegenstands willen die stumme Natur in einer Darstellung angebracht werden mußte, eine Menschengestalt als Symbol an deren Stelle trat.“[89]

Was diese „stumme Natur“ über die menschliche Naturwahrnehmung auszusagen vermochte, wird in diesem Kapitel zur Gattungstheorie dargestellt.

2.1 Betrachter, Landschaftsbild und Naturwahrnehmung

Reflexionen über die Naturwahrnehmung vor dem Horizont der menschlichen Erkenntnisfähigkeiten waren theorieimmanent. Karl Friedrich Schinkel stellte hierzu fest: „Die unendliche Natur bleibt immer die unendliche Aufgabe für die Erkenntnis des menschlichen Geistes. Das Bestreben, Neues mit geistigem Auge zu sehen und in seinem innersten Wesen zu erfassen, ist Vorarbeit für Wissenschaft und Kunst und deren Hauptgrundlage.“[90] Diese romantisch geprägte Synthese von Wissenschaft und Kunst war nicht selbstverständlich. Präzise, subjektive Beobachtungen von Naturphänomenen ließen sich zunächst nicht bruchlos mit dem tradierten Bild einer idealverstandenen, regelkonformen Naturästhetik in Einklang bringen. Beispielsweise Humboldts vergeblicher Versuch, ein konstruktives Abhängigkeitsverhältnis zu schaffen, den er in den „Ansichten der Natur“ 1808 unternahm, hatte in der künstlerischen Praxis keine Nachwirkung. In den Jahren seiner ersten italienischen Reise um 1804 schrieb Schinkel, ganz im romantischen Diskurs begriffen, über Kunst und Wissenschaft:

> „Die höhere Herrschaft über die Natur wodurch der widerstrebenden das majestätische Gepräge der Menschheit als Gattung, das der Idee, auf gedrückt wird, diese Herrschaft ist das eigentliche Wesen der schönen Kunst. Sie ist das Werkzeug der Ewigkeit der Ideen. / Die Beschäftigung / der Kunst ist die Darstellung der Natur eines in der Idee versunkenen Naturgegenstandes, dadurch also daß / dieselbe / in die Idee versunken ist, unterscheidet sie sich von der empirischen Wissenschaft und ist von derselben gerade das entgegengesetzte.“[91]

Nur durch die ästhetische Wahrnehmung des Menschen werde die „widerstrebende“ Natur nobilitiert und zur schönen Natur. Damit werden die Naturdinge Spiegelbilder der Ideenwelt des Betrachters. Wie sehr sich die Landschaftsmalerei daher auch mit einer ontologischen Dimension auseinanderzusetzen hatte, manifestierte das um 1800 formulierte Bekenntnis Christian August Semlers, vormals Lehrer, dann Bibliothekar und Feuilletonist in Kunstdingen in Dresden, der um 1800 in seinen umfangreichen „Untersuchungen über die höchste

[89] Burckhardt 1845, S. 541.
[90] Schinkel 1992, S. 197.
[91] Peschken 1979, S. 19, Skizzenbuch B, Blatt 19v.

Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey“ von seiner subjektiven Begegnung mit Landschaftsbildern berichtete. Im Zuge der Betrachtung entwickelte er

> „Gedanken über die Verhältnisse, in denen die Natur zu den Menschen in der Szene steht, [und gleichermaßen] Gedanken über die Verhältnisse, in denen dergleichen Menschen, als sich in der Szene befinden, überhaupt in der Welt leben, insbesondere aber über die Verhältnisse, in denen sie zur Natur stehen“[92].

Implizit positioniert Semler gleichsam Betrachter und Staffage vor die Natur, respektive vor das Landschaftsgemälde. Die Bildaussage wird zum Kommentar einer Wechselbeziehung zwischen Natur als Landschaft, Natur als Wildnis und der Stellung des Menschen darin und davor. Zentral sind die Reflektionen über die Schönheit der organischen Natur und ihre Transponierung in eine ästhetisierte Landschaft. Diese Unterscheidung zwischen Natur und Landschaft beschäftigte auch die Denker des Idealismus. Im Rahmen seiner „Vorlesungen über die Ästhetik“, 1817-1829 gehalten, veranschaulichte Georg Wilhelm Friedrich Hegel das menschliche Interesse an der Schönheit der von der organischen Natur zu differenzierenden Landschaft:

> „[S]prechen wir ferner von der Schönheit der Natur, wenn wir keine organisch lebendigen Gebilde vor uns haben, wie, z.B. bei Anschauung einer Landschaft. Hier ist keine organische Gliederung der Teile als durch den Begriff bestimmt und zu einer ideellen Einheit sich belebend vorhanden, sondern einerseits nur eine reiche Mannigfaltigkeit der Gegenstände und äußerliche Verknüpfung verschiedener Gestaltungen, organischer oder unorganischer: Konturen von Bergen, Windungen der Flüsse, Baumgruppen, Hütten, Häuser, Städte, Paläste, Wege, Schiffe, Himmel und Meer, Täler und Klüfte; andererseits tritt innerhalb dieser Verschiedenheit eine gefällige oder imponierende äußere Zusammenstimmung hervor, die uns interessiert.“[93]

In diesem Sinne wird die Landschaftsdarstellung zu einer Facette der „menschlichen Daseinsorientierung“[94]. Die Art und Weise, wie Mensch und Natur ins Bild gesetzt wurden, gibt Aufschluss über das ontologische Erkenntnisvermögen des Betrachter- und des Künstlersubjekts. Diese Annahme fand sich in zahlreichen Traktaten und auch noch in späteren, weit weniger systemphilosophischen Reflexionen zur Landschaftsmalerei. Im Zentrum von Gustav Adolf Schölls Beurteilung der Landschaftskunst aus dem Jahre 1833 – in seiner unten ausführlich besprochenen Kritik an Blechen wird dies besonders augenfällig – stand ebenfalls die Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Natur. Schöll, selbst Archäologe und Philologe, vermerkte eine „eigenthümliche Wichtigkeit“ von Landschaften auf der Akademieausstellung:

> „Von den Bildnissen gehen wir zu einer Gattung über, die blos der Malerei angehört, zur Landschaft. Denn sie befasste auf unserer Ausstellung nächste dem Portrait die grösste Anzahl von Stücken; gewiss nicht zufällig, sondern in der neuern Kunst hat die Landschaft eine eigenthümliche Wichtigkeit. Eine bestimmte Stellung des Menschen zur Natur ist erforderlich, um die Ländschaft zum Kunstwerk zu machen. Die Alten hatten sie nicht; bei den Neueren dringt sie immer mächtiger vor.“[95]

---

[92] Semler 1800, S. 265. Bei aller Bemühung um eine kantianische Systematik und eine wahrnehmungskritische Analytik gelang Semler doch keine einflussreiche Gattungslehre, die der Titel der „Untersuchungen“ versprach. Das angesprochene geschlossene System und die daraus resultierende Selbstbezogenheit deklassieren das Werk heute als solitären Essay. Semlers unzeitgemäße, ahistorische Gattungsauffassung wurde nicht breit rezipiert. Vgl. Frank 2004; Décultot 1996, S. 51.
[93] Hegel zit. nach Fechner 1986, S. 39.
[94] Lützeler 1950, S. 218.
[95] Schöll 1833, S. 33.

In der „Stellung des Menschen zur Natur“ habe, so Schöll, seit der Antike die Natur an Bedeutung gewonnen. Durch die wissenschaftliche Naturerkenntnis sei sie nun fortschreitend verstehbar, beherrschbar und damit entmystifiziert. Ihre sichtbare, nachempfindbare und erbauliche Schönheit sowie ihre Erhabenheit – ein Schlüsselwort der Ästhetik – rückten sie in einen göttlichen Ordnungsplan, der in den Gesetzen der Naturwissenschaft zu vermuten sei. Der Mensch gewinne mit dieser Einstellung einen immer größeren Abstand zur Natur und verlöre seinen Platz im großen göttlichen Zusammenhalt der Schöpfung – ein Topos, der auch im 18. Jahrhundert bereits diskutiert worden war. Schölls Gattungsgeschichte ging also von einem Entwicklungsdrang der Bildsprache vom „Symbolischen“ zum „Charakteristischen“ aus (vgl. Kap. 2.4.5). Durch diesen Deutungswandel „in welche[m] das Göttliche nicht blos in positiver Gestalt, vielmehr als immanentes Gesetz und allgemeines Licht erscheint, gewinnt die Natur, so wie sie ist, in sich Bedeutung.“[96] In der „Natur, so wie sie ist“, würde die Schöpfung, das Göttliche offenbar. Die künstliche Gestaltung der schönen Landschaft durch den Künstler, die im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte, wurde also von der wissenschaftlichen Erkenntnis der Naturbeschaffenheit und dem hierin waltenden, in der reinen Erscheinung sichtbaren, göttlichen Regelwerk abgelöst. Dieser Blick auf die Natur stand jener „denkenden Betrachtung“, die in Humboldts „Kosmos“ die Natur erschloss, sehr nahe.

Das wachsende Bewusstsein für die Beziehung zwischen Landschaft im Bild, Staffage und Betrachter erforschte auch der bereits erwähnte Christian August Semler. In seinen zweibändigen „Untersuchungen“ analysierte er die „vornehmsten Eigenschaften der Landschaftsmalerei, wie sie bald in höhern, bald in geringern Graden an den Werken dieser Kunst angetroffen werden“[97]. Semler erkannte hier bereits eine Problematik, die den wenigsten Theoretikern bewusst war:

> „Wenn wir uns von den verschiedenen Eigenschaften, welche an Landschaftsgemälden erkannt und unterschieden werden können, deutliche Vorstellungen machen wollen, so ist nöthig, daß wir in den Eindrücken, welche sie auf uns machen, das ist, in den Reihen von Gefühlen und Gedanken, die der Anblick derselben in uns hervorbringt, die wesentlich verschiedenen Arten derselben genau unterscheiden, welches freylich oft nicht leicht ist, da sie sich meistens mit solcher Blitzeschnelligkeit und in so mannichfaltiger Ordnung sukzedieren und untereinander mischen, daß es schwer fällt, sie voneinander abgesondert zu denken.“[98]

Semlers Landschaftstypen konstituierten sich demnach aus den „Gefühlen und Gedanken“, die die Gemälde im Betrachter hervorriefen; formale Aspekte der Bildgestaltung standen stets in diesem sentimentalischen Zweckverband. Auch ihm, der sich so eingehend um eine Systematik bemühte, war die schiere Unmöglichkeit der Differenzierung einzelner Landschaftstypen gegenwärtig, waren doch die „Gefühle und Gedanken“ aufgrund ihrer ephemeren „Blitzeschnelligkeit“ kaum in stabile Begriffe zu bringen.

Im Folgenden wird der Versuch einer Unterscheidung von Landschaftstypen aufgrund ihrer Wirkung beim Betrachter in Relation zur Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts unternom-

[96] Schöll 1833, S. 34.
[97] Semler 1800, S. 43/44.
[98] Semler 1800, S. 46.

men. In diesem Zusammenhang werden formale Kategorien wie Bildordnung und Farbvarianzen nur in Hinblick auf ihre affektiven Qualitäten berücksichtigt.[99]

> „Die Frage: was ist ein Kunstwerk, würde am gedrengtesten in den Begriff: Darstellung des Ideals, beantwortet werden können. Das Ideal ist dasjenie welches den höchsten Character seiner Gattung trägt, daher das verständlichste, das nägste, das vollkommenste seiner Gattung.“[100]

Wenn Schinkel hier das ideale Kunstwerk als das „verständlichste“ und naheliegenste bewertet, so macht es Sinn, die Analyse der Kategorien mit dem Ideal zu beginnen.

2.2 Landschaftsideal

Die Komposition des landschaftlichen Raumes im Bild musste, um als Abbild von Natur erkannt zu werden, bestimmten Grundsätzen der Wahrnehmung Folge leisten: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“[101] Ein Schema der Suggestion von Bildtiefe oder Ausblick war die Zentralperspektive. Dabei sollten Maler und Betrachter auf demselben Standpunkt stehen, und so erhielt der Landschaftsausschnitt, den der Künstler wählte, einen für den Betrachter gleichsam gültigen, mimetischen Parameter. In die mathematisch ermittelte Bildtiefe ordneten sich Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einer optischen Staffelung hintereinander an. Wurden Elemente dieser Norm versetzt, so waren standardisierte Wahrnehmungscodes gebrochen. Die Landschaft wurde in einer Zeit der hegemonialen Stellung der Historie nur durch das wohlgewählte ‚decorum‘ nobilitiert, das Komposition, Ausdruck und Wirkung regelte, die verschiedenen Elemente des Bildes einer Landschaftskategorie anglich und so eine einheitliche Kohärenz erzeugte; bezüglich der Landschaftsmalerei ist es nach Werner Busch vornehmlich auf die menschliche Erscheinung, das heißt auf die Staffage und eine damit verbundene Handlung oder Erzählung beschränkt.[102] ‚Parerga‘ waren davon abzusetzen. Sie wurden als Nebenerscheinungen oder als mit dem landschaftlichen Hintergrund verschmelzendes Beiwerk klassifiziert; sie fügten sich so als abgeschlossene Stillleben oder kleinere, untergeordnete Figurengruppen in die größere Bildanlage ein. Für die großen Motivblöcke aus ‚decorum‘ und ‚parerga‘ gab es zahlreiche Lehrbücher mit Stichvorlagen, die man immer wieder neu komponierte.[103] Historisch hat die Geomorphologie der Ideallandschaft ihren motivlichen Ursprung in Italien, da die vorbildhaften Landschafter des 17. Jahrhunderts in und um Rom lebten und arbeiteten. Die Emanzipationsgeschichte des landschaftlichen ‚parergons‘ – das heißt des im Bildhintergrund eines Historienbildes geöffneten Naturausschnitts – zum zentralen Bildthema nahm in Rom ihren Ausgang.[104]

---

[99] Für eine kritische Beurteilung der Möglichkeiten landschaftlicher Idealisierung vgl. Frank 2004, S. 203.
[100] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, H. IV, Blatt 7v, zit. nach Peschken 1979, S. 22.
[101] Ritter 1989, S. 146.
[102] Busch 1997, S. 13.
[103] Vgl. Büttner 2005, v.a. S. 12-16 und 18-20.
[104] Daher erklärte Carl Friedrich von Rumohr 1827 die frühe ideale Landschaftsauffassung noch aus der Sicht der übergeordneten Historienmalerei: „[J]enes genaue Eingehen in die Formenspiele der Pflanzen, in die linden Wallungen, oder trotzigen Kanten der Erdformen, oder in alle Gaukeleyen der Luft und des Lichtes, welches Alles wir in einem Claudio, Ruisdael und anderen bewundern und lieben müssen, [ist] durchaus unvereinbar mit den Zwecken der sogenannten historischen Gemälde.“ Rumohr 1827, Bd. 1, S. 99.

Goethe charakterisierte in einem fragmentarischen Entwurf zur „Landschaftsmalerei“ vom 22. März 1818 diesen Typus der klassischen Landschaft folgendermaßen: Deren „italienische horizontale Anmut“ nehme ihren Ausgang in der „Carraccischen Schule“ und entwickele sich in Rom durch „Eingreifen der Franzosen […] und Niederländer“ zu einem autonomen Landschaftstypus.[105] Die ideale Landschaft wurde aber nicht als sachliche Schilderung der Physiognomie der Landschaft gedacht. Auch wenn sie – wie die Gattungslehre bis ins 19. Jahrhundert betonte – auf objektiver Beobachtung und der abbildenden Naturnachahmung basierte, war ihr Primat die Stimmung oder auch der „Ton“, der Modus und besonders die Wirkung, welche der Künstler im Betrachter erzeugen wollte (vgl. Kap. 2.3). Additiv und harmonisch gestaltet, war die ideale Landschaft auf die Wirkungsmacht der großen Formen im „Abstand zu den Dingen“[106], zur alltäglichen ‚conditio humana‘, zweckfrei angelegt.

Gerard de Lairesse hat in seinem „Grossen Mahler-Buch“, in deutscher Übersetzung 1728 erschienen, der Landschaft – und das ist ein Novum – ein eigenes Kapitel gewidmet; er deklarierte darin das Landschaftsbild zum „ergötzlichsten Object in der Mahler-Kunst“[107]. Zur Erfindung der Landschaft in einer idealen Auffassung heißt es bei Lairesse:

> „[Der Maler] überlege das jenige wohl, was er sich zu machen vorgenommen hat, darnach was für eine Gegend der Welt; und zum dritten, was für Jahres-Zeiten, Monate und Stunden des Tages er vorbilden wolle, zum vierdten, ob sich solches im Sonnen- oder Mondenschein, hell oder neblicht, regenicht oder windichtem Wetter vorstellet.“[108]

Nach der Klärung dieser inhaltlichen Konstitutiven der Bilderzählung diskutierte Lairesse die Gestaltungsfragen:

> „Wir wollen nun weiter gehen, und die vornehmsten Beschaffenheiten und Eigenschafften, welche zu einer guten Landschafft Mahlerey erfordert werden, genauer erwägen. Ich halte davor, es beruhen selbige auf einer guten Ordinanz der ungleichen Objecten, so wohl in der Materie, Gestalt und Form, als auch in der Couleur: und zum anderen in der Anzahl und Vereinigung derselben; zum dritten in einer guten Einrichtung des Lichts.“[109]

Er suchte also nach einem harmonischen Ausgleich der verschiedenen Wahrnehmungsebenen des Bildes: Inhaltlich und formal sollten sich die kompositorischen Elemente entsprechen oder in harmonischen Widersprüchen ergänzen, die Lichtregie sollte dazu ein nachvollziehbares Raum- und Zeitgefüge herstellen.

> „So bald sie [manche Künstler] nur etwas anfangen wollen, es seyen Historien, Sinnbilder oder Fabeln, holen sie es stück und setzenweiß aus einigen, wühlen alle ihre Kupferstiche, Zeichnungen und gesammlete Academien-Figuren überhaupts durch, nehmen aus diesen einen Arm, aus jenen ein Bein, hier ein Gesicht, und dort ein Kleid, und aus anderen den Leib, und stümpern also ihre ganze Ordonnanz zusammen.“[110]

Von der Hinzunahme von Vorlagenbüchern war Lairesse augenscheinlich so wenig überzeugt, dass sein Landschaftskapitel auf jegliche Art von Abbildungen verzichtete und stattdessen Idealvorstellungen mit Worten umschrieb. Das genannte Kompositionsverfahren be-

[105] Goethe 1829, S. 215.
[106] Lützeler 1950, S. 223; vgl. auch Busch 1993, S. 329.
[107] Lairesse 1728, Bd. 1, S. 103.
[108] Lairesse 1728, Bd. 1, S. 107.
[109] Lairesse 1728, Bd. 1, S. 109.
[110] Lairesse 1728, Bd. 1, S. 56.

wertete Lairesse als „Misbräuche“ der Vorlagen und der Wichtigkeit der „Ordonnanz“, schränkte diese Rüge aber insofern ein, als er beispielsweise von ‚parerga‘ eines Landschaftsbildes sagte: „Folgende Dinge aber, möget ihr zu mehrmahlen, und nach anderen gebrauchen, ohne deswegen bestraffet zu werden, als: Bäume, Steine, Gräber, Fontainen, Gefäße, Statuen, verfallene Gebäude“[111]. Sie waren für Lairesse austauschbare, wandelbare Kulisse und verliehen der Landschaft kein individuelles Gepräge. Diesen Gedanken einer Komposition der „Ordonnanz“ griff Christian Ludwig Hagedorn in seinen „Betrachtungen über die Malerey“ 1762 wieder auf: „Die Anordnung selbst ist nichts, als eine fortdauernde Erfindung: die Beleuchtung eine fortdauernde Anordnung. Alles hängt in einer richtigen Maschine des Gemähldes zusammen.“[112] Für das Funktionieren dieser „Maschine“ hielt die Kunstlehre des 18. und 19. Jahrhunderts Idealvorstellungen bereit, die im Folgenden dargestellt werden.

Wie bereits konkretisiert, war für die Gestaltung der Ideallandschaft der Gedanke der Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung grundlegend: Die Landschaft „als unmittelbar aus dem Gedanken des Schöpfers hervorgegangen, und sohin von dem Geiste der ewigen Weltordnung durchdrungen“ sollte „höchste Schönheit“ in sich tragen.[113] Immer wieder finden sich Forderungen nach Mannigfaltigkeit in der Darstellung, durch die der unüberschaubaren Vielfalt und Fülle der Schöpfung Ausdruck verliehen werden sollte.[114] Das Landschaftsbild war Ausschnitt aus dieser Schöpfung, sollte aber zugleich deren Vollkommenheit wiedergeben: Landschaftliche Schönheit „in einzelne Scenen zu concentrieren – und diese ihre tiefere Bedeutung zu characterisieren, ist nun eine weitere, höhere Aufgabe des Landschaftmalers.“[115] Die proportionale, harmonische Gestaltung der einzelnen Versatzstücke gewährleistete das Gelingen der „höheren Aufgabe“. Die Schönheit der „Ordinanz“ der Landschaft im Bild, von der Lairesse im „Grossen Mahler-Buch“ schrieb, wurde zum Ausdruck der Erkenntnis einer Gesetzlichkeit der Natur, einer „Ewigen Weltordnung“[116]. Hierbei wurde von immanenten Regeln ausgegangen, die die Natur durchwalteten. Die Grundlagen dieser Naturwahrnehmung wurden im 18. Jahrhundert im Rahmen der Nachahmungsdiskussion geschaffen:[117]„Das Kriterium der ‚schönen Natur‘ wird nicht durch die spezifische Materialität der Dinge erfüllt, sondern durch die Wahrung der objektiven und vernünftigen Beziehungen bei der Reproduktion der Dinge.“[118]

So entwickelte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts ein Typus der idealen Landschaft, der auf Naturbeobachtung gründete. Die Natur an sich wurde allerdings in ihrer Zufälligkeit als nicht schön genug empfunden, um dem unbedingten Erbauungsprinzip im Sinne von Schönheit und

[111] Lairesse 1728, Bd. 1, S. 57.
[112] Hagedorn 1762, S. 244/245.
[113] Semler 1822.
[114] Als ein Beleg von vielen möglichen: „Wer läugnet, daß durch Übereinstimmung des Laubes und der Stämme, durch Abwechslung des Baumschlages und des Grünen, oder auch durch den Unterschied der Farben […] den Landschaftsgemählden das eigentliche Merkmal der Wahrheit zuwachse? […] Alles kommt hier auf die vereinbarte Mannichfaltigkeit an.“ Hagedorn 1762, S. 340.
[115] Semler 1822.
[116] Lairesse 1728, S. 109.
[117] Vgl. Hohner 1976, S. 20-24.
[118] Hohner 1976, S. 30.

Erhabenheit zuträglich zu sein. Aus diesem Grunde forderten die Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Landschaft im Bild entstehen zu lassen, die die Akzidentalität des natürlich geschaffenen Landschaftsprospektes überwinden und dem Künstler die Möglichkeit einräumen sollte, eine idealschöne, moralisch wirksame Kulisse zu entwerfen.[119]

Um die damaligen Spannungen in Theorie und individueller Interpretation der Ideallandschaft zu verstehen, gilt es zunächst, den Wandel der Bildgattung aufzuzeigen und die Traditionen und Innovationen in die Diskussion zur Landschaftsmalerei zwischen 1820-1840 einzuflechten.[120] Mit der Loslösung vom prominenten narrativen Anteil des Historienbildes und der Etablierung einer eigenen Gattung – über Jahrzehnte hinweg auf den unteren Rängen der Gattungshierarchie stehend – begann im 17. Jahrhundert die weitverzweigte Theoriegeschichte der Landschaftsmalerei.[121] Über Jahrhunderte galt das frei komponierte, idealtypisch aufgefasste Landschaftsbild entschieden mehr als der topographisch genaue Prospekt oder die realitätsgetreue Vedute. Dies ist zunächst aus einer positiven Rezeptionsgeschichte der klassischen Landschaft des 17. Jahrhunderts zu erklären. Die hohe Wertschätzung der schöpferischen Einbildungskraft, im Verlauf des 18. Jahrhunderts theoretisch immer stärker gefestigt, tat ein Übriges, um die kompositionelle Bildfindung zu einer der wichtigsten Beurteilungskategorien der Ästhetik zu erheben. Hierbei konkurrierte die schöpferische Kraft des Künstlers mit der schöpferischen Kraft der Natur. In einer Fülle theoretischer Texte wurde schwerpunktmäßig im 18. Jahrhundert die bildnerische Nachahmung diskutiert, um den Wettstreit zwischen Natur und Kunst vorwärts zu treiben, wobei bildbedingende Kompositionsgrundlagen immer eine Rolle spielten.[122] Neben proportionalen Schönheitsregeln wurde die komponierte Land-

[119] Besonders zahlreich erschienen theoretische Regelwerke zur Kunsttheorie im 17. Jahrhundert. Die Gegenreformation forderte von Künstlern und Theoretikern einen umfassenden Wandel der künstlerischen Aufgaben. Für die Landschaftstheorie hervorzuheben sind das Werk Giovanni Paolo Lomazzos (v.a. der Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, 1584) und als erster kunsttheoretischer, nördlich der Alpen publizierter Text Carel van Manders „Das Leben der niederländischen und deutschen Künstler" von 1604 sowie André Félibiens „Entretiens" aus dem Jahre 1685.

[120] Zur Genese des Idealbegriffs vgl. Frank 2004, S. 203/204.

[121] Vgl. Bätschmann 2002, S. 12. Bätschmann rekurriert u.a. auf Félibien: „La representation qui se fait d'un corps en trassant simplement des lignes, ou en meslant des couleurs est considerée comme un travail mécanique; C'est pourquoy comme dans cét Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qi'l y a de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celuy qui fait parfaitement des païsages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans movement; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'mimitatuer de Dieu en poignant des figure humaines, est beaucoup plus excellent que tous des autres." Félibien 1669, Préface, [nicht paginiert, S. 14/15].

[122] „Kunst ist Nachahmung; Künstler, Nachahmer der Natur. Je mehr der Künstler die Natur bis zur Täuschung nachahmen kann, desto größer; je edeler Natur er nachahmet, desto edler und geistiger die Kunst. Wesentlich gehören also zur Bildung des Künstlers folgende Stücke. a) Natur. Schöne Natur. b) Sehen der Natur. c) Beobachten der Natur. d) Fühlen der Natur e) Kraft und Folgsamkeit und Freyheit der Hand. f) gute Werkzeuge. g) Anlässe und Ermunterungen, bildende Schicksale von außen." Lavater 1777, Bd. 3, S. 165. Vgl. Hohner 1976.

schaft zum paradiesischen Ziel imaginierter Weltflucht und brachte einen Glaube an die göttliche Ordnung zum Ausdruck.[123]

Die Ordnung der Natur, beispielsweise im Landschaftsgarten oder im Bilderrahmen, erfolgte in der Ontologie des 18. Jahrhunderts aus der Annahme eines permanenten Ausgesetztseins in einer unbeherrschbaren Welt.[124] Der Mensch erschuf damit die intellektuelle Möglichkeit, sich in der Betrachtung einer vom Künstler geschaffenen schönen Welt über die Fehler der Schöpfung hinaus zu erheben und die diesseitige Wirklichkeit hinter sich zu lassen.

Neben der Imagination spielte bei Joachim Sandrart, wie Matthias Eberle zeigt, in der Beurteilung eines Landschaftsgemäldes die Ordnung der Bildmassen nach Proportionen eine entscheidende Rolle: „Empirie (‚wie in dem Leben') und Maß sind hier die Schlüsselworte. Die Natur wird genau beobachtet und in das rechte Verhältnis (‚proportion') gebracht."[125] Das Auffinden mathematischer Ordnungsprinzipen in der Natur, das heißt: Relationen, gehörte zu einer spezifischen Gottesvorstellung, die gleichermaßen Wissenschaft und Religion prägte. Die idealschöne Landschaft entstand demnach als Folge eines Glaubens an die göttliche Gesetzlichkeit in der Natur. In Harmonie und Ausgewogenheit sollte eben diese Gesetzlichkeit sichtbar gemacht werden, ebenso in der zeitlichen Dimension, die in der Ideallandschaft als Ewigkeit anberaumt wurde. Ganz bewusst wollte der Künstler in der Ideallandschaft keine individuelle Welterfahrung verbildlichen, sondern suchte vielmehr nach jener Allgemeingültigkeit und Verständnisebene, mit der die Aussage des Bildes hervorgehoben werden konnte.[126] Man war sich dessen bewusst, dass „die raumzeitliche Erscheinung der Welt zwar für jedes Individuum je nach seinem Standort und seiner Stimmung verschieden ist, doch der Künstler will aber gerade keine zufällige Erscheinung geben, sondern das Wesen der Dinge."[127] War die Naturwahrnehmung im 18. Jahrhundert also noch maßgeblich von einem Ganzheitsgedanken in Harmonien geprägt, so sah die Landschaftstheorie des beginnenden 19. Jahrhunderts ein Ideal in der Erfassung und Darlegung der Natur als ein Konglomerat von Einzelheiten in mikroskopischer, naturwissenschaftlicher Präzision.[128] Die Kunstlehre des 18.

[123] Vgl. Eberle 1980, S. 174-200, Eberle hat am Beispiel Lorrains und Ruisdaels versucht, die ästhetischen Ordnungsmuster der Ideallandschaft mit dem Naturverständnis, den Naturwissenschaften und den göttlichen wie absolutistischen Herrschaftsprinzipien in Verbindung zu setzen. Neben den hier diskutierten, vornehmlich formalen und intellektuellen Leistungen verweist Eberle damit auf die sozialgeschichtliche Dimension der Ideallandschaft. Der absolutistische Staat und dessen Gesellschaftslehre hätten sich aus einem natürlichen Recht abgeleitet, nach dem der Mensch von Natur aus schlecht, und seine Läuterung daher oberstes Ziel aller Herrschaft sei: „Die Natur kommt in dieser Argumentation nur als die gefallene vor, die es zu ordnen und zu unterdrücken gilt. […] Die Beherrschung der Natur drinnen und draußen wurde zum absoluten Lebenszweck. […] Der menschliche Verstand übernimmt die Ordnung der Natur nach Prinzipien, die in ihr selbst angelegt sind, nämlich nach Maßverhältnissen." Eberle 1980, S. 176.

[124] Vgl. Hirschfeld 1779-1785.

[125] Eberle 1980, S. 176.

[126] „Der Idealform kommt […] höchste Dignität zu, alle individuellen Darstellungsweisen bleiben ihr untergeordnet, sind defiziente Formen, wie Goethe nicht müde wird zu betonen." Frank 2004, S. 94.

[127] Eberle 1980, S. 206.

[128] „Zudem liegt etwas theils telescopisches, theils auch microscopisches in der modernen Landschaftsmalerey, welches daher scheint entstanden zu seyn, daß man das schwächere Interesse der außermenschlichen Natur durch Fülle an Gegenständen hat ersetzen wollen." Rumohr 1827, Bd. 1, S. 100.

Jahrhunderts war ganz im Sinne Johann Joachim Winckelmanns an einem revisionistischen Ideal orientiert, der Impuls zur Weiterentwicklung und neuer Ausformung bestimmte die Landschaftsmalerei erst um 1800.

Zunächst galten jedoch auch kunsthistorische Normierungen, wie sie von Goethe in seiner berühmten apodiktischen Phrase zu Claude überliefert sind: „Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.“[129] Goethe erachtete es als „selbstverständlich, daß ein Landschaftsbild aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund besteht. In ihrer Fülle hatte Landschaft sich in der Überschau darzubieten, vom Nahsichtigen bis zur fernsten Ferne.“[130] In Bezugnahme auf antike Quellen und Theorietexte zur Dichtkunst entwickelte sich auch das Bild der Natur von der unbeherrschbaren Wildnis zur domestizierten schönen Landschaft.[131] Claude Lorrain und Nicolas Poussin sublimierten diesen arkadischen Typus, und bis ins 19. Jahrhundert hinein tradierte sich eine auf ihre beiden divergierenden Landschaftsauffassungen – Idylle und Heroismus – beruhende Landschaftstopik, ausgeführt unter anderen bei Roger de Piles. Diese beschränkte sich nicht darauf, lediglich ‚decorum‘ und ‚parergon‘ zu bleiben, sondern kanonisierte auch jeweils einen bestimmten Typus von Perspektive, Komposition und Blickführung, dessen Beherrschung zum Qualitätskriterium für Landschaftsmalerei avancierte. Neben der Farbigkeit stand in der Landschaftstheorie die Erschaffung eines künstlichen Landschaftsausschnitts als gültiges Bild der unendlichen, vom göttlichen Gesetz bestimmten Natur und von illusionärer Perspektive im Bild stets im Fokus der künstlerischen Aufmerksamkeit.

Techniken der Verblauung einer „Fernung“ – für deren Beherrschung Claude später gerühmt wurde – entwickelten sich in den frühneuzeitlichen Überschaulandschaften; die Konturen der Landschaftsformen verschwanden, auf den Horizont im Bild hinlaufend, dabei zumeist in einem dunstigen, halbtransparenten Blau, das Himmel und Erde verschmelzen ließ. Für den Betrachter sollte diese Linie nicht mehr auszumachen sein. Bereits für den landschaftlichen Bildhintergrund spätmittelalterlicher Tafelbilder – insbesondere der Niederländer – war zur Darstellung räumlicher Verhältnisse ein farbliches Schema etabliert worden: Ein brauntoniger Vordergrund wurde im Mittelgrund zu Grünvarianten gespielt, der sich im hellen Blau der Ferne verlor. Die Übergänge dieser Tiefenstufen in der Bildperspektive sollten durch ihre malerische Verschleifung dem Betrachter nicht ins Auge springen, die Bildgründe so zu einer visuellen Einheit verschmelzen. In einer Grobunterteilung lief dieses Schema im Bildaufbau insbesondere auf eine Dreiteilung in die Bildtiefe hinaus. Vorder-, Mittel-, und Hintergrund konstituierten eine obligatorische Raumgestaltung, deren Übergänge, Fokusse und Blickregie zu den darstellerischen Hauptaufgaben des Landschafters wurden. Wie Sandrart von Claude überlieferte, bereitete dieser die Fernblicke der fertigen Komposition in Ölskizzen vor. Aus diesen möglicherweise in der Natur genommenen Ansichten wurden so Mittel- und Hinter-

[129] Goethe 1829, S. 457.
[130] Busch 1993, S. 334.
[131] Erwähnt werden sollten Vergils „Bucolica“ und Plinius’ „Naturalis historia“; diese Texte lieferten literarische Topoi – beispielsweise die pastoralen, arkadischen Szenen, die den Lustort, den ‚locus amoenus‘, verzeichnen –, die die Bausteine der idealen Landschaft formten.

grund zu großen Motivblöcken kombiniert, die Vordergründe von der Tiefenperspektive abgesetzt und in präzisen botanischen Details aus unmittelbarer Nahsicht zusammengestellt. Formale und quantitative „Mannigfaltigkeit“ der landschaftlichen Motive wurde der programmatische Begriff der Kunsttheorie für diese Bildkombinatorik.

1829, über ein Jahrzehnt nach der ersten Veröffentlichung der „Italienischen Reise“, erschien Goethes „Zweiter römischer Aufenthalt“. Aus Johann Peter Eckermanns „Gesprächen mit Goethe“ von 1829 lassen sich Goethes Anteil der Fragmente zu einer Geschichte der Landschaftsmalerei herauslösen.[132] Dieser befasste sich Zeit seines Lebens mit einer systematischen Kunstlehre zur Landschaftsmalerei, deren Notwendigkeit er sicherlich auch in der von Burckhardt 1845 festgestellten „wilden Regellosigkeit“[133] der Gattung begründet sah. Sein Bestreben griff auf inhaltliche und malerische Bildwerte der sogenannten klassischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts zurück, wie seine Erwähnung Claudes zeigt.[134] Die zeitgenössische Sicht auf die Landschaft und ihre Umsetzung in Skizze und Gemälde wurde von Goethes Meinung geprägt; sein Kunsturteil erreichte auch noch nach seinem Tod 1832 eine weit verbreitete Wirkung. Explizit oder auch implizit nahmen zahlreiche Autoren Bezug auf seine sowie Johann Heinrichs Meyers Kunstlehre.

Bezüglich der formalen und wirkmächtigen Qualitäten der Ideallandschaft, einem per definitionem konstanten Landschaftstyp, herrschte auch zwischen 1800 und 1830 ein Konsens bei Künstlern, Publikum und Kritik. Goethe apostrophierte 1808 in „Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes“: „Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes, jene scheint uns darum gleichsam gebunden, jene gleichsam frei.“[135] Idealerweise verband das Konzept der klassischen Landschaft „Naturschönheit“ und „Kunstschönheit“. Die gemeine Natur wurde in einem künstlerischen Verfahren zur schönen Natur erhöht.

In dem von August Wilhelm und Caroline Schlegel verfassten „Gemäldegespräch“ von 1799 äußerte Reinhold, nachdem Louise Bilder von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Ruisdael vorgestellt hatte: „Der Künstler kann die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammenstellung verbessern, nicht an sich erhöhen. Dagegen leiht er dem Anschauer seinen erhöhten Sinn für sie, oder vielmehr er stellt den allgemeinen Sinn her, wie er ursprünglich beschaffen ist. Er lehrt uns sehen.“[136] Der „allgemeine Sinn“, den die Verfasser in den Worten Reinholds andeuteten, war der allgemeine Kunstsinn, der ästhetische Konsens, den die Theorie des 18. Jahrhunderts geformt hatte. Im Gegensatz zur Dichtungstheorie, die in den Ausgaben des „Athenaeum“ – insbesondere in den „Fragmenten“ – ihre frühromantische Prägung erhielt, wurde die Malerei sowohl von Reinhold als auch von Waller mit den Augen jenes „allgemei-

[132] Eckermann 1836-1848.
[133] Burckhardt 1845, S. 543.
[134] Vgl. dazu Sack 2005.
[135] Goethe 1808, S. 460.
[136] Schlegel 1799, S. 62.

nen Sinnes“ betrachtet.[137] An anderer Stelle machte wiederum Friedrich Schlegel unmissverständlich klar: „Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemäldes, und nur als solche hat sie ihre volle Bedeutung.“[138]

Auch wenn die Entwicklung der Landschaftskunst im 18. Jahrhundert aus heutiger Sicht weniger dynamisch als in der Zeit um und nach 1800 erscheint, konstatierte doch Johann Dominikus Fiorillo 1820 im 4. Band seiner „Geschichte der zeichnenden Künste“ für das vergangene Jahrhundert eine Veränderung im „allgemeinen Geschmack“ bezüglich der Landschaftskunst, um dann näher auf die wichtigen Neuerungen von Portraitlandschaft und Vedute einzugehen. Hier wird klar, dass Landschaftskunst im 18. Jahrhundert nicht nur epigonal aufgefasst wurde:

> „Der allgemeine Geschmack in der Landschafts=Mahlerey änderte sich in dieser Zeit ebenfalls. Man hielt sich mehr an die treue Nachahmung der Gegenstände, ohne künstlich gesuchte Vordergründe, und an treue, mit natürlicher und vortheilhafter Beleuchtung dargestellte Perspective. Hackers [sic] Arbeiten trugen vorzüglich viel dazu bei, ob wohl schon lange vor ihm mehrere Holländer und Niederländer, und zwar mit einer weit vollkommeneren Harmonie, als die Hackerschen Gemälde besitzen, so gearbeitet hatten.“[139]

Die Prospektmalerei wurde also als wichtige Neuerung der Landschaftstopik im 18. Jahrhundert (vgl. Kap. 2.4.1) angesehen. Seine eigene Landschaftsauffassung verteidigend, schrieb Jakob Philipp Hackert in seinem Aufsatz zur Landschaft 1797 über Claude: „Man kann mit Gewißheit sagen, hätte Claude in seiner Jugend angefangen zu zeichnen und hätte mehr Praktik gehabt in der Behandlung dessen, was man Mechanismus der Kunst nennt, so würden seine Vorgründe ebenso schön als Fernungen und Mittelgründe geworden sein.“[140] Der von Hackert hier benannte „Mechanismus der Kunst“, der wohl – neben einer wissenschaftlichen Erfassung der Botanik, Geologie und Meteorologie – in der perspektivischen Schichtung der Bildgründe und der wahrnehmerischen Abstimmung zwischen diesen Ebenen nach bildtektonischen Grundlagen in Gang gesetzt werden sollte, etablierte sich als Konstitutiv der Ideallandschaft.

1806 veröffentlichte Carl Ludwig Fernow im Rahmen der „Römischen Studien“ seinen wohl in Zusammenarbeit mit Johann Christian Reinhart verfassten und diesem gewidmeten Aufsatz zur Landschaftsmalerei. Der nachstehende, prominente Passus bezeugt Fernows klassizistisches Postulat einer idealen Landschaftsmalerei:

> „Jede Darstellung landschaftlicher Natur […] sol eine Dichtung seyn, denn auch der Maler ist nur in sofern ein wahrer Künstler, als er dichtet. Ob aber seine Dichtung eine Scene aus der Wirklichkeit, oder aus der Vorzeit oder aus der Dichterwelt ist, kann nur aus der Staffirung und dem Beiwerke erkant werden; denn die Landschaftsmalerei kann ihre idealischen Scenen nie anders als im Karakter und Stil der wirklichen Natur dichten, da weder das Einzelne noch das Ganze in ihr ein

[137] Vgl. Schlegel 1798.
[138] Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Nachtrag italiänischer Gemälde, 1803, zit. nach Büttner 2004, S. 336/337.
[139] Fiorillo 1820, Bd. 4, S. 81/82.
[140] Hackert 1797, S. 710.

> Ideal, d.h. eine solche Erhebung über das Wirkliche zuläst, wo die Natur mit der Vollkommenheit ihrer Erzeugnisse nicht hinan reicht.“[141]

Hier ist die Definition des Landschaftsbildes, wie es das späte 18. Jahrhundert idealisierte, auf den Punkt gebracht. Die Forderung nach „Poesie“, ein in Theorie und Kritik immer wiederkehrendes Charakteristikum der schönen, harmonischen Grundstimmung im Bild, korrelierte mit dem von Fernow aufgenommenen Begriff der „Dichtung“ im Gemälde. Humboldt unternahm noch um 1845 den Versuch, Fernows Forderungen trotz der unmissverständlich realistischen Tendenzen der Gegenwartskunst in die neue Landschaftsauffassung zu assimilieren: „[D]ie idealisierende Kunst, deren Beruf es ist, die Wirklichkeit zu einem Bilde zu erheben, würde nicht von ihrem Zauber verlieren, wenn es dem zergliedernden Beobachtungsgeiste späterer Jahrhunderte glückte, die Naturwahrheit einer alten, nur beschauenden Dichtung zu bekräftigen.“[142] Die Wahrnehmung der Gesetze der „Naturwahrheit“ als einer subtilen Bildsprache der Landschaft könne als intellektuelle Leistung verstanden werden, während die bildliche „Wirklichkeit“ aus der „zergliedernden Beobachtung“ resultiere.[143] Wiederum tut sich eine große Spannung zwischen dem klassizistischen Gattungsbild Fernows und demjenigen Humboldts auf, der in seine traditionsbewusste Naturanschauung und abgesetzt von „idealisierender Kunst“ neueste wissenschaftliche Erkenntnisverfahren einfließen ließ. Die zeittypischen Meinungen über die Relevanz der Protagonisten der klassischen Landschaft – hier ist nun von Poussin die Rede – gingen demzufolge auseinander:

> „Die Franzosen nennen ihn einen philosophischen Maler; in seinen Figuren herrscht mehr Verstand als Gemüth und Phantasie; er kennt die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften wie ein Philosoph, deßwegen ist seine Darstellung derselben zwar richtig, aber kalt, sein Stil, seine Gruppirung, sein Colorit frostig. Seine Historien sind an Figuren reich, aber an anziehendem Interesse arm, seine Formen bisweilen nach den Antiken studirt, aber wie die Statue Pygmalion’s, bevor sie durch ihn das Leben erhielt. […] Allerlei frostige Anspielungen, versteckte Ideen (pensées) quälten schon diesen Künstler.“[144]

Joseph Anton Kochs harsche Kritik an Poussins Kunst ist Ausdruck einer Distanz zu den verbindlichen Maximen der etablierten Kunstlehre, dem Bewusstsein eines revolutionären Neuanfangs, zeigte aber auch ein gewandeltes Landschaftsverständnis.

Konstant blieb hingegen die Forderung nach „Schönheit“ und „Erhabenheit“ als bekannten Kategorien einer klassischen Bildtradition. Es galt aber nicht mehr, nur nach proportionaler Ausgewogenheit, nach den „Regeln der Kunst“ zu gestalten, sondern bei aller Objektivität, die durch ein genaues Naturstudium gewährleistet werden sollte, den „Geist der Natur zu fassen“:

> „Das Schöne und das Erhabene sind die Vorwürfe in der bildenden Kunst; aus der Natur wird die grobe Materie genommen und wird in ein Kunstwerk umgebildet. Bloße Nachahmung der Natur ist tief unter der Kunst; auch wo die Kunst natürlich erscheint, soll dieß im hohen Stile des Kunstgenius sein, welcher die Natur gleichsam umarbeitet. […] Die Kunst muß geben, was die Natur nicht hat, alsdann nur ist sie schöpferisch. Die Natur in ihrer Construction und Wirkung soll und

[141] Fernow 1806-1808, Bd. 2, S. 34/35. Der Text „Über die Landschaftmalerei“ wurde erstmals 1803 im „Neuen Teutschen Merkur“ veröffentlicht.
[142] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 41.
[143] Vgl. Hammel-Haider 1991, S. 46.
[144] Koch 1876, S. 270/271.

> muß der Künstler genau kennen; aber sie ist nicht sein hauptsächlicher Zweck, sondern nur reales Mittel seiner Kunstdarstellung. Individuelle Nachbildung einzelner Naturpartien ist eine unbestreitbar nöthige Bemühung; aber den Geist der Natur zu fassen, ist das eigentliche Ziel des Naturstudiums. Aus diesem Gesichtspunkte studirten die classischen Künstler die Natur, um solche durch ihre begeisterte Phantasie zu einer Kunstschöpfung zu bilden.“[145]

Die genaue Naturwiedergabe – stets als Ausschnitt und nicht als Nachahmung einer Ansicht genommen –, die aus der präzisen Beobachtung der Natur resultierte, lieferte die Versatzstücke zur „künstlichen“ Landschaft. Für Koch war dieses Darstellungsverfahren das einzig mögliche in der Gemäldekonzeption. Das „Studium der Naturpartien“, ohne in die bloße Nachahmung zu verfallen, aber die Natur doch auch in den Details aufzunehmen, unterschied Kochs Ideallandschaft von den klassischen Vorbildern. Auch für Hackerts Ideallandschaften war die Naturbeobachtung Voraussetzung, allerdings nicht in dem Maße, in dem Koch die komplexe Ganzheit der Naturphänomene wiedergeben wollte. Hackert verwendete seine Naturstudien für die Nahsichtigkeit der Vordergründe und als dokumentarische Grundlagen seiner Prospektmalerei.

Im Folgenden soll nun nachgezeichnet werden, wie in Theorie und Kritik die über lange Zeit konstanten Postulate der Ideallandschaft in der Landschaftsauffassung der Romantik und des frühen Realismus umformuliert wurden. Das Beispiel von Carus’ Idealvorstellung in der Landschaftsmalerei weist auf eine Umwertung des Idealgedankens in der Landschaftsauffassung während der 1820er Jahren hin. Bei Carus wurden jene Vollender des landschaftlichen Ideals – wie sie in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts etabliert wurden – durch seine naturwissenschaftliche und in der Landschaftstheorie der Romantik verankerte Exegese umgedeutet. Dieselben Protagonisten, die von der Kunstliteratur des Klassizismus angeführt wurden, erfüllten nun eine neukodifizierte Forderung des Ideals. Carus äußerte sich beispielsweise zu den „Werke[n] der Stammväter echter Landschaftskunst, Claude und Ruysdael […]. Hier kann man sagen, daß der innere Sinn des Künstlers sich wahrhaft objectivirt hat“[146]. Sie fügte er nun in seine erdachte Kategorie der „Erdlebenbildkunst“ ein. Carus’ Ideal der Verbindung objektiver, wissenschaftlicher Wahrheit im Bild mit der subjektiven Zutat der Empfindung einer Weltseele kulminierte in seiner inhaltlichen Auslegung, vor allem in den Werken jener Künstler, die von der klassizistischen Kunstlehre zum formalen Ideal erhoben wurden. Nunmehr qualifizierte sie Carus als ideal, weil sie die

> „Richtung [weisen] auf das Urwahre der Natur selbst, alles Zurückstellen mitgebrachter Ansichten, vielmehr das reine, unschuldige Wiedergeben der Natur, ganz in dem Geiste, wie sie als göttliche Offenbarung vor uns liegt. […] Das ist es, was wir von der classischen vollendeten Landschaft sicher fordern dürfen und sollen“[147].

Die Begründung dieser Wertschätzung lag nun eben nicht im formalen, technisch perfekten Ideal der Harmonielehre von Proportion, Farbe und Stillage, sondern im gedanklichen Ideal der sichtbar gemachten „Urwahrheit“, der hieroglyphisch verschränkten Naturgesetzlichkeit in der Landschaftsmalerei. Dieser Blick auf die klassischen Landschaften, die sich auch – so

[145] Koch 1876, S. 275.
[146] Carus 1835, S. 89/90.
[147] Carus 1835, S. 93/94.

Carus – „mitgebrachter Ansichten“ entledigten, ging konform mit seiner Landschaftsauffassung der frühromantisch geprägten „Briefe“, konnte aber hinsichtlich des historischen Naturbildes im 17. Jahrhundert nicht überzeugen. Carus entwickelte seine Auslegung aus seiner „Auffassung der Kunstgeschichte als einer organischen Entfaltung“[148], insbesondere der Geschichte der Landschaftsmalerei. Claude und Ruisdael avancierten für ihn zu Schöpfern der unverstellten Primärwahrnehmung der Landschaftsmalerei. Während Carus in Anlehnung an Theoretiker wie Fernow eine Umwertung versuchte, hielt Caspar David Friedrich ein formales und auch inhaltliches Landschaftsideal für undenkbar, wie seine „Äußerungen“ um 1830 bezeugen:

> „Wie aber andere sich aussprechen so ist in XXX Bildern schon alles erfüllt was je die Landschafts mahlerei auszudrücken vermag, so das dessen Bilder als Vorbilder für alle Zeiten aufgestellt werden könnten. Kann denn wohl je die Mahlerei oder irgend eine Kunst erschöpft werden? oder hörte sie nicht deshalb schon auf eine Kunst zu sein wenn ihr je ein Ziel gesetzt werden könnte?“[149]

Vor allem wehrte sich Friedrich dagegen, eine epigonale Haltung gegenüber den am Ideal orientierten Landschaftern einnehmen zu müssen. Dabei wies er auf die gängige Art des Umgangs – auch in der Historienmalerei – mit den vielgepriesenen Vorgängern hin:

> „Die Arbeiten von XXX erinnern mich an Spielkarten, bald so bald anders gemischt, die Karten bleiben immer dieselben. So erinnere ich diese Figuren schon öfter gesehen zu haben ja selbst der Hintergrund ist mir schon aus alten Bildern und Kupferstichen bekannt. Das eine Bild schmeckt nach Rafael das andere nach Michaelangelo und ihren Vorgängern. Währe es wohl nicht besser sie trügen alle des Geprege das der sie gemahlt an der Stirne? oder ist er ohne Geprege? Heißt das etwa die Alten studiren? daß hätte man auch zu Hause nach Kupferstichen machen können, und brauchte deshalb nicht erst nach Rom zu reisen.“[150]

Auch wenn sich das Landschaftsideal der romantischen Kunstlehre gewandelt hatte, zeigen Bildzeugnisse und der späte Rekurs Humboldts auf die Vorbildhaftigkeit des Bildtypus’, dass einzig der Darstellungsmodus variierte. Humboldt betonte im „Kosmos“ nochmals, „sinnliche Anschauung“ und „schöpferische Geisteskraft“ seien die Komponenten des Landschaftsgemäldes, empfingen aber nun von der individuellen Begegnung mit der Natur und der steten „Erweiterung“ dieser Kenntnis Impulse:

> „[I]n der Landschaftmalerei und in jedem anderen Zweige der Kunst ist zu unterscheiden zwischen dem, was beschränkterer Art die sinnliche Anschauung und die unmittelbare Beobachtung erzeugt, und dem, was Unbegrenztes aus der Tiefe der Empfindung und der Stärke idealisierender Geisteskraft aufsteigt. Das Großartige, was dieser schöpferischen Geisteskraft die Landschaftmalerei, als eine mehr oder minder begeisterte Naturdichtung, verdankt […], ist, wie der phantasiebegabte Mensch, etwas nicht an den Boden gefesseltes. Bei den großen Meistern der Kunst ist die örtliche Beschränkung nicht zu spüren; aber Erweiterung des sinnlichen Horizontes, Bekanntschaft mit ed-

[148] Müller-Tamm 1995, S. 162.
[149] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 54.
[150] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 21. Gerhard Eimer und Günther Rath haben eine Zusammenstellung von Äußerungen Friedrichs als „Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I.“ herausgegeben. Es handelt sich hierbei um ein Manuskript Friedrichs im Kupferstichkabinett Dresden (Inv. Nr. CA 49 (C 1937-2172) – bestehend aus 24 unabhängigen Doppel- und Foliobögen, ohne nachweisbaren Zusammenhang 1920/30 gebunden – mit dem Titel „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, vermutlich zwischen 1829 und 1833 entstanden. Im Manuskript sind die Namen der Künstler, über die Friedrich sich äußerte, nicht genannt. XXX oder # stehen an Stelle der Namen in der Handschrift. Zur Identifizierung der genannten Werke und Namen vgl. Ohara 1983, S. 105-134.

> leren und größeren Naturformen […] gewähren den Vortheil, daß sie nicht nur auf die Erweiterung des materiellen Substrats der Landschaftmalerei, sondern auch dahin wirken bei minder begabten Künstlern die Empfindung lebendiger anzuregen und so die schaffende Kunst zu erhöhen."[151]

Das Ideal einer Landschaft impliziert zwar einerseits eine Gültigkeitspermanenz, die Exegese seiner Inhalte stand jedoch immer wieder unter anderen Vorzeichen. Stand im Falle der romantischen Auslegung des Landschaftsideals zunehmend die individuelle Erfahrung und Immersion in eine Bildrealität im Fokus, suchte man im 18. Jahrhundert vielmehr nach einem Konsens, der eine vereinheitlichende Auswirkung auf den Menschen und seine Gemütsdisposition gewährleisten sollte.

2.3 Wirkungsästhetik und Stimmungslandschaft

> „Auf der Seite des Allgemeinen steht die […] Landschaft, welche die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen darstellt, sondern nur in Hinsicht auf die Wirkung, die sie auf unser Gemüt ausüben, so daß der Begriff nicht mehr im Stoffe selbst, sondern in dem Betrachter liegt. Daher fühlen wir bei dem Anblicke wahrer Landschaften ein eigentümliches Sehnen, welches nicht im Kunstwerke liegt, sondern durch daßelbe veranlaßt wird. Gegenstände dieser Art haben mithin allein durch ihre Wirkung auf das Gemüt eine künstlerische Geltung. Wir werden selbst ein Teil des Kunstwerkes, indem bei dessen Betrachtung unser individuelles Interesse in Anspruch genommen wird. Der Grund, warum die Natur überhaupt auf das unmittelbare Gefühl so mächtig wirkt, liegt eben darin, daß sie ihren Begriff nicht in sich selbst hat, sondern ihn erst im Menschen findet."[152]

Karl Wilhelm Ferdinand Solgers kurzer kunsttheoretischer Text „Von den einzelnen Künsten" wurde im Rahmen der Publikation seiner „Vorlesungen über Ästhetik" 1829, also zehn Jahre nach seinem Tod, veröffentlicht. Oberste Bedingung des Landschaftsbildes sei nicht eine Darstellung „um ihrer selbst willen", sondern seine Bestimmung stehe stets im Dienste einer Wirkung auf das Gemüt. Diese antiromantische, spätaufklärerische Haltung war kennzeichnend für Solgers Kunsttheorie. „Die schöne Kunst wirkt zurück auf das Moralische"[153] stellte auch Schinkel um 1810 lapidar fest. Allein dadurch erlange die Landschaft überhaupt „künstlerische Geltung". Ungeachtet der fortschreitenden Annäherung der empirischen Wissenschaft und der bildenden Künste und der damit einhergehenden Umgestaltung der Konditionen von Naturauffassung, wurde die Landschaftskunst auf den niederen Stand der Gattungshierarchien in den Kunstlehren des 18. Jahrhunderts verwiesen, die das adäquat staffierte Landschaftsbild lediglich als kontemplatives Mittel sittlicher Erbauung akzeptierten.

Die Forderungen der antiken Rhetorik, den Zuhörer durch ausgewogene Knappheit und wohlgesetzte Ausschmückungen zu bewegen (‚movere') und zu erfreuen (‚delectare'), wurden im 18. Jahrhundert neu diskutiert. Es ging insbesondere um eine „sittliche Läuterung durch Erregung von Emotionen" im Zuge des Kunstgenusses und im Gegensatz zu „bloß moralischer Belehrung".[154] Dieses Postulat der sittlichen Wirkung von Kunst – seien es Poesie, Musik oder

[151] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 90.
[152] Solger 1829, S. 708/709.
[153] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, Heft II, B. 21, zit. nach Peschken 1979, S. 27. Schinkels Kunstverständnis vor 1820 stand in engem Austausch mit der Theorie Karl Ferdinand Solgers; vgl. Büttner 2004, S. 142.
[154] Delectare. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 7 Bde. (nicht abgeschlossen), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, Bd. 2, Sp. 522.

Bildende Kunst – scheint in den Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts zu einem Topos geworden zu sein, dessen Berechtigung und Bejahung als absolut vorausgesetzt wurde.[155]

Wenige Theoretiker bemühten sich daher um eine Herleitung oder um eine systematische Analyse. Friedrich Schillers Rezension „Über Matthissons Gedichte", 1794 erschienen, leistete vor dem Hintergrund einer vertieften Kant-Lektüre einen Erklärungsversuch, wie der Künstler beim Rezipienten eine gewisse Wirkung erreichen könnte. Interessanterweise verwendete er die künstlerischen Umformungen von Naturwahrnehmung zu landschaftlichen Bildern poetischer und malerischer Art als Argumentationsgrundlage. Voraussetzung für seine Betrachtung war die Darstellung der Natur „als Heldin der Schilderung", demnach als Hauptthema.[156] Schillers Landschaftsentwürfe, von denen der Text handelt, waren stets idealisch konzipiert und sollten auf eine allgemeingültige Sentimentalität – ein „Gesetz der Ideenverbindung", die dem „Charakter der Gattung"[157] inne war – einwirken:

> „Gemäß seiner poetischen Maxime, ‚niemals das wirkliche, sondern immer das idealische oder kunstmäßig ausgewählte aus einem wirklichen Gegenstand' zu behandeln, führt uns Schiller in eine Natur, die, um als ästhetisch ‚wahre' die Idee ihres Wesens zur Anschauung bringen zu können, durchweg ‚kunstmäßig' stilisiert ist."[158]

Es ging Schiller also nicht um das „spezifisch verschiedene Selbst"[159], nämlich Subjektivität, sondern um eine gattungsbezogene Gemeinsamkeit aller Rezipienten:

> „Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik, und insofern also die Landschaftmalerei oder Landschaftpoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur."[160]

Da die Landschaftsmalerei also zur „Darstellung des Empfindungsvermögens" an sich befähigt war, lag hier für Schiller bei aller Freiheit der „symbolischen Einbildungskraft" die „Notwendigkeit" vor, auf ein allgemeines Zeichensystem zurückzugreifen. Die Landschaftskunst sei nun befähigt, die „unbeseelte Natur" durch eine „symbolische Operation", in der „Gesetze der symbolisierenden Einbildungskraft" walten, das „Gemüt" zu einer „gewissen Empfindungsart und Aufnahme gewisser Ideen" zu bewegen. Unter diesen Voraussetzungen schien die künstlerische Leistung der idealen Komposition die Stimmungslandschaft – nunmehr „Heldin der Schilderung" – erst zum wirkungsmächtigen Kunstwerk zu erheben:[161]

---

[155] Wie lange die wirkungsästhetischen Bedingungen der Landschaft reflektiert wurden, kann eine Salonkritik aus dem Jahre 1859 von Charles Baudelaire belegen: „Wenn eine solche Ansammlung von Bäumen, Bergen, Wassern und Häusern, die wir Landschaft nennen, schön ist, so ist sie das nicht von sich aus, sondern durch mich, durch meine Idee oder das Gefühl, welches ich damit verbinde." Charles Baudelaire zit. nach Hammel-Haider 1991, S. 46.
[156] Schiller 1958, S. 265.
[157] Schiller 1958, S. 267.
[158] Riedel 1989, S. 34.
[159] Schiller 1958, S. 268.
[160] Schiller 1958, S. 271.
[161] Schiller 1958, S. 265, 271, 273.

> „Dringt nun der Tonsetzer oder der Landschaftmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen statt findet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler.“[162]

Schillers „Analogie“ zwischen Gefühl und „äußern Erscheinungen“ führte wiederum Solger zu der Annahme, der Betrachter sei im Bild, um mit Wolfgang Kemp zu sprechen.[163] Im oben zitierten Passus über das Landschaftsbild verarbeitete Solger tradierte Topoi, insbesondere die Rückbindung der Naturwirkung allein auf die ‚conditio humana‘, und konnte in diesem Sinne annehmen: „[W]ir werden selbst ein Teil des Kunstwerkes“. Wie maß- und formgebend die emotive Bildwirkung bei der Entstehung und Bewertung des Landschaftsbildes war, soll im Folgenden in einem kurzen historischen Rückblick erläutert werden.

In Nicolas Poussins theoretischer Kunstauffassung stand als Vollendung des Werkgedankens die rhetorisch begründete ‚delectatio‘, die Erbauung, als höchster Wirkungsgrad des Bildes.[164] Sein Ziel war es, über die Gestaltung der formalen Werte und der Wahl des Erzähltextes des Bildes im Betrachter eine sittliche Wirkung hervorzurufen. In seiner „Définition“ der Malerei heißt es: „C’est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, sa fin est la délectation.“[165] Der künstlerische Gestaltungswille einer Landschaft hielt sich an einen Kanon bestimmter Ausdrucksträger von Stimmungen, sogenannten „modes“, die auf die Kategorien von Stilmerkmalen antiker Rhetoriker und Musiktheoretiker zurückzuführen sind. Umgesetzt in Poussins Auffassung des Landschaftsbildes wurde diese als Folie der Gefühlslagen der erzählten Historie verstanden. Diese Verknüpfung von Bildgeschehen und Landschaft erläutert die berühmte Briefstelle an Jacques Stella, in der Poussin auf die „Landschaft mit Pyramus und Thisbe“[166] Bezug nahm:

> „J’ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j’ai pu l’effet d’un vent impétueux, D’un air rempli d’obscurité, de pluie, d’éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu’on y voit jouent leur personnage selon le temps qu’il fait: les unes fuient au travers de la poussière, et suivent le vent qui les emporte; d’autres au contraire vont contre le vent, et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux.“[167]

Die narrativen Rollen der Staffagefiguren passte Poussin in ihrem Verhalten dem Wetter an, beziehungsweise die Wetterstimmung der Bilderzählung. So replizierten die menschlichen Handlungen den Modus der Landschaftsstimmung und vice versa. Poussins Vorbildhaftigkeit für die Landschaftsmalerei, die zahlreiche Theoretiker betonen, wurde zu einem Topos der Kunstliteratur. Die Kongruenz zwischen Landschaftstyp, Wetterstimmung und innerer Dispo-

[162] Schiller 1958, S. 272.
[163] Kemp 1985.
[164] Die ‚delectatio‘ gehörte zum spätantiken System der Rhetorik; vgl. Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 7 Bde. (nicht abgeschlossen), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, Bd. 2, Sp. 522.
[165] Nicolas Poussin in einem Brief an Chambray vom 1. März 1665, zit. nach Blunt 1989, S. 174.
[166] Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe, 1651, Städel Museum Frankfurt, Inv. Nr. 1849.
[167] Undatierter Brief Poussins an Jacques Stella aus dem Jahre 1651, zit. nach Blunt 1989, S. 160.

sition des handelnden Figurenspiels liegt hier begründet und findet hier seine Rechtfertigung.[168]

Die geistig-moralische Erbauung war in der klassischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts eine der wichtigsten Aufgaben der bildenden Kunst. Dieses Postulat galt auch noch im 18. Jahrhundert als grundlegende Legitimation insbesondere für das Landschaftsbild, das in der Gattungshierarchie so stark abgewertet worden war. Die Landschaft – wollte sie mit Inhalten und Wirkungsmacht der Historienmalerei Schritt halten – musste in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, wie der Auszug aus Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (1771-1774) belegt, nicht die Natur, wie sie ist, „um ihrer selbst willen" darstellen, sondern „inneren Kräften" Ausdruck verleihen. Denn das „eigentliche Geschäfft der schönen Künste ist, Empfindungen zu erweken"[169]:

> „Wie man in der menschlichen Bildung nicht blos todte Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: so muß man auch in der Landschaft mehr als todten Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht blos dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket."[170]

Die Parallelsetzung von Mensch und Natur – und als Umkehrschluss die Vorstellung einer vernunftbegabten und beseelten Natur – wurde zu einem Topos, der sich bis ins 19. Jahrhundert tradierte.[171]

Schinkel formulierte in seinen „Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen", 1863 erstmals veröffentlicht, einen klaren „Hauptgrundsatz. Die bildende, die schöne Kunst hat die Aufgabe, den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen."[172] Diese nicht sicher datierbare Forderung hat, wie die Passage aus Sulzer wiederum belegt, ihren Ursprung im klassizistischen Kunstideal. Die Wirkung der Landschaft auf den Betrachter war demnach eine auf die Gefühlswelt beschränkte Regung. In der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts wurde sorgfältig zwischen Landschaftskulisse, die die Bilderzählung kommentierte, und der Landschaft, die unmittelbar eine moralisierende Wirkung auf den Betrachter ausübte, unterschieden, wobei der „Figurant" zur Staffage wurde:

> „Es ist nämlich etwas anderes, ob man die unbeseelte Natur bloß als Lokal einer Handlung in eine Schilderung aufnimmt und, wo es etwa nötig ist, von ihr die Farben zur Darstellung der beseelten entlehnt, wie der Historienmaler und der epische Dichter häufig tun, oder ob man es gerade umkehrt, wie der Landschaftmaler, die unbeseelte Natur für sich selbst zur Heldin der Schilderung und den Menschen bloß zum Figuranten in derselben macht."[173]

Die Empfindungslandschaft funktionierte aber ebenso wie als ‚delectum' auch als emotionale Negativerfahrung der Entfremdung und Bedrohung. In diesem Zusammenhang spielte die

[168] Eine differenzierte Herleitung der Moduslehre Poussins bietet Kayling 2003.
[169] Sulzer 1792-1794, Bd. 2, 1792, S. 57.
[170] Sulzer 1792-1794, Bd. 3, 1793, S. 148.
[171] Diese „Grundform der Landschaftsmalerei geht von der Tatsache aus, dass der Natur eine gewisse ‚Gestimmtheit' eigen ist. Die Landschaft ist melancholisch, heiter, erhaben, festlich, herb – und ist dies alles unabhängig von dem jeweiligen Zustand des Betrachters […], beide (Mensch und Natur) sind irgendwie ‚gestimmt' und dadurch miteinander vergleichbar." Lützeler 1950, S. 222.
[172] Schinkel zit. nach Wolzogen 1862-1864, Bd. 3, S. 346.
[173] Schiller 1958, S. 265.

Theorie des Erhabenen eine wichtige Rolle. Die Grundlagen hierfür sind in der englischen Ästhetik um 1750 zu suchen. Für die deutsche Geisteswelt war es vor allem Kant, der die Begrifflichkeit der Erhabenheit maßgeblich analysiert hat: Sie vollzog sich in der Introspektive und der völligen Abgrenzung zwischen Ich und Natur. Bei Kant ergab sich aus der Rückbeziehung auf das Selbst eine Loslösung des Subjekts von der Dingwelt in eine unabhängige Verstandeswelt. Er entwickelte in der „Kritik der Urteilskraft" seine „Analytik des Erhabenen" ausschließlich vor einer Ansicht der Natur; die Landschaft im Bild spielte darin so gut wie keine Rolle. Dazu erläuterte er: Das Erhabene „der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt"[174]. Das setzt voraus, dass die Kunst die Natur stets nachzuahmen habe, eine Differenzierung erübrigt sich. Ganz im Sinne der Wirkungsästhetik von Sulzer stellte auch Kant fest, dass nicht die Gegenstände der Natur an sich erhaben seien, sondern das Gefühl durch die Anschauung im Betrachter erzeugt werde: „Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung die Stimmung desselben verursacht, müsse gesucht werden." Dieses Naturobjekt qualifiziere sich durch

> „Größe […], an welcher die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet, den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserm Vermögen zu denken zu Grunde liegt) führen, welches über allen Maßstab der Sinne groß ist, und daher nicht sowohl den Gegenstand, als vielmehr die Gemütsstimmung in Schätzung desselben, als erhaben beurteilen läßt."[175]

Was demnach der Verstand an Naturdingen nicht mehr einzuschätzen, zu erfassen vermag, fällt dem Wahrnehmungs- und Beurteilungsfilter der „Gemütsstimmung", dem Gefühl zu. Anstatt einer Idee wird nun eine Stimmung erzeugt. Im 18. Jahrhundert war der ästhetische Wert eines Landschaftsbildes unter anderem aus seiner Wirkungsmacht begründet. Bei Sulzer ging es viel um jene sittliche Wirkung, die eine Erhöhung der Moral, des sittlichen Innenlebens des Betrachters zur Folge haben musste:

> „Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art, entwikeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue das Außerordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andere, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer sanften Traurigkeit oder einer erquikenden Wollust. Dichter und andächtige Eremiten, Enthusiasten von jeder Art empfinden es und haben sich zu allen Zeiten dieselben zu Nutze gemacht. […] Kurz jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege."[176]

Aus dieser Beobachtung schloss Sulzer dann:

> „Die Mahlerey findet demnach in der leblosen Natur einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu würken; und der Landschaftsmahler kann uns sehr vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höheren Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet."[177]

In der romantischen Kunstlehre dagegen gab es keine „leblose Natur"; aber auch hier war die emotive Bildwirkung die zentrale Aufgabe, so liest man bei Friedrich: „Wenn ein Bild auf

[174] Kant 1971, S. 135.
[175] Kant 1971, S. 152.
[176] Sulzer 1792-1794, Bd. 3, 1793, S. 146.
[177] Sulzer 1792-1794, Bd. 3, 1793, S. 147.

einen Betrachter seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine schöne Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerkes erfüllt. Wäre es auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe, Art und Weise der mahlerei usw.“[178] Mit dem Konzept der Seelenlandschaft wurde auch hier eine differenzierte Wirkungsästhetik entwickelt; Carus’ folgende szenische Beschreibung scheint als vernunftgeleitete Kontemplation zu beginnen, nimmt aber eine überraschende Wendung:

> „Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit, welche Deinem Blicke sich aufthut, und welches Gefühl ergreift Dich? – es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles.“[179]

Der hier vollzogene Verlust des Ichs in einer entgrenzten Landschaftsbetrachtung und gleichzeitiger Vereinigung mit der vor dem Betrachter liegenden Natur – ein Sehnsuchtstopos der Romantik – war eine deutliche Abwandlung der von Kant erarbeiteten Erfahrung der Erhabenheit.[180] Im Folgenden werden nun die Kategorien des Landschaftsbildes vorgestellt, deren wichtigste Vorbedingung die Wirkungsästhetik, die Wechselwirkung zwischen Innen- und Außenwelt, war.

2.3.1 Heroismus – die erhabene Landschaft

In Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ hat Johann Heinrich Füssli den Artikel zum Begriff des Erhabenen verfasst: „Das Erhabene wirkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich […]. Es ist demnach in der Kunst das Höchste.“[181] Wie oben erwähnt, erfuhr die Ästhetik im 18. Jahrhundert wichtige Impulse aus England. Edmund Burkes „A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful“[182] löste eine Welle von philosophisch motivierten Begriffsbestimmungen des Sublimen aus, die alle den Versuch unternahmen, der Erhabenheit eine mustergültige Kennung zu geben. Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“, 1790 in Berlin erschienen, lieferte für die deutschsprachigen Wissenschaften die vorläufig wichtigste Untersuchung zur Erhabenheit.[183] Seine Begriffserörterung war nicht mehr motivlich, sondern analysierte die Einbildungskraft und die Wahrnehmungsfähigkeiten der Rezipienten.[184]

In der Einleitung zu seiner „Analytik des Erhabenen“ setzte Kant weder ein „Sinnes- noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraus“. Demnach gründete sich die

[178] Caspar David Friedrich in einem Brief vom 8. Februar 1809, zit. nach Börsch-Supan 1973, S. 183.
[179] Carus 1835, S. 29.
[180] Vgl. auch Kat. Ausst. Carus 2009, Natur und Idee, S. 157.
[181] Maisak 1994a, S. 228.
[182] Burke 1998.
[183] Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass Kants Bearbeitung des Erhabenen in erster Linie kein kunsttheoretischer Diskurs war. Dazu grundlegend Pfotenhauer 1991, S. 207. „Kants Kunstverstand war ebensowenig verführbar wie elaboriert.“ Pfotenhauer 1991, S. 209.
[184] D.h. bestimmte landschaftliche Gegebenheiten werden zwangsläufig mit einem Gefühl der Erhabenheit in Verbindung gebracht. Ein französischer Ausstellungskatalog hat diese Motive landschaftlicher Erhabenheit tabellarisch zusammengestellt. Vgl. De Margerie 1997, S. 95.

Wahrnehmung des Erhabenen nicht auf „Empfindung“ oder „Wohlgefallen“, nichtsdestotrotz aber auf vorgefasste „Begriffe“, die eine Reflexion bedingen. Kant unternahm eine quantitative Bestimmung von Schönheit und Erhabenheit als in ihrer Ausdehnung unfassbarer Natur. Das Erhebende in der Kunst „wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt.“ Das Erhabene nehmen wir demzufolge „ohne zu vernünfteln“ wahr; da es „unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag“, überwältige es Perzeptionsmuster und entfalte eine begriffslose Wirkung: „[D]as eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.“[185] Das Repertoire einer Wiedergabe des eigentlich nicht Darstellbaren von Naturgewalten erstellte Kant selbst:

> „Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane in ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.“

In der „Analytik des Erhabenen“ reihte Kant die Motive jener Naturobjekte als „Gegenstände der Furcht“ auf, die beim Beschauer ein erhabenes Gefühl auslösen könnten, das sich zunächst als die genannte „Furcht“ äußerte. Die Unterlegenheit gegenüber der Natur löse aber im vernunftbegabten Wesen einen Selbsterhaltungstrieb aus, der sich gegen die „Unwiderstehlichkeit ihrer Macht“ richte, die in der Furcht eine „physische Ohnmacht“ vor der Macht der Natur fühlen lasse. Das Subjekt entdecke in dieser – wohlgemerkt rein intellektuell konzipierten – Extremerfahrung „ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur“. Die Natur sei also deswegen erhaben, weil sie „die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.“ Kants Naturbegegnung spielte sich in sicherem Abstand zu den Naturgewalten ab, die gedachte Erhebung griff nicht die Physis an, sondern war eine geistige Erfahrung. Die Übertragung dieser Konstellation auf die Betrachtung von Landschaftsgemälden scheint also denkbar, wenn man bei Kant liest: „Diese Selbsteinschätzung verliert dadurch nichts, daß wir uns sicher sehen müssen, um dieses begeisternde Wohlgefallen zu empfinden.“[186] So gesehen, ist die Betrachtung eines Landschaftsbildes mit erhabener Motivik ein besonders sicherer Standpunkt und erlaubt dennoch das heroische „Wohlgefallen“.

Die erhabene Landschaft wurde von einem idyllischen Ideal unterschieden, da sie eben nicht nach einem begrifflichen Schönheitsprinzip funktionierte, sondern über rhetorisch-narrative Verknüpfungen zwischen Bildgeschehen, Landschaftsstimmung und Betrachterwirkung. Durch diesen Symbolwert konnte die Landschaft an Bedeutung gewinnen. Nicolas Poussin exemplifizierte in seiner Moduslehre eine Verschiebung der Gefühlswerte in bestimmte land-

[185] Kant 1971, S. 133, 135, 136.
[186] Kant 1971, S. 160, 159, 162. Zu Schillers Lesart des Erhabenen vgl. Schiller 1984a, S. 93.

schaftliche Motive, so dass ihr rein mimetischer Charakter um einen affektiven Wert erweitert wurde.[187] Die rhetorische Struktur der heroischen Landschaft zu lesen und zu verstehen, wurde Teil einer elitären, intellektuellen Decodierungsleistung; der reine Genuss und die simple Erbauung in der Anschauung traten in den Hintergrund. Die Erfahrung der Erhabenheit konnte sich sodann einerseits durch die Bilderzählung ereignen, andererseits auch durch die Landschaftsformen:

> „[Die heroische Landschaft] teilt mit jener [der idealen Landschaft] die Hinwendung zum Großen und Bedeutenden. […] Während Heroische Landschaften ursprünglich nur solche Bilder genannt werden, die wirklich eine Szene aus der Geschichte eines Helden enthalten, heißen seit dem Klassizismus so auch figurenlose Landschaften, wofern die Natur etwas Heldisches hat: im Eindruck des Gewaltigen, Erhabenen, Triumphierenden.“[188]

Das Erhabenheitserlebnis konnte also dem Natureindruck abgerungen werden und löste eine reflektierte Subjektbestimmung aus. Davon zeugt Joseph Anton Kochs Tagebuch von 1791; es enthält eine Beschreibung des Rheinfalls bei Schaffhausen, die seine Wahrnehmung der Landschaft verdeutlichen kann:

> „Das erhabene Schauspiel bewegte meine durch Götter unterdrückte Seele aufs äußerste, gleich dem wilden Strom wallte mein Blut, pochte mein Herz. Es schien mir, als rief mir der Gott des Rheins vom zackigten Fels zu: Steh auf, handle, sei tätig mit standhafter Kraft, stemme Dich gewaltig gegen Despotismus, reiß auseinander die schimpflichen Bande, welche Dich fesseln, sei unerschütterlich wie der Fels, den ich bekämpfe, in der Verteidigung der Freiheit der Menschheit.“[189]

Hilmar Frank kommentiert in seiner Edition von Kochs „Moderner Kunstchronik“, erstmals 1834 erschienen, dessen politische Landschaftsauffassung als Verständnis einer „freie[n] Natur als Aufforderung zu natürlicher Freiheit“[190]. Hier zeigen sich deutliche Parallelen zu Schiller und auch zu Johann Christian Reinhart, der im geistigen Austausch mit Schiller stand. Kochs Erlebnis am Rheinfall verdeutlicht die innere Transformation, die das Gefühl der Erhabenheit im Subjekt auszulösen vermochte; das Erbauungskonzept der landschaftlichen Idylle wirkte dagegen weniger subjektiv, sondern vielmehr auf den moralischen Konsens einer Gemeinschaft.

De Piles legte in seinem „Cours de peinture par principes“ von 1708 den Grundstein zu einer Unterscheidung zwischen erhabener und „landmässiger“[191], idyllischer Landschaft. Hier heißt es: „Parmi tant de stiles differens que les Païsagistes ont pratiquez dans l’éxecution de leurs Tableaux, j’en distingueray seulement deux dont les autres ne sont qu’un mélange, le stile Héroïque, & le stile Pastoral ou Champêtre.“[192] In dieser richtungsweisenden Absetzung der ländlichen Idylle von der erhabenen Landschaft erfuhr Letztere eine deutliche Aufwertung. Hagedorn argumentierte 1762 für die erhabene Landschaft als die einzig darstellungswürdige.

---

[187] Zu Poussins Moduslehre vgl. Kap. 2.4.5.
[188] Lützeler 1950, S. 223.
[189] Koch 1984, S. 217 [Quelle: Das Reiseskizzenbuch von Joseph Anton Koch aus dem Jahre 1791, mitgeteilt von Theodor Musper. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 56, 1935].
[190] Koch 1984, S. 217.
[191] Die Übersetzung des Adjektivs „champêtre“ als „landmässig“ ist der 1760 in Leipzig erschienenen deutschen Ausgabe entnommen; Hagedorn greift sie auf; vgl. Hagedorn 1762, S. 358.
[192] De Piles 1708, S. 200.

Dennoch sah er besonders die Idylle in einer Form des modernen Eskapismus als arkadischen Sehnsuchtsort.

2.3.2 Idylle und Stimmungslandschaft

Neben dem Gegenständlichen konstituierte sich Landschaft stets aus einem Betrachtergefühl. Georg Simmel fasste diesen Umstand 1914 in seiner „Philosophie der Landschaft“ folgendermaßen zusammen:

> „Landschaft entsteht, indem ein auf dem Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen zu einer besonderen Art von Einheit zusammengefaßt wird, einer anderen als zu der der kausal denkende Gelehrte, der religiös denkende Naturanbeter, der teleologisch gerichtete Ackerbauer oder Stratege eben dieses Blickfeld umgreift. Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das, was man ‚die Stimmung‘ nennt.“[193]

Die Empfänglichkeit für landschaftliche Stimmung wurde bereits im 18. Jahrhundert vorausgesetzt:

> „Wessen Herz vor diesen Reizungen in der Natur verschlossen ist, wer nur die Handlungen der Menschen in den Pallästen des herrschenden Roms aufsuchet, oder wer auf dem Teppiche grünender Felder nur nach dem Getümmel der Städte zurück seufzet, der fühlet nicht den Werth der mahlerischen Idylle.“[194]

Die Stimmungslandschaft, wie sie Simmel in seinem oben zitierten Abriss fasste, wurde zunächst nicht als reine Idylle verstanden. Wie Poussins Moduslehre apostrophierte, wurde das Geschehen im Bild in den Formen der Natur kommentiert und gefühlsmäßig aufgenommen: Dramatische Episoden reflektierten sich, verkürzt gesagt, etwa in Gewitterstürmen oder feindlichen Felslandschaften, idyllische Episoden wurden in warmen Lichtverhältnissen oder lieblichen Gegenden vermittelt. Der Mythos Arkadien des 18. Jahrhunderts wurde von einem Bild Poussins wesentlich geprägt, der sein Thema aus literarischen Vorbildern der Antike generierte, wobei der Idyllentypus aus der Bukolik Vergils und Theokrits bestimmend war. Eine Anleitung von Vitruv ordnete dem Bühnendekor gemäß der Stimmung des Bühnenstoffes eine bestimmte Motivik zu:

> „Drei Gattungen des Bühnendekors gibt es: die tragische, die komische, die satyrische. […] Die tragische Bühne stellt Säulen, Tympana, Statuen und Dinge dar. […] Die komische zeigt Privathäuser, Balkone und Fenster wie in gewöhnlichen Wohnhäusern. Die satyrische Bühne führt Bäume, Grotten, Berge und andere Elemente als Landschaft vor.“[195]

Der Begriff der Idylle im 18. Jahrhundert war durch ein ästhetisches Schönheitspostulat geprägt. Die Idyllentheorie war im Kern ein eskapistisches Modell, wie es Salomon Gessner, einer der wichtigsten Idyllentheoretiker, in seinem „Brief über die Landschaftsmalerei“ von 1770 entworfen hatte. Es fußte auf der Annahme, dass man sich durch die Lektüre oder Betrachtung der Idylle „aus unsern Sitten weg, in ein goldnes Welt-Alter sezen“ könne.[196]

[193] Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, 1912-1913, zit. nach Lehmann 1950, S. 185. Vgl. auch Hammel-Haider 1988.
[194] Hagedorn 1762, S. 334/335.
[195] Virtuv zit. nach Mai 1984, S. 42.
[196] Gessner 1762-1772, Bd. 2, S. VI.

„Grandios“, so Hackert, solle die Bildkomposition sein, bemüht, einen von Claude geprägten „großen verschönten Styl, den Silberton der schönen Natur, die neblichten Dünste, die schönen Formen der Bäume, ohne den Charakter zu vernachlässigen, kurz alles mögliche Idealschöne, was die Natur einer Landschaft darbietet“ darzustellen.[197] Im 18. Jahrhundert fließen zwei philosophische Kategorien in den Begriff der Idylle ein: Das Schöne und das Pittoreske. Das Pendant zum Schönen – das Erhabene – wurde in einem aufwendigen intellektuellen Prozess insbesondere in der englischen Ästhetik vom „nur“ Schönen geschieden.[198] Während die Theorien des Schönen und Erhabenen mehr mit den Bedingungen der Wirkung auf den Betrachter befasst waren, ging es beim Pittoresken um innerbildliche Gesetze, die Sujet, Ausschnittnahme und Ponderation des Bildganzen betrafen.[199]

Johann Joachim Winckelmanns Verständnis der idealen Schönheit lässt sich auf seiner Annahme der Vorbildhaftigkeit klassischer Gemälde der „Mahlerey und der Bildhauerkunst“[200] zurückführen. Die äußerliche Erscheinung dieser Schönheit habe eine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter und enthalte ein moralisches Potential, das sein sittliches Erbauungsvermögen entfalte. Auch Hackert schrieb in seinem fragmentarischen Aufsatz „Über Landschaftsmalerei“, etwa 1797 entstanden,[201] einen eigenen Passus über die „Sittliche Wirkung“; hierin heißt es:

> „Ich habe öfters bemerkt, daß es Menschen gibt, welche eine Landschaft ohne Gefühl ansehen können. Das kommt aber daher, daß sie weder die Schönheit der Natur empfinden noch die des Gemäldes, welches jene vorstellt. Auf der andern Seite wirkt aber in der Landschaft nicht allein die wahre Nachahmung und die Kunst, sondern es gibt noch eine sittliche Illusion, welche sie hervorbringt. […] Es kommt sehr viel auf die Gemütsbeschaffenheit an, und wie der Mensch gestellt ist; und so kann eine mittelmäßige Gegend mehr Eindruck machen als eine ideell schöne. Öfters hat derjenige, der sie anschaut, daselbst mit Freunden glückliche Stunden verlebt, und nun erweckt ihm das Bild vergangne angenehme Erinnerungen, neue Ideen schließen sich an, kurz er fühlt sich in dem Augenblick glücklich.“[202]

Neben subjektivem Empfinden und dem Wecken von Erinnerungen, das der Landschaftsgenuss, so Hackert, mit sich bringe, wurde die Idylle zum Topos eines vorgesellschaftlichen Urzustandes. Diese Annahme beherrschte auch die Dichtungstheorie. Schiller interpretierte in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ dieses Sehnen – das aus einem Verlust des „na-

[197] Hackert in einem Brief an Goethe (4.3.1806), zit. nach Goethe 1997, S. 597.
[198] Vgl. De Bolla 1989, S. 27/28.
[199] „We need to understand that the picturesque was used, between the eighteenth and nineteenth centuries, as a code for defining and composing landscapes scenes. From Gilpin to Turner or Ruskin, it asserted itself as the art of composing scenes and as a system for analysing the environment on the basis of material objects, their cultural matrix, and the influence that their environment had exerted on them. Romantic archaeology was decisively conditioned by that vision. Engineers used picturesque notions to transform the terrain; they helped them to bridge the gap between technical operations and nature and between local particularities and regional cultures. Henceforth the picturesque was no longer merely descriptive; it proposed and prefigured.“ Dubbini 2002, S. 5. Vgl. auch Andrews 1989.
[200] Winckelmann 1756.
[201] Im Text heißt es „Jetzt, da ich sechzig Jahr alt bin“; das lässt eine Datierung auf 1797ff. zu. Hackert 1797, S. 700.
[202] In Hackerts Originaltext lautet die Überschrift: „Vom Moralischen in der Landschaft“, erst in Goethes Überarbeitung wird daraus der heutige Wortlaut; Hackert 1797, S. 712, 979.

türlichen Empfindens“ der Griechen resultierte – wie folgt: Das „Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.“[203]

Humboldt wiederum verurteilte im „Kosmos“ aus der Sicht des Naturforschers die „Dürftigkeit des Inhalts“ idyllischer Landschaftspoesie:

> „In unserem deutschen Vaterlande hat sich das Naturgefühl wie in der italiänischen und spanischen Literatur nur zu lange in der Kunstform des Idylls, des Schäferromans und des Lehrgedichts offenbart. Auf diesem Wege wandelten oft der persische Reisende Paul Flemming, Brockes, der gefühlvolle Ewald von Kleist, Hagedorn, Salomon Geßner und einer der größten Naturforscher aller Zeiten, Haller, dessen locale Schilderungen wenigstens bestimmter Umrisse und eine mehr objective Wahrheit des Colorits darbieten. Das elegisch-idyllische Element beherrschte damals die schwermüthige Landschaftspoesie, und die Dürftigkeit des Inhalts konnte, selbst in Voß, dem edeln und tiefen Kenner des classischen Alterthums, nicht durch eine höhere und glückliche Ausbildung der Sprache verhüllt werden. Erst als das Studium der Erdräume an Tiefe und Mannigfaltigkeit gewann, als die Naturwissenschaften sich nicht mehr auf tabellarische Aufzählung seltsamer Erzeugnisse beschränkten, sondern sich zu den großartigen Ansichten einer vergleichenden Länderkunde erhoben, konnte jene Ausbildung der Sprache zu lebensfrischen Bildern jener Zonen benutzt werden.“[204]

Die an der kompositorischen Idealform orientierte Gattung Idylle – das galt in gleichem Maße für die Dichtkunst wie auch für die Landschaftsmalerei – taugte also demnach nur noch als Passform zur Vergegenwärtigung anderer, empirischer Inhalte in Zusammenhang einer veränderten Naturbetrachtung.

2.3.3 Seelenlandschaft und „Erdlebenbild“

Die von Schiller in seinem oben knapp besprochenen Text „Über Matthissons Gedichte“ bereits angedeutete Suche nach der Analogie zwischen Landschaft und Betrachter erhielt in der Seelenlandschaft eine romantisch geprägte Ausformung, deren theoretische Grundlagen um 1800 verfasst wurden. Friedrich Schleiermacher formulierte in seinen „Vorlesungen zur Ästhetik“, zwischen 1798 und 1803 gehalten und 1819 erschienen, ganz im Sinne von Friedrichs Äußerungen zur introspektiven Landschaftskonzeption: „Das ursprüngliche Kunstwerk ist das rein Innerliche und das Herausstellen in die Erscheinung ist ein zweiter Akt.“[205] Im Folgenden soll auf das Verhältnis zwischen romantischem Landschaftsbild, romantischem Betrachter und romantischer Bildtheorie näher eingegangen werden.

Im Falle von Friedrichs „Mönch am Meer“[206] spiegelten sich die Zeitgenossen in der kleinen vor die Landschaft gestellten Rückenfigur des Kapuzinermönchs, wie Semlers Bildbeschreibung anschaulich macht:

> „Niemand wird wohl zweifeln, daß das Unermeßliche, was sich vor seinen Augen in die weite, düstre Ferne ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist; man fühlt sich angezogen, mit ihm zu sinnen; jeder leiht ihm vielleicht andere Gedanken, weil jeder von dem großen und ernsten Gegenstande eine andere geistige Ansicht zu nehmen, durch seine Individualität bestimmt wird;

[203] Schiller „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795), zit. nach Kammerer 1909, S. 6.
[204] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 69.
[205] Schleiermacher 1842, S. 686. Zu Friedrich und Schleiermacher vgl. Busch 2004a. Zur Bedeutung der Theologie im Werke Friedrichs vgl. Noll 2006.
[206] Caspar David Friedrich, „Mönch am Meer“, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 9/85, 1808/09.

> indessen convergieren doch alle diese Gedankenreihen, und es giebt einen Punkt, wo sie zusammentreffen.“[207]

Die „geistige Ansicht“ war es also, welche die Landschaft nun konstituierte. Die Abbildung des rein Gegenständlichen, wie es beispielsweise die Vedute vornahm, musste hinter der Seelenlandschaft und ihrer starken Bezüglichkeit zum Betrachter zurückstehen. In der romantischen Theorie bildete „Landschaft nicht einen Ausschnitt realer Natur ab, sondern repräsentiert ein Naturgefühl, das in der Zeit lag, und das vor der Natur steht.“[208] Nach dieser Auffassung existierte also die Idee, die der Landschaft beigestellt wurde, bereits bevor die Landschaft tatsächlich im Bild Gestalt angenommen hatte.[209] Eine der ersten Reaktionen auf Friedrichs Kunst – hier geht es um einen heute verlorenen Entwurf zu Friedrichs streitbarem „Kreuz im Gebirge“ – hat der Jurist Karl Schilderner geliefert.[210]

> „[P]oetische Landschaften, wo das Geheimnißvolle der Natur mit dem Geheimen, welches in dem freien Menschen wohnt, verbunden, und durch die Phantasie dargestellt wird, geben der Poesie ein weiteres Feld, und es scheint, daß mehr die Wahrheit und Freiheit des Genies und seines Zusammenhanges mit der Welt, als die Wahrheit und Wirklichkeit des Gegenstandes an solchen Kunstwerken gefalle“[211].

In der Seelenlandschaft wurde demnach eine innere Wirklichkeit ausgedrückt, die dennoch in formalen Analogien zur Welt der Erscheinungen verharrte. Der dem romantischen Wissenschaftsgedanken verpflichtete Rechtsphilosoph und Staatstheoretiker Adam Müller stellte dies in seinem Aufsatz „Etwas über Landschaftsmalerei“, ebenfalls aus dem Jahre 1808, heraus. Die Allegorisierung der Landschaft erfolge, so Müller weiter, durch die „Vergötterung“ der Landschaft in ihrer Wahrnehmung durch den Menschen, der sie in ihrer Komplexität zu begreifen versuche. Die Landschaft füge sich dann in einem „göttlichen Gedanken“ zu einem „Grundakkord“ des Sensoriums:

> „An diesen Grundakkord [aus der ‚sanften Vermählung‘ der ‚Elemente‘] nun binden sich alle die einzelnen harmonischen Gefühle, welche die zerstreuten Teile der Landschaft anregen mögen; an diese Weltallegorie unzählige kleine Allegorien und Träume; ein großer göttlicher Gedanke beherrscht und regelt alle die kleinen Vergötterungen, welche der Mensch mit der umgebenden Natur vorzunehmen liebt. – Darum ist die Landschaftsmalerei überhaupt mehr allegorischer als plastischer Natur, sie neigt sich zu den redenden, tönenden Künsten herüber, und wenn die Bildhauerei die Ewigkeit in einen Moment zusammendrängt, so stellt die Landschaftsmalerei sie symbolisch in einer Reihe, ich möchte sagen, in einer Folge von *Raummomenten* dar.“[212]

Der Abstraktionsgrad dieser Weltaneignung wurde immer wieder in den Begriff des Unsagbaren, „Geheimnisvollen“ transponiert. Selbst das wissenschaftliche Studium der Natur sah sich von dieser Hermeneutik der Naturgesetze herausgefordert. Humboldt schrieb in seinen „Ansichten der Natur“ aus dem Jahre 1808: „Der Einfluss der physischen Welt auf die morali-

---

[207] Semler 1809, S. 233. Vgl. auch Frank 2004, S. 23. Zum Verhältnis zwischen Friedrich und Semler ausführlich Noll 2006, v.a. S. 17-24.
[208] Belting 1988, S. 169.
[209] Vgl. auch Schenk-Sorge 1989, S. 109.
[210] Vgl. Frank 2004, S. 140-142.
[211] Carl Schildener, Einige Gedanken über Landschaftsmahlerei, bei Gelegenheit einer Landschaft (in Sepia) des Herrn Friedrich. In: Carl August Ehrenswaerd, Die Philosophie der freien Künste, o.O., 1805, S. 57-68, zit. nach Frank 2004, S. 207.
[212] Adam Müller, Etwas über Landschaftsmalerei. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst, hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller, 1. Jg., 4. u. 5. St., Dresden, April/Mai 1808, S. 45-53, zit. nach Apel 1992, S. 169.

sche, diess geheimnisvolle Ineinander-Wirken des Sinnlichen und Aussersinnlichen giebt dem Naturstudium, wenn man es zu höhern Gesichtspunkten erhebt, einen eigenen noch zu wenig gekannten Reiz.“[213] Die Komponenten des „Geheimnisvollen“ und des „Aussersinnlichen“ wirken wie späte Reminiszenzen des großen Naturwissenschaftlers an das romantische, mystische, unentschlüsselbare Wesen der Natur. Er benannte damit auch die Vorbedingungen der angestrebten Analogie zwischen Innenwelt und Außenwelt, nämlich das „geheimnisvolle Ineinanderwirken“ beider Bereiche. Etwas anschaulicher versuchte Semler noch 1822, dieses Phänomen zu fassen:

> „In welch verklärtem Lichte stellt sich nicht dem Glücklich=Liebenden jede landschaftliche Scene dar! Wie Trost bringend scheint nicht die Natur auch die Leiden der Trauernden in sich aufzunehmen! – Schon hieraus ahnen wir einen geheimnisvollen Zusammenhang zwischen unserer innern Empfindung, und der uns umgebenden Natur, die wir ja gerade darum so gerne zum stillen Zeugen und Gesellen unserer Gefühle zu machen pflegen, weil sie dieselben liebend in sich aufzunehmen scheint. Diesen Zusammenhang soll nun auch der Landschaftmaler andeuten, und uns jenen Genuß verschaffen, wenn er auch noch nichts vor das Auge bringt als Studien nach einer schönen, reich ausgestatteten Natur.“[214]

Für den Verfasser dieser „Gedanken über Landschaftmalerey“ war die Wechselwirkung der Natur auf den Menschen und der Vergegenwärtigung der psychischen Disposition in den Formen der Natur nicht in Frage zu stellen: „[I]hre Erscheinung [steht] in einer so lebendigen Beziehung zur innern geistigen Welt des Menschen, daß sie auch die erhabensten ethischen Ideen zu versinnlichen, und gleichsam wie in einem Spiegel abzustrahlen im Stande ist.“[215] Daher konnte auch Friedrich resümieren: „Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäume ist die Aufgabe des Bildners sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüth durchdringen und aufnehmen und wieder geben ist die Aufgabe eines Kunstwerks.“[216]

Die praktische Umsetzung der genannten Theorien stellte Künstler und Denker gleichermaßen vor die lapidare Frage, die Carl Schnaase in den „Niederländischen Briefen“ 1834 zum Ausdruck brachte: „In welcher Gestalt spricht die Natur den ihr inwohnenden Geist physiognomisch aus, und welches ist dieser Geist?“[217] Wie umstritten die Annahme und Etablierung einer symbolisch verschlüsselten Bildsprache und deren Verständlichkeit stets waren, verdeutlicht auch die kritische Äußerung Carl Friedrich Rumohrs aus dem Jahre 1827:

> „Denn abgesehn von einigen Versuchen der jüngsten Zeit, den Begriff der Kunst von neuem mit dem Begriffe der Bilderschrift zu vermengen, leuchtet es den Meisten ein, daß jede Bezeichnung von Begriffen und Gedanken des Verstandes durch willkührlich gewählte, nur durch Verabredung verständliche Bilder, daß die Hieroglyphe […] noch lange nicht eigentliche Kunst sey.“[218]

Auch Gustav Adolf Schöll qualifizierte 1833 in seinem Beitrag im „Kunst-Blatt“ die „Hieroglyphik“ der Seelenlandschaft als überkommenes, elitäres Konstrukt ab:

---

[213] Humboldt 1808, Bd. 1, S. 178.
[214] Semler 1822.
[215] Semler 1822; vgl. dazu Apel 1992, S. 789.
[216] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 57. Vgl. Rehder 1932, S. 163.
[217] Carl Schnaase, Niederländische Briefe, 1834, zit. nach Busch 1997, S. 278. Zum Einfluss der „Landschaftsbriefe“ Carus’ auf die „Niederländischen Briefe“ von Schaase vgl. Karge 2009, S. 236-238.
[218] Rumohr 1827, Bd. 1, S. 24.

> „Wenn aber nun einer […] meint, der landschaftliche Künstler habe überhaupt die besondern Natureindrücke nach der einen Seite aufzufassen, nach welcher sie Analogie mit persönlichen Gefühlen und Begriffen haben, um so aus ihnen eine Hieroglyphik zusammenzuklauben, welche nicht landschaftliche, sondern höhere, psychologische und moralische Gedanken in Gras und Stein, Luft, Schnee und Nadelholz exponirt, der schneidet Lappen zu einem argen Flickwerk. […] Streng genommen, ist es eine Theorie menschlichen Hochmuths, welcher die Natur, die in sich symbolisch, selbstgenügend in ihrer eigenen göttlichen Bedeutung ist, zum bloßen Zeichen und Buchstaben für individualisirte, menschliche Gemüthszustände erniedrigen will.“[219]

Der Vorwurf „menschlichen Hochmuths“ konnte jedoch in einer weiteren Kategorie romantischer Landschaftswahrnehmung vermieden werden. Die Übergänge von der Seelenlandschaft zu einem Totalitätsbegriff des Landschaftlichen, wie ihn Carus unter dem Theorem „Erdlebenbild“ formulierte, waren fließend. Es ging ihm um folgende Synthese aus Naturwissenschaft und Seelenlandschaft:

> „Daß nun in solcher Hinsicht [auf die Herausbildung der geognostischen Landschaft], fast noch gar nichts gethan ist, liegt wol daran, daß die meisten Landschaftsmaler, ganz entgegengesetzt den Historienmalern, welche doch Anatomie studiren, die Natur überhaupt zu wenig kennen, ja hin und wieder ja kaum eine Ahnung davon haben, daß ein Sandsteinfelsen einen andern Charakter hat als ein Prophyrfelsen, und dieser einen andern als der Granitfelsen zeigen müsse, indem sie ja wol sogar die verschiedenen Baumformen in einem eingebildeten, sogenannten Baumschlage vermengen.“[220]

Die wissenschaftliche Naturbeobachtung und ihre reflektierte Wiedergabe im Landschaftsbild waren die wichtigsten Grundlagen für die von Carus definierte „Erdlebenbildkunst“. Er griff dabei Goethes Annahme einer allem zugrundeliegenden, idealtypischen organischen oder anorganischen Urform auf, die den Ausgangspunkt für die physiognomisch-morphologische Methode bildete:[221] „Inwiefern alles in Raum und Zeit Bestehende, durch Bildung entstanden, und der Rückbildung unterworfen ist, werden wir genöthigt, die gesammte Natur als ein unendliches in ewiger Bildung und Umbildung begriffenes Ganzes zu denken.“[222] Empirische Naturwahrnehmung war also die Voraussetzung, um – durch die emotionale Dimension des Begreifens der Naturgeheimnisse einer teleologischen und gottesgesetzlichen Weltkonstruktion – die reine Erkenntnis zu transzendieren. Für die romantische Kunstlehre ergab sich aus der fortschreitenden Entmystifizierung der Natur, bedingt durch die neue Vielfalt an Erklärungsmodellen, eine Unvereinbarkeit von Wissenschaft und gefühlsbedingter Welterfahrung. Naturgenuss und Naturerkenntnis schlossen sich jedoch in den Lehren Goethes, Carus’ oder auch Humboldts nicht gegenseitig aus, wie das die romantische Kunstlehre in subjektiver Abgrenzung von den vernunftbedingten, objektiven Erkenntnislehren des 18. Jahrhunderts dachte. Kunst und Wissenschaft sollten nunmehr einander zuarbeiten und einander als Parameter einer auf die menschlichen Erkenntnismöglichkeiten eingestellten Wahrnehmung bedingen. Idealerweise verband sich in diesem Sinne die subjektive mit der objektiven Anschauung. Die

[219] Schöll 1833, S. 60.
[220] Carus 1835, S. 177.
[221] Vgl. dazu Müller-Tamm 1995, S. 29-38. Ebd. auf S. 100 heißt es: „Der hier geforderte Abstraktionsvorgang dient dazu, den empirischen Einzelfall seines zufälligen, individuellen Charakters zu berauben und auf seinen Grundtypus, das Urphänomen, zurückzuführen.“
[222] Carus 1823, S. 84.

Nähe zur Seelenlandschaft mit „ewiger Bedeutung“ ist dennoch offensichtlich, wie das nachstehende Zitat von Carus belegt:

> „Was bildet denn Landschaftsmalerei, als die große irdische uns umgebende Natur? Und was ist erhabener als die Erfassung des geheimnisvollen Lebens der Natur? Und wird der Künstler, durchdrungen von der Erkenntnis der wunderbaren Wechselwirkungen von Erde und Feuer und Meer und Luft nicht gewaltiger zu uns reden, wird er nicht reiner und freier die Seele des Beschauenden aufschließen, daß auch ihm sich die Ahnung der Geheimnisse des Naturlebens erschließe, daß auch er erkenne, kein ungeregeltes, leeres Ungefähr bestimmte den Zug der Wolken und die Form der Gebirge, die Gestalt der Bäume und die Wogen des Meeres, sondern es lebe in all dem ein hoher Sinn und eine ewige Bedeutung.“[223]

Einleitend zu seinen „Briefen über Landschaftsmalerei“ stellte Carus seine Begriffsschöpfung vor:

> „Aus mannichfaltigen Betrachtungen über diese Kunst, welche als ihre eigentliche Aufgabe den großen Gegenstand hat, einzelne Szenen, einzelne Stimmungen des allgemeinen Naturlebens darzustellen und, welche ich deßhalb lieber die Historienmalerei der Natur, oder Erdleben-Bildkunst nennen möchte, ist im Laufe eines Jahrzehnds eine Reihe von Briefen entstanden, welche ich bisher nur einigen Freunden mitgetheilt habe.“[224]

Damit konstruierte er eine religiöse, in der Grundtendenz pantheistische Wahrnehmung der Natur und ihrer Phänomene als sichtbare Erdgeschichte, der der Mensch teilhaftig werden könne.[225] Die Landschaftsmalerei sollte diese Prozessualität als „Historienmalerei der Natur“ verbildlichen, Künstler und Betrachter sich als zur Naturgeschichte gehörig begreifen.[226] Für Bätschmann geht dieses Prinzip in seiner Verbindung so vielschichtiger Bedeutungsebenen über die Möglichkeiten und Aufgaben der Landschaftsmalerei hinaus.[227] Dies ist eine klare Stellungnahme hinsichtlich der offenen Frage, wieso die Zeitgenossen, die sich im intellektuellen Umfeld mit Landschaftsmalerei theoretisch und praktisch befassten, Carus’ Aufsätze im „Kunst-Blatt“, seine umfangreicheren Publikationen und insbesondere seine hier ausgeführte, eigenständige Terminologie nicht adaptierten.[228] Wie Bätschmann weiter feststellt, befasste sich Carus erstaunlich wenig mit der Geschichte der Theorieschreibung der Landschaftsmalerei, erwähnte selten seine Referenzen, obgleich er für die Ausarbeitung der „Briefe über Landschaftsmalerei“ häufig auf Fernows Aufsatz „Über Landschaftmalerei“ Bezug nahm.[229] Späte Würdigung erhielt Carus’ Geognosie in Humboldts „Kosmos“, allerdings begann sie bereits, sich ihrer bei Carus noch manifesten Transzendenz zu entledigen:

---

[223] Carl Gustav Carus zit. nach Bätschmann 1989, S. 57.
[224] Carus 1826, S. 205/206.
[225] Zur Differenzierung der verschiedenen Deutungsansätze, die Carus seinen Briefen beigab, vgl. Müller-Tamm 1995, S. 154-169.
[226] Vgl. auch Carus 1835, S. 109/110.
[227] „The program of ‚earth-life-painting‘ – to express the structure and history of mountains through their form, and to render the other elements in such a way as to reveal the universal rule of law and demonstrate the harmony between the particular and the universal – was far beyond the capacity of landscape painting.“ Bätschmann 2002, S. 43.
[228] Entgegen der Annahme von Bätschmann, wurden Carus’ Landschaftsbriefe jedoch eingehender rezipiert als bisher angenommen; vgl. Karge 2009, S. 234-238.
[229] Vgl. Bätschmann 2002, S. 45. Carus selbst hat sich in der Begriffswahl wohl von Christian August Semler anleiten lassen. Dessen Begriffe „Erdbildkunst“ und „Erdlebenbild“ gingen Carus’ umfangreicher Theorie voraus.

> „[D]as ganzen Erdenleben, mahnt in jedem Stadium seiner Existenz, an die früher durchlaufenen Zustände. So enthalten die über einander gelagerten Steinschichten, aus denen der größere Theil der äußeren Erdrinde besteht, die Spuren einer fast gänzlich untergegangenen Schöpfung; sie verkünden eine Reihe von Bildungen, die sich gruppenweise ersetzt haben; sie entfalten dem Blick des Beobachters gleichzeitig im Raume die Faunen und Floren der verflossenen Jahrtausende. In diesem Sinne wären Naturbeschreibung und Naturgeschichte nicht gänzlich voneinander zu trennen. Der Geognost kann die Gegenwart nicht ohne die Vergangenheit fassen. […] Das Sein wird in seinem Umfang und inneren Sein vollständig erst als ein Gewordenes erkannt.“[230]

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass sich die von Goethe, Carus und auch Humboldt visionierte Wechselbeziehung zwischen Kunst und Naturwissenschaften gegenüber dem Objektivitätspostulat des modernen Wissenschaftsbildes nicht durchsetzen konnte, wie unter anderem die oben wiedergegebene kritische Äußerung Schölls nahelegt. Eine Rezension des Herausgebers des „Kunst-Blatts“, Ludwig Schorn, die 1835 der zweiten Ausgabe der „Landschaftsbriefe“ galt, äußert deutliche Bedenken, den Künstler als Wissenschaftler zu verpflichten:

> „Offenbar gerät Hr. Carus durch seine wissenschaftlichen Forderungen in Gefahr, die landschaftliche Natur als einen Gegenstand zu betrachten, welcher der menschlichen Natur zwar völlig entlegen, aber schon durch bloßes Wissen und Erkennen auch künstlerisch zu erfassen sey; er verlässt so seinen eigenen früher betretenen Weg, auf welchem er die Stimmung des Naturlebens hauptsächlich in’s Auge fasste, und scheint zu vergessen, daß für das künstlerische Schaffen die Erkenntniß nur immer das Vehikel für den Ausdruck der Stimmung ist, die sich in der Landschaft eben als analog mit der des menschlichen Gemüthes zeigt.“[231]

Ausgehend von der reinen Naturanschauung hatte die empirische Wahrnehmung von Landschaft noch vor ihrer Umwertung durch Carus einen eigenen Weg eingeschlagen, der im folgenden Abschnitt betrachtet wird.

2.4 Wissenschaftliche und intellektuelle Landschaftsauffassung

Carus’ Denkmodell zur Naturauffassung formierte sich, so die Annahme von Jutta Müller-Tamm, „als Korrektiv der neuzeitlichen Wissenschaftsentwicklung“[232]. Mit den technischen Errungenschaften und der positivistischen Erkenntnisgläubigkeit des 18. Jahrhunderts wurde die Erde vermessen und in komplexen Systemlehren begreifbar gemacht.[233] Die Erkenntnismöglichkeit des „Naturforschers“ und des „nachahmenden Künstlers“ wurde von den Wissenschaften diesbezüglich erweitert, wie Hagedorn bereits 1762 feststellte: „Wir bewundern […] die schöne Natur in ihrer Pracht, die ein reizender Sonnenblick aufkläret, und zugleich die Einbildungskraft, beydes des Naturforschers und des nachahmenden Künstlers mit neuem Reichthum überschüttet.“[234] Für eine fruchtbare Erkenntnisvermittlung sowohl durch den Forscher als auch den Künstler war die „anschauliche Form“ notwendig, wie Schinkel aphoristisch schrieb:

---

[230] Humboldt 1845-1862, Bd. 1, S. 63/64.
[231] Schorn 1835, S. 424.
[232] Müller-Tamm 1995, S. 9.
[233] Annik Pietsch wird nach eigenen Angaben ihre Promotionsarbeit (FU Berlin) den Einflüssen der physikalischen Optik auf die Landschaftsmalerei widmen. Ihre Ergebnisse werden die empirisch-naturwissenschaftliche Landschaftswahrnehmung erweitern; vgl. Pietsch 2009, S. 57, Anm. 3.
[234] Hagedorn 1762, S. 361.

> „Die Wissenschaft bringt das Erkannte in einer Reihe konsequent aufeinander folgender Begriffe zur Erkenntnis anderer. Die Kunst tut daßelbe durch Darstellung des anschaulich gefaßten Wesens des Gegenstandes in anschaulichen Formen. Das sittliche Prinzip in der Natur, die Bezüglichkeit derselben auf den Menschen und seine sittlichen Verhältnisse, oder der Mensch in seinen sittlichen Verhältnissen zur Natur, oder die Beziehung des sittlichen Menschen zum sittlichen Menschen, – dies werden immer die schönsten Aufgaben der Kunst sein."[235]

Im Folgenden werden die Landschaftsmodelle vorgestellt, die der objektiven, verstandesmäßigen „Anschaulichkeit" oder auch, wie Rumohr es ausdrückte, dem Begrifflichen verpflichtet waren: „Imagination, Phantasie werden meist als regellose ungeordnete Kräfte und Thätigkeiten betrachtet; Contemplation und Beschauung haben einen einseitigen ernsten Sinn und stehn überall unter der Obhut und Leitung des Begriffs."[236]

2.4.1 Portraitlandschaft und Vedute

Ursprünglich versinnbildlichte die Darstellung bestimmter, wiedererkennbarer Gegenden in der Landschaftsmalerei, aber auch in der Kartographie der höfisch geprägten Kunst einen Herrschaftsanspruch des Auftraggebers. Die Übersicht über ein Kartenwerk oder der panoramatische Rundblick über ein Landschaftsbild erlaubten die militärische, ökonomische und infrastrukturelle Kontrolle des dargestellten Territoriums. Landbesitzer waren aus Gründen der Repräsentation ihrer herrschaftlichen Macht an topographischen Ansichten interessiert. Gleiches ist für Stadtansichten insbesondere im 18. Jahrhundert nachweisbar, die dann wiederum eher dem Bedürfnis nach der Erinnerungsansicht, das heißt dem Souvenir Reisender entgegenkamen.[237]

Die Vedutenkunst oder „ästhetische Geographie", wie sie Rumohr nannte,[238] war zuallererst der genauen Abbildung der Landschaftsmorphologie verpflichtet. Darüber hinaus galten jedoch ästhetische Prinzipien, die die Darstellungsweise bedingten. Ludwig Richter fasste das Verfahren in seinen „Lebenserinnerungen" zusammen: Zur künstlerischen Aufwertung einer Ansicht wurde ein „Motiv von Nizza, zur idealen Landschaft umgestempelt"[239]. Heinrich Lützeler beschrieb die klassische Vedutenform oder auch Portraitlandschaft als „malerische Formulierung des anthropologischen Umwelt-Erlebnisses"[240]. Für die romantische Landschaftstheorie war die Vedute sinnentleert, Carus hielt sie für „bunte Küpferchen von bekannten Gegenden" und warf ihr die „Entheiligung" der Kunst vor.[241]

Die Entwicklung der Vedutenkunst im 17. Jahrhundert aus dem ansteigenden Bedarf an Bildandenken einer reisenden Bildungsschicht zog eine enge Verbindung zur Reproduktionsgra-

[235] Schinkels „Gedanken und Bemerkungen Kunst im Allgemeinen", eine Sammlung von kurzen Schriften, Äußerungen und Aphorismen wurde 1863 veröffentlicht; die Datierung einzelner Passagen ist problematisch. Schinkel 1992, S. 197.
[236] Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, zit. nach Frank 2004, S. 171.
[237] Vgl. Herzberg 1944, S. 26/27.
[238] Zum Begriff der ästhetischen Geographie vgl. Rumohr 1827.
[239] Richter 1909, S. 105.
[240] Lützeler 1950, S. 219.
[241] Carus zit. nach Howoldt 2002, S. 88.

phik nach sich.[242] Daraus ergab sich ein serieller, handwerklicher Charakter der Vedute, weswegen man sie immer wieder gegenüber der Ideallandschaft als freie, künstlerisch-ingeniöse Komposition abwertete. Ludwig Richter nannte sich in seiner frühen künstlerischen Phase als Helfer in der väterlichen Werkstatt in Anlehnung an die handwerkliche Anfertigung der Veduten „Prospektenschmied“[243]. Die Verbreitung von Ansichten bekannter Motive wurde durch die Auflagenhöhe druckgraphischer Werke gewährleistet. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Motivik vornehmlich von Stadtansichten dominiert.

Die aufwendige Publikation von Johann Christian Reinhart, Jakob Wilhelm Mechau und Albert Christoph Dies – mit dem Titel „Mahlerisch radirte Prospecte von Italien, nach der Natur gezeichnet und zu Rom radirt“[244] – markiert einen wichtigen Wendepunkt in der graphischen Vedutenkunst, wie auch die Landschaften Hackerts für die Malerei. Die Stichfolge bot eine reichhaltige Zusammenstellung eines abrufbaren Kanons klassischer und, wohlgemerkt, auch unklassischer Motive des römischen Umlandes. 1792 begannen die Verhandlungen mit dem Verleger Frauenholz, dem Reinhart sein Projekt erläuterte: „Ich bin auf die Idee gekommen, ob es nicht den deutschen Kunstliebhabern interessant sein müßte von den schönsten römischen Prospecten und Ruinen malerisch radirte heftweise Sammlungen zu haben, welches sich leicht ins Werk setzen ließe, wenn einige hiesige Künstler sich dazu verbänden.“[245] Ganz bewusst solle darin eine Wiederholung bereits allzu bekannter Motive vermieden werden, denn durch die repetitiven Stichfolgen kenne man „immer noch nicht das Land, sondern höchstens nur die Städte“. Daher müssten „noch nicht behandelte Gegenstände, sei es also eine ganze Gegend oder eine einzelne malerische Partie“ wiedergegeben werden.[246] Hiermit waren die dokumentarischen Werke der klassischen Vedutisten zum Vorbild für „mahlerische“ Ansichten geworden: „Erstmals erhält damit in einer radierten Folge die Landschaft mehr Gewicht als die Darstellung von städtischen Ansichten.“[247] Die Morphologie des Gesteins, Flora und Fauna wurden in einer bisher kaum gekannten Präzision dargestellt; diese naturwissenschaftliche, mikroskopische Erfassung einer Landschaftsansicht eröffnete der „Portraitlandschaft“ eine neue Dimension. Ging es bislang um die Identifikation und künstlerische Akzentuierung eines Hauptmotivs, das in eine gestaltete Landschaft eingebunden war – wie Jakob Philipp Hackerts Landschaftsveduten gedacht waren –, wurde nunmehr der Ausschnitt in einer dokumentarischen Ganzheit gewählt. Hackert, der die Natur in ihren Einzelheiten genauestens studiert hatte und präzise wiedergab, wählte für seine Landschaften Orte, an denen sich „große Begebenheiten der Geschichte“ zugetragen hatten. Dies war der Versuch

[242] Zur Entwicklung der Vedutenkunst aus der tradierten Form von Rom-Ansichten vgl. Manthey 2005, S. 111-113.
[243] Richter 1909, S. 113.
[244] Vgl. Schmid 1998, S. 161-244 und Feuchtmayr 1975, Kat. Nr. 52-75, S. 397-401.
[245] Johann Christian Reinhart in einem Brief an Frauenholz, zit. nach Schmid 1998, S. 161.
[246] Gemeinsam von Reinhart, Mechau und Dies verfasster Brief an Frauenholz, 28. April 1792, zit. nach Schmid 1998, S. 163.
[247] Schmid 1998, S. 187.

einer inhaltlichen Nobilitierung der Abbildungskunst, die ohne künstlerische Beigabe einer Idealgestalt sonst lediglich die Naturformen abbildete.

Goethe traf bereits 1818 in einem ersten, von Eckermann knapp dokumentierten Entwurf einer Geschichte der Landschaftsmalerei, vielleicht durch die Arbeit an der Edition der „Italienischen Reise“ angeregt, einige grundlegende Feststellungen zur Landschaftskunst des vorigen Jahrhunderts, besonders zur Vedute:

> „Die Folge der Landschaftsmalerei ist zu beachten. Beispiele als bedeutende Nebensache. Loslösung unter Paul Brill – Jodokus Momper – Mucian Hondekoeter – Heinrich von Kleve. Verbindung mit dem Einsiedlerwesen oder mit Ruinen und dergleichen. Fortgehende Erhebung bis Rubens. Höchst künstlerisch gewaltsamer Gebrauch aller Elemente. Italienische horizontale Anmut. Carraccische Schule. Claude Lorrain. Dominichin. Eingreifen der Franzosen. Poussin. Dughet. Glauber. Eingreifen der Niederländer. Insofern sie sich in Italien bildeten. Insofern sie zu Hause blieben und sich an der Natur mit Geschmack ausbildeten. Einwirkung der Rheingegenden durch Sachtleben. Nachwirkung aller dieser Vorstellungen und Studien bis über die Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eintreten der Veduten, durch englische Reisende verursacht. Im Gegensatz Nachklang von Claude Lorrain, durch Engländer und Deutsche. Jena, den 22. März 1818“[248]

Nach Goethes Vorstellung wurde die Gattung Landschaft von zwei einander entgegenwirkenden Auffassungen geprägt: Zum einen von der Bildtradition des 17. Jahrhunderts – namentlich Poussin, Dughet und Lorrain –, zum anderen von der Neuerung der Landschaftsvedute. In einem Brief an Carus schrieb er diesbezüglich:

> „In meiner Kupferstichsammlung habe [ich] diesem Kapitel [der Landschaftsmalerei] eine große Breite erlaubt und besitze sehr viel erfreulich Belehrendes von der Zeit an, wo die Landschaftsmalerei sich mit der Geschichtlichen erst ins Gleichgewicht setzte, dann von ihr loslöste, aber noch immer dichterisch blieb, bis sie in der neuern Zeit, nach dem Durchgang durch eine gewisse Manier, sich zu wirklichen Ansichten beinahe ausschließlich herangibt.“[249]

Hackert wiederum galt in Weimar als Hauptvertreter „wirklicher Ansichten“; dennoch verwies Johann Heinrich Meyer dessen Verdienste in deutliche Grenzen, weil er eben als Vedutist Landschaft wahrnahm und kein ingeniöses Ideal hervorbrachte:

> „*Erfindung* liegt eigentlich ganz außer dem Kreise landschaftlicher Prospektmalerei, und so machen die Werke unseres Künstlers [Hackert] auf dieses höchste Verdienst keinen Anspruch. Auch ist aus den wenigen frei erfundenen Landschaften, die er verfertigt hat, abzunehmen, daß er sich wohl schwerlich mit Glück darum würde bemüht haben.“[250]

Meyer würdigte jedoch Hackerts objektive Darstellungsweise der einzelnen Naturphänomene und benannte klar die entscheidenden Kriterien einer dem dokumentarischen Sehen verpflichteten Malerei:[251]

> „Seine Lüfte sind leicht, der Baumschlag mannigfaltig; der Künstler druckt die verschiedenen Arten der Blätter sowie der Stämme sehr wohl aus. An den Felsen ist oft selbst die Steinart angedeutet. Die Pflanzen des Vordergrundes sind mit Kunst, Bestimmtheit und Sorgfalt dargestellt.“[252]

---

[248] Goethe 1818, S. 215/216.

[249] Goethe zit. nach Trunz 1980, S. 160. Birgit Verwiebe fasst die Landschaftstheorie Goethes so zusammen: „Er verfocht eine Landschaftskunst, die über die realistische Abbildung hinausgeht, jedoch jede romantische Subjektivierung und Spiritualisierung zur Seelenlandschaft ausschließt. Dagegen spiegelte sich für Goethe in Ausgleich, Maß und Harmonie die gegebene Ordnung der natürlichen Lebenszusammenhänge, wodurch ihm die klassische Landschaft einen Geborgenheits- und Erfüllungsraum bot.“ Verwiebe 1999, S. 18/19.

[250] Meyer 1811, S. 694.

[251] Vgl. Busch 1993, S. 334.

[252] Meyer 1811, S. 694/695.

1821 wurde Hackerts Vedutenkunst von Meyer sogar in dessen „Vorschlägen zu Einrichtung von Kunstakademien“ zur Argumentation gegen die „beunruhigende Empirie“ der neuesten Entwicklungen der Landschaftsmalerei instrumentalisiert: „Jenes getreue Festhalten an der Natur, wovon Philipp Hackert in seiner besten Zeit und seinen besten Arbeiten Beyspiele, ja man kann sagen Muster gegeben hat, hat sehr nachgelassen. Gleichwohl ist die Erfindung nicht poetischer, nicht geistreicher geworden.“[253] Der Erfolg des Landschaftstypus auf dem Kunstmarkt war aufgrund der ansteigenden Reisetätigkeit einer stetig wachsenden Bildungsschicht jedoch auf längere Zeit gesichert.[254] Eine Ausstellungskritik von 1822, die auf die Exponate der zeitnahen Akademieausstellung in Dresden Bezug nahm, lässt den Schluss zu, dass sich die von Meyer präsumierten Konstitutiven der Prospektmalerei nicht grundlegend geändert hatten:

> „[E]inige gut staffirte Cabinetstücke: Ansichten der Peterskirche und Engelsburg, und die des Cap Orlando, von Reinhold in Rom, die Landschaft bei der Brücke Nomentana [sic], von Götzloff in Rom; die Gegend bei Tivoli, von Klein in Nürnberg; und zwei Prospecte (Neapel mit dem Vesuv und die Insel Procida), von Rebell in Rom, [müssen] – in jeder Hinsicht ausgezeichnet werden, um Ihnen zu beweisen, wie reich das Fach der Prospectmalerei ausgestattet ist.“[255]

Dass sich die Beliebtheit der Portraitlandschaft und der Ansichtenmalerei wenn nicht gesteigert, so doch zumindest gehalten hat, zeigen auch einige höchst unwillige und kritische Kommentare Caspar David Friedrichs. Er, der seiner Heimat stets eng verbunden blieb und die Nähe zur Natur in ausgedehnten Wanderungen suchte, konnte die Nachfrage nach touristischen Stichfolgen, Resultate zügiger Künstlerreisen, nicht mit seinem Naturbild vereinbaren:

> „Jetzt reißt man aus schönen Gebirgsgegenden nach Paris und wenn es sein kann über Holland oder über Berlin nach Dresden, München, Wien und Florenz nach Rom und Neapel um die alten Meister auf den dortigen Gallerien zu studieren und sich einen edlen Styl und schöne Manier in der Landschaftsmahlerei anzueignen. Und was gelegendlich auf dem Wege von einem Ort zum Andern der älteste Meister aller Meister für jedermann aufgestellt hat wenn auch Styl und Manir los wird natürlich wohl mit betrachtet, wo weit es der Eilwagen gestattet; jedoch vorsichtig und für jetzt mit Kbrillen oder Grillen das will sagen: alles was man sieht und wehre es auch rings uns, in einem Bilde zusammen zu quetschen und dies nennt man Reichthum in der Composition.“[256]

Dies widersprach seiner eigenen, wie er schrieb, „geistigen“ Landschaftsauffassung; das Abbilden von Naturformen, wie es die Vedute voraussetzte, stand dem entgegen:

> „Nicht die geistige Auffassung eines Gegenstandes in der Landschafts mahlerei gielt jetzt mehr als Aufgabe, wenn auch mit dem ersten Bestreben treu und wahr die Natur nachzubilden; sondern die Vorderung der Zeit ist: treue Nachäffung der Körper, also Längen, Breiten und Höhen, und Formen und Farbe; denn damit hätte man auch schon den Geist erfaßt. […] Also nur was man mit leiblichen Augen gesehen und strenge und getrau nachgeäfft sei Aufgabe und Vorderung der Kunst unserer Zeit.“[257]

---

[253] Meyer 1821, S. 173.

[254] „Überdies würde die Landschaftsmalerei, wenn sie ihre Gegenstände nicht aus der Natur nähme, sie eines großen Reizes berauben. Die Vorliebe derjenigen, die das eigentliche Publikum bilden, der Kenner oder Sammler von Gemälden, richtet sich häufig auf bestimmte Namen, auf geschichtliche oder sonst anziehende Erinnerungen, auf Umstände, welche sich an eine Örtlichkeit knüpfen.“ Raczynski 1836-1841, Bd. 1, S. 249.

[255] F. Ch. A. Hasse, Ueber die Dresdener Kunstausstellung, am Augustustage, den 3. August 1822. An den Herausgeber des Artistischen Notizenblattes Herrn Hofrath Böttiger. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 19, 5. Oktober 1822, S. 73-78, S. 76.

[256] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 127.

[257] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 95.

Auf dem Kunstmarkt und in der Kritik setzten sich jedoch, wie Schölls oben angeführter Kommentar zur Seelenlandschaft belegt, die auf allgemeine Naturwahrheit basierenden Veduten durch. Die romantische Hermeneutik wurde somit allmählich von einer diesseitigen Anschaulichkeit abgelöst.

2.4.2 Naturwissenschaftliche Landschaftsaneignung

1848 entwarf Humboldt im zweiten Band des „Kosmos“ unter dem Titel „Landschaftmalerei in ihrem Einfluss auf die Belebung des Naturstudiums“ eine kurze Geschichte dieser Gattung. Seine Chronologie unterscheidet sich nicht von der gängigen Geschichtsschreibung seiner Epoche, die üblicherweise die große Zeit der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert zu ihrem Ausgang wählte:[258]

> „Wie eine lebensfrische Naturbeschreibung, so ist auch die Landschaftmalerei geeignet die Liebe zum Naturstudium zu erhöhen. Beide zeigen uns die Außenwelt in ihrer ganzen gestaltreichen Mannigfaltigkeit; beide sind fähig, nach dem Grade eines mehr oder minder glücklichen Gelingens in Auffassung der Natur, das Sinnliche an das Unsinnliche anzuknüpfen. Das Streben nach einer solchen Verknüpfung bezeichnet das letzte und erhabenste Ziel der darstellenden Künste. Diese Blätter sind durch den wissenschaftlichen Gegenstand, dem sie gewidmet sind, auf eine andere Ansicht beschränkt: es kann hier der Landschaftsmalerei nur in der Beziehung gedacht werden, als sie den physiognomischen Charakter der verschiedenen Erdräume anschaulich macht, die Sehnsucht nach fernen Reisen vermehrt, und auf eine eben so lehrreiche wie als anmuthige Weise zum Verkehr mit der freien Natur anreizt.“[259]

Der Rekurs auf die eigenen Ausführungen in der Darstellung der Bezüglichkeit zwischen Landschaftsmalerei und Naturforschung aus den „Ansichten der Natur“ von 1808 ist offensichtlich. Dort hatte Humboldt für den Landschaftsmaler 16 botanische Typen bereitgestellt, die dieser in einer ästhetisch generierten Kompositlandschaft zum Naturganzen in einem „Totaleindruck“ zusammenfügen konnte.[260] Spätestens im Zuge der verstärkten Vermittlung empirischer Erkenntnisse und Erkenntnismethoden in der Aufklärung gehörten die Grundlagen der Naturwissenschaften zum allgemeinen Bildungsgut.[261] Die Naturforschung um 1800 basierte auf der Vorstellung einer „Identität von Bewußtsein und Sein“, der „Einheit der verschiedenen Naturbereiche, auch der anorganischen und organischen Welt“, der „Verbindung von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft“ oder der „Verbindung von Natur, Geschichte und Gesellschaft“. Zu diesem Zeitpunkt war empirische Forschung immer auch von metaphysischen Erkenntnissen durchdrungen, die von der Prämisse einer steten, wechselseitigen Abhängigkeit zwischen Geist und Natur ausgingen: „Der Bildungsbegriff der romantischen Naturforscher ist naturwissenschaftlich-geisteswissenschaftlich, er ist – wie auch bei den idealistischen Naturphilosophen – enzyklopädisch und zugleich partikular.“[262] Symptomatisch dafür war die von den Naturwissenschaftlern angezweifelte, jedoch durch zahlreiche Publika-

[258] Vgl. Goethe 1829.
[259] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 76.
[260] Vgl. Busch 1997, S. 252.
[261] Vgl. Müller-Tamm 1995, S. 9; auch Braungart 2005a.
[262] Von Engelhardt 1990, S. 109.

tionen über Jahrzehnte gefestigte Bedeutung Goethes für die Naturwissenschaften.[263] Seine Betrachtungen zur Geologie und Morphologie der Pflanzen, die Forschung nach der Urpflanze sowie seine Farbenlehre wurden von führenden Wissenschaftlern nicht anerkannt, „nur unter seines Gleichen und unter den Dilettanten“ konnte Goethe beispielsweise in Berlin zunächst Befürworter seiner Farbenlehre finden.[264] Nüchtern betrachtet gab es kaum konstruktive Kenntnisnahme zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, da nicht feststellbar ist, inwiefern ästhetische Prinzipien der Landschaftskunst die wissenschaftliche Erkenntnis nachhaltig geprägt hätten.[265] Mit fortschreitendem Erkenntnisstand entfernten sich die genannten Disziplinen im Laufe der 1820er und 1830er Jahre weiter voneinander;[266] enzyklopädisches Wissen, wie es Humboldt im „Kosmos“ ab 1845 noch darzulegen versuchte, schien angesichts des immensen, weiter anwachsenden Bildungsguts immer weniger erreichbar. Fachwissen ersetzte zunehmend das tradierte Universalwissen.

Carus, selbst seit etwa 1816 aktives Mitglied der von Abraham Gottlob Werner gegründeten „Mineralogischen Gesellschaft“, postulierte in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei“ die gesetzmäßige Beziehung zwischen äußerer Erscheinung und innerer Struktur, deren Morphologie von ihrer Genese und den unterschiedlichen Bedingungen in der Zeit abhänge. Der Geologe Carl Friedrich Naumann vermittelte geologische Zeichnungen an die Dresdener Künstler Johan Christian Claussen Dahl und Carus. Zum Auffinden von der Natur innewohnenden Strukturen bedienten sich Künstler technischer Hilfsmittel wie Vergrößerungsapparaturen oder Teleskope. Die Optik steuerte wichtige Erkenntnisse zur Perspektive, die aufkommende Sinnesphysiologie zur Farbenlehre bei, die aus der frühen Neuzeit berichtete Verwendung der ‚camera obscura‘ wurde ergänzt durch die ‚camera lucida‘, die dem Landschaftsmaler Mobilität ermöglichte.[267] Speziell zur idealgeprägten Wahrnehmung der Landschaft wurde in England darüber hinaus das sogenannte ‚Claude-Glas‘ gebräuchlich.[268]

Hackert erklärte, etwas distanziert, zur gängigen Verwendung der ‚camera obscura‘:

> „Ich finde es nötig, daß er [der Künstler] in mathematischen Wissenschaften belehrt sei, daß er Architektur, Optik und Perspektive kenne; besonders muß er sich ein gutes perspektivisches Auge angewöhnt haben, die Natur richtig nachzuahmen. Viele Liebhaber, auch Künstler selbst, preisen sehr die Camera obscura und raten an, daß man viel darin zeichnen soll.“

Die Verfälschungen der Wahrnehmung, die, seiner Ansicht nach, mit der Benutzung des technischen Hilfsmittels einhergehe, schade jedoch der Wahrhaftigkeit der Landschaftsdarstellung:

---

[263] Hartmut Böhme trägt Belege aus Alexander von Humboldts Korrespondenzen zusammen, die die kritische Haltung der Naturwissenschaften gegen den „Dichter“ belegen; Goethes Farbenlehre etwa hielt Humboldt für „arrogant“ und „albern“; vgl. Böhme 2002, S. 169/170, v.a. Anm. 13.

[264] Der preußische Staatsrat Schultz in einem unveröffentlichten Aufsatz 1811, zit. nach Müller-Tamm 2002, S. 194. Wie Müller-Tamm weiter ausführt, wurde die spätere Anerkennung der Farbenlehre v.a. durch ihre Adaption in der Sinnesphysiologie angestoßen.

[265] „Allein der Kunst, der ästhetischen Form, scheint es gegeben, in der genauen Wiedergabe der Erdkruste, Natur, Geschichte und Mythos zu versöhnen.“ Busch 1993, S. 372.

[266] Zu den Wechselbeziehungen zwischen Ästhetik und Wissenschaften vgl. auch Beiträge in Busch 2008.

[267] Ob auch Blechen eine ‚camera lucida‘ in Italien in Gebrauch hatte, erörtert kurz Pietsch 2009a, S. 124.

[268] Vgl. Maillet 2005.

> „[A]lles zieht sich in die Länge, alle Kleinigkeiten, die sie anzeigt, werden zu klein; dadurch gewöhnt er [der Künstler] sich eine kleine Manier an, und weil die Lichtstrahlen durch verschiedene Gläser gebrochen werden, bis sie aufs Papier fallen, so sieht man alles verdunkelt. […] Hier ist alles mit einem leichten Flor überzogen, mit einem gewissen Rauchton, den viele Künstler Speckton nennen.“[269]

Mit welchem Blick der Künstler die Natur wahrnehmen solle, beschrieb Hackert in einer Abhandlung, die er wohl zur Lektüre für „junge Künstler“ verfasste. Der Akzent lag unzweifelhaft auf der Differenzierung von Details, die ausschließlich durch eine eingehende Beobachtung der Natur erreicht werden könne:[270] „[Der junge Künstler] zeichne Felsen, die zugleich mit Bäumen oder Sträuchern bewachsen sind, und gebe wohl auf den Charakter der Brüche acht. Kalkfelsen sind öfters sehr verschieden unter sich. Die vulkanischen haben einen ganz besonderen Charakter sowohl in der Form als in der Farbe.“[271]

Schinkel konstatierte schließlich im Zuge seiner Abwendung von der Romantik, für die sich um 1815 erste deutliche Zeichen ausmachen lassen: „Die Mineral u Pflanzenwelt ist für die Kunst benutzbar aber nur zu untergeordneten Theilen u nie mit Übermaaß auch nie ohne eine zum Grunde gelegte Schönheitsidee.“[272] Diese hier von Schinkel benannten Konstanten der naturwissenschaftlichen Landschaftsauffassung hatten auch noch im Realismus Bestand, wie beispielsweise das Werk Johann Wilhelm Schirmers belegen kann.[273]

2.4.3 Historische Landschaft

Die historische Landschaft wurde von einer vergleichsweise klaren und homogenen Theorieschreibung begleitet, die sich weitgehend auf das Faktische berief. Bei aller Faktizität jedoch war eine grundlegende Vorgabe die bildmäßige, stets idealschöne Darlegung im Gemälde:[274] einerseits die sachliche Darstellung einer Landschaft, die vordergründig keine ästhetischen Vorzüge hatte, andererseits aber die Auswahl von Orten, die Schauplätze quellengestützter, historischer Begebenheiten oder mit den Viten historischer Personen verknüpft waren. „Senket uns nicht ein Blick auf Rom’s Umgebungen tief in das Verständniß seiner Schicksale?“[275] fragte etwa Christian August Semler in seinen „Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei“ und lieferte 1822 im „Kunst-Blatt“ eine Beschreibung der Wahrnehmung historischer Landschaft: „[I]ndem diese Landschaften die Spuren von dem Geiste und Charakter so weit auseinander liegender Zeiten, auf wundersam bedeutende Weise in ein Gesamtbild verwebt – empfangen wir durch die einen Eindruck, wel-

[269] Hackert 1797, S. 701.
[270] Vgl. dazu auch Carus 1835, S. 177. Dazu Werner Busch: „Die Detailtreue ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern Ausdruck des Bemühens, Naturgeschichte anschaulich werden zu lassen – und damit indirekt auch dem Klassischen einen präzisen historischen Ort zu geben. […] Und deutlich ist die Geologie des 18. Jahrhunderts noch stärker genetisch als eigentlich historisch fundiert.“ Busch 1993, S. 370.
[271] Hackert 1797, S. 706.
[272] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, Heft III, Blatt 29, S. 5, zit. nach Peschken 1979, S. 71.
[273] Vgl. Kat. Ausst. Schirmer 2002.
[274] Vgl. dazu Freyberg 1828, S. 114.
[275] Semler 1800, S. 329. Zur Geschichte der römischen Campagna als historischer Landschaft vgl. Hoffmann 2005.

chen selbst die Lesung der Geschichte nicht zu geben im Stande ist.“[276] Jene „Spuren“ formten also das wiedererkennbare Gesicht dieser Landschaft und machten sie zum, wie Goethe sagte, „entscheidenden Schauplatz“ einer historischen Begebenheit.

> „Mit dem, was man klassischen Boden nennt, hat es eine andere Bewandtnis. Wenn man hier nicht phantastisch verfährt, sondern die Gegend real nimmt, wie sie daliegt, so ist sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedingt; und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken und mir ein freies klares Anschauen der Lokalität zu erhalten.“[277]

Das römische Kernland, mit Stadtgebiet und Campagna, galt als historischer Grund und Boden, dessen Symbolwert in seiner Historizität lag.[278] Historische Landschaft war in dem Maße gegenwärtig, als Betrachter und Bildungsgrad Vorkenntnisse schufen, unter deren Bedingungen die Landschaft höhere Bedeutung und einen Erzähltext erhielt: Dies galt gleichermaßen für die Campagna, die Müggelberge oder auch Marathon. Das Konzept beruhte auf einem Bildungsgedanken, der den Betrachter intellektuell auf Augenhöhe des Künstlers stellte und so einen Konsens zwischen beiden schuf.[279]

Der Begriff der historischen Landschaft war in Rom im Kreise Joseph Anton Kochs und Johann Christian Reinharts um 1800 geläufig.[280] Die ideelle Konzeption jedoch wurde von Künstlerseite besonders anschaulich und klar durch Hackerts vergleichsweise pragmatische Auffassung der historischen Landschaft und ihrer Funktionen, in der er auf die Bedeutung der kollektiven Erinnerung Bezug nahm:

> „Viele Landschaften machen uns ein außerordentlich Vergnügen, wenn sie uns Gegenden vorstellen, wo große Taten geschehen sind, als Schlachten und andere große Begebenheiten der Geschichte. Wenn Reisende solche Gegenden gesehen haben und finden sie nun mit Treue und angenehmer Wahrheit im Gemälde vorgestellt, so erweckt es ihnen eine ganze Reihe historischer und anderer bedeutender Vorstellungen. Auch Gegenden wo berühmte Manner gelebt und gewohnt haben.“[281]

„Treue“ und „Wahrheit“ bedingten die Identifikation der dargestellten Landschaft als Ort, der im Bildungshorizont des Betrachters mit einem historischen Subtext angereichert war. Die Darstellung bestimmter Gegenden um Rom stand in engem Bezug zur Mythologie, deren Schauplätze mit erzählerischen Episoden in Verbindung gebracht wurden. So vermengten sich in der Wahrnehmung der Betrachter Geschichte und Gegenwart zu einem komplexen Landschaftsbild.[282] Die Assoziationen der zeitgenössischen Betrachter waren vielfältig. Selbst

---

[276] Semler 1822.
[277] Goethe 2002, S. 122.
[278] So heißt es bei Richter: „Daß auf diesen weiten Gefilden eine mehr als zweitausendjährige Geschichte sich abgespielt hat, daß Geschlechter, Völker, Städte hier blühten und verschwanden, und nun nach langen wechselvollen Kämpfen alles wieder in die Arme der Mutter Natur zurückgesunken, schlummernd und träumend vor uns liegt, gibt dieser Landschaft ihr historisches Gepräge; Rom ist auch darin vielleicht einzig, daß, sobald man aus seinen Toren tritt, innerhalb welcher ein so großartiges Kulturleben alter und neuer Zeit uns umwogt, wir außerhalb derselben fast unmittelbar in die Einsamkeit einer Wüste, ja in eine Art Urzustand versetzt werden.“ Richter 1909, S. 136.
[279] Vgl. Büttner 1990, S. 276.
[280] Vgl. Märker 1974, S. 152 und Eberle 1980, S. 216.
[281] Hackert 1797, S. 713.
[282] Vgl. Führich 1875, S. 32/33.

die Darstellung von Hünengräbern, wie sie beispielsweise Friedrich zeichnete, riefen komplexe Reaktionen wie „Wehmut“ oder als ‚memento mori‘ „ernstes Sinnen“ hervor:

> „Sie scheinen einen unerschöpflichen Sinn zu haben, man mag sie historisch nehmen, und mit Wehmut an die einst vielleicht hochberühmten Helden denken, die hier unbekannt und vergessen an dem öden Seeufer schlummern, oder man mag die Scene allegorisch auslegen, und in ernstes Sinnen über das Licht des Lebens und die Finsterniß des Todes, über die traurigen Ruinen des irdischen Daseyns und die erheiternden Andeutungen des anderen, schönern Lebens versinken.“[283]

Historische Landschaften gründeten ihre Inhalte also auf verschiedene, meist textgebundene und daher oft faktisch aufgefasste Vorbedingungen: Geschichtswissenschaften und Literatur suggerierten ein Sehnsuchtsmotiv einer verklärten Vergangenheit, das oft auch politische Utopien eines „goldenen Zeitalters“ beinhaltete. Die Entwicklung dieses Typus' Landschaft erfuhr, vergleichbar der Ideallandschaft, keine wesentlichen inhaltlichen Neuerungen.[284] Die Bildsprache und innerbildliche Strategien jedoch, die den Betrachtern die Inhalte vermitteln sollten, änderten sich von Jakob Philipp Hackert zu Carl Rottmann maßgeblich.[285]

2.4.4 Kulturlandschaft

Der sogenannten „Kulturlandschaft“ als einer Spielart der historischen Landschaft muss in einer Untersuchung über Blechen besonderes Interesse gelten. Die für seine Kunst relevante Ausprägung wurde in den Landschaftsbildern Karl Friedrich Schinkels maßgeblich vorgeformt. Hier sollen nun in aller Knappheit die Theorieinhalte dargestellt werden; auf die Beziehung zwischen Blechen und Schinkel wird in Kapitel 2.6.2 ausführlich eingegangen.

1844 verfasste Gustav Friedrich Waagen seine Schinkel-Biographie „Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler“; er hielt sich nach eigenen Angaben dabei in vielem an Franz Kuglers „Carl Friedrich Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit“, die 1838 erstmals und 1842 in gleicher Form nochmals veröffentlich worden war. Waagen beschrieb Schinkels Landschaften wie folgt:

> „Ungleich bedeutender [als für andere Landschaftskategorien], erscheint Schinkel in einer andern höchst eigenthümlichen Gattung, welcher er, wo nicht erfunden, doch zuerst auf eine geistreiche Weise in einem hohen Grade ausgebildet hat. Dieselbe unterscheidet sich wesentlich dadurch, von allen bisher bekannten Arten der Landschaftsmalerei, daß sie uns das vollständige und getreue Bild der Natur und der Zustände von Kunst und Leben von verschiedensten Gegenden und Zeiten unseres Erdballs in schöner, kunstgemäßer Form zur Anschauung bringt. […] Die unermeßlichen, wissenschaftlichen Ergebnisse für Ethnographie und Geographie wurden auf solche Weise zum ersten Male auch von der Kunst als Landschaftsmalerei ausgebeutet, welche dadurch eine Allgemeinheit des Standpunkts erreicht, sich eine Mannigfaltigkeit der Formen angeeignet hat, wovon man früher keine Ahnung hatte.“[286]

Schinkel als den Initiator der sogenannten „Kulturlandschaft“ darzustellen, wäre freilich unhistorisch. Denn vergleichbare Muster finden sich in der Idee des arkadischen Landschaftsty-

[283] Zit. nach Frank 2004, S. 21.
[284] Zur spezifischen Ausprägung einer historischen Landschaft in der Romantik vgl. Büttner 1992.
[285] Vgl. v.a. Eschenburg 1998.
[286] Waagen 1844, S. 330.

pus', in den heroischen Landschaften der Deutsch-Römer und natürlich auch grosso modo in der historischen Landschaftskonzeption.[287]

Schinkels hier von Waagen gefeierte „eigenthümliche Gattung" der „landschaftlich architectonischen Compositionen"[288] betonte die Verbindung von Natur und Kultur in einer Weise, welche die Vedutenmalerei an Authentizität noch übertreffen sollte, als sie sich nicht nur in einer geographischen Genauigkeit, sondern auch als einen historischen oder zeitgenössischen wirklichkeitsnahen Lebensraum zusammenfügten. Waagen apostrophierte: „Was die Natur gewoben / Was Menschen d'rauf erhoben."[289] Schinkel erfasste demnach eine menschengeschichtliche Naturansicht, die Geschichte wie eine romanhafte Fiktion vergegenwärtigte.[290] In den Fragmenten zum „Religiösen Gebäude", um 1814/15 entstanden, brachte Schinkel seine Vorstellungen kultureller Menschheitszeugnisse in der Natur auf folgende Formel: „Die schöne Kunst drückt der widerstrebenden Natur das Gepräge der Menschheit als Gattung auf."[291] Im Jahre 1825 entstand seine „Selbstbiographie", in der er über die Jahre um 1806 nach seiner ersten Italien-Reise schrieb:

> „[I]n dieser Zeit wars, wo Schinkel sich, von Italien dazu schon aufgefordert, abwechselnd mit der Landschafts=Malerei beschäftigte und diese Kunst, da seine Bilder sich des Beifalls erfreuten, weiter ausführte, indem er mehrentheils Compositionen, in denen die Architectur einen wesentlichen Theil ausmachte, ausführte."[292]

Über Schinkels Hinwendung zur Landschaftsmalerei sinnierte Waagen unter der Verwendung gängiger Topoi und Vergleiche weiter:

> „Für dieses Fach entwickelte er eine Vielseitigkeit des Talents […]. Denn er vereinigte das lebhafte und innige Gefühl für die bescheidenen, anspruchslosen Reize einer nordischen Natur, [Ruysdael…], mit dem Liniengefühl und dem Sinn für zauberhafte Beleuchtungen eines Claude Lorrain"[293].

Schinkels konzeptuelle Erläuterung seiner eigenen Landschaften illustriert sehr anschaulich, wie groß die Nähe zu Kochs heroischen Landschaften bezüglich der utopischen Vision war:

> „Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefasst hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben; er bleibt deshalb dort unbefriedigt und unbestimmt, weil ihm ein solches Objekt erst als Aufgabe für die kommende Zeit erscheint, in welcher auch dieses Land einmal bewohnt werden soll. Noch hat er die Empfindung des Unheimlichen. – Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten lässt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frü-

[287] Besonders Joseph Anton Koch sollte in diesem Zusammenhang als Zeitgenosse erwähnt werden; vgl. Dickel 2003.
[288] Waagen 1844, S. 337.
[289] Waagen 1844, S. 333. Bereits 1809 schrieb Franz Kugler über Schinkels Kunstauffassung, er suche, „in einer eigenen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, daß die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichen Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde." Franz Kugler, Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, 1842, zit. nach Harten 2000, S. 24.
[290] Auf die Parallelen zum zeitgenössischen historischen Roman weist Waagen hin; vgl. Waagen 1844, S. 337.
[291] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, H. IV Blatt 10, zit. nach Peschken 1979, S. 31.
[292] Karl Friedrich Schinkel, Selbstbiographie, zit. nach Mackowsky 1922, S. 26.
[293] Waagen 1844, S. 330.

> hesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden mit der Herrlichkeit der Natur genießen sieht, denn die Darstellung von Kampf, Sieg und Untergang hat einen unmittelbar auf den Menschen bezüglichen Zweck in der schönen Kunst und zieht vom Landschaftlichen, welches sie allein berücksichtigen soll, ab, – oder die Landschaft lässt die ganze Fülle der Cultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wusste, um daraus einen erhöhten Lebensgenuss für das Individuum und für das Volk im Allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volk leben und daßelbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen. Das letztere sollte die Aufgabe des vorliegenden Bildes [Blick in Griechenlands Blüte] sein, und es wird hierzu als Gegenstand die Blüthe Griechenlands gewählt. Liest man die Ortsbeschreibungen, z.B. nur eines Pausanias, so wird man die Masse der Gegenstände, welche von einem erhabenen Standpunkte in der Nähe eines bedeutenden Ortes gesehen werden konnten, in der hier gegebenen idealen Darstellung keineswegs übertrieben finden. Bei dem Sinn des griechischen Volkes, überall Andenken seines Daseins und Wirkens für die Nachwelt zurückzulassen, entstand die vielseitige Kunsttätigkeit, welche in sich selbst und für die Bildung im allgemeinen den hohen Grad der Vollkommenheit erzeugte, den wir jetzt noch bewundern.“[294]

Schinkels Definition seiner Landschaftsauffassung anlässlich eines Werkkommentars zu „Blick in Griechenlands Blüte“ an dieser Stelle so ausführlich zu zitieren, ist aufgrund der von Vogtherr vorgeschlagenen konzeptuellen Nähe zu Blechens Ideal von Landschaftskunst sinnvoll.[295] Schinkel umriss in diesem Absatz eine tradierte Definition von historischer Landschaft, entschied sich aber gegen einen heroischen Landschaftstyp, der den Beschauer angesichts überwältigender Naturpanoramen mit einem Gefühl des erhabenen Schauderns zurückließ. Auch historische Landschaft, die einem großen Ereignis als Folie und Kommentar dienen sollte, war für Schinkel ein unvollkommenes Landschaftsbild, denn der Betrachter verweilte mit all seiner Aufmerksamkeit bei der in der Vorbildung enthaltenen, dramatischen Episode des bildlichen Erzähltextes. Die arkadisch-ursprüngliche oder auch die zeitgenössische Idyllenform hingegen, mit der die Zeugnisse kultureller und sozialer Errungenschaften sichtbar gemacht werden konnten, scheint als gedanklicher Hintergrund für seinen Landschaftsmodus gedient zu haben. Schinkels Definition der Landschaft lässt sich daher mit den von Goethe 1829 formulierten fragmentarischen Aufschrieben „Über landschaftliche Malerei“ vergleichen, in der sich die kulturellen, bescheidenen Bedürfnisse des Menschen mit der Natur in Einklang befanden:

> „Hier nun entstand auch die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und großen Gesinnungen. Abwechselung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld und Gartenbau, hie und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.“[296]

Indem Schinkel von einer Natur ausging, die „geschickt zu benutzen“ und in diesem Nutzen genießbar und gleichzeitig schön sei, veränderte er das Bild der zwecklos schönen Natur und schuf eine starke Bezüglichkeit zwischen Kultur und Natur. 1825, im Entstehungsjahr von „Blick in Griechenlands Blüte“, notierte sich Schinkel folgende Sätze: „Landschaft verführerisch. Sie soll eigentlich und kann immer stimmend wirken, das hieße einen Raum so analog

[294] Schinkel zit. nach Kat. Ausst. Schinkel 1981, S. 54/55, 262.
[295] Vgl. Vogtherr 2000. C. F. Schinkel [heute nur in einer Kopie Wilhelm Ahlborns von 1836 erhalten], „Blick in Griechenlands Blüte“, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, 1825, Öl auf Leinwand, 94 x 235 cm.
[296] Goethe 1829, S. 462.

für eine menschliche Handlung einrichten, die darum als Hauptsache eingerichtet werden muss.“[297] Damit war die Landschaft wieder zur Kulisse einer Haupthandlung im Bild gemacht worden, der innerbildliche Erzähltext sollte wieder die „verführerischen“ Reize der Landschaft und ihrer Wirkung dominieren. Die beiden zitierten Sätze lesen sich wie eine Selbstkorrektur, betrachtet man die großen Rügen-Landschaften, die Schinkel 1824 auf der Akademieausstellung präsentiert hatte. Diese zeigen jeweils stimmungsvolle Ansichten der bekannten Topographie ohne historischen oder idealen Vorsatz. Schinkel entschied sich kurze Zeit später mit seinen großen Kulturlandschaften offensichtlich gegen die reine Landschaft, wie sie die Rügen-Ansichten zeigen. Diese Haltung ist bedeutsam, hat sie sich doch zu einem Moment vollzogen, als Schinkel mit Blechen durch dessen Tätigkeit am Königstädtischen Theater bereits bekannt war (vgl. Kap. 2.6.2).

2.4.5 Das „Charakteristische“ der Landschaft

Die von Humboldt unter anderem aufgegriffenen oder neu eingeführten Begriffe „Charakter“ und „Totaleindruck“ basieren auf der Vorstellung einer das Bildganze inhaltlich und auch technisch vereinheitlichenden, harmonisierenden Stimmung. Letztlich rekurrierten die Theoretiker, die den Begriff des Charakteristischen im späten 18. und im Laufe des frühen 19. Jahrhunderts konturierten, auf ein äußerst streitbares, unsystematisiertes Denkmodell, das in unterschiedlichsten Kunstformen durchgespielt wurde.[298] Die Ursprünge liegen in der Musiktheorie der Antike und werden für das 18. und 19. Jahrhundert maßgeblich durch Poussins Moduslehre, aber auch die Theorieschreibung des mittleren 17. Jahrhunderts, wie Jan Bialostocki und Roland Kanz nachweisen, aufbereitet. Poussin selbst handelt vom „véritable caractère“ des Kunstwerkes, der durch den Betrachter mit einem einfachen „coup d’œil“ erfasst werden solle.[299] Die Teilnehmer an der Diskussion um eine „Ästhetik des Charakteristischen“ sind in Deutschland zahlreich; hier sollen die für die Landschaftsmalerei maßgeblichen Beiträge kurz erwähnt werden.

Goethes Aufsatz über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“ kann als Prozess einer Bildentstehung gelesen werden. Gleichzeitig entwarf Goethe aber auch ein Stufenmodell der künstlerischen Wahrnehmungs- und Darstellungsfähigkeit, das hierarchisch zu verstehen ist. Unmittelbar nach der Italienischen Reise 1789 wieder in Weimar verfasst, komprimierte Goethe seine Überlegungen zur Kunsttheorie auf der Basis seiner Erfahrungen in Italien. Er versuchte in einer Hierarchie der Modi und einer stimmigen Kombinatorik die Stufen der Naturaneignung zu skizzieren, die in ihrer Vollendung die Idealhöhe des „Stils“ setzte. Die Wahrnehmung des „Charakteristischen“ erfolge in einem weiteren Perzeptionsschritt nach der „einfachen Nachahmung“:

> „Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Worts ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein

[297] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, Heft III, Blatt 29, S. 5, zit. nach Peschken 1979, S. 71.
[298] Vgl. Kanz/Schönwälder 2008.
[299] Bialostocki 1961, S. 135 und Kanz/Schönwälder 2008, S. 7-14.

> könne. Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der andern Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken sucht, je mehr sie beides durch eine lebhafte, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden. Unterläßt ein solcher Künstler, sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen, seine Manier wird immer leerer und unbedeutender werden, je weiter sie sich von der einfachen Nachahmung und von dem Stil entfernt."[300]

Das „Charakterische" der Natur gehe demnach über das rein Phänomenale hinaus und – mit der entscheidenden Zutat der „Individualität" – stimuliere eine ästhetische Wahrnehmung. Carus wird später darauf zurückkommen.

Für die Adaptionen des „Charakteristischen" in der Naturwahrnehmung und den Naturwissenschaften spielte jedoch auch die topographische Genauigkeit, die naturwissenschaftliche Dokumentation und Wiedergabe der Naturphänomene eine bedeutende Rolle:

> „[D]ie Kenntniss von dem Naturcharacter verschiedener Weltgegenden ist mit der Geschichte des Menschengeschlechtes und mit der seiner Kultur, aufs innigste verknüpft. Denn wenn auch der Anfang dieser Kultur nicht durch physische Einflüsse allein bestimmt wird; so hängt doch die Richtung derselben, so hängen Volkscharakter, düstere oder heitere Stimmung der Menschheit, grossentheils von klimatischen Verhältnissen ab."[301]

Humboldt versuchte die Erkenntnis des Künstlers mit dem Aufspüren eines „dunklen Gefühls" zu umschreiben:

> „Was der Künstler mit den Ausdrücken: Schweizernatur, italiänischer Himmel bezeichnet, gründet sich auf das dunkle Gefühl eines localen Naturcharakters. Himmelsbläue, Wolkengestaltung, Duft, der auf der Ferne ruht, Saftfülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriß der Berge sind die Elemente, welche den Totaleindruck einer Gegend bestimmen. Diesen aufzufassen und anschaulich wiederzugeben ist die Aufgabe der Landschaftmalerei."[302]

Im zweiten Band des „Kosmos" nahm Humboldt diese Gedanken zum „Naturcharakter", die bereits in den „Ansichten der Natur" 1808 Gegenstand seiner Überlegungen zur Landschaftstheorie gewesen waren, wieder auf. Das „dunkle Gefühl" für das „Charakteristische" wurde nach Humboldt durch die Physiognomie der Botanik bestimmt. Hielt sich der Landschaftsmaler an die naturwissenschaftlich belegte, jeweilige Pflanzenwelt und Klimatologie einer Gegend, so wäre er in der Lage, auch ihren „Charakter" wiederzugeben.[303]

Naturbeobachtungen hatte der Wissenschaftler Humboldt bereits selbst angestellt und somit dem Landschaftsmaler ein Vorlagenbuch präsentiert, aus dem dieser sein Repertoire rekrutieren konnte. Wiedergabe und auch Wahrnehmung dieses Charakters erfolgten aus der Prämisse einer Verbindung zwischen äußerer Naturerscheinung und emotionaler Disposition des Betrachters: „Wer fühlt sich nicht […] anders gestimmt, in dem dunklen Schatten der Buchen, auf Hügeln, die mit einzelnen stehenden Tannen bekränzt sich, oder auf der Grasflur, wo der Wind in dem zitternden Laube der Birke säuselt?"[304] Die charakteristische Physiognomik der Baumarten riefe, so Humboldt, unterschiedliche Stimmungen hervor; in ihrer Kenntnis und

[300] Goethe 1789, S. 82; vgl. auch Büttner 2005, S. 27.
[301] Humboldt 1808, Bd. 1, S. 176/177.
[302] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 92/93, vgl. auch Humboldt 1808, S. 173/174.
[303] Humboldt widmete Goethe seine 1807 erschienen „Ideen zu einer Geographie der Pflanzen", die u.a. Friedrich Wilhelm Gmelin und Joseph Anton Koch nach Humboldts Zeichnungen gestochen hatten.
[304] Humboldt 1808, Bd. 1, S. 177/178. Vgl. Busch 1995, S. 466.

Beherrschung erhalte der Landschaftsmaler ein Instrumentarium, das es ihm ermögliche, das Sensorium des Betrachters auf unterschiedliche Art und Weise zu stimulieren.

Die Analogien, die Humboldt zwischen Betrachter und Landschaftselementen voraussetzte, konstruierte Schinkel auch für die innerbildlichen Beziehungen zwischen den Konstitutiven der Bilderzählung, das heißt in diesem Falle der Staffage und der Wahl des entsprechenden botanischen Typus' der Vegetation:

> „Wir sehen einen Baum, der unter seinem Schatten und mit seinen Zweigen eine unschuldige Gesellschaft umfaßt, wie eine Mutter ihre Kinder, und ähnliche behagliche Empfindung wird erzeugt. Ein Fels steht fest in Meereswogen, wie ein Mann im Sturm der Zeiten; sein Charakter hat etwas Trotziges, Großartiges. Eine Blattform und Blüte ist spitzig, stachelicht, beunruhigend, während die andere weich, schmiegsam, mild ist."[305]

Der Glaube an die Systematisierung emotionaler Wirkungsmechanismen und die Reduktion der Funktion des Landschaftsmalers auf ästhetische Kombinationen vorgegebener Module oder einer psychologischen Phänomenologie der Pflanzenwelt konnte sich allerdings weder in den Naturwissenschaften noch in der Landschaftskunst lange behaupten. Der „Totaleindruck" aus dem „Umriß der Gebirge, Physiognomie der Pflanzen und Tiere, Himmelsbläue, Wolkengestalt und Durchsichtigkeit des Luftkreises"[306] ließ sich nicht einfach durch die erlernte Morphologie der Pflanzen evozieren.

Carus, bekanntermaßen selbst Arzt und Naturforscher, nahm im vierten Landschaftsbrief, Anfang oder Mitte der 1820er Jahre entstanden, Bezug auf die klassizistische Kunstlehre.[307] „Charakter" bei Carus entsprach dem intellektuellen Anliegen des Künstlers, einen bestimmten Grundton der Darstellung zu wählen. Dabei solle er sich eines konsensfähigen, objektiven Typus' bedienen. „Vortrag" sei der materielle und technische Anteil der Bildausführung; „Charakter" und „Vortrag" würden je nach gewünschter Stimmung oder gewähltem Grundton zu einem „Styl" kombiniert.[308] Die Übereinstimmung von Bildstimmung und technischer Ausführung war auch in Theoriewerken nach 1650 bereits thematisiert worden.[309] Carus' Methodik erinnert an Goethes eingangs dieses Abschnitts erwähnten Aufsatz; sie orientierte sich grundsätzlich an einer klassizistischen Kunstauffassung, die ein ästhetisches Ideal in der Darstellung voraussetzte. Dieser Rückbezug demonstriert den klaren Wandel in der Grundhaltung von Carus' Landschaftsbriefen, die vorher deutlich einer romantischen Naturphilosophie verpflichtet gewesen waren, wie bereits zeitgenössische Rezensenten festhielten.[310] Doch auch Friedrich ging noch in seinen späten „Äußerungen" von einem „Ton" aus, der apriorisch den „Charakter des Ganzen", des Landschaftstyps bestimme:

> „Ob ein Bild, (eine Landschaft z.B.) wirklich Charakter hat, und dieser überall richtig durchgeführt ist? Ob überhaupt der Beschauer dadurch in eine Stimmung versetzt wird oder sich ergriffen fühlt? Ob Dunkelheit oder Hellheit gehörig gegen einander abgewogen? Ob die Linien schön und sanpft in einander greifen, oder schön und schroff gegen einander stoßen, wie es der Charakter des

[305] Schinkel zit. nach Kat. Ausst. Schinkel 1981, S. 101.
[306] Humboldt 1808, Bd. 1, S. 178/179.
[307] Vgl. Müller-Tamm 1995, S. 158.
[308] Carus 1835, S. 66.
[309] Vgl. Bialostocki 1961, S. 135-137.
[310] Vgl. Schorn 1835.

> Bildes eben fordert? Oder ob der Ton zum Charakter des Ganzen und die Farbe des einznen glücklich gewählt ist? Kurz das Ganze richtig und tief empfunden, oder bloß kalt und todt erfunden.“[311]

Auch nach Friedrichs Meinung also bestimmte die gelungene tonale Kombinatorik mit der graphischen Spannung und der richtigen Empfindung im Bildentstehungsprozess den „wirklichen Charakter“ des Bildes.

Rumohr wiederum forderte 1832 in den „Drey Reisen nach Italien“, der Künstler müsse, „den natürlichen Erscheinungen gegenüber stehend“, aufgrund eigener Naturbeobachtung den „jedesmaligen Charakter“ der Landschaft erfassen.[312] Die Genese des „Charakteristischen“ verschob sich also von einer Vorstellung der zu einem Bildgeschehen stimmig komponierten Landschaft zu einer wahrnehmungsgestützten, individuellen Beobachtung landschaftlicher Natur im Bild. Das Atmosphärische und Geomorphologische, im „Totaleindruck“ Humboldts vorbereitet, wurde zum „Charakteristischen“ einer Landschaft und so zu einer grundlegenden Voraussetzung realistischer, ja subjektiver Naturwahrnehmung. Wenn de Piles 1707 in seiner „Idée du peintre parfait“ noch schreibt: „Le carctère donc consiste dans la manière dont le Peintre pense les choses, c’est le Cachet qui le distingue des autres & qu’il imprime sur ses Ouvrages comme la vive image de son Esprit“[313], dann hat sich mit Carus, Rumohr und Humboldt die ehemals geistige Vorstellung des Künstlers nun auch auf seine physiologische Wahrnehmung übertragen.

Eine inhaltliche Fixierung des Begriffs anhand der inflationären Erwähnungen in den Feuilletons der 1830er Jahre will allerdings nicht mehr recht gelingen, da sich seine Bedeutung scheinbar beliebig nach dem modischen Zeitgeschmack erweiterte. Auch dies ist letztlich Zeugnis ebenjener „Regellosigkeit“[314], die Burckhardt der zeitgenössischen Landschaftsmalerei und auch der theoretisierenden Fachwelt vorwarf.

2.5 Veraltete Ordnungssysteme und „wilde Regellosigkeit“ in der Landschaftskunst nach 1830

> „Die Landschaftmalerei hat sich dies Jahr [1836], wie gewöhnlich sehr thätig gezeigt. Das Fach der Landschaft ist derjenige Teil der Kunst, über den die Urtheile der Kenner und Laien am verschiedensten lauten; und nicht bloß die Maler schlagen die entgegengeseztesten Wege ein, sondern auch die Kritik und die öffentliche Stimmung, welche sie beurtheilen zerfallen in eine schreckliche Menge aus Widersprüchen, so viel Köpfe, so viel Meinungen; alles schreit durch einander; Keiner versteht den Andern; das ist fürwahr ein babylonischer Wirrwarr.“[315]

In den vorigen Unterkapiteln wurden die gängigen Ordnungssysteme der Landschaftsgattungen knapp in ihren spezifischen Ausprägungen vorgestellt; wechselseitige Bezugnahme und auch kategoriale Vermischungen waren in der Praxis üblich, die Theorieschreibung aber versuchte stets, zu differenzieren und zu systematisieren. Die Entfernung zwischen Theorie und

[311] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 90/91.
[312] Rumohr, Drey Reisen nach Italien, 1832, zit. nach Müller-Tamm 1991, S. 112.
[313] De Piles zitiert nach Kanz/Schönwälder 2008, S. 11, Anm. 18.
[314] Burckhardt 1845, S. 543.
[315] Bericht „Der Pariser Salon 1836“ möglicherweise von Gustav Adolf Schöll, in: Kunst-Blatt, Nr. 45, 7. Juni 1836, S. 189. Über mehrere Ausgaben publiziert.

Praxis wurde dabei bis zur von Burckhardt festgestellten „Regellosigkeit“ immer größer. Im Folgenden wird nun skizziert, wie sich durch die Überwindung von Ordnungssystemen eine autonome landschaftliche Form herausbildete. Die Wahrnehmung dieses Wandels wird in den 1830er Jahren greifbar; zu dieser Zeit nahm Blechen in unterschiedlichster Weise am öffentlichen Kunstleben teil und war in diesen Vorgang integriert.

Bereits 1821 erachtete es Heinrich Meyer für notwendig, an die verbindlichen akademischen Grundlagen der Landschaftsmalerei zu gemahnen. Dies brachte er in seinem Aufsatz „Einrichtung von Kunstakademien“, den er in der unter anderen von Goethe herausgegebenen Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum“ publizierte, zum Ausdruck:

> „Theoretische Kenntnisse und zwar von der rechten, hochstehenden, die Kunst überschauenden, um Geschmack und im Urteil völlige Sicherheit gewährenden Art scheinen dem Lehrer der Landschaftsmalerei gegenwärtig mehr als zuvor notwendig, weil eben in diesem Fach eine beunruhigende Empirie überhand zu nehmen anfängt.“[316]

Die technischen Veränderungen in der Darstellung und, dadurch bedingt, in der Auffassung von Landschaft mit „beunruhigender Empirie“ wurden demnach wahrgenommen. Die Weimarer Reaktion, die Meyer hier repräsentierte, war in ihrer restauratorischen Bestrebung völlig gesinnungskonform mit Goethes Haltung. Dass die ästhetische Landschaftstheorie hinter der in der Skizzentechnik sichtbaren technischen und inhaltlichen Entwicklung der Gattung zurückblieb, sich immer wieder in der oben dargestellten Geschichte der Theorieschreibung rückversicherte, belegt ein prominentes Beispiel: Humboldt, ganz im Sinne Goethes, befürwortete noch in den 1840er Jahren eine längst veraltete Hierarchie innerhalb der Gattung Landschaft, in der die Landschaftskünstler des 17. Jahrhunderts für alle Zeiten unübertroffen über den zum Epigonentum gezwungenen Nachgeborenen rangierten:

> „War aber die große Kunstepoche der Historienmalerei das *cinquecento*, so ist die Epoche der größten Landschafter das 17te Jahrhundert. Bei dem immer mehr erkannten und sorgsamer beobachteten Reichthum der Natur konnte das Kunstgefühl sich über eine größere Mannigfaltigkeit von Gegenständen verbreiten; auch vermehrte sich zugleich die Vollkommenheit der technischen Darstellungsmittel. Beziehungen auf die Stimmungen des Gemüths wurden inniger, und dadurch erhöhte sich der zarte und milde Ausdruck des Naturschönen, wie der Glaube an die Macht, mit welcher die Sinnenwelt uns anregen kann. Wenn diese Anregung, dem erhabenen Zwecke aller Kunst gemäß, die wirklichen Gegenstände in ein Object der Phantasie verwandelt, wenn sie harmonisch in unserem Inneren den Eindruck der Ruhe erzeugt, so ist der Genuß nicht ohne Rührung; […] in ein Jahrhundert finden wir zusammengedrängt Claude Lorrain, den idyllischen Maler des Lichts und der duftigen Ferne, Ruysdael’s dunkele Waldmassen und sein drohendes Gewölk, die heroischen Baumgestalten von Gaspard und Nicolaus Poussin, die naturwahren Darstellungen von Everdingen, Hobbema und Cuyp.“[317]

Unüberhörbar ist in diesen Worten, ganz im Gegensatz zu Meyers Darstellung, eine fortgeschrittene Sensibilisierung in der Naturauffassung: „Kunstgefühl“ und „Stimmung“ wurden nun mit „technischen Darstellungsmitteln“ verbunden. Humboldts retrospektive Beurteilung scheint nur im Hinblick auf die neuesten perzeptiven und technischen Entwicklungen der Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich gewesen zu sein, da ihm

[316] Meyer 1821, S. 174/175.
[317] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 83.

zufolge die „wirklichen Gegenstände“ das bildliche Eigenleben, nämlich die „Phantasie“, nun nicht mehr irritierten, sondern beflügelten.

Diesen festgeformten Vorstellungen Humboldts stand die zeitgleich geäußerte Meinung Jakob Burckhardts gegenüber. Dieser monierte 1845 in seinem Artikel zur Landschaftsmalerei in der Brockhaus'schen „Real-Encyclopädie“ eben die bereits angeführte „extrem wilde Regellosigkeit“ der – nach langer Abwertung der Landschaft in der Hierarchie der Bildaufgaben – nun nicht nur etablierten, sondern sogar außer Kontrolle geratenen Gattung:

> „Die kunstphilosophische Frage über Wesen und Werth der landschaftlichen Schönheit und ihrer Darstellung ist noch nicht erledigt, steht aber zu dem Gefühl der Gegenwart jedenfalls anders als zu dem der Zeitgenossen Claude Lorrain's. Abgesehen von der Vedute, d.h. der Darstellung einer bestimmten Gegend, welche gegenwärtig beiweitem die meisten Kräfte für sich in Anspruch nimmt, während sie früher mehr in den Hintergrund trat, hat auch die freie landschaftliche Composition eine weit engere, speciellere Beziehung zum Menschenleben und zur Geschichte eingehen müssen, als zur Zeit Claude Lorrain's und Ruysdael's. Erstere begnügte sich mit allgemeinen Beziehungen auf ein einfaches, urthümliches, heroisches Menschengeschlecht und nahm von dessen Bauten und Persönlichkeiten, soweit seine Bilder nicht ausdrückliche Architekturbilder sind, nur das Nothwendige auf; Ruysdael aber begnügte sich in seinen herrlichsten Schöpfungen wesentlich mit der Schilderung der Allgewalt der Natur. Jetzt dagegen verlangt das moderne Gefühl gewissermaßen einen geschichtlich-romantischen Gedanken in der Landschaft, und Lessing ist zum Theil dadurch so groß, daß er dieser Foderung zuerst mit Bewußtsein entgegenkam. Wir können auch in Beziehung auf das innere Wesen der Landschaft diese jetzige Gestaltung einen Fortschritt im Sinne des Princips nennen. Die Landschaft will nämlich nicht wie das historische Bild, Gedanken, sondern eine Stimmung hervorrufen, was durch die romantisch-elegische, an Menschenzustände anknüpfende Auffassungsweise offenbar weit mehr geschieht, als durch die classisch-heroische des 17. Jahrh. Die ältern Künstler haben eine umständliche landschaftliche Lehre hinterlassen, welche über die Massenvertheilung, das Verhältniß der drei Gründe (der vordern, mittlern und hintern), über die möglichen und erlaubten Formen, zumal der Berge, über die Contraste der Linien und Farben zahlreiche Vorschriften enthält, die im vorigen Jahrhundert fast wie Recepte benutzt wurden. Allein wie schon Ruysdael, in mancher Hinsicht der Stifter der modernen Landschaft, sich hierauf nicht wesentlich einließ, so hat auch die neuere Kunst sich davon mehr oder weniger losgemacht und ist oft zu ihrem Schaden in das andere Extrem wilder Regellosigkeit gerathen. Gleichwol ist die Landschaft gegenwärtig vielleicht der kräftigste, am meisten im Fortschritt begriffene Theil der Kunst und erfreut sich, theilweise durch Anregung von Seiten der so vermehrten Reisen, nächst dem Genrebilde der größten Popularität.“[318]

Burckhardt attestierte der Landschaft hellsichtig ein enormes Entwicklungspotential und brachte sie zu einem „modernen Gefühl“ in Bezug. Die Relevanz der Landschaftsdarstellungen lässt sich auch an der schieren Anzahl von Landschaften, die beim Publikum begehrt waren, beispielsweise in den diversen Akademieausstellungen nachvollziehen.

Man kann anhand der zeitgenössischen Kunstkritik erkennen, wie sich noch zu Beginn der 1830er Jahre die Rezensenten darum bemühten, die Beurteilungskriterien des vergangenen Jahrhunderts für die Landschaftsmalerei ihrer Zeit geltend zu machen.[319] Die Etablierung neuer, kritischer Maßstäbe, die auf die moderne Kunstentwicklung eingehen konnten, war demnach noch nicht erfolgt. Was in der Kritik nicht konsensfähig und benennbar war, war es auch nicht in der Kunstproduktion: Franz Kugler beklagte 1834 für das gegenwärtige Kunstschaffen das Fehlen eines „gemeinsamen, großartigen Mittelpuncte[s]“, einer „vorherrschenden

[318] Burckhardt 1845, S. 542/543.
[319] Vgl. Gurock 1990, S. 23.

Hauptrichtung“.[320] Und so griff man auf die nicht grundlegend hinterfragten Normen des vergangenen Jahrhunderts zurück:

> „Der Landschaftsmaler gibt uns entweder ein treues Bild eines gewählten Abschnittes, oder er komponiert teils ganz frei, teils mit Zugrundelegung irgendeines Blickes auf das große Gemälde um uns her. Wenn letzteres aber nicht ganz besonders geistreich geschieht, verständigen wir uns sehr selten damit. Wir fordern vom Landschaftsmaler vor allem Wahrheit, einen glücklichen Blick in der Wahl der Landschaft, Gewandtheit in der Ausführung und ein geistreiches Auffassen des Eigentümlichen.“[321]

Um 1830 unternahm W. K. Lange mit dieser Systematisierung der Naturaneignung den Versuch, die Vielfalt der Landschaftsansichten zur besseren Vermittlung wieder auf tradierte Normen zu reduzieren. Denn durch die Aufwertung der Landschaft zur Seelenlandschaft im Kontext romantischer Theorie und die damit einhergehende Subjektivierung des Objektiven waren weitere Spielarten entwickelt worden: Klassisch-heroische, ideale, geologisch-naturwissenschaftliche, vedutenhafte und natursymbolistische Landschaftskonzepte boten in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein reiches Inventar an Landschaftsmodi. Sie alle repräsentierten unterschiedliche Standpunkte und Weltaneignungen. Aber dennoch waren die Möglichkeiten der Landschaft in gewisser Weise eingeschränkt: zum einen durch eine restriktive Landschaftstheorie, die seit der Jahrhundertwende vom fortdauernden, bisweilen strategisch inszenierten Streit zwischen Klassizisten und Romantikern am Leben erhalten wurde,[322] und zum anderen von einem sehr ausgeprägten Publikumsgeschmack, der sich von den Rezensionen der zahlreichen Feuilletons lenken ließ. So wurde über einen sehr langen Zeitraum der Versuch unternommen, anhand der oben definierten Normen die Entwicklung des Landschaftsbildes zu steuern, wie der Kommentar Johann Heinrich Meyers zu den Kunstakademien belegt. Der Landschafter musste sich in seinem spezifizierten Arbeitsfeld auf bestimmte Vorgaben einlassen, um akademische und materielle Anerkennung zu finden. Die enge Verknüpfung der Kunstproduktion mit den herrschenden Tendenzen des Kunstmarktes spielte für die Landschaftsmalerei eine zunehmend wichtigere Rolle als die Referenzen auf theoretische Traktate.

Vorausgehend hatte Carus in den von den Zeitgenossen wohlwollend, aber auch kritisch rezipierten „Briefen über Landschaftsmalerei“, 1831 erstmals in Auszügen, 1835 vollständig veröffentlicht, einer neuen Kombinatorik der fixierten Gattungsgrenzen Raum geschaffen: „Den Vortrag [die Ausführung] betreffend, so kann man nach Zeichnung, Schattengebung und Färbung wieder sehr verschiedene Gattungen, die sich durch Combinationen immer mehr ver-

[320] Kugler, Die Gemälde-Sammlung des Königl. Schwed. u. Norw. Consuls J. H. W. Wagener in Berlin (Vorwort zum Verzeichnis derselben. Januar 1838), zit. nach Grossmann 1994, S. 71.
[321] Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830. Im Verein mehrerer Gelehrten und Künstler herausgegeben von Dr. W. K. Lange, Heft 6, 1. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19.
[322] Manifest dieses andauernden Streits unter den Kunsttheoretikern ist der vielzitierte „Ramdohr-Streit“ um Friedrichs Tetschener Altar (Das Kreuz im Gebirge), 1807/08. Ramdohrs klassizistisches Pamphlet gegen die romantische Landschaft kondensierte alle Gegensätze der beiden Landschaftskonzeptionen. Vgl. Basilius Freiherr von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt. In: Busch 1982, S. 117-125.

vielfältigen lassen, unterscheiden.“[323] Die technische Ausführung wurde hier als gattungs- und stilbildend erkannt, was der Landschaftstheorie ein schwer zu handhabendes, bislang fast unbenanntes Problem bereitete. Sowohl die Entwicklung eines Skizzenstils in der Malerei als auch in der Folge dessen Diskussion in der Theorie zogen diese Umordnung notwendigerweise nach sich. Ausgehend von den Bewertungen landschaftlicher Gemälde in den 1820er und verstärkt in den 1830er Jahren wurde die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche, dem Bild Stimmung und Charakter verleihende Techniken zur Qualifizierungskategorie für Landschaftskunst (vgl. Kap. 2.6.6) gelenkt.

Auch Carl Friedrich von Rumohrs eigentlich regressives Bekenntnis zur Regelhaftigkeit der Landschaftskunst, das er 1827 niederschrieb, offenbart jene Irritation:

> „Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem durch-waltenden Gesetze, enthalten irgend ein Allgemeines und Unveränderliches; ihre Anwendung und Beziehung ist indeß so mannichfach, daß Jeglicher, der unternimmt, den Zweck und Gebrauch der Kunst aus deren vereinzelten Leistungen abzuleiten, gar leicht auf Ansichten verfällt, welche anderen […] widersprechen“.[324]

Rumohr benannte in diesen einleitenden Worten zu den „Italienischen Forschungen“ ein zentrales Problem des Verhältnisses zwischen Theorie und Praxis der Bildenden Künste. Einerseits bekannte er sich unmissverständlich zu einem gültigen Regelwerk für die Landschaftskunst. Andererseits musste er eingestehen, dass die Rückbindung an die Theorie und die Umsetzung darin aufgestellter Regeln nicht allenthalben sichtbar gemacht und eingehalten werden könnten.[325]

Die Verunklärung der bestehenden Normen und die Herausbildung eines neuen Typus’ bis hin zur Auflösung der Kategorien nahm in den 1830er Jahren weiter zu. So ist im Schluss des Kapitels zur Landschaftsmalerei in Graf von Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, 1840/41 publiziert, über die wichtigsten Strömungen aus der vielgestaltigen Gattung Landschaft zu lesen:

> „Ich habe den Gegenstand [die Landschaft] nicht erschöpft; indessen glaube ich die Grundzüge der Landschaftsmalerei in Deutschland angegeben zu haben. Indem ich die Düsseldorfer Landschaften voranstellte, habe ich sie bezeichnet als treuherzige Ergießungen einer poetischen und träumerischen Einbildungskraft; eine gegenüberstehende Reihe bilden die geschickten Praktiker; und zuletzt haben wir mehrere andere Maler gesehen, die weder in die eine noch in die andere Abtheilung gebracht werden konnten, und unter welchen ich noch Friedrich, Blechen und Kopisch nennen muß.“[326]

Landschaftsmalerei als Produkt einer „poetischen und träumerischen Einbildungskraft“ wurde nun Gemälden „geschickter Praktiker“ gegenübergestellt. Auch hier wurden offenbar ideale Bildmuster und beobachtungsgestützte Skizzenpraxis als Grundlage voneinander geschiedener Typen angesehen. Bemerkenswert sind die von Raczynski erwähnten Grenzgänger – unter anderen eben auch Blechen –, die sich nicht mehr in kategoriale Muster eingliedern ließen; sie

[323] Carus 1835, S. 68.
[324] Rumohr 1827, Bd. 1, S. 1.
[325] Pia Müller-Tamm konstatiert eine „Ablösung der Theorie von der Geschichte“. Müller-Tamm 1991, S. 12.
[326] Raczynski 1836-1841, Bd. 1, S. 270. Eine sehr interessante, knappe Analyse des von Adolph von Menzel entworfenen Titelblattes des dritten Bandes der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, das eine Arabeske zeigt, findet sich in: Busch 1990, S. 299-302; vgl. auch Busch 1995, S. 75-89.

stellten Theoretiker und Kritiker vor Herausforderungen, da die Regelwerke zur Landschaftsmalerei hier nicht mehr greifen konnten. Die Pluralität der Landschaftstypen wurde im 19. Jahrhundert wegen der Unmöglichkeit klarer Kategorisierungen unübersehbar, und letztendlich hat die kategoriale Gattungsdifferenzierung nicht überdauert. Jene Unmöglichkeit lag darin begründet, dass die Varianz und Toleranz der Abbildbarkeit oder Bildwürdigkeit der Motive bedeutend erweitert, dadurch aber auch – wie häufig moniert – die vom Betrachter vorausgesetzte Sinnhaftigkeit des Dargestellten gemindert wurde. Mit dem Verzicht auf höhere Inhalte war auch das Bild vom Künstler, der seine Kunst einem moralischen Auftrag unterjochen musste, gebrochen.

Die Hinweise auf eine Verunklärung der Exegese und Beurteilungsmöglichkeiten der Landschaft um 1800, weg von den Regelwerken des 18. Jahrhunderts hin zu einer subjektiven Perspektive, verdichteten sich um 1830. Sie traten allerdings schon früher verschiedentlich zutage, wie Semlers oben wiedergegebene freie Exegese der Hünengrabzeichnungen bestätigt.[327]

Diese kurze Anleitung zum Verständnis von Friedrichs Landschaften, 1808 von Semler formuliert, bezeugt eine weitgehende Akzeptanz subjektiver Wahrnehmung.[328] Darüber hinaus wurde in der romantischen Position, die Semler hier vertrat, die Unverbindlichkeit der Gattungsmuster des 18. Jahrhunderts offenbar, indem etwa eine landschaftliche Szene sowohl „historische“ als auch heroische, „allegorische“ oder romantische Sinnebenen zur Verfügung stellte. Neben dieser progressiven Wende zur individuell erfahrbaren Sinnoffenheit der Landschaft gab es aber auch Versuche zur Erneuerung der Gattungslehre. Jutta Müller-Tamm fixiert diesen begriffsgeschichtlichen Paradigmenwechsel in Hinblick auf die „Landschaftsbriefe“ Carus’ als Wandel von der doktrinären Gattungslehre zur Autonomieästhetik. Die theoretische Divergenz zwischen den früheren Briefen, deren romantische Prägung offenliegt, und den späteren Briefen, die in der Argumentation ein Gleichgewicht zwischen Objektivierung der Landschaftswahrnehmung und Restauration gültiger Schemata suchen, hat Carus in der so viel später erfolgten Edition nicht verschliffen, sondern beide Sichtweisen in ihrer Historizität bewusst nebeneinander gestellt.[329] Sie werden so zum Zeugnis einer feinen Bruchlinie in Theorie und Wahrnehmung der Landschaftsmalerei.

Im dritten Landschaftsbrief – in den Grundzügen zwischen 1815 und 1824 entstanden, 1831 mit weiteren Briefen veröffentlicht – unternahm Carus den Versuch einer Revision der um 1820 gültigen Landschaftstypen. Dabei gab er die nunmehr wichtigen Kriterien und Schlüsselbegriffe an: „Zuvor aber muß ich bei landschaftlichen Darstellungen überhaupt unterscheiden: die Art derselben nach ihrer Wahrheit, nach ihrem Sinne und nach ihrem Gegenstande.“[330] „Wahrheit“, „Sinn“ und „Gegenstand“ ließen demnach entsprechend ihrer unterschiedlichen Interpretation in der Landschaftsdarstellung verschiedene Repräsentationen zu. Zu die-

[327] Christian August Semler, Klinsky’s allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden, zit. nach Frank 2004, S. 21.
[328] Zur „Sinnoffenheit“ bei Friedrich vgl. Frank 2004.
[329] Vgl. Müller-Tamm 1995 und Karge 2009.
[330] Carus 1835, S. 37.

sen Kategorien traten im vierten Brief „Styl“, „Charakter“ und „Vortrag“.[331] Es wurde also in einem Dreistufenmodell über den Wirklichkeitsgehalt beziehungsweise den Nachahmungsgrad differenziert, ähnlich wie in Goethes Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“ von 1789; Carus führte hier den Vergleich des Spiegelbildes und des Landschaftsgemäldes an. Ersteres sei „ewig nur als ein Stück, als ein Theil der unendlichen Natur, herausgerissen aus seinen organischen Verbindungen und in widernatürliche Schranken geengt“, während Letzteres aber als ein „Ganzes, als eine kleine Welt (einen Mikrokosmus) für sich und in sich“ wirke.[332] Er skizzierte damit den Konflikt zwischen der Ansicht, das heißt dem genau abbildenden Landschaftsportrait, und dem in einem künstlerischen Entwurfsprozess introspektiv entstandenen Landschaftsbild, das unter der Maloberfläche theoretische Inhalte transportiere. Entscheidender Mehrwert für das Gemälde im Vergleich mit dem Spiegelbild sei die ästhetische Zutat künstlerischer Subjektivität und Innerlichkeit. Nur über die Individualität des Künstlers werde so das Bild der Natur ein „in sich selbst entwickeltes und beschlossenes, gleichsam organisches Ganzes“[333].

Die Nachahmungslehre, geformt im Laufe des 18. Jahrhunderts, war dagegen von einer außermenschlichen Naturgesetzlichkeit überzeugt, die die Naturdinge verband. Dabei hatte der jeweilige Wahrnehmungs- und Darstellungsmodus des Individuums hinter diesem großen Ganzen zurückzutreten. Weiter unterschied Carus die Landschaften über den „Sinn“, den er als „Stimmung des Gemüthslebens“ qualifizierte.[334] Auch der „Sinn“ der Landschaft erschließe sich demnach nicht in der Erkenntnis der erwähnten Naturgesetzlichkeit, sondern über die Gefühlsdisposition des Betrachters. Ganz im Sinne der Lehre von den Stillagen der Malerei, die in ihren Ursprüngen auf Poussins Moduslehre und Roger de Piles’ „Cours de peinture par Principes“ zurückging, folgerte Carus in einer Zusammenfassung zur „Hauptaufgabe“ der Landschaftsmalerei: „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit).“[335] Die „Stimmung“ als vages, sentimentales Konstrukt löste somit den Glauben an die Naturgesetze und deren bildnerischen Ausdruck als ideellen Hintergrund ab. Mit „Darstellung“ und „Nachbildung“ oszillierte das Landschaftsbild zwischen einer wirkungsästhetischen, objektiv nachvollziehbaren Ebene und einer realistischen, einmalig-individuellen Sichtweise im fortschreitend undefinierten Beziehungsfeld von Gemälde und Skizze. Carus’ in freier Prosa der Briefform angestrebte, unsystematische Untersuchung zur Landschaftsmalerei war als Textart und in ihren Inhalten zeittypisch. Seine umfassende und weitgehend praxisferne Landschaftstheorie hatte zwar einigen Nachklang unter den Fachgelehrten.[336] Jutta Müller-Tamm fasst jedoch hierzu abschließend zusammen:

[331] Carus 1835, S. 66.
[332] Carus 1835, S. 39.
[333] Carus 1835, S. 40, vgl. auch Grave 2009, S. 201/202.
[334] Carus 1835, S. 41.
[335] Carus 1835, S. 41.
[336] Die erste Ausgabe der „Briefe über Landschaftsmalerei“ von 1831 wurde in Schorns „Kunst-Blatt“ von dem Theologen Carl Grüneisen rezensiert; Kunst-Blatt, Nr. 17, 26. Februar 1833, S. 65-72. Ein weiteres Mal befasste

> „Ein ästhetisches Konzept mit wissenschaftlichem Anspruch wie das Carus'sche war nicht mehr in der Lage, der zeitgenössischen Skizzenpraxis ein Fundament zu liefern. Dieses Defizit verweist auf eine grundsätzliche Problematik im Verhältnis von Landschaftstheorie und Skizzenpraxis. Theorie und Praxis stehen hier relativ unvermittelt nebeneinander, weil die Theorie – verkürzt gesprochen – an den Problemen der Praxis vorbeischrieb, ihren Innovationen nicht standhalten konnte."[337]

Der Glaube an die gültige Permanenz eines schönen, konsensfähigen Ideals jedoch blieb auch in der Übergangszeit zwischen Spätromantik und Realismus ungebrochen, wie die Analyse der Kritik an Blechens Landschaften in Kapitel 2.6 nachvollziehbar machen wird.

Die moderne malerische Praxis schien folglich im Widerspruch zur Theoretisierung von Wahrnehmung und Darstellung zu stehen; hinzu kam, dass die akademische Lehre und ein Großteil der Kunstkritik der tradierten Gattungslehre verpflichtet blieben. Neben dem Festhalten an den theoretischen Normen der Landschaftsästhetik waren zahlreiche Künstlerpersönlichkeiten durch die althergebrachte akademische Lehrmethode des Kopierens in einer sich stets tradierenden Vorbildfunktion fixiert. Die Lehrmethoden der Akademien – nachweislich auch der Unterricht Blechens[338] – taten ein Übriges, um die Paradigmen aus der Gründungszeit der Akademien im vorangegangenen Jahrhundert weiterzugeben.

Der intellektuelle Austausch zwischen Schinkel und Goethe bringt die Problematik der Landschaftsmalerei zwischen 1800 und 1830 zusammenfassend zum Ausdruck. Im Dezember 1824 machte Schinkels Reisegesellschaft auf dem Rückweg aus Italien bei Goethe in Weimar Station. Bereits im August 1820 diskutierten, so Frank Büttner, die beiden Männer bei einem Zusammentreffen in Jena über Landschaftsmalerei.[339] Wie Schinkel dann in einem Brief vom Mai 1825 betonte, verständigte man sich über Fragen der Baukunst und über die „Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei in der schönen Kunst"[340]. Die moderne Vielgestaltigkeit der Gattung und ihre für die Kunst schädlichen, ja „gefährlichen" Manierismen wollten so gar nicht in die Denksysteme in Weimar passen, an denen sich Schinkel und zahlreiche Künstler und Gelehrte letztlich immer noch orientierten.

2.6 Blechens theoretische Landschaftsauffassung – „nicht vom Monde gefallen"[341]

In den Fragmenten seiner geplanten Studie zu Blechen vermerkte Fontane 1882, dass Blechens Landschaftsauffassung „nicht vom Monde gefallen" sei. Diese Beobachtung erscheint auch im Zusammenhang der vorliegenden Studie bemerkenswert, da sie der gängigen Ansicht

---

sich Ludwig Schorn selbst mit Carus anlässlich der zweiten Auflage 1835; vgl. Kunst-Blatt, Nr. 101, 17. Dezember 1835, S. 421-431. 1836 zitierte der Literaturwissenschaftler Wolfgang Menzel zusammenhanglose Passagen aus Carus' Werk und kommentierte diese zweite Auflage der „Briefe" im „Literatur-Blatt" zum „Morgenblatt für gebildete Stände" in wenigen Sätzen: „Wenig Stoff und zum Erstaunen viele Worte […]. Was soll doch der Landschaftsmaler mit solchen leeren Redensarten anfangen?" Menzel 1836.

[337] Müller-Tamm 1991, S. 110.

[338] Vgl. Simmons 2009a.

[339] Vgl. auch Waagen 1844, S. 362.

[340] Schinkels Brief vom 17. Mai 1825 im Frankfurter Goethe-Museum, zit. nach Büttner 2004, S. 332.

[341] Theodor Fontane, aus den Fragmenten zu einer Studie zu Carl Blechen von 1882, zit. nach Rave 1940, S. 84.

über Blechens alleinstehender Landschaftsauffassung ‚avant la lettre' entgegensteht. Seiner Einbindung in die gängigen Diskurse, der Kunstkritik und der Publikumserwartung soll im Folgenden nachgegangen werden.

Uta Simmons konnte 2009 auf ein neu aufgefundenes Autograph von Blechens Hand in der Berliner Staatsbibliothek hinweisen.[342] Es kann gegenwärtig als einer der wenigen Hinweise auf seine didaktische Ausrichtung des akademischen Landschaftsfaches gelten, denn der Text belegt, dass die Akademieleitung ihn gebeten hatte, für seine Schüler Unterrichtsmaterial zu beschaffen. Für eine Bestellung in der Kunsthandlung Gaspare Weiß sollte Blechen nun eine Anzahl von Lithographien zusammenstellen, die als Vorlagen dienen sollten. Simmons zitiert aus dem bislang unveröffentlichten Dokument, das „seine Kennerschaft in Sachen klassischer Landschaftsmalerei belegt"[343]. Unter den Künstlern, deren Vorlagen Blechen für den Unterricht als wertvoll erachtete, waren Watelet, Klengel, Villeneuve, Wagenbauer, Warnberger, Frommel, Quaglio und Gärtner.[344] Diese Auswahl belegt einen erstaunlichen Konservatismus. Auch wenn man bedenken muss, dass Blechen zwischen seinem Lehrauftrag und seiner eigenen Landschaftsauffassung einen Unterschied sah, so weist seine Didaktik möglicherweise auf die eigene Lehrzeit und das grundlegende Sammeln von Seherfahrungen nach Vorlagen der Kunstgeschichte. Didaktische Rückgriffe auf Vorbilder im Stil des 18. Jahrhunderts – beispielsweise die sogenannte Zeichenschule Klengels[345] – galten demnach für den in der Kunstgeschichte gern antiakademisch bewerteten Blechen als unverzichtbar. Bevor nun eine Übersicht der theoretischen Landschaftsauffassung Blechens rekonstruiert wird, kann dieser neu aufgetauchte Beleg eingangs nicht genug hervorgehoben werden.

Als freischaffender Künstler und später als Professor und Akademiemitglied nahm Blechen von 1824 bis zum Jahre 1839 durch Einsendungen zu Ausstellungen der Akademie und einiger preußischer Kunstvereine am öffentlichen Kunstleben aktiv teil.[346] Darüber hinaus förderte der Berlinische Künstlerverein die Reproduktion seiner Graphik. Von 1824 bis zu seiner Kündigung 1827[347] war er als Bühnenmaler des Königsstädtischen Theaters und seit 1831 als Akademieprofessor dem Publikum ein Begriff. 1837 veranstaltete Louis Sachse in seiner Kunsthandlung eine Ausstellung mit Werken Blechens.[348] Blechen war demnach der Akademie als Schüler und als Lehrer verbunden, als Mitglied des Künstlervereins und als Freund Sachses aber durchaus auch dem Kunsthandel gegenüber aufgeschlossen.

[342] Simmons 2009a, S. 28/29.
[343] Simmons 2009a, S. 28.
[344] Aufschlussreich für die akademische Lehre Klengels ist das Geleitwort zu seinen „Principes de Dessein", das er 1802 verfasst hat, abgedruckt in Fröhlich 2005, S. 38/39.
[345] Vgl. Fröhlich 2005, S. 385-389.
[346] 1836 stellte Blechen in der Düsseldorfer Kunstausstellung aus, 1837 bei seinem Freund, dem Kunsthändler Louis Sachse.
[347] Aufgrund vermuteter Differenzen mit der Opernsängerin Henriette Sontag gab Blechen seine Stellung am Theater auf.
[348] Vgl. Museum 1833-1837, Nr. 44, Jg. V, 30. Oktober 1837, S. 351.

Der oben dargestellte Diskurs zur Landschaftstheorie war an der Akademie und auch den zahlreichen Kritikern der ebenso zahlreichen Kunstfachzeitschriften und Feuilletons geläufig. Anlässlich der Akademieausstellungen erschienen die wichtigsten Beiträge, und die darin erfolgten Urteile fanden stets ein breites Echo und beeinflussten nachhaltig die öffentliche Meinung.

Blechen hat sich in Zeichnungen und Graphik mit dem problematischen Verhältnis zwischen Künstler und Kunstkritik beschäftigt.[349] Seine wichtige Lithographie, in der er sich zu seinem Verständnis des Kunstkritikers äußerte, ist heute verloren; ihr Titel ist nicht mehr bekannt, aber eine Beschreibung des undatierten Blattes kann Aufschluss über sein Sujet geben: Ein „Affenmensch als Zensor am Tisch sitzend" lautete die Beschreibung aus einem Auktionskatalog von 1913. Auf dem Blatt war folgender Text beigefügt: „Der Schütze zielte zu hoch – ich habe den Schuß im Kopfe, nun sitz' ich hier, Medicinire und Kritisire"[350]. Vermutlich war es die selbstverschuldete Unachtsamkeit des wild um sich schießenden Zensors, die ihn, so Blechens Persiflage, letztlich zu einer Gestalt des personifizierten Irrsinns machte. Zum Affen geworden und weitgehend kopflos fühlte sich der Kritiker immer noch durchaus in der Lage, seine Rezensionen zu verfassen. Mit der Erfindung dieser Kreatur formulierte Blechen eine deutliche, streitbare Aussage: Das Selbstverständnis der Kritiker rühre aus dem schieren Wahnsinn; Berechtigung und Glaubwürdigkeit wurde ihnen in dieser Karikatur gänzlich abgesprochen. Dies gibt ausreichend inhaltlichen Anlass, das Blatt in den gedanklichen Umkreis des ebenso bekenntnishaften Blattes zur Zeichnung „Der Zeitgeist" einzuordnen, das weiter unten diskutiert wird. Blechen hatte zu diesem Zeitpunkt noch eher wenig Erfahrung mit öffentlichen Kritiken, und diese – soweit heute bekannt – waren weniger ausführlich und explizit als jene, die seine Arbeiten der frühen 1830er Jahre begleiteten. Das Blatt ist somit wohl keine Replik auf eine persönliche Erfahrung, sondern hat vielmehr grundsätzliche Aussagekraft, die mit der durchaus geläufigen Meinung vieler Künstler über Kunstkritik übereinstimmte.

Aus heutiger Sicht ist die zeitgenössische Kritik fraglos eine wertvolle Quelle für die Rezeption von Kunstwerken. Darüber hinaus legte sie die eingesetzten theoretischen Werkzeuge und Maßstäbe zur Bewertung offen, die als Spiegel des Zeitgeschmacks und der öffentlichen Debatte gelten dürfen. Besonders empfindlich und reizbar zeigten sich Kritiker für Abweichungen von bestehenden Regeln, negative Kritik liefert somit einen wichtigen Schlüssel zur Rekonstruktion einer normativen Erwartungshaltung:

> „[D]rastische Kritik [ist], wendet man ihre Beobachtungen nur in positive Charakteristika, ausgesprochen präzise. Präziser als das, was die Künstler selbst zu ihren Werken zu sagen haben, denn sie pflegen, um sich verständlich machen zu können, sich tradierter Sprachregelungen zu bequemen, während die Kritik im Vergleich mit dem Alten, Anerkannten das negativ gesehene Neue hervorzukehren sucht."[351]

[349] Eine oft kleine Auflage, viele Unika und spätere Kriegsverluste bedingen das heute schmale druckgraphische Oeuvre. Es gehört, so Sigrid Achenbach, zu den „großen Raritäten des Kunstmarktes." Achenbach 1990, S. 48.
[350] Achenbach 1990, S. 52, Anm. 25; vgl. auch Kat. Aukt. 1913, Kat. Nr. 646.
[351] Busch 2000, S. 288.

Von Normen und Normverletzungen handelte auch Ernst Heinrich Toelken in seinem Nachruf auf Blechen 1841. Er konturierte darin die gängigen Methoden der Kritiker und umriss das Verhältnis zwischen Blechen und den einschlägigen Medien:

> „Es gibt in allen Künsten eine Tradition, die ohne vorgeschrieben zu sein, Gesetzeskraft hat und die Stelle der Wahrheit so völlig einnimmt, daß sie diese dem gewöhnlichen Blicke so gut wie unsichtbar macht. Ihr Prinzip ist im allgemeinen das der Moderierung alles Extremen, der Ausschließung des Ungewöhnlichen, und dies mit Recht. Das Außerordentliche ist eben deshalb außer Ordnung, weil es aus dem gewöhnlichen Maße heraustritt, also die bestehende Regel aufhebt.“[352]

Toelkens Nachruf ist als Engagement dafür zu werten, Blechens Landschaften trotz ihrer „Außerordentlichkeit“ als Umkehrschluss aus einem Regelwerk anzuerkennen. Toelken – wie auch Publikum und Kritiker – gingen hinsichtlich der italienischen Landschaften, die Blechens Ruhm in den 1830er Jahren nachhaltig förderten, von einem „Normalbild“ Italiens aus, das, so Toelken weiter, Dughet, Lorrain und, in jüngster Zeit, Hackert oder der erfolgreiche Franz Catel geprägt hätten. Die offensichtliche Divergenz zu dieser malerischen Norm trat in Blechens Landschaften deutlich ans Licht. Vorsichtig deutete Toelken daher an, dass „das öffentliche Urteil Zeit brauchte, um sich über ihren Wert zu verständigen.“[353] Dieses „öffentliche Urteil“, das vornehmlich in der Kunstkritik ausgesprochen wurde, war aus Sicht der Künstler äußerst umstritten, wie auch die Verteidigungsversuche wirtschaftlich erfolgreicher Künstler wie Franz Catel, Joseph Anton Koch oder auch Johann Christian Reinhart belegen:

> „Die […], welche glauben, dass die Kunst derjenige Ort sei, wo man am bequemsten im Trüben fischen, und ohne Kenntnisse und Bildung sich leicht von einer unbedeutenden Dunkelheit zu einem bedeutungsvollen Namen schwingen könnte, mögen die Versicherung annehmen, dass wir zu ihnen nicht reden, und mögen dann ungestört fortfahren, sich fernerhin der Lächerlichkeit und der Geringschätzung von Seiten der Künstler zu erfreuen.“[354]

Johann Christian Reinhart machte sich in einem der „Drei Sendschreiben aus Rom“ wütend über Ludwig Schorn und dessen despektierlich verballhorntes „Dunst-Blatt“[355] her und ließ an dessen redaktionellen Fähigkeiten als Herausgeber so wenig Gutes wie an dessen Kunsturteil: „Man hat Sie [Schorn] stark im Verdacht, dass Sie einen Kasten besitzen, in dem auf Stückchen Papier allerlei Ingredienzien zu Recensionen als Bruchstücke geschrieben sein sollen; als da ist: gemüthvoll, gemüthlich, künstlich und geleckt, großartig, glatt, kräftig, gutes, gefälliges Colorit, gut gezeichnet, nicht gut gezeichnet u.s.w.“[356] Als nützliche Richtlinie für die individuelle Entwicklung eines Künstlers werden die Kritiken der „Kunstschreiber“ rundweg abgelehnt: „Auf den Künstler verlieren dergleichen seichte Kritiken ganz und gar allen Einfluss. Er betrachtet sie als ein leeres, eitles, schikanenhaftes Geschwätz, und sieht einen solchen Richter als weit unter sich stehend mit verächtlichem Blick an“[357]. Die Regelwerke, mit

[352] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 68.
[353] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 68.
[354] Catel 1833, S. 12.
[355] Catel 1833, S. 30.
[356] Catel 1833, S. 39.
[357] Catel 1833, S. 16, vgl. auch die Anmerkung S. 17.

denen Maß genommen wurde, galten nie als apodiktisch, sondern waren in ihren Einflussmöglichkeiten dem Geschmack des Publikums unterworfen.[358]

Dennoch wurde die feuilletonistische Kritik als literarische Kunstform besonders im 18. Jahrhundert von den gebildeten Lesern sehr geschätzt.[359] Noch in einem Artikel aus dem Jahre 1823 von Hofrat Carl August Böttiger, der an der Dresdener Akademie Archäologie und Kunsttheorie unterrichtete, findet man Hinweise auf die Vorbildfunktion der literarischen Salonkritiken von Diderot.[360] Die Einflussnahme der Autoren auf Geschmack und Kaufbereitschaft des belesenen Publikums ist daher sicher nicht gering zu achten.[361] So schrieb ein Rezensent einer Ausstellung im „Museum“ 1834 selbstbewusst: „Was nicht in Druck eingerückt ist, das ist so gut wie nicht da gewesen, und somit wird auch die Kunstausstellung erst wahrhaft öffentlich und sichtbar durch uns literarische Postillons, die wir die Vorreiter ihres gedruckten Auftrittes machen.“[362] Auch seitens der Künstler galt die Annahme, dass die Publizität in den Medien verkaufsfördernd und für den wirtschaftlichen Erfolg absolut notwendig war. In einem Beitrag zur Dresdener Akademieausstellung 1822 distanzierte sich ein F. Ch. A. Hasse allerdings von der gängigen Kunstkritik. Sie sei „nicht [s]ein Beruf. […] Zum Glück bedarf es für unsere Ausstellung keines von Bild zu Bild mit dem anatomischen Kunstmesser tretenden Kritikus.“[363] Die Erfindung eines operativen „Kunstmessers“ darf sodann als Indiz gelten, dass man an verbindliche Kriterien, an eine Messbarkeit, für die Kunst glaubte. Nicht jeder Autor allerdings war tatsächlich ausgewiesener Fachmann und fundierter Analyst, viele jedoch fühlten sich dazu berufen.

Autoren und Publizisten reagierten auf Erwartungen einer steigenden Leserschaft und nahmen beliebte Themen auf. Ein kurzer Aufsatz von 1829 im „Berliner Kunst-Blatt“ von Blechens ehemaligem Lehrer an der Akademie, dem Maler Heinrich Anton Dähling, über das Verhältnis von „Künstler und Kritiker“ stützt diese Vermutung: „Die sich immer vergrößernde

[358] Vgl. hierzu: Bätschmann 1997, v.a. S. 52-57; Schadow 1829; Koch schrieb über die Vielzahl der Kritiken: „Daher gibt es so unzählbare Kunstjournale, Kunstbücher, Reisen durch Italien, jetzt auch nach Griechenland und Ägypten, und Geschmackslehren in solcher Menge, daß man damit mehrere Jahre halb Sibirien mit Heizung versehen könnte.“ Koch 1984, S. 48.

[359] Friedrich Schiller, selbst Künstler und gleichzeitig Kritiker, äußerte Zweifel an den Methoden und den Rechtfertigungsmustern von Kritik: „Bey der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Critik herrscht und bey dem gänzlichen Mangel objectiver Geschmacksgrenzen befindet sich der Kunstrichter immer in großer Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will; denn kein Gesetzbuch ist da, worauf er sich berufen könnte.“ Friedrich Schiller in einem Brief an Goethe vom 7. September 1794, zit. nach Robert 2005, S. 140.

[360] „Doch haben die großen, zu gewissen Zeiten wiederkehrenden Ausstellungen zur Erweckung und Schärfung des Kunsturtheils, zur Bildung des Geschmacks, zur Hervorrufung der Kunstkritik (freilich sind Diderot’sche Salons von jeher selten gewesen) stets das Ihrige beigetragen.“ Vgl. Kunstnachrichten aus Dresden, 1. Ausstellung der Kunstakademie. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 15, 23. August 1823, S. 57-59, S. 57. Zur Geschichte des Ausstellungswesens vgl. Mai 1986, v.a. S. 11-33.

[361] Zu seiner Auffassung von Kunstkritik stellte Diderot klar: „Ich lobe und tadle nach meiner Empfindung, die ich nicht allein zum Gesetz erheben will.“ Zit. nach Kat. Ausst. Sehnsucht 2002, S. 66.

[362] O. A., Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung. In: Museum 1833-1837, Nr. 38, Jg. II, 22. September 1834, S. 297-392, S. 297.

[363] F. Ch. A. Hasse, Ueber die Dresdener Kunstausstellung, am Augustustage, den 3. August 1822. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 18, 28. September 1822, S. 69-72, S. 69.

Theilnahme des Publikums an den öffentlichen Kunstausstellungen ist unstreitig die nächste Veranlassung zu den bisher in öffentlichen Blättern darüber erschienenen Beurtheilungen.“ Immer wieder stellte Dähling die Fähigkeiten, Kenntnisse und die Berechtigung der Rezensenten grundsätzlich in Frage:

> „Der durch diese Kenner (sogenannte Kenner) an die Kunstleistungen angelegte Maassstab, aus veralteten und unrichtigen Maximen zusammengesetzt, konnte nur schiefe und schwankende Urtheile hervorbringen, auch nicht selten wurde ein, den Künstler verwundender Spott zu Hülfe gerufen, um das Publikum zu ergötzen, und so der gute Zweck, den eine einfache, nicht mit Nebenzwecken verbundene Kritik gewähren kann, meist ganz verfehlt.“

Die „veralteten und unrichtigen Maximen“ der Kunstkritik würden demnach der zeitgenössischen Kunst nicht gerecht. Mit einigem argumentativen Aufwand versuchte Dähling im Verlauf seines Aufsatzes, Autoren und Leserschaft jene Eigenschaften eines Kunstwerkes darzulegen, die sich für eine analytische und konstruktive Kritik eigneten: „Wahrheit der Darstellung“, „Ausdruck von Gedanken“, „Freiheit der Behandlung“ wurden als kritische Kategorien genannt;[364] ferner müsse sich der Kritiker über die Persönlichkeit und die individuellen Ziele des Künstlers informieren, in der Beurteilung sei ihm der jeweilige historische Hintergrund gegenwärtig. Interessanterweise scheint Dähling implizit dafür plädiert zu haben, dass Feuilletonisten und Rezensenten ihre Kritiken nicht nur für eine breite Leserschaft verfassten, sondern auch dem bedachten Künstler gegenüber eine erzieherische und fördernde Aufgabe erfüllen sollten. Diese Forderung an die öffentliche Kritik konnte eigentlich nicht im Sinne der leserorientierten Verleger und Autoren gewesen sein und ebenso wenig im Sinne eines akademischen Lehrplans:

> „Auf solche Weise sich einem schönen Ziele zu nähern und mitzuwirken, daß auch andere es erreichen, ist die allein würdige Art, wie das Geschäft der Kunstkritik betrieben werden soll und muss. Seichtigkeit und Spott ergötzen nur den grossen Haufen und sind eines redlichen Willens unwürdig.“[365]

Die feuilletonistische Kritik war aber im Zuge der wachsenden Bereitschaft ihrer Leser, Kunst in den großstädtischen Alltag einzugliedern, in gewisser Weise auf das Bildungsniveau des Massenpublikums aus allen Gesellschaftsschichten gesunken. Grossmann stellte zu den intellektuellen Hintergründen der Kritiker fest: „Während zunächst überwiegend konservative Fachgelehrte das Feld beherrschten, mischten sich in den späten dreißiger Jahren verstärkt Laien und Journalisten in die Diskussion ein.“[366] Die Rezensionen zu Blechens Einsendungen in die Ausstellungen veranschaulichen diese Beobachtung. Wenn in den frühen 1830er Jahren der studierte Theologe und Altphilologe Gustav Adolf Schöll über Blechens Italienbilder urteilte, erfolgte dies vor einem gänzlich anderen Hintergrund als die schwärmerischen Lobpreisungen diverser Publizisten während der späten Schaffenszeit, in der Blechen zwar weiterhin Bilder ausstellte, aber in der Öffentlichkeit vor allem allgemeine Betroffenheit bezüglich seiner Erkrankung zu herrschen schien.

[364] Dähling 1829, S. 18/19.
[365] Dähling 1829, S. 23.
[366] Grossmann 1994, S. 126.

Die Leserschaft der Fachorgane rekrutierte sich aus dem im Bildungsanspruch gemäßigten bis intellektuellen Bürgertum, das eine elitäre Gesellschaftsschicht ausmachte. In den zeitgenössischen Feuilletons der Tagespresse hingegen konnte eine ästhetische Vorbildung nicht vorausgesetzt werden, auch wenn lebendiges Interesse an den Kunstausstellungen herrschte. Im Zuge der wachsenden Beachtung und des expandierenden Marktes hatte sich die Kunstproduktion immer mehr am Publikumsgeschmack orientiert und begonnen, sich von der hermetischen, elitären Intellektualität der Kunsttheorie abzuwenden. Sichtbar wurde dies in der Wahl der Bildthemen und der Formate. Mit dem „Aufschwung des öffentlichen Geistes in den Jahren von 1813 und 14“[367] hatte sich in Preußen ein Selbstbewusstsein entwickelt, das auch auf den Bildungsanspruch der Öffentlichkeit einwirkte:

> „Die Künste, welche man früher nur als einen Luxus und als eine Sache der Mode betrachtete, weit entfernt allein zu stehen, oder für etwas zu gelten, was der Einzelne für sich hat oder fördert, treten hier in den allgemeinen raschen Betrieb aller auf Einsicht und geistiges Vermögen gegründeten Dinge als ein ergänzender Theil zu den übrigen, und dieselbe Kraft, welche den preußischen Staat durchdrungen, bewegt und erhöht, hat sich auch belebend und gestaltend über die artistischen Bestrebungen ausgebreitet. Was uns also hier umgiebt, ist nur ein Theil eines großen in sich eng verbundenen Ganzen, gleichsam der höchste Zweig eines in viele Aeste ausgebreiteten Baumes, der sich zugleich mit Knospen, Blättern und Früchten zu füllen begonnen hat.“[368]

Die neue politische Stabilität und Stärke, die Preußen nach den Befreiungskriegen aus der Napoleonischen Besatzung beflügelte, nahm zumindest im Bewusstsein der Zeitgenossen Einfluss auf Qualität und Standard der Kunstproduktion und ihrer Rezeption beim immer informationshungrigeren Publikum. Auch wenn Napoleons „Code civil“ als gesetzgebendes Mittel der Unterdrückung wahrgenommen wurde, so wurde durch die darin niedergelegten, einschneidenden politischen und gesellschaftlichen Neuerungen sowie durch den Widerstand ein Bedürfnis nach Reform und Wandel gestärkt. Die Etablierung von der Besatzermacht unabhängiger Maximen und restauratorischer Maßnahmen vollzog sich nur langsam.

Zwei gleichnamige, von der Kritik ausgesprochen positiv aufgenommene Gemälde bekräftigen diese Tendenz auch für die Kunst: Franz Krügers „Parade auf dem Opernplatz in Berlin“[369], dem ein Auftrag des Großfürsten Nikolas’ von Russland vorausging, zeigt Preußen in erster Linie als Militärmacht – ein Kavallerieregiment paradiert auf dem Platz des Berliner Opernhauses vor Friedrich Wilhelm III. und seiner Generalität –, aber auch gleichzeitig als Vaterland eines erstarkenden Bürgertums und einer geistigen und künstlerischen Elite. 1830 wurde diese erste Version des Themas mit großem Erfolg auf der Akademieausstellung dem Publikum präsentiert. Öffentliche Persönlichkeiten versammeln sich im rechten Vordergrund dicht gedrängt hinter dem „Berliner Schusterjungen“, einer Figur, die dem satirischen, aber auch dem revolutionären Stadtleben Berlins ihren Stempel aufgedrückt hatte: Johann

[367] O. A. 1830, S. 397.
[368] O. A. 1830, S. 398. Vgl. dazu auch Grossmann 1994, v.a. S. 9-17.
[369] Öl auf Leinwand, 249 x 374 cm, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. A II 648. Abb. in Kat. Ausst. Krüger 2007, Kat. Nr. 99, S. 147/148.

Gottfried Schadow, Carl Begas, Karl Wilhelm Wach, Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck, Carl Seidel und ganz hinten Franz Krüger selbst.[370]

Die allgemeine Begeisterung über die von Friedrich Wilhelm III. in Auftrag gegebene „Parade auf dem Opernplatz in Berlin“[371], die Krüger 1839 auf der Akademieausstellung präsentierte, akzentuierte einen vaterländischen, populistischen Gedanken:

> „Dieses Bild enthält eine Menge von Porträts der bekannten Personen Berlins, ohne Unterschied des Standes: Professoren, Künstler, Beamte, Schauspielerinnen, Schauspieler, Staatsmänner, Militärpersonen, die täglichen Besucher der Kaffeehäuser und öffentlichen Spaziergänge, die bekanntesten Gaffer, fast alle dieser Porträts sind sprechend ähnlich“[372].

Unter der Volksmasse lassen sich wieder wichtige Personen der Kunstwelt ausmachen, die auch für Blechen aus verschiedenen Gründen von Bedeutung waren, so der Kunsthändler Louis Sachse oder der Kunstkritiker Gustav Adolf Schöll.

Friedrich Sengle weist in seiner umfassenden Studie zur Literatur der „Biedermeierzeit“ auf das Unentschiedene als Charakteristikum dieser Epoche hin.[373] Werner Busch greift diesen Gedanken auf, indem er schreibt:

> „Verkürzt gesagt, das Neue, der Wandel zeichnen sich ab, sind aber noch nicht gänzlich da. Noch haben wir keine eigentliche Industrialisierung, aber schon einen Wandel der Produktionsformen. Noch haben wir keine eigentlichen Großstädte, aber München und Berlin sprengen ihre Stadtmauern und Grenzen. Noch ist die Kirche Ordnungsmacht, aber der Glaube ist eher in Form von Gefühlsreligion lebendig. Noch gibt es Kleinstaaterei, doch Napoleons tendenzielle Neuordnung wird nicht rückgängig gemacht, Neuorientierung in verändertem kleinstaatlichen Rahmen ist nötig. Noch sind die Räume nicht durch die Eisenbahn erschlossen, doch erzwungene Mobilität und Beschleunigung zeichnen sich ab. Noch haben die alten Handwerksstrukturen Bestand, doch eine allgemeine Verarmung schreitet fort […]. Bemühtes Festhalten und Verteidigen der tradierten Strukturen, Selbstbeschränkung, Selbstkontrolle sind die Folge.“[374]

Es lassen sich in diesem Zusammenschnitt der bürgerlichen Lebenswelt zwischen 1820 und 1850 für Blechens Landschafts- und Kunstauffassung sowie für sein Selbstverständnis zahlreiche Zeugnisse zu finden. Die souveräne Handhabung formaler und ikonographischer Einflussmöglichkeiten auf die Entstehung eines Bildes zeigt sich auch in Blechens Verarbeitung der tradierten Gattungsdiskussion. Im Folgenden werden nun die oben dargelegten Landschaftstypen in ihrer Ausprägung nach Blechens Landschaftsverständnis unter dem Aspekt des zeittypisch „Unentschiedenen“ gezeigt.[375]

---

[370] Vgl. dazu Franke 1984, S. 128-145, v.a. S. 128 und Faltblatt 2.

[371] Öl auf Leinwand, 250 x 393 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv. Nr. GK I 505, Abb. in Kat. Ausst. Krüger 2007, S. 177-182, Kat. Nr. 146. Vgl. weiter Lammel 1995, S. 56 und Franke 1984, S. 209-223 und Faltblatt 4.

[372] Raczynski 1836-1841, Bd. 3, S. 117.

[373] Sengle 1971-1980.

[374] Busch 2006, S. 90.

[375] Der von Heino R. Möller gewählte Untersuchungsgegenstand anhand der Topik der Ironie nach Schlegels Prinzip fasst eine Reihe von Merkmalen in Blechens Kunst zusammen, die unter dem epochenbezogenen Begriff des „Unentschiedenen“ allerdings sehr viel plausibler erscheinen; vgl. Möller 1995, S. 104-108. Börsch-Supan schlägt dazu vor: „[D]ie Berliner Kritik äußerte sich überwiegend positiv zu den kühnen Bildern mit ihrer heftigen Handschrift und den starken Farbeffekten. Freilich gab es auch Scheu, in die psychischen Abgründe zu schauen. Man verständigte sich auf den Begriff Humor, um das Ungewohnte zu benennen.“ Börsch-Supan 1998, S. 10. Vgl. auch Heck 2006.

Blechens Landschaftskunst stand in der kurzen Phase ihrer produktivsten Entfaltung im Einflussbereich von Akademie und Tradition, bürgerlicher Publikumserwartung, Kunstmarktgesetzen und stark empfundener, fast impulsiver Subjektivität. Damit ist sie Zeugnis einer gewissen Haltlosigkeit zwischen epochalen Kategorien wie Spätromantik, Biedermeier und Realismus. Blechens Verhältnis zur Institution Akademie – als Schüler und als Lehrer – scheint in dem Maße symptomatisch, als der Glaube an die Lehr- und Lernbarkeit der Künste, der im 17. und 18. Jahrhundert ungebrochen war, sich nun mit einem neuen Bild vom Künstler wandelte. Wie bereits belegt, vertrat Blechen als akademischer Lehrbeauftragter ein anderes Kunstverständnis denn als freischaffender Künstler. Ob ein Künstler reüssierte und seine Kunst anerkannt wurde, bestimmten immer weniger die akademischen Grundsätze oder Auftraggeber, sondern zunehmend die bürgerlichen Käufer.

Blechen orientierte sich auf dem Höhepunkt seines Schaffens 1828-1835 offensichtlich am Publikum und an potentiellen Käufern. Wilhelm von Schadow stellte 1845 auch für die Anhänger der „Düsseldorfer Malerschule“ fest: „Der Maler ernährt sich von Genrebildchen, Landschäftchen oder Porträts (und ich schätze ihn keineswegs gering, wenn sie gut sind). […] Die arge Presserin, die Noth zwingt diese Leute meist in die ihnen von der Natur angewiesenen Schranken zurück.“[376] Aus einem Bericht des akademischen Senats in Berlin vom 28. November 1826 geht hervor, welche Themen bevorzugt wurden, und dass die Jury nach einer Erklärung dafür suchte, warum die hochgeschätzte Historie so schwach vertreten war:

> „Die Bildnißmalerey ist bis jetzt gewissermaßen das einzige Kunstfach gewesen, welches als Erwerbszweig hat betrachtet werden können; allein nicht jeder Künstler hat Neigung oder Talent dazu, und das höhere Kunstfach ausschließlich bearbeiten zu können fehlt es den meisten Künstlern an Gelegenheit und Mitteln; welches wohl die Ursach sein mag, daß sie sich mehr als sonst auf die Landschaft und Genremalerey legen, weil diese Kunstfächer anfangen, ihnen einigermaßen einen Erwerbszweig darzubieten“[377]

Auch Blechens Kunstproduktion machte Zugeständnisse an den ertragreichen „Erwerbszweig“. Ein auffallend großer Teil seiner zum Verkauf gefertigten Ölbilder aus dem Zeitraum 1823-1835 ist kleiner als ein mittleres Format von 40 x 40 cm, war also für private Wohnräume des kaufbereiten Bürgertums zugeschnitten. In dieses Format brachte Blechen Landschaften, Genre und genrehafte Portraits und richtete sich damit auch inhaltlich auf eine bürgerliche Käuferschicht aus.[378] Diese bewertete die Bilder nach den moralischen Maßstäben, die vor dem Horizont ihres Alltags eine Rolle spielten:

> „Das bürgerliche Publikum interessierte sich mehr für Inhalte als für die Form der Werke. War aber der Inhalt kompliziert, wie bei der mythologischen oder historischen Malerei, erschwerte dies den Zugang. Die Gattung war eher geeignet für ein Bildungsbürgertum im engeren Sinne, das entweder das nötige Vorwissen mitbrachte oder bereit war, sich den Inhalt – z.T. durch gedruckte

[376] Wilhelm von Schadow, Die Düsseldorfer Malerschule. In: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, 1845, 1, S. 57-61, zit. nach Grossmann 1994, S. 75.

[377] Bericht des Senats an das Kulturministerium vom 28.11.1826, zit. nach Grossmann 1994, S. 114; vgl. auch ebd., Anm. 542.

[378] Vergleichbares berichtet Stefan Germer über die Entwicklung der Salonkunst in Frankreich; vgl. Germer 1991, S. 100. Die Ausführung großer Formate dagegen stellte ein finanzielles Risiko dar, wenn die Bezahlung nicht durch einen Auftraggeber gesichert war. Sie waren so für eine höhere und finanzpotentere Bildungsschicht bestimmt.

> Erläuterungen – erklären zu lassen. Eine große Rolle spielte im Urteil des Publikums die ‚fleißige Durcharbeitung' und handwerkliche Gediegenheit."[379]

Das wollte nun gar nicht mehr in die tradierte Vorstellung einer hohen und zu Höherem berufenen Kunst passen, denn:

> „Es ist wahr, die Künstler verkaufen nun leichter; aber arbeiten sie nun nicht auch häufiger für den Verkauf? Das ist schlimm und doch nicht zu verkennen. Dieses ewige Drängen, dieses Aufrufen, dieses Klimpern mit Gold, es verjagd die Stille in ihrer Seele, […] das stille und demüthige Erwarten nach höherer Erleuchtung. […] So werden sie rasch arbeitende Unterhaltungsmaler […]. Alles stellt sich aus und lässt sich ausstellen; alles überliefert sich der Geschwätzigkeit der Journale, der Schaulust des Haufens, den Hetzungen des Ehrgeizes, der Macht des Goldes. Es ist eine Zeit der Prostitution."[380]

Üblicherweise entstanden aber auch zahlreiche Werke – im Fall Blechens vornehmlich Skizzen – abseits dieser Produktionsnorm:

> „Öffentliche Kunst steht also bei ein und demselben Künstler neben privater. Das Paradoxe an dieser Situation ist nun, daß die offizielle Kunst, die der Künstler nicht als die eigentliche begreift, nach auch im bürgerlichen 19. Jahrhundert noch weitgehend verbindlicher, klassischer akademischer Doktrin nun ganz im Gegenteil als die eigentliche Erfüllung der Kunst gilt. Objektive und subjektive Eigentlichkeit der Kunst stehen sich als unvereinbar gegenüber. Das ist das Dilemma der bürgerlichen Kunst zumindest im 19. Jahrhundert. Und es ist kein Zweifel, daß man dies den Gegenständen auch ansieht."[381]

Wie nahe Blechens Bildentwürfe italienischer Landschaften oder Genreszenen zu den erfolgreichen Typen, wie sie etwa von Franz Catel etabliert wurden, sind, sollte insbesondere in dem Moment vergegenwärtigt werden, in dem man Blechen als den ingeniösen Freilichtmaler feiert. Die Öffentlichkeit kannte und schätzte vornehmlich eben doch die gefälligen Motive.[382]

2.6.1 Blechens Verhältnis zu Kunsttheorie und Kritik

Auch wenn die Kunstproduktion unter anderem von den Vorgaben des Kunstmarktes gelenkt wurde, so blieb Kunstkritik auf den Grundlagen tradierter Bewertungsmuster eine intellektuelle Instanz, deren Einfluss bei aller Macht des Marktes, gelenkt vom Publikumsgeschmack, nicht zu vernachlässigen war. Die in den Kritiken formulierten Erwartungen an das Landschaftsbild waren genährt durch verschiedene fixierte Schönheits-, Wahrheits-, Wirklichkeits- und Wirkungspostulate. Die unter anderem auf die klassische Kunsttheorie zurückgehende Forderung des Idealischen im Landschaftsbild beispielsweise sollte bekanntermaßen weitgehend unverändert jahrzehntelang fortwirken.

Obwohl die Kunstkritik natürlich auch subjektiv und geschmäcklerisch argumentierte, muss sie als Spiegel der allgemeinen Kunstauffassung verstanden werden, denn sie bediente sich fast immer konsensfähiger Strategien, um die Leser zu gewinnen. Daher und aufgrund der Unvereinbarkeit ästhetisch-systematischer Theorie mit dem künstlerischen Werk Blechens werden zu einer rezeptionsgeschichtlichen Rekonstruktion seiner Landschaftsauffassung vor-

[379] Grossmann 1994, S. 121.
[380] O. A., Über Kunstausstellungen im Allgemeinen. In: Museum 1833-1837, Nr. 46, Jg. V, 13. November 1837, S. 363/364.
[381] Busch 1990, S. 287.
[382] Vgl. Kat. Ausst. Catel 2006.

nehmlich feuilletonistische und fachspezifische Kritik ausgewertet. Paul Ortwin Rave hat in seinem Blechen-Werkverzeichnis von 1940 die Zusammenstellung der zeitgenössischen Sicht aus den einschlägigen Publikationen von Tages- und Fachpresse vorgenommen.[383] Die oben rekonstruierte philosophische Diskussion zu Naturwahrnehmung und Landschaftsmalerei, die im ausklingenden 18. Jahrhundert und – unter anderen Vorzeichen – im frühen 19. Jahrhundert verstärkt geführt wurde, war der ideelle und theoretische Hintergrund für die meisten Rezensenten. In einer Studie zu Blechen kann aber die philosophische Ästhetik mangels einschlägiger Hinweise auf ihre Bedeutung in Blechens Kunstauffassung nicht prominent hervortreten, ihre Schriften nicht als primäre Quellen zum Verständnis Blechens bewertet werden. Die im ideellen Hintergrund der Kunstkritik stützend fungierende ästhetische Disziplin aber gibt zur Erfassung und künstlerischen Wiedergabe der Landschaft einen Kanon von Darstellungsmodi vor, die die Argumentation dieses Kapitels der vorliegenden Arbeit bedingt.[384] Wie bereits die Textpassage aus Raczynskis „Geschichte der neueren deutsche Kunst“ von 1841 belegen kann, herrschte selbst bei den Zeitgenossen Unsicherheit bezüglich einer gattungsbezogenen Einordnung von Blechens Landschaftskunst. Selbst in der neuesten Blechen-Literatur ist diese Zuordnungsfrage noch virulent. Symptomatisch hierfür zeigen sich wortschöpferische Behelfskonstruktionen wie die von Annik Pietsch, die im Falle von Blechens Kunst von „poetisch-realistischen Naturgemälden“[385] spricht. Die Positionsbestimmung Blechens im oben skizzierten kategorialen Gattungssystem zu präzisieren, ist folglich nach wie vor relevant. Selbst Theodor Fontane versuchte in seinem Fragment zu einer kunsthistorisch ambitionierten Biographie Blechens, an der er ab 1861 und wieder verstärkt ab 1882 arbeitete, dessen Landschaftsbilder nach den Konventionen der etablierten Gattungslehre zu kategorisieren:

> „Seine Landschaften lassen sich teilen: 1. In eigentliche Landschaften […], 2. Heroische Landschaften […], 3. Phantastisch groteske Landschaften […], 4. Landschaften mit einfacher Staffage […], 5. Landschaften, die sich einem Architekturbilde nähern […], 6. Landschaften mit humoristischer Staffage.“[386]

Wie wenig allerdings die tradierte Systematik und Fontanes Begriffsschöpfungen zutrafen und heute zu überzeugen vermögen, unterstreicht die souveräne, progressive und unabhängige Subjektivität, die Blechen ins Bild brachte. Auch Blechens Anpassungswille an gängige, erfolgreiche Muster wird hier offenbar. Fontane untersuchte in seinem Aufsatz weniger bildimmanente Kriterien als vielmehr motivgebundene, erzählerische Komponenten, die das Bild vermittelte. Er urteilte so nach konservativen Landschaftskategorien oder nach begrifflichen Behelfskonstrukten wie „eigentliche Landschaften“, „Landschaften, die sich einem Naturbilde nähern“. Doch eine motivgeschichtliche Katalogisierung der Landschaftsmalerei Blechens lässt sich nicht überzeugend durchführen, denn die zahlreichen wiedererkennbaren und bedeu-

[383] Rave 1940, S. 2-69; dabei wurden nicht alle Erwähnungen bis 1940 erfasst, die Blechen betreffen, jedoch ein ausführlicher Zusammenschnitt erstellt.
[384] Vgl. Gurock 1990, S. 24/25.
[385] Programmatisch in Pietsch 2009.
[386] Fontane 1970, S. 532. Vgl. auch Kat. Ausst. Fontane 1998, v.a. S. 123-139.

tungsreichen Motive, die Blechen in die Landschaft einband, wurden vor der Übermacht der malerischen Wiedergabe des subjektiven Landschaftseindrucks zunehmend sekundär. Alle wissenschaftliche Betrachtung der Werke Blechens steht vor diesem Dilemma einer unübersehbaren Heterogenität, die stil- oder epochenbezogene Aussagen über ihn so schwierig macht.

In Blechens Landschaftskonzept, dessen Schwellenstellung in einer präsumierten Epochengeschichte der Gattung Landschaft allenthalben betont wird, scheinen zunächst die aus der Gattungsgeschichte tradierten Bildgesetzlichkeiten und Kategorien in Frage gestellt.[387] Sie spielen jedoch in seiner Gemäldekonzeption insofern eine tragende Rolle, als er sie durch die akademischer Ausbildung kannte, sie künstlerisch rezipierte und dabei umformte. Wie Guido Joseph Kern bereits 1909 feststellte, müssen bei Blechen neben den Veduten und Ansichten auch „Kompositionen" untersucht werden, die Kern – zumindest in der voritalienischen Zeit – als „Bilder oder Bildentwürfe, die mit der Natur kaum Berührungspunkte gemein haben", definierte.[388] Ganz im Gegensatz zu den Skizzen nach der Natur zeigen sie eine idealgedachte Bildgestaltung, die als Ausgangspunkt eines werdenden Künstlers wiederum aussagekräftig ist, um Blechens Bildverständnis in seiner Entwicklung zu fassen. Diese Divergenz zum prominenten Skizzenwerk und das immanente Zugeständnis an die Gattungstradition konfrontieren die Forschung mit einem Werk voller Spannungen und Widersprüche. Die Auswertung der heute verfügbaren Primärquellen lässt den Schluss zu, dass Blechen kein nachweisbares Interesse am Studium oder an der Diskussion theoretischer Abhandlungen zur Landschaftsmalerei zeigte. Die Überlieferung eigener bekenntnishafter, historisch auswertbarer Schriftstücke zum Werk, die Schinkel das „Gewürz" nannte, ist verhältnismäßig schlecht.[389] Dieses „Gewürz", das dem Bild neben dem rein Künstlerischen zu intelligiblen Inhalten verhalf, forderte das gebildete Publikum, so Schinkel, von der „hohen Kunst". Geht man von der heutigen Quellenlage aus, nahm Blechen die schriftliche Auslegung einer erhöhenden Bildbedeutung nicht als verpflichtend wahr; nur seine Kommentare auf einigen Lithographien erläutern seine Position.

Ein vielzitierter Brief Blechens vom 22. November 1830 an den mit Schinkel eng befreundeten Peter Christian Beuth – Geheimer Oberfinanzrat, Leiter für Handel, Gewerbe und Bauwesen im preußischen Finanzministerium und Vorsitzender des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate – dokumentiert seine komplexe Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle

[387] Die Berliner Retrospektive aus dem Jahre 1990 führt diese epochengeschichtliche Nichtzugehörigkeit Blechens im Titel: Kat. Ausst. Blechen 1990.
[388] Kern 1909, S. 439.
[389] Karl Friedrich Schinkel konstatierte zu solchen Selbsterklärungen von Künstlern humorvoll: „Da ordentliche Künstler nicht Zeit haben, über Kunst öffentlich viel zu schwazen, das Publicum aber leider noch nicht so weit ist, Kunstwerke ohne Gewürz genießen zu können, so halte ich es für ein großes Unglück, wenn dergleichen Redensarten nur von einem Kopf ausgehen, und wünsche gern, die Einseitigkeit durch mehrere in gleicher Qualität dastehende Gefährten zu vermeiden." Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, Heft II, Blatt I, zit. nach Peschken 1979, S. 57.

und Anerkennung als Künstler und der für ihn so problematischen und unverständlichen Einschätzung und pekuniären Bewertung seiner künstlerischen Arbeit:

> „Ist es denn möglich, daß ich anderen Künstlern, die ins innere Wesen der Kunst noch gar nicht eingedrungen sind oder unbewusster – herzloser – oder leichtsinnigerweise noch gar nicht vermögen, in der Sache selbst eine solche Tiefe zu ahnen, viel weniger suchen, sich solcher teilhaftig zu machen, – ist es denn möglich, und unendlich wehe tut es mir, daß ich mit meinem besten Willen – nennen Sie es nicht Dünkel, ich darf es um meiner selbst willen nicht verschweigen – meinem mir mit aller Macht und Mühe erworbenen bessern und edleren Mitteln dennoch zurückstehen muss? Ist es möglich, frage ich, wie kommt es, daß ich für das Bewusstsein, Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben – und ich hoffe, es besser empfunden zu haben als gewiss manch andre meines Berufs […], daß ich dafür die Kränkung haben muss, mit einer kleinen gekürzten Summe, zum Spott aller Kollegen und Unkundigen in den öffentlichen Verhandlungen hinterdrein gedruckt zu werden?“

Blechens Brief – in seiner aufgewühlten Syntax – zeugt, das soll hier betont werden, von der Kenntnis kunsttheoretischer Topik. Er umriss mit gängigen Metaphern die gängige Vorstellung vom „wahren“ Künstler. Vorbildhaft seien diesbezüglich „Raffael, Tizian, Poussin, Rubens, Ruysdael, Everdingen und Hobbema“, die Kunst schufen, die nicht „unkundigen Augen frönt“, sondern dem „rechten Herz, […] warmen Blut und Geist in der Kunst“ verpflichtet war.[390] Dies sollte wohl wiederum an Beuths Kunstverständnis appellieren und seiner Kennerschaft schmeicheln. In dieser Tradition großer Künstler sah sich Blechen 1830, also nach einer verunglückten Karriere als Bühnenmaler, einigem Erfolg bei Akademieausstellungen und einer Italien-Reise, die es ihm – nunmehr als freier Künstler tätig – ermöglicht hatte, aus einem reichen Fundus kunstmarkttaugliche Bildthemen zu schöpfen. Ohne feste Anstellung musste Blechen Bilder verkaufen, um sein Auskommen zu garantieren. Im fraglichen Brief war er daher gezwungen, Beuth um einen Auftrag des Vereins zu ersuchen.[391] Lesen wir weiter in Blechens Brief an Beuth; es ging um den Ankauf eines Bildes, das der von Wilhelm von Humboldt gegründete „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate“ erworben hatte.[392] Blechen empfand den veröffentlichten Kaufpreis als erniedrigend gering:[393]

> „Wie muß ich mich schämen, wie stehe ich gegen die übrigen allein unbeachtet und wertlos da? – Was muß die öffentliche Welt denken, die die Ausstellungen besucht, was müssen alle die Kunstfreunde und selbst die Künstler denken, die noch nicht fest und nicht ganz vorurteilsfrei sind in ihren Ansichten über Kunst? Müssen sie nicht irre werden an sich selbst, müssen sie sich nicht selbst

[390] Zit. nach Rave 1940, S. 23/24. Es wird vermutet, dass es sich bei dem fraglichen Bild um die Darstellung des „Walzwerkes Neustadt-Eberswalde“ handelt; vgl. Kat. Ausst Blechen 1990, Kat. Nr. 45, S. 115/116 und S. 290; Schenk-Sorge 1989, S. 45.

[391] Vgl. Rave 1940, S. 24. Zu Blechens Brief vgl. auch Thiede 1984, S. 83/84.

[392] Die Kunstvereine kauften von den Einnahmen aus den Mitgliederbeiträgen (die in Form eines Erwerbs von sogenannten „Aktien“ erhoben wurden) Kunstwerke an, die unter den Mitgliedern des Vereins zur Verlosung kamen. Vgl. Grossmann 1994, S. 91/92. Wilhelm von Humboldt schrieb im Kunstvereinsbericht vom 7. Januar 1830: „Die Vertheilung der Bilder in Privatwohnungen, auf welche sich unser Verein von seinem Ursprunge an beschränkt hat, gewährt unstreitig sehr grosse Vorzüge, wenn man die allgemeine Verbreitung eines geläuterten Geschmacks und den Einfluss künstlerischer Darstellung zur Absicht hat. Wenn die Kunst auf das Leben einwirken soll, muss man sie so enge als möglich, mit dem Leben verbinden, und ein Gemälde wird nirgends so genossen, und so empfunden, als wo es Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseyns ist.“ Wilhelm von Humboldt zit. nach Grossmann 1994, S. 92, Anm. 405.

[393] „Die Klassifizierung seiner Bilder als bloße Veduten schlug sich in dem niedrigen Preis nieder, der für sie geboten wurde.“ Busch 1985, S. 273.

> sagen nach diesen öffentlichen gedruckten Zahlen, wie das Bessere am Ende nicht so gut und das nicht so Gute doch besser ist? – Warum werde ich denn so zurückgesetzt?“[394]

Offenbar war er davon überzeugt, dass sich die öffentliche Meinung am Preis der Bilder orientierte. Zugleich war er sich der Einflussmöglichkeiten des Kunstmarktes auf den Publikumsgeschmack und auch auf die Meinung der Kritiker in ihren Rezensionen bewusst.[395] Dieser Passus zeigt aber auch, dass Blechen sich mit dem Preis für sein Bild auch als Künstler bewertet fühlte und empfindlich auf das Echo der Kunst- und Publikumskritik reagierte. In diesem Zusammenhang wird beispielsweise auch im zehnten Brief aus Carus' „Briefen über Landschaftsmalerei“ die Brotkunst im Vergleich zur wahren Kunst offen angegangen:

> „Leider habe ich Künstler genug, sowie Gelehrte gesehen, denen ihre Kunst wie jenen ihre Wissenschaft nur die melkende Kuh war, die rein handwerksmäßig nur fragten: was schätzt die Menge? was schmeichelt den Narrheiten der Zeit? – und indem sie in diesem Trachten sich immer mehr verwickelten, nach bald verflogener erster jugendlicher Begeisterung in philisterhafter Dumpfheit ihren Pinsel und Stift nicht sowol von Kopf und Herzen, sondern allein vom Magen aus regieren ließen.“[396]

Carus – ganz romantischer Idealist – sah wohl in Bezug auf den Künstler Berufung und Beruf nicht mehr als Gegensatz, sondern glaubte an eine Versöhnung des Künstlerischen mit dem Pragmatischen, jedoch nie auf Kosten der wahren Kunst.

Mit dem Zwang zur Brotkunst setzte sich auch die bereits erwähnte Karikatur „Der Zeitgeist“ auseinander. Diese Zeichnung aus dem Jahre 1827, überschrieben mit dem Titel „Die Künste. Zeitgeist 1827“, offenbart, neben dem bereits zitierten privaten Dokument des Briefes, eine halböffentliche Stellungnahme, die Blechen in das „Album des Berliner Malerdilettanten Ludwig Leopold Müller, über zwei Seiten des Albums“ zeichnete.[397] Mit einer Waage werden – in der linken Schale – populäre Theaterunterhaltung für die Masse und ein verschnürtes Paket beschriftet mit „Thalia“ sowie – in der rechten Schale – die Bildende Kunst auf einer Staffelei und die Bildhauerei in Gestalt einer unfertigen Portraitbüste gegeneinander aufgewogen. In der linken Schale kniet ein enthusiastischer Verehrer der seichten Unterhaltung; sein Motto hat Blechen hinter ihn geschrieben: „Comedia ist mein Leben“. Dies, in nicht ganz sauberem Reim kommentierend, ist neben dem distanzierten Kritiker in der rechten Waagschale entgegnet: „Die schönen Künste braucht es aber nicht zu geben.“ Die Bezugnahme zu seiner Kündigung im Königsstädtischen Theater vom April 1827 scheint offensichtlich, denn das Blatt ist auf eben jenen Monat datiert. Das schwere Herabsinken der linken Waagschale wird vom kräftigen Zupacken der überdimensionierten Figur eines Ritters und den winzigen Körpern einer anonymen Masse, die die Waagschale in noch tiefere Tiefen herabziehen, bewirkt. Dadurch hebt es Bildende Kunst und Bildhauerei in der rechten Waagschale in die luftigen Höhen weltferner Einsamkeit der Geniekunst. Blechen kommentierte dazu: „Von der gewichtigen Schwere des Einen Wird das Andere nur umso höher gehoben.“

---

[394] Rave 1940, S. 24.
[395] Dass Blechen mit dieser fatalistischen Einschätzung durchaus richtig lag, zeigen die Resultate der Studie zur Preisfindung, die Joachim Grossmann darlegen konnte; vgl. Grossmann 1994, S. 135-138.
[396] Carus 1835, S. 165/166.
[397] „Die Künste. Zeitgeist 1827“, RV 475/SZ 702 (m. Abb.), Feder, Sepia, 28 x 42 cm. Einen anderen biographischen Deutungsansatz aus der Sicht des Theatermalers bietet Heino R. Möller an: Möller 1995, S. 104.

Die heitere Theaterkunst als massentaugliche Unterhaltungsware ist den selbstbezogenen, hermetischen Künsten entgegengesetzt. In Blechens persönlichem Urteil, das er der Widmung an Müller voranstellte, ist die breite Ablehnung, bedingt durch die Unzugänglichkeit von Künstler und Werk, ein Katalysator für die Entstehung hoher Kunst. Das Gegensatzpaar aus Blechens Karikatur lässt sich wohl mit Blick auf seine Biographie erklären: Als Theatermaler konnte er seiner Auffassung von Kunst nicht frei Ausdruck verleihen, sondern war in einen vorgegebenen Funktionsablauf und in Hierarchien eingebunden. Der Kritiker wurde in Blechens Karikatur als geflügelter „Zeitgeist" dargestellt. Damit lässt sich in seinem Verständnis der öffentlichen Meinung eine enge Beziehung zwischen dem zeitgebundenen, nicht ewiggültigen Urteil der Kritik und dem allgemeinen Publikumsgeschmack konstatieren, die im Folgenden in der Auswertung der Feuilletons eine tragende Rolle spielt. Diese Karikatur, der erwähnte Brief an Peter Beuth und schließlich seine nur bedingt publikumstaugliche malerische Ausrichtung machen erforderlich, dass die vorliegende Studie die Argumentation großteils auf der Auswertung der zeitgenössischen Kritik aufbaut. Denn mehr noch als systematische ästhetische Abhandlungen machen kunstkritische Feuilletons einen konsensfähigen Meinungsquerschnitt nachvollziehbar. Im Zuge dieser Sichtung entsteht so ein Panorama der zeitgenössischen Publikumserwartung an den Landschaftsmaler sowie eine Darlegung der argumentativen Werkzeuge der Kritik, die ihre Grundlagen auch noch in der hier zu untersuchenden Zeit von 1820 bis 1840 zu einem bedeutenden Teil aus der weit älteren ästhetischen Theoriegeschichte der Gattung rekrutierte.

2.6.2 Blechen und Schinkel

Blechens Verbindung zu Schinkel – das ist oft betont worden – war für seinen Werdegang immer wieder förderlich und anregend.[398] Neben der beruflichen Nähe zeigen sich im malerischen und zeichnerischen Werk beider Künstler verwandte motivbezogene und inhaltliche Problemstellungen. So arbeiteten Schinkel und Blechen als Maler – das zeigt ein oberflächlicher Querschnitt ihrer Bildthemen – zeitlebens an der komplexen Verbindung von Landschaft und Architektur im Bild. Darüber hinaus lassen sich Theatermalerei, Panoramen- und Dioramenentwürfe sowie die Beschäftigung mit der breiten Varianz von Landschaftstypen als Gemeinsamkeiten beider Künstler in ihrem Schaffen anführen. Auch die Ausbildung einer besonderen Sensibilität für die Landschaft haben beide Zeichner in Italien, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung auf die Malerei erfahren; in beiden Fällen wurde während der Reise ein „Wechsel der Zeichenstile"[399] postuliert. Für Schinkel als Beamter der Oberbaudeputation war die Malerei nicht wie im Falle von Blechen Brotkunst, sondern ein intellektuelles Reflektionsmedium; Clemens Brentano verklärte ihn in Rückblick auf die intensiven Schaffensjahre 1810-1815 als einen der „reichsten und vielleicht der tiefsinnigste Land-

[398] Vgl. etwa Vogtherr 2000 und Verwiebe 2009.
[399] Börsch-Supan 2007, S. 49.

schaftsmaler seit Claude Lorrain“[400]. Dieser Unterschied tritt auch in der Themenwahl beider Künstler zutage. Während Blechen zunehmend zum Verkauf geeignete kleinere Ansichten schuf, konnte Schinkel in Großformaten Programmbilder seines kunsttheoretischen Denkens schaffen. In der „geistigen Bedeutung der Naturformen“[401] verzeichnete Schinkel Analogien in den landschaftlichen Charakteristika und ihrer psychologischen Wirkung. Dieses Verfahren war Blechen nach seiner Italien-Reise, in der er seine Wahrnehmung und Technik den visuellen Phänomenen gewidmet hatte, eher fremd. Der Spätromantiker Blechen experimentierte jedoch durchaus mit einer Ausdrucksseite der Naturformen, wie sie Schinkel nach Wolzogen präsumierte (vgl. Kap. 2.6.5).

Am 29. Oktober 1827 öffnete in Berlin das Diorama des „Decorationsmalers“ Carl Gropius (1793-1870). In Paris hatte Gropius das Diorama bei Louis Daguerre und Charles Marie Bouton kennengelernt;[402] sein Haus „gehörte“ dann „mehr als zwanzig Jahre zu den Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt“[403]. Gropius stand in vielfachen Wechselbeziehungen zu Schinkel, der eine beachtliche Anzahl von Dekorationen für die große und berühmte Werkstatt von Gropius entworfen hatte, jedoch gingen „[z]ahlreiche andere Werke Gropius’ […] auf Skizzen Blechen’s zurück.“[404] Seit 1818 war Gropius unter dem Grafen Brühl beim Berliner Hoftheater zunächst mit der Ausführung Schinkelscher Bühnenentwürfe beschäftigt.[405] Auf Reisen nach Griechenland und Italien erarbeitete er sich einen Fundus an Landschaftsstudien, die seinen Entwürfen für das Diorama zugrunde lagen.[406] Schinkel hatte sich 1813 auf die Stelle des Bühnenmalers am Nationaltheater beworben, wobei es ihm in seinem Anschreiben wichtig war, auf die Verbindung von Landschaftsmalerei und Theatermalerei hinzuweisen: „Die von Jugend auf in mir wohnende Neigung für Baukunst und Landschaftsmahlerei veranlaßte mich zur Bearbeitung mehrerer Gegenstände in der Form der Theatermahlerei.“[407] Goethe stellte 1820 in einem Aufsatz über die „Theater-Malerey“ klar, „daß die Malerey hier nicht selbständig, sondern bloß als begleitende, untergeordnete Kunst auftritt.“[408] Die Parallelen zur Degradierung der Landschaft als Kulisse hinter dem eigentlichen Bildthema insbesondere in der Theorie der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts sind augenfällig.

Im August 1824, kurz nach der Eröffnung des Theaters, trat Blechen seine Stelle als Bühnenmaler am Königsstädtischen Theater an. Ein Teil der Theaterdekorationen Schinkels war von dem Verleger Ludwig Wilhelm Wittich in den Jahren 1819-1824 in fünf Heften unter dem

[400] Clemens Brentano in einem Brief an seinen Bruder Georg vom 16.1.1816, zit. nach Börsch-Supan 2007, S. 61.
[401] Wolzogen 1862-1864, Bd. 3, S. 351, zit. nach Börsch-Supan 2007, S. 28.
[402] Kat. Ausst. Gropius 1970, S. 4; vgl. zu Gropius und seiner Bedeutung auch Lammel 1995, S. 15/16.
[403] ADB, 1879, Bd. 9, S. 733.
[404] ADB, 1879, Bd. 9, S. 733. Zur Beschreibung des Dioramas von Gropius vgl. Carl Seidel, Ueber Panoramen, Dioramen und Neoramen. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 2, 1828, S. 62.
[405] Vgl. auch Waagen 1844, S. 343/344.
[406] Für eine Beschreibung vgl. O. A., Im Diorama von Carl Gropius. In: Museum 1833-1837, 2. Jg., 23. Juni 1834, S. 199/200.
[407] Schinkels Gesuch, zit. nach Rave 1941, S. 79.
[408] Goethe 1820a, S. 121.

Titel „Decorationen auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Nach Zeichnungen des Herrn Geheimen Oberbaurat Schinkel u.a." publiziert worden.[409] Der Einfluss dieser Publikation auf den angehenden Theatermaler Blechen ist unübersehbar. Blechen übernahm von Schinkel ornamentale Elemente, bisweilen Bildanlagen, verweigerte aber in vielen Entwürfen die klare Zentralperspektive, die Schinkel insbesondere für die Architektur anlegte.[410] Blechen stellte Raumfluchten und Gebäudekomplexe leicht quer zum Zuschauerblick und vermied immer wieder frontale Einblicke und strenge Symmetrie in den Räumlichkeiten.[411] Eine eingehende Kenntnisnahme der Schinkelschen Entwürfe ist dennoch oder gerade wegen der scheinbar systematischen Abweichungen nicht anzuzweifeln; viele von Blechens Entwürfen orientierten sich an Schinkels Illusionsschema, bedienten sich modischer, exotischer Ornamentik, deren Beliebtheit Schinkel mitgeprägt hatte.[412]

Nachweisbare Auseinandersetzungen Blechens mit Werken Schinkels liegen einerseits im Fall von „Fest auf einem See" vor, das Blechen in mehreren Werkstufen – einer großen Zeichnung und einem Aquarell – beschäftigte und offensichtlich von Schinkels „Schloß am See" von 1814 adaptierte. Eine Weiterverarbeitung eines Schinkel-Entwurfs ist auch im Fall von „Bau der Teufelsbrücke", das erst in den dreißiger Jahren entstand, festgestellt worden.[413] Birgit Verwiebe hat auf die Schinkelschen Vorlagen zum Bildentwurf „Bau der Teufelsbrücke", das von Börsch-Supan auf 1833 datiert wird, hingewiesen. Dass das Bild im Zusammenhang mit Aufträgen für Dioramenentwürfe gestellt werden muss, erwähnte Börsch-Supan[414] ebenfalls; Verwiebe erbringt in einer Entwurfszeichnung Schinkels den überzeugenden Beweis.[415] Bemerkenswert ist Blechens späte Rückbesinnung auf Schinkels Vorlage zu einem Zeitpunkt, da er sich in seinem Skizzenwerk auf Reisen einen bedeutenden Fundus an Ansichten geschaffen hatte. Auch wenn das Gemälde auf Schinkels Komposition zurückgeht,

[409] Einige der Entwürfe könnten von Carl Gropius stammen; vgl. Börsch-Supan 1990a, Bd. 1, S. 44-68, bes. S. 54.
[410] Die Phantasiewesen, die in Blechens Entwurf von 1826 wie Karyatiden die vier Säulen des „Ägyptisierenden Tempels in einer Felsengrotte" stützen, Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 111, S. 140, [erkannt in Kat. Nr. 297, S. 225], sind der Vorlage von Schinkels Entwurf aus der Zauberflöte entnommen, „Ägyptischer Tempel in der Oper: Die Zauberflöte", Abb. bei Börsch-Supan 1990a, Bd. 2, Nr. 13. Die Gebäudefassaden und Disposition im Bildgefüge auf „Mittelalterliche Stadt", RV 366/SZ 29, Aquarell, 25 x 33 cm, S. 178/179 sind Schinkels Gemälde „Mittelalterliche Stadt an einem Fluß" von 1815 zumindest nachempfunden. Vgl. auch Verwiebe 2009.
[411] Vgl. Rave 1940, u.a. Nr. 411, 424, 427, 446, 440, Abb., S. 186-191.
[412] Anlässlich eines Besuches im Atelier Schinkels „bewunderte" Blechen „eine Decoration", Rave 1940, S. 25. Vgl. Harten 2000, S. 41.
[413] Schinkels Version des „Schloß am See", ursprünglich in Besitz der Sammler-Familie Brose, die bekanntlich die wichtigste zeitgenössische Blechen-Sammlung zusammentrug, ist verschollen; vgl. Börsch-Supan 2007, S. 376, Kat. Nr. 223 E. Es existiert eine Kopie nach Schinkel von Wilhelm Ahlborn; vgl. Kat. Ausst. Schinkel 1981, S. 247/248; hier ist auch die Vermutung geäußert, Blechen habe aufgrund der Verbindungen mit Brose, wobei nicht geklärt ist, seit wann sie bestehen, bei ihm dessen Gemälde kopiert. Vgl. auch Verzeichnis 2001, Bd. 2, Kat. Nr. W.S. 205, S. 94.
[414] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 121.
[415] Vgl. Verwiebe 2009, S. 49.

hat Blechen doch für sein Bild mehrere präparative Ölskizzen angefertigt.[416] Es sind keine Zeichnungen bekannt.

Blechens große Federzeichnung „Fest an einem See“, die über die Abmessungen des Originals von Schinkel hinausgeht, übernimmt im Modus einer in den figürlichen und pflanzlichen Motiven sehr detaillierten, reinen Umrisszeichnung Schinkels Idee; die Zeichnung ist aber auch eine Adaption der Bildanlage in dem Aquarell „Bergsee“, das mit „faßnachtsabend 1823“ bezeichnet ist.[417] Eine Federunterzeichnung liegt unter einer pastelligen Binnengestaltung, die in Aquarellfarben sehr fein ausgeführt ist; die Technik bestätigt das frühe Datum, auf das die Beschriftung hinweist. Die Wiederholung des Motivs als schnelle Bleistiftskizze im „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“[418] stellt, wie Christoph Martin Vogtherr bemerkt, die Bearbeitung von Schinkels Motiv in den Zusammenhang der Beschäftigung mit klassischen Landschaften in der Galleria Colonna. Die Auseinandersetzung mit Schinkels Typus’ einer komponierten Landschaft zog sich demnach über mehrere Jahre und mehrere Varianten der Wiedergabe hin. Die Bildanlage des farbigen Berliner Aquarells ist sehr viel weiter ausgeführt als die große Skizze, die Kompositionselemente lassen sich aber unschwer mit ihr vereinbaren. Dieses Aquarell weist eine weitere Bearbeitungsstufe der Vorlage von Schinkel auf und stellt Vogtherrs These in Frage, dass Blechen sich erst um 1830 eingehender mit Schinkel im Zusammenhang mit den Gemäldeskizzen nach den Vorlagen aus der Galleria Colonna befasst habe. Tatsächlich trägt dieses Blatt doch eine nicht ganz einfach zu interpretierende Bezeichnung: „1823“.[419]

Der Stil der Zeichnung „Fest auf einem See“ nach Schinkels Original ist durchaus mit dem klaren Stil der frühen Federzeichnungen aus dem Skizzenbuch der Sächsischen Schweiz zu vergleichen.[420] Das wiederum würde die Datierung der Beschäftigung mit „Schloß am See“, die die Beschriftung des Aquarells vorgibt, bestätigen. Bevor sich Blechen also mit Schinkels Bildpaar „Griechische Stadt am Meer“ und „Mittelalterliche Stadt am Fluß“ von 1815 sowie mit „Schloß Prediama“[421], das Blechen auch in seinem „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ nachzeichnete, befasste, war das „Schloß am See“ Gegenstand seiner Beschäftigung mit Schinkels Landschaften. Viel später, 1833 – offensichtlich bei der Beschäftigung mit Dioramenentwürfen –, besinnt sich Blechen, der mittlerweile vornehmlich italienische Ansichten thematisiert, wieder auf Schinkel als Vorbild. Das mag einerseits mit der spezifischen

[416] RV 1459/Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, keine Inv. Nr., Öl auf Papier, 15 x 22,5 cm und RV 1460/Kriegsverlust, vgl. <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/kunstsammlung/kuenstler/kriegsverluste-carl-blechen.htm>.
[417] „Fest auf einem See“, RV 2189/Charlottenburger Schinkel-Pavillon, Blei, Feder, 82 x 117 cm. Abb. in: Kat. Ausst. Schinkel 1981, S. 249; „Bergsee“, RV 365/SZ 715, Aquarell, 31 x 38 cm.
[418] RV 739/HAUM ZL 81/5790, fol. 41, Blei 10 x 13 cm, Abb. bei Vogtherr 2000.
[419] Vgl. auch Kat. Ausst. Schinkel 1981, Kat. Nr. 181, S. 247/248, Abb. S. 249.
[420] Schon allein wegen des großen Formats, mehrere Bögen Papiers sind zu einem Blatt von 82 x 118 cm montiert, unpassend als „flüchtige Skizze“ bezeichnet in: Kat. Ausst. Schinkel 1981, S. 249. Als Vergleiche können die Federzeichnungen aus Meißen dienen oder die Motive aus den Tälern der Sächsischen Schweiz; vgl. „Turmhalle im Dom zu Meißen“, RV 141/SZ 12, Blei, Feder, 41 x 31 cm.
[421] RV 739/HAUM ZL 81/5790, fol. 41r, Blei 10 x 13 cm.

Aufgabe in Zusammenhang stehen, andererseits konnte Blechen für die „Teufelsbrücke“ keine eigenen Skizzen des Hochgebirges verwenden, da er auf der Durchreise keine angefertigt hatte. Aus Blechens Verarbeitung von Schinkels Gemälden lässt sich ersehen, dass er sich vornehmlich für Kompositionsparameter interessierte; mit dem flüchtigen Zeichnungsmodus der Skizzen in seinem Notizheft hat Blechen Linien- und Flächenwerte notiert, um Schinkels Strukturen auf den Grund zu gehen. An eine malerische Weiterführung dieser Exegese von Schinkels Ideallandschaften hat Blechen jedoch in dieser Zeichnung nicht gedacht.

Sein Interesse ist aber nicht nur bildimmanenter Natur, indem er sich auf Schinkels Ideallandschaften einlässt; beide Künstler bearbeiten auch ein inhaltlich verwandtes Themenfeld. Wie schon Guido Joseph Kern bemerkte, sind aus dem Frühwerk auch motivbezogene Anleihen an Schinkels Druckgraphik herauszustellen.[422] 1810 fertigte Schinkel die Lithographie „Dom hinter Bäumen“; unter diesem hochformatigen Blatt hat er die Unterschrift angefügt: „Versuch, die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt.“[423] Das Blatt zeigt Schinkels Adaption romantischer Verschränkung von Natur und Religion; das Gotteshaus steht hinter einem mächtigen Baum, dessen Wuchs mit der Architektur zu konkurrieren scheint. Die Verunklärung architektonischer Elemente, wie der Fensterrose und des Stabmaßwerks mit dem Ast- und Blattwuchs, verstärkt den Eindruck einer graphischen Verschmelzung der Formen, die eine inhaltliche Parallele in der romantischen Landschaftsauffassung hatten.[424] Bereits 1809 hatte Schinkel ein Wandbild „Gotische Klosterruine und Baumgruppen“ gemalt, das ein grundlegendes Thema seiner Landschaftsauffassung im romantischen Sinne behandelte. Natur und Architektur verschmelzen formal und funktional zu einer hybriden Form; die den Tiefenblick in die Landschaft verstellenden, ruinösen Stützen und Arkadenbögen eines Kirchenschiffes sind von Gras überwachsen und erinnern an freistehende Baumstämme.[425] Diese Parallelen sind im Bild so zentral gesetzt, dass sie zur Aussage werden.[426] Natur und Kultur konkurrieren darin nicht, sondern sie harmonieren und verbinden sich zu einem idealen Lebensraum für Gegenwart und Historie, für Mensch und lebendige Natur. Das bedeutungsschwere, romantische Motiv der Ruine ist hingegen in Schinkels Werk kein häufiges Bildthema. Und auch im Falle der „Gotischen Klosterruine“ erkennt man hinter der mächtigen Buche in der rechten Bildhälfte Obergadenzone und Strebewerk eines intakten Gebäudes.

Die Verbindung von Landschaft und Ruine ist demgegenüber ein wiederholt problematisiertes Arbeitsfeld in Blechens gesamtem Schaffen, das auch noch im Spätwerk in den Zeichnungen

[422] Vgl. Kern 1911, S. 24/25.
[423] Die Federlithographie wurde 1810 auf der Akademieausstellung gezeigt. Die zitierte Bildunterschrift stammt von Schinkel selbst; vgl. auch Börsch-Supan 2007, S. 551, Kat. Nr. 350, m. Abb.
[424] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 219 und Kat. Nr. 304, S. 227.
[425] Dazu gegensätzlich Haus 2001, S. 102: „Doch deutlich sind die kristallinen Pfeilerschäfte vom weichen, üppigen Grün der Baumwipfel geschieden, so, als wollte Schinkel die damals populäre Gleichsetzung des gotischen Baustils mit dem Bild des Waldes einer kritischen Darstellung unterziehen.“ Vgl. auch Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 163, S. 299/300, Abb. S. 129.
[426] Vgl. Kat. Ausst. Schinkel 1981, Nr. 144, S. 228/229.

auftritt.[427] Schinkel aber bevorzugte in seinem Entwurf der Kulturlandschaft einen Typus der historischen Landschaft, der eine visionäre Vergegenwärtigung eines geschichtlich erfahrbaren Zustandes in der Vergangenheit zuließ, aber auch phantastische Ansichten kombinierte. Sein Bildpaar „Griechische Stadt am Meer“ und „Mittelalterliche Stadt am Fluß“, das 1815 als Kommentar zum Ende der napoleonischen Besatzungszeit konzipiert worden war, zeigt seine Vorstellung der „Kulturlandschaft“, wie sie in Kapitel 2.4.4 beschrieben wurde.[428] Im „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ hat Blechen diese beiden Hauptwerke Schinkels in zwei sehr flüchtigen Skizzen auf einem Blatt, lediglich mit einem waagerechten Strich getrennt, nachgezeichnet;[429] sie sind wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem im Skizzenbuch vorherrschenden Thema der klassischen Landschaft entstanden, das weiter unten behandelt wird. Auch wenn die Zeichnungen im Skizzenbuch natürlich einen wichtigen Hinweis auf Blechens Kenntnis von Schinkels Landschaften liefern, so muss man aufgrund ihrer weitgehenden Flüchtigkeit ihre Bedeutung doch weitgehend auf das Thema Kompositionswerte einschränken.

Wie Frank Büttner herausstellt, befand sich Schinkels Landschaftsauffassung in den 1820er Jahren in einer experimentellen, dynamischen Phase; der Austausch mit Goethe übte hierbei den zentralen Einfluss aus. Es lassen sich dabei die Jahre um 1815 und die frühen 1820er Jahre als eine Zeit der vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Thema nachweisen, wie eine bei Frank Büttner zitierte Briefstelle von 1816 betont:

> „Es liegt mehrenteils in der Eigentümlichkeit seines reinen Kunststrebens, daß in den zahlreichen Werken, welche Schinkel mit unglaublicher Schnelligkeit im landschaftlichen Fache leistet, Farbe und Ton gegen die fast durchaus verdienstvolle und geniale Erfindung noch immer zurückstehen; denn die Ursache davon ist, daß er sich zur toten Nachahmung unfähig fühlt und selbst das Vollkommenste nicht nachahmen mag und kann. Nur was er mit eigenem Sinn wahrgenommen und empfunden hat, vermag er darzustellen“[430].

Schinkels durchkomponierte Bildtektonik wird hier hinsichtlich der Bildwerte über koloristische Fragen von „Farbe und Ton“ gestellt. Bereits seit dem Jahre 1807 und bis etwa 1815/16 hatte Schinkel fast 50 Entwürfe für Dioramen und Panoramen geliefert; „die meisten sind in Leimfarben oder Gouache gemalt, nur Einige darunter in Oehlfarben auf Papier“[431], weshalb kaum eines der großen Formate überdauert hat. Seine Landschaften, die er nach seiner zweiten Reise nach Pommern 1821 auf der Akademieausstellung 1824 zeigte, erinnern vielmehr an das Gestaltungsprinzip des Panoramas, dem er eine Vielzahl landschaftlicher Skizzen gewidmet hat, als an seine um 1815 entstandenen theoretischen Überlegungen zur „Kulturlandschaft“. Das Erfassen der Weitsicht oder auch Übersicht hat Schinkel auch in Italien beschäf-

[427] Zu diesem Gegensatz zwischen Schinkel und Blechen vgl. Eberle 1981, S. 95-97.
[428] „Griechische Stadt am Meer“, Kriegsverlust; „Mittelalterliche Stadt am Meer“, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Vgl. hierzu Kat. Ausst. Schinkel 1981, Kat. Nr. 180, S. 247, m. Abb.
[429] „Zweites kleines römisches Skizzenbuch“ (Skb. III), RV 739/HAUM, Inv. Nr. ZL 81/5790, fol. 40v, Blei, 10 x 13 cm; vgl. Vogtherr 2000, S. 65.
[430] Empfehlungsschreiben des preußischen Staatsrats Christoph Ludwig Schultz für Schinkel, das dieser im Juli 1816 bei seinem ersten Besuch in Weimar bei Goethe vorlegen konnte; zit. nach Büttner 2004, S. 333, Anm. 8.
[431] Carl Gropius in einem Schreiben an Alfred Freiherr von Wolzogen vom 1. Februar 1862, im Zentralarchiv der SMPK, zit. nach Harten 2000, S. 98. Vgl. auch Börsch-Supan 2007, S. 561-637.

tigt, wohingegen es Blechens Landschaftswahrnehmung nicht dominiert hat. Blechen, der 1824 Schinkels Einsendungen gesehen haben musste, nahm diese malerisch nicht zur Kenntnis.[432] Wie sehr sich die Gemälde „Der Rugard [Rughard] auf Rügen“[433], die seit 1945 verschollenen Motive von der Stubbenkammer und „Aussicht auf Stettin“[434] in den Augen der Zeitgenossen und sicherlich auch in der Wahrnehmung Blechens von den bekannten „Kulturlandschaften“ abhoben, zeigt die nachstehende Passage aus der Kritik der Berlinischen Zeitung:

> „Herr Schinkel hat gleichsam als Erinnerungsblätter an ihn [Schinkel war 1824 zur Zeit der Ausstellung in Italien], deren es freilich nicht bedurft hätte, zwei Landschaften vaterländischer Gegenden, zur Ausstellung gegeben. Überall, wo dieser Meister die Hand ansetzt, ist ihm die Muse günstig, und so verraten die Landschaften, obwohl sie ganz von dem Landschaftsstyl abweichen den wir bis dahin von ihm kannten das umfassende Genie. […] Umso überraschender ist es diesmal, zwei Landschaften von Hrn Schinkel zu sehen, bei denen er sich mit großer Treue an die Natur gehalten hat. Es sind heimische Gegenden Rügen und Meer, Stettin und Umgebung.“[435]

Der „Rugard“ ist eine panoramatische Vedute der Landschaft Rügens, in der Schinkel den Blick von der Marienkirche in Bergen nach Nordosten zum Kleinen und Großen Jasmunder Bodden zeigt; sie stellt eine strenge Beobachtung der Gegenwart dar, die in der genauen Wiedergabe der typischen Architektur und der Formation der Küstenlinie nachgezeichnet wurde. Auch der Blick auf Klein Stubbenkammer, von dem nur noch eine Schwarzweißabbildung existiert, zeigt einen völlig unprätentiösen und auch wenig spektakulären Blick von der Steilküste hinunter auf den Strand, auf Meer und Felsenhang. Das „Vaterländische“ der beiden Darstellungen muss der Rezensent gewissermaßen herbeireden, um der Landschaft die tiefere Bedeutung zu verleihen, die eine Schinkelsche Landschaft dem kundigen Beschauer eigentlich zu bieten haben sollte. Die ideale Komposition nach dem klassischen Schema hat Schinkel offensichtlich nicht angestrebt, die Topographie lässt sie nicht zu.[436] Die Bezugnahme auf genaue Studien, wie sie etwa von Friedrich bekannt sind, war dagegen Voraussetzung dieser Ansichten.[437]

Die Herausforderung der topographischen Genauigkeit einer Landschaftsdarstellung im Gemälde hat Schinkel im Weiteren nicht wirklich beschäftigt. Auch wenn dieser Landschaftstyp später eine Berliner Eigenart wurde, und beispielsweise Eduard Gärtner damit Erfolg hatte, blieben die Rügener Ansichten ein weitgehend episodales Experiment.[438] Blechens spätere Rügen-Reise – vermutlich, aber nicht wirklich gesichert vor der Italien-Reise – war wohl keine Reaktion auf Schinkels Rügener Landschaften, sondern lediglich ein Zugeständnis an den

[432] Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1824.586, 587. Waagen erwähnt die Rügen-Bilder aus den 1820er Jahren nicht.
[433] „Der Rughard auf Rügen“, 1821, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum. Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 177,1, S. 446/447, Abb. S. 147.
[434] Vgl. Rave 1941, S. 1 und 7.
[435] Berlinische Zeitung, zit. nach Kat. Ausst. Schinkel 1981, Kat. Nr. 199, S. 259.
[436] Vgl. Jakob Philipp Hackert, Rügenlandschaft VI, 1763, Radierung, Stralsund, Kulturhistorisches Museum, Abb. bei Zschoche 1998, S. 8.
[437] Vgl. Zschoche 1998, S. 29, Abb. 23.
[438] Vergleichbar aber bleibt die querovale „Aussicht auf das adriatische Meer von den Gebirgen über Triest“, Öl auf Leinwand, 52 x 98 cm, wohl um 1830 entstanden, seit 1945 verschollen; vgl. Koch 2006, S. 581, Nr. 535.

Zeitgeschmack.[439] Besonders bemerkenswert ist, dass aus Blechens Motivsammlung, in Form von Ölskizzen, Bleistiftzeichnungen und Aquarellen, wohl keine Gemälde hervorgegangen sind.[440] Die moderaten Charakteristika der flachen Landschaft und die zurückhaltende Tonalität lassen vermuten, dass Blechen diesem Landschaftstypus zum Zeitpunkt seiner Reise nur wenig Reizvolles abgewinnen konnte. Womöglich könnten auch marktstrategische Überlegungen hinsichtlich der Verkäuflichkeit größerer Gemälde eine Rolle gespielt haben. Zusammenfassend hinterließen Schinkels eher untypischen Rügen-Landschaften keinen sichtbaren Eindruck auf Blechens Werk.

Etwa zeitgleich zu den Rügen-Bildern konzipierte Schinkel – womöglich als Selbstkorrektur – wieder Landschaften nach jenem Typus der Kulturlandschaft, mit dem er bereits Erfolge hatte verbuchen können.[441] Denn es sollte nicht wie in den Rügener Landschaften ein

> „zufälliges Stück Natur nachgeahmt [werden], welches unnütz ist denn daßelbe gibt keinen Gedanken mehr als der Naturgegenstand selber, ist also zu viel. Es kann höchstens als Gedächtnishülfe oder in Ermangelung von Selbstanschauung der Natur dienen. Dies ist aber etwas untergeordnetes, eine bloße Notiz, keine Kunst.“[442]

Diese Rückbesinnung wurde insbesondere nach 1824 wirksam.[443] Um diese Zeit entstand sein letztes großes, programmatisches Ölgemälde, der „Blick in Griechenlands Blüte“, von dem heute lediglich die Kopien von Wilhelm Ahlborn von 1826 und 1836 in der Nationalgalerie existieren.[444] Blechen hat dieses Gemälde gesehen und im bereits erwähnten „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ eine schnelle Zeichnung der Gemäldedisposition notiert.[445] Hierfür teilte er – um dem ungewöhnlich breiten Format von 94 x 235 cm entgegenzukommen – das Blatt auf der Hälfte der Breitseite horizontal mit einem kräftigen Strich. Der Umgang mit der Vorlage zeigt eine scheinbar willkürliche Zusammenstellung subjektiv wahrgenommener Akzente der Komposition, die Blechen in seiner Sicht interpretierte. Ganz offensichtlich legte Blechen keinen Wert auf die Genauigkeit der Bauformen, sondern empfand lediglich das Kompositionsgerüst nach. Jenes erzählerische Moment, dem Schinkel in der Staffage viel Aufmerksamkeit und Mitteilungskraft geschenkt hatte, wurde bei Blechen eliminiert. Ganz unvermittelt hob er Merkmale hervor, wie die Anlage der Tempel im Mittelgrund, die er unverhältnismäßig vergrößerte und zu abstrakten Zeichen verkürzte.

---

[439] Vgl. Zschoche 1998.

[440] Zur Diskussion um Zeitpunkt und Werke im Umkreis der Rügen-Reise vgl. ausführlich Kap. 3.2.1.5 und Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 108, Kat. Nr. 22.

[441] So beispielsweise „See in Tirol“, „Schloß am See“, „Romantische Landschaft mit Trauerweiden“, „Landschaft mit Schloßanlage“; vgl. Verzeichnis 2001, Kat. Nr. W.S. 204, 205, 206, S. 94, hier auch Abb.

[442] Karl Friedrich Schinkel, Architektonisches Lehrbuch, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, Blatt 27, zit. nach Peschken 1979, S. 70/71.

[443] In einem „längeren Gespräch“ zwischen Goethe und Schinkel im November 1824, als sich der Letztere auf der Rückreise aus Italien befand, verständigte er sich „mit dem alten Herrn über die beiderseitige Abwendung von der Gotik und Restriktion aufs Klassische.“ Peschken 1979, S. 39. Dass es sich hierbei auch um Landschaftsmalerei handelte, weist Frank Büttner nach: Büttner 2004, S. 331/332.

[444] Es existierten bis vor 1945 eine Kopie von Carl Beckmann in Charlottenhof und eine Entwurfszeichnung Schinkels mit der Feder im Schinkel-Museum. Schinkel schrieb 1825 über sein Bild, es sei sein „größtes und reichstes landschaftliches Bild“, Karl Friedrich Schinkel, Selbstbiographie, zit. nach Mackowsky 1922, S. 29.

[445] RV 739/HAUM ZL81/5790, fol. 36r, Blei, 9 x 13 cm. Abb. in Vogtherr 2000.

Blättert man im erwähnten Skizzenbuch eine Seite weiter, so findet man eine leichte Federzeichnung,[446] die Schinkels „Romantische Landschaft mit Trauerweiden“ aus dem Jahre 1823 nachempfunden ist.[447] Blechen hat seine Zeichnung ausführlich in der linken Blatthälfte – heute nicht lesbar – kommentiert. Schinkels Bild zeigt zwei hintereinander stehende Baumstämme, Blechen dagegen skizzierte nur kurz und knapp einen Stamm. Blechen notierte die runde, niedrige Mauereinfassung der Terrasse und der Weiden im Vordergrund, ohne die Proportionen zu beachten; eine schlichte silhouettierende Linie deutet den Bergrücken im Landschaftsausblick an. Staffage interessierte ihn nicht, wie auch die Skizzen im selben Buch aus der Galleria Colonna zeigen.[448]

Hier muss festgehalten werden, dass die erwähnten Skizzen nach Schinkels Vorlagen keine Ansätze zu einem Kopierverfahren und streng genommen auch keine Nachzeichnungen sind, sondern eher private ‚ricordi‘ eines kurzen Eindrucks, die die Kompositionswerte der Landschaften nachzuempfinden suchten. Anders als die erwähnte späte Motivaufnahme eines Schinkelschen Bühnenentwurfs in der „Teufelsbrücke“ haben sie als Vorlagen für Bildideen oder landschaftstheoretische Stellungnahmen keinen Einfluss ausgeübt. Schinkels frühere romantische Landschaften hingegen, die Architektur und Natur in ihrem Verhältnis, ihrer Wirkung und Zugänglichkeit für den Betrachter immer wieder befragten, wirkten mit ihren Inhalten auf Blechen offensichtlich bis ins Spätwerk nach. Die folgenden Unterkapitel zu Blechens Adaption der Ideallandschaft und vor allem das zur „Historischen Landschaft“ können darüber hinaus auch eine Nähe zu Schinkels Konzept der „Kulturlandschaft“ verdeutlichen.

In Übereinstimmung mit Goethe konnte Schinkel der zeitgenössischen Berliner Malerei keinen Reiz abgewinnen. Kommentare seiner Eindrücke auf den Reisen nach England und Paris 1826 zeigen ihn als Kritiker der Landschaftsmaler – „alles geschmiert u incorrect oft in dem Effect geglückt“[449] –, mit deren maltechnischen Entwicklungen Schinkels Fertigkeiten nicht Schritt halten konnten, was er aber sicherlich auch nicht anstrebte. Seine Außenseiterrolle im preußischen Kunstbetrieb der Gegenwart war ihm sehr wohl bewusst. Es ist ein Beleg für Blechens vom einflussreichen Förderer unabhängige Haltung, dass er sich von Schinkels reaktionärer Einstellung nicht umstimmen ließ; als ein Zeichen von Schinkels bekannter Begeisterungsfähigkeit und seinem ungebrochenem Tatendrang für die Kunst darf seine Unterstützung des Jüngeren angesehen werden. Schinkels wiederholter Einsatz für den Neuan-

[446] RV 739/HAUM ZL81/5790, fol. 37, Blei, 9 x 13 cm. Abb. in Vogtherr 2000.
[447] Das Gemälde, auch unter dem Titel „Landschaft mit idealer Stadt“ bekannt, existiert nur noch in einer Kopie Wilhelm Ahlborns; vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 223 C, S. 376/377. Es verschwand 1945 aus der Reichskanzlei und befindet sich heute wohl im Kunstmuseum Irkutsk; vgl. Verzeichnis 2001, Bd. 2, S. 94, Kat. Nr. W., S. 206, Abb. Vgl. auch Vogtherr 2000, S. 65, Anm. 18.
[448] Das nachfolgende Blatt ist verso mit einem vertikalen Strich geteilt. In den entstandenen Horizontalfeldern hat Blechen jeweils eine Skizze gezeichnet. Die untere dürfte ein ‚ricordo‘ im bekannten Duktus nach Schinkels „Griechische Stadt am Meer“ sein; vgl. Kat. Ausst. Schinkel 1981, Abb., S. 52. In der darüber liegenden Skizze sieht Vogtherr Ähnlichkeiten mit „Mittelalterliche Stadt am Fluß“; vgl. Vogtherr 2000, S. 71.
[449] Schinkels Tagebucheintrag vom 29.5.1826 in Bezug auf einen Ausstellungsbesuch, zit. nach Börsch-Supan 2007, S. 79.

kömmling in Berlin und später auch für den gereiften Künstler Blechen war jedoch kein Einzelfall und sollte demzufolge nicht überbewertet werden.

2.6.3 Ideallandschaften und Heroismus

Peter Ludwig Lütke (1759-1831) gehörte zu den akademischen Lehrern, die Blechens Ausbildung begleiteten. Im Folgenden werden Lütkes Landschaftsauffassung und ihr didaktischer Hintergrund beleuchtet, da beide Faktoren wohl Einfluss auf Blechens Bild der Ideallandschaft ausgeübt haben.

Im Katalog der Akademieausstellung von 1810 sind die Beiträge Lütkes mit dem Eintrag „treue Portraits der Natur“[450] versehen. Aus den Schülerlisten der Akademie geht hervor, dass Blechen bereits 1823 die Zeichenklassen nur noch unregelmäßig besuchte, dafür aber an Lütkes Landschaftsklasse teilnahm. 1816 sandte Lütke „Eine Landschaft in Oel“ zur Akademieausstellung ein, die er mit einem erläuternden Untertitel versah: „Ideal im vaterländischen Styl. Ein Versuch, über die Frage: in wiefern lassen sich die lokalgrünen Farben der Natur unbeschadet der Wirkung und Täuschung in einem Landschaftsbilde anwenden, und wo mag die Gränze dieser Anwendung liegen?“[451] Zwei Aufgaben hatte sich Lütke demnach für seine Landschaft vorgenommen: einerseits einen Grundton der Landschaft, einen Charakter, nämlich den „vaterländischen“, heimischen einzuhalten, andererseits wollte er der schönen Wirkung und der gelungenen Nachahmung im Landschaftsbild Sorge tragen. Zudem sollte die Nachahmung der Natur und ihrer „lokalgrünen Farben“ beachtet werden, aber stets im Hinblick auf das Schönheits- und Wirkungspostulat der Landschaft. Dabei nahm er offensichtlich auch auf die künstlerische Erfahrung der Skizze und der Ausführung der hier erreichten Wahrhaftigkeit im Atelierbild Bezug. Lütkes präzise Naturbeobachtung war am Vorbild Hackerts orientiert, dessen Schüler er gewesen war.[452] Seine Bildräume sind in allen Teilen so scharf gestellt, dass sich für das Vorstellungsvermögen des Betrachters kein illusionärer Blick auf eine wahrhafte Natur öffnet.

Aus Lütkes Werk ist nur wenig überliefert; bekannt waren seine Veduten, unter anderem auch von Industrieanlagen der Berliner Umgebung.[453] Sein klassizistischer und dezidiert akademischer Standpunkt führte vermutlich bei Blechen zu Zweifeln, was unter anderem die Entscheidung beeinflusst haben muss, die Akademie zu verlassen.[454] Vermutlich waren Lütke und das akademische Umfeld dennoch der Auslöser für Blechen, sich schon früh mit dem landschaftlichen Idealtypus auseinanderzusetzen.[455] In Raves Werkverzeichnis ist eine Ideallandschaft

[450] Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1810.25, 26.
[451] Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1816.17. Lütkes Formulierung mag auch durchaus Kenntnis des naturwissenschaftlichen Diskurses in der physikalischen Optik suggerieren, wie ihn Annik Pietsch auch für Blechen annimmt; vgl. Pietsch 2006.
[452] Vgl. Weidner 1998.
[453] Vgl. Verzeichnis 2001, Bd. 2, Kat. Nr. W.S. 143, S. 72, Abb., auch Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 287.
[454] Zum Verhältnis Blechens zu Lütke vgl. Sarn 1976, S. 37 und 39-41.
[455] Schadow über Lütke und Blechen: „Am 19. Mai verloren wir Lüttcke, den Lehrer der Landschaftsklasse und gewissermaßen Stifter derselben. Die Baumgattungen einzeln dargestellt und von ihm selbst gezeichnet, begründeten die Elemente dieses Kunstfaches auf die angemessenste Weise und haben viele Landschafter aus seiner

schaft aufgeführt, die mit „d. 14. März 23 CB“[456] signiert und datiert ist. Die Motivik dieser kleinen Holztafel ist eine antikische Ruinenlandschaft mit Blick auf die Bucht von Neapel, als deren Wahrzeichen der rauchende Vesuv in der Ferne auftaucht. Die Malschrift – insofern die erhaltene Abbildung diesbezüglich Rückschlüsse erlaubt – wirkt skizzenhaft, das kleine Format auf Holz bestätigt die Funktion des Werks als Entwurf in Öl. Ein unmittelbares Vorbild ist nicht zu eruieren, vermutlich fügte Blechen die Motivik aus diversen Vorlagen zusammen. Das Prinzip der Einhaltung der Bildgründe in einen rahmenden und nahsichtigen Vordergrund und einen Mittelgrund mit dahinter sich in dunstiger Ferne verlierenden Küstenbereichen ist klassisch. Die Ausführung wirkt skizzenhaft und unfertig, was auch für die „Phantasielandschaft aus den griechischen Freiheitskriegen“[457] gilt. Dieses Aquarell aus dem Frühwerk ist ebenfalls verschollen. Die Landschaft, so gewinnt man den Eindruck, soll in ihren schroffen, erhabenen Formen die politische Dimension des brisanten Bildthemas, das das europäische Bewusstsein einer Umbruchphase spiegelt, überhöhen. Die genannten Gemälde sind die einzigen, die sich heute noch mit der Akademiezeit in Verbindung bringen lassen. Sie wirken wie eine pflichtgemäße Ableistung unumgehbarer Aufgaben. Blechens Abwendung von der Akademie im Sommer 1823 und seine Reise nach Dresden können diese Annahme bestätigen.

In Dresden und Umgebung hatte sich Blechen, wie Kapitel 3.2.1.3 ausführlich darstellt, vornehmlich dem Landschaftszeichnen und Skizzieren gewidmet. Es ist jedoch zu vermuten, dass er auch die Akademieausstellung, die Anfang August 1823 eröffnet wurde, und die Gemäldegalerie besuchte. Die Begegnung mit den niederländischen Landschaften idealischer Prägung soll ihn, so von Donop, geprägt haben: „In Dresden […] wurde er mit den Meisterwerken der älteren Niederländer vertraut, die er als seine eigenen Lehrmeister schätzte. Durch Kopien nach Everdingen übte er sich in der Charakteristik der Naturformen.“[458] Diese „Kopien“ sind heute nicht mehr auffindbar. Der Einfluss der niederländischen Malerei auf Blechens voritalienische Landschaften mag auch über Dahl erfolgt sein, dessen Landschaften vom nordischen Motivfundus, beispielsweise Allaert von Everdingens, gespeist wurden.[459] Blechens Naturerfahrungen in Sachsen führten auch zu einer neuen Begegnung mit der märkischen Landschaft, die in seinen historischen Landschaften als Kommentar zur Bilderzählung eine entscheidende Rolle spielten (vgl. Kap. 2.6.4).

Erst nachdem er seine Anstellung als Bühnenmaler beendet hatte, befasste sich Blechen wieder mit dem Thema des Landschaftsideals im Gemälde. Dabei entstand erstmals mit dem

---

Schule die guten Erfolge hiervon dargethan. Dilletant in der Gartenkunst, war ihm ein Blick auch für die Einzelheiten der Pflanzenwelt vorzüglich zu Theil geworden. Blechen wurde sein Nachfolger, dieser hatte eine mehr poetische Richtung, die Bewunderung erregte, wodurch die Verdienste seines Vorgängers mehr wie billig in Vergessenheit geriethen.“ Schadow 1980, S. 260.

[456] „Ideallandschaft mit Flußbett, Tempel und Ruinen“, RV 62 (m. Abb.)/ehem. NG 646, Öl auf Holz, 21 x 30 cm. Über die Farbbehandlung lässt sich keine Aussage mehr machen, da das Bild verloren ist.

[457] RV 76 (m. Abb.)/ehem. Privatbesitz, Aquarellfarben, 16 x 19 cm.

[458] Von Donop, 1908, S. 19.

[459] Motivliche Anleihen aus Jakob Ruisdaels „Judenfriedhof“ wurden in Blechens Zeichnung „Weißes Grabmal“, um 1823, RV 92/SZ 534, Blei, Feder, Pinsel, Deckweiß, 15 x 19 cm, vermutet. Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 102, S. 137.

„Venusfest“[460] eine rein klassische Landschaft.[461] Blechen zeigte hier, dass er mit der Einhaltung der Staffelung der Bildgründe und in der erlernten formalen Variationsbreite des rahmenden Baumschlags die Bildgesetze der idealen Komposition anzuwenden im Stande war. Das „Venusfest“ bereitete Blechen unter anderem in Figurenstudien sorgfältig vor;[462] so ist in der Akademie eine Ölskizze erhalten, die die Komposition und Farbverteilung anlegte.[463] Mit der Wahl des Sujets und mit der Staffage adaptierte Blechen dabei einen antiken Topos:

> „Das Thema des Erotenverkaufs gehört zu den bevorzugten Motiven der klassizistischen Kunst […]. Die Landschaft trägt, als Ganzes, einen südlichen Charakter, Einzelheiten erinnern an die Heimat des Malers, märkische Kiefern nehmen sich, hat man sie erst entdeckt, wunderlich neben den Agaven des Bildes aus.“[464]

Kerns Beobachtung hinsichtlich der Baumtypen ist zutreffend und kann als Zeichen für Blechens unbekümmerten Umgang mit einem derartigen Stimmungsbruch gedeutet werden. Durch die Reise nach Dresden und vermutlich auch ins heimische Umland hat Blechen in der unmittelbaren Erfahrung der Landschaft eine Nähe zur Natur geschaffen, die er ganz selbstverständlich in die Konzeption einer Ideallandschaft einfließen ließ. Die märkischen Kiefern tauchen in einigen Bildschöpfungen der Zeit zwischen 1824 und 1828 auf, so im „Semnonenlager“ und der „Märkischen Winterlandschaft“.[465] Das „Venusfest“ blieb aus unbekannten Gründen unvollendet. Die zeitlich parallel anzusetzende Arbeit am „Semnonenlager“, das in Kapitel 2.4.3 besprochen wird, musste ungleich reizvoller gewesen sein.

Gemeinhin wird Blechens Italien-Reise als entscheidender Wendepunkt zu einer nicht referentiellen, freien Landschaftswahrnehmung angesehen.[466] Das „Zweite kleine römische Skizzenbuch“[467] gibt jedoch auch Hinweise auf seinen Umgang mit klassischen Landschaftstypen. Als Blechen 1828 seine Reise nach Italien vorbereitete, exzerpierte er wie selbstverständlich Goethes Italien-Reise, und auch der Reiseverlauf lässt auf den Plan schließen, auf den Spuren Goethes zu reisen (vgl. dazu ausführlich Kap. 3.2.2.2). Ebenso wie Goethe am 27. Juni 1787 in Begleitung Jakob Philipp Hackerts die Galleria Colonna besuchte und seine eigenen Seherfahrungen mit den Landschaftern des 17. Jahrhunderts in Bezug setzte, so skizzierte auch Blechen nach den klassischen Vorbildern; im genannten Skizzenbuch sind flüchtige Zeichnungen in Bleistift erhalten, aber auch konventionelle, streng schraffierte Federzeichnungen, in denen Blechen die klassischen Kompositionen studierte.[468] Diese „Dispositionsskizzen“ sind zügige Studien, die im Frühjahr 1829 nach den Meisterwerken der „Sala dei Paesaggi“

[460] RV 578 (m. Abb.)/Kriegsverlust, Öl auf Leinwand, 134 x 195 cm.
[461] Vgl. von Donop 1908, S. 34.
[462] Vgl. Rave 1940, RV 579-587, S. 225.
[463] RV 580 (m. Abb.)/AKA 100, Öl auf Papier, 23 x 35 cm; eine Sepiastudie, RV 579/SZ 553, Blei, Pinsel, Sepia, 28 x 42 cm gibt die Verteilung der Hell-Dunkel-Werte an.
[464] Kern 1909, S. 469.
[465] „Märkische Winterlandschaft“, RV 188/Berlin, Berlin Museum, Inv. Nr. GEM 67/12, Öl auf Leinwand, 45 x 67 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 7, S. 102.
[466] Diese Sicht wird von Annik Pietsch in Frage gestellt; vgl. Pietsch 2006, S. 109-115.
[467] „Zweites kleines römisches Skizzenbuch“ (Skb. III), RV 739/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5790, fol. 4r-17r, Blei, 10 x 13 cm.
[468] RV 739/HAUM ZL 81/5790, 10 x 13 cm.

und der „Sala Grande“ entstanden.[469] Vogtherr ordnet, wie oben bereits vermerkt, einen Teil dieser Skizzen den in der Galleria Colonna gehängten Landschaftern des 17. Jahrhunderts zu. Demnach zeichnete Blechen in der Galleria vermutlich an einem einzigen Tag nach Gaspard Dughet, nach – wie er glaubte – „Salvator Rosa“, eigentlich Jacob de Heusch, und einigen anderen.[470] Seine Präferenz lag – ganz im kunsttheoretisch begründeten Zeitgeschmack – bei Dughet. Blechens Skizzen geben aber keineswegs sklavisch dessen Bildorganisation wieder, sondern betonen – ganz im Sinne der gängigen Kopiermanier nach alten Meistern – die Ponderation der Hell-Dunkel-Werte. Bis auf wenige Ausnahmen interessierte ihn die Staffage nicht, selbst Gruppen in kräftigem Lokalkolorit nahm er nicht im skizzenhaften Bildverband als Ankerpunkte auf.[471] Aufgrund der verhaltenen und schnellen Bleistiftskizzen auf kleinem Format muss angenommen werden, dass Blechens Interesse an der Ideallandschaft verhältnismäßig gering war. Jedoch sind zwei Federzeichnungen nach Dughet vergleichsweise frei, aber dennoch klar als Nachzeichnungen identifizierbar, die den Ausstellungsmachern 1990 nicht aufgefallen sind:[472] Sie lassen die Annahme einer weitergehenden Beschäftigung mit der klassischen Landschaft zu; beide sind bei Rave und im Katalog 1990 als „Campagna-Landschaft“ bezeichnet, was sie auch zweifellos sind, aber nicht von Blechen vor der Natur genommen, sondern von Gaspard Dughet zu Gemälden zusammengefügt, die Blechen wiederum abzeichnete.[473] Seine Technik der deckenden, parallel gesetzten Schraffur hebt sich in diesen beiden Blättern sehr deutlich von der Technik der in der Natur entstandenen Zeichnungen ab. Die beiden in der Galleria Colonna befindlichen Landschaften „Paesaggio con figure e cascata d’acqua“ und „Paesaggio con specchio d’acqua, quattro figure e paese turrito sullo sfondo“ standen jeweils für Blechens schraffierte Federzeichnungen Modell.[474] Man sollte Blechens kurzen Besuch in der Galleria Colonna keinesfalls überbewerten; er war Teil des üblichen Itinerars, denn spätestens durch die Erwähnung Goethes waren die römischen Kunstsammlungen zum Pflichtprogramm der Rom-Reisenden geworden.

1830 sandte Blechen erstmals nach der italienischen Reise Gemälde zur Akademieausstellung ein: „Der Mittag. Ein Blick von Civita Castellana in die Ebene und auf den Monte Soratte“, „Der einbrechende Abend. Ein Bild aus der Umgebung Narnis“ und „Partie aus dem Park des Grafen Graziani bei Terni“.[475] Wertet man die Kritik zur Akademieausstellung 1830 aus, so sahen die meisten Rezensenten in diesen „Beiträge[n] zu einer Charakteristik der Campagna“,

[469] Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 134, S. 148.
[470] Vgl. Vogtherr 2000, S. 61-72, v.a. Anm. 7-9.
[471] Für eine Ausnahme vgl. RV 755/HAUM ZL 81/5829, Feder 10 x 13 cm.
[472] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 136 und 137, S. 149. Vgl. auch Vogtherr 2000, S. 63, Anm. 8. Vogtherr weist nach, dass Johann Georg von Dillis dieselben Bilder Dughets zum Vorbild nahm; vgl. Vogtherr 2000, S. 64, Anm. 12.
[473] RV 751/HAUM ZL 81/5825 und RV 752/HAUM ZL 81/5826, beide Blei, Feder, 10 x 13 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 137 und 138, S. 149.
[474] Abb. in Kat. Mus. Rom 1981, Kat. Nr. 58 und 59, S. 59, beide Tempera auf Leinwand, 88 x 152 cm.
[475] „Civita Castellana“, um 1830, RV 1284 (m. Abb.)/ehem. NG 616, Öl auf Leinwand, 104 x 139 cm, „Hirtenvolk bei Narni“, um 1830, RV 1291 (m. Abb.)/ehem. 618, Öl auf Leinwand 116 x 167 cm; beide verschollen. „Zwei Mönche im Park von Terni“, um 1830, RV 1303/NG 619, Öl auf Leinwand, 63 x 51,5 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 37, S. 112, und Farbtafel 12.

wie sie im Katalog bezeichnet waren, keine vom klassischen Vorbild geprägte „schöne Landschaft“ – gedacht als arkadischer ‚locus amoenus‘ – mehr. Die Beurteilungen von Blechens Malerei, es geht zunächst um die beiden Campagna-Bilder vom Soracte und von Narni, beriefen sich infolgedessen auf andere Charakteristika, „denn Blechen ist treu, und es ist etwas Neues.“[476] Die Kritiker stellten einmütig fest, dass die Naturwiedergabe ein hohes Maß an Naturnähe verzeichne. König Friedrich Wilhelm III., so Gottfried Schadow, qualifizierte Blechens Landschaft „als in der Natur gesehen“, mehrere Rezensenten vermerkten „Wahrheit“, respektive „Naturtreue“.[477] In der „Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830“ wurde der Rezensent besonders deutlich:

> „Der Landschaftsmaler gibt uns entweder ein treues Bild eines gewählten Ausschnittes, oder er komponiert teils ganz frei, teils mit Zugrundlegung irgendeines Blickes auf das große Gemälde um uns her. Wenn letzteres aber nicht ganz besonders geistreich geschieht, verständigen wir uns selten damit.“[478]

Die Kritik postulierte darüber hinaus die Nachahmung der Natur als Voraussetzung und machte sie zur Bedingung für die Darstellung von „Charakteristik“. Die Forderungen nach der Grundlage der Vedute und gleichzeitig des kompositorischen Ideals sind hier deutlich herauszulesen. Blechens Landschaften aber würden zur „Unwahrheit“ führen; zudem vermisste man die „poetische Haltung“, was vor allem mit der Technik, dem „gewaltsamen Arbeiten“ im Bilde, begründet wurde.[479]

Dies alles schien Blechen beeindruckt zu haben, denn für 1830/31 lässt sich bei ihm zumindest ein Experimentieren am Idealbild der Landschaft ausmachen. Das Bildpaar „Hohe Baumgruppe am Wasser“ und „Tannengruppe vor einer gotischen Ruine“, die beide mit „C. Blechen inv. et fec. 1831“ bezeichnet sind, geben Auskunft über Blechens Versuche, der „Charakteristik“ ein neues gemäldetaugliches Profil zu verleihen. Sie können als programmatische Vorstellungen einer italienischen und einer deutschen Ideallandschaft gelten.[480] Blechen idealisierte hier ‚parerga‘, Staffage und Landschaftstypus gemäß der Vorstellung von „Charakteristik“. Der Bildaufbau gehorcht nicht unbedingt einem klassischen Schema, die innerbildliche Ponderation ist jedoch an einem harmonischen Ideal orientiert. Die beiden feingezeichneten Blätter könnten als Vorzeichnungen zu Lithographien oder auch zu Gemälden gedacht gewesen sein, Blechen hat sie jedoch nicht ausgeführt.[481] Stattdessen arbeitete er an einer ge-

---

[476] W. K. Lange, Italien wie es ist. In: Antikritik der Berliner Kunstausstellung, 15. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 23.
[477] Gottfried Schadow in „Kunstwerke und Kunstansichten“, zit. nach Rave 1940, S. 19; W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, 1. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19; Rezensent des Berliner Conversationsblattes (oder Der Freimütige), Die Kunstausstellung 1830. 3. Carl Blechen, Nr. 204, 14. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 20; aus einer Besprechung der Akademieausstellung in den Berlinischen Nachrichten, Nr. 247, 23. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[478] W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, 1. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19.
[479] Carl Seidel, Berlinische Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[480] RV 1878/SZ 549 und RV 1879/SZ 548, Blei, Pinsel, Sepia, 38 x 26 cm; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 214 und 215, S. 170, m. Abb.
[481] Zur „Tannengruppe“ listet Rave unter RV 1880 eine Ölskizze auf.

mäldetauglichen Bildinszenierung seiner Ansichtenkunst, die dem idealen Anspruch an das Bild genügen sollte.

Die Ideallandschaft wurde bereits, wie oben dargelegt, von Roger de Piles in heroische Auffassung und vedutenhafte Darstellung geschieden. Blechen formte den Typus Vedute, indem er ihre Bildteile oftmals monumentalisierte. Von dieser Strategie der erhabenen Landschaft war vor allem seine Form der Schauerlandschaft beeinflusst, in deren dramatischen, grandiosen Landschaftsdimensionen er vorgegebene Muster der heroischen Landschaft aufnahm. Dramatisch, im ursprünglichen Sinne, waren diese Schauerlandschaften auch insofern, als sie als Textkommentare gedacht waren und eine mehr oder minder subtile Erzählung einfließen ließen, wie die zeitgenössische Kritik wiederholt vermerkte. Dies war möglicherweise auch in Blechens bekannter Tätigkeit als „Decorationsmaler“ begründet.[482] Die „Dämonische Landschaft“[483] wurde durch eine effektvolle Lichtregie in Szene gesetzt, die bildbestimmende, von schwefeliggelben Wolkenbanken verhangene schroffe Felsformation reflektiert die Bilderzählung formal. Während Blechen hier auch bühnentaugliches, schauerliches Bestiarium zur Stimmungsverstärkung einsetzte, nahm die „Felslandschaft mit Mönch“ im schweren, bedrohlichen Felsüberhang eher subtile psychologische Dispositionen der Staffage auf.[484] Das Schauerliche wurde hier über die kalkulierte Unkenntnis der Bilderzählung erzeugt, da Blechen nichts vollständig sichtbar macht und enthüllt. Die Kontrastwirkung zwischen übermächtiger Felswand und der fragilen Staffage – ein Ausgesetztsein an die Unberechenbarkeit der Natur – tut dazu ihr Übriges.

Klaus Herding hat eine knappe Auswahl von Blechens Landschaften auf ihre Bezüge zum Begriff der Erhabenheit untersucht.[485] Dabei werden die beiden Gemälde mit Motiven aus den Tälern bei Amalfi neben dem „Bau der Teufelsbrücke“ besonders berücksichtigt.[486] Die 1831 entstandenen großen Ansichten zeigen deutlich eine Auseinandersetzung mit dem römischen Landschaftsideal, wie es Joseph Anton Koch entwickelt hatte.[487] In Italien hatte Blechen mit großer Gewissheit Kontakt zu Koch gehabt, und zumindest lässt sich für das Jahr 1832, in dem unter anderem der große „Nachmittag auf Capri“ und die „Villa d’Este“ entstanden wa-

[482] Es war von „Hoffmanns Teufels-Elixiren“ die Rede; vgl. Berlinische Nachrichten, 28. Oktober 1826, zit. nach Rave 1940, S. 5; von der Wolfsschluchtszene in „Webers Freischütz“; vgl. Kunst-Blatt, Nr. 41, 21. Mai 1827, S. 162.

[483] „Dämonische Landschaft“, um 1826, RV 165/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Inv. Nr. 2162, Öl auf Leinwand, 98 x 143 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 12, S. 104, Farbtafel 4.

[484] „Felslandschaft mit Mönch“, um 1826, RV 164/NG 619 a, Öl auf Leinwand, 70 x 94 cm; zur Bilderzählung vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 13, S. 104, m. Abb.

[485] Vgl. Herding 1996.

[486] „Schlucht bei Amalfi“, RV 1117/NG 499, Öl auf Leinwand, 110 x 78 cm und „Mühlental bei Amalfi“, RV 1119/Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1257, Öl auf Leinwand, 109 x 78 cm; „Bau der Teufelsbrücke“, um 1833 (?), RV 1459/München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. L. 1039, Öl auf Leinwand, 78 x 105 cm.

[487] In Rom wohnte Blechen in der Via Felice im selben Haus wie Koch und Reinhart. Zum Verhältnis zwischen Blechen und Koch vgl. Kern 1911, S. 69.

ren,[488] eine Kenntnisnahme von Kochs Landschaftsentwürfen aus den Unterlagen des „Berlinischen Künstlervereins“ nachweisen.[489] Kochs Ideal war aus einer Umformung der klassischen heroischen Landschaft entstanden, insbesondere aus der dezidierten Abwendung von Hackerts Veduten, die noch Goethe so sehr gelobt hatte.[490] Die grandiosen Formen der Natur blieben konstitutiv, wurden jedoch im Sinne der idealen Totalität romantischer Welterfassung in genauester Kleinteiligkeit addiert. Dieser Landschaftstypus war der „Versuch einer subjektiv verstandesmäßigen Beherrschung aller Naturform, denn der Maler kann nicht aufgehen in der Landschaft, bewahrt vielmehr allen ihren wechselnden Eindrücken gegenüber seinen künstlerischen Rationalismus.“[491]

Besonders dezidiert bestreitet Herding einen theoretischen Hintergrund aus dem Diskurs um die Erhabenheit für den „Bau der Teufelsbrücke“[492]. Bei Kern findet sich ein Hinweis, Blechens Entwurf sei für ein Diorama bestimmt gewesen, und genau unter dem Aspekt der Überformung der grandiosen Bergwelt ist auch hier die Landschaft tatsächlich wiedergegeben.[493] Der Betrachter von Bild oder Diorama wurde anhand der Dimensionen und der feindlichen Lebenswelt der Berge dazu aufgefordert, die Qual der Brückenbauer nachzuvollziehen. Die Motivtradition zeigt das Sujet meist als Hochformat, während Blechens Querformat sicherlich ein Zugeständnis an das Format Diorama war beziehungsweise Schinkels Bühnenentwurf, der für die „Teufelsbrücke“ prägend war, replizierte. Mit der Wahl des Motivs, das eine von den Gemälden Caspar Wolffs und auch William Mallord Turners geprägte Geschichte aufweist, wurde bereits eine Verarbeitung des Erhabenen suggeriert. Blechen verbildlichte allerdings kein subjekterhöhendes Erhabenheitserlebnis, wie es Kant entwarf und das in Kapitel 2.3.1 dargestellt wurde, sondern die Furcht vor der Unmenschlichkeit der Natur und den zermürbenden Versuch, sie zu beherrschen. Sujet und Naturformen adaptierten einerseits die Theoriegeschichte, die den Betrachter in kontemplativer Selbstreflexion läuterte, Blechens Staffage dagegen signalisierte einen gewollten, kontemporären Wirklichkeitsbezug. Von einem aktiven „Widerstand gegen das Erhabene“[494] – so Herding – kann also nicht die Rede sein.

Wichtige Adaptionen von Landschaftsideal und Heroismus machte Blechen später in seiner bildlichen Einheit aus den Vorbedingungen der Ansichtenkunst, den klassischen Grundsätzen eines ausgewogenen Bildzusammenhangs und dem konventionellen Einsatz der Staffage (vgl. Kap. 4.2.2). Mit der klassischen Ideallandschaft beschäftigte er sich hingegen nicht mehr.

---

[488] „Nachmittag auf Capri“, RV 1023/Wien, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Inv. Nr. 9, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm und „Park der Villa d’Este in Tivoli“, RV 869/NG A III 463, Öl auf Leinwand, 128 x 94 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 50, S. 117 und Kat. Nr. 53, S. 118/119, Farbtafel 17.

[489] Am 12. September 1832 legte Blechen den Vereinsmitgliedern u.a. „landschaftliche radierte Blätter von Koch“ vor; vgl. Rave 1940, S. 27.

[490] Vgl. Sack 2005, S. 90.

[491] Heroische Landschaft nach Gerstenberg 1923, S. 148.

[492] „Bau der Teufelsbrücke“, um 1835, RV 1458/München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. L. 1039, Öl auf Leinwand, 78 x 105 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 60, S. 121, Farbtafel 18. Vgl. auch Börsch-Supan 1990, S. 121; Herding 1996, S. 104/105; zur zweifelhaften Auslegung als „Arbeitsbild“ vgl. ebd., S. 111.

[493] Vgl. Kern 1911, S. 189 und Verwiebe 2009.

[494] Herding 1996.

Dennoch musste er nach 1831 als Professor an der Akademie seinen Schülern einen Eindruck seines Fachs vermitteln, das nach dem Wunsch der Akademie von einem Lehrer vermittelt würde, der „nicht allein eine ausgezeichnete künstlerische Fertigkeit, sondern auch die zu seinem Fach gehörigen wissenschaftlichen Kenntnisse besitze.“[495] Dieser Hinweis gehört zu den wenigen Belegen, dass sich Blechen in seiner akademischen Funktion durchaus mit Landschaftstheorie befassen sollte und einen Weg der Vermittlung an seine Schüler finden musste. Mit den „wissenschaftlichen Kenntnissen“ könnten darüber hinaus auch Naturwissenschaften wie Botanik, Optik, Farbenlehre gemeint sein. Seine entsprechenden Kenntnisse wurden zur Bedingung seiner Anstellung gemacht.

2.6.4 Historische Landschaft

Von 1827/28 datieren einige gängige historisch-mythologische Bildthemen, wie das in einem großen Werkprozess vorbereitete, aber unvollendet gebliebene „Venusfest“, darüber hinaus Zeichnungen wie „Bathseba im Bade“, „Judith und Holofernes“, „Diana und Endymion“ und der „Raub der Europa“.[496] Es ist bezeichnend, dass Blechen offensichtlich nur jene Entwürfe zur Ausführung brachte, die es ihm erlaubten, seine bereits bekannten Fähigkeiten als Landschaftsmaler herauszustellen. Die meisten Ideen zu historischen Themen blieben in den ersten Entwurfsstufen stecken. Diese Phase scheint für ihn eine des Experimentierens gewesen zu sein, in der er sein Landschaftskonzept grundlegend überdachte. Die Kündigung der Anstellung als Theatermaler 1827 brachte Blechen in eine Situation, in der er sich als freischaffender Künstler behaupten musste. Anerkennung auf dem Kunstmarkt und von möglichen Auftraggebern konnte sich nur durch eine positive Resonanz bei Publikum und Kritik einstellen. Blechen nahm sich daher offenbar vor, seine landschaftlichen Bildthemen zu nobilitieren, und wählte ganz im Sinne der klassischen Gattungstheorie historische beziehungsweise mythologische Inhalte.

Ein Projekt aus dieser Phase brachte Blechen viel Beachtung seitens der zeitgenössischen Kritik und des Publikums ein: das „Semnonenlager“, eine der komplexesten Bilderfindungen Blechens.[497] Neben weiteren Landschaften präsentierte Blechen das Bild 1828 auf der Akademieausstellung „unter einer Nummer“[498]. Bereits 1826 lassen Zeichnungen auf eine Reflexion klassischer Landschaftstypen schließen, die Kreidezeichnung „Drei hohe Kiefern am

[495] Schreiben des Ministeriums vom 9. Juni 1831, PrAdK 193, Bl. 10, zit. nach Simmons 2009a, S. 27.

[496] Rave stellte die meisten dieser Arbeiten in einer Rubrik „Aus Sage und Geschichte“ zusammen; vgl. Rave 1940, S. 214-231. Er war darin aber nicht konsequent, denn es lassen sich auch literarische Themen finden wie u.a. Othello und Desdemona, Mephisto und auch die Figur des Pater Medardus aus E. T. A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“. Bereits für 1823 lässt sich Blechens Beschäftigung, vermutlich im Zusammenhang seiner akademischen Ausbildung, mit biblischer Ikonographie nachweisen: In „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“, RV 591/nicht auffindbar, Öl auf Leinwand, 18 x 23 cm, ist „May 23“ in die Ölschicht geritzt, vgl. Rave 1940, S. 222.

[497] Zum Semnonenlager aus neuerer Zeit vgl. Lissok 2000.

[498] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 11. „Das Semnonenlager“, Öl auf Leinwand 126 x 200 cm (s. Rave 603). Das Gemälde wurde 1945 im Flakbunker Zoologischer Garten mit anderen dort deponierten Bildern vernichtet. Es gibt eine 1926 angefertigte Kopie im Märkischen Museum in Berlin sowie Schwarzweißabbildungen; vgl. Rave 1940, S. 227.

Abgrund“[499] in der Akademie ist dafür ein deutlicher Beweis. Sujet und Zeichentechnik erinnern an Reinhards Sturmlandschaften und, weiter zurückreichend, an Dughet oder auch Salvator Rosa. Womöglich waren sie als Vorlagen für Druckgraphiken entstanden.

Der vollständige Titel benennt das „Semnonenlager“ als Landschaftsportrait: „Blick von den Müggelsbergen bei Köpenick, gegen Süden“, erst im Untertitel wird das historische Geschehen explizit: „Staffage: Semnonen rüsten sich zum Aufbruche gegen den Andrang der Römer“[500]. Blechen illustrierte hier keine selbsterklärende, im Allgemeinwissen des Bürgertums sofort abrufbare Historie, sondern ein zwar durchaus patriotisches, aber in der Kunstgeschichte weitgehend unbekanntes Sujet. Seine Wahl hat eigentlich nichts Ereignishaftes, keine Protagonisten, keine „Geschichte“. Es ist vielmehr die Schilderung einer Lage *vor* einem Ereignis.[501] Zumindest die Verbindung der typischen Landschaft mit militärischer Staffage war dem Berliner Publikum gegenwärtig. Franz Krügers „Marsch preußischer Kavallerie“[502], 1819/20 entstanden, ist hinsichtlich der Gestaltung der märkischen Landschaft mit Blechens Werk vergleichbar. Krügers genauer Standpunkt lässt sich jedoch im Gegensatz zu Blechens durchaus über die Architektur festmachen.[503] Den Zeitgenossen fiel Blechens Bild deswegen auf, weil die mittelmärkische Landschaft keineswegs eine phantasierte Kompositlandschaft war,[504] sondern Wiedererkennungswert hatte. Blechen malte in eine bekannte, im idealschönen Bewertungsmuster jedoch reizlose Landschaft ein historisches Sujet.[505] Dadurch, dass die Historie nicht eine identifizierbare oder wenigstens dramatische Klimax in einem Handlungsverlauf hat, ist dem Bild der landschaftliche Charakter in erster Ordnung aufgeblendet. Das „Ossianische“, wie in einer zeitgenössischen Kritik zu lesen ist, schien in den Semnonen, als Vor-

[499] RV 228 (m. Abb.)/AKA 130, Kreide, 60 x 44 cm.

[500] Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 35. Das Bild konnte den Zeitgenossen die Wahrhaftigkeit einer Vedute, wie man in einer Kritik lesen kann, nicht glaubhaft machen: „Wir verzeihen es dem Bilde gern, daß es uns nicht porträtmäßig, als die angekündigte Gegend entgegenschreit.“ Berlinische Nachrichten, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.

[501] Vgl. Lissok 2000, S. 33.

[502] Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1991, S. 161, m. Abb.

[503] Vgl. Franke 1984, S. 51. Die dargestellten Hofgebäude geben wohl eine Mühle und eine Meierei, genannt der „Johannis-Tisch“ vor dem Halleschen Tor, wieder; vgl. Franke 1984, S. 58. Auch spielten bekannte Protagonisten wie Feldmarschall Graf Gneisenau, der im Wagen im Zentrum des Bildes sitzt, eine zwar untergeordnete, aber dennoch wichtige Rolle. Blechens Zeichnung „Infanterieangriff“, bez. „den 26t. August“, RV 635/nicht auffindbar, Kreide, 19 x 26 cm, Abb. Rave 1940, S. 237, weist auf Blechens Kenntnisnahme militärischer Bildthemen, wie sie u.a. Krüger beschäftigten, hin. „De[r] 26. August“ 1813 ist für die preußischen Befreiungskriege ein Schlüsseldatum: An der Katzbach besiegte die Schlesische Armee unter General Blücher die Übermacht der französischen Truppen Marschall Macdonalds. Die undatierte Zeichnung ist demnach ein wichtiges Zeugnis für Blechens Interesse an vaterländischen Themen, die ganz im Geschmack der Zeit lagen.

[504] Carl Seidel charakterisierte diesen Landschaftstypus: „[S]onst aber ist das Landschaftliche lobenswert in diesem geistvollen Gebilde, welche – in seiner hohen Eigentümlichkeit zwischen den Komposition und Vedute geteilt – hier einen schicklichen Übergang bildet zur Portraitlandschaft.“ Carl Seidel, Kritische Andeutungen über die diesjährige Kunst-Ausstellung, 1828, zit. nach Rave 1940, S. 10.

[505] Michael Lissok bemerkt, dass die Römer nie jenseits der Elbe siedelten; lediglich kleinere Erkundungstrupps stießen in das Gebiet der Semnonen vor. Möglicherweise zeigt Blechen deshalb keine dramatische Schlacht, sondern eine merkwürdig spannungslose Habachtstellung des Semnonenheeres. Diese Situation wurde bereits von Amalie von Helvig auf die unmittelbare preußische Vergangenheit hin als Mahnung verstanden: „Kraft gegen jeden äußern und inneren (wenn auch schmeichelnden) Feind selbst im Schoße des Friedens zu bewahren“ (zit. nach Rave 1940, S. 10). Dieser Auslegung schließt sich Lissok an; vgl. Lissok 2000.

fahren der Preußen, eine sagenhafte Parallele zu finden.[506] Darüber hinaus war die Anlehnung an die unmittelbare preußische Geschichte, die Freiheitskriege, allein schon in der geographischen Nähe der Müggelberge zu Großbeeren gegeben, dem Ort einer Entscheidungsschlacht am 23. August 1813 gegen Napoleons „Armée de Berlin". So kann man das Thema als Paraphrase von Befreiungsbewegungen gegen Besatzermächte aus der germanischen Vorgeschichte bis ins unmittelbare Zeitgeschehen Preußens verstehen.[507]

Amalie von Helvigs Bericht der Akademieausstellung von 1828 ist durch weitläufige Bildbeschreibungen und emotive Exegesen gekennzeichnet; ihre Kritik zum „Semnonenlager" spiegelt aber die vaterländischen Assoziationen ihrer Zeitgenossen wider:

> „[Blechen] gesellte der größten seiner Landschaften eine historische Staffage, Semnonen, die sich zum Aufbruch gegen den Andrang der Römer im Thale rüsten, das man von den Müggelsbergen bey Köpenick den Süden überblickt; ein in großartiger Rauheit hingeworfenes, doch durch scharfe Naturauffassung und Ursprünglichkeit in den Gestalten anziehendes Bild. Wir möchten einen Fürsten anmuthen, die Hallen irgend eines wild gelegenen Jagdschlosses mit ähnlichen Gebilden auszustatten, die in charaktervollem Ernst die laute Jagdlust an den unverrückbaren Zweck der kühnen Uebung mahnen, selbständige Kraft gegen jeden äußeren und inneren (wenn auch schmeichelnden) Feind selbst im Schooße des Friedens zu bewahren."[508]

In dieser Hinsicht nahm Blechens Landschaft allein schon im Thema die Gattung des Schlachtenbildes auf. Im dreizonigen Horizontalschema zeigt der Vordergrund den Feldherrenhügel, der sich in niederländischen Schlachten, wie beispielsweise von Pieter Snayers, erhaben vor dem kartographisch aufgenommenen, umkämpften Territorium erhebt.[509] Blechens märkische Landschaft der Müggelberge dominiert das Genremotiv des Lagers der Semnonen, der Beschauerblick wird von der perspektivlich gestalteten Landschaft in die Bildtiefe hineingezogen.[510] Ganz besonders verunsichert dabei der leere, hell beleuchtete Mittelgrund die Erwartungen an ein Ereignisbild.

---

[506] Vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 233, Kat. Nr. 327; hier ist die Nähe zu Philipp Otto Runges Zeichnung „Duthmarun erhebt sich vom Hügel – Schlachtgetümmel", Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 34147 erwähnt.

[507] Vgl. Lissok, S. 40-42. In Blechens Himmel über der Landschaft braut sich ein gewaltiges Unwetter zusammen und wird – ganz im Sinne einer Poussinschen Verschränkung von Bildereignis und Natur – zu einem Sinnbild der kommenden Schlacht. Vgl. Carl Seidel, Kritische Andeutungen über die diesjährige Kunstausstellung, 1828, zit. nach Rave 1940, S. 10: „Das Gewitter im Süden lastet, seiner allegorischen Bedeutung entsprechend". Bei Joseph Anton Koch erscheint das Gewitter als Zeichen einer reinigenden Umwälzung der gegebenen gesellschaftlichen Zustände und wurde durchaus auch politisch verstanden. Vgl. Joseph Anton Koch, Heroische Landschaft mit Regenbogen, München, Neue Pinakothek.

[508] Amalie von Helvig, Ueber die Ausstellung zu Berlin im Oktober 1828. In: Kunst-Blatt, Nr. 22, 16. März 1829, S. 86.

[509] Vgl. Pieter Snayers, L'Infante Isabelle au siège de Breda [Die Infantin Isabella bei der Belagerung von Breda], Prado. Vgl. Richefort 2004, S. 54, m. Abb.

[510] In einer zeitgenössischen Kritik, insbesondere an der fehlenden Farbperspektive, hieß es diesbezüglich: „Der vorliegenden Landschaft fehlt es also an allen Hilfsmitteln, welche in der Regel die landschaftliche Technik ausmachen. Da ist weder von raumschaffenden Duft die Rede, noch von kräftigem Vor- und klarem Mittelgrund. Die ganze Perspektive schein vielmehr nur nach Maßverhältnissen konstruiert". Berlinische Nachrichten, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.

Blechens Entwurf zum „Semnonenlager“[511] zeigt eine Landschaftsübersicht. Jene Staffage, von der im erklärenden Zusatz die Rede ist, wurde in der Skizze dem Landschaftseindruck völlig untergeordnet; kompositorisch reflektieren die formal reduzierten, über den sanften Hügelabhang verteilten Semnonenkrieger lediglich die rhythmische Vertikalität des Baumbestandes. In kleinen Gruppen ordnen sie sich in die leichte Bewaldung der Hügellandschaft ein und beanspruchen so keine prominente Stellung im Bildverband. Natürlich ist die vorliegende Papierarbeit eine Studie, aber sie deckt das Verhältnis von Figur und Landschaft bei Blechen für die Zeit vor Italien beispielhaft auf.[512] Die Figur wird einer großen, bildeinnehmenden Landschaft untergeordnet; im Sinne der klassischen Staffage ist sie in die Bildstimmung eingepasst.[513]

Die Klassizität, die das historische Thema andeutet, wurde von den Zeitgenossen auch in der Landschaftsdarstellung erwartet. Nach Meinung eines Rezensenten hatte Blechen jedoch die Staffelung der Perspektive vernachlässigt, denn er habe „einen großen Vorrat des schulmäßig Hergebrachten zu Boden getreten“ und der „Naturanschauung“ das Vorrecht gegeben:

> „[Im Bild] ist weder von dem raumschaffenden Duft die Rede, noch von kräftigem Vor- und klarem Mittelgrund. Die ganze Perspektive scheint vielmehr nur nach Maßverhältnissen konstruiert, und dessenungeachtet hat das Bild so vielen Raum und so wahren Ton. Es mangelt ihm mithin nicht an dem, was sonst nur durch vererbte Technik zu erreichen war. Wir verzeihen es dem Bilde gern, daß es uns nicht porträtmäßig, als die angekündigte Gegend entgegenschreit, wir verzeihen ihm der Staffage wegen, die schwere und schauerliche Luft, und verargen endlich dem Künstler die fast rohe Art der Behandlung nicht, weil er da, wo eine größere Ausführung an ihrem Orte war, gezeigt hat, daß auch seine Manier die spezielle Natur mit seltener Wahrheit zu erreichen vermag.“[514]

Gelobt wurden also das Stimmungshafte und der Umstand, dass Blechen den Charakter der Staffage in der Darstellung der Landschaft reflektierte, was allgemein einer klassischen Forderung der Landschaftstheorie entsprach.[515] In den Augen Fontanes, der ein halbes Jahrhundert später über Blechens Landschaften räsonierte, war hier eine Referenz an Poussins historischen Landschaftstypus gegeben:

> „Unter Anlehnung an die Natur war unter seinen Händen eine stilisierte Landschaft entstanden. Unverkennbar sind Anklänge an Poussin, vielleicht auch an Salvator Rosa und verwandte Meister. Wie aber Poussin die italienische Natur frei gestaltete, so Blechen die märkische Landschaft und wie jener eine römische Heldenstaffage nahm, nahm dieser eine semnonische.“[516]

Theodor Fontane befand später über Blechens „Semnonenlager“: „In feinem Sinn für das Charakterische ging er über das bloß Landschaftliche hinaus und schuf hier, in die Tradition

[511] „Zum Semnonenlager“, RV 605/SZ 554, Blei, Feder, 25 x 37 cm. Lothar Brauner bringt diesen Typus des Historiengemäldes in Zusammenhang mit den Landschaften Poussins; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 124, S. 144, m. Abb.
[512] „Märkische Winterlandschaft“, RV 188/Berlin, Berlin Museum, Inv. Nr. GEM 67/12, um 1824, Öl auf Leinwand, 44,5 x 67 cm; „Felslandschaft mit Mönch“, RV 164/NG 619a, um 1826, Öl auf Leinwand, 70 x 94 cm.
[513] Ein weiteres Beispiel dafür ist die „Dämonische Landschaft“, RV 165/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Inv. Nr. 2162, um 1826, Öl auf Leinwand, 98 x 143 cm.
[514] Rezension in den Berlinischen Nachrichten, Nr. 256, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.
[515] Die Gewitterwolke wurde in „allegorischer Bedeutung“ wahrgenommen; vgl. Rave 1940, S. 10.
[516] Theodor Fontane zit. nach von Donop 1908, S. 34.

und Sage der Müggelberge zurückgreifend, eine historische Landschaft.“[517] Die Hierarchie der Gattungen bestimmte Fontanes Landschaftsauffassung; das „bloß Landschaftliche“ einer Impression oder einer portraithaften Vedute werde von Blechen zugunsten einer bedeutungstragenden Landschaft überwunden. Dazu trage, neben dem „Charakteristischen“ der Landschaft, die Staffage maßgeblich bei: „[E]r gab dieser Landschaft die Staffage, die ihr einzig gebührt.“[518] 1881 schrieb Fontane in seiner geplanten Studie über Blechen und dessen Auffassung historischer Landschaften:

> „Also nicht absolut original, nicht vom Monde gefallen. Nichtsdestoweniger ist es und bleibt es etwas sehr Bedeutendes. Es gehört doch immer noch sehr viel Originalität und sehr viel Mut dazu, angesichts eines Poussin auf den Gedanken zu kommen: ich will die zwei Meilen vor den Toren Berlins gelegenen Müggelberge zum Rang einer historischen Landschaft erheben. Und nachdem dieser künstlerisch große Gedanke gefaßt war, war es immer noch ein ganz Besonderes, ihn so auszuführen, wobei dahingestellt bleiben mag, was das Schwerere war: die Triviallandschaft in eine aparte Landschaft zu erheben, oder aber, nachdem dieser Prozeß geschehen war, die heroisch gewandelte Landschaft mit solcher Staffage zu erheben.“[519]

Die landschaftliche Mischform aus Landschaftscharakter – wohlgemerkt nicht Portrait –, freier Komposition und historischer Landschaft wurde in den Feuilletons mit feinsinnigem Sensorium registriert. So schrieb Carl Seidel in seinen „Kritischen Andeutungen über die diesjährige Kunstausstellung“ von 1828: „[D]as Landschaftliche ist lobenswert in diesem geistvollen Gebilde, welches – in seiner hohen Eigentümlichkeit zwischen der Komposition und Vedute geteilt – hier einen schicklichen Übergang bildet zur Portraitlandschaft.“[520] Seidels Kritik offenbarte hier bereits jene „Regellosigkeit“, die Burckhardt 1845 konstatierte. In Seidels einem, kurzen Satz wurden drei letztlich zu differenzierende Landschaftsmodi zu einer Schnittmenge vereinigt, die sich Blechens unkonventionellem Landschaftstypus annähern sollte: freie Komposition oder Ideallandschaft, Vedute oder Portraitlandschaft sowie die historische Landschaft. So erweisen sich Carus’ „Combinationen“ für die Landschaftsmaler als durchaus anwendbar, zumindest stellen sie für den Betrachter keine unüberwindbare Schwelle im Verständnis dar. Der „Kunstmesser“ der Kritik aber konnte im Rekurs auf bekannte und verbindliche Bildmuster nicht mehr im kategorialen Verfahren ein theoriegestütztes und damit im damaligen Sinne gerechtfertigtes Urteil fällen. Auch der Rezensent der „Berlinischen Nachrichten“ konnte sich dem Landschaftsmodus im „Semnonenlager“ nur mittels einer Ausschlussmethode annähern. So konstatierte er, was das Bild *nicht* ist:

> „Unser Ossian in der Malerei hat mit diesem Bilde, wenn auch nicht alles, doch einen großen Vorrat des schulmäßig Hergebrachten zu Boden getreten und ist, mit Abwerfung alles Schulstaubes, von vorn an, ohne all jene Hilfsmittel, welche durch Observanz das Bürgerrecht in der landschaftlichen Technik erlangt haben, in die Naturanschauung eingeschritten.“[521]

[517] Theodor Fontane, Die Müggelberge, erschienen in der Reihe „Märkische Bilder“ der Neuen Preußischen Zeitung, 6. Januar 1861, zit. nach Rave 1940, S. 78.
[518] Theodor Fontane, Die Müggelberge, erschienen in der Reihe „Märkische Bilder“ der Neuen Preußischen Zeitung, 6. Januar 1861, zit. nach Rave 1940, S. 78.
[519] Aus den Fragmenten zu einer Studie zu Carl Blechen, zit. nach Rave 1940, S. 84.
[520] Carl Seidel, Kritische Andeutungen über die diesjährige Kunstausstellung, 1828, zit. nach Rave 1940, S. 10.
[521] Rezension in den Berlinischen Nachrichten, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.

Diese Kritik birgt in ihrer Behauptung, Blechen habe keine technischen „Hilfsmittel“ in der Darstellung benutzt, einen Hinweis auf seine Arbeitsweise.[522] Die Farbperspektive und die daraus resultierende Verblauung sowie die Trennung der Bildgründe über den nahsichtigen Vordergrund und die unscharfe Fernung des Hintergrunds sind definierte Techniken der klassischen Landschaft.

Ein weiteres Mal inszenierte Blechen – er war nun Professor für Landschaftszeichnen an der Berliner Akademie – in einem großen Gemälde den Typus der historischen Landschaft erst nach der Italien-Reise 1832.[523] Wieder wählte er eine bekannte Ansicht, den „Park der Villa d’Este“[524], wieder gewann die Ansicht erst durch die Staffage eine historische Dimension.[525] Im Gegensatz zum „Semnonenlager“ ist hier die Suggestion eines bedeutsamen und als Politikum aufgefassten historischen Faktums einer genreartigen, bühnenhaften Inszenierung und maßstäblichen Überhöhung des Landschaftlichen gewichen. Diese Ansicht sei, so ein Kritiker, „unter einem gewissen Aufschwung der Phantasie erfaßt und auf pikante Weise dargestellt“[526]. Im Folgenden werden nun die inhaltlichen Voraussetzungen dieser „pikanten“ Landschaftsinszenierung im Rückblick auf die Landschaften der frühen Zeit dargestellt.

2.6.5 Romantische Landschaft

Für Annik Pietsch ist die Malerei Blechens

> „als eine ästhetische Bearbeitung von Einzelerkenntnissen über die reale Welt deutbar, die in ihrer Gesamtheit die Authentizität eines Landschaftseindruckes vermitteln und dabei sowohl Erkenntnisse über den Zusammenhang von Natur, Mensch und Kultur sowie das Gefühl einer diesem Zusammenhang innewohnenden Idee anschaulich machen soll. Blechens Kunst könnte daher als Versinnlichung der kosmischen Weltordnung in ihrem geschichtlichen Verlauf gedeutet werden.“[527]

Im Zuge dieser weitreichenden Analyse sucht die Autorin den Anschluss an Humboldts „Naturgemälde“ und vor allem an die Neuerungen der physikalischen Optik, wie sie beispielsweise Otto Friedrich Gruppe 1829 an zentraler Stelle im „Berliner Kunst-Blatt“ veröffentlichte.[528] Ihre Ausführungen halten sich sehr eng an Gruppes für Landschaftsmaler verfasste Anleitung über die „Natur des Sehens“, so dass sie implizit davon ausgeht, Blechen hatte genaue Kenntnis dieses Textes. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Blechen hier Anregungen erhalten hat, denn Gruppe kritisierte in seinem malpraxisorientierten Optik auch Blechens Luftperspektive im „Semnonenlager“. Für die Konzeption seiner Gemälde war jedoch die öffentliche Erwartung eines bestimmten Landschaftstypus richtungsweisender. Im Folgenden wird die theoreti-

[522] Man darf – zumindest bezüglich des „Semnonenlagers“ – davon ausgehen, dass die gängigen Apparate, ‚camera obscura‘ und ‚lucida‘ sowie Konstruktionshilfen zur Perspektive, die aus den naturwissenschaftlichen Disziplinen hinzugezogen wurden, in Blechens Technik keine Rolle gespielt haben.
[523] Friedrich Wilhelm III. kaufte das Bild 1832 nach der Akademieausstellung.
[524] RV 869/NG A III 463, Öl auf Leinwand, 128 x 94 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 53, Farbtafel 17.
[525] Ein Rezensent im „Berliner Conversationsblatt“ erinnerte sich auch noch an die „sinnreiche“ Staffage im „Semnonenlager“; vgl. Rave 1940, S. 28.
[526] Kritik aus den Berlinischen Nachrichten, 25. Oktober 1832, zit. nach Rave 1940, S. 28.
[527] Pietsch 2006, S. 105.
[528] Vgl. Gruppe 1829.

sche Nähe von Blechens frühen Landschaftsdarstellungen zur romantischen Kunstauffassung aufgezeigt. Im bereits zitierten Brief Blechens an Beuth gab er selbst vor, „Gottes Natur erkannt und empfunden“[529] zu haben (vgl. auch Kap. 3.4). Die Verwendung dieses in der religiösen Konnotation romantischen Topos’[530] gibt dazu Anlass, Blechens Verhältnis zur romantischen Landschaftstheorie näher zu bestimmen, denn wie Blechens Zeitgenosse Carl Seidel feststellte: „Das echte poetische Talent dieses Künstlers hat sich früher am klarsten in einer Reihe höchst romantischer Kompositionen ausgesprochen“[531].

In ihrer Bildkritik zum „Semnonenlager“ stellte Amalie von Helvig einen Dissens zwischen dem oben bereits besprochenen Geschichtsbild und Blechens früheren Landschaften fest: „Hr. Blechen, der hier nur unlängst der Kunst einen meist ergiebigern Lebensberuf aufgeopfert, lieferte bereits in zwey Ausstellungen Proben seines eigenthümlichen Talentes, das sich besonders im Schauerlichen, gleichsam der Schattenseite der Natur gefällt.“[532] Die Beschäftigung mit klassischen Bildthemen, wie sie oben in den Adaptionen von Ideallandschaft und historischer Landschaft festzustellen ist, schien tatsächlich um 1827/28 einen Bruch mit Blechens früherer Landschaftsauffassung zu bedeuten. Erst das Spätwerk griff, vor allem in den Zeichnungen, Motivik und damit auch Inhalte des romantischen Landschaftsbegriffs wieder auf. Bis etwa 1826 dominierten diese Themen, die sich an der bekannten und dem Zeitgeschmack angepassten Topik orientierten.

Gemälde wie „Gebirgsschlucht im Winter“ oder auch „Felsentor“[533] wurden von den Zeitgenossen bereits früh in den Zusammenhang mit Friedrichs Bildern gestellt und auch als „romantisch“ qualifiziert.[534] An den Akademien trat man allerdings den als modern empfundenen Landschaftstheorien, die beispielsweise Carus niederschrieb, und die Friedrich vertrat, kritisch gegenüber. Im April 1815 schrieb Peter Ludwig Lütke, Blechens späterer Lehrer an der Berliner Akademie, über einen seiner Schüler, Max Wiese: „[E]s scheint, als habe derselbe mehr Behagen an den jetzt herrschenden mistischen Prinzipien in den Kompositionen als an den ungekünstelten und gefälligen Wahrheiten der Natur, daher ist er auch ein großer Verehrer seines ersten Lehrers, des Herrn Friedrich in Dresden.“[535] Lütkes antiromantische Stellungnahme galt auch für seine eigenen Landschaften und demzufolge auch für seine Lehrmethode. Die Ausbildung an der Berliner Akademie unter Lütke bot Blechen demnach keine romantische Auslegung der Landschaft.

[529] Blechen zit. nach Rave 1940, S. 23. Vgl. auch Sarn 1980, S. 182.
[530] Vgl. dazu auch Kern 1911, S. 22.
[531] Carl Seidel in der Berlinischen Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[532] Amalie von Helvig, Ueber die Ausstellung zu Berlin im Oktober 1828. In: Kunst-Blatt, Nr. 22, 16. März 1829, S. 86.
[533] RV 160/NG 1234, Öl auf Leinwand, 98 x 127, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 9, S. 102, Farbtafel 3; RV 163/1931 verbrannt, Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, Abb. in Rave 1940, S. 152.
[534] Vgl. Carl Seidel, Berlinische Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[535] Aus der Festschrift zur Jubelfeier der königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin 1896, zit. nach Kern 1909, S. 437, Anm. 6.

Einige zeitgenössische Kritiken wiesen auf Blechens Anleihen bei den Bildthemen der Dresdener Landschafter hin; bereits seine erste Einsendung zur Akademieausstellung 1824 – die wohl nicht im Katalog verzeichnet wurde, aber durch zahlreiche Zeitungskommentare belegt werden kann – „verdient wohl, nach solchen Meisterwerken [C. D. Friedrichs] genannt zu werden.“[536] Drei Jahre später wurden immer noch direkte Abhängigkeiten Blechens von Friedrich konstatiert: „Mehrere Bilder von dem Dekorationsmaler K. Blechen schreiten nicht unglücklich auf eben diesem Wege [C. D. Friedrichs] daher, und eine Schneelandschaft mit einem verwitterten Bildstock und seltsam gestalteten Baumstorren hielt ich auf den ersten Blick für eine Hervorbringung Friedrichs.“[537] Das Bild, auf das sich die Kritik hier bezog, war die „Gebirgsschlucht im Winter“, das auf eine Baumstudie der Sachsen-Reise zurückgriff (vgl. Kap. 3.2.1.3).[538] Wie auch Friedrich nachweislich seine Landschaften mit Hilfe seiner Studien komponierte, ging auch Blechen hier von der Zeichnung vor der Natur aus. Die landschaftliche Wirkungsästhetik aber entfaltete sich ganz unterschiedlich; während Friedrich in der Landschaft ein komplexes Naturbild, generiert aus einem theologischen und daseinsbezogenen Subtext, abbildete, war Blechen weitgehend auf eine oberflächliche, formbezogene Wirkung bedacht.[539] Blechen setzte die romantischen Symbolik – Ruinen, Kirchen, Mönche – im Hinblick auf die recht simple Wirkung des Schauerlichen ein, die vielmehr Gefühle als intellektuelle Reverien evozierte. Friedrich schilderte in seinen späten „Äußerungen“ den vertieften Umgang mit Staffage, landschaftlicher und architektonischer Bildsymbolik:

> „Jetzt arbeite ich wieder an ein großes Gemählde […]. Es stellt ebenfalls, wie daß in meinem letzten Brief erwehnte Bild: daß innere einer zerfallenen Kirche dar. Und zwar hab ich den schönen noch bestehenden und gut erhaltenen Dom zu Meißen zum Grunde gelegt. […] Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin, und aus den zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit [und anderes Verlangen nach Klahrheit und Wahrheit] hervor gegangen. Hohe schlanke immer grüne Fichten sind dem Schutte entwachsen; und auf morschen Heiligen bildern zerstöhrten Altären und zerbrochenen Weihkeßsseln, steht mit der Biebel in der linken Hand und die rechte aufs Herz gelegt an den Überresten eines Bischöflichen Denkmahl gelent ein evangelischer Geistlicher die Augen zum blauen Himmel gerichtet, sinnend die lichten leichten Wölkchen betrachtend“[540]

Ein Werk Blechens steht in klarem Gegensatz zur mystischen Symbolik Friedrichs und bestätigt seinen unbekümmerten Umgang mit romantischer Sinnbildkunst: Die „Gotische Kirchenruine im Winter mit schneeballenden Jungen“[541] profanisiert das bedeutungsschwere Motiv ohne jede Scheu vor diesseitiger, genrehafter Belebung.[542] Damit vergleichbar wirkt auch Blechens Frühwerk „Klosterruine Oybin“, das Peter-Klaus Schuster als „vollkommene Entspre-

[536] Vermutlich RV 163/1931 verbrannt, Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, Abb. in Rave 1940, S. 152. Besprechung der Kunstausstellung in den Berlinischen Nachrichten, Nr. 285, 3. Dezember 1824, zit. nach Rave 1940, S. 5.
[537] Besprechung aus dem Kunst-Blatt, Nr. 41, 21. Mai 1827, zit. nach Rave 1940, S. 8.
[538] RV 160/NG 1234, Öl auf Leinwand, 98 x 127 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 9, S. 102, Farbtafel 3.
[539] Zu Friedrichs Umgang mit der benannten Bildmotivik vgl. Doyle 2006, S. 110.
[540] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 59, vgl. auch ebd., S. 94.
[541] RV 627/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/2757, Öl auf Leinwand auf Pappe, 40,5 x 51,5 cm, Abb. in Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 16/17, m. Abb.
[542] „Angesichts der wesentlichen schöpferischen Aufhebung der irrationalen Komponente des romantischen Verhältnisses zur Natur [in Blechens Landschaften], muten romantische Leitmotive und Standardthemen wie Relikte an.“ Willi Geismeier zit. nach Schenk-Sorge 1989, S. 10.

chung“ von Friedrichs zwei Jahre später entstandenen „Klosterruine Eldena“ empfindet, als Motivübernahme ohne intendierten Tiefgang.[543] Die Vorlage aus dem akademischen Fundus, die Blechen benutzt haben könnte, ist bislang nicht aufgefunden; sein Entwurf verbindet wohl Vorlagen aus der Druckgraphik, wie der Vordergrund vermuten lässt, mit einer der verbreiteten Ansichten des Klosters. Blechen komponiert hier eine Vedute nach einem erlernten Schema, während Friedrich deutlich auf geistige Inhalte wie im oben wiedergegebenen Zitat fokussiert. Die später postulierten Parallelen in der Auffassung des Landschaftsgemäldes sind fraglich.[544] Die Adaption der für Friedrich so zeichenhaften Motive mit starkem Verweischarakter scheint bei Blechen ausgesprochen leichtfertig und oberflächlich erfolgt zu sein. Was bleibt, sind motivbezogene Anleihen, die für die Gemäldekonzeption richtungsgebend sind und die von den Zeitgenossen als von Friedrich beeinflusst wahrgenommen wurden.

Blechens Motivsprache folgte demnach anderen Regeln, und so lassen sich, insbesondere nach 1826, neue Landschaftsinszenierungen bei ihm ausmachen. Die Kritik bedachte wiederholt seine Effektmalerei, die, wie in der Bühnenmalerei üblich, von der Auffassung der Landschaft als Textkommentar herrührte. Ein Rezensent beobachtete, dass Blechen stets die „Natur in ihrem höchsten Aufgeregtsein“ oder nach „ihrem düsteren Gewand“ darstellte. Er mutmaßte, Blechen entnehme seine Motive Literatur wie „Scottschen Romanen“ oder „Hoffmanns Teufel-Elixieren“.[545] Im Zuge seiner Arbeit als „Decorationsmaler“ am Königsstädtischen Theater von 1824 bis 1827 – Blechen hatte bekanntlich eine Empfehlung von Schinkel, der dem Theater 1823/24 einige Baugutachten ausgestellt hatte – musste er sich bestimmten künstlerischen Fragestellungen öffnen, die zu einem bedeutenden Teil kompositioneller Natur waren.[546] Zur Charakterisierung des Theaterprogramms und seines Publikums zitierte Rave einen Artikel, der im „Journal des Luxus und der Moden“ 1824 erschienen war:

> „Der Wahlspruch des Königstädter Publikums ist: Wir wollen lachen! – und damit sagt es klar und deutlich: wenn wir nach getaner Arbeit uns stumpf und steif fühlen, so gehen wir ins Theater, um uns zu erholen, und dies kann nur durch Stücke geschehen, die uns nicht die mindeste Anstrengung zumuten und zunächst nur auf Erschütterung des Zwerchfells hinarbeiten. Diese Ansicht ist eine Macht, vor der alle Kritik verstummen sollte.“[547]

Sein unglückliches Karriereende als Bühnenmaler stellte ihn, der sich nunmehr weitgehend der Landschaft widmete, mit einer veränderten Wahrnehmung vor die Gestaltungsfragen des Landschaftsgemäldes. So präsentierte sich der vormalige Bühnenmaler als handwerklicher

[543] Um 1822 (?), RV 71/NG 870h, Öl auf Leinwand, 44 x 53 cm. Vgl. Schuster 1990, S. 12, m. Abb.

[544] Eine oftmals zitierte und in ihrer Aussagekraft etwas überbewertete Kritik im „Kunst-Blatt“ vom 21. Mai 1827 geht auf diese Beziehung zu Friedrich ein: „Mehrere Bilder von dem Dekorationsmaler K. Blechen schreiten nicht unglücklich auf eben diesem Wege [C. D. Friedrichs] daher, und eine Schneelandschaft mit einem verwitterten Bildstock und seltsam gestalteten Baumstorren hielt ich auf den ersten Blick für eine Hervorbringung Friedrichs.“ Zit. nach Rave 1940, S. 8. Vgl. auch Kap. 4.2.3.1.

[545] Berlinische Nachrichten, 28. Oktober 1826, Rezension der Akademieausstellung, zit. nach Rave 1940, S. 6.

[546] Aus Blechens selbst verfasstem Lebenslauf geht hervor, dass diese Verbindung zu Schinkel bestand. Es lassen sich keine weiteren Quellen dafür anführen; vgl. Rave 1940, S. 37/38. Zu Blechens Zeit als Bühnenmaler im Königsstädtischen Theater liegt bislang keine weiterführende, quellengestützte Forschung vor. Nach Informationen aus dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin möchte Kilian Heck in seiner für 2010 angekündigten Habilitationsschrift diese Forschungslücken schließen.

[547] RV 475 m. Abb./SZ 702, Feder, Sepia, 28 x 42 cm; zit. nach Rave 1940, S. 196.

Fachmaler für narrative Inszenierung, wobei das rein Landschaftliche in Blechens Gemäldeerfindungen gleichwertig neben der Bilderzählung rangierte.[548] Im Jahre 1826 rühmte ein anonymer Kritiker der „Berlinischen Zeitung“ in der Rezension der Akademieausstellung die „Genialität des Künstlers im Komponieren“[549]. Da der Autor auch auf die Stimmungswerte und das „Poetische“ einging, kann angenommen werden, dass vielmehr der Gleichklang zwischen Blechens Naturformen und der Gefühlslage des Betrachters geglückt sei, nicht zwangsläufig aber die Harmonie der formalen Gewichtung. Carl Seidel bemerkte in ähnlicher Weise in Anbetracht der „Dämonischen Landschaft“: „Wie sehr harmonieren nicht zum Beispiel […] zu der gespenstischen Staffage die schwarzen Berge und der regenschwangere Himmel und der schauerliche Wald.“[550] Blechens Fortführung der auch noch in der Romantik geltenden Forderung nach kohärenten Landschaftsformen in Bildstimmung und -thema, wie sie unter anderem in Poussins Moduslehre begründet ist, zeigt sich in den bizarren Felstürmen, dem in gelblichem Dunst verhangenen Wolkenhimmel, dem Schlaglicht und den starken Kontrasten.[551] Landschaft, Staffage und Erzähltext wurden in diesen Bildern von den Zeitgenossen als homogen und durchgängig stimmig empfunden und von den meisten Rezensenten dementsprechend gelobt: „[E]inige dieser Kompositionen sind wirklich vortrefflich gedacht und bis auf die geringste Nebensache einzig gehalten in schauerlich düstrem Stil, der ihm ganz besonders zuzusagen scheint.“

Ähnliches konnte man auch in den „Berlinischen Nachrichten“ lesen:

> „Herrn Blechens kühne, fruchtbare Phantasie im Gebiete des Schauerlichen, hat sich denn auch jetzt in seinen Landschaften meist überall vorteilhaft an den Tag gelegt, und er hat uns einige Landschaften geliefert, bei deren Anschauen uns ein Grauen erfasst und ein kalter Schauer unsere Haut durchrieselt.“

Carl Seidel wiederum schloss seine Rezension mit einer Anerkennung der soliden Malweise Blechens und fuhr fort: „[D]essen ungeachtet aber wird man doch zu sehr und zu häufig erinnert an die Dekorationsmalerei.“ Dieser Vorwurf, in der romantischen Kunstlehre vernichtend, bringt alle Kritiken an der „Berufsmalerei“ Blechens früher Werke auf einen Nenner.[552] Von der hohen romantischen „Sinnbildkunst“ in die „Dekorationsmalerei“ abzusteigen, bedeutete einen Ansehensverlust und qualifizierte Blechen nicht als „wahren“ Künstler, sondern als handwerklichen Maler. Die Bühnenmalerei veranlasste Blechen zur Landschaftsinszenierung und zur stimmigen Komposition; das Nachempfinden einer Naturbegegnung tritt in den Hintergrund. Das Bild „Dämonische Landschaft“ wurde im „Kunst-Blatt“ als Illustration ge-

[548] Vgl. von Donop 1908, S. 26.
[549] Ausstellungskritik der Berlinischen Zeitung, 15. November 1826, zit. nach Rave 1940, S. 6.
[550] „Dämonische Landschaft“, um 1826, RV 165/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Inv. Nr. 2162, Öl auf Leinwand, 98 x 143 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 12, S. 104, Farbtafel 4. Vgl. Carl Seidel, Andeutungen über die diesjährige Kunst-Ausstellung, 1826, zit. nach Rave 1940, S. 6.
[551] Börsch-Supan vermutet in den charakteristischen Felsformen ein Motiv aus dem Harz und nimmt an, dass Blechen bereits vor der nachweisbaren Harz-Reise 1833 für die „Dämonische Landschaft“ eine Reise dorthin unternommen habe; seine thematische Verknüpfung zu Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“, 1821 in Berlin uraufgeführt, kann weit mehr überzeugen. Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 12, S. 104.
[552] Die obigen Zitate stammen aus Rave 1940, S. 5/6: Carl Seidel, Kritische Andeutungen über die diesjährige Kunst-Ausstellung, 1826. In: Berlinische Nachrichten, 28. Oktober 1826.

läufiger Geschichten aufgefasst: „Geschick und Fruchtbarkeit in schauerlichen Erfindungen, welche an allerlei Bekanntes erinnern; ein Jäger, den hinten ein Gespenst beim Schopfe packt, ein Ungeheuer schießt, an die Wolfsschlucht im Freischützen."[553] Genau in diesem Sinne sind die Figuren hier eingesetzt: Sie lassen sich identifizieren, transportieren einen im Betrachter abrufbaren Erzähltext, ähnlich den Figuren in einem Bühnenraum. Im Falle der „Dämonischen Landschaft" sollen sie keine kompositorisch bindende Funktion im bildnerischen Raumgefüge verrichten; die Figuren am unteren vorderen Bildrand vermitteln den Blick des Betrachters, der hier ins Bild „einsteigt", in Leserichtung auf das Geschehen im Bild. Es ereignet sich viel auf dieser Bühne, aber letztlich bleiben die Bezüge der Figuren untereinander ohne Kenntnis der Textgrundlag des literarischen Stoffes unklar.

In der Zeitschrift „Museum" erschien 1833 eine ausführliche Rezension der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1832.[554] Gustav Adolf Schöll zeichnete verantwortlich für eine für die Blechen-Forschung ausnehmend wichtige Kritik an dessen auf der Ausstellung gezeigten Bildern; im Zuge der Darlegung der Forschungsergebnisse wird noch mehrfach darauf Bezug genommen.[555] Schölls Aufsatz im „Museum" ist aus zwei Gründen aufschlussreich: Zum einen enthält er die oben bereits betrachtete Studie zur „Deutschen Landschaft" und umreißt eine kenntnisreiche Landschaftstheorie, zum anderen befasst sich Schölls Kritik neben den Werken Blechens auch unter anderem eingehend mit den Einsendungen Caspar David Friedrichs. Schöll besah die Werke beider Künstler mit gleichen Erwartungen, unter derselben Perspektive und lieferte damit ein wichtiges Dokument zu einer vergleichenden Rezeptionsgeschichte:

Beide Künstler werden mit zahlreichen Adjektiven einer Sinnrichtung bewertet, die Schöll im fortlaufenden Text immer wieder einfließen lässt, um ihr Scheitern in der Gattung „Landschaft aufzuzeigen:

> „Für die Landschaft ist das Einsylbige [in Bezug auf Friedrich], Witzig-Spröde [in Bezug auf Blechen] um so minder geeignet, als dieselbe schon überhaupt mehr durch Totalformen und Lichtmassen wirkt; als eines reichen Inhaltes bedarf, um nicht unbestimmt-allgemein oder bedeutungslos vereinzelt zu erscheinen."[556]

Friedrichs Landschaften in ihrem reduktiven Prinzip erschienen ihm offenbar völlig willkürlich, nicht spezifisch und bedeutend genug;[557] Blechens Werke waren seines Erachtens in ihrer

[553] In Kunst-Blatt, Nr. 41, 21. Mai 1827, zit. nach Rave 1940, S. 8. Michael Lissok weist auf Carl Seidel hin: Vgl. Lissok 2000, S. 34.

[554] Dieser Aufsatz wurde nicht – wie üblich – mit einem „Beschluß" beendet, sondern ab der Ausgabe Nr. 29 unter dem Titel „Über das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst" fortgeführt. Vgl. Schöll 1833.

[555] Schöll hatte in Tübingen zunächst Theologie, dann Philosophie und Altphilologie studiert, sich 1833 in Berlin habilitiert; 1835 wurde er „Lector der Mythologie und Kunstgeschichte an der Akademie der Künste", 1842 zum außerordentlichen Professor für Archäologie an die Universität Halle berufen; bereits ein Jahr später folgte er Ludwig Schorn als Leiter der Großherzoglichen Kunstsammlungen und der Zeichenschule in Weimar, 1861 wurde er dort Leiter der großherzoglichen Bibliothek. In Weimar konzentrierte sich seine wissenschaftliche Arbeit auf Goethe; 1882 erschienen die Erträge dieser Forschungen unter dem Titel „Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens". Vgl. ADB, 1891, Bd. 32, S. 219.

[556] Schöll 1833, S. 94.

[557] Bei Schöll heißt es weiter: „Wie? fragt man; drei Farben und zwei Linien, ist denn das eine Landschaft? In der That, […], es ist doch der Anblick eines Stückes Himmels, eines Hügel- und Thalstrichs! Und warum so

stark ausgeprägten Subjektivität und mit ihrem „witzig-spröden“ Unterton für die Masse des Kunstpublikums nicht konsensfähig. Keinem der Kunstwerke verlieh er also das Prädikat „hohe Kunst“.[558] Neben der gemeinsamen Verfehlungen arbeitete Schöll auch Unterschiede in der Landschaftsauffassung beider Künstler heraus:

> „Es giebt aber noch eine andere Ungewöhnlichkeit landschaftlicher Auffassung, die keineswegs aus Mangel an durchgebildeter Technik, auch nicht aus muthwilligem Humor, wie Blechen’s Manier hervorgeht, sondern die gleichsam die ernsthafte und nüchterne Seite dieser Abfangung der Natur im Sonderbaren ausmacht, indem sie dieselbe durch eine, vielleicht preciöse Auswahl, zur Dollmetscherin charakteristischer Seelenstimmungen und Gedanken befähigt. Durch diese Art ist Friedrich in Dresden berühmt geworden“[559].

Als anschauliche Gegenbeispiele für beide nannte Schöll neben Friedrich Nerly die Düsseldorfer Schule und insbesondere Wilhelm Schirmer;[560] Schirmer war Gründungmitglied im sogenannten „Landschaftlichen Komponierverein“, der seit 1827 zusammentrat, und kombinierte „edlen Naturalismus“ mit ideale[r] Landschaftsform.[561] Abschließend verlieh er Wilhelm Pose die folgende Auszeichnung für seine deutschen Landschaften: „Solche Bilder, gross oder klein, sind der Triumph der Landschaft.“[562] Schölls Argumente waren darauf angelegt, die Kunst um 1833 aus ihrer Entwicklungsgeschichte seit der Frühromantik zu erklären: Die Jahrhundertwende um 1800 habe eine Kunst hervorgebracht, die am Ende einer Entwicklungsgeschichte „nach der einen Seite in Mechanismus erkaltet und erstarrt, nach der anderen in den Gegensätzen des Idealismus und Naturalismus zerrissen war.“[563] Wie Humboldt benannte auch Schöll „Idealismus und Naturalismus“ als „Gegensätze“; er sah wohl – wie auch Burckhardt – eine mögliche harmonische Schnittmenge in den Werken der Düsseldorfer Schule.

In Blechens früher Landschaftsauffassung, die im lockeren, insbesondere motivlichen Bezug zur Bildsymbolik der Romantik stand, nahm eine Naturexegese ihren Ausgang, die nach der Reise nach Italien insbesondere im zeichnerischen Spätwerk wieder zutage trat: „In allen Gegenständen, die in das Reich des Sarkastisch-Finsteren gehören, vor allem aber da, wo Verwesung thront und mit ihrem Gefolge von Moosen und Flechten emsig arbeitet, das Bestehende hinunter zu drängen, zu gänzlicher Zerstörung, ist Herr Blechen Meister.“[564] Die Natur verwehrte sich im Spätwerk der gegenständlichen Darstellung ihrer Fülle. Die sehnsuchtsvolle Einfühlung des romantischen Künstlers in diesen undurchdringlichen Komplex konnte

---

eigen? – […] weil es zwar in der Natur auch so vorkommt; aber nicht so für sich allein, nicht so abstrakt. Was also an dem Bilde heraustritt, ist die Abstraktion des Künstlers selbst; seine Wahl.“ Schöll 1833, S. 61.

[558] Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen verzeichnen als Exponate von „Professor Carl Eduard Ferd. Blechen, Lehrer der Landschaftszeichnen-Klasse […] 50. – Der Nachmittag auf Capri 51. – Schlucht bei Subiaco mit dem Blick auf das Kloster S. Scolastica. 52. – Villa Estense bei Tivoli. 53. – Castel Gandolfo bei Albano.“ Für „C. D. Friedrich, Prof. in Dresden, Mitgl. der Akademie. 176. – Eine alte Eiche im Schnee. 177. – Mondschein-Landschaft. 178. – Landschaft.“ Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1832.42-112 und 1832.113-192.

[559] Schöll 1833, S. 60.

[560] Schöll 1833, S. 100/101.

[561] Hermann Püttmann, zit. nach Sack 2005, S. 94.

[562] Schöll 1833, S. 111.

[563] Schöll 1833, S. 14/15.

[564] Carl Seidel, Kritische Andeutungen über die diesjährige Kunst-Ausstellung, 1826. In: Berlinische Nachrichten, 28. Oktober 1826, zit. nach Rave 1940, S. 6.

nicht vollzogen werden, was für Blechen eine innere Abkehr von diesem romantischen Ideal bedeutete.

2.6.6 Ansichten und Landschaftscharakteristik – Blechen als „genialer Erfinder einer neuen Gattung landschaftlicher Charakterbilder“

Die Kunstkritik machte in ihrem emphatischen Urteil über Blechen etwa nach 1835 Zugeständnisse an die „Regellosigkeit“ der Gattungsentwicklung. Im Folgenden, das Thema der theoretischen Genese der Landschaftsgemälde nun abschließenden Abschnitt, wird der Wandel in den Beurteilungskriterien erläutert.

Neben der gelungenen Darstellung der „Charakteristik“ einer Landschaft wurde in der zeitgenössischen Kritik sehr häufig die „Wahrheit“ eines Gemäldes gelobt. Zwangsläufig ergaben sich hieraus Diskrepanzen zwischen dem subjektiven Wahrheitsgehalt des Bildes und dem allgemeinen Wirklichkeitsbegriff der Betrachter:

> „Blechen ist immer originell. Mit einer fast bizarren Konsequenz hält er das Charakteristische fest. Hier [Blick von Civita castellana in die Ebene und auf den Monte Soratte] hat er uns ein treues Bild der Campagna gegeben. Das sind die weißen Felsen, das ist der weiße Boden, das ist Mittelitaliens heißer Mittag, das brennt; so graugrün sieht die zerknickte Aloe aus, und das ist Blechen, mitten darin die weiße Ziege. Nichts soll die auffallende Wahrheit des Bildes stören. Darum aber fragen wir, und geben hier vielleicht eine Blöße, wo nahm der Künstler die rotbraunen Schatten im Hintergrund der Schlucht her. Hat er es so gesehen, und wir geben viel auf seinen Blick; so danken wir ihm, daß er uns darauf aufmerksam macht. Wir können uns dieser Färbung nicht erinnern, und finden auch keinen Grund auf, der sie bedingt.“[565]

Blechens Originalität wurde einerseits offenbar als Bereicherung der eigenen Wahrnehmung, andererseits jedoch auch als Beleidigung des allgemeingültigen Schönheitspostulats der Betrachter empfunden, wenn Blechen – so die Annahme Annik Pietschs – deren „logisches und sinnliches Erkenntnisvermögen“ ansprechen wollte. Pietsch nimmt weiter an, dass Blechen anstelle einer Rückbesinnung auf ein kollektives Bildungsvermögen und vorgeprägte Erwartungen „durch sensible sinnliche Wahrnehmung und ein sehr präzises Naturstudium“ eine „durch Bildstruktur und Maltechnik dem Wahrnehmungsapparat des Menschen angepasste Darstellungsform“ umsetzte, wodurch das Gemälde „den Rezipienten ähnlich ansprechen kann wie die Natur selbst“.[566] Sollte Blechen dieses Verfahren unter Berücksichtigung der physiologischen Optik intendiert haben, so konnte er das Verständnis des Publikums nicht erreichen. Es ist fraglich, ob Blechens Bildverständnis, das auf zahlreiche ästhetische Prämissen eines Bildordnungsverfahrens eingeht und in der mutmaßlichen profunden Rezeption wahrnehmerischer Prinzipien dem Bild eine hohe Künstlichkeit verleiht, tatsächlich auf der Darstellung einer physiologischen Seherfahrung basierte, die nicht mehr zwischen artifizieller, kunstfertiger Bildrealität und perzeptiver Naturrealität unterscheiden wollte.[567]

---

[565] W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19.
[566] Pietsch 2006, S. 90.
[567] In diesem Zusammenhang ist weniger aufschlussreich, Blechens Ansichtenkunst mit den klassizistischen Prinzipien der Ideallandschaft zu vergleichen und auf zahlreiche Unterschiede hinzuweisen; vgl. Pietsch 2006, S. 102. Ein Vergleich mit den Zeitgenossen, die Veduten produzierten, erscheint fruchtbarer.

In dem bereits zitierten langen Beitrag im „Museum“ 1833 warf Schöll Blechen die „ironische“ Darstellung der italienischen Landschaft vor, die Natur sei in ihr Gegenteil gewendet, ja auf den „Kopf gestellt“. Es fühle sich „das Auge […] durch das Capriciöse der Darstellung […] beohrfeigt“, wie Schöll anschaulich schrieb.[568] Er monierte weiter verschiedene Verletzungen der Landschaftsnorm: Blechen böte kein „seelenvolles Antlitz der Natur“, keine schöne Landschaft, sondern seine Naturformen verhielten sich wie die „Züge“ eines „Hirnverbrannten zum gesunden Menschengesicht“. So wie Blechen die Natur darstellte, könne er keinen Konsens mit den Betrachtern erwarten, die sich von einer „Laune der Natur“ beleidigt fühlten, welche Blechen anstelle „allgemeiner Naturwahrheit“ ins Bild bringe. Die „Vermummung“ der Natur durch eine künstlerlaunische „Maskierung“ könne nur durch „charakteristische“ Staffage aufgebrochen werden, aber auch die verweigere Blechen; das sämtliche Gestaltungselemente der Landschaft vereinende Stimmige oder Harmonische, das die klassische Landschaft bestimmte, weiche einem „ächt-landschaftlichen Humor“, der die schöne Landschaft weitgehend profanisiere. Schöll war also der Ansicht, Blechen ironisiere bewusst die normierten Publikumserwartungen, seine Staffage nannte er „Witzworte“, seine Naturdarstellung „fratzenhaft“. Die Unterstellung einer Absicht setzte natürlich voraus, dass Blechen die Norm eigentlich kannte und den Konflikt suchte: Schöll befand, Blechen setze eine „eigenthümlich-komische Landschaftsgattung“ an die Stelle herkömmlicher Normen. Schölls harsche Kritik liest sich als Plädoyer gegen künstlerische Willkür, gegen eine Überbewertung des „Charakteristischen“ in seiner Vermischung mit individuellen Veranlagungen und Sichtweisen des Künstlers.

Diese Vorwürfe wurden aber durchaus nicht von allen Kritikern oder Ausstellungsbesuchern erhoben. Bettina von Arnim, die Blechen während seiner Krankheitszeit ab 1838 tatkräftig unterstützte, kaufte das heute in Wien befindliche Gemälde „Nachmittag auf Capri“, das Schöll für „hirnverbrannt“ hielt.[569] Von anderer Seite lobte man bereits hinsichtlich des „Semnonenlagers“ die „mit seltener Wahrheit“ erfolgte Darstellung der „speziellen Natur“, fand aber in dieser bildlichen „Wahrheit“ noch einen wahrnehmerischen Konsens.[570] Die Beobachtungen zur Naturwahrheit häuften sich nach Blechens Rückkehr aus Italien in den Feuilletons. Diese Vorstellung von „Naturtreue“ konstituierte sich nicht nur aus einer zwangsläufig von der individuellen Wahrnehmung gestützten Empirie, sondern auch aus einer tradierten Ordnung von Perspektive und Farben. Die Gewohnheit bestimmter visueller Bildmuster verstellte die unmittelbare Bilderfahrung für den Connaisseur.

Blechen kommentierte seine eigenen Gemäldefassungen der römischen Campagna, die er wiederum anlässlich der Berliner Akademieausstellung im Jahre 1830 präsentierte, mit der

[568] Schöll 1833, S. 42.
[569] Auf der Akademieausstellung zeigte Blechen u.a. „Nachmittag auf Capri“, „Schlucht bei Subiaco“, „Park der Villa d’Este“ und „Castel Gondolfo“; vgl. Schöll 1833, S. 42. Der lange Brief von Arnims vom 11. Juli 1838, der über das Bild berichtete, ist abgedruckt bei Rave 1940, S. 47-50.
[570] Berlinische Nachrichten, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.

Bemerkung: „Beiträge zur Charakteristik der Campagna von Rom“[571]. Damit ließ er das Landschaftsportrait und auch die Erwartung einer „schönen“ Landschaft hinter sich und knüpfte eine Verbindung zur momentgebundenen Stimmungsmalerei, die versuchte, einen subjektiven und einmaligen Eindruck zu kondensieren. Ein zeitgenössischer Kritiker erbrachte gestalterische Vorschläge, um den fixierten Begriff landschaftlicher Schönheit zu gewährleisten. Zum „Blick von Civita Castellana in die Ebene und auf den Monte Soratte“ meinte er, es sei der Schönheit des Bildes zuträglicher, „wenn der Berg mehr zur Seite läge“, so dass sich die Bildgründe besser in die Tiefe staffelten. Ebendieser Kritiker war aber auch bereit, Blechens „geistreiches Auffassen des Eigentümlichen“[572] in seiner Individualität hinzunehmen, obwohl die Malweise, die Blechen für seine „Charakteristik“ anwandte, die Illusionserwartung an die landschaftliche Wiedergabe im Gemälde negierte.

Blechen gab mit seinen topographischen Bildtiteln Ansichten bestimmter Gegenden vor, die das Publikum aus einer Unzahl von Veduten und Italiendarstellungen kannte. Damit appellierte er an ein allgemeines Motivgedächtnis. So schrieb Carl Seidel, der wie Blechen dem Berlinischen Künstlerverein angehörte und mit ihm bekannt war, 1830 in der „Berlinischen Zeitung“:

> „[S]eit einigen Jahren richtet sich [Blechens Talent] einzig auf die Vedutenmalerei, wodurch indessen der Künstler in keiner Hinsicht gewinnt. Die geistvolle Komposition steht […] allzeit höher als die geistreich gehandelte Porträtlandschaft […] es gehört die Landschaft überhaupt mehr in die Gattung der Kabinettstücke“.[573]

Blechen wurde hier als Vedutenmaler verstanden, was in der gegenwärtigen Kunstgeschichtsforschung vielfach abgelehnt wird.[574] Man erkannte durchaus seine Sujets wieder, empfand aber auch einen Dissens bezüglich der Ausführung, die die Illusion empfindlich störte, ja zur „Unwahrheit“ führte.[575] Während sich beispielsweise König Friedrich Wilhelm III. anlässlich seines Besuches in der Berliner Akademieausstellung nach Gottfried Schadows Bericht „erinnerte“, Blechens Landschaften „in der Natur gesehen zu haben“, konnte sich W. K. Lange an eine bestimmte „Färbung“ durchaus nicht „erinnern“, wie er selbst schrieb.[576] Auf die „frappante“ Kontrastwirkung von Blechens Landschaften ging auch der Kritiker der „Berlinischen Zeitung“ anlässlich der Akademieausstellung 1832 ein und forderte die harmoniestiftende tonale Einheitlichkeit des Landschaftsganzen: „Die Natur bietet nicht allein den Gegensatz der Töne. Zu ihrer harmonischen Wirkung, ihrem eigentlichen Reiz, bietet sie die zarte Be-

[571] Rave 1940, S. 18/19. „Civita Castellana“, um 1830, RV 1284/ehem. NG 616, Öl auf Leinwand, 104 x 139 cm, „Hirtenvolk bei Narni“, um 1830, RV 1291/ehem. 618, Öl auf Leinwand 116 x 167 cm; beide verschollen.
[572] W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19. Bezugnehmend auf die „unschöne“ Darstellung des arkadischen Italien verteidigte Lange wenige Tage später wiederum Blechens Landschaften: „Blechen ist treu, und es ist etwas Neues.“ W. K. Lange, Italien wie es ist, zit. nach Rave 1940, S. 23. „Civita Castellana“, um 1830, RV 1284 (m. Abb.)/ehem. NG 616, Öl auf Leinwand, 104 x 139 cm.
[573] Carl Seidel in der Berlinischen Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[574] Vgl. Berndt 2009, S. 113 und Pietsch 2006, S. 115.
[575] W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 29.
[576] Gottfried Schadow zit. nach Rave 1940, S. 19; W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19.

wegung ihrer Übergänge“[577]. Die Bemängelung der technischen Ausführung zog sich nicht erst nach der Italien-Reise als zentraler Kritikpunkt durch die Rezensionen. Bereits 1826 wünschte man eine „ruhigere Behandlung“, 1828 wurde dem Maler des „Semnonenlagers“ die Ignoranz aller „Hilfsmittel“, die „landschaftliche Technik“ bedingten, vorgeworfen.[578] 1830 verurteilte man „ein solches gewaltsames Arbeiten im Bilde“[579], 1834 warf man Blechen schließlich „Erbitterung und Zelotismus“ vor, mit denen er seine Landschaften „ohne Liebe, ungeduldig, weitereilend“ ins Gemälde bringe.[580] Unbelehrbar, angeblich vom Glaubenseifer beseelt, behielt Blechen seine „Charakteristik“ bei.

Etwa um 1835 ist ein Bruch im Tonfall der Kritik auszumachen, wofür sich unterschiedliche Erklärungen anführen lassen. Zum einen hatte sich in der Kunstkritik ein Generationenwechsel vollzogen; neben den Fachgelehrten kamen vor allem in der Tagespresse nun Journalisten und laienhafte Kunstliebhaber zu Wort, die weniger für ein Fachpublikum als für die breite Masse schrieben;[581] von einer Abordnung in Rom ansässiger Künstler wurde die verachtenswerte „Kunstschreiberei“ bereits 1833 scharfzüngig angegriffen.[582]

Zum anderen war Blechen 1835 zum außerordentlichen Mitglied der Königlichen Akademie der Künste ernannt worden und hatte neben seiner Professur eine neue Ebene öffentlicher Anerkennung erreicht, die ihm offensichtlich auch in der Kunstkritik zugutekam. Fortan war etwa von „geschmackvolle[r], besonnene[r] Haltung, Sicherheit in der Ausführung und Geist in Anordnung und Staffage“[583] die Rede. Ein weiterer Grund lag wohl darin, dass man die neuere Tendenz zur „Naturwahrheit“ in der Landschaft allgemein zu akzeptieren begann, letztlich auch durch den Blick auf den europäischen Kontext, der in Berlin besonders durch die Aktivitäten Louis Sachses, eines mit Blechen befreundeten Kunsthändlers, gefördert wurde.[584] 1835 waren Blechen und Sachse in Paris gewesen, die Aquarelle, die Blechen von dieser Reise mitbrachte, zeigte er am 18. November 1835 anlässlich der Sitzung des Berlinischen Künstlervereins.[585] 1837, als Blechen bereits aufgrund seiner psychischen Erkrankung weitgehend arbeitsunfähig war, veranstaltete Sachse eine Verkaufsausstellung mit einer großen Auswahl italienischer Ansichten Blechens. Im „Museum“ bewunderte man die „leichte, skizzenhafte Weise […] voll scharfer Naturwahrheit“, die „mit stets ergreifender Stimmung aufgefaßt“[586] sei. „Herrlichste Wirkung“ fühlte man nun, die „Harmonie“ wurde als „kostbar“[587] erachtet.

[577] Berlinische Zeitung, 13. November 1832, zit. nach Rave 1940, S. 29.
[578] Rave 1940, S. 7, 9.
[579] W. K. Lange, Antikritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 20.
[580] Museum 1833-1837, Nr. 47, Jg. II, 24. November 1834, S. 384, zit. nach Rave 1940, S. 36.
[581] Vgl. Grossmann 1994, S. 126.
[582] Vgl. Catel 1833.
[583] NAK, Bd. 1, 1835, S. 527. Der Eintrag nimmt zahlreiche Anregungen aus Schöll 1833 auf.
[584] „[Blechen ist] in seiner eignen Art den Franzosen verwandt.“ In: Kunst-Blatt, Nr. 92, 17. November 1835, S. 381.
[585] Vgl. auch Raczynski 1836-1841, Bd. 1, S. 342/343.
[586] Museum 1833-1837, Nr. 44, Jg. V, 30. Oktober 1837, S. 351.
[587] Die Kunstausstellung zu Düsseldorf im Jahr 1836, zit. nach Rave 1940, S. 42.

1839 trat in der Rezension der „Berlinischen Nachrichten“ wohl aufgrund der bekannten Erkrankung Blechens dann ein spätromantisch konnotierter Geniekult zutage.[588] 1841 qualifizierte Ernst Heinrich Toelken, der Sekretär der Akademie, Blechen als „genialen Erfinder einer neuen Gattung landschaftlicher Charakterbilder“[589]. Das kann als Reminiszenz an das tradierte, kategoriale Gattungsdenken gewertet werden, da in Anbetracht der fehlenden Ordnung einfach eine „neue Gattung“ herbeigeredet wurde, um den Wandel in der Landschaftskunst in Begriffe zu fassen.[590] Im Gutachten, das die Akademie nach Blechens Tod am 23. Juli 1840 bei einigen ihrer Mitglieder in Auftrag gab, befand der Berliner Bildhauer Carl Begas: „Ich erinnere mich nicht, jemals Zeichnungen und Ölskizzen gesehen zu haben, wo mit so wenigen Mitteln eine solche Charakteristik der verschiedenen Naturformen, ein solches perspektivisches Gefühl für Terrainverschiebungen ausgesprochen wäre“[591].

Erst hier wurde in Fachkreisen demnach die Bedeutung des Skizzenwerkes für die „neue Gattung landschaftlicher Charakterbilder“ bemerkt: Denn „[e]s wird ankommen auf die Beschaffenheit der Natur, dann auf die Natur des Sehens selbst, auf den feinsten Unterschied des Sehens im Raum und des Sehens auf der Fläche.“[592] Der unmittelbarste Ausdruck des „Sehens“ von Landschaft und auch die Reflexion der Wahrnehmungsmöglichkeiten fanden insbesondere Widerhall in Blechens Zeichnungen.[593] Im folgenden Kapitel wird dieser Beobachtung nachgegangen, indem zunächst die theoretischen Vorbedingungen der Zeichenkunst dargelegt (Kap. 3.1), dann Blechens Entwicklung als Zeichner (Kap. 3.2) und letztlich seine Techniken (Kap. 3.3) erörtert werden. Dabei wird die Zeichnung in ihren unterschiedlichen Funktionen und schlussendlich in ihrer ästhetischen Autonomie analysiert.

[588] „Bei der Betrachtung jedes Blechenschen Werkes, groß oder klein, ausgeführt oder skizzenhaft, glauben wir den Pulsschlag des Weltalls zu fühlen, der in der Brust des schaffenden Künstlers schlug und so tiefsinnige Gebilde vor sein inneres Auge stellte.“ Berlinische Zeitung, 15. November 1839, abgedruckt bei Rave 1940, S. 60.
[589] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 66.
[590] Für Annik Pietsch gilt Toelkens Beurteilung als Hinweis auf Blechens Auffassung der Landschaft im Bild als „Immersionsraum“, den er mit „neu entwickelten Techniken der Naturrepräsentation und Rezeptionslenkung“ erschaffen habe. Malerische Illusion könne nur erlangt werden, wenn der Künstler in seinem Werk eine Annäherung an die Qualität eines „natürlichen“ Sehprozesses erreiche. Pietsch 2009, S. 62 und 67.
[591] Carl Begas in seinem Gutachten vom 2. September 1840, zit. nach Rave 1940, S. 64.
[592] Gruppe 1829, S. 76.
[593] Blechens Skizzentechnik und Wahrnehmungsart werden von Annik Pietsch als „umkreisende und teleskopische Bewegungen“ sehr anschaulich beschrieben; vgl. Pietsch 2006, S. 116.

3 Zu Entwicklung und Technik von Blechens Landschaftszeichnungen

3.1 Theorie des Landschaftszeichnens

> „Ich […] glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß, in unserer Zeit, des Wichtigen und Gedankenreichen mehr in Handzeichnungen niedergelegt ist als in Bildern.“[594]

Auch wenn Moritz von Schwinds Feststellung aus den späten 1860er Jahren datiert, kann sie ihre Gültigkeit für die Künstlergeneration zwischen 1800 und 1830 behaupten, die in der Zeichenkunst ein wichtiges Fundament ästhetischer Wahrnehmung geschaffen hat. Die verstärkte Hinwendung zur Zeichenkunst um 1800 wird darüber hinaus mit der veränderten sozialen Situation vieler Künstler in Verbindung gebracht, die nunmehr oft ohne Auftraggeber Werke konzipierten.[595] Vor diesem Hintergrund entwickelte sich die Zeichnung als fortschreitend aus dem Werkprozess ausgelöstes Medium. Im Folgenden wird dieser Prozess in mehreren Schritten nachgezeichnet.

In der Zeichnungstheorie des Klassizismus wurde die Linie zur bedeutungsverleihenden Form stilisiert, die auch auf die Malschrift des Gemäldes einwirkte.[596] Karl Wilhelm Ferdinand Solger schrieb in seiner spätaufklärerischen Abhandlung „Von den einzelnen Künsten“ 1829 über die Zeichnung: „Die Zeichnung ist die dargestellte reine Form, der Begriff eines Kunstwerkes.“[597] Damit griff er einen Gedanken Kants auf:

> „In der Malerei, Bildhauerei, ja allen bildenden Künsten […], sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. [D]ie Zeichnung macht den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus.“[598]

Solgers Wiederaufnahme der kantischen Idee, die Grave auch für Schelling nachweist, könnte die Vermutung nahelegen, die ästhetische Reflexion zur Zeichenkunst habe sich in der Zeit zwischen 1790 und 1840 in der Theorie kaum weiterentwickelt.[599] Kant und Solger zeigten gleichermaßen ein hohes Abstraktionsvermögen in der Reflexion und eine enorme Wertschätzung der Zeichnung als einem über dem Inhaltlichen des Dargestellten, die absolute Form wiedergebenden ‚pars pro toto‘ der Wirklichkeit, generiert aus einer langen Gattungstheorie der Zeichenkunst. Als Medium des Entwurfs und in der Funktion eines präparativen Werkschritts haftete ihr im Vergleich mit dem vollgültigen Gemälde oder auch dem Stich das Unfertige, ja sogar Erratische an. In der Terminologie der italienischen Zeichnungstheorie begin-

[594] Moritz von Schwind, 10. Juli 1869, zit. nach Grave 2006, S. 439.
[595] Vgl. Riemann 1990, S. 9.
[596] Vgl. dazu etwa O. A. 1761.
[597] Solger 1829, S. 710. Das Zitat Solgers belegt die Vermutung von Johannes Grave: „Im Zeitalter von Klassizismus und Romantik scheint das Zeichnen selbst in erhöhtem Maß Gegenstand von Reflexion geworden zu sein.“ Grave 2006, S. 440.
[598] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft § 14, zit. nach Grave 2006, S. 441/442.
[599] Vgl. Grave 2006, S. 442.

nend mit dem 15. Jahrhundert erscheint das ‚disegno' als primärer Ausdruck des ‚concetto'.[600] In der Nachfolge der Zeichnungstheorie der Renaissance bleibt die Theorieschreibung des Klassizismus bei dieser Auffassung. So wurde noch von Goethe berichtet, er nehme an, in der Linie der Zeichnung stünde „der Gedanke unmittelbar, ohne den geringsten Verlust auf dem Papiere"[601]. Unter dem Eintrag „Zeichnung" in Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste", 1792-1794 erschienen, findet sich diese Wertschätzung als Selbstverständlichkeit ausformuliert: „Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsache sey, ist zu offenbar, als daß es eines Beweises bedurfte."[602] Diese Ausführungen weisen darauf hin, dass die Zeichnung als ‚prima idea' des Künstlergenies in ihrer Klarheit und unmittelbaren Beziehung zum künstlerisch reinen Gedanken höher einzuschätzen sei als das Gemälde.[603] In ihrer linearen Definition erfüllt die Umrisszeichnung den aufklärerischen Grundsatz, nach dem der klare Kontur künstlerische Gedanken und Vorstellungen zu umreißen habe. Bei Sulzer heißt es dazu:

> „Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde."[604]

Der hohe Abstraktionsgrad des klassizistischen Lineaments brachte in der Diskussion um die Zeichenkunst die Einbildungskraft ins Spiel, deren Stimulation ein grundlegender Bestandteil des Erkenntnisprozesses war. Damit war aber auch der Weg dahin bereitet, einer sich entwickelnden Subjektivität und Deutungsfreiheit Raum zu geben. August Wilhelm Schlegel wertete 1799 die idealistisch vorgeprägte Einbildungskraft im romantischen Sinne als eine Art Decodierungsleistung einer hermeneutischen Symbolik, einer unbekannten Schrift um. Er imaginierte einen fruchtbaren Paragone zwischen Schrift und Zeichnung, zwischen Sprache und Bildender Kunst. Hierbei scheint ihm „der bloße Umriß viel bequemer und brauchbarer als die ausgefüllte Zeichnung":

> „Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die Bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefodert zu ergänzen, und nach der empfangenden Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt."[605]

Im 18. Jahrhundert existierten unterschiedliche Typen der Landschaftszeichnung. Sie galt als glaubhafte Fixierung für die Vedute, wirklichkeitsnahes Nachahmungsmedium, Gedächtnisstütze, naturwissenschaftliche Dokumentationsmöglichkeit und objektiv dechiffrierbare Hieroglyphe eines Naturganzen.

---

[600] Einleitend für die ausufernde akademische Debatte: Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, Mailand 1584. Vgl. zudem Busch 2007a, S. 121.
[601] So registrierte Eckermann Goethes Worte; zit. nach Koschatzky 2003, S. 304.
[602] Sulzer 1792-1794, Bd. 4, S. 749.
[603] Hier offenbart sich „die Überzeugung, daß der bloße Linienentwurf als das immateriellste Medium überhaupt, der Idee am nächsten sei. In der Idee aber ist das Werk nach klassischer Vorstellung in Reinkultur aufgehoben, die Idee ist der Wesenskern des Werkes, sie macht seinen Wert aus." Busch 2000, S. 293.
[604] Sulzer 1792-1794, Bd. 4, S. 749.
[605] Schlegel 1799a, S. 204 und 205.

War die Zeichnung noch im 18. Jahrhundert eine mehr oder minder elitäre Liebhaberei von Kennern und Sammlern, wurde sie im Zuge der Reform des Zeichenunterrichtes an den Kunstakademien auch zu einem konkurrenzfähigen Exponat auf den Akademieausstellungen.[606] Zeichnen als recht praktikable künstlerische Betätigung wurde jedoch auch massenkompatibel. In der „Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“ erschien 1789 eine kurze Beschreibung des Zeichenunterrichts für Dilettanten an der „herzogl. freyen Zeichenschule“ außerhalb des akademischen Rahmens. In drei Klassen konnten neben „Handwerksgesellen und Lehrlingen“ auch Frauen und Kinder den Unterricht bei Kraus und anderen Lehrern besuchen.[607] Der Verfasser der Anleitung „Ueber den Unterricht im Zeichnen nach einer zweckmäßigen Methode“ erachtete es als absolut „nothwendig, daß aller Zeichnen=Unterricht von der Nachahmung der Gegenstände der Natur ausgehen müsse“, und wohlgemerkt nicht nach Kupferstichen und Zeichnungen gearbeitet würde.[608] Eine vergleichbare Forderung findet sich auch in Hackerts Abhandlung „Über Landschaftsmalerei“:

> „Wenn des Künstlers Hand einigermaßen geübt ist, daß er in allen Wendungen und auf alle Weise die Blätter und Partien der Bäume hinschreiben kann, so muß er nach der Natur zeichnen, ohne sich zu lange mit Kopieren nach Zeichnungen aufzuhalten: denn bei dem Kopieren lernt er zwar den Mechanismus der Hand, aber er versteht keine Zeichnung, wenn er die Natur nicht kennt: Er wähle sich im Anfang mittlere Bäume, die nicht zu groß sind, die aber deutliche Partien haben, und mache sie so gut nach, als er kann. […] Hat er eine Zeitlang so fortgefahren, so wage er es, große, schöne Bäume zu zeichnen, und wähle stets die schöne Natur, soviel dies möglich ist.“[609]

Die Möglichkeit der Nachahmung von Wirklichkeit durch die Zeichnung wurde zu einem vieldiskutierten ästhetischen Topos. Der folgende Abschnitt befasst sich dementsprechend mit den Differenzen klassizistischer und romantischer Zeichenkunst, die sich von der Nachahmung im Umriss zum Ausdruck des Naturgefühls einer Weltseele entwickelte.

3.1.1 Skizzieren – Vom Wagnis, „Unausgesprochenes auszusprechen“

Goethe stellte in den späten 1820er Jahren eine deutliche Veränderung der Zeichnungsauffassung und der Skizzenmanier fest. Ganz im Sinne Kants und Schellings, die Möglichkeiten der nachahmenden Kunst analytisch und kritisch betrachtend, schrieb er in seinem Gedicht „Einsamste Wildnis“ – erschienen 1827 in der „Ausgabe letzter Hand“ – unter der Überschrift „Zu meinen Handzeichnungen“:

> „Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken, / Und Welt und ich, wir schwelgten im Entzücken; / So duftig war, belebend, immer frisch / Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch. / Doch unvermögend Streben, Nachgelalle / Bracht oft den Stift, den Pinsel bracht’s zu Falle: / auf neues Wagnis endlich blieb doch nur / Vom besten Wollen halb und halbe Spur. / Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt / Unausgesprochnes auszusprechen wagt, / Den Sinn, woran die Hand sich stotternd

[606] „Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertiget werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet: so ist auch das größte Feuer und Leben darin.“ Sulzer 1792-1794, Bd. 4, S. 756.
[607] Bertuch 1789, S. 38.
[608] Schorn 1822, S. 109.
[609] Hackert 1797, S. 704.

> maß, / Das Unvermögen liebevoll vergaß, / Ihr seid es, die, was ich und ihr gefehlt, / Dem weiten Kreis der Kunstwelt nicht verhehlt. / Und wie dem Walde geht's den Blättern allen, / Sie knospen, grünen, welken ab und fallen."[610]

Bekanntermaßen war die Landschaftsskizze, um die es im obenstehenden Gedicht geht, selbst noch für den späten Goethe ein unzulängliches Mittel, um die Landschaftsmalerei zu nobilitieren. So ist einem Passus aus einem Brief an Gottlob Quandt vom 22. März 1831 zu entnehmen: „Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen."[611] Das Problem des Skizzierens scheint für den Zeichner Goethe ein lebenslanger persönlicher Konflikt gewesen zu sein. Im dreizehnten Buch von „Dichtung und Wahrheit" beschrieb sich Goethe als scheiternder Zeichner, der durch die Schönheit der Landschaft versucht wurde, diese „würdig nachahmen zu können"[612].

Zeitlebens hatte sich Goethe als Künstler, Sammler und als Kritiker von Zeichenkunst betätigt.[613] In der Theorieschreibung der Zeichenkunst hatte sich allerdings die Debatte um die Nachahmungs- und Abbildungsmöglichkeit der Natur zunehmend beruhigt, welche noch Goethe und auch die Theoretiker und Praktiker vor ihm ausgiebig beschäftigte. Bereits 1799 im „Gemäldegespräch" des „Athenaeums" stellte Reinhold, gegen den Klassizisten Waller gewandt, fest, die Bildende Kunst unternehme „ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen."[614] Die maßgeblich von Kant initiierte Irritation des Vertrauens in das Erkenntnisvermögen und die Fähigkeit zur Wirklichkeitsaneignung, die die Diskussion der Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit mit sich brachte, schien weitgehend überwunden.

Die Landschaftszeichnung der 1820er Jahre beanspruchte dagegen nicht mehr objektive Wahrheit, sondern in ihrer exemplarischen Abbreviatur Wahrhaftigkeit; die so tief angezweifelte Nachahmungsmöglichkeit der Wirklichkeit wurde einerseits durch die Chiffrierung der Natur in der Landschaftszeichnung umgangen, andererseits wurde aber auch immer wieder die Furcht vor dem Nichtdarstellbaren, Unheimlichen der organischen Natur thematisiert.[615] Erst der Fortschritt in den Naturwissenschaften schien das Vertrauen in die „Erscheinung" der Welt wieder herstellen zu können.

Reflexionen über die Sinnhaftigkeit des zeichnerischen Aktes und dessen Verhältnismäßigkeit zur Wirklichkeitsvorstellung – über das komplexe Verhältnis zwischen Natur und Kunst – hielten die „Jüngern", wie Goethe sie nannte, für weniger dringlich. Er versäumte es nicht, im Schlussreim der zweiten Strophe des obigen Gedichtes an die Vergänglichkeit des Zeitge-

[610] Goethe 1974, S. 284. Zu Goethes Zeichenkunst vgl. Sato 2003, S. 303/304. Als Überblick zu Goethes Handzeichnungen, Maisak 2001.
[611] Goethes Brief, zit. nach Neidhardt 1976, S. 192.
[612] Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Goethe 1976, Bd. 10, S. 556/557.
[613] Zu Goethes Kunsttheorie vgl. Büttner 2005, S. 26-28.
[614] Schlegel 1799, S. 55.
[615] Zahlreiche Beispiele ließen sich hierfür in der zeitgenössischen Literatur finden, vgl. u.a. die Naturdarstellungen in Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild" und Ludwig Tiecks „Der Runenberg".

schmacks zu erinnern und so den Generationenkonflikt zu verbalisieren. 1831 erinnerte er sich noch an die technische Methode von Hackerts Landschaftszeichnungen. Er lobte, wie gut sich Hackert darauf verstanden habe, „einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken", dabei die Komposition in „Umrissen nach der Natur […], die Ferne mit Bleystift, die Mitte mit zarter, den Vordergrund mit stärker Feder" zu betonen.[616] Zum eigenen Dilettantismus in der Zeichenkunst hatte sich Goethe noch in den 1770er Jahren bekannt. Die flüchtige, impulsive Skizze schien ihm der geeignete Modus, um seinen Natureindrücken unmittelbare Wirkung zu verleihen. Er beschrieb seine Zeichenkunst 1775 als „krützelnde Striche", die mit der Feder zumeist auf das Blatt „gewühlt" wurden.[617] Die frühen Landschaftsskizzen entstehen so vor der Natur und zeigen deutlich den Drang zur Wiedergabe des individuellen, des „schöpferischen Blicks" auf die Landschaft. Auf der Zeichnung „Dampfende Täler bei Ilmenau"[618] von 1776 hat Goethe einen handschriftlichen Vermerk zu seinem Verfahren in der Landschaftszeichnung hinterlassen: „Ewiges Denkmal. An jedem Gegenstand suche erst die Art ihn auszudrücken. Keine allgemeine Art gilt." Bevor sich der Zeichner in die Ausarbeitung der Details verliere, müsse er, noch bevor die Gegenstände als solche definiert würden, sich vor der Natur über den Darstellungsmodus und über die authentische Stimmung im Reinen sein. Daran schließt sich die Selbstbeobachtung an, die Goethe am 17. Februar 1787 in Italien von sich als Zeichner anstellte: „Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen, denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet."[619] Dies ereigne sich in einer Annäherung durch „sympathetische Empfindung"[620], die dem individuellen Erlebnis einen wichtigen Platz gewährte. Die „allgemeine Art" rekrutierte visuelle Erfahrungsmuster und pädagogische Vorgaben, gegen die sich Goethe in seiner frühen Zeit als Zeichner zumindest verwahrte. Was Goethe dann später dezidiert ablehnte, nämlich jenen skizzenhaften Duktus schneller Aufzeichnung von Impressionen, kennzeichnete die frühen Zeichnungen maßgeblich. Die atmosphärische Fixierung dominierte deutlich jede bildorganisatorischen Überlegungen. An keinem Punkt ist davon auszugehen, dass Goethe das Unfertige dieser Blätter zur Transformation in die malerische Vollendung angelegt hat. Dieser Umstand macht Goethes Rolle als Auftraggeber und seine Auseinandersetzung mit der eigenen Zeichenkunst sowie der seiner künstlerischen Entourage so einzigartig, als sie die Zeichenkunst nicht auf den Zusammenhang im Werkprozess reduziert. Wie ambivalent sein Zeichenstil und seine jeweiligen theoretischen Überzeugungen waren, geben seine eigenen Äußerungen zu erkennen. Ähnlich wie die zeichnerische Praxis,

[616] Johann Wolfgang von Goethe in einem Brief vom 22. März 1831 an Johann Gottlob von Quandt, zit. nach Maisak 2001, S. 23; vgl. auch ebd., Anm. 99.
[617] Goethe, Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe, zit. nach Kat. Ausst. Goethe 1994, S. 106.
[618] Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Museen, Inv. Nr. 115, Abb. in Kat. Ausst. Goethe und die Kunst 1994, S. 119.
[619] Goethe 2002, Italienischen Reise, 17.02.1787, S. 173. Zu Goethe als Zeichner vgl. auch Verwiebe 1999, S. 17/18.
[620] Maisak 1994a, S. 228.

die er am 23. Juni 1821 – rückblickend auf die Anfertigung einer Serie von Zeichnungen in der Gegend von Jena im Frühling 1810 – in seinem kurzen Aufsatz beschrieb, haben wohl nicht wenige Künstler gearbeitet:

> „Ich hatte mich so lange Zeit mit der Farbe, aber ohne Bezug auf Gestalt und lebendige Natur, beschäftigt, daß dieser abstrakte, ja abstruse Zustand mir höchst widerwärtig erschien und mich ein wunderliches Verlangen überfiel, das, was in mir läge von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft, noch einmal zu versuchen; dies geschah nun auf diese Weise, daß ich bei einsamen Spaziergängen mir gewisse Gegenstände so fest als möglich einprägte und nachher zu Hause mit der Feder aufs Papier fixierte".

So geschieht es „mit einem Eichenbaum, der sich mir in die Einbildungskraft tüchtig eingedruckt hatte", in einem weiteren Arbeitsschritt „fügte [er] sodann mit blässeren Tinten Mittelgrund und Ferne hinzu, wovon die weitestete durch die Zeit schon ausgelöscht ist."[621] Die Einbindung der Einzelstudie des Baumes in eine Tiefenstaffelung der Bildgründe, mit der er die solitäre Ausschnitthaftigkeit des einzelnen Motivs überwand und ein vollständiges Bild der Natur zusammenfügte, zeigt Goethes bildmäßige Auffassung der Landschaftsstudie und Reflexe auf Hackerts Methode. Blatt eins der Serie beschrieb er wie folgt: „Die Nordseite des Grabens zu Jena, in der Einbildungskraft zusammengezogen, um ein engeres Bild zu gewinnen. [A]lles auf sehr subjektive Weise nachgebildet."[622] In der Goetheschen Vedute zeigt sich, diesem Bekenntnis gemäß, Subjektivität und künstlerischer Kompositionswille. Neben der aus der Erinnerung entstandenen Naturskizze versuchte Goethe „auch wohl an der Natur selbst Umriß" oder entwarf Gegenden „nach Erzählungen", wobei er „teils die Umrisse stehen ließ, teils durch Licht und Schatten die Gegenstände zu sondern suchte."[623]

Im zeichnerischen Werk Goethes, das über 2500 Blätter umfasst, dominiert die Landschaftszeichnung. In seinem Verständnis der Gattungshierarchie war die Landschaft ein geeignetes Gebiet der Ausübung dilettantischer Ambitionen im Zeichnen. Goethes frühe Anstrengungen, die Technik der Ölmalerei zu erlernen, blieben erfolglos und wurden demzufolge auch nicht vertieft. So hat sich Goethe zeitlebens fast ausschließlich bildkünstlerisch als Zeichner betätigt. Petra Maisak führt die bei Goethe wirksame Annahme einer „grundsätzlichen Analogie zwischen Natur und Kunst"[624] auf die Beschäftigung mit Spinoza zurück. Wie sehr diese Annahme allerdings von Wahrnehmungsmustern aus Goethes kunstgeschichtlicher Vorbildung geprägt war, zeigt sich insbesondere während der Italienischen Reise. Mit großem Eifer versuchte er sich an einem systematischen Lernen und studierte die Antike sowie die römische Landschaftskunst. Seine Bewunderung für den Landschaftsmaler Hackert fußte unter anderem auf der idealgeprägten Prämisse der Naturbetrachtung. Man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass die Niederschrift und Publikation der Reiseeindrücke rund zwanzig Jahre später erfolgte und von einer gewandelten Intention geprägt war. Die Annahme einer alles durchwaltenden, in der Morphologie sichtbaren Gesetzlichkeit Naturphänomene – Carus' Aufsätze

[621] Goethe 1974, S. 260, 261/262.
[622] Goethe 1974, S. 261.
[623] Goethe 1974, S. 260.
[624] Maisak 1994, S. 109.

nehmen die Grundlagen auf – wandelte Goethes Blick auf die Natur grundlegend.[625] Der Zeichner habe diese der Natur innewohnende Gesetzlichkeit in der Morphologie sichtbar zu machen. Carus versuchte bezüglich der Landschaftsaufnahme, zwischen beiden Bereichen – dem der Darstellung naturwissenschaftlich erfasster Erdgeschichte und dem der von der Wahrnehmung geprägten Skizze, dem „Wagnis", wie Goethe es nannte – zu vermitteln.

Wie groß ist nun dieses „Wagnis"? Einleitend zur systematischen Betrachtung von Blechens Zeichenkunst wird hier untersucht, wie sehr sich in dieser Hinsicht der Blick auf die Landschaft verändert und dies wiederum einen Niederschlag in der Landschaftszeichnung gefunden hat. Erst seitdem der Mensch sich als Subjekt in einer Objektwelt begreift, und der Bruch zwischen Ich und Welt seine Wahrnehmung bestimmt, werden Zweifel an der Erkenntnisfähigkeit der äußeren Welt und ihrer unfassbaren und nicht abbildbaren Komplexität, derer sich die Naturwissenschaften angenommen hatten, spürbar. Von dieser subjektbezogenen Irritation ist erst in einer nachkantianischen Geisteswelt die Rede.[626] Die reine, lineare Umrisszeichnung des 18. Jahrhunderts dagegen wurde als Ausdrucksmittel des verstandesorientierten Weltbildes der Aufklärung interpretiert.[627] Die klare Klassizität der Formgebung stand mit dem Vorbild der Antike in enger Verbindung. Ein pragmatischer Grund der Hervorhebung der Umrisslinie war die verhältnismäßig unproblematische Umsetzung in Kupferstich oder Radierung. Begreift man die Kunstgeschichte als eine Abfolge von stilabhängiger Bewegung und Gegenbewegung, so stellt sich die Zeichenkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine Ablehnung des form- und insbesondere umrissverneinenden graphischen Usus' des Rokoko dar.[628] Ein wirkmächtiges Manifest der Kritik an der Künstlerschaft und Kunstproduktion des Spätbarocks hat Johann Joachim Winckelmann in seinen „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst" 1755 in Dresden publiziert. Insbesondere die manierierte Abweichung vom Ideal offenbarte den von Winckelmann festgestellten Irrweg. Das Schönheitspostulat wurde über das Naturstudium gestellt, denn „das Studium der Natur" sei „ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntniß des vollkommenen Schönen […] als es das Studium der Antiquen ist"[629].

3.1.2 „Zeichnungsfähigkeit der Landschaft"

„Wenige einfache Züge" – so Humboldt – stehen am Endpunkt einer wissenschaftlich konnotierten, weitgehenden Entmystifizierung der Natur durch den Zeichner, die er im „Kosmos" apostrophierte.[630] Noch 1820 hat Goethe die wissenschaftliche Beschreibung eines Naturer-

[625] Vgl. dazu Lichtenstern 1990, S. 1-5.
[626] Kleists sogenannte „Kant-Krise" mag hierfür geltend gemacht werden; vgl. Greiner 2000, v.a. S. 1-37.
[627] „Suchet die edle Einfalt in den Umrißen", Winckelmann, Briefe, II, Nr. 402, S. 140, zit. nach Kat. Ausst. Kunst und Aufklärung 2005, S. 45.
[628] Vgl. dazu Busch 2007a.
[629] Johann Joachim Winckelmann, Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst", zit. nach Kat. Ausst. Kunst und Aufklärung 2005, S. 28.
[630] „Dem Künstler ist es verliehen die Gruppen zu zergliedern, und unter seiner Hand löst sich (wenn ich den figürlichen Ausdruck wagen darf) das große Zauberbild der Natur […] in wenige einfache Züge auf." Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 93.

eignisses als reinen Text konzipiert. Sein meteorologisches Tagebuch „Wolkengestalt nach Howard“ ist größtenteils eine „beschreibende Erklärung“[631]. Nur in einer Textpassage hat Goethe die Anfertigung einer Skizze zur Darstellung des Ereignisses erwähnt.[632] Scheinbar hielt er in den Wochen in der Umgebung von Carlsbad die Zeichnung als Dokumentationsmedium für außerstande, die wissenschaftliche Wiedergabe des beobachteten ephemeren Ereignisses der Wolkenbildung zu gewährleisten.[633] Es wurde bereits in der Forschung gezeigt, wie richtungsweisend für die Landschaftszeichnung die Motivik der im ständigen Wandel begriffenen Wolkenformationen war.[634] Es gilt nun nachzuvollziehen, welche Entwicklung die Landschaftszeichnung genommen hat und welchen Blick auf die Natur sie in Bezug oder auch in deutlichem Abstand zur Landschaftstheorie wiedergibt.

Dafür muss – weil dieses Verhältnis vor allem für die Landschaftsskizzen wichtig war – ein wenig ausgeholt werden. Für Joachim Sandrart war die Skizze – hier referierte er die italienische Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts – das Medium der unmittelbaren Ausdrucksform einer ersten Idee. Vom Landschaftserlebnis ist zunächst nicht die Rede. Denn es wird dargelegt, dass der Ursprung dieser Idee nicht in einem äußeren visuellen Reiz beginnt, sondern in der Imagination, im „Verstande“, wo der Künstler „vor-formet“. Sandrart geht es um die zeichnerische Fixierung der Gegenstände in einer „*universal*-Form“, das heißt einer konsensfähigen, allgemeingültigen und selbsterklärenden Form. Den Anteil von „*imagination*“ und „Vernunft“[635] beim Erkennen und Entwerfen dieser Urform stellte Sandrart eher heraus als die Fähigkeit zur genauen Beobachtung.[636] Zweifel an der Abbildungsfähigkeit der Zeichnung und ihrem Wahrheitsanspruch sind – als dem Menschen eignende „*imagination*“ und „Vernunft“ die Keimzellen der ‚idea‘ und der Form darstellen – nicht virulent. Mit der Zeichnung einer Landschaft verhält es sich dagegen anders: Sandrarts berühmter – und wahrscheinlich auch den Claude-Verehrern des 18. und 19. Jahrhunderts bekannter – Passus über Claudes Freilichtstudien ist hinlänglich diskutiert und als glaubhafter Tatsachenbericht bereits in Frage gestellt worden.[637] Aufschlussreich für die Geschichte einer zeichnerischen Wahrnehmung der

[631] Vgl. Goethe 1820, S. 98/99.
[632] „Gegen Abend war in Westen, an dem Erzgebirge her, ein meilenlanger Nimbus, der in vielen Strömungen niederging. Ich habe davon sogleich einen Entwurf gemacht, welchen ich dem Versuch einer beschreibenden Erklärung hinzufüge.“ Goethe 1820, S. 114.
[633] Auf die Bitte Goethes an C. D. Friedrich, Wolkenstudien nach Howards System für ihn anzufertigen, erhielt er eine abschlägige Antwort. „Friedrich dürfte es […] um die Verhinderung einer Klassifikation, die eine Behandlung der flüchtigen Wolken wie Gegenstände implizierte“, gegangen sein. Grave 2006a, S. 396.
[634] Vgl. Busch 1983 und Badt 1960.
[635] Sandrart 1675-1680, S. 60.
[636] „Nicht Naturstudium, sondern Inspiration galt jetzt als Voraussetzung für die Schaffung eines idealisierten, über die Natur erhabenen Kunstwerkes.“ Rügler 2005, S. 25.
[637] Diese Frage kann im Kontext dieser Arbeit offen bleiben; der Stich, der das zitierte Kapitel illustriert, zeigt in der Vordergrundszene einen Maler, der auf leicht erhöhten Bodenplatten im Schneidersitz vor einer auf dem Boden stehenden Staffelei Platz genommen hat. In der linken Hand hält er eine Palette, die rechte führt den Pinsel. Ihm gegenüber kniet ein Zeichner, der sein Brett mit den Blättern auf den Boden gelegt hat. Eine z.T. ruinöse, antike Architekturkulisse, das Kolosseum ist ganz im Hintergrund zu erkennen, fasst das vielfältige Stadtleben ein, steht aber nicht gerade im Zusammenhang mit jenen Freilichtstudien in der Campagna, wie sie Sandrart so anschaulich im Text beschrieben hat. Der Usus der Gemälde- oder Skizzenanfertigung im Freien ist jedoch

Landschaft ist das kurze Kapitel „Vom Landschaft-Mahlen“, das im dritten Buch der „Teutschen Academie“ 1675 veröffentlicht wurde, noch aus einem anderen Grund. Nachdem Sandrart mit großer Sensibilität für landschaftliche Farbphänomene und meteorologische Besonderheiten seine Naturerlebnisse dokumentiert hatte, berichtete er auch von seinen eigenen Landschaftsstudien ‚in situ‘:

> „Die Landschaft-Mahler / haben hierinn / indem sie viel nach dem Leben gezeichnet / sich wolerfahren gemacht: maßen sie solcher Handriße sich nachmals überall bedienen können. Ich selbst thäte solches / etliche Jahre lang. Endlich aber / als mein nächster Nachbar und Hausgenoß zu Rom / der berühmte Claudius Gilli, sonst Loraines genant / immer mit ins Feld wollte / um nach dem Leben zu zeichnen / aber hierzu von der Natur gar nicht begunstet / hingegen zum Nachmahlen eine sonderbare Fähigkeit hatte: als haben wir ursach genommen / (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pensel) in offnem Feld / zu Tivoli, Frescada, Subiaca, und anderen Orten / auch al S. Benedetto, die Berge / Grotten / Thäler und Einöden / die abscheuliche Wasserfälle der Tyber / den Tempel der Sibylla, und dergleichen / mit Farben / auf gegründt Papier und Tucher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist / meines dafürhaltens / die beste Manier / dem Verstande die Wahrheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzuweit zuruck gegangen / da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur eigentlich heraus kommet.“[638]

Die Zeichnung entstehe aus „todten Strichen“, heißt es weiter, erst mit der Farbe erhalte das Bild Leben.[639] Die Landschaftszeichnung kann demnach lediglich als hilfreiche Erinnerungsstütze dienen. Ihre graphischen Mittel reduzieren das Seherlebnis auf einen visuellen Gehalt, der der „wahren Gestalt der Sachen“ nicht gleichkommt. Sandrart visionierte hier Vorbedingungen des Atmosphärischen in der Landschaftsskizze.

Ein weiteres theoretisches Traktat, das in der Geschichte der Landschaftsgattung eine Zäsur bedeutete, war Gerard de Lairesses „Welt-belobten Kunst-Mahlers Grosses Mahler-Buch“. Im Kapitel „Von dem Mahlerischen Schönen in der freyen Lufft“ ergeht sich der Autor in einer Landschaft, die wie eine Bildbeschreibung einer Ideallandschaft anmutet.[640] Als er bemerkt, dass die Nacht hereinbricht, beschließt er, sich von dieser Landschaft ein Bild zu machen:

> „Dem ungeachtet nahm ich mir vor, solte ich auch schon die ganze Nacht da bleiben, diesen angenehmen Ort nicht eher zu verlassen, bis ich von allem, was darunter merckwürdig wäre, etwas mit einigen flüchtigen und genauen Anmerckungen, in mein Sack-Buch eingezeichnet hatte. Ich gieng daher zehen bis zwölf Schritt vorwärts von demselben hinweg, damit ich den Prospekt samt alle dem was da herum so wohl an den Seiten, als hinten und fornen war, kriegte. Wie ich mich daselbst niedersatze, ward ich einer vollkommenen Ordinanz gewahr. […] Von alle diesem machte ich alsobald einen Entwurff, doch gleichwohl schattirt, und damit ich die Zeit gewinnen möchte, weiß ich die Couleuren der Steine und ihre Tinten, unter- und übereinander, wie auch wie dunckel und hell ein Objekt gegen das andere, und gegen die Lufft war, mit Littern oder Ziffern an.“[641]

Die Beschreibung, die Lairesse fabuliert, ist sicherlich keine wirkliche Naturerfahrung, sondern ein fiktiver Spaziergang durch idealgedachte Landschaften. Die Darstellung der Erzählung von künstlerischer Praxis aber, mit der Lairesse seiner Phantasielandschaft entgegentritt,

---

deutlich wiedergegeben. Zu den Stechern, die die Illustrationen geliefert haben, vgl. Sandrart 1675-1680, S. 24, Anm. 20.

[638] Sandrart 1675-1680, S. 71. Hagedorn berichtet auch von Swanevelt, der „die Natur im Felde studierte“; Hagedorn 1762, S. 337.

[639] Sandrart 1675-1680, S. 72.

[640] Ein Vergleich mit Diderots Verfahren mit den Gemälden Vernets in den „Salons“ drängt sich auf.

[641] Lairesse 1728, Bd. 2, S. 189/190.

scheint aus einem gewissen Erfahrungsschatz generiert zu sein; die Erwähnung des „Sack-Buches“ und die pragmatische Beschriftung der Zeichnung mit einer Legende zu Farbangaben wirken authentisch. Neben Sandrarts Bericht seiner Freiluftpraxis gibt also Lairesses imaginierter Spaziergang ein frühes Zeugnis für diesen Usus der Landschaftszeichnung.

Dass es auch ausgearbeitete Unterweisungen zum Landschaftsentwurf ohne Empirie gab, zeigen die zahlreichen Vorlagenbücher insbesondere aus dem 18. Jahrhundert. Die „todten Striche“ waren vorschnell totgesagt, denn die definierende Zeichnung erhielt mit dem steigenden Ansehen der Vedutenkunst vor allem im 18. Jahrhundert eine neue Wertigkeit.

3.1.2.1 Klassizistisches Zeichnen

In den Vordergrund rückten nunmehr der Dokumentationswert und das präzise abbildende Wahrheitspostulat. Hackerts „Mechanismus in der Kunst“[642], den er bei Claude aufgrund von dessen Abwendung vom Landschaftszeichnen vermisste, wurde zur Voraussetzung der Landschaftswahrnehmung. In Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ lassen sich aus den Literaturangaben, die er jedem Eintrag angehängt hat, einige wichtige Schlüsse ziehen. Der bibliographische Appendix zum Eintrag „Zeichnung“, der chronologisch nach dem Erscheinungsjahr der Publikationen aufgebaut ist, verweist auf eine steigende Zahl von Lehrbüchern, die sich nach 1750 mit dem Landschaftszeichnen beschäftigten.[643] Besonders auflagenstark und weit verbreitet war Johann Daniel Preißlers erstmals um 1740 und in weiteren Auflagen erschienene „Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan“[644]. Für Preißler, damals Leiter der „Mahler=Academie“ in Nürnberg, war es gänzlich unnötig, herauszustellen, dass sich seine praktischen Ausführungen ausschließlich auf den bilderreichen Anhang der kurzen Publikation bezogen, in dem er auf wenigen Seiten detaillierte Vorlagen botanischer Einzelheiten und darauf aufbauende Kompositionsschritte zum Abzeichnen bereitstellte (Abbildung 1). An keinem Punkt ist hier von der Zeichnung vor oder in der Natur gehandelt. Preißler stellte vom botanischen Detail bis zur komplexen Landschaftskomposition einen idealtypischen Bildentstehungsprozess vor. Die Zeichnung ist hier lediglich Entwurfsmedium – ‚idea‘ und ‚inventio‘ sind längst vollzogen –, und die Beherrschung der Details bedingt die vollendende Zusammenstellung:

---

[642] Hackert 1797, S. 710.

[643] U.a. verweist Sulzer auf: „Werner, Nützlicher Unterricht zum dem Landschaftzeichnen, 1767“; „J. Kleinhart, Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landschaftzeichnung, Prag, 1783“; „Tyrofs, Knorrs, Bömmels, Gründliche Anleitung, schöne Landschaften und Prospecte zu zeichnen, Nürnberg 1787“. Die meisten dieser Publikationen erschienen nur in sehr kleinen Auflagen, weshalb viele heute nicht mehr aufzufinden sind. Weitere bibliographische Hinweise bei Sulzer 1792-1794, Bd. 4, S. 751-756.

[644] Preißlers Zeichenunterricht wurde insbesondere von der umfangreichen Publikation „Die durch Theorie erfundene Practic. Oder gründlich-verfaßte Reguln, derer man sich als eine Anleitung zu berühmten Künstler Zeichen-Wercken bestens bedienen kan“, 1721-1725 in Nürnberg erschienen, gestützt. Berücksichtigt werden sollte auch: Johann Christian Eberleins „Theoretisch-praktische Anweisung Landschaften nach Kupferstichen, Gemälden und nach der Natur zu zeichnen und zu colorieren“, Hannover 1806. „Der ‚Zeichenschul-Klassiker‘ war der ‚Preißler‘, der in der Künstlerausbildung und im Unterricht der Dilettanten und Kinder lange Zeit Verwendung fand – auch im universitären Bereich“. Schulze 2004, S. 126/127. Vgl. auch Busch 1988, S. 161.

> „Es hat bey gegenwärtigem Wercke nicht die Meinung, als wolte ich von der Schönheit und Vollkommenheit, nebst allen darzu erforderlichen Wissenschafften, einer wohl ausführlichen Landschafft handeln; sondern nur und zwar hauptsächlich, wie man sich im Nachzeichnen solcher, durch verschiedene Vortheile verhalten soll. Derjenige würde sich sehr betrügen, wenn er das Landschafft=Zeichnen vor so was geringes halten wollte.“[645]

Preißlers Deduktionen im Landschaftszeichnen erfolgen parallel zum Entwurfsprozess – logisch aufbauend von klein nach groß – und sind in diesem Punkt von der individuellen Naturerfahrung und dem wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, den sich die Zeichner im 19. Jahrhundert erarbeiteten und zur Aufgabe machten, klar abzusetzen. Seine weiteren Ausführungen verzahnen die angefügten Stichvorlagen mit seiner Lernmethode. Die Landschaftszeichnung müsse „nothwendig im Anfang entworfen werden“; beim Astwerk müsse darüber hinaus

> „bey jedem auf den Haupt=Zweig und dessen Lage gesehen“ werden, „alsdann werden in gehöriger Distanz zu erst die grössern Zweige, hernach die kleinern, biß man endlich auf das Reissig kommt, entworfen. Will man nun recht accurat verfahren, (als welches bey dem Nachzeichnen hauptsächlich erfordert wird); so kann man alles durch den Bleysenckel oder Horizontal oder Querlinie examinieren“[646].

Der zeichnerischen Freiheit und der eigenen Seherfahrung werden hier jede Bedeutung aberkannt, da selbst die Verästelungen des Baumes nicht frei gestaltet sein dürfen, sondern mit geometrischer Genauigkeit, gewährleistet durch den „Bleysenckel“, der Vorlage entnommen sein sollen. Preißlers Publikation ist „Liebhabern der Zeichen=Kunst“ zugedacht, also nicht vornehmlich dem akademischen Studium vorbehalten. Ab Tafel 3 zeigen alle Vorlagen die absolute Prominenz der Umrisslinie. Jede Vorlage wird wiederholt: In Leserichtung wird das Motiv zunächst linear erfasst und in einem zweiten Schritt ausgeführt, das heißt mit den räumlichen Volumina der Licht- und Schattenwerte und einer definierenden Binnenzeichnung in Tusche versehen (Abbildung 2). Preißler geht davon aus, dass die Zeichner alle mit der Feder arbeiteten, die Feinheiten der Linien bestimmen auch in den Schraffen die Beschaffenheit der Zeichenstruktur, eine Lavierung wird nicht projektiert. Preißlers Vorlagensequenz zielt auf eine idealisierte Kompositlandschaft ab. So blendet man sukzessive die in kleinen Schritten erlernten Motive in einer vollendeten Kompositionsstruktur übereinander zu einem Finale (Abbildung 3). Preißler erläuterte in der abschließenden Passage der Einführung:

> „Ich habe zu dem Ende die beeden letzten Blätter pag. 15. und 16. zu einem Muster geben wollen. Der Vorgrund a ist genommen aus pag. 9. die sich dahinten befindlichen Bäume b aus pag. 3. dahinter stehet ferner ein Stück von einem Gebäude c aus pag. 18. hergeholet ist und noch weiter hinaus eine Anhöhe d nebst einem Horizont pag. 18. befindlich. Der Wasser=Falle äussert sich pag. 10. und pag. 7. die sich dahinter befindliche Höhe und Berge f. Dies wäre nur eine Composition auf einen ziemlich hohen Horizont gerichtet, von verschiedenen Gründen hinter einander, wobey dann der hintere Grund allezeit linder zu halten, als der vorstehende. So kann man es auch auf einen niederen Horizont versuchen; als ich pag. 16. vorstelle. Nemlich der grosse Baum a im Vorgrund pag. 4. auf dem folgenden Grund siehet man am Wege ein Grab b mit gebrochenen Säulen und Gesimsen pag. 14. Dahinter stehen verschiedene Arten Bäume c pag. 5, item Felder d mit einem Zaun umgeben pag. 11. samt einigen Bauern-Häusern e pag. 12. Dergleichen könnte auch vieles heraus genommen werden; welches ich aber, unnöthige Weitläufftigkeit zu vermeiden, übergehe und den Liebhabern zum eigenen Exercitio überlasse.“[647]

[645] Zitiert wird aus der Ausgabe von Preißler 1766 [fortlaufende S. 3].
[646] Preißler 1766 [S. 3].
[647] Preißler 1766 [S. 4].

Preißlers Verfahren des Zusammenstellens lässt sich, wie bereits oben gezeigt, unter anderem auf Lairesse zurückführen. Seine Methode fand weite Verbreitung, und es dauerte Jahrzehnte, bis vergleichbare Verfahren vor allem im akademischen Unterricht gelockert wurden. Kritik an Preißlers Vorlagen wurde allerdings sehr bald laut. Für den Theoretiker und Maler Salomon Gessner ist Preißlers „Anleitung" die verfehlte Didaktik im Landschaftszeichnen: „Man martert in Deutschland die Anfänger fast allgemein nach Preißler; und doch sind seine Umrisse sehr oft falsch, und seine Köpfe besonders von einem gemeinen Charackter."[648] Die Anfänger würden „bey Sächelgen" aufgehalten, „worinn keine Wahrheit ist, und woraus man keine einzige Regel des Schönen erklären kann."[649]

In seinem „Brief über die Landschaftmahlerey", der erstmals 1770 veröffentlicht wurde, skizzierte Gessner seinen eigenen Weg zum Landschaftsmaler:

> „Meine Neigung ging vorzüglich auf die Landschaft; ich fieng mit Eifer an zu zeichnen. Aber mir begegnete, was so vielen begegnet. Das beste; und der Hauptzweck ist doch immer die Natur. So dacht ich, und zeichnete nach der Natur. Aber was für Schwierigkeiten, da ich mich noch nicht genug an den besten Mustern in der verschiedenen Art des Ausdrucks der Gegenstände geübt hatte! Ich wollte der Natur allzu genau folgen, und sah mich in Kleinigkeiten des Detail verwickelt, die den Effekt des ganzen störten; und fast immer fehlte mir die Manier, die den Gegenständen der Natur ihren wahren Charakter beybehält, ohne sclavisch und ängstlich zu seyn. Meine Gründe waren mit verwickelten Kleinigkeiten überhäuft, die Bäume ängstlich und nicht in herrlichen Hauptpartien geordnet, alles durch Arbeit ohne Geschmack zu sehr unterbrochen. Kurz: mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemählde zu betrachten."[650]

Diese Erfahrung einer unüberwindbaren Diskrepanz zwischen der gesehenen und erlebten Landschaft sowie dem eigenen Unvermögen, dieses Seherlebnis nach einem vorgeprägten und idealisierten Bildmuster aufs Blatt zu bringen, stellte viele Landschaftszeichner vor das grundlegende Problem der Nachahmung und des wahrheitsgetreuen Abbildens. Das Extrahieren von „Regeln des Schönen in der Disposition, der gemässigten Mannigfaltigkeit, der Hauptmassen in der Anordnung im Schatten und Licht" aus einer Aussicht schien für Gessner als Anfänger zu komplex, seine Wahrnehmung nicht auf die wesentlichen Merkmale des Landschaftsbildes geschärft. „Wahre Natur" fand Gessner dann nur in den Landschaftsbildern, die er sich statt der selbst erlebten Landschaften zum Studium vorgenommen hatte. Aus diesen Gemälden entnahm Gessner je einen Archetypus für Bäume, Felsen und Gesträuch. Für die Gestaltung von „Verschießen und Gründen" wählte er die zeichnerische Vorlage unter anderem von Hackert, der diese „nach der Natur und in ihrem wahren Charackter" gefertigt habe.[651] Ein Vorlagenbuch, wie es Preißler gestaltet hatte, stand in seiner freudlosen und stagnierenden Mittelmäßigkeit weit unter den Vorbildern, an denen sich Gessner orientiert hatte. Hatte der Zeichner Gessner seinen Blick dementsprechend geschult, so war er schlussendlich in der Lage, der Natur die Landschaftskunst abzuringen. Dass die Zeichnung aber ganz klar klassischen Bildgesetzen zu folgen hatte, verdeutlicht die nachstehende Passage:

[648] Gessner 1770-1772, S. 269.
[649] Gessner 1770-1772, S. 270.
[650] Gessner 1770-1772, S. 238/239.
[651] Gessner 1770-1772, S. 240, 243, 244.

> „Ein Stein kann mir die schönste Masse eines Felsstückes vorstellen; ich hab es in meiner Gewalt, ihn ins Sonnenlicht zu halten, wie ich will, und kann die schönsten Effekten von Schatten und Licht, und Halblicht und Wiederschein, darbey beobachten. Aber bey dieser Art die Natur zu studieren, muß ich mich hüten, daß mich der Hang zum bloß Wunderbaren nicht hinreiße; immer muß ich eher auf das edle und schöne sehen, sonst kann ich leicht in meinen Zusammensetzungen ins Abentheuerliche fallen, und wunderbare Formen allzusehr häufen.“[652]

Studien nach der Natur waren demnach unerlässlich, die Anhäufung des „bloß Wunderbaren“ der Details dem großen Ganzen der Bildaufgabe aber nicht zuträglich. Demgegenüber wurde die Naturauffassung der Romantik eben von einem Kult des „bloß Wunderbaren“, das heißt der mikroskopischen Erfassung omnipräsenter Gesetzlichkeiten bestimmt.

Bei aller Kritik wurden auch in den Vorlagenbüchern gewisse Neuerungen, die im Landschaftszeichnen erreicht worden waren, reflektiert. Als Beispiel sei hier das Vorlagenwerk Adrian Ludwig Zinggs genannt. Zingg unterrichtete von 1803 bis 1824 an der Dresdener Akademie das Fach „Kupferstich und Landschaftszeichnung“. Hierbei war bereits ein Blick auf die Anwendung – im weiteren Sinne Vermarktung – der Zeichenkunst geworfen. 1805 publizierte er die „Gründliche Zeichenschule für Landschafter“, die in mehrere Hefte unterteilt ist. In einer kurzen Einleitung zu Heft 1, „Anfangsgründe für Landschaftzeichner“, stellte Adam Zingg, der für den einleitenden Text zeichnete, die Publikation als „Suite von Studien-Blättern [vor], die ich mit vieler Überlegung nach einer Methode ordnete, welche, wie ich glaube von dem Anfänger, der glückliche Fortschritte machen soll, befolgt werden muß“[653]. Zingg publizierte also nicht nur eine Serie von exemplarischen Vorlagen, sondern, wie auch Preißler, eine Lernmethode. Im Unterschied zu Preißler aber sollte das Kopieren der Vorlagen nicht als einziges Hilfsmittel in der Ausbildung der jungen Künstler benutzt werden:

> „Vorläufig rathe ich dem Anfänger in landschaftlichen Zeichnungen sich zuerst in der Geometrie, Optik und Perspektive zu unterrichten, und durch einen Freund oder durch ein botanisches Werk, deren für Anfänger mehrere in Deutschland herausgekommen sind, sich einige Kenntniß von der Mannichfaltigkeit in der Pflanzenwelt zu erwerben; hernach suche er den mündlichen Unterricht eines praktischen Künstlers; denn der mündliche Unterricht erleichtert das Studium.“[654]

Der wichtigste Unterschied zu Preißlers „Gründlicher Anleitung“ aber ist die Voraussetzung und Bedingung individueller Begegnung mit der Natur:

> „Bey seinen künstlerischen Spatziergängen beobachte er [der angehende Künstler] aufmerksam, wie sich der Charakter der Gegenstände seinem Auge darstellet. Bey einer solchen angestrengten und unablässigen Beobachtung wird sein Gemüth den Charakter der Natur aufnehmen und es wird endlich seiner Hand gelingen, das darzustellen, was sich in dem Spiegel seiner Seele zeigt.“[655]

Dagegen spielte bei Preißler das individuelle Einfühlen in die Landschaft und die Darstellung von Empfindsamkeiten keine tragende Rolle. Die Stichvorlagen bestanden dann bei Zingg auch nicht mehr nur aus Umrisszeichnung und anschließender schraffierter Ausführung der Licht- und Schattenwerte, sondern sie boten einen komplexeren Ansatz in der Genauigkeit der Naturbeobachtung (Abbildung 4): „Alles, was zur Pflanzenwelt gehört, jeder Baum, jeder Strauch hat einen eigentümlichen Charakter, der in der Natur beobachtet und in der Zeich-

[652] Gessner 1770-1772, S. 246/247.
[653] Zingg 1808-1809, Heft 1, S. 1.
[654] Zingg 1808-1809, Heft 1, S. 1.
[655] Zingg 1808-1809, Heft 1, S. 2/3.

nung in veränderter Manier ausgedrückt werden muß.“[656] In der Schülergeneration Zinggs hatten sich die Ausschnitte und insbesondere die Detailblicke auf die Natur grundlegend verändert.[657]

Bei allen aufgezeigten Unterschieden lassen sich in dem halben Jahrhundert, das zwischen Preißlers und Zinggs Publikationen liegt, in beiden akademisch generierten Vorlagenbüchern auch Konstanten feststellen. Selbst wenn ein verhaltener Zweifel mitschwingt, ist auch Zingg der Überzeugung, dass sich die Aspiranten durch Leistung und Einsatz zu einer gewissen zeichnerischen Fertigkeit fortbilden können, denn sie seien in der Lage, „durch Fleiß und Ausdauer, durch Kenntnisse und Fertigkeiten brauchbare, und nützliche Männer [zu] werden.“ Manch einer aber „wird mehr, er wird ein Künstler werden, im wahren Sinne des Worts. Denn die Natur hat ihm gegeben, was kein Lehrer und keine Vorschrift geben kann, wahre Liebe für die Kunst, Gefühl des Schönen, und Genie.“[658]

Vorerst jedoch wurde in den Akademien weiter aus den Büchern oder aus Stichfolgen abgezeichnet, wie ja auch noch Blechens Bestellung an Lernmaterial für seinen Unterricht belegt. Landschaftsstudien in der Natur dienten nur einem Zweck: Sie waren für die Stiche landschaftlicher Ansichtenfolgen, die sich gut vermarkten ließen, unerlässlich. Conrad Gessner, Sohn von Salomon und Schüler von Zingg, schrieb seinem Vater 1786 über eine gemeinsame Unternehmung mit Adrian Zingg, der für seine ausgedehnten Wanderungen bekannt war: „Letzte Woche wanderten Zingg und ich, nach der Natur zu zeichnen. Zingg machte diesmal gegen seine Gewohnheit seine Zeichnungen gleich auf der Stelle mit Tusche fertig und war selbst zufriedener als jemals.“[659] Das gängige Verfahren, das Zingg gewohnheitsmäßig anwandte, war die Fertigung einer Umrisszeichnung mit Bleistift vor dem Motiv, die Ausführung mit der Feder und eine abschließende Pinsellavierung.[660]

Alle Vorlagenbücher für Landschaftszeichner legten besonderen Akzent auf die Ausbildung und Beherrschung des Baumschlags. Hackerts „Principes“ von 1802, zunächst auf Französisch herausgegeben, die eigentlich zum Naturstudium animieren sollten, gaben in den Abbildungen die Möglichkeit und in den Erläuterungen fast sogar die Anweisung, sie als Vorlage hinzuzuziehen. Das hier beschriebene Vorgehen ist der einleitende Schritt für ein Studium der Natur mit dem Zeichenstift vor der Natur:

> „Pour faciliter l'étude des Arbres en général on peut réduire à trois des différentes espèces de feuillages, qu'il importe de connaître le plus particulièrement, c'est à dire celui du Châtaigner du Chêne et du Peuplier. Quand la main est bien exercée á dessiner au crayon ou à la plume le contour en tout sens de ces trois sortes de feuillages il devient très facile d'imiter toutes les autres espèces d'Arbres car, en petit toute la difference de l'un à l'autre se réduit à une touche un peu plus ou moins longue plus ou moins découpée […] et les masses de feuillage le tronc et le Jet de branches achevent de determiner le caractère de chaque arbre en particulier. Cest ce que l'on apprend faci-

[656] Zingg 1808-1809, Heft 1, S. 2.
[657] Nachvollziehbar wird diese Erweiterung der akademischen Lehrmethode im zeichnerischen Werk C. D. Friedrichs.
[658] Zingg 1808-1809, Heft 2, S. 1.
[659] Zit. nach Kat. Ausst. Entdeckung der Wirklichkeit 2003, S. 13.
[660] Vgl. Fröhlich 2002, S. 114-124, bes. S. 119.

> lement en dessinant d'après nature et en comparant avec attention les particularités de chaque espèce.“[661]

Im Detail wurden die filigranen botanischen Charakteristika studiert, um sie zu einem wissenschaftlich beobachteten Bild der Natur zusammenzufügen. Für die Wiedergabe des Baumschlags reichte es nach Hackert, drei Blattarten in ihren botanischen Formen zu beherrschen – nämlich Kastanie, Eiche und Pappel –, um alle anderen andeuten zu können. Diese Studien waren die Voraussetzungen für den nächsten Schritt der Kompositionsanordnung. Einerseits konnte das Landschaftsportrait vor der Natur erstellt werden, andererseits eine komponierte Ideallandschaft gedacht werden. In der etwas später auf Deutsch erschienenen Ausgabe führte Hackert seine Methodik noch weiter aus und kam schließlich auf einen zentralen Punkt seiner Zeichenkunst:

> „Es ist eine höchst schädliche, aber leider beinah allgemein eingeführte Methode, Schülern gleich unmittelbar nach den Anfangsgründen, ausschattirte Landschaften – einerley sie mögen groß oder klein seyn – vorzulegen, denn statt zu nützen, schaden sie ihm nur, weil er die Anlage, die Seele der Zeichnung, nicht sieht, wohl aber die Ausarbeitung mit Schatten und Licht, wovon er noch nichts weiß, vor sich liegen hat, diese nachpinselt und am Ende statt Zeichnen, nur aus- und übertuschen lernt.“[662]

Die Erfassung der Natur in der graphischen Linie, als deren „Seele“ Hackert die „Anlage“ – das heißt die Komposition des gewählten Ausschnitts – begriff, war für ihn nur erschließbar, wenn der Schüler die Schritte der Landschaftszusammenstellung selbst nachvollziehen und die malerische Nachbereitung mit der Lavierung gedanklich und künstlerisch begreifen lernte. Daneben war die botanische Korrektheit des Baumschlages von großer Wichtigkeit. Auf den Tafeln erscheinen je zwei Ansichten des Baumtyps: eine Nahsicht der Blattstruktur, die ganz detailliert die Charakteristika festhält, und eine komponierte Ansicht des botanischen Typs im Kontext eines kleinen Landschaftsausschnitts. Hier werden die nahsichtigen, formalen Werte zu einem der Wahrnehmung des flüchtigen Blicks entsprechenden Typus’ komprimiert, der aber dennoch auf einer Unterscheidung der Baumarten besteht. Bereits bei Sandrart findet man 1675 die Überzeugung, dass in „den Bäumen / welche der Landschaften Musculen sind“, das „gut- oder böse Landschaft-Mahlen“[663] seinen Ausgang nehme. Für die Kompositlandschaft des 17. Jahrhunderts war Sandrarts dynamische Metapher der alles verklammernden Muskulatur der Disposition von Baumkulissen eine spannende Beobachtung, die in der Vorstellung einer Ideallandschaft des 18. Jahrhunderts noch nachwirkte. Auch Lairesse handelte „von dem Schlagen und Modellen der Bäume nach dem Leben“:

> „Es kostet vielen Künstlern grosse Mühe, ehe sie eine taugliche Manier zu Schlagung der Zweige und Blätter finden. Die meisten halten sich in diesem Falle an die Art dieser oder jener Meister, ohne daß sie ihre Arbeit nach dem Leben richten […]. Hierdurch wird das Laub der Bäume gemeiniglich steiff, und alles auf einerley Weiße: dergestalt, daß man in den Mahlereyen die Ulmen von den Weiden, die Eyche von Linden, und so fort eine jede besondere Gattung der Bäume von der andern nicht unterscheiden kann.“[664]

[661] Hackert 1802, Préface. Deutsche Ausgabe: Hackert o.J.
[662] Hackert o.J., ohne Seitenzahlen.
[663] Sandrart 1675-1680, 1. Theils, drittes Buch, Kapitel VI, Vom Landschaft-Mahlen, S. 71.
[664] Lairesse 1728, S. 120.

Man möge daher „auf das Leben genau Acht haben, und die besondere Art des Grünen und des Laubes wahrnehmen, wie sie in ihrem weiten Abstande gesehen werden“, eben genau so, wie in Hackerts „Anleitung“ Nahsicht neben Fernsicht gestellt waren. Und Hackert fasste zusammen: „Wenn der Künstler vieles nach der Natur gezeichnet hat, so wird er sich solche schöne Natur merken, die ihm auch bei der mangelhaften aushilft; er wird auf diesem Wege die schönsten Regeln der Kunst finden, und das schöne Ideal wird ihm nicht fremd sein.“[665]

3.1.2.2 Romantisches Zeichnen

Die Gegensätze zwischen Hackerts Verfahren und demjenigen, das die romantische Zeichenkunst hervorgebracht hat, könnten nicht größer sein:

> „Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts konnten – sehr verkürzt gesprochen – sowohl die individuellen Erscheinungen von Natur als auch die subjektive Sicht auf Natur in der Landschaftskunst artikuliert werden; klassische Sinngebung und standardisierte Formeln der Naturwiedergabe wurden damit – zumindest für die avancierte Landschaftskunst – obsolet.“[666]

Diese „standardisierten Formeln“ sind im Zusammenhang mit den Vorlagenbüchern oben genannt worden. Kritik an diesem Verfahren lässt sich aus dem Kreis der Romantiker belegen. Ludwig Richter, der an der Dresdener Akademie 1816 bis 1823 ausgebildet wurde, kritisierte stellvertretend für die Schülerschaft der 1820er Jahre ganz konstruktiv Zinggs Methoden:

> „Wir lagen in den Banden einer toten Manier – wie alle Zinggianer – waren in einem Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermaßen eingeschult, daß ein lebendiges Naturgefühl, die wahre einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte. Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenmäßigen Formen ‚der gezackten Eichenmanier‘ und der ‚gerundeten Lindenmanier‘, wie Zingg sagte, so einzuüben, daß wir dergleichen mit Leichtigkeit zeichnen konnten.“[667]

Die „tote Manier“ bezog sich jedoch – und Richters Zeichnungen belegen das – weniger auf die Technik, sondern auf das mangelnde „Naturgefühl“. Dieses romantische „Naturgefühl“ basierte einerseits auf einer Wahrnehmung des Ganzen in einem innergesetzlichen Zusammenhalt, aber andererseits auch auf der genauen Kenntnis der kleinsten Konstitutiven dieses Komplexes. Friedrichs Landschaftswahrnehmung ging demzufolge von einem präzisen Naturstudium aus: „[M]it der genauesten Aufmerksamkeit, der sichersten Hand, dem schärfsten Bleistift und der reinsten Papierfläche“[668] hatte Friedrich seine Naturstudien in der Natur gefertigt und ein ganz eigenes Verfahren zur Anwendung dieser Studien im Bild entworfen:

> „Weder gibt es bei ihm Ideenskizzen oder Kompositionsentwürfe, noch eine fixierbare Idee, die als fixierbare einen objektiven Charakter beanspruchen würde und dies auch in alle klassisch-idealistischen Theorie getan hat. Bei Friedrich gibt es nur zweierlei: die auf absolute Naturrichtigkeit verpflichtete zeichnerische Studie vor dem Objekt […]. Es wird nur um seiner selbst willen aufgenommen. Und zweitens den zeichnerischen Entwurf auf der Leinwand.“[669]

Die Bausteine dieser Zeichenkunst entwickelte Friedrich in Dresden:

---

[665] Hackert 1797, S. 703.
[666] Müller-Tamm 2001, S. 303.
[667] Richter 1909, S. 45/46.
[668] Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, zit. nach Howoldt 2002, S. 12.
[669] Busch 2000, S. 293.

> „[Aber erst] in Dresden bildete Friedrich seit 1798 ein Denken aus, was sich aus ihr [der Natur] als Gleichnis für eine Idee gewissermaßen als Vokabel verwenden ließ. Nur so erklärt sich der Bestand seiner Naturstudien das serienmäßige Notieren bestimmter Einzelheiten wie Felsen, Fichten, Eichen, Bergkonturen, Schiffe und anderer Gegenstände, die dann in Gemälden verwendet werden, wogegen viele Dinge, mit denen er seine Landschaften abwechslungsreicher hätte gestalten können, nicht vorkommen."[670]

Die Möglichkeiten, solche Naturstudien in der gewünschten Präzision auszuführen, wurden durch technische Hilfsmittel erweitert. Mikroskope und Lupen, selbst Verkleinerungsgläser wurden ganz selbstverständlich genutzt;[671] ‚camera obscura' und ‚camera lucida' sowie ‚Claude-Glas' waren den meisten Künstlern geläufig. Neben diesen Apparaturen wurde auch über Optik reflektiert. Der Philosoph und Dichter Otto Friedrich Gruppe schrieb 1829:

> „Es ist nämlich ein bedeutender Unterschied, ob wir mit einem Auge oder mit beiden sehen […]. Scharfe Umrisse […] sieht man nur mit Einem Auge schauend; mit beiden sieht man immer etwas um die Kanten und Ründungen herum. […] Ferner ist ein anderes Mittel, nur das Eine Auge zu verdecken, weil es alsdann schwerer wird, die Obacht auf einen kleineren Kreis zu beschränken; als dann werden auch aus eben dem Grunde die Schattenunterschiede schärfer, so daß man sogar den Zusammenhang der Lokalfarben verliert."[672]

Dieses Verfahren kann man in Friedrichs „Selbstbildnis mit Mütze und Visierklappe" von 1802 bereits dokumentiert sehen. Friedrich „trägt ein um den Kopf gewickeltes Tuch, mit dessen Zipfel er ein Auge verdeckt hält, um sich das flächige Sehen zu erleichtern."[673]

Bis zu dieser Entwicklungsstufe waren einige Hürden zu überwinden; Goethes Einstellung gegen die Detailstudien fand selbst unter den Künstlern Beifall, die den Naturwissenschaften zugeneigt waren. So steht in Carus' Hierarchie der landschaftlichen Stillagen der „skizzenhafte Styl" am Anfang eines Erhebungsschwungs, er gipfelt im „reinen oder vollendeten Styl". Dieses Ideal ist im romantischen Sinne als Sehnsuchtstopos gedacht, denn es soll und wird – so Carus – nicht erreicht werden.[674]

Über Zeichnungstechnik erfährt man in der zeitgenössischen Literatur zur Landschaftswahrnehmung verhältnismäßig wenig. In Carl Gustav Carus' theoretischem Werk „Briefe über Landschaftsmalerei" kann man jedoch eine kurze Systematik unterschiedlicher Typen der Zeichnung und ihrer Charakteristika finden. In der Anwendung handwerklicher Techniken bildet der „edle Vortrag" die rechte Mitte der „Combinationen". Nach dem üblichen Schema seiner symmetrischen Modelle erklärt er:

> „Den Vortrag [die Ausführung] betreffend, so kann man nach Zeichnung, Schattengebung und Färbung wieder sehr verschiedene Gattungen, die sich durch Combinationen immer mehr vervielfältigen lassen, unterscheiden. Dahin gehören hinsichtlich der Zeichnung: der übertriebene, gewaltige, rauhe, der edle und der kleinliche, ängstliche und weichliche Vortrag (von denen auch der mittlere zum Unterschied von den beiden übrigen incorrecten, der correcte genannt werden kann)."[675]

---

[670] Börsch-Supan 1995, S. 461.
[671] Vgl. Puhlmann 1788, S. 13/14.
[672] Gruppe 1829, S. 81. Mit Gruppe soll Blechen „eng vertraut" gewesen sein, so Reinhard Wegner ohne weiteren Nachweis; vgl. Wegner 2009, S. 174.
[673] Kat. Ausst. Friedrich 2006, S. 77. Abb. in Kat. Ausst. Friedrich 2006, S. 80.
[674] Vgl. Carus 1835, S. 74/75.
[675] Carus 1835, S. 68.

Die mühsame Erfassung dieser Komplexität der Natur fand ihren pragmatischen Ausdruck in Ludwig Richters berühmtem Zitat aus seinen „Lebenserinnerungen“ über die deutschen Zeichner, die im Unterschied zu den Franzosen jedes Detail aufnahmen.[676] Die skizzenhafte Manier der Franzosen zeigte im Kontrast zum Zeichenhandwerk eben jenes Wagnis, „Unausgesprochenes auszusprechen“, indem die Individualität des Sinneneindrucks berücksichtigt und nicht nur eine Art hyperrealer, apriorischer Tatsachenbericht gezeichnet wurde.

In den Landschaftszeichnungen Joseph Anton Kochs oder auch Johann Christian Reinharts wurde die Landschaft als Bild der Natur wahrhaftig, indem sie in der Detailfülle des Ausschnittes Vollständigkeit simulierte.[677] In extremer Nahsicht und Scharfstellung, die die Wahrnehmungsfähigkeiten des Auges ignorierten, wurde die Natur komprimiert.[678] Fast grundsätzlich ist die Zeichnung bildmäßig. Ludwig Richter, der an der Dresdener Akademie im Sinne der Zeichenschule Adrian Zinggs unterrichtet worden war, orientierte sich an der Manier anderer Zeichner, die versuchten, ihre akademische Ausbildung zu überwinden: „Die landschaftlichen Zeichnungen Schnorrs waren es ganz besonders, die mir Aufschluß gaben und zum Wegweiser dienten, wie ein edeler Stil mit charakteristischer Naturwahrheit zu verbinden sei.“[679] Im frühen 19. Jahrhundert setzten die Deutsch-Römer mit der Einführung eines „idealistischen Linienverständnisses“[680] und insbesondere mit der technischen und formalen Rückwendung auf die Kunstgeschichte der Zeichenkunst einen starken Akzent.[681]

Die neue Problematik gestaltete sich nun als Frage nach dem subjektiven Anteil im Darstellungsmodus der Objektwelt. Im Zuge der Unzuverlässigkeit menschlicher Erkenntnis der Außenwelt suchte vor allem die romantische Theorie nach einer Ausdrucksform der Innenwelt. Ein System von Analogien zwischen Subjekt- und Objektwelt erschloss sich nunmehr eine hieroglyphisch verschlüsselte Welt durch Empfindung, deren Ausdrucksseite das Sensorium des Betrachters erreichen sollte. Dieser Wandel des Blickes auf die Landschaft – von einem kompositorisch gebildeten, nach ästhetischen Grundsätzen geschaffenen Bildausschnitt aus dem Ganzen der Natur zu einer detailfreudigen, kleinteiligen Totalen – wurde auch in der

[676] Ludwig Richter zit. in Busch 1982, S. 173/174.
[677] Vgl. Reiter 2001.
[678] Über Johann Christian Reinhart heißt es: „Im gründlichen Studium übertrifft ihn keiner […]. Alle Gegenstände der landschaftlichen Natur, vornehmlich Bäume, Felsen, Ruinen, die Pflanzen der Vordergründe etc. sind mit so meisterhafter Bestimmtheit ausgedrückt, daß man jede Baumart, jedes Gewächs, jede Stein- und Felsart in ihnen […] wiedererkennt.“ Carl Ludwig Fernow, Sitten- und Culturgemälde von Rom, 1802, zit. nach Büttner 2005, S. 33. Dieser „Zeichenstil vermeidet jegliche Herausarbeitung einer pointierten Beleuchtung und lässt den Blick ruhig über das Blatt schweifen. Nicht eine hervorgehobene ‚Sensation‘ wird gesucht, sondern eine fast andächtige Vertiefung angeregt.“ Grave 2006, S. 451.
[679] Ludwig Richter zit. nach Neidhardt 1969, S. 63.
[680] Müller-Tamm 2001, S. 305.
[681] Vgl. Müller-Tamm 2001, S. 309. Hierbei muss nochmals betont werden, dass „die nazarenische Landschaftszeichnung als künstlerische Aufgabe […] immer unterhalb des eigentlichen Anspruchsniveaus der Nazarener“ angesiedelt war, so daß man von einer maßgeblichen Einflußnahme der nazarenischen Zeichnungstechnik auf die allgemeine Entwicklung der Landschaftszeichnung absehen muss.“ Müller-Tamm 2001, S. 305. Nichtsdestotrotz betont Jens Christian Jensen: „[W]enn hier von nazarenischer Landschaft gesprochen wird, so ist fast ausschließlich die Zeichnung und das Aquarell gemeint. Ausgeführte Gemälde sind im engen Nazarenerkreis selten, und wenn es sie gibt, wie etwa bei Fohr, sind sie aus bekannten Gründen traditionell.“ Jensen 1967, S. 125.

Landschaftszeichnung sichtbar. Theoretische Grundlagen für das naturwissenschaftlich erfasste Naturganze stellte Carl Gustav Carus in seinem Aufsatz aus den „Briefen über Landschaftsmalerei“ zur Verfügung, der die „Wirkung einzelner landschaftlicher Gegenstände auf das Gemüt“[682] untersuchte; Jutta Müller-Tamm resümiert:

> „Mit seinem [Carus’] Plädoyer gegen die tradierten Formeln der Naturwiedergabe, gegen die ‚bequemen Kursivlettern‘ (Baumschlag etc.), die das akademische Landschaftszeichnen dominieren, macht sich Carus für eine am Gesehenen orientierte Wiedergabe der Natur stark. Eine Reihe von Briefstellen erhärten den Eindruck, daß es Carus dabei vorrangig um die Vergegenwärtigung atmosphärischer Veränderungen des Naturlebens geht, um ‚Auflösung‘ und ‚Bewegung‘ der Wolken, ‚Brechungen und Spiegelungen des Lichts‘, ‚Entstehung der Farbe‘, um Phänomene also, die eine an den ‚Gesetze(n) des Sehens‘ orientierte, skizzenhafte Malweise nahelegen.“[683]

Eine neue Naturwahrnehmung zog auch einen gewandelten Darstellungsmodus nach sich:

> „Es mußte eine Technik gefunden werden, die den Bildraum vereinheitlichte, ein Konstruktionsprinzip war notwendig geworden, das der Größe der mit neuen Augen gesehenen Natur entsprach. Bei C. D. Friedrich hat Ferdinand Olivier beide Forderungen erfüllt sehen können: in der Komposition die strenge Zweischichtigkeit [der Sepien] und in einer Bleistiftmanier, die die Crayonzeichnung des 18. Jahrhunderts derart verfeinert hatte, daß sich die Zeichnung aus einer Summierung kurzer paralleler Schraffurfelder aufbaute, die jede durchlaufende Linie zu einer Sensation werden ließ.“[684]

Die „nazarenische Forderung nach unbedingter Wahrheit“[685] hatte nichts mit den Grundlagen des Realismus zu tun, der sich an die Wahrnehmungsbedingungen des menschlichen Sehens hielt, sondern mit einer frommen Hinwendung zur Dinglichkeit, die Egalisation und gleichzeitige Vollständigkeit der „unendlichen Gegenstände“[686] einer Landschaft zur Bedingung hatte. Jensen beobachtet demzufolge in der Landschaftszeichnung Schnorrs einen

> „Reichtum an Strichvariationen […]. Überhaupt hat die Linie ein viel größeres Gewicht bekommen […]. So besitzt die Landschaft in den Bäumen und im Himmel einen Überfluß an Linien, der über das hinausgeht, was der Künstler zur Bezeichnung der Form benötigt. Es entsteht ein arabeskes Linienspiel dort, wo die Natur ein solches von sich aus angelegt hat, eben im Zug der Wolken, in den Bäumen, im Fließen des Wassers, in den Schichtungen des Gesteins.“[687]

Die schier exzessive Binnenzeichnung verdrängte damit die vorherrschende Umrisslinie des späten 18. Jahrhunderts. Simplizität und Klarheit wurden von einer das rein Gegenständliche überzeichnenden ornamentalen Struktur überwuchert.[688] Zu einer Zeichnung von Carl Philipp Fohr bemerkt Jensen folgerichtig:

> „Nicht der Raum ordnet die Gegenstände, sondern die Variation der Linienstrukturen, ihre Dichte, ihre Sparsamkeit, ihre gleichförmigen Reprisen kurviger und linearer Formen. Hier herrscht die freie Arabeske, der künstlerische Überfluß, der Wille zur genauen Ornamentierung der Naturformen, – der denkbar schärfste Gegensatz zu jeder realistischen Auffassung.“[689]

---

[682] Carus 1835, S. 76.
[683] Müller-Tamm 1991, S. 109.
[684] Jensen 1967, S. 126.
[685] Jensen 1967, S. 127.
[686] Ferdinand Olivier zit. nach Jensen 1967, S. 127.
[687] Jensen 1967, S. 128.
[688] Die individuelle Überwindung des Baumschlagmusters ist eine initiatorische Leistung der Zeichenkunst der 1820er Jahre: „Im skizzenhaften Baumschlag, im landschaftlichen Darstellungsproblem überhaupt steckt ein subversives Neuerungspotential.“ Frank 2001, S. 95.
[689] Jensen 1967, S. 129.

Parallel zur römischen, nazarenisch beeinflussten Landschaftszeichnung zeigen sich Bestrebungen, die graphische Struktur des Flächenornaments botanischer und geomorphologischer Details zugunsten einer empirisch erfahrenen Räumlichkeit zurückzunehmen. Ernst Fries hatte eine Bildorganisation im Auge, die sich mehr auf die akzentgestützte Ponderation des Ganzen einließ. Er wollte „konzentriert eine Form herausarbeiten und wieder ganze Landschaftsteile mit wenigen Strichen zusammenfassen. Diese Zeichnungen haben etwas, das die nazarenische Zeichnung nicht gekannt hat, nämlich Atmosphäre.“[690] Um dem Atmosphärischen, dem Transitorischen, das in der Landschaftszeichnung im Zuge der Beschäftigung mit Wolkenstudien anfangs verwissenschaftlicht wurde, einen Ausdruckswert zu geben, mussten andere Darstellungsmodi gefunden werden.

Schnorrs Beschäftigung mit der Landschaftszeichnung während der italienischen Jahre von 1818 bis 1827 trat im Zuge seiner Rückkehr nach Deutschland in den Hintergrund.[691] 1867 stellte er für den Sammler Eduard Cichorius in einem Landschaftsbuch eine Reihe von Blättern mit Motiven aus Italien zusammen und verfasste als Kommentar „Zwölf Briefe zu dem Landschaftsbuch“.[692] Retrospektiv äußerte sich Schnorr in diesen Erläuterungen über seinen Skizzenstil und seine Arbeitsweise: „Sehr viele Anfänger begnügen sich mit den Studien, die andere gemacht haben, und über dem Baumschlag der Schule setzt sich leicht ein Schlagbaum fest, welcher der lebendigen charakteristischen Erfassung der Natur hinderlich war.“[693]

Was Schnorr hier angedeutet hat – insbesondere die Loslösung von den musterhaften Schemata der Vorlagenbücher –, wurde zu einem wichtigen Thema der Zeichenkunst in den 1820er Jahren. Und so unterschied Schnorr in seinem schmalen, aber hochwertigen Konvolut an Landschaftszeichnungen zwischen ganz unterschiedlichen Ansätzen der Landschaftswiedergabe. Zum einen portraitierte er ohne Hinzufügung eines künstlerisch bedachten Anteils: „Was ich gezeichnet, habe ich bis auf ein Paar Zweige oder Bäumchen auch gesehen. In der Wiedergabe der Berglinien, der Verhältnisse nach Höhe und Breite, in Angabe der Gründe nebst den Wegen, auch der Baulichkeiten bin ich der Natur und Wahrheit genau gefolgt.“[694] Gänzlich unbildmäßig sind dagegen die Notate zu topographischen Details, die in einer Umrisslinie wiedererkennbar und nützlich sein sollten:

> „Die Blätter [von der Westküste Italiens] sind von sehr verschiedener Art und ungleichem Werthe. Es sind einige dabei, welche nur wenig ansprechen können, für mich aber recht eigentliche Studienblätter waren. Ich meine diejenigen, auf welchen mit peinlichster Genauigkeit die Umrisse gebirgiger Fernen und Inseln gezeichnet sind.“[695]

---

[690] Jensen 1967, S. 130.
[691] „Ganz von selbst erlosch der Trieb landschaftliche Gegenstände als Studien zu zeichnen, nachdem andere mächtigere Aufgaben die volle schöpferische Tätigkeit erforderten“. Schnorr 1867, S. 106.
[692] Schnorr erklärte weiter: „Es sei hier bemerkt, daß die Zeichnungen aus dem Jahre 1820 wie auch aus anderen Jahren, nicht in einer Reihe folgen, weil sie nicht nach der Zeit ihrer Entstehung, sondern nach der Lage des Ortes, dem sie entnommen, geordnet sind.“ Schnorr 2000, S. 92. Petra Kuhlmann-Hodick erbringt den Nachweis, dass Schnorr seine eigenen Studien im Sommer 1864 für die Zusammenstellung für Cichorius überarbeitet hat; vgl. Kuhlmann-Hodick 2000, S. 53.
[693] Schnorr 2000, S. 90.
[694] Schnorr 2000, S. 94.
[695] Schnorr 2000, S. 92.

Entgegen dieser beiden Verfahren zeichnete Schnorr zunehmend Landschaftsstudien, die weniger einem bekannten Motiv verpflichtet waren, sondern vielmehr ein charakteristisches Phänomen apostrophierten, wie der folgende Passus belegt:

> „Ich zeichnete […] sieben Blätter, welche die Reihe der Studien in dem Buch eröffnen. Eine Studie ist darunter, die ich gründlich nennen darf. Die Ansicht auf eine Reihe Cypressen von sehr verschiedenem Charakter ist an Ort und Stelle und mit der Feder gezeichnet, wie sie sich in dem Buche befindet. Ich halte dafür, daß dergleichen Studien von den Landschaftsmalern viel zu selten gezeichnet werden."[696]

In der Zeichnung, auf die Schnorr möglicherweise Bezug nahm, ist ein ummauerter Garten mit hohen Zypressen vor die Stadtansicht geblendet. Der Vordergrund – ein ansteigendes Sträßchen – ist ungestaltet, der Mittelgrund mit den charakteristischen Baumformen steht im Zentrum des Darstellungswillens. Und so konnte Schnorr über die Pinie in einer Romansicht von Frascati aus behaupten: „Die Pinie ist ein Porträt"[697]. Nicht nur zeichnerische und beobachtungsgestützte Präzision ist damit wichtig, sondern im „Porträt" klingt eine herausgehobene Einzigartigkeit an, die sich sowohl auf die Naturform an sich, als auch auf den spezifischen Charakter des Baumes bezieht. In der zentralen Position der Pinie vor der Aussicht über Campagna und Stadtsilhouette hat Schnorr eine Konkurrenz für den Blick des Betrachters angelegt. Das Wiedererkennbare und Unverwechselbare liegt in der dunstigen Ferne, das Stereotype und Gleichförmige wird als „Porträt" vor die Ansicht gestellt. Bei Schnorr klingt diese neue Sicht auf die Landschaft in verhaltenen Details an. Ludwig Richter gibt einen entscheidenden Hinweis zu Schnorrs Grundlagen der Landschaftsdarstellung; so distanzierte er sich ganz explizit von „sogenannten Stimmungsbildern":

> „Von einer solchen Richtung wollte Schnorr durchaus nichts wissen: Die Sprache der Natur, wie sie der Maler zu erfassen habe, liege in ihren Formen, in den Gestaltungen der Bäume und Gebirge, der Wolken und Gewässer, in dem Aufbau und harmonischen Zusammenklang der Linien usw., nicht aber im Unbestimmten, in Nacht und Nebel."[698]

Wie Schnorr, wenn auch weit weniger programmatisch, versuchte auch Blechen, seine akademischen Grundlagen in seinen Landschaftszeichnungen zu überwinden. Bezeichnend ist dabei, dass er zu all der weiter oben diskutierten theoretischen Last weitgehend eine neutrale Distanz pflegte. Im zeichnerischen Landschaftserlebnis trat dann ab einem bestimmten Punkt, der durch die Italien-Reise markiert ist, auch kein immanenter Diskurs zutage, sondern das Bemühen, die technischen Möglichkeiten soweit auszureizen, dass sie dem Seherlebnis gerecht wurden. Technisch arbeitete Blechen weitgehend frei, die formalen Werte der Zeichnungen waren jedoch in dem Bewusstsein gebunden, mit den Skizzen Arbeitsmaterial für den Maler zu schaffen. Dieser Pragmatismus wich erst lange nach der Italien-Reise (vgl. Kap. 3.3.1.2).

Mehr als theoretische Traktate über das Zeichnen mögen auf Blechen praktische Anleitungen gewirkt haben, wie Pierre Louis Bouviers „Vollständige Anweisung zur Ölmahlerei für

[696] Schnorr 2000, S. 89/90.
[697] Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 105. Abb. z.B. S. 165.
[698] Ludwig Richter zit. nach Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 23.

Künstler und Kunstfreunde“[699]. Ausführlich deutlich beschreibt Bouvier die Maltechnik und Farbwahl für Landschaftsmaler, und geht in aller Knappheit auch auf die Skizzen vor der Natur ein:

> „Wenn man anfängt die Landschaft nach der Natur zu studiren, so muß man blos Züge und Umrisse mit dem Bleistift machen, die man bald hier bald dort zur Kenntniß der Schattenmassen schattirt […]. Diese schwachen und nur wenig angedeuteten Schattirungen löschen die Umrisse und einzelnen Züge nicht aus, und bezeichnen die verschiedenen Schattenmassen, die sonst in kurzer Zeit unsern eignen Augen entschwinden würden.“[700]

Während die Entwicklungsstufen von Blechens Landschaftsmalerei bereits aufgearbeitet worden sind, fehlt nach wie vor eine eingehende Analyse seiner Zeichenkunst. Es gilt nun, zunächst in einem chronologischen Abriss, die Berührungspunkte zu den oben skizzierten Abhandlungen mit den Entwicklungsstadien von Blechens Zeichenkunst in Bezug zu bringen. Daran schließt sich eine Untersuchung der Zeichnungstechnik an, bevor Kapitel 2 und 3 in der Synthese einer Studie zur Werkgenese (Kap. 4.2) verbunden werden.

3.2 Chronologie des zeichnerischen Werkes Blechens

Von vielen Zeichnungen, die der Werkkatalog von Rave aufführt, ist der Verbleib heute nicht mehr oder nur mit großem Aufwand zu eruieren; es sind zahlreiche Kriegsverluste zu vermerken, Provenienzen nicht mehr zurückzuverfolgen. Ihre verhältnismäßig geringe Beachtung ist jedoch auch auf den Zeitgeschmack zurückzuführen. Die derzeitige emphatische Beurteilung der Ölskizzen hat die im Vergleich der Wertschätzung heutiger Urteile unspektakulären Zeichnungen hinter den protoimpressionistischen Farbstudien zurücktreten lassen. Die Zeichnung in Blechens Werk bleibt aber nicht darauf beschränkt, Notiz und Erinnerungsstütze zur Kompositionsanlage und zu den Staffageelementen zu sein. Die ästhetische Eigenständigkeit der Einzelblätter und die technische sowie motivbezogene Komplexität zusammenhängender Skizzenbücher weisen auf die hohe Wichtigkeit der Zeichnung für den Künstler Blechen hin.

Ein großer Teil des zeichnerischen Werkes von Blechen befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett;[701] dieser Bestand ist – neben dem Nachlass von Carl Friedrich Schinkel – mit etwa 1300 Blättern innerhalb der Sammlung der quantitativ größte eines einzelnen Künstlers aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

[699] Vgl. Bouvier 1838; Prof. Christian Friedrich Prange, Leiter der Kunstschule in Halle und Ehrenmitglied der Akademie der Künste in Berlin, hat den Band des Genfer Autors bereits 1828 ins Deutsche übersetzt und publiziert.

[700] Bouvier 1838, S. 266.

[701] „Der wesentliche Teil dieser Zeichnungen und Ölstudien gibt Zeugnis davon, in welchem Maße die Prägung durch Italien sein Werk frei, modern, vorauseilend beeinflußt hat, seltenes Beispiel dafür, wie geniale Anlage und glückliche Anregung zusammenwirken können. In immer größer werdender Sicherheit vermag Blechen Naturstudien zu überhöhen, auf neuartige Weise, durch Aussparungen, Reduktionen, Zusammenfassungen zu verändern.“ Kat. Mus. Berlin 1994, S. 349/350.

In Blechens Zeichenmanier lassen sich ganz unterschiedliche Wahrnehmungsmodi differenzieren.[702] Die Varianz der Medien reicht vom Kleinformat der Notizhefte bis zum quadrierten großen Blatt früher Zeichnungen und der Theaterbühnen- und Gemäldeentwürfe; von der flüchtig hingeworfenen Erinnerungsstütze, dem ‚ricordo' oder ‚aide-mémoire', zum absolut eigenständigen, in sich abgeschlossenen autonomen Kunstwerk. Es finden sich Detailstudien, ausgearbeitete Kompositionsanlagen, Kopien, Farbexerzitien und Materialexperimente. Er zeichnete mit dem Bleistift, der Feder, mit Kohle, Rötel und Kreide, lavierte in Tusche und Sepia und fertigte Zeichnungen in Deckfarben- und Aquarelltechnik. Als außergewöhnliche Errungenschaft stehen Ölskizzen auf Holz, noch häufiger auf Papier oder Pappe, an der prekären Schnittstelle von Gemälde- und Skizzenkunst.[703] Blechens zeichnerische Skizzenmanier ist ausgesprochen variabel: von den Kurznotaten in kleinen Oktavheftchen mit dem Bleistift, kompletten vedutenhaften Ansichten als Bildentwürfe in den Skizzenbüchern mittleren Formats, über die ebenfalls mit Bleistift angelegte und mit der Feder in Tusche ausgearbeitete kleine Landschaftsstudie und die großformatige lavierte Tusch- oder Sepiaskizze, hin zum Aquarell und zur angelegten, quadrierten Werkzeichnung, kulminiert seine Auffassung der Gemäldestudie in der Ölskizze.[704] Die definierten Grenzen zum vollgültigen Gemälde werden in der Anwendung dieser Technik vielfach in Frage gestellt, bereichern und erweitern seine malerische Landschaftsauffassung maßgeblich.[705]

Eine große Schwierigkeit zeigt sich hier – insbesondere im Spätwerk – für die Herausarbeitung einer systematischen Methodik und Regelhaftigkeit. Blechens Landschaftswiedergabe stellt sich so auf unterschiedlichste Art und Weise dar: die Suggestionsleistung des simplifizierten zeichnenden Kürzels in den „Kleinen Skizzenbüchern" steht neben den ausformulierten Ansichten beispielsweise der Küstenlandschaften am Golf von Neapel und den vollendeten Waldstudien der Spätzeit. Gertrud Heiders Annahme einer von jeglicher Gattungsgeschichte unabhängigen Zeichnungsauffassung ist allerdings angesichts der variablen Funktionen der Zeichnungen nicht haltbar: „In ihnen [den Zeichnungen] ist nichts von traditioneller Vedutenmalerei und heroisierender oder romantischer Landschaftsdarstellung, sie sind einzig darauf gerichtet, die reale Wirklichkeit einfach und in klaren Formen wiederzugeben."[706]

Diese große Vielfalt von Techniken, Formaten und Motiven weist auf die wichtige Stellung der Zeichnungen im Werkprozess auf der Suche nach künstlerischem Ausdruck hin. Es gilt daher bei den Arbeiten auf Papier, deren Stufen im Realisierungsvorgang einer Bildidee zu qualifizieren und so eine Übersicht zum Usus der zeichnerischen Technik im Werk Blechens

[702] 1998 stellte Werner Busch fest: „Handzeichnungsforschung scheint in der Krise, sie ist schier inexistent. Es gibt sie nicht als eine das Medium, die Funktion und besonders die historisch eigene Form der Weltbewältigung reflektierende, strukturell analysierende Methode." Busch 1998, S. 181.
[703] Zur Technik der Ölskizze vgl. Vogel 2003.
[704] „Skizzenbuch aus Süditalien", RV 1048-1113/SZ 1307, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 30 x 21 cm; „Italienischen Skizzenbuch", RV 1241-1283, SZ 1305, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 34 x 23 cm; „Skizzenbuch der Rückreise", RV 1365-1407/SZ 1306, Blei, Sepia, 34 x 23 cm.
[705] Vgl. dazu Schenk-Sorge 1989.
[706] Heider 1970, S. 23.

zu gewinnen.[707] Im Vergleich mit Künstlerkollegen bewegt sich Blechens Auswahl von Techniken im Rahmen des Zeitgemäßen und allgemein Üblichen. Die erste nennenswerte Unterweisung hatte er seitens der Akademie erhalten, als Jugendlicher bereits nach Vorlagen gezeichnet. Aber auch die Nähe von Künstlerpersönlichkeiten hat Blechen gesucht. Johan Christian Claussen Dahl und Caspar David Friedrich geben seinen frühen Landschaftszeichnungen Impulse, ebenso wie Karl Friedrich Schinkel seine Bühnenentwürfe und seine Auffassung von Architektur als ‚parergon' beeinflusste. Aus der umfangreichen Literatur zu Blechen lassen sich vereinzelt Beurteilungen zusammentragen, die die Stellung der Zeichnungen für das Gesamtwerk und ihre fast durchgehend hohe Qualität einschätzen:

> „Diese Zeichnungen – oft in kleinstem Format – sind nicht Skizzen in des Wortes allgemeiner Bedeutung einer flüchtigen, nur unverbindlich hingeworfenen graphischen Notiz. Sie sind gewissenhaft eingehende Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand und der Wirklichkeit des umgebenden Raumes. Und es gibt wohl keine noch so sparsame Darstellung selbst der geringsten Einzelheit in diesem Werk, von der nicht jene besondere räumliche Wirkung ausgehe."[708]

Auch wurden aufschlussreiche Bemerkungen zur Funktion der Zeichnung im Werkprozess gemacht:

> „Solche zeichnerischen Studien – Einzelheiten oder Gesamtentwürfe – geben [Blechen] zuweilen noch nach Jahren die Grundlage für Gemälde und graphische Blätter wie Steinzeichnungen und Radierungen. Sein malerisches Empfinden spricht dabei meist schon aus dem bevorzugten Material. So wählt er als Grund oft farbig getöntes Papier, zeichnet mit dem weichen Bleistift, dem Rötel, der Kreide, die oft weiß gehöht wird, oder er laviert auch die Federzeichnung – warme Tönungen graubraun oder gelblich im Grund und die Sepiatusche scheinen seine besondere Vorliebe zu besitzen."[709]

John Sarn erkennt dagegen den starken Eigenwert der Zeichnung in ihrer Loslösung vom Entstehungsprozess zum Gemälde: „Many of them [Zeichnungen und Skizzen] are not just studies or impressions, but rather complete ideas, expressing a definite concern for the various moods of Nature."[710] Dieser Modus der Werkzeichnung – „complete ideas" – sollte sich im Zuge von Blechens künstlerischer Entwicklung als Ausdrucksform immer mehr autonomisieren.

Vielfach wurde in der Literatur auf die Tatsache hingewiesen, welch weitreichende Folgen aus Blechens Italien-Reise für seine künstlerische Entwicklung resultierten.[711] Dass jener Impuls aber zuerst fast ausschließlich in einer schier unübersichtlichen Fülle von Zeichnungen zum Ausdruck kam, wird oftmals – in Anbetracht der effektvollen Durchschlagkraft der Ölskizzen – übersehen. Dazu kommt die noch offene Frage, warum Blechen in Italien keine Gemälde angefertigt hat. Einerseits mögen äußere Umstände die Gründe dafür liefern, und man könnte zu Recht damit argumentieren, dass Blechen kein herkömmliches, funktionales

[707] Da in der Dissertation von Jutta Schenk-Sorge 1989 die Ölskizzen bearbeitet wurden, werden sich die Überlegungen im Rahmen dieser Arbeit vornehmlich auf die Zeichnungen beziehen.
[708] Kieser 1954, S. 12.
[709] Kieser 1954, S. 13.
[710] Sarn 1976, S. 30. Sarn häuft im Weiteren geradezu Hinweise auf Anthropomorphismen in Blechens Naturdetails – immer wieder glaubt er Physiognomien zu sehen – und unternimmt Versuche, Blechens Naturauffassung mit seinem Gemütszustand, seiner charakterlichen Veranlagung zu erklären. Diese Tendenz weisen auch die Beiträge von Helmut Börsch-Supan auf; für die vorliegende Arbeit wird sie nicht in Anspruch genommen.
[711] Etwa Schenk-Sorge 1989, Börsch-Supan 1996, Dickel 2001.

Atelier, möglicherweise keine Staffelei zur Verfügung hatte. Ein anderer Grund aber mag das Vertrauen in sein Vermögen gewesen sein, Eindrücke und Bildideen im Skizzenwerk so zu verzeichnen, dass eine Nachbereitung keine wirklichen Probleme für die Bildgestaltung mit sich brachte. Auch mag dieser Werkprozess sich über die Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit auch bereits herausgebildet haben. Hier ließe sich Gottfried Schadows Einschätzung vom „unvergleichlichen Skizzierer“[712] und auch Karl Friedrich Schinkels lebhafte Erzählung eines Atelierbesuchs von Blechen nochmals zur Argumentation anführen. Damit rückt das zeichnerische Werk im Zusammenhang des Gesamtoeuvres in den Rang auf, den dieses Kapitel beansprucht und voraussetzt. Der Fokus der Untersuchung liegt auf den Landschaftszeichnungen. Entlang der wichtigsten Stationen – seien es Reisen, Begegnungen oder methodische Unterweisungen in Blechens Ausbildungsweg – wird im Folgenden die Entwicklung seiner Zeichenkunst dargelegt.

Während dieser Abschnitt einen großzügigen Überblick verschafft, wird im Kapitel 3.3 zu den „Technischen Werkgruppen“ ausführlich, aber exemplarisch auf einzelne Blätter eingegangen. Es muss zu Beginn nochmals hervorgehoben werden, dass die nachfolgende Darstellung nicht auf Vollständigkeit angelegt ist, sondern auf eine im Hinblick auf das Ganze, weniger auf das einzelne Werk gültige Aussage über Blechen als Zeichner ausgerichtet ist.

Die Wertschätzung der Zeichnung ist vor allem in Künstlerkreisen – im nachstehenden Zitat bei Schinkel – fassbar:

> „Nur was die Phantasie anregt, soll in der Kunst aufgenommen werden. Das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben. Hieraus ist zu erklären, warum eine Skizze oft so viel mehr und höher wirkt als die Ausführung, weil in letztere vieles mit aufgenommen wird, was man füglich entbehren könnte, in der Skizze hingegen nur das Notwendigste, die Phantasie anregende.“[713]

Die hier herausgestellte Wertschätzung der Skizze in ihrer formalen und technischen, ökonomisch beflügelten „Notwendigkeit“ soll am Anfang der Aufarbeitung des zeichnerischen Werkes von Carl Blechen stehen, dessen Farbskizzen und Gemälde dem heutigen Geschmack weit mehr zu entsprechen scheinen als seine Zeichnungen. Die Urteile fachkundiger Zeitgenossen zeigen aber auch, dass Blechens zeichnerisches Schaffen bei Künstlerkollegen sehr viel lobendes Interesse hervorrief. Im Mai 1839, als bereits hinlänglich bekannt war, dass Blechen schwer und offenbar unheilbar krank war, wurden im Berlinischen Kunstverein, dem Blechen bereits seit Jahren angehört hatte, „eine Sammlung Skizzen seiner italienischen Reise ausgelegt“[714]. Diese nur in aller Kürze im „Kunst-Blatt“ erwähnte Episode weist auf eine deutliche Wertschätzung des Skizzenwerkes hin. Es ist anzunehmen, dass bei dieser öffentlichen Sichtung nicht nur die vorhandenen Ölskizzen, sondern auch Graphik und Zeichnungen be-

[712] Die Bemerkung von Schadow bezog sich auf Blechens Innenansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel, Schadow 1980, S. 268.
[713] So belegt das Zitat Schinkels Einstellung zur Vorstudie. Vermutlich ist es in Schinkels romantischer früher Phase vor etwa 1815 entstanden. Schinkel 1992, S. 183. Der Text, den Apel zitiert, ist nicht datiert.
[714] Vgl. Rave 1940, S. 60.

gutachtet wurden. Carl Begas' Gutachten zum Blechenschen Nachlass gibt weiteren Grund, von einer Bewunderung der Zeitgenossen für Blechens Skizzenwerk auszugehen:

> „Es ist [daher] nötig, diese große Zahl von Originalskizzen mit allem zu vergleichen, was uns von den großen Meistern im Fache der Landschaft, wie Claude Lorrain, Poussin, Ruisdael, Everdingen hinterlassen worden ist. Demnach muß ich bekennen, daß nach meiner vollkommenen Überzeugung sämtliche landschaftliche Skizzen, sie seien gezeichnet oder gemalt, in einer Linie mit dem stehen, was mir in den Sammlungen von Paris, Italien usw. an Originalblättern obengenannter Meiser bekannt ist."[715]

Begas und Heinrich Anton Dähling gaben dem Auftrag der Akademie gemäß einen Gegenwert von „Fünftausend" (Dähling), beziehungsweise „Sechtausend" (Begas) an, während Wilhelm Schirmer von einer Schätzung Abstand nahm:[716] „Die im Nachlasse des verstorbenen Professors C. Blechen mit ‚Königl.' bezeichneten sind nach meinem Dafürhalten von so unschätzbarem Werte, dass eine Taxation der einzelnen Blätter unmöglich ist."[717] Diese Urteile bedienen sich in der Argumentation zum einen, im Falle von Begas, am konservativen Topos der Altmeister als höchster Instanz, zum anderen, im Falle von Schirmer, einem Klischee vom metaphysischen Anteil der hohen Kunst, deren pekuniärer Gegenwert zu profan zu sein schien, um diskutiert zu werden. Dähling begründete seine etwas niedrigere Bewertung mit der Aussage, dass die Sammlung „wenig Ausgeführtes" enthielte, was einen Hinweis auf den hohen Anteil an reinen Zeichnungen liefert.[718]

Demungeachtet wurde und wird Blechen insbesondere als Maler geschätzt, was offenbar einer systematischen Aufarbeitung des zeichnerischen Werkes bislang im Wege stand:

> „Dieser Maler ‚malt'. Die Farbe, nicht die Zeichnung ist das Primäre an seinen Bildern. Sie sind geboren aus der farbigen Anschauung der Natur; ihr Wesen beruht auf dem Pinselstrich, nicht auf der Linie. Für Blechen ist die Zeichnung eine Abstraktion, die ihm zwar unentbehrlich als Hilfsmittel erscheint, aber niemals bei ihm als Träger der Bildidee auftritt."[719]

Gewiss hat Guido Joseph Kerns hier wiedergegebene Geringschätzung des Stellenwerts der Zeichnungen in Blechens Werk ihre Berechtigung und sie hat insbesondere auch für das Spätwerk nach 1833 Gültigkeit. Allein Blechens Professur für Landschafts*zeichnen*, die bekannte Fülle und Qualität der Zeichnungen und ihr – wie zu zeigen sein wird – systematischer Einsatz im Werkprozess sprechen allerdings gegen diese sekundäre Einschätzung.[720] Denn nichtsdestotrotz offenbart Blechens Handhabung des zeichnerischen Mediums einen entscheidenden Beitrag zur Bildkomposition und zu seinem oft bildorientierten Blick auf die Natur.[721] Vielfach finden sich Zeichnungen und auch geringste, skizzenhafte Notate, die durchaus „Träger der Bildidee" sind. Neben dieser Indienstnahme der Zeichnung für die Gemäldeentstehung gibt Blechen in zahlreichen Blättern völlig autonom einem originären visuellen Reiz

[715] Gutachten von den Malern Begas, Dähling und Herbig, in: Rave 1940, S. 64.
[716] Vgl. Rave 1940, S. 64/65. Es war durchaus üblich, bei Fragen der Preisfindung von Kunstwerken Expertisen von Künstlern einzuholen. Vgl. Grossmann 1994, S. 136/137.
[717] Rave 1940, S. 65.
[718] Rave 1940, S. 65.
[719] Guido Joseph Kern, Carl Blechen im König Albert Museum, 1938, zit. nach Rave 1940, S. 121.
[720] Vgl. PrAdK Nr. 8, Bl. 107-119f.
[721] Natürlich steht die Anzahl der Zeichnungen in keinem Verhältnis zum Bestand der ausgeführten Atelierbilder, dennoch hat sich Blechen in seinem graphischen Oeuvre einen optionalen Fundus angelegt.

nach, der sowohl seine spontane, aber auch elaborierte Niederschrift in Skizzenbüchern oder Einzelblättern erfährt. Blechen skizziert demnach einmal intuitiv und nicht zweckgebunden, ein anderes Mal vor dem Hintergrund einer vorgefassten, absichtsvollen Bildidee.

Es bietet sich an, an dieser Stelle einen knappen thematischen Forschungszusammenschnitt zu Blechens zeichnerischem Werk einzufügen. Eine kleine, von Lothar Brauner kuratierte Ausstellung der Berliner Nationalgalerie präsentierte 1973 einen Teil des Skizzenwerks.[722] Der Katalog enthält eine gute Gesamtdarstellung, bleibt jedoch in der erforderlichen Kürze recht allgemein. Sigrids Achenbachs ebenso kurzer Aufsatz im Katalog der Berliner Ausstellung 1990 bedenkt darüber hinaus auch das graphische Werk.[723] Achenbach führt die eingeschränkte Popularität der Zeichenkunst auf den Umstand zurück, dass die Zeichnungen und Ölstudien aufgrund der Teilung der Berliner Bestände der Nationalgalerie und der Akademie der Künste jeweils nur unvollständig einzusehen waren. Mit einem Schwerpunktthema aus dem zeichnerischen Werk befasste sich Helmut Börsch-Supan in seiner Bearbeitung des Amalfi-Skizzenbuches.[724] Im Rahmen der Publikation zur „Greifswalder Romantikkonferenz“ in Cottbus im Oktober 1998, die sich ausschließlich mit Blechen befasste, haben sich einige Referenten mit dem Zeichner Blechen beschäftigt: Barbara Baumüller mit den Architekturzeichnungen und Christoph Martin Vogtherr in einer erstmaligen – leider knappen – wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Auszügen aus den Braunschweiger Skizzenbüchern. Mit Blechens Zeichnungen während der Sachsen-Reise 1823 hat sich Klaus Haese beschäftigt. Hans Dickel und insbesondere Jutta Schenk-Sorge bearbeiteten schwerpunktmäßig das italienische Skizzenwerk, Letztere im Zusammenhang der Entstehung der Ölskizzen;[725] 1998 fand in Schloss Branitz in Cottbus eine Ausstellung des Amalfi-Skizzenbuches statt.[726] Das Amalfi-Skizzenbuch wurde 2009 in einem ausstellungsbegleitenden Katalog komplett kommentiert und publiziert.[727]

Eine Bewertung von Blechens Zeichenkunst aus technischer und allgemeiner, schwerpunktmäßig monographischer Sicht steht demnach weiterhin aus. Die vorliegende Arbeit hat sich der Einordnung der künstlerischen Errungenschaften und Strategien aus der Zeichnung in Blechens Landschaftsauffassung – damit ist die Landschaftskunst der Ölskizzen und Gemälde gemeint – gewidmet. Es kann an dieser Stelle keinesfalls die dringend anstehende Überarbeitung von Raves Werkverzeichnis geleistet werden, und die Studie beansprucht an keiner Stel-

[722] Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 7-19.
[723] Achenbach 1990, S. 44-52.
[724] Die Beiträge von Helmut Börsch-Supan haben die ganz allgemeine Tendenz, Blechens Werk insbesondere aus seiner psychischen Disposition zu deuten, was als Prämisse einem analytischen Blick im Wege steht. „Es ist nichts Preußisches in seinem widerspenstigen, jeder Disziplin abgeneigten Wesen. Sein friedloser und unzufriedener Blick auf die Welt, das Aufbegehren im Duktus der Hand, das ist nur zu verstehen, wenn die unentwirrbare Verwicklung des Innen- mit der Außenwelt gesehen wird. Die Naturschilderungen sind Projektionen seiner Seelenlage nach außen. Das beschränkt den Radius seiner Wahrnehmung zugunsten einer abgründigen Gefühlstiefe.“ Börsch-Supan 1998, S. 7.
[725] Börsch-Supan 1996, Baumüller 2000, Vogtherr 2000, Haese 2000, Dickel 2001.
[726] Kat. Ausst. Blechen 1998.
[727] Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.

le Vollständigkeit; es wird demzufolge anhand einer Auswahl exemplarischer Objekte eine Argumentation erarbeitet, die die Entwicklungen und Konstanten von Blechens Zeichenkunst darlegen wird. Es wird also zunächst eine Übersicht geboten und der Anschluss an das gattungstheoretische Kapitel gefunden, als die erste Annäherung an die Landschaft eine unmittelbare Spiegelung im Zeichnerischen und Skizzenhaften findet.

Zuerst wird eine Chronologie der werkumfassenden Zeichnungsentwicklung mit Fokus auf die Technik nachvollzogen (Kap. 3.2). Die anschließende Kategorisierung in technische Werkgruppen (Kap. 3.3), für deren Charakterisierung im Folgenden die Ergebnisse aus dem Kapitel zur Gattungstheorie (Kap. 2) sowie die Grundlagen der Bildordnung von Blechens Landschaften (Kap. 2.6) maßgeblich sind, vervollständigt die Analyse der Landschaftszeichnungen. Das heißt, es wird nach einem Zusammenhang zwischen theoretischer, ideeller Landschaftsauffassung und technischer Ausführung gefragt. Daraus ergeben sich Erkenntnisse zur Autonomie der Zeichnung, aber auch zu ihrer Rolle im Werkprozess. In Kapitel 4 wird die Frage nach der Staffelung der Kompositionsschritte bis hin zum Gemälde aufgeworfen. Da das monographische Kapitel für den analytischen Teil der Arbeit als Grundlage vorausgesetzt wird, werden in Kapitel 3.3 die Zeichnungen in technische Werkgruppen gegliedert, die als künstlerische Hilfsmittel unterschiedlichste Bausteine zur Komposition eines Gemäldes liefern. Dabei muss gegebenenfalls auch eine Datierungsdiskussion geführt werden, die Rave nur unzureichend und bisweilen mit durchschnittlicher Überzeugungskraft unternommen hat. In der anschließenden Analyse der Werkgruppen wird also die technische Vorgehensweise beleuchtet und der Wahrnehmungs- und Wiedergabeprozess strukturiert aufgeschlüsselt. Je nach Ausführungsgrad lassen sich für die Zeichnungen Wahrnehmungsstufen und daraus resultierende Darstellungsmodi unterscheiden.

Da sich die Studie im gattungstheoretischen Kapitel (Kap. 2) ausschließlich der Landschaftskunst Blechens widmet, wird auch das Kapitel zur Zeichenkunst (Kap. 3) ein zentrales Augenmerk auf die landschaftlichen Motive setzen – mit einem kurzen Seitenblick auf die Studien zur Staffage. Weil in der Bonner Dissertation von Jutta Schenk-Sorge die Ölskizzen eingehend bearbeitet wurden und somit Forschungsmaterial für die Analyse des Werkprozesses vorliegt, wird nun dem rein zeichnerischen Werk vornehmliche Aufmerksamkeit zuteil; das bedeutet, dass in den Fällen, wo sich offensichtliche Abhängigkeiten zwischen Ölstudie und Zeichnung darstellen lassen, die Ölstudien zur Argumentation hinzugezogen werden. Da die Druckgraphik, mit der sich Blechen auch befasste, eine lange und komplexe Tradition hat, die hier nicht eingehend dargestellt werden konnte, wird sie an dieser Stelle bewusst ausgeklammert.

3.2.1 Berlin 1815-1828

3.2.1.1 Beginn des künstlerischen Arbeitens

1815 war Blechen aus beruflichen Gründen nach Berlin gegangen, erst im Jahre 1822 entschloss er sich endgültig zu einem künstlerischen Beruf und gab die Tätigkeit am Berliner

Bankhaus Koehne auf. Von einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Fach der Landschaftszeichnung kann erst ab 1822/23 die Rede sein.[728] Mit dem Umzug nach Berlin, dem Alltag im Berufsleben und der Militärzeit weist Blechens Vita damit eine entscheidende Zäsur auf.

Unter den Überschriften „Zeichnungen der Kinderzeit“ und „Anfänge“ hat Rave eine Anzahl von Werken zusammengestellt, die von der Kinderzeichnung bis hin zu akademischen Studien aus Blechens Ausbildungszeit – sei sie nun durch die Akademie geleitet oder vom eigenen Darstellungswillen getragen – zusammengefasst.[729] Thematisch und technisch lassen sich in dieser durchweg dilettantischen Frühzeit keine Arbeitsschwerpunkte ausmachen. Es überwiegen jedoch Studien, die pflanzliche oder anatomische Details nach Vorlagen wiedergeben;[730] sie sind scheinbar unsystematisch, was aber auch an einer lückenhaften Überlieferung liegen kann. Eine Ansicht der Wasserfälle von Tivoli, bezeichnet „Blechen verfertigt 1812“, zeigt eine gänzlich unkonventionelle Ansicht des beliebten Motivs und mag vielleicht nach einer literarischen Reisebeschreibung oder einem Stich entstanden sein.[731] Dennoch ist das Aquarell ein frühes, wenn auch schwaches Manifest der Auseinandersetzung mit traditionsgebundenen Motiven und der Suche nach individuellen Lösungen. Blechens Zeichnungen aus Kindertagen weisen bezüglich der Untersuchung der Landschaftsauffassung keine markanten oder verständnisfördernden Merkmale auf; aus diesem Grund sollen sie für diese Arbeit keine weitere Rolle spielen.[732]

Geht man zunächst davon aus, dass Raves in der Aufführung der Werke gewählte Chronologie zumindest für das Frühwerk in etwa dem Ablauf ihrer Entstehung entspricht – was in sehr vielen anderen heute noch überprüfbaren Fällen zweifelhaft ist –, so kann man mit dem Eintritt in die Akademie die Aufnahme der zeittypischen, spätromantischen Motivik festmachen. Diese Tendenz wurde durch Blechens Reise nach Dresden und Umgebung in den Sommermonaten 1823 gefördert. Blechen zeichnete Waldlandschaften, als ‚parerga‘ wählt er historisierendes, gotisches Architekturformenrepertoire: Klosterruinen, Kirchen, Grabmäler, Einsiedler, Mönche. Darüber hinaus beginnt er gemäß dem akademischen Curriculum, an Studien zum Baumschlag zu arbeiten, und zeichnete nach Abgüssen und Modellen.[733] Um nun aber die Voraussetzungen seines künstlerischen Werdegangs zu fixieren, unter denen Blechen seine

[728] Andrea Bärnreuther datiert die ersten „landschaftlichen Studien“, die mit einem avancierten künstlerischen Anspruch entstanden sind, auf das Jahr 1820ff. Bärnreuther 1990, S. 287.
[729] Im Katalog 1990 werden die frühen Zeichnungen unter der Kategorie „Studien- und Reifezeit bis 1828“ zusammengestellt; vgl. Kat. Ausst. Berlin 1990, S. 135. Vgl. auch Rave 1940, Nr. 1-59, S. 133-135 und Nr. 60-77, S. 136.
[730] Vgl. Kat. Mus. Cottbus, S. 112-124 und RV 1-3, S. 133.
[731] RV 42/ehem. SZ 918, Aquarell, 35 x 43 cm.
[732] Zahlreiche Abbildungen in Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 112-124.
[733] Bei Rave sind diese frühen Studien mehrheitlich unter der Überschrift „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“ aufgeführt; vgl. Rave 1940, S. 164-170, RV 219-282. Exemplarisch wird weiter unten auf einzelne Blätter eingegangen. Das Unterkapitel „Der menschliche Körper“, S. 171-174, RV 283-351, vereinigt entsprechend akademische Figurenstudien.

Reise nach Dresden antrat, ist es zunächst aufschlussreich, seine Entwicklungsstufe *vor* dem Aufenthalt in Sachsen zu erfassen.

Aus den Eindrücken der Umgebung von Berlin mag eine „den 27. Aug. 22“ datierte Waldlandschaft entstanden sein;[734] ihre Entstehung liegt damit also unmittelbar vor Blechens Eintritt in die Akademie. Man gewinnt den Eindruck einer unverstellten Annäherung an die Natur, auf der Blattrückseite sind „Wanderburschen“ gezeichnet: Die Zeichnung gibt nicht die gängigen Motive der Dresdener Landschaftsschule, die sich im Verlauf des Jahres 1823 und mit der Sachsen-Reise im Sommer desselben Jahres dann vermehrt in seinen Zeichnungen zeigen wieder, sondern einen unprätentiösen, unverstellten Einblick in einen lichten Wald.

3.2.1.2 Die Akademie

Die Berliner Akademie, die sich seit ihrer Gründung mit den Reformen von 1786 durch neue Impulse verändert hatte, wurde durch die Napoleonischen Kriege in ihrem Aufschwung gebremst, um erst nach der französischen Besatzung etwa wieder 1815 innovativer zu werden.[735] Die Lehrmethode in einer Dreistufenfolge des Unterrichtsganges war mit der Neuorganisation der Akademien von Dresden und Leipzig unter Christian Ludwig Hagedorn 1764 von der „Académie royale“ in Paris nach Deutschland gekommen.[736] Auch in Berlin bestand diese Methodik ab 1815 verstärkt und auch noch in den 1820er Jahren zu Zeiten von Blechens kurzem akademischen Lehrjahr.

Die deutschen Kunstakademien hatten schon um die Jahrhundertwende keinen guten Stand, und die Infragestellung der Institution durchlief alle nachfolgenden Schüler- und Lehrergenerationen. Beispielhaft für die strengen akademischen Verbindlichkeiten ist die Streitkorrespondenz zwischen Asmus Jakob Carstens in Rom und Minister Heinitz, Kurator der Akademie, die in dem explosiven Satz Carstens’ aus einem Brief vom 20. Februar 1796 kulminierte: „Ich möchte Eurer Exzellenz erklären, daß ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit.“[737] Vom römischen Landschafter und Bewohner der von ihm so genannten „repubblica romana moderna“ Joseph Anton Koch sind ähnlich drastische bis zotige Bemerkungen zur Sinnhaftigkeit der Akademie überliefert.[738] Pevsner überträgt den Streit über die

[734] RV 60/SZ 608, 1822, Feder, 27 x 38 cm. Es ist die einzige bei Rave aufgeführte Zeichnung aus dem Jahre 1822, die mit der Bezeichnung eine sichere Datierung zulässt. RV 60, S. 136. Auf der Rückseite sind, so Rave, „Wanderburschen“ gezeichnet.

[735] Vgl. Grossmann 1994, S. 15.

[736] Zur Lehrmethode an der Berliner Akademie vgl. Grossmann 1994, v.a. S. 35-44, 38: „Der Unterricht begann in drei Freihandzeichenklassen. In der ersten studierten die Schüler Anfangsgründe, Blumen und Ornamente, in der zweiten Köpfe, Hände und Füße und in der dritten ganze Figuren nach Vorlagenblättern.“ Anhand von Grossmanns Angaben lassen sich einige Blätter von Blechen zweifelsfrei dem akademischen Lehrunterricht zuordnen.

[737] Asmus Jakob Carstens zit. nach Pevsner 1986, S. 195.

[738] „Und was haben alle diese zahllosen, für ihre Nichtigkeit zu kostbaren Anstalten wohl zutage gefördert? Wo sieht man von ihnen etwas anderes als höchstens erbärmliche Kleinigkeiten: Porträte, Stammbuchblättchen mit Vergißmeinnichtswürdigkeiten, Stundengeber und dergleichen Schofel? Was könnte man mit dem, was diese Siechen-Anstalten kosten, nicht alles leisten, wenn nicht der absolute Geistesbankrott absolut behördenmäßig regierte und mit despotischer Schwachheit alles umschleimte? Etwas Großes, wirklich Geschaffenes wird nicht sichtbar in diesen Akademien, nur Legionen sich Künstler Nennende kriechen als Ernte jener schlechten Saat

Sinnhaftigkeit der akademischen Lehre auf den Generationenbruch und Epochenwandel zwischen Klassizismus und Romantik. Aus romantischer Sicht entsteht an den Akademien „Handwerk statt Kunst, Zwang statt Freiheit, Routine statt Genie."[739] Auch Friedrich, dem 1825 die ordentliche Professur an der Dresdener Akademie verweigert worden war, äußerte sich noch 1829 ausgesprochen zweifelnd über den Sinn der Lehranstalten: „Und endlich frage ich und am stärksten: glaubt man denn wirklich daß es möglich sey da wo die Natur dem Menschen Anlage und Neigung versagt hat, durch Lehren und Regeln und maschinen mäßiges Üben etwas gescheites hinein zu trichtern?"[740] Schließlich befand er über das Niveau der Leistungen an der Akademie, und Koch hätte ihm im Sinne seines Kunstideals wohl zugestimmt: „Bedeutet es wirklich einen Dienst an der Kunst, wenn unsere Akademiker sich abplagen, Unfähigkeit zu Mittelmäßigkeit aufzubauen? Ich glaube nicht."[741]

Der Zulauf an die Akademien war nichtsdestotrotz ungebrochen, so dass sich der Rezensent des „Artistischen Notizenblattes" in seinen „Notizen die Berliner Kunst=Ausstellung im Jahre 1822 betreffend" nicht zurückhalten konnte, vorsichtig zu mahnen, dass jene handwerklich auf den Gewerbeschulen ausgebildeten Zöglinge nicht auf die Idee verfallen sollten, Künstler zu werden: „Ein warnender Fingerzeig, der bei der übergroßen Menge angehender Kunstschüler […] nicht oft genug wiederholt werden kann"[742]. Auch das „Berliner Kunst-Blatt" konstatierte einen „unglaublichen Andrang unbemittelter junger Leute zu der Künstler-Laufbahn" in einer kurzen „Warnung, nicht ohne inneren Beruf sich den Künsten zu widmen" aus dem Jahre 1828.[743] Im Mai 1823 hieß es nun wieder im „Artistischen Notizenblatt": „Wer möchte den Nutzen dieser vom Staate selbst mit großer Liberalität ausgestatteten Anstalten bezweifeln oder bestreiten? Nur verhüte der Himmel, daß die Professoren bei den freisinnigsten genialsten Phantasieerzeugnissen Zwingherren werden und Zwangrecht ausüben wollten!"[744] Im April 1829 wurde in Berlin neben der Auslagerung der „Akademischen Zeichenkunde" und der „Kunst- und Gewerbeschule" aus der sogenannten „Hohen Schule für Künstler" in separate Institute für die Aufnahme in die Akademie eine Prüfungsklasse eingeführt, unter der Leitung von Blechens ehemaligem Lehrer Dähling, die dazu gedacht war, den starken Zulauf zu regulieren.[745] In den Schülerzahlen schlug sich diese Maßnahme nicht wirklich deutlich nieder. In der Landschaftsklasse sollten „nach Vorbildern insbesondere die Baumgattungen gezeichnet werden; auch führte der Lehrer die dazu geeigneten Schüler während des Sommers ins Freie,

---

hervor, um nach langer Erwartung einer Professor- und Direktorstelle neue Opfer der ästhetischen Schwindsucht für nichts und wieder nichts zu erziehen." Koch 1984, S. 44. Das kurze Kapitel über die Kunstakademien: ebd., S. 43-47.

[739] Pevsner 1986, S. 202.

[740] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 63.

[741] Caspar David Friedrich zit. nach Pevsner 1986, S. 202; vgl. Hinz 1974, S. 123.

[742] F. Ch. A Hasse, Notizen die Berliner Kunst=Ausstellung im Jahre 1822 betreffend. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 20, 31. Oktober 1822, S. 80-82, S. 81.

[743] Berliner Kunst-Blatt, Heft 6, Juni 1828, S. 164/165.

[744] Böttiger 1823a.

[745] Vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1830, S. V. Abgedruckt auch in: O. A. 1830, S. 395. Vgl. auch E. H. Toelken, „Neue Organisation der unteren Lehrklassen der Akademie zu einer besonderen Zeichenschule". In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 1, Januar 1829, S. 1-4, insbesondere S. 2.

um nach der Natur landschaftliche Studien aufzunehmen.“[746] Diese Reform war eine Reaktion auf eine verstärkt geführte Debatte um die Methoden der Akademie, deren Zeugnisse, insbesondere die Landschaftsklassen betreffend, in Auszügen kurz dargestellt werden.

1821 hatte Heinrich Meyer in Goethes Periodikum „Ueber Kunst und Alterthum“ einen an die Berliner Akademie gerichteten Aufruf veröffentlicht. Der Schweizer Meyer war 1806 Leiter der Freien Zeichenschule in Weimar geworden und sah sich durchaus berechtigt, bestimmte pädagogische Richtlinien zu weisen. In seinen „Vorschläge[n] zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin“[747] heißt es zum Unterricht im „landschaftlichen Fach“, es beginne mit „Copiren in einer Farbe, nach vorzüglichen Handzeichnungen und Gemälden, auch mit Zeichnen einfacher Gegenstände nach der Natur“.[748] Die „Weimarer Kunst Freunde“, die als Autoren signierten, hatten die Entwicklungen der Landschaftsmalerei, die sich in den letzten zehn Jahren angebahnt hatten, mit zweifelnden Vorbehalten registriert. Ganz besonders widerstrebte die sich immer weiter durchsetzende Skizzenpraxis ihrer Vorstellung von einem künstlerisch geformten, der Natur abgewonnenen, harmonischen Bildganzen: „Alles was sie [die Schüler] verfertigen sey ausführlich mit Ernst und Fleiß vollendet […]. Flüchtiges Skizenwesen geziemt eigentlich Schülern gar nicht;“[749] Unterweisung in der schnellen Erfassung und der skizzenhaft verkürzten Wiedergabe einer subjektiven visuellen Erfahrung ist schwer vermittelbar; um auch das Landschaftsfach in den klassischen Methoden fortzuführen, empfahl Meyer daher die Praxis im „charakteristischen Zeichnen theils nach Kunstwerken, theils nach der Natur“[750]. Es galt insbesondere, das „Manierierte“ zu vermeiden, was einer Hingabe an das „Flüchtige Skizenwesen“ gleichkommt, zu Ungunsten einer „Charakteristik der Gegenstände“, der klassischen Umrisszeichnung.[751] Meyer bezog noch expliziter Stellung gegen die „beunruhigende Empirie“:

> „Des Wissenschaftlichen in der Kunst zum besten kundig und nicht weniger erfahren in der Ausübung wünschten wir freylich alle Lehrer der akademischen Lehranstalt, doch macht sich in keinem Fach die Verbindung theoretischer und praktischer Talente bey dem Lehrer desselben nothwendiger als im landschaftlichen, weil das Zeichnen und Malen nach der Natur, die Behandlung des verschiedenen Baumschlags, die Haltung, der Ton, eines Theils vordemonstrirt, eines Theils auch praktischem Verfahren abgesehen sein wollen. Theoretische Kenntnisse aber und zwar von der rechten, hochstehenden, die Kunst überschauenden, um Geschmack und im Urtheil völlige Sicherheit gewährenden Art scheinen uns dem Lehrer der Landschaftsmalerey gegenwärtig mehr als zuvor nothwendig, weil eben in diesem Fach eine beunruhigende Empirie überhand zu nehmen anfängt.“[752]

Dieses Optimum ließe sich am lehrreichsten an den Werken der Alten Meister erfahren. Um die akademische Sammlung an Vorlagenblättern in diesem Sinne zu erweitern, schlug Meyer eine aktive Beteiligung der hervorragenden Schüler selbst vor:

[746] O. A. 1830, S. 397.
[747] Meyer 1821.
[748] Meyer 1821, S. 139.
[749] Meyer 1821, S. 140.
[750] Meyer 1821, S. 142.
[751] Meyer 1821, S. 147.
[752] Meyer 1821, S. 174/175.

> „Eine Sammlung treuer Nachbildungen von Werken der Kunst, welche sich besonders durch Vortrefflichkeit der Erfindung auszeichnen, müßte eine herrliche, unschätzbare Anthologie in Bildern werden […]. Den Landschaftsmalern könnte aufgegeben werden, die […] Sammlung von Nachbildungen mit vortrefflich erfundenen Werken ihres Fachs zu vermehren; auch Prospecte von heimischen Gegenden und Gegenden des Auslandes zu verfertigen, wo sich große Begebenheiten ereignet haben."[753]

So werde die Landschaft als Vedute und Hintergrund im Historienbild gepflegt, und Künstler werden in ihrer Rolle als Epigonen gefördert. In Anbetracht der rasanten emanzipatorischen Entwicklung der Landschaft als per se gültiges Kunstwerk, die in Kapitel 2 dargelegt wurde, sind Meyers Vorschläge keineswegs auf der Höhe der Zeit. Vielmehr waren sie als Korrektiv der Zustände gedacht und wiesen damit auf Berlins Akademie als einen Ort, der auf die jüngsten Entwicklungen der Landschaft reagiert hatte.

1828 hatte Wilhelm Schadow, zu diesem Zeitpunkt bereits Direktor an der Akademie der Künste in Düsseldorf, „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers" im „Berliner Kunst-Blatt" veröffentlicht.[754] Ähnlich wie Meyer berief er sich auf eine bewährte Pädagogik: Als Beginn der Ausbildung stehe Zeichnen nach Vorzeichnungen als „das schon von Anderen Abstrahierte", darauf folge das „Zeichnen nach Körpern selbst". Diese ersten Schritte basierten auf der Veranlagung zur „Nachahmungs-Fähigkeit", ohne die der Auszubildende nicht lernfähig sei. Man zeichne nach der Antike, „weil sie die einfachste und edelste Darstellung der Natur ist", fördere aber die Hinwendung zur Natur, da das einseitige Antikenstudium zu dem Ende führe, das die „meisten modernen französischen Bilder" offenbarten.[755] Schadow ließ diese Bemerkung unkommentiert. Zum Erlernen des Farbumgangs riet er den Schülern das Kopieren nach Gemälden und insbesondere Portraits, an denen sich die „Carnation" üben ließe.[756] Doch auch hier schränkte er den zu einseitigen Modus ein und erkannte die Individualität der Farbwahrnehmung an: „Die auf solche Uebungen verwendete Zeit und Mühe bringt nicht die verhältnissmässige Frucht. Die Farbe erscheint jedem Künstler von wirklichem Talent in eigenthümlicher Art und Weise, hier ist also ein Punkt, wo man den Schüler weniger auf die Werke Andrer, als auf die Betrachtung der Natur selbst verweisen muß."[757]

Meyers Aufsatz und auch Schadows „Gedanken" sind Vorahnungen einer sich in der etwas ratlosen Straffung der Regeln andeutenden Krise des akademischen Unterrichtswesens, die nach 1840 immer deutlicher wurde. Durch die Umstrukturierung des preußischen Bildungssystems ab 1807 unter anderen durch Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein, königlicher Finanz- und Wirtschaftsminister im Generaldirektorium, wandelten sich die politischen Voraussetzungen der kulturellen Angelegenheiten grundlegend. Unter der Leitung von Johann Gottfried Schadow (1816-1850), dessen Auffassung von Position und Selbstbewusstsein der

[753] Meyer 1821, S. 164/165.
[754] Zum Thema Rechtfertigung der Kunstakademien vgl. auch O. A. 1828.
[755] Schadow 1828, S. 264, 265, 266.
[756] Für Carus, der in seinem „Bruchstück aus einer Reihe von Briefen über Landschaftsmalereyen" die Akademie und ihre Lehrmethoden kritisierte, war v.a. das Kopieren nach Gemälden problematisch: „[H]ier liegt eine der Hauptwurzeln alles Uebels moderner Landschaftsmalerey, denn von hier aus sind die Tausende von Bildern entstanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die eigentliche Natur erinnern." Carus 1826, S. 206.
[757] Schadow 1828, S. 266.

Akademie der Künste im 18. Jahrhundert begründet lag, waren Reformen nicht möglich. Zudem war über den starken Zulauf in den 1820er Jahren ein Qualitätsverlust des künstlerischen Niveaus eingetreten.[758] Schadow gelang in einem veränderten Feld kulturpolitischer Institutionen – die Universität war 1810 gegründet worden – keine überzeugende Positionierung der Akademie. 1828 ist in dem der Akademie sehr nahestehenden „Berliner Kunst-Blatt", von ihrem Sekretär Ernst Heinrich Toelken herausgegeben, der Rechtfertigungsversuch in Form eines Aufsatzes unter dem Titel „Ueber die Wichtigkeit und Nothwendigkeit der Kunstakademien zur Sicherung gründlicher Kunstausbildung und einer dauernden Kunstblüthe" zu registrieren. Der Verfasser gibt sich nicht zu erkennen; es ist nicht auszuschließen, dass wieder Schadow selbst schrieb. Sein mutmaßlicher Versuch, „die Bedeutung der akademischen Kunsttheorie untermauert und innerhalb der Rahmenbedingungen naturwissenschaftlicher Methoden gesichert" zu wissen, blieb jedoch erfolglos.[759] Seine Argumente kamen insbesondere aus einem pragmatischen Impetus, denn schließlich erfolgten der „Unterricht und die praktischen Uebungen in der Perspective, der Licht- und Schatten-Construction, der Einwirkung der Beleuchtung und Reflexe auf die Farben" genauso wie der konservative Usus der Unterweisung in „Kenntniss des Baues, der Verhältnisse und Bewegungen des menschlichen Körpers" und so weiter. Und provokativ wurde über den Vorwurf der „Pedanterei" bezüglich „Perspective, Anatomie und Beachtung der Sitten und Trachten" die Frage gestellt: „Ist denn alles dies etwas anderes als Kenntniss der Natur selbst?"[760]

Wie regressiv und in der Basis klassizistisch das Ausbildungssystem an der Berliner Akademie blieb, zeigt Schadows Publikation „Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und von den Verkürzungen: In dreißig Tafeln zum Gebrauch bei der Königlichen Academie der Künste", die 1830 erschien.[761] Antike Portraits bezeichneten die Idealproportionen, Schadows naturwissenschaftliche Studien zur Anthropologie waren ein Zugeständnis an die neueren Erkenntnisse und den Aufschwung der Naturwissenschaften einerseits, bedeuteten andererseits aber auch die Fixierung von Zwängen, die man eigentlich zu überwinden hoffte. Die Ausbildung an der Akademie stand längst nicht mehr in dem Ruf, die Qualität der Leistungen in den verschiedenen Disziplinen gewährleisten zu können. 1826 veröffentlichte Carl Gustav Carus im „Kunst-Blatt" „Bruchstücke" seiner „Briefe über Landschaftsmalerei"; hierin fand sich auch ein überaus kritischer Passus über den Unterricht an der Akademie:

> „Man hat neuerlich hier und da als eine der wesentlichen Ursachen des Verfalls ächter Malerkunst die Akademien angeklagt, und mag wohl im Ganzen nicht sehr Unrecht daran haben; jedoch der

[758] Um 1830 urteilt Friedrich über die Hochschulen der Künste: „Die Zahl der Schüler wird immer größer und ist wohl nicht abzusehen wie diese Menschen in der Folge alle ihren Unterhalt finden werden, gesetzt auch es würde ein jeder geschickt in seinem Fache, was wohl nicht anzunehmen ist." Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 61.
[759] Von Specht 1996, S. 207.
[760] O. A. 1828, S. 85.
[761] Gottfried Schadow, Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und von den Verkürzungen. In dreissig Tafeln zum Gebrauch bei der koeniglichen Akademie der Künste [1830], Berlin: Wasmuth 1892.

> Landschaftsmalerey, darf man wohl behaupten, haben sie wenig geschadet, und warum? – sie haben sich nicht um sie bekümmert. – In Wahrheit: dieser Kunstzweig ist auf den Akademien immer höchst stiefväterlich behandelt worden: man schien entweder zu glauben, einem Landschaftsmaler lasse sich eben nicht viel lehren, oder man meynte wohl auch, wenn im Landschaftzeichnen Fehler gemacht würden, sie wären eben nicht zu merken […] oder man dachte: an einem Landschaftsmaler sey überhaupt nicht viel zu verderben oder endlich man dachte gar nichts dabey und hielt sich ans Hergebrachte, wie das auf den Akademien und sonst überhaupt wohl öfters beliebt wird. – Wollte denn also einer für Landschaftkunst sich ausbilden, so war er so ziemlich dem guten Glück und eignem Genius überlassen; gewöhnlich wurde er bey Zeiten durch schlechte manierirte Vorlegeblätter zu Grunde gerichtet, eine Brille, um durch diese die Natur zu sehen und zu malen, wurde ihm aufgesezt, und er war gemeiniglich stolz, wenn er die fremde Brille nur Zeitlebens zu seinem Vortheil benutzen konnte. Kam er ja und meist gegen den Willen seiner Lehrer dazu, sich an die Natur zu halten, so vergingen ihm die besten Lebensjahre, ehe ein innigeres Verstehen des Naturgeistes ihm aufgehen wollte“[762]

Carus’ Anklage gegen die „stiefväterliche“ Degradierung der Landschaft an den Akademien bezeugt die Aktualität der Diskussion um die künstlerische Berechtigung der Akademien mit besonderer Berücksichtigung der Problematik des Landschaftsfaches. Seine Skizze eines fiktiven aber musterhaften Ausbildungsweges für Landschaftsmaler, wie ihn die Akademie bieten konnte, liest sich fast wie ein Bericht von Blechens kurzwährenden Erfahrungen als Schüler der Akademie.

Der Artikel erschien zu der Zeit, in der sich Blechen nach seiner Kündigung am Theater mit einigem öffentlichen Lob der historischen Landschaft und auch der Ideallandschaft zuwandte. Dabei konnte und wollte er auf Grundlagen zugreifen, die er an der Akademie gelernt hatte. Seine zeichnerischen Übungen zum landschaftlichen Komponieren zeugen deutlich vom Einfluss der Akademie und ihrer Lehrer. Eine Reihe von Studien zum heute unvollendeten „Venusfest“ zeigen die Werkgenese in den üblichen Schritten akademischen Entwerfens: Blechen fertigte zahlreiche Einzelstudien zur antikisierten Staffage, Kompositionsstudien zu den Bildteilen und in unterschiedlicher Technik Gesamtentwürfe.[763] Dieses Verfahren lässt sich an vielen Kompositionen Blechens nachweisen, insbesondere am „Semnonenlager“ und an den späteren „Palmenhausbildern“, die im Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm III. 1832 entstanden. Freie Kompositionsentwürfe waren Aufgaben, die in den höheren Zeichenklassen gestellt wurden.

Die romantische Ideallandschaft „Burg in Berglandschaft“ (Abbildung 5) ist möglicherweise solch ein Bildentwurf oder auch eine Kopie nach einem Stich oder Gemälde, die mit einiger Sicherheit in die Studien aus der Akademie einzuordnen sind.[764] Die Landschaft trägt in Staffage und ‚parerga‘ Merkmale des deutschen Mittelalters, ein Paar reitet in den Vordergrund hinein über eine Bodenwelle, hinter der ein Weg zu einer großen Schlossanlage verläuft. Die Phantasiekomposition, oder auch Nachzeichnung einer fremden Vorlage, schließt im Hintergrund mit einer Flusslandschaft, in der sich mehrere Burgen erheben. Blechen hat eine absolut

[762] Carus 1826, S. 205/206.
[763] „Das Venusfest“, RV 578/ehem. NG 617, Öl auf Leinwand, 143 x 195 cm. Dazu RV 583/SZ 319, Kohle, 34 x 25 cm; RV 585/SZ 382, Blei, 28 x 15 cm; RV 581/SZ 922, Kreide, 37 x 31 cm; RV 580/AKA 100, Öl auf Papier, 23 x 35 cm; RV 579/SZ 553, Sepia, 28 x 42 cm.
[764] Nicht bei Rave/SZ 1313, Bleistift, Tusche, 27 x 38 cm.

feine, mit der Feder ziselierte blattfüllende Skizze ausgeführt, die technisch und thematisch an Zeichnungen Schinkels erinnern.[765] Vielfach wurde zwar bemerkt, dass die Unterweisung im Zeichnen von den Akademieprofessoren Heinrich Anton Dähling, der sich seit 1805 insbesondere mit den Themen dramatischer Dichtkunst befasste, oder Johann Friedrich Wilhelm Ferdinand Collmann, einem „Geschichts und Bildnißmaler“[766], Blechens späteres individuelles Anliegen kaum beeinflusst habe.[767] Seine Beschäftigung mit der Ideallandschaft zwischen 1826 und 1828 zeigt jedoch zweifellos Zugeständnisse an die akademische Lehre, wie sie Meyer für Berlin empfahl, und wie sie in Lütkes von Hackert entliehenes Schema, das in der Landschaftsklasse gelehrt wurde, passten. Zahlreiche Pflanzen- und Blattstudien in unterschiedlicher Technik sind Belege für Blechens Fleiß, den er dem Unterricht für eine gewisse Zeit entgegenbrachte.

Dählings Arbeiten, die er für das sogenannte „Große Buch“ des Künstlervereins fertigte, geben Aufschluss über seine Landschaftsauffassung. In der Zeichnung „Der Einsiedler“ geriet die Landschaft vor der figuralen Darstellung technisch offenkundig ins Hintertreffen.[768] Die Linienführung des Gewandes ist dagegen mustergültig in der Betonung des Konturs angelegt. Dähling definiert im Hintergrund durch die Landschaft zwar eine gekonnt perspektivische Anlage, Details und Stimmungshaftes aber bleiben unausgeführt, schematisch und völlig sekundär.[769] Unter Blechens Zeichnungen lassen sich einige Blätter finden, die das von Dähling im erwähnten Blatt angeklungene Thema des Einsiedlers, eines überaus beliebten Themas der Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, bearbeiten. Darin ist nicht zwangsläufig eine sichere Einflussnahme Dählings auf Blechen zu sehen, insbesondere nicht in technischer Hinsicht. Ein Blatt wie „Einsiedlerlegende“, eine im linearen Duktus erstarrte Federzeichnung, die Blechen als Vorbereitung für eine Graphik fertigte, ist jedoch der Beleg für die Adaption des Sujets, das Blechen eben auch möglicherweise unter anderem aus den Arbeiten Dählings kannte.[770]

Neben dem Zeichenunterricht und der Teilnahme an der Landschaftsklasse Lütkes erwähnte Blechen darüber hinaus in seinem Lebenslauf, dass er seinen Beruf als Bankier aufgegeben habe, „da ihm durch den gütigen Rat […] des Herrn Professors Schumann der freie Unterricht der Klassen bei der Königl. Akademie der Künste ausgewirkt wurde“[771]. Karl Franz Jakob Heinrich Schumann war seit 1802 an der Akademie Professor der anatomischen Zeichenklasse. In Naglers „Künstlerlexikon“ heißt es über ihn: „Er entwickelte ein höchst bemerkenswer-

[765] Vgl. Börsch-Supan 2007, S. 46, Abb. 28 und Anm. 31.
[766] Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1820, S. IV.
[767] Etwa Achenbach 1990, S. 45, Anm. 12.
[768] Heinrich Anton Dähling, „Der Einsiedler“, Bleistift, ca. 40 x 52,3 cm, Verein Berliner Künstler, Inv. Nr. 672, Abb. in Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, Kat. Nr. 216, S. 225/226.
[769] Ernst Förster zu Dählings Fähigkeiten: er sei „reich an warmer Empfindung, aber beschränkt in künstlerischen Mitteln, suchte in Bildern von mäßigem Umfang (für kleine Zimmerräume) den Ausdruck zu finden für heitere Sentimentalität und für romantische Stimmungen“; Förster 1860, Bd. 5, S. 272, zit. nach Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 225.
[770] RV 505/Stuttgart Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Feder, 50 x 60 cm. (Abb. Rave S. 204).
[771] Lebenslauf, zit. nach Rave 1940, S. 37.

tes Talent zur historischen Komposition und entsprach auch im Uebrigen den akademischen Anforderungen welchen er auch später als Lehrer Genüge leistete, bis dieselben dem neueren Aufschwung der Kunst die alte akademische Methode zum Opfer brachten.“[772] Schumanns Themen beschreibt Nagler als vaterländische und dem Königshaus verbundene Historien und Sujets aus Italien, das er 1796-1798 bereist hatte. Die anatomischen Studien, die Rave im Werkverzeichnis unter der Rubrik „Der menschliche Körper“ aufführte, sind zum großen Teil Zeugnisse von Blechens pflichtschuldigen, akademischen Figurstudien, die er wahrscheinlich in Schumanns Klasse nach den bekannten Vorlagen anfertigen musste.[773] Pevsner fasst zusammen: „Der Lehrplan der Akademien jener Zeit war […] so angelegt, daß ein Student sich während seines ersten Studienjahres ausschließlich mit ‚disjecta membra‘ zu beschäftigen hatte, nämlich, ‚Augen, Mäulern, Nasen, Ohren und Gesichtern, und Händen und Füßen, ganz nach Vorschrift‘, wie Heinse es 1785 in seinem Ardinghello ausdrückte“[774]. Dieses Handwerk, wie man sich einen motivlichen Vorrat an anatomischen Bauteilen zur Komposition der Staffage anzulegen habe, benutzte Blechen für seine Studien italienischer Staffage, die Rave in den Rubriken „Italienische Frauen“, „Italienische Hirten“ und „Fischervolk“ listete.[775] Blechen war sich durchaus der Funktion dieser Studien im Blick auf die Gesamtkompositionen bewusst. Wiederholt griffen Kritiker den Umgang mit Staffage auf, der durch Blechens Werkprozess bedingt war.[776] Wichtiger als der Einfluss der korrekten Kenntnis von Anatomie, die Blechen weitgehend ignorierte, sollte jedoch für Blechens Landschaftsauffassung der ethnographische Stimmungswert sein, die die Staffage den italienischen Themen verlieh. (Vgl. Kap. 4.2.2)

Blechen besuchte nach dem Tag seiner Einschreibung am 28. August 1822 im Wintersemester die 2. Zeichenklasse von Professor Collmann an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin; im darauffolgenden Sommersemester war er in der 1. Zeichenklasse von Prof. Dähling eingeschrieben.[777] Es ist bekannt, dass Blechen aber nicht besonders interessiert am Unterricht teilnahm und selten in die Klasse kam.[778] In der Festschrift zum 200-jährigen Bestehen der Akademie wird kurz umrissen, was die Schüler im Jahre 1787 in den Zeichenklassen lernen konnten: Es „wurden a) in der untersten Klasse: Anfangsgründe, Blumen, Ornamente etc., b)

[772] NAK 1835-1852, Bd. 18, S. 57.
[773] Rave 1940, S. 171-174, RV 283-351.
[774] Pevsner 1986, S. 201.
[775] Vgl. RV 1627-1634, Abb. bei Rave 1940, S. 408/409.
[776] Vgl. v.a. Schöll 1833.
[777] Im Verzeichnis der Mitglieder der Akademie der Künste von 1828 werden sowohl Collmann als auch Dähling als „Geschichtmaler“ bezeichnet. Vgl. Berliner Kunst-Blatt, Heft 1, Januar 1828, S. 34. Die 3. Zeichenklasse galt als Anfängerklasse; Blechen stieg in die 2. ein und stieg innerhalb eines Jahres zu den Fortgeschrittenen der 1. Zeichenklasse auf, die die letzte Stufe der akademischen Zeichenausbildung war. Collmann wurde von Kollegen und Schülern nicht sehr geschätzt: „Er hielt sich für verkannt. Diese Missstimmung machte ihn bei seinen Schülern unbeliebt und die Schwäche seiner Werke bei den Kennern wenig geltend. Er gab dadurch ein Beispiel von dem Schicksal, welches diejenigen trifft, die ohne Natur-Anlage sich in die Bahn des Künstlers wagen.“ Gottfried Schadow zit. nach Festschrift 1896, S. 61.
[778] Im „Rapport über die Schüler der 1. Zeichenklasse bei der Königlichen Akademie der Künste in Berlin von Anfang April bis Ende September 1823“ heißt es in der Spalte „Fleiß und Fortschritte“: „Ist nicht oft in die Klasse gekommen.“ Zit. nach Rave 1940, S. 2.

in der zweiten: Köpfe, Hände, Füsse u. dgl., c) in der dritten ganze Figuren gezeichnet und zwar nach Vorlagen, Naturstudium gab es bis zu Herbig's Zeiten nur im Aktsaal"[779]. Diese Vorlagen waren „sämmtlich auf Pappe gezogen und in Mappen und in zwei verschlossenen Behältern befindlich". Sie waren unterteilt in „A. Anfangsgründe und Ornamente, Anfangsgründe und idealisch Laub, architektonische Verzierungen; B. Blumen und Zweige (in Contour und mit Schatten); C. Gesichtstheile (geometrische Eintheilung, Gesichtstheile in Contour und Schatten, ohne contour)."[780] Dieser Fundus wurde stets durch neue Schülerzeichnungen erweitert.

Dähling hatte in Hannover eine Ausbildung als Miniaturmaler absolviert, anschließend an der Akademie in Berlin studiert; ab 1814 hatte er die Leitung der 3. Zeichenklasse, einer Anfängerklasse. Er war spezialisiert auf Kleinformate sentimentalen, bürgerlichen Inhalts für ein mittelmäßig gebildetes Publikum, wie kleine Szenen nach biblischen Themen oder beliebte Genreszenen nach literarischen Vorlagen. Der Einfluss einer akademischen Systematik auf Blechens Motivwahl und seine Zeichenmanier verband sich mit einem bislang bescheidenen zeichnerischen Talent, das er bereits in Cottbus entwickelt hatte. Folgt man dem untenstehenden Bericht Raves, so darf man davon ausgehen, dass Blechen vor allem nach seinem Aufenthalt in Dresden die Ansprüche der akademischen Zeichenklassen hinter sich ließ:

> „Aus den Eintragungen in den Akten der Akademie kann man (nach Mitteilung von Prof. Amersdorffer) schließen, daß Blechen 1823 bereits in die Landschaftsklasse von Peter Ludwig Lütke eingetreten ist, und er wird wohl hauptsächlich bei Lütke gearbeitet und aus diesem Grunde die Zeichenklasse nicht mehr regelmäßig besucht haben. In Klassen wie der für Landschaftsmalerei war der Unterricht freier als in den grundlegenden Zeichenklassen, deshalb wurden über die eigentlich künstlerischen Klassen nicht so genaue Rapporte geführt wie über den Unterricht bei Collmann und Dähling. Schülerlisten der Lütke-Klasse haben sich in den Akten nicht nachweisen lassen."[781]

Die Studien, die Blechen im Sommer 1823 in Dresden machte, zeigen ihn unzweifelhaft als Lernenden; das Zeichnen nach Vorlagen wie Preißler, Zingg oder auch Hackert jedoch konnte ihm nunmehr nur als Rückschritt erscheinen. Ludwig Richters Bericht über die Lehrmethoden der Dresdener Akademie macht dies verständlich:[782]

> „Das Zeichnen an der Akademie, zuerst nach Originalen, dann nach Gipsabgüssen […] erfolgte rein mechanisch […]. Man lernte nur Kontur und hübsches Schraffieren. Daß es der eigentliche Zweck dieses Vorgehens war, eine gründliche Kenntnis des menschlichen Körpers und eine gesteigerte Empfänglichkeit für die Schönheit seiner Formen zu erwerben, und daß zu diesem Ende die genaueste, exakteste Reproduktion nötig war, verstand ich nicht, und vielleicht verstanden es nur wenige. Es war ein rein mechanisches Kopieren, und sowohl die Haltungen antiker Skulpturen

[779] Festschrift 1896, S. 59.
[780] Aus einem Verzeichnis der Vorzeichnungen aus dem Jahren 1811, zit. nach Festschrift 1896, S. 59.
[781] Rave 1940, S. 2.
[782] Hierzu um 1822: Im „Artistischen Notizenblatt" des Jahres 1822 findet sich aus der Feder Böttigers ein Hinweis auf die Erweiterungsmöglichkeiten der Lernmethoden für angehende Künstler: „Wir können also eine Kunstakademie nicht für vollständig in ihren Lehrmitteln halten, wenn den Zöglingen derselben nicht der anatomische Saal selbst geöffnet, und darin ein bloß für das Kunstbedürfnis eingerichteter Lehrkursus, verbunden in praktischer Uebung im Zeichnen der Präparate, für alle, die Lust dazu haben, von einem wirklichen Professor […], der Kunstsinn besitzt, ertheilt wird." Anatomische Vorlesungen für Künstler. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 23, 21. Dezember 1822, S. 91-92, S. 91.

> wie die Gesten des Modells wurden von einem Professor auf konventionelle Formen reduziert, in ganz ähnlicher Weise, wie Zingg es mit Landschaftsmotiven zu tun pflegte.“[783]

Blechens Entschluss, vornehmlich die Landschaftsklasse zu besuchen, erklärt sich vor allem vor diesem Hintergrund. Es ist höchst fraglich, ob Lütke Blechens Anfänge, die er während seiner Reise in Dresden als Zeichnungen oder Ölskizzen formulierte, befürwortet hätte. Lütke war von 1785-1787 Schüler von Jakob Philipp Hackert in Rom gewesen. Aus dieser Formationszeit rührte seine Orientierung an der vorrangigen Genauigkeit des Hackertschen Baumschlages.[784] Sein heute nur spärlich dokumentiertes Oeuvre umfasst die üblichen Veduten und klassischen Kompositlandschaften. In der Folge ist es unwahrscheinlich, dass Blechen in Lütkes Unterricht mit den Strömungen der neuesten Freilichttechnik in Berührung kam, nichtsdestotrotz vermittelte Lütke einen akademisch ratifizierten Standard, den Blechen nun abzurufen lernte.[785] Dementsprechend fasste Grossmann zum Unterricht in der Landschaftsklasse an der Berliner Akademie zusammen: „Eine Gelegenheit zum Studium nach der Natur – abgesehen vom Akt – fehlte jedoch bis 1850 vollständig, und auch das Landschaftsfach wurde, sieht man von regelmäßigen Exkursionen ab, nach Vorlagenblättern betrieben.“[786] Paragraph 17 des Reglements der Akademie von 1790 hatte zur „Landschaftsmalerei und Prospektzeichnung“ festgelegt:

> „[Es] muss den Eleven der Akademie, welche sich der Landschaftsmalerei widmen wollen, und den jungen Malern bei Unserer Porzellanmanufaktur ein besonderer Unterricht von dem Lehrer der Landschaftsmalerei und Prospektzeichnung ertheilet werden, und muss derselbe sie in seiner Behausung nach seinen oder anderer guten Meister Gemälden kopiren lassen, auch um ihnen zu zeigen, wie sie die Natur richtig und mit Geschmack nachzeichnen und malen müssen, die besten im Lande liegenden Gegenden mit ihnen besuchen.“[787]

Aus dem kürzlich von Uta Simmons publizierten Autograph Blechens, in dem er der Akademie Anschaffungen für die Unterweisung seiner Landschaftsklasse vorschlägt, zählt er auch Max Joseph Wagenbauer auf.[788] Wagenbauer hatte mehrere Instruktionen zum Landschaftszeichnen publiziert: bereits 1805 war im Zuge von Wagenbauers Beschäftigung an der kurfürstlichen „Lithographischen Kunstanstalt bei der Feiertagsschule für Künstler und Techniker“ in München die erste Auflage der „Anleitung zur Landschaft=Zeichnung in Handzeichnungs=Manier“ erschienen. 1817 wurde eine weitere Mappe mit Lithographien von „Baum-

[783] Adrian Ludwig Richter zit. nach Pevsner 1986, S. 200/201.
[784] Vgl. Hackert 1802.
[785] Zu Lütkes Tätigkeit an der Akademie: „[Im] Jahr 1812 bis 1813 hatte sich um Unterricht im Landschaft-Zeichnen und Malen Niemand gemeldet. Am 1. Februar 1815 hatte P. Lütke einen Schüler, bis zum April 1816 zwei, 1817 aber drei. Wie es vor 1812 bestellt war, wissen wir nicht, besser jedenfalls nicht. Inzwischen war für diesen Unterricht, der bis dahin nur Atelier-Unterricht gewesen war, ein eigener Klassenraum in der Akademie angewiesen worden. Über die nächsten Jahre fehlen die Rapporte bis zum September 1825, wo sich bereits 10 Schüler angemeldet haben“ Festschrift 1896, S. 84. Die drei Schüler, die Lütke von 1812-1813 hatte, hatten sich „als Anfänger beschäftigt, die verschiedenen Laubarten nach der Natur zu zeichnen. In den Winter-Monathen üben sie die verschiedenen Charaktere der Bäume nach meinen Zeichnungen.“ Lütke zit. nach Festschrift 1896, S. 84.
[786] Grossmann 1994, S. 39.
[787] Zit. nach Festschrift 1896, S. 84.
[788] Uta Simmons folgt einem Hinweis Reinhard Wegners; vgl. Simmons 2009a, S. 25.

studien für angehende Landschaft-Zeichner“ publiziert.[789] Insbesondere die „Anleitung zur Landschaft-Zeichnung“ wurde im akademischen Unterricht lange Jahre hinzugezogen und löste die Methoden Zinggs oder Preißlers ab.[790] Es ist zu vermuten, dass Blechen während seiner Lehrjahre selbst mit Wagenbauers „Anleitung“ zeichnete. In technischen Einzelheiten lassen sich die frühen Landschaftsskizzen und Studien mit Wagenbauers „Anleitung“ vergleichen.[791] So erscheinen die Übungen zum Laubwerk, die Wagenbauer auf der linken Seite des dritten Vorlagenblattes abbildete den lockeren Studien in Blechens italienischem Skizzenbuch nahe.[792] Die Struktur des Weidenstammes, wie ihn Wagenbauer im zweiten Vorlagenblatt vorgab, ist Blechens „Alter Weide“ und der aufwendigen Binnengestaltung verwandt, was eine frühe Datierung des Blattes nahelegte.[793] Auch der „Ottowalder Grund“ – insbesondere die Schraffenlage in der Durchzeichnung der Steinblöcke – hat Ähnlichkeiten mit Wagenbauers gegenläufigen Schraffenlagen, wie er sie in Blatt drei in der rechten Hälfte anbot.[794] Blechens Ausführung „Baumes“, allem Anschein nach eine Eiche, könnte sich mit seinen auffälligen Aststrukturen und dem stereotypisierten Baumschlag an Wagenbauers Beschreibung seines 13. Blattes orientiert haben: „Die Eiche hat einen sehr dick berindeten Stamm, wunderlich gekrümmte, gabelförmige Äste, stark ausgezackte lichte Partien.“[795] Die korrekte Zeichnung des Baumschlags spielte auch bei Wagenbauer eine entscheidende Rolle in seiner Didaktik: „Die Bäume sind in der Landschaft=Zeichnung der vorzüglichste, aber auch derjenige Gegenstand, der dem Anfänger die größten Schwierigkeiten verursachet“[796].

1828 wurde von der Akademie eine „Stiftung neuer Preisbewerbungen“ ausgelobt; neben dem „Modellieren oder Zeichnen nach dem lebenden Modell“ sollten für die Eleven der Landschaftsklassen „nach der Natur im Freien gemachte Studien“ mit berücksichtigt werden.[797] Das darf als Zugeständnis an den eigentlichen Erfolg der Freilichtstudien gewertet werden. Von der Ausschreibung einer zwei- bis vierjährigen „Pension“ für Italien, insbesondere für Rom, waren die Landschafter jedoch – ganz im Gegensatz zu den Eleven der Académie française – ausgeschlossen.

Da Blechen die Akademie und deren Zeichenklassen nur sporadisch besuchte, ist letztlich ihre Einflussnahme und ihr Stellenwert in der Entwicklung seiner Zeichenkunst schwer einzuschätzen. Allgemein galten diese Anfängerklassen nicht unbedingt als weiterführende Ausbildung, da

[789] Wagenbauer wurde unter Max I. Joseph zum Galerieinspektor der Königlich Bayerischen Gemäldegalerie ernannt und an zahlreichen deutschen Kunstakademien als Mitglied aufgenommen, 1820 auch in die „Königliche Preußische Academie der Künste“.
[790] Vgl. Kat. Ausst. Wagenbauer 2000, S. 34.
[791] Vgl. Wagenbauer 1805.
[792] Vgl. Wagenbauer 1805, Blatt 3 und Skizzenbuch II, RV 894/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5791, letzte Seiten.
[793] Vgl. Wagenbauer 1805, Blatt 2 und RV 234/HAUM, ZL 81/5795, Blei, (Spuren von Tusche), 25 x 35 cm.
[794] Vgl. Wagenbauer 1805, Blatt 3 und RV 129/AKA 129, Feder, Tusche, 42 x 34 cm.
[795] Wagenbauer 1805, „Vorbericht und Anleitung zum Nachzeichnen dieser Blätter“, ohne Paginierung. Vgl. auch „Baum“, dat. 12. März 1823, RV 61/ehem. SZ 616, Blei, Feder, Tusche, 40 x 31 cm.
[796] Wagenbauer 1805, Vorbericht und Anleitung zum Nachzeichnen dieser Blätter.
[797] Berliner Kunst-Blatt, Heft 5, Mai 1828, S. 133.

> „in den drei unteren Klassen der freien Handzeichnung der Unterricht nur wenige Stunden wöchentlich hinnimmt, und die übrige Zeit alsdann gar zu leicht unbenutzt verloren geht. Denn diese drei unteren Klassen sind mehr allgemein, für Jünglinge jedes Fachs und Gewerbes, und gehören daher der allgemeinen Ausbildung an […]. Erst in den höheren Klassen beginnt die Laufbahn des sich bildenden Künstlers.“[798]

Nur ein Jahr, von 1823 bis 1824, nahm Blechen an der akademischen Ausbildung teil. Seine Haltung zu dieser Institution jedoch muss grundsätzlich anerkennend gewesen sein, insbesondere in Anbetracht der späteren Didaktik während seiner Professur und seiner Mitgliedschaft.

Für Brauner fallen die Arbeiten, die Blechen wohl im engeren Kontakt zur Akademie gefertigt hatte, qualitativ gegenüber den meisten eigenen Studien und Skizzen ab:

> „Da man annehmen darf, daß einige der ‚antikisch‘ wirkenden Figurenzeichnungen, sowie einige sehr genaue und daher recht trockene Blätter mit Pflanzenstudien, Bäumen und Baumgruppen Produkte des Unterrichts der vorbereitenden Zeichenklassen sind, dürfte das Absolvierenmüssen dieser Klassen für den Schüler nur ein Durchhaltenmüssen gewesen sein“[799]

Allein der Umstand, dass Blechen nach der Berufsausbildung in verhältnismäßig fortgeschrittenem Alter noch die Akademie besuchen wollte, spricht gegen den Zwang des „Absolvierenmüssens“, wie es Brauner in den Zeichnungen bemerken will. Blechens Abwendung von der Akademie resultierte aus der Dresdener Erfahrung des freien Unterrichts bei Dahl und Friedrich, dessen Grundsatz so anders klingt als das Prinzip der Akademie: „Keiner kann eine Regel für alle aufstellen, jeder nur für sich allein. […] Hüte dich, deine Regeln und Doktrinen jedermann tyrannisch aufzuzwingen.“[800] Die Loslösung des Künstlers aus den Verbindlichkeiten einer akademischen Tradition erfolgte – auch die weiter oben angeklungene Akademiekritik spricht deutlich dafür – laut Werner Busch schon um die Jahrhundertwende.[801] Als Schinkel 1823 von Friedrich Wilhelm III. die Genehmigung seiner Entwürfe für einen von der Akademie unabhängigen Museumsbau am Lustgarten erhielt, war sowohl ein räumlicher wie auch ein inhaltlicher Bruch zwischen öffentlichem Kunstleben und Kunstakademie vollzogen: „Schinkel ließ die Kunst symbolisch als selbständige Kraft in das politische Zentrum Preußens aufrücken […]. Das Museum wurde zu einer moralischen Bildungsstätte für die preußischen Staatsbürger.“[802]

Blechens Lebenslauf wurde jedoch nachhaltig von der Akademie vorgezeichnet. Die Distanzierung ist demnach nicht als bekenntnishafte, ideologische Abkehr von den Maximen der Anstalt zu werten, sondern vielmehr unter den Vorzeichen eines vagen, frühzeitigen Karriere-

[798] O. A. 1828a, S. 166.
[799] Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 9. Zu den Figurenstudien vgl. auch Sarn 1976, S. 101-104.
[800] Caspar David Friedrich zit. nach Pevsner 1986, S. 203.
[801] 1829 wurde in Berlin eine Zeichenschule von der Akademie abgespalten: „Die praktische Zeichenausbildung wanderte im 19. Jahrhundert in die Elementarschulen, die Berufsausbildung in die Berufs- und Gewerbefachschulen, die Künstler wurden notwendig antiakademisch […] und die Akademie selbst wurde zu einem Hort der Mittelmäßigkeit, weil sie fortschreiben wollte, was ihre eigenen Mitglieder bereits ein für allemal überwunden hatten.“ Busch 1984, S. 192. Die weitgehend unerforschte Lehrtätigkeit Blechens an der Akademie wäre vor diesem Hintergrund der vormaligen Distanzierung und schlussendlichen Rückkehr äußerst interessant, würden hierzu aufschlussreiche Quellen vorliegen.
[802] Vogtherr 1996, S. 222.

plans – als „Decorationsmaler“ – eingetreten. Ganz in diesem Sinne schreibt auch Vogtherr über diese wichtige Konstante in Blechens Leben:

> „Der Wandel in der Einschätzung Blechens betrifft gerade auch sein Verhältnis zur Akademie, die in seinem Leben eine wesentliche Rolle spielte. Blechen stand nicht in Opposition zur Akademie, wie seine Ausbildung, seine eigene Lehrtätigkeit, aber auch seine Italien-Reise belegen. Eine grundlegende Spannung ist dennoch nicht zu übersehen. Während Schadow an der Berliner Akademie in fast defensiver Weise die Verwissenschaftlichung der Kunstausbildung vorantrieb, beruhte Blechens Werk auf der Subjektivität einer – akademisch ausgebildeten – Persönlichkeit. Aus seinen Werken läßt sich kein verbindliches Ideal ableiten. In Carl Blechen verdichtet sich die Krise des akademischen Gedankens im 19. Jahrhundert.“[803]

Mit Blick auf die Malereigeschichte des 19. Jahrhunderts lässt sich dieser Gedanke einer Krise auf die immer weniger „akademische“ Gattung der Landschaftsmalerei übertragen. Und wie in Kapitel 2 dargelegt, steht Blechens Werk in seiner paradigmatischen Unentschlossenheit und mächtigen Subjektivität symptomatisch für die Gattungsentwicklung.

Der Entschluss zu einer Reise nach Dresden und in die durch den Tourismus erschlossene Sächsische Schweiz, den Blechen vermutlich im Verlauf des Frühjahres 1823 traf, forcierte sein Interesse für die Landschaft als Bildaufgabe und bezeugt die Bereitschaft, neben den akademischen Mustern weitere künstlerische Lösungsmodelle kennenzulernen. Nichtsdestoweniger zeugen seine Zeichnungen und Skizzen von einer künstlerischen Arbeit, die sich unabhängig, jedoch nicht zwangsläufig in einer Abwehrhaltung von der Akademie an künstlerischen Aufgaben und Problemen der Landschaftsmalerei und Landschaftszeichnung entwickelte und Schwerpunkte setzte.

3.2.1.3 Die Sachsen-Reise 1823

Wie oben bereits vermerkt, war Blechen 1823 nicht nur wegen der landschaftlichen Reize in Dresdens Umgebung gereist, sondern er suchte Johann Christian Claussen Dahl auf.[804] Ein Empfehlungsschreiben des Berliner Stadtrates David Friedländer an Dahl, Mitglied der Dresdener Akademie und ab 1824 außerordentlicher Professor, führte er bei sich.[805]

Die Eindrücke der Reise nach Dresden und in die Sächsische Schweiz müssen – so die generelle Annahme – eine große Wirkung auf die künstlerische Entwicklung des werdenden Zeichners Blechens gemacht haben. Bereits Kern resümierte: „Der Akademie und ihrem Geiste entfremdet kehrte Blechen nach Berlin zurück. Er scheint den Besuch im Atelier Lütkes bald aufgegeben zu haben, musste er doch empfinden, dass er ihn nicht weiter fördern konn-

[803] Vogtherr 1996, S. 235.

[804] Dahl war 1821 wieder aus Italien nach Dresden zurückgekehrt, „wo er über einen großen Kundenkreis verfügte“; Kat. Ausst. Dahl 2002, S. 22. Blechens Besuche 1823 und 1828 sind in Dahls unveröffentlichten Tagebüchern (Universitetsbiblioteket, Oslo, Ms. 1001, 8˚) vermerkt. Vgl. Bang 1987, Bd. 1, S. 206, Anm. 27.

[805] Der Wortlaut ist bei Kern 1911, S. 17 abgedruckt: „Hochgeehrter Herr und Freund! Herr Karl Blechen aus Berlin hat das Vergnügen Ihnen Gegenwärtiges zu überreichen. Er ist mir von bewährten Freunden empfohlen. Er widmet sich der Malerey und wünscht bei seinem Aufenthalt in Dresden die Bekanntschaft eines Mannes zu machen, der sich so früh und so vorzüglich ausgezeichnet hat. Er will nichts als Ihren Rath, mein geehrter Freund, und wird sich gewiß Mühe geben, Ihre Geneigtheit zu gewinnen. Nehmen Sie ihn mit Ihrer gewöhnlichen Freundlichkeit auf, u. lassen sie es ihn empfinden, daß mein Fürwort bey Ihnen einen Werth hat. […] Wir grüßen Sie mit aller Liebe und Freundschaft. Friedländer.“ Das Original ist nicht auffindbar und hat wohl auch Kern nicht vorgelegen, der sich auf eine Abschrift des Briefes aus Dahls Nachlass beruft.

te.“[806] Es gilt nun, nachzuvollziehen, welche Faktoren auf Blechen Einfluss hatten und jene von Kern konstatierte Abkehr des bislang eingeschlagenen Weges bewirkt haben könnten. Die Entscheidung, zu einer Studienreise nach Dresden aufzubrechen, ist sicherlich durch die Kenntnisnahme von Johan Christian Dahls Landschaften, die in Berlin ausgestellt waren, angeregt worden.[807] Hinsichtlich Blechens künstlerischer Beziehung zu Dahl ist bislang nichts Quellengestütztes überliefert. So können die Belege lediglich in der formalen und ideellen Bildung von Blechens Landschaftsauffassung und den hier offensichtlichen Parallelen zu Dahl gesucht werden. 1822 hatte Dahl, um die Erträge seiner unmittelbar zurückliegenden Italien-Reise zu präsentieren, zwei Gemälde zur Berliner Akademieausstellung eingesandt: „Eine Gegend bei Neapel“ und „Meergegend bei Neapel“[808]; Werke, die Blechen mit sehr großer Wahrscheinlichkeit kannte. Dennoch ist der Einfluss von Dahls Skizzen und Gemälden der heimischen Natur im Zusammenhang der eigenen Wanderungen durch die Sächsische Schweiz weitaus wichtiger. Brauner nimmt an, dass Blechen sogar für einige Tage mit Dahl nach Meißen reiste; als Belege verweist er auf je zwei Zeichnungen beider Künstler, die den Dom in Meißen zeigen und beide auf Anfang September datiert sind.[809]

Dass neben Dahl auch Friedrich in Dresden lebte, konnte Blechen schwerlich entgangen sein, waren Friedrichs Bilder doch seit Jahren immer wieder auf den Berliner Akademieausstellungen zu sehen und Auslöser unterschiedlicher Kontroversen.[810] Friedrich und Dahl wurden in den zeitgenössischen Feuilletons häufig zusammen genannt, da sie „freundlich vereint“ in ihrer „Wohnung am Wasserspiegel des Elbberges“ lebten.[811] Dennoch sind die Unterschiede in ihren Landschaftsauffassungen bereits von Zeitgenossen und sicherlich auch von Blechen als aufmerksamem Besucher erkannt worden:

> „Friedrich’s große Berggegend ist, wenn auch in origineller Zusammenschichtung der schon beleuchteten Gebirgsrücken, […] doch der Natur abgelauscht. Färbung und Lufttöne sind vortrefflich, und daßelbe läßt sich von einer wahren Pittoreske, wozu zu Motiven [sic] aus unserer sächsischen Schweiz entlehnt zu seyn scheinen, […], im vollsten Sinne beloben. […] Gegensatz gegen Friedrich’s einfache Zusammenstellung ist die gleich darneben zur Beschauung und Zergliederung der mannichfaltigsten Vor= und Mittelgründe uns einladende große Gebirgslandschaft [von Dahl], mit dem über Granitblöcke herabrauschenden Waldbach in hellster Sommerbeleuchtung. Man

[806] Kern 1909, S. 441.
[807] Vgl. Kern 1911, S. 19.
[808] Vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1822.152, 644.
[809] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 136/137, RV 141-152. Blechen zeichnete ab dem 24. August 1823 in Meißen. Gottfried Riemann erwähnt eine Zeichnung Dahls im Kupferstichkabinett in Dresden, die auf den 3. September 1823 datiert wird. Bei Bang 1987, Bd. 1, S. 150, Abb., Kat. Nr. 426f., findet man einige Motive aus der Sächsischen Schweiz und einen Tagebucheintrag Dahls, der vermerkte: „Diary, 18. Sept. 1823: I was in the Sächsische Schweiz with Tengnagel, von Windisch and the landscape painter Sparmann.“ Die letzte Zeichnung Blechens, die heute noch bekannt ist, hat er mit „2. Sept. 1823“ bezeichnet. Dahls Tagebuch enthält, so Bang ohne Nachweis, Einträge zu Blechens Besuchen am 25. September 1823 und am 8. Oktober 1828; vgl. Bang 1987, Bd. 1, S. 206, Anm. 27.
[810] Inwieweit Blechen sich auch an Carl Gustav Carus’ Landschaftstheorien in einer Lektüre der „Briefe über Landschaftsmalerei geschrieben in den Jahren 1815-1835“, 1835 publiziert, angenähert hat, muss weiterhin ungeklärt bleiben, da die Quellenlage keine andere Vermutung zulässt. 1823, als Blechen in Dresden war, hatte Carus seine „Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung“ veröffentlicht. Vgl. dazu Müller-Tamm 1995, S. 9-50.
[811] Böttiger 1823, S. 65.

> muß so reich seyn, um so verschwenden zu können. […] Doch ist's ein herrliches Bild voll Klarheit und Licht! Das ist wahres Wasser!"[812]

So wurde hier Friedrichs in Proportionen und Farbnuancen harmonische Landschaftskomposition dem wirklichkeitsverhafteten Beobachtungswillen Dahls opponiert. Besonders wurde Dahls technische Varianz gelobt, die mit großer Sicherheit auch Blechen beeindruckte.[813]

Wie auch Jutta Schenk-Sorge betont, traf Blechen jedoch in Dresden auf eine „primär zeichnende Umgebung"[814]. So kann man davon ausgehen – und die große Zahl der Zeichnungen aus dem Sommer 1823 spricht dafür –, dass Blechens Vorhaben auf seiner Reise zunächst in diesem Sinne vorgeprägt war. Blechen studierte in der sächsischen Landschaft die Natur, übte sich in der Verwendung von Ölfarben und arbeitete besonders an seiner Zeichnungstechnik. Die großformatigen Federzeichnungen sind einzigartig in Blechens zeichnerischem Werk und machen seinen graphischen Arbeitsschwerpunkt anschaulich. Charakteristisch ist insbesondere die Konzentration auf ein augenscheinliches Lernziel, nämlich das künstlerische Arbeiten *vor* der Natur technisch zu beherrschen.[815] Blechen führte während seiner Reise – wie er es später immer zu tun pflegte – mehrere Skizzenbücher unterschiedlicher Formate mit sich: Eines, das heute aufgelöst ist und im Kupferstichkabinett in Berlin aufbewahrt wird, trug die Maße 15,6 x 19,5 cm und lässt sich so in seiner Zusammengehörigkeit rekonstruieren; die großen Blätter (ca. 35 x 45 cm) der aufwendiger ausgeführten Zeichnungen sind vielfach beschnitten, weisen daher unterschiedliche Größen auf und sind nicht mehr anhand des Blattformates in separate Skizzenbücher zusammenzubringen. Unter anderem finden sich Figurenskizzen, von denen das Blatt „Lautenspieler" auch an einen Entwurf von Schinkel erinnert, der ein ‚Tableau vivant' zu „Lalla Rokh" zeichnete.[816] Zeichnerische Techniken ordnete Blechen den unterschiedlichen Formaten zu: Auf dem erwähnten großen Format entstanden blattfüllende, lavierte Federzeichnungen, auf kleinen Kartons versuchte er sich in den ersten Ölskizzen und schnellen Umrisszeichnungen. Jene Ölskizzen, die nachweislich im Rahmen sei-

[812] Die hier beurteilten Landschaften wurden 1823 auf der Akademieausstellung im selben Raum gezeigt. Vermutlich handelt es sich beim erwähnten Bild von Dahl um dessen „Durchsicht durch einige Tannen, neben einem Wasserfall, in einer Tiroler Gegend, ohnweit Bogen" (Prause 1975, Kat. Nr. 608) und bei Friedrich um die „Große Berggegend, eigne Zusammenstellung" (Prause 1975, Kat. Nr. 606). Böttiger 1823.

[813] Böttiger 1823, S. 65. Hier heißt es zu den stimmungsmäßig so divergierenden nordischen und italienischen Landschaften von Dahl: „Denn das ist das Interessante bei diesem Meister, daß er, ein Normann, seit seiner italienischen Reise mit einem Fuße in Italien und Tyrol mit dem anderen – es wird wohl der rechte sein – in Norwegen steht. […] Aber welche geniale Verschiedenheit im Vortrage!"

[814] Schenk-Sorge 1989, S. 59.

[815] Auch John Sarn – dessen Argumentation stets mit einem stark psychologisierenden Blick operiert – hält bezüglich der Zeichnungen Blechens aus der Sächsischen Schweiz fest: „[His point of view] is not all encompassing and universal, but rather precise and exclusive. Instead of focussing on vast areas, he frequently concerned himself with particulars, much as a camera does, intent on focusing on interesting details and small worlds. These small worlds sometimes took on greater significance, as the focus could be directed at areas which contained specific moods, messages or feelings that corresponded to the artist's temperament." Sarn 1976, S. 68.

[816] Das kleine Skizzenbuch der Sachsen-Reise: RV 78-117, Rave 1940, S. 142-144; dieses vereinte einige Landschaftsentwürfe, Baumstudien und Figurenskizzen in lockerer Mischtechnik. Die Landschaftskompositionen scheinen nicht vor der Natur entstanden zu sein, sondern Entwurfsskizzen und Staffagestudien für Bildideen darzustellen, genauso wie die Figuren z.T. historisierenden Charakter vermitteln. „Lautenspieler", RV 80 (m. Abb.)/SZ 362, Blei, 16 x 20 cm. Zu Schinkels ‚tableau vivant' zu „Lalla Rokh", 1821; vgl. Harten 2000, S. 81, m. Abb.

ner Reise entstanden sind, weisen einerseits – im Falle der „Lochmühle im Liebetaler Grund" – auf den Einfluss von Johan Christian Claussen Dahl; andererseits – betrachtet man das einzige im Zusammenhang der Reise entstandene Gemälde „Gebirgsschlucht im Winter" – sahen die Zeitgenossen offenkundige Anleihen an die Landschaften Caspar David Friedrichs.[817] Die kleine Studie „Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang" rezipierte ein Problemfeld, dem sich Friedrich in den frühen 1820er Jahren zuwandte: die in Nebel gehüllte Landschaft.[818] Man darf jedoch davon ausgehen, dass Blechen weniger eine philosophische Phänomenologie des Nebels, wie sie Friedrich in seinen Bildern durchdacht hat, interessierte, sondern vielmehr eine malerische Sichtbarmachung des rein Sichtbaren. Wie bereits die Betrachtung seiner Gemälde aus den 1820er Jahren in Gegenüberstellung mit der Kunsttheorie im Kapitel 2 herausstellen konnte, war die transzendente, symbolisierende Bedeutungslandschaft – als solche wurden Friedrichs Landschaften betrachtet – nicht Blechens vornehmliches Interesse;[819] Friedrichs „mistische Prinzipien in der Komposition" waren für Blechen, der sich im Studium der Landschaft üben wollte, sicherlich von sekundärer Bedeutung.[820] Im Falle der Zeichnungen bestätigen sich diese Beobachtungen zunächst oberflächlich. Hier gilt es aber zu differenzieren, welche technischen und damit auch inhaltlichen Konsequenzen Blechen aus seiner Begegnung mit den Dresdener Künstlern für seine Zeichnungen und die ersten Ölskizzen gezogen hat.[821] Neben den Naturstudien der geologischen Besonderheiten und der typischen Pflanzenwelt in der Sächsischen Schweiz hat Blechen – so vermutet Schenk-Sorge – 1823 auch erstmals Wolkenstudien in Öl angefertigt.[822]

Die Umgebung von Dresden hatte die örtliche Landschaftsmalerei maßgeblich geprägt. Insbesondere durch Ansichtenfolgen in der Druckgraphik wurde der reiche Fundus an landschaftlichen und kulturellen Motiven bekannt gemacht. Die Sächsische Schweiz wurde auf diesem Wege zu einem bevorzugten Reiseziel. Die Tradition der Landschaftszeichnung nach Motiven in der Sächsischen Schweiz – vormals das „Meißener Hochland" genannt – begann bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts, um 1766, als Adrian Zingg und Anton Graff die unwegsamen

[817] „Eine Mühle im Tal", RV 127/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 30378, Öl auf Holz, 30 x 37 cm und „Gebirgsschlucht im Winter", RV 160/NG 1234, Öl auf Leinwand, 98 x 127 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 100 und Kat. Nr. 9, S. 102/103, Farbtafel 3.

[818] RV 236/F. 561/SZ 685, Öl auf Papier, 16 x 27 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 6, S. 101/102.

[819] Der bei Schenk-Sorge konstruierte Einfluss Friedrichscher Bildkomposition, die sie als „abstrakt" qualifiziert, kann daher nicht überzeugen. Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 53-58.

[820] Kern 1911, S. 21, Anm. 54, S. 143. Lütkes Eintrag vom 20. April 1815, vgl. auch Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bl. 3. Sigrid Hinz zitiert Dahls nicht datierte rückblickende Würdigung: „Friedrich wurde von seiner Zeit nicht recht verstanden oder doch nur von sehr wenigen. […] Die Zeit sah in seinen Bildern konstruierte Ideen ohne Naturwahrheit […]. Sie sahen nicht Friedrichs treues und gewissenhaftes Naturstudium in allem was er darstellte." Hinz 1974, S. 208.

[821] Klaus Haese widmet dieser Frage wenige Zeilen in seinem Aufsatz; vgl. Blechens Zeichnungen von seiner Sachsen-Reise 1823. Vgl. Haese 2000, S. 23-30, v.a. S. 26/27.

[822] Zur Zuschreibung aus Raves Verzeichnis und die Entstehungsumstände vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 60-66. Zur Datierung fasst sie zusammen: „Als Schlußfolgerung ergibt sich, daß Blechen die ganz überwiegende Zahl seiner Wolkenstudien in den zwanziger Jahren malte und ihn dieses Thema bereits und vor allem während dieser Zeit beschäftigte." Schenk-Sorge 1989, S. 66.

Kalk- und Sandsteinschluchten bereisten.[823] Zinggs Schüler an der Dresdener Akademie, unter anderen Johann Philipp Veith, wurden hier und im Elbsandsteingebirge im Landschaftszeichnen geschult. In der Folgezeit wurden zahlreiche Reiseberichte publiziert.[824] Auch vor diesem Hintergrund erklärt sich Blechens Entschluss, Dresden und seine Umgebung kennen zu lernen. Seine eigenen Worte bestätigen diese Annahme: 1835 sollte Blechen zum ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie ernannt werden; in seinem hierfür selbst verfassten Lebenslauf erklärte er seine Motivation für die Reise nach Dresden: „Da er [Blechen] eine besondere Vorliebe für das Fach der Landschaft hatte, machte er eine Reise nach Dresden und der Umgebung.“[825] Die Entscheidung über das Reiseziel kann also als frühes Bekenntnis zu einer Laufbahn als Landschaftsmaler gewertet werden.

Es ist wahrscheinlich, dass Blechen bebilderte Reiseberichte aus Dresden und Umgebung zum Teil bekannt waren. Von besonderem Interesse ist dabei Adrian Ludwig Richters „30 An- und Aussichten zu dem Vergißmeinnicht-Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz“, das ganz in der Manier des damaligen Erwartungshorizontes der Reisenden die beliebtesten Orte der Sächsischen Schweiz wiedergab.[826] Einige der von Richter portraitierten Örtlichkeiten lassen sich mit Blechens Motiven in Verbindung bringen, dieser wählte jedoch stets einen anderen Standpunkt und scheute auffallend häufig die Fernsicht, die wiederum Richter in zahlreichen panoramatischen Prospekten wiedergab.[827] Hier liegt auch der deutlichste Unterschied in der Sichtweise auf die Natur. Kann Blechen in seinen Blättern ein persönliches Interesse in der Darstellung und künstlerischen Gestaltung von geomorphologischen Besonderheiten und landschaftlicher Charakteristika offenlegen, muss sich Richter auf allgemeine An-

[823] Der „Plauensche Grund“ wurde im Zuge der naturwissenschaftlichen und insbesondere geologischen Erfassung der Natur 1799 von Wilhelm Gottlieb Becker erforscht: Wilhelm Gottlieb Becker, Der Plauische Grund bei Dresden, mit Hinsicht auf Naturgeschichte und schöne Gartenkunst. Nürnberg 1799.

[824] Wilhelm Lebrecht Götzinger, Geschichte und Beschreibung des Chursächsischen Amts Hohnstein mit Lohmen, insbesondere der unter dieses Amt gehörigen Stadt Sebnitz, Freyberg, 1787; Karl August Engelhardt und Johann Philipp Veith, Mahlerische Wanderungen durch Sachsen, 2 Bde., Leipzig 1794-1795; Johann Brückner und Christian August Günther, Pitoreskische Reisen durch Sachsen oder Naturschönheiten Sächsischer Gegenden auf einer gesellschaftlichen Reise gesammelt von Brückner und Günther, Leipzig 1797 und 1800; Carl Heinrich Nicolai, Wegweiser durch die Sächsische Schweiz, aufgestellt von C. H. Nicolai, Prediger an der Grenze dieser Schweiz in Lohmen, Pirna, 1801; Adrian Zingg, Gründliche Zeichenschule, Kupferstichwerk, Leipzig, 1804; W. A. Lindau, Neuer Wegweiser durch das Meißner Hochland oder die sächsische Schweiz mit 70 Mahlerischen An- und Aussichten der Umgebung von Dresden, aufgenommen gezeichnet und radiert von C. A. Richter, Professor und A. Louis Richter, Dresden, 1820; 30 An- und Aussichten zu dem Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz neu aufgenommen, gezeichnet und gestochen von A. L. Richter, Dresden, 1823. Vgl. auch: Hoch 1995, S. 89.

[825] Blechen zit. nach Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 297.

[826] Dieses Projekt hatte seit 1820 mehrere Auflagen und Umarbeitungen erfahren; vgl. Die Sächsische Schweiz. Nach Radierungen von Ludwig Richter, hrsg. von Adolf Spemann. Leinfelden: Engelhornverlag Adolf Spemann, 1954, S. 5/6. Im „Artistischen Notizenblatt“ vom Juli 1823 findet sich ein Hinweis auf eine Publikation in Form eines Heftes, betitelt „Die Bastei, erstes Heft der sächsischen Schweiz in Bildern“, „aufgenommen, gezeichnet und gestochen von A. L. Richter“, Dresden, Arnoldische Buchhandlung, 1823. Vgl. Artistisches Notizenblatt, Nr. 14, 31. Juli 1823, S. 54-55, S. 54. Diese Anzeige stimmt mit dem Vermerk Ludwig Richters in seinen „Lebenserinnerungen“ überein; vgl. Richter 1909, S. 114.

[827] Die panoramatische Aufsicht wurde als erhabene Perspektive gewählt, die „jede noch so unscheinbare Gegend oder Ruine als bedeutende Sehenswürdigkeit“ hervorzuheben im Stande war. Fröhlich 2002, S. 147; Abb. von Richters Ansichten bei Hoch 1995, S. 78/79.

sichten und verallgemeinernde Übersichten beschränken. Der Vergleich der Standorte vor der „Lochmühle im Liebethaler Grund", den Blechen im Tal auf das Motiv gerichtet wählte, während Richter das Tal mit der Mühle und den Fernblick auf Schloss Lohmen abzeichnete, offenbart jene unterschiedliche Landschaftswahrnehmung, die sich durch die jeweiligen Anliegen bedingen.[828] Die hinsichtlich des Motivs anspruchslosen, wenn auch großen Formate wie „Ottowalder Grund" hätten in Richters Sicht keinen maßgeblichen, allgemeingültigen Wiedererkennungseffekt, gaben aber jeweils für Blechen landschaftlich reizvolle Eindrücke einer bekannten Landschaft wieder.[829] Die „Gebirgsschlucht im Winter", aus einer Zeichnung entstanden, ist hierfür das schlagende Beispiel. Aus diesem Grund findet man in Blechens Skizzen auch keine Staffagefiguren, die dem Betrachter eine allgemein bekannte Erinnerung an ein Naturerlebnis ins Gedächtnis rufen sollte, die bei Richter einen inhaltlichen Teil des Konzeptes der Betrachteridentifikation ausmachen.

Wichtiger noch als die Kenntnis graphischer Ansichten aber war für den angehenden Landschaftskünstler die Begegnung mit Dahl und Friedrich, deren Werke maßgeblich durch Dresdens Umgebung geprägt waren.[830] Friedrich durchwanderte während seiner Jahre in Dresden wiederholt die Sächsische Schweiz auf dem sogenannten „Fremdenweg", der in Lohmen beginnt.[831] Die Beliebtheit des Motivs von Schloss Lohmen hat auch Blechen dokumentiert: In seinem Blatt im Berliner Kupferstichkabinett vom 6. August 1823 sitzt ein Zeichner im Vordergrund vor dem Schloss über dem felsigen Flusstal (Abbildung 6).[832] Friedrich schrieb über den Ottowalder Grund: „Einmal wohnte ich eine ganze Woche im Uttewalder Grund zwischen Felsen und Tannen und in dieser ganzen Zeit traf ich keinen einzigen lebendigen Men-

[828] RV 127/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 30378, Öl auf Holz, 30 x 37 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 100/101.

[829] RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Feder, Tusche, 42 x 34 cm und RV 123/SZ 997, Blei, Tusche, 35 x 28 cm. Für Jutta Schenk-Sorge zeigt sich in dieser ungebundenen Wahl des Landschaftsausschnitts, der nicht auf ein Motiv angelegt ist, der Einfluss C. D. Friedrichs: „Einer dieser neuen Gedanken, mit denen Blechen konfrontiert wurde, ist die Befreiung von dem traditionellen Zwang, einen bedeutsamen Bildgegenstand wählen zu müssen." Schenk-Sorge 1989, S. 51. Die Bekanntheit der Motive aus der Sächsischen Schweiz spricht überdies gegen die These, es handele sich nicht um „bedeutsame Bildgegenstände". Ihre „Bedeutung" als Vedute ist ihre Bekanntheit.

[830] Am 6. Mai 1799 hatte Friedrich, der im Herbst 1798 nach Dresden gekommen war, sich einen „Paß für den Landschafts Zeichner Caspar David Friedrich allhier" vom Generaldirektor der Kunstakademie in Dresden ausstellen lassen, der es ihm ermöglichte, „zur Erweiterung seiner Kunst, verschiedene Prospekte nach der Natur aufzunehmen" und ihm „zu seiner Unternehmung nöthigen Falls geneigte Hülfe und Beystand" zubilligte. Diese Maßnahme hatte er wohl ergriffen, da Zingg, nach dessen Vorlagen Friedrich auch arbeitete, während eines seiner ersten Ausflüge nach Königsstein 1766 in Konflikt mit dem Codex Augusteus von 1691 geraten war, „wonach ‚niemand eine Gegend aufnehmen darf, vielmehr sollen Diejenigen welche […] sich nicht legitimieren können arretiert werden.'" Auszug aus dem Wortlaut des Schriftstückes KA 63, 90 im Sächsischen Staatsarchiv Dresden, zit. nach Hoch 1995, S. 17.

[831] Zu Friedrich in der Sächsischen Schweiz vgl. Hoch 1990, S. 130-134.

[832] RV 128/SZ 5, Blei, Feder, Tusche, 43 x 35 cm. Bemerkenswert sind die Farbnotizen, die Blechen in die Struktur der Felsen geschrieben hat: „Gelbgrau, blaugrau" und in der Mauer „grau-gelb". Vgl. auch Rave 1940, S. 146.

schen."[833] Blechens kleine Zeichnung und die Fülle von Publikationen dokumentieren, dass die hier von Friedrich beschworene Einsamkeit nicht lange Bestand hatte.[834]

Der Weg, den Blechen genommen hat und den man – wenn auch nicht lückenlos, so doch punktuell – anhand der mit Ort und Datum bezeichneten Blätter nachvollziehen kann, ist nicht der Weg eines Entdeckers. Blechen suchte, wie später auch in Italien, auf Rügen und im Harz insbesondere die bekannten und beliebten Ziele auf. Blechens Arbeit „Ottowalder Grund d. 7 Aug. 1823" zeigt zwei vor einem Taleinschnitt zusammengeschobene Findlinge.[835] Blechen gestaltete Bewuchs und geologische Beschaffenheit der Steinklötze aufwendig – vermutlich nicht vor der Natur – mit der Feder.[836] Dahl hatte etwa seit 1823 für seine Gesteinsstudien die Forschungen und Studien des Dresdener Geologen und Mineralogen Karl Friedrich Naumann zur Verfügung.[837] Es ist nicht auszuschließen, dass Dahl diesen Fundus mit seinen Schülern teilte, beziehungsweise in seinem Unterricht auf die Geologie als Grundlage der Naturbetrachtung hinwies. Seine Bleistiftzeichnung „Steine mit Baumbewuchs" vom September 1823 zeigt eine technische und inhaltliche Verwandtschaft mit Blechens Zeichnung „Ottowalder Grund"[838]; während Dahl seine Bleistiftzeichnung nicht mit der Feder überarbeitete, hat Blechen mit der Feder die feinen Striche des Bleistifts betont. Die auffallenden Parallellagen der Schraffur sind auch bei Dahl flächendeckend, Blechen hat sie in seiner Federzeichnung noch stilistisch fortgeführt. Den präzisen Studiencharakter, den Dahls ausschnitthafte Zeichnung beibehält, hat Blechen in seinem großen Blatt mit der bildmäßigen Motiverfassung und dem aufwendigen Detailstudium hinter sich gelassen.

Einen neuen, weniger geologisch wissenschaftlichen Ansatz verrät die Zeichnung von der Amselhöhle bei Rathen, die Blechen nach seiner Wanderung durch den Uttewalder Grund am 12. August gezeichnet hat.[839] Das große Hochformat setzt den Fokus auf die Darstellung der Felsstrukturen. Über dem Wasserlauf, der durch ein Felsentor fließt, öffnet sich eine Durchsicht auf einen kleinen Baum. Mit der Feder konturierte Blechen die Bleistiftunterzeichnung, die Volumina der Felsenformen wurden aufwendig geschrafft. Darüber legte er eine Lavierung in drei Abtönungen. Der Vordergrund ist nicht gestaltet, sondern nur leicht mit der hellen Schicht der Lavierung versehen. Seine Federzeichnung konzentrierte sich ausschließlich

[833] Friedrich zit. nach Hinz 1974, Bd. 2, S. 227.
[834] So hat bereits Böttiger in seiner Kritik zur Dresdener Akademieausstellung 1823 angemerkt: „Neben dem großen Garten, scheint der Uttewalder Grund, aus welchem fünf bis sechs Partieen von verschiedenen jungen Künstlern uns auf der dieser Ausstellung begegneten, am meisten Reiz für unsere Landschafter zu haben." Böttiger 1823, S. 66.
[835] RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Feder, Tusche, 42 x 34 cm.
[836] Dazu Böttiger: „Die beengenden Felswände nöthigen dort zum fleißigsten Detail. Gerade das ist heilsam für das Studium." Böttiger 1823, S. 66.
[837] Vgl. Kat. Ausst. Dahl 2002, S. 23; auch Friedrich zeigte sich von den Skizzen Naumanns beeinflusst; vgl. ebd., S. 23, Anm. 42, S. 34; geologische Forschungen wurden auch an der Bergakademie in Freiberg betrieben; Carus bezog sich auf die Terminologie von Abraham Gottlob Werner, niedergelegt in „Kurze Klassifizierung der verschiedenen Gebirge" (1787), der Lehrer für Mineralogie im Erzgebirge war.
[838] Dahl, „Steine mit Baumbewuchs", Bleistift, Nationalgalerie Oslo, Inv. Nr. NG.K&H.B.02728, Abb. in Kat. Ausst. Friedrich/Dahl 2001, Kat. Nr. 68, S. 70 und 122.
[839] RV 135/SZ 9, Feder, Tusche, 42 x 35 cm.

auf die Gesteinsformationen, aber neben der Ziselierung mit der Tuschefeder versuchte er mit der Lavierung, eine tiefenräumliche Wirkung zu erzielen; die perspektivliche Lavierung gelingt ihm nicht, da die Großzügigkeit der formalen Umrisse in Blechens Nahaufnahme nicht der Wahrnehmung entspricht. Die Abtönung der Sepia technisch zu beherrschen, war Blechen in seiner frühen Zeichnung noch nicht gegeben. Friedrichs Bleistiftzeichnung „Felsenschlucht mit Quelle“[840], die das gleiche beliebte Motiv des Amselfalls zeigt, ist in der zeichnerischen Struktur konsequenter im Detail geblieben. Sie lässt sich darin mit Blechens „Ottowalder Grund“ vergleichen. Friedrich operierte ausschließlich über die Variablen der Bleistiftmine und der Strichführung, ohne eine vereinheitlichende Lavierung über das Blatt zu legen, dennoch werden tiefenräumliche Landschaftsstrukturen sichtbar. Dies gelang Blechen weder in der Federzeichnung, noch mithilfe der Lavierung. Die musterhaften, graphischen Strukturen wirken wie ein studienhaftes Lehrstück, ihre Verwendung für die Umsetzung in Gemäldetechnik war nicht intendiert. In den Bleistiftzeichnungen Friedrichs lässt sich eine „erstaunlich weitgehende Genauigkeit, die von vornherein von der Möglichkeit einer Übertragung ins Gemälde ausgeht“, feststellen: „Jeder Gegenstand – Baum, Stein, Fels, aber auch ein ganzer Landschaftsteil – taucht bei Übernahme im Gemälde unter all seinen Vorbedingungen wieder auf“[841]. Die Zeichnungstechnik und die Motiverfassung von Blechen und Friedrich lassen sich an diesem Beispiel nicht in schlüssige Bezüge zueinander setzen, während die Nähe zu Dahls Zeichnungstechnik und seiner wissenschaftlichen Methodik Blechen unzweifelhaft beeinflusst haben.

In den großen Skizzenbuchblättern arbeitete Blechen – wie das Beispiel des Motivs der Amselhöhle zeigt – offensichtlich an der Beherrschung einer atmosphärischen Lavierung, die – wie Friedrich in zahlreichen Blättern eindrucksvoll offenbart – von der Feinabstimmung der Transparenz des Pinselauftrags abhängt.[842] Blechen adaptierte Friedrichs mikroskopisch feine Federlinie, die in den meisten Landschaftssilhouetten geführt wird, stets nur in Passagen; für den gesamten Bildeindruck erscheint sie ihm zur Erzeugung eines illusionistischen Bildraumes technisch nicht geeignet. Blechens technisches Verfahren der Lavierung ist demjenigen Dahls um einiges näher als Friedrichs Arbeitsweise. Dahls Aquarell „Ottovalder Grund“ ist auf den 4. Oktober 1819 datiert.[843] Weit mehr als Friedrich war Dahl – und hierin folgte ihm Blechen – in den lavierten Blättern auf eine umfassende, wohlgemerkt nicht ausschnitthafte Darstellung der Szene bedacht. Diese Authentizität wird auch über den Ausführungsgrad gewährleistet, und die atmosphärische Lavierung übernimmt die lichtbedingte Ausgestaltung eines Gesamteindrucks. Die Nivellierung des Farbgehalts ist aber in Blechens Blättern oft nicht stimmig durchgehalten. Blechen lavierte wie ein Maler, nicht wie ein akademischer

[840] Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 41093, Abb. Hoch 1995, S. 37.
[841] Busch 2003, S. 83.
[842] Zu diesem Arbeitsfeld gehören die lavierten Tuschezeichnungen „Plauenscher Grund d. 28. July 23“ „Burgruine Tharand“, RV 121/SZ 2, Feder, Pinsel, Tusche, 26 x 40 cm, „Liebethaler Grund“, RV 124/SZ 999, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 38 cm.
[843] Dahl, „Ottovalder Grund“, Aquarell über Blei, 35 x 21 cm, Nationalgalerie Oslo, Inv. Nr. 1846, Abb. in Hoch 1995, S. 72.

Zeichner. Erst das Amalfi-Skizzenbuch offenbart sein Können und die Anwendbarkeit seines Verfahrens der rein malerischen Lavierung, als die Flächen sich dort rein durch die Licht- und Schattenverhältnisse trennen und Wirklichkeit formen.[844]

Das verhältnismäßig großformatige Skizzenbuch, das Blechen auf seiner Reise nach Dresden gefüllt hat, bleibt in seiner Technik und der hier offenbaren Naturwahrnehmung einzigartig in Blechens zeichnerischem Werk. Derart präzise und technisch aufwendige, großformatige Blätter hat Blechen danach nicht mehr gezeichnet. Das lässt für die Motive der Sächsischen Schweiz auf Unterweisung und Einfluss von außen schließen. Kann man auch mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass sich Friedrich nicht des Besuchers aus Berlin annahm, so darf man annehmen, dass Blechen mit Friedrichs und Dahls Schülern in Verbindung war.[845] Mit einem der Schüler Dahls, Carl Christian Sparmann, der zwischen 1822 und 1824 in Dahls Atelier nachzuweisen ist, könnte ein Kontakt durchaus bestanden haben, berücksichtigt man beispielsweise Sparmanns Gemälde „Lochmühle im Liebethaler Grund", das 1824 entstanden war und Blechens Entwurf nicht unähnlich ist.[846] Dahl hatte sich in Dresden der außerakademischen, intensiven Unterweisung einiger weniger Schüler in seinem eigenen Atelier gewidmet.[847] Die Möglichkeiten für junge Künstler, einen Raum fürs Arbeiten und einen geeigneten Ausstellungsort zu finden, waren beklagenswert. So liest man im „Artistischen Notizenblatt" der Dresdener Abendzeitung über die „wünschenswerthen" Lehrbedingungen der dortigen Akademiestudenten.

> „Immer bleibt es besonders da, wo die oberste Leitung und der Unterricht im Act= und Zeichnensaale wechselt, eine sehr wünschenswerthe Sache, daß tüchtige Meister eine Zahl auserwählter Jünglinge, zu welchen sie sich selbst gezogen fühlen, gleichsam geistig adoptiren und ihre Studien im nachbarlichen Zusammenleben ganz ordnen und leiten. Der akademische Unterricht kann dabei sehr gut gedeihen, ja allein erst recht Wurzel schlagen."[848]

In den ersten Jahren von Dahls Lehrtätigkeit gibt Neidhardt vor allem sächsische Künstler als Schüler an: Christian Krause aus Dessau, Christian Friedrich Gille aus Ballenstedt und Ernst

[844] Neben den Landschaftsstudien fertigte Blechen im Dom zu Meißen Ende August 1823 eine Reihe von Innen- und Außenansichten des gotischen Kirchenbaus, die dem wiederkehrenden Motiv der Ruine oder des Klosters in den frühen Landschaftsbildern als wandelbare Vorlagen gedient haben mögen. Insbesondere die architektonischen und räumlichen Studien der Innenräume mag Blechen auch zur Gestaltung von Bühnenbildern benutzt haben. Die letzten Studien aus Meißen datieren laut Rave vom 2. September 1823. Neben den Ansichten von Meißen und seiner Baudenkmäler wie Dom und Albrechtsburg sollen nach Kern auch Motive aus Dresden in den Zeichnungen vorkommen: Vgl. Kern 1911, S. 24, Anm. 66; S. 144: „Eine Reihe meist datierter Zeichnungen nach Dresdener und Meißener Motiven im Besitz der Nat.-Gal." Diese Zeichnungen von Dresden sind weder bei Rave noch im Kat. Ausst. Blechen 1990 aufgeführt.

[845] In klaren, einfachen Umrisszeichnungen hat er in seinem kleinen Skizzenbuch der Sachsen-Reise einige Portraits junger Männer angefertigt; vgl. RV 84, 85, SZ 417 und 418.

[846] Neidhardt 1976, Abb. 113. Neidhardt nennt es „spitzpinselig" durchgearbeitet und „ruisdaelhaft" komponiert. Neidhardt 1976, S. 186.

[847] Vgl. Neidhardt 1976, S. 170/171. Dahl unterrichtete in einer freien Methode, „[d]amit [die Schüler] mehr ihrem eigenen Genius als einem fremden folgen lernen; damit ihre Originalität sich immer mehr entwickle, und damit sie nicht Jünger einer Schule, sondern Jünger der Natur werden, die weder Schule noch Manier kennt. [S]o nenne ich auch das Unterricht, wenn ich individuelle mit jedem Einzelnen spreche, den hoffnungsvollsten Subjekten die erforderliche Zeit widme, und sie mit ins Freue nehme, um so besser belehren und überzeugen zu können, daß Bilder nicht in der Stube zu holen sind". Dahl in einem Brief vom 21. Mai 1828 an Minister Graf Vitzthum, dem Generaldirektor der Künste in Sachsen, zit. nach Neidhardt 1976, S. 171, Anm. 82.

[848] Böttiger 1823a.

Helbig aus dem Harz.[849] Dahls außergewöhnlicher Einsatz für seine Schüler wirkte andernorts üblichen Missständen entgegen; möglicherweise hatte Blechen vom Privatunterricht in Dahls Atelier gehört, denn auch Carl August Böttiger, der Verfasser des kurzen Artikels im „Artistischen Notizenblatt", lobte Dahl in der Ausgabe vom Mai 1823 für seine Lehrmethoden:

> „Wir freuen uns nun [aber], daß wir jetzt zwei Beispiele anführen können, wie tüchtige Meister wackrer Schüler sich ganz anzunehmen und durch nachbarliches Beisammenseyn zur Kunst zu erziehen suchen. Der treffliche norwegische Landschafter Joh. Christ. Dahl, seit Jahren unser allgemein geachteter Mitbürger, obgleich noch nicht Professor bei unserer Akademie, eröffnete seit einiger Zeit in seiner geräumigen Wohnung, nahe an dem szenenreichsten Ufer unseres Stromes, eine solche Anstalt für Zöglinge in der Landschaftmalerei."[850]

Es ist also mit einiger Sicherheit davon auszugehen, dass Blechen bei seinem Besuch in Dresden bei Dahl in ein freies, aber konzentriertes und auf sein Fach bezogenes Unterrichtsklima Einblick hatte und wohl auch die Gelegenheit wahrnahm, an Dahls Unterweisungen teilzuhaben. Die Bedingungen an der Berliner Akademie waren mit Sicherheit damit nicht zu vergleichen, bedenkt man allein die Größe der Klassen und das unter den Schülern divergierende Leistungsniveau.[851]

Über die Unterschiede in der Anwendung seiner malerischen Technik vermochte Dahl den individuellen Charakter der Landschaften – ob nordisch oder italienisch – hervorzuheben. Unter dem Einfluss von Dahls Errungenschaften in der Technik der Ölskizze, die sich dieser in Italien 1820/21 über die Kenntnis der Arbeiten von Achille-Étna Michallon und François Granet angeeignet hatte, fertigte auch Friedrich in der Zeit um 1823, als Blechen Dresden besuchte, Ölskizzen. Obgleich Blechen sicherlich in Dahls Beständen dessen Ölskizzen der Italien-Reise gesehen hatte, arbeitete er, wie bereits oben ausgeführt, auf dieser Reise – betrachtet man die heutigen Bestände – besonders mit graphischen Mitteln in Blei, Tusche und Sepia. Die frühen Ölskizzen, die technisch und motivlich von Dahls voritalienischen Studien angeregt wurden, waren ein Experimentierfeld, das Blechen zunächst jedoch wieder aufgab.[852]

Hinsichtlich der Einflussnahme der Dresdener Landschaftskunst auf Blechens persönliche künstlerische Entwicklung herrscht auch in der Literatur Uneinigkeit.[853] Es muss also disku-

---

[849] Es war selbst über die lange Zeit, in der Dahl Schüler hatte, ein kleiner Kreis von etwa 30 jungen Männern. Nach Blechen waren Thomas Fearnley, Ernst Ferdinand Oehme, Carl Wagner, Carl Christian Sparmann, Carl Julius von Leypold, Croll und Georg Heinrich Crola unter seinen Studenten. Vgl. Neidhardt 1976, S. 170.

[850] Böttiger 1823a.

[851] Dazu gegensätzlich: „Besonders ‚Die Amselhöhle' in der Sächsischen Schweiz, ‚Bemooster Baum im Kamnitz-Grund' und ‚Weißes Grabmal' reflektieren motivisch den starken Eindruck des Begegnung mit Werken Friedrichs und Dahls in Dresden, grenzen sich jedoch von diesen formal sowie durch inhaltlich neue Akzente ab." Achenbach 1990, S. 46.

[852] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 58.

[853] So bemerkt John Sarn: „Since these ideas [Blechen's] and themes differ from the work of Friedrich and Dahl, it would be wrong to say that Blechen was strongly influenced by either of the old masters. It is more likely that he discussed ideas with them, and perhaps was fascinated by Dahl's manner of painting." Sarns vergleichende Untersuchungen beziehen sich auch auf technische Kriterien: „In addition, the method of drawing that Blechen has used contrasts sharply with the free and easy manner of Dahl's wash technique, for he has used his pen and ink to outline only the bare essentials of the composition." Das Verhältnis zu Dahl versucht Sarn am Fallbeispiel des Motivs der Burgruine von Tharand zu erklären: „Despite the obvious resemblance to Dahl however, Blechen shows his own preferences, as he has chosen to present an entirely different interpretation of Nature. The latter, as the sketch shows, was not so much interested in compositional problems, since he has emphasized the atmos-

tiert werden, inwiefern Blechens Zeichnungen aus der Sächsischen Schweiz auch eine in Dresden gängige Naturauffassung, einen gattungstheoretischen Gedanken kopierten und in eine eigene Bildsprache transferierten.[854] Dabei muss hervorgehoben werden, dass – im heutigen Bestand – keine direkten malerischen Kopien nach Zeichnungen oder Ölskizzen von Dahl oder Friedrich entstanden sind.[855] Genauso wenig hat sich Blechen mit den Gemälden der Galerie in Dresden auseinandergesetzt.[856] Am 3. August 1823 wurde in Dresden die jährliche Akademieausstellung auf der „Brühlischen Terasse" eröffnet. Es gilt – wie auch Helmut Börsch-Supan annimmt[857] – als sicher, dass Blechen diese Ausstellung gesehen hat. Aber dieses Erlebnis hat bei Blechen keinen unmittelbaren Ausdruck in seinen Arbeiten evoziert.

Die bis hierher erfolgten Schlüsse ergeben ein Bild Blechens, das die Forschung, die ihn gerne als ingeniösen Autodidakten bezeichnet, als aus diversen Quellen Lernenden zeigt.[858] Augenscheinlich fehlte ihm noch verschiedentlich das technische Vermögen, um zur Meisterschaft zu gelangen. Offenbar werden diese Schwächen in der Lavierung der großen Blätter und einigen der Ölskizzen.[859] Die kleinen Gesteinsstudien, die Achenbach und Schenk-Sorge der Reise nach Dresden zuordnen, wirken ausgesprochen experimentell und unsicher, wenn nicht gar dilettantisch.[860] Viele Blätter blieben unvollendet. Im direkten Vergleich mit Dahls

---

pheric quality of the day. [...] Blechen [...] in taking lower vantage point, has successfully created a believable space." Sarn 1976, S. 53, S. 58.

[854] Zumeist zu knapp und unreflektiert erscheinen Bemerkungen wie: „Blechen nimmt auch begierig die Naturauffassung dieser Meister, ihr Verhältnis zu Darstellung der Natur in sich auf. Er befreit sich von der Auffassung der Landschaftsmalerei als Vedute, als Wiedergabe einer ‚schönen' Aussicht und fühlt, daß die Idee der ‚Erdlebenbildkunst', die Carus auf der Grundlage der Landschaftskunst Friedrichs und Dahls formuliert hatte, seinen eigenen Bestrebungen nahesteht." Heider 1970, S. 17. Oder auch: „Der Studienaufenthalt in Dresden gab Blechen das wonach er suchte: Vorbild und Richtung. […] Eine Reihe anderer Wirkungsfaktoren trat hinzu, um ihn auf einem Weg zu führen, der weit über Dahl hinausging. Unmittelbarer und fürs erste folgenreicher wirkte sich die Begegnung mit Caspar David Friedrich aus […] Bei ihm fand Blechen, wonach er suchte: das große Thema und die bedeutende Auffassung der Landschaft." Emmrich 1989, S. 28.

[855] Neben der erwähnten Ansicht „Lochmühle im Liebetaler Grund" hat Blechen in einer Ölskizze (RV 124, S. 146) „Liebethaler Grund d. 4. Aug. 23 gesehen von der Lochmühle nach der Rabentaufe" das Gemälde „Liebetaler Grund" (RV 162, Kriegsverlust, Abb., S. 151) vorbereitet, das Börsch-Supan als unvollendet kennzeichnet; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 101. Hinsichtlich Blechens Nähe zu Friedrichs Nebellandschaften in Bezugnahme auf Blechens „Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang" (Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 102) vgl. Kat. Ausst. Classizismus und Romantizismus 1999, Kat. Nr. 44, S. 118.

[856] Es wurde allerdings in „Weißes Grabmal", RV 92/SZ 534, Blei, Feder, Sepia, Deckweiß, 15 x 19 cm, eine Paraphrase zu Ruisdaels „Judenfriedhof" der Dresdener Galerie gesehen; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 102, S. 137.

[857] Börsch-Supan in: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 191, Nr. 4. Börsch-Supan verweist auf Anleihen in Blechens „Ritterburg am Tannenweiher", die er aus der Ausstellungseinsendung Dahls übernommen haben soll.

[858] Beispielhaft: „Blechen war weitgehend Autodidakt. […] Die Studien der Sachsenreise vom Sommer 1823 lassen erstmals eine eigenständige künstlerische Entwicklung erkennen." Achenbach 1990, S. 45.

[859] Dazu gegensätzlich Klaus Haese über die Qualität der Arbeiten der Sachsen-Reise: „Es gilt zu bedenken, daß er noch ziemlich am Anfang steht, und da ist schon erstaunlich, was hier vorliegt." Haese 1990, S. 27. Sigrid Achenbach sieht die erwähnten Qualitätsabstriche als beginnende Tendenz zur Abstraktion: „Durch die Sparsamkeit der Linien, die sich weitgehend auf Umrisse beschränken und schraffierte bzw. lavierte Flächen nur den Licht- und Schattenzonen überlassen, erhalten die beiden erstgenannten Zeichnungen den Charakter nahezu abstrakter Liniengefüge." Achenbach 1990, S. 46.

[860] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 106, S. 138 (nicht bei Rave); vgl. „Rabentaufe" RV 126/SZ 883, Öl auf Papier, 25 x 32 cm, „Felsen am Bache", RV 159/SZ 889, Öl und Blei auf Papier, 21 x 26 cm, „Felsenabhang" RV 278/SZ 584, Öl auf Papier, 17 x 27 cm, „Bergschlucht mit Felsen und Bäumen" RV 1539/SZ 889, Öl auf Papier, 18 x 21 cm; vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 58-68.

Ölskizzen aus der Sächsischen Schweiz wird in dessen „Felsenstück im Plauenschen Grund“[861] der gleiche Ansatz der Naturdarstellung im Blick auf die Details einer Wegböschung offensichtlich. Diejenigen Arbeiten in Öl, die Rave vor der Sachsen-Reise ansetzte, bestätigen diese Einschätzung einer unvollkommenen Technik.[862] Auch die Gesteinspartien in der Skizze „Lochmühle im Liebethaler Grund“ zeigen Blechens offensichtliche Aufmerksamkeit und regionaltypische Hinwendung zu geologischen Formationen, legen jedoch gleichzeitig seine noch unbeholfene Pinseltechnik und Farbbeherrschung in der Gestaltung des vernachlässigten, nahsichtigen Vordergrundes bloß.[863] Bezüglich der Motivwahl ist hier die Nähe zu Dahls nordischen Landschaften offensichtlich. Fraglich bleibt jedoch Helmut Börsch-Supans Vermutung, das kleine Werk sei vor der Natur entstanden;[864] Ausführungsgrad und Differenzierung der Malschrift in einigen Partien sprechen dagegen. Das Format (29,5 x 36,5) entspricht weitgehend den Blattmaßen des großen Skizzenbuches, das Blechen auf seiner Reise mit Feder- und Bleistiftzeichnungen gefüllt hat. Auf den großen Federzeichnungen sind zahlreiche Farbvermerke angebracht, die unzweifelhaft auf eine Ausführung im Gemälde ausgerichtet sind.[865] Es ist daher wahrscheinlich, dass Blechen auch im Falle der „Lochmühle“ eine seiner Zeichnungen, wie auch die „Rabentaufe“ belegt, als Entwurf für die Ölskizze ansah und übermalte.[866] Die „Lochmühle“ ist somit eine frühe Ölskizze und markiert eine deutliche Divergenz zu den italienischen Ölskizzen, von der noch zu sprechen sein wird. Entscheidend hinsichtlich des frühen Nachweises der Beschäftigung mit Ölskizzen mit Blick auf das Gesamtwerk Blechens ist jedoch der episodische Charakter der angesprochenen Wolkenstudien; mit seiner Anstellung als Theatermaler am Königsstädtischen Theater stellt sich die Frage nach dem Modus der Naturdarstellung völlig neu, als nun nachahmende, vollendete Künstlichkeit und effektvolle, respektive kulissenhaft zurückhaltende Inszenierung gefordert war.[867]

Es liegt nahe, nach einem direkten Bezug zu Dahls Ölskizzen der italienischen Reise, die zur Zeit von Blechens Besuch etwa zwei Jahre zurücklag, zu suchen. Dahl nahm den jungen Blechen mit Sicherheit als Schüler wahr, dessen Ausbildung noch in den Anfängen lag. Insofern war Grundlagenarbeit in Form eines gründlichen Naturstudiums gefordert, die Dahl womöglich nicht mit seiner erst kürzlich erreichten Errungenschaft technisch freier Ölstudien gleich-

[861] Dahl, „Felsenstück im Plauenschen Grund“, 1819, Privatbesitz. Vgl. Kat. Mus. Oslo 2000, Kat. Nr. 5, S. 145, Abb. S. 68.
[862] Vgl. „Landschaft mit Ruine“, RV 77/Verbleib unbekannt, Öl auf Pappe, 27 x 20 cm, Abb. Rave 1940, S. 141.
[863] RV 127/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 30378, Öl auf Holz, 30 x 37 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 100/101. Ein Blatt wie „Am Ilsenstein“, bez. „am Ilsenstein d. 13t. Sept. 1833“, RV 1828/Kat. Mus. Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Cottbus, 1993, S. 52/53, offenbart Blechens Interesse an motivverwandten Studien noch im Jahre 1833. Hier wird jedoch der weit fortgeschrittene Gebrauch der Farbstudie in Öl offensichtlich.
[864] Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 101.
[865] Vgl. „Bach im Walde“, RV 130/SZ 6, Feder, Tusche, 43 x 35 cm, zahlreiche Farbvermerke: „grün, hell, gelb, violetgrau“ und auch auf „Felsschlucht mit Bach“, RV 131/SZ 7, Feder, Tusche, 43 x 35 cm.
[866] RV 126/SZ 883. Dazu Schenk-Sorge: „Für die konkrete Umsetzung solcher Anregungen in den genannten Arbeiten [Ölskizzen] fand Blechen in Dresden jedoch bei Friedrich und Dahl kaum Vorbilder, denn auch letzterer malte keine Gesteinsstudien dieser Art in Öl.“ Schenk-Sorge 1989, S. 59. Vgl. auch die Ölstudie „Ruine von Tharandt“, RV 122, die leider nur bei Schenk-Sorge als Abbildung vorliegt.
[867] Vgl. Möller 1995, S. 63-104. Hier auch zum Einfluss der Theatermalerei auf die Inszenierung der Landschaft.

setzte. Blechen mag Dahls Ölskizzen aus Italien gekannt haben, dieser Umstand tritt aber im Sommer 1823 nicht zutage.[868] Wie zu zeigen sein wird, löst sich Blechen ziemlich bald nach seinem Dresdener Aufenthalt 1823 auch von Dahls Skizziermanier und dem wissenschaftlich motivierten Usus der genauen Naturaufnahme. So bestehen weniger Differenzen zwischen den Zeichnungsverfahren als zwischen den ausgeführten Gemälden. Das wiederum legt aber eine klare Differenz zwischen der Landschaftsauffassung und der Zeichnungsauffassung offen. Die Frage ist, ob Blechen sich letztlich auch an die Inhalte der romantischen Landschaft gehalten hat, oder ob seine Landschaftsauffassung nur jene objektbezogene Parallele zur Landschaft Friedrichs und Dahls aufweist. Auf der Reise nach Italien 1828 und im Juni 1838 war Blechen nochmals „zur Erholung in Dresden“[869]. Besonders für den Kurzaufenthalt auf der Reise nach Italien, dessen Dauer nicht bekannt ist, darf man eine verstärkte Auseinandersetzung mit Dahls italienischem Skizzenwerk vermuten, weniger eine neuerliche oder weiterführende Annäherung an Friedrich, der bekanntlich nie in Italien gewesen war und eine solche Reise auch für unnötig hielt.

Blechens Zeichnungen stehen in ihren etwas groben Unstimmigkeiten zwischen detailgetreuer Feineinstellung und großzügiger, stimmungshafter Lavierung, damit zwischen den technischen Verfahren von Friedrich und Dahl, sowie gewissermaßen auch zwischen Studie und Gemäldeskizze. Blechens frühes Skizzenbuch scheint das Schaffen einer Künstlerpersönlichkeit zu spiegeln, die sich anhand von pflichthaften Studien und ersten Versuchen, der eigenen Sicht auf die Dinge zu vertrauen, zu konstituieren beginnt. Einerseits ist zu beobachten, dass diese Findung sich auf ein sicheres Urteilsvermögen stützen kann. Andererseits wird aber auch sehr deutlich, dass Blechen ganz bewusst in Dresden als Schüler auftrat; in seinen Zeichnungen und Ölskizzen zeigt sich der Wille, neue Techniken und Naturansichten zu adaptieren.

3.2.1.4 Der „Berlinische Künstler-Verein“

Ab 1824 stellte Blechen regelmäßig einige ausgewählte Gemälde in den Akademieausstellungen aus. Im Dezember 1826 trat er zeitgleich mit dem Berliner Landschaftsmaler Wilhelm Ahlborn in den „Berlinischen Künstler-Verein“ ein.[870] Akademie und Künstlerverein waren demzufolge die wichtigsten Kontaktforen zum Kunstgeschehen, in denen sich Blechen mit Künstlerkollegen traf. 1814 war der Verein unter anderem von Johann Gottfried Schadow ins Leben gerufen worden; hier versammelten sich Künstler und Professoren der Akademie, er-

[868] Auch für Schenk-Sorge unterscheidet sich der Skizzenstils Blechens und Dahl „ganz wesentlich“; vgl. auch dazu weiter Schenk-Sorge 1989, S. 48-50, S. 61/62.

[869] Aus den Sitzungsberichten des Berlinischen Künstlervereins im März 1838, zit. nach Rave 1940, S. 46. Am 10. Juni 1838 kam Blechen in Dresden an und konnte seinen Kuraufenthalt mit der Unterstützung aus der Vereinskasse verlängern.

[870] Die etwa sieben Protokollbücher der Sitzungen des Künstlervereins mit annähernd 1500 Protokollen sind im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Der Bildhauer Max Wiese hat anlässlich des 100jährigen Bestehens des Vereins 1914 die ihm wichtig erscheinenden Einträge der Protokolle in einem Manuskript festgehalten. Vgl. Preuß 1983, S. 151. Zur Geschichte der Vereine in Berlin vgl. auch Brommenschenkel 1940.

fahrene Autodidakten und Dilettanten.[871] Auch Blechens ehemaliger Professor an der Akademie, Heinrich Anton Dähling, war Mitglied des Vereins.

Die Ausrichtung des Vereins im Hinblick auf die Kunstströmungen beschreibt Helmut Börsch-Supan wie folgt: „Im Leben dieses ersten Vereins mischten sich Lerneifer, Vergnügen an heiterer Geselligkeit und, in eigenartigem Kontrast dazu, ein Element romantisch-rückwärtsgewandter Religiosität und Erbaulichkeit.“[872] Die „Statuten des im Jahre 1814 gestifteten Berlinischen Künstler-Vereins, Revidirt und erneuert im Jahre 1843“[873] verzeichnen die Ziele und Aufgaben des Vereins: Neben der „Beschauung von Kunstwerken und Austausch gegenseitiger Kunst-Ansichten, sowie freundliche Besprechung über dergleichen“ sollte der „Hauptzweck der Sitzungen als die belehrendste Unterhaltung über Kunstgegenstände sein“[874]. Es fanden stets Vorträge und Vorlesungen über Kunst und Künstler statt.[875] 1828 besuchte der Verein Schinkels Atelier und besichtigte die Friedrich-Werdersche Kirche und das Museum, und man reiste auf die Pfaueninsel.[876] Der Stich von Gustav Taubert von 1830[877] zeigt eine Sitzung des Vereins im sogenannten Englischen Haus; vorne links steht ein auf der Staffelei lehnendes Bild zur Betrachtung, am Tisch wird eine Münze genau in Augenschein genommen, während rechts eine Zeichnung begutachtet wird. Die regelmäßigen Treffen im Künstlerverein vermischten die in der Akademie getrennten Disziplinen und boten die Gelegenheit, Entwicklungen aller Kunstbereiche zur Kenntnis zu nehmen und im gelehrten Kreise zu diskutieren.[878]

In Berlin gab es seit 1825 auch den „Verein jüngerer Künstler“, doch Blechen entschied sich für die ältere der beiden Künstlervereinigungen, wahrscheinlich weil hier Mitglieder aufgenommen wurden, die schon eine gewisse Fertigkeit und daraus resultierenden Erfolg beim Publikum vorweisen konnten.[879] Man darf aus diesem Grund nicht von einer sich hier formierenden Avantgarde ausgehen, sondern vielmehr von der Bereitstellung einer Netzwerkstruktur, die Verbindungen zu allen Bereichen des Kunstlebens bieten konnte. Dabei darf nicht

[871] Vgl. Börsch-Supan 1991, S. 10. Blechen zeichnete in den Jahren 1830-1832 zahlreiche Portraits – meist Kreidezeichnungen – der Vereinsmitglieder; vgl. Strey 1983, S. 258-262.
[872] Börsch-Supan 1991, S. 12.
[873] Das Original von 1843 ist ein Heft mit zehn Seiten, das in Berlin beim Verein Berliner Künstler verwahrt wird. Vgl. Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 173, Nr. 167.
[874] Statuten, zit. nach Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 157.
[875] 1826 beispielsweise hielt Jean Barthélemy Pascal eine Vorlesungsreihe „Über die Entstehung und den Geist der deutschen Kunst in Zusammenhang mit den älteren politischen Ereignissen“, und Johann Matthäus Mauch sprach über das „Geschichtliche in der Baukunst“. Ab November 1829 hörte man über die Geschichte des Kupferstiches anhand von Vorlagen und erhielt in einer Reihe von Lesungen einen Überblick über die Geschichte der Ölmalerei.
[876] Vgl. dazu Börsch-Supan 1983, S. 71-86.
[877] Vgl. Kat. Ausst. Berlin Museum 1983, S. 174, Nr. 170, Abb., S. 155.
[878] Allgemein über die Kunstvereine: O. A. 1832; über mehrere Ausgaben publizierter Aufsatz.
[879] Zur Gründung des „Vereins jüngerer Künstler“: „Von den Mitgliedern dieses Vereins, von dem nicht viel bekannt ist – dreiunddreißig Namen können nachgewiesen werden – war anscheinend keiner vor 1800 geboren.“ Börsch-Supan 1991, S. 13. Die Entscheidung, einem Verein beizutreten, schien in der Berliner Kunstwelt eine klare Meinungsäußerung darzustellen. Viele wichtige Persönlichkeiten traten dem von Schadow gegründeten Verein ganz offensichtlich bewusst nicht bei. Zu Schinkels Distanz zu den Institutionen Akademie und Vereine vgl. Börsch-Supan 1991, S. 11.

außer Acht gelassen werden, dass wirklich profitable Verbindungen nur in den Beziehungen zum Hof und seinem Umkreis bestanden, der Verein an sich vergab keine Aufträge. Aber zur „größeren Belebung der Kunstthätigkeit“[880] wurden aus den Bereichen der Historie, der Landschaft oder aus der Baukunst Aufgaben gestellt. So war im Dezember 1814 für das Fach der Landschaftsmalerei das Thema „Sturm auf dem Lande“ gestellt worden. Blechen bearbeitete 1826 die Aufgabe „Sturm oder herannahendes Gewitter“, die beiden Blätter, die er einreichte, waren „Der Sturm“ und „Der wilde Jäger“.[881] Von allen Bewerbern ernannte das Plenum Blätter, die zur Vervielfältigung gebracht wurden. Die Wettbewerbssituation verstand Blechen als Herausforderung, die eine verstärkte, vorher nicht vertiefte Beschäftigung mit Graphik nach sich zog. Auch von Blechens Entwürfen wurden einige als Lithographie in einer Auflage von 100 Exemplaren gedruckt.[882] In gewisser Weise trat der Künstlerverein in dieser Angelegenheit als Förderer auf.

Es lässt sich an dieser Stelle kurz zusammenfassen, dass die Mitgliedschaft im Verein keine unmittelbare Auswirkung auf Blechen als Landschaftszeichner mit sich brachte. Die erwähnten „Aufgaben“, die Blechen bearbeitete, verlangten eine akkurate Zeichentechnik, die für die Erstellung der Druckplatten als Vorlage ausreichend war. In den „Vorarbeiten für Graphik“, die Rave zusammenstellte, befasste sich Blechen mit biblischen Vorlagen und mit Inhalten der Ritter- und Einsiedlerromantik, Themen, deren allgemeine Beliebtheit eine gewisse Sicherheit beim Verkauf der Drucke garantieren sollte.[883] Diese Bedingung macht auch die Druckgraphik, die im Umfeld des Künstlervereins entstanden ist, für die Entwicklung eines eigenständigen Duktus in der Landschaftszeichnung aus zwei Gründen unerheblich: zum einen stehen diese Zeichnungen technisch immer in Bezug zu ihrer Ausführung als Radierung oder Lithographie, zum anderen waren sie für ein Publikum bestimmt, dessen Geschmack ihre Sujets und auch in gewissem Maße ihre Ausführung mitbestimmte.

Es ist anhand der Entwürfe und Gemäldeprojekte der Zeit zwischen 1826, dem Eintritt in den Künstlerverein, und 1828, dem Beginn der Planung neuerer Reiseunternehmungen, eine deutliche Ausrichtung an den Vorgaben des Kunstmarktes zu erkennen. Blechen begann an einem idealen Landschaftstypus zu arbeiten, der seinen bisherigen Entwürfen kaum mehr entsprach. Die Auseinandersetzung mit Typen der romantischen Landschaft aus den Jahren 1825 und 1826 (vgl. Kap. 2.6.5) wird nach und nach durch Bearbeitungen klassischer Themen durchsetzt.

Es sei am Rande vermerkt, dass die Verpflichtungen am Königsstädtischen Theater hatten auf die Organisation seiner Gemälde eine deutliche Auswirkung, wohingegen die Zeichenkunst keine wesentlichen Impulse empfing.

---

[880] Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 157.
[881] „Jüngling am stürmischen Meer“, RV 512 (m. Abb.)/AKA 174, Blei, Pinsel, Sepia, Tusche, 49 x 64 cm und „Der wilde Jäger“, RV 516 (m. Abb.)/SZ 524, Feder, Tusche, Deckweiß, 46 x 55 cm.
[882] So angeblich „Parksee mit Klosterkirche“, RV 487/Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 26/228, Kreide- und Federlithographie, 48 x 37 cm, vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 273, S. 188.
[883] Rave 1940, S. 204-211, v.a. RV 501-503, RV 504-511.

3.2.1.5 An der Ostsee?

Blechen wählte seine Reiseziele und so auch Rügen nach der allgemeinen Beliebtheit der Landschaftsmotive aus. Der folgende Absatz aus der Ankündigung einer Stichfolge charakterisiert das zeitgenössische Bild Rügens:

> „Wie die Insel Rügen einerseits durch ihre reichhaltige Vorzeit, durch geschichtliche Tradition und Erinnerung, und die aus jener ersteren bis auf die Gegenwart erhaltenen Ueberbleibsel, in hohem Grade das Interesse des Historikers, des Alterthumforschers und des Dichters in Anspruch nimmt, und ihnen, besonders in neuerer Zeit die Quellen reicher Ausbeute gewesen; so bietet sie andererseits, in ihrer durchaus eigenthümlichen Lage und inneren Beschaffenheit, den Freunden von Naturschönheiten die überschwenglichsten Genüsse dar. In ihrer nördlichsten Spitze (Arkona) zugleich den äussersten Norden Deutschlands bildend, vereint sie in ihrer inneren pittoresken Gestaltung allen Reiz des Südens mit dem ruhigen oft schmucklosen […] Ernst der entgegengesetzten Zone; und ist es vielleicht eben nur diese seltene Verschmelzung, worin die charakteristische Eigenthümlichkeit ihrer Schönheiten gesucht werden darf. […] – dabei von jeder Höhe den nähern oder entferntern Anblick des offenen Meeres, das bald in ruhig glänzender Majestät, bald in seiner düster zürnenden Gewalt sich dem Auge zeigt; – Fernsichten endlich, die an Umfang, Grossartigkeit, Reichthum und Fülle, an paradiesischer Lieblichkeit, Alles überbieten, was die ergiebigste Phantasie zu schaffen vermöchte“.[884]

In Blechens gezeichneten Eindrücken der Insel liegt kaum jene hier hörbare Emphase. Die Zeichnungen sind ausgesprochen studienhaft und im Motiv meist anspruchslos, die wenigen Aquarelle jedoch sind höchst eindrücklich in ihrer differenzierten und freien technischen Farb- und Materialbehandlung.[885] Die Tatsache, dass von Blechens Reise heute keine großen Gemälde mehr bekannt sind, und der verhältnismäßig schmale Ertrag von kleinen Bleistiftskizzen und nur wenigen qualitätvollen Aquarellen und Ölskizzen lassen Zweifel am Zeitpunkt der Reise aufkommen. Es sind keine beschrifteten Ölskizzen zweifelsfrei der Ostsee-Reise zuzuschreiben, bei einigen unbezeichneten Arbeiten lassen sich aber berechtigte Vermutungen anstellen.[886] Bisher galt die Hypothese:

> „Blechen besuchte vermutlich vor seiner Italienreise im Sommer 1828 die Ostseeküste. Obwohl diese Reise bisher nicht dokumentarisch belegt ist, bezeugen eine ganze Reihe zweifellos mit ihr zu verbindender Werke den Aufenthalt am Meer […]. Etliche tragen eigenhändige Aufschriften mit Ortsbezeichnungen, keine der Arbeiten ist allerdings datiert.“[887]

Die zeitliche Fixierung der Ostsee-Reise auf das Jahr 1828 erfolgte über das signierte und datierte Werk („Blechen: 1828“), das als „Kreidefelsen auf Rügen“ im Katalog von 1990 aufgeführt wurde.[888] Da Blechen stets – wie er selbst immer wieder betonte – in Geldnot war, ist es fraglich, ob Blechen innerhalb eines Jahres eine weitere Studienreise neben der Italien-

[884] Aus der „Kunst-Anzeige“ einer Ansichtenfolge „Malerische Wanderungen durch die Insel Rügen. Ansichten gezeichnet von W. Brüggemann, gestochen von C. Rordorf.“ In: Museum 1833-1837, Nr. 35, Jg. I, 2. September 1833, S. 280.

[885] Lothar Brauner zur Ostsee-Reise: „Zeichnungen, die von sachlicher Wiedergabe der Natur zeugen, stehen mehr romantisch empfundenen Aquarellen gegenüber.“ In: Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 12.

[886] RV 688, S. 246 ist mit „Pommersche Küste“ betitelt; und das kleine Format 19 x 42,5 cm weist eher auf eine Ölstudie als ein Gemälde hin.

[887] Achenbach 1990, S. 145, Kat. Nr. 125. Achenbach folgt hierin den Monographien zu Blechen, so etwa Kern 1911, S. 45/46 und Rave 1940, S. 245-251.

[888] Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 22, S. 108, Farbtafel 7. Vgl. auch Kern 1911, S. 45.

Reise, die er im September 1828 antrat, finanzieren konnte.[889] Die erste Monographie zu Blechen, Lionel von Donops „Der Landschaftsmaler Carl Blechen“ von 1908, erwähnt die Reise an die Ostsee in seinem chronologisch geführten Text nicht. Bei Kerns etwas ausführlicherem Werk „Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke“ von 1911 wird das erwähnte Bild der Kreidefelsen erstmals mit dem Motiv auf Rügen in Verbindung gebracht. Bis zu Helmut Börsch-Supans Einwand wurde der Zeitpunkt und die Identifikation des Bildthemas nicht in Frage gestellt.[890] Im Katalog von 1990 wird das Bildmotiv Rügen von Börsch-Supan mit der undatierten Ölskizze „Steinbruch bei trübem Wetter“ verglichen.[891] Viele der anderen Zeichnungen mit Motiven vom Ostseestrand sind oftmals mit einer Ortsbezeichnung versehen, tragen aber, wie bereits vermerkt wurde, keine Datierung.[892] So könnte in Zusammenhang mit Börsch-Supans Zweifeln an der Identifikation des Motivs auch der Zeitpunkt der Reise – bislang wurde Frühjahr/Sommer 1828, also wenige Monate vor der großen Italien-Reise, angenommen – in Frage gestellt werden.[893] Geht man davon aus, dass das um 1828 datierte Gemälde (oder die Ölskizze) der Kreidefelsen eher einen Steinbruch in Rüdersdorf bei Neustadt-Eberswalde darstellt, wie Börsch-Supan vermutet, so ist keines der Ostseemotive der Zeichnungen und Aquarelle in ein Gemäldethema übergegangen.[894] Wäre Blechen tatsächlich im Frühjahr oder Sommer 1828 nach Rügen und wenige Wochen später nach Italien gereist, wäre ihm möglicherweise keine Zeit für die aufwendige Umsetzung in eine Ölgemälde geblieben. Dies wäre wiederum ein Argument für den Reisezeitpunkt 1828. Für Lothar Brauner zeigt das diskutierte Gemälde angeblich die Althagener Steilküste auf der Halbinsel Darß.[895] Die überlieferten Zeichnungen weisen, abgesehen vom Aquarell der Stubbenkammer, im Vergleich mit den italienischen Skizzen keinen bildgestalterischen Willen auf, an dem man den Beginn eines Werkprozesses ablesen könnte.

In den Jahren 1827/28 entstanden die beiden verlorenen Historienbilder „Venusfest“ und „Semnonenlager“, Letzteres wurde auf der Akademieausstellung im September 1828 gemeinsam mit „einigen Landschaften; unter einer Nummer“ gezeigt.[896] Blechen beschäftigte sich

[889] Hans Dickel vermutet, dass sich Blechen seine Reise nach Italien aus den Mitteln des Verkaufs vom „Semnonenlager“ finanziert hat. Vgl. Dickel 2001, S. 375.
[890] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 75/76. Danach auch nicht von Möller; vgl. Möller 1995, S. 131-134.
[891] RV 1973/NG 887, Öl auf Papier (?), 22 x 30 cm; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 22, S. 108.
[892] Vgl. auch Kat. Ausst. Stiftung Pommern 1978/79, Kat. Nr. 19-23, S. 24-27.
[893] Vgl. Achenbach 1990.
[894] RV 688, S. 246 trägt den Titel „Pommersche Küste“, muss aber aufgrund des ungewöhnlichen Formates 19 x 42,5 cm wohl als Ölskizze gewertet werden. Das Original ließ sich mit den Angaben Raves „Privatbesitz, Schweiz“ bislang nicht auffinden. RV 690 „Stürmische See mit Leuchtturm“ hat kompositorische Parallelen im Aquarell RV „Stürmisches Meer mit Segelschiff“, Abb., S. 251, das aufgrund der typischen Aquarelltechnik wohl im Zusammenhang der Ostsee-Reise entstanden ist. Rave hat die beiden Arbeiten im gleichen Format untereinander abgebildet, so dass die Vermutung entstehen kann, es bestünde ein Werkzusammenhang. Der im Gemälde dargestellte Leuchtturm ist aber, so vermutete Rave, in Genua zu finden. Der so entstandene „Motivzwitter“ ist typisch für Blechens Umgang mit topographischen Hauptmotiven. Von Rügens Topographie ist hier nichts angedeutet, daher muss man beide Arbeiten wohl klar voneinander absetzen.
[895] Diesen Hinweis gibt Beate Schneider ohne weiteren Beleg in: Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 20.
[896] RV 578/Kriegsverlust, Öl auf Leinwand, 134 x 195 cm und RV 603/Kriegsverlust, Öl auf Leinwand, 126 x 200 cm; vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1828, S. 17.

demnach in den beiden Jahren vor seiner Italien-Reise mit seiner Interpretation der historischen Landschaft; das Außergewöhnliche des bereits besprochenen „Semnonenlagers“ ist die Überhöhung einer bekannten märkischen Landschaft – die Müggelberge – zum Ort eines historischen Landschaftsbildes. In dieses Beschäftigungsgebiet fügt sich die Reise nach Italien, das im Verständnis der zeitgenössischen Künstlerschaft per se historische Landschaft war, ein.[897] Ähnlich wie die Auseinandersetzung mit der historischen Landschaft weist auch das kleine Bild „Italienische Landschaft“[898], das vor der Italien-Reise entstanden ist, auf Blechens Interesse an der Beherrschung von Tonalität und Stimmung in jeweils zu unterscheidenden Landschaftstypen.[899] Die Reise an die Ostsee forderte hinsichtlich der Landschaftsaufnahme ein völliges Umdenken. Die Rügen-Bilder Schinkels machen einen solchen Paradigmenwechsel deutlich. Während Schinkel aber die Eindrücke in einem bislang in seinem Kompositionsprozess nicht angewandten Schema der vaterländischen Vedute einbringen konnte, fand Blechen um 1828 keinen Modus, die Eindrücke der Ostseeküste seinem Arbeitsfeld im Kontext der historischen Landschaft einzugliedern. Die Tatsache, dass die meisten Zeichnungen – insbesondere die Bleistiftblätter – demnach nicht mit dem Blick auf den Werkprozess ausgeführt wurden, sondern zumeist zweckfreie Landschaftseindrücke waren, macht sie für die Fragestellung dieses Kapitels ausgesprochen wertvoll.

Die Beschriftungen von Blechens Hand auf den überlieferten Blättern weisen Aufenthalte in Stettin, Stralsund, Swinemünde (Świnoujście, Polen) und auf der Halbinsel Jasmund an der Stubbenkammer nach. Um die Diskussion über die Datierung der Rügen-Reise zu erneuern, ist es nötig – insbesondere in Ermangelung großer ausgeführter Gemälde und datierter Arbeiten –, die Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien, die vom Sujet her zweifelsfrei der Insel Rügen und der Ostsee zuzuordnen sind, stilistisch in die Entwicklungsgeschichte von Blechens zeichnerischer Handschrift und seiner Landschaftsauffassung einzuordnen. Durchweg bemerkenswert sind die wenigen überlieferten Aquarelle,[900] die auf Blechens Reise an die Küste um das Stettiner Haff und die Insel Rügen entstanden sind. Blechen arbeitete in großzügiger und souveräner Technik. Bei Rave sind etwa 100 Nummern unter der (etwas ratlosen) Rubrik „Deutsche Landschaft, meist aus der Mark“ zusammengefasst.[901] Einige Motive lassen sich recht zwanglos der Ostsee-Topographie zuordnen; sie tragen den Charakter des zeichnerischen Spätwerks. „Sandweg“, eine kleine Ölstudie auf Leinwand, ist bei Rave mit dem Ver-

[897] Das „Zweite kleine römische Skizzenbuch“ (Skb. III), RV 739/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5790, Blei, 10 x 13 cm, zeigt die Zeichnungen, die Blechen in der Galleria Colonna nach den klassischen Landschaften des 17. Jahrhunderts machte, und fügt sich in dieses Thema ein.

[898] Nicht bei Rave/Stuttgart, Kunsthaus Bühler (1990), Öl auf Leinwand, 39 x 32 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 19, S. 106/107.

[899] Börsch-Supan weist in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 19, S. 106/107 auf die offene, auf die italienischen Skizzen vorausdeutende Malschrift des Bildes hin. Da es so deutlich signiert und datiert ist, darf man Zweifel an Zuschreibung oder Datierung nur vorsichtig äußern, Rave jedoch hat das Werk, das 1942 in Luzern versteigert wurde, nicht aufgeführt.

[900] Rave führt lediglich fünf Aquarelle auf; vgl. RV 680, 682-685, S. 246.

[901] Vgl. Rave 1940, RV 1930-2028, S. 486-505.

merk „Ostsee-Düne?“ versehen;[902] zwei Blätter in Mischtechnik aus Tusche und Wasserfarben sind durch ausschnitthafte Ausblicke auf eine Meeresbucht leicht als Küstenlandschaften zu identifizieren.[903] Und auch bei „Feldweg am Eichenwald“ lässt sich die diffuse, mehrfach mit dem Bleistift gezogene und dem Pinsel breit gelegte Horizontallinie als Meeresspiegel sehen.[904] Die bizarren Verästelungen der geduckten Bäume am Wegesrand ähneln den knorrigen Eichen, die für Rügen und die kleinen Ostseeinseln wie Vilm typisch sind.[905] Diese erwähnten Blätter sind aufgrund ihrer technischen Bearbeitung unzweifelhaft dem Spätwerk zuzuordnen, charakterisiert durch das „merkwürdig Verwaschene, die Auflösung des Umrißhaften, das Ineinandergleiten der einzelnen Formen in den Schwarz- und Grautönen der Lavierung.“[906] Diese Tendenz zur Auflösung der Umrisszeichnung und der definierten Konturen und Formen entspricht auch Blechens offensichtlich weitgehender Verzicht auf die Überarbeitung mit der Feder.[907] Die Bleistiftzeichnungen, die an der Ostsee entstanden sind, gleichen keiner bisher von Blechen vor der Italien-Reise ausgeführten Landschaftsstudien. Vielmehr ähnelt die Zeichenschrift derjenigen auf den zahlreichen undatierten Blättern unbekannter Motive „meist aus der Mark“, die Rave nicht zuordnen konnte.

Blechen war auf seinen Studienreisen, beispielsweise in die Sächsische Schweiz und nach Italien, kaum vom Parcours entlang der bekannten Topographien abgewichen. Auch den Standpunkt seiner Rügenschen Landschaftsportraits wählte Blechen so, wie er in bekannten Stichfolgen wiederholt eingenommen wurde.[908] Die Bleistiftzeichnungen der Ostsee-Reise zeigen fast nie Landschaften ohne genrehafte oder charakteristische Staffage, wie sie Friedrich so häufig dargestellt hat. Wie bereits mit Bezug auf die Forschungen Werner Buschs herausgestellt hat Friedrich seine Studien in einem feingestellten, weit mehr als skizzenhaften Charakter angelegt, der für die Zeichnungen Blechens nicht geltend gemacht werden kann. Bei Blechen spielte neben dem typisierten Landschaftscharakter die Staffage in den Ostseezeichnungen eine zentrale Rolle. In seinen Landschaftsstudien erschloss sich Friedrich die Bildtiefe über in den Nuancen der Helligkeit der Sepiaabtönung definierten Horizontalstufen. Für die Entwicklung von Friedrichs Zeichenstil und einer systematischen Naturaneignung war die landschaftliche Erfahrung mit Rügen, die 1801 ihren Anfang nahm, dann auch nachhaltig prägend. Die Zeichnungen von seiner ersten Rügen-Reise im Frühsommer 1801 und auch jene der nachfolgenden Besuche der Insel, unterscheiden sich grundlegend von Blechens An-

[902] RV 1949 (m. Abb.)/Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/297, Öl auf Leinwand auf Pappe, 18 x 24 cm. Vgl. Kat. Mus Cottbus 1993, S. 18/19, m. Abb.
[903] RV 1987/ehem. Privatbesitz Leipzig, Blei, Feder, Aquarell, 22 x 30 cm und RV 1988/ehem. Privatbesitz Berlin, Aquarell, 23 x 30 cm.
[904] RV 1986 (m. Abb.)/ehem. Privatbesitz Berlin, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 12 x 19 cm.
[905] Vgl. Radierungen von Friedrich Preller, 1837, Kulturhistorisches Museum Stralsund., Abb. 13 und 14, in Ewe 1992.
[906] Von Simson untersucht mit dieser Beschreibung die Blätter RV 1993-1995/SZ 908, 909, 910, Pinsel in schwarzer Tusche laviert, 18 x 27 cm; RV 1996/SZ 907, Pinsel in Tusche laviert, 14 x 21 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 254 und 255, S. 182. Vgl. von Simson 1975, S. 250.
[907] Diese Beobachtung ist mit Vorbehalt nur unter der Gegebenheit der verfügbaren Abbildungen gemacht.
[908] Vgl. Karl F. Thiehle, Malerische Reise durch Rügen, 1821; W. H. Rosmäsler, Die Provinz Pommern in malerischen Darstellungen, 1831.

näherung an die Küstenlandschaften.[909] Versuchte Friedrich in zahlreichen panoramatischen Ansichten ein Maximum des Sichtfeldes für das Auge scharf zu stellen und zu erschließen, ohne dass markante Fokusse herausgebildet und zeichnerisch hervorgehoben würden, konzentrierte sich Blechen auf bestimmte Motive und Genreszenen, hob sie heraus und schloss die Landschaft zum Blattrand hin bisweilen gar nicht ab.[910] Friedrich beschrieb hingegen detailliert mit der Feder – ohne je ein anderes Bildthema als das Landschaftsportrait zu visieren – die topographischen, geologischen Einzelheiten des weiten Ausschnittes.[911]

Blechen interessierte sich für typische Landschaftsformen wie die Küstenlinien, das stürmische Seewetter, die wuchernden Bäume und darüber hinaus für typische zeitgenössische Kulturzeugnisse wie das Leben der Fischer. Er scheint nach wiedererkennbaren Charakteristika – wie Segelboote mit ihren Mastarchitekturen, Staffagefiguren und Felsformationen – gesucht zu haben. Die strenge, simple Horizontalität der Topographie Rügens entspricht seinem zeichnerischen Umsetzungsmodus allerdings nur bedingt.[912] So wirken die wenigen Zeichnungen, die heute in Sammlungen oder durch Rave bekannt sind, merkwürdig unentschlossen oder unfertig. Blechen suchte stets auch in der Wahl seiner Motive auf Reisen nach der Ausarbeitungsmöglichkeit im Gemälde. Rügens Landschaft scheint ihn in Hinsicht auf die Realisierung großer Gemälde dabei nicht gereizt zu haben. Erst im zeichnerischen Spätwerk löste sich die Landschaftszeichnung von dieser Prämisse seiner bildbezogenen Naturwahrnehmung. Auf Rügen wählte er für die Aquarelle dennoch bildtaugliche Themen: Die Stubbenkammer oder die dramatische Seenot auf dem stürmischen Meer. Letztere Thematik hat er zweifelsohne aus dem bekannten romantischen Bildrepertoire Rügens entlehnt.

Ob nun das fragwürdige und wohl irreführende Bild der „Kreidefelsen auf Rügen“ – wie Börsch-Supan vorgeschlagen hatte – dem Motiv eines Steinbruchs bei Neustadt-Eberswalde nachempfunden ist oder eine andere Ansicht aus der Mark zeigt, sei dahingestellt.[913] Wenn man das Bildmotiv mit denjenigen von Blechens in der Sächsischen Schweiz und insbesondere in Italien gewählten Darstellungsform berühmter Ansichten vergleicht, so will es schlechterdings keine bekannte Rügen-Ansicht wiedergeben, da man sie nicht ad hoc erkennt, und die malerische Technik und Sujetbehandlung nicht in Blechens idealisches Landschaftsschema, das er für die Gemälde in der Zeit zwischen 1826-1828 entwickelte, passen will. In der

[909] Abb. in Kat. Ausst. Friedrich 2006, S. 182, S. 201.
[910] „Noch in seinen späten, um 1830 entstandenen kritischen Äußerungen mokiert sich Friedrich über die zeitgenössischen Landschaftsmaler, die das, was sie vor sich sehen, in ein enges Blickfeld zwingen. […] Dort heißt es: ‚Denn was die neueren Landschaftsmahler in der Natur in einen Kreiß von 180 Grad gesehen pressen sie unbarmherzig in den Sehwinkel von 45 Grade zusammen.‘“ Busch 2003, S. 51.
[911] Für diese zeichnerische Manier gibt es zahllose Beispiele, etwa Caspar David Friedrich, Blick vom Rugard, 17. Mai 1802, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Abb. bei Zschoche 1998, S. 29. Allgemeiner über die Zeichnungen: Busch 2003, S. 83/84.
[912] Zu diesem Darstellungsproblem Friedrich: „Und das Elementh des Wassers zieht immer den Kürzeren dabei und das Meer wird zur Pfütze. Dieses naturwidrige pralerische Streben nach Reichthum und Fülle, wird dem Beschauer doppelt drükent und fühlbar dadurch: daß die neueren Mahler immer den dunstfreien Italienischen Himmel an anehmen, wo selbst die sehr entfernten Gegenstände nähr erscheinen, außerorndlich deutlich scharf, bestimmt und dunkel vortreten.“ Zit. nach Eimer 1999, S. 70.
[913] Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 22, S. 108, Farbtafel 7.

Diskussion um das fragliche Bild treten jene Schwierigkeiten auf, die die Definition einer Grenze zwischen Skizze und Bild markieren.

Das Jahr 1828 brachte, wie wiederholt dargelegt, für Blechen die eingehende Beschäftigung mit seiner noch recht neuen Situation als freischaffender, vom öffentlichen Urteil abhängender Künstler mit sich. Mit dem Zugeständnis an die etablierten Gattungen der Landschaft, wie es in Kapitel 2 dargestellt wurde, mag auch die Lithographie „Eiche mit Kirchenruine“ passen.[914] Die Wahl des Motivs und die zeichnerisch genaue Ausgestaltung des Vordergrunds nach den bekannten botanischen Schemata der Vorlagenbücher stellte eine Annäherung an ihm wohlbekannte Standards dar, die seine Kunst einem Publikum näher bringen sollte, dessen geschmackliche Erwartungen sich an bereits Gesehenem und Bewährtem orientierten. Die Studien und Skizzen, die Blechen an der Ostsee fertigte, scheinen so gar nicht in dieses in anderen Gemälden, Studien und Skizzen gegenwärtige Muster zu passen, so dass ein anderer, aus stilistischen Gründen wohl eher späterer Zeitpunkt der Ostsee-Reise anzunehmen ist. Solange keine gesicherten Datierungen und Zuschreibungen gefunden sind, muss diese Frage allerdings offen bleiben.

Abschließend darf noch eine Hypothese geäußert werden: Im Zuge der kurativen Maßnahmen nach seiner Erkrankung etwa 1835 war Blechen möglicherweise auch unter der Regie seiner Wohltäter an die Ostsee gereist. Dokumente hierzu sind nicht bekannt, aber die Technik der Zeichnungen und der Aquarelle lässt auf eine Entstehung nach der Italien-Reise und unabhängig von der Zeit intensiver Gemäldeproduktionen zwischen 1830 und 1835 denken. Unter Einbeziehung der technischen Analyse und den bekannten biographischen Koordinaten ist eine Datierung der Ostsee-Reise in die 1830er Jahre, ja sogar ins Spätwerk nach 1835 anzunehmen und künftig mit zu bedenken.

3.2.2 Italien 1828-1829 – „Meine Ausbildungsreise“

Ernst Toelken urteilte in seinem Nachruf von 1840 über die Zeichnungen, die Blechen von seiner Reise nach Italien mitgebracht hatte: „Es sind nicht Kunstwerke, sondern nur Andeutungen, festgehaltene auffallende Züge zur Physiognomie des Landes, gleichsam abgerissene Seiten eines Tagebuchs.“[915] Diese „Andeutungen“ waren für die Zeitgenossen so privat wie ein „Tagebuch“. Die heutige Wertschätzung des Skizzenwerkes jedoch spiegelt sich im fortgeschrittenen Forschungsstand wieder. Eine knappe und dennoch weitsichtige Interpretation der italienischen Skizzen bietet Claude Keisch:

> „Ohne abgrenzende Konturlinien steht bei ihm Ton neben Ton, und in dem Verzicht auf Körpermodellierung bestätigt sich die malerisch-raumhafte Auffassung und die Spontaneität seines Sehens. Dieses richtet sich auf sichtbare Phänomene, nicht auf topographische Tatbestände. Seine Landschaften entsprechen sichtlich dem Ausschnitt, der sich täglich dem Blick darstellt, es wechseln Nah- und Fernsicht, die Totalität der Natur verweigert sich einem einzelnen Abbild. Diese

[914] Bez. „1828, C. B. inv. & fec.“, RV 490 (m. Abb.)/Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1952/58, Lithographie, 40 x 34 cm.
[915] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 68. Toelken bezieht sich auf die Skizzen der Italien-Reise.

> Kunst hat deutlich romantische Wurzeln: weil Blechen in der Natur das Ergreifende, die Spannung, ja das Chaotische suchte, wurde ihm ihre Augenblickerscheinung zum Thema. Zweifellos steht in seinen italienischen Arbeiten, im Vergleich zu den vorher und danach in Berlin entstandenen, die realistische Komponente im Vordergrund. Doch sind es durchweg Studien, die nicht seine ganze Absicht verwirklichen."[916]

Im Hinblick auf das Kapitel zum Werkprozess (Kap. 4.2) ist insbesondere die letzte These entscheidend, da viele Forschungsbeiträge zu den Zeichnungen und auch zu den Ölskizzen auf eine Rückbindung dieser Werkstufen in den Bildentstehungsprozess verzichten. Um diesen Zusammenhang deutlich zu machen, wird die Funktion der angesprochenen Arbeiten im Kapitel zum Werkprozess erläutert. Unter technischen Gesichtspunkten werden sie vorher in „Werkgruppen" eingeteilt.

3.2.2.1 Vorkenntnisse

Im September 1828 begab sich Blechen also mit dem Maler und Zeichner Leopold Schlösser auf den Weg nach Italien; Schlösser ist in Berlin nachweisbar, vermutlich war er mit Blechen an der Berliner Akademie, ab 1832 war er dann an der Akademie in Düsseldorf eingeschrieben und hörte bei Schadow und Schirmer den Unterricht.[917] Ein deutscher Künstler in Rom berichtete im „Kunst-Blatt", in Italien sei er „entbunden aller regelmäßigen Studien, besonders einer so zwingenden Ordnung, als sie daheim ein akademischer Cursus auferlegte, frei von jeder Art von Aufsicht, seinem Hange und der Gunst des Augenblicks nachzugehen."[918] Für Blechen bedeutete die Reise, für einen gewissen Zeitraum die Sorgen um das Auskommen seiner Familie zu vergessen. Nichtsdestotrotz schloss sein Vorhaben, das sich in seinen Reisevorbereitungen niederschlug, für ihn einen immensen Aufwand unter großem Zeitdruck mit ein, der den meisten Reisenden aufgrund konstanten Geldmangels in der Künstlerschaft auferlegt wurde.

Kern vermutete und berief sich auf Andreas Aubert, dass Blechen auf dem Reiseweg nach Süden abermals Station in Dresden bei Dahl gemacht habe.[919] Es wäre somit davon auszugehen, dass er sich bei dieser Begegnung aus gegebenem Anlass ausführlich mit dem Dahlschen Skizzenwerk der Italien-Reise 1820/21 auseinandersetzen konnte. Die Auswertung des unveröffentlichten Tagebuchs von Dahl ließ auch Marie Bang folgende Feststellung machen: „Carl Blechen visited Dahl in September 1823 and again in October 1828. He seems to have been more impressed by Friedrich during his first visit in Dresden, but in the autumn of 1828 on his way to Italy Blechen probably looked more closely at Dahl's nature studies, having himself

[916] Keisch 1990, S. 24/25.
[917] Es lassen sich in Nachschlagewerken folgende Schreibweisen finden: „Schloesser, Landschaftsmaler, arbeitete um 1835 in Berlin. Im Kunstblatte des bezeichneten Jahres werden seine Bilder als originell gepriesen." Mit diesem ist wohl die folgende Personalie identisch: „Schlosser, Ludwig Leopold, Maler von Berlin, bildete sich an der Akademie in Düsseldorf zum Künstler. Er malte Landschaften, starb aber in jungen Jahren, 1836." NAK 1835-1852, Bd. 17, S. 255; Blechen verzeichnete ihn in seinen Notizbüchern als „Schloßer" und „Schl"; Raczynski behandelte knapp ein Werk Schlössers: „Er hat durch eine große Landschaft mit zwei Wölfen im Vordergrunde der schaurigen Wildnis eine hohe Meinung von seinem Talent erregt." Vgl. Raczynski 1836-1841, Bd. 1, S. 254. In dieser Arbeit wird er als Leopold Schlösser geführt.
[918] Schreiben eines deutschen Künstlers aus Rom. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 9, 1829, S. 247-250, S. 247.
[919] Vgl. Kern 1911, S. 48 und S. 152, Anm. 142.

started to paint nature studies in the summer of the same year."[920] Sicherlich hat sich Blechen, nun selbst auf der Reise nach Italien, verstärkt für Dahls italienische Studien interessiert.[921] Es lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, wie lange sich Blechen im Herbst 1828 in Dresden aufhielt, es ist jedoch klar, dass er letztlich ein anderes Ziel hatte.[922]

Die gut einjährige Reise nach Italien bescherte dem Zeichner Blechen die arbeitsreichste Zeit seines Lebens. Die hier entstandenen Zeichnungen bilden den zahlenmäßig größten Motivkomplex in seinem Gesamtwerk. Da ihre Bedeutung für Blechens künstlerische Weiterentwicklung allenthalben als richtungsweisend erkannt wurde, sind die italienischen Zeichnungen aus dem Corpus am besten bearbeitet.[923] In der chronologischen Aufarbeitung soll daher auf eine umfassende Darstellung verzichtet werden. Im Rahmen des Kapitels „Werkgruppen" (Kap. 3.3) werden die unterschiedlichen technischen Errungenschaften entsprechend berücksichtigt.

Bereits die Zeitgenossen nahmen bei seiner Rückkehr Blechens künstlerischen Ertrag zur Kenntnis, denn aus den Sitzungsberichten des Künstlervereins lässt sich entnehmen, dass Blechen am 23. Dezember 1829 eine „Anzahl Studien und Reiseskizzen von seinen italienischen Wanderungen zur Ansicht"[924] mitbrachte. Die Fülle der heute noch erhaltenen Blätter und Skizzenbücher offenbaren die Aufgabe, die sich Blechen für seine Reise vorgenommen hatte: Es galt – die unten (vgl. Kap. 3.2.2.2) vorgestellten Exzerpte aus Goethes „Italienischer Reise" sprechen für sich – die durch Reisebeschreibungen, Ansichtenfolgen und Gemälde bekannten und beliebten Motive in Augenschein zu nehmen.[925] Einerseits konnte er sich durch Kunst und Literatur für seine Reise vorbereiten, andererseits durch die zahlreichen Kontakte im Künstlerverein und die beruflichen Verbindungen, beispielsweise zu Schinkel, persönliche Erlebnisberichte hören.

---

[920] Bang 1987, Bd. 1, S. 96.

[921] Die Berufung auf ein Zitat Dahls veranlasst Schenk-Sorge zu der Annahme einer reduzierten Einflussnahme von Dahls Farbbehandlung und seiner Landschaftsauffassung auf Blechens Einstellung zur Ölskizze, was m.E. etwas voreilig ist. Schenk-Sorge zitiert Dahl nach Aubert, S. 133/134: „Ein Maler, der die Natur hell geben will, wie sie ist, wirkt matt in seinen Erdfarben. Ein Maler muß mehr oder weniger vom Dunklen ausgehen, und in dieser Beziehung ist der geniale Rembrandt ein gutes Beispiel. […] So machen doch die neueren oft den Fehler, daß sie keine Rücksicht auf unsere Mittel und die Palette nehmen; denn wenn die alten in der Hervorbringung des Lichtes nicht weiter gelangen konnten, wie sollten es dann die Neueren, wo eine Menge genauer Details die Masse und die Wirkung des Lichtes abschwächen." Insbesondere erweist sich das Zitat als nicht ganz kompatibel mit Dahls Werk in Verbindung zu bringen, arbeitete er doch insbesondere in den Ölskizzen vom Golf von Neapel ganz offensichtlich aus dem Licht heraus und nicht in der im Zitat angeführten altmeisterlichen Manier. Vgl. Schenk-Sorge, 1989, S. 50; ebd., Anm. 153.

[922] Die ersten beiden Seiten des von Blechen handgeschriebenen Berichtes seiner Reise, die aller Wahrscheinlichkeit nach den Abschied und die Hinreise durch Deutschland dokumentierten, sind verloren. Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 293 und Rave 1940, S. 13.

[923] Aufsätze zu Blechens Italien-Reise: Vogel 2000a, Börsch-Supan 1989, Dickel 2001, Schenk-Sorge 1990, Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.

[924] Sitzungsberichte des Berlinischen Künstlervereins vom 23. Dezember 1829, zit. nach Rave 1940, S. 18.

[925] Die Vermutung Hans Dickels, dass Blechen ganz ohne Blick auf „jenes akademische Curriculum, das im Sinne der Kunstauffassungen Goethes eine Schulung an den Maßstäben der Antike" Italien bereiste, lässt sich also nur eingeschränkt bestätigen. Dickel 2001, S. 375.

Im Sommer des Jahres 1824 hatte Karl Friedrich Schinkel seine zweite Italien-Reise angetreten, von der er bereits im Dezember 1824 nach Berlin zurückkehrte. Im Vergleich mit den Studien und Skizzen der ersten Italien-Reise 1803-1805 fällt auf, dass Schinkel in der kurzen Zeit sehr viel weniger zeichnete, und sich sein Hauptinteresse gewandelt hatte: Lassen sich die meisten Skizzen der ersten Reise als Landschaftsstudien oder als Studien zum Bezug zwischen Landschaft und Architektur bezeichnen, so überwiegen während der kurzen Reise 1824 architektonische Studien, schnelle Notizen und flüchtige Bauaufnahmen;[926] die große Bauaufgabe, für Berlin ein Museum zu errichten, beschäftigte ihn sichtbar. Etwas ausführlicher skizzierte Schinkel am Golf von Neapel, wie die sogenannten Skizzenbücher J-L belegen können.[927] Gustav Friedrich Waagen, der ihn auf seiner Reise begleitete, schrieb in dem ihm eigenen pathetischen Ton, der seine Studie zu Schinkel prägt, über dessen Landschaftszeichnungen:

> „Alle Studien nach der Natur von ihm zeichnen sich durch die glückliche Wahl des Standpunktes, der meist freie, weite Ansichten gewährt, so wie durch eine gewisse architectonische Präzision aus, so daß sie bei dem verschiedensten Grade der Ausführung immer ein bestimmtes Bild geben und häufig eine eigenthümliche Stimmung hervorrufen."[928]

Dies gilt jedoch in besonderem Maße für die Zeichnungen, die Schinkel während seiner ersten Reise 1803-1805 gefertigt hatte. Schinkel befasste sich damals mit panoramatischen Fernblicken und Studien zur Vegetation, die in seinen Veduten für die Vordergrundgestaltung eingesetzt wurden.[929] Waagen benannte ein entscheidendes Charakteristikum von Schinkels Zeichnungen: Die „gewisse architectonische Präzision" war als Prinzip der Wahrnehmung und auch der Ausführung bestimmend für Schinkels Zeichenschrift.

Es sei dahingestellt, inwiefern Blechen Zeichnungen von Schinkels Italien-Reisen gesehen hatte, bekanntlich hat er sich aber mit dessen Druckgraphik und den Bühnenentwürfen auseinandergesetzt. Schinkel hätte Blechen neben den eigenen Arbeiten auch bezügliche Blätter aus seiner Sammlung zeigen können. Am 19. Oktober 1824 vermerkte Schinkel in seinem Tagebuch, er habe Heinrich Reinhold „Naturstudien" abgekauft, die ihm „die schönsten Erinnerungen der Reise darbieten"[930]. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, aber bislang hypothetisch, dass Blechen Reinholds Ölskizzen im Besitz von Schinkel in Berlin gesehen haben könnte. Im Vergleich mit den bekannten Ölskizzen Dahls mussten sie ihm sehr gemäldemäßig vorgekommen sein, da Schinkel ganz im Sinne der „Weimarer Kunst Freunde" das Skizzenhafte nicht schätzte.

---

[926] Auch die Tagebücher, die Schinkel während der ersten Reise nach Italien mit dramatisierenden Landschaftsbeschreibungen füllte, enthielten dann 1824 keine vergleichbare Emphase. Vgl. auch Harten 2000, S. 12.
[927] Hier sind doppelseitige Ansichten der Küstenlandschaften von Amalfi, Sorrent und Capri, Ischia und Vietri in Feder ausgeführt. Abb. in Koch 2006, S. 581-590. Dagegen zeugen die Tagebücher der Reise von vielen Landschaftserlebnissen.
[928] Waagen 1844, S. 325.
[929] „Die Zahl der Baum- und Pflanzenstudien, bei denen es Schinkel um die Erfassung der Wachstumsgesetze ging und die sich zumeist in den Skizzenbüchern finden, ist nicht sehr groß." Koch 2006, S. 25.
[930] Koch 2006, S. 315.

Vertraut mit den Erfahrungen von Dahl und möglicherweise auch von Schinkel machte sich Blechen auf die Reise. Im Vergleich mit den Reiserouten seiner Zeitgenossen lassen sich keine ungewöhnlichen Ziele und keine auffallende entdeckerische Neugier ausmachen. Geld- und damit zusammenhängend Zeitmangel hatten Blechen allerdings eine Weiterreise nach Sizilien unmöglich gemacht, und an diesem Punkt weicht das Itinerar von der ‚grand tour' ab. An den meisten Zielorten trafen Blechen und Schlösser auf deutsche Künstlerkreise, so in Rom und auch in Neapel, wo beispielsweise August Kopisch für seine Dienste als Cicerone unter deutschen Reisenden empfohlen wurde.[931]

3.2.2.2 Die „Ausbildungsreise" – Vorbereitungen

Die Vorbereitungen Blechens für seine Italien-Reise, die er in seiner Bewerbung für die Professur für Landschaftsmalerei als „Ausbildungsreise" bezeichnete, beginnen in Berlin.[932] Bei Kern ist – neben der Erwähnung des nachträglichen Berichtes – der Verweis auf Blechens vorbereitende Maßnahmen vor Antritt seiner Reise zu finden:

> „Der Originaltext des Blechenschen Manuskriptes [hierbei handelt es sich um Blechens Reisebericht] zerfällt in drei Gruppen von Aufzeichnungen. Der erste Teil umfasst ungenaue, anscheinend ohne System zusammengestellte Auszüge aus Goethes Tagebuch seiner italienischen Reise, der zweite Abschriften aus einem Reisehandbuch für Italienfahrer, der dritte Notizen Blechens über seine eigene Reise."[933]

Es gibt keinen weiterführenden Hinweis auf jenes „Reisehandbuch für Italienfahrer". So kann man aus heutiger Sicht aus Kerns unzureichender Nebenbemerkung lediglich darauf schließen, dass Blechen seine Reise typischerweise nicht als „Entdeckungsreise" geplant hatte, sondern von vornherein entschlossen war, vornehmlich bekannte und beliebte Orte aufzusuchen. Der Hinweis auf Goethes „Italienische Reise" stützt die Annahme, dass Blechen seinen Parcours von bildungsbürgerlichen Erwartungen mitbestimmen ließ. So zitiert Kern eine der Notizen, die Blechen aus Goethes Reisebericht entnahm: „Auch in Florenz blieben die Gefährten nur einen Tag, es trieb sie wohl das Beispiel Goethes zur Eile an; ‚Florenz kaum gesehen' lesen wir in Blechens Auszug des Goetheschen Tagebuches."[934]

Von Donop hingegen bemerkt die Intertextualität nicht. Dieser Umstand gibt dazu Anlass, von Donops Annahme, aus Blechens eigenem Reisebericht zu zitieren, zu überprüfen. In seinem Text finden sich Zitate aus Blechens Bericht, die sich mit dem in Cottbus befindlichen Manuskript nicht in den Details vereinen lassen. So scheint von Donop Passagen als Blechens selbstverfassten Text zu identifizieren, die aber Exzerpte oder leicht abgeänderte Zitate aus Goethes „Italienischer Reise" sind, mit denen sich Kern beschäftigte:

> „Dem Gefühl, in der ewigen Roma festen Fuß gefaßt zu haben und das Land seiner Sehnsucht nun endlich durchwandern zu können, lieh er [Blechen] am 1. November die Worte: ‚Nun bin ich hier

[931] Blechen erwähnte Kopisch auch in seinem Reisebericht; vgl. Rave 1940, S. 16.
[932] PrAdK Nr. 193, Bl. 11f.
[933] Kern 1911, S. 49.
[934] Kern 1911, S. 51.

> und ruhig. Und wie es scheint, ist auch mein ganzes Leben beruhigt. Denn es fängt ein neues Leben an, wenn man das mit Augen sieht, was man teilweise schon auswendig kann.‘“[935]

Von Donop lag, ebenso wie Fontane, dessen Unterlagen er bearbeitet hat, vermutlich ein weiteres Dokument vor, das wohl in einer Art „Tagebuch“ geführt wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach hielt von Donop Blechens Notizen aus der „Italienischen Reise“ für das authentische Reisetagebuch Blechens. So findet sich im Eintrag zum 1. November 1786 in Goethes Text etwa die oben zitierte berühmte Passage.[936] Es muss sich also um eine der Notizen handeln, die sich Blechen, laut Kern, aus dem Goethe-Text schriftlich gemerkt hat. So lassen sich die Zitate, die von Donop nach und nach als authentischen Bericht aus der Hand Blechens in seine Abhandlung einfließen ließ, als die verlorenen Exzerpte aus der „Italienischen Reise“ von Blechens Hand identifizieren.[937] Die Textpassage über Blechens Venedig-Aufenthalt, die von Donop zitierte, ist nicht dem heute bekannten Reisebericht, den Rave und der Katalog der Berliner Ausstellung 1990 abdrucken, entnommen. Da von Donop keine Verweise in seine Arbeit eingefügt hat, lässt sich die Quelle bei Fontane vermuten, und hier verliert sich die Spur. Dadurch wiederum wird ein kurzer Eintrag vom Februar 1932 in den Akten der Akademie der Künste in Berlin interessant. Alexander von Amersdorffer, der damalige Sekretär der Akademie, begutachtete ein schriftliches Dokument, das bei Katharina Frohwerk, einer Nachfahrin Blechens, in Potsdam lag, und bezeichnete es als „Reisetagebuch“. Dieses Schriftstück ist nicht in den Besitz der Akademie eingegangen und findet auch keine weitere Erwähnung. Die unbekannten Zitate bei von Donop aus jenen womöglich bei Fontane gefundenen Notizen könnten ein Hinweis auf dieses Tagebuch sein, das bei der Nichte der Ehefrau Blechens, Marie Frohwerk, nachgewiesen wurde.[938] Ebenso müssen Fontane und dann auch von Donop, der sie als solche nicht erkannte, Blechens Exzerpte des Goetheschen Reiseberichtes vorgelegen haben, womit sich die Verwechslung der Autorschaft erklärt. Es ist durchaus vorstellbar, dass auch Amersdorff 1932 Blechens Exzerpte aus Goethe noch als ein eigenes „Reisetagebuch“ Blechens ansah. Im Folgenden soll nun der von Blechen rezipierte Goethe-Text in Bezug zu seinem eigenen Blick auf Italien gesetzt werden.

Blechen begann seine Abschrift mit der Ankunft in Roveredo am 11. September 1786. Hier schrieb Goethe: „Hier bin ich nun in Roveredo, wo die Sprache sich abschneidet […]. Nun hatte ich zum ersten Mal einen stockwelschen Postillon, der Wirt spricht kein Deutsch‘“[939]. Neben der Sehnsucht nach den Freunden notierte Blechen Schwärmereien zur Aussicht über den Gardasee bei Torbole.[940] Weiter ging von Donop davon aus, dass Blechen sich vier Wochen zwischen Verona und Venedig aufhielt, was aber bei Goethe der Fall war. Aus dem Bericht Goethes über Venedig vermerkte Blechen einen Theaterbesuch am 4. Oktober und den

[935] Von Donop 1908, S. 40.
[936] Vgl. Goethe 2002, S. 126.
[937] Von Donop 1908, S. 37/38.
[938] Dieser Hinweis findet sich im Quellenverzeichnis bei Kern 1911, S. 161: „Handschriftlicher undatierter Bericht Blechens über seine italienische Reise im Besitz von Frau Marie Frohwerk in Potsdam (Fragment).“
[939] Goethe 1992, S. 28, vgl. dazu von Donop 1908, S. 39.
[940] Goethe 1992, S. 28.

Bericht über das Ereignis des Hochamts des Dogen vom 6. Oktober 1786. Blechen notierte weiter Halbsätze und ließ dabei sehr viel aus. Heute ist nicht mehr feststellbar, wer an diesen Stellen keine Notizen gemacht hat: Fontane, von Donop oder eben Blechen. Goethes Aufenthalt an der venezianischen Küste, wo er die Schalentiere und Fischer beobachtete, fand im Anschluss auch bei Blechen Erwähnung. Und wörtlich notierte Blechen einen Satz, der der Fahrt an die Küste in Goethes Bericht zeitlich vorangeht: „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches [bei Goethe: herrliches] Ding.“[941] Blechen registrierte verkürzt Goethes Abschied aus Venedig: „In den letzten Augenblicken meines Hierseins: denn es geht sogleich mit dem Kurierschiff nach Ferrara. Ich verlasse Venedig gern.“[942]

Mit den oben wiedergegebenen Sätzen Goethes endet die Intertextualität bei von Donop. Es ist fraglich, ob auch Blechens Notizen vor der Ankunft in Rom abbrachen. Die große Bedeutung, die die Italien-Reisenden der Ankunft in Rom in ihren unzähligen Tagebüchern, Reiseberichten und Briefen zukommen ließen, spricht klar dagegen. Es muss abschließend zu diesem Dokument bemerkt werden: Besonders aufschlussreich sind Blechens Goethe-Lektüre und seine Abschriften hinsichtlich seines künstlerischer Blicks auf Italien nicht. Bereits Kern hatte das Manuskript von Blechen als Notizen der Goethe-Beschäftigung erkannt und ignoriert. Anhand des Irrtums von Lionel von Donop lassen sich nun einige wenige, kaum aufschlussreiche Notate Blechens aus Goethes Text rekonstruieren.

3.2.2.3 Der Reiseverlauf

Die exakten Vermerke in Blechens Reisepass stecken die zeitlichen und örtlichen Koordinaten seiner Reise grob ab.[943] Wie auch Andreas Beyer zu Recht bemerkt, wich die Reiseroute an keinem Punkt „von den eingespielten Routenplänen des Fremdenverkehrs oder seiner Künstlerkollegen“[944] ab. Die Datierung einzelner Blätter oder gar eine Abfolge ihrer Entstehung lässt sich im Ansatz über den verzeichneten Reiseweg Blechens ausarbeiten. Mancher Werkkomplex lässt sich durch Blechens Beschriftung auf einen bestimmten Tag datieren.[945]

Bereits am dritten Tag nach seiner Ankunft in Rom Anfang Dezember 1828 und der Kontaktaufnahme mit deutschen Künstlern im Caffè Greco verließ Blechen die Stadt, um die Landschaft um Rom zu erleben: „Den dritten Tag machten wir [in Begleitung seines Schülers Leopold Schlösser] unsere Ausflüchte, oder wenigstens ich bloß, aus der Stadt, und zeichnete.“[946] An diese Zeichenstunden in freier Natur schlossen sich Ausflüge in den Garten der Villa Borghese, nach Tivoli, in die Umgebung von Subiaco und die Albaner Berge an. Hier besuch-

[941] Von Donop 1908, S. 39, Goethe 1992, S. 108.
[942] Goethe 1992, S. 114.
[943] Vgl. Rave 1940, S. 11/12.
[944] Beyer 2005, S. 74. Diese Beobachtung trifft in jedem Falle auf die Ziele in und um Rom und Neapel zu; die Rückreise über Perugia und Genua war zwar üblich, die Motive, die Blechen für seine Studien und Skizzen wählte, aber nicht in dem Maße verbraucht wie die Landschaftsthemen der ‚grand tour‘ im Süden.
[945] RV 712-725, 14 Blätter vom Monte Mario, am 26. Dezember 1828 gezeichnet, möglicherweise – so vermerkte Rave – ein Teil des Skizzenbuchs der Hinreise nach Italien RV 707; Papier, Feder laviert, Sepia und Tusche, 13,2 x 20,5 cm, Berlin, Akademie.
[946] Blechens Reisebericht, zit. nach Rave 1940, S. 13.

te Blechen Rocca di Papa, Frascati, Velletri und Albano. Nach einem weiteren Aufenthalt wanderten Blechen und Schlösser nach Ostia und Fiumicino. Die Reise nach Neapel mit der Kutsche begann Anfang Mai 1829; Blechen vermerkte die Stationen Velletri, Cori, Sezze, Terracina, Fondi und Mola di Gaeta. Über Capua erreichten Blechen und Schlösser Neapel, wo sie neun Wochen die Gegend bereisen sollten. Am Posilipp nahmen sie eine Barke und zeichneten vom Meer aus „mehrere Gegenden", man besuchte Pompeji, bestieg den Vesuv, verweilte eine Woche auf Capri und Ischia. Auf Ischia bestiegen sie – inzwischen war der Maler und Reiseführer August Kopisch mit ihnen unterwegs – den Monte Epomeo, und Blechen vermerkte: „Ich habe da eine kleine Zeichnung aufgenommen, man sieht von da aus sämtliche Inseln und den Vesuv und die ganze Küste in der Ferne, eine reizende Aussicht"[947]. Diese „reizende Aussicht" findet sich auf einer Doppelseite des „Zweites Neapler Skizzenbuch" (Skb. IV), die die Küstenkontur mit erklärender Beschriftung zeigt.[948] Ein weiteres Panorama (Abbildung 7) ist mit Sepia überarbeitet und zeigt eine Sicht vom Meer aus auf die Küste. Mit Kopisch reiste Blechen entlang des Golfes von Neapel von Portici bis nach Sorrent. Mit dem Esel und zu Fuß erreichten sie Amalfi, nicht ohne vorher in Sorrent die Umgebung gezeichnet zu haben.[949] In Amalfi blieben sie eine Woche, in der sie das bergige Hinterland bei Ravello erwanderten.[950] Weiter nach Süden entlang der Küstenlinie besichtigten sie Salerno und Paestum, sowie Eboli im Landesinneren. Über Nocera reisten sie zurück nach Neapel, von wo aus sie über Nola und Avellino nach Benevento fuhren. Die Rückreise nach Neapel führte sie ein wenig weiter nördlich über Arienzo, Acerra und Casoria. Ein weiteres Ausflugsziel war der Lago di Fusaro westlich von Baia. Mehrfach waren sie auf dem Posilipp, der Festung Castello dell' Ovo, in den Katakomben und an der Promenade. Zurück in Rom vertiefte Blechen sich wieder in die zeichnerische Erfassung der römischen Landschaft. Innerhalb der letzten zwei Wochen in Rom zeichnete Blechen immer wieder in der Umgebung. Die Rückreise nach Deutschland führte über Civita Castellana, Narni, Terni, Spoleto, Assisi, Cortona, Arezzo, Florenz, Pisa, Livorno, Lerici, La Spezia, Borghetto, Baracca, Rapallo und Genua. Die Skizzen aus Civita Castellana, Narni, Terni und Assisi wurden zu späteren Gemälden verwandt. In Mailand besahen sie sich „Merkwürdigkeiten", denn „zu zeichnen gab es hier nichts", und blieben dann einige Zeit am Comer See. Über Basel, Karlsruhe, Frankfurt, Leipzig erreichten sie am 20. November 1829 Berlin.

Das Vorhaben, nach bekannter Topographie zu zeichnen, hat Blechen nur bedingt wahr gemacht. Blätter, die keine topographische Bezeichnung tragen, lassen sich daher – wenn überhaupt – lediglich über materielle Analyse, topographische Bestimmung oder aber auch über

[947] Blechens Reisebericht. In: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 294 und Rave 1940 S. 13-18.
[948] „Zweites Neapler Skizzenbuch" (Skb. IV), RV 1047/HAUM ZL 81/5793, Blei, tw. Sepia, 10 x 13 cm. Auch Schinkel vermerkte während seiner zweiten Reise nach Italien im Jahre 1824: „Die prächtige Ansicht von den einzelnen Felsparthieen am Meere von Nisida, Miseno, Procida und Ischia zeichnete ich schnell im Contour." Zit. nach Wolzogen 1862-1864, Bd. 1, S. 286. Zeugnisse davon finden sich im sog. Skizzenbuch J; vgl. Koch 2006, Nr. 455, S. 557/558.
[949] Die von Blechen angegebene Halbtagesreise erscheint für die unwegsame Gegend und die Distanz von über 30 km etwas kurz bemessen.
[950] Vgl. Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 37-41.

eine Annahme von Interessensschwerpunkten oder künstlerischen Arbeitsfeldern mit Vorbehalten einordnen. Die Errungenschaft einer breiten Varianz an Zeichnungstypen und Techniken, die Blechen während seiner Reise erprobte und zur Meisterschaft brachte, wird im Kapitel zu den Werkgruppen (Kap. 3.3) weiter unten eingehend analysiert.

3.2.2.4 Der Reisebericht

Das Curriculum seines Reiseberichtes, das heute als einzige schriftliche Primärquelle zu Blechens Reise gelten muss, verfasste er vermutlich anlässlich seiner Bewerbung um die Professur für Landschaftsmalerei fast drei Jahre nach der Italien-Reise. Einige Datierungen des Reiseberichts werden aufgrund des naiv-nüchternen Sprachstils und der Belanglosigkeit der geschilderten Ereignisse in die Zeit der psychischen Erkrankung Blechens gesetzt. So verzichtete Kern „wegen des Mangels an jeder literarischen Form“[951] auf einen Abdruck, bei Rave aber findet sich das Fragment des Textes, das heute in Cottbus verwahrt wird.[952]

In diesem Bericht legte Blechen eine besondere Betonung auf den Ablauf seines Alltagslebens. So erfährt man ausführlich von Essgewohnheiten, Unterkünften, Ankunfts- und Abfahrtszeiten an Reisezielen. Die einzelnen Orte werden penibel genau festgehalten – auch diejenigen der Durchreise und Kurzaufenthalte –, oftmals wird fast nebensächlich eine längere Reiseunterbrechung für die Anfertigung von „Zeichnungen“ und „flüchtigen Skizzen“ vermerkt. Beschreibungen seiner Eindrücke oder auch die Sinnlichkeit eines unmittelbaren Landschaftserlebnisses werden kaum fixiert. So schreibt er pflichtschuldig nach seinem sechsmonatigen Aufenthalt über Rom: „Rom ist eine sehr interessante große Stadt, wo man sehr viel Schönes, sowohl in Gebieten der Kunst als auch in Hinsicht des Volkes viel zu erkennen hat.“[953] Eine der wenigen enthusiastischen Beschreibungen – im Vergleich mit dem sachlichen, fast autistischen Ton der Berichterstattung – ist das Erlebnis des Sonnenuntergangs am Meer nahe der Tibermündung bei Fiumicino:

> „Es war ein hübscher Anblick, die Büffel ins Meer schwimmen zu sehen. Des Abends war ein wunderschöner Anblick aufs Meer; die Sonne war untergegangen, aber noch heller Abend, das Meer ging sehr hoch, das Gebrause des Wassers und die Farbe machten eine wundersame Wirkung.“[954]

Von diesem Erlebnis zeugen auch bildnerische Auseinandersetzungen: Eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett gilt als Vorarbeit für das unfertig wirkende kleine Gemälde, das Rave in den Städtischen Kunstsammlungen in Königsberg verortet.[955] Verhalten dagegen sind Blechens Eindrücke einer nächtlichen Wanderung auf den Kegel des Vesuvs geäußert: „Wir saßen nun auf dem Krater und sahen hinein, wie das Feuer herausströmte. Es war ein wunder-

[951] Kern 1911, S. 152, Anm. 146.
[952] Die ersten beiden Manuskriptseiten sind wohl verloren; vgl. Cottbuser Stadtarchiv, Aktennummer: AI 13.2.1 bis AI 13.2.12 und SI 2/6 und SI 1/10; eine genaue Zuordnung ist nicht möglich. „Der von ihm erhaltene Reisebericht (heute im Besitze seiner Vaterstadt Cottbus) ist keineswegs eine Art Tagebuch, wofür es meist angesprochen wird, vielmehr lange nach der Rückkehr in Berlin verfaßt, wohl als Zeitvertreib bei schon beginnender geistiger Umdämmerung, und nennt kein einziges Datum.“ Rave 1941, S. 317.
[953] Rave 1940, S. 14.
[954] Blechen zit. nach Kat. Blechen 1990, S. 294.
[955] Rave 1940, RV 1689, 1688, S. 427-429, NG 1090.

schöner Anblick.“[956] Vom Gipfelerlebnis zeugt auch ein kurzer Eintrag im Skizzenbuch, der ein wenig persönlicher wird: „Im Krater des Vesuv geschrieben: Mein gutes Weib […] Weib! Ich denke stets an dich immer bist du bey mir. So auch hier.“[957]

Blechens verbale Ausdrucksmöglichkeiten scheinen insbesondere bezüglich der Wahl seiner deskriptiven oder gefühlsbezogenen Adjektive seltsam monoton und repetitiv. Die präzise Rekonstruktion des Reiseverlaufes, mit den genau vermerkten Reisezeiten, die der Bericht liefert, scheint ein sicherer Anhaltspunkt dafür zu sein, dass Blechen eine Art Reisetagebuch geführt haben muss. Diesem konnte er nachträglich Details und Nebensächlichkeiten entnehmen, die er sich über den langen Zeitraum vom Reiseerlebnis bis zur wahrscheinlich späten Niederschrift des Textes kaum merken konnte.[958]

Schriftliche Quellen stellen auch die Braunschweiger Skizzenbücher dar. Hier finden sich zahlreiche Vermerke von Namen, Reisestationen und Adressen. Insbesondere das vornehmlich am Golf von Neapel, später in Rom geführte Skizzenbuch enthält einige Namen und auch Portraits deutscher Künstler, die offenbar mit Blechen in Verbindung standen; sicher zu identifizieren sind neben Leopold Schlösser auch August Kopisch, Jakob Götzenberger sowie Christian Friedrich Ferdinand Thöming und weitere im Reisebericht.[959] Wie eng diese Bekanntschaften waren, lässt sich rückblickend schwer einschätzen; aktiven und reflektierten künstlerischen Austausch hatte Blechen bereits in den Kreisen des Berlinischen Künstlervereins gesucht, so kann man davon ausgehen, dass er sich eine ähnliche Kommunikationsstruktur unter seinen Bekanntschaften in Rom und am Golf von Neapel aufgebaut hat. Es darf aber vermutet werden, dass die meisten Künstler, die nur sehr kurz unterwegs waren, auf die Verwirklichung individueller Ziele und demzufolge weniger auf ein Gemeinschaftserlebnis aus waren. Die Hast, die Blechens Reisebericht durch die fast zwanghaften Repetitionen der Vorgänge des Alltags vermittelt, kann durchaus auch der tatsächlichen Lage entsprochen haben.

Im „Kleinen Skizzenbuch“[960] hat Blechen eine kleine Liste mit Namen zusammengestellt, die sich größtenteils als Bekanntschaften aus dem akademischen Umkreis in Berlin identifizieren lassen. Durch eine vertikale Linie getrennt stehen in der linken Kolonne untereinander die Namen: „Schinkel, Begass, Wach, [unleserlich], Stir, Kanzian, Lengerich, Wichmann“, darüber hat Blechen die Abkürzung „Gesch“ oder „Gsch“ vermerkt. In der rechten Kolonne stehen möglicherweise Namen der Absender, von denen Blechen Briefe erhalten hat, als da wären: „Hummel, Arnold, Tumm, Wach“; die anderen sind unleserlich. Wenn man „Gesch“/„Gsch“

[956] Blechen zit. nach Kat. Blechen 1990, S. 294.
[957] „Zweites Neapler Skizzenbuch“ (Skb. IV), RV 1047/HAUM ZL 81/5793, fol. 49r, Blei, 10 x 13 cm; Teile des zitierten Textes sind unleserlich.
[958] Dem von Amersdorffer genannten Tagebuch bei Familie Frohwerk in Potsdam ist in der Forschung nicht weiter nachgegangen worden; insbesondere verwundert, dass Rave dessen Existenz nicht erwähnt.
[959] Jakob Götzenberger, ab 1828 in Rom, Schüler von Cornelius, Geschichtsmaler, Gehilfe von Cornelius bei den Fresken in die Glyptothek, auch an der Münchner Akademie und Christian Friedrich Ferdinand Thöming, wiederholt in Italien, 1827-1838 in Rom, Neapel, Capri. Weitere im Reisebericht: „Bekannte aus Berlin“, „Koch und Reinhart“, „Thorvaldsen, Wolff, Wredow“; vgl. Rave 1940, S. 13.
[960] „Kleines Skizzenbuch“ (Skb. VI), RV 994/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5792, Blei, 10 x 13 cm.

als Abkürzung für „geschrieben“ liest, dann ist davon auszugehen, dass Blechen während seiner Abwesenheit Austausch oder zumindest Kontakt mit dem Berliner Kunstleben pflegte und von seinen Erlebnissen nach Berlin berichtete. Im „Berliner Kunst-Blatt“ von 1829 findet sich im „Schreiben eines deutschen Künstlers aus Rom“ am Ende des Artikels ein Hinweis darauf, dass man auch in der römischen Künstlergemeinschaft Blechens Anwesenheit bemerkt hatte:

> „Noch entfernter, nämlich in Sizilien, befindet sich der Landschafter Ahlborn aus Berlin, aus der Schule des Prof. Wach. Er hat in allem, was er unternimmt, ein so gutes Talent gezeigt, daß er auch diesmal nicht ohne treffliche Landschaftsstudien zurückkehren wird. Auch Blechen, der geistreiche Landschaftsmaler, ist ja aus Berlin; von demselben kann ich Ihnen nun freilich keine nähere Auskunft geben, aber er sowol als ein anderer seines Fachs, namens Beekmann, wird mit seiner Zeit gewiss gewuchert haben.“[961]

Es bleibt rätselhaft, mit welcher Selbstverständlichkeit der Berichterstatter „freilich keine nähere Auskunft“ zu Blechens Verbleib und seinen künstlerischen Errungenschaften geben wollte, während er über andere durchaus Bescheid wusste.[962] Die Andeutung, Blechen habe mit seiner Zeit „gewuchert“, soll vermutlich zu verstehen geben, dass sich Blechen weniger um gesellschaftliche Pflichten gekümmert hat, sondern eher auf die Nutzung seiner kurz bemessenen Zeit zum Arbeiten bedacht war.

Auch Joseph Ritter von Führich erwähnte den „genialen Landschaftsmaler Blachens“ im Kreis um August Kopisch, der in Blechens Reisebericht auch eine kleine Rolle spielte:

> „Ich traf dort einen alten Freund, den als talentvollen Dichter bekannten August Kopisch, der sich schon seit mehreren Jahren in Neapel aufhielt, und mit dem wir die Kunstschätze und Alterthümer der Stadt betrachteten […]. Nachdem wir die näher gelegenen Merkwürdigkeiten gesehen, machten wir uns zur Besichtigung der weiteren auf die Reise. Unsere Gesellschaft hatte sich nun um einige Individuen vermehrt, worunter ich blos den genialen Landschaftsmaler Blachens [sic] aus Berlin nenne.“[963]

Die genannten Quellen, bedauerlicherweise auch Blechens eigener Reisebericht, bieten wenig Auskunft über seine Begegnung mit der italienischen Landschaft, deren Intensität sich eindrücklich in der Quantität und der Qualität der Zeichnungen vermittelt.

3.2.3 Berlin 1829-1835

Wieder in Berlin wollte Blechen die Erträge seiner Italien-Reise öffentlichkeitswirksam umsetzen. Die wichtigste Aufgabe war demnach, eine Auswahl jener Motive aus seinem Fundus zu treffen, die sich für eine Durchführung zum Gemälde eigneten. Blechen entschied sich für Motive aus der Campagna.[964] In der Folge trat das Zeichnen zunächst in den Hintergrund. Bei der Konzeption der Gemälde allerdings, die in den Jahren 1830-1832 entstanden, spielten die Zeichnungen eine erhebliche Rolle, wie Kapitel 4.2 ausführlich darlegen wird.

---

[961] Schreiben eines deutschen Künstlers aus Rom im August 1829. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 9, September 1829, S. 250.

[962] Nachweislich war Blechen bereits im Juli 1829 aus Neapel nach Rom zurückgekehrt und blieb auch dort bis zur Abreise im September, so dass der in Rom ansässige Autor des Berichtes von ihm und seinem Tun hätte wissen können.

[963] Führich 1875, S. 15.

[964] Vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1830.46, 47, 48. RV 1284 und RV 1291, Rave 1940, S. 334, 337.

Aufgrund der im „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ vermerkten Skizzen nach Schinkel vertritt Vogtherr in seinem Aufsatz über Blechen und die Ideallandschaft die These, Blechen müsse nach seiner Rückkehr aus Italien „sofort mit Schinkel Kontakt aufgenommen haben.“[965] Das sei dahingestellt, unzweifelhaft ist jedoch die Tatsache, dass sich Blechen 1829/30 ganz schwerpunktmäßig mit der Konzeption von Landschaftsgemälden und der Verwertbarkeit zeichnerischer Studien für Gemälde befasste. Die Zeichnungen nach Schinkel im Skizzenbuch III bieten in ihrer Flüchtigkeit nicht wirklich eine Grundlage für eine inhaltliche Auseinandersetzung, vielmehr scheint sich Blechen musterhaft Kompositionsstrategien gemerkt zu haben. Die Annäherung an Schinkel erklärt sich vor diesem Hintergrund, der in Kapitel 2.6.2 eingehend analysiert wurde.

Zeitgleich entstanden für den „Berliner Kalender auf das Gemeinjahr 1831“ Zeichnungen von Veduten aus der Berliner Umgebung.[966] Blechen zeichnete Schlösser, Landhäuser, Kirchen, Park- und Industrieanlagen in Neuhardenberg, Gusow, Freienwalde und Neustadt-Eberswalde, wo die Vorzeichnungen zum berühmten „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde“ entstanden. Einige der Zeichnungen dienten den Stichen für den Kalender als Vorlage, auch sind einige Überarbeitungen für den Stecher bekannt.[967] Es handelt sich vorwiegend um Bleistiftzeichnungen, die Blechen in den genannten Fällen mit der Feder überarbeitete. Lavierungen oder Farbangaben fehlen gänzlich, was die Bestimmung zur Graphik erklärt. Wenngleich Blechen im strengen Sinne Ansichten der genannten Orte fertigen sollte, spielte doch auch die Landschaft eine wichtige Rolle. Es fällt jedoch schwer, in diesen schnellen, sehr zweckorientierten Blättern einen unmittelbaren Anschluss an die inhaltlich und technisch vergleichbaren Zeichenkunst der neapolitanischen Skizzenbücher zu finden, die ebenfalls in Bleistift zügig ein Motiv erfassten (vgl. Kap. 3.3).

3.2.3.1 Professur für „Landschaftzeichnen“ an der Akademie

Solche kleinen Auftragsarbeiten, wie sie für den Berliner Kalender entstanden, sollten für Blechens weitere Karriere keine bedeutende Rolle mehr spielen. Am 23. Mai 1831 verfasste er sein Einstellungsgesuch an der Akademie als Nachfolger des verstorbenen Peter Ludwig Lütke, am 17. Oktober wurde er eingestellt.[968] Die eingereichten Zeichnungen begleitete Ble-

[965] Vogtherr 2000, S. 66.

[966] Rave hat sie (mit einigen Einschüben späterer Zeichnungen) unter den Nummern RV 1773-1791a, S. 444/445 aufgeführt.

[967] „Die Kirche in Neuhardenberg“, RV 1774/SZ 298, „Im Park von Neuhardenberg“, RV 1778/SZ 300, „Schloß Gusow“, RV 1779/SZ 293, „Das königliche Landhaus in Freienwalde“, RV 1786/SZ 303, „Brunnenplatz in Freienwalde“, RV 1788/SZ 304, „Brunnenplatz von Neustadt-Eberswalde“, RV 1790/SZ 307. Überarbeitete Zeichnungen für die Anfertigung der Lithographie: RV 1780, Privatbesitz, RV 1787, nicht auffindbar.

[968] „Es ist bekannt, daß durch den Tod des Landschaftsmalers Herrn Professor Lütke die Stelle bei der königlichen Akademie der Künste erledigt ist. Gekannt von Euer Hochwohlgeboren und Wohlgeboren wage ich es hiermit gehorsamst, Denenselben eine Bitte vorzulegen, deren Erfüllung zu den innigsten Wünschen meines Lebens gehört, und die dahin geht: diese entledigte, ehrenvolle Stellung mir gütigst angedeihen lassen zu wollen. Ich bin, wie Ihnen gewiß bekannt ist, unbemittelt, habe, ohne daß irgendeine Unterstützung von Seiten des Staats oder auf Privatwege mir zugeflossen ist, mein wenig Erworbenes meiner bisherigen Ausbildung dargebracht und durch meine Ausbildungsreise nach Italien mich ganz erschöpft und ersehe nun leider geringen Erwerb, wozu die gegenwärtigen allgemein bewegten Zeiten mein Fach ganz besonders ihren Einfluss mitfühlen lassen. Ich bin

chen mit einem Brief: „Die hochlöbliche Akademie wird daraus ersehen, daß ich, wie es überall der Fall ist, mit Individuen von ungleichen Kräften und von ungleich vorhergegangener Übungszeit zu tun hatte, wodurch ich dann veranlasst wurde, einige davon nicht unmittelbar nach natürlichen Modellen, sondern nach Vorlagenblättern von Mongin und Wagenbauer zeichnen zu lassen.“[969] Max Joseph Wagenbauer selbst empfiehlt im „Vorbericht und Anleitung zum Nachzeichnen dieser Blätter“ in der „Anleitung zur Landschaft=Zeichnung in Handzeichnungs=Manier“ 1805: „Hat er [der Maler] die gegenwärtigen Blätter auf diese Art […] durchgezeichnet, so kann er sich zum Zeichnen nach der Natur anschicken“, wie Blechen es selbst vermutlich auch für seine ungleich fähigeren Schüler vorgesehen hatte.[970]

Wie Uta Simmons richtig bemerkt, war Blechen „nicht in der Lage, die Akademie-Ausbildung grundlegend zu erneuern“[971], und hatte es sich auch nicht zur Aufgabe gemacht. Es bleibt nun zu fragen, ob die Lehrtätigkeit Blechen zu Reflektionen oder Revisionen des eigenen Zeichenstils geführt hat.

Laut Rave lässt sich die Förderung Blechens durch Karl Friedrich Schinkel – die ja bereits für die Stelle als Theatermaler am Königsstädtischen Theater verzeichnet ist[972] – aus den Quellen erst bei seiner Einstellung als Nachfolger Lütkes nachweisen. Hingegen existiert ein Brief Schinkels an Minister Karl Freiherr vom Stein zu Altenstein, der dem Kultusministerium vorstand. Darin hob er Blechens Fähigkeiten als Zeichner hervor und bat darum, ihn „seiner sehr genialen Art der Naturauffassung wegen“, die „der Trivialauffassung entgegengesetzt“ sei, einzustellen. Selbst ins Detail gehend lobte Schinkel die „ganz meisterhaften Naturstudien in schwarzer Kreide“.[973] Jenes Schreiben belegt Schinkels Wertschätzung des Zeichners Blechen und natürlich die Einflussmöglichkeit seiner Person als Verbindung zu den Entscheidungsträgern der Kulturpolitik Preußens; auch hier wurde Blechen von Schinkel als zeichnerische Begabung geschildert, dem eine „völlig vom üblichen entfernte Blickeinstellung“[974] vor Augen schwebte. Blechen wurde vorerst zur Probe eingestellt[975], und erst anschließend wurde seine „Lehrfähigkeit als vollkommen bewährt“ erachtet.[976] Mit der Übernahme Blechens stieg an-

dabei verheiratet. Unter diesen Umständen würde durch die wohlwollende Gewährung meiner Bitte mir ein neues Leben gegeben werden, um mit erneuerter Kraft mich dem eifrigsten Weiterstreben hingeben zu können, anstatt ich sonst in den kräftigsten Tagen meines Lebens mich meines bisherigen Strebens und guten Willens, mitten auf begonnenem Wege von Sorgen gedrückt, entsagen müsste. Den regesten Eifer und gesunde Mittel bringe ich dar, und die entschiedenste Neigung dafür berechtigt mich zu der Hoffnung eines guten Erfolgs in diesem Kunstzweige das zu tun, was den gemachten Anforderungen stets vollkommen entsprechen soll. Ich erwarte die Entscheidung meines Lebens und verharre mit der ausgezeichnetsten Erfurcht und Hochachtung.“ Zit. nach Rave 1940, S. 25/26.

[969] Blechens Brief vom 13. August 1831 an die Akademie, PrAdK 193, Bl. 12, zit. nach Simmons 2009a, S. 27. Vgl. Wagenbauer 1805.

[970] Wagenbauer 1805, Vorbericht und Anleitung zum Nachzeichnen dieser Blätter.

[971] Simmons 2009a, S. 26.

[972] Vgl. u.a. Kat. Ausst Blechen 1990, S. 288. Lebenslauf Blechens, den dieser selbst verfasst hat.

[973] Rave 1940, S. 25. Diese Naturstudien „in schwarzer Kreide“ sind im Werkverzeichnis nicht aufgeführt.

[974] Briefstelle Schinkels, die Rave aus einem Zeitungsausschnitt des Stadtarchivs Cottbus entnommen hat, zit. nach Rave 1940, S. 25.

[975] Uta Simmons verweist auf das Protokoll der Senatssitzung der Akademie vom 11. Juni 1831, das einen Probeunterricht belegt; vgl. Simmons 2009a, S. 27.

[976] Brief des Ministers von Altenstein an den König, zit. nach Rave 1940, S. 26/27.

geblich die Schülerzahl auf das Doppelte und blieb während der sechs Jahre seiner Lehrtätigkeit recht hoch, immer zwischen 31 und 42 Eleven schwankend.[977]

An der Akademie erhielten die Auszubildenden im Jahre 1833 (April bis September) Unterricht in den folgenden Fächern bei den jeweils angegebenen Professoren:

> „Zeichnen des menschlichen Körpers: Schadow; Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell und Gewändern: Mitglieder des Senats; Zeichnen nach Gipsabgüssen, Ornamentzeichnen nach Vorbildern und Gipsabgüssen: Niedlich; Komposition und Gewandzeichnen: Carl Begas; Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, Übungen im Projektieren: Rabe; Projektierung, Lehre der Säulenordnungen, Perspektive und Optik: Hummel; Osteologie des menschlichen Körpers: d'Alton; Tierzeichnen, insbesonders Pferde: Bürde; Landschaftszeichnen nach Vorbildern: Blechen; Prüfungsklasse / Zeichnen nach Körpern und Gipsabgüssen: Dähling; Zeichnen nach anatomischen Vorbildern: Berger; Malen im Königl. Museum: Kretschmar; Griechische und römische Mythologie in Bezug auf die Kunstwerke des Altertums: Levezow“[978]

Die Tatsache, dass Blechen Unterricht im Zeichnen gab und nicht Malerei im eigentlichen Sinne lehrte, gibt zu denken. Der Zusatz, dass nach „Vorlagenblättern“ gezeichnet wurde, bedeutet sicherlich einerseits, dass nach Gemälden oder auch nach den oben bereits vorgestellten Vorlagenbüchern, nachweislich nach Wagenbauer, kopiert wurde; ein weiterer Vermerk aus dem Preußischen Archiv der Akademie der Künste zeigt, dass Blechen vermutlich mit seinen fortgeschrittenen Schülern zudem im Freien übte.[979]

Blechens Lehrerschaft an der Akademie ist darüber hinaus nicht umfangreich dokumentiert.[980] Es sind im Archiv der Akademie der Künste in Berlin Akten mit Schülerlisten erhalten, die von Blechen geführt wurden. In den Dingen, die er hier verzeichnete, hielt er sich an formale Vorgaben, derer sich auch bereits Lütke bediente. Er hat Namen und Herkunft aufgeführt, Spalten mit den Überschriften „Bestimmung“ und „Bemerkungen“ angelegt. Diese beiden Spalten sind die aufschlussreichsten in den sonst kaum kunsthistorisch verwertbaren Aufschrieben. Die Spalte „Bestimmung“ gibt Auskunft über die berufliche Durchmischung der Schülerschaft; demnach besuchten auch angehende Musiker und Dirigenten Blechens Unterricht.[981] „Bemerkungen“ pflegte Blechen über Anwesenheit, Lernerfolge und Disziplin seiner Schüler zu machen. Friedrich Eduard Pape, dessen „Bestimmung“ als „Decorationsmaler“ angegeben war, sei „ziemlich ordentlich“ und mache „Fortschritte“.[982] Die Zahl der Schüler,

[977] Vgl. hierzu die nicht gesicherten Angaben in Festschrift 1896, S. 86.
[978] Vgl. PrAdK Nr. 8, Bl. 107-119f.
[979] PrAdK 422**,** Antrag von Blechen auf Unkostenerstattung für den Unterricht im Freien, 12. Dez. 1832 (Bl. 25).
[980] Neben der Aufarbeitung von Blechens Tätigkeit als Bühnenmaler wird sich nach eigenen Angaben (anlässlich der Konferenz „Die neue Wirklichkeit der Bilder“ 2007 in Cottbus) Kilian Heck in seiner voraussichtlich 2010 erscheinenden Habilitation mit der Forschung zu Blechens Lehrtätigkeit an der Akademie befassen.
[981] Die „Bestimmung“ von „Lorch, Wilhelm“ wurde als „Musiker“ angegeben, die von „Runge, Gotthilf“ als „Conducteur“; vgl. das von Blechen geführte „Verzeichnis der Schüler der Classe für Landschaftszeichnung von Ostern bis Michaelis 1834“, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bl. 33. Lütke verzeichnete in seiner Klasse 1826 u.a. einen „Conditor“, einen „Brauer“ und einen „Oberförster“. Vgl. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bl. 8. Blechens Klassen scheinen dann eher von Schülern anderer kunstakademischer Disziplinen besucht worden zu sein, wie Portraitmalern, Architekten und Genremalern. So lässt sich diesbezüglich eine gewisse professionelle Spezialisierung feststellen.
[982] Vgl. das von Blechen geführte „Verzeichnis der Schüler der Classe für Landschaftszeichnung von Ostern bis Michaelis 1834“, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bl. 33.

die Blechens Klasse besuchten, lag ungefähr bei 40.[983] Blechen vermerkte auch immer wieder einen gewissen Anteil von Abgängern. Aus den Akten der Akademie erfährt man nichts zu Blechens pädagogischer Methodik, zu Exkursionen oder einzelnen Werken. Wie bedeutend sein künstlerischer Anteil am Werdegang des Einzelnen war, wie verbindlich er seine Funktion als richtungsgebender Mentor sah, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es scheint aber belegt, dass Blechen seine Schüler seine eigenen Arbeiten kopieren ließ; diese Kopien bildeten den Grundstock der Sammlung Brose, die der frühe Blechen-Sammler erst nach und nach mit Originalen von Blechen bereicherte.[984] In den Kritiken zu den jährlichen Akademieausstellungen wurden Blechens Schüler regelmäßig erwähnt. Deren Arbeiten weisen keinerlei Bereitschaft zur Erneuerung bekannter, etablierter Themen auf. Offenbar haben sich die Schüler wie auch bekanntlich ihr Professor in der Wahl der Motive, mit denen sie an die Öffentlichkeit traten, an Geschmack und Erfolg beim Publikum orientiert. Es mag sein, dass Blechen seinen Grundsatz der Befolgung von Marktgesetzen, der auch in der Künstlerschaft und gerade an der Akademie galt, seinen Schülern vermittelte.

Mit dem Beginn der Krankheit, die Blechen nach und nach arbeitsunfähig machte, endete auch die Zeit als Professor. Am 16. November 1836 ließ er sich suspendieren, anschließend übernahm zunächst Carl Krüger interimistisch Blechens Aufgaben.

3.2.3.2 Die Harz-Reise 1833

Blechens Reise in den Harz steht in enger Verbindung mit seiner Lehrtätigkeit an der Akademie. Am 15. September 1833, jenem Datum, das man auf Blechens Brocken-Zeichnungen findet, meldete, so Zschoche, das „Intelligenz-Blatt“ die Brockenbesteigung von zwei Schülern Blechens:[985] Eduard Schmidt und Heinrich Gaetke; wenige Tage später, am 24. September, zeichnete Karl Krüger am Brocken, am 30. September auch Gustav Adolf Boenisch.[986] Die Blätter von der Hand Blechens mit Motiven aus dem Harz tragen Datierungen vom 12. bis zum 24. September 1833. Auf einigen finden sich kleine Portraits junger Männer, was die These eines Studienaufenthaltes in Begleitung einiger Schüler stützt.[987]

Auf dieser Reise entstehen viele Ölskizzen, einige Aquarelle, auch Lavierungen in Sepia und zahlreiche getuschte Bleistiftzeichnungen. Ungewöhnlich sind die in Bleistift nahsichtig aufgenommenen Gesteinsstudien aus dem Bodetal. Eine vergleichbare Aufmerksamkeit für Details hatte Blechen während der Sachsen-Reise wahrgenommen und umgesetzt; in Italien gilt seine Hinwendung fast ausschließlich dem landschaftlichen Gesamteindruck, einer Sammlung bildtauglicher Ansichten und charakteristischer Eindrücke. Die nun zu bemerkende Rückkehr

[983] 1834 verzeichnete Blechen 42 Schüler, 1835 war die Zahl auf 37 gesunken, stieg aber im Wintersemester 1835/36 wieder auf 40, um im Sommersemester auf 37 wieder abzusinken. Vgl. Blechens Verzeichnisse, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bl. 33, 39, 42, 45. Nach Blechens Abgang wurden die Schülerlisten von Krüger und Hampe geführt.
[984] Nach Angaben Fontanes stammen die Kopien von dem Maler G. W. Herbst; vgl. Börsch-Supan 1980, S. 246.
[985] Der 15. September findet sich als Datum auf RV 1833 und 1834, Rave 1940, S. 451.
[986] Diese vagen Angaben finden sich ohne Verweis oder Beleg bei Zschoche 2000, S. 130.
[987] Vgl. RV 1852, S. 454; RV 1838, S. 451, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 174.

zu einem, dem wissenschaftlichen Beobachten geschuldeten Zeichenstil verwundert zunächst. In Zusammenhang mit Blechens akademischer Lehrtätigkeit lässt sich aber die Vermutung anstellen, er habe in seiner pädagogischen Vorbildfunktion im „Landschaftzeichnen" gearbeitet. Um seinen Schülern jenes akademisch begründete Naturstudium zu vermitteln und anschaulich zu machen, zeichnete er im Bodetal, im Selketal und an der Ilse die geometrisch gestapelten, von Spalten und Pflanzenwuchs durchzogenen Felsentürme. Insbesondere die Blätter „Felsen im Bodetal" und „Felswand im Bodetal", die Rave abbildet, zeigen jene Art der Naturstudie, die ohne landschaftlichen Zusammenhang oder Kompositionseinbindung lediglich die graphische Erforschung der Felsmorphologie bezeugt.[988] Diese Arbeitsweise gilt jedoch nur für die Bleistiftskizzen, weniger für die lavierten Blätter, die Aquarelle und gar nicht für die Ölstudien. Wie schon während der Italien-Reise stellt sich die Frage, unter welchen Umständen die Ölstudien, die Sepien und Aquarelle entstanden sind. Sie unterscheiden sich vom Grad der technischen Ausführung und der Naturauffassung grundlegend von Friedrichs Arbeiten, denn auch die Motive aus dem Harz gehören zum gängigen Repertoire der Naturstudien zahlreicher Landschafter.[989] Suchte Blechen in der Lavierung in Sepia, Tusche oder Aquarell mit groben Stufen der Transparenz stets einen großzügigen, raumschaffenden Grundton, so in den lavierten Skizzen aus dem Bodetal,[990] arbeitete Friedrich jede Abtönung und Nuancierung der Tonstärke aus und schafft mit dem Pinsel im größeren Blattformat auch in den Details nahsichtige Schärfe.[991] In Blechens überlieferten Zeichnungen aus dem Harz fehlen gänzlich weitsichtige Fernblicke und Ausblicke, wie sie Friedrich und andere aufgenommen haben.[992] Er gibt in den Ölskizzen einige in knapper Untersicht angelegte Blicke auf Berggipfel, darunter auch den Blick auf den Brocken;[993] diese Skizze ist mit einem Datum versehen und erlaubt die Vermutung, dass Blechen sie vor Ort gemalt hat.

Die Bleistiftzeichnungen, auf der Harz-Reise entstanden, gehören zu den letzten sicher datierbaren Arbeiten in dieser Technik. Ausgehend von zeichnerischen Vorlagen wie „Ilsetal" entstanden an der gleichen Stelle unter dem gleichen Blickwinkel technische Variationen desselben Motivs.[994] Hier trat womöglich Blechens Pädagogik zutage. Friedrich Eduard Pape, einer der Schüler Blechens, berichtete 1882 an Theodor Fontane über die Ausflüge: „Die Malfahrten waren zugleich auch Turn- und Vergnügungsfahrten; in genialster Weise, mit rascher, sicherer Hand zeichnete er [Blechen] alte Bäume, und wir folgten seiner Hand und seiner

[988] RV 1846 (m. Abb.) und 1848 (m. Abb.), beide nicht auffindbar.
[989] Pascha Johann Friedrich Weitsch, „Das Bodetal mit der Roßtrappe im Harz", 1769, 54,7 x 71,3 cm, Öl auf Leinwand, Abb. bei Zschoche 2000, S. 16.
[990] Vgl. RV 1835-1837, Abb. bei Rave 1940, S. 452.
[991] Vgl. Caspar David Friedrich, „Der Trudenstein, Felspartie", 28. Juni 1811, Abb. bei Zschoche 2000, S. 62.
[992] Vgl. u.a. Caspar David Friedrich, „Harzlandschaft", 29. Juni 1811, Abb. in Kat. Ausst. Friedrich 2006, S. 208.
[993] Vgl. „Berggipfel", RV 1815/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/283, Öl auf Papier auf Leinwand, 24 x 32 cm, Abb. bei Zschoche 2000, S. 133. Vgl. auch „Blick auf den Brocken", RV 1814/ehem. Berlin, Privatbesitz, 16 x 28 cm.
[994] „Ilsetal", RV 1839 (m. Abb.)/ehem. Berlin Privatbesitz, Blei, Pinsel, Sepia, Tusche, 17 x 23 cm und „Ilsetal", nicht bei Rave/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, VII K/285, Blei, 22 x 33 cm, Abb. in Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 89.

Technik und sahen es entstehen."[995] Eine vergleichbare Motivdoppelung scheint im Gesamtwerk einzigartig und kann nur auf eine Demonstration technischer Möglichkeiten der Zeichenkunst ausgerichtet sein.[996]

Für Blechen wurde die Pinselzeichnung die primäre Ausdrucksmöglichkeit im Spätwerk. Das graphische Liniengeflecht gewinnt in „Waldesdickicht mit zwei Jägern" eine strukturelle Selbstständigkeit, die nicht zur Umsetzung in Farbmaterial geeignet war.[997] Die Arbeiten, die vor 1835 als Ölskizzen galten, sind nun auch zu einem wesentlichen Teil „autonome Kunstwerke", die kein Raffinement in der Ausführung des Gemäldes vorbereiten.[998] Der Wandel dieses Verständnisses lässt sich nur noch an den schwer datierbaren Arbeiten des Spätwerkes nachvollziehen.

3.2.3.3 Zeichnerisches Spätwerk

Sigrid Achenbachs chronologische Darstellung des Zeichners und Graphikers begnügt sich nach der knappen Aufarbeitung der Italien-Reise als Höhepunkt der Zeichenkunst bezüglich der Zeichnungen nach 1830 mit dem Hinweis, er sei „wiederum bis zu den Grenzbereichen des Gestaltbaren"[999] vorgestoßen. Auch Raves ohnehin nicht konsequente Chronologie wird dem Spätwerk nicht gerecht. Die kunsthistorische Bewältigung der angesprochenen Arbeiten stellt also in jeder Weise eine Herausforderung dar.

Nach 1833 hat Blechen seine Arbeiten nur noch selten datiert. Die Bezeichnung auf „Wald im Gebirge" ist – wie auch Rave vermerkt – „nicht von Blechen"[1000]. Die Reise nach Paris im Juni und Juli 1835, auf der Blechen von Louis Sachse und dem Kupferstecher Eduard Eichens begleitet wurde, für so viele Künstler eine ausgesprochen wichtige Erfahrung, hat in Blechens Werk keine heute noch nachvollziehbaren Spuren hinterlassen.[1001] Bei der Zuordnung ist man daher auf thematische, technische und stilistische Merkmale angewiesen. Im Spätwerk war Blechen weitgehend monothematisch und konzentrierte sich auf eine intensive Auseinandersetzung mit der Waldlandschaft, übergreifend auf alle Techniken. Auffallend häufig bearbeitete er das Thema der Einbindung von Architektur und auch von Figuren in eine Natur, deren

---

[995] Pape zit. nach Rave 1940, S. 87.

[996] Auch die auffällig unentschlossene technische Vermischung von Aquarell und Tuschezeichnung spricht für dieses Blatt als Demonstrationsobjekt. Zschoche hingegen geht davon aus, dass die Aquarellversion eine künstlerischer Fortführung der Bleistiftzeichnung sei, die nicht vor dem Motiv entstand; vgl. Zschoche 2000, S. 133.

[997] RV 1923 (m. Abb.)/SZ 1317, Blei, Feder, Tusche, 29 x 34 cm, Abb. in Kat. Ausst. Von Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 111, S. 200.

[998] Vgl. RV 1967/SZ 565, Öl auf Papier, 21 x 24 cm. Abb. bei Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 181.

[999] Achenbach 1990, S. 47.

[1000] Rave 1940, S. 481, RV 1929/m. Abb.

[1001] Rave druckt den Bericht Sachses ab, der bis auf Weiteres als einziges Dokument der Reise nach Paris gelten darf; vgl. Rave 1940, S. 38-40. Besuche in den Künstlerateliers und gemeinsame Unternehmungen mit Watelet, Bertin, Vernet, Lepoittevin, Isabey, Duval le Camus, Charlet, Canon, Villeneuve, Monthelier, Giroux, Susse, Rittner, Coignet, Hensel, Gudin, Roqueplan, Delaroche u.a. lassen sich nicht als eindrückliche Ereignisse im Werk dokumentieren. In Blechens Urlaubsantrag an die Akademie heißt es: „Der Zweck meiner Reise ist blos zum Besten der Kunst und meine Absicht, die Ateliers der Künstler und die reichen Sammlungen in Augenschein zu nehmen, und hoffe, daß sie mir und dem Wohle unser vaterländischen Kunst zu Nutzen gereichen wird." Blechen am 4. Juni 1835 an Minister von Altenstein, zit. nach Rave 1940, S. 38.

organische Lebendigkeit und auch zersetzende Vergänglichkeit Blechens Wahrnehmung bestimmten. Im Zusammenspiel von Natur und Baukunst problematisierte Blechen wieder einen Topos der romantischen Bildauffassung, den Schinkel grundlegend geprägt hatte, und der Blechen in seinen Anfängen als Landschaftsmaler bereits früh beschäftigte. Parallel dazu vertiefte er sich auch in kompositionelle Fragen nach der Integration der menschlichen Figur in den in sich geschlossenen farblichen und materiellen Zusammenhang der Landschaft.[1002] Damit sind zwei Gestaltungsaufgaben benannt, die durchaus als tradierte Problemfelder der Gattungstheorie bekannt waren. Die Zeichnungen des Spätwerks greifen demnach klassische Topoi wieder auf und suchen nach einer individuellen graphischen Integrationsform.

3.3 Werkgruppen – „diese völlig vom üblichen entfernte Blickeinstellung“

> „Die Fertigkeit der Hand scheinet blos eine Sache der langen Übung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäckig genug ist.“[1003]

Es ist erstaunlich wenig über die Techniken der Handzeichnung geforscht und demzufolge wenig publiziert worden.[1004] Ganz grundlegend formulierte daher Kilian Heck unlängst auch in Bezug auf Blechens Amalfi-Skizzenbuch die Fragestellung, die auch die Systematik der hier vorliegenden Arbeit – nämlich die Techniken und Funktionen der Zeichnungen und ihre Systematisierung – begründet: „Wie hat Blechen die räumliche Ursprungssituation wahrgenommen“ und wie wird er das „Gesehene“ abwandeln?[1005]

Technische Fertigkeit war, wie das obige Zitat Sulzers belegt, erlernbar, und die Methode entschied, wie die akademischen Programme zeigen, auch über wahrnehmerische Grundlagen der Zeichnung. Dass die Handzeichnung damit nicht nur zwangsläufig genialischer Ausdruck von Ideen war, konstatiert auch Werner Busch. Zeichnen sei

> „nicht allein eine individuelle Äußerungsform, in der der Künstler seine Eigenart am ehesten und seinen Impulsen folgend zum Ausdruck bringt. Zeichnen ist ein körpermotorischer Akt, und für diesen Akt gibt es Modelle mit bestimmten Traditionen. Das individuelle Handschriftliche ist bedingt durch die Wahl derartiger Modelle, und es ist nur vor der Folie dieser Modelle zu charakterisieren.“[1006]

In Blechens Fall beeinflussten unterschiedlichste „Modelle“ – im Sinne von Berührungspunkten mit der Akademie, anderen Künstlern, Reisen und Bildaufgaben – seine Wahrnehmung und damit auch sein handwerkliches Verfahren. Blechens Technik ist, genauso wie die Vorbedingungen seiner Zeichenkunst, wenig oder nur überblicksartig erforscht. Ein Grund hierfür

[1002] Vgl. „Im Park von Terni“, RV 1305/NG 877, Öl auf Leinwand, 103 x 77 cm.
[1003] Sulzer 1792-1794, Bd. 4, S. 750.
[1004] Grundlagen sind immer noch Meder 1923 und Koschatzky 2003. Wenig zur deutschen Zeichnung, aber dennoch einen Versuch zur systematischen Aufarbeitung bietet Lambert 1984.
[1005] Und weiter: „Einerseits finden wir eine mimetische Wiedergabe des Sichtbestandes in den Amalfi-Blättern, andererseits werden einzelne Abschnitte gleich Modulen herausgeschnitten und in verschiedenen Blättern völlig neu zusammengesetzt, obwohl sie sich auf die selben Gegebenheiten beziehen“. Heck 2009, S. 133.
[1006] Busch 2000, S. 282.

könnte die ausgesprochen problematische Datierung und die schier unübersehbare Zahl an Blättern sein, die nicht über Technik, Motiv oder Format einem bestimmten Bereich zuzuweisen sind, da „Blechen ständig gleichzeitig neue Formen erprobte und zur selben Zeit etwa Landschaften allein aus verlaufenden Tuschflecken und andere aus spröden Federstrichen entstanden."[1007] Diese Feststellung belegt, dass Blechen seine Technik der momentanen Wahrnehmung eines Phänomens anpasste, sich – vielleicht abgesehen von den Arbeiten im Rahmen der akademischen Ausbildung und vom Frühwerk 1823/24 – keine handwerklichen Restriktionen oder technisch zu bewältigenden Problemfelder aufbürdete, um sich als Zeichner zu vervollkommnen.[1008]

Während er an den malerischen Sepiablättern des Amalfi-Skizzenbuches arbeitete, entstand – ebenfalls in Amalfi, aber dem Neapler Skizzenbuch zugehörig – eine reine Federzeichnung „Berghang und steiler Höhenzug" (Abbildung 8), in der er räumliche Verhältnisse mit der Nuancierung der grauen Tusche auszudrücken suchte.[1009] Dabei wurde nicht nur das Material zum Ausdruckswert der Naturbetrachtung, sondern verstärkt die Linienführung. Auch in dieser Hinsicht bestätigt sich Blechens freier Umgang mit der klassischen Funktion der Zeichnung: Die „Kleinen Skizzenbücher", die er in Italien führte, enthielten Skizzen, deren zweckfreier Abstraktionswert über jede Gebundenheit im Werkprozess erhaben schien. Und wenn er in den frühen 1830er Jahren in der Umgebung Berlins Veduten für eine Stichfolge aufnahm, so erscheint auch hier, in der Funktionalität der Zeichnung, eine größtmögliche graphische Freiheit. Diese Freiheit graphischer Formen kennzeichnet weitgehend das Spätwerk, dessen Landschaftswahrnehmung über eine realistische Naturauffassung hinaus weist. Grundsätzlich sind die Landschaftszeichnungen durch eine subjektive Wahl der Gegenstände bestimmt. Diese ist bis auf die Themen oder Orte vergleichsweise normfrei, die Umsetzung dagegen objektiv, weil „allein dem Phänomenalen Gerechtigkeit zuteil wird."[1010]

Im Folgenden wird anhand technischer Differenzierung, die unter Berücksichtigung der Materialwahl vorgenommen ist, Blechens handwerkliches Vermögen dargestellt. Ein Akzent wird hier wiederum auf die Landschaftszeichnungen gesetzt. Im Anschluss an das Kapitel „Skizzenmaterial" (Kap. 3.3.1) erfolgt eine Analyse der Beziehung zwischen Technik und Landschaftsauffassung. Blechen beanspruchte für sich, „Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben"[1011]; das Kapitel stellt demzufolge an zahlreichen Beispielen vor, wie dieser Erkenntnisprozess vonstatten ging und Ausdruck in Zeichnungen und Ölstudien fand. In jenen Fällen, in denen sich eine deutliche Entwicklung aufzeigen lässt, wird die Untersuchung etwas ausführlicher. Es kann dabei keine Vollständigkeit gewährleistet werden, sondern es wird darauf Wert gelegt, exemplarisch zu argumentieren, um anhand einiger Werke eine gültige Aussage

[1007] Kat. Ausst. Hand 2003, Kat. Nr. 43, S. 132.
[1008] „Nichts lag ihm ferner als eine buchhalterische Ordnung seiner Erlebnisse durch ein geregeltes Verfahren." Börsch-Supan 1998a, S. 13.
[1009] „Berghang und steiler Höhenzug", RV 1210/SZ 113, Blei, Feder, Tusche, 24 x 35 cm; vgl. auch „Höhle im Tuffboden", RV 864/SZ 169, Feder, Tusche, 22 x 30 cm (Abbildung 31).
[1010] Busch 1998, S. 186.
[1011] Rave 1940, S. 23.

herauszuarbeiten. Für die Entwicklung einer freien Zeichenschrift in Studien, Werkzeichnungen und Skizzen sowie einer damit einhergehenden erweiterten Auffassungsmöglichkeit der Landschaft sind die Bühnenentwürfe für das Königsstädtische Theater nicht relevant. Sie zeigen in den zahlreichen Interieurs und Bauten Blechens Beherrschung der Zentralperspektive, die auf die beschränkte tiefenräumliche Wirkung der Bühne ausgerichtet war. Sie spielen aber eine wichtige Rolle im Kompositionsverfahren und in der Landschaftsauffassung bis in die 1830er Jahre.

„Dieser Maler ‚malt'"[1012], schrieb der bereits zitierte Guido Joseph Kern lapidar über Blechens Technik. Die Absetzung der antithetischen Prinzipien ‚pittura' und ‚dissegno', die der Kunstgeschichte über Jahrhunderte ein Kriterium zur Bewertung von Komposition und Ausführung geliefert hat, greift hier nicht mehr. Denn Blechen integrierte malerische Elemente in seine Zeichnungen und zeichnerische Elemente in seine Gemälde. Grundsätzlich lässt sich auch im Skizzenwerk eine Tendenz von erlernten linearen Techniken hin zu einer mehr experimentell erreichten malerischen Zeichenkunst beobachten. Kerns aphoristische Feststellung bestätigt sich so auch für die Zeichnungen. Hier gilt es nun, Blechens Technik und seine Absichten in Hinsicht auf die Gemälde darzulegen. Dazu wird zunächst das Skizzenmaterial gesichtet und technisch analysiert. In einem zweiten Schritt werden dann die jeweils angewandten Techniken in ihren Funktionen differenziert.

3.3.1 Organisation des Skizzenmaterials

Im Kapitel zur Entwicklungschronologie (Kap. 3.2) wurden die wichtigsten Impulse und Einflussnahmen für die Erscheinungsformen von Blechens Zeichnungskunst angezeigt. Sie sind jeweils mit Werkkomplexen verbunden, die sehr unterschiedliches Skizzenmaterial vereinen. Im Folgenden wird Blechens Arbeitsorganisation für seine Zeichnungstätigkeit dargestellt. Blechen benutzte mehrere Skizzenbücher verschiedener Formate gleichzeitig. Dieser Umstand lässt sich mühelos – wie oben gezeigt – auch für die gut dokumentierte Italien-Reise belegen;[1013] er hat die gleichen Sujets und Motive in mehreren Skizzenheftchen und auf größeren Formaten niedergelegt. Die großen Bücher sind – anders als die „Kleinen Skizzenbücher" in Braunschweig – mit Ausnahme von drei Exemplaren im Berliner Kupferstichkabinett aufgelöst und heute teilweise montiert.[1014] Der überwiegende Teil der Einzelblätter lässt sich noch über Thema, Format und Material einem bestimmten Skizzenbuch oder Motivkomplex zuordnen. Rave hat diese Zuordnung in der Aufstellung des Werkverzeichnisses verfolgt. Das Skizzenbuch, das Blechen vom 15. Juni bis zum 21. Oktober 1823 führte, umfasst nach Raves Zusammenstellung 39 Blätter, die eine Übersicht der Studienarbeit Blechens im Spannungs-

[1012] Guido Joseph Kern, Carl Blechen im König Albert Museum, 1938, zit. nach Rave 1940, S. 121.
[1013] Die Benennung der einzelnen Skizzenbücher wurde von Rave 1940 übernommen; dieser hat sich in der Namensgebung weitgehend an die Topographie der vorwiegend dargestellten Motive gehalten.
[1014] Sie sind zwar noch geheftet und gebunden, jedoch waren schon früh Einzelblätter ausgelöst, einige wurden erst später zu Ausstellungszwecken in Passepartouts montiert.

feld zwischen Akademie und eigener künstlerischer Erfahrung wiedergibt.[1015] Die Blätter im Kleinformat 15,6 x 19,5 cm sind nicht nummeriert und weisen ihre Zusammengehörigkeit in einem sehr flüchtigen Skizzenstil in Blei, Tusche und Sepia aus; es finden sich Bildnisse, Studien zur Staffage, Baumstudien und kleine Landschaftszeichnungen. Der Sachsen-Reise lassen sich wiederum laut Rave zwei Skizzenbücher zuordnen: eines im Format 15,6 x 19,5 cm und ein weiteres, auffallend großes, das in etwa die Blattgröße 35 x 43 cm gemessen haben muss. Hier nahm Rave aufgrund der zahlreichen Formatveränderungen keine Rekonstruktion vor, jedoch lassen sich bei einigen Blättern nur ganz geringe Abweichungen registrieren. Da die Blätter lose sind, lässt sich die zeitliche Bearbeitung jeweils nicht präzise rekonstruieren, wobei aber, beispielsweise im Fall der Braunschweiger Skizzenbücher, davon ausgegangen werden muss, dass Blechen die Büchlein nicht sukzessive füllte, sondern nach Belieben freie Seiten aufschlug. Die erste von Blechen bezeichnete und datierte Freilichtskizze dieser Reise ist in der Umgebung von Dresden am 3. Juli 1823 entstanden, die letzte bei Rave verzeichnete Skizze am 21. Oktober 1823.[1016] Das kleine Studienheft von 1823 lässt sich in seiner Ausführung mit den sieben „Kleinen Skizzenbüchern“ der Italien-Reise vergleichen. Der Skizzenstil im „Kleinen Skizzenbuch der Hinreise“ unterscheidet sich jedoch von demjenigen der früheren Sachsen-Reise.[1017]

Die Bleistiftskizzen der Ostsee-Reise, deren Datierung und Entstehungsumstände ungeklärt sind, wurden auf ganz unterschiedlichen Formaten ausgeführt; das Format jener kleinen Skizzenheftchen der Italien-Reise ist auch hier zu finden, doch so vereinzelt, dass die Unregelmäßigkeit der Formate keine weiterführenden Rückschlüsse auf die Verwendung der „Kleinen Skizzenbücher“ zulässt.[1018] Dagegen ist das Blattformat ca. 17 x 26 cm bei Rave mehrfach verzeichnet und lässt damit auf die Zusammengehörigkeit in ein ehemals gebundenes Skizzenbuch schließen. Auf den Reisen nach Sachsen und an die Ostsee zeichnete Blechen aus einem verhältnismäßig schmalen technischen Repertoire; in Sachsen sind es Bleistift- und Federzeichnungen, einige wenige dilettantische Ölskizzen und an der Ostsee reine Bleistiftarbeiten sowie wiederum wenige, aber dafür technisch herausragende Aquarelle.[1019] Heterogen sind dagegen die Blattformate der Arbeiten von der Ostsee-Reise. Die undatierten Blätter stehen über die Technik und die Motive in engem Zusammenhang, eine zeitliche Abfolge jedoch – zumal der Zeitpunkt der Reise umstritten bleibt – lässt sich nicht mit letzter Sicherheit fixie-

[1015] Vgl. Rave 1940, Nr. 78-116, S. 142-144; die Blätter des großen aufgelösten Skizzenbuches sind unter die Einträge RV 118-159 gemischt.
[1016] RV 118, S. 146 und RV 80, S. 142.
[1017] „Skizzenbuch der Hinreise nach Italien“ = Skb. I, RV 707/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5788, Blei und Tusche, 21 x 14 cm; Heft mit 40 Blättern ohne Deckel, im hinteren Teil sind Blätter ausgerissen. Es finden sich Beschriftungen (Daten und Ortsangaben) und Notizen Blechens sowie von fremder Hand.
[1018] RV 677/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Blei, 8,9 x 12,7 cm. In dieser Diskussion gilt es, immer die Möglichkeit zu bedenken, dass die Blätter beschnitten wurden – sei es von Blechen selbst oder von den späteren Besitzern.
[1019] Diese Zusammenstellung beruht auf den heute bekannten und registrierten Werken. Da ganz allgemein die Überlieferung im Falle Blechens verhältnismäßig günstig ist, darf man von einem Querschnitt ausgehen. Es bleiben natürlich Fragen offen: Die eine Ölskizze, die mit einiger Sicherheit der Ostsee-Reise zuzuschreiben ist, macht lediglich deutlich, dass Blechen hier keinen wirklichen Ansatz gefunden hat.

ren. An dieser Stelle sei nochmals ein Tatbestand hervorgehoben, auf den bereits Vogtherr hingewiesen hat: Blechen hielt in seinen Skizzenbüchern keine strenge Abfolge der Seiten ein und füllte auch noch Monate später leere Seiten, die nicht immer im thematischen Zusammenhang standen.[1020]

Die Italien-Reise bedeutete im Zeitdruck der komplexen Anforderung von Motivbewältigung, Materialorganisation und Herausbildung individueller Schwerpunkte – meist im Hinblick auf die Möglichkeit, das Skizzenmaterial im Gemäldeprozess anzuwenden – eine Phase des technischen Experimentierens und Optimierens. Dieser Umstand hebt schon allein quantitativ das italienische Skizzenmaterial aus der an sich schon enormen Fülle der Zeichnungen heraus. Die Italien-Reise brachte auch – das wurde bereits verschiedentlich festgestellt – einen beachtlichen technischen Qualitätssprung mit sich: „Als Carl Blechen am 20. November 1829 von seiner fast fünfzehnmonatigen Italien-Reise nach Berlin zurückkehrte, befanden sich in seinem Gepäck neben zahlreichen Ölskizzen und Zeichnungen auf Einzelblättern mindestens zwanzig Skizzenbücher von ganz unterschiedlichem Format und Umfang.“[1021] Es ist mühsam, eine Übersicht zu Entstehungszusammenhang, Herkunft und Verbleib des Skizzenwerkes von Blechens Italienaufenthalt zu erstellen; Rave führte 1940 etwa 1000 Zeichnungen und Skizzen auf. Die Bestände in Berlin hat Börsch-Supan ansatzweise gesichtet, doch auch er vermerkt, dass infolge der frühen Auflösung von zusammengehörenden Werkkomplexen und Formatveränderungen späterer Besitzer eine Rekonstruktion der Skizzenbücher fast unmöglich sei.[1022]

Hinsichtlich der Beurteilung von Blechens Zeichenkunst ist es aufschlussreich, seinen Reiseweg nachzuvollziehen. Die Beschriftung einzelner Blätter, mit welcher der Ort – seltener auch Tag und Jahr – angezeigt werden, ist bei der Erarbeitung einer Stilentwicklung in der Zeichenmanier neben einer stilistischen Einordnung der einzige Anhaltspunkt für die Entstehungszeit; systematisch geschieht das erstmalig während der Sachsen-Reise, aber auch die frühen Studien von 1822 aus der Umgebung Berlins tragen vereinzelt diese Vermerke. Der handschriftliche Vermerk von Farbangaben in einer Bleistiftskizze war nach Pierre-Henri de Valenciennes ein etabliertes Verfahren, dem Wandel der Phänomene Herr zu werden.[1023] In der bereits erwähnten Zeichnung von Schloss Lohmen (Abbildung 9), entstanden im August 1823, finden sich erstmals Farbnotate – „gelbgrün“, „grüngelb“ – in der Zeichnung der Felsstruktur.[1024]

[1020] „In mehreren Skizzenbüchern der italienischen Reise finden sich Abweichungen von der Chronologie, die belegen, daß Blechen die Bände gelegentlich wieder herausholte und leere Seiten – auch zwischen schon gefüllten – benutzte.“ Vogtherr 2000, S. 65.
[1021] Börsch-Supan 1996, S. 69.
[1022] Vgl. dazu ausführlich Börsch-Supan 1996, S. 69.
[1023] Vgl. Valenciennes 1803, S. 271.
[1024] RV 128/SZ 5, Blei, Feder, Tusche, 43 x 35 cm; Johannes Grave bezeichnete die Beschriftung und sprachliche Kommentierung von Zeichnungen als „schriftliche ‚Entlastung‘ der Studie vor der Natur“; Grave 2006, S. 449.

In der Umgebung Roms, in den Sabiner Bergen, führte Blechen eines seiner kleinen Oktavheftchen und das größere „Skizzenbuch aus Subiaco und Umgebung“ bei sich.[1025] Im parallel geführten „Kleinen Skizzenbuch“[1026] hat Blechen keines der bekannten Motive aus Tivoli oder Subiaco festgehalten, sondern flüchtige Pflanzenskizzen angefertigt oder eine Landschaftssilhouette notiert. Im größeren Format zeichnete er dagegen mit Bleistift und Feder die Morphologie der Landschaft weiter aus, definierte Blattwerk und Geländestrukturen.[1027] Die Technik ist stets die der frühen italienischen Landschaftsstudien aus der Umgebung von Rom: Unterzeichnung mit dem Bleistift und akzentuierende und definierende Übertragung mit der Feder in schwarzer Tusche. Mit Motiven aus den Sabiner Bergen füllte er auch weitere Blätter eines noch größeren Skizzenbuches, dessen Blätter zu den Bleistiftzeichnungen oftmals eine Überarbeitung mit Sepia in den Schattenpartien aufweisen.[1028] Aus einem aufgelösten Skizzenbuch stammen die 56 Blätter mit Motiven aus dem südlichen Umland von Rom, den Albaner Bergen und dem Weg nach Neapel.[1029] Zu einem Teil sind sie mit Bleistift ausgeführt, mit dem Pinsel in Sepia überarbeitet oder auch mit der Feder nachbereitet. Wie bereits in den Sabiner Bergen füllte Blechen auch hier mehrere seiner kleinen Notizheftchen simultan; er zeichnete den Verlauf der Hügellandschaft der Albaner Berge in einer einfachen Linie und portraitierte markante Spitzen.[1030] Am Golf von Neapel nahm er eine erste Studie mit Farbvermerken auf, die man als Grundlage für spätere Küstenbilder betrachten kann.

Das „Skizzenbuch aus Süditalien“ dokumentiert den erstmaligen Verzicht auf die in den Landschaftsskizzen des römischen Umlandes praktizierte Federüberarbeitung und somit den Übergang zur malerischen Entdeckung der Sepia, die im Amalfi-Skizzenbuch ihren Höhepunkt findet.[1031] Von einer Lavierung zum Zweck der Ausführung einer im Grundgerüst fertigen Zeichnung kann nun nicht mehr die Rede sein; die Sepia gewinnt einen eigenständigen Wert und wird zum graphischen Ausdruck der Lichtmalerei in Süditalien. Der harte Kontrast zur Federzeichnung wird gemieden, höchst selten markiert sie lineare Kompositionsschwerpunkte in Vorzeichnungen zu späteren Gemäldeausführungen.[1032] Im aufgelösten „Neapler Skizzenbuch“, das Blechen in Neapel und auf der Rückreise in Mittelitalien führte, finden sich vier Aquarellbögen mit Motiven aus Pompeji und Paestum.[1033] Sie nehmen sich im italie-

[1025] RV 895-921, S. 287/288, Blei, Feder, Sepia, 30 x 21 cm; die Blätter sind bis auf wenige Ausnahmen im Kupferstichkabinett in Berlin.
[1026] „Kleines Skizzenbuch“ (Skb. VI), RV 994/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5792, Blei, 10 x 13 cm.
[1027] Vgl. RV 902 (m. Abb.)/AKA 94, Blei, Feder, Sepia, 30 x 21 cm.
[1028] „Großes Skizzenbuch von Subiaco“, RV 922-929, 27 x 40 cm S. 288, alle im Kupferstichkabinett Berlin.
[1029] „Skizzenbuch benutzt in der Umgebung von Rom, Neapel und auf der Reise bis Neapel“, RV 930-985, S. 289-292, Blei, Feder, Sepia, 28 x 21 cm.
[1030] „Kleines Skizzenbuch“ (Skb. VI), RV 994/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5792, Blei, 10 x 13 cm. „Zweites Neapler Skizzenbuch“ (Skb. IV), RV 1047/HAUM ZL 81/5793, 62 Blätter, in Deckel aus farbigem Papier, Seiten ausgerissen, Blei, tw. Sepia, 10 x 13 cm.
[1031] Vgl. RV 1048-1113/SZ 1307, Blei, Feder, Sepia, 30 x 21 cm und „Amalfi-Skizzenbuch“, RV 1142-1206, S. 320-327, v.a. in Aka, Blei, Pinsel, Sepia, 20,3 x 29,5 cm.
[1032] „Italienisches Bergschloß“, RV 1121/Kunsthalle Bremen, Blei, Pinsel, Sepia, Tusche, 25 x 16 cm.
[1033] Vgl. RV 1210-1239, S. 328-332, Blei, Feder, Tusche, Aquarellfarben, 24 x 35 cm.

nischen Skizzenwerk fast singulär aus, denn die meisten Farbskizzen, die Blechen in Italien gefertigt hat, waren Ölskizzen.

Auf der Rückreise füllte Blechen, wie stets, ein kleines Notizheftchen mit Skizzen; im Berliner Kupferstichkabinett lassen sich aber auch 18 Blätter eines aufgelösten Buches mit Motiven der Heimreise zusammenstellen, die nun als Einzelblätter montiert sind.[1034] Ein weiteres Skizzenbuch, heute ebenfalls im Kupferstichkabinett und noch gebunden, vereint Motive aus Norditalien und der Schweiz.[1035] Aus einem Skizzenbuch, das Blechen zwischen Mittelitalien – Civitella, Narni, Assisi – und der Schweiz beziehungsweise Deutschland – Rothenturm, Einsiedeln, Zürich, Basel und Heidelberg – führte, sind noch 41 lose Blätter erhalten, die heute in der Akademie der Künste in Berlin und im Kupferstichkabinett aufbewahrt werden.[1036] Ein letztes rekonstruierbares Skizzenbuch verzeichnet Rave von der Genesungsreise nach Dresden 1838, die losen Blätter befinden sich sämtlich im Berliner Kupferstichkabinett.[1037]

Die Spannweite des zeichnerischen Werkes, das sich mit der Aufnahme von Landschaften befasst, zieht sich – neben dem Einsatz von Materialien – über unterschiedliche Stufen der Ausführung. Ausführungsgrad und Material hängen dabei nicht regelmäßig mit dem gewählten Format zusammen. Aufgrund des außergewöhnlich guten Erhaltungszustands der „Kleinen Skizzenbücher“ oder „Merkbüchlein“, die im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig aufbewahrt werden, und aufgrund ihrer weitgehenden technischen Homogenität sollen sie an dieser Stelle als gesonderter Komplex betrachtet werden.[1038] Im Anschluss werden sodann die Skizzenbücher aus Neapel, Süd- und Mittelitalien in einzelnen Abschnitten vorgestellt. Die technische Einheitlichkeit der wenig bekannten Skizzenbücher bedeutet in diesen Fällen meist auch eine Einheitlichkeit im Modus der Landschaftsdarstellung.

3.3.1.1 Die Braunschweiger Skizzenbücher

> „Von den Merkbüchlein […] darf man sich keine bedeutenden Entdeckungen erwarten. Und doch beanspruchen auch sie als unmittelbare und ganz persönliche Zeugnisse eines deutschen Künstlerlebens in Italien unsere Teilnahme. Sie enthalten […] Vermerke über Reiseweg und Gasthäuser, Münzumrechnungen, Ausgaben und kleine Anleihen bei den Freunden, Namen, Empfehlungen und Gedankensplitter […]. Sie enthalten auch Blatt für Blatt Dutzende, ja Hunderte von Zeichnungen, Erinnerungsstützen flüchtiger Eindrücke von allem, was einem Reisenden um 1830 in Italien merkwürdig vorkommen mußte. Wir finden […] den Aufbau aus Bildern in berühmten Galerien, aber auch viel von der wirklichen Landschaft, kleine Städtebilder, Brunnen und Häusergrup-

[1034] Dieses „Kleine Skizzenbuch der Rückreise“ (Skb. VII), bei Rave unter der Nummer 1357, S. 361 verzeichnet, mit der Provenienz „Fräulein G. Heinrich, Berlin“, die auch die anderen Braunschweiger Skizzenbücher aufweisen, befindet sich nicht im Braunschweiger Kupferstichkabinett. Weder Thomas Döring (Kupferstichkabinett Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig) noch Hinrich Sieveking (Slg. Winterstein, München) konnten eine weiterführende Aussage zum Verbleib des siebten Skizzenbuches zu machen. „Achtzehn Blätter eines Skizzenbuches, benutzt auf der Heimreise“, RV 1339-1356, S. 360, Blei, Feder, Pinsel, Sepia 27,5 x 20,5 cm.

[1035] „Skizzenbuch der Rückreise“, RV 1365-1407/SZ 1306, Blei, Pinsel, Sepia, 34 x 23 cm.

[1036] „Einundvierzig lose Blätter eines Skizzenbuches der Heimreise“, RV 1409-1449, S. 363-367, Blei, Feder, Sepia, 34 x 22,5 cm. Vgl. Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 106, S. 193.

[1037] RV 2158-2182, S. 522, Blei, 13 x 21 cm.

[1038] Rave 1941, S. 320.

> pen, manchmal flüchtig beschriftet, wodurch sich einigermaßen die Reihenfolge der acht Bändchen ergibt. Über einen Wandel oder Fortschritt der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit besagen sie nichts."[1039]

Das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig bewahrt sieben sogenannte „Kleine Skizzenbücher" auf, die 1981 aus dem Kunsthandel erworben wurden und nicht mit dem Nachlass 1841 an die Akademie übergegangen waren;[1040] ein weiteres Skizzenbuch, das „Kleine Skizzenbuch der Rückreise" (Skb. VII) verzeichnete Rave unter der Nummer 1357, es stammt aus der Sammlung Brose.[1041] Sie sind, wie auch ein Großteil der Zeichnungen, bislang nur in Auszügen publiziert, stellen jedoch einen wichtigen und bemerkenswerten Ansatz in der zeichnerischen Erfassung der Landschaft dar. Die Blechen-Forschung hat sie meist pauschal bewertet, ohne Interesse an ihrer Einzigartigkeit zu zeigen.[1042] Vergleichbare Skizzentypen hat Blechen schon vor der Italien-Reise angefertigt. Es finden sich ähnliche Notate auf den Reisen in die Sächsische Schweiz und im sogenannten „Voritalienischen Skizzenbuch", dessen Blätter größtenteils im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt werden.[1043] Skizzenfolgen, während späterer Reisen an die Ostsee, in den Harz oder nach und dann in Paris aufgenommen, lassen sich nicht als zusammenhängende Zeichnungskomplexe rekonstruieren. Man muss aber annehmen, dass der besagte Skizzentypus, so einfach und unkonventionell er auch sein mag, eine Rolle in Blechens Landschaftswahrnehmung gespielt hat.

Aber zunächst sind in Blechens Werk unterschiedliche Skizzenmodi zu unterscheiden: Das Skizzenmaterial, qualifiziert man die Zeichnungen hinsichtlich ihrer Komplexität und ihres

---

[1039] Vgl. Rave 1941, S. 320/321.

[1040] Provenienz Slg. Brose (nur Skb. I), Slg. Walter Heinrich-Unus, Slg. Gertrud Heinrich. Die Skizzenbücher in Braunschweig sind verzeichnet in Kat. Mus. Braunschweig 1989, S. 76, Kat. Nr. 50-52; Kat. Nr. 50, Inv. Nr. ZL 81/5795-97, 5802-60, 5861: Zeichnungen aus den Jahren 1815-1830 Kat. Nr. 50, Inv. Nr. ZL 81/5805, „Stubbenkammer auf Rügen", 1828, Aquarellfarben in Braun und Blautönen über Bleistiftvorzeichnung, 21 x 34,5 cm. Kat. Nr. 52, Sieben Skizzenbücher: „Skizzenbuch der Hinreise nach Italien" (Skb. I), 20,8 x 13,5 cm; Heft mit 40 Blättern ohne Deckel, im hinteren Teil sind Blätter ausgerissen. Es finden sich Beschriftungen (Daten und Ortsangaben) und Notizen von Blechens sowie von fremder Hand. Inv. Nr. ZL 81/5788, RV 707; „Kleines Skizzenbuch der italienischen Reise" (Skb. II), benutzt in Rom, Olevano und Cervara, 66 Blätter in Pappeinband, außen beklebt mit Papier, Bleistift, gelegentlich Feder mit Sepia, laviert, über Bleistift, Büttenpapier, ca. 10 x 13 cm, Beschriftungen, Farbvermerke, Notizen, außen „Rom, Olevano, Cerbara", Inv. Nr. ZL 81/5791, RV 894; „Zweites kleines römisches Skizzenbuch" (Skb. III), 46 Blätter in Pappeinband, außen beklebt mit farbigem Papier, 3 Blätter ausgerissen, Bleistift, gelegentlich mit Sepia laviert, Büttenpapier; ca. 9,8 x 13,5 cm, Skizzen nach Poussin, Breughel, Salvator Rosa (...), Einband außen mit Tinte „Rom", innen mit Adressen und anderen Notizen, Inv. Nr. ZL 81/5790, RV 739; „Zweites Neapler Skizzenbuch" (Skb. IV), 62 Blätter, in Deckel aus farbigem Papier, Seiten ausgerissen, 9,7 x 13,3 cm, Inv. Nr. ZL 81/5793, RV 1047; „Erstes kleines römisches Skizzenbuch" (Skb. V) 18 Blätter in grünem Einband, 9 x 13 cm, Inv. Nr. ZL 81/5789, RV 726; „Kleines Skizzenbuch der italienischen Reise" (Skb. VI), 55 Blätter in farbigem Deckel, benutzt zwischen Rom – Neapel und in der Umgebung von Neapel, 10 x 13 cm Inv. Nr.: ZL 81/5792, RV 994; „Kleines Skizzenbuch der Heimreise" (Skb. VIII), 48 Blätter in Pappeinband mit Lederrücken, ausgerissene Seiten, 16,9 x 10,2 cm, Inv. Nr. ZL 81/5794, RV 1450. Ein kurzer Hinweis auf den Blechen-Bestand auch in Christian von Heusiger, Die Handzeichnungssammlung, Geschichte und Bestand, Textband (Bd. 1) (Kat. Mus. Braunschweig 1997), 2 Bde., Bd. 1, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997, S. 207.

[1041] „Kleines Skizzenbuch der Rückreise", S. 361. Hier finden sich Verweise auf Inhalt, Technik und Format. Es gleicht in Material und Format dem Skizzenbuch VIII in Braunschweig. In diesem „Skizzenbuch aus Mittelitalien" hat Blechen u.a. Motive aus Assisi, Perugia, Livorno, La Spezia, Genua, Novi und der Alpenregion gezeichnet.

[1042] Vgl. Heider 1970, S. 23.

[1043] RV 541-565, S. 213, verschiedene Techniken, 16 x 20 cm.

Differenzierungsgrades, beginnt mit dem stenographischen Typus des Notates.[1044] Dokumente dieses einfachsten Landschaftsaneignungsverfahrens sind zwischen zahlreichen Rechnungen, Adressen und Staffagestudien in den angesprochenen Skizzenbüchern heute in Braunschweig zu finden. Unter den zeitgenössischen Skizzenbüchern anderer Landschaftskünstler lässt sich dieser – vorsichtig geurteilt – primordiale Skizzenmodus selten finden.[1045] Ähnlich wie Blechen hatte Johann Christian Claussen Dahl 1820-1821 auf seiner Italien-Reise umfassend Skizzen angefertigt. Neben weitgehend ausgeführten, lavierten oder auch aquarellierten Blättern finden sich vergleichbare notizhafte Skizzen in Bleistift auf kleinstem Format. Folkloristische Figurenstudien, Tierzeichnungen und schnelle Landschaftsnotate erinnern deutlich an Blechens Motivik sowie an seine weitgetriebene stenographische Kurzschrift in den Skizzenbüchern. Dahl hat die kleinen Studien häufiger laviert, auch entsteht der Eindruck, dass die Motivplatzierung weitgehend bildorientiert ist.[1046] Möglicherweise ist jedoch aufgrund der problematischen künstlerischen Qualität, die man auch den Braunschweiger Büchern unterstellen kann, vieles, was vergleichbar wäre, nicht aufbewahrt worden, verloren gegangen oder schlicht bis heute nicht publiziert. Dass diese Manier der schnellen und flüchtigen Zeichnungen entgegen der heutigen Bestandslage durchaus zumindest unter den Franzosen Usus war, zeigt ein Zitat Hackerts, das die Gewohnheiten französischer Zeichner in Rom beschreibt: „Die jungen Franzosen, sowohl die Pensionärs der französischen Akademie als andere, trugen in Oktav oder Duodez ein klein Büchlein in der Tasche und zeichneten mit Rotstein oder schwarzer Kreide nach der Natur, aber alles maniriert.“[1047] Hackerts Einschätzung kommt insofern einer Verurteilung gleich, als das Skizzenhafte eine „manirierte“ Abweichung von der formalen und normbewussten Klassizität des Studienmaterials bedeuten musste. Auch Koch bemerkte – ganz im Sinne der auf kompositorische Ganzheit zugeschnittenen klassizistischen Zeichnungstheorie – über seinen Stil der Skizzenbücher:

> „Ich machte mit [dem Maler Friedrich] Dörr vor einigen Monaten eine kleine Fußreise in das Gebirge von Subiaco, allwo ich ein ganzes Buch voll Zeichnungen verfertigte, worunter manche sind,

[1044] „Blechen führte stets solche verschiedener Art mit sich, von der Größe etwa einer Handfläche und kleiner neben mehr mappenmäßigen.“ Rave 1941, S. 319. Zu vergleichen wäre der Skizzenstil der kleinen Bücher mit der französischen Kategorie des ‚croquis‘; vgl. Busch 1985, S. 257.

[1045] Es ist nicht einfach, für Blechens Skizzenbücher – insbesondere in ihrer großen Vielfalt – weiterführende Parallelen in den Werken zeitgenössischer Künstler zu finden. Vgl. zu Schnorrs italienischen Skizzenbüchern Frank 2001, S. 91-97. Franz Johann Heinrich Nadorps italienische Skizzenbücher, die ebenfalls 1828/29 geführt wurden, standen 1986 in Düsseldorf bei C. G. Boerner zum Verkauf; der Katalog zeigt einige Abbildungen der 21 x 28 cm großen Blätter; vgl. Kat. Ausst. 65 Zeichnungen 1986, Kat. Nr. 49, Abb. S. 83, 85, 97. Joseph Anton Koch, Landschaftsstudien aus einem aufgelösten Skizzenbuch, um 1805, 14 x 20 cm, Bleistift, Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 6396-6399, vgl. Kat. Ausst. Suche 2001, Kat. Nr. 3, S. 28, Abb. S. 29. Vgl. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, „Großes Italienisches Skizzenbuch“, geführt 1815, 27 x 20 cm, Bleistift, Feder in Braun, Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 8052-8140; vgl. Kat. Mus. Wien Akademie 2006, Kat. Nr. 721f., S. 380/381. Vgl. auch Heinrich Reinholds Skizzenbuch aus Italien, geführt 1821, 1822 und 1824, 15 x 21 cm, meist Graphit und Feder, beschriftet „Studien aus Olevano“, Wien, Albertina, Inv. Nr. 24988. Vgl. Bonaventura Emler, Skizzenbuch aus Rom, geführt 1858/60, ca. 26 x 36 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 8023-8051; vgl. Kat. Mus. Wien Akademie 2006, Kat. Nr. 28f., S. 31, Abb., S. 34/35.

[1046] Vgl. zu Dahls ca. 300 Zeichnungen seines Italienaufenthalts Sørensen 2004, S. 165.

[1047] Hackert 1797, S. 710.

> welche, besonders wenn ich noch ein wenig nachhelfe, wie Kompositionen aussehen, besonders noch etwelche Geschichten hineinmische.“[1048]

Das Unfertige und teilweise nicht einmal Gestaltete der Zeichnungen in Blechens Skizzenbüchern steht dazu in deutlichem Widerspruch; die Ausführung zur landschaftlichen Komposition im klassizistischen Sinne hat Blechen zwar im „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ (Skb. III)[1049] anhand der Studien in der Galleria Colonna untersucht, seine eigenen Eindrücke wurden jedoch mit anderen Mitteln zum Gemälde geführt. Ob dieser Skizzenmodus im Werkprozess dennoch eine Funktion hatte, wird weiter unten erörtert.

Der erste hier in den kleinen Büchern notierte Eindruck zeigt kaum Spuren einer malerischen Landschaftswahrnehmung, sondern eine simplifizierte, summierende Egalisation der Bildelemente. Blechen traf stets eine freie und individuelle Auswahl formaler Werte, die nicht zwangsläufig motivkonzentriert, sondern absolut beliebig oder zufällig wahrgenommen wurden. Diese Skizzenform folgte dem subjektiven Bedürfnis, visuellen Reizen, die an sich keinen gültigen Bildwert trugen, schnellen Ausdruck zu verleihen, oder sich eine Erinnerungsstütze in Kurzform zu notieren. Entsprechend ist der Ausführungsgrad auf einer primitiven Stufe stehengeblieben. Nichtsdestotrotz dokumentieren die „Kleinen Skizzenbücher“ Blechens ästhetisches Naturempfinden jenseits aller Kunst- und Künstleransprüche. Sie sind ein starker Beleg dafür, dass der Künstler in ihnen dem Verlangen nachgab, seine rein persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen zu verbildlichen. Blechen notierte, vermutlich auf kurzen Rasten während der Reise, bereits im „Skizzenbuch der Hinreise“ Landschaftseindrücke, die in den meisten Fällen denkbar weit vom Abbildungsgebot einer Naturstudie entfernt waren. Folio 9r (Abbildung 10) zeigt so in zeichnerischer Kurzschrift einen Berghang, dessen geologische Struktur Blechens Interesse geweckt haben muss. Ohne definierende Umrisslinie oder Perspektive setzte er hier die Landschaft in ein graphisches Muster linearparalleler, kurzer Striche, in den Schattenpartien locker geschrafft. Man kann vermuten, dass dieser Abstraktionsgrad aus der starken Fernsicht resultierte; ein Blick auf weitere Seiten des Skizzenbuches bekräftigt jedoch jene Kurzschrift als Modus der Landschaftsaneignung auch in einer aus der Nähe genommenen Aussicht.

Nicht immer sind Blechens kleine Zeichnungen im Stil einer kurz notierten Umrisszeichnung oder Silhouettierung eines Landschaftsausschnitts genommen, sondern auch durch eine – wenn auch bisweilen nur andeutungsweise angelegten – Binnenzeichnung weiter ausgeführt. Blechen benutzte fast immer einen weichen und breiten Bleistift, nur selten eine harte Mine, Feder oder gar Sepia. In den kleinen Aufnahmen bleibt der Linienmodus der Zeichenmittel stets gleich, Blechen variierte nicht Nahes und Fernes, stellte seine Darstellung nicht auf die Bedingungen der Wahrnehmung oder der Perspektive ein. Folio 19r (Skb. I; Abbildung 11) offenbart sogar für den Nahsichtbereich des Vordergrundes eine höhere Gegenstandsverfremdung, da Blechen die Gestalt der Büsche und Bäumchen lediglich als formal verwandte Andeutung wiedergab. Dagegen nahm er Ansichten von Städten und Dörfern mit einem harten,

[1048] Brief von Koch vom 14. Januar 1806 an den Freiherrn von Uexküll, zit. nach Kat. Ausst. Suche 2001, S. 28.
[1049] RV 739/HAUM, Inv. Nr. ZL 81/5790, fol. 40v, Blei, 10 x 13 cm.

umrissdefinierenden Bleistift auf. Wiedererkennbare Aussichten – hier von der Ruinenparklandschaft der Villa Adriana auf den Petersdom, Folio 64r (Skb. I; Abbildung 12) – stehen in engem Zusammenhang mit Versuchen, der amorphen Überwucherung von Mauerresten einen flüchtigen Ausdruck zu verleihen, der allerdings in einem Stadium der Gestaltlosigkeit verbleibt.[1050] Vorherrschend bleiben jedoch Skizzen flüchtigster Art, die eine visuelle Wahrnehmung verzeichnen, deren Unmittelbarkeit ungewöhnlich ist. In Folio 13r (Abbildung 13) des „Kleinen Skizzenbuches“[1051] unterteilte Blechen das kleine Blatt mit einem linearen Gerüst der Astarchitektur, die sich dunkel vor einem hellen Hintergrund abhebt. Diese Linienstruktur ist als komprimierter Eindruck eines kurzen Blickes in die Natur entstanden und gibt eine reine graphische Form wieder. In dieser Art füllte Blechen zahlreiche Seiten seiner Skizzenbücher, so dass sich die Frage stellt, inwiefern diese Kürzel anspruchsloser Motive eine zweckgerichtete Funktion in Blechens Landschaftswahrnehmung beanspruchen dürfen, oder ob sie eher Ausdruck spontaner Zeichenlust waren. Etwas vereinzelt stehen in diesem Zusammenhang verfeinerte und in der Beobachtung geduldigere Studien beispielsweise der Verzweigung und Aststruktur von kahlem Buschwerk.

In formreduzierten Notaten visueller Reize aus der Natur hat Blechen auch immer wieder mit dem spitzen, harten Bleistift und der Feder feine Zeichnungen von Häuserlandschaften umrissen. In Folio 32v (Abbildung 14), einer Seite aus dem „Ersten kleinen römischen Skizzenbuch“[1052] (Skb. V), liegt eine feine Bleistiftlinie unter der Federzeichnung, die die Konturen noch stärker in Kontrast setzt. Die Klarheit und Detailgenauigkeit dieses Blattes hebt sich vom Duktus der übrigen Seiten des Skizzenbuches ab und erinnert, neben den eigenen Ölstudien, auch an Heinrich Reinholds Ölskizzen aus Olevano.[1053] Mit der Feder hat Blechen dennoch selten auf dem Format der „Kleinen Skizzenbücher“ gearbeitet. Einfache und linear aufgefasste Zeichnungen sind im Januar 1829 im Garten der Villa Borghese[1054] entstanden und auf dem „Campo Morte“[1055].

Wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, stehen einige Federzeichnungen nach Gaspard Dughet in Zusammenhang mit Blechens Studien in der Galleria Colonna. Sie sind heute aus dem „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ (Skb. III) entnommen, passepartouriert[1056] und gehören zu den Zeichnungen der Skizzenbücher, die blattfüllend ausgeführt und in allen Partien definiert sind, heben sich dadurch vom Duktus der anderen Seiten ab. Blechens Ansatz war in diesen Studien, die Kompositionsstruktur der Hell-Dunkel-Werte zu reflektieren, genauso wie

[1050] RV 707/HAUM ZL 81/5788, fol. 9r (Abbildung 10), 19r (Abbildung 11), 64r (Abbildung 12).
[1051] RV 894/HAUM ZL 81/5791, fol. 13r.
[1052] RV 726/HAUM ZL 81/5789, fol. 32v.
[1053] „Haus auf Felsen bei Olevano“, ca. 17 x 22 cm, Öl auf Papier auf Leinwand, Bremen Kunsthalle, Inv. Nr. 58/597. Vgl. Kat. Ausst. Heinrich Reinhold (1788-1825). Italienische Landschaften; Gera: Kunstgalerie, 1988, Kat. Nr. 174.
[1054] RV 731/HAUM ZL 81/5812, Blei, Feder, 9 x 13 cm.
[1055] RV 732/HAUM ZL 81/5813, Blei, Feder, 9 x 13 cm.
[1056] Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. HAUM ZL 81/5825 und ZL 81/5826; vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 137 und 138, S. 149.

in der lavierten Pinselzeichnung „Umbrische Landschaft“[1057], die vermutlich auch nach einem Vorbild der Galleria Colonna entstanden ist. Eine kleine Gruppe von 14 Blättern, oft als „Monte-Mario-Skizzenbuch“ bezeichnet, hebt sich ebenso aus dem Landschaftsschema der „Kleinen Skizzenbücher“ heraus wie die Serie nach klassischen Landschaften der Gemäldegalerie. Blechen hat im Dezember 1828 eine Folge von Landschaftszeichnungen gefertigt, die ursprünglich wohl zum „Skizzenbuch der Hinreise“ (Skb. I) gehörten und in der Ausführung der Landschaftsformen technisch und formal weit über den Skizzentypus hinausweisen.[1058]

Von Dahl existiert eine panoramatische Ansicht der Stadt Rom vom Monte Mario aus gesehen.[1059] In dieser Ölstudie gab er einen atmosphärischen Blick über die Ebene, in der die Stadt liegt, bis zu den Erhebungen der Sabiner Berge im Hintergrund wieder. In kurzer Skizzenschrift vermerkte er die markanten Punkte der unverkennbaren Stadtansicht. Blechens Blick auf das geschichtsträchtige römische Umland war dagegen bezüglich der klassischen Motivik zunächst gänzlich unvoreingenommen. Die Serie vom Monte Mario darf als erste Annäherung an die italienische Landschaft gelten, der Blechen auf zeichnerischem Wege Bildqualitäten abgewann. Dahls grandioser Aussichtspunkt schien Blechen nicht zu interessieren. Er fokussierte vielmehr die spezifische Natur und deren gestalterische Offerten und wandte den Blick auf die unprätentiösen Landschaftsformen. Sigrid Achenbach bewertet diese ersten Zeichnungen vom Monte Mario als flüchtige Skizzen: „[D]ie allerersten Skizzenblätter, die aus der Zeit nach der Ankunft in Rom bekannt sind mit durchweg schlichten, wie zufällig erhaschten Landschaftsausschnitten vom Monte Mario“. Selbstverständlich sind die Motive nicht bildwürdig. Dennoch unterscheiden sie sich grundlegend von den flüchtigen Naturstudien oder „zufällige[n] Bildausschnitte[n]“, wie man sie beispielsweise in den Braunschweiger Skizzenbüchern finden kann.[1060] Sie stehen in ihrer kompositorischen Linearität und dem unvergleichlichen Augenmaß, das im absolut sicheren Umgang mit dem Blattformat offenbar wird, in erstaunlichem Gegensatz zu den Zeichnungen der Sachsen-Reise und der Ostsee-Reise; ganz offensichtlich auch im Gegensatz zum Zeichnungsmodus der „Kleinen Skizzenbücher“, aus denen die Seiten für die Sequenz vom Monte Mario vermutlich ausgetrennt wurden. In Italien – und die Serie vom Monte Mario ist dafür ein Beleg – löste Blechen sich von theoretischen Inhalten ebenso wie von einem romantischen Formen- und Motivrepertoire, aus dem er über Jahre seine Bühnenbilder und auch Landschaftsgemälde speiste. In dieser beginnenden

[1057] RV 1363/HAUM ZL 81/5837, Blei, Pinsel, Sepia, 17 x 10 cm, womöglich aus dem „Kleinen Skizzenbuch der Heimreise“ (Skb. VII).
[1058] Sigrid Achenbach bezweifelt „aus stilistischen Gründen“ die Zugehörigkeit der Monte-Mario-Skizzen zum Skizzenbuch III; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 132, S. 147. Nachweislich hat Blechen aber immer wieder auch in den „Kleinen Skizzenbüchern“ Seiten ausgetrennt, was auch hier der Fall gewesen sein könnte. Dass Blechen während der Italien-Reise keinen reinen, einheitlichen Skizzenstil pflegte, sondern vor dem gleichen Motiv eine variantenreiche Skizzenmanier entwickelte, ist bei der Durchsicht der Zeichnungen offensichtlich. So spricht m.E. zunächst nichts gegen eine Benutzung des Skizzenbuches für die elaborierten kleinen Blätter vom Monte Mario. Vgl. auch Brauner 1973, S. 13.
[1059] Bang 1987, Bd. 2, Kat. Nr. 323, S. 124, Abb. Bd. 3, Tafel 132.
[1060] Achenbach 1990, S. 47. Rave vermutete, dass die Folge vom Monte Mario dem Skizzenbuch I entnommen sein könnten; vgl. Rave 1940, S. 256.

Loslösung gewinnt eine unmittelbare, aber dennoch weitgehend gestaltete Landschaftsaneignung Raum. War die Natur im Kontext der Dresdener Landschaftsschule noch Stimmungsträger und -übermittler, so war sie in der so geschichtsträchtigen Campagna in Blechens Augen von jeder Symbolhaftigkeit ihrer Formen befreit, die zu reinen Zeichnungsmitteln umgesetzt wurden. Man kann nicht mit Gewissheit sagen, dass die Bleistiftunterzeichnung jeweils vor Ort und die Lavierung erst in einem zweiten Arbeitsschritt zuhause entstanden ist. Die differenzierte Nivellierung der Licht- und Schattenwerte spricht bisweilen dagegen[1061], in anderen Fällen möchte man meinen, eine schematisierte Verteilung der Sepiatöne zu erkennen[1062], die für eine Lavierung im nachfolgenden Arbeitsgang spräche.

Die Monte-Mario-Zeichnungen von Ende Dezember 1828 stellen die komplexeste Auseinandersetzung mit der italienischen Landschaft in Mischtechnik auf kleinem Format dar. Es finden sich jedoch neben den bereits erwähnten Zeichnungen aus der Galleria Colonna im Skizzenbuch III, beschriftet mit „Rom“, noch weitere flüchtige Umrisse durchaus bekannter Motive; Folio 19r im „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuch“ (Skb. II) zeigt, und Blechen hat die Seite auch so beschriftet, den „Monte Cavo“ in den Albaner Bergen. Noch flüchtiger ist wenige Seiten weiter im Skizzenbuch Folio 38r (Abbildung 15), das neben der Bergkette der Sabiner Berge im Mittelgrund den runden Sibyllentempel umreißt.[1063] Ohne die Beschriftung „Tivoli & Subiaco“ wäre das Motiv bedeutungslos, so aber zeigt es Blechens erstaunlich freie und unmittelbare Art, kunstgeschichtlich bekannte Bildthemen auf eine graphische Formel zu reduzieren. Auch in Folio 17r (Abbildung 16) machte Blechen im Blick über die Cestius-Pyramide auf den „Monte Testaccio“ ein bekanntes Bauwerk zum Hauptmotiv.[1064] Hier wird ein entscheidendes Kriterium offengelegt, das die Skizzenbücher zu aufschlussreichen Dokumenten von Blechens privatem Blick auf Italien macht und seine allzu bekannte Motivwelt offenbart: Bereits in der einfachsten Form der Skizze stellte Blechen seine Wahrnehmung des Motivs nicht auf dessen historische Bedeutung ein, sondern auf den ästhetischen, graphischen Wert des Phänomens. Dennoch waren die motivbezogenen Gemeinplätze in einem nicht zu unterschätzenden Maße wichtig, da Blechen sich an diejenigen Schauplätze Italiens hielt, deren allgemeiner Bekanntheitsgrad einen Erfolg beim Publikum versprach. Vedutenhafte Ansichten spielten als Erinnerungsstücke dabei eine große Rolle. Folio 43v und Folio 44r aus dem „Zweiten kleinen Neapler Skizzenbuch“ (Skb. IV) zeigen doppelseitig die bekannte Insellandschaft vor dem Golf von Neapel, die Blechen umzeichnete und beschriftete. Die unmittelbar nachstehende Ansicht auf Folio 47v und Folio 48r (Abbildung 7)[1065] über die Doppelseite des querformatigen Buches auf die Bucht von Neapel mit dem darüber sich erhebenden Vesuv hat Blechen als einzige Skizze in diesem Buch mit Sepia überarbeitet.[1066] Die Fixierung

[1061] „Zwei Wege“, RV 720 (m. Abb.)/AKA 9, Blei, Feder, Sepia, 13 x 21 cm.
[1062] „Feldweg“, RV 712 (m. Abb.)/AKA 1, Blei, Feder, Sepia, 13 x 21 cm.
[1063] RV 894/HAUM ZL 81/5791, fol. 38r.
[1064] RV 726/HAUM ZL 81/5789, fol. 17r.
[1065] RV 1047/HAUM ZL 81/5793, fol. 43v/44r, 47v/48r.
[1066] Heute passepartouriert und aus dem Zusammenhang der Skizzenbücher gelöst sind auch die lavierten Pinselzeichnungen „Auf der Straße von Terni nach Foligno“.

der Gemäldewerte heller und dunkler Partien in dieser Ansicht war im Blick auf eine anschließende Weiterverarbeitung unerlässlich.

Die Landschaften im „Ersten kleinen römischen Skizzenbuch“ (Skb. V) stellen einen weiteren Werkschritt im Bildentstehungsprozess dar. Das kleine Querformat hat etwa das gleiche Maßverhältnis wie die Ölskizzen, die in Italien entstanden. Folio 9r (Abbildung 17) zeigt die typischen Landschaftsformen des fernen Bergzugs über einer Ebene, aus der sich im Mittelgrund Pappeln erheben. Mit dem Bleistift versuchte Blechen, eine Wolkenstudie zu fixieren, in die er Farbangaben eingetragen hat.[1067] Dieses Blatt kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass Blechen seine Ölskizzen anhand besagter Studien mit Hilfe der Farbangaben und seinem Erinnerungsvermögen kaum vor der Natur gestaltete. Im „Kleinen Skizzenbuch“ (Skb. VI), das neben vielen Fernsichten auf Hügelketten und Bergsilhouetten auch vereinzelt Pflanzen- und Architekturstudien zeigt, sind drei Seiten im horizontalen Schema der Ölskizzen gestaltet:[1068] Blechen gab jeweils die Umrisse an und vermerkte in den entstandenen Flächen die Farbwerte. Die simple Legende in Folio 70r (Abbildung 18) – „blau“, „violet“, „grün“ – wird in Folio 69r (Abbildung 19) noch zu differenzierteren Angaben erweitert, die aber sowohl im Original als auch in der vorliegenden Abbildung unleserlich sind, für ein einziges umzeichnetes Farbfeld aber mehrere chromatische Werte angeben.[1069] So technisch bescheiden diese schnellen Skizzen auch sein mögen, so sind sie doch möglicherweise Spuren eines Entstehungsprozesses der Ölstudien, der in der Vorzeichnung unter der Farbschicht liegt und heute nicht mehr nachvollziehbar ist.[1070] Das „Kleine Skizzenbuch der Heimreise“ (Skb. VIII) enthält aber auch Skizzen, die mit Angaben zur farblichen Ausgestaltung versehen sind, und denen ein ästhetischer Bildwert abgesprochen werden darf.[1071] Daraus ist zu schließen, dass Farbangaben nicht zwangsläufig auf eine weitere Verwendung im Werkprozess hindeuten, sondern offensichtlich auch als einmaliges Phänomen notiert wurden. Ob dieser visuelle Eindruck dann in Blechens Erinnerung durch die Notiz wieder abrufbar war, muss offen bleiben.

Technisch sind die Bleistiftzeichnungen der „Kleinen Skizzenbücher“ bis auf einige Ausnahmen so wenig elaboriert, dass ihre Bedeutung in der handwerklichen Entwicklung, die Blechens Zeichenkunst in Italien erfahren hat, als unwesentlich betrachtet werden kann. Nichtsdestotrotz zeigt dieser gänzlich unakademische und untechnische Skizzentyp eine unverstellte Wahrnehmung der Natur, weniger als Landschaft im Sinne eines Gattungstyps, sondern eher als einmaliges Phänomen. Während die akademische Zeichenkunst das Phänomen im detailgetreuen Studium graphisch darlegte und auf einen gültigen Stereotyp hin orientiert war, waren Blechens Skizzen Studien der Natur oft amorpher Ausdruck visueller Reize.

[1067] RV 726/HAUM ZL 81/5789, fol. 9r. Hier ist leider nur „blau“ deutlich zu lesen.
[1068] Blechen studierte u.a. das Blattwerk der Esche und kommentierte die Seite „blinkt grünlich weiß […] Esche“.
[1069] RV 994/HAUM ZL 81/5792, fol. 69r und 70r. Leserlich sind die Angaben „violet“, „grün“. Vgl. auch Skb. VIII.
[1070] Vgl. dazu auch Pietsch 2009a, S. 124.
[1071] RV 1450/HAUM ZL 81/5794, fol. 9.

3.3.1.2 Die Skizzenbücher aus Süditalien

Das Kupferstichkabinett in Berlin verwahrt aus dem Nachlass, ursprünglich im Besitz der Akademie, drei weitere Skizzenbücher, während zwei andere in der Akademie verblieben sind. Die meisten losen, heute aus musealen Gründen passepartourierten Blätter stammen wohl aus den aufgelösten übrigen Skizzenbüchern.[1072]

Blechens Kollekte von Motiven am Golf von Neapel führte er vornehmlich in den größeren Skizzenbüchern fort.[1073] Dies weist auf eine Hinwendung zum Modus der Skizze als Entwurfszeichnung hin. Die fraglichen Bücher sind meist nicht durchgängig gefüllt, sondern lassen auf einer aufgeschlagenen Doppelseite je ein Blatt frei für Farbvermerke.[1074] Neben den atmosphärischen Farbstudien der Ölskizzen und der intensiven Arbeit an Lichtverhältnissen im Amalfi-Skizzenbuch entstehen in jenen größeren Skizzenbüchern für Gemälde verwertbare Ansichten; in den erwähnten kleinen Notatheften finden sich daher – neben einer in Sepia lavierten Zeichnung der Küste mit dem Vesuv und topographischen Ansichten der vorgelagerten Inseln (Abbildung 7) – Portraits, Tier- und Staffagestudien, Rechnungen, Adressen sowie Notizen zum Reiseverlauf.[1075] Eines der Skizzenbücher, das Blechen in Süditalien benutzte, zeigt Motive aus Neapel, Narni, Terni, Spoleto und Foligno. Auf dem ersten Blatt signierte Blechen das Heft mit „Blechen fec";[1076] es findet sich keine leere Seite, meistens hat Blechen mit Bleistift die Orte vermerkt, manchmal deutlich leserlich vergleichbar einem Bildtitel, bisweilen als schnelles Notat. Rave stellte zu diesem Skizzenbuchtyp fest:

> „Hier spricht jemand zu uns, der durchaus weiß was er will. Kein Sammelsurium verschiedenster Dinge, vielmehr gibt Blatt für Blatt die Landschaft Italiens, Berg und Ebene, Fels und Meer, Baumwuchs und Pflanzenwelt des Südens, und überall in klaren Massen und reinen Formen die Bauten des Menschen."[1077]

Das Skizzenbuch vereint fast ausschließlich blattfüllende Ansichten, kleinteilige Studien finden sich hier nicht. Pro Doppelseite ist jeweils auch hier nur ein Blatt bezeichnet (Ausnahme Folio 31r), Hoch- und Querformat wechseln sich ab. Die meisten Skizzen werden wie Bildentwürfe mit Bleistift festgehalten, wenige sind in Mischtechnik; so zeigt Folio 26, „Wasserfälle des Velino" bei Rave, einen Geländeabbruch im Querformat hinter einem Kegelberg mit Gebäude, vom dem ein Wasserfall sich in eine Schlucht ergießt und in den Vordergrund läuft.

[1072] Rave war der Ansicht, dass bereits Blechen seine Skizzenbücher selbst aufgelöst habe; vgl. Rave 1941, S. 323. Weil die Abbildungen aus diesen Skizzenbüchern für diese Arbeit nicht zur Verfügung standen, kann im Folgenden nicht anhand einzelner Wiedergaben argumentiert werden.

[1073] Vgl. RV 1210-1239 (SZ 1306), RV 1241-1283 (SZ 1305), RV 1048-1113 (SZ 1307). Zum Blechenschen Gebrauch seiner Skizzenbücher vermerkt Helmut Börsch-Supan: „Willkürlich scheint er bald das eine, bald das andere gegriffen zu haben." Börsch-Supan 1996, S. 72. Dem widersprechen die recht kohärente und nachvollziehbare Abfolge der heute noch gebundenen Skizzenbücher im Berliner Kupferstichkabinett und auch die technische Kontinuität des Amalfi-Skizzenbuches. Von diesem Skizzenbuch liegen keine verfügbaren Abbildungen vor.

[1074] Vgl. (RV 1241-1283/SZ 1305, 33,5 x 23 cm) SZ 1306, fol. 19 und fol. 20.

[1075] RV 1047/HAUM ZL 81/5793, Doppelseite: fol. 47r und fol. 48v.

[1076] Die Blattnumerierung entspricht der Raveauflistung (Rave 1940 S. 332-334).

[1077] Rave 1941, S. 321/322.

Der Wasserlauf ist braungrau laviert und, wo er über die Steine fließt, mit rotem Stift, möglicherweise auch mit roter Ölfarbe oder rotem Aquarell unterlegt.

Die Präzision der Wiedergabe in vedutenhaftem, absichtsvollem Charakter hebt die meisten Blätter deutlich vom Modus der Darstellung der landschaftlichen Skizzen in den kleinen Heftchen in Braunschweig ab. Eine sehr genaue Aufnahme des „Duomo a Foligno“ (Folio 43) gibt Marktstände und Häuserfassaden, füllt das Blatt nur in umrissenem Ausschnitt und trägt mehrere Farbbezeichnungen. Wenige Seiten – wie unter anderem Folio 12, „Blick aus einem Arkadengang oder Rundbogenfenster auf den Vesuv“, oder Folio 15, der Skizze eines Bergdorfes – sind als flüchtige Skizzen belassen und nicht weiter ausgeführt. Folio 5 zeigt eine Sicht vom ganz nahsichtigen Vordergrund ausgehend entlang der Küstenlinie auf die schroffe Kontur der vorgelagerten Insel in die Ferne und wählt damit einen dezidiert kompositorischen Ausschnitt der Landschaft. Die darauffolgende Seite (Folio 6) nimmt die Landschaft in harten Bleistiftlinien bis in die Ferne topographisch genau auf. Sie ist wahrscheinlich vom gleichen Standort in die entgegengesetzte Blickrichtung aufgenommen. Unter anderem daraus kann man auf eine Entstehung der Skizzen vor dem Motiv schließen.

Der bildmäßige Charakter der meisten Landschaftsansichten zeigt sich in Blechens typischer Gestaltung, die stets den Mittelgrund mit dem gewählten Motiv deutlich durch die klare Definition der Bildelemente – Bauwerke, Landschaftsdetails und Figurenstudien (Folio 35) – mit dem spitzen und kräftigen Bleistift hervorhebt.[1078] Dabei ist der Vordergrund meist unbeachtet, der Hintergrund, wenn er nicht Teil des zentralen Motivs ist, schematisiert gegeben. Folio 20 ist mit „a Narni“ bezeichnet und weist jenen lose und kaum gestalteten Vordergrund auf, während das Blattzentrum sehr genau in unterschiedlichen Bleistiftstärken und – in diesem Fall – einer Lavierung definiert ist; so gab Blechen schraffierte und kleinteilige Pflanzenteile in den Bäumen wieder und bestimmte mit klar gezeichneten Lichtschlägen auf dem Berglauf und der Baumkrone rechts die Licht- und Schattenverhältnisse.

Dieses Skizzenbuch zeigt in der Fülle der Zeichnungen aus derselben Region – besonders aus Capri, Amalfi, Sorrent und Salerno – die Intensität der Arbeitsweise und die Zügigkeit, mit der Blechen vorgegangen sein muss.[1079] Zu den hier zusammengebundenen Zeichnungen kommen die Blätter des Amalfi-Skizzenbuches, die flüchtigen Notate des „Zweiten kleinen Neapler Skizzenbuchs“, das aufgelöste Neapler Skizzenbuch mit den Aquarellen aus Pompeji und Paestum und viele Ölstudien, die die malerische Fortwirkung des Skizzenwerkes bestätigen.[1080] Im Skizzenbuch IV finden sich keine Landschaftsskizzen von Capri, dafür aber Vermerke über den Stand der Reisekasse und einige Namen von Kontakten an der Küste von Neapel wie Friedrich Thöming, der versuchte, sich mit Marinemalerei und insbesondere mit Motiven aus Capri, seinen Lebensunterhalt zu verdienen; Jakob Götzenberger, einer der Schüler

[1078] Rave konstatierte hierzu: „Unsere zweite Gruppe, die drei wohlerhaltenen gebundenen Skizzenbücher, besteht im ganzen aus anderthalbhundert großen Zeichnungen […]. Hier spricht jemand zu uns, der durchaus weiß, was er will.“ Rave 1940, S. 127.
[1079] RV 1048-1113/SZ 1307, Blei, Pinsel, Sepia, 29,5 x 20,5 cm.
[1080] RV 1047/HAUM ZL 81/5793, Blei, tw. Sepia, 10 x 13 cm.

von Peter von Cornelius, ist auf einer Rechnung vermerkt.[1081] In Blechens Skizzenbuch finden sich mehrere individuelle Portraits, unter ihnen auch ein Zeichner (Abbildung 20).[1082] Man kann nicht ausschließen, dass es sich dabei um Schlosser oder einen der auch schriftlich erwähnten Künstler handelt; den Kontakt zu August Kopisch beispielsweise belegt auch Blechens Reisebericht.[1083]

Blechen hat die landschaftlichen Motive von Capri vornehmlich im „Skizzenbuch aus Süditalien" aufgenommen und dabei die „Kleinen Skizzenbücher" nicht zur Hand genommen. Das „Skizzenbuch aus Süditalien" wurde auf Capri, in Sorrent und Amalfi sowie in Salerno und Pompeji benutzt.[1084] Wie auch in den beiden anderen gebundenen Skizzenbüchern des Kupferstichkabinetts in Berlin hat Blechen hier eine Serie gemäldetauglicher Motive zusammengestellt, selten von einer blattfüllenden Studie oder einer kleinen Pflanzenskizze unterbrochen.[1085] „Tiberiusfelsen" ist eine zügig lavierte Federzeichnung und zeigt den Ausblick auf die Steilküste und das Bergmassiv.[1086] Die sehr bildmäßige Gestaltung ist tief im Vordergrund des Blattes begonnen, zum Hintergrund hin verblassen die Strukturelemente der Details. Die Ölskizzen, die Rave sämtlich mit „Tiberiusfelsen auf Capri" betitelt hat, gehen auf die Skizzenbuchzeichnung „Tiberiusfelsen" zurück.[1087] Diesen Werkschritt von der graphischen Vorlage zur Ölstudie hat Rave hinsichtlich mehrerer Blätter des „Skizzenbuches aus Süditalien" verfolgt.[1088] Das vollständig ausgeführte und lavierte Blatt auf Seite fünf des Skizzenbuches ist damit der primäre Aneignungsversuch einer vor der Natur genommenen Ansicht, deren Bildwerte bereits nach ihrem Potential zur Komposition angelegt wurden.[1089] Die bezüglichen Ölskizzen „Tiberiusfelsen" haben fast das gleiche Format von aufgerundeten 20 x 30 cm und stehen so in maßstäblicher Abhängigkeit von der Vorzeichnung, deren Lavierung das Licht- und Schattengerüst für die Ölstudie vorgibt. Die Ölskizze zum „Nachmittag auf Capri" hat das Format 8 x 10 cm und ist damit noch kleiner als das von Rave benannte „Zweite kleine Neapler Skizzenbuch", mit dem das Motiv in Verbindung zu bringen ist.[1090] Die „Grotte" in der gleichnamigen Zeichnung (Abbildung 21) setzte Blechen als rahmendes Element seines

[1081] Vgl. Kat. Ausst. Thöming 2002, Kat. Nr. Z4, Abb. S. 41, „Felsenküste bei Capri mit Brandung", undat., Bleistift auf Papier, 22 x 30 cm, Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Inv. Nr. 1963/1244. Götzenberger ging 1828 nach Rom, um Kartons für die Ausmalung der Universitätsaula in Bonn zu zeichnen. Über Jahrzehnte führte er weitere große Aufträge zur Freskierung großer Innenräume aus. Thöming ist als Landschaftsmaler fassbar, es sind jedoch nur wenige Zeichnungen, die zudem schwer datierbar sind, überliefert.
[1082] RV 1047/HAUM ZL 81/5793, fol. 10r.
[1083] Vgl. Rave 1940, S. 15/16.
[1084] RV 1048-1113/SZ 1307, Blei, Pinsel, Sepia, 30 x 21 cm.
[1085] Vgl. „Weinlaub", RV 1069/SZ 1307, fol. 22, Blei, 30 x 21 cm.
[1086] RV 1050/SZ 1307, fol. 3, Blei, 30 x 21 cm.
[1087] RV 1052/SZ 1307, fol. 5, Blei, 30 x 21 cm; vgl. RV 1031-1033 (RV 1031, Abb. in Rave 1940, S. 303, ehem. Aka, Inv. Nr. 304).
[1088] Vgl. Rave 1940, RV 1052, 1057, 1059, 1072, 1075, 1088.
[1089] RV 1052/SZ 1307, fol. 5, Blei, 30 x 21 cm.
[1090] „Nachmittag auf Capri", RV 1023/Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. NG9, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 50, S. 117/118. Dazu RV 1024/Potsdam, Sanssouci, Öl auf Papier, 8 x 10 cm, Abb. bei Rave 1940, S. 303.

kleinen Gemäldes „Grotte mit zwei Mönchen am Golf von Neapel“ ein, die stimmungsvolle und gängige Staffage der beiden Mönche wurde erst im Gemälde hinzugefügt.[1091]

In dieser Art ließen sich weitere Beispiele auch aus dem „Skizzenbuch aus Mittelitalien“ anführen, die Blechens Einsatz der Zeichnung zur Fixierung einer Bildidee – in Ausschnitt und graphischer Lineatur – vorwegnehmen.[1092] Die Ölskizze nimmt diese formalen Werte auf und schafft den chromatischen Zusammenhalt einer Gemäldekomposition. In diesem Prozess ist nicht auszuschließen, dass Blechen auch die Öltechnik vor dem Motiv anwandte – eine These, die vom kleinen Format der Ölstudien gestützt wird. Aufgrund von Motiven, Formaten und Wasserzeichen konnte Rave aufgelöste Skizzenbücher als zusammengehörig erkennen.[1093] Dabei wurde offenbar, dass Blechen seine kleinformatigen Studienbüchlein neben den größeren Formaten stets mit sich führte. Die Möglichkeit der aufwendigen Zeichnung ersetzte also den schnellen Skizzenstil und das flüchtige Notat keineswegs vollständig.

3.3.1.3 Das Amalfi-Skizzenbuch

Im Herbst 2009 wurde in der Hamburger Kunsthalle die Ausstellung „Carl Blechen. Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch“ eröffnet. Die begleitende Publikation, die neben dem Katalogteil einige kurze Beiträge der jüngsten Forschung enthält, bietet auch eine komplette Wiedergabe der bekannten Blätter in der mutmaßlichen Reihenfolge ihrer Entstehung. Das Amalfi-Skizzenbuch gehört zu den qualitätvollsten Werken Blechens und erhielt dementsprechend neben den Ölskizzen besonders viel wissenschaftliche Beachtung.[1094] Daher werden an dieser Stelle lediglich offene Fragen diskutiert; die in dieser Hinsicht wichtigen Zusammenhänge im Werkprozess werden in Kapitel 4.2 ausführlich erörtert.

Mit den heute losen Blättern des Amalfi-Skizzenbuches hat sich Helmut Börsch-Supan eingehend auseinandergesetzt und die Abfolge der Blätter, die rechts oben unsystematisch nummeriert sind, deren Beschriftung und Nummerierung jedoch fragwürdig bleiben, anhand des Reiseberichtes und der Ortsvermerke Blechens eine Rekonstruktion vorgeschlagen.[1095] Diese Ordnung der Abfolge hat Mareike Hennig im Ausstellungskatalog ebenfalls – wie sie betont –

[1091] RV 1072/SZ 1307, fol. 25r, Blei, Pinsel, Sepia, 30 x 21 cm; „Grotte mit zwei Mönchen am Golf von Neapel“, (RV 1020/Köln, Wallraff-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 2603, Öl auf Holz, 38 x 29 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 114.

[1092] RV 1365-1407/SZ 1306, Blei, Pinsel, Sepia, 34 x 23 cm.

[1093] Zehn lose Blätter eines römischen Skizzenbuches (RV 757-766), 19,5 x 13 cm; 42 lose Blätter eines römischen Skizzenbuches (RV 767-808), 17 x 10; Sieben Studien aus der Campagna (RV 862-868), 21,6 x 30 cm; 27 lose Blätter eines Skizzenbuches aus Subiaco und Umgebung, RV 895-921, 30 x 20,5 cm; Acht lose Blätter eines großen Skizzenbuches aus Subiaco, RV 922-929, 26,5 x 40,2 cm; 56 lose Blätter eines Skizzenbuches zwischen Rom und Neapel, RV 930-985, 27,5 x 20,5 cm. Neapler Skizzenbuch, RV 1210-1239, 24 x 35 cm; 18 Blätter eines Skizzenbuches benutzt auf der Rückreise, RV1339-1356, 27,5 x 20,5 cm; 41 lose Blätter eines Skizzenbuches der Heimreise, RV 1409-1449, 24 x 22,5 cm.

[1094] Vgl. Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.

[1095] Vgl. Börsch-Supan 1996, S. 72-74. Amalfi-Skizzenbuch, RV 1142-1206, 20,3 x 29,5 cm, heute aufgelöst und zum großen Teil im Besitz der Aka, Inv. Nr. Blechen 46-74, Blechen 81, 82, 89, 103 und Blechen 139-169. Zwei Blätter im Berliner Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 1058 und SZ 114. Weitere, allerdings mit unsicherer Zuschreibung, in Privatsammlungen, so der Slg. Winterstein, München.

nur annährungsweise vorgenommen, indem sie die „Logik des Weges mit der des Blickes verbindet."[1096]

Börsch-Supan unterscheidet in technischer Hinsicht zwischen den Ansichten des Mühlentals und jenen von Ravello, Pompeji und der neapolitanischen Küstenlinie: „Die Ansichten vom Mühlental sind nicht wie die anderen Sepiablätter des Skizzenbuches kräftige Bleistiftzeichnungen, die durch die Lavierung reicher gemacht worden sind, vielmehr sind die Bleistiftstriche so zart, daß von Anfang an die Lavierung in das Kalkül einbezogen gewesen sein muß."[1097] Blechens unsystematisches Vorgehen, das in vielen Arbeitsfeldern auffällig wird, steht dieser Feststellung entgegen. Das „Skizzenbuch aus Süditalien" zeigt daher ebenso reine und leichte Bleistiftzeichnungen, die in den meisten Fällen nicht laviert und auch nicht im Sinne eines in den Hell-Dunkel-Werten ponderierten Kompositionsentwurfs angelegt wurden, sondern vielmehr genaue Ansichten verzeichneten.[1098] Die unmittelbare Vorzeichnung zum Gemälde „Mühlental bei Amalfi" weist zudem in den Schattenpartien Schraffen und in der Linienführung Doppelstriche und festen Auftrag auf, so dass Börsch-Supans These der geplanten Lavierung auch hier nicht gänzlich überzeugen kann: Die Frage, nach welchem Auswahlverfahren Blechen seine Blätter zu welchem Zeitpunkt aufwendig lavierte, bleibt also offen (vgl. Kap. 4.2.3.2), wobei Annik Pietsch in neuester Zeit mit dem Hinweis auf die unscheinbare Unterzeichnung der Sepien und der Bleistift-Notation von Hell-Dunkel-Werten von einer nachträglichen Lavierung ausgeht.[1099] In Einzelfällen kann auch eine Beschriftung wie „Steine heller" – wohlgemerkt in einer reinen Bleistiftzeichnung eine Angabe zur Lichtgestaltung, nicht zur Farbe – in „Palazzo dei Cancellieri" einen Hinweis auf die im weiteren Werkschritt vorgesehene Lavierung geben.[1100] Ein Blatt wie „Raviello", eher verhalten laviert, weist dagegen in den Baumkronen lediglich eine abstrakte Umrisslinie auf, die darüber gelegte Sepiaschicht zeigt sich von ihr fast gänzlich unabhängig.[1101] Als weiterer Beleg für die freie Lavierung darf auch die Wolkenpartie auf dem Blatt „Torre del Annunziata" gelten.[1102] Offenbar lässt sich also hinsichtlich der Lavierung keine Regelmäßigkeit in Blechens Gestaltungsprozess feststellen, sondern lediglich von Fall zu Fall diskutieren. Für beide Thesen – die der geplanten Lavierung im ersten Arbeitsschritt als auch der aufwendigen nachträglichen Bear-

[1096] Hennig 2009, S. 33.
[1097] Börsch-Supan 1996, S. 78. Dazu auch die „sehr sparsamen und leichten Umrißlinien, mit dem Bleistift, mitunter auch mit der Feder angegeben, sind eher Arbeitshilfen als Wirkungsmittel. Statt dessen übernehmen häufig schmale, beim Auftragen der Sepia ausgesparte weiße Streifen die Rolle formtrennender Konturen." Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 101, S. 188.
[1098] RV 1048-1113/SZ 1307, Blei, Pinsel, Sepia, 30 x 21 cm.
[1099] RV 1159/AKA 54, Blei, Feder, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 45, S. 185; „Mühlental bei Amalfi", RV 1119/Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1257, Öl auf Leinwand, 105 x 78 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 48, S. 117, Farbtafel 14; vgl. dazu Pietsch 2009a, S. 128.
[1100] RV 1201/AKA 164, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 16, S. 154.
[1101] RV 1173/AKA 66, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 62, S. 202.
[1102] RV 1183/AKA Blechen 169, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 25, S. 165.

beitung „nach künstlerisch-konstruktiven, nicht nach Naturgesetzen“[1103] – lassen sich Argumente anführen, wie sie auch Kilian Heck in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog des Amalfi-Skizzenbuches 2009 darlegt.[1104] Damit wäre die bei Börsch-Supan postulierte, auf das technische Verfahren zurückgeführte Sonderstellung der Mühlentalansichten eben auch nur bedingt plausibel. Annik Pietsch erwägt in ihrem Beitrag über das Amalfi-Skizzenbuch eine Verwendung der ‚camera lucida‘, da einige Blätter „sehr drahtige, gleichmäßige und durchgezogene Linien sowie extreme Flachheit“[1105] aufweisen. Sie bezieht ihre Vermutung lediglich auf zwei Blätter, daher kann Blechens etwaige Verwendung als lediglich episodal und experimentell bewertet werden. Es gibt keine weiteren bekannten Hinweise, die auf die Anwendung dieses Apparats schließen lassen.

Ein kurzer Vergleich mit den Techniken anderer Künstler spricht eher für eine Lavierung als bildorientierte Ausgestaltung, die nicht vor der Natur erfolgte. Julius Schnorr von Carolsfeld hat in den bereits erwähnten „Zwölf Briefen zu dem Landschaftsbuch“ seine Lavierungstechnik beschrieben. Er berichtete, er habe sich Zeit genommen, seine „Sizilianischen Studien zu überarbeiten, das heißt, die Bleistiftzeichnungen theilweise mit der Feder zu überzeichnen und vollständig in Licht und Schatten zu setzen.“[1106] Neben der Konturierung der Umrisse erzeugt die Kennzeichnung der lichtbedingten Volumina durch die Lavierung die entscheidende Spannung, die die Kompositionsprinzipien von Motiv und Format fixiert. Sie stellt den einfachsten Weg dar, um Perspektivverhältnisse und Räumlichkeit zu notieren und gleichzeitig einen avancierten Grad der Vollendung zu gewährleisten. Dieser letzte Arbeitsschritt wurde also – wie Schnorr bekannte – nicht mehr vor der Landschaft ausgeführt, sondern war ein konstruktiver Teil der vollendenden Blattgestaltung im Werkprozess. Hinsichtlich der Sepiablätter Schnorrs von Sorrent und dem Golf von Neapel beobachtet Jens Christian Jensen:

> „Die Linie hat sich verselbständigt, sie zeichnet groß verlaufende Konturen, deren Schärfe nazarenisch genannt werden darf. Die Sepialavierung scheidet mit großzügigem breiten Strich das Land vom Meer und setzt auf das Weiß des Blattes eine zarte, aber genau artikulierte dunkle Form: so ist bei aller sensiblen Leichtigkeit die Strenge der Bildgestalt bewahrt. Dies ist der äußerste Punkt, den Schnorr als Landschaftszeichner erreicht hat.“[1107]

Ein Vergleich mit dem Landschaftsbuch Schnorrs scheint lohnend, selbst wenn zehn Jahre zwischen der Entstehungszeit des Landschaftsbuches und beispielsweise Blechens sogenanntem „Monte-Mario-Skizzenbuch“ und dem Amalfi-Skizzenbuch liegen. Hilmar Frank hat die beginnende Loslösung Schnorrs von dem vorherrschenden Zeichenduktus Joseph Anton Kochs und Johann Christian Reinharts – beide sind zum Zeitpunkt von Blechens Italien-Reise noch in Rom, also in seiner unmittelbaren Nähe – angedeutet. Blechens Zeichenmodus und

[1103] Börsch-Supan 1996, S. 79.
[1104] Vgl. Heck 2009, v.a. S. 134-136.
[1105] Pietsch 2009a, S. 124 und Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 151.
[1106] Schnorr 2000, S. 105. Ganz in diesem Sinne beschrieb auch Ludwig Richter die Arbeitsweise Schnorrs: „Schnorr zeichnete diese Blätter zuerst mit Bleistift sehr sorgfältig nach der Natur, umzog sie dann zu Hause mit der Feder – setzte dann die Figuren hinein und tuschte die meisten leicht und gewandt mit Sepia, wodurch das Ganze in Haltung kam.“ Ludwig Richter, Lebenserinnerungen, zit. nach Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 50.
[1107] Jensen 1967, S. 129.

Motiverfassung in den italienischen Skizzenbüchern bewegt sich in dieselbe Richtung; man gewinnt den Eindruck, dass Blechen aber sehr viel dezidierter der eigenen, autonomen und vorbildlosen Landschaftsauffassung Raum gab.[1108] So hatte er sich im Amalfi-Skizzenbuch vom rein dokumentierenden Landschaftsportrait abgewandt und die Landschaft unter den formalen Duktus der reinen Kontrastwirkung als ästhetischem Kompositionsgerüst gestellt.[1109] Diese Arbeiten zeigen damit ein künstlerisches Anliegen, das sich von den anderen Skizzenbüchern, die Blechen am Golf von Neapel führte, absetzt. Möglicherweise hat das künstlerische Umfeld in Neapel auf Blechen eingewirkt, und er sich auf diese Weise das technische Arbeitsfeld des Amalfi-Skizzenbuchs erschlossen.

Die hier aufgeführten Skizzenbücher dokumentieren nun zweierlei: Zum einen wird die bemerkenswerte technische Bandbreite von Blechens Skizzenstil offensichtlich. Zum anderen lassen die – gerade technisch – vielfältigen Wahrnehmungs- und Ausführungsmodi bisweilen gleicher Ansichten unterschiedliche Bestimmungen der Skizzen vermuten. Mit dem Bleistift – möglicherweise mithilfe der ‚camera lucida' – dokumentierte Blechen panoramatische Blicke über den Golf und ging auf typische Einzelheiten von Architektur und Botanik ein. Mit der Lavierung aber gab er den Skizzen einerseits einen bildmäßigen Charakter, der die Blätter für eine weitere Verwendung im Atelier zur Grundlage seiner Gemälde aufwertet. Andererseits nahm er die gestalterische Lavierung zum Anlass – wie auch Reinhard Wegner und Kilian Heck betonen –, den Blättern eine in der Technik begründete, zeichnerische Autonomie zu verleihen, die sich unabhängig von ihren Funktionen „von selbst" entwickelte.[1110]

3.3.2 Technik

Entscheidend für den Charakter und auch die Funktion einer Zeichnung ist die Wahl der zeichnerischen Mittel. Die Abhängigkeit der Technik und Methode der Zeichnung von ihrer Bestimmung als Arbeitsschritt zum Gemälde oder zum Stich bestätigt ein Zitat von Johann Christian Klengel aus dem Jahre 1802:

> „Mahler und Kupferstecher haben jeder eine besondere Manier, Landschaften zu zeichnen, welche meistens ihre Bestimmung characterisiert. Allein in Rücksicht der Formen und des Geschmacks müssen sie einerley Grundsätze haben. Der Anfänger soll geführt werden, daß er mit hinlänglicher Bestimmtheit, jedoch ohne Steifheit und Ängstlichkeit, die Gegenstände in der Natur in einer Manier nachbilden lerne"[1111].

Klengel nahm hier offenbar eine Unterscheidung zwischen Zeichnungen der Kupferstecher und Zeichenkunst der Maler vor.[1112] Zöglinge müssten lernen, die „Manier" des einen oder des anderen je nach Funktion der zu fertigenden Zeichnung anzuwenden. Zeichnungen und Skiz-

[1108] Vgl. zu Schnorr Frank 2001, S. 92.
[1109] Vgl. dazu auch Heck 2009.
[1110] Vgl. Wegner 2006 und Heck 2009.
[1111] Johann Christian Klengel, 1802, zit. nach Fröhlich 2002, S. 162. So auch Johannes Grave: „Bereits die Wahl bestimmter Zeicheninstrumente und die Art und Weise ihrer Verwendung scheint in einem engeren Zusammenhang mit den […] kunsttheoretischen Überlegungen zu stehen." Grave 2006, S. 447.
[1112] Uta Simmons weist auf eine Auseinandersetzung Blechens mit den Radierungen Klengels hin; Blechen soll sie für seinen akademischen Unterricht als ungeeignet bewertet haben, „weil sie nicht mit der Kreide nachgezeichnet werden konnten." Simmons 2009a, S. 28.

zen sind in dieser klassizistischen Vorstellung der Werkgenese lediglich Mittel zum Zweck. Die Emanzipation und Aufwertung graphischer Arbeiten zum autonomen Kunstwerk lässt sich an Blechens Kunstauffassung exemplarisch nachvollziehen. Es gibt allerdings wenige Quellen, die von seiner Technik berichten. So illustrativ und lebendig Schinkels nachstehende Schilderung auch sein mag, als historisches Dokument ist sie aufgrund ihrer unklaren Provenienz problematisch:

> „Gestern war der junge Blechen wieder in meinem Atelier, er bewunderte eine Dekoration, die ich für die hiesige Oper entworfen, und die ein venezianisches Patrizierhaus darstellte. Plötzlich griff Blechen nach einem Pinsel, tunkte ihn in meine teure Sepia und sagte, indem er nach einem Bogen Papier zu seinen Füßen griff: ‚Ich sehe jetzt Venedig vor mir. Wenn ich doch auch einmal dort sein könnte!' Und sogleich warf er ein Bild des großen Kanals mit der Salutenkirche auf das Blatt, daß mir bei der Arbeit beinahe graulich zumute wurde: so treffend bewältigte er ein Motiv, das er leibhaftig vor Augen sehen mußte. Denn es konnte ihm aus andern Bildern diese völlig vom üblichen entfernte Blickeinstellung nicht in Erinnerung sein, da sie m.W. kein Maler vor ihm gemalt hat."[1113]

Da Blechen den Wunsch äußerte, „auch einmal" Venedig zu besuchen, ist die Begebenheit, von der Schinkels undatierter Bericht zeugt, vor der Italien-Reise einzuordnen.[1114] Wäre Blechen bereits in Venedig gewesen, wäre Schinkels Erstaunen über die „treffende" Skizze vermutlich nicht gar so enthusiastisch ausgefallen.[1115]

Ein in Intensität und verdichteter Konzentration vergleichbares Skizzenkonvolut (Bleistiftskizzen, Federzeichnungen, Aquarelle, Sepiablätter und Ölskizzen) wie jenes, das Blechen aus Italien mit nach Berlin brachte, hat er andernorts nicht erarbeitet. Die Praxis der lavierten Federzeichnung, die er in den ersten Monaten in Rom häufig für die kleinen Landschaftsskizzen anwandte, ist im Spätwerk kaum mehr auszumachen. Wie in der Skizzenpraxis in Öl löst sich auch der etablierte Werkprozess von Vorzeichnung, Nachbereitung und Vollendung auf. Bleistiftskizzen und Pinselzeichnungen wurden in der nachitalienischen Zeit nicht mehr nur als einzelne Schritte im Arbeitsprozess, sondern zunehmend als abgeschlossene Werke, respektive auch Werkzeichnungen aufgefasst.

Diese Arbeiten zeigen Blechen als konventionellen Zeichner; er arbeitete entlang der Umrisslinie, zog die Konturen, um die Gegenstände zu bezeichnen, und schuf die Binnenflächen über modellierende und voluminisierende Schraffuren. Die reine Form der Umrisszeichnung ist dennoch verhältnismäßig sekundär, da die wichtigsten Errungenschaften in der Mischtechnik – in Blechens Fall einer Kombination aus malerischen und zeichnerischen Prinzipien – erreicht wurden.

[1113] Eine Briefstelle von Schinkel, die Rave aus einem Zeitungsausschnitt des Stadtarchivs Cottbus zitierte, mit dem Hinweis auf den Verlust des Originaltextes, Rave 1940, S. 25. Weitere Hinweise auf die „Dekoration", die Blechen bearbeitete, gibt Harten 2000, S. 368, Nr. 92. Würde die Zuordnung des Schinkel-Zitates auf die entsprechende Dekoration zu „Othello, der Mohr von Venedig" zutreffen, hätte der Kontakt zwischen Blechen und Schinkel bereits etwa 1821 bestanden. Blechens hier wiedergegebener Wunsch, nach Italien zu reisen, passt somit in die Chronologie.

[1114] In Blechens Reisepass findet sich der Vermerk der Polizei-Generaldirektion vom 17. November 1828; vgl. Rave 1940, S. 11.

[1115] Insbesondere hinsichtlich Schinkels eigenem, angeblich phänomenalen, visuellen Erinnerungsvermögen vgl. Börsch-Supan 2006, S. 591-602, v.a. S. 592.

Ausgehend von den einfachsten Techniken, den reinen Zeichnungen, soll nun Blechens zeichnerisches Verfahren von der Bleistiftunterzeichnung zur komplexen Mischtechnik untersucht werden. Hierbei wird weitgehend chronologisch argumentiert, um Entwicklungsstufen plausibel zu machen.

3.3.2.1 Zeichnungen mit Bleistift und Kreide

Ende des 18. Jahrhunderts war es Jacques Louis Conté (1755-1805) gelungen, die Härtegrade des Graphit- oder Kohlestiftes durch die Beimengung von Ton zu variieren. Erst jetzt entstanden mit dem neuen, eigentlich unkorrekt als Bleistift bezeichneten Medium jene „haarscharfen, konturreinen Zeichnungen“, die mit einem „metallscharfen und doch empfindlichen Bleistift auf weißen, gut geleimten Papieren“ ausgeführt wurden.[1116] Im Folgenden ist dieser Zeichenstift durchgängig als Bleistift benannt, bisweilen findet man in der Literatur auch die Bezeichnung „Graphitstift“. Die sogenannte „Stylographie“[1117] war zuvor Teil der Ausbildung in den Zeichenklassen und stärkstes Ausdruckmittel der ersten Generation der Lukasbrüder in Rom, gab Blechens Zeichenkunst jedoch keine weiterführenden Impulse. Die um 1800 auftretende Betonung der Umrisslinie und des Definitionswillens feinster Details gipfelte in der Bewunderung frühneuzeitlicher Zeichenkunst des süddeutschen Raums. In diesem Zusammenhang stand auch die Wiederaufnahme der Silberstifttechnik in den Kreisen der Nazarener. Contés Erfindung des Bleistiftes führte aber zu einem „totalen Übergang der Generation nach 1800 zu dem neuen künstlerischen Mittel“[1118], und so arbeitete auch Blechen bereits in seinen Zeichnungen der Kinderzeit mit dem variablen und industriell gefertigten Bleistift und nicht mehr mit dem Graphitstift.

Akademische Zeichnungen mit dem Bleistift entstanden oftmals als pflichthafte Studien pflanzlicher Details;[1119] „Blattpflanze“ ist eine solche, botanisch genaue Detailstudie einer großblättrigen Pflanze, in der Blechen die Qualitäten des Objekts mit weicher und harter Bleistiftmine umschrieb.[1120] Nahsichtige Naturstudien dieser Art hat Blechen kaum für eigene Landschaftskompositionen geschaffen, sondern sie dienten der Akademie als Lehrstücke, um die naturwissenschaftlichen Kenntnisse im Sinne des Nachahmungspostulats zu schulen und den Beobachtungswillen zu schärfen. Die Technik der Bleistiftzeichnung, wie sie Ludwig Richter beschrieb und sie bekanntermaßen mit der Manier der Franzosen konterkarierte, war Blechens Sache nicht.[1121] Für Blechens Landschaftsverständnis im Gemälde spielten sie hingegen fast keine Rolle.

[1116] Meder 1923, S. 146.
[1117] Meder 1923.
[1118] Koschatzky 2003, S. 53.
[1119] Die einfachen Studien, die Rave unter der Rubrik „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“, v.a. RV 233-282, Rave 1940, S. 168-170, zusammenfasste, eigneten sich für Sammler und Museen nicht als Exponate; der Erhaltungszustand ist dementsprechend schlecht, viele Blätter haben einen starken Lichtschaden und sind schlecht montiert. Abbildungsvorlagen existieren nicht.
[1120] RV 267/SZ 599, Blei, 17 x 14 cm.
[1121] Richter 1909, S. 176/177.

Klaus Haese betont bezüglich der Bleistiftstudien der Sachsen-Reise, entstanden im Spätsommer 1823:

> „Blechens zeichnerischer Stil ist zu dieser Zeit […] von einem sehr feinen Strich geprägt; locker, aber doch etwas unsicher in den Architektur-, kleinteiliger in den Landschaftsblättern. Es ist klare romantische Zeichenkunst, wie sie besonders in den reinen Strichzeichnungen der gotischen Architektur zu Tage tritt.“[1122]

Was Haese hier – bezüglich Feder- und Bleistiftzeichnungen – als „romantisch“ qualifiziert, ist wohl auf den Einfluss der Dresdener Umgebung zurückzuführen. Die reinen Bleistiftzeichnungen haben – mit einigen wenigen Ausnahmen – die Eigenschaften flüchtiger Skizzen für Staffageelemente, Bildnisse oder Einzelstudien.[1123] Die Bildnisse entstanden als klare Umrisszeichnungen, die Blechen mit einigen Unsicherheiten ausführte; bezüglich der Motive – es scheinen Freundschaftsbilder junger Männer zu sein – zeigt sich eine gewisse Nähe zur Bildniskunst der Nazarener, der Vergleich drängt sich jedoch nicht auf.[1124] Die weitgetriebene zeichnerische Differenzierung, die in der nazarenischen Zeichenmanier mit der Verwendung des Silberstiftes einen Höhepunkt erreichte, war also nicht Blechens Anliegen: Seine Linien sind geschwungen und kräftig, auch finden sich immer wieder Verlaufskorrekturen. Die Gleichmäßigkeit des Stiftdruckes und damit die Intensität des Verlaufs lassen in den unschraffierten Zeichnungen eine unplastische Flächigkeit entstehen. Im Dom zu Meißen, den Blechen 1823 besuchte, übte er sich im Architekturzeichnen mit dem Bleistift; hierbei handelt es sich um die frühesten bekannten Architekturstudien, die eine Akkuratesse in der Beachtung geometrischer Grundlagen offenbaren, die vermutlich von der akademischen Schulung herrührte. Die geometrische Linearität der Ornamentik und der Gewölbeformen veranlasste Blechen zum Studium von Raum und Perspektive. Die Skizzen mit Bleistift wurden meist in einem zweiten Werkschritt zu einer getuschten Federzeichnung verarbeitet, die weiterführende, bildmäßige Gestaltungsmöglichkeiten für die Innenräume, etwa hinsichtlich der Bühnenentwürfe, bot.[1125]

Neben diesen rein linear und zweidimensional aufgefassten Konturzeichnungen gestaltete Blechen in seinem Frühwerk mit Bleistift ausschnitthafte Landschaftsräume nach malerischen Prinzipien. Das definierte Wiesenstück im Vordergrund der frühen Waldstudie „Laubbäume“[1126] wirkt als rahmender, nahsichtiger Einstieg am unteren Bildrand; Buschwerk und Bäume weisen zwei Bleistiftmodi auf: einen weichen und einen sehr spitzen und harten. Auch im Mittelgrund sind alle Details definiert – etwa in den Astlineaturen. Im Hintergrund wird die lineare Scharfstellung zugunsten einer tiefenwirksamen Gestaltung aufgegeben. Kurz ge-

[1122] Haese 2000, S. 24.
[1123] Staffageelemente, bspw. „Rinderherde“, RV 87/SZ 457, Blei, Sepia, 16 x 20 cm, Abb. in Rave 1940, S. 143; Bildnisse: „Zwei männliche Bildnisköpfe“, RV 84/SZ 417 und „Männliches Brustbild“, RV 85/SZ 418, beide Blei, 16 x 20 cm; Einzelstudie „Baumstudie“ RV 158/SZ 1255, Blei, 32 x 24 cm.
[1124] Wie sich zeigen wird, variierte Blechen seine Portraitkunst mit dem Bleistift in den frühen 1830er Jahren im Kreise des Berlinischen Künstlervereins mit einer souveräneren Zeichnungsschrift. Möglicherweise sind die abgebildeten Schüler in Dresden.
[1125] Vgl. RV 145, Rave 1940, S. 149, Vorarbeit mit Bleistift für RV 144.
[1126] RV 245/SZ 609, Blei, 31 x 25 cm.

haltene Vertikalschraffen sind zur Füllung der Binnenstruktur der Baumstämme gesetzt, rokokohafter Baumschlag mit fedriger Umrissdefinition und schematisierten Formen legen für das große Blatt eine frühe Datierung nahe.

Diese frühe Form der Landschaftswahrnehmung jedoch dem Realismus zuzuordnen, wäre sicherlich falsch. Ebendieser Begriff wird aber in der Blechen-Forschung oftmals zu einem Synonym von Blechens Progressivität und Singularität. Eine diesbezüglich aussagekräftige Bleistiftzeichnung ist das Blatt „Alte Weide“[1127], das aufgrund der geduldigen, mikroskopischen Ausführungsweise in Blechens Werk einzigartig ist. Neben einer höchst variablen Bleistiftzeichnung, die alle medialen Möglichkeiten ausnützt, hat Blechen die Rindenstruktur noch ganz verhalten mit dem Tusche-Pinsel überarbeitet. In dem für eine Studie auffällig großen Format (24,5 x 35 cm) ließ sich Blechen auf eine überaus detaillierte, gar manierierte Präzision der Rindenstruktur und der knorrigen und feinverästelten Auswüchse des Baumes ein. Die Anfertigung war ohne Zweifel zeitaufwendig und kann in dieser Genauigkeit wohl dennoch nur vor dem Motiv entstanden sein. Eine Studie nach Vorlagen im Atelier lässt sich aufgrund der Individualität des Motivs weitgehend ausschließen; hätte Blechen doch nach einem der zahlreichen Vorlagenbüchern gearbeitet, wären seine graphischen Freiheiten in der Bewegtheit der Wachstumsstruktur der Stammes absolut ungewöhnlich.[1128] Als „realistisch“ jedoch dürfen sie nicht qualifiziert werden, da sie in ihrer graphischen Vielfalt einer realistischen Wahrnehmung widersprechen. Daher ist das Blatt wohl unter die frühen Arbeiten einzuordnen.

John Sarn beobachtet in seiner Studie aus dem Jahre 1976 im Werk Blechens erst für die Jahre 1825 und 1828 ein aufkommendes Realitätsbewusstsein.[1129] Da die meisten Arbeiten, die Rave als „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“ bezeichnete, undatiert und in vielen Fällen heute nicht mehr auffindbar sind, kann dieser Feststellung nicht rückhaltlos zugestimmt werden.[1130] Das angesprochene Realitätsbewusstsein äußere sich – so Achenbach, die Sarn in seiner oben wiedergegebenen Ansicht folgt – in der Fertigung von Einzelstudien, wie sie das Blatt „Alte Weide“ vorstellt. In der Feinzeichnung des organischen Wuchses des Weidenbaumes zeige sich „ein verstärktes Bemühen um objektive Wahrnehmung“, sie sei daher „aus stilistischen Gründen“ erst nach der Italien-Reise zu verorten.[1131] Allerdings weisen keine der datierten Studien oder Skizzen, die nach der Italien-Reise entstanden sind, eine vergleich-

[1127] RV 234/HAUM, ZL 81/5795, Blei, (Spuren von Tusche), 25 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 205, S. 167.
[1128] Es ist nicht auszuschließen, dass Blechen Carl Wilhelm Kolbes Radierungen bestimmter Baumtypen kannte. Vergleichbar sind „Toter Weidenstamm“ (Schwarze Kreide, 41,6 x 31,8 cm, ca. 1807/08, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung) oder auch „Weide und schlafender Knabe“ (Schwarze Kreide, 20,8 x 27,2 cm, um 1798, Düsseldorf, museum kunst palast, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 1927-10). Die formale Autonomie organischer Formen, die Kolbe in der Gestaltung zum Prinzip machte, ist in Blechens Ausführung lediglich in der Bleistiftschrift der Rindenstruktur sichtbar.
[1129] Sarn 1976.
[1130] Die Naturbeobachtung in „Alte Weide“ ließe sich durchaus mit der Braunschweiger Zeichnung „Stamm und Äste einer Buche“, RV 2039/HAUM ZL 81/5854, Blei, 24 x 17 cm vergleichen.
[1131] Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 167.

bare Hingabe zu einem Motiv und dessen botanischen Einzelheiten auf. Einzig die bereits angesprochenen Studienreisen mit seinen Schülern – 1833 beispielsweise in den Harz, wo er Gesteinsstudien anfertigte – hätten Blechen Anlass bieten können, diesen Typus des zeichnerischen Naturstudiums im Rahmen seines Unterrichts zu demonstrieren.[1132] Die für Blechen so untypische Bearbeitung des Motivs ist entweder als eigene frühe Schülerarbeit oder, allerdings unwahrscheinlicher, als Schauobjekt und technische Vorführung für seine Schüler zu Zeiten seiner Lehrtätigkeit an der Akademie entstanden.

Die strenge graphische Geometrie der in Meißen entstandenen Zeichnungen als Resultat des erlernten akademischen Handwerks wurde in den Werkzeichnungen, die um die Mitte der 1820er Jahre mit dem Bleistift skizziert wurden, aufgelockert. In „Gotische Kirchenruine", als Vorarbeit für ein Gemälde um 1826 entstanden, entwarf Blechen mit dem weichen Bleistift in mehrfach übereinander gelegtem Verlauf der Linien und großzügiger Schraffur das architektonische Skelett einer geometrischen Komposition, die er von der abschließend quadrierten Werkzeichnung in ein Ölgemälde übertrug.[1133] Der Zeichner hatte sich von den strengen, flächigen Umrissen gelöst und die Zeichnung durch breite Schraffuren der Schattenpartien mit einer weichen Mine räumlich geöffnet. Dadurch wird die perspektivisch durchgearbeitete Bleistiftzeichnung, in Dresden noch Studienmaterial und Unterzeichnung, zu einer Werkzeichnung, die ein Gemälde vorbereitet. Licht- und Schattenwerte sind hier – mit Ausnahme des Vordergrunds – bereits proportional angelegt. Die Staffage wurde – wie oft in Blechens Skizzenwerk – nicht in der Vorzeichnung angelegt, sondern in einem späteren Werkschritt, oft nach Einzelstudien, in die fertige Komposition eingebunden. Es ist überdies bemerkenswert, dass die Bleistiftzeichnung nur die Architektur entwirft und nicht den umgebenden sumpfigen Wald mit einbezieht, der im Gemälde zur landschaftlichen Stimmung beiträgt.

Ein weiterer Hinweis auf die Tendenz zur Auflösung reiner Linien ist die in dieser Zeit aufkommende Verwendung von Kreidestiften, die in der Regel weicher und breiter als Bleistifte waren. Die Landschaftszeichnungen der voritalienischen Zeit zeigen in der Kompositionsanlage häufig einen vollendeten Ausführungsgrad, der eine Umsetzung in Graphik oder in ein Gemälde nach sich zog.[1134] Hierbei arbeitete Blechen neben dem weichen Bleistift, der eine tonal nuancierte Wirkung und damit Tiefenperspektive ermöglicht, auch mit schwarzer Kreide.[1135] In „Drei hohe Kiefern am felsigen Abgrund" entstand so ein vollständig ausgefülltes Blatt, in dem Blechen die intensiv deckende Eigenschaft der öligen Kreide nutzte, um variantenreiche Schattierungen und tiefschwarze Details auszuführen.[1136] In dem leicht bröckeligen

[1132] Vgl. „Baumstudie", RV2042/HAUM ZL 81/5856, Blei 25 x 17 cm, das in Thema und Behandlung als Studie zur Rindenstruktur verstanden werden darf.
[1133] RV 173 (m. Abb.)/SZ 1173, Blei, 47 x 35 cm; „Gotische Kirchenruine", RV 172/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv. Nr. 2637 A, Öl Leinwand, 130 x 96 cm; vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 17, S. 106.
[1134] Vgl. RV 228-232, S. 166/167.
[1135] Vgl. „Drei hohe Kiefern am felsigen Abgrund", RV 228/AKA 130, Kreide, 60 x 44 cm und „Eiche vor einem Gehölz", RV 231/ehem. SZ 1254, Kreide, 31 x 23 cm.
[1136] „Drei hohe Kiefern am felsigen Abgrund", RV 228 (m. Abb.)/AKA 130, Kreide, 60 x 44 cm.

Auftrag mit feinen Auslassungen, die durch die raue Beschaffenheit des Papiers entstehen, ist der Unterschied zwischen dem weichen Bleistift und der Kreide auszumachen, der auf Reproduktionen nicht erkennbar ist. Die Wahl des Zeichenstiftes, Ausführung und auch Ausführungsgrad sind Belege für die ab 1826 nachweisbare Auseinandersetzung mit der klassischen Landschaftsauffassung. Nicht ohne Grund erinnert das angesprochene Blatt „Drei hohe Kiefern“ inhaltlich und technisch an die druckgraphischen Ausführungen von Johann Christian Reinharts Sturmlandschaften, die ihrerseits bekanntlich Adaptionen der Landschaften Salvator Rosas waren. Die Kiefern in Blechens Blatt jedoch dürften wiederum Ergebnis von Exkursionen in die märkische Landschaft oder im Rückgriff auf Vorlagen erlernt sein, die in einigen Gemälden dieser Jahre eine erhebliche Rolle spielten. Blechen verfuhr mit diesen charakteristischen Details insofern auf ganz traditionelle Weise, als er sie – im Falle der „Märkischen Winterlandschaft“ und dem „Semnonenlager“ – in die idealgedachten Landschaftskomposition integrierte.[1137]

Ebenso als Kompositionsentwurf ist wohl um 1825 „Waldfriedhof im Schnee“ entstanden.[1138] Weitgehend im Detail ausgeführt und partienweise gehöht, scheint auch diese Bleistiftzeichnung zur Weiterverarbeitung in ein Gemälde oder in eine Radierung bestimmt gewesen zu sein. Blechen variierte mit einem breiten, meist weichen Stift die Flächendeckung und Intensität des Materialauftrags; die Zeichnung liegt zentriert auf dem Blatt, wobei Vorder- und Hintergrund nicht durchgestaltet sind. Durch die malerisch aufgelegten Höhungen in Weiß erlangt die Zeichnung dennoch einen weitgehend abgeschlossenen, bildmäßigen Charakter.

Eine Hinwendung zur Bleistiftzeichnung lässt sich besonders während der Ostsee-Reise feststellen, denn neben Aquarellen und Ölskizzen sind heute ausschließlich Bleistiftzeichnungen aus dem Zusammenhang der Ostsee-Reise bekannt. Alle Motive des Strandes in Stettin, Swinemünde oder auf Rügen, die Blechen mit dem Bleistift aufgenommen hat, weisen eine lockere Skizzenhaftigkeit auf. Demzufolge wirken nur wenige Blätter in sich geschlossen, komponiert und wie präparative Werkzeichnungen. Das Braunschweiger Blatt „Ostseestrand mit Booten“ (Abbildung 22) fokussiert auf die detaillierte Erfassung der Boote, die Einbindung in die bildmäßige Landschaftskomposition ist sekundär.[1139] Der Bleistift eignet sich demnach für Blechens Verfahren insbesondere zur Fixierung und Erfassung von bestimmten zentralen Motiven in ihren Details. Die Zeichnungslinie ist verhalten und reduziert, allein die Gestaltung des für das Betrachterauge amorphen Treibguts auf dem Strand gab Blechen in einer stark abstrahierten Schrift wieder. Der benutzte Stift scheint weich, somit breit und durch unterschiedlichen Aufdruck variabel einsetzbar gewesen zu sein. Formal reduzierte Akzente setzte Blechen insbesondere im Nahsichtbereich, während die Konturen in der tech-

[1137] „Märkische Winterlandschaft“, um 1824, RV 188/Berlin Museum, GEM 67/12, Öl auf Leinwand, 45 x 67 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 7, S. 102 und „Semnonenlager“, um 1828, RV 603/Kriegsverlust, Öl auf Leinwand, 126 x 200 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 35.
[1138] RV 183 (m. Abb.)/Galerie Hans, Hamburg (2008), Blei, Deckfarben, 22 x 28 cm; vgl. Weltkunst, 4.2008, S. 66.
[1139] „Ostseestrand mit Booten“, um 1828 (?), RV 675/ZL 81/5803, Blei, 12 x 23 cm.

nischen Perspektive von Mittelgrund und Ferne breiter und nuancierter aufgetragen sind. Das heißt, die Gegenstände werden in Umrissen präzisiert und ausgestaltet, die Sparsamkeit der Linienführung geht nicht auf Kosten formaler Werte. Von ausgeprägter Skizzenhaftigkeit kann demnach hinsichtlich der meisten Arbeiten hier nicht die Rede sein. Auch das Blatt „Ostseestrand“ muss hier erwähnt werden.[1140] Insbesondere die Binnenschraffur der in fließenden Linien frei umzeichneten Kiefern entlang der Küstenböschung erinnert an jene für die Zeit um 1832 typischen Landschaftsdarstellungen.[1141] Aufgrund dieser Beobachtungen, die sich auch in anderen der Ostsee-Reise zugeordneten Blättern machen lassen, ist die Datierung um 1828 fraglich (vgl. Kap. 3.2.1.5).

In den der Ostseetopographie zuzuordnenden Aquarellen (vgl. Kap. 3.3.2.3) fixierte Blechen Beobachtungen zur Stimmung und atmosphärischen Spezifik des maritimen Wetters. Mit dem Bleistift – die Abbildungen bei Rave verdeutlichen dies – hat er ergänzend charakteristische Details zum Leben an der See notiert: Fischervolk, Boote, Hafenanlagen, Hütten, immer wieder Masten und Takelage.[1142] Trotz der oft zentrierten Position des Hauptmotivs liegen in den meisten Blättern von der Ostsee keine Werkzeichnungen vor;[1143] so muss beispielsweise „Fischerboote bei Swinemünde“ als unbestimmte Skizze gelten, in der Blechen im selben Blatt zwei Horizonte anlegte.[1144] Eine Studie der Wogenlandschaft auf dem Meeresspiegel ist eine der raren reinen Naturstudien in Blechens Werk.[1145] Ein weiteres, bei Rave als „Breiter Fluß“ betiteltes Blatt lässt sich aufgrund des Formates, das dort mit 17,2 x 25,8 cm angeben ist, vermutlich auch zu den Ostseeskizzen zählen. Nicht allein das Format, sondern auch die Zeichenschrift des Bleistiftes sowie das Verhältnis zwischen Zeichnung und Format deuten auf die Zugehörigkeit zu den Arbeiten der Ostsee-Reise hin.[1146]

Bekanntermaßen wird die Italien-Reise in der Forschung als technische Zäsur und Auslöser für einen weitreichenden Wahrnehmungswandel in Blechens Werk gesehen. Es macht also Sinn, die vor der Italien-Reise angefertigten Arbeiten zusammenfassend zu charakterisieren. Blechen benutzte den Bleistift in Umriss und Binnenzeichnung einerseits zur graphischen Definition nahsichtiger Beobachtungen, andererseits zur präzisen Charakterisierung der spezifischen, auch genrehaften Motivik einer Landschaft wie im Falle der Ostseezeichnungen. Die Genauigkeit seiner Beobachtungen in diesem Bereich stand deutlich über den stimmungshaf-

[1140] Um 1828 (?), RV 681/Heidelberg Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr. Z 4525, 17 x 29 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 125, S. 145.
[1141] Vgl. RV 1999/ehem. Privatbesitz, Blei, 20 x 29 cm, Abb. bei Rave 1940, S. 501. „Meeresbucht mit bewaldeter Küste“, um 1828 (?), RV 681/Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr. 4525, Blei, 17 x 29 cm; vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 125, S. 145. Sigrid Achenbach deutet hier bezüglich des genannten Blattes ebenfalls verhaltene Zweifel an der Datierung der Ostsee-Reise auf das Jahr 1828 an.
[1142] Abb. vgl. Rave 1940, S. 247.
[1143] Eine Ausnahme mag das Blatt „Fischerhaus unter Bäumen an der Ostseeküste“ sein (RV 679, Braunschweig ZL 81/5804), das stark nachgedunkelt und stockfleckig ist. Über die Bleistiftzeichnung hat Blechen die Brandung und Kalkung der Hütte weiß gehöht.
[1144] Um 1828, RV 671 (m. Abb.)/Kiel, Stiftung Pommern, Gemäldegalerie und Kulturgeschichtliche Sammlungen, Inv. Nr. B 773, Blei, 17 x 26 cm, vgl. auch Kat. Ausst. Stiftung Pommern 1978/79, Kat. Nr. 19, S. 24/25.
[1145] „Bewegte See“, um 1828 (?), RV 676 (m. Abb.)/verschollen, Blei, 17 x 26 cm.
[1146] Um 1828 (?), RV 2016/SZ 1314, Blei, 17 x 26 cm.

ten Werten der Skizzen. Eine leichte Tendenz zur Auflösung der angesprochenen Linearität zeigt sich insbesondere in den Werkzeichnungen, die Graphik oder Malerei vorbereiten, und auch – und das ist entscheidend – in den vor der Natur genommenen Landschaftsausschnitten, die eher auf eine Gesamtwirkung zielen als auf Detailpräzision. Die akademische Befolgung des Nachahmungspostulats, das besonders streng in der Zeichenkunst erhoben wurde, ist in Blechens Verwendung des Bleistifts damit bereits angezweifelt.

Ganz deutlich kommt dies dann in den „Kleinen Skizzenbüchern" der Italien-Reise zum Tragen. Der Vergleich mit jenen unmittelbar nach der Ostsee-Reise entstandenen Zeichnungen illustriert diese Aussage. Blechen experimentierte mit den graphischen Eigenschaften des Arbeitsmittels Bleistift auf mehreren Seiten in den „Kleinen Skizzenbüchern" der Italien-Reise, in denen er fast ausschließlich mit dem Bleistift zeichnete (Abbildung 23).[1147] Die differenzierten Eigenschaften des Zeichenstiftes – respektive der Zeichenstifte – kann man in seinen Übungen nachvollziehen. Sie zeugen von einem sehr bewussten Umgang mit dem Medium und der technischen Beherrschung seiner graphischen Qualitäten in der Zeichnung, wobei anzumerken ist, dass Blechen in den kleinen Notaten der Skizzenbücher davon keinen künstlerisch avancierten Gebrauch machte.[1148] Der große Anteil der Zeichnungen in den sogenannten „Merkbüchlein" wurde mit Bleistift gefertigt; dieser wurde hier zum Medium des schnellen Notats. Die Scharfstellung und Definition der frühen Feinzeichnungen wurde somit aufgegeben. Größtenteils waren es schnelle Umrisszeichnungen, die Blechen als Gedächtnisstütze fertigte: großzügige Silhouettierungen einer Geländeformation[1149] oder einer eigentümlichen Vegetation, aber auch Genremotive. Mit groben Schraffen – gedoppelt, parallel oder in Kreuzlagen gesetzt – markierte er Schattenpartien oder füllte Volumina. Meist ist der Zeichenstift weich, der Auftrag von mittlerer, manchmal auch leichter Stärke. Blechen notierte bekannte Ansichten, skizzierte die beeindruckenden Felsformationen der Alpen in ihren geologischen Strukturen und beobachtete exotische Pflanzen. Die Funktion der Studien, die bislang nur in Auszügen publiziert sind, wurde in Kapitel 3.4 erläutert. Bezüglich der Bleistifttechnik sind die Braunschweiger Skizzenbücher zweifelsfrei auf der einfachsten Stufe der Wiedergabe anzusiedeln. Sie demonstrieren aber in ihrer Quantität und ihrem unbekümmerten Duktus die landschaftliche Reizüberflutung, der Blechen in Italien künstlerisch Herr zu werden versuchte.

Dass der Bleistift aber während der Italien-Reise nicht nur zum Notat oder zum graphischen Hilfsmittel für Blätter in Mischtechnik zur Hand genommen wurde, sollen weitere Beispiele zeigen. Eine technische Regelhaftigkeit der Bleistiftskizze lässt sich für die italienischen Skizzen noch weniger bestätigen als für die voritalienischen Studien. Es kann jedoch herausgehoben werden, dass die reine Bleistiftzeichnung im größeren Format nur in einer bestimmten Hinsicht angewendet wurde, nämlich zur feinen Umzeichnung von Ansichten, mögli-

[1147] RV 707/HAUM ZL 81/5791, fol. 107r.
[1148] Die Benutzung unterschiedlicher Härtequalitäten von Bleistiften war allgemeiner Usus; vgl. auch Grummt 2004, S. 274/275.
[1149] Bergsilhouette, fol. 40r, „Kleines Skizzenbuch", RV 894/HAUM ZL 81/5791, Blei, 10 x 13 cm.

cherweise auch mit Hilfe der ‚camera lucida'. Weiter gilt es zu bedenken, dass ein Großteil dieser reinen Bleistiftarbeiten als Unterzeichnung angelegt, jedoch nicht immer überarbeitet wurden. Dies gilt besonders für die Skizzen, die am Golf von Neapel entstanden, und außerdem eher für die Bleistiftblätter des Amalfi-Skizzenbuches als für die Zeichnungen in den gebundenen Büchern im Berliner Kupferstichkabinett. Während sich für diese eine gewisse Systematik ablesen lässt, kann man für die vereinzelten reinen Bleistiftzeichnungen der römischen Zeit keine Gestaltungscharakteristika fixieren. Die Bleistiftzeichnung „Blick auf San (sic bei Rave) Giovanni und Paolo" zeigt in der Schraffenstruktur der Zeichnungsschrift Korrespondenzen mit den Federzeichnungen, wobei Blechen hier wohl Naturformen wiedergeben wollte.[1150] Der Vordergrund wird durch die unruhige Flächenfüllung dominant, das Hauptmotiv der Basilika rückt dadurch in den Hintergrund. In der römischen Zeit dominierte die Mischtechnik Blechens Skizzenstil, lediglich in den „Kleinen Skizzenbüchern" ist Raum für Bleistiftstudien. Das änderte sich am Golf von Neapel. Hier wurden die „Kleinen Skizzenbücher" kaum für landschaftliche Studien benutzt, sondern vielmehr die größeren. In „Bucht bei Neapel", einem Blatt aus dem Amalfi-Skizzenbuch, wurde der spitze, harte Bleistift zur Definition der Umrisse der Küstenformation eingesetzt, genauso wie zur präzisen Aufnahme der Küstenbebauung.[1151] Nahsicht und Fernsicht sind hier fast gleichgestellt, was der Konturzeichnung eine tiefenlose Flächigkeit verleiht; die Ausführung der Binnenstruktur ist auf ein Minimum reduziert.

Nach diesem technischen Modus sind auch die meisten Bleistiftzeichnungen des Amalfi-Skizzenbuches gestaltet.[1152] Einige der Bleistiftzeichnungen weisen dennoch eine alternierende Liniengestaltung auf, die der Suggestion von Räumlichkeit zuträglich ist.[1153] Technisch hat Blechen mithilfe des Härtegrads seiner Bleistifte zwischen architektonischen Elementen und Vegetation unterschieden. Diese Differenzierung bestimmt das übergeordnete Thema des gesamten Skizzenbuchs, in dem Natur und Kultur in harmonischen, häufig mittig im Blatt auf der Horizontlinie fokussierten Zusammenspiel in Ansichten komprimiert werden. Nur selten sind Staffagefiguren mit in den Zeichenverbund aufgenommen, dabei aber nie hervorgehoben.[1154] Farbangaben und Hinweise zur Lavierung sind häufig vermerkt, was die These stärkt, dass ganz allgemein der Lavierungsprozess nicht zwangsläufig vor Ort, sondern in einem nachbereitenden Schritt erfolgte.[1155] Annik Pietsch verweist in ihrem Beitrag zu den Skizzen des Amalfi-Skizzenbuchs einerseits auf die schriftlichen Vermerke zur Farbverteilung in einer Bleistiftskizze, andererseits aber auch auf einen bestimmten Schattierungsgrad. So sieht sie beispielsweise in dieser Dichte der Schraffen die Fixierung eines Farbtons in der Skizze „Am

[1150] Um 1828/29, RV 767 (m. Abb.)/AKA 13, Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm.
[1151] 1829, RV 1189/AKA 153, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 3, S. 141.
[1152] Vgl. u.a. „Küste bei Neapel", 1829, RV 1187/AKA 140, „Blick aus einer Grotte" RV 1202/AKA 165, beide Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm.
[1153] Vgl. auch Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 2, S. 140.
[1154] Vgl. „Küste bei Neapel" RV 1200/AKA 166, und „Küste" RV 1203/AKA 163.
[1155] Vgl. insbesondere Heck 2009.

Golf von Neapel“.[1156] Diese Notationsweise scheint jedoch nicht zwingend systematisch gewesen zu sein; sie ist wohl vielmehr ein Produkt allgemein gültiger Wahrnehmungsmuster von hellen und dunklen Farben. Auch in den Tonwerten der Sepia in den lavierten Blättern vermutet Pietsch eine auf die Chromatik abzielende Notationstechnik, die die Hell-Dunkel-Werte der Flächen einem bestimmten Farbton für die Ölskizze und damit auch der Farbenskala für das ausgeführte Gemälde zuweisen. Mareike Hennig legt Blechens Skizzenmodus in Amalfi und die schriftlichen Notate der Farbwerte in der Zeichnung folgendermaßen aus: „Sie [feine Farbnotizen] dokumentieren die für Blechen typische Aneignung des Gesehenen auf unterschiedlichen Sinnebenen ebenso wie seine Eigenart, in jeder Zeichnung die Möglichkeit einer späteren Ausarbeitung in einer anderen Technik anzulegen.“[1157]

Die Linearität der im Skizzenbuch angelegten Blätter wurde auch in der Vorzeichnung „Mönch in der Grotte am Meer“ zur Gemäldeskizze in Öl „Mönch in einer Felsgrotte“ beibehalten.[1158] In der Landschaft blieb die Umrisslinie Flächenbegrenzung, Staffageelemente von Figur und Architektur wurden dagegen weiter ausgestaltet. Die Umrisse der Bleistiftzeichnungen im Amalfi-Skizzenbuch „zeigen in der Regel keine Konstruktions- oder Hilfslinien, selten ein vorsichtiges Herantasten, Umkreisen der Konturen“[1159]. Für die neuere Forschung, die sich mit den zahlreichen Verschränkungen von Kunst und Naturwissenschaften befasst, ergibt sich hieraus die These, Blechen habe am Golf von Neapel mithilfe einer ‚camera lucida‘ gezeichnet.[1160] Die Zeichenschrift verweist aber sowohl auf die freie Handschrift in den vegetabilen Formen und den Details, als auch in den geradlinigen Zügen auf das technische Hilfsmittel, wie richtig erkannt wurde. Zu einem technischen Gestaltungsprinzip ist die Verwendung des Apparates nicht geworden.

In den „Skizzenbüchern aus Süditalien“ diente der Bleistift nun vornehmlich der Konturierung von Ansichten. Auch hier darf vermutlich eine Verwendung der ‚camera lucida‘ von Fall zu Fall angenommen werden, die die gewünschte Präzision für die Weiterverwendung in Ansichtengemälden optimiert. In „Capri“ fokussierte Blechen einen klaren Mittel- und einen präziser gegebenen Hintergrund, während der Vordergrund ungestaltet blieb.[1161] Dieses Schema der Fokussierung auf Mittelgrund und Fernsicht etablierte sich auffallend in den meisten dieser Landschaftsportraits. Selbst in Skizzen, die keinen Fernblick bieten, ist der Vordergrund ungestaltet; so in „Felsenschlucht“, das den Blick durch eine enge steile Schlucht mit bewachsenen Felswänden zwängt und auf ein Kloster und dessen Kirchturm lenkt.[1162] Der Vordergrund ist nicht durchgearbeitet, es sind lediglich grob umrissene Steine und ein Was-

[1156] RV 1191/AKA 146, Blei 20,4 x 29,7 cm. Vgl. Pietsch 2009a, S. 125 und Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 15, S. 153. Hier abweichende Transkriptionen der Beschriftung: „glänzend“ – „glühend“, „Tuff“ – „Luft“.
[1157] Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 15, S. 153.
[1158] 1829, RV 1649 (m. Abb.)/SZ 483, Blei, 22 x 15 cm und RV 1647 (m. Abb.)/NG 658, Öl auf Holz, 31 x 39 cm.
[1159] Pietsch 2009a, S. 124.
[1160] Vgl. Pietsch 2009a oder auch diverse Katalognummern in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009.
[1161] RV 1053/SZ 1307, fol. 6, Blei, 30 x 21 cm.
[1162] RV 1074/SZ 1307, fol. 27, Blei, 30 x 21 cm.

serlauf angedeutet, erst der Mittel- und Hintergrund sind scharf gestellt. Verwandte Gestaltungsmerkmale lassen sich in zahlreichen Ansichten auch anderer Skizzenbücher aus Süditalien aufzeigen. Die angesprochene Nachahmungspflicht, die sich Blechen in seinen Bleistiftansichten auferlegt hatte, wurde in den Skizzen der Rückreise konsequent verabschiedet. Vermutlich standen ihm während der Reise nicht alle Techniken, wie Federzeichnung, Pinsellavierung und Ölstudien, zur Verfügung, so dass die Bleistiftskizze die malerische sowie zeichnerische Landschaftswahrnehmung vergegenwärtigen musste. Häufig sind Wege und Straßen, die Reisestrecke also, wieder in den Zeichnungen als Gestaltungsstrategien aufgenommen.

„Brunnen bei einem Bauernhof“ (Abbildung 24), beschriftet mit „Kirchberg 24 Oct 29“, ist einem Skizzenbuch der Heimreise entnommen.[1163] Im größeren Format zeichnete Blechen hier im Skizzenstil der kleinen „Merkbüchlein“. Mit der Linienführung abstrahierte er die Umrisse in reinem Kontur, und die Binnenzeichnung weist kaum Schraffen auf. Wieder fokussierte Blechen seine Hauptmotive, nämlich Brunnen, Häuser sowie ein kleines Gehöft. Die Bleistiftmittel werden weitgehend ausgereizt, so ist die Linie mal weich und breit, der Stift aber auch spitz und hart in den Details, wobei die gesamte Ausführung flüchtig und eilig wirkt. Gleichfalls motivkonzentriert ist die Zeichnung „Vor der Stadt“, beschriftet „Riegenthor“, aus demselben aufgelösten Skizzenbuch;[1164] zu den Rändern hin wird die Zeichenschrift zunehmend selbstständig und ungegenständlich. Diese Tendenz bestätigt „Dorfeingang“, beschriftet „bey Thalweil bey Zürich 24 Octb 24“ mit der Verkrampfung der Bleistiftspitze in bizarren Schnörkeln der Details (Abbildung 25).[1165] Diese geradezu enthemmte Bleistiftführung wurde, wie zu zeigen sein wird, in den um 1830 entstandenen Skizzen aus dem Park von Sanssouci in Potsdam dominant.

Zunächst aber arbeitete Blechen seine italienischen Studien in Gemälde um. Dazu entstanden eine Reihe von Werkzeichnungen, zunächst ebenfalls mit dem Bleistift. Die drei hier vorgestellten Entwürfe wurden wohl nicht ausgeführt, denn die entsprechenden Gemälde sind nirgends verzeichnet, was die Datierung erschwert. In allen drei Entwürfen rückte Blechen die Staffage in den Vordergrund. Die zahlreichen ethnographischen Figurenstudien bekräftigen die Prominenz der Staffage als wichtige, stimmungshafte Beigabe zu Blechens Landschaftsauffassung in der Werkzeichnung. Für die „Rundkomposition“ fügte Blechen aus dem genannten Studienmaterial Staffage, Pflanzenstudie und Landschaftsprospekt zusammen.[1166] Der Bleistift konturiert kräftig die Umrisse und definiert damit die gekennzeichneten Flächen, die auch in der Binnenzeichnung weitgehend ausgeführt sind. Mit der weichen, oft mehrfach gezogenen Linie legte Blechen auch Angaben für die malerischen Grundlagen fest. Die suchenden, weichen Konturen der Werkzeichnungen setzen sich deutlich von den vor der Natur ent-

[1163] RV 1435/SZ 252, Blei, 34 x 23 cm.
[1164] RV 1441/SZ 259, Blei, 34 x 23 cm.
[1165] RV 1434/SZ 264, Blei, 34 x 23 cm; Vgl. Auch „Baumgruppen“, RV 1433/SZ 263, Blei, 34 x 23 cm „Rotwyl oder Rothweg bey Zürich 24 Octb“, Blei, 34 x 23 cm, Rave 1940, S. 366.
[1166] RV 1641 (m. Abb.)/SZ 472, Blei, Durchmesser, 14 cm.

standenen souveränen Skizzen ab. „Der Campagnahirte am Meer“ basiert wiederum auf einer exakten Vorstudie, bezeichnet „a Roma 25 Jan 29“.[1167] In „Campagnahirt mit Hund“ wurde die Figur innerhalb einer stereotypisierten Landschaft eingefügt und in einer sehr exakten Zeichnung beschrieben,[1168] wobei die scharfe, mit feinster, härtester Spitze geführte Linie nicht frei suchend ist. Sie liegt vielmehr über einer leichten, mit weicher Mine gefertigten Unterzeichnung, die in einem weiteren Werkschritt definiert wurde. Beide Bleistiftarbeiten bereiteten eine lavierte Pinselzeichnung und ein Aquarell vor. Die Bleistiftzeichnung ist in diesem Werkprozess demnach zweierlei: zum einen Ausdrucksmittel eines ersten Entwurfsgedankens, zum anderen auch zeichnerisches Mittel, diesen ersten Gedanken anschließend in den Details und Umrissen zu schärfen.[1169] Der Bildentwurf wurde folglich mit einer Bleistiftzeichnung angelegt, ein weiterer konkretisierender Arbeitsschritt – bisweilen auch in Kreide oder Kohle – bestimmte und fixierte gleichermaßen. Diese Skizzen und Werkzeichnungen basieren auf den zahlreichen Arbeiten in Italien. Der Duktus der Entwürfe hat zumeist einen hohen Präzisionsgrad, der deutlich am Gegenständlichen orientiert ist.

Die Landschaftsstudien hingegen, die Blechen nach seiner Italien-Reise um 1830 in der Umgebung von Berlin wiederum in der Natur anfertigte, weisen jene Zeichenschrift und jenen Wahrnehmungsmodus auf, die an die eiligen Bleistiftskizzen der Heimreise erinnern. Nachahmung und Präzision als Entwurfsprinzipien weichen einer partienweise abstrakten, freien Linienführung, die in geradezu bizarren Kürzeln ausläuft. Besonders viele Ansichten hat Blechen im Park von Sanssouci gezeichnet: „Park beim Neuen Palais“ (Abbildung 26) zeigt den Blick auf die Schlossbauten, die Blechen deutlich umriss.[1170] Während der nächstliegende Vordergrund nicht ausgeführt wurde, zeigte Blechen im Mittelgrund neben einem Wasserlauf eine üppige Pflanzenwelt – unter anderem große tellerförmige Uferpflanzen, hohe Pappeln und Büsche. Die Gebäude, die sich im Hintergrund gegen den Himmel abzeichnen, treten nicht auffallend hervor. Der linke und der vordere Blattrand sind mit einem Koordinatensystem beschriftet, was eine maßstabsgetreue Übertragung in andere Formate ermöglichte.[1171] Das rot quadrierte Blatt weist den bekannten Duktus der flüchtigen Skizzen auf. Blechen arbeitete alle Eigenschaften eines Bleistiftes aus und legte großzügige Schraffen sowie harte Konturen über feinere Liniengeflechte. Licht- und Schattenwerte wurden so gleichermaßen angegeben, wie auch formale Kürzel botanischer Details. Die Natur in ihrer dynamischen

[1167] RV 1613 (m. Abb.)/AKA 109, Blei, Aquarellfarben, 29 x 19 cm.
[1168] RV 1616/SZ 477, Blei, 20 x 26 cm, ohne Abb.
[1169] Nach demselben Schema ist auch der Werkprozess von „Italienerin am Golf von Neapel“ (RV 1575/SZ 485) nachzuvollziehen. RV 1575/SZ 485 ist ein sehr klarer und beruhigter Entwurf der Umrissformen – im Hintergrund liegt die Silhouette der Insel Capri – ohne Binnenzeichnung und ohne Ausführung von Details; RV 1577/SZ 484 ist weiter ausgeführt, gibt den Faltenwurf mit Schatten, die Pflanzen werden lockerer angedeutet. Wieder sind zwei Arbeitsschritte im selben Entwurf zu beobachten: Eine weiche Bleistiftunterzeichnung legt das Gerüst für eine Nachziehung mit spitzer, kräftiger Mine.
[1170] Um 1830, RV 1723/SZ 274, Blei, 25 x 40 cm.
[1171] In einigen Blättern legte Blechen eine Rahmung über die Zeichnung, um den Bereich für die Herstellung der Druckerplatte festzulegen.

Formenwelt dominiert den Ansichtencharakter der eigentlich als Architekturportraits angelegten Blätter.

Besonders deutlich wird dies in „Sanssouci“ und „Park bei Potsdam“.[1172] Das Blatt „Rehgarten“ (Abbildung 27) ist bezeichnet mit „Birken“[1173]; der Modus der Zeichnung ist also nicht so gewählt, dass die botanische Korrektheit im Vordergrund steht, nur die Beschriftung legt die Baumart fest. Dagegen verlieh Blechen seiner zeichnerischen Faszination für die Lebendigkeit der Aststruktur Ausdruck; der nahsichtige Baum links ist in einer bizarren, wild geschlungenen und mit Nachdruck geschobenen und aufgepressten Bleistiftmine gezeichnet. Solche Strukturen in ihren amorphen, abstrahierenden Qualitäten lassen Blechens Weg der Naturerfassung in der Bleistiftzeichnung nach der Italien-Reise wiedererkennen. Im Vergleich dazu wirken „Alte Weide“ oder „Baumgruppe“ in der genauen Naturbeobachtung und auch in der Ausführung viel aufwendiger und studienhafter als die in der subjektiven Wiedergabe aufgelöste Linienstruktur der Potsdamer Ansichten.[1174] Die ungegenständliche Kurzschrift dieser Blätter erscheint also – zeitlich und räumlich betrachtet – als Resultat einer schier massenhaften Anfertigung von Landschaftsskizzen und einem in Italien entwickelten Bewusstsein für das Bildwürdige und Charakteristische eines Landschaftsausschnittes.

Auch die sichtbare, fast ungeduldige Schnelligkeit des Zeichners in der Natur hat sich Blechen in der Zeitnot seiner Italien-Reise angeeignet. Die entfesselte Kurzschrift der botanischen Details gipfelt darin, dass er in der Zeichnung „Schloß Bellevue“ (Abbildung 28) anstelle eines formal abbildenden Notates in die Linien der rahmenden Ast- und Baumstrukturen das Wort „Platanen“ (Abbildung 29) schrieb.[1175] In all ihren genannten Freiheiten und – dennoch – auch in ihrer Bildgesetzlichkeit weist diese Zeichenschrift in ihrer dem Capriccio verwandten Ungebundenheit auf die Waldlandschaften der Spätzeit voraus.

Zu diesem Werkkomplex sind auch die Ansichten von Landsitzen und Industrieanlagen um Berlin zu zählen, die Blechen für den „Berliner Kalender auf das Gemeinjahr 1831“ „nach der Natur“ gezeichnet hat.[1176] Mehr als von der Natur sind diese Bleistiftskizzen jedoch von der Architektur dominiert; in Eberswalde zeichnete er den „Eisenhammer“, das „Walzwerk“, die „Eisenspalterey“, das „Messingwerk“ und den „Kupferhammer“. Die Skizzen geben nicht ausschließlich die Anlage der Gebäude wieder. Ebenso genau wie die Fabrikgebäude zeichnete Blechen umliegende Details wie Bauschutt, Kanonenkugelstapel und Kanonenläufe, leere Fässer und Montageteile. Die Landschaft ist hingegen nur schematisiert. Die Zeichnungen

[1172] „Sanssouci“, um 1830, RV 1716 (m. Abb.)/SZ 285, Blei, 22 x 39 cm und „Park bei Potsdam“, um 1830, RV 1724 (m. Abb.)/AKA 83, Blei, 20 x 36 cm.
[1173] „Im Rehgarten des Parks von Sanssouci“, um 1830, RV 1721/SZ 284, Blei, 26 x 39 cm.
[1174] „Alte Weide“, RV 234/HAUM ZL 81/5795, Blei, (Spuren von Tusche), 25 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 205, S. 167 und RV 229 (m. Abb.)/SZ 617, Feder, 58 x 46 cm.
[1175] RV 1707/SZ 290, Blei, 21 x 30 cm.
[1176] Vgl. dazu Berndt 2009.

von Landhäusern und Parkanlagen unterscheiden sich davon nicht wesentlich; diejenigen, die Blechen als Vorlage für die Stiche anfertigte, wurden mit Tusche überarbeitet.[1177]

Für die Jahre 1832-1834 sind nur sehr wenige datierte Arbeiten verzeichnet. „Waldkapelle" ist bei Rave unter die ersten Zeichnungen der 1820er Jahre eingeordnet, aber aufgrund des verhältnismäßig frei geführten Stils wohl in den frühen bis mittleren 1830er Jahren anzusetzen. In diesem Blatt erzeugen die verschiedenen Härtegrade des Bleistifts Bildtiefe[1178]; der weiche, breite Kontur strukturiert die diffusen Vegetationsformen im Hintergrund, mit der harten, tiefschwarzen Spitze definierte Blechen die Umrisse im Mittelgrund und akzentuierte Einzelheiten im Vordergrund des Blattes. Die Striche sind fast so eng wie eine Schraffur, entwickeln aber deutlich mehr lineare Dynamik als die flächenmäßige Parallelität der klassischen Schraffur. Sehr charakteristisch ist die fast abstrakte Linienführung des Geästes, schwungvoll heben sich die markanten Linien von formalen Schemata ab. Auffallend ist weiterhin, dass Blechen auch beim Ausfüllen der amorphen Flächen, die vereinzelt vegetabile Details zeigen, die technischen Möglichkeiten der Bleistiftlinie ausspielte. Die Zeichnung ist durch eine vorher ausgeführte Rahmung klar umrissen. Bildinterne Rahmungselemente sind die ganz im Vordergrund platzierte Baumgruppe rechts und die Nahsichtigkeit des klar ausgeführten Wiesenstücks bis zum Zeichnungsrand. So stellt diese Werkzeichnung, wie auch Rave vermerkte, wohl eine recht entwickelte Vorstudie zu einem Gemälde oder einer Radierung dar.[1179] „Giebichenstein bei Halle" ist mit „August 1832" beschriftet.[1180] Die Bleistiftzeichnung legt insbesondere Licht- und Schattenwerte fest und nimmt damit malerische Prinzipien der Pinselzeichnungen auf. Dadurch dominieren flächige Schraffenstrukturen, die oft auch über Auslassungen in der Flächenverteilung gelegt sind. Das charakteristische Muster der schräg gezogenen Flächenschraffuren lässt sich auch in der Bleistiftzeichnung „Landstraße und Landschaft mit Eichenwaldung" erkennen, die demnach zeitnah zu datieren wäre.[1181] Das ungewöhnliche Blatt, vermutlich ein Bildentwurf, zeigt einen Klosterfriedhof; es weist in den Baumgruppen hinter der Klosterruine die benannte Schräglage der flächigen Schraffen auf, die flüchtig Schatten- und Lichtpartien andeuten.[1182] Technik und Thema dieser Bleistiftzeichnung machen eine Nähe zu den Werken zwischen 1832 und 1834 glaubhaft.

Einige Arbeiten der Harz-Reise, die Blechen im September 1833 mit seinen Schülern unternahm, liefern Belege für seine Methode als Lehrer. Die oben beschriebene Herausbildung eines vom Gegenstand unabhängigen Linienduktus' wurde hier zugunsten eines reinen, dokumentierenden, am Umriss orientierten und klassischen Zeichenstils aufgegeben. Mit dem Bleistift hat Blechen viele Felsstudien gezeichnet, die meistens auf die Dokumentation der

[1177] „Schloß Gusow" (RV 1780/Privatbesitz Cottbus) ist aus der gleichnamigen Bleistiftzeichnung RV1779/SZ 293 hervorgegangen.
[1178] RV 66 (m. Abb.)/ehem. SZ 541, Blei, 18 x 24 cm.
[1179] RV 66, S. 136 „Bildentwurf".
[1180] RV 2004 (m. Abb.)/HAUM ZL 81/5849, Blei, 21 x 25 cm.
[1181] RV 1999/verschollen, Abb. bei Rave 1940, S. 501.
[1182] Nicht bei Rave/SZ 1312, die Zeichnung ist nicht katalogisiert; ihre Besonderheit ist die kleine oben links in der Blattecke komprimierte Wiederholung der Bildanlage.

charakteristischen Geomorphologie fokussiert sind. Die leicht blau mit Wasserfarben grundierte Bleistiftzeichnung „Felsblöcke“, entstanden im „Bodethal d 18t Sept“, ist in ihrer kontrollierten Genauigkeit mit den frühen Federzeichnungen der Sachsen-Reise, etwa „Ottowalder Grund“, vergleichbar.[1183] Mit kurzen, kräftigen Parallelschraffen, die mit einer spitzen harten Mine gezogen sind, gab Blechen der basaltischen Struktur der Felsblöcke Volumen. Die Präzision der feinen Linien wird durch die schematisch aufgefassten, mit weicher breiter Bleistiftmine geschrafften dunklen Partien des Hintergrundes hervorgehoben. Das Erfassen der sichtbaren Erdgeschichte war, darauf deuten die lavierten Blätter hin, ein erster Werkschritt, den Blechen einerseits in seinen graphischen Qualitäten beließ, andererseits aber auch mit einer malerischen Lavierung bildmäßig ausarbeitete.[1184] Weder die hier sichtbare Naturauffassung noch die Wahl der einfachen Bleistifttechnik sind dem Duktus seiner späten Landschaftszeichnungen zuzuordnen, die in der Mischtechnik ihre prägnanteste und stilbedingende Ausformung erreichten. Neben der Hypothese, dass Blechen als Lehrer seinen Schülern vorzeichnete und exemplarisch künstlerische Prinzipien demonstrierte, ist auch zu vermuten, dass es sich im Falle der bei Rave verzeichneten Werke vereinzelt um Schülerarbeiten handelt.

Parallelschraffen und Linienvariationen, meist kurz und schwungvoll, kennzeichnen das Braunschweiger Blatt „Feldweg mit Weiden“[1185]. Umrisse sind hier Schraffenflächen gewichen, deren Linearität in den Einzelheiten des Astwerks fortgeführt und bis zu einer manierierten Exaltiertheit getrieben ist. Von genauer Beobachtung oder dem stets in die Pflicht genommenen Stil- und Darstellungsmittel des Realismus’ kann bei diesem Blatt nicht mehr die Rede sein. Die Linien sind von einem Nachahmungszwang befreit und bewegen sich ohne Bezug zum Gegenstand in einer eigenen rhythmisierten Dynamik. Hier tritt der graphische Ausgangspunkt der späten zeichnerischen Formensprache zutage.

In mit dem Bleistift blattfüllend ausgeführten, hell-dunkel modellierten Entwurfszeichnungen, die eine breite Varianz der technischen Beherrschung der medialen Eigenschaften des Stiftes aufweisen, hat Blechen Werkzeichnungen angelegt, die in lavierten oder getuschten Federzeichnungen weitergeführt wurden. Mit dem Bleistift entstanden auch aus Skizzen übernommene Kompositlandschaften vor der Natur genommener Motivik und Staffage; auf ihrer Grundlage wurden Aquarelle oder Ölskizzen erarbeitet.[1186] Fein ziselierte Umrisszeichnungen lieferten oftmals den Untergrund für eine Überarbeitung mit dem lavierenden Pinsel in Sepia,

[1183] RV 1838/HAUM ZL 81/5847, Blei, Spuren von Aquarellfarben, 17 x 23 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 231, S. 174/175 und „Felsiges Tal“, bez. „Ottowalder Grund d. 7. August 1823“, RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 34 cm.

[1184] Vgl. „Felsengruppe am Bielstein“, 1833, RV 1841/ehem. Privatsammlung, Blei, 23 x 33 cm; „Felsen im Bodetal“, 1833, RV 1846/ehem. Privatsammlung, Blei 33 x 23 cm und lavierte Skizzen: „Im Bodetal“, 1833, RV 1835/ehem. Privatsammlung, Blei, Pinsel, Sepia, 17 x 22 cm, „Im Bodetal“, 1833, RV 1837/ehem. Privatsammlung, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 23 x 33 cm. Keine dieser Felsstudien ist in einer öffentlichen Sammlung in Augenschein zu nehmen, die technische Beurteilung erfolgt an dieser Stelle daher mit Vorbehalt.

[1185] RV 1984/HAUM ZL 81/5848, Blei, 19 x 24 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 206, S. 167/168.

[1186] „Italienerin am Golf von Neapel“, nach 1830, RV 1577/SZ 484, Blei, 20 x 30 cm; „Campagnahirt“, nach 1830, RV 1615/SZ 475, Blei, 11 x 16 cm; „Mönch in einer Grotte am Meer“, 1829/30, RV 1649/SZ 483, Blei, 22 x 15 cm; „Mönch im Walde“, nach 1830, RV 1666/SZ 480, Blei, 19 x 29 cm.

oder auch für eine starke Konturierung mit der Tuschefeder. Diesen Werkprozess kann man anhand der Einzelblätter des Amalfi-Skizzenbuches nachvollziehen; sie alle tragen eine mehr oder minder weit ausgeführte Unterzeichnung mit dem Bleistift, die die Gewichtung der Sepialavierung bisweilen bereits anlegt. Möglicherweise hat Blechen die Panoramen der Landschaftssilhouetten am Golf von Neapel auch mit Hilfe der ‚camera lucida' dokumentiert. Einige Blätter ließ Blechen als Bleistiftskizze stehen und arbeitete sie nicht in einem weiterführenden Werkschritt aus. Umrisslinien ziehen sich gleichmäßig über das Blatt, schraffierte Schatten setzen Akzente. In den späten lavierten Blättern wurde die Unterzeichnung nicht mehr als Umrisslinie angelegt, sondern zur späteren Flächenverteilung der Konturen und Lavierungen skizziert.

Eine Zeichnung aus dem „Ilse Thal d. 24. Sept. 33"[1187] zeigt eine schulmäßige Ausführung der Bleistiftzeichnung, eine regelmäßige, akribische Schraffur und die vollkommene Beherrschung der Stiftqualitäten.[1188] Zschoche stellt die Beziehung zu einer Sepiaausführung her, die ganz offensichtlich eine Umarbeitung der Bleistiftskizze war.[1189] Mit dem Pinsel schuf Blechen einen grob strukturierten, dunklen Waldeindruck als Hintergrund; der Vordergrund liegt im Halbschatten, ein heller Lichteinfall – eine Auslassung – besonnt den Mittelgrund. Die in der Studie fein ziselierten Oberflächen und Formen – Blätter, Wasserspiegelungen und Moos – werden durch den Pinsel verunklärt und formal apostrophiert. Der Duktus ist jener, den Blechen im Spätwerk ausbildete: flüchtig und schnell, partienweise unsicher oder voreilig, verallgemeinernd und sehr schematisch. Vermutlich wurde die feine Bleistiftskizze lange nach der Reise nachbearbeitet. Durch die starken Kontraste der Licht- und Schattenflecken entsteht eine disparate Unruhe. Wie auch Zschoche bemerkt, ist die Weiterführung der Bleistiftskizze in eine noch freiere und vom Motiv unabhängigere Bildidee ein ungewöhnlicher Werkschritt, der für Blechen aber bereits für die Amalfi-Skizzen geltend gemacht werden kann (vgl. Kap. 4.2.3.3). In der Spätphase von Blechens Lebenswerk jedoch scheint die Umsetzung von Skizzen und Entwürfen zu Bildideen nicht mehr das Ende und den Höhepunkt des Bildwerdungsprozesses zu markieren. Vielmehr strahlen Blechens späte Waldlandschaften, seien es große Gemälde, kleinere Ölskizzen oder getuschte Blätter, eine beabsichtigte freie Bildsprache aus, die für Blechen Bildwertigkeit erreicht hat.

In den getuschten und lavierten Landschaftszeichnungen der Reise nach Dresden liegt die Bleistiftvorzeichnung unter der Federlinie; damit wird sie für die unmittelbare Bildwirkung irrelevant und diente dem Zeichner lediglich als freihändige, reversible Orientierung.[1190] Diese Funktion der Bleistiftzeichnung als Kompositionsstütze machte sich Blechen auch in den zahlreichen Federzeichnungen der Italien-Reise zunutze.

[1187] Abb. vgl. Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 89, Inv. Nr. VII K/285, aus der Slg. Brose, nicht bei Rave verzeichnet.
[1188] Diese Eigenschaften weisen auch andere Bleistiftskizzen auf: „Felsblöcke. Bode Thal d. 18. Sept." im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv. Nr. HAUM 5847.
[1189] Dieses Aquarell befindet sich in einer Münchner Privatsammlung. Abb. bei Zschoche 2000, S. 132. Vermutlich RV 1839, S. 451.
[1190] Vgl. „Felsiges Tal", 1823, RV 129/AKA 129, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 34 cm oder „Bach durchfließt eine torartige Öffnung", 1823, RV 135/SZ 9, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 35 cm.

3.3.2.2 Die Federzeichnung

Die barocke Tradition der Federzeichnung hatte sich im Zuge der klassizistischen Rückbesinnung auf Simplizität und Strenge der Darstellung zur linearen Form der Umrisszeichnung verhärtet.[1191] Die Umrisse entstanden entlang der farblichen Abgrenzung von benachbarten Flächen und waren im engsten Sinne ungegenständlich, also ein Produkt künstlerischer Umsetzung farbiger Perspektivität. Ihr grundlegendes Gebot war dennoch die unbedingte Nachahmung in der Präzision des Gegenständlichen, deren einfachste Form der Umriss war: „Die Konturlinie, der Umriß, ist ein Abstraktum. Und dennoch wird durch das Umreißen […] der dargestellte Gegenstand jedermann begreifbar."[1192] Dieses Abstraktum konnte in dem Maße Allgemeingültigkeit erlangen, wie sein Umriss weniger das Individuelle und Einzigartige festzuhalten suchte, als vielmehr die essentielle Form beschrieb. Damit erreichte die Zeichnung das Wesen des Gegenständlichen und hob es aus seiner Akzidentalität auf die Stufe des Generellen. Insbesondere im Grenzgebiet zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und Kunst spielten diese Gedanken eine Rolle:

> „Die Wiedergabe des Gesetzmäßigen, Charakteristischen eines Naturgegenstandes – sei es einer Pflanze oder eines Gebirges – ist nun für Carus eindeutig die Funktion der Linie. Die Physiognomie aller organischen Gestalten verdichtet sich im Umriß, der als solcher bedeutungshaltig ist. Nicht ein bloßes Nachziehen, sondern ein Zeichnen im höhern Sinne wird deshalb vom Künstler gefordert."[1193]

Der dokumentarische Ansatz des Zeichnens wurde in der Romantik – hier beispielsweise bei Carus – zum Ausdruck einer Welterfassung, die über die visuelle Wahrnehmung hinauszugehen bereit war, um einen wesenhaften Urzustand herauszukehren. Daher kann Grave folgende Feststellung machen: „Malerische Effekte, weiche, unmerkliche Übergänge und die spontane Führung von Feder, Kreide oder Pinsel treten um 1800 zurück zugunsten einer stärkeren Klärung von Umrissen, aber auch Schattierungen."[1194] Wie schon oben in der kurzen Untersuchung der Bleistiftzeichnungen dargelegt, zeigen lediglich Blechens akademische Übungen und die Zeichnungen der Frühzeit Reminiszenzen an diese Tendenz der Zeichenkunst. Spätestens mit seiner italienischen Reise kam auch im Zeichnen eine entschieden malerische Wahrnehmung zum Tragen. Die klassische Reproduktionsgraphik seit Raffael hatte sich mit der Wiedergabe von Umrissen begnügt, welche die Bildanlage, die ‚inventio', wiedergab: „Nach klassisch idealistischer Vorstellung schlägt sich die Erfindung, genauer: die Idee zur Erfindung, allein und vollgültig im Umriß nieder. Er ist das Abstraktum der Sache, dem Urbild damit notwendig am nächsten."[1195]

[1191] Einzig Christian Ludwig Hagedorn plädierte für eine malerische Gegenstandsbezeichnung: „Das Leben lehret keine Härte, und die Grenzen des Körpers scheinen durch keine anderen Züge eingeschränkt, als die sich mit der Farbe des Grundes oder Feldes, gegen welches sie sich darstellen, gleichsam wie in einem lichten Nebel verlieren." Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, zit. nach Grave 2006, S. 441.

[1192] Koschatzky 2003, S. 205/206.

[1193] Müller-Tamm 1991, S. 107. Vgl. Riemann 1990, S. 9: „Noch dominieren die traditionellen Techniken Kreide, Rötel und Feder, noch herrschen Umriß und Linie vor. Auch wenn Aquarell und deckende Farben verwendet werden, sind sie in klaren Kontrasten gegeneinander gesetzt."

[1194] Grave 2006, S. 447.

[1195] Busch 2000, S. 285.

Sehr verallgemeinernd lässt sich sagen, dass die Feder jene Unterzeichnung, die Blechen mit dem Bleistift angelegt hat, in abstrahierender oder auch definierender Form belebt, so dass ein verstärkter linearer Eindruck in der Nahsichtigkeit eines bestimmten Motivs gegeben ist. Die Federzeichnung hat damit nicht das erratische, skizzierende Charakteristikum der Bleistiftzeichnung, sondern verbildlicht und konkretisiert einen zeichnerischen Gedanken, akzentuiert ein kompositionelles Schema. Die ‚alla-prima'-Manier in der Federzeichnung kann so als meisterliche Beherrschung des Mediums gewertet werden. Die reine Federzeichnung ist jedoch in Blechens Werk höchst selten. Oft wird bei ihm die gezeichnete prominente Federlinie durch eine Lavierung des Blattes im Gesamtbild einer Landschaftskomposition nivelliert.[1196] Vermutlich ist also die geringe Zahl reiner Federskizzen nicht auf eine lückenhafte Überlieferung zurückzuführen, sondern hat ihre Gründe in seiner malerischen Landschaftsauffassung in der Zeichnung. Hinsichtlich der Technik lässt sich kaum eine Entwicklung oder Erweiterung bei den fraglichen Zeichnungen feststellen. Anhand einiger Beispiele wird nun gezeigt, wie und mit welcher Intention sich Blechen diese für seine Naturwahrnehmung unproduktive Technik aneignete.

Über die Variation der Linienstärke versuchte Blechen, der Federzeichnung „Waldlandschaft" Tiefe zu geben: So sind in der „den 27. August 22" datierten Zeichnung im Vorder- und Mittelgrund die aufmerksam beobachteten Details der jungen Bäume, die im Halbkreis angeordnet und mit der Feder klar definiert sind, schematisch gehalten, während der Hintergrund in der abgeschwächten Linie weniger kontrastbetont ist.[1197] Dieses Verfahren orientiert sich an den modellierenden Möglichkeiten der Bleistiftzeichnung, reicht aber nicht an dessen volumenschaffende Eigenschaften heran. Die Linearität der Federzeichnung wandte Blechen verstärkt zu Beginn seiner zeichnerischen Ausbildung an. Vermutlich ist die Wahl der Technik auf die Akademie und auch auf die Begegnungen mit Zeichnern in Dresden zurückzuführen. Auf der Sachsen-Reise 1823 entstanden so mit dem Bleistift vorgefertigte Skizzen aus starken Umrisslinien sowie hingebungsvoll kleinteilige Nahaufnahmen der Natur; Architekturzeichnungen erhalten mit der Feder geometrische Klarheit.[1198]

Bemerkenswert sind die großformatigen Blätter (ca. 43 x 35 cm), die Blechen während der Reise durch die Sächsische Schweiz zeichnete. Eines davon zeigt „Schloß Lohmen d. 6. Aug. 1823" (Abbildung 6) auf dem hohen Steinplateau; davor sitzt im Tal ein Künstler mit Zeichenbrett und Stift.[1199] Die Studien beispielsweise des Plauenschen, des Liebethaler und des Ottowalder (auch Uttewalder) Grundes offenbaren bereits einen sehr hohen künstlerischen Anspruch und eine spezifische Landschaftsauffassung.[1200] Der Ausführungsgrad mit Unterzeichnung in Blei, die detaillierte Überarbeitung mit der Feder und dem lavierenden Pinsel in

[1196] Vgl. „Felsiger Talgrund", 1823, RV 123/SZ 997, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 35 x 28 cm.
[1197] RV 60 (m. Abb.)/SZ 608, Feder, 27 x 38 cm.
[1198] Vgl. Haese 2000, S. 24, 27.
[1199] „Schloß Lohmen", 1823, RV 128/SZ 5, Blei, Feder, Tusche, 43 x 35 cm.
[1200] Vgl. u.a. „Felsiger Hang am Wasser", 1823, RV 119/SZ 1, Blei, Feder, Tusche, 34 x 42 cm (Abbildung 34); „Liebethaler Grund", 1823, RV 124/SZ 999, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 38 cm; „Felsiges Tal", 1823, RV 129/AKA 129, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 34 cm.

Tusche oder Sepia sowie die auf einigen Zeichnungen aufgelegte Quadrierung weisen auf Blechens ambitioniertes Studium der Landschaftszeichnung und deren Einbindung in den Werkprozess hin.

Seine erste ausführliche Studienreise hatte Blechen während seiner akademischen Ausbildung vorbereitet. Der freistehende Baum ist ein tradiertes Motiv der zeichnerischen Landschaftsstudie. Blechens frühes Blatt vom 12. März 1823 stellt seine Bearbeitungsweise dieser Aufgabe vor.[1201] An zahlreichen Beispielen ließe sich diese zeichnerische Übung mit Studien Jakob Philipp Hackerts oder auch mit Caspar David Friedrichs vergleichen: In einer Skizze vom 27. Mai 1799 hat Friedrich sowohl das Blattwerk als auch die Verästelung der Zweige studiert und aufgenommen.[1202] Dennoch ist das Blatt gegenüber Blechens Studie wenig ausgeführt und eher schematisiert, das heißt, Friedrich suchte hier nach einem allgemeinen Typ des Laubbaumes. Bekanntermaßen hat Friedrich später Details aus der Natur kopiert, in einer peniblen Genauigkeit aufgenommen, um sie dann als exakte Versatzstücke in Gemälde zu überführen.[1203] An Friedrichs frühem Blatt kann abgelesen werden, dass auch er zunächst eben der akademischen Tradition verpflichtet blieb, die auch Blechens Arbeit kennzeichnete. Dazu steht Blechens genannte Federzeichnung des einzelnen Baumes im Gegensatz. Generell lag es Blechen eher fern, einzelne Naturgegenstände aus der Landschaft zu isolieren. Hier aber scheint es ihm nicht genug, den Wuchs des Baumes durch wissenschaftliche Stereotypie in der Zeichnung zur Wiedererkennung der botanischen Gattung festzuhalten. Vielmehr war er bestrebt, die Einzigartigkeit dieses einen Baumes und seines Wuchses herauszustellen, was in der Formensprache des Astwerks im Stammbereich besonders sichtbar ist: In bizarren Zickzackbewegungen verkrampfen sich die Äste unter Blechens Gestaltungswillen, der, wie oben gezeigt, nach 1829 besonders stilbildend wurde. Er entließ nunmehr die Linie aus der Darstellungspflicht und gestattete ihr eine gewisse autogene Dynamik.

Der Vergleich mit Friedrichs Zeichenkunst wird vor allem in dem Moment interessant, als Blechen im Sommer 1823 nach Dresden kam. Dass er Zeichnungen von Friedrich gesehen haben muss, legt sein großes Blatt mit den Findlingen aus dem „Ottowalder Grund“[1204] nahe. Die mit Akribie fein gesetzte, weitgehend parallel geführte Schraffur zeigt eine deutliche Annäherung an Friedrichs zeichnerische Praxis.[1205] Die kleine „Studie eines Felsmassivs und Bäume“, von Friedrich im Juli 1813 gefertigt, bestätigt diese Annahme.[1206] Blechens „Baumgruppe“ ist eine großformatige Federzeichnung, die insbesondere dadurch auffällt, dass sie bis in die kleinsten Details ausgeführt wurde.[1207] Rave ordnete die Zeichnung in seine Rubrik „Vorarbeiten zu Landschaften der Frühzeit“ ein und beurteilte die Fleißarbeit zu Wuchs, Ver-

[1201] „Baum“, 1823, RV 61/ehem. SZ 616, Blei, Feder, Tusche, 40 x 31 cm.
[1202] Vgl. Hinz 1974, S. 131.
[1203] Vgl. Busch 2003.
[1204] „Felsiges Tal“, 1823, RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 34 cm.
[1205] Vgl. Grummt 2004, S. 281/282, die Friedrichs Technik anhand der „Eichenstudie“ in der Osloer Nationalgalerie (Inv. NG.K&H.B.16015) beschreibt.
[1206] Abb. bei Grummt 2004, S. 285.
[1207] RV 229 (m. Abb.)/SZ 617, Blei, Feder, 58 x 46 cm.

ästelung und Blattwerk eines Waldstücks demnach als Vorstudie eines Gemäldes. Die Hervorhebung der Dreiergruppe durch die differenzierte Gestaltung der drei Bäume um die vertikale Bildachse wirkt aber eher wie eine akademische Waldstudie zum fernsichtigen Baumschlag. Die Andeutung der natürlichen Umgebung, die etwas in den Hintergrund tritt, spräche im Fall der „Baumgruppe“ aber auch gleichzeitig für eine Entstehung vor der Natur, wozu auch die Betonung einer differenzierten Lichtstimmung beiträgt.

Wie unterschiedlich Blechens Naturbeobachtungen und deren Umsetzungen in Studien zwischen 1824 und 1828 ausfallen, wird auch am Bildentstehungsprozess des „Semnonenlagers“[1208] deutlich. Kompositionsskizzen haben bei Blechen einen gänzlich anderen Charakter als die erwähnten Studien und sind weitgehend an ihren Zweck als malerische Bausteine gebunden. Neben einer Kompositionsskizze in Öl hat Blechen das „Semnonenlager“ in mehreren technischen Varianten der Vorzeichnung entwickelt, die Bleistiftstudien sind allerdings verloren: Während die Federzeichnung in der Akademie bereits die Bildanlage vorwegnimmt und die Charakteristik des Baumbestandes apostrophiert, wirkt das Karlsruher Blatt „Märkische Landschaft“ wie eine nahsichtige Studie, die vor der Natur zum Zweck der Kenntnis der botanischen Charakteristika mit der Feder gezeichnet wurde.[1209] Die genaue Aufnahme einer Ansicht bestimmt auch die Darstellung „Auf der Burg zu Nürnberg 11 Oct 1828“[1210]. Blechen scheint sich in dieser schulmäßigen Federzeichnung an seine zeichnerische Erschließung der Sächsischen Schweiz erinnert zu haben.[1211] Ohne jede Suggestion von Bildtiefe über die Ausbildung der Linienstärke liegen die Details fein definiert und gleichwertig über das Blatt verteilt. Von der Verästelung der Baumkrone bis zu der genauen Beschreibung des Ziegeldachs ist alles ohne Rücksicht auf das Perzeptionsvermögen des Auges scharf gestellt. Die Präzision der Federlinie erhält Dokumentationswert, der über malerische Qualitäten dominiert. Für die Fixierung der allzu bekannten Ansichten, die er nun auf seinem traditionsgeprägten Reiseweg durch Italien in Augenschein nehmen wollte, hatte sich Blechen – das Nürnberger Blatt scheint es anzukündigen – vorgenommen, wieder verwertbare Ansichten zu zeichnen.

Blechen nutzte die Feder, neben ihren genannten dokumentarischen Pflichten, auch, um einer Landschaft graphische Werte einzuschreiben. Im Darstellungsvorgang der Federzeichnung wird der landschaftliche Gesamteindruck auf lineare Werte reduziert. Aus einem der zahlreichen aufgelösten römischen Skizzenbücher stammt das Blatt „Monte Mario“; die Prominenz der graphischen Abstraktion in der Bewegtheit des Schilfzaunes und der Schilfpflanzen dominiert selbst die in den Hintergrund gesetzte bedeutungstragende Kuppel des Petersdoms.[1212]

[1208] „Gesamtskizze zum Semnonenlager“, 1828, RV 604/AKA 137, Öl auf Papier, 33 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 124, S. 144/145, Farbtafel 35.
[1209] „Baumstudie“, 1828, RV 608/AKA 131, Blei, Feder, Tusche, 29 x 47 cm; „Märkische Landschaft“, 1828, nicht bei Rave/Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1979-4, Feder, Tusche, 24 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 123, S. 144.
[1210] „In Nürnberg“, 1828, RV 691 (m. Abb.)/SZ 253, Blei, Feder, Tusche, 27 x 35 cm.
[1211] Dieser Eindruck wird noch vom Blatt „Am Regensburger Dom“ (RV 699/SZ 254), das sich wie die Meißener Skizzen der Geometrie der Architektur widmet, bekräftigt.
[1212] „Monte Mario“, 1828, RV 771 (m. Abb.)/AKA 17, Blei, Pinsel, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm.

Die Präzision ist hier zugunsten einer zeichnerischen Kurzschrift gewichen, die einen Landschaftseindruck in lineare Werte ästhetisiert. In wenigen, ökonomischen Zügen werden die Geländestrukturen vermessen, um gewichtende Akzente setzen zu können.[1213] Zahlreiche Blätter lassen darauf schließen, dass diese reduktive Zeichenart meist das Gerüst für eine nachfolgende Lavierung bereitstellte (vgl. Kap. 3.3.2.4). Die Blätter, die hingegen von den Schraffen der Feder maßgeblich durchgebildet sind, wurden oft nicht mehr überarbeitet, sondern erscheinen vollendet.[1214]

Im Frühjahr 1829 hat Blechen im Park der Villa d'Este Studien und Skizzen zu seinem späteren Gemälde angefertigt.[1215] Im Gemälde prägt besonders die blickführende Allee mit ihren mächtigen Zypressen die Bildelemente. Diese Zypressen hat Blechen in einer Federzeichnung umrissen, im Linienfluss der Bleistiftunterzeichnung verbinden sie sich mit dem Park und den architektonischen Gebäudetrakten.[1216] Dabei dient die alleserfassende, egalisierende Linie dazu, die Landschaft in einem Umrissgeflecht zu einem kompakten Eindruck zu verbinden. Allein die Gebäude und den Bewuchs hat Blechen auch in der Binnenzeichnung ausgeführt und definiert. Umrisse und charakteristische Ausformung der Ast- und Blattbildungen bestimmen eine Bleistiftzeichnung im kleinen Hochformat, die Blechen in seinem ersten römischen Skizzenbuch notierte; dass sich Blechens Zeichnungskunst in dieser klassischen Motivik von der „spät-nazarenischen" Ludwig Richters absetzt, ist in einem Vergleich von dessen Bleistiftzeichnungen der hohen Baumgruppen aus dem Park der Villa d'Este ersichtlich. Hier bestimmt die harte und gleichmäßige Linienführung, die nicht zwischen Umriss und Binnengestaltung unterscheidet, den Charakter der kleinteiligen Zeichnung.[1217]

Zu Blechens Auffassung der Linie als kompositioneller Klammer wie in den Baumgruppen des Parks der Villa d'Este stehen Blätter wie „Wald am Berghang" im Kontrast, das wohl als einzige mit der Feder bearbeitete Zeichnung im Amalfi-Skizzenbuch gelten darf.[1218] Die bekannten Sepiablätter, die Blechen in den Hügeln um Amalfi anfertigte, sind in ihrer Lavierung dem Malerischen verpflichtet. Sie gehen in einer ästhetischen Abstraktion des Mimetischen, wie auch Kilian Heck herausstellt,[1219] weit voraus. Im vorliegenden Blatt versuchte Blechen aber eben nicht, den lichtbedingten, kompositorischen Zusammenhalt abzuzeichnen oder zu erschaffen, sondern vielmehr wie in den kleineren Federskizzen Einzelheiten zu beschreiben. Die Feder wird nun auch hier zum Ausdrucksmittel der schieren Fülle an Vegetation, anstatt

[1213] Vgl. auch „Gebäude auf einem vereinzelten Hügel", 1828/29, RV 732/HAUM 81/5813, Feder, Tusche, 9 x 13 cm.
[1214] Vgl. dazu „Landschaft" (RV 782, AKA 28), „Landschaft" (RV 783/AKA 30).
[1215] „Park der Villa d'Este in Tivoli", um 1832, RV 869/NG A III 463, Öl auf Leinwand, 128 x 94 cm.
[1216] „Villa d'Este", 1829, RV 871/AKA 91, Feder, Tusche, 30 x 45 cm.
[1217] „Baumgruppe im Park der Villa d'Este", 1824, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Abb. in Beyer 2006, S. 496.
[1218] „Wald am Berghang", 1829, RV 1180/AKA 72, Blei, Feder, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 27, S. 167.
[1219] Vgl. Heck 2009.

wie üblich die Landschaftsformen linear zu reduzieren.[1220] Das Blatt ist so im Mittelgrund von dichten, gegeneinander und nebeneinander gelegten Schraffenfeldern bedeckt, die formale Werte des Pflanzenwuchses adaptieren und gleichsam zu einem graphischen Muster abstrahieren.[1221] Eine ähnlich musterhafte Verteilung von Schraffen zeigt auch das Blatt „Kloster im Tal“; hier liegen die Schraffuren parallel und auch in Kreuzlage, um Schattenverteilungen zu markieren.[1222] Vertikale Parallelschraffen liegen bezugslos nebeneinander; sie werden so zum ornamentalen Wert. Wie solche Landschaftszeichnungen erzeugt werden, zeigt „Laubbäume“ (Abbildung 30), das auf der Heimreise in „Wadenschwyl 23. Oktb. 29“ entstanden ist und ursprünglich einem Skizzenbuch zuzurechnen war.[1223] In der leichten Unterzeichnung legte Blechen hier einige Ankerpunkte der Bildanlage in Umrissen fest; diese Umrisse zog er mit der Feder auf solche Weise nach, dass sie sich in die Binnenzeichnung als Formwerte integrierten. Wie üblich ist vor allem der Mittelgrund definiert – insbesondere die Silhouette der Baumkronen –, und vereinzelt sind Kontrastfelder in der Hell-Dunkel-Wirkung betont. Der Vordergrund bleibt, wie bereits an anderer Stelle gesehen, bis auf einige Umrisse frei.

In der römischen Campagna entstanden Ende Januar 1829 – einige Blätter sind auf den 27. Januar datiert – Federzeichnungen der dortigen Landschaftsmorphologie. Selbst anhand der Originale lässt sich nicht immer eine Unterzeichnung ausmachen; ein sehr leichtes, loses Gerüst mag aber für den Federduktus einen Halt geboten haben.[1224] In „Gelände mit Wasserfläche“ ist die kurze, schwungvolle Federlinie insbesondere in ihrer Wirkung als dichte Schraffur eingesetzt.[1225] Über diese Schraffur erhält die Landschaft räumliche Werte. Die Linie umzieht Umrisse in der Schematisierung des Himmels und des Vordergrundes sowie in der Detailausführung der Tierstaffage und des Buschwerks, das frei formal apostrophiert ist. Die Federzeichnung hat so in ihrer blattfüllenden Dominanz eine anachronistische Tendenz. In „Flußlandschaft“ wurde die Federzeichnung dagegen zur Scharfstellung eines Fernblicks benutzt.[1226] In ihrem Fokus liegt die detailliert durchzeichnete Klosteranlage mit dicht geschraffften Schattenpartien, der breite Vordergrund ist gestalterisches Brachland. Die im Hintergrund angelegte Präzision führte Blechen nicht in der Gestaltung des ganzen Blattes fort, wodurch das Blatt unvollendet wirkt. Diese Gestaltungsweise findet sich auch in „Höhle im Tuffboden“ (Abbildung 31) wieder, dessen Vordergrund ebenso zugunsten einer Scharfstellung des

[1220] Vgl. auch Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 27, S. 167. Hier wiederum die These, Blechen habe in der offensichtlichen Unfertigkeit seinen eigenen Sehvorgang wiedergegeben, als er den fokussierten mittleren Bildausschnitt definierte. Die Ausgestaltung würde „vager dort, wo das Auge Partien nur überflog, und simuliert so das Sehen selbst.“

[1221] Vgl. auch „Berghang und steiler Höhenzug“, 1829, RV 1210/SZ 113, bezeichnet „Amalfi“, das Rave dem Neapler Skizzenbuch zuordnete (Abbildung 8).

[1222] Bez. „S. Francesco a Subiaco“, 1829, RV 897/SZ 186, Feder und Bleistift, 30 x 20 cm.

[1223] 1829, RV 1430/SZ 257, Blei, Feder, Tusche, 34 x 23 cm.

[1224] Unter dem Eintrag „Gelände mit Wasserfläche“, Rave 1940, RV 862, S. 277 erwähnte Rave keine Bleistift-Unterzeichnung. RV 868 in der Akademie, derselben Serie zuzuordnen, aber zeigt durch den unfertigen Zustand die subtile Bleistiftführung, die als Richtlinie für die Nachbearbeitung mit der Feder diente.

[1225] 1829, RV 862 (m. Abb.)/SZ 115, Blei, Feder, Tusche, 22 x 30 cm.

[1226] 1829, RV 868/AKA 90, Blei, Feder, Tusche, 22 x 30 cm.

Mittel- und Hintergrundes frei bleibt.[1227] Frei gelegte Linien stehen im Kontrast zu den gebündelten, kräftigen und dichten Schraffuren. Um Perspektive zu erzeugen, hat Blechen im Hintergrund die Deckkraft der Tinte grau nuanciert.

Zwei kleine Federzeichnungen entstanden – wie der Vergleich mit den Vorlagen Dughets glaubhaft macht – nach Gemälden der Galleria Colonna (vgl. Kap. 2.6.3).[1228] Weil ihr Format demjenigen des Skizzenbuches entspricht, ist davon auszugehen, dass Blechen die Seiten ausgelöst und anschließend die Bleistiftzeichnung mit Federlinien betont und fertiggestellt hat. Unregelmäßig gesetzte, parallele Schraffuren ohne Kreuzlagen füllen das ganze Blatt, die Umrisslinie ist unruhig und fragmentiert. Durch die schraffierten Schatten und die lineare Durchgestaltung der Himmelspartien konnte Blechen auf die sonst übliche schattierende und modellierende Lavierung verzichten. Abweichend von allen anderen Federzeichnungen ist der hintergrundschaffende Himmel mit horizontalen Parallelschraffen geschlossen. Dies ist das einzige Merkmal, das die Nachzeichnung von anderen vergleichbaren Skizzen der Campagna-Landschaft unterscheidet, und hierin liegt sicherlich der Grund, warum nur Christoph Martin Vogtherr die Skizzen als Rezeptionen Dughets erkannt hat; im Katalog der Blechen-Retrospektive wurden sie als „Campagna-Landschaften“ bezeichnet.[1229] In der Tat vermittelt jedoch die Federzeichnung die Ponderation der Hell-Dunkel-Werte des klassischen Landschaftsgemäldes von Dughet und dessen formalen Gestaltungsmitteln.

Die klare Trennung der Blickeinstellung in Fernblick und Nahsicht, wobei die Nahsicht in der Regel vernachlässigt wird, macht die Federskizzen aus der Campagna zu einem Zeugnis von Blechens konsequenter monofokaler Landschaftsauffassung. Was im vorgestellten Nürnberger Blatt noch nicht problematisiert wurde, nämlich die räumlichen Wahrnehmungsgrenzen eines Landschaftsausschnittes, scheint in den besagten Studien – die vielen freien Vordergründe können es bestätigen – zum gestalterischen Problem zu werden. Das Umschwenken vom Fernblick zur Nahsicht innerhalb eines Blattes wurde vermieden zugunsten eines Eindrucks, nicht einer Fülle von Eindrücken. Und so findet man selten ein Blatt wie „Sandiger Abhang bei Rom“, das einen starkkonturierten Nahsichtbereich zeigt.[1230] Durch die Nuancierung der tiefschwarzen Färbung der Tusche im Vordergrund, die mit den freien Lichtflächen kontrastiert, wird mit moduliertem Grau im Hintergrund Tiefe erzeugt.[1231]

Wie auch die Entwicklungschronologie der Bleistifttechnik zeigen konnte, waren die Jahre nach Blechens Rückkehr aus Italien zur Verwertung von Studien und Skizzen zu Gemälden bestimmt. Das Blatt „Fischervolk“ zeigt eine Fischerhütte am Meer, vor der eine Gruppe

[1227] 1829, RV 864/SZ 169, Blei, Feder, Tusche, 22 x 30 cm.
[1228] RV 751/HAUM ZL 81/5825 und RV 752/HAUM ZL 81/5826, jeweils Feder, Blei, 10 x 13 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 137 und 138, S. 149. In dieser Technik ist auch „Flußlandschaft mit laufendem Mann“ RV 755/HAUM 81/5829, Feder, Tusche, 10 x 13 cm.
[1229] Vgl. Vogtherr 2000, S. 64, Anm. 12.
[1230] Bez. „Campo Santo a Roma Jan. 29”, Feder, Tusche, Bleistift, 26 x 32 cm, RV 850/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Kupferstichkabinett Inv. Nr. Hz 1126, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 139, S. 149/150.
[1231] Vgl. auch „Unregelmäßiges Gelände“, RV 852/SZ 110, Feder, 27 x 40 cm.

Frauen, Männer und Kinder die Ankunft von Fischern erwartet, die ihre Boote im Hintergrund an Land vertäuen. Die schnelle Zeichnung gibt fast nur Umrisse, Licht und Schatten sind nicht verzeichnet.[1232] Die stereotype Staffage ist hier etwas weiter ausgeführt als die Küstenlandschaft, die tief im Hintergrund beschrieben ist. Die Feder diente hier dem schnellen Notieren einer Bildidee, wobei natürlich auch das kleine Format gegen eine technisch differenzierte Ausführung spricht.

Die bereits betrachteten Landschaftsskizzen mit Graphitstift, die Blechen nach 1829 vor allem in der Umgebung Berlins zeichnete, weisen einen ausgesprochen freien Stil auf. Eine hiermit vergleichbare Unterzeichnung liegt unter der Federskizze „Zwei Mönche im Walde“[1233]. Der Duktus des weichen Bleistiftes erinnert in den nicht überarbeiteten Partien darüber hinaus an den Notizenstil der „Kleinen Skizzenbücher“. Diese das Gegenständliche lediglich umfahrenden Zeichnungen bearbeitete Blechen anschließend mit der Feder. Er folgte dabei der Umrissführung und aus den groben Umzeichnungen des Laubwerks erarbeitete er schematisierte Details. Unter einem dichten Liniengeflecht sollten Landschaft, Staffage und Architektur zu einer Einheit verschmelzen, wie sie auch die Werkstudien zu Landschaften des Spätwerks vermitteln. Vermutlich ist „Zwei Mönche im Walde“ eine technische Variation dieses Arbeitsschrittes zwischen der Klärung von Einzelheiten und dem bildkompositorischen Verschleifen zum Ganzen.[1234]

Während der Harz-Reise 1833 fertigte Blechen einige Blätter an, deren technische Ausführung möglicherweise als didaktisches Anschauungsmaterial für seine Schüler diente. Die beiden hier vor diesem Entstehungshintergrund vorgestellten Federzeichnungen könnten allerdings nicht unterschiedlicher sein: Während „Gotische Ruine“ im Umgang mit den Landschaftsformen eine ähnlich offene Faktur zeigt wie die erwähnten landschaftlichen Studien mit dem Bleistift, hielt sich Blechen in seiner unbetitelten Baumstudie, auf der Rückseite des Aquarells „Winterlicher Hochpaß mit zwei Mönchen“, an eine akademische Tradition der Baumstudie.[1235] Die beiden Buchen sind botanisch eindeutig bestimmbar, in graphischer Feinarbeit schuf Blechen ein schulmäßiges Portrait. Hierfür nahm er die Linie wieder in ihre Nachahmungspflicht, einzig in der Wiedergabe einzelner Blätter wurde er schematisch, jedoch nie ungegenständlich. Blechen demonstrierte hier seinen Schülern akademische Zeichenkunst, wobei das erwiesene technische Können keine Herausforderung mehr darstellte, sondern in seiner Erlernbarkeit längst überwunden war. Seine Federzeichnungen entwickelten sich viel-

[1232] RV 1642 (m. Abb.)/ehemals SZ 1006, Feder, 7 x 19 cm.
[1233] RV 1875 (m. Abb.)/AKA 128, Blei, Feder, Tusche, 35 x 39 cm.
[1234] Konsequenter durchgeführt und vollendet ist der beschriebene gestalterische Ansatz in „Nächtliches Begräbnis“ RV 1874/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Feder, Tusche, 19 x 25 cm.
[1235] RV 1854 (m. Abb.)/nicht auffindbar, Feder, Tusche, 22 x 23 cm und RV 1981/München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1951:108v, Feder, 23 x 33 cm, bez. „Blechhütte bei Thale den 20. Sept. 33“, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 232, S. 175, Farbtafel 50. Vermutlich ist das Blatt „Hohe Buchen auf einem Hügel, vor einem höheren Berg“, RV 2026/Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv. Nr. Z 4436, Blei, Sepia, Aquarellfarben, Deckfarben, 36 x 45 cm ebenfalls im Zusammenhang der Harz-Reise entstanden, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 220, S. 171.

mehr weg von klassischen Techniken wie Umrissnahme und strenger Schraffur hin zu einer eher malerischen Zeichenschrift.

Das Motiv, das für Blechen nun zunehmend zum künstlerischen Problem wurde, war der Einblick in den Wald. In „Dichter Wald“ und „Steinhütte an einem Fluß“ sind jene räumlichen Gestaltungsprinzipien, die so deutlich die italienischen Skizzen bestimmen, zugunsten einer Hervorkehrung der zweidimensionalen Flächigkeit weitgehend negiert.[1236] „Dichter Wald“ verzeichnete Rave als „unvollendet“, da im Hintergrund dichte Schraffuren unvermittelt abbrechen; auch „Steinhütte an einem Fluß“ ist wohl nicht abgeschlossen, denn gleichfalls im Hintergrund liegen hier Bleistiftlinien, die ansonsten von der dichten Federzeichnung überlagert sind. Dadurch entsteht in beiden Zeichnungen ein Ungleichgewicht zwischen frei durchgezeichneten und offenen Partien. Das netzartige Linienmuster aus gegenläufigen und parallelen Schraffurblöcken bewegt sich frei über die Fläche und bezieht auch Staffageelemente wie Architektur und Figuren in das graphische Flechtwerk mit ein. Dies gelingt auch durch die Vermeidung angedeuteter perspektivlicher Verhältnisse. In „Steinhütte an einem Fluß“ wird der Nahsichtbereich von einem Baumstamm eingenommen, der ebenso großzügig und fahrig gegeben ist wie die Baumgruppen im Hintergrund hinter dem Fischerboot. Während die beiden genannten Zeichnungen zumindest in der Kleinteiligkeit noch eine gewisse Affinität zum Gegenständlichen zeigen, hat Blechen in „Weg im Wald mit Herde“ und „Waldweg im Buchenwald bei Spandau“ zu einer breiten, ungelenkten und gewissermaßen gewaltsamen Federlinie gefunden.[1237] Bleistiftunterzeichnung und Federduktus liegen hier bezugslos nebeneinander, die beiden Werkschritte bauen nun nicht mehr aufeinander auf. Zudem wirkt die Feder unkontrolliert wie in der rechten oberen Blattecke von „Weg im Wald mit Herde“. Damit hat Blechen auch verschiedene Zeichenmittel aus ihrer konstitutiven Abhängigkeit voneinander gelöst; autonom stehen ihre ästhetischen Werte gleichwertig, aber bezugslos nebeneinander.

3.3.2.3 Deckfarben und Aquarell

> „Alles in der Malerei durch die Farben zu erzielende Wohlgefällige beruht zuletzt auf dem Transparenten. Was gibt Aquarellmalerei ihr Heiteres, Leichtes, den Tag als der weiße durch die überzogenen Farben durchscheinende Papiergrund?“[1238]

Die Wertschätzung des Aquarells hatte in England einen frühen Höhepunkt erfahren. 1804 fand die Begeisterung und fast einhundertjährige Tradition ihren öffentlichen Ausdruck in der Gründung der „Society of Painters in Watercolour“.[1239] Insbesondere als Kolorierungsmethode von graphischen Ansichten bekannter Veduten erreichte die Aquarelltechnik Bedeutung. Johann Ludwig Aberlis berühmte Ansichten der Alpen stellten die Voraussetzung für kolorierte Umrisse dar, wie sie Caspar Wolf 1777 als „Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-

[1236] RV 1921/Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 24631, Feder, Tusche, Bleistift, ca. 31 x 42 cm und RV 1922/Kiel, Stiftung Pommern, Gemäldegalerie und Kulturgeschichtliche Sammlungen, Inv. Nr. B 97, Feder, Blei, 21 x 24 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 250, 251, S. 181.
[1237] RV 1927 (m. Abb.)/SZ 992, Feder, Tusche, 18 x 21 cm und RV 1905 (m. Abb.)/SZ 994, Blei, Feder, 20 x 33 cm.
[1238] Goethe an Meyer, am 12. April 1820, zit. nach Koschatzky 1999, S. 211-213.
[1239] Zur Geschichte des englischen Aquarells vgl. Koschatzky 1999, S. 156-190.

Gebürgen und derselben Beschreibung“ vorlegte. In Deutschland war es vor allem der Dresdener Alexander Thiele (1685-1752), der zu einer fruchtbaren Tradition des Landschaftsaquarells beigetragen hat. Aus der Dresdener Landschaftsschule ging unter anderem Christoph Nathe (1753-1808) hervor, der der Entwicklung des Aquarells in seiner Loslösung von der Gouache- oder Deckfarbentechnik einen entscheidenden Impuls gab. Nicht unerheblich aus handwerklicher Sicht ist in diesem Zusammenhang auch die Technik der Sepialavierung, die beispielsweise Caspar David Friedrich dem Aquarell vorzog, und von der ausgehend auch Blechen weitgehend seine Aquarellpraxis erschloss. Wilhelm Kobell (1766-1855) und Georg von Dillis (1779-1856) etablierten innerhalb der Münchner Schule ihrerseits eine ausgereifte Aquarelltradition.

Diese Eckpunkte einer deutschen Kunstgeschichte des Aquarells sind für den vorliegenden Zusammenhang wichtig, da schon Blechens Zeitgenossen die Bedeutung des Aquarells in seinem Spätwerk betont haben. Der mit Blechen befreundete Kunsthändler Louis Sachse hatte vor der gemeinsamen Reise nach Paris in Franz Kugler Zeitschrift „Museum“ folgende Verlautbarung veröffentlicht: „Herr Sachse hat einheimische Künstler dazu aufgefordert, auf gleiche Weise Aquarellbilder für ihn anzufertigen, um, wie er uns Originalbeispiele französischer Kunst vorgeführt, ebenso eine Lieferung deutscher Arbeiten dem Pariser Publikum vorlegen zu können.“[1240] Demzufolge zeigte Blechen bei einer Sitzung des Künstlervereins, die am 18. November 1835 nach der Reise nach Paris stattfand, „mehrere Aquarellzeichnungen von Klein, ferner einige Zeichnungen aus Düsseldorf und mehrere Aquarellzeichnungen französischer Künstler.“[1241] Johann Adam Kleins (1792-1875) Arbeiten stellte Blechen vermutlich vor; dieser war durch Darstellungen der Welt des Militärischen in der napoleonischen Besatzungszeit und des Wiedererstarkens Preußens bekannt geworden. Blechen interessierte sich dabei wohl eher für technische Aspekte denn für Motive und Inhalte der Blätter. Mit Klein haben die Berliner Aquarellzeichner, wie der bereits erwähnte Franz Krüger (1797-1857) und Theodor Hosemann (1807-1875), die klare Sachlichkeit der Darstellung gemeinsam. Die offensichtlichen Differenzen zu den Arbeiten dieser Künstler hat Willy Kurth wie folgt bewertet: „Blechen hat in der Berliner Kunst das Aquarell von der Kolorierung vorgezeichneter Umrisse befreit. Er denkt wirklich zum ersten Mal in großen Farbflächen, welche der Pinsel aus der Besonderheit der fließenden Farbe entwickelt.“[1242] Zu der hier angedeuteten materiellen Befreiung der Aquarelltechnik aus den Zwängen der graphischen Umrisslinie gelangte Blechen erst spät. Insbesondere zeigen seine in Aquarell ausgeführten Bühnenentwürfe die technische Nähe zur Tradition des kolorierten Umrisses. Selbstverständlich standen technische Errungenschaften bei den Bühnenbildentwürfe, die einfach nur einer farbigen Ausgestaltung bedurften, eher im Hintergrund. Gemeinhin wird erst die Ostsee-Reise, wenn man sie um 1828 ansetzen darf, als Initiation erwähnenswerter technischer Meriten auf dem Gebiet des

[1240] In: Museum 1833-1837, Nr. 18, Jg. III, 4. Mai 1835, zit. nach Rave 1940, S. 36.
[1241] Aus dem Sitzungsbericht des Berlinischen Künstlervereins, zit. nach Rave 1940, S. 41.
[1242] Kurth 1941, S. 36.

Aquarells angesehen.[1243] Blechens Aquarelltechnik veränderte und entwickelte sich entlang seiner Technik der Lavierung und insbesondere seiner Beherrschung der Sepia. Neben Sepia- und Tuschezeichnungen nimmt das Aquarell in seinem Werk einen quantitativ deutlich untergeordneten Rang ein. Da auffallend wenige Arbeiten bekannt sind, wird im Folgenden bisweilen etwas detaillierter auf einzelne Werke eingegangen.

Das Aquarell „Felsen im Tannenwald“ (Abbildung 32) zeigt eine große Gesteinsformation zwischen jungem Nadelholz.[1244] Die Farbgebung ist zurückhaltend in Gelb, Braun, Grau und hellem Blau angelegt. Mit einiger Sicherheit kann man das Blatt in die Motivgruppe der Sachsen-Reise einordnen, auch die Ausführung und ein Blick auf die Aquarelltechnik der Ostsee-Reise weisen ziemlich klar in die Frühzeit.[1245] Blechen malte das Aquarell über eine großzügige Bleistiftunterzeichnung, die die Einzelheiten grob anlegt, um sie mit dem Pinsel anschließend zu akzentuieren. Daneben stehen aber auch freihändig mit dem Pinsel gesetzte Partien wie die Silhouetten der großen Tannen in der rechten Bildhälfte. Sie sind flächig in farblicher und formaler Vereinfachung gegeben. Der stimmige Farbenklang wirkt stellenweise pastos und fleckig, so dass sich kaum Übergänge zwischen den nebeneinandergelegten Binnenformen ergeben; nur die freihändige Partie ist etwas lockerer und transparenter und erinnert mehr an eine Lavierung. Ohne die Qualitäten des Materials der Wasserfarben zu betonen, wurde die Zeichnung insbesondere in der Definition des Gesteins wie eine nahsichtige Ölskizze behandelt. Damit verunklärte Blechen einen wichtigen ästhetischen Wert des Aquarells, nämlich die Transparenz. Die Nahaufnahme der geologischen Formation verstellt die Fernsicht, so dass der Hintergrund ungestaltet bleibt, und das ganze Blatt dadurch einschichtig wirkt. Die Loslösung des Farbmaterials von der Unterzeichnung und die Übernahme der formalen Gestaltung ohne die formgebende Umrisszeichnung können demnach als Blechens wichtigste Errungenschaften seiner frühen Aquarelltechnik gelten.

Im Gegensatz dazu steht in den Arbeiten für das Königsstädtische Theater die Farbe in sehr engem Verhältnis zur Linie der Unterzeichnung. Einerseits sind sie locker laviert, andererseits aber auch in deckender Gouache in klare chromatische Felder gefasst. Im quadrierten Blatt „Wald mit umgestürztem Baum“ gestaltete Blechen einen kräftigfarbenen Bildvordergrund mit gestürztem Baum über einem Wasserlauf.[1246] Die klassische Farbperspektive des brauntonigen Bildeinstiegs wird im Durchblick auf das Waldinnere in pastelligen Grünnuancen weitergeführt. Mit der strengen Einteilung in Bildgründe und mit der Farbgestaltung hielt sich Blechen deutlich an klassische Vorbilder der Landschaftskomposition. Weit weniger ambitioniert und empfindsam für landschaftliche Individualität zeigen sich hier Technik und Farbbehandlung. Die beiden angeführten Beispiele bringen insofern eine technische Sensibilität in

[1243] „Schon die Blätter von der Ostseereise zeigten eine bestürzende Neuheit, waren ohne Vorbild und in ihrer Auffassung für ihre Zeit einzigartig.“ Koschatzky 1999, S. 216.
[1244] RV 276/SZ 583, Aquarellfarben, 24 x 31 cm.
[1245] Auch Rave ordnete die Aquarellskizze in seine Rubrik „Vorarbeiten für die Landschaften der Frühzeit“ ein. Vgl. Rave 1940, S. 164-170.
[1246] RV 368 (m. Abb.)/SZ 72, Aquarell- und Deckfarben, 25 x 32 cm, vgl. auch Schneider/Wegner 2009, S. 54.

der Naturdarstellung zum Ausdruck, als Blechen sich im Entwurf bewusst anders äußerte als in den Freiluftskizzen der Sachsen-Reise.

Um 1828 entstand „Blick über Dächer und kahle Bäume in eine Flußlandschaft“, das Rave zu einem „Voritalienischen Skizzenbuch“ zählte.[1247] Im Gegensatz zu den wohlgesetzten Ideallandschaften, die Blechen zeitgleich beschäftigten, zeigt das kleine Aquarell einen unprätentiösen Blick über eine Flusslandschaft; feine Abtönungen der Farbe fangen die spätwinterliche Stimmung ein, während Blechen mit Feder und Pinsel ein graphisches Liniennetz über den Ausblick legte. Besonders interessant ist die Datierung des Blattes um 1828, die sowohl von Rave als auch von Lothar Brauner im Katalog von 1990 gestützt wird.[1248] Technisch hat diese Arbeit keine Parallelen in den Aquarellen der Ostsee-Reise, die bekanntermaßen für das Jahr 1828 angenommen wird. Dieser Umstand sollte ein weiteres Mal hinsichtlich der Datierung der Ostseeskizzen zu denken geben.

Die Farbvarianz der Ostseeaquarelle gestaltete Blechen in unterschiedlicher Intensität der Deckstärke aus einem Braunton und einem Grauton. In dem großen Blatt, das den Königsstuhl auf Stubbenkammer zeigt, sind Strand und Düne mit sandigem Hellbraun von der felsigen Küstenlinie und den Sturmwolken in blaugrauen Flächen abgesetzt.[1249] So entsteht eine atmosphärisch stimmige Landschaftsskizze, die selbst in der verhaltenen Farbigkeit und dem mehrschichtigen und dennoch transparenten Farbauftrag authentisch wirkt. Die zeichnerische Struktur der Himmelspartien und der Felsentürme sind autonom und offenbaren die Erschließung eines neuen Arbeitsfeldes in der Farbtechnik, die in der Forschung stets mit der Reise nach Italien in Verbindung gebracht wird. Naheliegend ist ein Vergleich mit den Sepien aus Amalfi, deren monochromatische Durcharbeitung nicht weit von Blechens Aquarelltechnik entfernt ist. Hierbei suchte Blechen ganz offensichtlich nach einem formalen Darstellungsmittel, das durch die variantenreiche Technik des Aquarells bedingt wurde. In den Studien der Wolkenformationen wird Farbe bereits zur Form, so auch in „Gestrandetes Fischerboot“, wo die Farbenskala weiter geöffnet ist als beim zuerst besprochenen Blatt.[1250] Wie disparat sich Blechens Wahrnehmung und sein künstlerisches Anliegen im Umfeld der Rügen-Darstellungen ausmachen, zeigt eine Gegenüberstellung mit den Aquatinta-Radierungen Carl Friedrich Thieles, die er 1821 großenteils nach den Sepien Caspar David Friedrichs anfertigte und unter dem Titel „Malerische Reise durch Rügen“ veröffentlichte.[1251]

Der Vergleich mit zwei datierten Sepien Blechens aus dem Jahre 1826 macht die technischen Differenzen zu den beiden gezeigten Rügen-Aquarellen deutlich. Für „Der Sturm“, das 1826 für den Berlinischen Kunstverein als Vorlage für eine graphische Umsetzung zur Radierung

[1247] RV 544/SZ 979, Aquarellfarben, 16 x 20 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 130, S. 146, Farbtafel 34.
[1248] Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 130, S. 146.
[1249] RV 684/HAUM ZL 81/5805, Aquarellfarben, 21 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 128, S. 146, Farbtafel 36. Vgl. Kat. Nr. 67, S. 108 in Kat. Ausst. Goethezeit 1985. Hier steht auch ein Verweis auf eine mögliche Kenntnis englischer Aquarelle. Vgl. auch Grave 2006, S. 453, Möller 1996, S. 131-133.
[1250] RV 683/Privatbesitz, Aquarellfarben, 15 x 21 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 129, S. 146.
[1251] Vgl. C. F. Thiele, „Königsstuhl“, Abb. bei Zschoche 1998, S. 38.

entstanden ist, lavierte Blechen eine Federzeichnung mit dem Pinsel in Sepia.[1252] Die klar definierten Konturen der Tusche grenzen hier bisweilen die Fläche der lavierten Partien ab, die Wolken sind diffus und schematisiert aneinandergefügt. Einerseits ist diese Technik im Hinblick auf die Ausführung als Lithographie gewählt – Farben spielen keine Rolle –, andererseits spiegelt sie dennoch den Stand seiner Aquarelltechnik um das Jahr 1826 wieder, die auch in den Entwürfen zu Theaterdekorationen sichtbar ist. Sie sind in ihrer Abhängigkeit von den graphischen Flächen einer Unterzeichnung der deckenden Gouache sehr viel näher als dem lichthellen und transparenten Aquarell. Eine technische, dem Experimentellen zugeneigte Herausforderung stellten sie gewiss nicht dar und unterscheiden sich somit grundlegend von den Ostseeaquarellen.

Während des Italienaufenthaltes machte Blechen im Verhältnis zu anderen graphischen Materialien wenig Gebrauch von der Aquarelltechnik, wie sie oben beschrieben wurde. Das muss zunächst – insbesondere wenn eine Datierung der Ostsee-Reise vor 1829/30 angenommen wird – sehr verwundern. Vermutlich sind die zahlreichen Ölskizzen, deren pragmatischer Nutzen Blechen gänzlich überzeugt zu haben scheint, ein wichtiger Grund für den weitgehenden Verzicht auf Aquarelle. Die Intensität der Farben, die in der Ölskizze beobachtet werden kann, wirkt weit gegenständlicher als die Transparenz von Aquarellen und selbst von Gouachen. Hinzu kommt die monochrome Lavierung als bildmäßiges Gestaltungsmittel der Mischtechnik, die Blechen im Amalfi-Skizzenbuch zu maximaler Ausdrucksstärke geführt hat. Nach Meinung Annik Pietschs[1253] hat Blechen in den Tonabstufungen der Sepiatinte überdies eine Technik des Farbnotates entwickelt. Erst am Golf von Neapel und während eines Besuchs in Paestum und Pompeji aquarellierte Blechen systematischer. Das kleine Blatt, das er im „Inneren des Colosseums“ gezeichnet hat, wirkt allerdings seltsam unmotiviert.[1254] Ein Weiteres, das bei Rave verzeichnet ist, heute aber wohl als verschollen gelten muss, wurde über eine Federzeichnung gelegt, also nicht im Sinne des oben als ausgereifte Technik qualifizierten freien Materialauftrags behandelt, sondern möglicherweise in einem späteren Arbeitsschritt abgeschlossen.[1255] Für „Landstraße mit Reiter“, das Rave zum selben Skizzenbuch zählte, wurde wohl auch zunächst die Bleistiftskizze ausgeführt, die Blechen mit Federkonturen profilierte.[1256] Das Aquarell trägt die Beschriftung „bey Benevent“, Bleistiftunterzeichnung und insbesondere Federzeichnung stützen das kompositorische Gerüst; unter der Aquarellschicht finden sich Farbvermerke. Die farbliche Gestaltung des Weges im Vordergrund erscheint in pastelligen und vielfarbigen Überläufen unwirklich und stellt sich als chromatische Studie eines Verlaufs von blau nach rosaorange dar, der sich vom scharfen Schatten-

[1252] RV 512/AKA 174, Feder, Pinsel, Sepia, 51 x 65 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 115, S. 141, Farbtafel 32.
[1253] Vgl. Pietsch 2009a.
[1254] RV 812/SZ 166, Blei, Aquarellfarben, 13 x 20 cm.
[1255] Zu einem aufgelösten Skizzenbuch gehörig: RV 930/ehem. SZ 1040, Aquarellfarben, Feder, Blei, 28 x 21 cm.
[1256] Zu einem aufgelösten Skizzenbuch gehörig: RV 967 (m. Abb.)/SZ 123, Aquarellfarben, Blei, Feder, 28 x 21 cm.

schlag im Mittelgrund absetzt. Dahinter zieht sich eine Hügellandschaft in gelb und blau, darüber eine Wolkenfront. Die Bleistiftzeichnung und die definierenden Federkonturen sind wahrscheinlich auf dem Reißbrett vor dem Motiv entstanden, die Aquarellierung im Nachhinein. Die Ausführung der übrigen Blätter, die zum Skizzenbuch gehören, stützt diese Vermutung. Insbesondere die studienhafte Farbbehandlung, die Blechen weit entfernt von den tatsächlichen Lichtbedingungen aufs Blatt gebracht hat, lässt den Schluss auf eine spätere freie Ausgestaltung zu. In Neapel entstanden dann zwei Aquarelle an der Küste: „Kahnfahrt am Meer“ und „Palmen am Seeufer“,[1257] in denen neapolitanisches, stereotypisiertes Genre im Einsatz der Staffage zum Hauptmotiv wird. Technisch ist die Materialbehandlung souveräner, obwohl auch hier eine kaum sichtbare Unterzeichnung – Schraffen unter den dunklen Partien des Meeres – die farbige Übermalung leitet.

Unter gänzlich anderen Voraussetzungen sind die Aquarelle in Pompeji entstanden: Bei „Thermenraum mit Atlantenfries in Pompeji“ füllte Blechen das Blatt, das zu einem aufgelösten Skizzenbuch aus Neapel gezählt wird, nicht vollständig aus.[1258] Zur Konstruktion der Raumverhältnisse brachte er am rechten Blattrand eine Perspektivleiste an, was an seine Bühnenentwürfe erinnert. Das Aquarell ist in transparenten Marinetönen gehalten; dazu kontrastiv gestaltete Blechen die dekorativen Details in kräftigem Braunrot. Das Blatt weist mehrschichtige Lasuren auf, wobei aber die Farbflächen und -tupfer kaum ineinander laufen. Offenbar ließ Blechen die Schichten trocknen, bevor er weiterarbeitete; so beschreibt Annik Pietsch auch die Technik der Lavierung in Sepia im Amalfi-Skizzenbuch.[1259] Die Mehrschichtigkeit der Farbstruktur weist bereits auf eine Loslösung des Farbauftrags von der graphischen Vorlage hin.

Weiter noch ging Blechen in einem anderen Blatt aus dem gleichen Skizzenbuch: „Ruinen in Paestum“, ein helles Blatt in transparenter Aquarelltechnik.[1260] Über den Linien der Bleistiftunterzeichnung liegt die großzügige, vom graphischen Gerüst stellenweise unabhängige, farbige Lavierung in mehreren Schichten, die von heller, blaugrauer Grundierung zu brauntonigen dunklen Akzenten geführt wurden. Die Ermittlung der Farbnuancen findet über die Transparenz der Schichten statt; Blechen grundierte hier die Binnenzeichnung der Bleistiftumrisse in hellbraunen Lasuren, die verschatteten Töne in der Tempelarchitektur entstanden dann im additiven Prinzip der Schichtung erst auf dem Blatt, nicht vorab im Aquarellkasten. Die hierbei verwendete Farbvarianz ist beschränkt. Flexibel und vielseitig wird die Chromatik erst über die Technik der Lasuren.

Die Aquarelle aus Pompeji und Paestum bilden die einzige zusammenhängende Werkserie in dieser Technik, die in „Pompejianische Straße“ hinsichtlich Freilassungen und materiellen

[1257] RV 1014/SZ 911, Aquarellfarben, 8 x 13 cm und RV 1015/SZ 913, Aquarellfarben 12 x 18 cm, ohne Abbildungen.
[1258] RV 1227 (m. Abb.)/SZ 161, Aquarellfarben, 24 x 35 cm.
[1259] Vgl. Pietsch 2009a, S. 126.
[1260] RV 1229/SZ 190, Aquarellfarben, 24 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 188, S. 162.

Eigenschaften besonders sicher wirkt.[1261] Hier ist eine handwerkliche Vervollkommnung sichtbar, die die Lichtverhältnisse nachvollziehbar macht. Weniger auf Empirie aufbauend erscheint „Antike Tempelruine“ nicht zu dieser Serie zu passen.[1262] Die Bilderfindung mag vielmehr eine Werkzeichnung sein, die nach 1830 im Zusammenhang einer Kompositionsgenese entwickelt wurde. Dazu scheint Blechen die süditalienischen Blätter als Vorlage benutzt zu haben, was die Nähe zur Farbstimmung und Technik erklärt. Womöglich unter vergleichbaren Voraussetzungen ist eine „Ideallandschaft“ (Abbildung 33) als Bildentwurf gedacht.[1263] Weit weniger Naturstudie jedoch, wirkt die Landschaft farblich nach tradierten Prinzipien der Farbperspektive exerziert. Das Blatt könnte einerseits als reiner Versuch zur Farbverteilung in einem unfertigen Prozess gedacht gewesen sein, andererseits glaubt man, in der markanten Bergspitze den Monte Soracte wiederzuerkennen. Somit hätte Blechen eine deutliche Nähe zur klassischen Landschaft des 17. Jahrhunderts geschaffen.[1264] Ursprünglich zum „Kleinen Skizzenbuch“ der Heimreise (Skb. VIII) gehörig, weist die kleine Zeichnung „Heuschober zwischen grünen Bergrücken“ technische Unterschiede zu den komponierten Landschaften auf.[1265] Auf kleinstem Format wagte Blechen hier technische und farbliche Experimente, die in den übereinandergelegten Lasuren und isolierten Tupfen einen chromatisch komponierten Landschaftseindruck bilden.

Weit wichtiger als das Sammeln von Studienmaterial wurde für den Maler Blechen nach seiner Rückkehr aus Italien zunächst die Arbeit an Gemäldeentwürfen. Für die Ausführung einer Werkzeichnung aquarellierte Blechen daher hin und wieder fein ausgeführte Sepiaskizzen; unter der Lasur in blauer Wasserfarbe ist etwa „Italienerin am Golf von Neapel“, an sich eine vollendete Sepiazeichnung.[1266] Der Aquarellanteil beschreibt einzig das Landschaftliche: ruinöse Palastanlagen, den Bergrücken des Posilipp und die Silhouette von Capri am Horizont. Vordergrund und graphisch detaillierte Staffage sind gemäß der klassischen Farbperspektive im Sepiaton belassen. Die sorgfältige Rahmung und glatte Ausführung lassen den Schluss zu, dass Blechen dieses aus zahlreichen Vorstudien hervorgegangene Blatt durchaus auch zum Verkauf gedacht haben könnte. Ähnlich verhält es sich mit den Aquarellen, die Blechen nach Zeichnungen aus einer Parklandschaft der Mark Brandenburg gemalt hat.[1267] Sie entbehren

[1261] RV 1225/SZ 159, Aquarellfarben, 24 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 186, S. 161/162, Farbtafel 46.
[1262] RV 1240/Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 70/1780, Aquarellfarben, 20 x 35 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 189, S. 162/163, Tafel 41.
[1263] RV 1537/SZ 560, Aquarellfarben, 13 x 20 cm; vgl. auch RV 1538/SZ 561, Aquarellfarben, 14 x 19 cm.
[1264] Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um Studien nach Gemälden handelt.
[1265] RV 1456/HAUM ZL 81/5860, Aquarellfarben, 17 x 10 cm. Das Blatt ist stark beschädigt, eine Abbildung erschien daher nicht sinnvoll.
[1266] RV 1576/SZ 1318, Sepia, Aquarellfarben, 17 x 16 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 213, S. 169/170.
[1267] „Park in der Mark Brandenburg“ RV 1792/SZ 1167, Aquarellfarben, 23 x 37 cm, dazu Vorarbeiten: RV 1793/SZ 282, Blei, 24 x 38 cm und RV1794/SZ 914, Aquarellfarben, 16 x 22 cm. „Park in der Mark Brandenburg“, RV 1795/SZ 1310, Aquarellfarben, 20 x 36 cm, dazu Vorarbeiten: RV 1796/SZ 943, Blei, 23 x 36 cm. „Parkweg“ RV 1797/SZ 1309, Aquarellfarben rund, Durchmesser 24 cm, dazu Vorarbeit: RV 1798/SZ 924, Blei, rund Durchmesser 23 cm und RV 1799/SZ 601, Aquarellfarben, 24 x 24 cm.

gänzlich des materialexperimentellen Ansatzes der Skizzen und auch späterer Bildentwürfe.[1268] Vielmehr nehmen sie in ihrer verhaltenen Farbigkeit Charakteristika kolorierter Graphik wieder auf. Allein die dezidiert hervorgekehrte Transparenz des starken Lichteinfalls erinnert an die Landschaftserfahrungen, die Blechen in der Natur gemacht hat. Die Faktur des Pinsels ist meist vertrieben und tritt nur im Mittelgrund in roten Akzenten farbig hervor. Formal und farblich verallgemeinernd glättet die Aquarellqualität das Blatt. Meist dem gleichen Arbeitsfeld zugeschrieben ist das Tondo „Parkweg".[1269] Hier interessierte sich Blechen für die Ausführung botanischer Details in einer Vordergrundstudie, um seine Beherrschung einer Fülle pflanzlicher Formen zu demonstrieren. Damit stellte er eine aussagekräftige Künstlichkeit heraus, die an die prestigeträchtigen Palmenhausbilder erinnert, die bekanntlich ab 1832 als Auftrag Friedrich Wilhelms III. entstanden.

Von den an Gouachen erinnernden besprochenen Parklandschaften setzen sich jene Aquarelle ab, die Blechen auf seiner Harz-Reise – 1833 in Begleitung einiger Schüler unternommen – malte. Sie spiegeln, ähnlich wie die Ostseeblätter, unmittelbare Landschaftseindrücke im differenzierten Materialgebrauch wieder. Die Wasserfarben wurden nun wieder in ihren durchscheinenden Lasuren gebraucht. Das Aquarell „Fluß im Gebirge bei bewölktem Himmel"[1270], das im Katalog 1990 der Motivik der Harz-Reise 1833 zugeordnet ist, zeigt dagegen in der Himmelspartie jene Aquarelltechnik, die auch die Wolkenstrukturen auf den Stubbenkammer-Aquarellen kennzeichnet. Besonders fällt auf, dass Blechen die Flächenränder, in denen sich das Pigmentmaterial intensiviert, deutlich auslaufen ließ; in ihrem ausgeprägten Abstraktionsvermögen und ihrer technischen Souveränität sind sie den Arbeiten nach 1833 zuzuordnen. „Bodetal" wirkt insofern unfertig, als der Vordergrund und Partien in der rechten Randzone unbearbeitet blieben, und die im Nahsichtbereich klare Bleistiftunterzeichnung offenliegt.[1271] Mit Wasserfarben hat Blechen einen ersten Werkschritt über das Blatt gemalt, in dem der farbliche Grundton von Mittel- und Hintergrund fixiert ist. Der Übergang zwischen Braunton und Blauton ist dabei frei geblieben, so dass Negativformen der Baumsilhouetten entstehen. Weiter ausgeführt ist „Fluß im Gebirge"; hier ist der Farbengrund differenzierter, die Binnengestaltung gegenständlicher, wie in der Baumgruppe in der Blattmitte zu beobachten. Ohne zu verlaufen und konturiert von Pigmentkonzentrationen grenzen gegenstandsbezeichnende Farbflächen aneinander, wohingegen die Wolkenzone in ihrer immateriellen Qualität die Gegenstände verunklärt. Die Ermittlung unterschiedlichster Farb- und Abdeckwerte in dieser

[1268] Dazu Lothar Brauner in Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 17/18: „Zahlreiche Zeichnungen aus der Umgebung von Berlin, aus dem Park von Sanssouci, aus dem Buchenwald bei Spandau, aus der nördlichen Mark Brandenburg sind erhalten, zum Teil ausschließlich mit dem Bleistift zu Papier gebracht. Die danach ausgeführten, ‚vollendet' wirkenden Zeichnungen oder aus minutiösen Farbtupfern zusammengesetzten Aquarelle haben durchweg alle Frische der vor den Natur entstandenen Zeichnung verloren."

[1269] RV 1797/SZ 1309, Blei, Aquarellfarben, Durchmesser 24 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat Nr. 218, S. 170/171.

[1270] „Fluß im Gebirge", RV 1856/Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 23131, Aquarellfarben 21 x 35 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 233, S. 175.

[1271] „Bodetal", RV 1852/Kiel, Stiftung Pommern Gemäldegalerie und Kulturgeschichtliche Sammlungen, Inv. Nr. MV 76, Aquarellfarben 23 x 33 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Nr. 230, S. 174, Tafel 51.

Zone ist technisch herausragend. Der blanke, ungestaltete Vordergrund ist eine Konsequenz aus den materialgenerierten Qualitäten des Fernblicks.

Viel linearer und konkreter sind dagegen zwei Bildentwürfe, die vermutlich während oder unmittelbar nach der Harz-Reise konzipiert wurden. In die winterliche Natur hat Blechen Staffageelemente wie Mönche und Skulpturen gesetzt, aus einem Repertoire, das seine Wurzeln in der romantischen Symbolik hat. Ausführung, Farb- und Materialumgang jedoch lassen keinen Zweifel daran, dass die Arbeiten eher spät zu datieren sind. Das Münchner Blatt „Winterlicher Hochpaß mit zwei Mönchen“ zeigt eine mit dem Pinsel in braun und grau konturierte Landschaft, die in einer Bleistiftzeichnung unter der Malschicht vorgegeben ist. Graphische Details hat Blechen in kräftigen, kurzen und geschwungenen Pinselzügen betont. Die Aquarelleigenschaften werden hier zeichnerisch übertragen; genauso in „Winterlicher Wald mit Heiligenfigur“, in dem Stimmung, Farbenskala und zeichnerischer Duktus an das Münchner Blatt erinnern. Während die Landschaft mit den Mönchen wohl als fertiger Entwurf vorliegt, ist das letztgenannte Blatt nicht vollendet. Zweierlei kann anhand dieser Entwürfe herausgestellt werden: Zum einen beherrschte Blechen in der Aquarelltechnik einen malerischen und einen graphischen Duktus, zum anderen ordnete er den Arbeitsweisen jeweils Skizze und Werkzeichnung zu.[1272]

Ist jedoch das Aquarell Teil eines komplexen Werkprozesses, wie im Fall „Gotische Kirchenruine“, für das Blechen um 1834 Studien in Öl, Sepia und zwei Aquarellskizzen benutzte, dann wird die oben beobachtete Regelhaftigkeit unerheblich.[1273] Das Blatt fixiert zum einen die Ponderation von Hell-Dunkel-Werten in den Übergängen bis zu den stärksten Kontrasten von Auslassungen und zum anderen die Verteilung von Farbakzenten; der das Blatt bestimmende Grünton liegt unter allem. Hiervon ausgehend arbeitete Blechen die differenzierte Chromatik in der Ölskizze weiter aus. Die Feinzeichnung des Bleistifts, der die Architektur definiert, wurde bei der Aquarellierung großteils übergangen, mit Ausnahme des durchscheinenden Maßwerks, das einen deutlichen Akzent setzt. Der Malvorgang, der im Fluchtpunkt der Obergaden- und Mittelschiffwand angelegt ist, ignoriert den Raumeindruck; dafür demonstrierte Blechen sein Können im Ineinanderführen der Farbfelder und entwickelte zahlreiche feinste Übergänge der Tonstufen.

Die Kenntnis und Beherrschung der Materialbeschaffenheit kulminiert in den undatierten, aber in ihrer experimentellen Manier wohl spät entstandenen „Sechs erdachten Landschaften“,

[1272] „Winterlicher Hochpaß mit zwei Mönchen“, verso „Blechhütte bei Thale“, RV 1981/München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1951:108, Aquarellfarben, Blei, 23 x 33 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 232, S. 175, Farbtafel 50 und „Winterlicher Wald mit Heiligenfigur auf einer Brücke“, RV 1982/Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum, Inv. Nr. NI 1033, Aquarellfarben, Blei, 22 x 34 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 243, S. 179.

[1273] RV 1884/SZ 562, Aquarellfarben, Blei, 37 x 26 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 246, S. 179/180, Farbtafel 54. Aufgrund des vielstufigen Werkprozesses meint Sigrid Achenbach in diesem Katalog, das Motiv müsse auf eine Naturstudie zurückgehen. Wie bei den anderen Entwürfen handelt es sich jedoch auch hier um die Komposition von Versatzstücken, die Blechen frei verwendete.

deren technische und darstellerische Freiheit in Blechens Werk solitär sind.[1274] Neben dem Aquarell „Romanischer Kreuzgang mit Prozession von Mönchen“ ist eine Tuschezeichnung überliefert, die Blechen mit dem Pinsel angelegt hat.[1275] Diese vielseitige Motivbehandlung wirft die Frage nach der Stellung des Aquarells im Werkprozess von Blechens nachitalienischen Arbeiten auf, der weiter unten nachgegangen wird.

3.3.2.4 Mischtechniken

Die gestalterische Flexibilität und Varianz von Mischtechniken muss für den Maler Blechen beim Zeichnen besonders reizvoll gewesen sein.[1276] Sie ermöglichten die malerische Ausgestaltung zeichnerischer Skizzen in Ausrichtung auf das Gemälde. Dabei ist die Zeichnung oft durch eine Lavierung in Tusche oder Sepia mit Licht- und Schattenwerten versehen und räumlich beschrieben. Die Mischtechnik wurde genauso angewandt, um eine atmosphärische Verklammerung der graphischen Bildteile über eine Zeichnung zu legen. Zum Teil entstand diese Nachbereitung vor dem Motiv im direkten Anschluss an die Ausführung der Zeichnung, konnte jedoch auch nur anhand der Vorlage schematisch durchdacht und später ausgeführt werden. Von beiden Möglichkeiten machte Blechen Gebrauch, ohne eine davon zu bevorzugen. Aus seiner Reisebeschreibung geht hervor, dass er nach Zeichenausflügen in die Campagna zuhause arbeitete: „Nachdem wir nun mehreres gezeichnet hatten, brachten wir dann öfter unsere Zeit zu Hause zu und zeichneten die Zeichnungen etwas aus.“[1277] Diese Beschreibung kann für Lavierung, Aquarellierung und auch für Ölskizzen geltend gemacht werden. Dass das Format des Blattes keinen unbedingten Einfluss auf den Ausführungsgrad einer Zeichnung hatte, zeigt die frühe Skizzenserie der Italien-Reise, die Blechen am 26. Dezember 1828 am Monte Mario kurz nach seiner Ankunft in Rom zeichnete. Rave hat vermutet, dass die einzelnen Blätter aus dem „Skizzenbuch der Hinreise“ (Skb. I) ausgetrennt wurden.[1278] Die einfachen Sujets sind hier in differenzierter Technik teils in Bleistift, teils mit der Feder ausgearbeitet, wobei Blechen nicht nur die Unterzeichnung in Bleistift ausführte und anschließend überarbeitete, sondern eine feine formale Unterscheidung zwischen den Techniken vornahm. Mit der Feder präzisierte er vegetabile Details, mit dem Bleistift umriss er die weichen Konturen der Landschaftsformationen. Einzig die Wahl der Motive, die in einer bestechenden Art unspektakulär ist, weist auf den üblichen Modus der „Kleinen Skizzenbücher“ hin.

[1274] RV 1993-1995/SZ 908, 909, 910, Pinsel in schwarzer Tusche laviert, 18 x 27 cm; RV 1996/SZ 907, Pinsel in Tusche laviert, 14 x 21 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 254 und 255, S. 182. Rave gab unter dieser Nummer die Technik einer verwischten Kohlezeichnung an, was selbst anhand der Abbildung im Kat. Ausst. 1990, S. 182 auszuschließen ist. Durch diese Konfusion lässt sich Raves Eintrag heute nicht mehr mit Gewissheit einem bestimmten Blatt zuweisen. Vgl. dazu von Simson 1975.
[1275] RV 1872/SZ 109, Blei, Sepia, 29 x 38 cm und RV 1871/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/288, Aquarellfarben, 29 x 39 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 244, S. 179, Farbtafel 52.
[1276] Zum quantitativen Verhältnis von Zeichnungen zu Ölskizzen vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 83.
[1277] Rave 1940, S. 14.
[1278] Vgl. RV 712-725/AKA 1-6, 9-12, 35, SZ 1039, 1057, Feder, Sepia Tusche, 13 x 21 cm.

Da die Fülle der in diesem Zusammenhang zu berücksichtigenden Arbeiten unüberschaubar ist, wird im Folgenden nach bestimmten Kriterien ausgewählt:[1279] Es werden nur solche Blätter besprochen, die auch in Augenschein genommen werden konnten, deren Datierung wahrscheinlich ist und die gut dazu erhalten sind. Besonders aussagekräftig sind zusammengehörige Komplexe, die den technischen Problembereich bearbeiten. Hierzu sind die Skizzen der Sachsen-Reise, das „Monte-Mario-Skizzenbuch", das Amalfi-Skizzenbuch und eine Reihe später Tuschzeichnungen zu zählen.

3.3.2.5 Lavierung und Deckfarben

Technik und ästhetischer Wert der Lavierung hängen eng mit Aquarellcharakteristika zusammen: „Die Farbe ist niemals stofflich, sie ist ohne jede materielle Schwere, sie haftet nicht an den Gegenständen, sondern folgt einer ideellen formenden Kraft. Sie kann deshalb grundsätzlich durch einen einzigen Farbton ersetzt werden, etwa durch das Braun der Sepiatinte oder durch hellgraue Tusche."[1280]

Blechens erste Lavierungsversuche, deren Entwicklung an den Zeichnungen aus der Sächsischen Schweiz nachzuvollziehen ist, haben feinteilige Federzeichnungen zur Grundlage. In „Burgruine von Tharand" liegt eine zarte Bleistiftlinie unter der Tuschezeichnung; die Feder setzt starke Akzente, bisweilen ist die Sepia aber auch verwässert.[1281] Die Lavierung des Blattes ist in der Geländepartie ähnlich gestaltet wie in der Himmelspartie. In die Gesteinsbildung hinein hat Blechen „Kalk" vermerkt, vermutlich eher ein Hinweis zur Farbe als zur geologischen Beschaffenheit. Blechen begriff hier die Lavierung als Mittel zur Voluminisierung von Gegenständen, wobei er weniger auf eine abgestimmte Nuancierung der Tonalität achtete als auf eine malerische Wirkung.

Dass Blechen in Dresden erstmalig Landschaftsstudien „auszeichnete", wie er später in Italien sagte, wird besonders in „Bach durchfließt eine hohe torartige Öffnung im Felsen" sichtbar.[1282] Die Verteilung von Licht- und Schattenpartien, die den mächtigen Felsenaufbauten räumliche Werte verleihen sollten, will nicht recht gelingen. Weder konnte Blechen glaubhafte Lichtstimmung herstellen, noch wollten ihm konturierte oder nuancierte Übergänge glücken. Die Lavierung legte er anhand seiner Vorzeichnung mit der Feder; je enger die Schraffuren gesetzt wurden, desto dunkler wählte Blechen den Lavierungston. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Überarbeitung mit dem Pinsel nicht mehr vor der Natur erfolgte.

Die hier beschriebenen technischen Schwierigkeiten treten in vielen der großen Zeichnungen der Sachsen-Reise auf. Die Flächenverteilung, die der Tiefenstaffelung dienen sollte, ist in „Liebethaler Grund" durch eine diffuse und scheinbar der perspektivlichen Gestaltungsweise

[1279] Vgl. Achenbach 1990, S. 47.
[1280] Jensen 1967, S. 129.
[1281] RV 121 (m. Abb.)/SZ 2, Feder, Pinsel, Sepia und Tusche, 26 x 20 cm.
[1282] RV 135/SZ 9, Feder, Tusche, 42 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 98, S. 136.

gegenüber verständnislosen Lavierung in der Überarbeitung mit dem Pinsel nicht geglückt.[1283] Es ist allenthalben offensichtlich, so auch in „Felsiger Hang am Wasser“ (Abbildung 34), bezeichnet „Plauischer Grund 5 July 1823“, dass Blechen die graphischen Werte der Arbeiten nach malerischen Prinzipien überarbeiten wollte, die Lavierung kann die Federzeichnung jedoch nicht überzeugend begleiten und vollenden.[1284] Auf den Blättern, in denen die Zeichnung vorherrschendes Gestaltungsmittel bleibt und die Lavierung verhalten in den Hintergrund tritt, so in „Ottowalder Grund“, kann sein Verfahren eher überzeugen.[1285] Bekanntermaßen führte Blechen während der Sachsen-Reise auch ein Skizzenbuch im kleineren Format.[1286] „Weg zum Felsenkloster“ scheint hieraus ein Bildentwurf zu sein, der technische Ansatz hebt sich von den oben besprochenen großen Landschaftszeichnungen ab.[1287] Die Lavierung deckt nun vollständig das Blatt, das einen Weg durch eine Schlucht auf Klostergebäude zeigt. Aus dem Dunkel effektvoll bis zur Helligkeit des leeren Blattes entwickelt geht der Blick auf die hell erleuchteten Gebäude. Die Überarbeitung einer Bleistiftunterzeichnung und der Federlinie nivelliert die Details einer genauen Landschaftsstudie. Technik und Landschaftswahrnehmung dieser Entwürfe wirken erlernt und entsprechend abbuchstabiert; sie lassen sich weder mit den Federzeichnungen noch mit den Ölskizzen der Sachsen-Reise in Verbindung bringen.

Zwischen 1824 und 1828 machte Blechen sichtbar technische Fortschritte. Man gewinnt den Eindruck, dass er nun in Blättern wie „Felsen und Meeresbrandung“ die Materialqualitäten der Sepia zur atmosphärischen Wiedergabe einzusetzen vermochte.[1288] Dieses recht große Blatt erhält durch die heftige Pinselschrift eine Bewegungsrichtung in den Meereswogen; der Duktus wirkt freier und großzügiger, dennoch bleibt die Unterzeichnung mit der Feder verbindlich für die Pinselschrift. Vielfach wurde die lavierte Federzeichnung zur Vorlage von Entwürfen zur Druckgraphik benutzt. Eine solche Funktion kann man wohl der „Arkadischen Landschaft“ (Abbildung 35) zusprechen.[1289] Rave ordnete sie einem „Voritalienischen Skizzenbuch“ zu, das vor allem Studien zur Staffage und zu Kompositionen enthielt. Diese Landschaften – auch „Deutsche Landschaft“ (Abbildung 36) muss hier mitberücksichtigt werden – sind nicht im unmittelbaren Bezug zur Natur entstanden, sondern aus Kompositbausteinen zusammengesetzt.[1290] Die Durchzeichnung und Definierung gegenständlicher Werte sind von

[1283] RV 124 (m. Abb.)/SZ 999, Feder, Tusche, laviert, 42 x 38 cm. Dazu gegensätzlich Lothar Brauner: „Die lavierten Blätter weisen Nuancierungen auf, nicht nur zur Unterscheidung von Licht und Schatten, sondern auch zur Charakterisierung der Tiefenstaffelung. Dabei erreichte Blechen gelegentlich bereits in der Naturstudie eine malerische Wirkung, die ihn später zu einem Gemälde anregte.“ Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 10.
[1284] RV 119/SZ 1, Feder, Tusche, laviert, 34 x 42 cm.
[1285] RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Feder, Tusche, laviert, 42 x 34 cm und „Bemooster Baum“, bez. RV 139/SZ 11, Feder, Tusche, 25 x 42 cm. Auch die Lavierung der Architekturzeichnungen aus Meißen ist bezüglich der räumlichen Erschließung durch die Pinselüberarbeitung besser geglückt; vgl. RV 148/SZ 17, Feder, Tusche, 40 x 29 cm.
[1286] Heute aufgelöst, zusammengestellt unter RV 78-116, Blei, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm; vgl. Rave 1940, S. 142-144.
[1287] RV 90 (m. Abb.)/SZ 532, Blei, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm.
[1288] RV 515/SZ 523, Feder, Pinsel, Sepia, 21 x 29 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 107, S. 139, Farbtafel 31.
[1289] RV 541/SZ 94, Feder, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm.
[1290] RV 542/SZ 95, Feder, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm.

einem bei Blechen selten auftretenden, aus der Tradition adaptierten Idealgedanken bestimmt. Nicht nur Kompositionsparameter, sondern auch Naturdetails entstanden so unter einem anderen Vorzeichen als in den Skizzen. Das bereits erwähnte Aquarell „Blick über Dächer und kahle Bäume“ aus demselben Skizzenbuch steht zu diesen Kompositionen in erstaunlichem Widerspruch, zeigt es doch den Blick auf eine gänzlich ungestaltete Natur.

Die Jahre 1826 bis 1828 waren von der Beschäftigung mit der Ideallandschaft gekennzeichnet, deren Höhepunkt mit „Semnonenlager“ und „Venusfest“ erreicht wurde, wobei Letzteres unvollendet blieb. Aus dieser Zeit sind zahlreiche Entwurfszeichnungen erhalten, die klassische Bildthemen der Geschichtsmalerei verarbeiteten. Raves Rubrik „Aus Sage und Geschichte“ fasste sie zusammen, darunter auch „Faun und Nymphe“[1291]. Der klassische Bildaufbau beginnt bei der Rahmung im Vordergrund mit einer braun getönten Böschung, die sich mit dem rahmenden Bewuchs und dem Baumbestand zu einer Blickführung auf das Paar zusammenschließt. Als Hintergrund setzte Blechen eine altmeisterlich aufgefasste Baumgruppe und einen ebensolchen Wolkenhimmel. Der Akzent liegt auf der Staffage; Figurenbehandlung und die Technik der Höhungen mit Deckweiß sind dilettantisch. Der Entwurf ist dennoch sehr malerisch, wobei die Binnengestaltung der Landschaftselemente sowie der Staffage großzügig bis schematisch ist. Dass Blechen diese Zeichnung nach einem heute unbekannten Gemälde oder einer graphischen Vorlage zeichnete, ist nicht unwahrscheinlich. Wie wichtig die schematische bis großzügige Entwurfszeichnung im Werkprozess war, verdeutlicht auch die Gesamtstudie zum „Venusfest“[1292]. Die Sepiatechnik diente einer schnellen Versuchsanordnung der Ponderation von Hell-Dunkel-Werten, wobei insbesondere Kontraste betont sind, die in der Ölskizze beispielsweise wieder aufgrund der farbigen Weiterführung abgeschwächt sind.[1293] Umrisse und Binnenausführungen sind zugunsten der Flächengestaltung gänzlich zurückgenommen. Wie Kapitel 4.2 zeigen wird, spielte die Verteilung von Licht- und Schattenwerten, die maßgeblich von der Lavierung in Sepia und in Tusche gewährleistet wurden, in Blechens Werkprozess eine tragende Rolle.

Während der Ostsee-Reise lavierte Blechen seine Zeichnungen – so die Auswertung des heutigen Bestandes – nicht. Dieser Umstand muss deswegen herausgehoben werden, da die Überarbeitung mit dem Pinsel in Tusche und Sepia einen wichtigen Schritt im Werkprozess darstellte. Offensichtlich hatte Blechen nicht vor, die Landschaftsstudien in Gemälde fortzuführen; die Ölgemälde, die Rave in diesen Zusammenhang brachte, lassen sich im Gegensatz zu den oben vorgestellten Aquarellen und vermutlich auch einigen Ölskizzen topographisch

[1291] RV 575 (m. Abb.)/SZ 492, Pinsel, Sepia, Deckweiß, 18 x 24 cm.
[1292] RV 579 (m. Abb.)/SZ 553, Pinsel, Sepia, 28 x 42 cm.
[1293] Vgl. RV 580 (m. Abb.)/AKA 100, Öl auf Papier, 23 x 35 cm. Nochmals als Erinnerung zum Verhältnis von Sepiazeichnung und Ölskizze am Beispiel einiger Blätter aus dem Amalfi-Skizzenbuch: Bei der Naturaufnahme „abstrahierte“ Blechen „von der konkreten Lichtsituation und [übertrug] die gesehene farbige Natur in eine individuelle Notation, die er nachträglich in den Sepien als Tonwerte und in den Ölskizzen als Farbwerte übersetzte.“ Tonstufen der Sepiazeichnungen wurden in eine „äquivalente Helldunkelskala übersetzt“; vgl. Pietsch 2009a, S. 127/128. Die „individuelle Notation“ erscheint mit ihrer Übertragung dunklerer Lokalfarben in dunklere Sepiaabtönungen allerdings eher allgemeingültig und logisch als „individuell“.

nicht genau bestimmen.[1294] Simultan hat Blechen sowohl an der Bleistifttechnik als auch im Aquarell experimentiert. Diese Beobachtung lässt erneut Zweifel am allgemein angenommenen frühen Zeitpunkt der Ostsee-Reise aufkommen, da die technischen Differenzen datierbarer Skizzenwerke wie der Italien-Reise so überdeutlich zutage treten.

In Italien hat Blechen systematisch seine Bleistift- oder Federskizzen „ausgezeichnet". In den ersten Tagen seines römischen Aufenthalts und etwas später am Golf von Salerno entstanden so technische Werkkomplexe, die sich entlang ihres durchgehenden Gestaltungsmodus der Landschaft mit Bleistift, Feder und Pinsel zusammenfassen lassen. Am 26. Dezember 1828 zeichnete Blechen auf dem Monte Mario; aus dieser Serie bewahrt die Berliner Akademie etwa 14 Zeichnungen auf.[1295] Sorgfältig zeichnete Blechen mit dem Bleistift und anschließend mit der Feder das Terrain ab, mit dem Pinsel definierte er die Binnengestaltung der Umrisse. Vom Vordergrund, der in den Zeichnungen rein mit Bleistift und Feder so auffallend oft undefiniert bleibt, bis zur Fernsicht hat Blechen alles räumlich und detailliert erfasst. „Feldweg", so benannte Rave die Skizzen allerdings sämtlich, zeigt ein außerordentliches Gespür für die Lavierung. Diese ist nicht zur Modellierung des linearen Charakters, sondern vielmehr zur Hervorhebung eingesetzt, indem die strukturdefinierende Zeichnung wenn überhaupt, dann leicht und transparent überarbeitet ist und so Kontraste akzentuiert, die die Landschaft bestimmen.[1296] Gegenständliches und beschreibende Umrisse wurden nicht zugunsten glättender Pinselflächen malerisch nivelliert, sondern so belassen. Sie dokumentieren Blechens geschärfte Aufmerksamkeit für die graphische Formensprache der Landschaft und ihre Verzeichnung zum essentiellen Charakteristikum. Dabei stellt das Schilfrohr – als Zaun und als Gewächs – ein wiederkehrendes, graphisch reizvolles Muster dar. Starke Gegensätze der Hell-Dunkel-Gestaltung werden eher vermieden als betont, allein die Linien liegen kontrastiv auf dem hellen Untergrund.

Die Blätter zeichnet eine technische Sorgfalt und Homogenität der Ausführung aus, die als ungewöhnlich gelten darf. Das kleine Format des „Skizzenbuchs der Hinreise" (Skb. I), das, wie oben beschrieben, flüchtige Studien enthält, hielt Blechen offenbar nicht davon ab, die Skizzen blattfüllend auszuführen. Sein Blick fokussierte dabei nicht das Stadtpanorama oder Aussichten, sondern beschränkte die Aufmerksamkeit auf die graphischen Charakteristika des Landschaftlichen. Es muss jedoch deutlich betont werden, dass die kleinen Zeichnungen keine „wie zufällig erhaschten Landschaftsausschnitte"[1297] wiedergeben, sondern nach bildgesetzlichen Grundlagen aufgebaut sind. Die Anlage einer Diagonale, meist von links unten nach schräg rechts oben verlaufend, und ihres gegenläufigen Pendants sowie die ponderierten Helligkeitswerte zeigen einen Landschaftszeichner, der nach kompositionellen Gesichtspunkten

[1294] Vgl. RV 688/vermutlich Privatsammlung, Öl auf Leinwand, 19 x 43 cm, RV 690/Hamburg Kunsthalle, Öl auf Leinwand, 72 x 119 cm, vgl. auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 11, S. 105/106. „Stürmische See mit Leuchtturm" ist vermutlich bereits 1826 entstanden und viel eher als Replik auf die Seestücke Claude-Joseph Vernets oder Wilhelm Krauses zu sehen.
[1295] RV 712-725/AKA 1-6, 9-12, 35, SZ 1039, 1057, Feder, Sepia, Tusche, 13 x 21 cm.
[1296] „Feldweg" RV 712 (m. Abb.)/AKA 1, RV 713/AKA 2, RV 714/AKA 3, Feder, Sepia, Tusche 13 x 21 cm.
[1297] Achenbach 1990, S. 47.

Linien und Flächen austarierte und anordnete. Die Skizzen vom Monte Mario belegen dies eindrücklich und heben sich stark vom Duktus der „Kleinen Skizzenbücher“ ab.[1298] In den Katalogen der Akademie-Ausstellungen lässt sich im „Zweiten Nachtrag zu dem Verzeichnis der Werke lebender Künstler“ für das Jahr 1832 ein heute unbekanntes Werk Blechens nachweisen, das womöglich ein Ölgemälde mit einem Motiv nach den Skizzen des „Monte-Mario-Skizzenbuchs“ gewesen ist: Unter der Nr. 1242 wird eine „Gegend vom Monte Mario bei Rom. Im Besitz des Malers Hübner“ aufgeführt.[1299]

Blechen begegnete der Landschaft grundsätzlich in einer konventionellen Mischtechnik. Die Campagna, traditionsreiches Motiv der Landschaftsmalerei, sollte genau, aber auch stimmungsecht ins Bild treten. Stimmungswerte, vermittelt durch authentische Lichtregie, entwickelten sich zum zentralen gestalterischen Problem der Zeichnungen, damit wurde in der Mischtechnik eine linienbetonte Wahrnehmung sekundär. Bereits die ausgeführten Blätter aus römischen Gärten und der Campagna, die dem „Ersten kleinen römischen Skizzenbuch“ (Skb. V) entnommen sind, viele davon im Januar 1829 gezeichnet, manifestieren diese Beobachtung. Für „Terrasse mit hohen Bäumen“, bezeichnet „in der Villa Borghese 9. Jan 29“, lockerte Blechen die Umrisse auf, schematisierte die Binnengestaltung, setze dafür aber die konsequent lavierten Flächenwerte zueinander in Bezug und suggerierte so räumliche Dimensionen.[1300] „Parkweg und Brunnen der Villa Borghese“ ist eine Pinselzeichnung, die nicht mehr auf den Umrissen der Feder basiert, sondern frei und malerisch über die Bleistiftunterzeichnung gelegt ist.[1301]

Dieses kleine römische Skizzenbuch weist in mehreren Ausführungen bereits auf das Wahrnehmungsmuster des Amalfi-Skizzenbuches voraus. Auf größerem Format reizte Blechen, ausgehend von der Freilassung des Blattgrundes, die Lavierung bis zur dunklen Ausmalung des Buschwerks aus. „Unregelmäßiges Gelände“ charakterisierte Blechen im scharfgestellten Nahsichtbereich mit der Feder, der Hintergrund ist über die Lavierung schematischer und so den Wahrnehmungsmöglichkeiten des Auges angepasst.[1302] Die Zeichnung dominiert den Vordergrund, und die Lavierung, die sich an den Vorzeichnungen der Umrisse orientiert, wird zum Mittel der Tiefengestaltung. Dass aber auch im großen Format die Lavierung die Zeichnung dominieren kann, zeigt „Abbruchkante des Tuffbodens“ (Abbildung 37), das ohne graphische Konturen die Landschaft allein durch die Lavierung beschreibt.[1303]

[1298] Es bleibt unklar, ist aber m.E. unerheblich, ob die erwähnte Serie vom Monte Mario dem „Skizzenbuch der Hinreise“ (Skb. I) entnommen ist. Vgl. dazu Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 132, S. 147.
[1299] Vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1832, S. 115.
[1300] RV 735 (m. Abb.)/AKA 33, Blei, Feder, Pinsel, Tusche und Sepia, 9 x 13 cm. Vergleichbar sind auch RV 779 (m. Abb.)/AKA 25 und 781 (m. Abb.)/AKA 27, beide Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm, die aus einem aufgelösten römischen Skizzenbuch stammen.
[1301] RV 785 (m. Abb.)/AKA 36, Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm. In „Landschaft“, RV 786/AKA 37, Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm, lassen sich laut Rave 1940, S. 264 „Licht- und Schattenangaben“ finden.
[1302] RV 857 (m. Abb.)/SZ 174, Feder, Pinsel, Sepia, 27 x 41 cm. Vgl. auch Wegner 2006.
[1303] RV 865/SZ 171, Feder, Pinsel, Sepia, bezeichnet „Campagna di Roma 27 Genn 29“, 22 x 30 cm.

Was das Amalfi-Skizzenbuch so einzigartig macht, offenbart sich in den oben skizzierten Arbeiten als konsequente Entwicklung eines Wahrnehmungsschemas, das Blechen von kleinsten Skizzenbuchblättern bis ins große Format übertrug. Die Tendenz zum Malerischen hat sich dabei vermutlich auch über die Adaption der Ölskizzentechnik durchgesetzt und hat so über rein zeichnerische Landschaftsaufnahmen die Überhand gewonnen. Es wurde in der Literatur stets betont, welchen herausragenden Stellenwert das Amalfi-Skizzenbuch in Blechens zeichnerischem Werk einnimmt.[1304] Über den weitgehenden Verzicht auf Kontur und gegenständliche Umrissdefinition erhalten die Skizzen aus dem Mühlental, die Blechen in der ersten Hälfte des Monats Mai 1829 zeichnete, eine ungeheure Gegenwärtigkeit, die er maximal auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Lichtkontrasten einstellte. In der nazarenischen Zeichentechnik beispielsweise Schnorrs ist dagegen die Fläche, die die Umrisslinie meist mit dem spitzen Bleistift begrenzt, kongruent zur Fläche der Lavierung.[1305]

Indem Blechen die hellen Sonnenflecken als Auslassungen stehen ließ, verschmelzen Blattgrund, Zeichnung und Malschicht zu einem Lichtraum. Die gleichmäßige, harmonisierende Lichtstimmung, die die Lavierung über die idealisierte Landschaftsskizze erzeugen sollte, gab Blechen zugunsten eines kontrastgestützten transitorischen Lichtmoments auf. Der Titel „Bäume und Häuser“ klingt wie ein gegenständliches Bildmotiv, dabei definieren sich die Objekte allein aus ihrer Negativform und ihrem Helligkeitswert.[1306] Der Lichteinfall wird materiell, indem er Gegenstände einerseits trennt, andererseits verbindet. Die Bleistiftvorzeichnung legt nur noch einen ungefähren Flächenumriss vor, der Pinsel, mit dem Blechen nun nicht mehr lavierte, sondern malte, nimmt diese Vorgabe nur bedingt an. In einigen Blättern bezeichnet der Bleistift auch Flächen mit schematischer Schraffur, andere weisen Vermerke auf, die sich in Zusammenhang mit der Nachbereitung in Sepia bringen lassen.[1307] Allgemein wird in der Forschung die ungewöhnlich sichere Ponderation der Flächenwerte herausgestellt; Börsch-Supan führt dies vor allem auf die Beziehung zwischen Natur und Architektur zurück.[1308] Sie spielt insbesondere in „Bäume und Häuser“ eine Rolle, deren Gegenständlichkeit sich in einem abstrakten Flächenmuster zusammenfügt.[1309] Blechen suchte dabei nach geometrischer Strenge der Flächenkuben; bauliche Details, wie er sie mit dem Bleistift auf „Hafen von Amalfi“ in der kleinen Kuppel mit Laterne andeutete, wurden in der Pinselüberarbeitung

[1304] Vgl. Börsch-Supan 1998a; Achenbach 1990, S. 47; Rave 1941, S. 315-326.
[1305] „Lavierungen wurden vielfach nicht mehr malerisch frei und dynamisch aufgetragen, um plastische oder atmosphärische Effekte zu erzielen, sondern streng an meist mit dem Bleistift vorgezeichnete Konturen gebunden und einheitlich flächig verwandt.“ Grave 2006, S. 448.
[1306] RV 1142/AKA 59, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 35, S. 175.
[1307] Vgl. „Gebäude, einen Bach überquerend“, RV 1154/AKA 64, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, mit Vermerken „Grund voll“ und „voll“ in geschrafften Partien; Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 51, S. 191.
[1308] Börsch-Supan 1998a, S. 15.
[1309] RV 1145/AKA 48, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm. Vgl. Heck 2009, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 36, S. 176.

nicht berücksichtigt.[1310] Formale und tonale Simplifizierung führen schließlich zu dem hohen Grad an Abstraktion, die einige der Blätter – durchaus nicht alle – kennzeichnet. Demgegenüber gab Blechen den Flächen hier eine malerische Binnenstruktur. In „Bergschlucht", das später als Vorlage zum Gemälde „Mühlental bei Amalfi" herangezogen wurde, sind die Wolken in ihrer charakteristischen Textur von den Flächen, die Berghänge markieren, abgesetzt.[1311] Mit dieser Überarbeitung, die neben den Ölskizzen als entscheidende technische und perzeptive Errungenschaft der Italien-Reise gelten darf, fügte Blechen seiner Bildgenese einen konstruktiven Werkschritt zu. Auch wenn die Blätter durch ihre ästhetische Autonomie von den realen Gegebenheiten und ihre ästhetisch balancierte Komposition bestechen, so kommt ihnen doch auch als entscheidende Stufe in der Umsetzung von Landschaftswahrnehmung zum Landschaftsbild große Bedeutung zu. Im Zusammenspiel von Federzeichnung, Pinselzeichnung und Ölskizze generierte Blechen also seine Bildkompositionen.

Immer wieder wurde die Frage nach der Abfolge der technischen Werkschritte einzelner Blätter aufgeworfen.[1312] Diesbezüglich bleibt festzuhalten, dass sich keine Regelhaftigkeit aufzeigen lässt, denn einzig der Ausführungsgrad der Vorzeichnung bietet hierfür vage Anhaltspunkte: Je flächiger die Bleistiftzeichnung aufgefasst ist, das heißt, je mehr Schraffen die Flächen kennzeichnen, desto eher ist eine spätere Nachbearbeitung mit dem Pinsel wahrscheinlich. Hierzu führt Annik Pietsch aufwendige Infrarot-Untersuchungen von fünf Blättern aus dem Besitz der Akademie zur Argumentation an. Das Ergebnis überrascht nicht, lassen sich doch die mit Bleistift angelegten Unterzeichnungen – auch der Flächen – mühelos bei genauer Betrachtung ausmachen. In der Unterzeichnung mit dem Bleistift habe Blechen „Körperfarben, wie sie sich durch Licht und Finsternis für das Auge und in Wechselwirkung mit ihm zeigen, in Tonwerte umgesetzt und ergänzte diese Übersetzung erst bei der Lavierung nach optischen Gesetzen mit den Angaben für eine konkrete Beleuchtungssituation."[1313]

Die in Amalfi weitgehend von Umrissen befreite Lavierung behielt Blechen in den Skizzen aus Mittelitalien bei, das er auf seinem Rückweg nach Deutschland durchreiste. Ein deutlicher Unterschied im Aufzeichnungsmodus der Landschaft und demjenigen der Stadtansichten in einer Darstellung lässt sich in den Zeichnungen, die Blechen von der Klosteranlage und der Landschaft um Assisi angefertigte, feststellen. Auf „Stadttor von Assisi" ist eine genaue Umrisszeichnung der Gebäude gegen den Himmel zu sehen, während die Zeichenschrift, die die Geländebewachsung andeutet, nur lockerste formale Anhaltspunkte bietet. Der Pinsel bewegte sich dementsprechend ungebunden über die Fläche.[1314] Zu dieser Entwicklung haben auch

[1310] RV 1162/AKA 50, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 30, S. 170.
[1311] RV 1159/AKA 54, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm und „Mühlental bei Amalfi", RV 1119/Leipzig, Museum für Bildende Künste, Inv. Nr. 1257, Öl auf Leinwand, 109 x 78 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 45, S. 185 und Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 48, S. 117, Farbtafel 14.
[1312] Vgl. etwa Börsch-Supan 1998a.
[1313] Pietsch 2009a, S. 127.
[1314] RV 1319/SZ 119, Blei, Pinsel, Sepia, 27 x 24 cm, ohne Abb. Vgl. auch Blätter aus dem Neapler Skizzenbuch, bspw. RV 1234/AKA 76, Blei, Pinsel, Sepia, 24 x 35 cm.

die genannten Aquarelle aus Pompeji beigetragen. Ohne die sorgfältige Praxis, die sich Blechen dort und in einigen der Amalfi-Blätter angeeignet hat, wäre die streng durchdachte Berglandschaft hier nicht denkbar. Neben dem üblichen flüchtigen und schematisierenden Duktus arrangierte Blechen dieses Blatt nun nach dem bewährten Schema.[1315]

Die „Alpenlandschaft", wohl auf der Heimreise von Italien entstanden, zeigt eine Technik, die sich vom malerischen Modus des Amalfi-Skizzenbuches abhebt, denn deren sukzessive Lavierung in Schichten ist hier einer additiven Flächengestaltung gewichen.[1316] Eine feine Bleistiftkontur umzieht die Silhouetten des Bergmassivs und der Bebauung; der Vordergrund ist dagegen vornehmlich mit dem Pinsel – eine Unterzeichnung deutet lediglich die Grundformen an – in kleine Bausteine zergliedert. Die ganz nahsichtige linke Ecke des Blattes ist flüchtig mit Pinselstrichen grundiert, demgegenüber stehen im Mittelgrund scharf definierte, mit dem Pinsel gestaltete Gesteinsformationen. Die anspruchsvolle Ausführung, Format und Motiv lassen auf eine Entwurfsskizze für ein Gemälde schließen. Die Technik der Sepialavierung ist in der sicheren Abstufung der Hell- und Dunkelwerte ausgesprochen avanciert, der unmittelbare Natureindruck einer abstrakten Formulierung gewichen.

Der angesprochene, wichtige Schritt im Werkprozess, den die Lavierung übernommen hatte, erhielt wesentliche Bedeutung in der Nachbereitung des Skizzenwerkes in Berlin. Kompositionen wurden in Zeichnungen vorgebildet und nachträglich laviert, um malerische Werte beizugeben. Dafür ist die bereits erwähnte „Italienerin am Golf von Neapel" exemplarisch.[1317] Die Bleistiftzeichnungen aus der Berliner Umgebung, die Blechen im Hinblick auf die druckgraphische Verwertung fertigte, überarbeitete er nicht mit der üblichen flüchtigen Lavierung der italienischen Skizzen. „Park beim Neuen Palais in Potsdam" zeigt dagegen eine Vielzahl ungewöhnlicher Techniken.[1318] Blechens Vorgehen, Landschaftsskizzen in der Natur zu nehmen und in einem weiteren Arbeitsschritt fortzuführen, findet in einem Blatt des Berliner Kupferstichkabinetts eine interessante Erweiterung: eine Pinsel- und Federzeichnung mit schwarzer und grauer Tusche, die den sogenannten Hopfengarten im westlichen Bezirk des Parks zeigt. Auffallend ist die botanische Formensprache, die – ohne kleinteilig zu wirken – genaue Beschaffenheiten der unterschiedlichen Sumpfpflanzen und Bäume definiert und dafür ein waches Interesse erkennen lässt. Blechen hat das Blatt weitgehend ausgeführt,[1319] nuanciert laviert und – hierin liegt die technische Besonderheit – die Höhungen nicht nur in Deckfarben aufgetragen, sondern an die Stellen gesetzt, an denen er die mit dem Pinsel geschaffene Grundierung abgeschabt und den weißen, freigelegten Papieruntergrund zum kompositori-

[1315] Aus einem ausgelösten Skizzenbuch der Heimreise; vgl. RV 1429/SZ 250, Blei, Feder, Sepia, 34 x 23 cm oder auch „Auf dem Weg nach Einsiedeln", RV 1426/AKA 86, Blei, Feder, Sepia, 34 x 23 cm, hier vermerkt „Schnee weißer als Luft" auf dem Hang neben der Pferdekoppel.
[1316] RV 1467 (m. Abb.)/SZ 266, Blei, Sepia, 27 x 40 cm.
[1317] RV 1576/SZ 1318, Feder, Sepia, Aquarellfarben, 17 x 16 cm. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 213, S. 169/170.
[1318] RV 1722/SZ 287, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, Deckweiß, 21 x 37 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 219, S. 171.
[1319] Das Blatt diente als Vorlage für eine Lithographie. Nicht bei Rave/Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Plankammer, Neues Palais, Inv. Nr. 903, Kreide- und Federlithographie, 22 x 36 cm.

schen Element gemacht hat. Der Bildentwurf erhält seine Tiefenwirkung über scharfe Konturen im Vordergrund und hellgraue Lavierungen mit dem Pinsel im Hintergrund. In der Uferbewachsung am Wasserlauf, an dem zwei Frauen angeln, und in dem Baumbestand hat Blechen ganz differenziert Pappeln, Nadelbäume, Weiden und diverse Uferpflanzen wie Schilf gezeichnet.

Dieser Potsdamer Parkansicht nicht unähnlich ist eine Studie aus dem Skizzenkomplex zum kleinen Gemälde „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde“[1320]. Hier tritt wieder deutlich der flüchtige Lavierungstyp der italienischen Skizzen zutage. Dazu im Gegensatz aber steht die gesamte Komposition, die auch Staffage und Vordergrund wiedergibt. Die malerische Pinselschrift überwindet kleinteilige Partien zugunsten eines ausgeglichenen Eindrucks der Gesamtanlage. Noch entschiedener komponiert sind die Entwürfe „Hohe Baumgruppe am Wasser“ und „Tannengruppe vor einer gotischen Ruine“, die beide mit „C. Blechen inv. et fec. 1831“ bezeichnet sind (vgl. Kap. 2.6.3). Sie geben die programmatischen Vorstellungen einer italienischen und einer deutschen Ideallandschaft wieder.[1321] Baumtypen, ‚parerga‘ und Staffage werden zu unterscheidenden Kriterien der jeweiligen Topographie. Die badenden Frauen weisen auf die späteren Terni-Gemälde voraus, die Architekturversatzstücke eines Kastells und eines Aquädukts können als stereotype Elemente italienischer Kulturlandschaft gelten. Blechen hat in der Nuancenstufung der Tonalität in Bezug zu den Bildgründen ausgesprochen genau differenziert. Dabei wollte er nicht den fortgeschrittenen Abstraktionsgrad der Amalfi-Skizzen erreichen, sondern strebte offensichtlich eine klare Definition der Details über Bleistiftunterzeichnung und darüberliegender reiner Pinselzeichnung an. In den Details arbeitete er mit einem feinen Haarpinsel und wechselte zu breiteren Pinselstärken, was eine sichere Beherrschung der Qualität der wässerigen und starkfarbigen Farbsubstanz voraussetzt. Für die „Tannengruppe“ wählte er ein enges Hochformat und arbeitete die Einzelheiten genau aus, setzte aber auch eine effektvolle Lichtregie ein, die an die Amalfi-Blätter denken lässt. Dabei ist der Entwurf nicht so sehr in größere Partien aufgelöst, sondern in kleinteiliger Detailaufmerksamkeit aufwendig gearbeitet. Lothar Brauner mutmaßt, dass das Entwurfspaar aufgrund der so weit gediehenen Ausführung zum Verkauf gedacht war.[1322] Eine Ölskizze, die in Cottbus aufbewahrt wird, setzt die Werkzeichnung der „Tannengruppe“ in einen schnellen, groben Entwurf um.[1323] Das mutmaßlich aus diesem Werkprozess entstandene Gemälde ist nicht bekannt. In den erwähnten Aquarellen aus einer Parkanlage in der Mark Brandenburg findet das Bildpaar ein Pendant in der Darstellung gestalteter Landschaft.[1324]

[1320] RV 1813/SZ 288, Blei, Pinsel, Sepia, 22 x 33 cm und „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde“, RV 1803/NG 763, Öl auf Holz, 26 x 33 cm. Abb. in auch Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 212, S. 169 und Kat. Nr. 45, S. 115/116.

[1321] RV 1878/SZ 549 und RV 1879/SZ 548, Blei, Pinsel, Sepia, 38 x 26 cm; Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 214 und 215, S. 169/170 und Kat. Ausst. Von Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 112, S. 201/202.

[1322] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 215, S. 170.

[1323] „Tannengruppe vor einer gotischen Ruine“ RV 1880/VII K/289, Öl auf Leinwand, 33 x 31 cm; Abb.: Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 46/47.

[1324] „Park in der Mark Brandenburg“ RV 1792/SZ 1167, Aquarellfarben, 23 x 37 cm, dazu Vorarbeiten: RV 1793/SZ 282, Blei, 24 x 38 cm und RV1794/SZ 914, Aquarellfarben, 16 x 22 cm. „Park in der Mark Branden-

Im Jahre 1831 bewarb sich Blechen um die Nachfolge der Professur Lütkes an der Akademie. Es scheint daher nicht zufällig, dass die Reihe aufwendiger Skizzen zeitgleich entstanden sind. Auch „Romanischer Kreuzgang mit Mönchsprozession“[1325] ist um diese Zeit datiert. Hier wiederholt sich das Motiv, das Blechen insbesondere in der späten Schaffenszeit schier manisch bearbeitete: das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur. Im vorliegenden Blatt gibt es zwischen den beiden Sphären kein Überschneidung. Die geometrisch umrissenen Architekturelemente halten sich plan und kulissenartig im Hintergrund, während der Nahsichtbereich von vegetabilem Flechtwerk überwuchert, der obere Blattrand von einem rahmenden Ast begrenzt wird. Technisch und formal sind beide Bereiche getrennt.[1326] Bereits in den Kapiteln über die Federzeichnungen und Aquarelle (Kap. 3.3.2.2, 3.3.2.3) wurde auf dieses zentrale Gestaltungsproblem Bezug genommen.

Während der Harz-Reise 1833 entstanden vermehrt Naturstudien, die unter anderem auch wieder das genannte Motiv aufgreifen. „Gotische Ruine“ scheint eine direkte formale Gegenüberstellung zwischen Tannengruppe und ruinösem Gemäuer zu beabsichtigen, was auch in „Ruine einer gotischen Kirche“ ins Auge fällt.[1327] In verschiedenen Positionen experimentierte Blechen mit den Kraftfeldern urwüchsigen Wachstums und der Vergänglichkeit der vom Menschen gebauten Denkmäler. Unter den zahlreichen Beispielen, die hierzu angeführt werden können, ragt ein großes Blatt heraus: In „Alte Bäume am Wasser“ verirrt sich der Blick in die verschiedenen Wuchsrichtungen der Baumstämme, die formal auf die Architekturformen der Steinhütte respondieren.[1328]

Die Bezüge zwischen Natur und Staffage wurden also zunehmend graphisch angelegt. „Waldesdickicht mit zwei Jägern“ zeigt die Weiterentwicklung der graphischen Errungenschaften aus der Frühzeit der 1830er Jahre, die etwa „Park beim Neuen Palais bei Potsdam“ aufweist.[1329] Die Waldstudie mit sitzenden Jägern am Weiher lässt jene gehöhten Auslassungen im klar gestalteten Vorder- und Mittelgrund erkennen. Das Blatt ist mehrfach hellbraun grundiert, der Hintergrund fast geschwärzt. Mit der Feder definierte Blechen Details und setzte dichte Schraffen über geschattete Partien. Die Staffage ist weitestgehend in den graphischen Verbund eingefügt und tritt gänzlich zurück. Die Töne der Lavierung changieren in grau und braun. Unter der Pinselzeichnung ist eine Vorzeichnung mit dem Bleistift angelegt. Claude Keisch äußert bezüglich dieser Reihe von späten Waldinterieurs: „Darüber, welche von diesen Blättern vor der Natur entstanden sind, läßt sich nur mutmaßen.“ Das vorliegende Blatt je-

---

burg“, RV 1795/SZ 1310, Aquarellfarben, 20 x 36 cm, dazu Vorarbeiten: RV 1796/SZ 943, Blei, 23 x 36 cm. „Parkweg“ RV 1797/SZ 1309, Aquarellfarben rund, Durchmesser 24 cm, dazu Vorarbeit: RV 1798/SZ 924, Blei, rund Durchmesser 23 cm und RV 1799/SZ 601, Aquarellfarben, 24 x 24 cm.

[1325] RV 1872/SZ 109, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 29 x 38 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 244, S. 179, Farbtafel 52.

[1326] Gottfried Riemann sieht dagegen eine „zwanghafte“ Verbindung zwischen den romantischen Motiven; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 244, S. 179.

[1327] RV 1854 (m. Abb.)/ehem. Stettin, Museumsverein, Blei, Feder, Tusche, 22 x 23 cm und RV 1899 (m. Abb.)/ehem. AKA 367, Papier auf Leinwand, Rötel, Kreide, Sepia, 49 x 33 cm.

[1328] RV 1920 (m. Abb.)/SZ 699, Blei, Feder, Tusche, 43 x 60 cm.

[1329] RV 1923 (m. Abb.)/SZ 1317, Feder, Pinsel, Tusche, Sepia, 29 x 34 cm.

doch scheint ihm „frei phantasiert“ zu sein: „Mit seinen Motiven wohlvertraut, überläßt sich der Zeichner einem triebhaften Kritzeln, einer écriture automatique, die eher Chiffren als Formen hervorbringt.“[1330] Diese Beobachtung kann für die meisten in diesem Motivkreis anzusiedelnden Arbeiten in Mischtechniken geltend gemacht werden. In welcher technischen Breite Blechen sein Thema immer wieder variierte, zeigen auch die „Sechs erdachten Landschaften“, von denen vier im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt werden.[1331] Claude Keisch charakterisiert die Blätter wie folgt:

> „Die Kompositionen sind nicht im voraus festgelegt, und die impulsiv geschleuderten, ineinander verlaufenden Pinselzüge – die wohl noch zusätzlich durch Auswaschen und Ausreiben verunklärt sind – lassen Gegenstandsgrenzen, Entfernungen, stoffliche Eigenschaften nur ungefähr identifizieren. Suggeriert wird die allgemeine emotionale Erfahrung von Ausdehnung, Atmosphäre, rasch wechselndem Licht […]. Daß die Blätter spät, nämlich ‚um 1835‘ datiert worden sind, beruht wohl auf der Weigerung, ihre ‚informelle‘ Freiheit anders als durch die Nähe der Geisteskrankheit zu erklären, die Blechen ab 1836/37 beherrschte. Wir wissen nicht mit letzter Sicherheit, welchen Grad gegenständlicher Deutlichkeit der Künstler zur Weiterverarbeitung erreichen wollte. Denn bei Blatt [RV] 1995 nimmt man in den beiden mit spitzem Pinsel nachgezogenen Baumstämmen, den Zweigen und Gräsern schon einen anderen Ausdrucksmodus wahr, an dem sich zeigt, daß die übrigen Partien unvollendet geblieben sind.“[1332]

Die Undurchdringlichkeit der Landschaft ist in diesen Blättern nicht durch die Fülle und Dichte der Lineaturen, die in größter Entfernung zum Gegenständlichen verlaufen, bezeichnet, sondern in ihrer Unschärfe. In gewisser Weise hat Blechen den Duktus der Ölskizzen in eine monochrome Tuschezeichnung übertragen, in welcher der Pinsel in Fleckentechnik die Landschaft andeutet. Hier muss die Frage nach dem Grad der Ausführung gestellt werden, folgt doch die Pinselschrift im Vordergrundbereich von einer der „Sechs erdachten Landschaften“ einer Abbildlichkeit, indem sie Wiesenstück und Blattwerk genauer bezeichnet. Die Serie könnte so jeweils die Grundierung für eine spätere Überarbeitung darstellen, die in der Vollendung wie in „Eichengruppe auf einer Düne am Meer“ ausgesehen haben mag.[1333] Auch hier ist die lavierte Grundierung unabhängig vom Gegenständlichen. Die Tatsache wiederum, dass in den „Erdachten Landschaften“ die Blattfläche ausgefüllt ist, suggeriert dennoch einen gewissen Grad an Vollendung. Demzufolge ist hier keine definitive Aussage möglich, wie auch von Simson die Vermeidung von „Grenzziehungen“ in den besprochenen Blättern herausstellt.[1334]

Die technischen Paraphrasen zu den Ölskizzen werden in der Mischtechnik des Spätwerkes besonders sichtbar. Abschließend soll nun zu der Beschreibung der Techniken kurz auf die Ölstudien eingegangen werden.

[1330] Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 114, S. 204.
[1331] RV 1993-1998, erhalten sind RV 1993-1995/SZ 908, 909, 910, Pinsel in schwarzer Tusche laviert, 18 x 27 cm; RV 1996/SZ 907, Pinsel in Tusche laviert, 14 x 21 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 254 und 255, S. 182.
[1332] Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990, S. 198/199.
[1333] RV 1987 (m. Abb.)/ehem. Privatsammlung Leipzig, Feder, Tusche, Aquarellfarben, 22 x 30 cm.
[1334] Von Simson 1975, S. 252.

3.3.2.6 Die Ölskizze

Ölskizzen können nicht zu den Zeichnungen im strengen Sinne gerechnet werden, sind jedoch für das Verständnis des Werkprozesses von Bedeutung. In diesem kurzen Abschnitt geht es daher nur um das Abhängigkeitsverhältnis von Ölskizzen und Zeichnungen, wobei sich zunächst die Frage stellt, inwiefern Blechens Ölskizzen nur eine Verarbeitung der Zeichnungen darstellen. Wie bereits erwähnt wurde, hat Jutta Schenk-Sorge in einer monographischen Studie die Ölskizzen Blechens ausführlich untersucht. Ihre Ergebnisse können daher für die Studien zur Bildgenese hinzugezogen werden. In den motivbezogenen Rubriken in Raves Werkverzeichnis, die er nicht einer bestimmten Topographie zuordnen konnte, finden sich zahlreiche Studien und Skizzen in Öl, deren Entstehung und Datierung völlig offen sind, worauf Schenk-Sorge wiederholt hinweist. Sie untersucht zudem Dahls Einfluss auf Blechen hinsichtlich dessen Annäherung an die Ölskizze.[1335] Hierbei kann sie einige bei Rave nicht chronologisch, sondern motivbezogen verzeichnete Ölskizzen der Sachsen-Reise zuordnen. Ihre Argumentation stützt sich auf geographische Merkmale und technische Kriterien der Gesteins- und Wolkenstudien.[1336] Weiterhin konnte sie hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen Ölskizze und Ölstudie feststellen: Blechens „Nahaufnahmen ließen sich aufgrund der sehr begrenzten Naturausschnitte auch als Studien einstufen. Eine solche Bewertung scheint bei diesem Maler nicht angebracht. Prüft man zum Beispiel die Skizzen aus der Villa Borghese (RV 823-829), so weisen sie die Merkmale von Skizzen und nicht von Naturstudien auf.“[1337]

Blechen selbst berichtete von seiner Skizzenpraxis wie folgt: „[I]ch machte wieder einige Touren nach der Villa Borghese, wo ich einige Sachen zeichnete und Farbenskizzen machte.“[1338] Dieser kurze Vermerk über seine Ausflüge in den Park der Villa Borghese könnte sich einerseits auf farbige Aquarelle beziehen, aber auch eine Praxis in der Anfertigung seiner Ölskizzen illustrieren.[1339] Denn in der Villa Borghese entstanden, wie an zahlreichen anderen Orten, neben Zeichnungen auch Ölskizzen auf Pappe. In diesen Skizzen hat Blechen Kontrastmotive aus den Zeichnungen als gestalterisches Hauptmotiv übernommen. „Römischer Park“ ist im Wahrnehmungsmodus und der Abbildungsweise durchaus den Zeichnungen „Terrasse mit hohen Bäumen“ oder auch „Parkweg und Brunnen der Villa Borghese“ ver-

[1335] Mit dem Verweis auf die Technik zweier auf März 1823 datierter Ölstudien (RV 62, 63) erklärt Schenk-Sorge: „Außerdem sollte man festhalten, daß der Maler bereits in den frühesten Arbeiten keinen glatt verriebenen Farbauftrag benutzt, sondern die Pinselfaktur in den Gestaltungsprozeß miteinbezieht. Es bedurfte in dieser Hinsicht gar nicht der Anregung durch Dahl, auf die in der Literatur immer wieder verwiesen wird.“ Schenk-Sorge 1989, S. 47. Es muss dabei angemerkt werden, dass der Typus der hier von Schenk-Sorge erwähnten Studien zu klassischen Bildthemen nichts mit dem von Dahl praktizierten Typus der Landschaftsölskizze zu tun hat. Vgl. Kap. 3.2.1.3.
[1336] Vgl. hierzu u.a. RV 278, 1539, 1974.
[1337] Schenk-Sorge 1989, S. 98; vgl. auch Busch 1985, S. 257/258.
[1338] Aus Blechens Reisebericht: Rave 1940, S. 13.
[1339] Ausführliche Überlegungen zur Entstehung der Ölskizzen stellt Jutta Schenk-Sorge an, mit dem Ergebnis, dass keine Regelhaftigkeit festzustellen sei; vgl. Schenk-Sorge, S. 84-97.

gleichbar.[1340] Annik Pietsch hat in ihrem Beitrag zur Ausstellung des Amalfi-Skizzenbuch einen Zusammenhang zwischen den in Amalfi entstandenen Sepia-Skizzen und den jeweils zum Motiv gehörigen Ölskizzen aufgezeigt. Sie stellt fest: „Das Gegenüber von spitzer Schärfe und Fülle sowie weicher Unschärfe und Leere in der Zeichnung übersetzte er [Blechen] in einen Farbenkontrast aus Dunkelbraun und Ocker sowie aus Ocker und Blau.“[1341] Resümierend heißt es weiter „Der Hell-Dunkel-Kontrast der Zeichnung wurde in die Farben der Ölskizze transponiert und das Kolorit mit Licht und Schatten ergänzt.“[1342] Es bleibt jedoch fraglich, inwiefern hier Blechens Vorgehen wirklich zu einer systematischen Strategie der Verzeichnung von Natureindrücken für den Werkprozess angenommen werden darf.

Blechens früheste Ölskizzen datieren aus der Zeit der ersten Reise nach Sachsen. In der charakteristischen Morphologie der Gesteinsbildung hat bereits Alfred Lichtwark in seiner Studie von 1881 den Königsstein erkannt, Schenk-Sorge führt weitere topographische Beispiele an.[1343] Eine frühe Ölskizze zeigt ein bekanntes Motiv aus der Sächsischen Schweiz, die Rabentaufe;[1344] die Ausführung ist nicht zu Ende gebracht, so dass im Vordergrund die Bleistiftunterzeichnung sichtbar wird. Darüber hat Blechen eine beige Grundierung gelegt, diese aber zur Gestaltung des felsigen Steilabhangs dunkel übermalt und mit hellen Akzenten die landschaftlichen Details und Höhungen getupft. So könnte auch die nahsichtige Ölskizze „Bach zwischen Felsblöcken“, deren Farbenskala sehr frisch und nicht von den für das Spätwerk typischen Brauntönen ausgehend heller werdend gestaltet ist, eine frühe Arbeit aus der Sächsischen Schweiz sein.[1345] Der Grünton im Schilf fungiert als Ausgangston, der je nach Beleuchtungsstand verdunkelt oder aufgehellt ist; er liegt über einer lasierten Grundierung. Die Detailarbeit leistete Blechen mit dem feinen Pinsel sehr dünn und transparent, neben getupften Partien und einigen pastosen Höhungen in Weiß im Schilfgras. Recht detailliert sind auch die Oberflächendetails der Steine ausgearbeitet, hier war Blechen sichtlich bemüht, die Unmittelbarkeit der Erscheinung wirklich abzubilden. Dennoch ist das Blatt zweifellos eine Skizze, dabei aber genau ausgeführt, ohne eine schnelle Stimmungsstudie zu werden, sondern vielmehr eine Geduldsaufgabe in der Akkumulation der Einzelheiten, die in diesem Fall zum Ganzen führen. Neben den erwähnten Pflanzen- und Gesteinsstudien hat Blechen auch erstmals Wolkenformationen in Öl gemalt, was spätestens mit der Publikation „Elemens de perspective pratique“ von Pierre-Henri de Valenciennes, bereits 1803 auch in deutscher Übersetzung erschienen, ein durchaus übliches Motiv war.[1346]

[1340] RV 827 (m. Abb.)/SZ 245, Öl auf Papier, 32 x 21 cm, dazu RV 735 (m. Abb.)/AKA 33, Blei, Feder, Tusche, 9 x 13 cm und RV 785 (m. Abb.)/AKA 36, Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm.
[1341] Pietsch 2009a, S. 125.
[1342] Pietsch 2009a, S. 126.
[1343] RV 2064/SZ 623, Öl auf Papier, 11 x 20 cm. Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 58-66, Lichtwark 1897, Bd. 2, S. 137; auch Kern 1909, S. 435.
[1344] RV 126/SZ 883, Öl auf Papier, 25 x 32 cm.
[1345] „Bach zwischen Felsblöcken“, RV 277/SZ 585, Öl auf Papier, 17 x 27 cm.
[1346] Valenciennes 1800.

Es ist an zahlreichen Beispielen nachvollziehbar, wie Blechen diese frühe Praxis der Ölskizze im Verlauf der Italien-Reise veränderte. Aus der Studie wurde eine atmosphärische Skizze der Farbverhältnisse, mal entstand sie frei aus der Erinnerung, mal aufgrund von Farbvermerken auf Zeichnungen und wohl auch unmittelbar vor der Natur. Die Unterscheidung zwischen der skizzenhaften Auffassung der Ölstudie und dem als Gemälde abgeschlossenen Bild ist in Blechens Werk daher sehr problematisch. Er fertigte Ölskizzen auf Holz, Leinwand, Papier und Pappe. Sie entstanden als Schritt im Werkprozess – mit Vorarbeiten und Ausarbeitung – und als autonome Kunstwerke.

3.4 Funktionen der Landschaftszeichnung

Nach der Italien-Reise weisen die Gemälde Blechens über der Grundierung eine systematische Unterzeichnung auf.[1347] Die Vorzeichnung auf die präparierte Leinwand, basierend auf zahlreichen Papierarbeiten, die Umrisse und Proportionen definierten, darf somit als fundamentales, stützendes Gerüst der Bildentstehung angesehen werden.

Bekanntermaßen lassen sich kaum theoretisch reflektierte Äußerungen Blechens zu seinem Kunstschaffen finden. Der leidenschaftliche Brief an Peter Beuth, Vorsitzender des „Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staate“, vom November 1830, in dem Blechen bezüglich seiner Kunst von seinem „Bewußtsein [sprach], Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben“, gehört zu seinen wenigen bekenntnishaften Stellungnahmen bezüglich seines Schaffens.[1348] Die Erkenntnis der Natur, die er hier für sich beanspruchte, ist gemäß der gattungsbezogenen Landschaftstheorie durch empirisches Studium zu erreichen. In dieser auf wissenschaftlicher Basis gestützten Manier zeichnete Blechen nur am Beginn seiner Auseinandersetzung mit Landschaft unter äußeren Einflüssen. Daher ist die zitierte Bemerkung des gereiften Künstlers, der sich seine „bessern und edlern Mittel […] mit aller Macht und Mühe“ erworben hatte, als gängiger Topos im Diskurs landschaftstheoretischer Programme zu verstehen, den Blechen hier für sein Anliegen instrumentalisierte.[1349] Seine Umschreibung ist unmissverständlich: Das Ziel, als Künstler erfolgreich zu sein, schien ihm nur mit großer Mühe und starkem Willen erreichbar. Von einem romantisch-schwärmerischen Künstlerbild kann hier kaum die Rede sein. Die enorme Tatkraft und der Fleiß, die er im umfangreichen Skizzenwerk unter Beweis stellte, bezeugen diese Einstellung. Es ist daher anzunehmen, dass Blechen, zumindest in der Zeit vor seiner psychischen Erkrankung, seine Skizzen sehr viel mehr in ihrer Funktion zur Bildfindung berechnete als aus einem gefühlsgesteuerten Impetus heraus fertigte. Jutta Schenk-Sorge bestätigt diese Annahme:

> „Damit kommt ein rationales, kalkulierendes Moment ins Spiel, das bei der Einschätzung von Blechens Werk im allgemeinen, besonders aber seiner Arbeiten vor der Italienreise, die gemeinhin als

[1347] Vgl. hierzu Pietsch 2006, S. 100/101, Abb. 14-17.
[1348] Blechens Brief an Peter Beuth, den Vorsitzenden des „Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate“, vom 22. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 23.
[1349] Blechen zit. nach Rave 1940, S. 23.

> primär durch schwärmerische Romantik oder einen Hang zum Schauerlichen bestimmte Werke gelten, übersehen wird.“[1350]

Neben der Fleißarbeit im Naturstudium schulte Blechen in seinen Skizzen sein Empfinden, Landschaft in Bildwerte umzusetzen. Diese ästhetische Transformationsleistung von der Natur zur Landschaft schlug sich in Blechens Auffassung eher in Skizzen als in Studien nieder. Das heißt: Während er in Naturstudien, dem Zeichnungstypus entsprechend, empirisch und sachlich meist mit dem Bleistift oder der Feder Landschaft und Botanik abschrieb, sind seine Skizzen technisch vielseitiger, zielorientierter und offenbaren die Fixierung von kompositionellen Bildwerten. Blechens Zeichnungen zeigen also durchaus unterschiedliche Annäherungen an die Natur. Von Simson fasst dies zusammen: Durch die „jeweils angewandte Technik [hat Blechen] das Thema verändert“[1351].

Analog zur Technik, die die Annäherung an die Natur bestimmte, veränderte sich – nachvollziehbar anhand der Zeichnungen – Blechens Naturwahrnehmung. Gemäß der Ausbildung an der Akademie lernte er seine Grundlagen als Landschaftsmaler anhand von Detailstudien; er absolvierte mit dem Bleistift, der Feder und auch in Öl entsprechende handwerkliche Übungen. Es ist heute nicht mehr nachzuweisen, dass diese an der Akademie erarbeiteten botanischen Einzelstudien in einen Gemäldeverbund übertragen wurden. Mit den ersten eigenen Reiseskizzen – aus Sachsen, der Berliner Umgebung und auch von der Ostseeküste – gewann bereits in den einfachsten Zeichnungen die Suche nach dem malerischen Verbund den Vorzug gegenüber Detailstudien. In Italien fertigte Blechen dann kaum noch Studien, sondern bildete eine Vielzahl technisch verschiedener Skizzentypen aus. Die hierfür entwickelte zeichnerische und auch malerische Kurzschrift ist das Resultat seiner rastlosen Produktivität während des kurzen Aufenthaltes. Somit darf man auch annehmen, dass selbstauferlegte äußere Zwänge die Ausbildung des Skizzenduktus’ bedingt haben. Blechen wollte sowohl transitorische Eindrücke als auch präzise Ansichten gemäldetauglicher Motive und stimmungsvolle Bildbausteine sammeln. Und so passte er die Technik der jeweils angestrebten Funktion der Zeichnung an. Die komplexen Bausteine und „Structuren“ der Natur, von denen Carus in den „Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge“ 1835 handelte, wurden unter Blechens Blick zur ästhetisch aufgefassten Gesamtheit Landschaft.[1352] Im Folgenden gilt es, diesen Weg von der akademisch adaptierten Studie zur Skizze, welche die Natur nur noch in einer ästhetisch autonomen Formabwandlung nachvollzieht, aufzuzeigen.

3.4.1 Differenzierung der Zeichnungstypen – Studie und Skizze

Die Frage nach der Funktion von Handzeichnungen zieht eine thematische und technische Differenzierung nach sich. Es gilt, Vorzeichnung, Skizze, Entwurf, Werkzeichnung und Studie und schlussendlich auch die Nachzeichnung voneinander abzusetzen und getrennt zu untersuchen. Dabei wird nicht präsumiert, dass sich für Blechen eine reflektierte und konsequen-

[1350] Schenk-Sorge 1989, S. 65.
[1351] Von Simson 1975, S. 250.
[1352] Carus 1835, S. 172.

te Anwendung nachweisen lässt, sondern fallweise untersucht. Die so erarbeiteten Ergebnisse bilden dann die entscheidende Grundlage zu den Überlegungen hinsichtlich Bildgenese und Werkprozess.

Zunächst sei vorausgeschickt, dass sich alle oben erwähnten Zeichnungstypen in Blechens Werk finden lassen. Eine grundsätzliche Trennung kann zwischen der nahsichtigen, detaillierten Naturstudie und der eher an der Bildgesetzlichkeit orientierten Skizze vorgenommen werden. Letztere ist am stärksten und konsequentesten vertreten und kann in ihrer Genese weiter differenziert werden. Freie Landschaftsentwürfe sind vor allem im Frühwerk bis 1828 auszumachen und bilden für den Bühnenmaler die wichtigste Werkgruppe. Außer für die Bühne entwarf Blechen auch Landschaften für graphische Reproduktionen und Kompositionen.[1353] Nach 1828 dominierten im Zuge der Reisetätigkeit die Landschaftsskizzen, die auf Empirie und Seherlebnis basierten. Entwurf und Skizze führten zur Werkzeichnung, die oftmals – technisch komplexer – bildmäßigen Charakter aufweist. An die Stelle ausgeführter Werkzeichnungen traten ab 1823, aber vor allem nach der Italien-Reise vermehrt Ölskizzen, die unter anderem die chromatische Gemäldedisposition vorbereiteten (vgl. Kap. 4.2). Die Grenzen zum Gemälde waren damit in Auflösung begriffen. Sowohl Landschaftsskizze als auch Werkzeichnung wurden dabei nicht systematisch durch die Ölskizze ersetzt, sondern dienten weiterhin als Ausgangsmaterial beziehungsweise zur Weiterverarbeitung innerhalb der Werkgenese.

Nach der Rückkehr nach Berlin erarbeitete Blechen aus dem Skizzenmaterial Landschaftsentwürfe, die skizzenhafte Ansichten und Staffagestudien zu Bildentwürfen vereinen. Werkzeichnungen entstanden in verschiedenen Techniken: mit dem Bleistift, auch als Sepiazeichnungen, als Aquarelle und Ölskizzen.[1354] Neben der motivbezogenen Verwertung des italienischen Zeichnungsfundus' zeichnete Blechen, wie bereits oben aufgeführt, freie Entwürfe, so die beiden Sepien „Hohe Baumgruppe am Wasser" und „Tannengruppe in einer gotischen Ruine";[1355] sie exemplifizieren die Grundtypen der italienischen und der deutschen Landschaft. Neben der Verwertung italienischer Landschaftsskizzen, die Ansichten wiedergeben, zeichnete Blechen Parkanlagen aus der Berliner Umgebung und komponierte durchgezeichnete Entwürfe. „Park beim Neuen Palais in Potsdam" hat vor der Kulisse der Schlossanlage einen ausgeführten, auf pflanzlichen Detailstudien basierenden Vordergrund.[1356] Ausgehend von

[1353] Vgl. „Weißes Grabmal", RV 92/SZ 534, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, Deckweiß, 15 x 19 cm und „Grabmal", RV 180/NG 870 d, Öl auf Pappe auf Holz, 14 x 23 cm; „Romanische Ruine", 1826, RV 496/AKA 41, Blei, 20 x 24 cm und „Romanische Ruine", 1826, RV 478/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz und Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Radierung, 18 x 22 cm. Auch nachweisbar für „Burgruine", RV 497/Privatbesitz, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 15 x 22 cm und „Burgruine", RV 479/Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 37/100, Kreidelithographie, 15 x 22 cm.

[1354] Etliche Beispiele ließen sich anführen. Exemplarisch: „Rundkomposition", RV 1641/SZ 472, Blei, Durchmesser 14 cm. „Italienerin am Brunnen", RV 1573/SZ 122, Blei, Pinsel, Sepia, 14 x 20 cm. „Italienerin am Golf von Neapel", RV 1576/SZ 1318, Blei, Pinsel, Sepia, Aquarellfarben, 17 x 26 cm.

[1355] RV 1878/SZ 549 und RV 1879/SZ 548, Blei, Pinsel, Sepia, 38 x 26 cm; Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 214 und 215, S. 169/170.

[1356] RV 1722/SZ 287, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, Deckweiß, 21 x 37 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 219, S. 171. Vergleichbar auch die Behandlung der Vegetation in „Romanischer Kreuzgang mit

der graphischen Verselbständigung des hier und in vergleichbaren Entwürfen verwendeten Formenrepertoires löste sich der Entwurf aus dem Werkprozess und wurde zum eigenständigen, abgeschlossenen Werk, das die künstlerische Absicht gänzlich erfüllte. Heute ist oftmals nicht mehr zu entscheiden, ob das Motiv als freier Entwurf oder als Landschaftsskizze vor der Natur gezeichnet wurde. Darüber hinaus wirft auch die Auflösung tradierter Skizzenkategorien bezüglich der Analyse der Bildwerdung entscheidende Fragen auf.

3.4.2 Landschaft im Detail – Studien

> „In den Vordergrund- und Terrainstudien überrascht die sorgfältige Darstellung der Vegetation in ihrer Mannigfaltigkeit. […] Das Laub- und Nadelholz charakterisiert [Blechen] nicht nur seinem Profil nach, er bemüht sich auch, diese Charakteristik bis in die Details und die Unterschiedenheit der Stämme, der Zweigstellung und Blattentwicklung fortzusetzen.“[1357]

Blechen datierte seine Detailstudien von Naturausschnitten nur selten, wovon wiederum nur die wenigsten in Raves Werkverzeichnis abgebildet sind; viele Provenienzen bleiben ungeklärt, sicherlich sind Kriegsverluste zu verzeichnen. Eine Chronologie dieses Zeichnungstyps und die sich daraus ergebende Entwicklungsgeschichte sind daher schwer nachzuvollziehen. Neben den Detailarbeiten zu größeren Gemäldeprojekten existieren Nahaufnahmen, deren weitere Verwendung aufgrund der Einfachheit der Motive auszuschließen ist. Blechen zeichnete und malte gesonderte Motive bestimmter Pflanzen und ausschnitthafte Nahaufnahmen von Waldrand, Unterholz und Wiesenstücken. Während manche Blätter scheinbar einen willkürlich gewählten Blick ins Unterholz beschreiben, wirken andere, als seien sie nach graphischen Vorlagen oder in eigener, freier Komposition entstanden.[1358] So wie er später auch auf der Grundlage graphischer Blattfolgen seine Schüler im Landschaftszeichnen unterrichtete, mag auch seine eigene Ausbildung erfolgt sein. In zahlreichen Fleißaufgaben lernte Blechen, die Morphologie der Schirmpinie sowie die Blattstruktur und den Wuchs der Eiche, Kiefer, Weide, Linde oder Birke jeweils zeichnerisch zu definieren. Selten aber stellt in seinen groß ausgeführten Landschaftsgemälden die präzise Definition jener botanischen Spezifik ein Stilmerkmal dar; wenn, dann ist sie zum landschaftlichen Charakteristikum verschliffen.[1359] Es fällt auf, dass isolierte Einzelstudien landschaftlicher Bildelemente bereits in der Frühzeit kaum, später sogar immer seltener vorkommen. Daraus lässt sich schließen, dass Blechen die Natur nach strukturbildenden, rhythmischen und formalen Bildgesetzen stets als Ganzes auffasste. Daher lassen sich die meisten Landschaftszeichnungen klar als Skizzen definieren,

---

Mönchsprozession“, RV 1872/SZ 109, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 29 x 38 cm und „Mönch im Walde“, RV 1666a/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Blei, Sepia, Pinsel, Tusche, Aquarellfarben, 19 x 28 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 244, S. 179 und Kat. Nr. 245, S. 179, Farbtafel 52 und 53.

[1357] Von Donop 1908, S. 19.

[1358] Wie RV 232, RV 228-231.

[1359] Blechen nutzte beispielsweise die markante Form der Kiefer, um mit diesem typisch märkischen Baum den Charakter der Landschaft um Berlin zu charakterisieren.

Naturstudien sind nicht die Regel, sondern vielmehr die Ausnahme. Am eindrücklichsten ist dies – wie so oft – in den Skizzen der Italien-Reise zu beobachten.[1360]

1823, als Blechen in Dresden arbeitete, veröffentlichte Carus seinen Aufsatz „Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung" in Goethes „Heften zur Morphologie".[1361] Dabei ging es Carus primär um eine Annäherung an die empirisch-wissenschaftliche Weltsicht und an eine Naturphilosophie, die einen ganzheitlichen Naturorganismus annimmt, der nach eigenen Gesetzen in stetem Wandel begriffen ist. Aus der Verbindung von Objektivität und subjektiver Empfindung einer Weltseele sollte eine Synthese entstehen, die beiden Wahrnehmungsprämissen gleiches Recht einräumte. Blechen paraphrasierte diesen Ansatz zu seinem eigenen, bereits zitierten Postulat, die Natur „erkannt und empfunden" zu haben.

„Durch Instrumente vermittelte Beobachtung, Isolierung des zu analysierenden Phänomens von seiner natürlichen Umgebung und von den Bedingungen subjektiver Wahrnehmung" waren – so Müller-Tamm – die Voraussetzungen, unter denen wissenschaftliche Erkenntnis betrieben wurde.[1362] Diese monofokale Wahrnehmung erweiterte Carus um die tendenziell pantheistische Vorstellung eines Nachspürens der romantischen Idee einer Weltseele. In den „Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge", 1835 zusammen mit den „Briefen über Landschaftsmalerei" erschienen, beschrieb Carus sein Streben nach der allumfassenden Naturstudie:

> „Es war sonach in mancher Hinsicht ein und daßelbe, wenn ich bei zootomischen Untersuchungen die verschiedenen Formen der inneren thierischen Organe, Behufs einer zweckmäßigen Übersicht derselben, abbildete oder bei landschaftlichen Studien die Form eines Felsens, als Form eines Theiles vom ungeheuren Knochengerüste dieses Erdballs, dem Gedächtnis bewahrte; denn ich überzeugte mich, daß beides Formen seien, die gerade so und nicht anders in Folge des Waltens ursprünglicher, göttlicher Bildungsgesetze entstehen mußten, und wenn ich bei der Zeichnung des Felsens das Original unendlich verkleinern und vieles Einzelne deshalb übergehen mußte, so brauchte ich mir nur zu vergegenwärtigen, daß in einem kleinen Theil Haut und Knochen, welchen ich mit Beifügung aller mir erscheinender Einzelheiten gezeichnet hatte, durch stark vergrößernde Mikroskope noch eine unendliche Mannichfaltigkeit der Structur zum Vorschein kommen müsse, welche doch nun auch in der ausgeführtesten Zeichnung wegbleibe."[1363]

Carus war kein herausragender Landschaftszeichner. Von der primären Darstellung „göttlicher Bildungsgesetze" zeugen nur wenige Blätter, denn den meisten lag vor allem ein gängiges pittoreskes Kompositionsschema zugrunde.[1364] Wie bereits in Kapitel 2.4.2 dargelegt, reflektierte die Landschaftsmalerei die Forschungsergebnisse der Geologie und der Botanik. Das Bestreben, die Erdgeschichte zum Bildthema zu machen, fand in der Universalschau auf

[1360] Diese Feststellung gibt hinsichtlich der angenommenen Nähe Blechens zu den empirisch-wissenschaftlich begründeten „Naturgemälden" Alexander von Humboldts zu denken; vgl. Pietsch 2006, S. 116. Hier heißt es im Resümee: „Das ‚wissenschaftliche' Naturstudium – sinnlich konkrete Anschauung, exaktes Beobachten und Erfassen aller Einzelheiten – bildete bei [Blechen und Humboldt] die Grundlage, um die der Naturerscheinung innewohnende Idee zu verstehen und ästhetisch geformt dem Betrachter zu offenbaren."

[1361] Goethe 1823-1824, 1823, Bd. 2, Heft 1, S. 17-27.

[1362] Müller-Tamm 1995, S. 9.

[1363] Carus 1835, S. 172.

[1364] Vgl. „Basalthöhle (Fingalshöhle)", Basel, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 1949.79), Aquarellfarben, 25 x 29 cm; vgl. hierzu Busch 2009. Nach neuesten Erkenntnissen liegt in dieser Zeichnung ein Bühnenentwurf vor; Abb. in Busch 2009. „Die Dreisteine im Riesengebirge", Blei, Sepia, 20 x 32 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

die Natur seinen Ausdruck. Insbesondere im Bereich der Graphik und der Handzeichnung brachte dieser Blick auf die Natur einen Landschaftsausschnitt zur Geltung, dessen Gegenstände in allen Bildgründen, jenseits von Perspektive und Sehfähigkeit scharfgestellt und, wie Blechen gesagt hätte, „erkannt“ wurden. „Structuren“, wie sie Carus überall fand, machten in ihrer Regelmäßigkeit das angenommene Walten eines bis in kleinste Dimensionen wirksamen Naturgesetzes sichtbar. Zeichnung und Graphik waren die einzigen Medien, welche die technischen Voraussetzungen dafür boten, diesen mikroskopischen Blick formal zu reflektieren: „Jegliche höhere Entfaltung und Ausbildung eines Organismus wird nur erreicht, durch die mannichfaltigste Wiederholung des ursprünglichen Bildungstypus und zwar in immer andern und höhern Potenzen.“[1365]

Diese Wissenschaftlichkeit wurde durch die Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts vorbereitet (vgl. Kap. 2.4.2). Studien und Äußerungen Jakob Philipp Hackerts oder auch Johann Christian Reinharts zeigen darauf deutliche Bezugnahmen. Reinhart hatte durch Heranholen von Naturdetails in den Nahsichtbereich Landschaftsmotive monumentalisiert und ihnen eine pittoreske Wirkung verliehen. In den „Mahlerisch-radirten Prospecten“, einer 1792-1798 bei dem Verleger Frauenholtz publizierten und vielbeachteten Stichfolge mit 72 Motiven aus Italien, an der neben ihm selbst auch Albert Christoph Dies und Jakob Wilhelm Mechau beteiligt waren, wird dies augenfällig.[1366] Noch eindringlicher wird der ausschnitthafte Blick auf die Natur in „Blattpflanzen unter efeuüberrankten Felsen“, das zwischen 1797 und 1805 entstand.[1367] Eine Spielart dieser bei Reinhart nach Vorlagenbüchern entwickelten pflanzlichen Detailgestaltung schuf Carl Wilhelm Kolbe, der den schmalen Vordergrundstreifen des klassischen Bildverbundes zum eigentlichen, blattfüllenden Bildzentrum vergrößerte und mit, im Maßstab stark verkleinerten, Staffagefiguren der mikroskopisch genauen Nahsicht phantastische Stimmung verlieh.[1368] Die Kräuterstücke, die nicht über die typisierte Darstellungsform der üblichen Vorlagenbücher hinausgehen, zeigen in ihrer Fülle eine fruchtbare, organische Dynamik. Kolbes späte Äußerung, die Natur nicht aus der eigenen Beobachtung, sondern „[s]einer alteingerosteten Sitten gemäß, blos aus [s]einem Kopfe gezogen“ zu haben, markiert anschaulich einen Wandel in der Naturwahrnehmung, den Kolbe Ende der 1820er Jahre zumindest intellektuell vollzog.[1369] Blechens Ablehnung isolierter, nahsichtiger Naturstudien, die im Folgenden näher beschrieben wird, ist ein weiteres Zeugnis dieses Wandels.

Die Abwendung von diesem Typus der Detailstudie war weniger ein erkenntnishafter Entschluss als vielmehr ein funktionsgebundener Prozess. Zu Beginn seiner künstlerischen Ausbildung an der Akademie hatte Blechen, wie andere Schüler auch, nach Vorlagen zu zeichnen.

[1365] Carus 1823, S. 95.
[1366] Zu den „Mahlerisch-radierten Prospekten“ vgl. Feuchtmayr 1975, A 52-75, S. 397-401, m. zahlreichen Abb.
[1367] Johann Christian Reinhart, „Blattpflanzen unter efeuüberrankten Felsen“, schwarze Kreide, Pinsel in Deckweiß, 32 x 41 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen, Abb. in Feuchtmayr 1975, Nr. Z 39, S. 345, Abb. Nr. 283.
[1368] Carl Wilhelm Kolbe, „Trauernde im Pflanzendickicht“, Radierung, 40 x 50 cm, Kunsthalle Bremen, Graphische Sammlung. Vgl. auch Bertsch 2006, Abb., S. 122/23.
[1369] Carl Wilhelm Kolbe zit. nach Bertsch 2006, S. 123.

Rave bezeichnete diese Zeichnungen, unter denen sich insbesondere Landschaftsentwürfe und Pflanzenstücke finden, als „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“.[1370] Dabei muss stets berücksichtigt werden, dass sich hier, gemäß dem akademischen Usus, Studien nach Vorlagenbüchern und Studien nach der Natur ‚in situ‘ mischten. Die so häufig verwendete Umschreibung „nach der Natur“ (vgl. Quellen in Kap. 3.1) kann tatsächlich zweierlei bedeuten: Zum einen handelt es sich um Studien, die einem wissenschaftlichen Ansatz folgten und genauestens dokumentierten, aber dennoch nicht vor dem Objekt entstanden. In diesem Falle genügte die Nachahmung einer genauen Vorlage, die ihrerseits auf dem Naturstudium fußte. Zum anderen implizieren viele Quellen mit dieser Wendung den Gebrauch direkt in der Natur angefertigter Studien. Da beide Varianten denkbar sind, müssen stets Kontext und Intention des Autors berücksichtigt werden, um richtig deuten zu können.

„Schlingpflanzen eine Mauer überwuchernd“ ist eine blattzentrierte, nahsichtige Pflanzenstudie, die in einer lavierten Tuschezeichnung überwucherte Gesteinsformationen wiedergibt, Pinsel und Feder arbeiten dabei Pflanzendetails aus einem schwarzen Hintergrund heraus.[1371] Gedanklich sind sie den Studien Reinharts und den Stichen der Vorlagenbücher nicht unähnlich. Auch Blechen beabsichtigte hier eine sehr genaue Wiedergabe von Details, die botanisch erkennbar und formal idealtypisch sind. Vermutlich kann man die Pflanzenformen als Paraphrasen von Vorlagen sehen; die vereinzelten Ausläufer von Ranken und Zweigen verweisen auf das dekorative Prinzip entsprechender Vorlagenstudien (Abbildung 38).[1372] Solche Einzelstudien in nahsichtigem und individuellem Modus wurden ergänzt durch größere Stücke, die einen Naturausschnitt wiedergeben. „Vordergrundstudie“ ist ein Pflanzenstück in Mischtechnik; eine reine, nahsichtige Studie des Bewuchses unter dem Baumstumpf an einem Wiesenrain.[1373] Botanische Details hat Blechen wohl mit der Feder oder auch dem Pinsel aus dem dunklen Hintergrund herausgearbeitet, wodurch sich die Struktur der Gräser als Auslassungen ergibt. Das Wiesenstück ist eine der wenigen Nahaufnahmen eines konzentrierten Blickes auf einen Naturausschnitt und wiederum vermutlich nach einer Vorlage entstanden, die Kolbes Kräuterstücke ähneln könnte. Je stärker die Darstellungen an ein vorgeprägtes Schema aus Vorlagen erinnern, desto früher sind sie mutmaßlich zu datieren, da sich später kaum noch systematische Adaptionen von Entwürfen anderer Künstler ausmachen lassen.

Baumstudien gehörten zum Pflichtprogramm des Landschafters. Die bereits diskutierte und in den Zusammenhang dieser Tradition gestellte Zeichnung „Baum“ aus dem Frühjahr 1823 weist bereits in dem von Rave vergebenen Titel darauf hin, dass es eher um eine Studie der formalen Werte geht – die Betonung der Strukturen des Astwerks bestätigen dies – als um

[1370] Rave 1940, S. 164-170.
[1371] RV 224 (m. Abb.)/SZ 582, Feder auf Papier, 25 x 21 cm.
[1372] Vgl. auch Zingg 1808-1809.
[1373] Das Blatt RV 262/SZ 580, Mischtechnik, Kreide, Feder, Tusche (?), 28 x 46 cm ist stark nachgedunkelt und restaurierungsbedürftig. Eine Abbildung wäre nicht aufschlussreich, die Relevanz der Beobachtungen zur Technik ist daher auch stark eingeschränkt.

eine genaue Bezeichnung der Botanik.[1374] Die Zeichnung wirkt schulmäßig; die Aufgabe, einen Stereotypus Baum zu zeichnen, hat Blechen in der Gestaltung des Astwerks verweigert. Hier dringt bereits das Bewusstsein durch, Natur in ihrer Individualität darzustellen.

Wenige Monate später zeichnete Blechen – von akademischen Lehrmethoden weitgehend unabhängig – in der Sächsischen Schweiz. Die Zeichnung „Dürre Kamnitz Grund 17. August 1823“, die sich auf die charakteristische Wiedergabe eines Baumes, nicht eines Baumtypus' konzentriert, offenbart diesen Wandel.[1375] Die Tendenz zur Auslösung individueller und auch abstrakter Formen einer Naturansicht, die auch die Darstellung des bizarren Baumes im Gemälde „Dürre Kamnitz Grund“ ankündigt, beginnt demnach in den Studien in Dresden. „Unregelmäßiges Astwerk und Gezweig mit spärlichem Laub“ scheint zur gleichen Serie zu gehören. Es handelt sich dabei um eine vergleichbare Detailstudie, aus nächster Nähe in graphischer Feinarbeit beobachtet.[1376] Das Motiv eines Baumknotens mit Verästelung und zarter Belaubung, offensichtlich nicht vollendet, zeigt eine Binnenzeichnung der Stammstruktur mit haarfeinen Kreuz- und Parallelschraffen. Bleistiftspuren lassen auf eine Unterzeichnung schließen, von der sich die Lineatur der Feder abhebt. Das umrissene, stilisierte Blattwerk bleibt lediglich angedeutet. Dabei sprechen die motivliche und gleichzeitig auch die technische Nähe zur Zeichnung aus der Sächsischen Schweiz für eine frühe Datierung. Die Individualität der Sujets und der Fokus auf Nebensächlichkeiten, die nicht der Bezeichnung des Gegenstandes dienen – etwa die feine Wiedergabe der Rindenstruktur –, lassen darauf schließen, dass diese Arbeiten vor der Natur gezeichnet wurden.

Die Reise nach Dresden brachte offensichtlich eine erste reflektierte Auseinandersetzung mit der Landschaft und zumindest eine Kenntnisnahme örtlicher Kunsttheorie mit sich.[1377] Alfred Lichtwark charakterisierte die Skizzen der Sachsen-Reise wie folgt:

> „Schon auf den Skizzen seiner ersten Reise geht [Blechen] hingebend auf jedes characteristische Detail der Natur ein. In dem Umriß der Laubmassen und der Bewegung der Zweige ist jede Baumart unverkennbar gezeichnet. Mit größter Sorgfalt wird die Formation des Bodens wiedergegeben, in seinen Skizzen kommt es ihm hierauf zuerst an. An Felsstudien kann er sich nie genug thun. Bei dieser Versenkung in die Einzelheiten des Naturlebens zieht ihn ein großartiges Raumgefühl stets wieder an das Ganze.“[1378]

Blechen berücksichtigte wohl in den oben vorgestellten Zeichnungen hin und wieder die botanische Spezifik – wie in „Ottowalder Grund“[1379] –, gängig ist jedoch die formal schematisierende und für die Glättung des Bildverbundes verschleifende Transformation der Einzelhei-

[1374] RV 61 (m. Abb.)/SZ 616, Feder, Tusche, 39 x 31 cm, bez. „d. 12. März 1823 CB“. Die genaue Datierung könnte ein Hinweis auf die Entstehung des Blattes in der Natur sein.
[1375] RV 139/SZ 11, Feder, Tusche, 25 x 42 cm. Ausgehend von der Federzeichnung, die sicherlich, wie die anderen Sächsischen Motive, vor Ort entstanden ist, hat Blechen eine Ölskizze und eine Gemälde entworfen: „Gebirgsschlucht im Winter“, RV 161/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/258, Öl auf Papier auf Pappe, 19 x 24 cm und RV 160/NG 1234, Öl auf Leinwand, 98 x 127 cm; vgl. Abb. in Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 8 und 9, S. 102, Kat. Nr. 99, S. 136.
[1376] RV 2034/SZ 615, Feder, Tusche, 28 x 22 cm.
[1377] Viele der bei Rave aufgeführten Baumstudien aus dem Skizzenbuch von 1823 müssen als verloren gelten, daher ist eine technische Beurteilung aus heutiger Sicht nicht mehr zu leisten; vgl. Rave 1940, S. 144.
[1378] Lichtwark 1897, Bd. 2, S. 149/150.
[1379] RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Blei, Feder, Tusche, 42 x 34 cm.

ten, bedingt durch das „großartige Raumgefühl“. Die Beobachtung der Geomorphologie in den Skizzenbüchern der Sachsen-Reise ist, wie Kapitel 3.2.1.3 darstellt, ein Reflex auf das Dresdener Umfeld und ein Hinweis auf Blechens Suche nach einer geeigneten Zeichentechnik, um seiner Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen. In diesen Skizzen ist die „Versenkung“ in verborgene „Structuren“, die Carus beispielsweise durch seine Vergrößerungsgläser beobachtete und allenthalben ausmachte, ausgesprochen rar. Lichtwark vermerkte daher völlig zu Recht, dass meistens kompositionelle Kriterien über die Präzision der Darstellung dominierten.[1380] So fokussierte Blechen in diesem Wahrnehmungsmodus reizvolle Formationen, wie die Steinblöcke im „Ottowalder Grund d. 7. Aug. 1823“, deren Gesteinslagen ebenso registriert wurden wie der Moosbewuchs.[1381]

Ein Vergleich mit einer lavierten Bleistiftzeichnung von August Heinrich, wohl um 1820 in der Sächsischen Schweiz entstanden, lässt Blechens Zeichnung in ganz anderem Licht erscheinen. Heinrichs „Aus dem Uttewalder Grund bei Dresden“ bezeugt ein hingebungsvolles Bemühen, in linearer Präzision die Natur als Ganzheit aus „Structuren“ zu erfassen.[1382] Dabei sorgt allein die Lavierung der Flächen für einen kompositorischen Zusammenhalt, während die Feinzeichnung der multiplizierten Linien die konturlosen Details wahllos addiert.[1383] Mithilfe eines Zahlensystems notierte Heinrich in der Zeichnung Farbwerte. Unter dem Einfluss Ferdinand Oliviers hatte er in Wien diese Landschaftsaneignung konzipiert, die er seit 1818 in Dresden im Umfeld Friedrichs fortführte. Blechens kunstvoll, aber auch entschieden künstlich, ja manieriert wirkende Auflösung der Oberfläche des Findlings in graphische Kürzel folgte ideell dem Modus Heinrichs, die Behandlung des Motivs als Kompositionssujet jedoch unterscheidet sich davon maßgeblich. Wie bereits gezeigt, versuchte sich Blechen in den großen Zeichnungen der Sachsen-Reise vornehmlich in der Lavierung. Rave vermerkte dazu im Werkverzeichnis: „Ausführlich gezeichnet ist nur ein schräg stehender, fast rechteckiger Felsen“[1384], eben die Findlinge aus dem Ottowalder Grund. Der Hintergrund wurde lediglich mit einer Lavierung angelegt. Blechens Wahrnehmungsmuster, das die anderen Blätter aufweisen, hätte einer blattfüllenden zeichnerischen Ausgestaltung nach Heinrichs Typus auch im Wege gestanden. Malerisches Empfinden führte Blechen offenbar dazu, dieses in der Ziselierung der Feder begonnene Blatt abzubrechen.

Wie bereits angesprochen, besteht in der Forschung bezüglich der Datierung des außergewöhnlichen Blattes „Alte Weide“ Uneinigkeit.[1385] In keiner anderen Baumstudie hat Blechen sich der Präzision struktureller Details mit vergleichbarer Geduld gewidmet. Für Sigrid

[1380] Lichtwark 1897, Bd. 2, S. 149/150.
[1381] RV 129 (m. Abb.)/AKA 129, Blei, Feder, Tusche, 42 x 34 cm.
[1382] Blei, Pinsel in Grau, weiß gehöht, 45,1 x 41,6 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 1524. Abb. in Kat. Ausst. Blickfeld 1997, Kat. Nr. 39, S. 110/111.
[1383] August Heinrich, „Aus dem Uttewalder Grund“, um 1820, Blei, Pinsel, Tusche, 45 x 42 cm, Weimar, Graphische Sammlung im Schlossmuseum. Vgl. auch Beyer 2006, Kat. Nr. 409, S. 490.
[1384] Rave 1940, S. 146.
[1385] „Alte Weide“, RV 234/HAUM ZL 81/5795, Blei, (Spuren von Tusche), 25 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 205, S. 167.

Achenbach offenbart sich hier eine „verblüffende Realistik“, wobei der Rückgriff auf die Tradition der Baumstudie auch innerhalb des eigenen Werkes unübersehbar ist.[1386] Bäume stehen bei Blechen zumeist im Landschaftsverbund, während der Weidenbaum auf besagtem Blatt isoliert aufgenommen wurde. Die Individualität in Wuchs und in Beschaffenheit des Baumes bekräftigt die Annahme, dass Blechen hier vor dem Motiv zeichnete. Die Gegenüberstellung der Blätter „Alte Weide“ und „Feldweg mit Weiden“ offenbart eine deutliche Differenz in der Naturauffassung und dem Linienduktus des Bleistiftes, die in der bislang erfolgten Datierung nicht berücksichtigt wurde.[1387] Während die Datierung des „Feldweges“ um oder nach 1829/30 durchaus in den Kontext datierbarer Zeichnungen aus dem fraglichen Zeitraum passt, trifft dies für die „Alte Weide“ nicht zu. Das Festhalten an der Umrisszeichnung, die verhaltene Zeichenschrift und die formale Zurückhaltung in der Beschreibung der Einzelheiten deuten mit großer Sicherheit auf eine frühere Datierung hin, möglicherweise zwischen 1825 und 1828.[1388]

Dass Blechen Pflanzen- und Naturstudien aber nicht immer in der Natur durchführte, zeigt eine im Werk isoliert stehende Reihe von Ölstudien nach einzelnen Blättertypen und Pflanzen. „Zwei grüne Blätter“ ist ein kleines Format in Öl, das braun grundiert ist, darüber sind helle Grüntöne aufgelegt.[1389] Der Malweise liegt eine sehr genaue Beobachtung der Blattrippenstruktur und der Licht-Schattenbedingungen des Blattes zugrunde und ist auf extreme Nahsicht eingestellt. Das Blatt „Rotblühender Kaktus und Primelstaude“ ist so differenziert gestaltet, dass die botanische Bestimmung leicht fällt. Hinsichtlich dieser beiden Blätter ist es denkbar, dass Blechen sowohl Vorlagen benutzte als auch das Studium des natürlichen Vorbilds.[1390] Die angesprochene Serie, von Rave lediglich technisch und motivbezogen eingeordnet,[1391] stellt eine technische Übung feiner und farblich durchgestalteter Ölmalerei dar. Die Vereinzelung und die starke Fokussierung der einfachen und anspruchslosen Motive machen eine Verwertung im Gemälde unwahrscheinlich. Die Unbeholfenheit der Ölfarbentechnik legt die Vermutung nahe, dass die erwähnten Blätter frühe Akademiearbeiten sind.[1392]

Neben diesen isolierten Detaildarstellungen hat Blechen auch nahsichtige Ausschnitte, aus dem natürlichen Zusammenhang genommen, studiert. Die Studie einer Kletterpflanze „Laubwerk in gotischer Ruine“ beweist Blechens große Geduld, solche Studien möglichst weit und

[1386] Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 205, S. 167. Vergleichbar im Ansatz, nicht aber in der Motiverfassung sind „Baumgruppe“ RV 229/SZ 617, Feder, Tusche, 58 x 46 cm oder auch „Deutscher Wald“, RV 232/ehem. Privatbesitz, Kreide, 44 x 60 cm.
[1387] „Feldweg mit Weiden“, RV 1984/HAUM ZL 81/5848, Blei, 19 x 25 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 206, S. 167/168.
[1388] Die solitäre Stellung dieses Darstellungsmodus’, der im gesamten zeichnerischen Werk keine Entsprechung findet, macht eine sichere Datierung jedoch unmöglich. Möglicherweise steht die Zeichnung den Darstellungen von den Waldausschnitten „Deutscher Wald“, RV 232/nicht auffindbar, Kreide, 44 x 60 cm und „Baumgruppe“, RV 229/SZ 617, Feder, Tusche, 58 x 46 cm nahe, zu denen sie auch Rave gestellt hat.
[1389] RV 2051/AKA 126, Öl auf Papier, 17 x 20 cm, zum Vergleich dient RV 2052 (m. Abb.)/AKA 138, Öl auf Papier, 16,5 x 20,3 cm.
[1390] RV 2052 (m. Abb.)/AKA 138, Öl auf Papier, 48 x 33 cm.
[1391] RV 2050-2077, Rave 1940, S. 506/507.
[1392] Das gilt auch für „Zwei grüne Blätter“, RV 2051/AKA 126, Öl auf Pappe, 17 x 20 cm.

detailreich auszuführen, um die Feinheiten der Pinselführung in Öl auszuloten.[1393] Die erlernte Technik wandte Blechen dann beispielsweise in den Sächsischen Freilichtstudien in Öl an. Vermutlich ebenso der Frühzeit zuzuordnen ist eine Ölstudie von Baumstämmen. Auf dem Blatt „Zwei Baumstämme“ liegt die Zeichnung zentriert, zu den Rändern nicht abgeschlossen und weist eine Unterzeichnung in Blei und Rötel auf; der Fokus wird in der Ausarbeitung der Binnenstruktur innerhalb der Umrisslinie der Stammverläufe mit ihrer Verwachsung im Waldboden ohne die formvollendenden Kronen gelegt;[1394] in Öl fertigte Blechen hier eine sehr genaue Farb- und Formanalyse. Viele freigelassene Stellen wurden in die Motivfindung als strukturgebendes Mittel eingesetzt, so dass Sujet, Farbmaterial und Blattgrund verschmelzen. Die typische Farbskala der frühen Waldstudien, ihre Genauigkeit und dezidierte Ausschnitthaftigkeit, ferner die etwas stilisierten, schulmäßig gesehenen Pflanzendetails bestätigen die Datierung, die Rave ansetzte, der die Studie zu den „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“ zählte.[1395]

Die Abwendung von nahsichtigen, aus dem natürlichen Verbund gelösten Detailstudien der Botanik ist bereits 1828 vollzogen.[1396] Die Vorarbeiten zum „Semnonenlager“, die Blechen mit der Feder in den Müggelbergen zeichnete, zeigen nun seinen Blick in die Natur als motivlicher Einheit. Auch wenn hier jeweils Skizzen zu den Bildteilen entstanden, wie die bereits gezeigten „Baumstudie“ und „Märkische Landschaft“, wurde das landschaftlich Typische nicht in der botanischen Vereinzelung der Landschaftsbausteine wie Bäume und Büsche gesehen, sondern stets im kompositorischen Verbund.[1397] Diese Beobachtung lässt sich auch hinsichtlich des Bestandes an Skizzen mit Ostseemotiven bestätigen. Die Studie „Bewegte See“ zeigt an sich kein weiteres Thema als das des Wellenganges.[1398] Von einer künstlerischen „Versenkung“ in das Phänomen, wie sie Lichtwark für die Sachsen-Reise postulierte,[1399] kann jedoch hier nicht Rede sein, ist doch lediglich ein einziges derartiges Blatt bekannt. Im Aquarell „Die Stubbenkammer auf Rügen“ spielen die in der Bleistiftstudie aufgenommenen Beobachtungen zur Dynamik der bewegten Wasseroberfläche keine Rolle, während das heute verlorene, ebenfalls aquarellierte Blatt „Steilküste Rügens bei Unwetter“ zumindest eine schematisierte Andeutung des Wellenganges aufnimmt.[1400] Die Aquarellserie von Rügen ist

[1393] RV 2060/SZ 598, Öl auf Papier, 33 x 20 cm.
[1394] RV 271/SZ 619, Öl auf Papier, 21 x 21 cm.
[1395] Der fortgeschrittene Umgang mit der Öltechnik, die auch das verwandte Blatt SZ 620/274 aufweist, lässt aber auch eine Datierung in die späteren 1820er Jahre zu.
[1396] Die Betonung liegt in dieser Aussage auf der systematischen Anwendung dieses Skizzentyps, denn auch nach 1828 hat Blechen vereinzelt Detailstudien nach der Natur gefertigt; vgl. die Skizzen der Harz-Reise und auch die Vorarbeiten zu den Palmenhausgemälden.
[1397] „Baumstudie“, 1828, RV 608 (m. Abb.)/AKA 131, Blei, Feder, Tusche, 29 x 47 cm; „Märkische Landschaft“, 1828, nicht bei Rave/Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1979-4, Feder, Tusche, 24 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 123, S. 144.
[1398] RV 676 (m. Abb.)/verschollen, Blei, 17 x 26 cm. Abb. in Rave 1940, S. 247.
[1399] Lichtwark 1897, Bd. 2, S. 149/150.
[1400] RV 684/HAUM ZL 81/5805, Aquarellfarben, 21 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 128, S. 146, Farbtafel 36 und RV 685 (m. Abb.)/verschollen Aquarellfarben, 22 x 35 cm.

daher weniger eine „Versenkung“ in das Naturstudium als eine technische Versuchsreihe zum Materialexperiment.

Auch während der Italien-Reise zog Blechen die Landschaftsskizze konsequent der detaillierten Studie vor und formte sie zum wichtigsten Medium seiner Landschaftswahrnehmung. Einzig in den „Kleinen Skizzenbüchern“ unternahm er ganz vereinzelt noch unausgereifte und pflichtschuldige Versuche, Naturdetails in sein Skizzenwerk aufzunehmen. Im „Skizzenbuch der Hinreise“ (Skb. I) in Braunschweig finden sich so Studien einer Glyzinie, eines Kaktus’ und einer Kamillenblüte, die nicht die Motivation eines forschenden Blicks auf die Natur zeigen, sondern lediglich am unbekannten botanischen Exotismus beziehungsweise an formreduktiven Gesichtspunkten des Zeichnens arbeiten.[1401] Im „Kleinen Skizzenbuch“ (Skb. VI) auf Folio 48r hat Blechen die undeutliche Zeichnung einer Esche vermerkt; er hat sich dazu „Esche“ notiert und ergänzend „blinkt grünlich weiß“. Von wissenschaftlichem Interesse an „Structur“ kann hier wiederum nicht die Rede sein, letztlich interessierte ihn auch in dieser Zeichnung, die die Funktion einer Erinnerungsstütze hatte, der malerische, „blinkende“ Lichteffekt des Laubwerkes (Abbildung 39).[1402] Im Vergleich dazu zeigt eine beiläufige Skizze einer üppigen Laubbewachsung aus dem „Kleinen Skizzenbuch“ (Skb. II; Abbildung 40) Blechens an der flüchtigen Erscheinung orientierten Blick, gleichzeitig aber auch die Suche nach einem charakteristischen Kürzel; so interessierte ihn die amorphe Struktur viel mehr als die Differenzierung der Laubform und damit des botanischen Typs. Dies bestätigt auch die kleine nahsichtige und isolierte Zeichnung eines Gebüschs im „Zweiten kleinen Neapler Skizzenbuch“.[1403] Selbst auf dem kleinen Format des Skizzenbuchs notierte Blechen seine Landschaftseindrücke skizzenhaft und nicht im Modus einer Detailstudie. Sogar eine Studie zur Felsstruktur im Amalfi-Skizzenbuch wurde zum ornamental aufgefassten Fleckenmuster, ohne dass geomorphologische Empirie oder naturgeschichtliche Zusammenhänge eine Rolle gespielt hätten. In „Landstraße von Ravello“ folgt der Blick dem Straßenverlauf, parallel dazu zieht sich rechts in der Fluchtlinie ein Berghang mit Gesteinslagen.[1404] Blechen schenkte hier der Präzisierung der Felsbildung keinerlei Beachtung, die Einzelheiten wurden zu einem reinen Lichtphänomen gewandelt.

In den Landschaftszeichnungen aus Italien ist die Vegetation für den Flächenverbund in ihrer formalen Ausdehnung meist durch eine weiche Bleistiftlinie angedeutet, der spitze Stift oder auch die schwarze Feder definierten in einer Überarbeitung anschließend die Details. Diese Einzelheiten aber waren fast immer Folgen einer künstlerischen Transformation zu graphischer Kurzschrift, sie wurden im Zusammenhang des Landschaftsausschnitts verschliffen und neutralisiert. Als formale Abstraktionen bieten sie daher lediglich einen Anhaltspunkt für die

[1401] RV 707/HAUM ZL 81/5788, fol. 39, fol. 54, Blei, 21 x 14 cm.
[1402] RV 994/ZL 81/5792, fol. 48r, Blei, 10 x 13 cm.
[1403] Laub, RV 894/HAUM ZL 81/5791, fol. 111r, Blei, 10 x 13 cm; Gebüsch, RV 1047/HAUM ZL 81/5793, fol. 18, Blei, 10 x 13 cm.
[1404] 1829, RV 1176/AKA 70, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm. Vgl. Kat. Ausst. Blechen Amalfi, Kat. Nr. 64, S. 204.

perspektivliche Tiefenstaffelung, die sich an den Wahrnehmungsmöglichkeiten des menschlichen Auges orientiert. Die Lavierung verbindet dann den losen linearen Verbund zu einem malerischen Ganzen.

Es hat sich als mühsam herausgestellt, fokussierte Naturstudien aus dem umfangreichen Skizzenwerk der Italien-Reise zu isolieren. Dass Blechen in Italien in Zeichnungen und Skizzen Landschaften als Bild aufnahm und nur genaue Studien der passenden Staffage anfertigte, weist darauf hin, dass er diese Reise als unbedingt zu nutzende Möglichkeit eines Karriereschubs verstand. Demzufolge waren die Arbeiten in erster Linie in ihrer Funktion zur Verwendung im Atelierbild gedacht. Dieser Umstand erklärt die bildhafte Auffassung eines Großteils der weiter ausgeführten Zeichnungen. Sie sind, neben den Ölskizzen, die wichtigsten Dokumente seiner im Wandel begriffener Landschaftsauffassung und zeigen seinen nach Bildmustern ordnenden Blick auf die Natur. In diesen Monaten entstanden keine präzisen Naturstudien, sondern lediglich genaue Aufnahmen der typischen Kostüme der Bevölkerung (Hirten, Fischer, Mönche, Landvolk) und der Lebensumstände. Da sich der Maler in der von bildmäßigen Motiven angereicherten Natur befand, war seine Wahrnehmung nicht auf Einzelheiten gerichtet, sondern auf das Erfassen eines einzigartigen Standpunktes zu einem einzigartigen Moment. Dieser Wahrnehmungsmodus war weit mehr auf die Realität bezogen als die Imitationsleistung eines dokumentarischen Auges, da sie die Subjektivität des Beobachtenden mit einschließt. Diese Aufmerksamkeit für die Möglichkeiten visueller Wahrnehmung mag als realistisch gelten; hierzu zählen Perspektive, Farb- und Lichtbedingungen. Je mehr sich Blechen aber in der Zeichenkunst nach dem finalen Gemälde orientierte, desto eher verzichtete er konsequent auf Detailstudien. In Italien verlagerte sich dann sein Augenmerk auf den landschaftlichen Zusammenhang, nämlich auf einen in der Natur angelegten Bildwert, den er selbst in den knappsten Notaten der kleinen Skizzenbücher bisweilen sichtbar werden lässt.

In den Bleistiftskizzen aus der Berliner Umgebung, um 1830 entstanden, behielt Blechen seinen abstrahierenden und zügigen Duktus bei. Für „Schloß Bellevue“ (Abbildung 28) wurden die Details zugunsten einer ungegenständlichen generalisierenden Lineatur gänzlich negiert. Integriert in die freie Stiftführung, die das Laubwerk bezeichnete, notierte sich Blechen „Platanen“.[1405] Für eine spätere Weiterverarbeitung dieser Zeichnungen war er nicht auf die Ausgestaltung biomorpher Einzelheiten oder gar einmaliger Besonderheiten wie der Lichtwirkung angewiesen, sondern konnte sie der Struktur der Bildanlage einschreiben. Als Vorlage des Stechers, der diese Blätter ausführen sollte, entstand vermutlich eine Werkzeichnung, die die Vegetation präziser angab. Dafür aber arbeitete Blechen nicht vor der Natur, sondern bediente sich seines Erinnerungsvermögens.

Je nach Funktion variierte er seinen Auffassungsmodus der Landschaftszeichnung. 1832 bereitete er seinen königlichen Auftrag für die Palmenhausbilder außer durch Gesamtdarstellun-

[1405] Vgl. „Schloß Bellevue“, RV 1707/SZ 290, Blei, 21 x 30 cm oder „Sanssouci“, RV 1716 (m. Abb.)/SZ 285, Blei, 23 x 39 cm.

gen auch durch Detailstudien mit dem Bleistift vor, die heute jedoch nicht mehr sämtlich auffindbar sind.[1406] Auch in dieser mühevollen präparativen Feinarbeit sah Schinkel, der bezüglich der Vergütung erfolgreich zwischen Königshaus und Künstler vermittelte, eine Berechtigung für den Preis, den Blechen verlangt hatte, und der vom Hof als zu hoch empfunden worden war.[1407] Da es in den Darstellungen des Palmenhauses um die Repräsentation von weltläufigem und modernem Exotismus und Reichtum des Königshauses und darüber hinaus um ein Portrait der Innenarchitektur und Ausstattung ging, war Blechen gezwungen, seinen Blick für die opulente künstliche Natur der Gewächshäuser zu schärfen. Die ihm fremde Künstlichkeit übertrug Blechen in technische Kunstfertigkeit, die auf dem genauen Studium der Pflanzenformen aufbaute.[1408] Die Entstehungsgeschichte der Palmenhausbilder steht im Werk Blechens singulär, die Arbeiten sollten in einer Gesamtdarstellung seiner Zeichnungskunst daher auch nicht überbewertet werden.

Auf empirisch-wissenschaftlicher Basis widmete sich Blechen während seiner Harz-Reise wieder der Geologie. Basaltische Formationen auf einer Ölstudie, beschriftet „am Ilsenstein, d. 13. Sept. 1833“, standen nun aber nicht mehr als formale oder lichtgenerierte Erscheinungen im Fokus. Der Landschaftsausschnitt wurde so gewählt, dass lediglich die gekerbte Felsnase zur Darstellung kommen sollte; Blechen isolierte also die Steinbildung aus dem Landschaftsverbund. Dabei verwundert es etwas, dass er den Ausschnitt in Ölfarben ausführte und dennoch lediglich in Graunuancen verblieb.[1409] Demzufolge kann eine chromatische Übung nicht beabsichtigt gewesen sein. Diese Felsstudien waren wohl als Anschauungsmaterial für seine Schüler gedacht, denn sie spiegeln nicht Blechens eigenen Blick auf die Natur wieder; zudem überwiegen auch auf dieser Reise, wie üblich, zumeist Skizzen gegenüber Studien. Bei all diesen von Rave aufgenommenen Studien aus dem Harz stellt sich natürlich auch stets die

[1406] „Palmenhaus, Gesamtentwurf“, RV 1740/SZ 275, Blei, 51 x 50 cm. Die „Pflanzenstudien“ sind bei Rave unter den Nummern RV 1753-1768, Rave 1940, S. 442/443 ohne Abbildungen gelistet. Eine ausführliche Bewertung ist aus diesem Grund nicht möglich; vgl. Simmons 2009.

[1407] „In diesen Bildern, wenngleich nur von mäßigem Umfange, scheint mir die Größe gerade dem Gegenstande recht entsprechend gewählt. Das viele Detail der Pflanzen wird noch genügend charakterisiert und wird doch nicht leer, welches durch zu großen Maßstab leicht herbeigeführt wird. Die Auffassung des Gegenstandes ist höchst originell, die Ausführung mit großem Verstande, mit vielem Naturstudium und ausgezeichnetem Geschmack geleistet. Die tropische Pflanzenwelt in ihrer Fülle, wie sie sich hier zeigt, ist und Nordländern fremd, und der Künstler hat zu kämpfen und hat Anstrengung nötig, um in dieser Region mit Freiheit zu produzieren. Die hierin verwendeten vielen Mühen sieht man den Bildern nicht an, und dies ist gerade ihre vortrefflichste Seite.“ Schinkel an Hofmarschall von Maltzahn am 27. Juni 1834, zit. nach Rave 1940, S. 33/34.

[1408] Ergänzend zu den Darlegungen von Simmons 2009 hinsichtlich von Blechens Detailstudien indischer Architektur weise ich bezüglich der Vorlagen auch auf einen handschriftlichen Eintrag im Braunschweiger Skizzenbuch Nr. 6: „To Richard Marquis Wellesley late gouvernor general of the british possesions and captain general of the british forces, serving in the east indies these twenty four views taken in St Helena, the cape, india, ceylon, abyssinia & egypt by Henry Salt“. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Blechen auch noch Jahre nach ihrem ersten Gebrauch in den Heftchen Notizen machte.

[1409] RV 1828/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/284, Abb. in Kat. Mus. Cottbus 1993, S. 52/53; auf derselben Reise entstanden im Bodetal weitere Felsstudien im vergleichbaren Anspruch; vgl. die Bleistiftstudien „Felsen im Bodetal“, RV 1846 (m. Abb.)/nicht auffindbar, Blei, 33 x 23 cm, „Felswand im Bodetal“ RV 1848 (m. Abb.)/nicht auffindbar, Blei, 33 x 23 cm und „Felsgruppe am Bielstein“, RV1841 (m. Abb.)/nicht auffindbar, Blei 23 x 33 cm, Abb. vgl. Rave 1940, S. 453.

Frage nach der Eigenhändigkeit, denn eine Gruppe von Schülern hat Arbeiten hinterlassen, die Blechens Technik und Themenwahl adaptierten.

Blechens Landschaftsauffassung der Spätzeit nahm die Natur als visuell undurchdringlichen Formenkomplex wahr. Bei der Einschätzung ist häufig die Problematik der Datierung anzusprechen, da die Zuordnung „Spätwerk" maßgeblich auf Stilmerkmalen begründet ist, denn Blechen hat nur noch gelegentlich seine Arbeiten datiert. In den stimmungsschweren Naturbildern gehen Einzelheiten in der großzügigen Abschrift grober visueller Reize in starken Kontrasten gänzlich unter. Diese zumeist graphische Komprimierung der Natur durch eine gegenstandslose „écriture automatique"[1410] nahm ihren Ausgang vor allem in der bereits früh im zeichnerischen Werk angedachten Auflösung der Detailgestaltung. So hat Blechen im Blatt der Wiener Albertina „Waldlandschaft", das um 1834 datiert ist, partienweise großblättrige Pflanzen differenziert; Gras und Belaubung, die wohl auf der Grundlage von Detailstudien geformt wurden, sind dagegen immer wieder als musterhafte Kürzel eingesetzt.[1411] Detailliert ausgeführte, aber ans Gegenständliche nur bedingt gebundene Partien wurden in Kontrast zu freien oder gedeckten monochromen Flächen gesetzt. In dieser bildorganisatorischen Funktion der Ponderation freier und durchgestalteter, gegenständlicher Passagen erhielt die Detailstudie, formal reduziert, im zeichnerischen Spätwerk eine Funktion, die sich bereits in den Reiseskizzen in Italien angedeutet hatte.[1412] Die genaue Kenntnis und Seherfahrung ermöglichten hier eine simplifizierende Abstraktion der Gegenständlichkeit, die für die Skizzen der Landschaft als Ganzheit zur maßgeblichen Voraussetzung wurde.

3.4.3 Landschaft als Ganzheit – Skizzen

> „Da ein junger Künstler feurig und ungeduldig ist, so will er ein Ganzes hervorbringen, ohne die dazugehörige Zeit an das einzelne zu wenden; aber dieses läßt sich mit einem einzelnen Baum auch tun. Und findet er keinen Mittelgrund und Ferne an der Stelle, wo er seinen Baum gezeichnet hat, so suche er sich einige Schritte weiter einen Fond dazu, der sich paßt, und mache ein paar Figuren oder Tiere im Vor- oder Mittelgrund; so bleibt es kein bloßes Studium vom Baum, sondern es wird schon eine Landschaft."[1413]

Landschaftszeichnungen hätten demnach ihre Funktion in der Gemäldegenese und dabei gewisse Bedingungen einzuhalten. Nach Hackert habe das „Ganze"– sprich: das Gemälde – aus einem „Vor- und Mittelgrund" und der „Ferne" zu bestehen. Ob diese nun einen tatsächlichen Ausschnitt der Landschaft wiedergaben oder als Bausteine zum Ganzen künstlich gefügt würden, hatte hinsichtlich ihrer zeichnerischen Funktion für Hackert keine Bedeutung, denn letztlich zählten hier einzig harmonisierende Bildwerte. Selbstverständlich ging für Hackert als

[1410] Keisch 1990, Kat. Nr. 114, S. 204.
[1411] „Waldlandschaft", nicht bei Rave/Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 34813, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 43 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 248, S. 180. Vgl. auch Kat. Mus. Wien Albertina 2008, Kat. Nr. 165, S. 412/413.
[1412] „Hütte im Walde" auch „Alte Bäume am Wasser", RV 1920/SZ 699, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 43 x 60 cm; die Lavierung wirkt sicher und in der Komposition verankert, die Blattdetails sind weitgehend ausgeführt und stehen in Kontrast zu Lavierung und hellen Flächen.
[1413] Hackert 1797, S. 705.

Ansichtenmaler die Landschaftszeichnung immer von einem zentralen Motiv aus. Diese Einstellung wurde von Goethe theoretisch untermauert:

> „Wir sehen, daß diese Art der Nachahmung am geschicktesten bei Gegenständen angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten. Diese letzte müssen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenstandes erreicht werden soll, wie z.E. bei Landschaften der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich ängstlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte."[1414]

Die Erfassung des Landschaftsausschnitts als eines in der Natur genommenen Teils eines Ganzen eröffnete ein weiteres Arbeitsfeld für den Vedutisten Hackert:

> „Nach meiner Meinung und Übung finde ich, daß man weit mehr hervorbringt, wenn man vollkommen in der Größe, wie man das Bild machen will, den Kontur nach der Natur mit dem bloßen Auge zeichnet, ohne weitere Hülfsmittel. […] Man muß mit kleinen Entfernungen, die sehr deutlich prononciert sind, anfangen, wo die Plane durch Flüsse, Seen, Wälder, mit Getreide bebautes Land deutlich abgeschnitten sind, daß man Auge und Hand nach und nach daran gewöhnt, daß man mit Geschmack und Fertigkeit alle Gegenstände, die einem aufgegeben werden, oder die man selbst wählt, nachzuahmen versteht, durch Kunst und Geschmack, ohne die Wahrheit der Natur zu alterieren. [Der Künstler] muß seinen Standpunkt wenigstens zweimal so weit vom Baume nehmen, als dieser hoch ist. Erlaubt es das Terrain, so ist es besser, drei- oder viermal so weit entfernt zu sein: denn sein Auge kann das Ganze fassen, und er sieht einzelnes genug, um alle Formen richtig zeichnen zu können."[1415]

Ein Anliegen war es also, bereits vor der Natur das in ihr liegende Gemälde zu erkennen und im zeichnerischen, abbildenden Verfahren auszulösen, ein Vorsatz, an dem Gessner noch gescheitert war. Das Format der Skizze sollte demnach den Verhältnissen des letztlich imaginierten Bildes entsprechen, um die maßstäbliche Übertragung der Skizze ins Bild zu vereinfachen. Entlang der starken Akzente in der Landschaft sollten die Fixpunkte in der Komposition entstehen, um die herum die weniger prominenten Füllsel und die in Einzelstudien erarbeiteten Komponenten gelagert würden. Solche Zeichnungen erfüllten zum einen als ‚aide-mémoire' oder auch ‚ricordo' ein Abbildungspostulat, das die Motiv- und Nachahmungstreue in der malerischen Darstellung bedingte. Zum anderen legten sie in der Ausschnittnahme und Motiverfassung des Zeichnungsformats weitere Vorbedingungen für ein späteres Gemälde fest. Die Fixierung proportionaler und räumlicher Parameter in der Zeichnung begründete die Bedeutung der Skizze für die Bildgestaltung.

In vielen Fällen zeigt sich in Blechens Skizzenwerk, dass eine mimetische Nachzeichnung der Proportionen nur dann noch relevant war, wenn sie einer ausgewogenen Bildanlage dienlich war. Wie Kilian Heck anhand dreier Blätter des Amalfi-Skizzenbuches nachzuweisen versucht, hat Blechen ein markantes Modul der hinter Bäumen gelegenen Häuserzeile in Amalfi aus dem architektonischen Verbund selektiert und als Gestaltungsmittel frei verfügbar weiterverarbeitet: „Und dieses Verfahren ist Programm. […] Das Bild bleibt so in einer Art Mittelstellung zwischen empirischer Naturbeobachtung einerseits und dem dadurch umso stärker konstruiert wirkenden Raum andererseits stehen."[1416] Wenn Heck hier von einem systemati-

[1414] Goethe 1789, S. 79.
[1415] Hackert 1797, S. 702 und 704/705.
[1416] Heck 2009, S. 134, 135.

schen Verfahren ausgeht, wären weitere Beispiele anzuführen. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie bestätigen das, was Heck als „Programm“ bezeichnet, bereits insoweit, dass Blechens Zeichnungen in Mischtechnik tatsächlich weder als reine Naturstudien gelten können, noch als frei komponierte Werkzeichnungen, die in aller Detailgenauigkeit ins Gemälde transferiert würden. Wissenschaftliche Empirie und Dokumentationspflicht haben gegenüber bildkonstitutiven Gestaltungsprinzipien stets das Nachsehen.

Die technischen Probleme, die mit der Gesamtgestaltung von Räumlichkeit und den graphischen Werten einer Landschaft einhergehen, beschäftigten Blechen bereits früh. Eine der oben besprochenen, datierten Zeichnungen zeigt sein Interesse an formalen graphischen Besonderheiten einer „Waldlandschaft“[1417]. Der nahsichtige Vordergrund trägt eine lediglich schematisch angedeutete Struktur, ausgearbeitete Details oder präzise Bestimmung der Botanik waren nicht vorgesehen. „Am 27. August 22.“, so die Bezeichnung, ging es Blechen um die Wiedergabe einer in der Natur wahrgenommenen linearen Formensprache und um die Möglichkeit, diese fast zweidimensionalen filigranen Linien der Feder ohne raumschaffende Lavierung in einen tiefenräumlichen Zusammenhang zu stellen. Blechen entschied sich, ganz anders als August Heinrich in seiner oben erwähnten sächsischen Zeichnung, die Landschaft nicht in ihren Einzelheiten abzubuchstabieren. Vielmehr versuchte er, das Gesehene bildgesetzlich zu formulieren und in einen kohärenten Verbund zu stellen. Hierbei wurde die Zeichnung zu einem Exerzitium der technischen Möglichkeiten der Federlinie, die im rechten Vordergrund tiefschwarz und breit liegt, im Hintergrund dagegen auf feine Graunuancen reduziert ist. Die Adaption der allerfassenden Landschaftszeichnung ist Blechen noch nicht gelungen. Das angesprochene Problem der bildmäßigen Zeichnung blieb jedoch, ausgehend von diesen frühen Anfängen, eine zentrale gestalterische Richtlinie für Blechens Landschaftsskizzen.

Eine systematische Untersuchung der funktionsorientierten Prämissen der Landschaftszeichnung lässt sich anschaulich anhand von Reiseskizzen durchführen.[1418] Landschaftsmaler waren abhängig von Reisen, die ihnen Gelegenheit zur Erweiterung des Repertoires boten, das sie sich sonst durch Kopieren diverser Vorlagen anreichern mussten. Wie bereits gezeigt, malte Blechen eher selten paradigmatische Ideallandschaften oder Ansichten von Orten, die er nicht gesehen hatte.[1419] Die Eindrücke von Blechens Reisen beeinflussten nachhaltig seine Bildthemen, wobei die entstandenen Skizzenkonvolute die Grundlage hierfür bildeten. Da die meiste Zeit im Freien und unterwegs verbracht wurde, blieb, wenn überhaupt, wenig für Atelierarbeit übrig; ein Teil der Reiseskizzen wurde zwar, wie Blechen sagte, im Nachhinein noch „ausgezeichnet“, dennoch entstand vieles vor Ort. Reiseskizzen stellen daher die wichtigste Dokumentengruppe in einer Untersuchung der Landschaftswahrnehmung Blechens dar.

[1417] RV 60 (m. Abb.)/SZ 608, Feder, 27 x 38 cm.
[1418] Das Verfahren, das sich Blechen hierbei aneignete, behielt er auch später bei Landschaftsstudien und Skizzen bei, die er in seiner unmittelbaren Umgebung zeichnete, wie die Bleistiftskizzen aus Potsdam bekräftigen.
[1419] Bekanntermaßen war Blechen nicht in Taormina gewesen, dennoch entstand nach fremder Vorlage „Das Theater von Taormina“, RV 1549/Cottbus Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. FPM-282/B1, Öl auf Leinwand, 27 x 42 cm; vgl. auch Kat. Ausst. Italienbilder 2005, Kat. Nr. 112, S. 384.

Blechen schuf, wie oben gezeigt, eine große Bandbreite ganz unterschiedlicher Skizzentypen mit verschiedenen Funktionen. Er hat bekanntermaßen vier größere Reisen unternommen, die sich auch quantitativ in seinem Skizzenwerk auffällig niederschlugen. Andreas Beyer stellt fest, dass Blechen dabei kaum von den bekannten Reiserouten abwich.[1420] Dies gilt für die Sachsen-Reise und mit Einschränkungen auch für die Skizzen der Ostsee und von Rügen, dessen Motivgeschichte erst in jüngerer Zeit ihren Anfang genommen hatte. Entsprechend wenig ausgeführte präparative Skizzen hat Blechen daher von dieser Reise ins Atelier gebracht. Sein konsequentes Festhalten am Itinerar in Italien ist besonders auffällig, da seine Skizzen doch sehr vom Üblichen abweichen. Auf den meisten Blättern seiner Italien-Reise ist ein Stück der Straße oder des Weges zu sehen, auf denen er fuhr oder wanderte. Offensichtlich führte er seine unterschiedlichen Skizzenbücher immer bei sich. Entlang dieser Routen reihten sich die traditionsreichen Motive. Pflichtschuldig legte sich Blechen damit einen Fundus kunstmarktauglicher Motive an, die eine spätere Verwertbarkeit ermöglichen konnten. Die Fülle allein der Blätter der Italien-Reise, die den Blick des Zeichners abseits der tradierten Motivik nachweist, zeigt, dass Blechen aber durchaus nicht nur auf bekannte Ansichten fixiert war, sondern allen Arten von landschaftlichen oder anderen ästhetischen Reizen nachgab. Diese Zeichnungen fanden jedoch nur vereinzelt Eingang in weiterführende künstlerische Prozesse. Neben dem Landschaftlichen notierte sich Blechen eingehend ethnographische Besonderheiten und vor allem auch Gebäudeformen.[1421] Häuserlandschaften wurden also zu einem wichtigen Gestaltungsmittel der Landschaft, in die sie organisch integriert waren. In gewisser Weise blieb Blechen damit bei dem motivgeschichtlichen Thema Natur und Kultur, das ihn so intensiv in den späten Schaffensjahren einnehmen sollte. In einigen, aber auffallend wenigen Arbeiten spielte das antike Erbe Italiens eine Rolle, meistens aber beobachtete Blechen „Italien wie es ist“[1422] und schuf darin einerseits ein authentisches, andererseits auch ein stark geschmäcklerisch, ja genrehaft geprägtes Bild.[1423]

Vermutlich im Januar 1829 besuchte Blechen die Galleria Colonna, wie es unter Bildungsreisenden in Rom – in der Nachfolge Goethes und Hackerts – üblich war. In Braunschweig befinden sich die im Zusammenhang mit der Beschäftigung Blechens mit der Ideallandschaft schon in Kapitel 2 erwähnten Blätter. Die Federzeichnungen „Campagna-Landschaft“, die nach Dughet gezeichnet wurden, sind mit Bleistiftzügen unterlegt;[1424] man kann daher auf eine nachträgliche Überarbeitung und Hervorhebung der markanten Kompositionsparameter schließen, die nicht ‚in situ‘ stattgefunden haben muss. Insbesondere die Zeichnung nach

[1420] Vgl. Beyer 2005, S. 74.
[1421] Über die „Römischen Hirten“, RV 1609/ehem. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Öl auf Leinwand, 36 x 30 cm, wurde in der Zeitschrift „Museum“ 1834 geurteilt: „[W]ie mit Erbitterung und Zelotismus sind diese beiden Kerle gemalt, ihre Schafspelze sehen aus wie Kalkbewurf, die nackten Partien wie von Halbwilden, und bei dem allen ist das Bild frappant wahr und die krasseste Wirklichkeit des Gemeinen.“ Museum 1833-1837, Nr. 47, Jg. II, 24. November 1834, zit. nach Rave 1940, S. 36.
[1422] W. K. Lange, Italien wie es ist. In: Antikritik der Berliner Kunstausstellung, Heft 32, 15. November 1830.
[1423] Davon zeugt „Fischer auf Capri”, RV 1638/NG 635, Öl auf Leinwand, 18 x 33 cm.
[1424] RV 751/HAUM ZL 81/5825 und RV 752/HAUM ZL 81/5826, beide Blei, Feder, 10 x 13 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 137 und 138, S. 149.

„Paesaggio con figure e cascata d'acqua" scheint unfertig, hat Blechen doch die Gestaltung des markanten linken Vordergrunds mit dem Baumstamm und dem Buschwerk nicht übernommen. Wie auch schon in den weit weniger ausgeführten Bleistiftskizzen hat Blechen hier die Staffage weggelassen und auch die Details im Vordergrund verschliffen oder weitgehend abstrahiert. Damit ist die gesamte Anlage der Zeichnung auf die kompositionelle Ponderation der Licht- und Schattenverhältnisse und der innerbildlichen Linearstruktur konzentriert. Die Verankerung der Staffage im Bildverband erwies sich als entbehrlich oder in einer Rochade unabhängig auszuspielen. Während Blechen mit dem Bleistift in den genannten Zeichnungen nach klassischen Landschaften in der Galleria Colonna recht zügig nuancierte helle und dunkle Partien des Kompositionsschemas in seine Skizzen übertrug, sind die Federzeichnungen reflektierter und differenzierter.[1425] Von einer bloßen Kopie nach Dughet, dem Altmeister der klassischen römischen Landschaftsmalerei, kann nicht mehr die Rede sein. Die These der Nachbereitung mit der Tuschefeder stützt diese Vermutung. Blechen reduzierte das Vorbild und traf somit eine künstlerische Entscheidung, welche Bildkomponenten bestimmend waren. Seine Skizze gewinnt einerseits eine deutlich graphische Qualität, wird aber auch dem Kompositionsvorbild Dughets gerecht, indem die Schraffuren die ponderierten Flächenverhältnisse aufnehmen und darin den Farbwerten einen Anteil am Gleichgewicht des Gemäldes zuerkennen.[1426]

3.4.3.1 Dokumentation mit Umrissen

> „Wenn man irgend einen Gegenstand nach der Natur zeichnet, und es allein auf ihn abgesehen ist, alsdann wird auch die äusserste Schärfe des Umrisses zur geforderten Vollkommenheit gehören. Ob das aber auch noch der Fall bleibt, wenn das Augenmerk nicht mehr auf ihn allein beschränkt ist, sondern sich zugleich auf das erstreckt, was hinter jenem ist, und von ihm teilweise verdeckt wird?"[1427]

Im Jahre 1807 hatte William Hyde Wollaston seine Erfindung der ‚camera lucida' abgeschlossen; dabei handelte es sich um ein Glasprisma, das die vor dem Zeichner liegenden Motive in sich reflektierte und auf das darunter liegende Zeichenpapier spiegelte. Damit ließen sich die Landschaftszüge des Mittel- und fernen Hintergrunds detailgenau auf dem Papier festhalten.[1428] Verbreitung erfuhr das neue Medium über die französische Akademie, wo es

[1425] Eine Federzeichnung, beschriftet „a Roma 1829", RV 859/SZ 170, ist technisch mit den Colonna-Federskizzen vergleichbar. Die Linie entsteht durch eine breite bis sehr breite Feder in Schwarz, in der Uferböschung zeichnete Blechen schwungvolle Schraffen. Die Himmelsgestaltung wirkt stilisiert und damit amorph. Da sich für dieses Blatt keine Vorlage findet, kann man auf eine Übertragung des Kopierstils auf die eigene Skizzenmanier schließen.

[1426] Zur Ähnlichkeit der Skizzenart mit C. D. Friedrichs „Flußlandschaft mit Bogenbrücke" nach Claude Lorrains „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten", vgl. Maisak 1990: „Damit ist erstmals der konkrete Nachweis erbracht, daß Friedrich nach Claude Lorrain zeichnete und eine genaue Kenntnis von dessen spezifischer Kompositionsstruktur besaß." Ebd., S. 126.

[1427] Gruppe 1829, S. 96

[1428] ‚Camera lucida': „It consists of a glass prism which can be revolved on the end of an adjusted arm. The user looks into the prism with one eye, while looking past it on his paper, where there hovers a reduced, transparent image of the scene where the other face of the prism is pointed. Thus the instrument provides a means of representing a scene in perspective without involving the conscious application of the rules of linear perspective." Lambert 1984, S. 42.

vor allem von Architekten und Landschaftszeichnern benutzt wurde. Die genaue Abschrift der Landschaft war bereits mit der Entwicklung der Vedute angestrebt worden und stellte damit einen eigenen Skizzentyp dar. Technische Hilfsmittel wie ‚camera obscura', ‚camera clara' bis später zur Photographie waren unter den Künstlern üblich. Die so entstandenen Zeichnungen wurden für Radierungen oder Kupferstiche in Ansichtenfolgen oder auch für das Landschaftsportrait im Gemälde herangezogen. Die Präzision der Darstellung setzte eine Maßstabstreue voraus, die auch Künstler in Landschaftsansichten gewährleisten mussten, selbst wenn sie – wie es ebenso für Blechen wahrscheinlich ist – technische Hilfsmittel nicht regelmäßig benutzten. Hatte die Vedute in der Gattungstheorie über lange Zeit das Nachsehen gegenüber der Ideallandschaft, so setzte sich im Zuge ansteigender Reisetätigkeit die Ansicht als beliebtes und markttaugliches Genre durch. Man zeichnete also genau ab, und das Publikum war daraufhin in der Lage, im Gemälde die Ansicht zu erkennen und mit den eigenen Erfahrungen und Erwartungen in Bezug zu setzen. Authentizität wurde neben den bekannten idealkompositorischen und stimmungsbedingten Werten ein wichtiges Beurteilungskriterium von Landschaftsbildern, was die Kritiken zu Blechens Landschaften vielfach unter Beweis stellen.

Auch Blechen notierte sich mit dem spitzen Bleistift in den Skizzenbüchern, die in Süditalien entstanden, zahlreiche genaue Prospekte der Küstenlinie und der Bebauung, die er später wieder als Bildhintergrund verwendete. Annik Pietsch weist – wie bereits erwähnt – anhand zweier Blätter des Amalfi-Skizzenbuchs auf eine mutmaßliche Verwendung der ‚camera lucida' am Golf von Neapel hin.[1429] In reinen Umrissen wurden alle Gegenstände und die Geländebildung sorgfältig registriert. Damit war aber das Gemälde nicht gänzlich in der Zeichnung angelegt, sondern lediglich seine motivgebundenen Koordinaten festgesteckt. Es ist bezeichnend, dass die meisten Gemälde nicht unmittelbar von einer Zeichnung vor dem Motiv vorbereitet wurden, sondern meist in mehreren intermediären Schritten, in denen Blechen verschiedene Techniken anwandte. Authentizität im Bildraum konstituierte sich in Blechens Verständnis daher nicht allein in der Nachahmung der Formwerte, sondern genauso in der farbigen und lichtbedingten Durchbildung des Naturausschnitts. Beispielhaft hierfür ist die Entstehung der aquarellierten Sepiazeichnung „Italienerin am Golf von Neapel", wofür Blechen einen Hintergrund aus dem Skizzenbuch von Neapel verwendete, den er gleichzeitig auch für die Ölskizze „Ruine" heranzog, die vorbereitend für das Gemälde „Ruinen am Golf von Neapel" entstanden war.[1430] Dieses Verfahren hatte Blechen im Blick, als er in Süditalien eine Vielzahl genauester Ansichten schuf, was sich dementsprechend oft nachweisen lässt (vgl. Kap. 4.2). Auch auf anderen Reisen, die Blechen in Deutschland vor und nach der Italien-Reise unternahm, spielte die Wiedererkennbarkeit des Motivs in den Zeichnungen eine wichtige Rolle. Blechens Erinnerungsvermögen aber bedurfte nicht immer genauer Abschriften

[1429] Vgl. Pietsch 2009a, S. 124.

[1430] RV 1576/SZ 1318, Sepia, Aquarellfarben, 17 x 16 cm, Hintergrund Ruinen des Palastes der Donna Anna, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 213, S. 169/170; RV 1191/AKA 146, Blei, 20 x 30 cm, beschriftet „grünes Meer"; „Ruine", Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 15, S. 153; RV 1007 (m. Abb.)/SZ 244, Öl auf Papier, 15 x 21 cm; „Ruinen am Golf von Neapel", RV 999/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Inv. Nr. GK I 30373, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 78, S. 128, Farbtafel 24.

des Landschaftlichen, wie es die ‚camera lucida' gewährleisten konnte. Wie auch Kilian Heck betont, war die vedutenhafte Präzision gegenüber einer ausgewogenen Gestaltung anhand vor Ort aufgenommener Stimmungen zurückgestellt.[1431] Für Blechen war es wichtig, Bildraumskizzen vorzubereiten, die er anhand seiner Geländestudien zu Ansichten gestaltete.

3.4.3.2 Erinnerungsfunktion

Die Flüchtigkeit einer Vielzahl von Skizzen insbesondere während der Italien-Reise muss als Zeugnis von Blechens außergewöhnlicher Transformationsleistung in Hinblick auf die Bildfindung und seinem Erinnerungsvermögen gelten. Er entwickelte eine lineare Kurzschrift, um Charakteristika der Geländebildung und Vegetation in den Bleistift- und Federzeichnungen zu fixieren, sowie eine malerische Kurzschrift aus Kontrasten für die Lichtverhältnisse – und nach Pietsch angeblich auch der Farbwerte – in der Lavierung.[1432] Ein besonderes Verfahren der Komprimierung von flüchtigen Eindrücken bilden in seinem Skizzenwerk die zahlreichen Blätter in Öltechnik, für die er Format und Farbskalen bisweilen so stark reduzierte, dass es schwierig ist, ihren Zweck in der Werkgenese nachzuvollziehen. Gleiches gilt für die Drastik der Formreduktion in einigen der Bleistiftzeichnungen sehr flüchtigen Charakters. Ihre Funktion ist einzig aus dem formalen Reiz, der eine weiterführende Erinnerung hervorgerufen haben mag, zu erklären. Man kann aber genauso wenig ausschließen, dass es sich dabei um zweckneutrale, impulsive Kritzeleien handelte. Dennoch: Ihre schiere Zahl ist bezwingend und scheint damit eine Notwendigkeit anzuzeigen.

Unter den Zeichnungen der „Kleinen Skizzenbücher" finden sich neben den scheinbar funktionsbefreiten Kritzeleien einige Blätter, die ganz offensichtlich zur Ausführung von Ölskizzen dienten.[1433] Anhand der manchmal differenzierten Farbvermerke, die großteils unleserlich sind, konnte Blechen aus dem Gedächtnis Farbeindrücke abrufen und in der Nachbereitung als Ölskizze verwenden. Vermutlich war er auch in der Lage, ähnlich frei über die schematisierende Darstellung pflanzlicher Details zu verfügen, die er in seinen kleinen Skizzen großzügig verkürzte; in den Gemälden sind entsprechende Partien zu Licht- und Farbflächen zusammengefasst, die mit einer detaillierten zeichnerischen Grundlage nicht mehr in Verbindung stehen, sondern einen mehrschichtig farbig gestalteten Landschaftsraum konstituieren. Wie diese Erinnerungsfunktion in den Zeichnungen abgerufen wurde, wird im Kapitel zur Werkgenese (Kap. 4.2) exemplarisch dargestellt.

Noch war der gestaltete, räumliche Ausschnitt aus dem Naturganzen allerdings wichtiger als ein zeitlicher Ausschnitt einer einmaligen Naturszene.[1434] Diese festzuhalten – und gegebenenfalls en detail in die Ausführung einfließen zu lassen – war Aufgabe der Skizzen, der

[1431] Vgl. Heck 2009.
[1432] Vgl. Pietsch 2009a, S. 126-128.
[1433] Vgl. „Erstes kleines römisches Skizzenbuch" (Skb. V) RV 726/HAUM ZL 81/5789, fol. 9, Blei, 10 x 13 cm; „Kleines Skizzenbuch" (Skb. VI)/HAUM ZL 81/5792, fol. 69, Blei, 10 x 13 cm, hier Farbvermerke, „violet Berge" und „grün", vieles unleserlich. In Kleines Skizzenbuch" (Skb. VI)/HAUM ZL 81/5792, fol. 70r, Blei, 10 x 13 cm, deutlich lesbar „blau", „violet", „grün".
[1434] Vgl. hierzu Busch 1983, S. 126-133.

„bozzetti“, „modelli“, „ébauches“, „esquisses“, „études“ oder „studies“.[1435] Die Ölskizze, als mobiles, schnell ausführbares Medium, erfuhr in der Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert eine grundlegende Neuerung. War sie bisher als ‚bozzetto‘ meist Mittel zum Zweck, also lediglich Studie oder Vorarbeit zum Gemälde, so erlangte sie zunehmend einen autonomen künstlerischen Wert, der sie des Dienstes am Bild enthob. Blechen sei – so Werner Busch – einer der ersten deutschen Künstler gewesen, die ihren Ölskizzen auf Papier Bildwertigkeit zusprachen und deren Errungenschaften unter bestimmten Bedingungen in ihre Gemälde aufnahmen.[1436] Man könnte jedoch mit Jutta Schenk-Sorge in Frage stellen, ob Blechen diese Bildwertigkeit in dem Maße, in dem Busch sie postuliert, für seine Skizzen beanspruchte. Dass Blechen „seine Skizzen in Berlin ausstellte“ wird von Busch ebenso wenig belegt, wie eine primäre Quelle angeführt würde.[1437]

3.4.3.3 Ausschnittnahme

Im Folgenden wird herausgearbeitet, dass, neben der auf die Wirkung einer Gesamtanlage ausgerichteten Verschleifung gewisser Landschaftsmerkmale, bereits in den Reiseskizzen oft Kompositionsgrundlagen zu erkennen sind, die auf einer bewussten Ausschnittnahme und einer darin verankerten Motiverfassung basieren. Systematische Naturstudien waren nachweislich sekundär, demnach ging es Blechen meist um eine schnelle und ausdrucksstarke Fixierung des Landschaftlichen.

Motiverfassung wurde erstmals mit der Reise in die Sächsische Schweiz zur zentralen Intention des Zeichners. Dies war maßgeblich durch die Bekanntheit der zahlreichen „An- und Aussichten“ bedingt, wie ein Reisebuchtitel von 1823 überschrieben ist.[1438] Die Burgruine Tharand, Schloss Lohmen, die Amselhöhle, der Ottowalder Grund und viele andere Motive rückten in die Aufmerksamkeit vor. Blechen suchte also nach typischen, wiedererkennbaren Ansichten und damit nach plausiblen Gemäldemotiven.[1439] Vor allem ihre Verwertbarkeit, sei es für eine graphische Stichfolge oder für Gemälde, bestimmte die Landschaftsaufnahme.[1440]

Zwei Zeichnungen der Sachsen-Reise lassen sich anhand von Raves Verzeichnis mit Gemälden in Verbindung bringen: „Liebethaler Grund“ und „Bemooster Baum“,[1441] wobei sie unterschiedlicher nicht sein könnten: Einmal hat Blechen eine lavierte Skizze gefertigt, die ganz

[1435] Vgl. zu dieser Unterscheidung grundlegend Wittkower 1967, S. XX/XXI.
[1436] Werner Busch weist in aller Deutlichkeit auf diesen Umstand hin: „Diese Konsequenz, die beinhaltet, daß das fertige Bild alle Elemente der freien Skizzen aufbewahrt, die Skizze zum vollgültigen Bild wird, hat um 1830 nur ein deutscher Künstler gezogen: Karl Blechen.“ Busch 1985, S. 271.
[1437] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 34-43; Busch 1985, S. 271.
[1438] „30 An- und Aussichten zu dem Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz“, neu aufgenommen, gezeichnet und gestochen von A. L. Richter, Dresden, 1823.
[1439] Beispielhaft hierfür: „Burgruine Tharand“, RV 121/SZ 2, Feder, Pinsel, Sepia und Tusche, 26 x 20 cm oder auch „Ottowalder Grund“, RV 129/AKA 129, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 34 cm.
[1440] Studien, um die Naturgesetze der einzigartigen Sandsteinformationen in der Zeichnung nachzuvollziehen, ähnlich wie 1833 im Harz, sind keine erhalten. Berühmte Motive der geologischen Besonderheiten, wie die Rathener Felsformationen, konnten Blechens Interesse offenbar nicht wecken.
[1441] „Liebethaler Grund“, RV 124 (m. Abb.)/SZ 999, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 42 x 38 cm, „Bemooster Baum“, RV 139/SZ 11, Blei, Feder, Tusche, 25 x 42 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 99, S. 136.

klar als Werkzeichnung angelegt und ausgeführt ist, im Falle des „Bemoosten Baumes“ jedoch hat er aus einer Naturstudie eine Ölskizze und im Folgenden durch Staffageelemente und Kulisse ein bildtaugliches Thema geschaffen. Das letztgenannte Verfahren ist im Blick auf das Gesamtwerk als Ausnahme zu werten. Das Gemälde zeigt nicht nur eine motivliche Annäherung an Friedrich – wie bereits die Zeitgenossen feststellten –, sondern auch Ähnlichkeiten in der Werkgenese beider Künstler, hatte doch Friedrich oftmals Naturstudien einzelner Landschaftselemente detailgenau ins Gemälde übertragen.

In der Zeit nach 1823 bis etwa 1828 hat Blechen Landschaft in seinen Zeichnungen vor allem komponiert.[1442] Hierzu sind vereinzelt Werkzeichnungen erhalten, die die gesamte Bildanlage vorwegnehmen. Einzelstudien zu landschaftlichen Elementen lassen sich im heute bekannten Bestand nicht nachweisen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Blechen den Entwurf als Ganzes anging.[1443] Landschaftliches, vor allem der Baumschlag, sind im Fall der „Klosterruine Oybin“ am Rand des Zittauer Gebirges sowohl in der Werkzeichnung als auch im Gemälde standardisiert.[1444] Dies gilt auch für die Landschaftszeichnungen, die um 1827 zur Vorbereitung von Graphik entworfen wurden.[1445] Dieser Umstand lässt sich vermutlich auf verschiedene Motivtraditionen zurückführen, die von der Dresdener Landschaftsschule bereits im 18. Jahrhundert begründet und über Friedrich und Carus fortgeführt worden waren.[1446] Wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, ist auch der Einfluss von Schinkels Graphik unübersehbar. Die Ausarbeitung einer individuellen Landschaftsform war demnach in den Blättern und Gemälden mit tradierter Motivik nicht beabsichtigt. Die Inszenierung von Landschaften, die wohl darüber hinaus in der Arbeit als Theatermaler begründet lag, wird in den Gemälden zwischen 1826 und 1828 deutlich (vgl. Kap. 2.6). Stimmungslagen aus literarischen Stoffen, die die Bilderzählung dominieren, sind in den Landschaftsformen reflektiert.

Durch die Beschäftigung mit der heimischen Landschaft setzte jedoch ein Wandel ein. Für die „Märkische Winterlandschaft“, wohl um 1824 entstanden, lassen sich keine Werkzeichnungen oder Landschaftsstudien nachweisen, die aber für die individualisierten Landschaftselemente vorauszusetzen sind.[1447] 1828 hielt sich Blechen dann in den Müggelbergen auf, um die

[1442] Vgl. „Dämonische Landschaft“, um 1826, RV 165/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Inv. Nr. 2162, Öl auf Leinwand, 98 x 143 cm; „Felslandschaft mit Mönch“, um 1826, RV 162/NG 619a, Öl auf Leinwand, 70 x 94 cm. Dazu kamen die bereits genannten großen Historienbilder „Venusfest“ und „Semnonenlager“, Letzteres war 1828 auf der Akademieausstellung zu sehen.

[1443] Vgl. „Klosterruine Oybin“, nach 1822, RV 71/NG 870 h, Öl auf Papier auf Leinwand, 44 x 53 cm, dazu RV 70/nicht auffindbar, Blei, Feder, Sepia, 20 x 25 cm. „Gotische Kirchenruine“ um 1826, RV 172/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv. Nr. 2637 A, Öl auf Leinwand, 130 x 96 cm, dazu RV 173/ehem. SZ 1173, Blei, 47 x 35 cm.

[1444] RV 71/NG 870h, Öl auf Papier, 44 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 1, S. 100, Farbtafel 1.

[1445] „Parksee und Klosterkirche“, um 1827, nicht bei Rave/Berlin, Berlin Museum, Inv. Nr. GHZ 82/69, 84, Blei, Feder, Kreide, Pinsellavierung, 63 x 45 cm und „Klosterfriedhof im Schnee“, RV 499/Saarbrücken, Saarlandmuseum, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 2047, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, Deckweiß, 53 x 46 cm.

[1446] Es wurde bereits vermutet, dass Blechen eine Vorlage benutzt haben könnte; vgl. Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 1, S. 100.

[1447] „Märkische Winterlandschaft“, nach 1824, RV 188/Berlin, Berlin Museum, Inv. Nr. GEM 67/12, Öl auf Leinwand, 45 x 67 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 7, S. 102.

Kulisse für das „Semnonenlager“ zu finden. Der Charakter einer wiedererkennbaren, das heißt historischen und gleichzeitig authentischen Landschaft sollte damit gewährleistet sein. Die große Federzeichnung in der Akademie ist einmal von Blechen mit „Müggelsberge“ beschriftet, daneben mit „Original“.[1448] Letztere Bezeichnung ist schwer zu deuten, könnte sich aber einmal als Wertung einer Landschaftszeichnung lesen lassen, die vor der Natur, dem „Original“, entstanden ist; unter dieser Bedingung könnte die Zeichnung in der Akademie als neuer Typus der Werkzeichnung eingestuft werden. Ein bildtauglicher Ausschnitt mit detailliertem Mittelgrund und definierter Ferne wurde also direkt vor der Natur gewonnen; in der Ölskizze wurde anschließend die in Detailstudien ausgearbeitete Staffage mit der gezeichneten Landschaft verbunden.

Dies sind die Voraussetzungen für Blechens Reise an die Ostsee, wenn man von einer frühen Datierung 1828 ausgeht. Motiverfassung und Studien zum landestypischen Genre kennzeichnen Blechens Anliegen, wobei beides vor allem in den Aquarellen „Stubbenkammer auf Rügen“ und „Meeresküste mit Fischerbooten und Fischern“ zusammenkommt.[1449] Die Werkzeichnungen, als solche sind die Aquarelle wohl anzusehen, fokussieren das berühmte Landschaftsmotiv, respektive die typische Genreszene, und gewährleisten darin alle bildkompositorischen Werte. Neben der herausragenden Aquarelltechnik ist auch aufgrund dieser Werkzeichnungsgenese aus Studien und malerischer Motiveinbindung die Ostsee-Reise zeitlich möglicherweise nach Italien anzusetzen, da das besagte Verfahren erst in Italien entwickelt worden war. Allerdings liegen bekanntlich keine Datierungen vor, die diese stilkritische Argumentation stützen.

Blechen war sich der Tatsache durchaus bewusst, dass die Italien-Reise für ihn als Landschaftsmaler einen ausgesprochen wichtigen Ausbildungsschritt bedeutete. Er hatte sich demzufolge viel vorgenommen und, wie man rückblickend sagen darf, vieles davon umgesetzt. Die als „Skizzenbuch vom Monte Mario“ bekannte Folge von vierzehn Zeichnungen,[1450] die wohl dem „Skizzenbuch der Hinreise nach Italien“ entnommen sind, kann über den Modus der Motiverfassung zu Beginn der Italien-Reise Aufschluss geben.[1451] Vom Monte Mario, heute im nördlichen Stadtgebiet Roms gelegen, kann man über das Tibertal nach Westen, nach Süden über die Stadt und den Vatikan blicken. Die Blätter sind weitestgehend in filigraner Manier mit der Feder ausgearbeitet; der Pinsel setzt dabei kräftige, stabilisierende Akzente. Die Landschaft gab Blechen unter dem Eindruck einer feinsinnigen Naturauffassung wieder, die auch der Kleinteiligkeit des Vordergrundes viel Beachtung und Präzision schenkte. Der

[1448] RV 608 (m. Abb.)/AKA 131, Blei, Feder, Tusche, 29 x 48 cm.
[1449] RV 684/HAUM ZL 81/5805, Blei, Aquarellfarben, 21 x 35 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 128, S. 146, Farbtafel 36 und „Meeresküste mit Fischerbooten und Fischern“, RV 680 (m. Abb.)/verschollen, Aquarellfarben, 22 x 35 cm.
[1450] RV 712-725, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, bis auf zwei Blätter im Berliner Kupferstichkabinett SZ 1039 und SZ 1057, in der Aka, Inv. Nr. Blechen AKA 1-6, 9-12 und 35; vgl. Anm. 7. Die Blätter RV 724 (Konstantinsbasilika) und RV 725 (Barock-Wandbrunnen) wurden von Rave den Monte-Mario-Skizzen zugeordnet, tragen aber keine nähere Bezeichnung.
[1451] Vgl. Rave 1941, S. 325/326.

Landschaftsausschnitt wird durch blickabsorbierende Diagonalen aufgespannt, die oft entlang der vertrauten Leserichtung die Aufmerksamkeit in die Bildmitte ziehen;[1452] im Blattzentrum des Querformats legte Blechen häufig die Schnittstelle gegenläufiger Diagonalen oder auch Horizontalen an. Der scheinbar so unmittelbar und willkürlich genommene Blickpunkt ist somit in einem recht rigiden Raster ausgerichtet, das die Betrachterwahrnehmung lenkt. Der Betrachter und damit in erster Linie der Verwerter dieser Skizzen findet leicht visuellen Einlass in einen bildgesetzlich in linearer Flächenaufteilung gefassten Ausschnitt. Wenn Blechen darin ein wiedererkennbares, aufwertendes Motiv einfließen ließ, so hob er es nicht übermäßig hervor, sondern fügte es in das Kompositionsschema der Landschaftsformen ein – so geschehen im Blatt „Feldweg“[1453], wo die kleine Kuppel des Petersdoms in der linken Blatthälfte den geschwungenen Verlauf eines Schilfzaunes überhöht, während ein Agavenbusch in der eigentlichen Blattmitte über eine Böschung hängt. Die Landschaft steht hier in ihrer Formung, Spezifik und Einzigartigkeit im Blickpunkt des Interesses des Skizzierers Blechen.[1454] Er erstellte in diesem kleinen Format (13,2 x 20,5 cm) keine Detailstudien von Pflanzen, sondern rückte stets die Morphologie einer Landschaftsformation in den rahmenden Blick eines Landschaftsmalers. Der Ausschnitt erscheint so nie willkürlich und spontan erfasst, sondern stets im formenden, bildschaffenden Wahrnehmungsmodus. Blechen trat in diesen Skizzen mit einem deutlich sichtbaren Raster von Bildgesetzen vor die Natur. Entscheidend ist hierbei die sichere Ausschnittnahme, denn Blechen zeichnete nicht in Hackerts Kompositschema aus Bildgründen und rahmenden Einschüben, sondern extrahierte ordnende Bildwerte vor der Natur. Hackerts zeichnerische Montage von in mehreren Fokussen erfassten Motiven zu einer Landschaft unterschied sich also grundlegend von der Methode, die Blechen in seinen Zeichnungen zur Landschaftswiedergabe wählte.

Bereits kurz nach der Ankunft in Rom Ende Dezember 1828 kristallisierten sich in der Serie vom Monte Mario und in den römischen Skizzenbüchern wichtige Wahrnehmungsgrundsätze heraus: Eine Hierarchie der Motive gemäß der klassischen Landschaftstradition spielte keine Rolle, die Landschaft erhielt damit durch die Ausschnittnahme und die Motiverfassung, durch das Blattformat und letztlich durch die technische Ausführung einen autonomen ästhetischen Wert.[1455] Nicht immer ist der Werkprozess lückenlos nachzuvollziehen, aber oft steht zwischen dem Gemälde und der Zeichnung die Ölskizze als Intermediär (vgl. Kap. 4.2). Die technische Ausführung lief meist nach einem ähnlichen Muster ab: Blechen skizzierte die Landschaftsformen in einer groben Unterzeichnung mit Bleistift. Bereits hier wurden „Knotenpunkte“ der Kompositionslinien durch festeren Druck auf die Mine hervorgehoben; vegetabiles Füllmaterial wurde undifferenziert angedeutet. Anschließend überarbeitete Blechen

[1452] RV 722/AKA 11, Blei, Feder, Sepia, 13 x 21 cm, RV 723/AKA 12, Blei, Feder, Sepia, 13 x 21 cm.
[1453] RV 713 (m. Abb.)/AKA 2, Blei, Feder, Sepia, 13 x 21 cm.
[1454] Zahlreiche Zeitgenossen Blechens zeichneten von den umliegenden Hügeln den Blick auf die Stadt. Insbesondere in der Blickachse vom Arco Oscuro aus aufgenommen liegt der Fluchtpunkt stets auf der Silhouette der Domkuppel. Vgl. Kat. Ausst. Dillis 1991, S. 265, Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 70-75.
[1455] Die systematische Beschriftung der meisten Ansichten mit einer topographischen Bezeichnung ist ein weiteres Indiz für die spätere Funktion als Gemäldegrundlage.

das Blatt mit der Feder und ziselierte die Vegetation und sogar architektonische Details wie Verwitterungsspuren an den Bauteilen. Mit einem breiten, wässerigen Pinsel verteilte er abschließend die in Helligkeitsstufen nuancierten Licht- und Schattenpartien en gros und voluminisierte die Bauteile im Sonnenlicht.

In diesem Vorgehen tritt Blechens Anspruch an die Zeichnung als Kompositionsskizze deutlich zutage, da er fast jede Zeichnung durch eine Ponderation der Bildmassen und eine absolut bildmäßige Rahmung in den Rang einer Vorzeichnung erhob. Detailstudien betrafen in der Regel nicht die Vegetation, sondern vielmehr die bildgeeignete Staffage von Figuren oder Vieh. Hierbei fällt besonders bei den volkstümlichen Motiven ein detailorientiertes, differenziertes Interesse auf. Während die Staffagestudien ein typisches ethnographisches Programm abhandeln, ist die unspezifische Sammlung an Landschaftsskizzen darin ungewöhnlich, dass sich kaum (bild-)zweckentbundene, sich selbst genügende Zeichnungen pflanzlicher, gänzlich anspruchsloser Details finden, wie sie deutschen Zeichner der beiden Olevano-Generationen produzierten. Selbst die Zeichnungen in den „Kleinen Skizzenbüchern“ zeigen häufiger Landschaftsausschnitte als Detailstudien. Blechen suchte und fand allenthalben Bildmaterial, das er so aufzeichnete, um es gegebenenfalls für Hintergründe oder eigenständige Motivblöcke von Ölskizzen und Gemälden verarbeiten zu können. Erwähnenswert ist hier die Skizze einer Zypressengruppe im „Skizzenbuch der Hinreise nach Italien“, die die Motivskizze für das Gemälde „Im Garten der Villa d’Este“ vorfühlt.[1456]

3.4.3.4 Motiverfassung

Für die Analyse des Werkprozesses ergibt sich hier eine aufschlussreiche Erkenntnisgrundlage. Auch jene Zeichnungen, die während der Italien-Reise und anlässlich ausgedehnter Wanderungen mit dem Reißbrett im Gepäck entstanden oder in ein Skizzenbuch notiert wurden, komprimieren den gewählten Naturausschnitt in der Regel nach Bildgesetzen. Hierbei spielten wiederkehrende Motive eine zentrale Rolle in der Genese. Bereits in der Anlage der Zeichnung wurden lineare Elemente – Wege oder Straßen, Mauerverläufe, Häuserwände – als innerbildliche, rahmende Stabilisatoren gesetzt. Starken Vertikalen in den Architekturformen sind dynamische, raumgreifende Diagonalverläufe entgegengesetzt. Die kompositionellen Diagonalen schneiden sich in einem geometrischen Zentrum, und zumeist ist das eigentliche, oft unscheinbare Bildmotiv knapp neben den Brennpunkt der Zeichnung verlagert, was bei der Erfassung der Bildanlage eine bewusste Spannung erzeugt.[1457] Es ist bezeichnend für Blechens bildgerechtes Skizzieren, dass seine Federzeichnungen nach den Ideallandschaften in der Galleria Colonna völlig zwanglos als eigene Studien aus der Campagna angesehen wurden.

[1456] „Skizzenbuch der Hinreise nach Italien“ (Skb. I), RV 707/HAUM Inv. Nr. ZL 81/5788, Blei und Tusche, 21 x 14 cm, fol. 40.
[1457] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 107.

Neben diesen kompositorischen Werten spielte Architektur in Form von Häuserlandschaften eine entscheidende Rolle in Blechens Zeichnungen der italienischen Landschaft. Im Zentrum des künstlerischen Interesses seiner Freilicht-Studien stand meist ein landschaftliches Merkmal, das, von Menschen geschaffen, einen spezifischen kulturellen Kontext definiert. Schinkels Diktum, „[d]ie Architektur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer constructiven Thätigkeit“[1458], kann dafür als gedankliche Basis gelten. Blechens Interesse in den italienischen Landschaftszeichnungen war allerdings weniger ein theoretisches als ein rein formales, während Schinkel selbstverständlich, wie Kugler beschreibt, ideeller konzipierte:

> „Er liebt es, großartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offenen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaßen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben.“[1459]

Blechen verstand die Architektur als Teil der gewachsenen Landschaft, kaum ein Blatt zeigt Bauten als bildorganisatorische Fremdkörper.[1460] Insbesondere in den Ölskizzen tragen sie, zu geometrischen Grundformen simplifiziert, entscheidend zur Skizzenhaftigkeit bei.[1461] Auch hier kannte Blechen keine Hierarchie zwischen historisch bedeutsamer Architektur und landwirtschaftlichen Nutzbauten.[1462] Die kontrastive Wirkung organischer Gelände- und Vegetationsstrukturen mit der geformten, kubischen Geometrie von Häuserlandschaften übte offensichtlich einen fruchtbaren Reiz auf seine Landschaftswahrnehmung aus. Zahlreiche Beispiele bestätigen dieses Muster, nur wenige Blätter kommen gänzlich ohne architektonische Staffage aus.[1463] Am eindrücklichsten vollzog Blechen diese Synthese von Natur und Kultur im Amalfi-Skizzenbuch und in den süditalienischen Skizzenbüchern. Eine feste Verklammerung schuf dabei einerseits die Lavierung im Amalfi-Skizzenbuch, andererseits die bruchlose Umrisslinie – meist das Blatt horizontal teilend – der Küstenlandschaften am Golf. Der „Palazzo dei Cancellieri“ beispielsweise ist derart mit dem Gelände verwachsen, dass die Übergänge zwischen bebautem und bewachsenem Gelände nicht mehr zu unterscheiden sind.[1464]

Die frühesten römischen Skizzen befassen sich bereits mit dem formalen Wert von Architektur. Sie werden innerbildlich als Stabilisatoren im Liniengitter der Flächenverspannung eingesetzt, so in „Ansteigende Straße“, die Blechen auf dem Weg nach Neapel zeichnete.[1465] In einigen Ölskizzen wurden die changierenden Flächen auf einer Häuserlandschaft zum primären Thema der Gestaltungsaufgabe. „Kleine Stadt am Berghang“ und „Häuser und Terrassen am

[1458] Zit. nach Koch 1969, S. 275.
[1459] Franz Kugler, Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, 1842, zit. nach Haus 2001, S. 91.
[1460] „Kloster am Bergeshang“, RV 922/SZ 121, Blei, Pinsel, Sepia, 27 x 40 cm.
[1461] Für eine Ausnahme vgl. „Grabmal der Cecilia Metella“, RV 838/SZ 226, Öl auf Papier, 6 x 23 cm.
[1462] Vgl. Kat. Ausst. Blechen 1973, S. 14.
[1463] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 104. Die Campagna-Skizzen können als Beispiele angeführt werden, in denen Blechen der Geländestruktur seine alleinige Aufmerksamkeit widmete; vgl. „Unregelmäßiges Gelände“, RV 857/SZ 174, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 27 x 41 cm.
[1464] RV 1201/AKA 164, Blei, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 16, S. 154.
[1465] Aus einem aufgelösten Skizzenbuch, das Blechen zwischen Rom und Neapel führte, RV 969 (m. Abb.)/SZ 102, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 28 x 21 cm.

Berghang“ ähneln ganz auffällig Heinrich Reinholds Ölskizzen,[1466] denn hier wie dort wurden die Formen zu einer farbigen Flächenstruktur verbunden. Bereits am Monte Mario wurde Architektur in die innerbildliche Flächenverspannung integriert und als formaler Kontrast zur Vegetation eingesetzt; gleichzeitig trägt die rurale Bebauung aber auch zur authentischen Stimmung bei.[1467] Mit außergewöhnlicher Sicherheit und Sensibilität in der Darstellung der spezifischen Atmosphäre arbeitete Blechen während der wenigen Tage im Mai 1829 in der Umgebung von Amalfi an einem umfassenden Naturbild und einer Kongruenz von momentanem Eindruck und Betrachterempfinden. Blechen erfasste Motive, die das formale Spannungsverhältnis zwischen Natur und Bebauung einerseits verschleifen, wie in „Bäume und Häuser“[1468], wo der Gleichklang der geometrischen Linearität hervorgehoben wurde. Andererseits verschärfte er auch die Kontraste zwischen organischen und architektonischen Formen, wie in „Torre del Annunziata“[1469]. Manch eine Ausschnittwahl erscheint in ihrer Ponderation geradezu autark; so in „Küste bei Neapel“, das in der schwebenden Mittelachsensymmetrie dennoch eine feste Verankerung von Land und Meer erschafft.[1470]

Während die frühen Einzelblätter einen Fundus an Kompositionsmöglichkeiten für Landschaftsgemälde schufen, erreichten die Amalfi-Skizzen einen weitergehenden Bildwert, indem sie Einmaligkeit und Authentizität des Naturerlebens vermitteln, die den kleineren Skizzen bisweilen abgehen. Die bildgesetzliche Verklammerung, die mit der Lavierung über die Landschaftszeichnungen gelegt ist und das gesamte Blatt durchgliedert, hat in keiner anderen Serie eine formale Parallele. Im Blatt „Assisi“, einer lavierten Zeichnung, die später für das Gemälde in der Münchner Pinakothek benutzt wurde, findet die formale Kleinteiligkeit, die den Bogenläufen der massiven Substruktion der Klosteranlage nachgebildet ist, in der nahsichtigen Ausführung der Bewachsung im Vordergrund ihre Entsprechung.[1471] Architekturformen wurden auch in die Landschaftsbildung übertragen: In den starken Kontrasten der Schattenlegung reflektierte Blechen Baugeometrie – so kann zumindest die Felsformation im Mittelgrund von „Blick über Hügelland“[1472] bei Incisa gedeutet werden. Ganz ähnlich wurde auch in „Alpenlandschaft“ das alpine Bergland formal auf klare Flächigkeit simplifiziert, die auch die Gestaltung der Hütten vorgibt.[1473]

Eine Sonderstellung nehmen Blechens Berliner Häuserlandschaften ein: Wie in den Skizzen italienischer Bergdörfer dominieren auch hier geometrische Formen den Bildcharakter. In

[1466] „Kleine Stadt am Berghang“, RV 1495 (m. Abb.)/SZ 211, Blei, Öl auf Papier, 20 x 30 cm und „Häuser und Terrassen am Berghang“, RV 1497 (m. Abb.)/SZ 217, Blei, Öl auf Papier, 21 x 30 cm. Heinrich Reinhold, Häuser in Olevano, 1821, Öl auf Papier, 16 x 21 cm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ Reinhold 5, Abb. in Kat. Ausst. Italienbilder 2005, Kat. Nr. 43, S. 195.
[1467] Vgl. RV 714/AKA 3, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 13 x 21 cm.
[1468] RV 1145/AKA 48, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Nr. 36, S. 176.
[1469] RV 1183/AKA 169, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Nr. 25, S. 165.
[1470] RV 1198/AKA 161, Blei, 20,2 x 29,4 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Nr. 11, S. 149.
[1471] RV 1234 (m. Abb.)/AKA 76, Blei, Pinsel, Sepia, 24 x 35 cm.
[1472] RV 1327 (m. Abb.)/SZ 137, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 21 x 30 cm.
[1473] RV 1467 (m. Abb.)/SZ 266, Blei, Pinsel, Sepia, 27 x 40 cm.

„Berliner Dächer“ verbinden die tonigen Farbschichten die gegensätzlichen Strukturen aus Flächen und Vegetation.[1474] Die Skizzen werden um 1835 datiert, gehören also schon zum Spätwerk. Es ist schwierig einzuschätzen, welche Skizzen aus der späten Zeit vor der Natur entstanden und welche vermutlich als Entwürfe zu betrachten sind. Man kann jedoch festhalten, dass die strukturellen Kontraste weiterhin als kompositionelle Klammer eingesetzt wurden, wie das Aquarell „Ruine einer gotischen Kirche im Walde“[1475] deutlich macht. Die Architektur tritt jedoch in einigen Blättern in den Bildhintergrund, in anderen werden dagegen die ruhigen Mauerflächen, die als Widerpart zur Vegetation stehen, von Freiflächen oder einfach ungestalteten Binnenflächen abgelöst.[1476] Geradezu schemenhaft liegt in „Wald mit gotischer Kirchenruine und stehendem Wasser“[1477] die Ruine hinter einem Waldweiher; Baumstämme, die in ihrem Linienverlauf eine innerbildliche Spannung anlegen, versperren hier den Blick. Die Kompositionsstruktur wirkt künstlich entworfen, da sich die Elemente um eine tendenziell vertikale Mittelachse anordnen, welche die Gebäudeecke im Hintergrund aufnimmt. Wie die Natur im Spätwerk fortschreitend amorphe Züge annimmt, ist auch im Fall dieser Ruine keine bauliche Logik mehr nachzuvollziehen.

Architektur und Naturformen bildeten eine wichtige Motivallianz, deren Varianten Blechen bis ins Spätwerk beschäftigten. Sei es eine Industrielandschaft oder eine Ansichtenfolge repräsentativer Bauten aus der Berliner Umgebung – als Blechens zentrales Anliegen ist immer eine Motiverfassung zu registrieren, die das Verhältnis zwischen gebauter Kultur und gewachsener Natur widerspiegelt und austariert. Mit diesem Verfahren, das sein zeichnerisches Schaffen bis zum frühen Ende begleitete, experimentierte Blechen eindrucksvoll in den Amalfi-Skizzen. Die oben dargestellte Motiverfassung spielte also eine entscheidende Rolle im Werkprozess, schuf sie doch die gestalterischen Vorbedingungen, die die Kompositionsanlage akzentuierte.

Auch in der neuesten Forschung werden Nachweise angeführt, dass Blechen bereits in seinen Skizzen – Zeichnungen, Sepien und Ölskizzen – einen Bildgedanken visionierte, der nicht notwendig ein empirisches Abbild der Natur vorsah, sondern bereits in der Abschrift vor der Natur einen freien Abstraktionsgrad aufweist, der einem ästhetischen Ziel untergeordnet wurde.[1478] Das Zusammenspiel unterschiedlicher Absichten – selektives Herausarbeiten fokussierter Landschaftselemente, Aufbau einer stabilen, von den realen Lichtverhältnissen unabhängigen Ponderation der Bildteile in einem kontrastiven Schema – erfolgte vor der Gemäldeent-

[1474] „Berliner Dächer“, RV 1732/SZ 897, Öl auf Papier, 21 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 228, S. 173/174, Farbtafel 48.
[1475] RV 1884/SZ 562, Blei, Aquarellfarben, 37 x 26 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 246, S. 179/180, Farbtafel 54; vgl. auch „Romanischer Kreuzgang mit Mönchsprozession“, RV 1872/SZ 109, Blei, Feder, Pinsel, Tusche, 29 x 39 cm.
[1476] Vgl. hierzu „Waldinneres“, RV 1921/Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 24631, Blei, Feder, Tusche, 31 x 32 cm und „Wald mit stehendem Wasser“, RV 1924/Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer, Inv. Nr. 160493 A, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 23 x 28 cm.
[1477] „Wald mit gotischer Kirchenruine und stehendem Wasser“, wie RV 1877 (?)/Vaduz, Stiftung Ratjen, o. Inv. Nr., Blei, Pinsel, Aquarellfarben, 25 x 34 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 247, S. 180.
[1478] Vgl. Heck 2009 und Hennig 2009.

stehung in den Skizzen. Weder Farbenskizze in Öl noch Sepialavierung entstanden, wie allgemein angenommen, vor Ort, sondern stellten Fortführungen der in den Zeichnungen angelegten Konstitutiven dar, die erst im Atelier Gestalt annahmen. Wie heterogen die diversen Zeichnungstypen die spätere Gemäldeausführung vorwegnahmen, hat somit auch die neueste Forschung bestätigt. Über schnelle Bleistift-Notate in den Skizzenbüchern bis zur temperierten und ausgewogenen Linienbewegung und Binnenausführung der Skizzen in Mischtechnik hat Blechen aus allen Bereichen seine Landschaftsgemälde generiert.

4 Synthese – Wege der Werkgenese

> „Wenn die Mahlerey nur nicht gerade in diesem Fache gegen die Größe der Natur am meisten verlöre! Alle Landschaftmahlerey ist doch nur eine Art von Miniatur.“[1479]

Wie die Blechen-Forschung immer wieder betont hat – beispielsweise im Untertitel „Zwischen Romantik und Realismus“, der für die monographische Ausstellung von Blechens Werk 1990 in Berlin gewählt wurde –, erscheint sein Schaffen noch heute disparat. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie zur theoretischen und technischen Werkgenese Blechens fügen sich in vielerlei Hinsicht in diesen Befund ein. In dem Maße, wie auch das kategoriale Denken der Gattungstheorie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend in Auflösung begriffen war, lassen sich anhand von Blechens Gemälden – wie hinsichtlich ihrer zeitgenössischen Rezeption in Kapitel 2.6 herausgearbeitet wurde – diese Grenzverwischungen feststehender Definitionen sichtbar machen. In Ermangelung passender Kategorien aus der Gattungsgeschichte erschuf die Kunstkritik letztlich für seine Gemälde eine „neue Gattung landschaftlicher Charakterbilder“[1480]. Diese Einschätzung erfolgte allerdings erst im Rahmen einer posthumen Würdigung, denn, wie Kapitel 2 insgesamt darlegen konnte, war die Kritik von Blechens Normverletzungen der Sehgewohnheiten und der technischen „Abwerfung alles Schulstaubes“[1481] zunächst irritiert und bescheinigte ihm, eine „eigenthümlich-komische Landschaftsgattung“ ins Bild gebracht zu haben.[1482]

Die ebenso von der heutigen Forschung wie auch schon von Blechens Zeitgenossen diagnostizierte Disparität konnte sowohl in Kapitel 2 als auch hinsichtlich der technischen Analyse der Zeichenkunst in Kapitel 3 bestätigt werden. Allerdings sind dabei jeweils andersartige Vorzeichen festzustellen, denn einmal handelt es sich dabei um die Irritation der Zeitgenossen, im anderen Fall um die funktionale Heterogenität der Zeichenkunst. Dieser Umstand der Widersprüche zwischen ideeller Vorstellung und technischer Darstellung – zwischen Theorie und Praxis also – wurde schon von Blechens Zeitgenossen registriert und wird nun im folgenden, abschließenden Kapitel im doppelten Sinne zu einer Synthese geführt: Zum einen werden hier nun die Ergebnisse der Kapitel 2 und 3 zusammengeführt. Zum anderen wird dabei anhand von Blechens Werkgenese erfasst und dargestellt, wie er theoretische Prämissen der Landschaftsmalerei und technische Errungenschaften seiner Skizzenmanier verknüpfte. Dies mündet in die These einer Auslösung der Skizze aus dem Werkprozess in ein autonomes künstlerisches Experimentierfeld, das dem Capriccio verwandt zu sein scheint.

Vorab werden aber die zentralen Erkenntnisse der Studie in einer knappen Zusammenfassung dargelegt und bewertet.

[1479] Schlegel 1799, S. 54.
[1480] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 66.
[1481] Kritik der Berlinischen Nachrichten, 31. Oktober 1828, zit. nach Rave 1940, S. 9.
[1482] Schöll 1833, S. 42.

4.1 Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt dieser Untersuchungen zu Carl Blechens Landschaftskunst war es, die kunsthistorische Einordnung seines Werkes zu hinterfragen. Das Muster der wiederholt herausgearbeiteten Disparität in seinem Schaffen wurde zwar durchweg erkannt, jedoch stets in einen Zusammenhang kunstgeschichtlichen Epochendenkens gebracht. Bereits in frühesten retrospektiven Auseinandersetzungen mit Blechen – angefangen mit Theodor Fontane – unternahm man Versuche, seine Bildformen in das übliche Epochenschema einzupassen. Seitdem oszillieren die historischen Interpretationen von Blechens Schaffen – so von Guido Joseph Kern, Paul Ortwin Rave, im Berliner Ausstellungskatalog von 1990 bis hin zu Heino R. Möller – zwischen Romantik und Realismus. In jüngster Zeit hat Annik Pietsch Blechens „Naturgemälde“ als „poetisch-realistisch“ zu klassifizieren versucht; in dieser historisierenden Behelfskonstruktion manifestiert sich ein weiterer Versuch, ein schwer fassbares Phänomen in kategoriales Denken einzufügen. Eine Konstante der Forschung war es, dass Blechen stets in einer vermeintlich antizipatorischen Position als Protorealist interpretiert wurde. Erst die neuere Forschung – etwa die Beiträge von Christoph Martin Vogtherr – deutet an, dass sein Werk differenzierter und systematischer analysiert werden müsse, um eine angemessene Einordnung zu ermöglichen. In diesem Sinne galt es, die historischen Rahmenbedingungen seiner Biographie stärker zu berücksichtigen und in Zusammenhang mit seinem Schaffen zu bringen. Eine Aufarbeitung war insbesondere hinsichtlich der Theorieschreibung der Landschaftsgattung und deren Neuerungstendenzen um 1830 aufschlussreich, für die Blechens Bildformen durchaus symptomatisch gesehen werden können.

Diese Überlegungen bildeten den wichtigen Prolog zur vorliegenden Untersuchung. Die Bearbeitung der aufgeworfenen Fragen und Forschungslücken erfolgte anhand von Quellenauswertungen und Bildanalysen. Um die zeitgenössische Wahrnehmung Blechens nachzuzeichnen, wurden sowohl jene für die Landschaftsmalerei wirksamen Gattungstheorien hinzugezogen als auch Rezensionen und weitere Befunde der Zeitgenossen über Blechen ausgewertet. Die außergewöhnliche Rezeption seiner Landschaften gab Anlass, in seinem Skizzenwerk systematisch nach den Grundlagen seiner Auffassung zu forschen, denn seine Zeichenkunst war eine zentrale Vorbedingung für die Werkgenese. Zudem bestand hinsichtlich des zeichnerischen Skizzenwerks bislang ein wesentliches Forschungsdesiderat, dessen Bearbeitung nun hinsichtlich der Landschaftsskizzen begonnen wurde.

Das Kapitel 2 „Zur Gattungstheorie des Landschaftsbildes“ hat in einem ersten Schritt einen Abriss der zentralen theoretischen Werke bereitgestellt, welche die Landschaftskunst zu Blechens Zeit wesentlich determiniert haben. Nach einer allgemeinen Einleitung und einer Definition der Idealvorstellung von Landschaft in dem fraglichen Zeitraum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Kap. 2.1 und 2.2) wurden in Kapitel 2.3 zunächst wirkungsästhetische Schriften auf ihre Bedeutung hinsichtlich der Theorieschreibung zur Landschaft ausgewertet. Hierin wurde ein verbindliches Ideal für Inhalte und Gestalt des Landschaftsbildes geschaffen, dessen Grundlagen aus dem 17. Jahrhundert tradiert wurden, und das im 18. Jahrhundert unter bestimmten Bedingungen um ein Nachahmungspostulat in Form der Vedute erweitert wurde.

In diesem Zusammenhang hat sich die Funktion des Landschaftsbildes dahingehend gewandelt, dass wirkungsästhetische Prinzipien der Ideallandschaft zunehmend von einer nachahmenden Naturbeobachtung gestützt wurden (Kap. 2.4). Diese resultierte aus einer Kenntnisnahme der Naturwissenschaften, deren Einflussnahme auf die Bildende Kunst maßgeblich von Goethe und auch von Alexander von Humboldt angeregt wurde. Als Reaktion auf diese Entwicklungen entwarf die romantische Kunstlehre ein Landschaftskonzept, das wiederum darauf angelegt war, neben einer auf objektiver Wahrnehmung basierenden Darstellung der Natur, dem Bild auch subjektiv empfundene Gefühlswerte einzuschreiben. Carl Gustav Carus war es dann, der diese Idee einer Seelenlandschaft mit Goethes naturwissenschaftlichem Ansatz zu einem „Erdlebenbild“ verband, das die Problematik dieser Theoriegeschichte des Landschaftsbildes symptomatisch repräsentiert. Denn, wie bei allen ästhetisch-ideellen Ordnungssystemen, blieb eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. Diese wurde zwar in Künstleräußerungen, wie sie beispielsweise von Jakob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch oder auch Caspar David Friedrich überliefert sind, häufig thematisiert, konnte dennoch nicht aufgehoben werden.

Wie Kapitel 2.5 zeigen konnte, trat diese Diskrepanz zwischen 1820 und 1840 – also in Blechens Schaffensjahren – immer deutlicher zutage. Die Theorie vermochte mit praktischen Entwicklungen in der Gattung Landschaftsskizze nicht länger Schritt zu halten und fand keine passende Begrifflichkeit für die neueren technischen Phänomene und die daraus erfolgte Irritation der Bildillusion. Diese kategoriale Begriffslosigkeit fand behelfsmäßigen Ausdruck in Wortschöpfungen der Kritik wie „Naturtreue“ und „Naturwahrheit“, die sich aus einer zunehmend subjektiven Naturbetrachtung in der Landschaftswahrnehmung konstituierten. Als Konsequenz musste Jakob Burkhardt 1845 eine „wilde Regellosigkeit“[1483] konstatieren, die letztlich – wie die Quellenauswertung gezeigt hat – die allgemeine Irritation der Zeitgenossen zusammenfasste.

Im Zuge der genannten Veränderungen – so das Ergebnis von Kapitel 2.6 – stand Blechens Kunst am Übergang zwischen kategorialem Ordnungsdenken und beginnender Autonomisierung eines neuen auch maltechnischen Ausdruckswertes in Landschaftsbildern, der durch die Praxis der Ölskizze und auch einer Bewusstwerdung von Perzeptionsmodi bedingt war. Die zeitgenössische Kritik arbeitete in der Bewertung seiner Bilder mit tradierten Werkzeugen der gattungstheoretischen Ordnungssystematik, um allgemein verständlich argumentieren zu können. Dies ließ sich anhand der ausgewerteten Ausstellungsrezensionen nachvollziehen, die als Gradmesser für Blechens Abweichungen von der erwarteten Norm verwendet wurden. Denn parallel zur „Regellosigkeit“ zeigte sich Blechens Schaffen zunehmend unabhängig von fixierten Gattungsregeln und Darstellungspflichten, so dass die Kritik letztlich für ihn eine eigene Gattungsbezeichnung schaffen musste. Die Verletzungen von Sehgewohnheiten, die so zahlreich zum Ausdruck gebracht wurden, konnten in Kapitel 2.6.6 mit einem technischen Entwicklungsschritt in Blechens Landschaftskunst in Übereinstimmung gebracht werden: Je

[1483] Burckhardt 1845, S. 543.

deutlicher er seinen Skizzenmodus in seine Gemälde einfließen ließ, desto deutlicher und heftiger waren darauf zunächst die Reaktionen. In seiner Gattung der Landschaftsansichten schuf Blechen Bilder einer typisierten Topographie und Geomorphologie, die die Grundlagen eines landschaftlichen Ideals geschaffen hatten und durch Druckserien, Gemälde, den Tourismus und die Literatur bekannt waren. In einem aufwendigen Verfahren entwickelte er eine Maltechnik, die einen wirklichkeitsnahen Illusionsraum im Gemälde schuf, der momentanen skizzenhaften Eindrücken und ihrer malerischen Umsetzung geschuldet war. Für manch einen Kritiker war diese Kunst jedoch nicht im traditionellen Sinne kunstfertig genug, um den inhaltlichen und technischen Ansprüchen an die Landschaft im Bild zu genügen. Die Sichtbarkeit der Faktur – zugunsten des „stereoskopischen Effekts“[1484], so Annik Pietsch – zerstörte den tradierten Illusionsraum des Gemäldes, in dem die Realität des Malvorgangs keinen Platz hatte, gerade weil sie eine reale Perzeptionsleistung nachzuvollziehen suchte, das Sehen sichtbar machte.

In zweierlei Hinsicht haben Zeichnung und Ölskizze auf das Gemälde eingewirkt und die Irritationen im Erwartungshorizont der Fachgelehrten und womöglich auch der laienhaften Betrachter ausgelöst: einmal in Gestalt der aus den Ölskizzen generierten Maltechnik und Chromatik, die die Bildillusion mit ihrer prominenten Materialität störten. Wiederholt wurde diesbezüglich der Vorwurf einer „Barockheit der Darstellungsart“ erhoben.[1485] Dies entsprach im damaligen, meist noch spätklassizistischen Verständnis einer manierierten, effektheischenden Entgleisung aus den Bahnen des Geschmackvollen. Des Weiteren wurden die atmosphärischen Werte, die Blechen in seinen Landschaftsskizzen insbesondere in der Hell-Dunkel-Tönung der Lavierung so radikalisierte, hinsichtlich der erwarteten kontrastarmen Farbharmonie einer geglätteten Chromatik als „frappant“ empfunden.[1486] Erst in dem Maße, in dem das kategoriale Ordnungsdenken und die technischen Erwartungen wiederum nachließen, war auch die Kritik bereit, die ungewöhnlichen Stimmungswerte in Blechens Landschaften zu schätzen, was deutlich nach 1835 zutage trat. Die Folgen dieser Abkehr vom Ordnungsdenken waren für die Entwicklung des Landschaftsbildes weitreichend. Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Annik Pietschs Beobachtung, die in Blechens Maltechnik das „Resultat eines langwierigen, hochpräzisen analytischen Beobachtungs- und synthetischen Arbeitsprozesses“[1487] erkennt und darin auch hinsichtlich der technischen Ausführung das Ergebnis der vorliegenden landschaftstheoretischen Studie bestätigt. Gerade ihre aufwendige maltechnische Bearbeitung, aber auch die ponderierten und strategisch kalkulierten Kompositionen weisen Blechens Gemälde aus heutiger Sicht als ausgesprochen kunstfertig aus.

Diese Beobachtungen haben dazu geführt, in Kapitel 3 „Zu Entwicklung und Technik von Blechens Landschaftszeichnungen“ neben der theoretischen Genese seiner Landschaftskunst

[1484] Pietsch 2006, S. 99.
[1485] Rezension in den Berlinischen Nachrichten, 25. Oktober 1832, zit. nach Rave 1940, S. 28 und Schöll 1833, S. 42.
[1486] Rezension in den Berlinischen Nachrichten, 13. November 1832, zit. nach Rave 1940, S. 29.
[1487] Pietsch 2006, S. 90; vgl. auch ebd., S. 101.

auch die technische Genese aus der Zeichnung zu untersuchen. Die systematische Analyse des zeichnerischen Werkes, auch hinsichtlich seiner Funktionen in der Bildentstehung, war bislang ein Forschungsdesiderat. Dieses Kapitel konnte zum einen diese Forschungslücke schließen und zum anderen Blechens Landschaftszeichnungen im Zusammenhang einer künstlerischen Wahrnehmungsgeschichte der Landschaft untersuchen. Hierzu wurde zunächst eine Theoriegeschichte der Landschaftszeichnung (Kap. 3.1) und, darauf aufbauend, eine Chronologie ihrer möglichen Berührungspunkte und Einflüsse auf den Zeichner Blechen dargelegt (Kap. 3.2). Blechens Auffassung der Landschaftszeichnung erwies sich dabei – besonders hinsichtlich der Technik im Spätwerk – als weitgehend autonom von Regelwerken und akademischer Lehre. Um einen theoretischen und praktischen Horizont zu fixieren, wurden zunächst Erwartungen und Grundlagen des Landschaftszeichnens benannt. Dabei wurden die Skizzen insbesondere hinsichtlich ihrer Ausdrucksmöglichkeiten von Wahrnehmung und hinsichtlich atmosphärischer Stimmungswerte in den Kontext klassizistischer und romantischer Zeichnungstheorie eingebunden. Die anschließende Chronologie hat anhand eines biographischen Abrisses Blechens etwaige Parallelen mit dieser Theorie und auch einer praktischen Methodik herausgestellt. Es konnten dabei zentrale Entwicklungsschritte – Blechens Akademieausbildung, seine Abwendung von der Akademie, die Tätigkeit als Theatermaler, seine Reisetätigkeit und schließlich seine Professur an der Akademie – sowie verschiedentliche Einflussnahmen – etwa durch Karl Friedrich Schinkel, Johan Christian Claussen Dahl oder Caspar David Friedrich – konstatiert werden. In Hinblick auf die weitere Entwicklung von Blechens Landschaftszeichnungen war dabei sein Entschluss, die Akademie zu verlassen und seine Landschaftswahrnehmung vornehmlich in der Natur auszubilden, entscheidend. Seine anschließenden Reisen – vor allem die Italien-Reise 1828/29 – veränderte seine Perzeption der Landschaft fundamental und bildete die Grundlage für sein umfangreiches zeichnerisches Werk und für ihre Emanzipierung aus ihren gemäldegenetischen Aufgaben hin zu einer Autonomie der Zeichnung.

Ebendieses zeichnerische Werk gibt einerseits seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Atmosphärischen Ausdruck, anderseits zeigt sich hierin Blechens Bewusstsein für die funktionalen Notwendigkeiten und Bedingungen der Zeichnung hinsichtlich der Werkgenese. In Kapitel 3.3 wurde zunächst Blechens umfangreiches und uneinheitliches Skizzenmaterial gesichtet. Um sodann seine technischen Entwicklungen nachvollziehbar zu machen, wurden zusammenhängende Werkkomplexe – die verschiedenen Skizzenbücher seiner Reisen – einzeln betrachtet. Oft war eine Datierung der einzelnen Blätter so zweifelhaft, dass eine Ordnung des zeichnerischen Werkes anhand medialer Kriterien ratsam erschien. Hiermit konnte einerseits die oben angesprochene Forschungslücke bearbeitet werden. Anderseits hat sich die Systematisierung auf Grundlage der von Blechen eingesetzten technischen Mittel – von Bleistift bis zur Mischtechnik – hinsichtlich der Datierungsschwierigkeiten als hilfreich erwiesen: Eine Zuordnung anhand der Techniken scheint nunmehr sinnvoller als jene, die sich vor allem auf Motive konzentriert, wie sie Paul Ortwin Rave überwiegend durchgeführt hat.

In Zusammenhang mit der übergreifenden Frage nach Blechens Werkgenese wurde in Kapitel 3.4 eine Differenzierung nach Skizzentypen und insbesondere deren Funktionen für die Bildentstehung vorgenommen. Studien und Werkzeichnungen mit Bleistift oder Feder bestimmten weitgehend die Kompositionsparameter im Frühwerk, während malerische Landschaftsskizzen in Sepia und Öl insbesondere während der Italien-Reise in Hinblick auf verkäufliche, genrehafte Ansichtenkunst entstanden.[1488] Blechen hatte sich mit den Grundlagen von topographischer Kunst bereits vor seiner Italien-Reise beschäftigt. Dabei war ihm bewusst, dass sie auf einem Bildungskonsens basierte, der neben der Bezugnahme auf einen kunstgeschichtlichen Typus auch literarischen Ursprungs war. Zur Vorbereitung seiner Reiseroute hat er demzufolge selbstverständlich Goethes „Italienische Reise“ exzerpiert, die ihm den Erwartungshorizont des Publikums vergegenwärtigte. Für solche Ansichtenkunst waren Studien, Skizzen und Werkzeichnungen elementare Vorbedingungen; sie wurden dementsprechend in Hinblick auf ihre Rolle im Werkprozess funktionsbezogen generiert. Erst das Spätwerk kannte die autonome Zeichnung.

Ein Grundmotiv der Ansichtenkunst, namentlich der Ausgleich zwischen ausgewogener Komposition und Topographie, beschäftigte Blechen maßgeblich in der Werkgenese nach seiner Reise nach Italien. War die Kritik der Fachpresse bislang zurückhaltend bis wohlwollend gewesen, konnte man bei so viel „Naturtreue“ und „Naturwahrheit“ keine „poetische Haltung“ mehr erkennen.[1489] Ganz besonders häufig wurde nun die offenliegende Technik problematisiert, die in Blechens Bildern, ganz im Gegensatz zum sonstigen Usus, in der Farbmaterialität des Auftrags sichtbar blieb. Dieser Umstand liegt aus heutiger Sicht in den unterschiedlichen Modi von Blechens Skizzenwerk begründet, das dem Ausstellungspublikum selbstverständlich nicht bekannt und auch nicht von breitem Interesse war.

Nach einleitenden Überlegungen zur Entstehung des Landschaftsbildes allgemein wird nun die Genese von Blechens Ansichten aus den differenzierten Skizzentypen heraus als Synthese der oben zusammengefassten Untersuchungen stehen. Abschließend wird in einem kurzen Exkurs zur autonomen Zeichnung eine These hinsichtlich Blechens Adaption des landschaftlichen Capriccios formuliert, die aus der eingehenden Analyse der Zeichnung entwickelt werden konnte.

4.2 Werkgenese

4.2.1 Die „Maschine des Gemähldes“

Um Blechens Position präziser umreißen zu können, werden in der gebotenen Knappheit hinsichtlich der Werkgenese die Grundlagen der Erwartungen, diverse Schemata und Bildordnungsmodelle aufgeführt.

[1488] Dazu gegensätzlich Heider 1970, S. 25.
[1489] Rezension in den Berlinischen Nachrichten, 23. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.

In der Theorieschreibung des 18. Jahrhunderts wurde – wie Hagedorns untenstehendes Zitat aus den „Betrachtungen über die Mahlerey“ von 1762 belegt – ein enger Zusammenhang zwischen den malerischen Werten eines Gemäldes und seiner Wirkung postuliert. Der innerbildliche Zusammenhang zwischen Ort, Zeit und Handlung, der aus der Dramentheorie der Literaturwissenschaften entlehnt wurde, setzte im Prozess der Bildwerdung eine Einheit zusammen: „Von welcher Seite wir die Eigenschaften eines guten Gemähldes betrachtet haben, wurden wir auf das grosse Gesetz der Einheit gewiesen. Diese zu bewirken, vereinbaren sich die verschiedenen Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung, oder der Maschine des Gemähldes“[1490]. Hagedorns „Maschine“ kam also in Gang, wenn die Bilderzählung mit den verschiedenen Bildteilen aus ‚decorum‘ und ‚parerga‘ korrespondierte, und die Landschaftskulisse einen authentischen Illusionsraum schuf. Dies waren die gestalterischen Grundlagen von komponierter Landschaft und Vedute, die sich in Hinblick auf die Landschaftsmalerei über Jahrzehnte nicht veränderten. Dieses grundlegende Muster landschaftlicher Gestaltung wurde zwar, wie Kapitel 2 darstellen konnte, mit unterschiedlichen theoretischen Vorsätzen bewältigt, aber das Paradigma des Entwurfsprozesses aus Zeichnung und Farbskizze galt dabei als Konstante der akademischen Praxis. Dähling, Blechens ehemaliger Lehrer an der Akademie, fasste 1829 zu den Konstitutiven der Bildwirkung, die letztlich die Werkgenese bilden, zusammen:

> „[D]aßelbe gilt auch im Allgemeinen von Composition, Zeichnung und Farbe. Diese Theile der Kunst stehen zwar, ihrer Natur nach, der höheren Ansicht von derselben sehr nahe, denn da allein durch Composition und Zeichnung der Gedanke des Werkes dargestellt, durch Farbe in dem Anschauer die dem Werke analoge Gemüthsstimmung hervorgebracht werden soll, so bestimmt sich dadurch schon ihr tieferes und inniges Verhältniss zur eigentlichen Kunst.“[1491]

Die Fähigkeit zur gelungenen Bildkomposition, die aus ponderierten zeichnerischen und malerischen Werten zu einer richtigen Tiefenräumlichkeit führte, war akademisch erlernbar. Die meisterliche Anwendung eines bewährten Bildordnungsverfahrens, das den ästhetischen Richtlinien der Kunstrichter entsprach, stellte somit die zentrale Herausforderung für den Landschafter dar. Es war weniger erstrebenswert, einen individuellen Blick auf die Landschaft ins Bild zu bringen, als vielmehr den Beweis zu erbringen, Traditionen zu respektieren, Kompositionsverfahren zu beherrschen und in gemäßigt individueller Form variieren zu können, kurz: die Funktionsweise der „Maschine“ zu verstehen. „Naturtreue“ und „Naturwahrheit“ konstituierten zweifelsfrei eine Neuerung, die Kunstfertigkeit aber bestand nach Ansicht eines Großteils der Kunstkritiker weniger in der räumlichen Illusion und Imitation eines Sehvorgangs, wie sie Otto Friedrich Gruppe forderte, sondern vielmehr in der Beherrschung der „Maschine“.[1492]

Grundsätzlich jedoch sollte die Landschaft vor allem durch „Zusätze aus dem Ideal“ einem Schönheitspostulat entsprechen, so wiederum Hagedorn:

[1490] Hagedorn 1762, S. 668.
[1491] Dähling 1829, S. 20.
[1492] Vgl. Gruppe 1829.

> „Das Gemählde ist ein Ganzes, das sich nur durch Einstimmung der Theile dem Auge schön darbieten kann. Diese Theile leiden oft Verschönerung, und erfodern allemal Unterordnung. Sobald an geringern Theilen die Unterordnung gewinnet, und aus derselben die Schönheit des Ganzen fliesset, ist die Benennung auch für die Schönheit der einstimmigen Theile nicht räthselhaft. […] Solche Theile sind durch Licht und Schatten, durch das Verständnis der Localfarben, und durch Zusätze aus dem Ideal, der Übereinstimmung im Ganzen, folglich der Verschönerung fähig."[1493]

Landschaftsgestaltung oder -inszenierung war auch für den Ansichtenmaler ein ästhetischer Prozess, der noch vor dem Gebot der Nachbildung der Landschaftsformationen Schönheitsprinzipien zu beachten hatte. Diese konstituierten sich, wie Hagedorn zusammenfasste, aus den richtigen Lichtverhältnissen, der gelungenen Farbbehandlung, insbesondere dem Einsatz der Lokalfarben und einer idealschönen Einheit der Komposition. Ein Vergleich mit den Forderungen Gruppes zeigt den deutlichen Wandel in der Naturwahrnehmung und ihren Darstellungsmöglichkeiten im Bild. Denn dieses Schönheitspostulat, für Hagedorn uneingeschränkt gültig, wurde im Laufe der Differenzierung der Naturwahrnehmung durch die Naturwissenschaft und durch das universale, allumfassende Weltbild der Romantik erweitert: Neben dem ästhetischen etablierte sich ein metaphysisch-intellektuelles Gestaltungsprinzip. Dieses hatte nicht mehr das Problem der Unvereinbarkeit zwischen Ideal und Wirklichkeit zu bewältigen, sondern war um die Darstellungsmöglichkeit einer philosophischen Prämisse und einer naturwissenschaftlichen Weltaneignung bemüht, die der physiologischen Wahrnehmung nicht uneingeschränkt entsprachen. In diesem Sinne äußerte Caspar David Friedrich verschiedentlich Zweifel an den unterschiedlichen Versuchen, der Landschaft ein formales Ideal vorzuschreiben, das einer apriorischen Landschaftsvorstellung mehr entsprach als einer aus der Naturwahrheit generierten:

> „Dieses naturwidrige pralerische Streben nach Reichthum und Fülle, wird dem Beschauer doppelt drükend und fühlbar dadurch: daß die neuern Mahler immer den reinen dunstfreien Italienischen Himmel an nehmen, wo selbst die entfernten Gegenstände nähr erscheinen, außerordendlich deutlich scharf, bestimmt und dunkel vortreten. Sie beginnen mit einer reinen dunkel blauen Luft; wo der Unbefangene gleich beim ersten Blick übersehen kann, daß bei so geringen Mitteln als dem Mahler überhaupt zu gebothe stehen das Bild nicht im gleichen Ton durchgeführt werden kann. Und da kann es denn nicht fehlen daß im Mittelgrund schon alle Kraft und Saft der Farben verwendet ist und für den Vorgrund nichts übrig bleibt. Dann sollen ängstlich, dürftig scharf gezeichnete Pflanzen und Krauter, ja Pfeigen und Aprikosen und Weintrauben, ja selbst Schnäken und Ungeziefer alles ersetzen. Aber man mach gestehen oder nicht die Rechnung ist doch ohne den Wirth gemacht. Wierft man diesen Herren zu: Luft und Ferne sind zu dunkel angefangen und zu sehr ins einzne geführt, so entgegnen sie: in Italien erscheint die Natur so! Ich will es keineswegs bestreiten. Aber ich frage ob ein vernünftiger Mensch wohl eine Sache beginnen darf ohne zuvor zu überlegen, welche Mittel habe es durchzuführen bis ans Ende? das heißt hier bis auf den Vorgrund. und muß denn der verjüngte Maaßstab in dem die Natur in einzlen Theile so nahe als möglich zu kommen suchen und wenn auch der Zusammenhang des Ganzen dadurch beeinträchtigt würde, und beinah möchte man es denken; denn aus den vorher gegangenen ersehen daß man mehr ein Zusammenquetschen als ein Zusammen hängen beabsichtigt."[1494]

Werner Busch weist nach, dass Friedrichs Bildordnung einem kalkulierten Koordinatensystem eingepasst wurde, das auf detaillierten Naturstudien basierte.[1495] Somit wurde ein bildli-

[1493] Hagedorn 1762, S. 244/245.
[1494] Caspar David Friedrich, Äußerungen […], zit. nach Eimer 1999, S. 70/71.Vermutlich weist Friedrich auf ein Bild Johann Martin von Rohdens in der Sammlung Quandts hin; vgl. Ohara 1983, S. 127.
[1495] Vgl. Busch 2003.

ches Ordnungssystem demjenigen, das der Natur unterstellt wurde, gleichgesetzt. Diese Naturgesetze könnten nicht erfunden, sondern sie müssten „empfunden“ werden, wie es in dem vielzitierten Passus bei Friedrich heißt: „Die Mahler üben sich im Erfinden im Componiren wie sie’s nennen; heißt das nicht etwa mit anderen Worten? Sie üben sich im Stüken und Pflikken. Ein Bild muß nicht erfunden sondern empfunden seyn.“[1496] Diese von Friedrich hier despektierlich kolportierte Methode des „Stükens und Pflikkens“ verweist auf eine übliche Genese des idealgedachten Landschaftstypus’: In einer Sukzession unterschiedlichster Skizzen näherte sich die Entwurfsreihe der gewünschten Form an. Im zeichnerischen Werk Schinkels lässt sich ein solches „Stüken und Pflikken“ aufzeigen: Das Gemälde „Blick aufs Meer bei Sonnenaufgang“ – laut Wolzogen 1807 oder 1808 entstanden – ist das Ergebnis einer Versuchsreihe, der sich Schinkel in Bleistift- und Federzeichnungen annähert, wobei er Kompositionsmodule beibehält und ihre Einbindung improvisiert.[1497] Die erste Skizze zum späteren Gemälde ist im Skizzenbuch D nachzuweisen, das mehrere ideallandschaftliche Entwürfe vereint.[1498] Dieses Verfahren hat Schinkel während seiner intensivsten Schaffensphase als Maler 1810-1815 systematisiert. Für Friedrich aber entbehrte eine derartige Berechnung nach vorgefassten Werten die Wirkung einer „empfundenen“ Natur; in der Abfolge seiner Bildentstehung orientierte er sich daher nicht an dem Entwurf einer Kompositlandschaft, sondern ging vielmehr von naturimmanenten Proportionsgesetzen aus.

Friedrich und Blechen postulierten beide für sich, die Natur „empfunden“ zu haben. Bei Blechen mischt sich in seiner Aussage dieser geistige, introspektive Wahrnehmungsprozess mit dem eher sachlichen, physiologischen „Erkennen“ der Landschaft, das zur Darstellung einen wichtigen Teil beiträgt. Damit ist ein wesentlicher Unterschied in der Intention und Exegese der Landschaftskunst beider Künstler zu konstatieren.

4.2.2 Blechens Kompositionsverfahren

Die frei erfundenen Landschaften, die man Blechens früher, in vielerlei Hinsicht romantischer Prägung zuordnen möchte, generieren sich weder aus den naturgesetzlichen, geometrisch ermittelten Ausschnitten, wie Friedrich sie unterlegte, noch wollte er sich der zunehmend retrospektiven Klassizität Schinkels zuwenden. Vielmehr erinnern die Ideen für die Landschaftsgemälde an die genrehaften Themen der Düsseldorfer Landschaftsschule, die unter anderen der in Berlin ausgebildete Maler Carl Friedrich Lessing bereits 1825 mit großem Erfolg auf der Akademieausstellung präsentierte. Lessing, der spätere gefeierte Historienmaler, akzentuierte hier deutlich das erzählerische, genrehafte Moment. In den frühen Gemälden, der Druckgraphik und den präparativen Arbeiten reagierte Blechen spürbar auf diese Tendenz, die er

[1496] Caspar David Friedrich, Äußerungen [...], zit. nach Eimer 1999, S. 36.
[1497] „Blick aufs Meer bei Sonnenaufgang“, 1807/08, Öl auf Leinwand, Leihgabe aus Privatbesitz im Schinkel-Pavillon, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Abb. bei Börsch-Supan 2007, S. 128, S. 277/278, Kat. Nr. 148-148a-c.
[1498] Vgl. Koch 2006, S. 542/543.

sicherlich schon früher wahrgenommen hatte.[1499] Eine prominente Bilderzählung oder genrehafte Staffage prägt in der Frühzeit die Landschaftsgenese, die sich formal an diesen Stimmungswert anpasste. Exemplarisch mag hierfür die Entstehung der „Gotischen Kirchenruine" von 1826 genannt sein, wobei das Landschaftliche in diesem Fall von der Architektur dominiert wird.[1500] „Parksee und Klosterkirche" von 1827 lassen wiederum an den von Schinkel bearbeiteten Themenkomplex des Konstruktiven in Natur und Baukunst denken; die etwas spannungslose Komposition könnte auf eine neutrale Adaption von inhaltlichen und formalen Ideen hinweisen.[1501] Der Werkprozess war hier in zwei akademisch erlernten Schritten abgehandelt: In der Federzeichnung definierte Blechen die Volumina und schematisierte die Vegetation, die lavierte Pinselzeichnung verteilte die Gewichtung der Schatten- und Lichtverhältnisse. Beide Grundlagen konstituieren gleichberechtigt die finale Version.

Blechens späteres Verfahren der Ansichtenmalerei basierte dagegen weder auf einem mathematisch-geometrischen Bildaufbau aus zusammengefügten Einzelstudien in einem rigiden Schema, noch auf einer apriorischen Idealitätsgrundlage der Komposition. Wie in Kapitel 3.4 herausgestellt wurde, war für ihn meist die enge Bezugnahme auf auf Seherfahrungen gegründeten Landschaftsskizzen, die er in der Natur unter Berücksichtigung von Bildwerten gefertigt hatte, entscheidend.[1502] In diesem Sinne stellte Jutta Schenk-Sorge bereits für die Skizzen aus dem Jahre 1823 fest: „Ihm scheint es primär gar nicht um eine sachliche Naturwiedergabe zu gehen, sondern um bildmäßige Gestaltung."[1503] Diese Beobachtung kann in Hinblick auf die skizzenmäßigen Landschaftszeichnungen auch für die Italien-Reise geltend gemacht werden. Die Landschaftsskizzen und ihre innerbildliche Architektur, oftmals über die Einbeziehung von Bauformen erreicht, waren nicht alleiniger Bezugspunkt der Komposition, denn Blechen reicherte seine Gemälde fast immer mit Staffage an. Dieser Usus liefert ein wichtiges Indiz dafür, wie Blechen zwischen fertigen Gemälden und Ölskizzen unterschied, denn auch hier ist eine klare Grenzziehung bisweilen nicht mehr möglich.

Bevor Blechen – zu Beginn seiner Italien-Reise ohne feste Anstellung und sicheren Lebensunterhalt – durch die Reise zum „Vedutenmaler" wurde, der hoffte, damit seine Gemälde auch für den bürgerlichen Markt interessant zu machen, hatte er sich durch frei komponierte Landschaften einen Namen gemacht.[1504] Kapitel 2 hat in Zusammenhang mit der Gattungsgeschichte und auch aus dem Echo der zeitgenössischen Kritik heraus dargelegt, dass Ansichtenkunst oder Vedutenmalerei zu Blechens Zeiten – sogar noch in der heutigen Kunstgeschichtsforschung – gegenüber der „hohen Kunst" der Landschaftskomposition abgewertet waren. Wie

[1499] Vgl. Zuschreibungsfrage in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 113, S. 141.
[1500] „Gotische Kirchenruine", RV 172/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv. Nr. 2637 A, Öl auf Leinwand, 130 x 96 cm, vgl. hierzu RV 173, Abb. in Rave 1940, S. 157.
[1501] „Parksee und Klosterkirche", nicht bei Rave/Berlin, Berlin Museum, Bleistift, Kreide, Feder, Papier, Inv. Nr. GHZ 82/69, 84, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 117, S. 142 und Rave 1940, RV 500, S. 201.
[1502] Zum unterschiedlichen Bildaufbau bei Blechen und Friedrich vgl. Brauer 1941, S. 2/3.
[1503] Schenk-Sorge 1989, S. 62.
[1504] Carl Seidel nennt Blechen einen „Vedutenmaler", Berlinische Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.

sich nun aber der in Italien erlebte Naturraum in Blechens Blick darstellte, wie er die Inszenierung und Neuordnung und letztlich auch die aus dem Skizzenwerk resultierende formale Reduktion des Naturganzen bearbeitete, zeigen die folgenden Bildanalysen. Inwieweit die „Künstlichkeit" sich gegen Blechens von so vielen Beiträgen präsumierten Realismus stellte, wird am Ende mitbedacht. Themen und Inhalte seiner Landschaften, die Rolle diverser Skizzentypen und die Staffagebehandlung werden im Folgenden für die Bildgenese beurteilt.

Als Blechen 1829 von seiner Italien-Reise nach Berlin zurückkehrte, hatte er seine technischen Mittel in der Landschaftsskizze bedeutend erweitert. Neben den zahlreichen äußerst variablen Bleistift- und Federzeichnungen waren Sepia- und Ölskizzen entstanden, so dass er nun über einen reichen Motivvorrat verfügte. Konsequenterweise wählte er fortan Gemäldethemen, die sich bis auf wenige Ausnahmen auf sein Skizzenkonvolut von Ansichten bezogen.[1505] Wie Kapitel 3 herausarbeiten konnte, stellte Blechen während der Reise seinen Skizzenmodus auf diese Funktion ein. Dazu gegensätzlich stellt Barbara Eschenburg hinsichtlich der Gemälde fest, dass „kaum ein durchgehendes Kompositionsprinzip [zu] erkennen [sei], da jedes Bild etwas Unvorhersehbares im Inhalt wie in der Form darstellt"[1506]. Es ist zwar richtig, dass sich im Hinblick auf das disparate Gesamtwerk keine allgemeine gestalterische Gesetzmäßigkeit bestimmen lässt. Setzt man aber die diversen Entwicklungsstufen des Skizzenwerkes als Prämisse für die Werkgenese voraus, so ergeben sich aus ihrer konsequenten Anwendung durchaus Verfahrensweisen, die als musterhaft gelten können. Im Spätwerk allerdings greifen solche technischen Paradigmen nicht mehr, da sich die Zeichnung aus dem funktionalen Verbund des Bildwerdungsprozesses auszulösen beginnt und autonomen Wert beansprucht.

Blechens „Erfindung" einer „neuen Gattung landschaftlicher Charakterbilder"[1507], die Toelken in seinem bereits zitierten Nachruf konstatierte, hing eng mit seiner Auffassung der Werkgenese zusammen. Die inhaltliche und technische Bezugnahme auf das Skizzenwerk veränderte entscheidend die Landschaftsdarstellung. Heino R. Möller stellt hierzu fest: „Das elaborierte Bild gewinnt eine neue, veränderte Qualität, die jedoch von [einem] künstlerischen Selbstverständnis geprägt ist. Blechen verwandelt das Unmittelbare [der Skizzen] in bewusst Mittelbares, er inszeniert es als Ganzes, gibt ihm theatralische Gestalt und somit Künstlichkeit."[1508]

[1505] Als Ausnahme u.a. ist die Bilderreihe des königlichen Auftrags zu nennen, bspw. „Das Innere des Palmenhauses", RV 1736/Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1324, Öl auf Papier auf Leinwand, 64 x 56 cm.
[1506] Eschenburg 1978, S. 86.
[1507] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 66.
[1508] Möller 1995, S. 50. Vgl. hierzu auch die Ergebnisse von Pietsch hinsichtlich der „Schlucht bei Amalfi": „Blechen hat die Gegenstände des Naturausschnitts in ihrer Form, Farbe, Beleuchtung, Materialität, Konsistenz, Bewegung und Räumlichkeit entsprechend der natürlichen Seherfahrung geformt und berücksichtigte hierbei die verschiedensten physiologischen Zustände des Auges: die ruckartigen Suchbewegungen beim Erfassen von der Außenwelt, die Adaption unter bestimmten Beleuchtungssituationen, die Wahrnehmung von Entfernung und Tiefe durch binokulares Sehen und Akkommodation, das Bewegungssehen durch raumzeitliche Verschiebung und die Farbwahrnehmung von Lichtintensitäten." Pietsch 2006, S. 94. Inwiefern Blechen über die Perzeptionsleistungen der Betrachter wirklich bewusst reflektierte, den wissenschaftlichen Diskurs verfolgte und strategisch absichtsvoll umsetzte, ist ungewiss. Pietsch führt keinen quellengestützten Nachweis an. Vielmehr hat Blechen

Dabei orientierte sich Blechen erstaunlich oft an einem klassisch-akademischen Muster der Werkgenese, wie sie Werner Busch kurz umreißt:

> „Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ist die Auffassung von der Rolle der Zeichnung im Werkprozeß durch klassisch-akademische Verfahren geregelt. Die Zeichnung hat auf verschiedenen Stufen des Prozesses unterschiedliche Funktionen. Nach den ersten zeichnerischen Ideenskizzen folgt ein etwas genauerer Kompositionsentwurf; daran schließen sich Detailstudien vor dem Modell an. Sie bilden das Rückgrat des endgültigen Kompositionsentwurfes, der ein sogenannter Karton sein kann, zur maßstabsgerechten Übertragung des Entwurfes auf die Leinwand. Die farbige Fassung ist dann nur noch die Materialisierung des im Entwurf bereits völlig Festgelegten."[1509]

Bemerkenswert sind bei Blechen die systematischen Unterzeichnungen, die über die Grundierung der italienischen Ansichten in der Gemäldegenese gelegt wurden und so das Gemälde bedingten. In seinem Werk findet der „Kompositionsentwurf" eine Entsprechung in der Werkzeichnung, die wiederum, beim Ansichtenmaler Blechen, meist aus einer Landschaftsskizze generiert wurde. Daran schloss sich – auf die Werkzeichnung zurückgreifend – eine „Farbenskizze an". So schlug auch Schadow vor, dass

> „bei einem einigermaassen reichen Gegenstande die Anfertigung einer Farbenskizze nothwendig wird. Schwankt man über die Vertheilung des Lichts und der Farben, so sind Aenderungen im Kleinen äußerst leicht und nicht zeitraubend; das Bild tritt dem Geist des Künstlers immer klarer entgegen. […] Das Probiren aber ist sehr ermüdend und zeitraubend."[1510]

Die Erfassung der kompositorischen Bildidee und das „Probiren" wurden bei Blechen zum bedeutenden Teil aus einem ästhetischen Reiz hervorgerufen, der ihm in der Begegnung mit der Landschaft in den Blick kam. Neben der Ermittlung der Farbnuancen diente die Ölskizze zur Findung eines harmonischen Ausgleichs zwischen Landschaft und Staffage. Für Kompositionen wie das „Semnonenlager" oder für Studien zur Einbindung der Staffage, die er nach der Italien-Reise häufig mit seinen Ansichten verband, fertigte Blechen Ölskizzen zum „Probiren". Ein erstaunliches Phänomen ist hierbei das Format, das bisweilen Miniaturgröße hatte.[1511] Dieses Reduktionsverfahren erlaubte Blechen möglicherweise eine Ablösung von der Lokalfarbigkeit eines Gegenstands, so dass letztlich eine reine Studie blieb, die nur noch die Farbwerte einer Lichtstimmung verzeichnete. Ob solche Studien vor der Natur gemacht wurden, ob sie überhaupt als ‚bozzetti' später im Werkprozess eine Rolle spielten, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit bestimmen.[1512] Der Ursprung einer Bildidee aus der unmittelbaren Wahrnehmung blieb jedoch in der technischen Ausführung, die durch die Grundlage des Skizzenhaften geprägt war, oftmals sichtbar; das Verschleifen des handwerklichen, künstlerischen Prozesses wurde verweigert, was die von den Betrachtern erwartete malerische Wirklichkeitssuggestion, die die Materialität der Farbe verleugnen musste, störte.[1513] Insbesondere die Umsetzung von Landschaftseindrücken in Ölstudien basierte dabei jedoch auf Überfor-

---

wohl funktionale Kompositionsprinzipien angewendet, die sich entlang der Perzeptionsmöglichkeiten des Auges entwickelt haben und nun zunehmend in den Naturwissenschaften analysiert wurden.

[1509] Busch 2000, S. 292/293.

[1510] Schadow 1828, S. 270.

[1511] Vgl. „Blick auf den Golf von Neapel", RV 996/SZ 221, Öl auf Papier, 11 x 16 cm oder „Marina Grande", RV 1025/SZ 231, Öl auf Papier, 7 x 10 cm.

[1512] Vgl. Schenk-Sorge 1989, S. 84-97.

[1513] Vgl. Kat. Ausst. Der frühe Realismus 1967, S. 17 und Brauer 1941, S. 8.

mungen der Erscheinung zu ungegenständlichem Farbmaterial, die möglicherweise als Experimente eine Bedingung für die farbliche Ausgestaltung des Atelierbildes darstellten. In „Lichtbewölkter Himmel“[1514], das mit großer Wahrscheinlichkeit vor der Natur gemalt wurde, fixierte Blechen so die Nuancen der Chromatik, um später auf ihre so ermittelten Werte zugreifen zu können, aber als Vorstufen eines akademischen Gemäldeentwurfes können sie wohl nicht gelten.

Eine anders gelagerte Reduktion fand gleichzeitig in den Zeichnungen statt; beispielsweise wurden in den Bleistiftzeichnungen die botanischen Details zu einer graphischen Kurzschrift reduziert, sowie die kontrastiven Licht- und Schattenwerte in den Sepiazeichnungen zu einer bisweilen ungegenständlichen Flächenstruktur überformt. Definierte Umrisse spielen allenfalls in der Federzeichnung eine Rolle, dann insbesondere für geometrische Formen wie in Architekturelementen. Diese Radikalisierung war oftmals nur deswegen möglich, weil Blechen maßgeblich Architektur in seinen Bildverbund zur Stabilisierung der Bildstatik und zur Beruhigung der in der heftigen Faktur des Pinsels oder der graphischen Feinarbeit der Feder aufgelösten Flächen dagegengesetzte. Mit der Lavierung und dem Verzicht auf die Gegenstandsdefinition mit Umrissen schuf Blechen in den Skizzen authentische Perspektiven und Bezüglichkeiten, die ausgewogen ponderiert sind. Architektur wurde einerseits in den Ansichten ähnlich wie die figürliche Staffage als landestypisches Merkmal aufgefasst, andererseits vor allem in der von Schinkel beeinflussten Graphik sowie in einigen Werkzeichnungen des Früh- und Spätwerks als kulturelles Symbol gegen eine vegetabile Naturübermacht im romantischen Sinne zum Bedeutungsträger. Wichtiger als die symbolische Aussagekraft wurden jedoch gerade im Spätwerk die formalen Widersprüche zwischen organischer Pflanzenwelt und konstruierten Bauten. Diese Antagonismen wurden in einer zunehmend autonomen Zeichenschrift immer wieder gegeneinander ausgespielt.

Zur Genese der Landschaft im Gemälde ist die Staffage ein zentrales Gestaltungsmerkmal des Bildaufbaus. Ganz im Sinne der stimmungshaften Wiedergabe des Landschaftscharakters fügte sich die Staffage gemäß dem ethnographischen Kontext. In den Müggelbergen lagern Semnonen, in Italien bevölkern neben Hirten, Fischern und Bäuerinnen auch Mönche die Ansichten. Blechen schien sich darin mit Schinkel einig zu sein, der in seinen „Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen“ schrieb:

> „Reine Landschaften lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück; – die antiken Statuen allein befriedigen, beruhigen ganz; – ohne Landschaft wird aber die neue Kunst (deren Geschöpf sie ist) nicht sein können; – es werde aber versucht, z.B. den Charakter eines Landes durch Figur und Landschaft in gegenseitiger Verschmelzung recht konzis auszudrücken.“[1515]

Blechens Staffagebehandlung wurde von den Zeitgenossen, in diesem Falle mit der Spitzzüngigkeit Gustav Adolf Schölls, als ausgleichender Gegenpart zu seinen „launischen“, „vermummten“ Landschaften bewertet:

[1514] RV 2077/SZ 879, Öl auf Papier, 12 x 21 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 146, S. 152, Farbtafel 38.
[1515] Schinkel 1992, S. 196/97.

> „Charakterisierende Staffage scheint diese [Blechens] Manier noch dringender […] zu fordern. [D]aher bedarf es hier entweder zum Gegenhalt einer ausgleichenden, oder zur erklärenden Spitze einer sehr mimischen Staffage. Wenn wir diese maskierte Natur nicht an irgend einer Stelle eine Hand oder einen Fuss aus der Maske strecken sehen, woran wir sie selbst erkennen, oder aber, wenn nicht Gestalten da sind, deren Ausdruck und Bewegung, gleich Witzworten, verdeutlicht, was die Natur in dieser Vermummung will, so sehen wir blos die Maske, und dies kann schauerlich oder fratzenhaft, aber nicht schön seyn. […] Und in der That versteht sich Blechen auf humoristische Staffage. Auf Bildern, wo er diese anbringt, fällt auch das Capriciöse seiner Naturauffassung, wie man es treffend genannt hat, nicht blos befremdend oder drückend auf.“[1516]

Schölls Beitrag wies an dieser Stelle nochmals auf die allgemeine Irritation, die Blechens Landschaften bei Ausstellungsgängern auslösten, und erklärte diese aus der „ironisierten“, das heißt in das Gegenteil der objektiven Erwartungen ihrer Erscheinung gekehrten Natur. In diesem Zusammenhang[1517] verlangte Schöll, dass die Verzerrung der Naturwahrheit in eine Ansicht, die nichts als „schauerlich und fratzenhaft“ sei, durch einen menschlichen Bezugspunkt erkennbar und vor allem genießbar werde. Eine Möglichkeit, mit dem Betrachter in einen Wahrnehmungskonsens zu treten, sei, sein wirklichkeitsnahes Abbild in diese „maskirte“ Natur einzufügen. Solche, wie Schöll sagte, „humoristische Staffage“ füge sich schlüssig in das „Capriciöse“ der ironischen Naturdarstellung ein. Blechens Naturbild wirke also ohne die menschliche Dimension im Bild „befremdend“ und „drückend“, einfach „nicht schön“.[1518]

Blechens Staffage war in erster Linie dem Landschaftlichen stimmungshaft verpflichtet. Da er die „Naturtreue“ berücksichtigte, kam folglich – bis auf wenige Ausnahmen – auch nur zeitgenössische Staffage zum Einsatz. Mit dieser Kohärenz, der sich Blechen als Ansichtenmaler verpflichtet fühlte, experimentierte er erst im Spätwerk. Hinsichtlich etwa der „Badenden Mädchen im Park von Terni“[1519], das um 1835 entstand, wandelte Blechen Schinkels Forderung nach „antiken Statuen“, die die Landschaft nobilitieren sollten, ab. Durch die Nacktheit und die Erschaffung eines arkadischen Hains berief sich Blechen zunächst unmissverständlich auf mythologische Inhalte.[1520] Die abgelegte Kleidung der Mädchen jedoch lässt dann wiederum jene als profane Schönheiten erkennen: Der Betrachter, der sich soeben noch mythologischen Figuren, die der Ikonographie der Diana entlehnt scheinen, gegenüber sah, wird zum Voyeur. Der hierin sichtbare freie Umgang mit der Staffage, die nicht zum symbolischen Bedeutungsträger avancierte, betrifft besonders das Spätwerk, weniger die Italienansichten; um der ethnographischen Richtigkeit zu entsprechen, die das Publikum von der Ansichtenkunst erwartete, befasste sich Blechen mit zahlreichen Studien zur typischen Kleidung und Physiognomie der zeitgenössischen Italiener, die er dann der Kulisse entsprechend zuordnete.

[1516] Schöll 1933, S. 42, allgemein zur Funktion der Staffage vgl. auch Schöll 1833, S. 35, Herzberg 1944, S. V.

[1517] Er bezog sich auf die „Schlucht bei Subiaco“, 1832, RV883/Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2590, Öl auf Leinwand, 63 x 52 cm.

[1518] Schöll 1833, S. 42. Zur Behandlung der Figur in Blechens Landschaften vgl. Eschenburg 1978, S. 85, Kieser 1954, S. 17, von Donop, 1908, S. 33, Emmrich 1987, S. 127/128.

[1519] Vgl. Kap. 4.2; „Im Park von Terni“, RV 1305/NG 877, Öl auf Leinwand, 103 x 77 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 84, S. 131, Farbtafel 28. Vgl. auch Heck 2006, S. 394-407.

[1520] Wie Kilian Heck aufzeigt, lassen sich möglicherweise in der Haltung der Figuren gewollte Bezüge zu in Berlin befindlichen Venusstatuen nachweisen. Vgl. Heck 2006, S. 399.

Es fällt deutlich auf, dass das in der Bildentstehung maßgebliche Staffageelement in den Landschaftszeichnungen ausgesprochen selten berücksichtigt wurde. Während sich Blechen in den genrehaften Zeichnungen von der Ostsee, die das maritime Volksleben aufnahmen, durchaus auch mit der Staffage in Landschaftszeichnungen befasste,[1521] wurde die Figur in den italienischen Landschaftsskizzen sekundär.[1522] Einzig in den Ölskizzen taucht sie bisweilen stark abstrahiert und der Landschaftsmorphologie eingeschrieben auf. Dabei kann nur von Fall zu Fall entschieden werden, ob in der Ölskizze tatsächliche Landschaft und Staffage aufgezeichnet wurden, oder eine Entwurfszeichnung, nach einer Skizze entstanden, in einem weiteren Werkschritt erst staffiert wurde.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Figur in Blechens Landschaften eine konventionelle Funktion als Stimmungsträger und ethnographischer Kommentar hatte. Sie ist ausgehend von den Skizzen und ihrer Bedeutung für die Gemäldegenese den ästhetischen Werten der Landschaft stets untergeordnet und dienlich.[1523] Die menschliche Figur kann im Landschaftsbild vielfältige Funktionen übernehmen. So führt sie beispielsweise in einen Naturausschnitt einen menschlichen Maßstab ein, der dem Auge des Betrachters Relationen zum Bildverständnis bietet, oder sie spiegelt die innere Haltung des Betrachters vor einem erhabenen Motiv wie in der „Teufelsbrücke“[1524]. In den Italienansichten oft in Lokalfarben wie kräftigem Rot oder auch starkem Weiß gesetzt, stärkt ihr Einsatz zudem punktuell das Kompositionsgerüst, das in der Tonalität sonst oftmals verhalten wirken würde. Darüber hinaus ist die Figur in den frühen Landschaften wie auch in den späten Arbeiten auf Papier Medium der Bildwirkung und Spiegel der Bilderzählung.

4.2.3 Das „Bewusstsein, Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben“ – Beziehungen zwischen Skizze und Gemälde

Carl Gustav Carus qualifizierte den Skizzenstil als Modus, in dem „das Objective, treu Aufgefaßte“ vorherrschte, „allein nicht von dem inneren geistigen Leben durchdrungen und beherrscht“ sei.[1525] Die Skizze erarbeite somit die künstlerisch ungestaltete reine Erscheinung der landschaftlichen Gegebenheiten; erst die Erhöhung zum Gemälde – nun vom Inneren, Subjektiven der Komposition durchdrungen – veredele so die Darstellung. Hiermit war eine Hierarchie aufsteigend von der Studie und Skizze bis zum Bild angenommen, in der die Landschaftsskizze lediglich Baustein im Werkprozess sein konnte. Gekränkt von der schlechten Bezahlung eines seiner Gemälde beim Ankauf durch den „Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate“ betonte Blechen sein „Bewusstsein, Gottes Natur erkannt und empfunden

[1521] Vgl. „Meeresküste mit Fischerbooten und Fischern“, RV 680/verschollen, Aquarellfarben, 22 x 35 cm. Abb. bei Rave 1940, S. 248.
[1522] Vgl. „Steil ansteigender Weg“, RV 1160/AKA 56, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm.
[1523] Einige Gemälde stellen auch die Staffage in den Vordergrund, v.a. jene mit neapolitanischen Sujets: vgl. u.a. „Drei Fischer“ RV 1637/NG 870k, Öl auf Leinwand, 20 x 34 cm oder „Fischer auf Capri“, RV 1638/NG 635, Öl auf Leinwand, 28 x 33 cm, die beide um 1834/35 entstanden.
[1524] RV 1458/L. 1039, Öl auf Leinwand, 77,6 x 104,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.
[1525] Carus 1835, S. 67/68.

zu haben“ (vgl. Kap. 3.4). Die aphoristische Umschreibung seines Vorgehens als Landschaftsmaler ist einerseits – wie bereits diskutiert – in einem romantischen Kontext zu verstehen. Andererseits erscheint es glaubhaft, dass Blechen in diesen beiden Stufen der Naturannäherung seinen Werkprozess – nämlich zunächst „erkennen“, dann „empfinden“ – apostrophierte. Das „Erkennen“ ereignet sich in der Skizze – bei Carus das genannte „Objective, treu Aufgefaßte“ – und wird zum künstlerischen „Empfinden“ in Bildentwurf und Ausführung des Gemäldes fortgeführt, das nun vom „inneren geistigen Leben durchdrungen“ (Carus) einem Gefühl für das wahre Künstlerische im Bild Raum schafft.[1526] Die Formulierung Blechens reflektiert die Kenntnis von gängigen Theoremen, um seine zeitgemäße und kunstfertige Gemäldeauffassung aufzuwerten und damit auch einen angemessenen pekuniären Wert zu beanspruchen.

Carus’ „geistiger“ Weg war nur über das „Erkennen“ von „Gottes Natur“ in der Zeichnung zu erreichen. Über Blechens Zeichnungen wiederum urteilte Ernst Heinrich Toelken: es seien „nicht Kunstwerke, sondern nur Andeutungen, festgehaltene auffallende Züge zur Physiognomie des Landes, gleichsam abgerissene Seiten eines Tagebuches“[1527]. Die Verwertung skizzenhafter Grundlagen hinsichtlich des Gemäldes bestand nach klassischem Vorbild in der Überwindung des nur Angedeuteten, Studienmäßigen und Skizzenhaften. Die Ausführung sollte der bildhaften Veranschaulichung des Landschaftlichen zuträglich sein. So forderte Gustav Adolf Schöll 1833 unmissverständlich im „Museum“: „Alles individuell-Menschliche also, Trieb, Hang, Abstraction muss der Landschafter gerade abstreifen, um mit dem unbefangensten Sinn und ungetheiltesten Verstande das Bild der Natur in sich zu vollenden.“[1528] Das Objektivitätspostulat musste auch für die Landschaftsskizzen gelten, die nur dann für das „Bild der Natur“ die nötige Naturwahrheit gewährleisten könnten. Landschafter, die ihren Sehprozess und den technischen Werkprozess auch in den Gemälden nicht verunklären wollten, galten hingegen, so Gottfried Schadow, als „manierirte Skizzister“[1529]. Schadows Beobachtung schien einer allgemeinen Tendenz nachzuspüren, die eine technische Reminiszenz an den Skizzenstil in der Ausführung des Gemäldes verurteilte. Bekanntermaßen hatte sich auch Goethe – unter anderem durch Johann Heinrich Meyer in dessen bereits zitiertem Aufruf an die Berliner Akademie – gegen die „beunruhigende Empirie“ ausgesprochen, die einer Naturdarstellung nach idealer Prägung zunehmend entgegenwirkte.[1530] Selbst 1845 stellte Humboldt im „Kosmos“ nochmals deutlich heraus, dass in der Natur gemalte Skizzen den „Charakter“ festhalten könnten, aber nicht den künstlerischen Anspruch des ausgeführten Gemäldes erheben dürften:

> „Skizzen, die in Angesicht der Naturscenen gemalt, können *allein* dazu leiten, den Charakter ferner Weltgegenden, nach der Rückkehr, in ausgeführten Landschaften wiederzugeben; sie werden es um so vollkommener thun, als neben denselben der begeisterte Künstler zugleich eine große

[1526] Carl Blechen an Peter Beuth am 22. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 23.
[1527] Ernst Heinrich Toelken, Nachruf. In: Berlinische Nachrichten, 12. Juni 1841, zit. nach Rave 1940, S. 68.
[1528] Schöll 1833, S. 61.
[1529] Schadow 1828, S. 272.
[1530] Meyer 1821, S. 173.

> Zahl einzelner Studien von Baumgipfeln, wohlbelaubten, blüthereichen, fruchtbehangenen Zweigen, von umgestürzten Bäumen, die mit Pothos und Orchideen bedeckt sind, von Felsen, Uferstücken und Theilen des Waldbodens nach der Natur in freier Luft gezeichnet oder gemalt hat.“[1531]

Skizzen hatten also in ihrem einfachsten Stadium der Fixierung empirischer Beobachtung zu dienen, die wiederum eine objektive Wahrheit, keine subjektive Wahrnehmung registrieren sollte. Denn die „Maschine des Gemäldes“ mit ihrem Räderwerk aus den „Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung“[1532] kam dann ins Stocken, sobald allzu charakteristische Skizzenwerte im Gemälde als störende Zutat ins Bild traten. Das Bild als in sich geschlossene Illusion wurde aus einer autonomen Bildwirklichkeit konzipiert und konnte demnach keine Elemente bruchlos aufnehmen, die an die Gegenständlichkeit der Farbe und an das historische Faktum der Bildentstehung erinnerten.

Die Sichtbarkeit des Malvorgangs und der Einsatz skizzenhafter Technik zeugen von Blechens freiem Umgang mit den technischen Errungenschaften seines Skizzenwerkes. Dieser Konventionsbruch darf als einer von vielen möglichen Auslösern öffentlicher Ablehnung gelten.[1533] Blechen war sich dessen bewusst und stellte seine technische Gemäldekonzeption bis zu einem gewissen Maß darauf ein. Nachdem seine aus Zeichnungen und Ölskizzen generierten Gemälde „Beiträge zur Charakteristik der Campagna“ 1830[1534] in den Ausstellungsrezensionen so viel Unwillen seiner Technik gegenüber erzeugt hatten, nahm er bisweilen die Spuren des Bildentstehungsprozesses zurück.[1535] Im Falle von Auftragsarbeiten wie den „Palmenhausbildern“ tritt seine materielle Farbbehandlung ganz in den Hintergrund.

Hans Dickel schließt zwar für die Genese des landschaftlichen Bildraumes bei Blechen die naturkorrigierende Kompositlandschaft aus:

> „[Blechen] strebte nicht die distanzierende Synthese der Natur zum Bild geordneter Landschaft an, sondern versuchte, seine Wahrnehmung des gleißenden Sonnenlichts wiederzugeben, dessen Wirkungen mit der Farbe Ausdruck zu verleihen, dabei verzichtete er auf die Konventionen einer Beschönigung der Natur.“[1536]

Methoden der „Beschönigung“ waren jedoch nicht gänzlich einer glaubhaften „Charakteristik“ und „Naturwahrheit“ gewichen, da die Monumentalisierung der Skizzenentwürfe zum Gemälde gewissen kompositorischen Gesetzen gehorchten, die aus der Gattungsgeschichte bedingt waren.[1537] So offenbarte Athanasius von Raczynski, Verfasser einer „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, seine Wahrnehmung von Blechens Landschaften, die er nämlich gerade aufgrund ihrer hohen Künstlichkeit und der daraus resultierenden Wirkung schätzte:

[1531] Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 87/88.
[1532] Hagedorn 1762, S. 668.
[1533] Vgl. Heider 1970, S. 27.
[1534] „Civita Castellana“, um 1830, RV 1284 (m. Abb.)/ehem. NG 616, Öl auf Leinwand, 104 x 139 cm, „Hirtenvolk bei Narni“, um 1830, RV 1291 (m. Abb.)/ehem. 618, Öl auf Leinwand 116 x 167 cm; beide verschollen; W. K. Lange, Italien wie es ist. In: Antikritik der Berliner Kunstausstellung, Heft 32, 15. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 23.
[1535] Vgl. insbesondere die Gemälde aus dem Palmenhaus, jene nach Motiven aus Amalfi, das große Hochformat „Park der Villa d’Este“.
[1536] Dickel 2001, S. 386.
[1537] Dass Blechen auch beispielsweise in seinen Sepiablättern des Amalfi-Skizzenbuches mit der ästhetischen Bildordnung des Gesehenen experimentierte, legt Kilian Heck dar. Vgl. Heck 2009.

> „Lange wuste ich Blechen nicht zu würdigen; daran hinderte mich vor allen der ungünstige Eindruck, welchen die […] Ansichten des Palmenhauses auf mich gemacht hatten: ich bin jedoch hievon zurückgekommen. Blechen idealisirt die Farbe und die Formen; unter seinem Pinsel nimmt die Natur einen fremdartigen Charakter an; er hat Schwermuth; seine Werke rühren und ziehen uns zugleich an, und die in seinen Landschaften herrschende eintönige Färbung macht sie nur um so reizender. Er besitzt die Gabe, in der Natur Wirkungen zu entdecken, die vor ihm niemand darin spürte, und von welchen die akademischen Lehren nichts wißen; Wirkungen, deren tiefen Sinn die Mehrheit des Publikums nicht zu faßen vermag.“[1538]

Es gibt zu denken, dass Raczynski Blechens Landschaften als „idealisirte“ Natur verstand. Die „Wirkungen“, die Blechen in seinen Landschaftsbildern herausarbeitete, wurden demnach als Resultate eines künstlerischen Prozesses wahrgenommen, weniger als eine realistische Nachahmungsleistung oder komplexe, reflektierte Darstellung des Sehvorgangs. In eben diesem Sinne werden die Skizzen auch im Rahmen dieser Arbeit als künstlerische Verzeichnungen der Natur gesehen und nicht als ein Produkt des antizipierten Realismus’ oder der naturwissenschaftlicher Erkenntnisse der Optik.

Das abschließende Kapitel wird nun unter der Prämisse seiner Zeichnungskunst Blechens spezifischen Werkprozess auch als Folge theoretischer Bildvorstellungen der Landschaftskomposition plausibel machen. Anhand der einzelnen, bereits in Kapitel 3.4 differenzierten Funktionen dieser Zeichnungen und Studien soll nun also der künstlerische Prozess, der in der Ausführung des Gemäldes seinen abschließenden Höhepunkt fand, anhand einiger Fallbeispiele dargestellt werden.

4.2.3.1 Naturstudien

Wie bereits bezüglich der nahsichtigen Studie festgestellt werden konnte (vgl. Kap. 3.4.2), spielte sie in Hinblick auf die Landschaftserfassung in der Skizze und in der Umsetzung zum Gemälde bei Blechen eine sekundäre Rolle. Dennoch sind aus der Zeit vor der Italien-Reise einige Ausnahmen und aus späterer Zeit ein Großauftrag zu nennen und aus ihrem jeweiligen Kontext heraus zu erläutern.

Im Sommer 1823 skizzierte Blechen in Dresden und Umgebung. Am 17. August war er im „Dürre Kamnitz Grund“ und zeichnete dort mit Pinsel, Bleistift und Feder eine große Skizze eines „Bemoosten Baumes“[1539]. Zwei Jahre später sollte diese Studie zum zentralen Motiv seines Gemäldes „Gebirgsschlucht im Winter“[1540] werden. Die Zeichnung deutet einen Talgrund an, die verhaltene Lavierung gibt der Umrisszeichnung der Astverzweigungen und des Gerölls etwas Volumen. Blechen hatte in der Sächsischen Schweiz viele bildtaugliche Motive aufgenommen. Von all den Zeichnungen des großen Skizzenbuches wurde – nach dem heute bekannten Bestand – nur das besagte Blatt verwertet sowie „Lochmühle im Liebethaler Grund“[1541], bei dem ungeklärt bleibt, ob es als Ölskizze oder als Gemälde gelten sollte (vgl.

[1538] Raczynski 1836-1841, Bd. 3, S. 97/98.
[1539] RV 139/SZ 11, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 25 x 42 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 99, S. 136.
[1540] RV 160/NG 1234, Öl auf Leinwand, 98 x 127 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 9, S. 102/103, Farbtafel 3.
[1541] RV 127/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 30378, Öl auf Holz, 30 x 37 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 3, S. 100/101.

Kap. 3.2.1.3). In der Ölskizze,[1542] die Blechen als Entwurf für das Gemälde „Gebirgsschlucht im Winter“ malte, wurde aus der Zeichnung aus der Sächsischen Schweiz das Verhältnis von Höhe und Breite in etwa übernommen, das Format allerdings verkleinert; die Lichtverhältnisse der Zeichnung wurden in der Ölskizze stark verdunkelt. Die filigrane Struktur der Baumstudie wird durch den Pinsel schematisiert und dem dunklen Hintergrund eingeschrieben. Diesen Hintergrund passte Blechen nun dem „seltsam gestalteten Baumstorren“ an: Hinter einem „verwitterten Bildstock“ zieht sich der Talgrund ins Ungewisse, das einzig von den erleuchteten Fenstern eines Hauses belebt wird. In der Gemäldeausführung hielt sich Blechen anschließend weitgehend an die Komposition der Ölskizze, die aus der neutralen Zeichnung eines Baumes eine schauerliche Naturstimmung auslöst, indem die Lichtstimmung in ihr Negativ gesetzt wird. Dabei waren die bizarren Formen des verwachsenen „Baumstorrens“ offensichtlich stimmungsgebend für die Bildschöpfung. Die Naturdarstellung wurde bereits vom hier zitierten zeitgenössischen Rezensenten mit Friedrichs Naturbild verglichen.[1543] Diese Einschätzung stimmt insofern, als Friedrichs Naturbild durchaus auch solche menschenfeindlichen Züge trägt, und seine „Darstellung über die Kunst der Malerey hinaus“[1544] gehe, also einen höheren Sinn aufrufe. Naturstudien können darüber hinaus auch bei Friedrich genaue Motivvorgaben für spätere Gemälde liefern. Als vergleichbar darf auch die Reduktion auf lediglich einen individuellen Baum gelten, der zum Protagonisten der Landschaft wird.

Die Werke in der ursprünglich umfangreichen Rubrik, die bei Rave als „Vorarbeiten für Landschaften der Frühzeit“ benannt wurde, könnten darauf schließen lassen, dass Blechen zwischen 1823 und 1828 öfters vergleichbare Stimmungsträger in seine Gemälde einband, die aus Naturstudien hervorgegangen waren.[1545] Dieses Verfahren lässt sich allerdings aufgrund der lückenhaften Überlieferung erst wieder bezüglich des „Semnonenlagers“ nachweisen. Die Vorbereitungen zu dieser großen historischen Landschaft führte Blechen in die Müggelberge, die er als authentische Kulisse gewählt hatte (vgl. Kap. 2.6.4). Hier entstanden die Federzeichnung „Baumstudie“[1546] und auch das Blatt „Märkische Landschaft“[1547]. Letzteres ist nicht wirklich eng mit dem Entwurf verbunden, während die „Baumstudie“ in der Silhouette der Kiefer – die links von der Baumgruppe in der rechten Bildhälfte vor die Aussicht über das Tal der Dahme gestellt ist – vegetabile, stark charakteristische Details vorgab, die Blechen über die Entwurfsskizze in Öl[1548] bis zur Gemäldeausführung als Zeugnis seines Naturstudiums

[1542] RV 161/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/258, Öl auf Papier, 18 x 23 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 8, S. 102.
[1543] Kunst-Blatt, Nr. 41, 21. Mai 1827, S. 162. Blechens Name ist hier möglicherweise aufgrund seines damals mäßigen Bekanntheitsgrads falsch geschrieben; die Ausstellungsstücke von „Blecher“ werden auch erst ganz am Ende des Rundgangs vom Rezensenten bedacht.
[1544] Kunst-Blatt, Nr. 41, 21. Mai 1827, S. 162.
[1545] Rave 1940, S. 164-170.
[1546] RV 608 (m. Abb.)/AKA 131, Blei, Feder, 29 x 47 cm.
[1547] Nicht bei Rave/Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Blei, Feder, Tinte, 24 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 123, S. 144.
[1548] RV 604/AKA 137, Öl auf Papier, 33 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 124, S. 144, Farbtafel 35.

heraushob. Auch im „Venusfest“ wurde das typische, wiedererkennbare Muster über den mehrstufigen Werkprozess von Pinselzeichnung[1549] über Ölskizze[1550] bis zum unvollendeten Gemälde[1551] beibehalten und betont. In den genannten Fällen wurden Landschaften bedacht, die Blechen als freie Kompositionen konzipierte. Dafür benutzte er die Naturstudie in zweierlei Funktion: einmal, um dem Landschaftlichen ein Gesicht zu geben und das Charakteristische zu betonen, dann, um der Natur Stimmungswerte abzugewinnen, die für die Gemäldeausführung den Ton, den Modus angeben sollten.

Unter anderen Vorzeichen wurde die Naturstudie im Werkprozess anlässlich des königlichen Auftrags, das Innere der Palmenhäuser auf der Pfaueninsel in Potsdam zu portraitieren, eingehend berücksichtigt. Diese Werkgenese ist vielschichtig und wurde bereits untersucht.[1552] Über zwei Jahre bereitete Blechen diese Gemälde vor, wobei Einzelstudien zu individuellen Pflanzen, zur Vegetation als „Totaleindruck“ und zur Architekturornamentik sowie Bleistift- und Ölskizzen der Gesamtanlage entstanden.[1553] Das Naturstudium – wie es Humboldt vielfach vorexerzierte – war im Falle des Gewächshauses das eigentliche Thema der Gemälde, die sorgfältige Ausführung hing einerseits damit, andererseits mit den Umständen des hochoffiziellen und repräsentativen Auftrags zusammen. Darüber hinaus sollte ein Architekturportrait geschaffen und darin all diese Studien zu einem illusionistischen und exotischen Stimmungsbild mit passender Staffage zusammenfügt werden.[1554] Am 27. Juni 1834 beschwerte sich Blechen brieflich bei Schinkel darüber, dass die Bezahlung seiner Arbeit „als zu teuer im Preise“ befunden würde.[1555] Schinkels Argumentation, der den Hof wiederum anschrieb, belief sich dann maßgeblich auf das zeichnerische Naturstudium, für das „der Künstler zu kämpfen“ habe.[1556] Diesen „Kampf“ führte Blechen auch dann nur in den Palmenhausbildern so aufwendig und konsequent. Der Werkkomplex der Palmenhausbilder nimmt sich in seiner Akkuratesse und in seinem Umfang aus dem Gesamtwerk heraus, zeigt jedoch auch, dass Blechen Funktionen und Verwertungsmöglichkeiten der Detailstudie – ganz im akademischen Sinne – geläufig waren.

Weder in der frühen Werkphase, noch in den 1830er Jahren kann somit die Naturstudie als wichtige Voraussetzung seiner Landschaftsauffassung angesehen werden. Vor allem das Spätwerk offenbart einen Blick auf die Natur, der weder einem zunehmend zeittypischen Naturalismus zuzuordnen ist, noch dem von der Blechen-Literatur immer wieder heraufbeschworenen Realismus (vgl. Kap. 4.2.4). Es ist daher vermutlich nicht nur auf Überlieferungslücken zurückzuführen, dass so wenige Naturstudien nachweisbar sind, sondern der wichtige

[1549] RV 579 (m. Abb.)/SZ 553, Blei, Pinsel, Sepia 28 x 42 cm.
[1550] RV 580 (m. Abb.)/AKA 100, Öl auf Papier, 23 x 35 cm.
[1551] RV 578 (m. Abb.)/ehem. NG 617, Öl auf Leinwand, unvollendet, 134 x 195 cm.
[1552] Vgl. Simmons 1990 und Simmons 2009.
[1553] RV 1740/SZ 275, Blei, 53 x 58 cm; Ölskizzen: RV 1735/NG 752, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 64 x 56 cm; RV 1736/Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1324, Öl auf Papier auf Leinwand, 64 x 56 cm.
[1554] Zur Rezeption Bilder Blechens durch die Zeitgenossen: Vgl. Museum 1833-1837, Nr. 24, Jg. II, 16. Juni 1834, S. 191/192 und zum „Palmenhaus“: Vgl. Humboldt 1845-1862, Bd. 2, S. 97.
[1555] Blechens Brief, zit. nach Rave 1940, S. 33.
[1556] Schinkels Brief, zit. nach Rave 1940, S. 34.

Befund darf als Ausdruck von Blechens zeichnerischer Methodik gedeutet werden, die vielmehr am Aufzeichnen des Bildmäßigen in der Natur orientiert war. „Naturtreue“ und „Naturwahrheit“ in den Gemälden resultieren aus diesem in den Landschaftsskizzen angelegten Blick auf das Ganze der Naturerscheinung unter kompositionellen Gesichtspunkten. Unter Berücksichtigung der Wahrnehmungsleistung des menschlichen Auges und ästhetischen Bildwerten wurden die Landschaftsskizze und die darauf aufbauende Werkzeichnung so zur wichtigsten Grundlage der Gemäldegenese.

4.2.3.2 Entwurfszeichnungen und Werkzeichnungen

In Blechens zeichnerischem Werk lassen sich zwei unterschiedliche Typen von Werkzeichnungen unterscheiden. Die Werkzeichnung wird hier einerseits im Zusammenhang der Werkgenese als eine reine Entwurfszeichnung verstanden, die als freie landschaftliche Komposition zur Vorstudie für Graphik oder Gemälde gedacht war. Sie zeigt stets die gesamte Disposition des späteren Gemäldes. Im Gegensatz zur Landschaftsskizze hat sie nur auszugsweise oder keine nachahmende, abbildende Funktion in Rückbindung auf eine topographische Vorlage und gilt als autarke künstlerische Schöpfung. In Bezug auf Landschaftsskizzen hat Blechen andererseits aber auch eine nicht geringe Anzahl von Werkzeichnungen gefertigt, die vor der Natur genommene Skizzen hinsichtlich der Gemäldegenese in einem weiteren Werkschritt verwerten.

Im Verbund des Werkprozesses spielte die reine Entwurfszeichnung vor allem in Blechens Frühzeit eine entscheidende Rolle. In dem Maße jedoch, in dem Blechen seine Landschaftsbilder als Ansichten auffasste, wie vor allem in Folge der Italien-Reise, nahm die Bedeutung der Entwurfszeichnung und auch der Werkzeichnung ab, als Blechen sich konsequent und unmittelbar auf seine dokumentarischen Skizzen bezog oder Ölskizzen statt Werkzeichnungen erarbeitete. Werkzeichnungen, die Landschaftsskizzen weiterverarbeiteten, entstanden meist nach einem einfachen Prinzip: Die topographischen Koordinaten wurden mit passender Staffage – sowohl in Sepia als auch in Öl – zu einer bildtauglichen Vorlage ineinandergefügt.

In Entwurfszeichnungen bereitete Blechen frei erfundene Landschaften vor, die aus der Kombinatorik ihrer bedeutungstragenden Bildteile eine Wirkung entfalten sollten. Dafür entlieh er in seiner frühen Schaffenszeit aus dem Motivrepertoire romantischer Landschaften symbolische Themen, die eine erzählerische und stimmungshafte Kraft entfalteten. Es ist daher auch aufschlussreich, an dieser Stelle einige Vergleiche mit den Methoden anderer Landschafter aus Blechens Umkreis anzuführen. Zu Blechens Kenntnis von Friedrichs Landschaftskunst ist bereits einiges vermutet worden.[1557] Eine der frühen Bildschöpfungen Blechens, die „Gotische Kirchenruine im Walde“[1558], wohl um 1823 entstanden, adaptierte das beliebte Motiv der ruinösen Anlage (vgl. Kap. 2.6.5). Auch Friedrich leitete aus der Ansicht der ruinösen Klosteran-

[1557] Vgl. Schuster 1990, S. 12/13. Dazu auch – in der konservativen Deutungstendenz der Motive Friedrichs verharrend und diese kaum überzeugend auf Blechen transponierend – Zimmermann 2009.
[1558] RV 71/NG 870 h, um 1822 (?), Öl auf Papier auf Leinwand, 44 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 1, S. 100, Farbtafel 1.

lage Eldena wenig später einen verwandten Bildentwurf ab.[1559] Blechen zeigte das Hochschiff umstanden und bewachsen von Bäumen und eingefasst von einer hohen Einfriedung. In der Zeichnung dazu[1560] positionierte er das wahrscheinlich aus einer graphischen Vorlage entnommene Hauptmotiv, bestimmte die Lichtverhältnisse und legte schematisch den Baumschlag fest: Laubbäume als Kulisse und Fichten als Bekrönung der Hochschiffmauern. Zwei wichtige Konstitutive des Gemäldes gehen allerdings nicht auf die Werkzeichnung zurück; einmal die Staffage im Vordergrund, sowie der Giebel des Fachwerkhauses, das sich unter die Apsis duckt. Möglicherweise hat Blechen eine heute unbekannte Ölskizze angefertigt, die Staffage und ‚parergon' mit einschloss. Die Naturformen wirken wie nach Vorlagen einstudiert, so insbesondere die nach klassischem Bildaufbau komponierte Baumkulisse im Vordergrund und die spannungslose Gesamtanlage. Der Baumschlag wurde sowohl in der Werkzeichnung als auch in der Gemäldeausführung stereotypisiert. Ein spezifisches, empirisches Naturstudium, wie es die oben gezeigte „Gebirgsschlucht im Winter" voraussetzte, ja zum Thema machte, ist sowohl für die Werkzeichnung als auch für die Gemäldeausführung nicht relevant.

Mit Carl Friedrich Lessing, der mit Johann Wilhelm Schirmer die Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Schule prägte, verbindet Blechen die Ausbildung an der Berliner Akademie und der gemeinsame Lehrer Heinrich Anton Dähling. Die Gemälde beider Künstler, die in der zweiten Hälfte der 1820er Jahre entstanden, weisen Übereinstimmungen in den Motiven und Stimmungen auf.[1561] Am 18. November 1835 brachte Blechen „einige Zeichnungen aus Düsseldorf"[1562] in die Sitzung des Berlinischen Künstlervereins. Dass darunter Blätter Lessings oder auch Schirmers gewesen sind, lässt sich nur mutmaßen, da aber Lessings Zeichnungen öffentlich – beispielsweise von Graf Raczynski – gelobt wurden, ist es doch wahrscheinlich. Der von Schirmer 1827 ins Leben gerufene „landschaftliche Komponierverein" veranlasste ihn und auch Lessing, die Natur im Rheinland auf Ausflügen kennenzulernen. In Lessings Werk finden sich dennoch nur vereinzelt Naturstudien wie die geologischen Strukturbeobachtungen der Umgebung von Altenahr 1827 oder später aus dem Harz von 1836. Werkzeichnungen zur Bildvorbereitung mit dem Bleistift überwiegen bei weitem; hier werden alle Bildelemente – Staffage, Nah- und Fernsicht, Lichtführung – gleichermaßen bestimmt.[1563] Die Zeichnung nimmt die Qualitäten der Malerei vorweg, kaum werden die technischen Möglichkeiten des spezifisch Graphischen ins Licht gerückt. Zeichnungen dienen demnach der Bildgenese, haben die Funktion einer reinen Werkzeichnung. Vergleicht man Blechens Bleistiftzeichnungen, die Werke vorbereiteten, so kehren diese ganz bewusst die jeweilige Technik

[1559] Vgl. hierzu Schuster 1990, S. 12.
[1560] RV 70 (m. Abb.)/nicht auffindbar, Blei, Feder, Pinsel, Sepia, 20 x 25 cm.
[1561] Besonders bemerkenswert sind die Ähnlichkeiten zwischen Lessings „Klosterhof im Schnee", Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. 1944 und Blechens „Romanischer Kreuzgang mit Prozession von Mönchen" RV 1870/ehem. Privatbesitz, Öl auf Leinwand, 29 x 38,5 cm. Zahlreiche weitere Landschaften mit genrehafter oder phantastischer Staffage und ‚parerga' ähneln sich deutlich; vgl. dazu auch Börsch-Supan 1972, S. 83/84.
[1562] Sitzungsbericht des Berlinischen Künstlervereins, zit. nach Rave 1940, S. 41.
[1563] Vgl. Kat. Ausst. Lessing 1980, Kat. Nr. 3, 5, 7, 11 und viele mehr.

heraus, wie sie im Kapitel 3.3.2 vorgestellt wurde. Insbesondere Pinselzeichnungen, wie das Aquarell in der Bildgenese zu „Ruine einer gotischen Kirche“[1564] akzentuieren deutlich ihre ganz eigenen materiellen Qualitäten.

Neben der Kenntnis der Dresdener Romantik und der Düsseldorfer Schule stand Blechen auch unter dem Einfluss von Schinkels romantischen Landschaftsthemen, in denen er immer wieder die Gegensätzlichkeit zwischen Natur und Kultur hinsichtlich Geschichtlichkeit und Permanenz überdachte. Im Spätwerk insbesondere sollte Blechen diese Thematik zum zentralen Thema seiner Landschaftszeichnungen machen, die den unter anderem von Schinkel initiierten Motivkomplex aus Architektur und Vegetation aus formaler Sicht analysierten (vgl. Kap. 4.2.4). Blechens zeichnerische Notizen von Schinkels Hauptwerken, von denen bereits die Rede war (vgl. Kapitel 2.6.2), belegen zudem ein formales Interesse für Schinkels ideale Kompositionsmuster. Resultat einer Landschaftsbildgenese der „mehr idealischen Richtung im Unterschied zu einer die Natur abbildenden“ ist nach Waagen Schinkels Gemälde „Blick aufs Meer bei Sonnenaufgang“[1565]. Die Reihe zeichnerischer Entwürfe aus den Jahren 1807/08 erarbeitet die Wegstruktur des Blicks, der über die organisatorischen Fixpunkte der Tiefenentwicklung gleitet. Idee und Bildordnung werden mit dem Bleistift gleichmäßig umrissen, eine weitere optimierte Version versuchsweise mit der Feder genau angelegt, wobei das erzählerische Moment – der Aufbruch zur Seefahrt – erst in einer zusätzlichen Bleistiftzeichnung aufscheint, die den Ausblick verändert, was in der Gemäldeausführung zurückgenommen wird.[1566]

Diese stufenweise Kombinatorik des linearen Kompositionsschemas tritt bei Blechens Ideallandschaften nicht so prominent hervor. Vielmehr nimmt die chromatische Bildordnung einen wichtigeren Rang ein als bei Schinkels Motivfindung. Zwei zu differenzierende Entwurfsschritte der Gesamtanlage fertigte Blechen für seine einzige klassische Ideallandschaft, das „Venusfest“, an, das Schinkels klassischen Landschaftsthemen verwandt ist: eine Werkzeichnung und eine darauf aufbauende Ölskizze.[1567] Diese Gesamtansichten waren aus Studien zu den Bildteilen entstanden, wie beispielsweise „Zum Venusfest“[1568], das die rechte Blatthälfte mit dem Götterbild und der Baumgruppe zeigt. Auf dem Blatt zog Blechen einen Rahmen, in den das Motiv eingepasst werden sollte; einzelne Baumkronen begrenzte er als geometrische Kreisformen, um die Binnengestaltung kompakt zu halten und die Ponderation der Umrissformen abwägen zu können. Die Zeichnung befasst sich auch mit der Einbindung der Skulptur in den Hintergrund, aber vor allem mit der vegetabilen Morphologie dieses Hintergrundes. Viel mehr als die linearen Werte einer Umrisszeichnung bereitete Blechen in der Modulation des Bleistifts und der Schraffen hier bereits die Lichtwerte und damit auch die Farbverteilung vor; dieser Werkschritt ist Schinkels vorbereitender Werkzeichnung in Bleistift „Tempel mit

[1564] RV 1884/SZ 562, Bleistift, Aquarellfarben, 37,3 x 25,9 cm.
[1565] Abb. in Börsch-Supan 2007, S. 128, Kat. Nr. 148-148c, S. 277.
[1566] Börsch-Supan 2007, S. 278.
[1567] RV 579/SZ 553, Pinsel, Sepia, 28 x 42 cm, vgl. RV 580/AKA 100, Öl auf Papier, 23 x 35 cm.
[1568] RV 581 (m. Abb.)/ehem. SZ 922, Blei, Kreide, 37 x 31 cm.

seinem Peribolus, nicht weit vom Meere“ – zum Arbeitsfeld seines von Blechen skizzierten „Blick in Griechenlands Blüte“ zählend – technisch und konstruktiv nicht unähnlich.[1569] Eine Sepiazeichnung der Bildanlage benutzte Blechen – wie auch später in den Amalfi-Skizzen – als Studie zur Verteilung der Kontraste und zur Heraushebung, respektive Einbindung eines zentralen Bildmotivs in eine Kulisse. Da das Bildthema eine Handlung – den Verkauf von Liebesgöttern – vorgibt, und Blechen hier ohne Bezug zu landschaftlichen Skizzen frei entwirft, ist die Staffage in den Entwurfsprozess eingebunden.[1570] Die Ölskizze nimmt diese Gestaltungsmittel in der Staffage und den rahmenden Baumgruppen auf, schwächt sie aber im Sinne eines harmonischen Bildzusammenhalts wieder ab. Die Formate von Zeichnung und Ölstudie sind in etwa gleich, Letztere geht in der Detailarbeit noch weiter als die Zeichnung und erprobt in den Gewändern den gestalterischen Einsatz von Lokalfarben. Das heute verlorene, laut Rave unvollendete Gemälde[1571] wies einige Umplanungen hinsichtlich der zeichnerischen Werkschritte auf: die Silhouette des Bergrückens im Fond sowie Felsen zwischen den Lagernden. Auch die Flächenverteilung der Hell-Dunkel-Werte balancierte Blechen deutlicher aus.

Aus der oben erwähnten Landschaftsskizze aus den Müggelbergen entstand für das „Semnonenlager“ eine Ölskizze.[1572] Weit mehr als im „Venusfest“ war Blechen hier bemüht, dem Charakteristischen des landschaftlichen Ortes Bedeutung zukommen zu lassen. In der erwähnten Zeichnung hatte er die typische Vegetation studiert, in einer heute verlorenen Zeichnung „Müggelberge“[1573] sind Farbvermerke eingefügt, die darauf schließen lassen, dass er vor Ort keine Farbstudien oder -skizzen angefertigte. Die farbige Ölskizze zur Gesamtanlage stützte sich also auf graphische Vorlagen und auf eine weitere mit Bleistift und Feder angefertigte Gesamtstudie[1574]. Eine Bleistiftunterzeichnung hatte die Disposition vorgegeben, mit der Feder definierte Blechen dann vegetabile Details, die für die Ausführung wichtig waren. Aufschlussreich ist wiederum die Behandlung der Staffage, die den entscheidenden Bedeutungsanteil dieser historischen Landschaft trägt. Blechen muss sich genaue Vorkenntnisse angeeignet haben, um die paläo-ethnologische Spezifizierung glaubhaft zu machen. Zugunsten der Landschaftsgestaltung wurde jedoch in der Ölskizze all diese inhaltliche und formale Feinarbeit ignoriert, die Staffage wurde dergestalt verschliffen, dass sie sich den Landschaftsformen anpasste. Die Ölskizze als Werkzeichnung war demnach um 1828 vor allem eines: Landschaftsstudie, die der Ausführung im Falle des „Semnonenlagers“ Anhaltspunkte zur authentischen Landschaft verleihen und in diesem Sinne die Farbwerte ermitteln sollte.

[1569] Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 286b, S. 462, m. Abb.
[1570] Figurenstudien in Blei, Kohle und Kreide bei Rave 1940, S. 225, RV 582-587. Die Umrisszeichnungen hat Blechen in die Ölstudie übertragen.
[1571] RV 578/Kriegsverlust, Öl auf Leinwand, 134 x 195 cm.
[1572] RV 604/AKA 137, Öl auf Papier, 33 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 124, S. 144, Farbtafel 35.
[1573] RV 607/ehem. SZ 971, Blei, 27 x 40 cm.
[1574] RV 605 (m. Abb.)/SZ 554, Blei, Feder, Tusche, 25 x 37 cm.

Zwei Regeln auch für spätere Entwurfsskizzen lassen sich bereits hier formulieren: Wichtiger als die klar definierten vegetabilen oder dekorativen Einzelheiten ist die Herausarbeitung der bildinternen Spannung anhand der Lichtverhältnisse und der Kraftfelder Natur und Kultur. Des Weiteren rückt die Staffage mutmaßlich erst während der Gemäldeausführung oder eines weiteren präparativen Werkschritts in den Bildverbund ein.

In Italien fertigte Blechen eine enorme Anzahl landschaftlicher Skizzen, die seiner Ansichtenkunst dienten. Werkzeichnungen, wie oben definiert, die also freie Bildentwürfe waren, standen verständlicherweise nicht im Fokus seiner zeichnerischen Arbeiten während der Reise. 1830/31 erst wieder entstand das bemerkenswerte Skizzenpaar „Hohe Baumgruppe am Wasser“ und „Tannengruppe vor einer gotischen Ruine“, das im Rahmen dieser Studie schon wiederholt angesprochen wurde (vgl. Kap. 2.6.3).[1575] Zur „Tannengruppe“ bildet Rave eine kleinere Ölskizze ab, die vermutlich jedoch nicht als chromatische Skizze zu einer Verarbeitung im Gemälde führte, denn ein solches Gemälde war Rave nicht bekannt und ist es auch heute nicht.[1576] Nach seiner Rückkehr legte Blechen hier – im zitatähnlichen Rückgriff auf vorgefasste Ideale – Zeugnisse seiner Fähigkeiten zur freien Landschaftskomposition ab, die tendenziell unabhängig vom Landschaftserlebnis reine künstlerische Gestaltung erforderte. Die beiden freien zeichnerischen Kompositionen sind einerseits auf inhaltlichen Kontrasten wie dem Widerspruch zwischen Natur und Kultur aufgebaut, der auf der gestalterischen Ebene ausgespielt wird, andererseits aber auch über formale Entsprechungen kompositionell schlüssig gebunden. Thematisch wirken hier jeweils Schinkels romantisches und sein klassisches Landschaftideal nach, die dieser unter dem überwältigenden Eindruck Italiens und seiner Verbundenheit mit der romantischen Landschaftstheorie erdacht hat. Technisch dominierten die unmittelbaren eigenen Errungenschaften den Fremdeinfluss von außen, wobei die angewandte Sepiatechnik unter deutschen Italien-Reisenden weit verbreitet war. In seinem Bildpaar „Italienische Abendlandschaften“ von 1817/18 schuf Schinkel einen vergleichbaren Idealtypus der südlichen Landschaft, in denen seine kunsthistorische Vorbildung sowie seine starken Eindrücke auf der Italien-Reise mit Kompositionsidealen verschmolzen.[1577]

Blechens hier aufgezeigte gestalterische Mittel der Werkzeichnung wurden in der Konzeption von Landschaftsansichten auch bisweilen als Zwischenschritt übernommen. Das heißt, dass auch die klassische Funktion der Werkzeichnung verändert wurde. Denn dieser Zwischenschritt einer bearbeiteten Werkzeichnung nach der in der Natur gefertigten Landschaftsskizze und meist vor der Ölskizze war notwendig, um für das Gemälde raumdefinierende Bildwerte zu ermitteln. Dies lässt sich – wie bereits vielfach in der Blechen-Forschung exerziert – an-

[1575] RV 1878/SZ 549 und RV 1879/SZ 548, Blei, Pinsel, Sepia, 38 x 26 cm; Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 214 und 215, S. 170.
[1576] RV 1880/ehem. Privatbesitz, Öl auf Leinwand, 26 x 21 cm; Abb. in Rave 1940, S. 464. Zum Pendant „Hohe Baumgruppe“ ist keine Ölskizze überliefert.
[1577] Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 265.1 und 265.2, S. 433-435, Abb. S. 144/145. Das „Felsentor“, Kat. Nr. 265.2, zeigt eher nordische, alpine Motive der Gebirge des Friaul; so kann auch in Schinkels Bildpaar ein Gegensatz der Topographien Italiens intendiert sein, wie sie Blechen in seinen heterogenen Landschaftstypen erreichen wollte.

hand des heute fragmentierten Werkprozesses der Amalfi-Gemälde nachvollziehen, aber auch anhand freier Kompositionen wie der „Ruine einer gotischen Kirche“[1578]. Zu diesem Motiv- und Themenkomplex verzeichnete Rave eine Zeichnung, eine Ölskizze und zwei Aquarelle, von denen eines heute noch bekannt ist.[1579] In dieser großen Zeichnung montierte Blechen Motive zusammen, die er seit seinen frühesten Schaffensjahren immer wieder moduliert hatte: Ruine und Wald. Bauformen und Vegetation, vor allem der für die späten Landschaftszeichnungen ungewöhnlich deutlich durchgestaltete Vordergrund, sind aus dem umfangreichen zeichnerischen Repertoire an Vorlagen in einer Werkzeichnung verschmolzen. Diese Zeichnung hat unter den präparativen Arbeiten der Werkstufen das größte Format, und die Quadrierung lässt darauf schließen, dass diese als letzter Schritt entstanden ist und daher als erste zur Unterzeichnung des Gemäldes herangezogen wurde. Der gedankliche Entwurf dürfte wohl im Aquarell entstanden sein, dessen unräumliche Farbflächen durch die Ölskizze auf die perspektivlichen Bedingungen des Gemälderaumes eingestellt wurden. Es stellt eine maltechnische Leistung dar, aus dem verdunkelten Hintergrund der fast schwarzen Ölgrundierung auf dem kleinen Format einige aufgehellte Effekte herauszuarbeiten. Die Malschicht ist charakterisiert von scheinbar willentlich verdunkelten, mit dem Auge kaum zu durchdringenden Lasuren, die weit von formaler Bezüglichkeit entfernt sind. Das Blatt wurde vollständig durchgearbeitet und bereitete für das Gemälde die chromatische Nuancierung aller Grüntöne vor. Das stets latente Thema der wechselhaften Verbindung von Architektur und Natur – zwischen vergänglichem Kulturzeugnis und der zyklischen Permanenz der Natur, die Blechen immer wieder in ihrer sich selbst erschaffenden Potenz zeigte – ist hier auf einem gestalterischen Höhepunkt angelangt.

Im späten Werkprozess spielten daher graphische Feinarbeiten für die zeichnerische Vorlage keine entscheidende Rolle mehr. Ganz besonders intensiv befragte Blechen dagegen in Aquarellen und zahlreichen Ölskizzen die technischen Möglichkeiten der Farbgestaltung für den Gemäldeentwurf. Auch war bisweilen noch die Sepiazeichnung, wie im Fall der „Besonnten Landstraße“[1580], Ausgangspunkt der Bildgestaltung. Auch hier wurde jedoch das Abhängigkeitsverhältnis deutlich gelockert, da im Gemälde zwar gestalterische Werte aus der deutlich signierten Werkzeichnung übernommen wurden, der Landschaftscharakter jedoch in die fast

[1578] RV 1881 (m. Abb.)/ehem. Königsberg, Öl auf Leinwand, 101 x 74 cm. Das Gemälde gilt seit 1945 als verschollen. Eine späte Datierung in das Jahr 1834 geht auf eine Bemerkung im „Museum“ zurück, dessen Rezensent über einen Besuch in Blechens Atelier im Juni 1834 berichtete: „[W]ir sahen noch mehrere […] Skizzen und angefangene Gemälde. Wir bemerken darunter namentlich das Bild einer gotischen Kirchenruine, deren Boden von eingetretenem Wasser bedeckt wird, in dem sich die hohen Wände zu schwindelnder Tiefe spiegeln. Der Künstler malt dieses Bild im Auftrag des Königsberger Kunstvereins für die öffentliche Sammlung der Stadt.“ Museum 1833-1837, Nr. 24, Jg. II, 16. Juni 1834, S. 191. Die Argumente, die Lothar Brauner vorbringt, um eine Entstehung des Entwurfs vor der Natur zu stützen, können daher nicht überzeugen; vgl. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 246, S. 180.

[1579] RV 1882 (m. Abb.)/ehem. AKA 229, Blei, Rötel. Kreide, Sepia, quadriert, 65 x 47 cm; RV 1883/SZ 564, Öl auf Papier, 19 x 14 cm; RV 1884/SZ 562, Blei, Aquarellfarben, 37 x 26 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 246, S. 179/180, Farbtafel 54; RV 1885/ehem. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, Blei, Aquarellfarben, 41,5 x 34,5 cm. Vgl. auch Brink 2009, Kat. Nr. 295, S. 288.

[1580] RV 1983 (m. Abb.)/ehem. Privatsammlung, Blei, Sepia, 11 x 22 cm.

gegenteilige Winterstimmung des Gemäldes „Landstraße im Winter bei Mondschein“[1581] umgewendet wurde.

Inwiefern die Entwurfszeichnung nach der italienischen Reise von der Landschaftsskizze oder der darauf bezogenen Werkzeichnung im Zusammenhang der von Blechen bevorzugten „Ansichtenmalerei“ im Werkprozess abgelöst wurde, wird nun im Folgenden gezeigt.

4.2.3.3 Landschaftsskizzen und Werkzeichnungen

Das italienische und das chronologisch daran anschließende Skizzenwerk, das präzise, wiedererkennbare Ansichten, unspektakuläre und stimmungsvolle Landschaftsskizzen, Werkzeichnungen und Capricci vereint, erweist sich hinsichtlich der Funktionen im Werkprozess als komplizierte Gemengelage. Hier zeigt sich sehr deutlich, dass Blechen ein impulsiver und unsystematischer Zeichner war, eine allzu strenge Kategorisierung seiner Skizzentypen muss an einigen Stellen relativiert werden. Zum Verständnis einer Differenzierung von Landschaftsskizze und Werkzeichnung sollen noch einige aufschlussreiche Vergleiche aus dem Werk seiner Zeitgenossen herangezogen werden.

Aus Karl Friedrich Schinkels fruchtbarer Schaffensphase als Maler aus den Jahren 1810-1815 stammen zahlreiche Entwurfszeichnungen idealer Landschaften, gleichzeitig aber auch Werkzeichnungen, die seine italienischen Skizzen der Reise von 1803-1805 verwerteten.[1582] Konzeptionell verschmelzen in Schinkels Vorstellung Vedute und Landschaftsideal zu einem Prospekt. Hier sei in aller Knappheit die Entstehung einer idealgestalteten Ansicht von Taormina skizziert: In einer Bleistiftskizze hat Schinkel mit der Feder im Mittelgrund die Ansicht der Stadt präzisiert und auch die Konturen des Fernblicks geschärft. Diesen Entwurf führte er in einer Werkzeichnung mit der Feder nach proportionalen Gesichtspunkten in Hinblick auf das Gemälde weiter aus, wobei eine Zeichnung der Ruinenlandschaft des Theaters die Architektur vorgab.[1583] Im heute verschollenen Gemälde tritt die Vordergrundgestaltung mit einer nahsichtigen Böschung, auf der die Staffage – Hirte und Schafherde – überdimensioniert vor die Aussicht gestellt ist, hinzu. Wie aufwendig Schinkels Skizzentypen für einen Werkprozess einer idealgestalteten Vedute waren, zeigen die zahlreichen Kategorien, die Börsch-Supan zu systematisieren versucht: „Ideennotiz, Naturaufnahme, Kopie als Abbildungsmaterial, Konstruktionszeichnung, bildhafte Ausführung“[1584]. Darin bilden zahlreiche Landschaftsentwürfe als technisch ausgereifte Zeichnungen einen Höhepunkt in Schinkels Schaffen; als Werkzeichnungen, die auf Landschaftsskizzen und -studien in Sizilien vom Frühsommer 1804 basieren, entstanden scharfe Umrisszeichnungen, ein weiterer Werkschritt löst die Binnenflä-

[1581] RV 1942/Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck, Inv. Nr. 1966/44, Öl auf Holz, 39 x 53 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 90, S. 133.
[1582] Zu „Große Ansicht von Taormina mit Meer und Aetna“ vgl. Koch 2006, Kat. Nr. 253-255, S. 458/459 und Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 147, S. 276.
[1583] Abb. in Koch 2006, S. 591 und Börsch-Supan 2007, S. 249.
[1584] Börsch-Supan 2007, S. 104.

chen und Konturen in blattfüllende Schraffen, botanische Details und Schattenschlag auf.[1585] Veduten, die Schinkel oft als panoramatische Aussichten anlegte, werden so stufenweise nach den Bildgründen eingeteilt, aus den Skizzen entnommen und aneinandergebaut, während die ideale Entwurfslandschaft in einem Gesamtblick mit dem fließenden Umrissen einer blattfüllenden Bildidee beginnt. Eine Ansicht, um die Schinkel in einer „durch vier Vorstudien belegten Anstrengung gerungen hat", ist mit der Zeichnung „Aussicht vom antiken Theater in Taormina über die Küste von Catania und den Monte Gibello oder Aetna" entstanden.[1586] Im Medium der Zeichnung schuf Schinkel Teilstücke eines Bildentwurfs, die in eine detaillierte Werkzeichnung überführt zur Grundlage eines Gemäldes wurden.[1587] Dabei variierte Schinkel nicht – wie Blechen – entlang einer Ausgangszeichnung die technischen Mittel der Vorbereitungsstufen für die Gemäldeausführung, sondern fügte mehrere vor Ort erarbeitete Zeichnungen in einem finalen Entwurf zusammen, der der Bildwerdung ihren Weg wies. Mit dem Prospekt des „Rugards" nahm Schinkel 1821 jedoch wesentliche Konstruktionsmodule der idealisierten Ansichten zurück, um die geforderte Authentizität des Prospekts zu gewährleisten.[1588]

Die Authentizität einer anderen, neuen Qualität – nämlich die eines individuellen Seherlebnisses – offenbart dagegen Blechens Blick in die Landschaft. Auch wenn zahlreiche Zeichnungen als genaue Ansichten konzipiert waren, trennte Blechen nicht wie Schinkel die Bildgründe gemäß der Perzeptionsleistung des Auges und der Idealgestalt des Landschaftsbildes in mehrere Zeichnungen auf, sondern erfasste in einer Skizze bereits das anvisierte Gemälde. Werkzeichnungen entstehen darauf aufbauend, wie zu zeigen sein wird, in der methodischen Akzentuierung dieser in der Natur gesehenen Bildanlage. Dass Blechen im Werkprozess eben nicht auf mehrere Studien – nahsichtige wie fernsichtige – von Detailaufnahmen und Gesamtanlage zurückgriff, sondern meist gleich die Synthese sah, ist bemerkenswert und aufschlussreich.

Während Blechens Italienaufenthalts stand die landschaftliche Skizze, wie bereits herausgestellt, häufig in deutlicher Abhängigkeit von bildgestalterischen Fragen; Naturstudien sind eine Seltenheit, wohingegen Studien zur Staffage durchaus eine Rolle spielen. Diese Beobachtung ist ausgesprochen interessant, da Blechen, wie bereits erwähnt (vgl. Kap. 3.4.3.4), mit den jeweiligen Sujets nicht immer konventionelle, das heißt in diesem Fall gemäldetaugliche Bildmotive registrierte. Für die Ansichtenmalerei musste Blechen jedoch dokumentarische Skizzen aufnehmen. In den größeren Skizzenbüchern am Golf von Neapel umriss er daher vornehmlich mit dem Bleistift – möglicherweise mit Hilfe der ‚camera lucida' – die Geländebildung. Ein Motiv, das er besonders häufig in späteren Werkzeichnungen als Kulisse wählte, war der sogenannte Palast der Donna Anna an der neapolitanischen Küste in der Nähe

[1585] Vgl. exemplarisch „Aussicht vom Palaste des Prinzen Valguarnera auf einen Teil der Bagaria bei Palermo und den Golf von Cefalù", Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 160 und 160a, S. 293-295.
[1586] Börsch-Supan 2007, S. 251, vgl. ebd., Kat. Nr. 118a, b, S. 248-251.
[1587] Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 147, S. 276/277.
[1588] Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 277.1 und 277.1a, S. 446-448, Abb. S. 147.

des Posilipp. Im Amalfi-Skizzenbuch zeichnete Blechen diese Ruinen mit dem Bleistift genau ab.[1589] Auch „Grotte vom Posilipp“[1590] wurde mit demselben Ziel als Grundlage einer Bildidee aufgefasst. Die Ölskizze „Ruine“ stellt wiederum die farbige Ausführung der Zeichnung dar, die dadurch auch in die richtigen Lichtverhältnisse gesetzt wurde.[1591] Damit war ein fertiges kompositorisches Versatzstück geschaffen, das in Gemälden wie „Ruinen am Golf von Neapel“ gemeinsam mit der verblauten Fernsicht auf die Inseln vor Neapel einen Rahmen schuf.[1592]

1830, kurz nach seiner Italien-Reise, zeigte Blechen auf der Akademieausstellung sein neu erarbeitetes Motivrepertoire. Dabei darf es verwundern, dass er eher geschichtslose, bedeutungsfreie Orte ohne literarische Tradition wählte. Darunter war auch die „Partie aus dem Park des Grafen Graziani bei Terni“[1593], die ebenso wenig wie das bereits mehrfach angesprochene „Bild aus der Umgebung Narnis“ eine allgemein bekannte Motivtradition aufwies. Beide Örtlichkeiten lassen sich jedoch mit Schinkels Reisetagebuch der zweiten Italien-Reise in Verbindung bringen, was möglicherweise als weiterer Hinweis auf den engen Kontakt zu Schinkel gewertet werden kann, den Vogtherr in den Skizzen des „Zweiten kleinen römischen Skizzenbuches“ (Skb. III) für 1829/30 gesehen hatte.[1594] Womöglich aufgrund des geläufigeren Sujets bezogen sich die meisten Kritiker dann auch auf das Campagna-Bild mit dem Monte Soratte[1595] und bezweifelten dabei, ob die „unschätzbare“ „Naturtreue“ überhaupt „Aufgaben für die Malerei“ seien.[1596] Wenn Blechen schon fortan „Vedutenmalerei“ betreiben wolle, so müsse wenigstens ein „ästhetischer Wert unterlegt“ werden, den man in den erwähnten Bildern nicht aufzuspüren vermochte.[1597] Die „höchst romantischen Kompositionen“[1598], für die Blechen dem Berliner Kunstleben ein Begriff war, wurden von Ansichten abgelöst, deren

[1589] RV 1576/SZ 1318, Sepia, Aquarellfarben, 17 x 16 cm, Hintergrund Ruinen des Palastes der Donna Anna, RV 1191/AKA 146, Blei, 20 x 30 cm, beschriftet „grünes Meer“; „Ruine“, RV 1007/SZ 244, Öl auf Papier, 15 x 21 cm, Abb. bei Rave 1940, S. 297; „Ruinen am Golf von Neapel“, RV 999/Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Inv. Nr. GK I 30373, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Tafel 24, Kat. Nr. 78, S. 128.

[1590] RV 1192/AKA 143, Blei 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 5, S. 143. Das Blatt wurde zur Kompositionsanlage einer Ölskizze „Grotte vom Posilipp bei Mondschein“, RV 1005/verschollen, Öl auf Pappe, 15 x 22 cm, hinzugezogen.

[1591] RV 1007/SZ 244, Öl auf Papier, 15 x 21 cm, Abb. in Pietsch 2009a, S. 124.

[1592] RV 999/Berlin, Schloss Charlottenburg, Inv. Nr. GK I 30373, Öl auf Leinwand, 64 x 100 cm. Vgl. dazu gegensätzlich Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 78, S. 128, m. Abb. und Pietsch 2009a, S. 124/125.

[1593] Nicht bei Rave/NG 619, Öl auf Leinwand, 63 x 52 cm. Rave bildet unter RV 1303, S. 343 ein anderes Bild ab als jenes, das in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 37, S. 112 mit RV 1303 bezeichnet wurde. Raves Abbildung dürfte entweder eine Schülerkopie oder eine Ölskizze sein.

[1594] Schinkel schrieb: „Die mehrere tausend Fuß hohen Felsen, welche das Thal der Nera umgeben, in welche sich der Velino viele hundert Fuß herabstürzt, sind von den malerischsten Formen und prächtig bewachsen mit Pinien, Oelbaum, Buchsbaum, Myrthe, Lorbeer und Schwarzeiche. […] Diese großen Felskessel mit ihrem prachtvollen Bewuchs haben in der kräftigsten Vormittagsbeleuchtung haben etwas eigenthümlich Reizendes“; zit. nach Wolzogen 1862-1864, Bd. 1, S. 259.

[1595] „Civita Castellana“, um 1830, RV 1284/ehem. NG 616, Öl auf Leinwand, 104 x 139 cm, „Hirtenvolk bei Narni“, um 1830, RV 1291/ehem. NG 618, Öl auf Leinwand 116 x 167 cm; beide verschollen.

[1596] Rezensent der Berlinischen Nachrichten, 23. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.

[1597] Carl Seidel in der Berlinischen Zeitung, 5. November 1830; Rezensent der Berlinischen Nachrichten, 23. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.

[1598] Carl Seidel in der Berlinischen Zeitung, 5. November 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.

malerische Technik – „gewaltsames Arbeiten im Bilde“[1599] – der Kritik unangenehm auffiel: „[E]s ist geklext“[1600]. Diese Technik – und auch die Wahl neuer Sujets – war aus einem gewandelten Werkprozess entstanden.

Das „Bild aus der Umgebung Narnis“ ist unter anderem aus einer Werkzeichnung hervorgegangen. Etwaige zeichnerische Vorarbeiten sind ebenso verschollen wie die Sepiazeichnung[1601], die durch eine Abbildung bei Rave jedoch bekannt ist. Sie könnte, die Einbindung der Staffage würde es bestätigen, erst nach der Ölskizze[1602] entstanden sein. Blechen betrachtete sie wohl als fertigen Entwurf, denn das Blatt ist auffällig und selbstbewusst signiert. Es ist aber auch denkbar, dass Blechen seine Ölskizze vom Prozess der Kompositionsfindung als Ganzheit mit Staffage getrennt und damit hier einzig die Landschaft für die Umsetzung in das große Format vorbereitet hat. Auch zu „Civita Castellana“ sind einige Werkschritte rekonstruierbar, und auch hier ist die Ölskizze[1603] ohne Staffage angelegt. Über einer Bleistiftunterzeichnung ist eine differenzierte Farbstudie entstanden, die einen feinnuancierten Reichtum in der Tonalität und Farbabmischung aufweist, so dass sogar eine Entstehung vor der Natur angenommen werden darf. Die übliche Sepiastudie zur Verteilung der Lichtverhältnisse wurde nun durch die Farbskizze in Öl ersetzt. Der Rezensent der Berlinischen Nachrichten bemängelt dann auch die Art der „Beleuchtung“[1604], die üblicherweise einer kompakten, räumlich schlüssigen Komposition zuträglich sei. Jene Kompositionswerte, die Hell und Dunkel verzahnten, entnahm Blechen gewöhnlich der Sepialavierung einer Zeichnung, was beispielsweise anhand der Gemälde mit Motiven aus den Tälern bei Amalfi nachvollzogen werden kann.

Am Übergang zwischen der Präparationsskizze als reiner Werkzeichnung und der dokumentarischen Landschaftsskizze – meist nochmals zu einer Werkzeichnung überarbeitet – als Bildgrundlage stehen die Werkprozesse der ersten Gemälde, die Blechen nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte. Es wurde bereits in Kapitel 3.4.3 gezeigt, dass Blechen in seinen kleinen Zeichnungen, die er vor allem in Mischtechnik während der ersten Monate nach Ankunft in Rom anfertigte, fast immer ganz unabhängig von der Gemäldetauglichkeit des Motivs auf bildgesetzliche Gestaltung und spannungsreiche Motiveinbindung achtete. Eine kleine Auswahl dieser Zeichnungen wurde daher auch in Ölskizzen ausgeführt, um ihre malerischen Werte zu erproben.[1605] Beispielhaft hierfür ist die kleine lavierte Federzeichnung „Beschattete Stadtmauer“, welche Blechen „in der Villa Borghese d. 9. Jan. 29“ zeichnete.[1606] Die Ölskizze, die Blechen vermutlich daraus generierte, ist heute verloren, bei Rave sind jedoch zwei kleine

[1599] Rezensent der Berlinischen Nachrichten, 23. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 22.
[1600] Rezensent des Berliner Conversationsblattes, 14. Oktober 1830, zit. nach Rave 1940, S. 20.
[1601] RV 1293/ehem. Privatsammlung Berlin, Blei, Pinsel, Sepia, 14 x 21 cm, Abb. in Rave 1940, S. 338.
[1602] RV 1292 (m. Abb.)/ehem. AKA 477, Öl auf Papier, 22 x 31 cm, vgl. <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/kunstsammlung/kuenstler/kriegsverluste-carl-blechen.htm>.
[1603] RV 1287/SZ 196, Öl auf Papier, 15 x 21 cm.
[1604] Vgl. Rave 1940, S. 22.
[1605] Vgl. RV 830-833, die alle auf Zeichnungen zurückzuführen sind, Rave 1940, S. 270.
[1606] RV 773 (m. Abb.)/AKA 73, Blei, Sepia, Tusche, 17 x 10 cm.

Gemälde aufgeführt, die das Motiv wiederholen.[1607] Bis in die Details übernahm Blechen Bebauung und Bewachsung aus der Skizze und gestaltete den Vordergrund bildmäßig. Da die Skizze so schon ausgewogene Voraussetzungen geschaffen hatte, war eine Werkzeichnung – das heißt meist eine überarbeitete Landschaftsskizze, wie sie Blechen neben der Ölskizze oftmals schuf – nicht mehr notwendig. Diese Beobachtung ist besonders hervorzuheben, stützt sie doch die These einer Entwicklung der autonomen Zeichnung, die ihrer Funktion demnach enthoben war und in der Form des Capriccios eigene ästhetische Werte ausbilden konnte.

Licht und Schatten spielten in jenen Bildern, die Blechen 1831 nach seinen amalfitaner Sepiastudien fertigte, eine entscheidende Rolle. Der Bildraum wird von starken Hell-Dunkel-Werten skandiert und wirkt dennoch eben durch die kontrastreiche Lichtbehandlung schlüssig und einheitlich. Mit der Einwirkung des Lichtes auf den recht engen Naturausschnitt des Tales entsteht ein klares Kompositionsgerüst, das auch die Tiefenperspektive des Bildes anlegt. Den Sog in den Talanstieg hinein verstärkte Blechen noch durch die Einhaltung der klassischen Farbperspektive im Gemälde „Mühlental bei Amalfi“[1608]. Unter Einbeziehung der atmosphärischen Werte aus der Sepiaskizze[1609] schuf er eine spannungsreiche Komposition, deren Hochformat sich über die Staffelung in helle und dunkle Zonen aufbaut.[1610] Durch diese kalkulierte Klimax wirken die Bilder ausgesprochen künstlich und durch absichtsvoll verzerrte Proportionen konstruiert.

Ein Blatt im Stil der amalfitaner Skizzen kann einen Hinweis auf die Verwertung dieser Landschaftsskizzen zu Entwurfszeichnungen geben. „Italienisches Bergschloß“[1611] ist eine solche signierte Entwurfszeichnung, welche die Kompositionsstruktur der in Sepia nachbereiteten Talansichten aus Amalfi rezipiert. Das Motiv ist nicht zu identifizieren, doch sind die kompositorischen Bezüge offensichtlich. Das hochgestreckte Format wird hier durch den tiefen, verschatteten Vordergrund und die Kontrastwirkung mit der Bildmitte sowie den vertikalen Bauformen überzogen. Die formale Radikalisierung des landschaftlichen Faktums wurde so in der Werkzeichnung zur Monumentalisierung eines vergleichsweise bescheidenen Bildsujets verwendet. Das klassische Kompositionsschema des Gemäldes in der kontrastbestimmten Addition von Hell-Dunkel-Werten sowie die starke Untersicht und dadurch die Sublimation der Größenverhältnisse erinnern an die rein idealen Landschaftskompositionen Kochs.[1612] Eine Auseinandersetzung Blechens mit dessen lithographierten Landschaften um 1831 ist nach-

[1607] RV 820 (m. Abb.)/ehem. Privatsammlung Cottbus, Öl auf Leinwand, 24 x 30 cm.
[1608] „Mühlental bei Amalfi“, RV 1119/Leipzig, Museum für bildende Künste, Inv. Nr. 1257, Öl auf Leinwand, 109 x 78 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 48, S. 117, Farbtafel 14.
[1609] „Bergschlucht“, RV 1159/AKA 54, Blei, Pinsel, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 45, S. 185.
[1610] Zur Verzeichnung von Farbwerten in den Tonstufen der Sepialavierung im Amalfi-Skizzenbuch vgl. die Vermutungen von Pietsch 2009a.
[1611] RV 1121 (m. Abb.)/ehem. Bremen Kunsthalle, Blei, Pinsel, Sepia, Tusche, 25 x 16 cm.
[1612] Vgl. auch Eschenburg 1978, S. 69.

weisbar, der Kontakt in Rom kann durch die Nachbarschaft im gleichen Haus vorausgesetzt werden.[1613]

Vergleicht man Blechens Verfahren mit der Bildgenese aus verschiedenen Zeichnungen der späten Schaffensphase Kochs um 1830, so lassen sich auch bei Koch Werkzeichnungen und Landschaftsskizzen deutlich voneinander absetzen. In „Küstenlandschaft im Sturm" hat Koch mit verschiedener Staffage experimentiert, drei Werkzeichnungen zeigen die Genese des Gemäldes „Küstenlandschaft mit Regenbogen und heimkehrendem Reiter"[1614]. Mit den Details einer in mit Bleistiftunterzeichnung vorbereiteten Federzeichnung wurde eine bewegt organisierte Sepiazeichnung in einem Gemälde zusammengeführt, das den Zeichnungen in der Ausgewogenheit der Kompositionswerte um einiges nachsteht. Skizzen, die Koch in der Natur angefertigt hatte, hat er zwar auch als Grundlage der Werkzeichnungen herangezogen. Selten geschieht es aber wie bei Blechen, dass sie bereits die gesamte Bildanlage vorwegnehmen, denn meist wird die Natur nach Kochs Auffassung der Gesetze der Kunst vervollkommnet.[1615] Blechen sah dagegen in seinen Landschaftsskizzen, die er in der Natur zeichnete, unmittelbar den Bildwert einer Landschaft und nahm ihn in die Linearbewegung und Ausgestaltung der Zeichnung auf. Der Zwischenschritt, den Koch in der klassischen Werkzeichnung abhandelte, wurde bei Blechen durch seine unmittelbare Auffassung und eine Umsetzung des Gesehenen in abstrakt komponierte Module des Landschaftlichen in der Zeichnung abgelöst. Farbeindrücke, die bei Koch wie auch bei Schinkel eine sekundäre Rolle spielten, dokumentierte Blechen in seinen Ölskizzen.

Blechens bereits erwähnte lavierte Sepiazeichnung „Bergschlucht"[1616] ist heute noch als einzige Vorarbeit zum großen Berliner Gemälde „Schlucht bei Amalfi" erhalten.[1617] Zum gleichzeitig entstandenen „Mühlental bei Amalfi" lag als weiterer Werkschritt in der Akademie der Künste eine Ölskizze vor, die seit dem Krieg als verschollen gelten muss. Das Gemälde ist tektonisch in zahlreichen Bezügen angelegt, übernimmt jedoch musterhaft – wie auch Annik Pietsch herausstellt – den in der Zeichnung vorgegebenen Ausschnitt.[1618] Zwei große, entgegengesetzte, aber geometrisch verwandte Formen bestimmen die kompositorische Grunddisposition des Bildes. Die Einkerbung des Tals ist in der Bergsilhouette des Hintergrundes aufgenommen, deren Spitze genau in die Länge der mittleren Bildachse gelegt ist. Dadurch ist ein spürbarer Einschnitt zwischen dem brauntonigen Vordergrund und den verblauten Bergrücken des Hintergrunds gemacht; die untere Partie ist geschwärzt, so dass sich im Bildzentrum – genau an der Schnittstelle der Bilddiagonalen – ein starker Kontrast aus der kalkweißen, sonnenhellen Häuserreihe, die über eine Brücke gebaut das Tal überspannt, und den

[1613] Am 12. September 1832 legte Blechen im Berlinischen Künstlerverein „landschaftliche radierte Blätter" u.a. von Koch vor; vgl. Rave 1940, S. 27. Möglicherweise waren dies die „Römischen Ansichten", bereits 1810 publiziert; vgl. Kat. Ausst. Koch 1989, S. 224-228, Kat. Nr. 153-162.
[1614] Vgl. Kat. Ausst. Koch 1989, Kat. Nr. 150-153, S. 314-319.
[1615] Vgl. Kat. Ausst. Koch 1989, Kat. Nr. 141, S. 302/303.
[1616] RV 1157/AKA 55, Blei, Sepia, 20 x 30 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, Kat. Nr. 50, S. 190.
[1617] Vgl. Pietsch 2006, S. 96-102, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 47, S. 116/177, Farbtafel 13.
[1618] Vgl. Pietsch 2006, S. 97.

dunklen Tiefen des Tales aufbaut. Dieser Kontrast repliziert das kompositorische Modul der Zeichnungen aus dem Amalfi-Skizzenbuch; alle Spannung und alle Gegenständlichkeit der Zeichnung entsteht dort durch die Disposition und damit durch Ponderation von Licht und Schatten, über die sich das in die Tiefe und Höhe geschichtete Gerüst der Bildgeometrie hält. Der kompositorische Grundwert dieser Flächenaufteilung in Licht- und Schattenfelder ist ins Bild übertragen und markiert den Spannungshöhepunkt des Blickweges über die gliedernden Stufen das Tal hinauf. Eben an diesem Schnittpunkt der Bilddiagonalen im Gemälde ist wiederum der Kontrast, den die Zeichnung zum vorherrschenden Bildmittel wählt, im Fokus. Die schlichte Naturauffassung aus einfachen Modulen, die die Zeichnung weitestgehend entwickelt, ist im Gemälde von einer Monumentalisierung der Landschaft überlagert; sie findet sich aber grundsätzlich noch in den Teilfeldern der Elemente dieser Landschaft wieder.

Anhand eines weiteren Gemäldes mit Sujet aus Amalfi lässt sich ansatzweise nachvollziehen, wie Blechen seine Ölskizzen in Bezug auf Gemälde und Sepiaskizze anlegte. Die Ölskizze, die Rave ebenfalls „Mühlental von Amalfi“ nannte,[1619] scheint nach der Zeichnung entstanden zu sein, denn sie übernimmt ungestaltete Bereiche der Zeichnung – beispielsweise den Vordergrund – ohne weitere gegenständliche Ausführung. Erst im Gemälde[1620] differenzierte Blechen in schematisierter Botanik den Vordergrund und die in der Ölskizze flächig gebliebenen Partien. In der Ölskizze vollzog sich in Bezugnahme auf die Sepiazeichnung demnach wieder zweierlei: einmal die Übernahme der Flächenstruktur und der hier angelegten Tonalität, aber auch gleichzeitig ihre polychrome Aufspaltung in der Farbgestaltung.[1621] In den Gemäldeausführungen ist die Materialität der offenen Faktur der Ölskizzen weitgehend vertrieben worden.

Die hier rekonstruierten Werkgenesen führte Blechen allerdings nicht immer konsequent durch. Viele Werkprozesse sind experimentell, fast immer unsystematisch. Das bereits erwähnte „Hirtenvolk bei Narni“ wurde aufgrund der Technik von der zeitgenössischen Kritik einerseits ausgesprochen distanziert aufgenommen, andererseits hinsichtlich der Übereinstimmung zwischen Wirklichkeit und Bildwahrheit enthusiastisch gefeiert. Blechen halte „mit einer bizarren Konsequenz“ das „Charakteristische“ fest, denn „nichts sollte die auffallende Wahrheit des Bildes stören“.[1622] Diese Wahrheit hatte Blechen in seiner Ölskizze zum „Hirtenvolk bei Narni“ dokumentiert.[1623] Auch in zwei weiteren Werkschritten, nämlich die bereits

[1619] RV 1123 (m. Abb.)/ehem. AKA 325, Öl auf Papier, 14 x 22 cm. Vgl. auch RV 1125/Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1325, Öl auf Papier auf Leinwand, 13,5 x 21,5 cm. Abb. in Kat. Mus. Hamburg Goethezeit 1989, Kat. Nr. 54, S. 39, Abb. S. 41.
[1620] RV 1122/ehem. Privatsammlung Berlin, Öl auf Leinwand, 74 x 99 cm, Abb. in Rave 1940, S. 315.
[1621] Zur mutmaßlichen Notation der Landschaftsfarben in Zeichnungen und Sepiastudien vgl. Pietsch 2009a.
[1622] Antikkritik der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830, zit. nach Rave 1940, S. 19.
[1623] RV 1292 (m. Abb.)/ehem. AKA 477, Öl auf Pappe, 22 x 31 cm.

angesprochene Werkzeichnung und eine miniaturhafte Ölskizze[1624], wurde die Faktur nicht unterdrückt.[1625]

Hier ist nun die Grenzverwischung angedeutet, die zwischen dem Gemäldebegriff und dem Skizzenstatus zu eben den Hierarchieverschiebungen führen sollte, die Werner Busch an anderer Stelle für den Typus der Ölskizze festmacht.[1626] Während sich die Grenze zwischen Gemälde und Skizze in Blechens Werk nach der Italien-Reise fortschreitend verunklärt, hat sich die Ölskizze dennoch in ihrer Funktion im Werkprozess etabliert und dabei oftmals eine präzise, bildmäßige Werkzeichnung ersetzt. „Denksäule im Walde“[1627], um 1837 datiert, beispielsweise zeigt im unfertigen Vordergrund Hinweise auf eine Entwurfsphase, gleichzeitig aber auch vollendete Partien im oberen Bildbereich. Wie abschließend zu zeigen sein wird, hat Blechen diese Auflösung des tradierten Bildbegriffs durch die Aufwertung der Ölskizzen in der Hinwendung zur autonomen Zeichnung ebenso produktiv – schier obsessiv – vorwärts getrieben.[1628]

4.2.4 Das „Capriciöse“ – Schlussbetrachtung zur autonomen Skizze

Weil Blechens Schaffen nach etwa 1835 entscheidend von seiner psychischen Erkrankung geprägt war, ist es ausgesprochen problematisch, die Skizzen des Spätwerkes in eine werkbezogene, chronologische Systematik einzuordnen. Die Tatsache, dass so gut wie keine Gemälde aus dieser Zeit erhalten sind, kann einerseits auf seine krankheitsbedingte Antriebslosigkeit zurückgeführt werden, von der seine Frau berichtete.[1629] Andererseits kann aber auch auf einen autonomen, capricciohaften Skizzenbegriff geschlossen werden, denn das Spätwerk besteht vornehmlich aus Zeichnungen. Auch aufgrund der lückenhaften Überlieferung ist jedoch hierzu kein definitives Urteil möglich. Zudem zeigen die Ergebnisse aus Kapitel 3.3, dass zeichnerische Bildmittel aus ihrer klassischen Funktion der Nachahmung befreit wurden. Daraus kann gefolgert werden, dass die eigentliche Funktion der Zeichnung für die Werkgenese aufgehoben wurde, auch und besonders weil Blechen ihre Prominenz in der Bildentstehung von den Diensten der Ölskizze neutralisierte. Diese These zur Autonomie der zeichnerischen Skizze wird im Folgenden dargelegt, aufgrund der genannten biographischen Bedingungen, der ungesicherten Überlieferung sowie der problematischen Datierung allerdings mit Vorbehalt formuliert.

In Schölls Kritik zu Blechens 1832 auf der Akademieausstellung präsentierten Bildern wird wiederholt das „Capriciöse“ seiner „Naturauffassung“ und auch der „Darstellung“ bemän-

[1624] RV 1294/ehem. SZ 228, Öl auf Papier, 6 x 9 cm.
[1625] Annik Pietsch untersucht anhand des Gemäldes „Mühlental bei Amalfi“ den Werkprozess, d.h. die Abfolge der Malschichten und ihre unterschiedlichen Techniken; vgl. Pietsch 2006, S. 99-102.
[1626] Vgl. Busch 1983.
[1627] RV 167/NG 870g, Öl auf Leinwand, 47 x 43 cm; bei Rave fälschlicherweise früh datiert. Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 93, S. 134.
[1628] Zu den unterschiedlichen Funktionen der Ölskizze im Werkprozess vgl. Schenk-Sorge 1989, v.a. S. 97-122.
[1629] Henriette Blechen in einem Brief an Louis Sachse, am 24. November 1838, Rave 1940, S. 57/58.

gelt.[1630] Einerseits mag Schöll auf diese Weise die normenverletzende, launenhafte Willkür des Künstlers getadelt haben, andererseits ist hier aber auch das Charakterische einer Formgebung angedeutet, die auch für das Verständnis von Blechens zeichnerischem Skizzenstil aufschlussreich erscheint.

Theorem und Gattung Capriccio, das in Schölls dezidierter Wortwahl des „Capriciösen" aufscheint und damit etymologisch verwandt ist, hat seinen begriffsgeschichtlichen Ursprung in der Kunsttheorie der Renaissance – bei Vasari, Alberti und Lomazzo, später Baldinucci, um nur die wichtigsten zu nennen – und erfuhr mit seiner Verschiebung in den Bereich der Graphik im 17. und 18. Jahrhundert eine wahre Blüte.[1631] Zunächst insbesondere aufgrund der nonkonformen Inhalte in die regellose, vage Peripherie der großen Gattungsdefinitionen von Landschaft, Genre und Historie gedrängt, brach die bildnerische Form bewusst auch hier die Norm auf und setzte spielerisch akademische Verdikte außer Kraft. Das Capriccio entstand einerseits sehr bewusst in Simultaneität mit dem öffentlichen Kunstschaffen: Indem die Regeln missachtet wurden, wurde auch gezeigt, dass man sie kannte. Gleichzeitig aber konnte eine ungezügelte Schaffenskraft künstlerische Problembereiche ausloten. Dies ist im Falle des zentralen Themas Natur und Kultur in Blechens Zeichnungen, insbesondere der Spätzeit, geschehen. Inwiefern diese Formen – wie so oft vermutet – Ausdruck einer unsagbaren innerlichen Disposition, möglicherweise bedingt durch die Symptome der psychischen Erkrankung, sind, darf offen bleiben. Dass aber künstlerische und ästhetische Prinzipien immer noch Leitmotive des gestalterischen Movens' waren, bezeugen die meisten heute erhaltenen Blätter.

Obgleich es fraglich ist, ob Blechen – wie Schöll suggerierte – in seinen ausgeführten Gemälden einen „capriciösen", das heißt bewussten, kalkulierten und bedeutsamen Regelverstoß in den Vordergrund stellte, kann man einer auffallenden Zahl seiner Werkzeichnungen und Landschaftsskizzen das Spielerische, Experimentelle, Suchende, graphisch Lustvolle nicht absprechen. Ganz besonders die Landschaftszeichnungen, die in ihrer linearen Expressivität eine autonome Sprache entwickeln, lassen an die Kunstform des Capriccios und dessen programmatische gestalterische und inhaltliche Ungebundenheit denken. Mit Schölls sicherlich abwertender Beurteilung von Blechens Landschaftsgemälden soll vor dem kunsttheoretischen Hintergrund des Capriccios abschließend für Werkzeichnungen und Landschaftsskizzen die These zur autonomen Skizze erörtert werden.

Dass sich Blechen bereits recht früh mit der Tradition der Capricci befasst hat, zeigt eine Lithographie, die auf das Jahr 1826 datiert ist. Die „Romanische Ruine" greift eine Motivik auf, die seit dem 16. Jahrhundert die Gattung grundlegend prägte: genrehafte, ländliche Sujets mit architektonischer Ruinenphantastik verknüpft.[1632] Nah verwandt, aber formal bedingt durch die Entwicklung von Blechens Zeichenkunst im Laufe der 1830er Jahre, hat auch die späte

[1630] Vgl. Schöll 1833.
[1631] Vgl. grundlegend Kat. Ausst. Capriccio 1996 und Mai/Rees 1998.
[1632] RV 478/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/263, Radierung, 20,1 x 24,5 cm, Abb. bei Rave 1940, S. 198.

Kreidelithographie „Gotischer Bildstock“ Qualitäten eines Capriccios, das Blechens zentralem Arbeitsfeld entwachsen scheint.[1633]

Diese Anleihen aus der Gattung Capriccio entwickeln sich bei Blechen darüber hinaus in technischer Hinsicht. Das Kapitel zu den technischen Werkgruppen (Kap. 3.3) hat bereits hinsichtlich der „Kleinen Skizzenbücher“ und auch bei den Bleistift- und Federzeichnungen ab 1830 eine Zeichenschrift festgestellt, die Blechen aus der Nachahmungspflicht des Umrisses und auch der konturierenden, sprich abbildenden Lineatur entließ. Diese Entwicklung war die zentrale Voraussetzung für die graphischen Freiheiten seines Spätstils.

Vergleichbare kleine, schnelle Notate lassen sich im zeichnerischen Werk zeitgenössischer Künstler natürlich verschiedentlich ausmachen, so beispielsweise bei Johann Christian Dahl. In seinen italienischen Skizzenbüchern hat Dahl zahlreiche anspruchslose Motive ländlicher Szenen, Gehöfte und Landschaftsausblicke notiert. Er hat sie meist schnell laviert, beschriftet und das Motiv ponderiert auf das Blatt oder die Doppelseite gesetzt, nur vereinzelt lassen sich wie bei Blechen weitgehend abstrahierte landschaftliche Szenen oder flüchtige Naturstudien finden.[1634] Allein die Quantität von Blechens skizzenhaften Notizen in mehreren Büchlein, die fast ausschließlich für solcherart Notate gedacht waren, scheint einzigartig. Auch Dahls Künstlerfreund Franz Ludwig Catel schuf Kompositionsskizzen zu Bildanlagen, die eine vergleichbare, ungegenständliche Stiftführung aufweisen, allerdings dürfen sie als ‚prima idea‘ – als erste Werkzeichnung – zu einer Bildausführung gelten und sind vermutlich nicht vor der Natur entstanden. Catels gleichmäßiger, vielfach parallel geführter Linienzug legte demnach insbesondere die Umrisse fest und verteilte die Kompositionselemente.[1635] Dahl, dessen Ölskizzen und Landschaftszeichnungen als fortschrittlich gelten, und Catel, dessen trockener Akademismus und beschränkte technische Mittel augenfällig sind, lassen sich hier stilistisch als Antipoden anführen, wenngleich sie zusammen in Neapel gearbeitet haben.

Schinkels italienische Skizzenbücher seiner beiden Reisen nach Italien weisen inhaltlich und zeichentechnisch unterschiedliche Schwerpunkte auf. Hat sich Schinkel während der ersten, längeren Reise 1803-1805 neben den architektonischen Studien der Antike in Rom, Neapel und Sizilien auch in zahlreichen Skizzen fundiert mit der Landschaft auseinandergesetzt, so wurde diese Beschäftigung auf der zweiten Reise 1824 vor allem von der Natur am Golf von Neapel inspiriert. Die sogenannten Skizzenbücher A-D dokumentieren seine Handhabung der Büchlein 1803-1805; insbesondere interessiert hier das Skizzenbuch B, das in etwa das gleiche Format aufweist wie das Arbeitsmaterial Blechens.[1636] Wie Blechen zeichnete Schinkel

[1633] RV 489/SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 419-134, Kreidelithographie, 49,7 x 37,4 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 280, S. 190.
[1634] Seiten aus einem Skizzenbuch der Nationalgalerie Oslo, Inv. Nr. NG.K&H.B.08036, p. 35r und 37r, Abb. in Kat. Ausst. Dahl 2004, Kat. Nr. 97 und 98, S. 70; Seiten aus einem Skizzenbuch in der Nationalgalerie Oslo, Inv. Nr. NG.K&H.1989.0068, 11,6 x 20,5 cm, Abb. in Kat. Ausst. Dahl 2004, Kat. Nr. 216-271, S. 122-136.
[1635] Vgl. Kat. Ausst. Dahl 2004, Kat. Nr. 156, S. 96, Kat. Nr. 244-247, S. 130, Kat. Nr. 265-267, S. 135. Vgl. auch Kat. Ausst. Catel 2007, Kat. Nr. 24, S. 159.
[1636] Vgl. Koch 2006, S. 524-534, Karl Friedrich Schinkel, Skizzenbuch B, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SM Skizzenbuch B, 14,5 x 10,2 cm.

mit Bleistift und Feder detaillierte beschriftete Ansichten und Landschaftssilhouetten meist mit der formalen Prominenz der Bebauung. Viel häufiger aber finden sich fokussierte Detailstudien der Botanik und der Architekturornamentik. Die technische Flüchtigkeit, die Blechen auf vielen Seiten zulässt, lässt sich nicht mit Schinkels präzisem, dokumentarischen Notationsstil auf der frühen Reise in Einklang bringen.[1637] Seine Skizzenbücher von 1824 hingegen weisen eine neue zeichentechnische Großzügigkeit auf, die sich vom früheren Modus abhebt. Blechen könnte hier Anregungen für die Führung und Organisation seiner eigenen Büchlein erhalten haben. In den Skizzenbüchern J-L hat Schinkel eingehend die Landschaft am Golf von Neapel und auf der Sorrentiner Halbinsel skizziert.[1638] Der Küstenstreifen südlich von Neapel bietet allerdings keine klassischen Landschaften wie die Campagna oder auch Sizilien. Schinkel hat sich daher in den Skizzenbüchern ausführlich der Charakteristik der mit dem Fels verwachsenen Dörfer und bewaldeten Steilhängen gewidmet, verschiedentlich hat er von einem schaukelnden Boot im Meer aus gezeichnet. In zügigen Strichen hat er die Silhouette des Gebirges umrissen, die Vegetation weitgehend abstrahiert und in die Geometrie der Bebauung in den Linienfluss integriert. Im Skizzenbuch K finden sich Ansichten von Atrani und Amalfi sowie Panoramen auf die Inseln im Golf, die schnell die landschaftlichen Akzente umreißen und formal simplifizieren. Mithilfe des spitzen, präzisen Bleistifts jedoch dokumentierte Schinkel auch Ansichten wie jener des Örtchens Itri wiederum ganz präzis.[1639] Auch wenn während Schinkels zweiten Italienaufenthalts sein fleißiger „Lehrbuch"-Charakter der früheren Reisestudien einer Zeichenschrift – bedingt durch die Hingabe an ein individuelles, lustvolles Seherlebnis – gewichen ist, so unterscheiden sie sich doch im objektiven, linearen Verständnis der Umrisse von Blechens eigenwilligen Notaten.

Blechens Wahrnehmung und Technik – in Werkzeichnungen und Landschaftsskizzen – heben sich so von den Naturaneignungen sowohl Catels als auch Dahls, aber auch Schinkels ab. Seine zeichentechnische Varianz wird vor allem in den zahlreichen Blättern in Mischtechnik auffällig. Sie legte die Basis zu seiner differenzierteren Skizzenauffassung, die durch Bleistift, Feder und Lavierung eine ausgearbeitete, bildmäßige Komplexität erschuf, die von seinen Zeitgenossen kaum erreicht wurde. Blechen begann in Italien, auch als Zeichner zu malen: Die linearen Umrisse – primäres zeichnerisches Mittel – wurden nivelliert. Sie wurden in die Lavierung eingebunden, die wiederum mehrschichtig angelegt war. Dadurch wurden differenzierte Abstufungen erzeugt, die vergleichbar auch in den Zeichnungen Dahls und Schnorrs eingesetzt wurden. Da beispielsweise Dahl selten diese lavierten Bleistiftzeichnungen mit der Feder überarbeitete, nehmen Blechens Zeichnungen auch hier wiederum eine Sonderstellung ein. Immer wenn Dahl mit der Feder zeichnete, dominierte dieser Linearstil den blattfüllenden

[1637] Börsch-Supan klassifiziert diesen Zeichenmodus als „minutiösen Bleistift-Stil"; Börsch-Supan 2007, S. 115.
[1638] Vgl. Koch 2006, S. 581-590.
[1639] Vgl. Koch 2006, S. 586/587, Karl Friedrich Schinkel, Skizzenbuch K, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SM Skizzenbuch K, 16,4 x 13,2 cm, v.a. Nr. 3, 8, 11, 15. In Begleitung u.a. Gustav Friedrich Waagens sollte die Reise insbesondere dem Erwerb von Exponaten für das Museum am Lustgarten dienen, die Flüchtigkeit und Schnelligkeit der Landschaftsskizzen mag also auch dem Zeitmangel geschuldet sein; vgl. Börsch-Supan 2007, S. 73-75.

Duktus. Ein Großteil seiner Landschaftsskizzen aus Italien sind aber lavierte Bleistiftzeichnungen oder Aquarelle. Erst in der Werkzeichnung, nicht vor der Natur, suchte Dahl eine Integration der zeichnenden und malenden Skizziertechnik, aber meist zeichnete er auch hier erst gar nicht mit der Feder.[1640]

Blechen erarbeitete dagegen bereits vor der Natur fließende Übergänge zwischen den Qualitäten der Linie und den nivellierenden Möglichkeiten des Pinsels, um die Natur in ihrer Integralität visuell zu erfassen. Die meisterhafte Ausführung des Skizzenbuches vom Monte Mario von 1829 ist dafür ein überwältigendes Zeugnis. Technisch wie auch im kompositorisch selektierenden Blick auf die Natur weist somit eine große Zahl der Skizzen bereits auf die raumschaffende Ausführung im Bild. Auch mit dem Einsatz technischer Mittel erreichte Blechen eine weitgehende Bildmäßigkeit, die in den Skizzen anderer Landschafter nicht aufscheint. Dieser ästhetisierende Blick in die Landschaft bei gleichzeitigem weitgehenden Verzicht auf Detailstudien sowie die Rücksichtnahme der physiologischen Wahrnehmungsbedingungen bedingen Blechens „neue Gattung landschaftlicher Charakterbilder“, seiner Abwandlung der Ansichtenkunst.

Das Blatt „Park beim Neuen Palais“[1641] (Abbildung 26), um 1830 kurz nach der Italien-Reise entstanden und Teil einer Serie solcher Ansichten, zeigt den Blick auf die Schlösser in Potsdam; die Baukörper sind definiert, während die landschaftlichen Werte zur abstrakten Abbreviatur umgedeutet sind. Vergleicht man sie beispielsweise mit einigen Zeichnungen Schinkels, die Ansichten oder Veduten vorbereiten, so lassen sich doch Unterschiede festmachen. Um 1802 – vor seiner Reise nach Italien – durchzeichnete Schinkel seine Ansicht der Kirchenruine Paulinzella noch bis in die charakteristische Strichführung botanischer Details und verlieh sogar so den „Bäumchen eine dramatische Gestik“[1642]. Gleich im Anschluss an die erste Italien-Reise zeichnete er in Köstritz Ansichten von Schloss und Park.[1643] Hier wird die Architektur zentriert aufs Blatt gesetzt und in Umrissen bestimmt; zu den Blatträndern hin verliert sich der Dokumentationsstil und gleitet in den Modus freier Landschaftsentwürfe. In diesen Zeichnungen[1644] bewegt sich der Zeichenstift offen, moduliert die imaginierten Formen und schwingt befreit um die formalen Werte der Vegetation. Wenig später entstanden im Auftrag Friedrich Wilhelms III. 1809 Ansichten von Treptow an der Rega in feinen Federzeichnungen, die die Definition der Örtlichkeiten im Mittelgrund des Blattes dokumentieren. Der Vordergrund blieb für die spätere bildmäßige Ausgestaltung frei.[1645] Erst die Sepien, die als Werkzeichnungen ausgeführt wurden, füllten dann das ganze Blatt. 1831, in Marienbad, zeichnete Schinkel nun etwa zeitgleich mit Blechens Potsdamer Ansichten dann auch seine

[1640] Vgl. Kat. Ausst. Nature’s Way 1993, Kat. Nr. 47, 49, S. 58/59.
[1641] Um 1830, RV 1723/SZ 274, Blei, 25 x 40 cm.
[1642] Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 77.1-4, S. 207-209.
[1643] Vgl. Börsch-Supan 2007, S. 52 (Abb.).
[1644] Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 208, S. 348/349 oder Kat. Nr. 235-239, S. 388/389.
[1645] Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 153.1-3, S. 286-290.

Vordergründe aus. Diese Absicht, die Blätter wirklich in einem Zuge durchzugestalten, fällt auf, auch wenn sie ihm offensichtlich nicht gänzlich zu gelingen schien.[1646]

Blechens Vorgehen im Potsdamer Park kommt dieser, von Schinkel über lange Jahre erprobten Strategie der Annäherung vor dem Motiv nahe. Seine Blätter waren als Vorlagen für Lithographien gedacht, ihr zeichnerischer Duktus wird in großen Partien ihrer präparativen Funktion aber nicht mehr gerecht. Für den Stecher, der die Druckplatte anzufertigen hatte, konnten sie keine Grundlage sein, vermutlich hat Blechen für die Umsetzung später im Atelier Werkzeichnungen erarbeitet und insbesondere die botanischen Details definiert. Auf dem Blatt „Zwei Mönche im Walde“[1647] ist genau dieser Prozess noch sichtbar: Aus der scheinbar irrationalen Linienlage der Vorzeichnung mit dem Bleistift hat Blechen mit der Feder die Naturformen improvisiert und der Werkzeichnung dadurch Gestalt gegeben. Blechen hat diesen Skizzenmodus also in der Vor- oder Zwischenstufe seiner zeichnerischen Entwicklung nicht stehen lassen, sondern zielgerichtet überarbeitet. Dieser freie Modus der Vorzeichnung sollte – wie noch zu zeigen ist – später nicht mehr einer solchen definierenden Korrektur bedürfen, sondern erlangte Eigenwert. Das architektonische Motiv der Bleistiftzeichnung „Gotische Ruine“ ist in der gleichnamigen Tuschezeichnung in einen mit der breiten Feder aufs Blatt gebrachten und grob lavierten Landschaftsentwurf verarbeitet. Die Linienführung ist homogen, mit der Lavierung ist eine räumlich logische Disposition angelegt. Hier lässt sich eine Datierung angeben: Das Blatt ist vermutlich um oder nach 1833 entstanden, denn rückseitig ist eine Zeichnung aus dem „Bodethal“, das Blechen 1833 bereist hat. Diese Federzeichnung scheint – wie auch die Zeichnungen aus der Umgebung Berlins – eine Vorstufe in der Entwicklung der Werkzeichnung zum autonomen landschaftlichen Capriccio zu sein.[1648] In „Feldweg mit Weiden“[1649], das sicher nach der Reise nach Italien entstanden ist, ist nun dieser freie Modus der früheren Bleistiftzeichnung dann zur bestimmenden Liniensprache der Feder geworden. Ganz entschieden betonte Blechen so ihren graphischen Wert, da hier nicht mehr – wie noch in dem für einen Werkprozess entstandenen Blatt „Zwei Mönche im Walde“ – die korrigierende Federlinie den abstrakten Wert der Bleistiftzeichnung überarbeitete.

Auch in Sepiaskizzen akzentuierte Blechen nun verstärkt den graphischen Eigenwert von Feder und Pinsel. Weil dies formal und technisch derart in sich abgeschlossen wirkt, darf man annehmen, dass Blechen diese Zeichnungen ohne Bezug zu ihrer Funktion im Werkprozess fertigte; eine malerische Übernahme der hier überzeichneten Gegenständlichkeit ist kaum mehr vorstellbar, als gedankliche Notiz einer primären Bildidee können sie aufgrund ihrer vollendeten Ausführung wohl auch nicht gelten. Dieser Umstand lässt sich auch hinsichtlich „Weg im Walde mit Herde“[1650] und insbesondere für „Waldesdickicht mit zwei Jägern“[1651]

[1646] Vgl. Börsch-Supan 2007, Kat. Nr. 306-308, S. 504-506.
[1647] RV 1875/AKA 128, Blei, Feder, 35 x 39 cm.
[1648] RV 1853/Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Inv. Nr. VII K/286, Blei 22,7 x 33 cm und RV 1854/Verbleib unbekannt, Blei, Feder, Tusche, 22 x 23 cm, Abb. in Rave 1940 S. 456.
[1649] RV 1984/HAUM ZL 81/5848, Blei, 19 x 24 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 206, S. 167/168.
[1650] RV 1927 (m. Abb.)/SZ 992, Feder, Tusche, 18 x 21 cm, Abb. auch in Kat. Ausst. Von Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 114, S. 204/205.

konstatieren. Die graphische Feinarbeit und die schlaglichtartige Lavierung fügen sich hier jeweils zu einem kontrastreichen und dennoch kompositorisch stabilen Komplex zusammen, der durch die technische Durcharbeitung der Bildmittel autonom und in sich stimmig wirkt. Das spezifisch Malerische in Blechens Pinselführung scheint in den diaphanen Qualitäten des heute verlorenen Sepiablattes „Wald mit gotischer Ruine und stehendem Wasser“ auf.[1652] Die Abtönung der Transparenz und das Verschwimmen der Gegenstandskonturen in eine weitgehend abstrakte Struktur markieren eine weitere Entwicklungsstufe der eigenständigen Zeichnung. Die Lavierung ist hier allerdings noch in das graphische Gerüst malerisch eingebunden.

Die aquarellhaften Eigenschaften der Lavierung wurden insbesondere in den „Sechs erdachten Landschaften“[1653] konsequent als spezifisch graphisches Gestaltungsmerkmal eingesetzt; auch im Katalog zur Blechen-Ausstellung 1990 stimmt man dem zu: „Die Aussagekraft der Blätter ist so stark, dass man nicht annehmen möchte, sie hätten Blechen als ein Ausgangsstadium dienen sollen.“[1654] Gleiches gilt ebenso für das bereits vorgestellte Aquarell „Ruine in einer gotischen Kirche im Walde“[1655]. Hier begriff Blechen die Farbqualitäten und ihre technische Ausführung in der originären Textur der Wasserfarben in einer Freiheit, die das Blatt aus einer rein dienenden Funktion als Schritt im Werkprozess heraushebt. Denn es erscheint zweifelhaft, dass diese charakteristische Technik des Aquarells für die Ausführung im Gemälde intendiert war. Die hier zu füllende Lücke in der schrittweisen Genese zum vollgültigen Gemälde übernahmen nun zunehmend die Ölskizzen.

Das „Capriciöse“, das Schöll den Gemälden vorwarf, charakterisiert also noch viel deutlicher Blechens Zeichenkunst, seine Ölskizzen und -studien sowie den schmalen Bestand der Druckgraphik. Es scheint über die Jahre seines Schaffens in unterschiedlichen Techniken und Funktionen auf und fördert, ja bedingt schließlich eine Entwicklung zur eigenständigen, vom Werkprozess unabhängigen Zeichnung. Im Rahmen dieser Arbeit wurden diese Phänomene des spielerischen, urwüchsigen, unkontrollierten und in all dem tendenziell ungegenständlichen Zeichnens anhand der heute bekannten oder bei Rave publizierten Blätter exemplarisch beleuchtet. Die These, die aus der Fortentwicklung unterschiedlicher zeichnerischer Techniken und aus der Verschmelzung der Werkzeichnung mit Charakteristika des landschaftlichen Capriccio resultierte, wird hier an den untersuchten Beispielen als Denkanstoß verstanden und kann der Blechen-Forschung insofern weiterführende Anhaltspunkte geben, als die herausgestellten gestalterischen Mittel zu einem bedeutenden Teil Phänomene des Spätwerks sind; viele der bisher erfolgten Datierungen müssen in dieser Hinsicht überdacht werden. Über die malerische Verwendung graphischer Techniken und eine konsequente Durchführung und

---

[1651] RV 1923 (m. Abb.)/ehem. Berlin Privatbesitz, Feder, Tusche, Sepia, 29 x 34 cm.
[1652] RV 1877/ehem. AdK, Papier auf Leinwand, Rötel, Kreide, Sepia, 45 x 59 cm; vgl. <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/kunstsammlung/kuenstler/kriegsverluste-carl-blechen.htm>.
[1653] RV 1993-1998/vier davon N.G. 907-910, Tusche, 18 x 27 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 254 und 255, S. 182, vgl. auch Kat. Ausst. Von Friedrich bis Menzel 1990, Kat. Nr. 109, 110, S. 198/199.
[1654] Kat. Ausst. Blechen, Kat. Nr. 254/255, S. 182/183.
[1655] RV 1884/SZ 562, Aquarellfarben, Blei, 37 x 26 cm, Abb. in Kat. Ausst. Blechen 1990, Kat. Nr. 246, S. 179/180, Farbtafel 54.

Vollendung des gestalterischen Gedankens erreichte die Zeichenkunst Carl Blechens so einen fortgeschrittenen Grad der Autonomie.

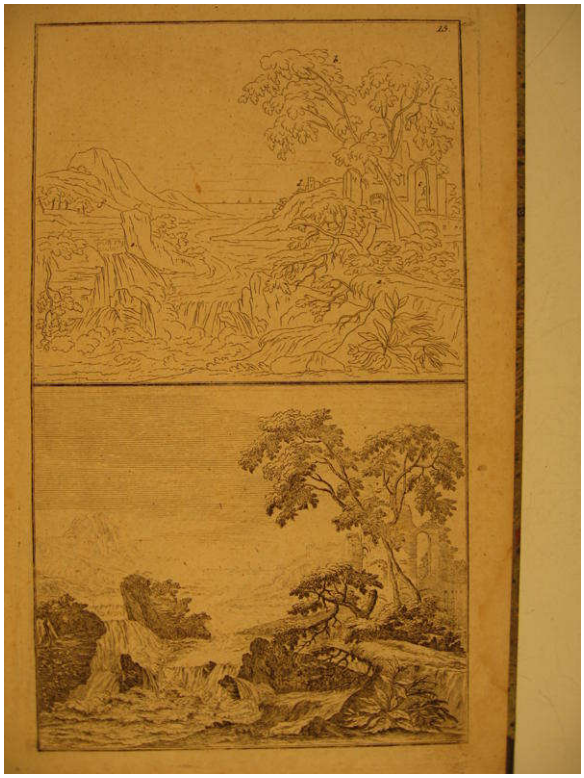
Mit der Hervorhebung von Blechens zeichnerischem Werk und der Erkenntnis seiner Bedeutung für die Landschaftsauffassung und Entwicklung der Zeichnungskunst wurden der herausragenden Virtuosität und der energischen Schaffenskraft des Zeichners Carl Blechen nunmehr angemessene Aufmerksamkeit zuteil.

5 Anhang

5.1 Abbildungen

Abbildung 1: Johann Daniel Preißler, Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan, Nürnberg 1766, Blatt 2. (Foto: Autorin)

Abbildung 2: Johann Daniel Preißler, Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan, Nürnberg 1766, Blatt 7. (Foto: Autorin)



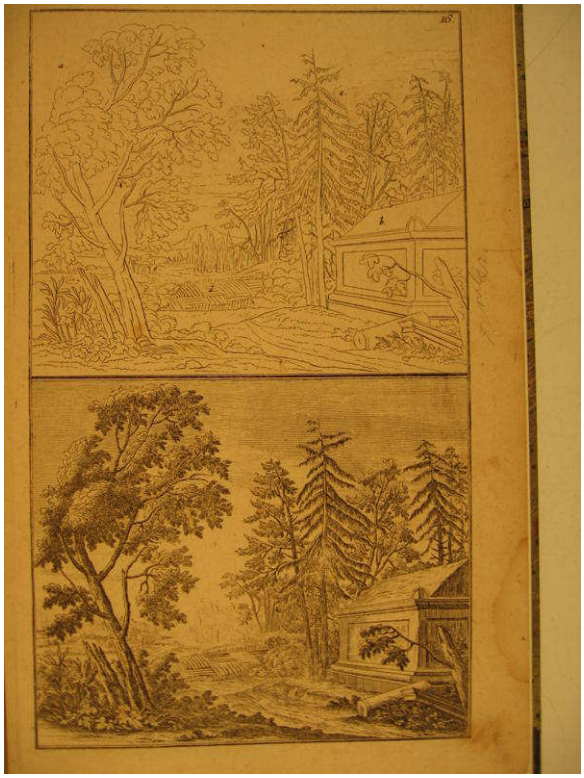


Abbildung 3: Johann Daniel Preißler, Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan, Nürnberg 1766, Blatt 15 und 16. (Fotos: Autorin)

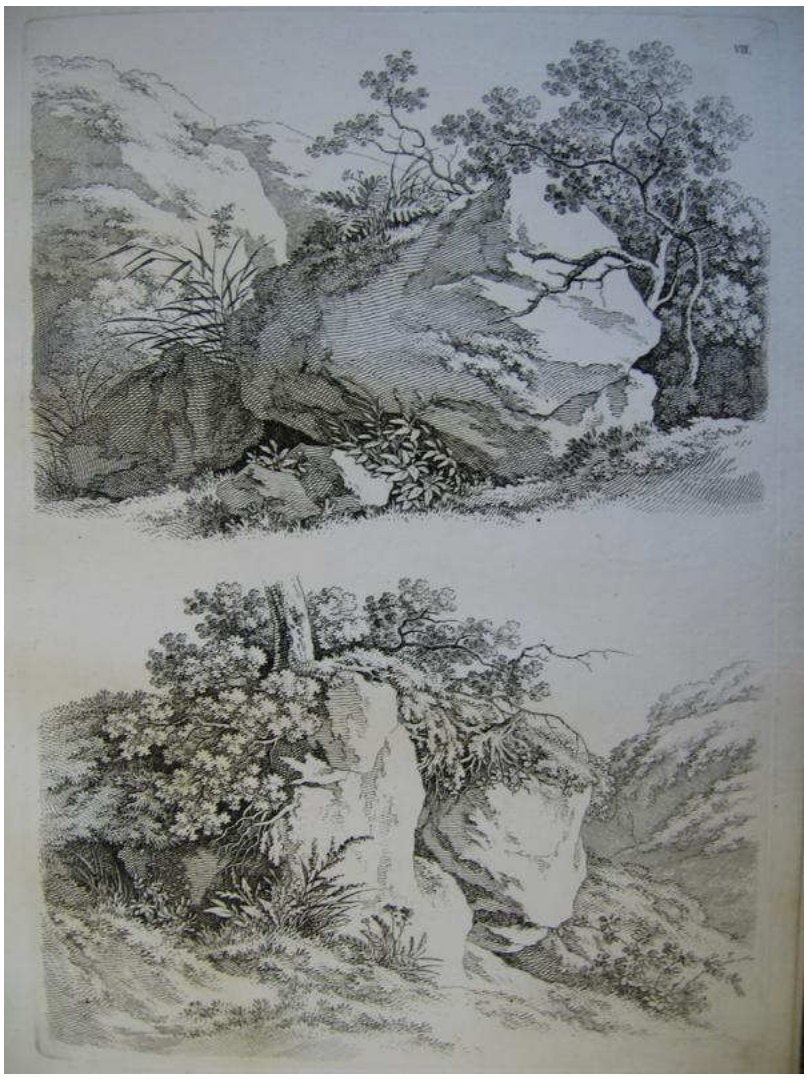


Abbildung 4: Adrian Ludwig Zingg, Gründliche Schule für Landschaftszeichner, Dresden 1808-1809, Blatt VII. (Foto: Autorin)

Abbildung 5: Carl Blechen, Burg in Berglandschaft, nicht bei Rave/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 1313, Bleistift, Tusche, 27 x 38 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB)

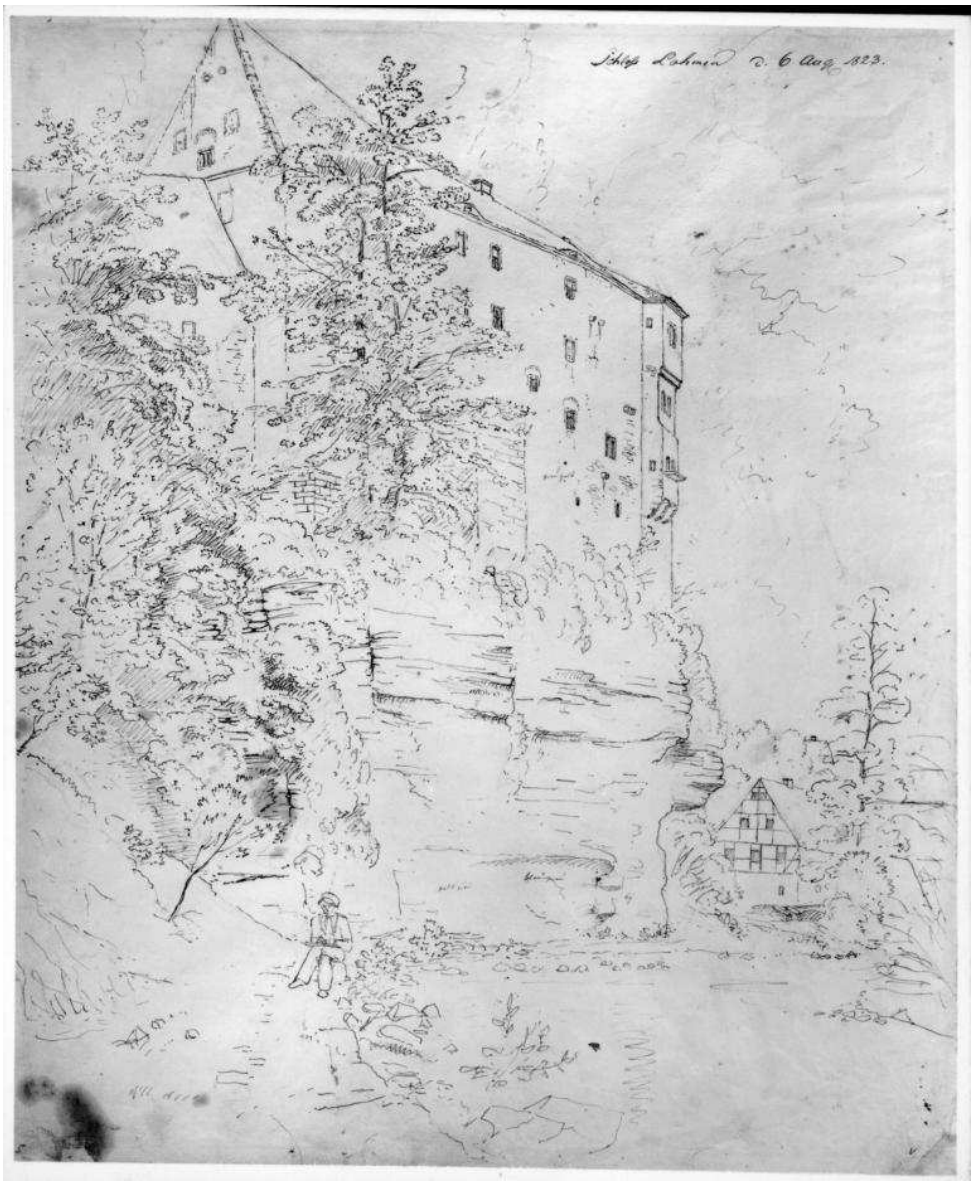


Abbildung 6: Carl Blechen, Schloss Lohmen, 1823, RV 128/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 5, Blei, Feder, Tusche, 43 x 35 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

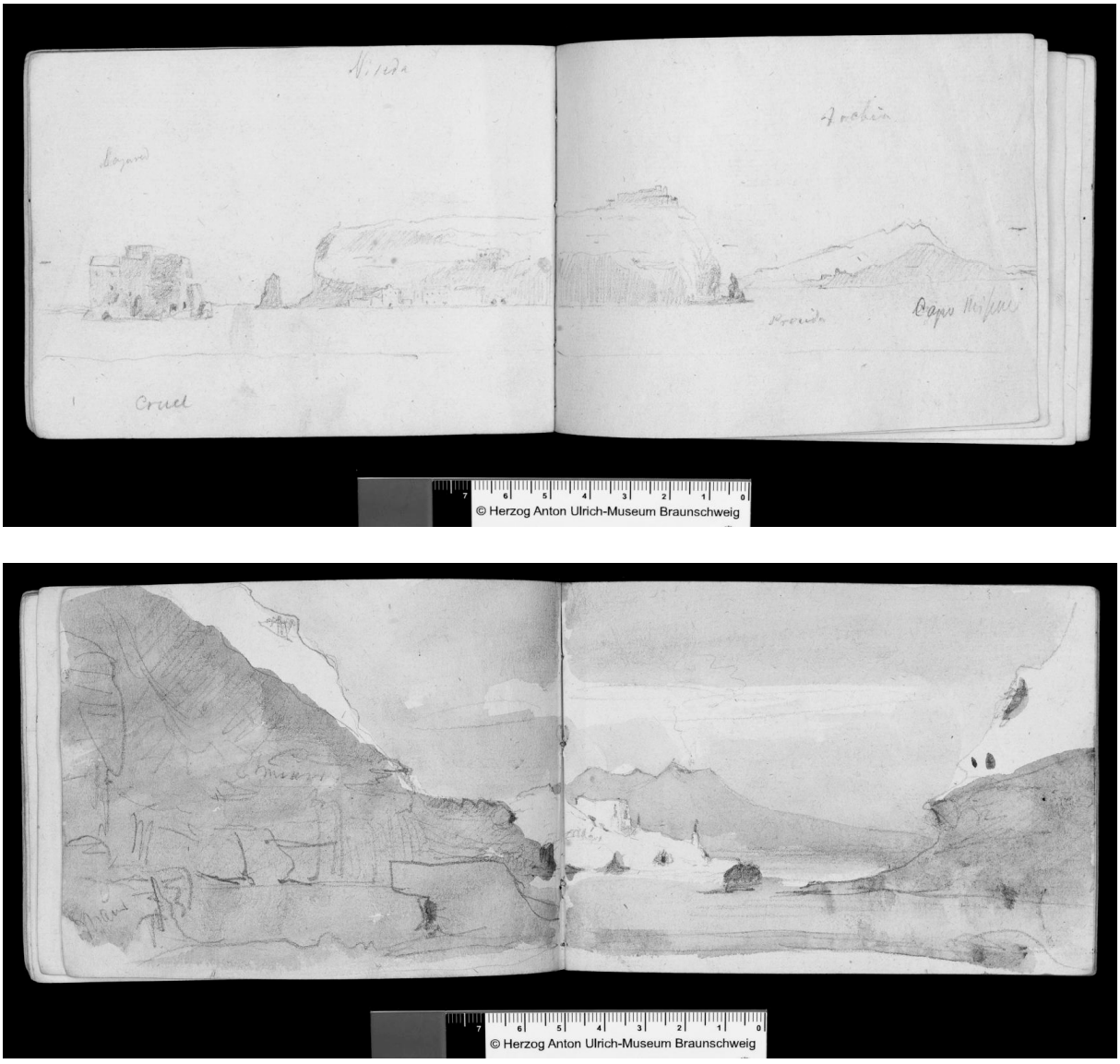


Abbildung 7: Carl Blechen, Zweites Neapler Skizzenbuch (Skb. IV), fol. 43v/44r und fol. 47v/48r, 1828/29, RV 1047/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5793, Papier, Blei, Sepia, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

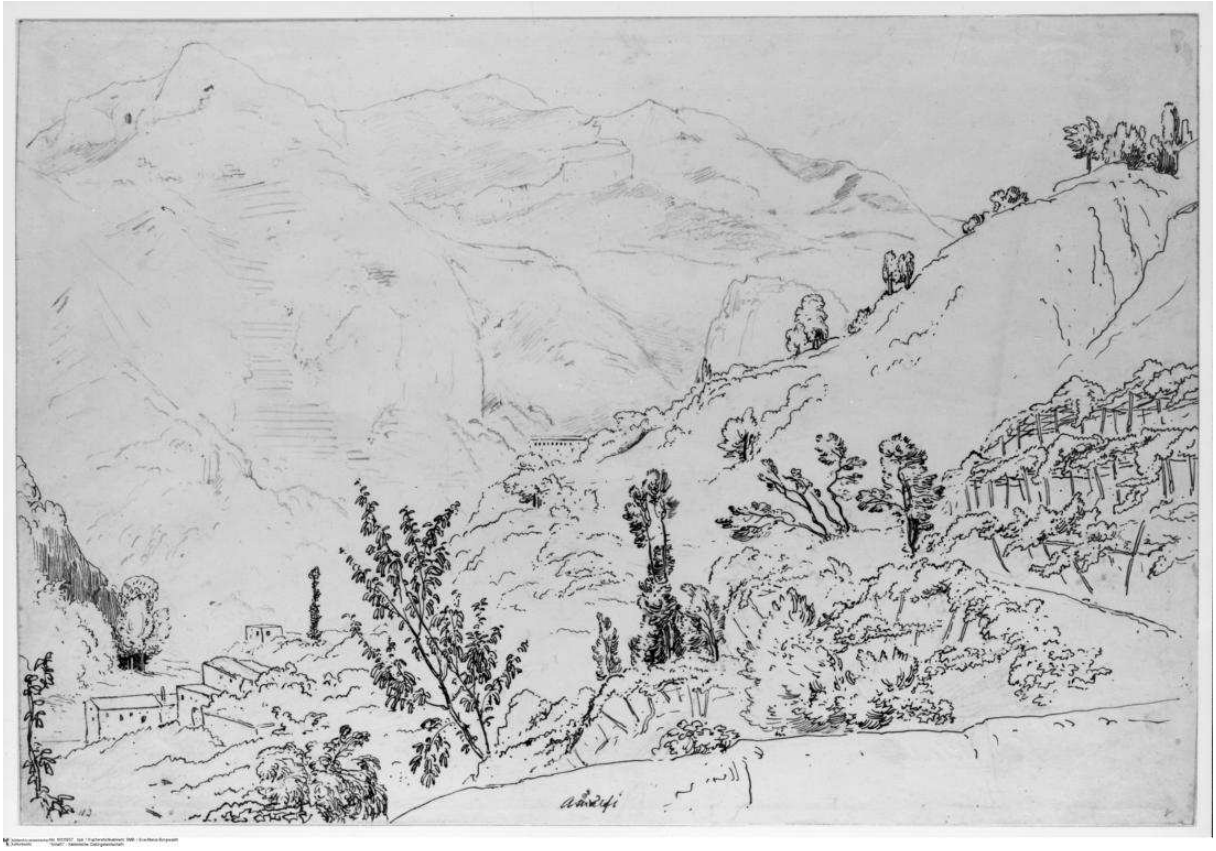


Abbildung 8: Carl Blechen, Berghang und steiler Höhenzug, 1829, RV 1210/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 113, Blei, Feder, Tusche, 24 x 35 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB)

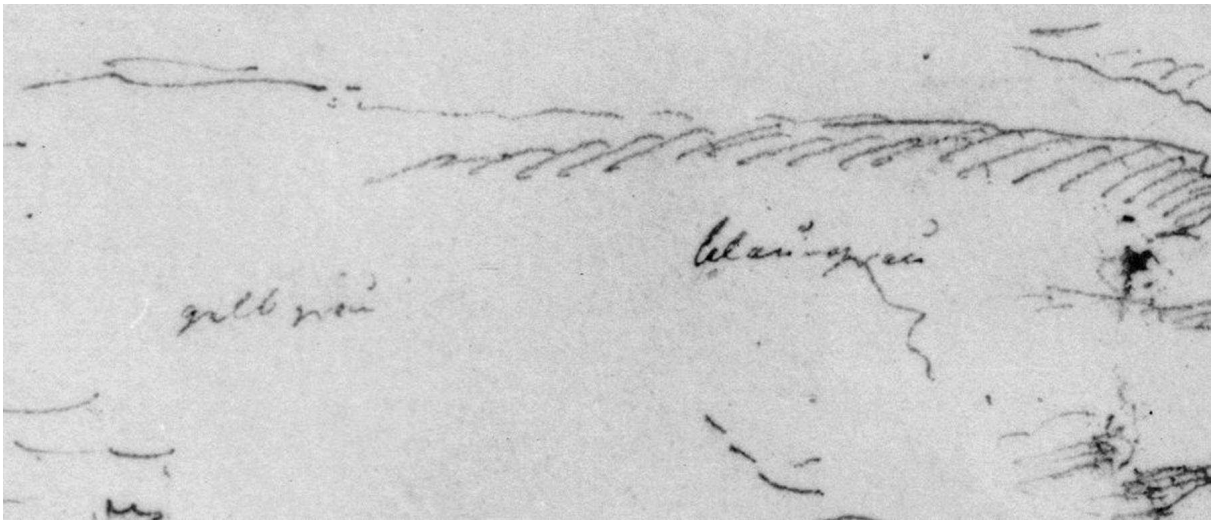


Abbildung 9: Ausschnitt aus Abbildung 6.

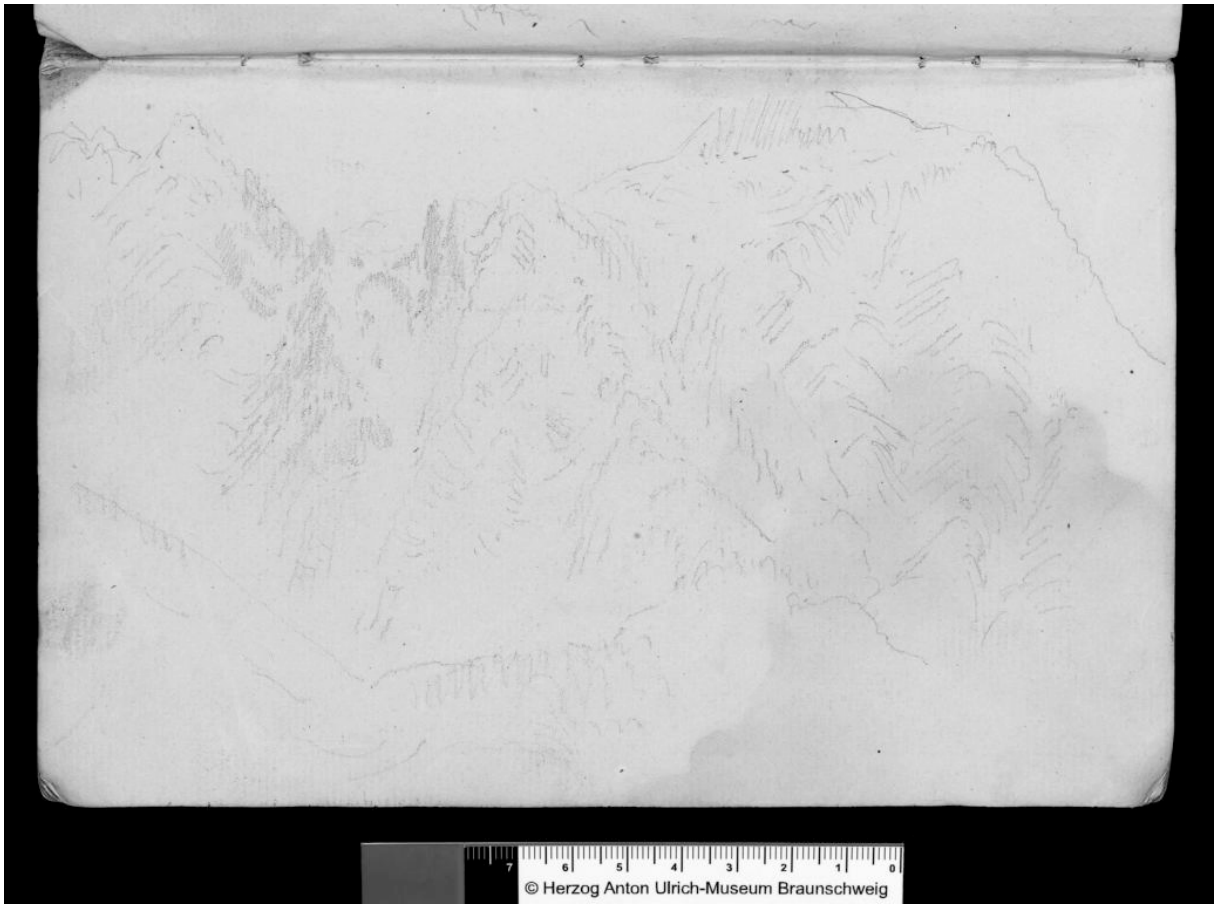


Abbildung 10: Carl Blechen, Skizzenbuch der Hinreise nach Italien (Skb. I), fol. 9r, 1828/29, RV 707/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5788, Papier, Blei, 20,8 x 13,5 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 11: Carl Blechen, Skizzenbuch der Hinreise nach Italien (Skb. I), fol. 19r, 1828/29, RV 707/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5788, Papier, Blei, 20,8 x 13,5 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 12: Carl Blechen, Skizzenbuch der Hinreise nach Italien (Skb. I), fol. 64r, 1828/29, RV 707/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5788, Papier, Blei, 20,8 x 13,5 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 13: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. II), fol. 13r, 1828/29, RV 894/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5791, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 14: Carl Blechen, Erstes kleines römisches Skizzenbuch (Skb. V), fol. 32v, 1828/29, RV 726/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5789, Papier, Blei, 9 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 15: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. II), fol. 38r, 1828/29, RV 894/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5791, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 16: Carl Blechen, Erstes kleines römisches Skizzenbuch (Skb. V), fol. 17r, 1828/29, RV 726/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5789, Papier, Blei, 9 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

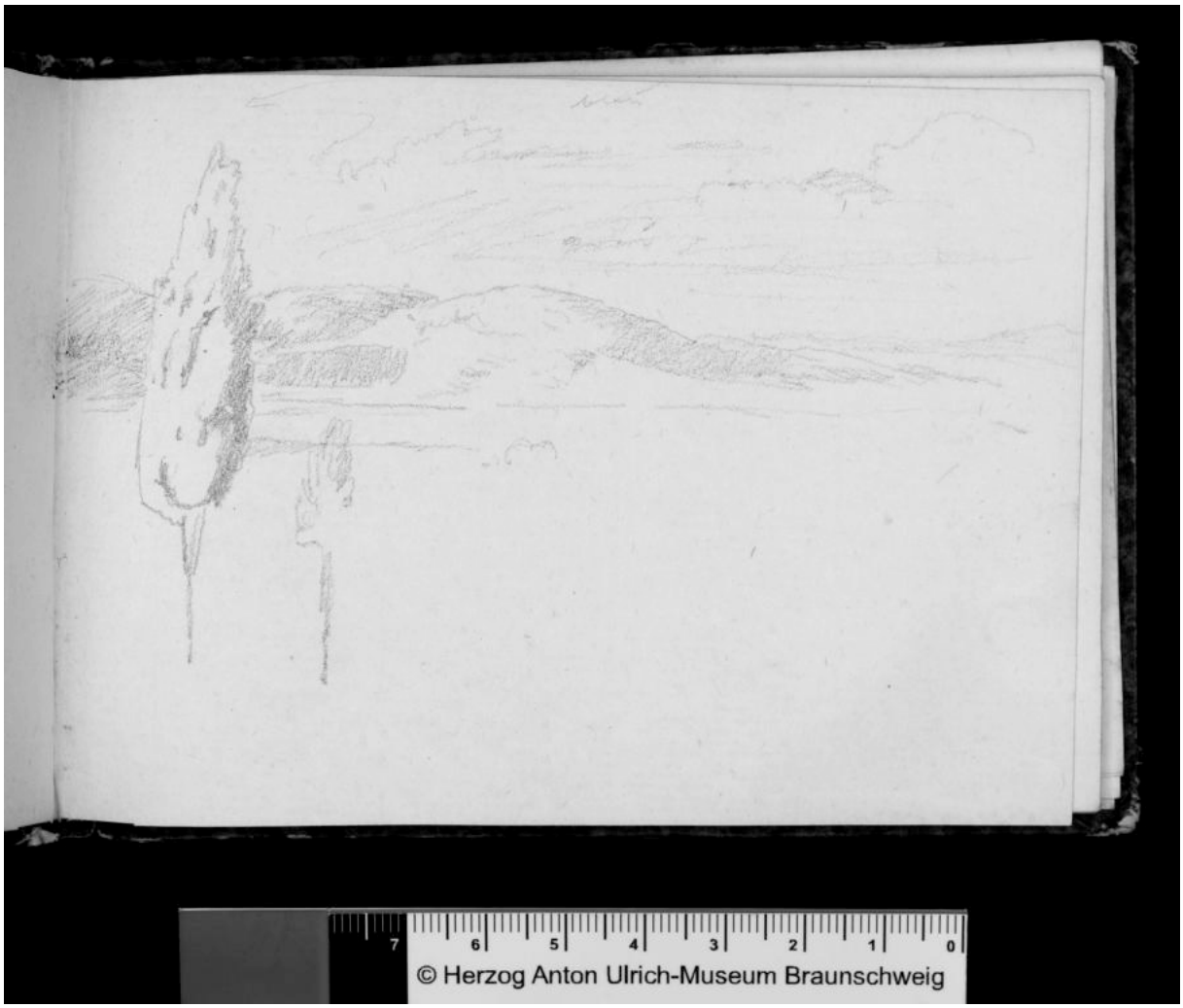


Abbildung 17: Carl Blechen, Erstes kleines römisches Skizzenbuch (Skb. V), fol. 9r, 1828/29, RV 726/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5789, Papier, Blei, 9 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 18: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. VI), fol. 70r, 1828/29, RV 994/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5792, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

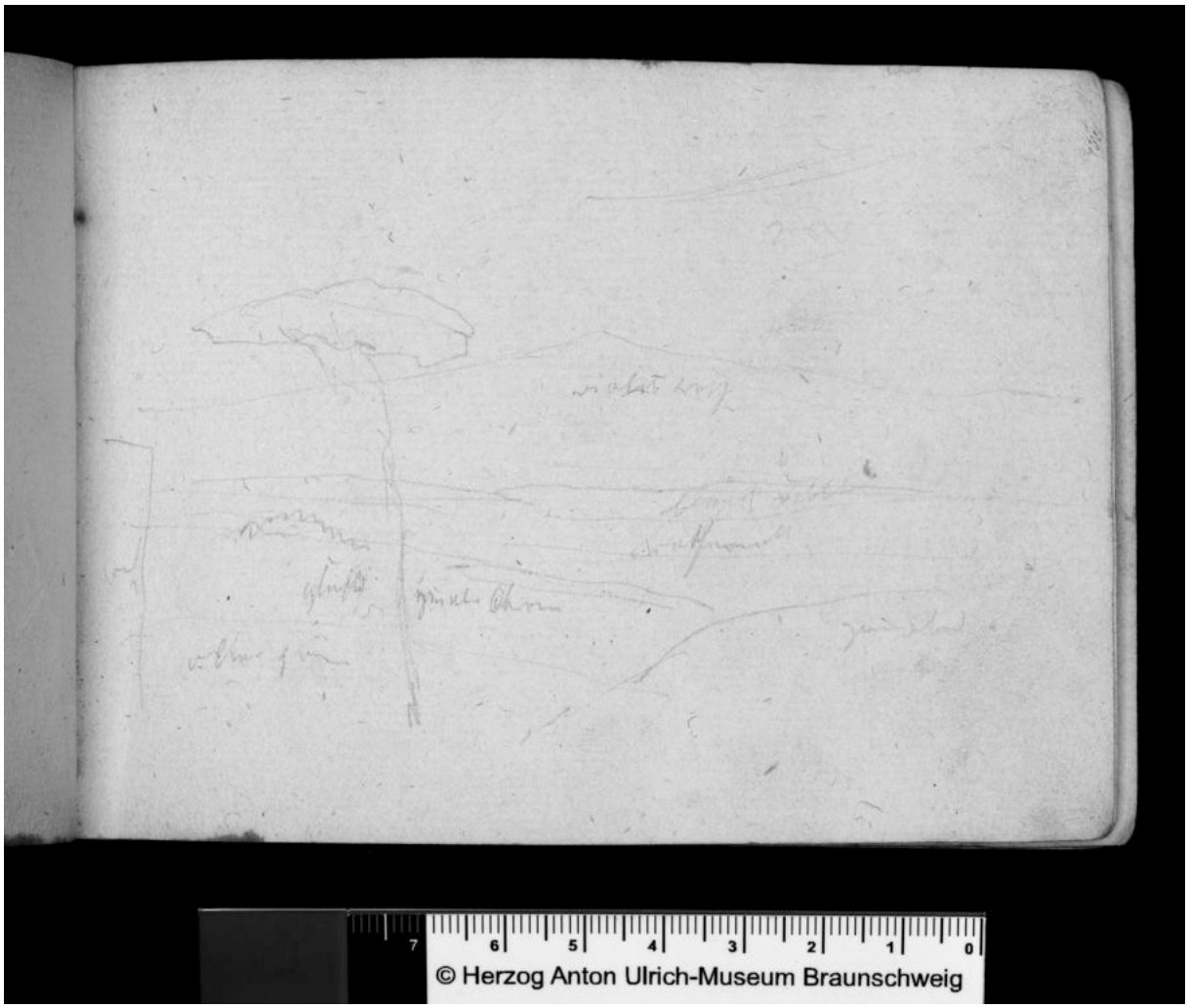


Abbildung 19: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. VI), fol. 69r, 1828/29, RV 994/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5792, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 20: Carl Blechen, Zweites Neapler Skizzenbuch (Skb. IV), fol. 10r, 1828/29, RV 1047/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5793, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

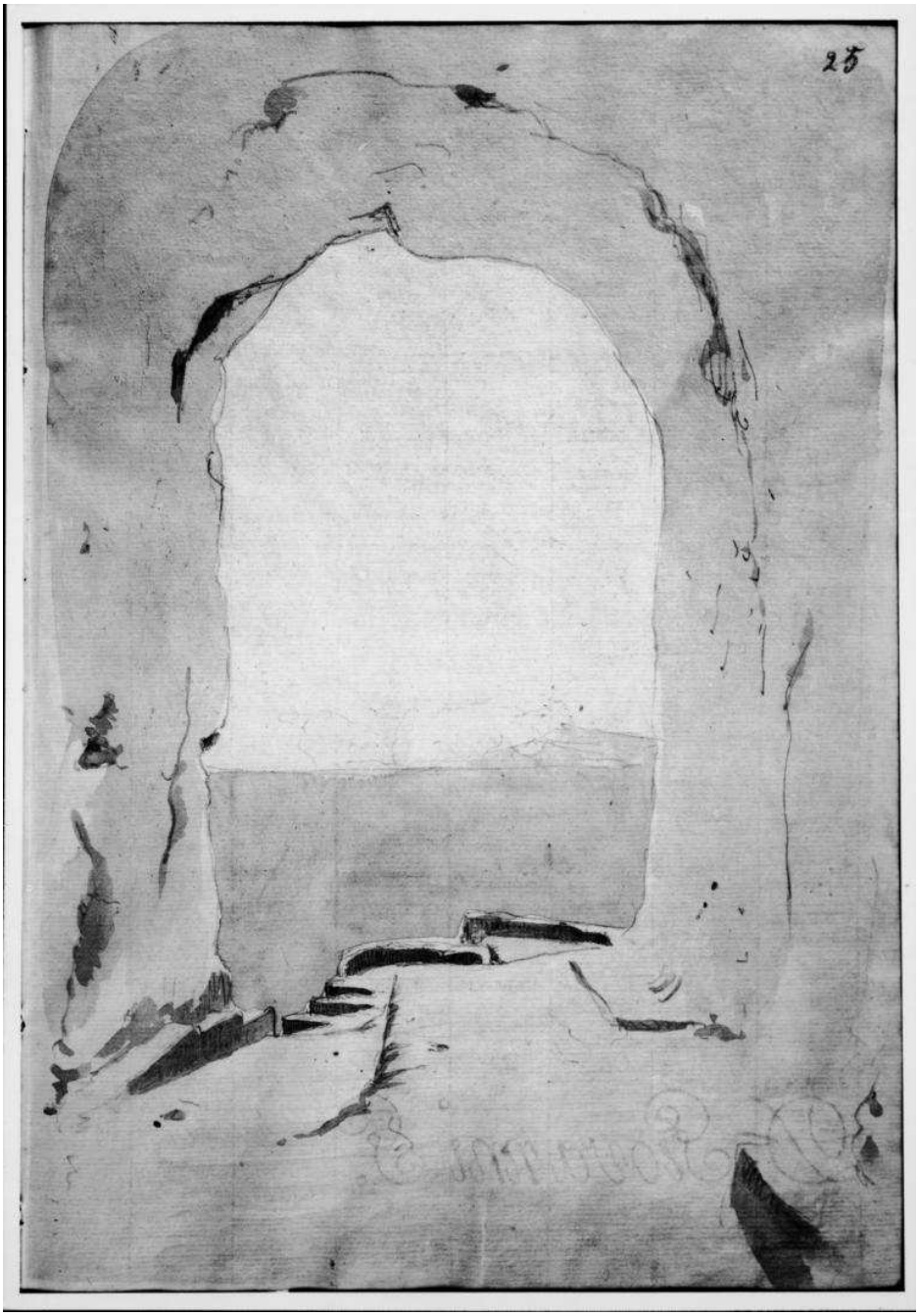


Abbildung 21: Carl Blechen, Skizzenbuch aus Süditalien, Grotte, fol. 25r, 1829, RV 1072/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 1307, Blei, Pinsel, Sepia, 30 x 21 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

Abbildung 22: Carl Blechen, Ostseestrand mit Booten, um 1828 (?), RV 675/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5803, Papier, Blei, 12 x 23 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

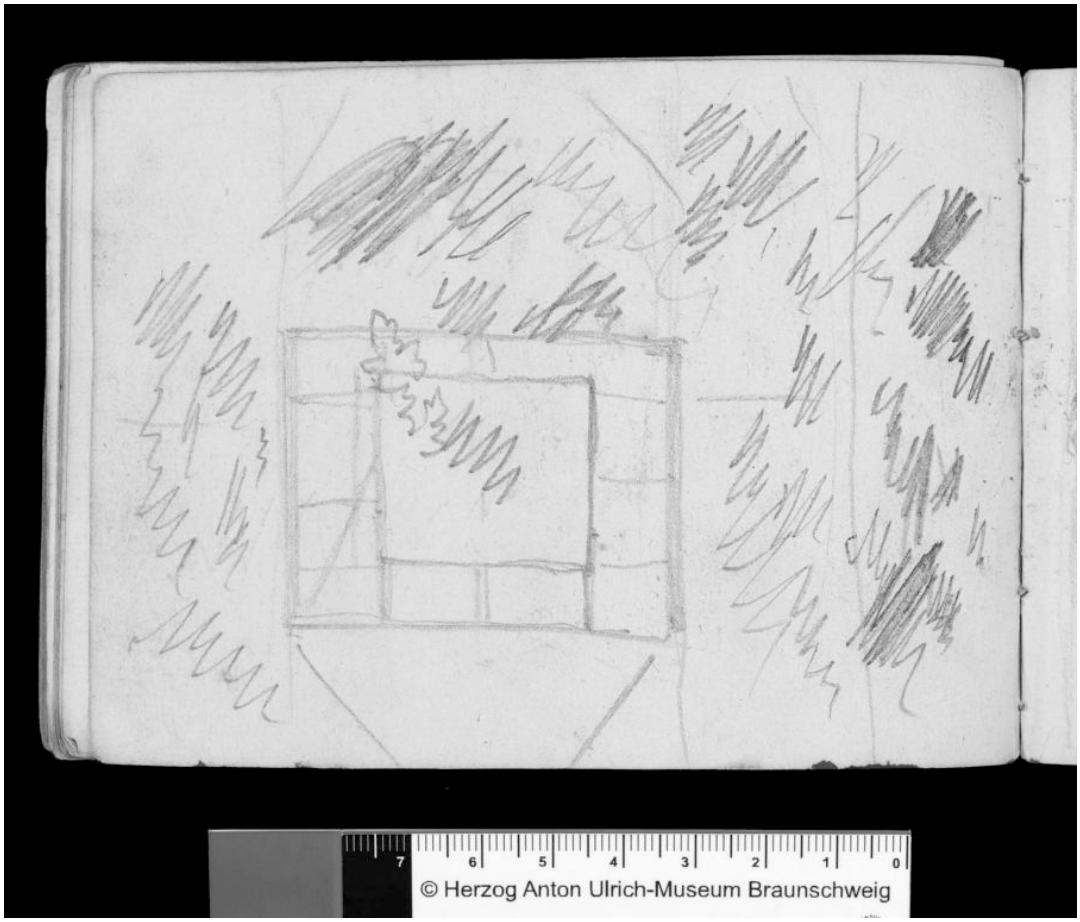


Abbildung 23: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. II), fol. 107r, 1828/29, RV 707/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5791, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

Abbildung 24: Carl Blechen, Brunnen bei einem Bauernhof, 1829, RV 1435/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 252, Blei, 34 x 23 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

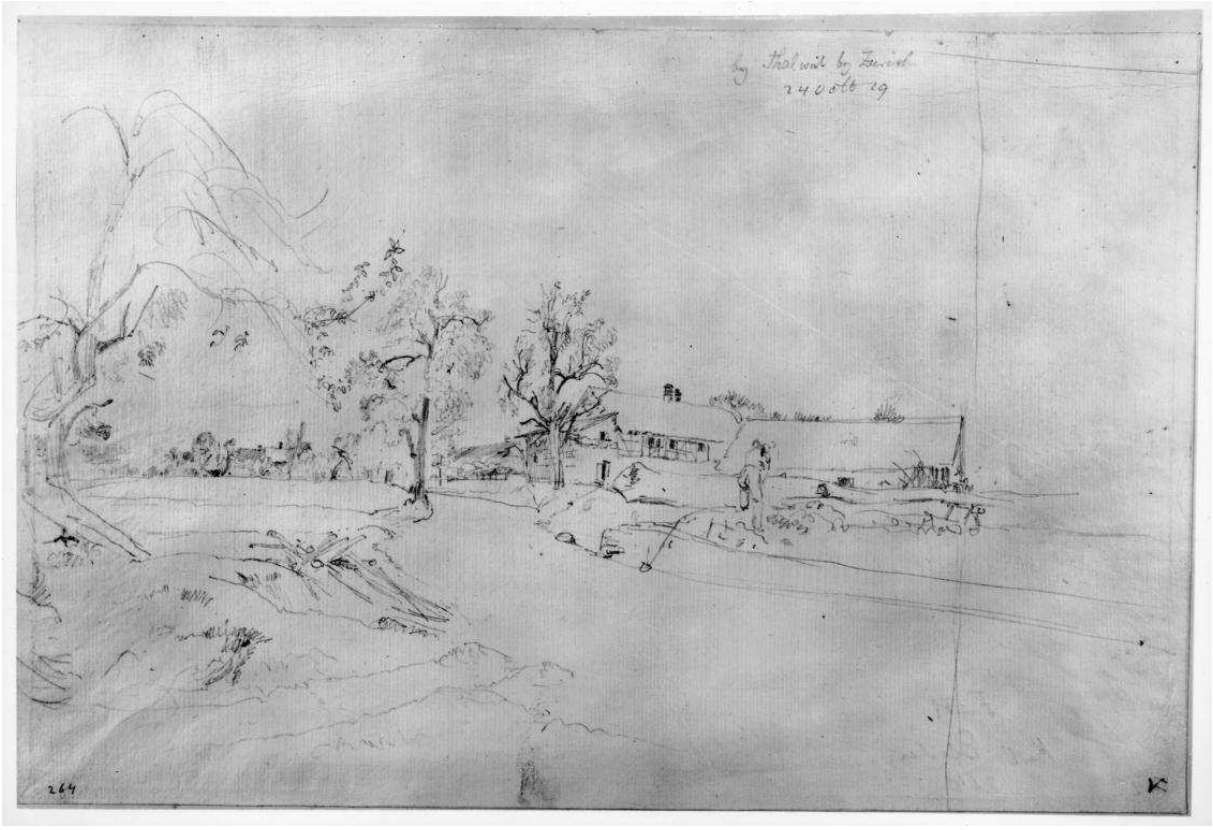


Abbildung 25: Carl Blechen, Dorfeingang, 1829, RV 1434/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 264, Blei, 34 x 23 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

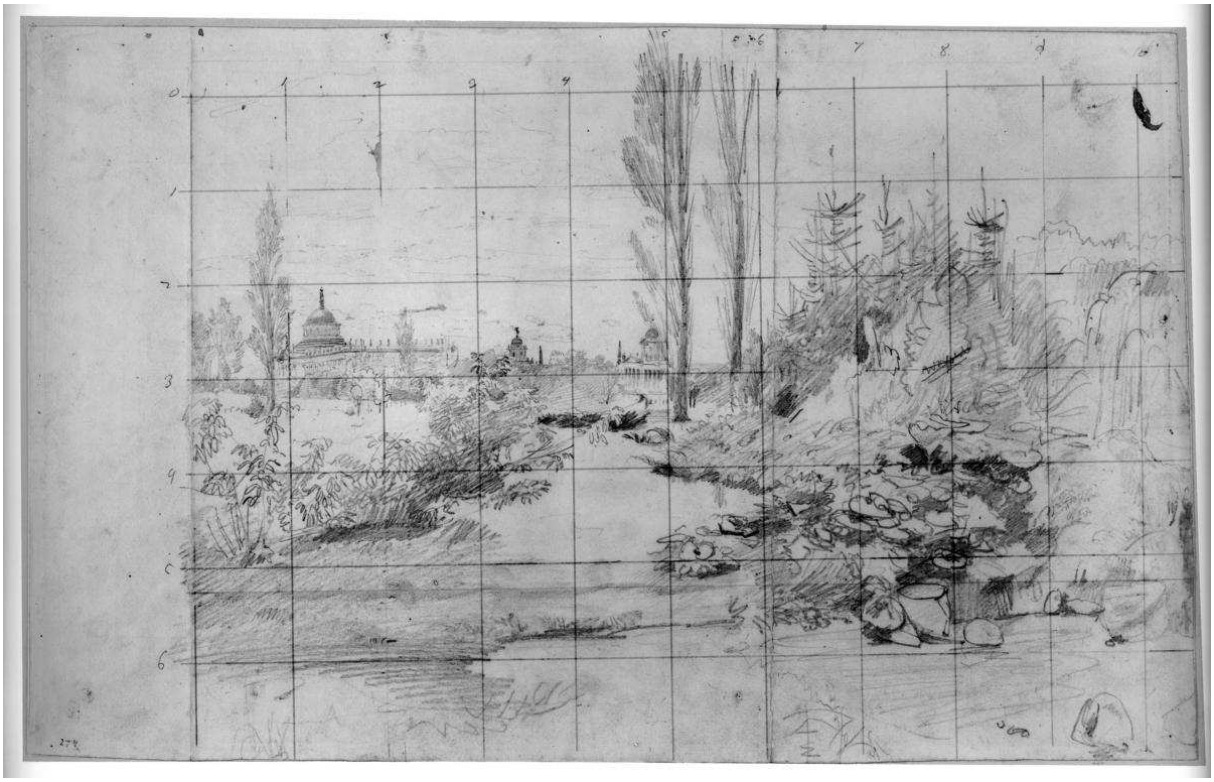


Abbildung 26: Carl Blechen, Park beim Neuen Palais, um 1830, RV 1723/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 274, Blei, 25 x 40 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

Abbildung 27: Carl Blechen, Im Rehgarten des Parks von Sanssouci, um 1830, RV 1721/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 284, Blei, 26 x 39 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

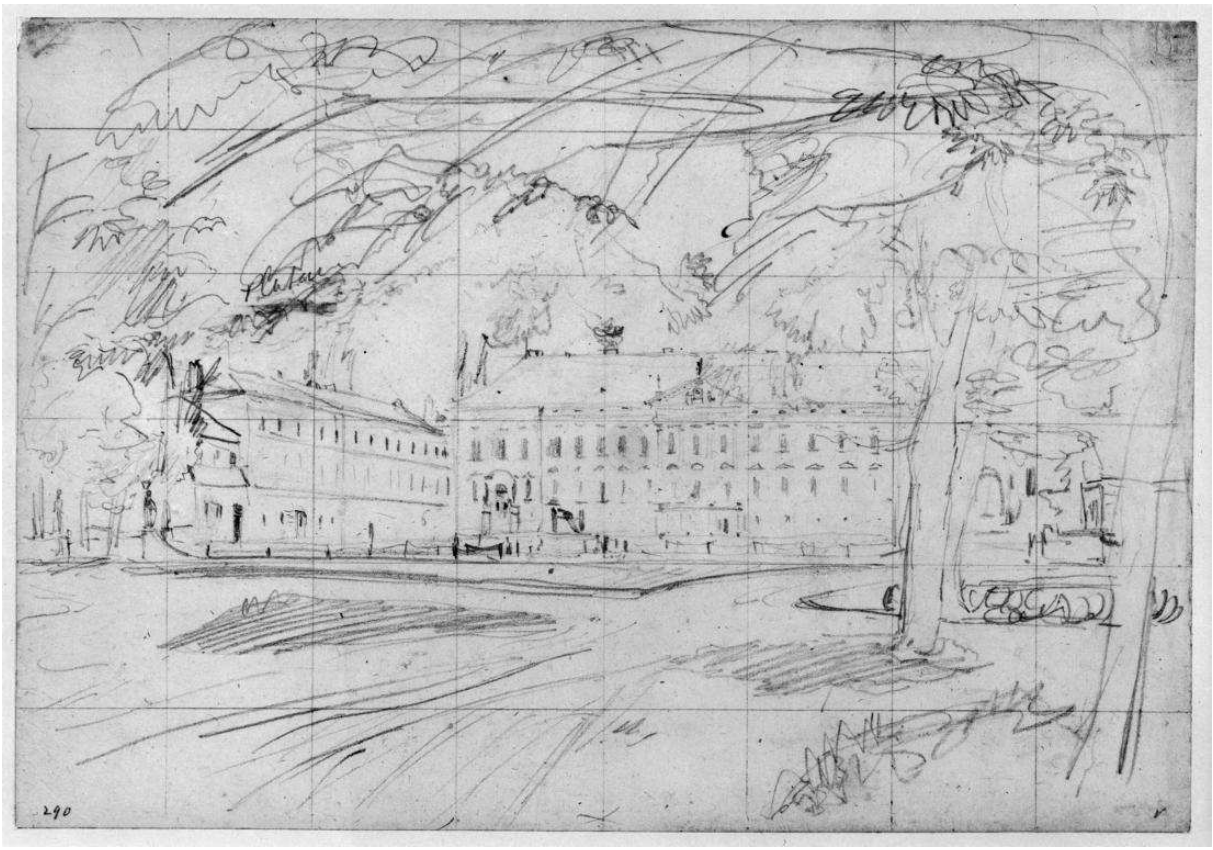


Abbildung 28: Carl Blechen, Schloss Bellevue, um 1830, RV 1707/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 290, Blei, 21 x 30 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

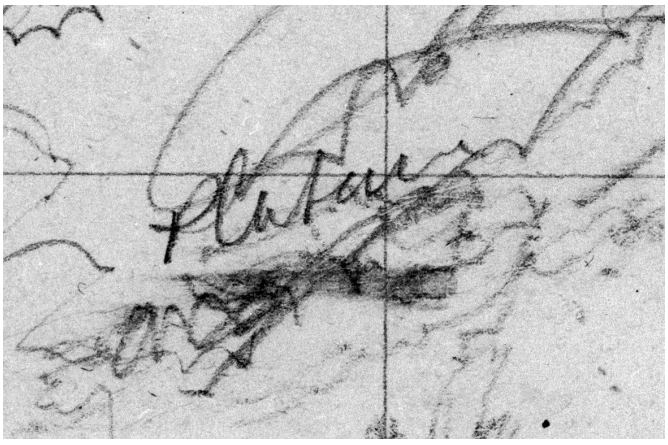


Abbildung 29: Ausschnitt aus Abbildung 28.

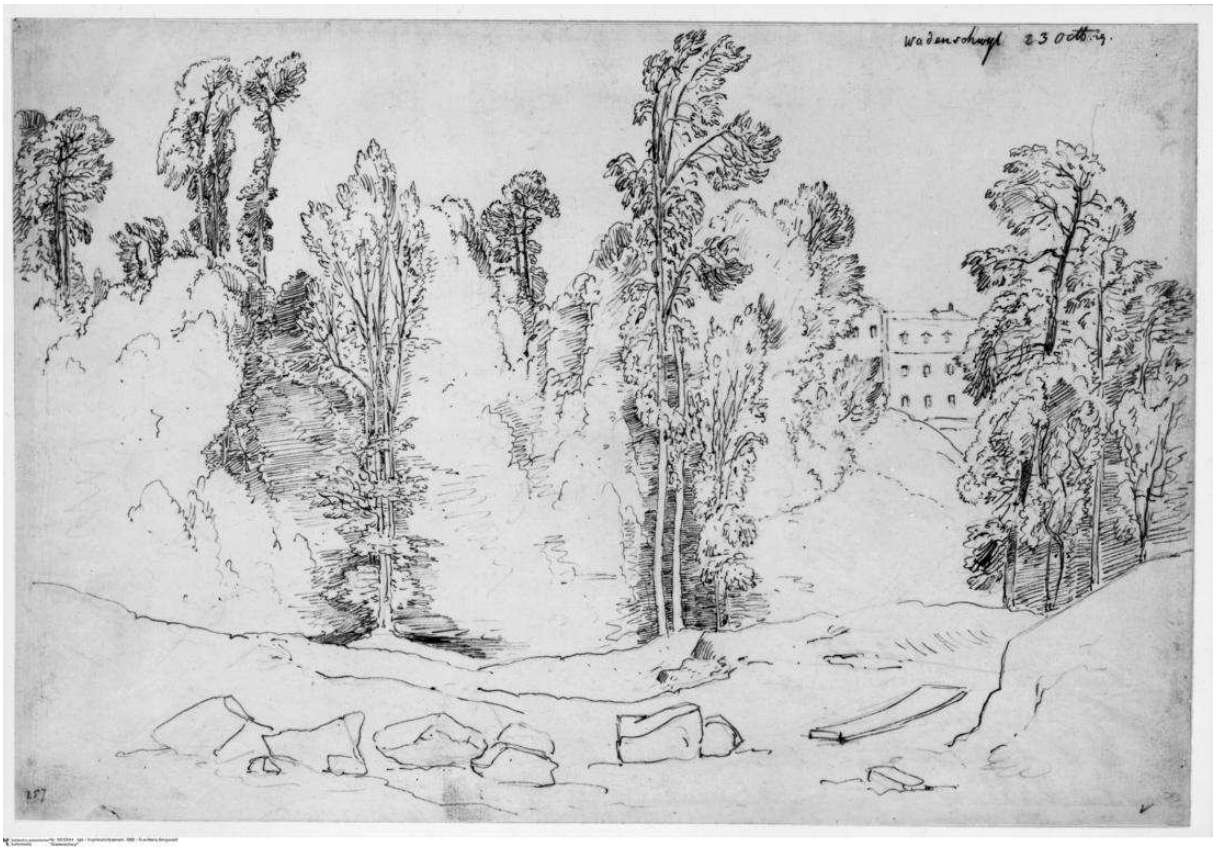


Abbildung 30: Carl Blechen, Laubbäume, 1829, RV 1430/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 257, Blei, Feder, Tusche, 34 x 23 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB)

Abbildung 31: Carl Blechen, Höhle im Tuffboden, 1829, RV 864/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 169, Blei, Feder, Tusche, 22 x 30 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

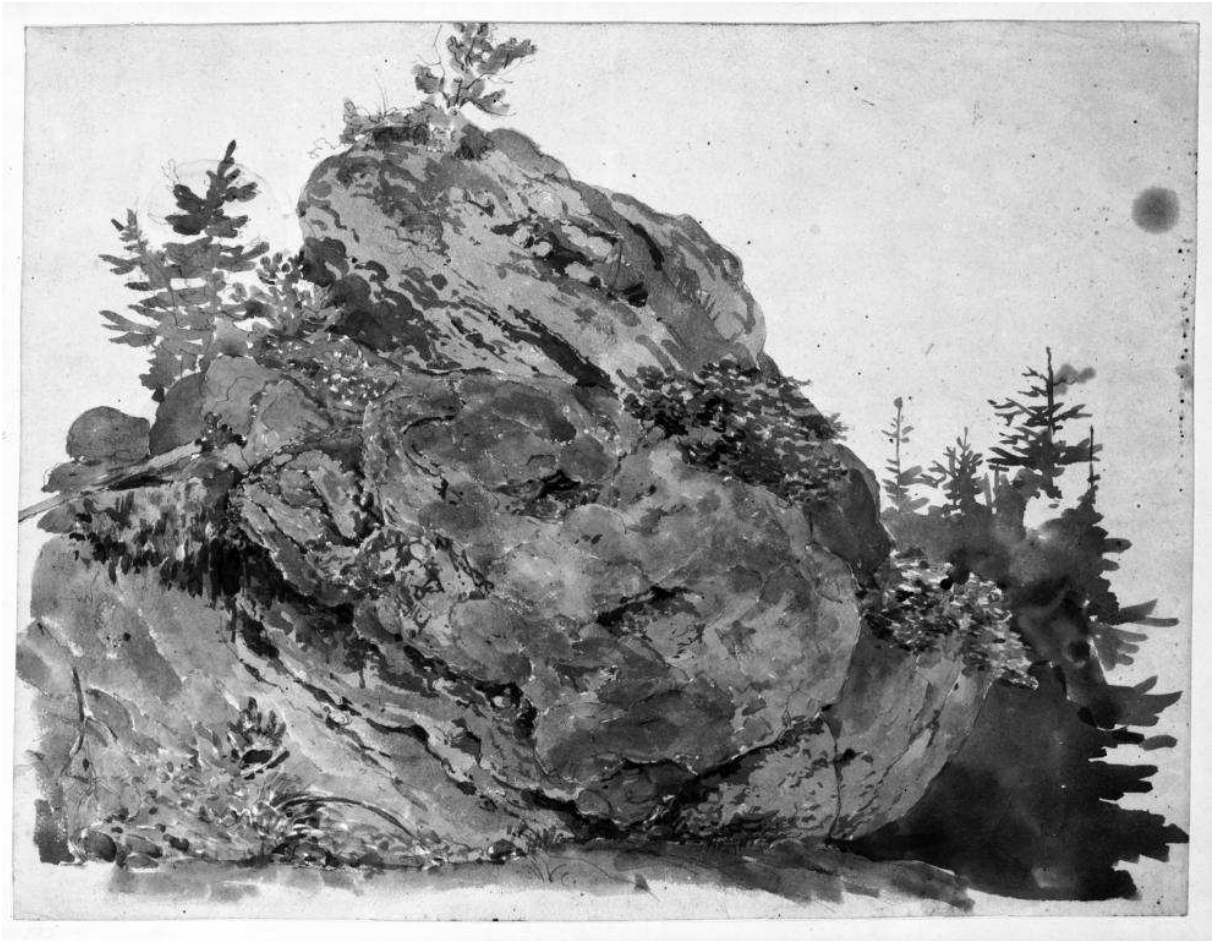


Abbildung 32: Carl Blechen, Felsen im Tannenwald, RV 276/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 583, Aquarellfarben, 24 x 31 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

Abbildung 33: Carl Blechen, Ideallandschaft, RV 1537/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 560, Aquarellfarben, 13 x 20 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

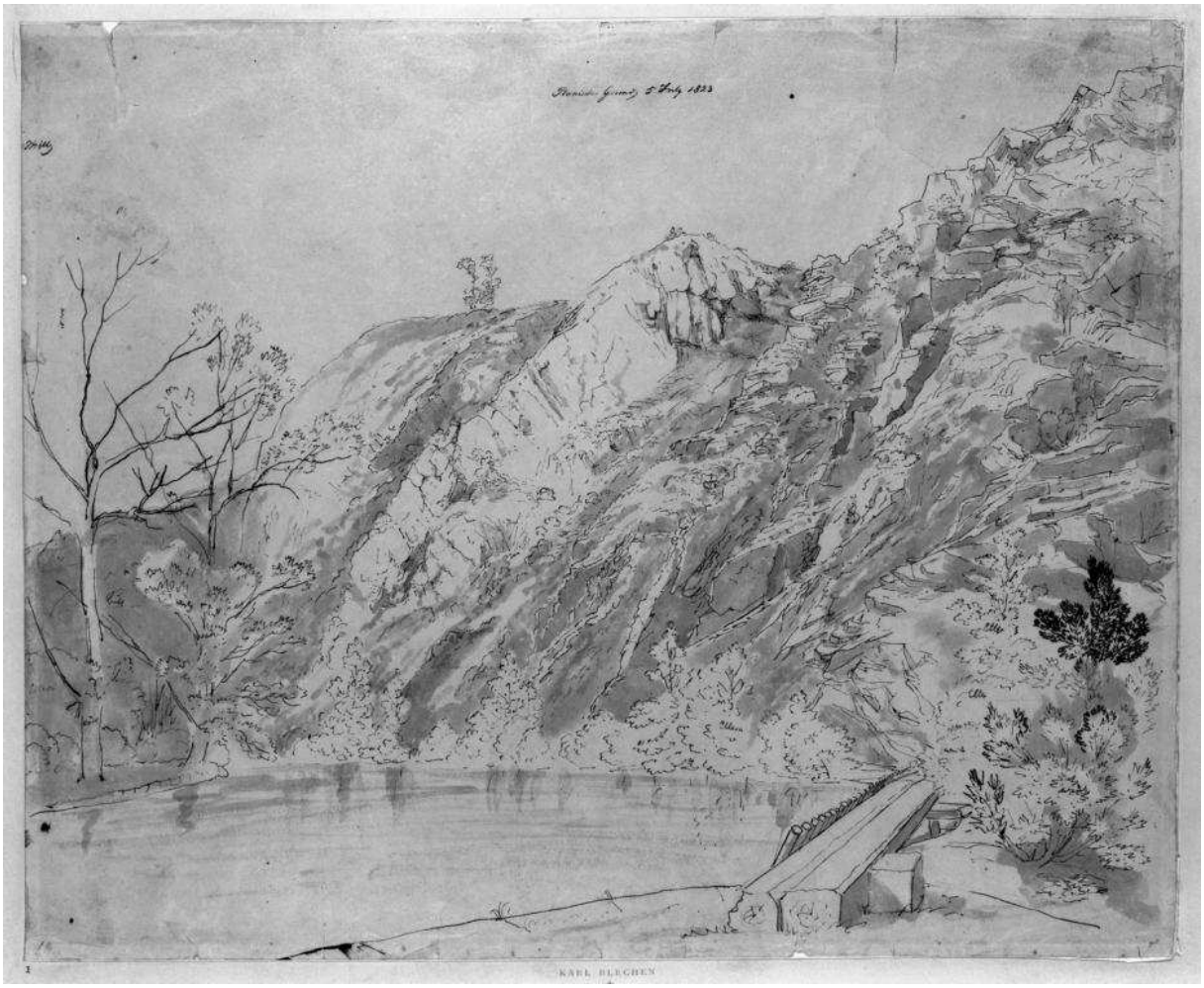


Abbildung 34: Carl Blechen, Felsiger Hang am Wasser, 1823, RV 119/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 1, Feder, Tusche, laviert, 34 x 42 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

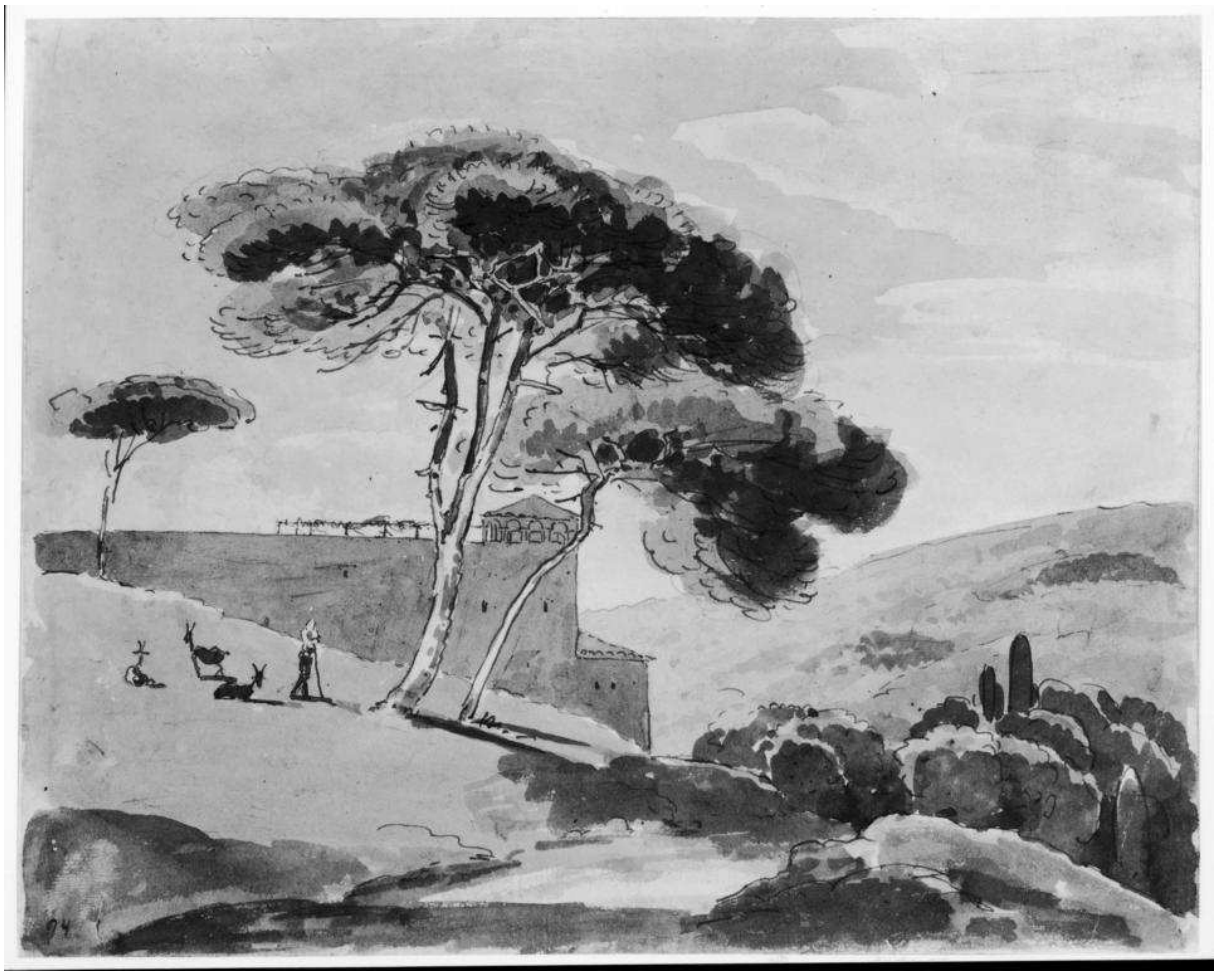


Abbildung 35: Carl Blechen, Arkadische Landschaft, RV 541/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 94, Feder, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

Abbildung 36: Carl Blechen, Deutsche Landschaft, RV 542/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 95, Feder, Pinsel, Sepia, 16 x 20 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

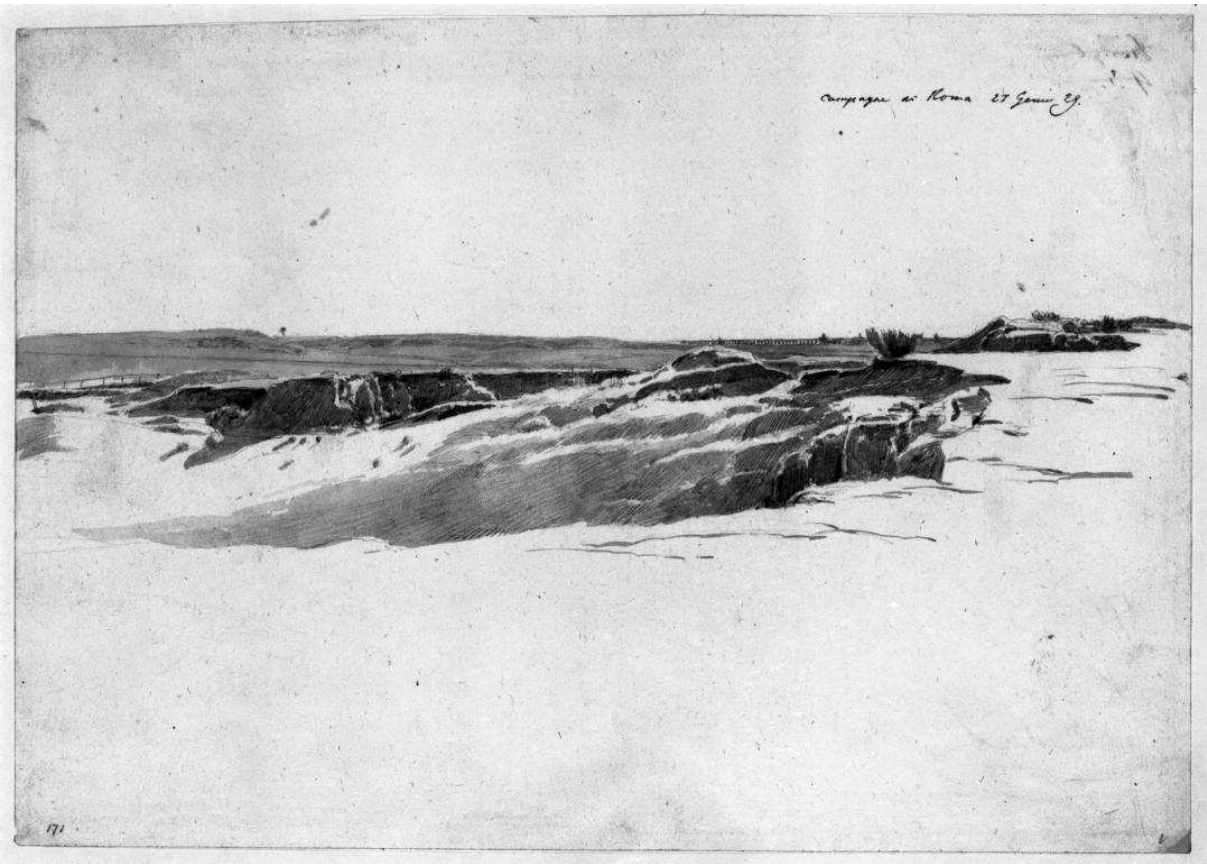


Abbildung 37: Carl Blechen, Abbruchkante des Tuffbodens, 1829, RV 865/Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ 171, Feder, Pinsel, Sepia, 22 x 30 cm. (Copyright: bpk / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker Schneider)

Abbildung 38: Adrian Ludwig Zingg, Gründliche Schule für Landschaftszeichner, Dresden 1808-1809, Blatt VIII. (Foto: Autorin)

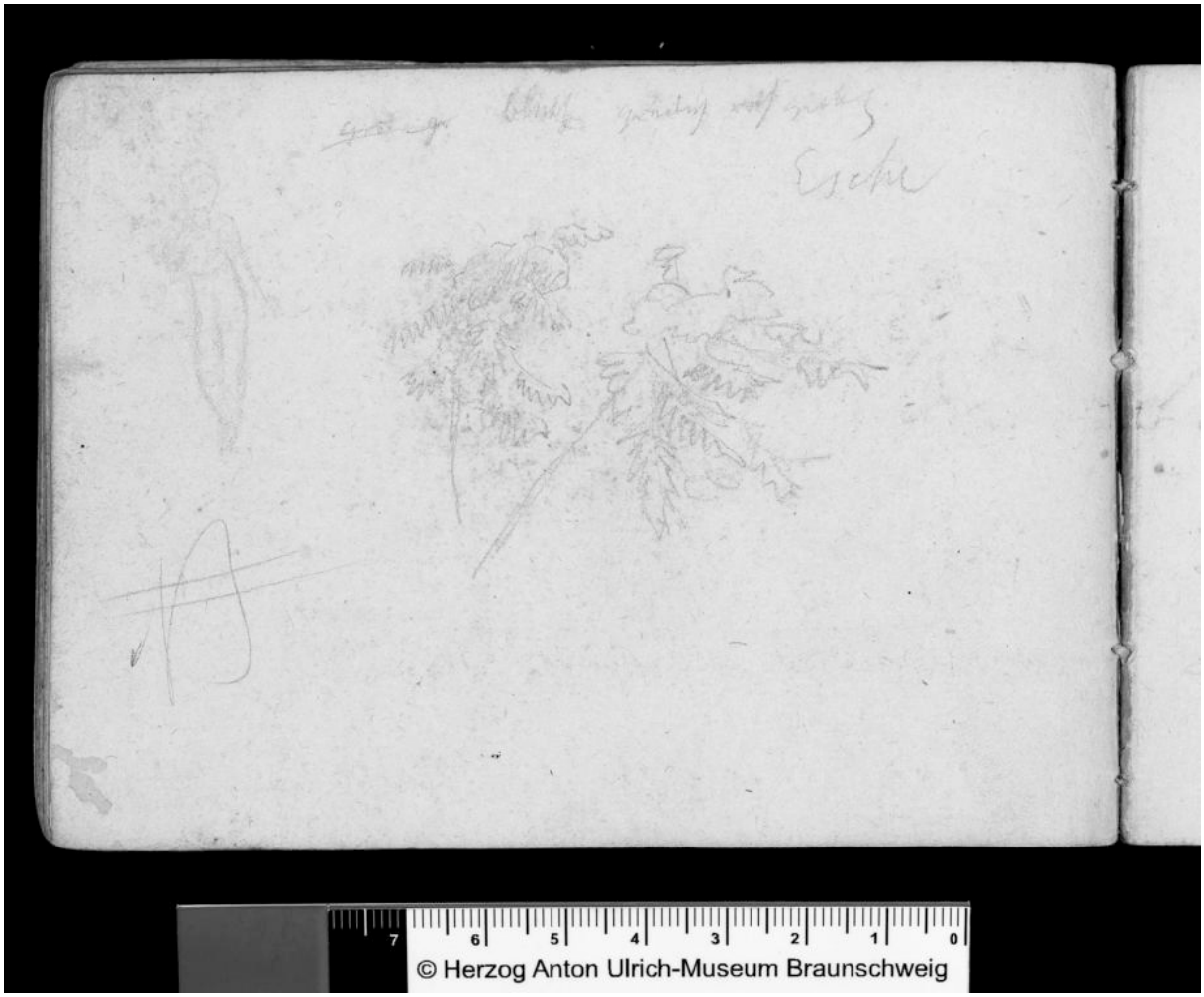


Abbildung 39: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. VI), fol. 48r, 1828/29, RV 994/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5792, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

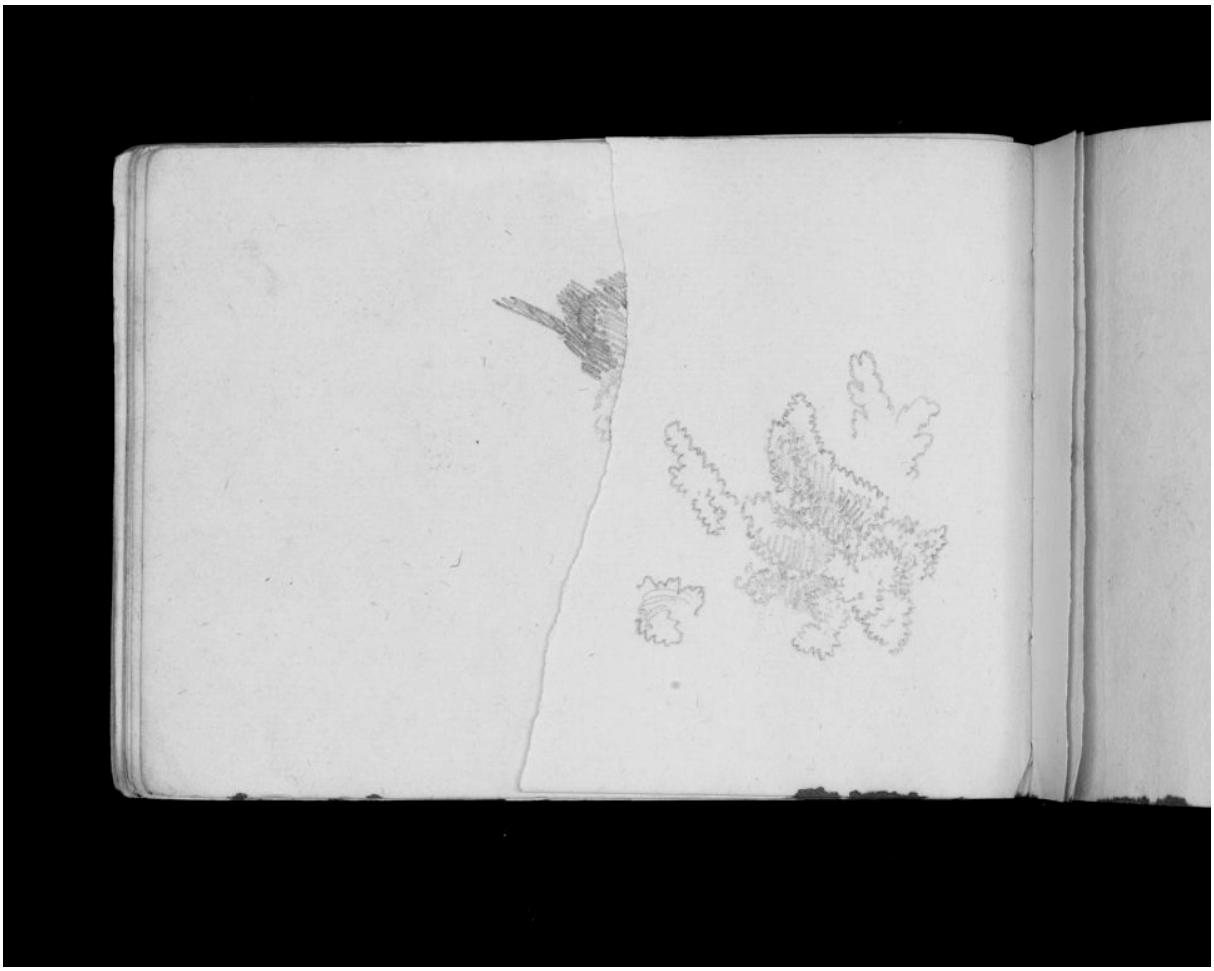


Abbildung 40: Carl Blechen, Kleines Skizzenbuch (Skb. II), fol. 111r, 1828/29, RV 894/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Inv. Nr. ZL 81/5791, Papier, Blei, 10 x 13 cm. (Foto: Museumsfoto Claus Cordes)

5.2 Bibliographie

Achenbach 1990 – Sigrid Achenbach, Der Zeichner und Graphiker. In: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 44-52.

ADB – Allgemeine deutsche Biographie, 55 Bde., Leipzig: Duncker und Humblot, 1875-1912.

Andrews 1989 – Malcolm Andrews, The Search for the Picturesque. Landscape aesthetics and tourism in Britain 1760-1800, Stanford: University Press, 1989.

Apel 1992 – Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

Artistisches Notizenblatt – Artistisches Notizenblatt [Beilage der Dresdener Abend-Zeitung], hrsg. von C. A. Böttiger, Dresden/Leipzig: Arnold, 1822-1835.

Athenaeum – Athenaeum, eine Zeitschrift, hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Berlin: Heinrich Frölich, 1798-1800.

Badt 1960 – Kurt Badt, Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin: De Gruyter, 1960.

Bang 1987 – Marie Lødrup Bang, Johan Christian Dahl: 1788-1857. Life and Works, 3 Bde., Oslo: Norwegian University Press, 1987.

Barck 1990 – Ästhetische Grundbegriffe: Studien zu einem historischen Wörterbuch, hrsg. von Karlheinz Barck, Berlin: Akademie-Verlag, 1990.

Bärnreuther 1990 – Andrea Bärnreuther, Chronik. In: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 282-292.

Bartoschek 2009 – Gerd Bartoschek, Die Blechen-Sammlung in den preußischen Schlössern. In: Schneider/Wegner 2009, S. 96-102.

Bätschmann 1989 – Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln: Dumont, 1989.

Bätschmann 1997 – Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln: Dumont, 1997.

Bätschmann 2002 – Carl Gustav Carus (1789-1869). Physician, Naturalist, Painter and Theoretician of Landscape Painting. In: Carus 2002, S. 1-77.

Baumüller 2000 – Barbara Baumüller, Das Architekturbild im malerischen und graphischen Werk Carl Blechens. In: Vogel 2000, S. 45-61.

Baur 1979 – Christian Baur, Landschaftsmalerei der Romantik, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1979.

Beck 1984 – Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck u.a., Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1984.

Beeskow 1989 – Angela Beeskow, Untersuchung zu Carl Blechen. Bildmotive zwischen Überlieferung und Wandlung, unveröffentlichte Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin, 1989.

Belting 1988 – Hans Belting, Die gemalte Natur. In: Beutler 1988, S. 169-180.

Berliner Abendblätter – Berliner Abendblätter, hrsg. von Heinrich von Kleist, Berlin: Kuhn, 1810-1811.

Berliner Kunst-Blatt – Berliner Kunst-Blatt, hrsg. unter Mitw. der Königlichen Akademie der Künste und des Wissenschaftlichen Kunstvereins von E. H. Toelken, Berlin, 1828-1829.

Berndt 2009 – Iris Berndt, Carl Blechen und seine märkischen Ansichten. In: Schneider/Wegner 2009, S. 103-116.

Bertsch 2006 – Markus Bertsch, Naturnähe durch Nachahmungsverzicht. Carl Wilhelm Kolbes Kräuterblätter und das Phänomen der Nachsicht in der Landschaftsdarstellung. In: Lauterbach 2006, S. 115-128

Bertsch/Wegner 2010 – Landschaft am „Scheidepunkt“. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, hrsg. von Markus Bertsch und Reinhard Wegner, Göttingen: Wallstein Verlag, 2010.

Bertuch 1789 – Friedrich Justin Bertuch, Beschreibung der herzogl. Freyen Zeichenschule in Weimar. In: Monats-Schrift, 2. Jg., 1. Stück, 1789, S. 35-42.

Beutler 1988 – Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler u.a., München: Prestel, 1988.

Beyer 2005 – Andreas Beyer, Lust und Last der Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830. In: Kat. Ausst. Italienbilder 2005, S. 55-79.

Beyer 2006 – Klassik und Romantik, hrsg. von Andreas Beyer, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2006.

Bialostocki 1961 – Jan Bialostocki, Das Modusproblem in den Bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 1, Bd. 24, 1961, S. 128-141.

Bierhaus-Rödiger 1978 – Erika Bierhaus-Rödiger, Carl Rottmann 1797-1850. Monographie und kritischer Werkkatalog, München: Prestel Verlag, 1978.

Birkle 1987 – Gottlind Birkle, Zeichnung – Skizze – Bild. Studien zur Landschaft bei Carl Blechen, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Tübingen, 1987.

Blunt 1989 – Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l’art, hrsg. von Anthony Blunt, Paris: Herrmann, 1989.

Bogen 2006 – Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, hrsg. von Steffen Bogen, Berlin: Reimer, 2006.

Böhme 2002 – Hartmut Böhme, Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung. In: Osterkamp 2002, S. 167-192.

Börsch-Supan 1971 – Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, hrsg. von Helmut Börsch-Supan, 3 Bde., Berlin: Bruno Hessling Verlag, 1971.

Börsch-Supan 1972 – Helmut Börsch-Supan, Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850, München u.a.: C. Bertelsmann Verlag, 1972.

Börsch-Supan 1973 – Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München: Prestel Verlag, 1973.

Börsch-Supan 1980 – Helmut Börsch-Supan, Kopien nach Carl Blechen. Überlegungen zur Revision seines Oeuvrekataloges. In: Festschrift Sperlich 1980, S. 245-258.

Börsch-Supan 1983 – Helmut Börsch-Supan, J. G. Schadow. Eine Reisebeschreibung von Freiwilligen des Berliner Künstler-Vereins. In: Kat. Ausst. Kunstverein 1983, S. 71-86.

Börsch-Supan 1990 – Helmut Börsch-Supan, „Das rechte Herz, das warme Blut und der Geist in der Kunst“. Carl Blechen – Malerei in der Mark. In: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 27-38.

Börsch-Supan 1990a – Helmut Börsch-Supan, Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe, 2 Bde., Berlin: Ernst & Sohn, 1990.

Börsch-Supan 1991 – Helmut Börsch-Supan, Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1814 bis zur Gegenwart, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1991.

Börsch-Supan 1995 – Helmut Börsch-Supan, Natur als Sprache. In: Kat. Ausst. Ernste Spiele 1995, S. 461-462.

Börsch-Supan 1996 – Helmut Börsch-Supan, Das Amalfi-Skizzenbuch. In: Kat. Ausst. Akademie 1996, S. 69-81.

Börsch-Supan 1998 – Helmut Börsch-Supan, „…einer sehr genialen Art der der Auffassung wegen“. In: Kat. Ausst. Blechen 1998, S. 7-11.

Börsch-Supan 1998a – Helmut Börsch-Supan, Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen. In: Kat. Ausst. Blechen 1998, S. 13-25.
Börsch-Supan 2006 – Helmut Börsch-Supan, Schinkels Blick auf die Kunst und Begegnungen. In: Koch 2006, S. 591-602.
Börsch-Supan 2007 – Helmut Börsch-Supan, Bild-Erfindungen [Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. XX], München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
Börsch-Supan 2009 – Helmut Börsch-Supan, Carl Blechen – Das Wasser als Spiegel der Seele. In: Schneider/Wegner 2009, S. 9-25.
Böttiger 1823 – Carl August Böttiger, Kunstnachrichten aus Dresden, Landschaften auf der jetzigen Ausstellung. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 17, 20. September 1823, S. 64-66.
Böttiger 1823a – Carl August Böttiger, Kunstnachrichten aus Dresden. In: Artistisches Notizenblatt, Nr. 9, 24. Mai 1823, S. 33-35, S. 34.
Bouvier 1838 – Pierre Louis Bouvier, Vollständige Anweisung zur Oelmahlerei für Künstler und Kunstfreunde, Halle: Schwetschke und Sohn, 1838.
Brauer 1941 – Heinrich Brauer, Karl Blechen. Zu seinem 100. Todestag. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 42. Jg., Heft 1, Bd. 83, 1941, S. 1-10.
Brauner 1974 – Lothar Brauner, Karl Blechen. Ein Neuerer in der deutschen Kunst. In: Bildende Kunst, Heft 4, 22. Jg., 1974, S. 188-192.
Braungart 2005 – Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen [Sonderheft 6 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft], hrsg. von Georg Braungart u.a., Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005.
Braungart 2005a – Georg Braungart, Die Geologie und das Erhabene. In: Braungart 2005, S. 157-176.
Brink 2009 – Auf Papier. Von Raffael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel. Ein Bildhandbuch, Museum Kunst Palast Düsseldorf, hrsg. von Sonja Brink, Düsseldorf: Kerber Verlag, 2009.
Brommenschenkel 1940 – Karin Brommenschenkel, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg, Diss. Berlin, 1940.
Burckhardt 1845 – Jacob Burckhardt (?), Landschaftmalerei. In: Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon), 15 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1843-1848[9], Bd. 8, 1845, S. 541-543.
Burke 1998 – Edmund Burke, A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, Oxford: Oxford University Press, 1998.
Busch 1982 – Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Kunsttheorie und Malerei, 2 Bde., Kunstwissenschaft, Bd. 1, hrsg. von Werner Busch u.a., Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1982.
Busch 1983 – Werner Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und fürwahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum. In: Pantheon, 41. Jg., 1983, S. 126-133.
Busch 1984 – Werner Busch, Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Beck 1984, S. 177-192.
Busch 1985 – Werner Busch, Die notwenige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin: Mann, 1985.
Busch 1988 – Werner Busch, Die ‚große, simple Linie' und die ‚allgemeine Harmonie' der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der Italienischen Reise. In: Goethe-Jahrbuch, Bd. 105, 1988, S. 144-164.
Busch 1990 – Werner Busch, Die fehlende Gegenwart. In: Koselleck 1990, S. 286-316.

Busch 1993 – Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München: Beck Verlag, 1993.
Busch 1995 – Werner Busch, Studien vor der Natur. In: Kat. Ausst. Ernste Spiele 1994, S. 463-466.
Busch 1997 – Landschaftsmalerei, hrsg. von Werner Busch, Berlin: Reimer, 1997.
Busch 1997a – Werner Busch, Skizze, Atmosphäre und Bildgesetzlichkeit. Die unklassische Landschaft 1770-1850. In: Thorvaldsens Museum Bulletin, 1997, S. 59-72.
Busch 1998 – Werner Busch, Versuch einer Typologie der deutschen Zeichnung des 19. Jahrhunderts. In: Klein 1998, S. 181-192.
Busch 2000 – Werner Busch, Individualität und Typologie in der Handzeichnung um 1800. In: Berichte und Abhandlungen, hrsg. von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin: Akademie-Verlag, 2000, S. 273-300.
Busch 2003 – Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München: Beck Verlag, 2003.
Busch 2004 – Werner Busch, Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher. In: Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg: Meiner, 2004, S. 255-267.
Busch 2006 – Werner Busch, Einfachheit als Programm. Das Biederschöne. In: Kat. Ausst. Biedermeier 2006, S. 83-95.
Busch 2007 – Randgänge der Zeichnung, hrsg. von Werner Busch u.a., München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
Busch 2007a – Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie. Ein exemplarischer historischer Abriß. In: Busch 2007, S. 121-139.
Busch 2008 – Verfeinertes Sehen, hrsg. von Werner Busch, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 67, München: R. Oldenbourg Verlag, 2008.
Busch 2009 – Werner Busch, Carus auf Staffa. Mythologie und Geologie. In: Kat. Ausst. Carus 2009, Bd. 2, Wahrnehmung und Konstruktion, S. 179-192.
Büttner 1990 – Frank Büttner, Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800. In: Koselleck 1990, S. 259-285.
Büttner 1992 – Frank Büttner, Landschaft als Erinnerung. Überlegungen zur historischen Landschaftsmalerei der Romantik. In: Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst des 19. Jahrhunderts [6. Greifswalder Romantik-Konferenz, 1992], hrsg. von Gerd-Helge Vogel, Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Univ., 1992, S. 121-134.
Büttner 2004 – Frank Büttner, Schinkel, Goethe und die „Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei“. In: Kern 2004, S. 331-348.
Büttner 2005 – Frank Büttner, Italien und die Landschaftsmalerei. „In diese Gegenden muß man zum Künstler werden.“ In: Kat. Ausst. Italienbilder 2005, S. 11-43.
Carus 1823 – Carl Gustav Carus, Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung. Einleitung zu dem noch ungedruckten Werke über die Ur-Theile des Schalen- und Knochengerüstes. In: Goethe 1823-1824, Bd. 1, Heft 5, S. 84-95.
Carus 1826 – Carl Gustav Carus, Bruchstück aus einer Reihe von Briefen über Landschaftsmalereyen. In: Kunst-Blatt, Nr. 52-54, 29. Juni 1826, S. 205-216.
Carus 1835 – Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei geschrieben in den Jahren 1815-1835. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung. Zweite durch einen Brief und einige Beilagen vermehrte Ausgabe, Leipzig: Verlag Gerhard Fleischer, 1835.
Carus 2002 – Carl Gustav Carus 1789-1869. Nine Letters on Landscape Painting: written in the years 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction, hrsg. und eingeleitet von Oskar Bätschmann u.a., Los Angeles: Getty Publications, 2002.

Catel 1833 – Franz Ludwig Catel u.a., Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Dessau: Fritsche, 1833.
Dähling 1829 – Heinrich Anton Dähling, Künstler und Kritiker. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 1, Januar 1829, S. 18-23.
De Bolla 1989 – Peter de Bolla, The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject, Oxford: Basil Blackwell, 1989.
De Margerie 1997 – Anne de Margerie, Le paysage et la question du sublime, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
De Piles 1708 – Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris: Estienne, 1708.
Décultot 1996 – Élisabeth Décultot, Peindre de Paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand, Tusson: Du Lérot, 1996.
Dickel 2001 – Hans Dickel, Zeichnung und Farbe. Carl Blechen in Rom und Neapel. In: Stuffmann 2001, S. 375-394.
Dickel 2003 – Hans Dickel, Rügen oder Rom? Die „Landschaften mit Regenbogen“ von Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch in ihrem politischen Kontext. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 1, Bd. 66, 2003, S. 65-82.
Dörries 1950 – Zeichnungen der Frühromantik, hrsg. von Bernhard Dörries, München: Verlag F. Bruckmann, 1950.
Doyle 2006 – Margaret M. Doyle, A Friedrich for the National Gallery of Art, Washington. In: The Burlington Magazine, Bd. CXLVIII (148), Nr. 1235, Februar 2006, S. 109-112.
Dubbini 2002 – Renzo Dubbini, Geography of the gaze. Urban and rural vision in early modern Europe, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
Eberle 1980 – Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen: Anabas-Verlag, 1980.
Eberle 1981 – Matthias Eberle, Carl Blechen oder der Verlust der Geschichte. In: Kat. Ausst. Berlin 1981, S. 93-104.
Eckermann 1836-1848 – Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832, 3 Bde., Leipzig 1836-1848.
Eimer 1999 – Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I.: „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. XVI, bearbeitet von Gerhard Eimer u.a., Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt, 1999.
Emmrich 1989 – Irma Emmrich, Carl Blechen. Zeit und Werk, Dresden: Verlag der Kunst, 1989.
Eschenburg 1978 – Barbara Eschenburg, Das Verhältnis von Mensch und Natur in Rottmanns Landschaften. In: Bierhaus-Rödiger 1978, S. 69-88.
Eschenburg 1987 – Barbara Eschenburg, Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München: Beck Verlag, 1987.
Eschenburg 1998 – Barbara Eschenburg, Die historische Landschaft. Überlegungen zu Form und Inhalt der Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Kat. Ausst. Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann (1797-1850), hrsg. von Christoph Heilmann u.a., München: Hirmer Verlag, 1998, S. 63-74.
Ewe 1992 – Herbert Ewe, Das schöne Rügen. Die Insel in Bilddarstellungen des 19. Jahrhunderts, Rostock: Hinstorff Verlag, 1992.
Fechner 1986 – Renate Fechner, Natur als Landschaft: zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Frankfurt/Main: Lang, 1986.
Félibien 1669 – André Félibien, Conférences de l’Académie Royale de peinture et de sculpture, Paris: Frédéric Leonard, 1669.

Fernow 1806-1808 – Carl Ludwig Fernow, Römische Studien, 3 Bde., Zürich: Gessner, 1806-1808.

Festschrift 1896 – Zur Jubelfeier 1696-1896. Königliche Akademie Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin, Berlin: Verlag von Rudolf Schuster, 1896.

Festschrift Sperlich 1980 – Schlösser, Gärten, Berlin. Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag 1979, Tübingen: Wasmuth, 1980.

Festschrift Waezoldt 1941 – Deutschland – Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt zu seinem 60. Geburtstage 21. Februar 1940, Berlin: C. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1941.

Feuchtmayr 1975 – Inge Feuchtmayr, Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis, München: Prestel-Verlag, 1975.

Fiorillo 1820 – Johann Dominikus Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten [in Deutschland und den vereinigten Niederlanden], 5 Bde., Bd. 4, Hannover: bei den Brüdern Hahn, 1820.

Fontane 1970 – Theodor Fontane, Sämtliche Werke, 24 Bde., Aufsätze zur Bildenden Kunst, Bd. 23, 1970, hrsg. von Edgar Groß u.a. [Nymphenburger Ausgabe], München, 1959-1975.

Forster 1793-1794 – Georg Forster, Ansichten vom Niederrhein, 3 Bde., Berlin: 1793-1794.

Förster 1860 – Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst. Gesammt-Ausgabe in 5 Theilen, Leipzig: Weigel, 1860.

Francke 1836 – Karl Ludwig Francke, Die Elemente der Perspektive und Schattenlehre in Beziehung auf Naturzeichnen und Aufnehmen ganzer Gegenden im Freien. Für den Schul- und Selbstunterricht und als Anleitung zum leichteren Verstehen größerer Werke über Perspektive. Mit fünf Kupfertafeln, Berlin: Verlag bei Wilhelm Schüppel, 1836.

Frank 1990 – Hilmar Frank, Idealbegriff und Landschaftsmalerei zwischen 1750 und 1850. Abgrenzungen, Anregungen, Paradigmenwechsel. In: Barck 1990, S. 312-344.

Frank 1991 – Hilmar Frank, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs. In: Idea. Werke, Theorien, Debatten. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hoffmann u.a., Bd. 10, 1991, S. 165-196.

Frank 2004 – Hilmar Frank, Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin: Akademie-Verlag, 2004.

Frank 2009 – Hilmar Frank, Carus, Friedrich und die Sprache der Natur – zu Carus' Schrift „Friedrich der Landschaftsmaler". In: Kat. Ausst. Carus 2009, Bd. 2, Wahrnehmung und Konstruktion, S. 225-231.

Franke 1984 – Renate Franke, Berlin vom König bis zum Schusterjungen. Franz Krügers „Paraden" Bilder preußischen Selbstverständnisses, Berlin u.a.: Peter Lang, 1984.

Freyberg 1828 – Max von Freyberg, Gedanken über die Landschaftsmalerey. In: Kunst-Blatt, Nr. 29, 1828, S. 113-115, weiter S. 117/118, S. 123/124, S. 135/136, S. 147/148, S. 151.

Fröhlich 2002 – Anke Fröhlich, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002.

Fröhlich 2005 – Anke Fröhlich, „Glücklich gewählte Natur". Der Dresdener Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751-1824), Hildesheim/Zürich: Georg Olms Verlag, 2005.

Führich 1875 – Joseph Ritter von Führich, Lebensskizze. Zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs „Libussa" erschienener Selbstbiographie und den wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten, Wien/Pest: Verlag von Carl Sartori, 1875.

Galassi 1991 – Peter Galassi, Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition, New Haven/London: Yale University Press, 1991.

Gaus 1984 – Joachim Gaus, Typologie und Genese der Landschaftsmalerei. Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jh. In: Kat. Ausst. Heroismus und Idylle 1984, S. 31-41.

Germer 1991 – Stefan Germer, Alte Medien – Neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert. In: Moderne Kunst I. Das Funkkolleg zum Verständnis von Gegenwartskunst, 2 Bde., hrsg. von Monika Wagner u.a., Hamburg: Rowohlt, 1991, S. 94-115.

Gerstenberg 1923 – Kurt Gerstenberg, Die ideale Landschaft. Ihre Begründung und ihre Vollendung in Rom, Halle/Saale: Niemeyer, 1923.

Gessner 1770-1772 – Salomon Gessner, Brief über die Landschaftmahlerey an Herrn Fuesslin, dem Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. In: Ders., Sämtliche Schriften in drei Bänden, Bd. 3, Zürich: Orell Füssli, 1770-1772, S. 229-276 [Reprint, hrsg. von Martin Bircher, Zürich: Orell Füssli Verlag, 1974].

Goethe 1789 – Johann Wolfgang von Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: Goethe 1973, S. 77-83.

Goethe 1801 – Johann Wolfgang von Goethe, Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland. In: Goethe 1973, S. 356-359.

Goethe 1808 – Johann Wolfgang von Goethe, Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen, 1808. In: Goethe 1973, S. 460.

Goethe 1818 – Johann Wolfgang von Goethe, Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände. In: Goethe 1974, S. 215/216

Goethe 1820 – Johann Wolfgang von Goethe, Wolkengestalt nach Howard. In: Goethe 1823-1824, Bd. 1, H. 2, 1820, S. 97-123.

Goethe 1820a – Johann Wolfgang von Goethe, Theater-Malerey. In: Ueber Kunst und Alterthum, Zweiten Bandes, drittes Heft, 1820, S. 117-131.

Goethe 1823-1824 – Zeitschrift zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden, hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe, 2 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, 1823-1824.

Goethe 1829 – Johann Wolfgang von Goethe, Landschaftliche Malerei [Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände, EA 1832]. In: Goethe 1974, S. 456-462.

Goethe 1973 – Johann Wolfgang von Goethe, Werke [Berliner Ausgabe], Bd. 19, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen; Aufsätze zur bildenden Kunst 1772-1808, Winckelmann und sein Jahrhundert; Philipp Hackert, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin: Aufbau Verlag, 1973.

Goethe 1974 – Johann Wolfgang von Goethe, Werke [Berliner Ausgabe], Bd. 20, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen; Aufsätze zur bildenden Kunst, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin: Aufbau Verlag, 1974.

Goethe 1976 – Johann Wolfgang von Goethe, Werke, 14 Bde. [Hamburger Ausgabe], hrsg. von Erich Trunz, Bd. 10, Autobiographische Schriften, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, München: Beck, 1972ff.

Goethe 1997 – Goethe-Handbuch in vier Bänden. Prosaschriften (Bd. 3), hrsg. von Bernd Witte u.a., Stuttgart: Metzler, 1997.

Goethe 2002 – Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, hrsg. von Herbert von Einem, München: Beck Verlag, 2002.

Grave 2003 – Johannes Grave, „Die Gegenwart erhellet die Vorzeit". Caspar David Friedrich zu Goethes ‚Ruisdael als Dichter'. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 2003, S. 208-226.

Grave 2006 – Johannes Grave, Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik. In: Beyer 2006, S. 439-497.
Grave 2006a – Johannes Grave, Amor als romantischer Landschaftsmaler? Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 3, Bd. 69, 2006, S. 393-401.
Grave 2009 – Johannes Grave, Der „fixierte Blick". Bildtheoretische Implikationen des Fensterbildes bei Carl Gustav Carus. In: Kat. Ausst. Carus 2009, Wahrnehmung und Konstruktion, S. 201-210.
Greiner 2000 – Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall' der Kunst, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2000.
Grossmann 1994 – Joachim Grossmann, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin: Akademie-Verlag, 1994.
Grummt 2004 – Christina Grummt, Die Kunst der Wahrnehmung. Caspar David Friedrich als Zeichner. In: Kern 2004, S. 273-286.
Gruppe 1829 – O. F. Gruppe, Ueber die malerische Illusion. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 3, März 1829, S. 76-83 und Heft 4, April 1829, S. 94-111.
Gurock 1990 – Elisabeth Gurock, Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss. Phil. Universität Münster, 1990.
Hackert 1797 – Jakob Philipp Hackert, Über Landschaftsmalerei. Theoretische Fragmente. In: Goethe 1973, S. 698-715.
Hackert 1802 – Jakob Philipp Hackert, Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature gravé à l'eau forte par Philippe Hackert, Mailand, 1802.
Hackert o.J. – Jakob Philipp Hackert, Theoretisch-Practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur von Philipp Hackert, königl. Neapolitanischen Hoff-Malers, Nürnberg/Leipzig: Friedrich Campe, o.J.
Haese 2000 – Klaus Haese, Blechens Zeichnungen von seiner Sachsenreise 1823. In: Vogel 2000, S. 23-31.
Hagedorn 1762 – Christian Ludwig Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig: Johann Wendlern, 1762.
Hammel-Haider 1988 – Gabriele Hammel-Haider, Über den Begriff „Stimmung" anhand einiger Landschaftsbilder. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLI (41), 1988, S. 139-148.
Hammel-Haider 1991 – Gabriele Hammel-Haider, Wahrnehmung der Landschaft ≠ Bild der Landschaft ≠ Wahrnehmung der Landschaftsbildes. In: Kunsthistoriker, Sondernummer: 6. Österreichischer Kunsthistorikertag, hrsg. von Götz Pochat, Jg. VIII (8), 1991, S. 43-47.
Harten 2000 – Ulrike Harten, Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, München u.a.: Deutscher Kunstverlag, 2000.
Haus 2001 – Andreas Haus, Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar, München u.a.: Deutscher Kunstverlag, 2001.
Heck 2006 – Kilian Heck, Der lebendige Anblick des Menschen. Die Badenden von Terni von Carl Blechen. In: Bogen 2006, S. 394-407.
Heck 2009 – Kilian Heck, Das von Licht erbaute Bild. Zu den Sepien „Bäume und Häuser" und „Besonnte Bäume in Amalfi" von Carl Blechen. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 133-136.
Heck 2010 – Kilian Heck, Das zweite Bild im Bild. Zur Bedeutung des Ausschnitts in den Landschaften von Carl Blechen. In: Bertsch/Wegner 2010, S. 451-471.
Heider 1970 – Gertrud Heider, Carl Blechen, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1970.
Hennig 2009 – Mareike Hennig, „Ein begnadetes Auge und eine sichere Hand". Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 31-35.

Herding 1996 – Klaus Herding, Carl Blechen. Der Widerstand gegen das Erhabene. In: Koebner 1996, S. 100-116.
Herding 1998 – Klaus Herding, Les paysages italiens de Carl Blechen et la lutte du peintre pour la modernité. In: Stefani 1998, S. 545-572.
Herzberg 1944 – Günther Herzberg, Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form- und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei, Frankfurt/Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1944.
Hinz 1974 – Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München: Verlag Rogner und Bernhard, 1974².
Hirschfeld 1779-1785 – Christian Cajus Laurenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig: M. G. Weidmanns Erben & Reich, 1779-1785.
Hoch 1981 – Karl-Ludwig Hoch, Zu Caspar David Friedrichs bedeutendstem Manuskript. In: Pantheon, 39. Jg., 1981, S. 229-230.
Hoch 1990 – Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich und die Sächsische Schweiz. Zum 150. Todestag Friedrichs am 7. Mai 1990. In: Pantheon, 48. Jg., 1990, S. 130-134.
Hoch 1995 – Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz. Skizzen, Motive, Bilder, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995.
Hoffmann 2005 – Ingrid-Sybille Hoffmann, Die römische Campagna. Melancholische Größe, ernste Einsamkeit. In: Kat. Ausst. Italienbilder 2005, S. 211-231.
Hofmann 2000 – Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München: Beck Verlag, 2000.
Hohner 1976 – Ulrich Hohner, Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Erlanger Studien Bd. 12, Erlangen: Palm und Enke, 1976, S. 20-24.
Howoldt 2002 – Jenns E. Howoldt, Von Caspar David Friedrich zu Carl Gustav Carus. Landschaftsmalerei zwischen ästhetischer Autonomie und wissenschaftlichem Anspruch. In: Kat. Ausst. Expedition 2002, S. 9-16.
Humboldt 1808 – Alexander von Humboldt, Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen, Tübingen: Cotta, 1808.
Humboldt 1845-1862 – Alexander von Humboldt, Kosmos. Versuch einer physischen Weltbeschreibung, 5 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, 1845-1862.
Jensen 1967 – Jens Christian Jensen, Nazarenische Landschaftsauffassung und der frühe Realismus. Versuch einer Abgrenzung. In: Kat. Ausst. Der frühe Realismus 1967, S. 124-131.
Journal Luxus Moden – Journal des Luxus und der Moden, hrsg. von Friedrich Justin Bertuch u.a., Weimar, 1786-1827.
Kammerer 1909 – Friedrich Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert, Berlin: Calvary, 1909.
Kant 1971 – Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1971
Kanz/Schönwälder 2008 – Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zur Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik, hrsg. von Roland Kanz und Jürgen Schönwälder, Bonn: University Press, 2008.
Karge 2009 – Henrik Karge, Die Landschaftsbriefe von Carl Gustav Carus und ihre Rezeption in der zeitgenössischen Kritik und Kunstliteratur. In: Kat. Ausst. Carus 2009, Bd. 2: Wahrnehmung und Konstruktion, S. 233-239.
Kat. Aukt. 1913 – Kat. Aukt. Versteigerung von Aquarellen, Ölstudien, Handzeichnungen bedeutender Künstler meist des XIX. Jahrhunderts aus altem Berliner Privatbesitz, darunter Carl Blechen und Anselm Feuerbach, 28.-31. Oktober 1913, Auktionshaus Amsler & Ruthardt, Berlin, 1913.

Kat. Ausst. 65 Zeichnungen 1986 – Kat. Ausst. 65 Zeichnungen. 1380-1880. Frühjahrsausst. vom 6.-17.5.1986, Düsseldorf/New York: C. G. Boerner, 1986.
Kat. Ausst. Ahnung 1994 – Kat. Ausst. Ahnung & Gegenwart. Zeichnungen und Aquarelle der deutschen Romantik im Berliner Kupferstichkabinett, hrsg. von Gottfried Riemann u.a., Berlin: Ars Nicolai, 1994.
Kat. Ausst. Akademie 1996 – Kat. Ausst. „Gute Partien in Zeichnung und Kolorit". 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin/Stiftung Archiv der Akademie der Künste, hrsg. von Gudrun Schmidt u.a., Berlin: Nicolai, 1996.
Kat. Ausst. Berlin 1906 – Kat. Ausst. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin, 2 Bde., hrsg. von Hugo von Tschudi, München: Bruckmann, 1906.
Kat. Ausst. Berlin 1981 – Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Berlin, Akademie der Künste, hrsg. von Sonja Günther, Berlin: Frölich und Kaufmann, 1981.
Kat. Ausst. Biedermeier 2006 – Kat. Ausst. Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Milwaukee Art Museum, Wien Albertina, hrsg von Hans Ottomeyer u.a., Stuttgart: Hatje Cantz Verlag/Milwaukee Art Museum, 2006.
Kat. Ausst. Blechen 1973 – Kat. Ausst. Karl Blechen: 1798-1840. Ölskizzen – Aquarelle – Sepiablätter – Zeichnungen – Entwürfe, hrsg. von Lothar Brauner, Berlin: Nationalgalerie-Ost, 1973.
Kat. Ausst. Blechen 1990 – Kat. Ausst. Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, Berlin, Nationalgalerie, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München: Prestel Verlag, 1990.
Kat. Ausst. Blechen 1998 – Kat. Ausst. Carl Blechen. Das Amalfi-Skizzenbuch, Stiftung Fürst-Pückler Museum Park und Schloss Branitz, hrsg. von Helmut Börsch-Supan u.a., Berlin: Akademie der Künste, 1998.
Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009 – Kat. Ausst. Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen, hrsg. von Rosa von der Schulenburg, Berlin: Akademie der Künste, 2009.
Kat. Ausst. Blickfeld 1997 – Kat. Ausst. Im Blickfeld der Goethezeit I. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Kunstsammlungen zu Weimar, hrsg. von Hermann Mildenberger, Berlin: G & H Verlag, 1997.
Kat. Ausst. Capriccio 1996 – Kat. Ausst. Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, hrsg. von Ekkehard Mai, Milano: Skira, 1996.
Kat. Ausst. Carus 2009 – Kat. Ausst. Carl Gustav Carus. Natur und Idee, Wahrnehmung und Konstruktion, 2 Bde., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick u.a., Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009.
Kat. Ausst. Catel 2007 – Kat. Ausst. Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856), Rom, Casa di Goethe, hrsg. von Andreas Stolzenburg. Rom: AsKI, 2007.
Kat. Ausst. Classizismus und Romantizismus 1999 – Kat. Ausst. Kunst der Goethezeit. „Classizismus und Romantizismus", Berlin, Nationalgalerie, hrsg. von Birgit Verwiebe u.a., Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1999.
Kat. Ausst. Dahl 2002 – Kat. Ausst. Wolken Wogen Wehmut. Johan Christian Dahl 1788-1857, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, hrsg. von Herwig Guratzsch, Köln: Wienand, 2002.
Kat. Ausst. Dahl 2004 – Kat. Ausst. J. C. Dahl. Tegninger fra Italia-reisen 1820-1821, Oslo Nasjonalmuseet, hrsg. von Bodil Sørensen, Oslo: Nasjonalgalleriet, 2004.

Kat. Ausst. Der frühe Realismus 1967 – Kat. Ausst. Der frühe Realismus in Deutschland. 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, hrsg. von Konrad Kaiser, Schweinfurt: Weppert KG, 1967.
Kat. Ausst. Deutsche Landschaftszeichnungen 2003 – Kat. Ausst. Deutsche Landschaftszeichnungen der Romantik aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Tokyo: The National Museum of Western Art, 2003.
Kat. Ausst. Dillis 1991 – Kat. Ausst. Johann Georg von Dillis, 1759-1841. Landschaft und Menschenbild, hrsg. von Christoph Heilmann, München: Prestel, 1991.
Kat. Ausst. Entdeckung der Wirklichkeit 2003 – Kat. Ausst. Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815, hrsg. von Bruno Bushart u.a., Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2003.
Kat. Ausst. Ernste Spiele 1995 – Kat. Ausst. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst zwischen 1790-1990, München, Haus der Kunst, hrsg. von Christoph Vitali, München: Haus der Kunst, 1995.
Kat. Ausst. Expedition 2002 – Kat. Ausst. Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Jenns E. Howoldt, Hamburg/München: Dölling und Galitz Verlag, 2002.
Kat. Ausst. Fontane 1998 – Kat. Ausst. Fontane und die bildende Kunst, hrsg. von Claude Keisch u.a., Berlin: Henschel Verlag, 1998.
Kat. Ausst. Friedrich 1985 – Kat. Ausst. Caspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Carl Blechen. Gemälde der deutschen Romantik aus der Nationalgalerie Berlin, Kunsthaus Zürich, hrsg. von Peter Krieger, Berlin: Druckhaus Hentrich, 1985.
Kat. Ausst. Friedrich 2006 – Kat. Ausst. Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, hrsg. von Hubertus Gaßner u.a., München: Hirmer, 2006.
Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990 – Kat. Ausst. Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik, hrsg. von Gottfried Riemann, Wien, Kunstforum Länderbank, München: Prestel Verlag, 1990.
Kat. Ausst. Friedrich/Dahl 2001 – Kat. Ausst. Caspar David Friedrich – Johann Christian Dahl. Zeichnungen der Romantik. Schwerin, Staatliches Museum, hrsg. von Kornelia von Berswoldt-Wallrabe, Schwerin: Staatliches Museum, 2001.
Kat. Ausst. Goethe 1994 – Kat. Ausst. Das Frankfurter Goethe-Museum zu Gast im Städel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, hrsg. von Petra Maisak, Frankfurt/Main: Städelsches Kunstinstitut, 1994.
Kat. Ausst. Goethe und die Kunst 1994 – Kat. Ausst. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern: Hatje Verlag, 1994.
Kat. Ausst. Goethezeit 1985 – Kat. Ausst. Kunst der Goethezeit Zeichnungen und Graphik aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1985.
Kat. Ausst. Goethezeit 1992 – Kat. Ausst. Goethezeit und Romantik. Einhundert Meisterzeichnungen aus einer Privatsammlung, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Lübeck: Graphische Werkstätten GmbH, 1992.
Kat. Ausst. Gropius 1970 – Kat. Ausst. Die Familie Gropius. Carl Wilhelm und Martin Gropius in Berlin, Berlin Museum, hrsg. von Irmgard Wirth, Berlin: Spiller, 1970.
Kat. Ausst. Hand Frankfurt 2003 – Kat. Ausst. Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städelschen Kunstinstitut, Städelsches Kunstinstitut, hrsg. von Mareike Hennig, Frankfurt/Main: Städelsches Kunstinstitut, 2003.
Kat. Ausst. Heroismus und Idylle 1984 – Kat. Ausst. Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart, hrsg. von Götz Czymmek u.a., Köln: Wallraff-Richartz-Museum, 1984.

Kat. Ausst. Italienbilder 2005 – Kat. Ausst. Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit, Neue Pinakothek München, hrsg. von Frank Büttner u.a., München/Köln: Pinakothek/Dumont, 2005.
Kat. Ausst. Koch 1989 – Kat. Ausst. Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur, Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. von Christian von Holst, Stuttgart: Edition Cantz, 1989.
Kat. Ausst. Krüger 2007 – Kat. Ausst. preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Der Maler Franz Krüger (1797-1857), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Staatliche Museen zu Berlin, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
Kat. Ausst. Kunst und Aufklärung 2005 – Kat. Ausst. Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität Wörlitz u.a., Ruhpolding: Rutzen, 2005.
Kat. Ausst. Künstlerverein 1983 – Kat. Ausst. „…und abends in Verein“. Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstlerverein 1814-1840, Berlin Museum, Berlin: Verlag Willmuth Arenhövel, 1983.
Kat. Ausst. Lessing 1980 – Kat. Ausst. Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880. Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio/USA, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1980.
Kat. Ausst. Nature 2003 – Kat. Ausst. Out into Nature. The Dawn of Plein-Air Painting in Germany 1820-1850, hrsg. von Katrin Bellinger, London: Colnaghi, 2003
Kat. Ausst. Nature’s Way 1993 – Kat. Ausst. ‚Nature’s Way‘. Romantic landscapes from Norway. Oil studies, watercolours and drawings by Johan Christian Dahl (1788-1857) and Thomas Fearnley (1802-1842), The Whitworth Art Gallery, Manchester u.a., 1993.
Kat. Ausst. Reinhold 1988 – Kat. Ausst. Heinrich Reinhold (1788-1825). Italienische Landschaften. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen, Gemälde, Gera Kunstgalerie, hrsg. von Gerhard Winkler, Gera: Kunstgalerie, 1988.
Kat. Ausst. Schinkel 1981 – Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Berlin, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Helmut Börsch-Supan u.a., Berlin: Nicolai, 1981.
Kat. Ausst. Schirmer 2002 – Kat. Ausst. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. von Siegmar Holsten u.a., Heidelberg: Kehrer, 2002.
Kat. Ausst. Schnorr 2000 – Kat. Ausst. „… ein Land der Verheißung“. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, u.a., Köln: Wienand, 2000.
Kat. Ausst. Sehnsucht 2002 – Kat. Ausst. Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Residenzgalerie Salzburg, hrsg. von Thomas Habersatter, Salzburg: Residenzgalerie, 2002.
Kat. Ausst. Stiftung Pommern 1978-1979 – Kat. Ausst. Zeichnungen und Aquarelle deutscher Meister 1750 bis 1900. Aus den Sammlungen der Stiftung Pommern, Kiel, hrsg. von Helmut Börsch-Supan. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, 1978-1979.
Kat. Ausst. Suche 2001 – Kat. Ausst. Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, hrsg. von Cornelia Reiter u.a., München: Prestel, 2001.
Kat. Ausst. Thöming 2002 – Kat. Ausst. Friedrich Thöming (1802-1873). Malerei und Grafik, Eckernförde, 2002.
Kat. Ausst. Turner 1987 – Kat. Ausst. Turner in the South. Rome, Naples, Florence, hrsg. von Cecilia Powell u.a., London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1987.

Kat. Ausst. Wagenbauer 2000 – Kat. Ausst. Max Joseph Wagenbauer, hrsg. vom Heimatmuseum Grafing, München: Verlag Lutz Garnies, 2000.
Kat. Ausst. Wasser 2002 – Kat. Ausst. Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800, Mittelrhein-Museum Koblenz, hrsg. von Klaus Weschenfelder u.a., Koblenz: Edition Braus, 2002.
Kat. Ausst. Zeichnung Goethezeit 1984 – Kat. Ausst. Zeichnung und Malerei der Goethe-Zeit. Vom Nach-Rokoko zum malerischen Realismus (autonom-malerischen Realismus), hrsg. von Wolfgang Thiede, Berlin: AGO Galerie, 1984.
Kat. Ausst. Zeichnungen Romantik 1985 – Kat. Ausst. Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Oslo. Caspar David Friedrich, Johan Christian Dahl, August Heinrich, hrsg. von Tina Grütter u.a., Zürich: Kunsthaus Zürich, 1985.
Kat. Mus. Berlin 1994 – Kat. Mus. Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, hrsg. von Alexander Dückers, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 1994.
Kat. Mus. Braunschweig 1989 – Kat. Mus. Herzog Anton Ulrich-Museum 1989. Erwerbungen aus zwei Jahrzehnten. Kunstwerke vor 1900 – eine Auswahl, Braunschweig: Limbach, 1989
Kat. Mus. Cottbus 1993 – Kat. Mus. Cottbus, Stiftung Fürst Pückler Museum und Schloss Branitz, Carl Blechen. Bestandskatalog. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, hrsg. von Beate Schneider, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1993.
Kat. Mus. Dresden 2004 – Kat. Mus. Kupferstichkabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie, hrsg. von Wolfgang Holler u.a., München: Deutscher Kunstverlag, 2004.
Kat. Mus. Hamburg Goethezeit 1989 – Kat. Mus. Hamburger Kunsthalle. Kunst der Goethezeit aus den Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1989.
Kat. Mus. Oslo 2000 – Kat. Mus. Oslo Kistefos-Museet. Museum og galleri, hrsg. von Nina Sørlie, Oslo: Labyrinth Press, 2000.
Kat. Mus. Rom 1981 – Kat. Mus. Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, Dipinti, hrsg. von Eduard Safarik u.a., Rom: Bramante Editrice, 1981.
Kat. Mus. Wien Akademie 2006 – Kat. Mus. Wie im wachen Träume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, hrsg. von Cornelia Reiter, Wien: Verlag Anton Pustet, 2006.
Kat. Mus. Wien Albertina 2008 – Kat. Mus. Die großen Meister der Albertina, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2008.
Kayling 2003 – Annegret Kayling, Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvres, Marburg: Tectum Verlag, 2003.
Keisch 1990 – Claude Keisch, ‚Imitatio' in der Gelobten Stadt. Deutsche Zeichner in Rom zwischen 1790 und 1830. In: Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel 1990, S. 15-26.
Kemp 1985 – Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln: DuMont, 1985.
Kern 1909 – Guido Joseph Kern, Karl Blechen in Berlin. Die Zeit vor der italienischen Reise. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Heft 9, 2. Jg., 1909, S. 432-445 und Heft 10, S. 454-469.
Kern 1911 – Guido Joseph Kern, Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke, Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1911.
Kern 2004 – Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch, hrsg. von Margit Kern u.a., München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004.

Kieser 1954 – Harry Kieser, Carl Blechen, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1954.
Klein 1998 – Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag, hrsg. von Peter K. Klein u.a., Berlin: Reimer, 1998
Kleist 1810 – Heinrich von Kleist, Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft [Redaktionelle Verarbeitung von „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“ von Clemens Brentano und Achim von Arnim]. In: Berliner Abendblätter, 12. Blatt, 13.10.1810.
Knoblauch zu Hatzbach 1975 – Gottfried von Knoblauch zu Hatzbach, Zyklothymie und Bildnerischer Ausdruck. Versuch einer pathographischen Studie über den Maler Karl Blechen, Med. Diss. Universität Marburg, 1975.
Koch 1876 – Joseph Anton Koch, Joseph Koch’s Gedanken über die Malerei. In: Gesammelte Schriften von David Friedrich Strauß. Nach des Verfassers letztwilligen Bestimmungen zusammengestellt, 2. Bd., Bonn: Verlag von Emil Strauß, 1876, S. 258-281.
Koch 1969 – Georg Friedrich Koch, Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810-1815. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 3/4, Bd. 32, 1969, S. 262-316.
Koch 1984 – Joseph Anton Koch, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom, hrsg. von Hilmar Frank, Hanau/Main: Müller und Kiepenheuer, 1984.
Koch 2006 – Georg Friedrich Koch, Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824, [Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. XIX], hrsg. von Helmut Börsch-Supan, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.
Koebner 1996 – Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, hrsg. von Thomas Koebner, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
König 1997 – Angelika König, Exotische Porträtlandschaften im frühen 19. Jahrhundert, Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Bd. 302, Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1997.
Koschatzky 2003 – Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
Koschtzky 1999 – Walter Koschatzky, Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
Koselleck 1990 – Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II, Bildungsgüter und Bildungswissen, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.
Kugler 1842 – Franz Kugler, Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, Berlin, 1842.
Kugler 1853-1854 – Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, mit Illustrationen und anderen artistischen Beilagen, 3 Bde., Stuttgart: Ebner und Seubert, 1853-1854.
Kuhlmann-Hodick 2000 – Petra Kuhlmann-Hodick, Geschichte und Rezeption des Landschaftsbuches. In: Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 43-63.
Kunst-Blatt – Kunst-Blatt, hrsg. von Ludwig Schorn, Stuttgart/Tübingen: Cotta’sche Verlagsbuchhandlung.
Kurth 1941 – Willy Kurth, Berliner Zeichner, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1941.
Lairesse 1728 – Gerard de Lairesse, Welt-belobten Kunst-Mahlers Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch Beweißthümer und Kupfferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätiget, anbey derselben Wohl- und Ubelstand angewiesen wird, 3 Bde., Nürnberg: Christoph Weigel, 1728.
Lambert 1984 – Susan Lambert, Drawing. Technique and Purpose, London: Trefoils Books, 1984.

Lammel 1995 – Gisold Lammel, Preussens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1995.
Lauterbach 2006 – Aspekte deutscher Zeichenkunst, hrsg. von Iris Lauterbach u.a., München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006.
Lavater 1777 – Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 3 Bde., Leipzig/Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, 1777 [Reprint, Zürich: Orell Füssli Verlag, 1969].
Lehmann 1950 – Herbert Lehmann, Die Physiognomie der Landschaft. In: Studium Generale, Heft 4/5, 3. Jg., 1950, S. 182-195.
Lichtenstern 1990 – Christa Lichtenstern, Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Bd. 1, Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim: Acta Humaniora, 1990.
Lichtwark 1897 – Alfred Lichtwark, Studien, Hamburgische Liebhaberbibliothek, 2 Bde., hrsg. von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Hamburg, 1897.
Lissok 2000 – Michael Lissok, Anmerkungen zu Carl Blechens Semnonenlager. In: Vogel 2000, S. 31-45.
Lützeler 1950 – Heinrich Lützeler, Vom Wesen der Landschaftsmalerei. In: Studium Generale, Heft 4/5, 3. Jg., 1950, S. 210-232.
Maaz 2009 – Bernhard Maaz, Carl Blechen. „Der Blick auf Dächer und Gärten“ als Selbstbild innerer Befindlichkeit. In: Schneider/Wegner 2009, S. 35-44.
Mackowsky 1922 – Hans Mackowsky, Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken, Berlin: Propyläenverlag, 1922.
Mai 1984 – Ekkehard Mai, Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie der Kunst zur Ästhetik des Naturgefühls. In: Kat. Ausst. Heroismus und Idylle 1984, S. 41-52.
Mai 1986 – Ekkehard Mai, Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986.
Mai/Rees 1998 – Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln: König, 1998.
Maillet 2005 – Arnaud Maillet, Le miroir noir. Enquête sur le côte obscur du reflet, Paris: Kargo & l'Éclat, 2005.
Maisak 1990 – Petra Maisak, Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810. In: Pantheon, 48. Jg., 1990, S. 123-129.
Maisak 1994 – Petra Maisak, Der Zeichner Goethe oder „Die practische Liebhaberey in den Künsten“. In: Kat. Ausst. Goethe 1994, S. 104-112.
Maisak 1994a – Petra Maisak, Natur – Gefühl – Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst. In: Kat. Ausst. Goethe 1994, S. 220-267.
Maisak 2001 – Petra Maisak, Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 2001.
Manthey 2005 – Stefanie Manthey, Rom. „Mit eigenen Augen sehen, was man teilweise in- und auswendig kennt“. In: Kat. Ausst. Italienbilder 2005, S. 109-131.
Märker 1974 – Peter Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich, Diss. Phil. Universität Kiel, 1974.
Meder 1923 – Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien: Kunstverlag Anton Schroll, 1923.
Menzel 1836 – Wolfgang Menzel, Carl Gustav Carus. Briefe über Landschaftsmalerei. In: Morgenblatt für gebildete Stände, Literatur-Blatt, Nr. 125, 12. Dezember 1836, S. 498/499.
Meyer 1811 – Johann Heinrich Meyer, Hackerts Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke. In: Goethe 1973, S. 692-698.

Meyer 1821 – Heinrich Meyer [gez. Weimarer Kunst Freunde], Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin. In: Ueber Kunst und Alterthum, Dritten Bandes, erstes Heft, 1821, S. 120-182.

Möller 1995 – Heino R. Möller, Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995.

Monats-Schrift – Monats-Schrift der Akademie der Künste und Mechan. Wissenschaften zu Berlin, hrsg. von Karl Philipp Moritz u.a., Berlin: Königl. Preuß. Akad. Kunst- u. Buchh., 1788-1789.

Müller-Tamm 1991 – Pia Müller-Tamm, Rumohrs „Haushalt der Kunst". Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit, Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag, 1991.

Müller-Tamm 1995 – Jutta Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1995.

Müller-Tamm 2001 – Pia Müller-Tamm, Bemerkungen zur nazarenischen Zeichenkunst. In: Stuffmann 2001, S. 303-323.

Müller-Tamm 2002 – Jutta Müller-Tamm, Farbe bekennen. Goethes Farbenlehre und die Berliner Wissenschaftspolitik um 1820. In: Osterkamp 2002, S. 193-211.

Münch 2000 – Martina Münch, Blechens Wahnsinn. Ein romantisches Schicksal im Spiegel von Medizin und Geistesgeschichte. In: Vogel 2000, S. 107-118.

Museum 1833-1837 – Museum, Blätter für bildende Kunst, hrsg. von Franz Kugler, Berlin, 1833-1837.

NAK 1835-1852 – Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., 25 Bde., hrsg. von G. K. Nagler, [unveränd. Abdr. der 1. Aufl. 1835-1852], Leipzig: Schwarzenberg & Schumann, 1924[3].

Neidhardt 1969 – Hans Joachim Neidhardt, Ludwig Richter, Wien/München: Verlag Anton Schroll und Co., 1969.

Neidhardt 1976 – Hans Joachim Neidhardt, Die Malerei der Romantik in Dresden, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1976.

Noll 2006 – Thomas Noll, Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik. Voraussetzungen und Deutung, München: Deutscher Kunstverlag, 2006.

O. A. 1761 – Anonym, Von der Kenntniß derjenigen Künste, die sich auf die Zeichnung gründen, und besonders von der Malerey. Aus dem Französischen. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Siebten Bandes, erstes Stück, Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1761, S. 11-31.

O. A. 1828 – Anonym, Ueber die Wichtigkeit und Nothwendigkeit der Kunstakademien zur Sicherung gründlicher Kunstausbildung und einer dauernden Kunstblüthe. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 3, März 1828, S. 81-88.

O. A. 1828a – Anonym, Warnung, nicht ohne inneren Beruf sich den Künsten zu widmen. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 6, Juni 1828, S. 164-167.

O. A. 1830 – Anonym, Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. An den Herausgeber des Kunst-Blatts, In: Kunst-Blatt, Nr. 100, 16. Dezember 1830, S. 397-406.

O. A. 1832 – Anonym [Carl Grüneisen?], Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt. In: Kunst-Blatt, Nr. 14, 16. Februar 1832, S. 53-71 [über mehrere Ausgaben publiziert].

Ohara 1983 – Mayumi Ohara, Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, Diss. Phil. Freie Universität Berlin, 1983.

Ost 1971 – Hans Ost, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf: Rheinland-Verlag, 1971.
Osterkamp 1991 – Ernst Osterkamp, Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart: Metzler, 1991.
Osterkamp 2002 – Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes [Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 5], hrsg. von Ernst Osterkamp, Berlin u.a.: Peter Lang, 2002.
Ottani Cavina 2001 – Anna Ottani Cavina, Landscapes of Reason. The Quest for Basic Geometric Forms in Landscape Painting from David to Corot. In Stuffmann 2001, S. 275-301.
Peschken 1979 – Goerd Peschken, Architektonisches Lehrbuch [Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk], Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 1979.
Pevsner 1986 – Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München: Mäander, 1986.
Pfotenhauer 1991 – Helmut Pfotenhauer, Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen: Max Niemeyer, 1991.
Pietsch 2006 – Annik Pietsch, „Gottes Natur empfunden und erkannt“ – Carl Blechens ‚Naturgemälde‘. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 48, 2006, S. 89-116.
Pietsch 2009 – Annik Pietsch, Carl Blechens „Naturgemälde“, die neuen Bildmedien und die physiologische Optik um 1800. In: Schneider/Wegner, S. 56-77.
Pietsch 2009a – Annik Pietsch, „Dichter der Natur in Farben“. Beobachtung zur Skizzentechnik Carl Blechens. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 123-128.
PrAdK – Archiv der Preußischen Akademie der Künste, Berlin.
Prause 1975 – Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen, 1801-1850, 2 Bde. bearb. von Marianne Prause, Berlin: Hessling, 1975.
Preißler 1721-1725 – Johann Daniel Preißler, Die durch Theorie erfundene Practic. Oder gründlich-verfaßte Reguln, derer man sich als eine Anleitung zu berühmten Künstler Zeichen-Wercken bestens bedienen kan, 4 Bde., Nürnberg: Selbstverlag, 1721-1725.
Preißler 1766 – Johann Daniel Preißler, Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan, den Liebhabern der Zeichen=Kunst mitgetheilet und eigenhändig in Kupffer gebracht [von Johann Daniel Preißler, Der allhiesigen Mahler=Academie Director, auch bey ihme zu finden], Nürnberg: Selbstverlag, 1766.
Preuß 1983 – Ingeborg Preuß, Zur Geschichte des Berlinischen Künstlerwereins. In: Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 151-186.
Puhlmann 1788 – Johann Gottlieb Puhlmann, Ueber Landschaft-Mahlerey. In: Monats-Schrift, 2. Bd., 1. Stück, 1. Jg., Juli 1788, S. 12-20.
Raczynski 1836-1841 – Athanasius Graf von Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin: Selbstverlag, 1836-1841.
Rave 1940 – Paul Ortwin Rave, Carl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1940.
Rave 1941 – Paul Ortwin Rave, Blechens italienische Skizzenbücher. In: Waezoldt 1941, S. 315-326.
Rave 1941 – Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel. Berlin, Erster Teil, Bauten für die Kunst, Kirchen. Denkmalpflege [Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk], München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1941 [Reprint 1981].
Rehder 1932 – Helmut Rehder, Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung, [Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 19, hrsg. von Paul Kluckhohn], Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1932.

Reiter 2001 – Cornelia Reiter, Die romantische Landschaft. Natur als Spiegel höherer Ordnung. In: Kat. Ausst. Suche 2001, S. 23-53.

Richefort 2004 – Isabelle Richefort, Adam-François van der Meulen (1632-1690): Peintre flamand au service de Louis XIV, Rennes: Presses Universitaires, 2004.

Richter 1823 – 30 An- und Aussichten zu dem Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz, neu aufgenommen, gezeichnet und gestochen von A. L. Richter, Dresden, 1823.

Richter 1909 – Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter, hrsg. von Heinrich Richter, Leipzig: Hesse und Becker Verlag, 1909.

Richter 2000 – Dieter Richter, Carl Blechen sulle montagne della Penisola Sorrentina (1829). In: Apollo, Nr. 16, 2000, S. 115-126.

Riedel 1989 – Wolfgang Riedel, Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989.

Riemann 1990 – Gottfried Riemann, Die Zeichnung als autonomes Kunstwerk. Bemerkungen zur frühromantischen Zeichenkunst. In: Kat. Ausst. Friedrich bis Menzel, S. 9-14.

Ritter 1989 – Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders., Subjektivität, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989³.

Robert 2005 – Jörg Robert, Die Kunst der Natur. Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon. In: Braungart 2005, S. 139-154.

Rödiger-Diruf 1989 – Erika Rödiger-Diruf, Landschaft als Abbild der Geschichte. Carl Rottmanns Landschaftskunst 1820-1850. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 40, 1989, S. 153-224.

Rügler 2005 – Axel Rügler, Zur Idee der Kunstakademien. In: Kat. Ausst. Kunst und Aufklärung 2005, S. 23-26.

Rumohr 1827 – Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin: Nicolai'sche Buchhandlung, 1827.

Sack 2005 – Friederike Sack, Italien und die Tradition der Ideallandschaft. Der höchste anschauende Begriff von Natur und Kunst. In: Kat. Ausst. Italienbilder 2005, S. 83-105.

Sandrart 1675-1680 – Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg, 1675-1680, Der teutschen Academie ersten Theils drittes Buch, von der pittura oder Mahlerey-kunst. Nürnberg 1675-1680 [Reprint, hrsg. von Christian Klemm, Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1994].

Sarn 1976 – John Sarn, Carl Blechen. An introduction, Diss. Phil. University of North Carolina, Chapel Hill, 1976.

Sarn 1980 – John Sarn, Angst in der Natur. Die frühen Landschaften von Carl Blechen. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 1, Bd. 43, 1980, S. 181-195.

Sato 2003 – Naoki Sato, Die Zeichnung in der Kunst der Romantik. Goethes und Mendelssohns Rolle als Dilettanten und ihr Verhältnis zu Friedrich und den Nazarenern. In: Deutsche Landschaftszeichnungen der Romantik aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden, Kat. Ausst. Dresden/Tokyo, 2003, S. 302-308.

Schadow 1828 – Wilhelm Schadow, Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 9, September 1828, S. 264-273.

Schadow 1829 – Wilhelm Schadow, Von dem echten Geiste der Kunstbeurtheilung. Aus W. Schadows Vortrag bei der ersten öffentlichen Versammlung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. In: Raczynski 1836-1841, Bd. 1, S. 331-334.

Schadow 1980 – Johann Gottfried Schadow. Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, 1849. Aufsätze und Briefe, 1890, [Reprint, hrsg. von Helmut Börsch-Supan, Berlin: Verlag Richard Seitz & Co., 1980].

Schenk-Sorge 1989 – Jutta Schenk-Sorge, Carl Blechen und der Beginn der Freilichtmalerei. Studien zu seinen Ölskizzen, Diss. Phil. Universität Bonn, 1989.

Schieder 2002 – Martin Schieder, Zwischen „beau-idéal“ und Naturbeobachtung. Zur Geschichte der „paysage historique“ von 1780 bis 1830. In: Kat. Ausst. Wasser 2002, S. 45-58.

Schiller 1958 – Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte. In: Friedrich Schiller, Schillers Werke, [Nationalausgabe], hrsg. von Norbert Oellers u.a., 42 Bde., Weimar: Verlag Herrmann Böhlaus Nachfolger, 1943-2005ff., Bd. 22, hrsg. von Herbert Meyer 1958, S. 265-283.

Schiller 1984 – Friedrich Schiller, Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

Schiller 1984a – Friedrich Schiller, Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen. In: Schiller 1984, S. 93-115.

Schilling 1935 – Deutsche Romantiker-Zeichnungen. Einführung und Auswahl von Edmund Schilling, Frankfurt/Main: Prestel, 1935.

Schinkel 1992 – Karl Friedrich Schinkel, Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen. In: Apel 1992, S. 183-197.

Schlegel 1798 – August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Novalis [Friedrich von Hardenberg] und Friedrich Schleiermacher, Fragmente. In: Athenaeum, Ersten Bandes, zweites Stück, 1798, S. 179-322.

Schlegel 1799 – August Wilhelm Schlegel, Die Gemählde. Gespräch. In: Athenaeum, Zweiten Bandes, erstes Stück, 1799, S. 39-151.

Schlegel 1799a – August Wilhelm Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman’s Umrisse. In: Athenaeum, Zweiten Bandes, zweites Stück, 1799, S. 193-247.

Schleiermacher 1842 – Friedrich Schleiermacher, Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. von Siegfried Lommatzsch, Berlin: Mittler, 1842.

Schmid 1998 – F. Carlo Schmid, Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998.

Schneider 2009 – Beate Schneider, „[…] denn ein Garten im grossen Style ist eben nur eine Bildergallerie, und Bilder verlangen ihren Rahmen“. Carl Blechen und Hermann Fürst von Pückler-Muskau. In: Schneider/Wegner 2009, S. 25-35.

Schneider/Wegner 2009 – Die neue Wirklichkeit der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung, hrsg. von Beate Schneider und Reinhard Wegner, Berlin: Lukas Verlag, 2009.

Schnorr 2000 – Julius Schnorr von Carolsfeld, Zwölf Brief zu dem Landschaftsbuch an Herrn Eduard Cichorius mit einem Vorwort und einem Nachwort von Julius Schnorr von Carolsfeld, Dresden im October 1867. In: Kat. Ausst. Schnorr 2000, S. 84-107.

Schöll 1833 – Gustav Adolf Schöll, Über das Leben der Kunst in der Zeit aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832. In: Museum 1833-1837, Nr. 2, Jg. I, 14. Januar 1833 – Nr. 15, Jg. I, 15. April 1833, S. 12-119. [Nicht abgeschlossen, dann fortgesetzt in: Nr. 29, Jg. I, 22. Juli 1833, S. 225 unter dem Titel: Über das Dichterische und Romantische in der bildenden Kunst.]

Scholl 2006 – Christian Scholl, Romantische Malerei als Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.

Schorn 1822 – Ludwig Schorn [und F. H. Müller], Ueber den Unterricht im Zeichnen nach einer zweckmäßigen Methode. In: Kunst-Blatt, Nr. 28, 8. April 1822, S. 109.

Schorn 1835 – Ludwig Schorn, Kunstliteratur. 1) Kunstreise durch England und Belgien […] von J. D. Passavant […] 2) Niederländische Briefe von Carl Schnaase […] 3) Briefe über Landschaftmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1835 von C. G. Carus. In: Kunst-Blatt, Nr. 101, 17. Dezember 1835, S. 421-431.

Schorn 1837 – Ludwig Schorn, Landschaften aus der Odyssee von Friedrich Preller. In: Kunst-Blatt (Morgenblatt für gebildete Leser), Nr. 1, 3. Januar 1837, S. 1 – Nr. 3, 10. Januar 1837, S. 10.

Schulenburg 2009 – Rosa von der Schulenburg, Bei nährerer Betrachtung. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 11-15.

Schulze 2004 – Elke Schulze, Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht. Eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004

Schuster 1990 – Peter-Klaus Schuster, Das Licht Italiens. In: Kat. Ausst. Blechen 1990, S. 235-237.

Schwarz 1965 – Heinrich Schwarz, Heinrich Reinhold in Italien. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 10, 1965, S. 71-96.

Semler 1800 – Christian August Semler, Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur, 2 Bde., Leipzig: In der Schäferischen Buchhandlung, 1800.

Semler 1809 – Christian August Semler, Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden. In: Journal des Luxus und der Moden, Heft 4, 24. Jg., 1809, S. 233-238.

Semler 1822 – Christian August Semler (?), Gedanken über Landschaftmalerei. In: Kunst-Blatt, Nr. 83, 17. Oktober 1822, S. 329.

Sengle 1971-1980 – Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, 3 Bde., Stuttgart: Metzler, 1971-1980.

Simmons 1990 – Uta Simmons, Die Innenansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel von Carl Blechen 1832-1834, unveröffentlichte Magisterarbeit TU Berlin, 1990.

Simmons 2009 – Uta Simmons, Carl Blechens Innenansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel (1832-1834). Eine motivgeschichtliche Betrachtung. In: Schneider/Wegner 2009, S. 117-152.

Simmons 2009a – Uta Simmons, Carl Blechens Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 25-30.

Solger 1829 – Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Von den einzelnen Künsten. In: Apel 1992, S. 700-710.

Sørensen 2004 – Bodil Sørensen, Dahl's Italian Journey. In: Kat. Ausst. Dahl 2004, S. 161-165.

Sperlich 1975 – Festschrift für Margarete Kühn, hrsg. von Martin Sperlich und Helmut Börsch-Supan, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1975.

Stefani 1998 – Corot, un artiste et son temps, hrsg. von Chiara Stefani, Paris: Klincksieck, 1998.

Strey 1983 – Waldtraud Strey, Porträtskizzen Karl Blechens von Vereinsmitgliedern 1830-1832. In: Kat. Ausst. Künstlerverein 1983, S. 258-262.

Striehl 1998 – Georg Striehl, Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755-1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption, Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag, 1998.

Sulzer 1792-1794 – Johann Georg[e] Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 4 Bde., Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1792-1794.

Thiede 1984 – Wolfgang Thiede, Exkurs über Blechen und Gille. In: Kat. Ausst. Zeichnung Goethezeit 1984, S. 80-94.

Thiede 1991 – Rocco Thiede, Leben und Werk Carl Blechens in der DDR-Kunstwissenschaft. In: Kritische Berichte, Heft 2, Bd. 19, 1991, S. 25-38.

Toelken 1829 – Ernst Heinrich Toelken, Neue Organisation der unteren Lehrklassen der Akademie zu einer besonderen Zeichenschule. In: Berliner Kunst-Blatt, Heft 1, Januar 1829, S. 1-4.

Trunz 1980 – Erich Trunz, Goethes Entwurf „Landschaftliche Malerei“. In: Weimarer Goethestudien, [Schriften der Goethe-Gesellschaft, 61], Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980, S. 156-203.

Ueber Kunst und Alterthum – Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe, Stuttgart: Cotta, 1816-1832.

Valenciennes 1800 – Pierre-Henri de Valenciennes, Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, Paris, 1800 [Reprint, Genève: Minkoff, 1973].

Valenciennes 1803 – Pierre-Henri de Valenciennes, Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Mahler, aus d. Franz. übers. u. mit Anm. u. Zusätzen verm. von Johann Heinrich Meynier, Hof: Grau, 1803.

Vaughan 1995 – William Vaughan, Landschaftsmalerei und die „Ironie der Natur“. In: Kat. Ausst. Ernste Spiele 1995, S. 563-570.

Verwiebe 1999 – Birgit Verwiebe, „Classizismus und Romantiszismus“. Kunst der Goethezeit. In: Kat. Ausst. „Classizismus und Romantizismus“. Kunst der Goethezeit Berlin 1999, S. 9-26.

Verwiebe 2009 – Birgit Verwiebe, Schinkels Dioramen und Bühnenbilder und ihr Einfluss auf Blechens künstlerisches Werk. In: Schneider/Wegner 2009, S. 44-56.

Verwiebe 2009a – Birgit Verwiebe, „Wunder strömender Lichtfluten“. Carl Blechen und die Nationalgalerie. Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 17-23.

Verzeichnis 2001 – Verzeichnis seit 1945 vermißter Bestände der Nationalgalerie, Bd. 2, Dokumentation der Verluste, hrsg. von Lothar Brauner u.a., Berlin: Nationalgalerie, 2001.

Vogel 2000 – Carl Blechen (1798-1840): Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen. Publikation der Beiträge zur IX. Greifswalder Romantikkonferenz in Cottbus, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 2. bis 4. Oktober 1998, hrsg. von Gerd-Helge Vogel und Barbara Baumüller, Greifswald: Steinbecker Verlag Rose, 2000.

Vogel 2000a – Gerd-Helge Vogel, „Ächt landschaftlicher Humor“ oder „das beohrfeigte Auge“ in Carl Blechens Capri-Darstellungen. In: Vogel 2000, S. 73-85.

Vogel 2003 – Gerd-Helge Vogel, Technical Aspects and historical Outline of the plein-air Oil Sketch. In: Kat. Ausst. Nature 2003, S. 3-6.

Vogtherr 1996 – Christoph Martin Vogtherr, Akademie und Museum. In: Kat. Ausst. Akademie 1996, S. 221/222.

Vogtherr 2000 – Christoph Martin Vogtherr, Blechen nach Schinkel. Carl Blechen und die Ideallandschaft. In: Vogel 2000, S. 61-73.

Von Donop 1908 – Lionel von Donop, Der Landschaftsmaler Carl Blechen. Mit Benutzung von Aufzeichnungen Theodor Fontanes, Berlin: Verlag von Fischer und Franke, 1908.

Von Engelhardt 1990 – Dietrich von Engelhardt, Der Bildungsbegriff in der Naturwissenschaft. In: Koselleck 1990, S. 106-115.

Von Führich 1875 – Joseph Ritter von Führich, Lebensskizze. Zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs „Libussa“ erschienener Selbstbiographie und den wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten, Wien/Pest: Verlag von Carl Sartori, 1875.

Von Führich 1883 – Joseph von Führichs Briefe aus Italien an seine Eltern 1827-1829, Freiburg im Breisgau: Herder’sche Verlagsbuchhandlung, 1883.

Von Helvig 1829 – Amalie von Helvig, Ueber die Ausstellung zu Berlin im Oktober 1828. In: Kunst-Blatt, Nr. 22, 16. März 1829, S. 86-90.
Von Simson 1975 – Otto von Simson, Über einige Zeichnungen von Carl Blechen. In: Sperlich 1975, S. 247-255.
Von Specht – Agnete von Specht, Die Akademie unter Johann Gottfried Schadow. In: Kat. Ausst. Akademie 1996, S. 207.
Waagen 1844 – Gustav Friedrich Waagen, Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, [Reprint, hrsg. von Werner Gabler, Düsseldorf: Werner, 1980].
Wagenbauer 1805 – Max Joseph Wagenbauer, Anleitung zur Landschaft=Zeichnung in Handzeichnungs=Manier von Max Joseph Wagenbauer Landschaft=Mahler [18 Illustrationen], München, 1805.
Wagner 1991 – Moderne Kunst I. Das Funkkolleg zum Verständnis von Gegenwartskunst, 2 Bde., hrsg. von Monika Wagner, Hamburg: Rowohlt, 1991.
Wegner 2006 – Reinhard Wegner, Anmerkungen zu den Skizzenbüchern von Carl Blechen und Adolph Menzel. In: BücherGänge. Miszellen zu Buchkunst, Leselust und Bibliotheksgeschichte; hrsg. von Annette Hoffmann u.a., Heidelberg: Manutius-Verlag, 2006, S. 167-175.
Wegner 2006a – Reinhard Wegner, Carl Blechen. Die Entstehung des Bildes in der Skizze. In: Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jhs., hrsg. von Friedrich Weltzien, Berlin: Reimer, 2006, S. 97-108.
Wegner 2009 – Reinhard Wegner, Blechens dunkle Bilder. In: Schneider/Wegner 2009, S. 171-178.
Wegner 2009a – Reinhard Wegner, Die Grenzen der Wirklichkeit. Über den Kontrast von Licht und Schatten im Amalfi-Skizzenbuch Carl Blechens. In: Kat. Ausst. Blechen Amalfi 2009, S. 129-132.
Weidner 1998 – Thomas Weidner, Jakob Philipp Hackert, Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1998.
Winckelmann 1756 – Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und der Bildhauerkunst, Dresden 1756² [Reprint 1962].
Wittkower 1967 – Rudolf Wittkower, Masters of the loaded brush, New York: Trustees of Columbia University in the City of New York, 1967.
Wolzogen 1862-1864 – Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt und mit einem Verzeichniss sämmtlicher Werke Schinkel's versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Berlin: Decker, 1862-1864.
Zimmermann 1978 – Sprache und Welterfahrung, hrsg. von Jörg Zimmermann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.
Zimmermann 1978a – Jörg Zimmermann, Ästhetische Erfahrung und die „Sprache der Natur". Zu einem Topos der ästhetischen Diskussion von der Aufklärung bis zur Romantik. In: Zimmermann 1978, S. 234-256.
Zimmermann 2009 – Reinhard Zimmermann, Carl Blechen und Caspar David Friedrich. Religiöse Aspekt im Werk Carl Blechens. In: Schneider/Wegner 2009, S. 152-171.
Zingg 1808-1809 – Adrian Ludwig Zingg, Gründliche Schule für Landschaftszeichner [Vorwort gez. Adam Zingg], 2 Hefte, Dresden: Morasch und Skerl, 1808-1809.
Zschoche 1998 – Hermann Zschoche, Caspar David Friedrich auf Rügen, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.