

Mit dem Erlöschen der DDR als eigenständigem Staatsgebilde am 3. Oktober 1990 endete auch eine über 40-jährige Epoche selbständigen kunsthistorischen Forschens in Ostdeutschland. Genauso wie diese Zeit eine durch politische Reglementierungen und gesellschaftliche Mechanismen geprägte, typische bildende Kunst hervorbringen mußte, deren geschlossener Fundus nun erstmals einer echten umfassenden und kritischen Aufarbeitung harrt, entwickelte sich auch eine von kulturpolitisch-ideologischen Dogmen beeinflusste Kunstgeschichtsschreibung. Auch ihre Ergebnisse gilt es nun mit kritischen Augen zu sichten, um unzweifelhafte wissenschaftliche Fortschritte und Neuerungen zu würdigen, ideologischen Ballast aber, der sich in viele Bereiche der historischen Betrachtungen zur Kunst und ihren Wirkungsweisen einschlich, aufzudecken und abzuwerfen.

Ich setze mich hier erstmals mit der Rezeption von Biografie und Œuvre Carl Blechens (1798-1840) in der DDR auseinander. Im Verhältnis zu populären Publikationen und wissenschaftlichen Arbeiten in Westdeutschland erfolgte in der ehemaligen DDR eine relativ kontinuierliche Beschäftigung mit dem Leben und Werk Blechens. Dies hat zum einen seine Ursache in den reichen Beständen der Staatlichen Museen zu Berlin-Ost. Hier wird in der Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie, im Alten Museum, der Hauptteil seines künstlerischen Nachlasses verwahrt. Andererseits ergab die Analyse der nachfolgenden Monographien, Ausstellungskataloge und kleineren Abhandlungen ein bevorzugt dem Realismus verpflichtetes Interpretationsmuster der Autoren. Dies kam vor allem den zeitgleichen Diskussionen um die sozialistisch-realistische Gegenwartskunst und ihrer ideologisch, pädagogischen Verwertbarkeit sehr entgegen.

Im folgenden werden in chronologischer Reihenfolge alle in der DDR erschienenen Kataloge, Monographien und wichtigen Aufsätze vom ersten Kunstheft 1954 bis zum letzten Ausstellungskatalog 1990 betrachtet.¹

Die erste Publikation in der DDR, »Carl Blechen« von Harry Kieser, kam 1954 in der Reihe »Das kleine Kunstheft«, VEB Verlag der Kunst Dresden, heraus. In monographischer Form, »und auf Grund der neusten, fortschrittlichsten Erkenntnisse unserer Kunstwissenschaft geschrieben« (Einführungstext des Verlages). Diese kleinen Heftchen in Kunstbriefformat hatten folgendes Ziel: »In den Vordergrund stellt sie die Themen, die für eine gesunde Weiterentwicklung unserer Gegenwartskunst von besonderem Wert sind«, so der allgemeine Hinweis des Verlages in jedem »Kunstheft« auf der ersten Innenseite. Kieser folgt den bei Kern und Rave² enthaltenen biographischen Fakten zu Blechen. Er sieht in dem Maler einen »aktiven und rastlos vorwärtsdrängenden Geist« (S. 9), dessen »Themenkreis... von erstaunlicher Weite« (S. 9) war. Der Begegnung mit Dahl in Dresden mißt er eine entscheidende Bedeutung bei. Die oft hervorgehobene, bisher jedoch historisch nicht belegbare persönliche Bekanntschaft mit Caspar David Friedrich wird de facto in den Raum gestellt. Im Zusammenhang mit figürlichen Studien Blechens, glaubt Kieser »einen merkwürdigen Hang zum Grotesken« (S. 11) zu erkennen. Das »Walzwerk bei Eberswalde« (Rave 1803) ist unkorrekterweise, wie bei vielen anderen Au-

toren auch, »die erste Industrielandschaft in der neueren deutschen Malerei« (S. 12). Problematisch wird seine Argumentation jedoch, wenn Blechens romantisches Bekenntnis von 1830: »... das Bewußtsein, Gottes Natur erkannt und empfunden zu haben«³ ohne das Wort »Gottes« zitiert wird. Mit dieser Einsparung erhält die Künstleraussage eine für die ideologischen Klassenkämpfe der 50er Jahre brauchbare atheistische Nuance.

Kieser weist mit seinen Gedanken zum zeichnerischen Werk des Malers und dem damit verbundenen gewissenhaften Studium architektonischer Formen (S. 13, 14) auf bisher immer noch wenig beachtete Seiten im Œuvre Blechens hin. Auch seine Anmerkungen zur Arbeit als Bühnenmaler erfahren eine, gemessen am Umfang des Kunstheftchens, starke Betonung (S. 15, 16).

Für die Ostseereise folgt Kieser – wie auch spätere Autoren – der üblichen Datierung auf das Jahr 1828. Sie wird jedoch mittlerweile angezweifelt.⁴ Das Wesen des Malers möchte Kieser in »dem Stichwort Einfachheit« (S. 16) festgeschrieben wissen.

Für Blechens beste Arbeiten verwendet er Formulierungen wie »freie Atmosphäre«, »Licht«, und »farbig kostbarer Klang« (S. 17) – gängige Klischees also, die sich in Variationen bei den nachfolgenden Autoren wiederholen werden. Ohne näher darauf einzugehen, verweist er auf Blechens Beziehung zu den Holländern des 17. Jahrhunderts (Albert Cuyp, Jacob van Ruisdael, van Goyen, Everdingen, van der Neer).

Man empfindet Kiesers Credo durchaus als angenehm, wenn er anmerkt: »Nicht alles, was Blechen schuf, kann von gleichem Wert sein« (S. 21). Seine Sicht auf den ehrlichen, nach Wahrheit suchenden Künstler, der diese »in dem Erlebnis der farbigen Landschaft« (S. 21) fand, zwang die kommende Forschung nicht von vornherein in ein Denkschema. Unter Berücksichtigung der Zeitumstände war Harry Kiesers kleine Schrift ein erster hoffnungsvoller Anfang. Er brachte mit ihr das Werk Carl Blechens breiten Leserkreisen in der Nachkriegszeit näher. Darüberhinaus aber enthielt sie vielversprechende Gedankenansätze, die bis heute nicht detailliert weiterverfolgt wurden.

Fast ein ganzes Jahrzehnt verging, ehe sich 1963 zwei weitere DDR-Autoren in Heft 1 der »Veröffentlichungen des Museums Cottbus« mit Blechen auseinandersetzten. Die 45 Textseiten umfassende Publikation »Der Maler Carl Blechen 1798-1840« erschien im Rahmen einer Sonderausstellung des Bezirksmuseums Cottbus, Schloß Branitz, aus Anlaß der V. Arbeiterfestspiele in Blechens Geburtsstadt. Sie enthält 56 Katalognummern, die zum Bestand des Museums gehören. Eindeutig weist der damalige Oberbürgermeister der Stadt Cottbus, Kluge, auf Sinn und Zweck des Ausstellungsvorhabens hin: Dem »Werk von Carl Blechen in unserem Arbeiter- und Bauern-Staat die erforderliche Achtung und Pflege« angedeihen zu lassen und mit dieser Veröffentlichung »den schaffenden Menschen aus nah und fern diesen wertvollen Teil unseres nationalen kulturellen Erbes nahezubringen und die allseitige Bildung in unserer sozialistischen Gesellschaft zu fördern«. Entsprechend diesen ideologischen Prämissen gestaltet sich der erste Teil der Schrift »Carl Blechen in seiner Zeit« von Dr. Herbert Scurla. Der von falschen Tatsachen, Fehlurteilen und irrigen Einschätzungen getragene Aufsatz ist unbrauchbar. Der Autor bedauert etwa, daß es keine »Dokumente einer bürgerlich-realistischen und vaterländischen Kunstgesinnung, ... oder gar gesellschaftskritische Äußerungen« (S. 14) in einer

Zeit »der reaktionären Feudalordnung« (S. 7) von Carl Blechen gibt. Über den Kunsthandel des 19. Jahrhunderts bemerkt er, er sei »nach kapitalistischer Weise bestrebt« gewesen, »so billig wie möglich einzukaufen und so teuer wie möglich zu verkaufen«. Zudem sei Blechen »ausgebeutet worden wie wenige Künstler seiner Zeit« (S. 15). Nach Scurlas Meinung hatte er »den Hunger gewählt« (S. 15) und war mit seinem Tun »wie immer auf der Suche nach einer realistischen Kunst ... in jener dunklen Epoche« (S. 16).

Scurlas Klassifizierung des Malers als einem der »fruchtbarsten unter den Begründern realistischer Landschaftsmalerei und einem bedeutenden Vorläufer des Impressionismus« bestimmt im Prinzip auch den Tenor von Vera Ruthenbergs Aufsatz: »Der Maler Carl Blechen zwischen 1828 und 1833 – Stilkritische Betrachtungen zu den Gemälden des Museums der Stadt Cottbus«. Sie stützt sich auf Gedanken von G. J. Kern, der schon 1937 eine Auswahl von Blechens Werken in Cottbus würdigte.⁵ Die Abgrenzung von Ölstudie und Gemälde gelingt der Autorin selten. Dem geht eine Fehleinschätzung der angeblich vor Ort entstandenen Arbeiten, besonders der italienischen Studien, voraus, z.B. der »Mönche im Park von Terni« (Rave 1304): »Wahrscheinlich ein Werk, das unmittelbar vor dem Objekt entstand und während der Rückreise Blechens von Rom gen Norden im Jahre 1829 gemalt wurde.« (S. 24) Im Vordergrund ihrer Analyse stehen Farben und Stofflichkeit, diffuses Licht und Farbnuancierungen werden so zum eigentlichen Gehalt der Bilder gemacht, während die Motive oder gar die Themen kaum Beachtung finden. Ziel der Verfasserin ist es, die »äußerst modern anmutende Farbgebung« als »ein Vorwegnehmen impressionistischer Form und Farbkompositionen« zu deuten (S. 31).

Das Italienerlebnis Blechens wird als Wendepunkt definiert (S. 25), und die Verfasserin erklärt damit den Fortschrittsgedanken in seiner Kunst.

Gut sind die Deutungen der Bilder »Klosterhof mit Reiher« (Rave 1864), »Treppe in einem alten Burggemäuer« (Rave 2028 a) und der Harzstudien. Man fragt sich an dieser Stelle, warum die Autorin nur deutsche Ruinen, Klöster, Mönche etc. als Sinnbilder erkennt (S. 26-28), Italienmotive von solcher Interpretation jedoch ausgeschlossen bleiben.

Während Vera Ruthenberg das Wechselverhältnis der »Schwierigkeiten« der Zeit (S. 32) und einer »unglücklichen Veranlagung« des Malers (S. 32) vorsichtig mit Blechens Tod in Verbindung bringt, gibt Scurla hier Sicherheit vor. Diese versöhnliche und diplomatische Darstellung macht Frau Ruthenbergs Text zu einem die Blechen-Forschung durchaus bereichernden Beitrag.

Von einer Bereicherung kann man im Zusammenhang mit dem Essay von Gerhard Strauss, »Über den Realismus bei Karl Blechen« (in »Anschauung und Deutung« der »Studien zur Architektur und Kunstwissenschaft« Band 2, des Akademie Verlages Berlin 1964) kaum sprechen. Seinem Ziel, »einige der Besonderheiten Blechens zu präzisieren, andere ergänzend zu erwähnen und insgesamt etwas von ihrer historischen Bedingtheit sichtbar zu machen« (S. 49), folgt der Autor mit konsequent marxistisch-leninistischer Grundhaltung. So ist es verständlich, wenn entsprechende Literatur von Marx und Engels, wie z.B. »Zur Kritik der politischen Ökonomie«, dankbar verarbeitet und in die kunstwissenschaftliche Argumentation eingeflochten werden. Strauss geht scheinbar philosophisch an den Maler heran, wenn er z.B. über »Blechens Verhältnis zur Wirklichkeit« (S. 50) nachdenkt und diesem eine »unverkennbare realistische Qualität« (S. 50) bescheinigt. Bei Herausstellung der

Besonderheiten dieser »Wirklichkeitsbezogenheit« in Blechens Werk sieht er eine jener »Kampfansagen ... mit denen das Bürgertum, dem als naturwidrig definierten verfallenden Feudal Absolutismus entgegengetreten war« (S. 50). In einer Beweiskette führt er Merkmale für »Blechensche Wirklichkeitsorientierung« auf. Neben der »Progressivität seiner Naturbekenntnisse« (S. 50) der »ungeschminkte[n] Darstellung der Wirklichkeit« (S. 51) sind dies auch »Darstellungen des einfachen Volkes«, welche »an Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit hinter seinen Landschaften nicht zurückbleiben..., so daß von einer Orientierung auf das einfache Volk gesprochen werden kann« (S. 51). Seine Wunschkonstruktionen von »neuen konkreten Inhalten ... sozialer Art« (S. 51) setzen sich in einer Gegenwartsorientierung auf die Produktivkräfte in Gemälden, wie dem »Walzwerk bei Eberswalde« (Rave 1803) oder »Mühlental von Amalfi« (Rave 1119), fort, in denen er die »modernsten Merkmale der Arbeitslandschaft« (S. 52) sieht.

Dem Licht und der Farbe schenkt Strauss keine weitere Aufmerksamkeit, »weil sich von dieser Stelle her kaum noch wesentlich neue Bemerkungen zur Frage der Wirklichkeitsbezogenheit Blechens ergeben würden« (S. 55). Positiv ist in diesem Zusammenhang die Abgrenzung von Blechens Kunst zur impressionistischen Programmalerei anzumerken. Genauso wie Strauss seine Abgrenzungen nach »oben« hin betreibt, geht er gegen die »reaktionär werdenden nazarenischen Romantiker...« (S. 56) vor.

Blechens subjektive Kunst grenzt er gegen spätbürgerlichen Subjektivismus ab. Die in ihr enthaltenen religiösen Züge führt der Autor auf »teils solche pantheistischer Art« (S. 56) zurück. Er bedauert abschließend, daß Blechen »zwar aus dem Volke« stamme, »die bürgerlichen Bedingtheiten seines Daseins jedoch noch nicht zu überwinden« vermochte (S. 56). Trotz »Widersprüche[n] in dem Künstler« (S. 57) und fehlender thematischer Aktualität, sei sein Schaffen »ein wesentlicher Sprung nach vorn« (S. 57) gewesen, »an dem die ökonomisch und politisch stärkere Entwicklung von Berlin nicht unbeteiligt gewesen« (S. 57) war. Strauss erweist sich hier erneut als gestandener marxistischer Kunstwissenschaftler. Im Kern versucht er die von der SED-Kunstdoktrin geforderte Realismusthese mit dem Werk Carl Blechens zu belegen.

Ein Jahr später erschienen im Seemann Verlag Leipzig »Farbige Gemäldewiedergaben – Karl Blechen«, mit einer Einführung von Karl Berger. Schon mit seinem ersten Satz: »Die entscheidende Bedeutung Karl Blechens (1798-1840) für die deutsche realistische Malerei im 19. Jahrhundert erweist sich immer deutlicher in der Wirkung seines Werkes auf unsere Gegenwart« markiert er die ideologische Bedeutung des Malers für die Kunstdiskussionen der 60er Jahre in der DDR. Der Realismus Blechens wird gegen eine negativ besetzte Romantik abgehoben. Der Künstler – so Berger – habe sich »von theatralisch romantischem Ballast« befreit (S. 5). Die »inhaltlichen Anliegen der Romantik« lasse er weit hinter sich, um »zu wesentlicher realistischer Aussage« zu gelangen. Wie Vera Ruthenberg sieht Berger in Blechen einen »frühen Vorläufer des Impressionismus« (S. 5).

Berger erkennt die romantische und die realistische Seite in Blechens Bildern, und er wird nicht müde, die Schädlichkeit des einen und die Nützlichkeit des anderen Aspekts zu betonen. Entsprechend seiner Impressionismus-These hebt er die künstlerische Überlegenheit der Studie gegenüber dem Gemälde hervor, wobei jedoch seine Kenntnisse, welche Werke direkt vor der Natur entstanden, sehr lückenhaft



Carl Blechen, Landschaft bei Subiaco, Staatliche Museen zu Berlin

sind. Berger sorgt auf seine Weise für das Fortbestehen von Klischees, wenn er das Walzwerkbild (Rave 1803) als frühestes Industriebild der deutschen Malerei bezeichnet oder von dem armen Künstler spricht, »dem das Leben bei aller Arbeitsamkeit nie mehr als das Allernotwendigste gab« (S. 14).

Abschließend klassifiziert er Blechen als einen Maler des Realismus und Vorläufer des Impressionismus und bezeichnet ihn als einen »Meister der deutschen Landschaftsmalerei«, der »den vorwärtsweisenden Bestrebungen des deutschen Bürgertums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diene« (S. 16).

Im Jahr 1970 edierte der Seemann Verlag Leipzig in seiner Reihe »Künstlerkompendium« das in der DDR erste umfangreichere (195 Seiten starke und mit 289 Abbildungen versehene) Buch »Carl Blechen« von Gertrud Heider. Viele Jahre war diese Monographie das Standardwerk der Blechenforschung in Ostdeutschland, da es seit dem Werkverzeichnis von Paul Ortwin Rave von 1940, welches bis heute leider keine revidierte Neuauflage erfuhr, einige der dort abgedruckten Selbstzeugnisse, Äußerungen von Zeitgenossen und Kritiken wiedergab und Dank dem reichen Abbildungsteil die Möglichkeit eigener Urteilsfindungen erleichterte.

Doch auch Frau Heider weicht in ihrer 36 Seiten umfassenden Einführung nicht vom Schema der Politisierung und Vergesellschaftung des individuellen Künstlertums Carl Blechens ab. Sie nimmt Pauschalisierungen vor, wenn sie etwa in dem Abschnitt »Blechen und seine Zeit« schreibt: »Das neue und bahnbrechende dieser Leistung aber, die mit dem gesellschaftlichen Aufschwung der progressiven Kräfte

des deutschen Bürgertums in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre zusammenfiel und ihr *Ausdruck* war, stieß in den herrschenden Gesellschaftskreisen und bei der offiziellen Kunstkritik auf Unverständnis und feindselige Ablehnung. Die deutschen Zustände, die Herrschaft der Reaktion ... verhinderten es auch, daß Blechen bei ihm die verdiente Anerkennung, die notwendige Unterstützung fand.« (S. 5, Hervorhebung d. Autors)

Im weiteren Text tauchen Formulierungen auf, die ähnlich in zeitgleichem Pressematerial zu finden sind und eine Überlegenheit des sozialistischen Systems propagieren. So sind »die Furcht der Bourgeoisie vor dem revolutionären Elan des Volkes« (S. 6/7), »Verschärfung der Klassegegensätze« oder »die ideologische Auseinandersetzung mit der feudalen Reaktion« (S. 8) nur einige Beispiele dieses im Text gut verstreuten Vokabulars.

Auch liefert Frau Heider in dem Satz: »Die Staats- und Geschichtswissenschaft der Romantik verneinte die Idee revolutionärer Veränderungen in der Geschichte und verteidigte Überliefertes und Bestehendes« (S. 13) eine Begründung dafür, warum die Romantik in der DDR lange Zeit als ungeliebte Strömung des 19. Jahrhunderts eine derart negativ besetzte Rolle zugeteilt bekam und eine ernste Auseinandersetzung mit ihr weitgehend ausblieb.

Von »reaktionären Zügen« der Romantik, die sich während der spätromantischen Phase noch verstärkten (S. 13), weiß Frau Heider zu berichten. Trotz allem darf ihre Auseinandersetzung mit dem romantischen Wesen Blechens, wenn auch nur in Ansätzen, nicht ungenannt bleiben. Wie Berger deklariert sie ihn zum Überwinder der »negativen Seiten der Romantik«, und gemäß ihrer politischen Überzeugung muß Blechen über sie »hinausweisen und zum Teil den Schritt zum bürgerlichen Realismus« vollziehen (S. 14/15).

Entsprechend dem einmal vorweggenommenen Programm verfährt die Autorin im nachfolgenden biographischen Teil. Mit neuen Fakten kann auch sie leider nicht aufwarten. Durch eigenwillige Interpretationen, beispielsweise der Kinderzeichnung »Gefecht auf dem Marktplatz zu Cottbus« (Rave 56), welche angeblich »seine jugendliche Begeisterung für die Ereignisse der Befreiungskriege« (S. 16) zum Inhalt haben könnte, werden immer wieder Versuche deutlich, dem Werk des Künstlers gesellschaftskritische und aktuelle Züge zu entlocken.

Frau Heider geht zwar auf die druckgraphischen Ambitionen Blechens ein, beurteilt sie jedoch negativ: »Sie zeugen kaum von großer Anteilnahme und sind schwach in der künstlerischen Ausführung.« (S. 19) – ein auch noch Jahre später fortgeführtes Fehlurteil (z.B. bei I. Emmrich).

Einer generell in der bisherigen Forschung veranschlagten Überbewertung der Freilichtmalerrolle Carl Blechens folgt auch Frau Heider mit ihrem Hinweis auf Hunderte von Ölstudien, die er in Italien schuf (S. 24).⁶ Richtig stellt sie die in diesem Zusammenhang zur Anwendung gelangten formalen Mittel heraus und vergleicht die Farb- und Lichtwirkungen bei Turner und Blechen (S. 25). Die Analyse von Motiven und Kompositionen sowie der Vergleich von Skizzenbuchmaterial – Ölstudie und ausgeführtem Gemälde entfällt hier ganz. Blechens Italienerlebnis wird als »Umbruch« (S. 26) in seinem Schaffen gekennzeichnet.

Eine erneute Zuwendung zu den romantischen Motiven führt Frau Heider auf »das Unverständnis und die feindselige Ablehnung der Öffentlichkeit seinen Bildern gegenüber« (S. 29) zurück. Diese seit den Äußerungen Bettina von Arnims überbe-

tonte Feindschaft der Mitmenschen gegenüber Blechens Kunst, welche ein typisches, zeitgebundenes Künstlerbild verbreitete, gilt es neu zu hinterfragen. Darüberhinaus versucht Frau Heider diese Werkgruppe als »... realistisch-intime Naturauffassung« (S. 29) zu umschreiben.

Wie die Forschung der letzten Jahre herausstellen konnte, sind die Palmenhausbilder (Rave 1735-1738) im Unterschied zu ihrer Mutmaßung nicht »... erneut nach der Natur ausgeführte Arbeiten...« (S. 30).⁷

Ihre eigenwillige Zuordnung der »Bucht von Rapallo« (Rave 1325) zu einer Gruppe von Stimmungslandschaften (S. 31) und die Nähe zur »paysage intime« steht in dieser Hinsicht beispiellos in der Geschichte der Blechenforschung. Aber auch Heiders Sichtweise auf das »Walzwerk bei Neustadt Eberswalde« (Rave 1803), das »als erste Industrielandschaft in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts« gilt und in der Blechen »bewußt oder unbewußt die tiefgreifende Veränderung im Leben der Gesellschaft deutlich« (S. 32) macht, bringt ein ideologisch ausgerichtetes Interpretationsmuster erneut zur Anwendung.

Positiv ist anzumerken, daß Frau Heider im Abschnitt Blechen »Im Urteil der Kunstgeschichte« (S. 33-35) erstmals einen Versuch zur Rezeptionsgeschichte unternimmt. Widersprüchliche Urteile der Zeitgenossen Carl Blechens werden als »Ausdruck der gesellschaftlich-politischen Lage in Deutschland, als in einer Periode revolutionär-demokratischer Bewegungen die feudale Reaktion die Kräfte der offiziellen Kunst aufbot gegen alles, was progressive Bestrebungen in sich trug« (S. 34) gedeutet. Neutraler und richtiger dann ihre Einschätzung: »Im weiteren änderte sich die Wertung der künstlerischen Leistung Blechens in Abhängigkeit von den unterschiedlichen Theorien und Richtungen in der deutschen Kunstwissenschaft, und in Übereinstimmung mit ihnen wurde jeweils diese oder jene Seite im Schaffen Blechens hervorgehoben« (S. 34). Ergänzt durch den Vermerk des politischen Systemeinflusses auf die Theoriebildungen findet sich auch Frau Dr. Heiders Arbeit im Kontext der Hervorhebung einer einzigen Seite von Blechens Schaffen. Hierin mag ein gewichtiger Grund liegen, warum die Forschung bis zum heutigen Tag dem Wesen des Künstlers nie so richtig nahe kam.

Frau Heider spricht sich deutlich gegen die Charakterisierung Blechens als einen Romantiker aus. Dies vor allem im Zusammenhang mit der Rezeption seines Werkes in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts, wo »unter dem Einfluß faschistischer Ideologie besonders die reaktionären Züge der deutschen Romantik als Erscheinungsform deutschen Wesens gepriesen und seine nationalen Elemente in nationalistische Züge der deutschen Rasse umgefälscht« (S. 35) wurden. Raves Werk von 1940 wird als »kommentarloser Positivismus« zitiert und als die »einzige Möglichkeit einer wissenschaftlichen Leistung« in dieser Zeit beurteilt. Sie selbst wähnt die Autorin in einer Ära, in der »die einseitige und häufig unrichtige Auslegung von Blechens künstlerischem Werk weitgehend überwunden worden« (S. 35) ist. Glaubt man ihrer These von den Etappen um »Einfluß, Auseinandersetzung und Überwindung der Romantik« innerhalb der künstlerischen Entwicklung Carl Blechens, so stellt sein Schaffen »einen vielversprechenden und kraftvollen Beginn für die Entwicklung der realistischen Landschaftsmalerei in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts dar« (S. 35). »Und darin sehen wir sein höchstes Verdienst.« (Hervorhebungen d. Autors) – so der letzte Satz der Monografie von Gertrud Heider auf Seite 35.

Die Staatlichen Museen zu Berlin ehrten den Maler 1973 mit einer Ausstellung und einem Katalog, deren Ziel darin bestand, »einen Beitrag zur Klärung und Erschließung realistischer Traditionen unserer Kunstgeschichte« (S. 5) zu geben, wie es im Vorwort des damaligen Direktors der Nationalgalerie (Ost), Willy Geismeyer, heißt. Die wissenschaftliche Bearbeitung von Ausstellung und Katalog lag in den Händen von Lothar Brauner. Auch er sah in den Arbeiten von Carl Blechen eine »Wandlung von der Romantik zum Realismus, eigentlich schon ein Umbruch, der sich in seinem Werk vollzog« (S. 7). Um die »Wandlung« zu veranschaulichen, geht er zuerst auf das Verhältnis von Blechen und Friedrich ein und kommt zu dem Schluß: »Die künstlerische Verwandtschaft beider beruhe mehr in einer äußerlichen Themengleichheit und einigen Gemeinsamkeiten der Ausführung« (S. 7). Selten, so Brauner, enthalten Blechens Landschaften einen symbolischen Charakter und konträr zu Gerhard Strauss urteilt er: »Pantheistische Züge liegen ihnen fern« (S. 7). Alle Motive, welche eindeutig auf die Romantik verweisen, sind seiner Meinung nach »ein Tribut an den Geschmack der Zeit« (S. 8) – eine Ableitung, die keineswegs neu war, da man sie lange vor Brauner versuchte auf Blechens Kunst zu projizieren. Vergaßen die Autoren derartiger Behauptungen, daß Carl Blechen ein typisches Kind seiner Zeit war und die romantische Symbolwelt ihm wohlvertraut, ja sogar wesenseigen war? Wenn man aber wie Brauner davon ausgeht, daß »sein Realismus ... stärker [war], Übersteigerungen und Verklärungen ... ihm im eigentlichen Sinne fremd« gewesen seien, mußte es zwangsläufig zu derart unzutreffenden Pauschalisierungen kommen.

Das Œuvre Blechens stellt Brauner im Rahmen der Biographie des Künstlers dar. In der Beurteilung der Arbeiten vor der Italienreise unterscheidet er sich kaum von seinen Vorgängern. Der Italienreise wird vom Autor ein entsprechend ihrer Bedeutung großer Abschnitt gewidmet. Aber auch hier erfolgt ein Uminterpretieren des Dargestellten, um dem einmal gesteckten Ziel, Carl Blechen mit dem Realismus zu verbinden, gerecht zu werden. Brauner führt antike Bauwerke an, die seiner Meinung nach »verhältnismäßig selten in seinen Arbeiten, und wenn, dann eigentlich nur wegen ihres malerischen Erscheinungsbildes« (S. 13) festgehalten wurden.

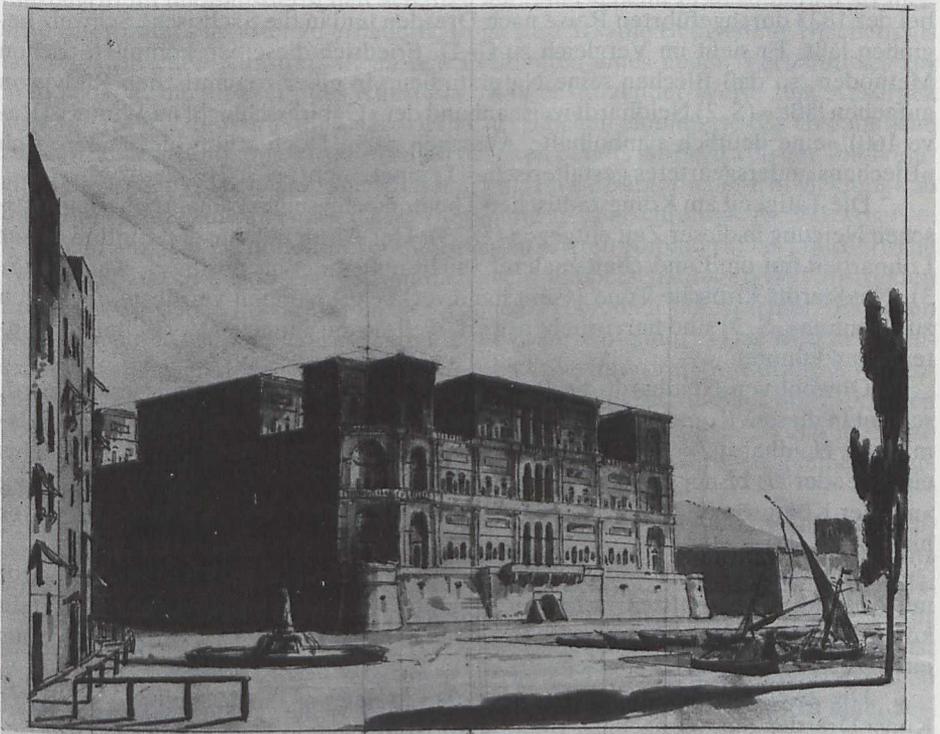
Die Passagen zu den figürlichen Darstellungen lassen schnell das schon bekannte Schema von der angeblichen Vorliebe Blechens für das »einfache Volk« (S. 14) erkennen, die von Brauner mit dem Zusatz ergänzt werden: »Darstellungen dieser Art tragen ausgesprochene impressionistische Züge.« (S. 14) Dankbar wird der Fortschritt in Inhalt und Form aus diesen Bildern herausgedeutet. Wenn dies einmal nicht so einfach zu praktizieren ist und romantische Sujets wie Grotten, Höhlen und verfallene Bauwerke im Süden von Italien auf den Ölstudien erkannt werden, sind diese »ohne jede schwärmerische Verklärung« festgehalten. Brauner sieht hier »malerische, impressionistische Darstellungsformen« vorweggenommen und weist »auf eine künstlerische Verwandtschaft mit William Turner« (S. 14) hin. Er geht davon aus, daß sich »eine Rückkehr zur Romantik ... thematisch wohl belegen« (S. 18) ließe, dennoch dürfe »man selbst die späten Arbeiten nicht einseitig als eine Äußerung der Romantik ansehen« (S. 18). Ihm »fehlen aktuell-politische Bezüglichkeiten im patriotischen Sinne, ..., die auf den Stand der gesellschaftlichen Entwicklung im Vormärz schließen lassen, wie die Ausdehnung der Industrialisierung und die damit verbundenen Veränderungen in der Landschaft, ...« (S. 18). Das Resümee von Lothar Brauner, einsetzend mit dem Satz: »Dennoch war für Blechen niemals die Land-

schaft ein Medium, erhabene oder tiefe menschliche Gefühle oder religiöse Verehrung auszudrücken«, stellt seine Position diametral der von H. Börsch-Supan vertretenen Schulmeinung gegenüber. Es geht Brauner um eine »Vorwegnahme impressionistischer Darstellungsformen in der Naturauffassung« (S. 18), so daß »die Werke Karl Blechens den Fortschritt in der Malerei« (S. 19) manifestieren.

1979 erschien im Insel-Verlag Leipzig als Nr. 640 der »Insel-Bücherei« »Carl Blechen – Italienische Skizzen«, 32 farbige Tafeln, herausgegeben von Gertrud Heider. Ihrem Text, der sich an die Monographie von 1970 anlehnt, stellt die Autorin einen historisch-ideologischen Exkurs voran, der die Zeitereignisse und besonders die »Kämpfe der progressiven Kräfte des Bürgertums und der Volksmassen zur Beseitigung der ... restaurierten Feudalordnung« (S. 36) zum Thema hat.

Obwohl sie von Skizzenbüchern unterschiedlicher Größe berichtet, die Blechen »– stets mehrere nebeneinander benutzend –« (S. 39) füllte, gesteht die Verfasserin: »Allerdings ist kaum bekannt, welche deutschen und ausländischen Maler Blechen in Rom und während seiner ganzen Italienreise kennengelernt hat.« (S. 39) Ein intensives Studium, besonders der kleinen Skizzenbücher (heute Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), hätte ihr diese Information geliefert.⁸ Doch ist nicht zu klären, ob wissenschaftliche Nachlässigkeit oder das die gesamte DDR-Wissenschaft behindernde Verbot von West-Reisen die Ursache dafür war. Wichtig ist der Hinweis Frau Heiders auf den möglichen Kontakt Blechens zu dem Russen Silvester

Carl Blechen, Schloß am Meer, Staatliche Museen zu Berlin



Schtschedrin (S. 40). Auch ihre Anmerkung, Blechen »begnügte sich – übrigens ebenfalls wie Schinkel – mit Paestum als südlichstem Punkt seiner Reise« (S. 41), könnte bei der noch immer ausstehenden Analyse des Verhältnisses Blechen – Schinkel von Wert sein.

Einem krassen Trugschluß unterliegt die Autorin am Ende ihres Essays, wenn sie auf das von Blechen verbreitete Italienbild zu sprechen kommt: »Vor allem aber seine italienischen Studien und Skizzen [lösten] eine unerwartete schroffe, wenngleich zwiespältige Reaktion aus« (S. 43). Hat sie hier nicht beachtet, daß diese Studien und Skizzen zu Lebzeiten des Malers niemals Gegenstand von offiziellen Ausstellungen waren, sondern er diese nur im privaten Kreise Freunden, Sammlern und Kollegen zugänglich machte? Ihre Bemerkung, man sei »mit aller Härte gegen das von Blechen vermittelte, ungewohnt-unglaubliche Italienbild zu Felde« gezogen (S. 43), ist etwas überspitzt und dramatisiert die realen Vorgänge unnötig. Liest man zeitgenössische Ausstellungskritiken richtig, so kann der von Frau Heider zitierte und beweisführende Auszug aus einem Artikel des Berliner Conversationsblatts vom 14. Oktober 1830 (siehe Rave S. 20), in dem Blechen mit Rubens verglichen wird und ihm »soviel Wirkung, soviel Wahrheit, soviel Vortrefflichkeit!« bescheinigt wird, ihre Argumentation keineswegs unterstützen.

In den achtziger Jahren war es zuerst Hans Joachim Neidhardt, ein profunder Kenner der Dresdner Malerei des 19. Jahrhunderts, welcher in der Reihe »Maler und Werk« des VEB Verlag der Kunst Dresden, ein Heft über »Karl Blechen« (1983) verfaßte.

So wundert es auch nicht, daß Neidhardt seine Vorstellungen um den Künstler bei der 1823 durchgeführten Reise nach Dresden und in die Sächsische Schweiz beginnen läßt. Er sieht im Vergleich zu C. D. Friedrich dieselben kompilatorischen Methoden, so daß Blechen seine Naturstudien »in einer romantischen Bildvision aufgehen läßt.« (S. 2) Neidhardt weist anhand der »Gebirgsschlucht im Winter« (Rave 160) »eine deutlich symbolhafte Aussage« nach. Doch schon hier äußere sich »Blechens andersgeartetes gestalterisches Temperament.« (S. 2).

Die Tätigkeit am Königstädtischen Theater »kam seiner romantisch-phantastischen Neigung in dieser Zeit entgegen« (S. 3). Der Autor möchte den Einfluß dieser Lohnarbeit auf die Landschaftsmalerei »nicht unbedingt als positiv ... werten« (S. 3). Neidhardts kritische Töne (»sein handwerkliches Können verführte aber auch zur Routine«, S. 3) sind hervorhebenswert, weil sie die gängigen Vorstellungen hinterfragen könnten.

Obwohl von Neidhardt die Rolle der Italienreise richtig herausgestellt wird, scheint in diesem Kontext die Wendung »revolutionierende Wirkung« etwas problematisch. Neidhardts Verdienst ist es in diesem Fall, daß er den Einfluß J. C. C. Dahls eingehender als bisher herausstellt. Blechen, der bedeutendste Schüler Dahls, ging »mit der Kompromißlosigkeit seiner Pleinair-Malerei noch weit über seinen Lehrer hinaus« (S. 25).

In wissenschaftlich und zugleich populärer Art hat Hans Joachim Neidhardt mit Abstand das liberalste Blechenbild in der DDR an breite Leserkreise vermitteln können. Mit der Hervorhebung der Beziehung Dahl – Blechen hat er darüberhinaus einen zukünftigen Forschungsschwerpunkt aufgezeigt.

Die zweite große Monografie über den Maler war das 1989 vom Verlag der Kunst Dresden herausgegebene Buch »Carl Blechen« von Irma Emmrich.⁹ Am Be-

ginn ihrer Ausführungen kennzeichnet die Verfasserin ihre Stellung zum Künstler: »Ohne die Auseinandersetzung mit den Problemen seiner Zeit ... wäre Blechen nicht der große Realist geworden.« (S. 10).

Frau Emmrich überstrapaziert das Verhältnis C. D. Friedrichs zu Blechen, setzt persönliche Beziehungen voraus. Die Lehrer-Schülerbindung und Freundschaft Blechens zu Dahl gerät dabei in den Hintergrund. Ansonsten kann die biographische Darstellung auf keine neuen Fakten aufbauen. Zuweilen sieht sich der Leser eigenwilligen Deutungen des Œuvres ausgesetzt. So glaubt sie in den Darstellungen zum Eisenwalzwerk (Rave 1803) eine »Stellungnahme für die produktive Tätigkeit des Menschen« (S. 69) zu sehen. Mit Formulierungen wie: so »gelang es ihm, sein Naturgefühl und sein Verhältnis zur Wirklichkeit des Alltags im Kunstwerk zu objektivieren. Dennoch dürfen wir nicht übersehen, daß die Erlebnisrichtung, die Blechen zu den Stätten des Arbeitslebens führte, das romantische Weltverhältnis nicht negiert, sondern in dialektischem Sinne aufhebt« (S. 70), fällt sie hinter die Neidhardtschen Überlegungen zurück. Es wäre nicht notwendig gewesen, die Formeln der 60er Jahre wieder hervorzuholen. Das belegen die Kapitel »Blechens Verhältnis zur deutschen Romantik« und »Der Vorstoß zum Realismus«. Neben einer fragwürdigen Kritik an Paul Ortwin Raves Standardwerk zur Blechenforschung (Rave »wichtig ... im Grunde einer Stellungnahme aus. Er akzeptierte den Zustand einer bruchstückhaften, stark subjektiv gefärbten Blechen-Aneignung, bei der jeweils ein oder zwei interessante Momente herausgehoben waren.« – S. 84), auf das die Autorin aber stets dankbar zurückgreift, nimmt sie die Auseinandersetzung mit dem Realismusbegriff im bildkünstlerischen Schaffen auf. Hier scheint Frau Emmrich Straußsche Interpretationsraster zu erneuern, wenn sie z.B. »die Beurteilung Blechens als eines realistischen Künstlers ... an den Elementen eines neuen Verhältnisses zur Wirklichkeit, die im Werk des Künstlers oft in bestürzender Weise zum Ausdruck kommt« (S. 85), hervorhebt. Sätze wie: »Carl Blechen eliminierte das Gedankliche zugunsten des Stimmungshaften« (S. 90) bereiten bereits ihr Fazit von der »individuellen Befähigung« Blechens, »die Romantik als Phase bürgerlicher Entwicklung« zu überwinden und »die Grenzen dieser Bewegung zu überschreiten« (S. 99), vor.

Die ausschweifenden Interpretationen im letzten Kapitel (»Das künstlerische Werk«, S. 100-132) sind von gelegentlich recht unüberschaubaren und abstrakten Exkursen zu perspektivisch-kompositorischen Problemen überfrachtet. Es böten sich aber durchaus neue Gesichtspunkte, etwa im Abschnitt: »Das Bild des Menschen«, wenn nicht der eigenwillige, stark subjektive Interpretationsdrang der Autorin zu wenig überzeugenden Aussagen, wie z.B. »Die meisten seiner Porträtstudien ... gelten dem arbeitenden Menschen« (S. 127), führte. Wichtige, zu diesem Komplex gehörende Darstellungen, wie die Selbst- und Frauenbildnisse, bleiben unerwähnt.

Unbefriedigend ist leider auch das letzte Ergebnis der DDR-Kunstwissenschaft zur Blechenforschung. Vom 18. März bis zum 29. Juli fand in Schloß Branitz aus Anlaß des 150. Todestages von Carl Blechen eine Sonderausstellung mit dem Titel »Bilder aus Italien« statt. Sehr lange hatte man auf ein erneutes Zeichen der für ein wissenschaftliches Archiv und Forschungszentrum um die Wirkung der Kunst Carl Blechens prädestinierten Sammlung der Stadt Cottbus gewartet. Warum fast 30 Jahre vergehen mußten, ehe sich die Verwalter des Branitzer Fundus zu einer zeichnensetzenden Ausstellung entschlossen, bleibt im 96 Seiten starken Paperbackka-

talog unerwähnt. Dieser wurde mit einer Einführung des schon von seiner 74er Ausstellung bekannten Kustos der Nationalgalerie Berlin (Ost), Lothar Brauner, versehen.

Der Charakter der Schrift scheint einen gewissen Wandel der Anschauungen Brauners nicht zu verleugnen – geht er doch nun von »einer Sonderstellung, die dem Werk Blechens in der Malerei der Romantik zukommt« (S. 3), aus. Woher diese Veränderung seiner Sicht auf den Künstler kommt, verschweigt Brauner auch dieses Mal wohlweislich. So findet man im Literaturverzeichnis auch keine der neueren und ihm zum Teil bekannten Hochschularbeiten, die der Autor für sein Essay zu nutzen verstand.¹⁰ Dementsprechend hält sich sein Text in Aufbau und wichtigen inhaltlichen Fragen – erste Italiensehnsucht, Voraussetzungen der Reise, Reiseverlauf (der anhand ausgewählter Katalognummern nachvollzogen wird), Auswirkungen der Italienreise auf die künstlerische Tätigkeit Blechens in Berlin – an bereits vor seinem Aufsatz fertiggestellte und dem Autor wohl bekannte Sachmaterialien.

Dieses unwissenschaftliche Vorgehen trifft man auch bei der Verwendung von Zitaten wieder, so wenn vom Autor der historisch genaue Titel des Semnonenlagerbildes genannt wird, ohne daß er dabei auf die Quelle der Akademieausstellungsverzeichnisse oder auf Rave verweist.

Nach Brauners Meinung sind die »Kreidefelsen auf Rügen« (Rave 687), auf die er kurz hinweist, 1828 vor Ort entstanden (»... und auf Rügen malte er in ganz aus Farben modellierten, sich auflösenden und miteinander verschmelzenden Flächen die Kreidefelsen.« (S. 6). Diese Bestimmung scheint bei einem Ölbild auf Leinwand, das aus mehreren Farbschichten besteht, fast ausgeschlossen.

Der Autor bescheinigt dem nach der Italienreise entstandenen Reisebericht nur geringen Wert (S. 6). Trotzdem zitiert er ihn bei jeder Gelegenheit dankbar. Diese scheinbaren Widersprüche gehören zu den Taktiken, um unbedarften Lesern neueste Erkenntnisse aus »eigener Tasche« zu präsentieren.

Obwohl am Ende des Textes in einer Anmerkung zu lesen ist, daß die im Literaturverzeichnis »genannte Arbeit von Jutta Schenk-Sorge (Bonn 1989) ... nicht mehr berücksichtigt werden« konnte, findet man auch von dieser Kunsthistorikerin einzelne Gedanken in Brauners Arbeit. Natürlich zitiert er nicht wortwörtlich, wenn auf das farbige Gestalten und auf Blechens enormes Erinnerungsvermögen hingewiesen wird (S. 11) oder wenn er die Bilder von Civita Castellana und Narni im Zusammenhang mit dem Tageszeitbild der Romantik (S. 13) bringt. Hier werden Erinnerungen an die Ausstellung der Nationalgalerie von 1973 wach, als er die Arbeit von Frau Heider erwähnte, aber ebenso bedauerte, diese nicht mehr benutzt gekonnt zu haben.

So gesehen stand diese letzte Publikation in der DDR, bei Kenntnis der Hintergründe, auch nicht gerade unter einem günstigen Stern. Hervorgehoben sei aber, daß mit dem erstmaligen Versuch der Aufarbeitung eines Teilbereiches von Blechens Œuvre ein wegweisender Schritt zur Vertiefung der Blechenforschung getan wurde.

Abschließend sei im Rückblick auf alle hier besprochenen Monografien und Publikationen festgestellt, daß die besondere Zuwendung der DDR-Kunstwissenschaft und ihre relativ konformen Aussagen zu Carl Blechen, den Zeitumständen und politischen Richtlinien des »Arbeiter- und Bauernstaates« geschuldet waren. Die ideologische Vereinnahmung des »realistischen« Künstlers Blechen, hat eine ih-

rer Wurzeln auch im Wesen des Malers. Die Kunsthistoriker mußten nicht erst die Verbindung zwischen Realismus und Blechen neu erfinden. Ansätze existierten bereits vorher.¹¹ Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Aufgabe der meisten hier behandelten Kunstwissenschaftler aus dem Osten Deutschlands darin bestand, ein einmal als brauchbar für die kulturpolitischen Forderungen herausgestelltes Urteil immer wieder aufs neue zu begründen und damit fatal zu vereinsamen. Die verantwortlichen Kultur- und Regionalpolitiker sprachen das eigentliche Ziel, Blechens Kunst für die Gegenwart des sozialistischen Alltags- und Kulturlebens nutzbar zu machen, ohne Umschweife aus. Den Fachwissenschaftlern kam die Funktion zu, dieses Ziel mit ihren Mitteln herauszustellen. Sie mögen ihre Aufgabe mehr oder minder bewußt gelöst haben, und es gab durchaus, wie das Kunstheft von H. J. Neidhardt zeigt, liberale Lösungsansätze. Echte Alternativen zum einmal vorgegebenen Schema oder konträre Anschauungsweisen waren in den Beiträgen nicht zu finden. Der Umstand, daß man hin und wieder interessante Hinweise bei den einzelnen Autoren findet, die zu einem detaillierteren und neuen Erkenntnisstand der Vita des Malers hätten beitragen können, zeigt letztendlich, wie wenig die kunsthistorische Forschung in der ehemaligen DDR zur Erweiterung des Basiswissens über den Maler beitrug. Pauschalisierungen und die damit verbundenen undifferenzieren, von ideologischen Prämissen beeinflussten Rezeptionsmuster zählen zu den Ursachen für diesen geringen Erkenntniszuwachs in den letzten 40 Jahren.

Die neuen pluralistischen Verhältnisse in Deutschland, Demokratie und geistige Freiheit der Wissenschaften geben berechtigten Anlaß zu der Hoffnung, daß sich der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft im allgemeinen und der Blechenforschung im besonderen neue Horizonte in den nächsten Jahren auftun werden. Einen günstigeren Ausgangspunkt kann es in Vorbereitung des 200. Geburtstags des Malers (1998) wohl kaum geben.



Carl Blechen, Ruine an der Küste von Neapel, Staatliche Museen zu Berlin

Anmerkungen

- 1 Einzelne Katalogbeiträge, in denen der Maler im Zusammenhang mit weiteren Künstlern behandelt wurde (z. B. Ausstellungskatalog »Schadow – Chodowiecki – Blechen« Handzeichnungen aus dem Besitz der Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1960); kleinere Pressebesprechungen und Rezensionen in Tages- und Fachzeitschriften bleiben im folgenden ebenso unberücksichtigt wie die wissenschaftlichen Arbeiten an Universitäten der DDR: Angela Beeskow, Untersuchungen zu Carl Blechen – Bildmotive zwischen Überlieferung und Wandlung, Diplomarbeit 1989 an der Humboldt Universität zu Berlin, Fachbereich Kunstgeschichte; Rocco Thiede, Die Italienreise Carl Blechens 1828/29 – wissenschaftliche und organisatorische Vorbereitung einer Sonderausstellung zum 150. Todestag von Carl Blechen im Bezirksmuseum Cottbus, Schloß Branitz, Jahresarbeit 1989, an der Karl Marx Universität Leipzig, Fachbereich Kunstgeschichte; Rocco Thiede, Die Italienreise Carl Blechens 1828/29 und ihre Bedeutung im Schaffen des Künstlers – Versuch einer chronologischen Rekonstruktion der Reise an Hand ausgewählter Bildbeispiele und unter besonderer Beachtung des spezifisch romantischen Wesens des Malers, Diplomarbeit 1990 an der KMU Leipzig, Fachbereich Kunstgeschichte.
- 2 Auf die Erkenntnisse beider Autoren baut die gesamte Blechenforschung der Nachkriegszeit ihr biographisches Wissen um den Künstler auf: Guido Joseph Kern, Karl Blechen – sein Leben und seine Werke, Verlag Bruno Cassierer Berlin 1911; Paul Ortwin Rave, Karl Blechen – Leben, Würdigung, Werk, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft Berlin 1940; alle im folgenden mit »Rave« genannten Werke beziehen sich auf dieses Œuvreverzeichnis.
- 3 Zitat aus einem Brief Carl Blechens an Peter Beuth vom 22.11.1830, Abdruck in: Rave S. 23/24.
- 4 Hierzu unter anderem meine Bemerkungen in »Weltkunst«, Heft 17, 1990, S. 2577. Aber auch im Katalog der Ausstellung »Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus« Berlin (West) 1990, Aufsatz von H. Börsch-Supan »Das rechte Herz, das warme Blut und der Geist in der Kunst«: »Das irrtümlich Kreidefelsen auf Rügen genannte Gemälde von 1828 (Kat. 22, Taf. 7), das in Wahrheit wohl die Kalksteinbrüche bei Rüdersdorf wiedergibt« (S. 35). Börsch-Supan bezweifelt ebenfalls, unabhängig davon, ob seine Neubestimmung des Motivs richtig ist, das bisher als Kreidefelsen auf der Ostseeinsel Rügen beschriebene Bildmotiv.
- 5 G. J. Kern, Karl Blechen in der Gemäldesammlung seiner Vaterstadt Cottbus, Cottbus 1937.
- 6 Eine Korrektur bzw. Präzisierung dieser hohen Zahl von Freilichtstudien erfolgt erstmals bei Jutta Schenk-Sorge, Carl Blechen und der Beginn der Freilichtmalerei – Studien zu seinen Ölstudien, Dissertation Bonn 1989, S. 82 ff.
- 7 Dazu: Uta Simmons, Die Innenansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel von Carl Blechen, Magisterarbeit 1989 an der TU Berlin.
- 8 Bei Schenk-Sorge, Bonn 1989, S. 124-159 und R. Thiede, Leipzig, 1990, S. 19-23.
- 9 Ich habe das Buch schon kurz nach seinem Erscheinen in »Bildende Kunst«, Heft 7, 1989, S. 15, rezensiert, kann mich hier also kurz fassen.
- 10 Brauner erstellte im Mai/Juni ein Gutachten über die Jahresarbeit von R. Thiede (siehe Anmerkung 1). Er nutzte seine Stellung, so daß ihm der Katalogtext übertragen wurde, der in Aufbau und den Grundgedanken der Vorarbeit des Autors folgte, ohne jedoch auf seine Quelle im Katalogtext hinzuweisen. Ebenfalls war ihm die Diplomarbeit von A. Beeskow bekannt, zumindest deren Existenz, da Frau Beeskow 1989 Brauner konsultierte und an der NG-Berlin Ost zu Studienzwecken arbeitete.
- 11 Die Rezeptionsgeschichte und historischen Interpretationsmuster der Werke Carl Blechens sind u. a. Thema meiner Dissertation.