

Von den Teilnehmern des Symposiums wurde folgende Resolution verabschiedet. Sie benennt die wichtigsten Desiderate und ruft nachdrücklich dazu auf, die Voraussetzungen für die Warburg-Forschung zu verbessern oder überhaupt erst zu schaffen.

1. Die ursprünglich geplante Edition der Warburg-Schriften und -Briefe sollte aufgenommen und abgeschlossen werden. Die Materialien zu Warburgs Biographie sollten zugänglich gemacht werden.
2. Aby Warburgs „Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde“ im Hamburger Planetarium resümiert die Lebensleistung ihres Urhebers und ist darüber hinaus das einzige Projekt Warburgs, das für Hamburg historisch rekonstruiert werden kann. Sie sollte daher möglichst in ihrem gesamten ursprünglichen Umfang und in dem von Warburg konzipierten Zusammenhang in den Räumen des Hamburger Planetariums wieder eingerichtet werden.
3. Die Dokumente zur Geschichte der Warburgschen Bibliothek und des Warburg-Kreises, soweit sie sich außerhalb des Warburg Institute befinden, sollten als Originale oder in Kopien zentral gesammelt werden.
4. Es sollte die Voraussetzung dafür geschaffen werden, daß die kulturwissenschaftlichen Fragestellungen Warburgs interdisziplinär und regelmäßig aufgearbeitet und weiterentwickelt werden. Dies könnte in Form einer regelrechten Dependence des Warburg Institute auf dem Kontinent oder in Form regelmäßiger Kolloquien geschehen.
5. Besonders nachdrücklich wird die Überführung des Warburg-Bibliotheksgebäudes in öffentlichen Besitz gefordert. Das unter Denkmalschutz stehende, für die Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts eminent wichtige Gebäude sollte dringend einer der ursprünglichen Bestimmung angemessenen Nutzung zugeführt werden.

Ausstellungen

CARL BLECHEN — ZWISCHEN ROMANTIK UND REALISMUS.

Berlin, Nationalgalerie, 31. August—4. November 1990.

(mit sieben Abbildungen)

„Endlich wagte ich, von unten anfangend, einige Striche und suchte den schön gegliederten Fuß des mächtigen Stammes festzuhalten; aber was ich machte, war lebens- und bedeutungslos; die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und ließen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex ließ auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab, während der Baum in seiner Größe immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen ließ.“ (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, 1846—50)

Am 31. August wurde in der Neuen Nationalgalerie Berlin die Ausstellung für Carl Blechen (1798—1840) aus Anlaß seines 150. Todestages eröffnet. Sie war mit 280 Gemälden, Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphiken die bislang umfassendste Schau

von Werken Blechens. Daneben wurde eine europäische Auswahl von 180 zum Teil außerordentlich bedeutenden Originalwerken zeitgenössischer und späterer Künstler gezeigt. In der thematisch in vier große Abschnitte mit Untertiteln gegliederten Ausstellung waren Werke zu sehen von Goya, Füßli, Delacroix, Friedrich, Dahl, Schinkel, Lessing, Achenbach, Böcklin („Das dunkle Reich der Romantik“), Hackert, Koch, Rottmann, Schirmer, Valenciennes, Granet, Turner, Corot („Das Licht Italiens“) und von Constable über Rousseau bis hin zu Rethel, Hummel, Gaertner, Deppe und Menzel („Die Faszination der Wirklichkeit“).

Der Umfang dieser Ausstellung wurde begünstigt durch die jüngsten politischen Entwicklungen in Deutschland, die es ermöglichten, daß fast sämtliche Berliner Sammlungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts mit Leihgaben beitrugen, darunter nicht nur die vorübergehend in der Dependance der Neuen Nationalgalerie (Galerie der Romantik) im Schloß Charlottenburg untergebrachten Hauptwerke Blechens und Werke aus dem Schinkel-Pavillon, sondern auch die Gemälde aus der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel und aus dem dortigen umfangreichen Blechen-Bestand in der Sammlung der Zeichnungen im Alten Museum, wie man auch die beiden berühmten und bisher oft nur schwer zugänglichen Palmenhausbilder (Kat. 66 u. 67) aus der Sammlung der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci einschließlich der Vorarbeiten (Kat. 64 u. 65; Hamburg, Berlin) bewundern konnte. Außerdem durfte man drei kürzlich von den Staatlichen Schlössern und Gärten für den Schinkel-Pavillon erworbene Werke — zwei frühe von 1823, Kat. 2 u. 3, und ein spätes um 1837, Kat. 92) — sehen (vgl. die Beiträge von Helmut Börsch-Supan, Klaus-Peter Schuster und Lothar Brauner, in: *Museums Journal* Nr. III, [4] 1990, S. 43—54). So war denn diese Ausstellung eine gemeinsame Veranstaltung der zuvor eher konkurrierenden Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz und der Staatlichen Museen zu Berlin.

Man kann nicht genug betonen, welche Bedeutung die Zusammenführung beider Staaten für die kulturelle und insbesondere die museale Entwicklung Berlins haben wird. Berlin wird wieder *eine* Museumsinsel haben. Die Teilung der Nationalgalerie in der Folge des Zweiten Weltkriegs, an deren unsalomonische Art man sich bereits gewöhnt hatte, weil die Frage müßig geworden war, wer hier eigentlich das Mutterrecht habe, gehört der Vergangenheit an. Die Nationalgalerie wird wieder die bedeutendste Sammlung zur deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts geschlossen zeigen und an eine Tradition anknüpfen können, die mit Namen wie Max Jordan, Hugo von Tschudi und Ludwig Justi verbunden ist (Nebenbei bemerkt glaubten Mitte der 80er Jahre selbst fortgeschrittene Westberliner Kunstgeschichtsstudenten, die Alte Nationalgalerie habe an der Potsdamer Straße gestanden, sei wohl irgendwann abgerissen und an selber Stelle durch den Bau Mies van der Rohes ersetzt worden).

Nun ist es aber mißverständlich, wenn Sigrid Achenbach in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung meint, daß durch die besondere politische Situation in Deutschland der „Zeichner und Graphiker“ Blechen weniger bekannt geworden sei (S. 44); denn daß das Werk Blechens allgemein noch nicht seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt wurde, also noch zu wenig bekannt ist, scheint viel mehr forschungsgeschichtliche Ursachen zu haben. Jedenfalls konnte sich der Forscher — wenigstens in den 70er und 80er Jahren und hauptsächlich von West nach Ost — genügend mit den Werken Blechens bekannt

machen, auch die Sammlung der Zeichnungen der Alten Nationalgalerie war zugänglich, wenn es auch bisweilen mit sehr großem Aufwand verbunden gewesen sein mag, Zugang zu allen in DDR-Sammlungen bewahrten Werken Blechens zu erhalten. Daß also Künstler wie Friedrich und die Nazarener in wesentlich höherem Ansehen stehen als Blechen, scheint eher auf mangelndes populäres Interesse und auf wissenschaftliche Vernachlässigung zurückzuführen zu sein. Die Frage, ob dies zu Unrecht geschah, konnte nun beantwortet werden.

Sicher ist zunächst, daß von der Blechen-Ausstellung ein starker Impuls ausgehen wird. Kein farb- und formempfindlicher Betrachter wird sich der Wirkung vieler Gemälde und Ölskizzen Blechens entziehen können, selbst bei jenen Werken nicht, in denen seine unter dem Einfluß Schinkels aufgenommene Tätigkeit als Bühnenmaler (1824/27) am Königstädtischen Theater in Berlin hervorscheint (z. B. „Morgendämmerung“, 1826, Kat. 16). Denn schon in den frühen Arbeiten sticht das außerordentliche Talent Blechens hervor, den die Eltern für eine merkantile Laufbahn bestimmt hatten, der aber seine bankkaufmännische Tätigkeit 1823 abbrach, um sich „ganz der Kunst hinzugeben“ (S. 297). Die Wirkung der Gemälde ist so stark, daß man trotz sehr empfindlicher Alarmsicherung den Wunsch verspürte, manches Bild von der Wand zu nehmen, um an einem ruhigen Ort „stilles Gespräch mit beredtem Bildwerk“, wie Theodor Heuss es genannt hat, zu führen. Es muß wohl auch der eine oder andere Besucher so stark von diesen Werken angezogen worden sein, daß alle paar Minuten der Alarm ausgelöst wurde und den Betrachter aus den Gedanken riß, in die er gerade versunken war.

Warum ist Blechen bis heute der „bekannteste Unbekannte“ (Schuster, S. 10) der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts? Neben den nur spärlich überlieferten Quellen zu seinem Leben erschien er im „Einzelnen hoch geschätzt, im Ganzen nur schwer kommensurabel, weil zu uneinheitlich, zu wechselhaft, allzu widersprüchlich“ (ebd.); Blechen löste und löst Ratlosigkeit aus, die in der Ausstellung durch langsame Annäherung, durch Aufdeckung der „Vielfalt und Brüche“ (so der Titel des Essays von Schuster) zu überwinden versucht wurde. Daher ist die kritische Distanz zur bisherigen Kunstgeschichtsschreibung berechtigt, die Blechens Werk fast gewaltsam durch den Versuch harmonisiert hat, eine „Entwicklungslinie vom romantischen, dunklen Blechen zum realistischen, lichten“ (Börsch-Supan, S. 27) zu konstruieren. Ein Verdienst von Ausstellung und Katalog ist es nun, von diesem Entwicklungsgedanken abgegangen zu sein und „Romantik und Realismus“ in der europäischen Kunst um 1830 und im Werk Blechens nicht als krasse Gegensätze zu verstehen, sondern als „komplementäre Haltungen, deren sich die Kunst um 1830 gleichzeitig und wechselweise bediente“ (so der Faltpan zur Ausstellung, mit dem ein Besucher übrigens, wenn er den Katalog für erträgliche DM 45,— nicht erwerben wollte, ausreichend informiert durch die Ausstellung geführt wurde, wie auch sonst für Informationen durch Schrifttafeln in der Ausstellung, Ton-Dia in der Eingangshalle und regelmäßige Führungen vom Museumspädagogischen Dienst gesorgt wurde). Wenn man auch zu Recht Romantik und Realismus als „komplementäre Haltungen“ verstehen mag, so bleibt dennoch im Werk Blechens eine Polarität bestehen, die sich — überspitzt — als Gegensatz von künstlerischer Qualität im Sinne des „Rein-Malerischen“ („Vorrang des Ästhetischen“, vgl. Schenk-Sorge, S. 39 f.) und künstlerischer Konvention (Nähe zum Naturalismus) ergibt, die auch aus Zugeständnissen an den

zeitgenössischen Geschmack und dem Wunsch nach Anerkennung entstand. Was Schinkel in Blechens Werken als „etwas Wirkliches von Kunst“ (S. 40) bezeichnete, was Gottfried Schadow meinte, als er von dem „unvergleichlichen Skizzierer“ (S. 31) sprach, warum Fontane feststellen konnte, am „größten und genialsten“ (S. 9) sei Blechen in seinen Skizzen, und Liebermann ihn sogar einen „Maler von Gottes Gnaden“ (ebd.) nennen konnte, das liegt eben in dem „Rein-Malerischen“ begründet, das in dem nur rund 17 Jahre währenden Schaffen Blechens, besonders mit und seit seiner italienischen Reise (1828/29), gleichsam explodierte (vgl. Börsch-Supan, S. 27).

Blechen wurde besonders von Künstlern geschätzt; ihrem professionellen Blick mochte wohl ein mit Ölfarbe bestrichener Fetzen Papier oder Leinwand (*Abb. 4a*; „Blauvioletter Wolkenstrich“, 1829, Kat. 150) tausendmal mehr wert sein als die „verblüffende Realistik“ (S. 167) einer fein mit Bleistift gezeichneten „Alten Weide“ (*Abb. 4b*; 1829, Kat. 205) oder der „extreme Naturalismus“ der Palmenhausbilder (*Abb. 5*; 1832–34, Kat. 66), wie der von Schuster zitierte A. R. Penck meint (S. 10). Sicher sind die Palmenhausbilder, das Potsdamer Bilderpaar einschließlich der Hamburger und Berliner Vorarbeiten, hinreißende *peinture*, aber sie liegt jenseits des „Rein-Malerischen“ und diesseits handwerklicher Virtuosität. Von Blechens Kreativität aus betrachtet man die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts mit anderen Augen. Man entdeckt den gleichen Gegensatz beispielsweise im Werk von Dahl, der allerdings überraschenderweise selbst in seinen Wolkenstudien akademischer wirkt, und man möchte nach Kenntnis der Originale überzeugt sein, daß Dahl keine Freilicht-Ölskizzen gemacht hat (vgl. Ausst.-katalog *Johan Christian Dahl*, München 1988/89, S. 264 ff.); eigentlich mußte sich die Malerei zwangsläufig polarisieren, als sich die landschaftliche Ölskizze und Freilicht-Skizze am Ende des 18. Jahrhunderts als „unmittelbarer Ausdruck des künstlerischen Genies“ (S. 15) etablierte und sich ihre ‚unfertige‘ Erscheinung gegenüber dem vollendeten Atelier-Gemälde bedingt behaupten konnte. Für Blechen waren die Skizzen nicht nur Studium und Vorbereitung für spätere Gemälde, sondern ‚fertige‘ Kunstwerke, und kein deutscher Künstler hatte sich in dieser Zeit so sehr dem „Kult der Ölskizze“ (S. 16) verschrieben wie er. Blechen frappiert weniger durch den Wechsel seiner künstlerischen Haltungen, weniger durch den Wechsel von düsterer Landschaft und heller realistischer Malerei, eher erstaunt er durch die Wahl außergewöhnlicher, zu dieser Zeit bildunwürdiger Sujets (*Abb. 3b*; „Blick auf Dächer und Gärten“, um 1833, Kat. 68, „Walzwerk Neustadt-Eberswalde“, 1830, Kat. 45), die ihn als „Außenseiter der Moderne“ erscheinen ließen, aber vielmehr noch besticht Blechen durch die Modernität seines Malens selbst. Es ist nicht jene Modernität gemeint, die ihn als einen „Menzel vor Menzel“ erscheinen läßt oder ihn zu einem „Impressionisten vor dem Impressionismus“ macht, sondern sein Drang nach der Freiheit, ein rein ästhetisches Objekt zu schaffen, ein gewissermaßen durch die Nachahmung der Natur gewonnenes Stück autonome künstlerische Wirklichkeit, derart, daß, wie Goethe gesagt hat, „der Kunst der Gegenstand gleichgültig wird“. Als Beispiel bieten sich zwei der wenigen Selbstbildnisse Blechens an. In dem wohl bekanntesten von 1825 (Kat. 10) präsentiert er sich in klassischer Geniepose, jedoch unkonventionell vor hauchdünn skizzierten Landschaftshintergrund, die Spannung des Körpers und der gespreizte kleine Finger der rechten Hand drücken künstlerisches Selbstbewußtsein aus, wie die genialische Nachlässigkeit der äußerst dün-

nen und skizzenhaften Malweise das Können unter Beweis stellen soll. Hier ist zwar bereits die Malweise modern, aber das Erscheinungsbild ist dennoch traditionell. Dagegen wirkt das späte Selbstbildnis (*Abb. 7*; nach 1835, Kat. 256) des bereits kranken Blechen völlig anders; man könnte es spontan für eine französische Arbeit der zweiten Jahrhunderthälfte halten. Wir erblicken darin nicht den Menschen eines industriell rückständigen Agrarlandes, sondern den modernen Großstädter des industriellen Zeitalters, wie man ihn weniger in Berlin als vielmehr in Paris oder London erwarten würde. Es ist, als habe Blechen die leisesten Strömungen in sich aufnehmen und wie kein anderer die verschiedensten „komplementären Haltungen“ annehmen können: Er erscheint nicht als Außenseiter der Moderne, sondern als der erste moderne deutsche Maler des 19. Jahrhunderts (vgl. I. Emmrich. *Carl Blechen*, München 1989, S. 10).

Anders aber als in Frankreich, wo sich das „Rein-Malerische“ über die Schule von Barbizon zum Impressionismus entfalten und gegenüber der offiziellen Malerei behaupten wird, bleibt zwar in Deutschland die Malerei modern und fortschrittlich im Einzelnen, aber provinziell, konventionell und rückständig im Allgemeinen. Dahl, Rottmann, Achenbach, Dillis, alle haben auch diese moderne Malweise, in der Düsseldorfer Malerschule wird sie vereinzelt aufleuchten und sogar noch später in der Pilotyschule, aber „etwas Wirkliches von Kunst“ tritt nur noch sporadisch auf, verläßt kaum noch das Atelier und verschwindet fast völlig in einem privaten, mithin der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglichen Bereich. Berühmtestes Beispiel dafür wird Adolph Menzel werden. Diejenigen Werke Menzels, die uns heute in ihrer Modernität bestechen, sind im 19. Jahrhundert überhaupt nicht zur Wirkung gekommen; man rufe sich ins Gedächtnis, was Menzel von der zeitgenössischen französischen Malerei gehalten hat. Der Fall Hans von Marées, die Wirkung seines Werkes wird überhaupt erst eine Angelegenheit des 20. Jahrhunderts werden. Eine historisch unbelastete Schätzung der malerischen Qualität würde dazu führen, daß wir etwa Spitzwegs „Nillandschaft im Dunst“ (*Abb. 6a*; 1856/57) höher schätzten als alle wohlbekanntes populären Werke, Menzels „Balkonzimmer“ höher als die offiziellen Werke, Lenbachs „Kleider und Hut“ (*Abb. 6b*; 1854) oder „Dorfstraße von Aresing“ (1856) würden uns mehr bedeuten als alle Bismarck-Bildnisse, wir würden für eine Terrainstudie Feuerbachs sämtliche „Iphigenien“, „Gastmähle“ und „Titanenstürze“ hergeben, Leibl und der Leibl-Kreis, der frühe Hans Thoma, alle haben — mehr oder weniger vereinzelt — in ihrem Werk die genannten Qualitäten. Das „Licht Italiens“, das so hell im Werk Blechens und generell bei den bedeutenden späteren Deutsch-Römern aufscheint, wird wieder verdunkelt durch die Bühnenbeleuchtung der über Belgien und Frankreich nach Deutschland dringenden Historienmalerei. Man lese etwa, wie hoch Feuerbach Delacroix, Troyon, Decamps und Théodore Rousseau geschätzt hat, und blicke dann auf seine Hauptwerke. Es bleibt die Erklärung, daß in Deutschland unter Künstlern die Bereitschaft zur Anpassung (mit Ausnahme Marées') und die Furcht vor dem Zugrundegehen in der Regel größer waren als in Frankreich.

Schon Meier-Graefe hat das Zugrundegehen eines Genies wie Blechen mit der Provinzialität Deutschlands erklärt; man kann hier geteilter Meinung sein, zumal Meier-Graefes Verhältnis zu Deutschland erheblich gestört war, aber er erkannte hellsichtig, was sich bis tief in das 19. Jahrhundert fortsetzen sollte: „*Jannssen in Hamburg wagt*

ein Selbstbildnis mit nacktem Oberkörper, in dem die Lokaltöne, selbst die Schatten des Fleisches, von den grünen Reflexen einer Wand bestimmt werden. Wilhelm von Kobell in München findet Lichter, die ihm kein Wouverman verraten hat. Dahl in Dresden, Blechen in Berlin malen Wolkenstudien und andere atmosphärische Dinge von einer Flüssigkeit, deren Art um zwanzig Jahre dem Vorläufertum des jungen Menzel voraus ist. Und in der Zeit, als Corot noch ein Knabe war, ersah Martin Rohden in Rom eine corot-hafte Campagna.

Das sind deutsche Beispiele aus allen Himmelsrichtungen, die sich verzehnfachen lassen. Die Gleichzeitigkeit so vieler Entdecker kann nicht Zufall sein. Im Diminutiv hat Deutschland damals in den Tagen der David und Ingres eine auf das Natürliche begründete moderne Malerei erlebt.

Warum nur im Diminutiv? Warum nur für Minuten? — Weil es Einsiedler waren. Weil sie die Güter, die hier und dort in dem noch unerschlossenen Land entstanden, nicht zu vereinen vermochten und gar nicht auf die Idee kamen, daraus ließe sich ein Inhalt für Generationen gewinnen; weil ihnen das Gefundene, Determinierte, das Wert hatte, wie eine Nebensache auf dem Wege zu einem unbestimmbaren Höheren erschien ...” (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3. Aufl. München 1966, Bd. 1, S. 140). Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts wurde groß in ihren kleinformatigen Nebenwerken und immer kleiner in ihren großformatigen Hauptwerken. Blechen ist Ausnahme und typisch zugleich. Ausnahme, weil ihm seine Nebenwerke nicht Nebensache waren. In manchen Werken erreicht er einen Grad der Abstraktion und damit eine künstlerische Freiheit wie keiner seiner deutschen Zeitgenossen; gleichzeitig steht diese Freiheit in einer Spannung zwischen Phantasiebild und Wirklichkeit. Die im gleichen Jahr wie die berühmten Ölskizzen entstandene „Alte Weide” läßt unwiderstehlich an die Schilderung der Zeichenversuche im *Grünen Heinrich* denken. Die Vielfalt der wechselnden natürlichen Erscheinung und das Transitorische der Eindrücke werden in der Skizze auf eine knappe künstlerische Formel gebracht, während die Zeichnung in die mikrokosmische Struktur des Gegenstandes eindringen zu wollen und in ihrer fast übernaturalisierten Kälte und Starrheit zugleich ein geheimnisvolles inneres Leben zu offenbaren scheint.

Die Dispartheit, Inkommensurabilität, Brüchigkeit, Uneinheitlichkeit und das scheinbare Chaos sind zugleich spezifische Eigenschaften von Blechens Kunst und Eigenschaften der deutschen Malerei seines Jahrhunderts insgesamt. Blechens Bedeutung liegt also gerade in dem, was als Mangel erschien. Schließlich müssen Epochen nicht erst durch besondere Einheitlichkeit und Harmonie in ihren Kunstwerken — was ohnehin selten der Fall ist — historisch geadelt werden; sie können faszinierend, schillernd und unverkennbar sein, ohne sich im Ganzen wissenschaftlich stringent als Einheit erfassen zu lassen.

Obwohl Blechen heute nicht mehr als ein ausschließlich an der Gesellschaft zerbrochener Künstler gelten kann, sondern vielmehr die Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und einer erblich vorbelasteten Persönlichkeit gesehen wird, so erscheint es doch als tragisch und großer Verlust für die Kunstgeschichte, daß ein Künstler seines Ranges bereits im Alter von 40 Jahren der geistigen Umnachtung anheimfiel. So empfand man nach der Vertiefung in Blechens künstlerischen Weg seine letzte Zeichnung aus dem Jahre 1838 (Kat. 258) als ein erschütterndes Dokument seiner Krankheit, gleichsam als ein wenig Asche nach dem Verlöschen eines großen künstlerischen Feuers.

Daß einem nun der künstlerische Weg und die Persönlichkeit Blechens so lebendig vor Augen stehen konnten, ist das Verdienst eines klugen Ausstellungskonzepts und eines im Detail damit gleichklingenden Katalogs. Endlich einmal wieder hat man den Eindruck, daß die Hängung der Werke und die sich logisch anbietende Raumordnung von der Konzeption und nicht, wie so oft, die Konzeption von den zeitlichen, finanziellen und leihgeberischen Problemen abhängig war (jedenfalls nicht sichtbar). Man wurde so durch die Räume geleitet, daß der Titel der Ausstellung „*Zwischen Romantik und Realismus*“ nicht nur dem Kenner deutlich wurde. Die Verpflichtung der Ausstellung gegenüber der Öffentlichkeit vertrug sich — was selten ist — vollkommen mit ihrem wissenschaftlichen und konservatorischen Anspruch. Blechens Arbeiten auf Papier waren sämtlich vom Tageslicht abgeschirmt, die notwendigen konservatorischen Rücksichten bedingten, daß man bei der spärlichen künstlichen Beleuchtung zeichnerische Details häufig nur anhand des Kataloges studieren konnte, zumal eine Annäherung wegen des Alarms zu vermeiden war. Das „europäische Panorama der Kunst um 1830“ ermöglichte dem Besucher den so wichtigen Vergleich von Originalen, so daß man, ohne zu ermüden, ein paar Stunden verweilen konnte und sich auch zu mehrmaligem Besuch aufgefordert fühlte — erstaunlich, wenn man sich an jene Ausstellungsbesuche erinnert, bei denen nach einer halben Stunde bereits der Gedanke an die Cafeteria reizvoller wurde als die Ausstellung. Müßte man sich beispielsweise Dahls Wolkenstudien erst ins Gedächtnis rufen oder gar Abbildungen zur Hand nehmen, würde man sie möglicherweise für gleichwertig halten, der Vergleich der Originale aber zeigt, daß nur die Landschaft Turners, Constables und Corots der vereinzelt bei Blechen hervorbrechenden malerischen Kraft standhalten kann.

Erfreulich am Katalog mit guten farbigen und schwarzweißen Abbildungen sowie einem vorzüglichen Katalogteil ist, daß auch ausgewiesene Spezialisten aus der DDR, Gottfried Riemann, Marie Ursula Riemann-Reyher und Lothar Brauner, beteiligt waren, so daß jenes seit kurzer Zeit merkwürdig herumgeisternde Wort vom „Kulturimperialismus“ hier ganz und gar fehl am Platze wäre.

Im Essayteil des Katalogs vermißt man vielleicht nur ein ausführliches Resümée der neuesten Forschung zu der spannenden Geschichte der Palmenhausbilder, die Börsch-Supan im Bildkommentar zwar übersichtlich referiert, aber man hätte ihnen einen exponierteren Platz im Katalog gewünscht, zumal in der Ausstellung erstmals alle vier Fassungen zu sehen waren und auch nicht so sehr bekannt geworden sein dürfte, daß die Hamburger und Berliner Fassungen nur Vorarbeiten für das Potsdamer Bilderpaar sind.

Schuster, der die Ausstellung angeregt und realisiert hat, gibt einleitend einen instruktiven Überblick über die Vielschichtigkeit und Problematik von Blechens Werk. Börsch-Supans Beitrag gibt Einblick in die Persönlichkeit und den Stil Blechens, wie auch das Werk in den Kontext der Berliner Kunst zwischen 1814—1838 gestellt wird. Die psychologische Sicht des engagierten wie vorzüglichen Blechen-Kenners bietet aber auch Ecken und Kanten, an denen sich der Leser stoßen kann. Sicher wäre es biographisch interessant, ob Blechens Ehe mit der Putzmacherin Henriette ein Unglück war (vgl. S. 28), wie man es aus dem Brief Bettina von Arnims an Bethmann-Hollweg (S. 298 f.) schließen könnte, nun aber aus den wenigen Zeugnissen, die von Henriette überliefert sind und die „dieses Bild eines bösen Weibes“ (S. 28) nicht bestätigen, schließen zu wol-

len, die Ehe sei kein Unglück gewesen, wäre ebenso falsch wie der Umkehrschluß. Und selbst wenn man Bettina böse Absicht unterstellen wollte, wissen wir denn wirklich mehr als sie wußte? Ein paar echte Münzen bedeuten nicht, daß nicht auch falsche in Umlauf sind. Ob nun auch jedes Werk Blechens sein „Inneres“ enthält und der „Schlüssel zu seinem Wesen“ ist (S. 29) und ob die „tief eingewurzelte Lebensangst“ den Künstler „blind für die tatsächlich vorhandene Fülle der Reize in der Natur“ und „sehend in bezug auf die Tiefendimension jedes Eindrucks“ (S. 30) gemacht hat, ist m. E. fragwürdig, besonders dann, wenn diese Auffassung die formale Ebene des gegenständlichen Kunstwerks ausblendet. Denn selbst die dunklen Werke, aus denen die Lebensangst zu sprechen scheint, bestehen nicht nur aus nachfühlbaren Inhalten, sondern gehorchen gestalterischen Gesetzen, die jenseits psychologischer Kategorien liegen. Blechen hatte diesen Kunstverstand, das beweisen die Bilder, und auch den 'kalten Blick' des Gestalters, der es einem Künstler überhaupt erst möglich macht, Bildinhalte jeder Art, auch grausame, zu wählen. Glaubt man in das Wesen eines Künstlers zu blicken, so ist es doch immer nur der Blick in das eigene Innere; wir empfinden nicht die Erregung Blechens in den Bildern, sondern das, was er in uns zu erregen wünschte, und das muß nun keineswegs identisch sein. Wir blicken also nicht in einen „Spiegel seiner nur selten heiteren Seelenlage“ (S. 30), sondern nur in den Spiegel einer in uns erregten Seelenlage. Diese Distanz zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter darf selbst in einer das Lebensgefühl der Epoche und des Einzelnen beschreibenden Darstellung nicht aufgegeben werden.

In sehr übersichtlicher Weise werden „Zeichnung und Graphik“, sowie der große Einschnitt des Italien-Erlebnisses jeweils in Essays von Sigrid Achenbach und Jutta Schenk-Sorge behandelt. Allerdings fällt dem Leser, was das wissenschaftliche Verdienst nicht schmälert, hier und da eine gewisse sprachliche Genügsamkeit auf. Was in der wissenschaftlichen Einzelanalyse lobenswert erscheint, muß in einem Katalog, der immer eine doppelte Verpflichtung hat, nicht unbedingt von Vorteil sein. Man denkt an jenes „Offizielle“, von dem Hugo von Hofmannsthal in seiner Rezension zu Muthers *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* spricht, und man wird tatsächlich an einige Kollegen aus dem Fach der Literaturwissenschaft erinnert, die es „verstehen, Heinrich Heine genauso langweilig zu machen wie den vortrefflichen Johann Elias Schlegel“. Gerade über Blechen kann man anders schreiben als über Peter von Cornelius.

Diese Kleinigkeiten vermögen jedoch nicht den Gesamteindruck zu trüben, den Ausstellung und Katalog hinterlassen haben. Den Veranstaltern und Autoren ist es gelungen, die außerordentliche Bedeutung Blechens und den Wert seiner Kunst deutlich zu machen. Die Ausstellung wird nicht als Pflichtveranstaltung aus Anlaß des zufälligen Jubiläums in Vergessenheit geraten, sondern die Forschung weiter anregen und in einer zukünftigen Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen. Schließlich und nicht zuletzt war die Blechen-Ausstellung auch ein Fest für das Auge.

Daniel Kupper