

KILIAN HECK

DAS KAUM NOCH SICHTBARE SICHTBAR MACHEN.
ZUM FARAGLIONI-GEMÄLDE VON CARL BLECHEN
IM NATIONALMUSEUM POSEN

Die Faraglioni sind ein Nachstück im besten Sinne (Abb. 1). Ein Gemälde, welches vom dunklen Blau bis fast ins Schwarze reicht. Im ersten Moment sind kaum die Konturen der Dinge zu erkennen, so schwach beleuchtet der hinter Wolken hervorstulpende Mond die Szene. Erst nachdem sich das Auge an die Dunkelheit gewöhnt hat, steigen erkennbar die Felsspitzen der Faraglioni empor. Links davor breitet sich der schmale Strand aus, der gleich in eine steil aufragende Felswand übergeht.



Abb. 1. Carl Blechen, *Die Faraglioni*, um 1837, Poznań (Posen), Muzeum Narodowe, © Muzeum Narodowe w Poznaniu, Nationalmuseum Posen

Nahezu die Hälfte dieses Strandabschnitts nehmen drei in unterschiedlichen Richtungen liegende Boote ein, die aufgrund der fahlen Beleuchtung lediglich schemenhaft zu erkennen sind. In der rechten Bildhälfte ist nur eine flache Welle zu erkennen. Sonst ist das Meer in einem denkbar ruhigen Zustand festgehalten. Man hört geradezu lautmalerisch das rhythmische Auftreffen des sanften Schlages der Wellen am Strand. Ins Zentrum des Bildes sind die drei Felsspitzen der Faraglioni gerückt. Sie „recken sich nun geradezu gestisch zu den Löchern in der Wolkendecke hoch“, so Helmut Börsch-Supan¹. Tatsächlich ergibt sich eine gewisse Spannung aus dem senkrecht aufragenden rechten Felsen, der zu ihm orthogonal verlaufenden Welle und der Beleuchtung durch den Mond, der direkt wie eine schwache Lampe von oben die nächtliche Szenerie illuminiert.

Das 62 x 97 cm messende und in Öl auf Leinwand angelegte Bild war ein Ergebnis der 1828/29 erfolgten Italienreise der Berliner Malers Carl Blechen (1798–1840)². Börsch-Supan hält es für unvollendet und ordnet es vermutlich daher in die Spätzeit von Blechens Wirken als Maler um das Jahr 1837 ein³, als viele Werke des damals schon schwer erkrankten Künstlers unfertig blieben. Carl Blechen wird als Künstler angesehen, dessen italienische Motive stets das Abseitige, nicht-klassische Italien zeigten. Dass es diese Motive gibt, die aufgeworfenen Erdhügel in der Nähe von Rom oder die einfache Landstrasse mit einem Reiter, ist nicht von der Hand zu weisen. Andererseits hat Blechen auch die klassischen Ansichten Italiens festgehalten, so etwa den Garten der Villa d’Este in Tivoli oder den Pallazo der Donna Anna bei Neapel. Es sind allerdings tatsächlich nicht die Bekanntheit und entsprechende Wiedererkennbarkeit des Motivs, die Blechen bestimmten, sich für die jeweilige Szene zu engagieren. Vielmehr ist sein Interesse ein anders gelagertes. Ihn fasziniert es, wenn etwa unterschiedliche Lichtsituationen aufeinander treffen und damit differenzierte Farbkaviaturen entstehen. Auch dafür sind seine Faraglioni-Felsen ein gutes Beispiel.

¹ *Kat. Carl Blechen – zwischen Romantik und Realismus, Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin (31. August – 4. November 1990)*, hg. von P.-K. Schuster, München 1990, hier S. 134, Nr. 94.

² Vgl. G.J. Kern, *Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1911, S. 190; P.O. Rave, *Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk*, Berlin 1940, Nr. 1045; *Kat. Berlin 1990*, Nr. 94. – *Das Gemälde im Nationalmuseum Posen besitzt heute die Inventar Nummer 1062*.

³ Vgl. *Kat. Berlin 1990*, Nr. 94; auch Boetticher spricht bereits 1891 von einem unvollendeten Bild, das er mit „Strand b. Neapel, Mondschein“ betitelt, vgl. F. von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Dresden 1891–1901, Neudruck Hofheim/Taunus, 1979, hier S. 110, Nr. 44.

Blechen hatte sich im Mai 1829 für acht Tage auf Capri aufgehalten⁴. Für die Zeit auf Capri und die diesem Besuch vorausgehende Reise nach Pompeji ist die Dominanz der Farbe Blau typisch, die niemals vorher oder nachher wieder eine solche Rolle bei Blechen gespielt hat. Ein Ereignis mag für dieses Primat der Farbe in diesem Zeitraum der Italienreise ausschlaggebend gewesen sein: Die Einfahrt Blechens in die Blaue Grotte.⁵ Hans Dickel hat deshalb gefolgert, daß das bilddominante Blau, das sich sogar in den protoimpressionistischen farbigen Schatten der Aquarelle aus Pompeji wiederfindet, ein Grundzug dieser Bilder ist, indem dieses Blau die restlichen Motive des Bildes schlucke und sich tendenziell zu einem eigenen Motiv erhebe⁶. Blau sei „als Farbe eine Energie, allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts“, so Goethe⁷. Und genau hier wird das angesprochene Erlebnis der Blauen Grotte von Capri wichtig, in die Blechen wenige Tage nach seinem Besuch in Pompeji selbst per Boot einfuhr. Das Blau wirkt hier als Farbe der Ferne, bei dessen Anblick die Besucher der Grotte den Orientierungssinn verlören, „wo die Elemente ihre wechselseitigen Verhältnisse verändern und vertauschen, wo alle Kräfte der Natur sich von ihrer ursprünglichen Bestimmung lossagen“, so etwa auch einer der frühen Capri-Bewunderer um 1830, Wilhelm Waiblinger⁸.

Tatsächlich ist es das auf der Farbskala dem Schwarz unmittelbar benachbarte Blau, das Blechen auch hier wieder fasziniert. Diejenige Farbe also, die kurz vor dem ganz Dunklen, kurz vor dem Schwarz gerade eben noch die letzten Spuren von Sichtbarkeit zeigt, bevor mit dem Verschwinden des letzten Lichts auch die Dinge von der Bühne der sichtbaren Welt abtreten. Blechen hat sich für diese Grenzregionen des Lichts besonders stark und immer wieder interessiert, insbesondere aber zur Zeit seiner Italienreise 1828/29. Das gleißende südliche Sonnenlicht einerseits und das dunkle, unterirdische Italien der Grotten und Höhlen

⁴ Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94. – *Zur Italienreise Blechens jetzt Golo Maurer: Italien als Erlebnis und Vorstellung: Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Regeusburg 2014, hier zu Blechen S. 279–314.

⁵ Blechen hatte im Mai 1829 im Gästebuch seines Gasthauses auf Capri eingetragen: „raten wir jedermann wenn die Gelegenheit hier ist in die Grotte hineinzufahren“, zit. nach H. Dickel, *Zeichnung und Farbe. Carl Blechen in Rom und Neapel*, (in:) M. Stuffmann und W. Busch (Hgg.): *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln 2001, S. 374–393, hier S. 393.

⁶ *Zugleich möchte Dickel im Blau ein Memento Mori des Schicksals von Pompeji erkennen, wo „die Architektur, die Zivilisation, der Mensch den Naturgewalten unterlagen“*, ebd. 2001, S. 387 f.

⁷ Hier zit. nach Dickel 2001, S. 388.

⁸ Hier zit. nach Dickel 2001, S. 393.



Abb. 2. Carl Blechen, *Felsige Landschaft*, 1829/30, Amalfi-Skizzenbuch der Akademie der Künste Berlin (Abb. Kat. Berlin 2009/2010, Nr. 60)

andererseits als extreme Gegensätze von Licht und Schatten haben viele Künstler dieser Zeit interessiert⁹. Die Ausreizung hin zu den jeweiligen Extremen hat jedoch kaum ein Künstler so intensiv betrieben wie Blechen. Dafür sprechen auch einige Zeichnungen des sog. Amalfi Skizzenbuches, wo ihn im Gegenteil zum Gemälde der Faraglioni die extreme Helligkeit fasziniert, die die Dinge in solch überstrahltem Sonnenlicht zeigt, dass sie ebenfalls in ihrer Überblendung zu verschwinden scheinen, sich die Konturen aufzulösen beginnen. Etwa die hell erleuchtete *Felsige Landschaft* aus dem Amalfi-Skizzenbuch ist hierfür ein gutes Beispiel (Abb. 2)¹⁰. Ein weiterer Beleg hierfür ist das Gemälde *Nachmittag auf Capri* aus dem Oberen Belvedere Wien. Diese Ansicht ist geographisch an der Nordspitze der Insel situiert und damit nur wenige hundert Meter entfernt von den Faraglioni-Felsen auf der Südseite (Abb. 3).

⁹ Vgl. F. Emslander, *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2007.

¹⁰ Vgl. Kat. *Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen – Eine Ausstellung der Akademie der Künste Berlin in der Hamburger Kunsthalle, der Alten Nationalgalerie Berlin und der Casa di Goethe Rom*, 29.10.2009–18.07.2010, Nr. 60, S. 200.

Allerdings schweift diesmal der Blick in östlicher Richtung über die Marina Piccola hinweg zum Tiberius-Felsen¹¹. Hier zeigt Blechen eine von der Helligkeit und Hitze der Sonne fast ausgedörrte, karge Meeresbucht.

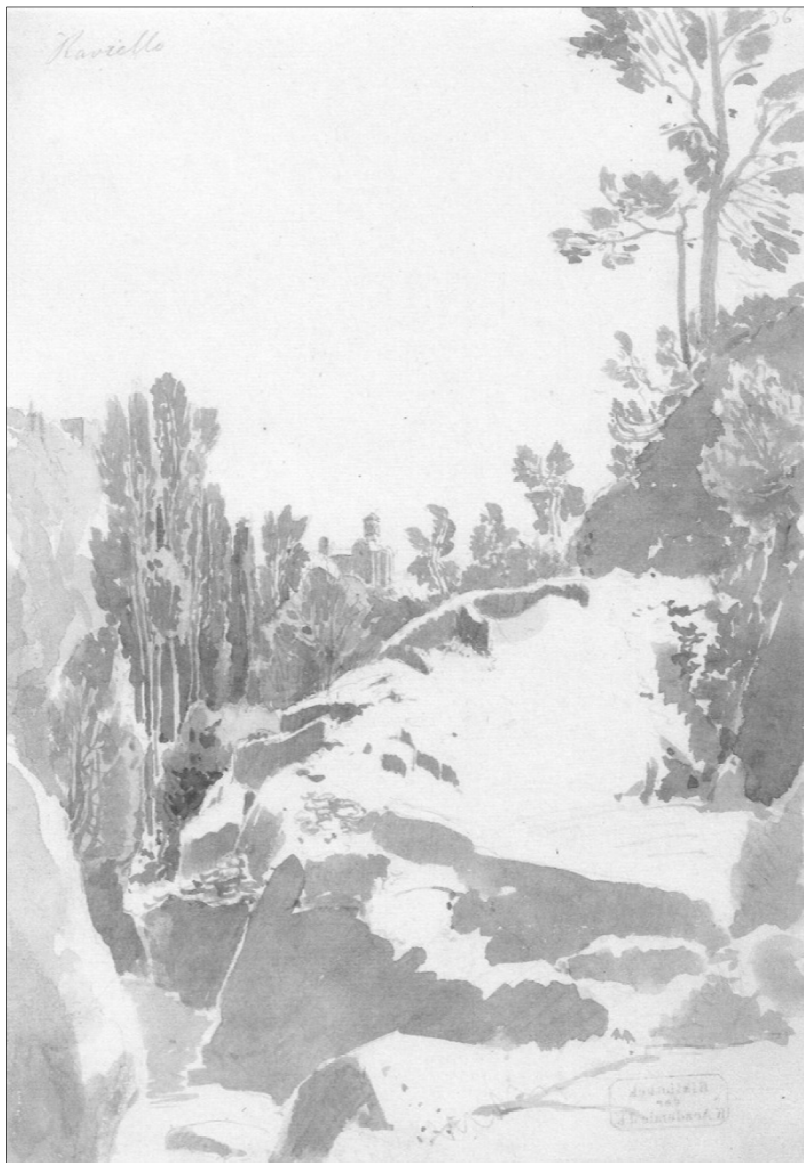


Abb. 3. Carl Blechen, *Nachmittag auf Capri*, um 1832, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere Wien (Abb. Kat. Berlin 1990, Nr. 50)

¹¹ Vgl. Rave 1940, Nr. 1023; Kat. Berlin 1990, Nr. 50.

Gerade im Vergleich mit dem Faraglioni-Gemälde wird offenbar, dass die Sonne als die zentrale Beleuchterin der Welt die Dinge erst erscheinen lässt, sie aber auch zum Verschwinden bringen kann, ebenso wie es das nächtliche Dunkel auf gegenteilige Weise vermag. Reinhard Wegner sieht insbesondere bei den Schattenflächen eine autopoetische Tendenz: „Den „Schattenflächen“ gesteht Blechen bildstrukturell die gleichen Qualitäten zu, wie den „festen“ Gegenständen. Der Reiz zahlreicher Skizzen aus Italien besteht aber darin, daß die verschatteten Flächen zu autonomen Motiven im Bild werden“¹². Zwischen bunten und tendenziell unbunten Flächen ist dann nur noch insofern zu unterscheiden, als die individuelle Tonigkeit einer einzelnen Buntfarbe von den unterschiedlichen Helligkeitswerten bedingt ist, die jeweils durch schwarze, weiße oder im Falle der Pompeji-Aquarelle auch blaue Pigmentbeimischungen generiert werden. In einem an sich farbigen Bild sind daher die bunten und unbunten Farben stets auf einer Skala anzusiedeln. Sie sind allesamt Abspaltungen eines einzigen Lichts.

Nach diesen kurzen Ausführungen dürfte klar geworden sein, dass das Faraglioni-Gemälde aus Posen ein zentrales Werk Blechens ist, auch wenn es sich in seiner eigentümlichen Farbgebung nicht innerhalb der gewohnten Farbskala des Malers einordnen lässt. So unbekannt es innerhalb des gut 2200 Werknummern zählenden Œuvre des Künstler ist, so wenig sind die Provenienz sowie die anderen Versionen des Motivs bislang erforscht.

Das Faraglioni-Gemälde aus Posen stammt aus der Sammlung Brose¹³. Wann es dorthin kam, ist nicht zu entschlüsseln. Vermutlich aber kam es bereits unter Heinrich Friedrich Wilhelm Brose (1807–1869) in die Sammlung und wurde vermutlich 1891 oder kurz danach verkauft¹⁴. In die Berliner Nationalgalerie kamen 1891 etwa 850 Werke, davon 64 Gemälde sowie Zeichnungen und Studien aus der Sammlung Brose¹⁵. Wann genau die hier untersuchten Faraglioni-Felsen in die Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums in Posen gelangten, konnte nicht genau ermittelt werden. 1906 war das Gemälde auf der Jahrtausendausstellung als Eigentum des Kaiser Friedrich Museums in Posen als eines von

¹² R. Wegner, *Carl Blechen. Die Entstehung des Bildes in der Skizze*, (in:) F. Weltzien (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 97-106, hier S. 99.

¹³ Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94.

¹⁴ Bei Boetticher ist es 1891 noch als Eigentum der Sammlung Brose verzeichnet; vgl. Boetticher 1891, S. 110, Nr. 44.

¹⁵ Für diese Auskunft zu Brose bin ich Birgit Verwiebe zu Dank verpflichtet.

acht Werken Blechens im ersten Teil der Ausstellung zu sehen¹⁶. Der amtliche Führer des Kaiser Friedrich Museums in Posen von 1907 weist es hingegen als „Eigentum der Nationalgalerie zu Berlin“ aus¹⁷.



Abb. 4. Carl Blechen, *Die Faraglioni im Mondschein*, ehem. Sammlung Julius Freund (Abb. Kat. Luzern 1942, Nr. 20)

Mit dem Posener Bild in Zusammenhang stehen insbesondere drei andere Werke Blechens: Zunächst *Die Faraglioni im Mondschein* aus der Sammlung des Berliner Blechen Sammlers Julius Freund (1869-1941)¹⁸. Das Bild wurde im Auktionshaus Fischer am 21. März 1942 versteigert (Abb. 4)¹⁹. Das im Format deutlich kleinere Bild gilt als Ölstudie und zeigt links am Ufer vier Boote sowie zwei Männer am Feuer. Letztere sind auf dem Gemälde in Posen nicht zu finden. Börsch-Supan vermutet, dass dieses Bild der Sammlung Freund eine Variante des ehemals in

¹⁶ Jahrhundertausstellung 1906, Nr. 94, S. 124, damals als Leihgabe des Kaiser Friedrich Museums in Posen.

¹⁷ Vgl. Kaiser Friedrich-Museum in Posen, Amtlicher Führer, Posen 1907 (2. Auflage), S. 59. Dort bezeichnet als „Meeresstrand bei Neapel im Mondschein“.

¹⁸ Rave 1940, Nr. 1046; Öl auf Papier auf Pappe, 15 x 26 cm.

¹⁹ Vgl. Sammlung Julius Freund: aus dem Besitz von Frau Dr. G. Freund, Buenos Aires; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik; Alt, Theodor, Boehle, Blechen...; [Ausstellung in Basel, Galerie Dr. Raeber, 14. Februar bis 21. Februar 1942, Ausstellung in Luzern, Galerie Fischer, 2. März bis 19. März 1942; Auktion 21. März 1942], S. 10, Los Nr. 20.

Königsberg aufbewahrten kleinen Gemäldes *Küste von Capri bei Mondschein* ist, das annähernd die gleichen Maße besitzt²⁰. Weiter führt Rave ein Gemälde *Die Faraglioni. Mondschein* auf, dessen Aussehen, Provenienz und gegenwärtiger Verbleib nicht zu verifizieren ist²¹. Zuletzt stehen mit dem Posener Faraglioni-Gemälde die um 1834 entstandenen *Fischer auf Capri* in der Alten Nationalgalerie in Zusammenhang (Abb. 5)²². In dem motivisch anders angelegten Gemälde taucht allerdings der steile rechte der drei Faraglioni-Felsen von links ins Bild. Auch zwei der Boote sind wiederzuerkennen, was ein Indiz für das bei Blechen typische Verfahren ist, einzelne Motive zu extrapolieren und immer wieder neu in andere Werke hinein zu montieren.



Abb. 5. *Fischer auf Capri*, um 1834, Nationalgalerie Berlin (Abb. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin)

²⁰ Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94; Rave 1940, Nr. 1043; Öl auf Holz, 15 x 26,5 cm.

²¹ Öl auf Holz, N.G. 668, 20,8 x 27,2 cm.

²² Vgl. Rave 1940, Nr. 1638; Kat. Berlin 1990, Nr. 81; Öl auf Leinwand, 28 x 33 cm.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Faraglioni-Gemälde von Carl Blechen ein typisches Beispiel für seine Malerei nach 1830 ist. In dieser Phase hat Blechen versucht, die Grenzen der Sichtbarkeit durch ein Experimentieren mit extremen Beleuchtungssituationen auszuloten. Die Wirkung der Farbe unter den Veränderungen des Lichts zu untersuchen ist ihm dabei ebenfalls ein Anliegen. In einer Zeit, in der die Dioramen wie das der Gebrüder Gropius in Berlin entstanden, für das auch Blechen nachweislich gearbeitet hat, war das von Hinten beleuchtete Bild ebenso eine Selbstverständlichkeit wie die Präsentation des Bildes in unterschiedlichen Helligkeitsstufen²³. Blechen hat sich auch von daher für diese Modulationen der Lichtintensität in Gemälden interessiert. Auch dafür ist das Posener Faraglioni-Gemälde ein guter Beleg.

MAKING WHAT'S HARDLY VISIBLE MORE VISIBLE. ON THE SO-CALLED FARAGLIONI PAINTING BY CARL BLECHEN FROM THE NATIONAL MUSEUM IN POZNAŃ

Summary

The so-called faraglioni painting (Faraglioni-Landscape), painted in ca. 1837 by Carl Blechen (1798-1840) and held at the National Museum in Poznań is one of his most unusual achievements. What can be seen in the picture are rocks protruding near the shore of Capri, the so-called faraglioni – a characteristic motif of romantic painting. Still, Blechen was interested in more than just a mimetic representation of the rocks. Experimenting with extremely changing light, he intended to find the limits of visibility. Such attempts at playing with optical phenomena were typical for his works painted after his visit in Italy in 1829/1830. Examining color effects conditioned by changes of light was for Blechen a kind of necessity. It should be remembered that dioramas were particularly popular in that period. In Berlin they were shown, among others, by the Gropius brothers for whom, according to the records, Blechen was working. In dioramas, illumination from the back was just as obvious as presenting pictures in changing light. Blechen found the changing intensity of illumination interesting, which can be seen in his paintings.

²³ Vgl. Kilian Heck, *Der lebendige Anblick des Menschen. Die „Badenden von Terni“ von Carl Blechen*, (in:) *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von S. Bogen, W. Brassat und D. Ganz, Berlin: Reimer 2006, S. 394-407, hier S. 401f.