

Vorbemerkungen

Das Wort »Gedankengänge« bedarf der Erläuterung. Es meint einmal den Arbeitsvorgang des einzelnen Werkes vor dem Beginn der Ausführung, und dann den Zusammenhang von Arbeiten in Erinnerungsketten, wie Friedrich es in einem Brieffragment gegenüber seinem Freund Georg Andreas Reimer (1776–1842) umschreibt: »Ein Wort gibt das andere, wie das Sprichwort sagt, eine Erzählung die andere und so auch ein Bild das andere. Jetzt arbeite ich wieder an einem großen Gemälde, dem größten, so ich je gemacht ...«. Gemeint ist das verschollene Bild *Der Meißner Dom als Ruine*.¹

Friedrichs Freund Carl Gustav Carus (1789–1869), der am besten unterrichtete Zeitgenosse, schreibt in seinen 1865 erschienenen *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* »...übrigens brütete er in seinem stark beschatteten Zimmer fast fortwährend über seinen Kunstschöpfungen... Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das Ganze auf und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe der Entstehung stets bestimmt und geordnet aus und gaben immer den Abdruck seiner Eigentümlichkeit und Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.«² Friedrich selbst hat in seinem umfangreichsten Manuskript von etwa 1830 *Äußerungen bei einer Betrachtung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern* gefordert: »Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet...«³

Das Insichhineinsehen ist das Wahrnehmen des göttlichen Kerns im Künstler, von dem Friedrich an anderer Stelle dem angehenden Künstler empfiehlt: »Bewahre einen reinen, kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern, denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre.«⁴ Daraus ergab sich für ihn die oberste Richtschnur seines ganzen Handelns, die die Tragik seiner Biographie bewirkte: »Du sollst Gott mehr gehorchen denn den Menschen.«⁵

Friedrichs Gesamtwerk hat, soweit wir sehen, eine ganz ungewöhnliche Struktur, deren innerer Zusammenhalt einem Gewebe vergleichbar ist. Dazu gehört das Begrenzte seines Horizontes als Folge einer Konzentration auf die Tiefendimension der Gedanken und die Weigerung, mit der Zeit zu gehen; Einwirkungen anderer Künstler sind nur in geringem Maß festzustellen. Das Beharren auf seiner ihm von Gott eingepprägten Eigentümlichkeit ist eine Konstante seiner Weltanschauung. So hat er sich auch nur selten zu Reisen in unbe-

kannte Regionen, sonst die wichtigste Inspirationsquelle der Landschaftsmaler, entschlossen. Dass eine am 19. Juni 1807 angekündigte Reise nach Wien tatsächlich stattgefunden hat, ist nicht zu belegen.⁶

Wer sich als moderner Mensch die magische Anziehungskraft von Friedrichs Kunst erklären will, dem fehlt zwar als Folge eines radikalen Wandels der Mentalität in den vergangenen 200 Jahren, namentlich dem Verlust an christlicher Glaubensgewissheit, der unmittelbare Zugang als Zeitgenosse des Künstlers, dafür aber hat er die Möglichkeit einer Überschau über das Gesamtwerk, soweit es dokumentiert ist; er gewinnt Einblicke in die Entwicklung und kann zudem Vergleiche mit anderen Künstlern leichter anstellen. So kann er das Eigentümliche von Friedrichs Gedankenwelt erkennen. Er muss im Erhaltenen die Botschaft des Künstlers vernehmen, zugleich sich aber auch des enormen Verlustes von Werken und Dokumenten bewusst sein, wodurch zwangsläufig an die Stelle von Gewissheiten Vermutungen treten. In Ausstellungen und Kunstbüchern fällt der Blick naturgemäß nur auf das Verfügbare. Der moderne Intellektuelle, der den Kunstbetrieb lenkt, muss sich damit abfinden, dass die Zahl der Symbole in Friedrichs Bildsprache begrenzt ist, keine geistesgeschichtlichen Höhenflüge gestattet, Wiederholung und Variation mit sich bringt und sich auf christliche Glaubensgrundsätze konzentriert. Die Überschrift, die Friedrichs Freund Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860) seiner Autobiographie gab, *Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartung von einem zukünftigen Leben* (1854–1860), entsprach der Weltanschauung des Malers völlig.

Kunsthistoriker, die nicht nur das Wissen vermehren, sondern auch aus pädagogischen Gründen über das an der Oberfläche Liegende hinaus zu vertieftem Verstehen eines Künstlers bewegen wollen, können viel von Musikern lernen, die von dem durch den Komponisten in Noten niedergeschriebenen Klang möglichst viel so zu Gehör bringen, wie dieser es beabsichtigt hat. Es gibt Wiedergaben, besonders von klassischer Musik, bei denen der Hörer das Gefühl hat, genau das zu vernehmen, was der Komponist gemeint hat. Dazu sind umfassende Kenntnisse nicht nur zu dem einzelnen Stück, sondern zu dem gesamten Entstehungsumfeld nötig. Wo berauschte Virtuosität des Interpreten alles überstrahlt, mag Begeisterung entstehen, nicht aber die Erschütterung durch eine Offenbarung geistig-seelischer Substanz. Das erzeugt das Glücksgefühl, den Komponisten wirklich verstanden zu haben. Man muss darauf verzichten, lediglich das Gewohnte zu bestätigen, aber es ist auch abzulehnen, durch Aktualisierung des vom Komponisten Gemeinten, dieses dem Publikum schmackhaft zu machen.

Der Wissenschaftler sollte die klare Grenze akzeptieren, die der Maler zwischen der Kunst und der Wissenschaft gezogen hat. Er schreibt im Januar 1811 in rührender Bescheidenheit an den Kirchenhistoriker Friedrich August Koethe (1781–1850): »Das Geschenk was Sie mich mit ihren drei Vorlesungen gemacht ist mir sehr lieb als ein Geschenk von Ihnen. Den ganzen Werth Ihres Geschenkes vermag ich nicht zu erkennen, was ich aber erkannt oder verstanden habe, ist mir lieb und Werth. Sie wissen lieber Köthe dass ich keiner von den hochgelehrten Künstlern unsrer Zeit bin, mit hin wird es Ihnen nicht befremden wenn ich Ihre Vorlesungen nur zum Theil verstanden habe. Ich bin keiner von den sprechenden Mahlern davon es jetzt so viele giebt, so im stande sind vierundzwanzig mal in einem Athem zu sagen was Kunst ist werent sie nicht imstande gewesen in 24 Jahren ein einzig mal in ihren Bildwerken zu zeigen was Kunst ist.«⁷ Stil und Orthographie offenbaren ein treuerherziges Wesen, das sich nicht zu intellektuellem Diskurs eignet.

Energischer ist der Ton, den er als Lehrer anschlägt: »Die Kunst ist einem Kinde, die Wissenschaft einem Manne zu vergleichen.«⁸ Vom angehenden Künstler verlangt er: »Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln, denn sie tötet das Herz, und wo das Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen.«⁹

Als der bereits 34-jährige Friedrich zu Weihnachten 1808 in seinem Dresdner Atelier das *Kreuz im Gebirge* (Taf. 5), den Tetschener Altar, öffentlich zugänglich machte – er boykottierte die Akademie-Ausstellung, weil der sächsische König zum Vasall Napoleons geworden war –, vermochte er es, die Kunstverständigen in zwei sich befehdende Lager zu spalten. Der entschiedenste Kritiker war der Diplomat und Schriftsteller Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757–1822). Der »Ramdohr-Streit« war durch die Erbitterung, mit der er ausgefochten wurde, zu seiner Zeit einzigartig.¹⁰

Zwei Jahre später fand er ein Echo in Berlin, wo Friedrich die Gegenstücke *Mönch am Meer* (Taf. 10) und *Abtei im Eichwald* (Abb. 126) ausstellte. Der König Friedrich Wilhelm III. erwarb sie, und als der Maler 1811 in die Akademie aufgenommen werden sollte, sprachen sich bei der Abstimmung von neun Mitgliedern vier dagegen aus, wogegen vier andere Kandidaten einstimmig gewählt wurden. Der Wortführer der Opposition war Johann Gottfried Schadow (1764–1850). Dieser äußerte sich in einem Brief an Goethe vom 28. Juni 1817 ironisch über Runge und Friedrich, indem er die magische Anziehungskraft der Werke des Letzteren durchaus wahrnahm: »Friedrich hat Recht, denn machte er nicht so, wär's gar nichts, u. dann ist das Machen mit dem Menschen selbst in Einklang. Er ist durch und durch so!«¹¹

Das hatte auch Achim von Arnim (1781–1831) 1812 gesehen, als Friedrich vier Gemälde in Berlin ausstellte. An Clemens Brentano (1778–1842) schrieb er: »Friedrich zeigt sich diesmal mannigfaltiger doch habe ich noch mehr bey ihm gesehen in Dresden und recht deutlich gefühlt, dass alles Absonderliche an ihm keine Ziererey sondern in seiner Ausbildung begründet, die Bedingung seiner Vorzüge ist und ein sicheres Zeichen wie unbedeutend jetzt die meiste schaffende Kraft der Maler ist, ist das Lermen aller über ihn, wenn irgendeiner sich von ihm überrascht und gerührt findet.«¹²

Den Vergleich mit den Zeitgenossen spitzt Carus 1841 in seinem Nachruf *Friedrich der Landschaftsmaler* zu, wenn er rückblickend schreibt: »... daß in der Landschaftsmalerei namentlich Friedrich es war, welcher mit einem durchaus tiefsinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriff, und, indem er ihn mit einer herben Melancholie niederschlug, aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtende poetische Richtung hervorhob.«¹³

Von größter Bedeutung für das Verstehen von Friedrichs von ihm selbst oft betonter »Eigentümlichkeit« als Prägung der Individualität durch Gott ist eine dessen Jugendzeit betreffende Stelle in den *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* des Freundes. Ihre Glaubwürdigkeit ist nicht zu bezweifeln: »Friedrich erfuhr als Jüngling das Schreckliche, dass beim Schlittschuhlaufen ein besonders geliebter Bruder, mit dem er sich bei Greifswald auf dem Eise befand, vor seinen Augen einbrach und von der Tiefe verschlungen wurde. Kam nun hinzu ein sehr hoher Begriff von der Kunst, ein an sich düsteres Naturell und eine aus beiden hervorgehende tiefe Unzufriedenheit mit seinen eigenen Leistungen, so begriff man leicht wie er einst wirklich zu einem Versuche des Selbstmords sich verleitet finden konnte. Er hüllte dieses immer in ein tiefes Geheimnis, aber man wird fühlen, wie gerade eine solche schon begonnene, obwohl zu rechter Zeit gehinderte Tat notwendig eine dumpfe und dunkle Nachwirkung auf eine Individualität dieser Art ausüben musste.«¹⁴

Der »sehr hohe Begriff von Kunst« findet sich später zum Beispiel formuliert in dem Gebot für den Künstler: »Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig halten jede fromme Ahndung, denn sie ist Kunst in uns.«¹⁵ Die »tiefe Unzufriedenheit mit seinen eigenen Leistungen« lässt sich leicht nachvollziehen, besonders bei den Versuchen in figürlichen Darstellungen, so den Illustrationen zu Schillers *Die Räuber*.¹⁶ Mit »dumpfe und dunkle Nachwirkung« meint Carus wohl das ständige Kreisen der Malerei um die Gedanken von Tod und Jenseits, verbunden mit einem Hang zur Einsamkeit, was jedoch bisweilen von heiterer Daseinsfreude überlagert wird. In einem der späten Aphorismen schreibt Friedrich über sich selbst: »XX ist bekannt wegen seiner Neigung, düstere Gegenstände zu malen; ohne dass man jedoch in seinem Umgang Heiterkeit des Herzens vermisse. Seine Freunde aber sind bemüht, ihn von dieser Neigung abzulenken und beauftragen ihn deshalb, heitere Gegenstände zu malen. Seiner Natur nach kann er doch nie mit Wohlgefallen und Lust solche Aufträge ausführen, während er mit heiterem Sinne trübe Lüfte und düstere Landschaften darstellen würde. O ihr Gutmütigen, die ihr so ganz und gar nicht das innere Drängen und Treiben der Seele erkennt! Und nicht den Menschen, wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet, sondern wie die Zeit und die Mode es will. Über Charakterlosigkeit klagt unsere Zeit, und doch, wo er nur einigermaßen angetroffen wird, sucht man ihn zu unterdrücken...«¹⁷

Diese scheinbare Widersprüchlichkeit konnte Carus nicht nachvollziehen, weil er zu sehr Goethe-Nachfolger war und Friedrichs merkwürdigen Werdegang vor ihrem Zusammentreffen um 1818 nur durch die Berichte von Dritten erfuhr. Carus gibt nicht an, wann der Selbstmordversuch stattgefunden hat, und dass Friedrich ihn immer in ein »tiefes Geheimnis« gehüllt habe, stimmt nicht ganz. 1804 zeigte er auf der Akademie-Ausstellung eine große verschollene, aber durch Beschreibungen bekannte Sepiazeichnung mit dem Titel *Mein Begräbnis, Drey Holzschnitte gezeichnet von C. D. Friedrich und geschnitten von J. C. Christian Friedrich* sowie zwei andere verschollene Sepien.¹⁸ Ein Rezensent der Zeitschrift *Der Freimüthige* kleidete seine Beobachtung in die Form eines Dialoges von zwei Besuchern und ließ den einen erzählen: »Er hatte einen zärtlich geliebten jüngern Bruder. Einmal – so viel ich weiß, ist Friedrich ein Nordländer – ging er auf einem gefrorenen See, um Schlittschuh zu laufen. Der jüngere Bruder hat nicht Lust mitzugehn, der ältere bittet, er will nicht; endlich und mit vieler Mühe beredet er ihn doch dazu. Sie gehen. Plötzlich bricht unter dem jüngern das Eis, und unrettbar verschlingt ihn die Fluth. Der ältere, unser Zeichner, ist untröstlich, er will seinem Bruder nach, man hält ihn zurück. Eine leise Schwermuth zieht sich seitdem über sein ganzes Leben; seine Kunst richtet sich nur auf Gegenstände der Trauer, und in allen Formen malt er Begräbnisszenen, sich selbst, seinen Bruder, zurückkehrend in die Wohnungen des Friedens gedacht.«¹⁹ Einer der ausgestellten Holzschnitte zeigt Friedrich als Kind am Grab des ertrunkenen Bruders schlummernd, dessen Seele als Schmetterling über dem Kopf des Überlebenden fliegt (Abb. 37).

Das Datum des Selbstmordversuches – nicht wie die Erzählung es vermuten lässt bald nach dem Unglück, sondern mehr als 13 Jahre später – ist durch eine mit ungewöhnlich breitem schwarzen Rand versehene Zeichnung mit der Ruine Eldena und dem umgebenden Friedhof ungefähr zu erschließen (Abb. 1).²⁰ Die Darstellung ist von links nach rechts zu lesen. Sie beginnt mit einem nur als Stamm erhaltenen Baum. Ein Ast hängt gebrochen herab, und die Krone ist abgerissen. Das Gemäuer der Ruine fällt nach rechts ab. Auf dem Friedhof erhebt sich über einem Hügel, von der Abendsonne angestrahlt, ein Kreuzifix, vor dem eine



1 Ruine Eldena mit Begräbnis, um 1801, Sepia, 15,5×21,9 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Frau kniet. Eine andere steht weiter vorn an einem offenen Grab, in dem noch der Spaten des Totengräbers steckt, während hinten durch das Friedhofstor ein Leichenzug nach vorn kommt. Dieses von tiefster Verzweiflung sprechende Blatt wurde offenbar auf der am 5. März 1801 eröffneten Dresdner Akademie-Ausstellung mit dem Titel *Ruine Eldena* gezeigt, zusammen mit einer verschollenen Illustration zu dem letzten Auftritt von Schillers *Die Räuber*, wo Mord und Selbstmord in grässlicher Häufung zu sehen waren.²¹ Das Signal war deutlich, und nur so entging Friedrich dem Tod, nachdem er sich eine Wunde am Hals beigebracht hatte. Er verließ Dresden fluchtartig, ist spätestens am 1. April in Neubrandenburg durch eine Zeichnung bezeugt (Abb. 38), wo die ältere Schwester und zwei Brüder lebten, und seit dem 5. Mai in Greifswald.²² Erst im Juli 1802 kehrte Friedrich, begleitet von dem pommerischen Maler Friedrich August von Klinkowström (1778–1835), den Friedrich schon von dem gemeinsamen Zeichenunterricht bei Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) her kannte, nach Dresden zurück. Hier war Philipp Otto Runge bereits im Juni 1801 eingetroffen, nachdem er von Wolgast aus Friedrich in dem nur 30 Kilometer entfernten Greifswald besucht hatte.

Tiefe Schwermut spricht schon aus einer Zeichnung der Kopenhagener Jahre (Abb. 2), sie ist zu Unrecht abgeschrieben worden. Das von rechts nach links zu lesende Blatt beginnt



2 Landschaft bei Kopenhagen, 1794/1798, Feder, 20,3×25,6 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

mit einer Baumgruppe. Ein junger Baum reicht bis zum oberen Blattrand, aber neben ihm wachsen zwei kümmerliche Fichten und von einem zweiten verdorrten Laubbaum ist die Krone herabgebrochen. Das ist gleichsam die Signatur an der Stelle, wo eine solche stehen könnte und sie verweist schon auf das etwa zehn Jahre spätere Nacht-Blatt des ersten Zeitenzyklus (vgl. Abb. 113). Der Blick kann über einen Teich, in dem sich ein gesunder Baum spiegelt, bis zum Meer und der Silhouette von Kopenhagen schweifen.

Wer den Verzweiflungsschrei der 1801 ausgestellten Eldena-Sepia überhört, findet keine Erklärung für den 18-monatigen Aufenthalt in der Heimat und die nach der Rückkehr nach Dresden schnell einsetzende Reifung des bereits 28-jährigen Malers zu dem, als der er uns heute erscheint.

Die Wiederentdeckung Friedrichs ist dem Norweger Andreas Aubert (1851–1913) zu verdanken, der im Zuge der Erforschung des Werkes von seinem Landsmann Johan Christian Dahl auf dessen Freund und Hausgenossen seit 1823 stieß. Völlig vergessen war dieser nicht, wie eine 29 Nummern umfassende Werkliste in Gustav Partheys *Deutscher Bildersaal* von 1863/1864 belegt. In dem 1891 erschienenen ersten Band von Friedrich von Boettichers *Malwerke des neunzehnten Jahrhunderts* sind bereits 53 Gemälde und drei Originalradierungen erfasst. Aubert sammelte Material für eine breit angelegte Monographie. 1895/1896 erschien

ein erster Aufsatz in deutscher Sprache.²³ Auf der großen *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875* in der Nationalgalerie Berlin waren 40 Gemälde von Friedrich zu sehen. Nur Feuerbach mit 74, Böcklin mit 44 und Blechen mit 43 Gemälden waren zahlreicher vertreten. Damit war Friedrich ein fester Platz in der Geschichte der deutschen Kunst angewiesen. Die Absicht dieser gigantischen Ausstellung war, eine Neubewertung von hundert Jahren deutscher Kunst vorzunehmen und geläufigen Maßstäben zu widersprechen, sodann aber der Dominanz der französischen Malerei auch in den modernen Strömungen etwas an die Seite zu stellen. So wurde Friedrich gleich nach seiner Wiederentdeckung mit dem Blick auf die Moderne beurteilt und damit die geistige Rückbindung an den Pietismus des 18. Jahrhunderts negiert. Dass jede Zeit mit ihren Augen sieht, ist eine Tatsache, dass aber nur dem historisch sich orientierenden Menschen, der sich seiner Herkunft vergewissert, Vergangenes erschließt, ist ebenso zu bedenken.

Es war ein Unglück, dass Aubert seine Arbeit nicht beenden konnte und nur ein fertiger Abschnitt über die patriotischen Bilder aus der Zeit der napoleonischen Kriege 1815 im zweiten Jahr des Ersten Weltkrieges mit einer Einleitung des nationalistisch gesinnten Guido Joseph Kern (1878–1953) erschien.²⁴ Um den Maler aktuell erscheinen zu lassen, wurde die Phase des hasserfüllten Kampfes gegen Napoleon in den Vordergrund gerückt.

1916 erschien in Thieme-Beckers Künstlerlexikon der Artikel über Friedrich von Paul Ferdinand Schmidt (1878–1955), der viel substantieller und nicht so fehlerhaft ausgefallen wäre, wenn man mit dieser Aufgabe den Dresdner Forscher Ernst Sigismund (1873–1953) beauftragt hätte. Dieser hatte 1909 auf der Grundlage von Archivstudien und der Auswertung gedruckter Quellen wie den Katalogen der Dresdner Akademie-Ausstellungen eine Werkliste mit 75 Gemälden, 51 Aquarellen und Gouachen, und 42 Zeichnungen größtenteils mit Angaben der Entstehungsdaten zusammengestellt. Was weder er noch Schmidt wegen ungenügender Anschauung leisten konnten, war eine Darstellung der Stilentwicklung. Sigismunds wichtige Arbeit erschien gedruckt zunächst nur teilweise in den Sonntagsbeilagen zum *Dresdner Anzeiger*.²⁵ Es scheint, wie Andeutungen in seinem kleinen, nur spärlich bebilderten, aber an Informationen reichen Buch von 1943 vermuten lassen, dass Sigismund sich zu einer Veröffentlichung seiner alten Forschungsergebnisse entschlossen hat, um der wahren Flut von Schrifttum aus Anlass des hundertsten Todestages von Friedrich 1940 entgegenzutreten, vor allem einem Buch von Kurt Karl Eberlein, der mit dem Anspruch auftrat, eine gültige Interpretation Friedrichs ganz im Sinne der Ideologie des Nationalsozialismus zu liefern. Eberlein, der 1924 mit der Veröffentlichung von Friedrichs Schriften einen tiefen Einblick in dessen Eigenart vermittelt und seit 1920 Beachtliches publiziert hatte, verfälschte nun nicht nur den Maler, sondern knechtete ihn, um im Gefolge von Hitlers Herrenmenschentum sich selbst zum maßgeblichen Deuter mit gewalttätig hämmernder Sprache zu erheben.²⁶ Die Verankerung von Friedrichs Kunst im Christentum wird übergangen. Der Name Christus fällt nicht. Man kann das Buch nur noch mit Empörung lesen.

Einen Gegensatz dazu bildet die Monographie, die Herbert von Einem (1905–1983) im Auftrag des Rembrandt-Verlages für eine Buchreihe *Kunstabücher des Volkes* geschrieben hat. Die gut lesbare Darstellung baut auf Forschung auf und liefert neue Erkenntnisse. 1950 konnte das Buch mit einigen Erweiterungen in dritter Auflage erscheinen. Erst 1964 kam ein neues Werk über Friedrich auf den Markt.²⁷ Der an der Dresdner Gemäldegalerie tätige Karl Wilhelm Jähniß (1888–1960) hatte vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft bald

nach dem Ersten Weltkrieg den Auftrag erhalten, die Arbeit Auberts fortzusetzen und ein Verzeichnis aller Werke Friedrichs mit einer Biographie zu erarbeiten.²⁸ Er war mit einer jüdischen Ärztin verheiratet, und als man ihm 1937 nahelegte, sich von ihr scheiden zu lassen, lehnte er das ab und emigrierte mit ihr nach Basel. Dort konnte er nur mühsam weiterarbeiten. Die verfügbaren Quellen und die Literatur waren erfasst, und Fotos, wenn auch nicht von allen Werken, waren beschafft. Als Jähnig 1960 starb, war allerdings keine Zeile des Buches geschrieben.

Damals war schon längst eine Spaltung der deutschen Kunsthistoriker in westlich und östlich orientierte eingetreten, wobei die DDR-Kunstgeschichte wiederum geteilt war in eine streng marxistisch gelenkte und eine unideologische Richtung. Der Austausch mit westlichen Kollegen wurde zwar offiziell missbilligt, konnte aber doch nicht ganz unterbunden werden. 1964 erschien als erstes Friedrich-Buch nach dem von Einems von 1950 das von Irma Emmrich (1919–2018) mit marxistischer Tendenz geschriebene, bei dem das Künstlerische und Geistige dem Materiellen untergeordnet wurde. Nur als Maschinenschrift verfügbar war die Dissertation von Sigrid Hinz (1928–1975) über Friedrich als Zeichner mit einem sorgfältig erarbeiteten, 881 Nummern umfassenden Werkkatalog.²⁹ Er enthält sowohl Naturstudien als auch bildhafte Zeichnungen und Aquarelle.

1968 hat Sigrid Hinz das überaus wichtige, 1973 und 1984 wieder aufgelegte Buch *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, das Eberleins Veröffentlichung von 1924 ersetzt, herausgebracht.³⁰ Eine neue Quellensammlung dieser Art ist sehr zu wünschen.

1970 hob Werner Sumowski (1931–2015) die Forschung auf ein hohes Niveau durch seine Habilitationsschrift *Caspar David Friedrich-Studien*. Dank seiner überragenden Quellen- und Literaturkenntnis hat er ein Verzeichnis von 488 verschollenen Werken erstellt, dabei jedoch oft mehrere Erwähnungen eines einzigen Bildes auf verschiedene bezogen. Die Werke und Archivalien aus Dahls Besitz in Oslo sind erstmals leicht zugänglich gemacht.

1960 erschien meine 1958 abgeschlossene Dissertation *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich* in geringer Auflage. Die Absicht war, gestützt auf eine gesicherte Chronologie der Werke, eine Stilentwicklung auf der Grundlage von Kompositionsprinzipien, vorzüglich Raumteilung sowie Symmetrie und Reihung in der Fläche aufzuzeigen. Dafür waren umfangreiche Vorarbeiten erforderlich, die zum großen Teil bereits Karl Wilhelm Jähnig geleistet hatte.

So wurde ich 1966 gebeten, das von Jähnig in Angriff genommene Buch zu schreiben. Mit Rücksicht auf den Zeichnungskatalog von Sigrid Hinz klammerte ich die reinen Naturstudien aus, musste aber die bildhaften Zeichnungen, die Aquarelle und die Druckgraphik einbeziehen, weil nur so eine Entwicklung von Anfang an dargestellt werden konnte. Diese durch die deutsche Teilung und den frühen Tod von Sigrid Hinz bedingte Trennung des Gesamtwerkes in zwei Bereiche wurde zu einem bis heute nachwirkenden Mangel in der Friedrich-Forschung.

Verstärkt wurde und wird dieser immer noch als Folge der Protestbewegung von 1968, die im Gedenkjahr 1974 voll zur Geltung kam, durch Aufkündigung von Zusammenarbeit, die Grundlage von wissenschaftlichem Fortschritt. Kollegiales Gespräch wird durch öffentliche Kontroverse ersetzt, bei der der Stolz auf den eigenen Wissensfundus das Ziel eines besseren allgemeinen Verstehens verfehlt. Eitelkeit, sicher ein wirksamer, aber klimaschädlicher Treibstoff, ist eine Form von Blindheit, die dem Stolzen nicht bewusst wird. Es bildete sich der Typus des machtbewussten Forschers heraus, der wie der *Wanderer über dem*

Nebelmeer möglichst allein über alles andere hinwegsehen möchte, auch über das, was der Maler selbst über seine Kunst geäußert hat.

Daneben wurde jedoch, besonders in der DDR, unberührt von der herrschenden Ideologie, eine quellennahe Forschung betrieben, deren herausragende Persönlichkeiten der Pfarrer Karl-Ludwig Hoch (1929–2015) und Hans Joachim Neidhardt waren beziehungsweise sind. Seit 1988 trat dann außerhalb der akademischen Zunft Herrmann Zschoche, mit zahlreichen, vor allem die Topographie betreffenden Veröffentlichungen und einer ausgezeichnet kommentierten Ausgabe von Friedrichs Briefen 2005, hervor.³¹

Durch die monumentale Publikation eines Kataloges der »autorisierten« Zeichnungen in zwei schwergewichtigen Bänden mit 1.014 Nummern samt Rückseiten hat Christina Grummt 2011 wertvolles Abbildungsmaterial zusammengestellt. Von 96 Blättern allerdings waren keine Abbildungen verfügbar.³²

Bemerkenswert ist, dass die erste große Friedrich-Ausstellung mit 112 Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken 1972 in London in der Tate Gallery stattfand. Das war der Initiative von William Vaughan zu verdanken, der mit Geschick aus beiden Teilen des gespaltenen Deutschland Leihgaben zusammentragen konnte. 1974, zum 200. Geburtstag, folgten Ausstellungen in Hamburg und Dresden. Abgesehen von der Sowjetunion, der Schweiz und Frankreich war das Interesse an Friedrich vorher auf Deutschland beschränkt.

Seitdem rückte der Maler Schritt für Schritt in die Reihe der international hoch angesehenen deutschen Maler auf. Das hatte zur Folge, dass fast alle auf den Markt kommenden Werke Friedrichs in ausländische Museen, vor allem in Amerika, gelangten. Aber auch die Forschung zu dem Maler wurde international und durch neue Blickwinkel bereichert. Hervorgehoben seien besonders die Arbeiten der Japanerin Mayumi Ohara.

Große Ausstellungen gelten heute als herausragende Kulturleistung. Die Veranstalter stehen im Scheinwerferlicht der Medien. Das letzte Ereignis dieser Art nur mit Werken Friedrichs war die zuerst in Essen und dann in Hamburg gezeigte Ausstellung, deren Anlass der Wechsel eines Museumsdirektors aus dem Rheinland in die Hansestadt war. Der 321 Nummern enthaltende Katalog ist dank vorzüglicher Reproduktionstechnik ein nützliches Bilderbuch, bietet aber sonst wenig Information. Lange Menschenschlangen vor dem Eingang und überfüllte Ausstellungsräume kennzeichnen den Rang des Künstlers. Aber was hätte dieser zu einer solchen Veranstaltung gesagt? Die erste seiner späten *Äußerungen* beginnt mit dem Satz: »Es macht immer einen widrigen Eindruck auf mich, in einem Saal oder Zimmer eine Menge Bilder wie Ware ausgestellt oder aufgespeichert zu sehen, wo der Beschauer nicht jedes Gemälde für sich getrennt betrachten kann, ohne zugleich vier halbe andere Bilder mitzusehen.«³³

Die allgemeine Vorstellung von Caspar David Friedrich, der hierzulande als berühmtester deutscher Maler des 19. Jahrhunderts gilt, hat sich vor allem an den 161 noch erhaltenen Ölgemälden ausgebildet. Was nur Spezialisten kennen, ist das noch zu Lebzeiten des Malers umsichgreifende Unverständnis für seine Gedankenwelt. Das hatte das Verschwinden eines großen Teiles seines Gesamtwerkes zur Folge. Das Verlorene ist bis auf wenige Ausnahmen nur durch mehr oder weniger ausführliche Überlieferung bezeugt. In dem in Arbeit befindlichen neuen Werkverzeichnis werden etwa 132 verschollene Ölgemälde neben Arbeiten in anderen Techniken aufgeführt.

Das Ausmaß der Verluste ist auch daran zu ermessen, dass in den 50 Jahren seit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses von 1973 nur sieben Ölgemälde aufgetaucht sind. Die

Hoffnung, dass weitere verloren geglaubte Werke gefunden werden, ist also gering, am ehesten denkbar ist es noch, dass von den nach Russland gelangten Werken noch etwas zum Vorschein kommt. Viele Gemälde sind noch nach der neuen Würdigung des Malers am Ende des 19. Jahrhunderts zerstört worden. Durch den Brand des Friedrich-Hauses in Greifswald 1901 sind drei Gemälde so schwer beschädigt, dass sie als vernichtet gelten müssen. 1911 verbrannten zwei Gemälde im Dresdner Schloss. Sieben erlitten das gleiche Schicksal, als beim Brand des Münchner Glaspalastes 1931 eine ganze Ausstellung von Meisterwerken der deutschen Romantik vernichtet wurde. Am Ende des Zweiten Weltkrieges verlor die Berliner Nationalgalerie vier Gemälde Friedrichs. Fünf weitere aus anderem Museumsbesitz, aus Dresden, Weimar und Bautzen, wurden gestohlen und sind vielleicht vernichtet. Wer sich die Zerstörung so vieler Städte im Krieg vergegenwärtigt, mag ahnen, wieviel privater Kunstbesitz dabei verloren gegangen ist, namentlich bei der Bombardierung Dresdens 1944.

Dieses neue Buch wendet sich an Leser, die nicht nur ein Gespür für das Außerordentliche in Friedrichs Kunst haben, sondern es auch genauer sehend in seinen inneren Zusammenhängen verstehen möchten. Daher ist auf polemischen Ballast verzichtet, der bei Friedrich uferlos wäre. Eine Überarbeitung und Ergänzung meines Werkverzeichnisses von 1973 mit Berücksichtigung der seitdem lawinenartig vermehrten Literatur wird dank besonderer Mithilfe von Reinhard Zimmermann Auskunft darüber geben. Der vielleicht seltsam anmutende Grundriss dieses kleinen Buches ist dem Versuch geschuldet, eine Kongruenz zwischen der Deutung des Werkes und dem aus Bildern und Schriftzeugnissen des Malers bestehenden Gedankengeflecht herzustellen. Wenn dieser Versuch gelingt, ist die Deutung von dem Makel der Subjektivität befreit.³⁴ Das schon von den Zeitgenossen bemerkte Subjektive bei Friedrich nannte er selbst das »Eigentümliche«, das er bei jedem Menschen hoch bewertete, »wie ihn der liebe Gott geschaffen und gestempelt hat.«³⁵ Die völlige Übereinstimmung von Wort und Bild, von Theorie und Praxis, war für ihn ein Merkmal von Qualität. Wo beides auseinanderfällt, wie in seinen Augen bei Carus, kritisiert Friedrich es scharf: »Ein guter Maler und ein guter Sprecher möchte sich im Leben wohl schwerlich in einer Person vereinigt finden.«³⁶ Die Einheit von Wort und Bild ist bei Friedrich objektiv festzustellen.

Es bleiben große Wissenslücken, die vielleicht eine künftige Forschung verringern kann. Vermutungen können einstweilen durch die auffallenden Konstanten seines Lebens und Arbeitens gestützt werden.

Friedrich im Zuge eines Kulturbetriebes zu einer quasi religiösen Kultfigur zu stilisieren, wäre nicht in seinem Sinn. Einer seiner anrührendsten Aussprüche nach der Abwertung seiner Kunst lautet: »Ich spinne mich in meiner Puppe ein, mögen andere ein Gleiches tun, und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinste herauskommen wird, ob ein bunter Schmetterling oder eine Made.«³⁷

Anmerkungen

- 1 Hinz 1968, S. 103.
- 2 Carus 1865.
- 3 Hinz 1968, S. 128.
- 4 Hinz 1968, S. 83.
- 5 Faksimiliertes Autograph unter Kerstings, von Ludwig Zöllner (1796–1860) als Lithographie reproduzierten Porträts als Titelblatt für die Schrift von Carus *Friedrich, der Landschaftsmaler* von 1841.
- 6 Zschoche 2005, S. 38, 39.
- 7 Zschoche 2005, S. 83.
- 8 Hinz 1968, S. 92.
- 9 Hinz 1968, S. 83.
- 10 Hinz 1968, S. 137–195. Mit Stellungnahmen von Friedrich, Christian August Semler (1767–1825), Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Ferdinand Hartmann (1774–1842), Gerhard von Kügelgen (1772–1820) und Otto August Rühle von Lilienstern (1780–1847).
- 11 Weimar, Goethe-Schiller Archiv. Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 221.
- 12 Hartwig Schultz, (Hrsg.), Achim von Arnim und Clemens Brentano, Freundschaftsbriefe, Frankfurt a. M. 1998, S. 664.
- 13 Carus 1841.
- 14 Carus 1865, S. 205; BS, S. 152.
- 15 Hinz 1968, S. 83.
- 16 BS 22, G 116; BS 23, G 119; G 144; G 145 recto, verso; BS 46, G 146; BS 47, G 147.
- 17 Hinz 1968, S. 123.
- 18 Prause 1976, 1804: 206, 240–242.
- 19 BS, S. 62, 63.
- 20 BS 42, G 341. Ungewöhnlich breite schwarze Ränder zeigen sonst nur BS 33, G 208; BS 78, G 313 und BS 44, G 761.
- 21 Prause 1975, 1801 ohne Katalognummern.
- 22 Vier Architekturstudien aus Neubrandenburg G 231. Eine 1983 von der Pierpont Library in New York erworbene, sehr feine, nicht vollendete Bleistiftzeichnung mit den Maßen 19,9×20,8 cm (Abb. 38) zeigt einen nur zum Teil ausgeführten Eselsreiter unter der linken Hälfte eines gespaltenen Baumes ohne Laub. Von der rechten Hälfte ist nur der Rest eines senkrecht aufwachsenden Stammes erhalten. Von anderer Hand ist eine Datierung »den 1 April 1801« geschickt eingefügt. Grummt hat die Zeichnung (III-4) abgeschrieben. Das Motiv jedoch, die gebogene Baumruine, kann als Vorgänger der Zeichnung BS 57, G 282 mit dem schlafenden Knaben Caspar David (Abb. 41) gesehen werden. Mit dem Datum gelangt man in die zeitliche Nähe des Selbstmordversuches bzw. der Flucht aus Dresden. In dem gebogenen Baum der *Ruinen in der Abenddämmerung* (Abb. 203), BS 398, klingt das Motiv noch einmal an.
- 23 Der Landschaftsmaler Friedrich, Kunstchronik NF VII, S. 283–293.
- 24 Andreas Aubert, Caspar David Friedrich. Gott. Freiheit und Vaterland, hrsg. von G. J. Kern, Berlin 1915.
- 25 Ernst Sigismund, Caspar David Friedrich. Eine Umrifßzeichnung, Dresden 1943.
- 26 Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld und Leipzig 1940. Derselbe: Caspar David Friedrich. Bekenntnisse, Leipzig 1924.
- 27 Irma Emmrich, Caspar David Friedrich, Weimar 1964.
- 28 Wann Jähniq seine Arbeit begonnen hat, ist nicht bekannt. Ein erster Aufsatz über den Maler, *Caspar David Friedrichs »Friedhofseingang« in der Dresdner Galerie* (Abb. 40), erschien 1920 in der Zeitschrift für bildende Kunst. Sein Artikel in *Pommersche Lebensbilder* von 1934 zeigt ihn noch am Beginn seiner Forschertätigkeit.
- 29 Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde, Greifswald 1966, Typoskript.
- 30 Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968. Um der besseren Lesbarkeit willen sind die Texte geglättet. So sind sie auch hier übernommen. Das wichtigste Manuskript, die *Äußerungen* von etwa 1830, hat 1999 Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath in einer *Kritischen Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen* (Band 1) als Faksimile der Handschrift und gegenübergestelltem Druck veröffentlicht.
- 31 Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2005.
- 32 Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 2011.
- 33 Hinz 1968, S. 84.
- 34 Busch 2021, S. 10.
- 35 Hinz 1968, S. 123.
- 36 Hinz 1968, S. 98.
- 37 Hinz 1968, S. 119.

Sehen und Nichtsehen

Am 9. Mai 1815 – der Krieg gegen Napoleon war zwei Monate vorher mit seiner Flucht aus Elba und der Rückkehr nach Frankreich noch einmal aufgeflammt – schrieb Friedrich aus Dresden an die befreundete Malerin Louise Seidler in Weimar: »Das Bild für Ihre Freundin bestimmt ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Graßhalm. Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreuz, denen so es sehn ein Trost, denen so es nicht sehn ein Kreuz.«¹ (Taf. 2) Der Maler unterscheidet hier ein Nichtsehen, das bloße Wahrnehmen eines Gegenstandes, vom Verstehen: seiner Trost bringenden Bedeutung.

Der Theologe Christian Neddens hat kürzlich vermutet, dass Friedrich zu seiner Komposition durch ein Emblem angeregt worden ist, das eine Landmarke als Orientierungszeichen für Seefahrer wiedergibt.² Die beigegebene Erläuterung unter der Überschrift »Den Wissenden« lautet: »Wer sich darauf versteht, dem ist's eine große Stütze, wer nicht weiß, was es bedeutet, dem nützt es auch nichts.« Einen Anker gibt es auch in dem Emblem, aber er liegt im Wasser. Friedrich übernimmt nicht einfach seine Botschaft, sondern denkt weiter und tröstet mit ihr. Die dargestellte Szene ist leicht zu verstehen. Zwei Fischerboote – das entferntere ist nur schwach zu erkennen – kehren in der abendlichen Dunkelheit zum Ufer zurück. Sie orientieren sich an einem vom Vollmond angestrahlten hohen Kreuz, das, etwas schräg zu den Booten gewandt, auf einem mächtigen, noch nicht vom Wasser rundgeschliffenen Felsen aufgerichtet ist. Vollmond und Kreuz wirken als Wegweiser zusammen. Damit wird deutlich, dass der Mond Christus bedeutet.

Der am Fuß des Felsens liegende Anker, das geläufige Symbol der Hoffnung, gehört zu einem Hochseeschiff, und die langen Stangen daneben wurden zum Staken von Ruderbooten gebraucht, die Passagiere zu großen, wegen ihres Tiefganges nicht direkt am Ufer anlandenden und auf der Reede ankernden Schiffen brachten. Damit wird als eigentliche Trostbotschaft angedeutet, dass auf das Ende der irdischen Lebensfahrt der Aufbruch in ein Jenseits folgen wird. Die Unterscheidung von Fischerbooten, die in Küstennähe operieren und Hochseeschiffen, die Personen und Waren in ferne Häfen bringen, begegnet oft in Werken Friedrichs, in Bilderpaaren und in einzelnen Gemälden. Ferne ist dabei stets das Jenseits im religiösen Sinn.³ Eigenartig bei dem Bild von 1815 ist, dass der Betrachter, der sonst gewöhnlich vom Ufer aus das Geschehen auf und über dem Meer verfolgt, sich hier in die Situation der Fischer, die sich zwischen Mond und Kreuz befinden, versetzen soll. Sonst aber entspricht das Bild, das häufiger als jedes andere Werk des Malers kopiert wurde, obgleich es für eine bestimmte Person komponiert ist, ganz seiner Denkweise.⁴



3 Ideale Gebirgslandschaft mit Wasserfall, vor 1794, 45×33,5 cm, unbekannter Besitz

Diese unterscheidet, soweit wir es in seinen bildlichen und schriftlichen Äußerungen verfolgen können, ein leibliches und ein geistiges Auge. Das leibliche erkennt nur die Oberfläche der Dinge, wogegen das geistige in tiefere Schichten vordringt. Besonders in der um 1830, in einer Phase des Niedergedrücktseins – auch durch die politischen Unruhen in Dresden – notierten Sammlung von Aphorismen kommt die Konfrontation von leiblichem und geistigem Auge oft vor. So kritisiert Friedrich ein Gemälde: »... dies Bild ... nimmt weder das geistige noch das leibliche Auge in Anspruch.«⁵ An anderer Stelle beklagt er den Zeitgeist: »Nicht die geistige Auffassung eines Gegenstandes in der Landschaftsmalerei gilt jetzt mehr als Aufgabe, wenn auch mit dem Bestreben, treu und wahr die Natur nachzubilden, sondern die Forderung der Zeit ist treue Nachäffung der Körper, also Längen, Breiten und Höhen und Formen und Farben; denn damit hätte man auch schon den Geist erfaßt nach dieser Herren Meinung. Man nennt dies reine, demütige kindliche Hingebung und Aufopferung des eigenen Willens. Also nicht wollen sondern nur malen soll der Maler! Denn selbst das, was durch das leibliche Auge vom geistigen Auge aufgenommen worden, hält man schon für Anmaßung und rechnet es schon als Sünde an.«⁶ Einer der bekanntesten Aussprüche Friedrichs lautet: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.«⁷ Diese Worte beschreiben genau den Schritt von der Inspiration zur Ausführung eines Gemäldes und die beabsichtigte Wirkung auf den Betrachter. Carus hat dieses Vorgehen schon in seiner Schrift von 1841 im Aphorismus Nr. 1 hervorgehoben.⁸

Ein hoch am Himmel stehender Vollmond, der eine dramatische Landschaft mit Felsgebirge und Wasserfall beleuchtet, ist in der vermutlich schon vor der Ausbildung in Kopenhagen 1794–1798 entstandenen Sepia *Ideale Gebirgslandschaft mit Wasserfall* (Abb. 3) zu sehen, aber eine am Boden unter dem Mond stehende Frau betrachtet nicht ihn, sondern den Wasserfall.⁹ Dagegen wird in einem aus der Kopenhagener Zeit stammenden Aquarell



4 Mondaufgang am Meer, 1821, 135×170 cm, St. Petersburg, Eremitage

Mondscheinlandschaft mit Friedhof und Kirche (Taf. 1) der Mond eindeutig als Christussymbol von den drei Staffagefiguren wahrgenommen.

Vom Mond beleuchtete Landschaften stellte Friedrich in den folgenden Jahren verschiedentlich dar, so auch in dem Nacht-, Winter- und Todesbild des Zeitenzyklus von 1803 (Abb. 113). Hier jedoch schaut ein Mensch, der Maler selbst, nicht auf den Mond, sondern in sein offenes Grab. Erst in einem 1817 in Dresden ausgestellten Berliner Gemälde *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (Taf. 3) wird der andächtige Blick auf den Mond zum feierlich inszenierten Bild von strenger Symmetrie, der sich sogar das giebelartig angedeutete Nachgewölk fügt. Kopf und Schultern der Männer überschneiden den Horizont, sind also dem Himmel zugeordnet, und so nah diese sich sind, so steht doch jeder auf einem eigenen flachen Felsensockel.

Es überrascht, dass Friedrich 1819 erneut zwei Männer nun in einer dramatisch bewegten Komposition malt, die die Sichel des aufgehenden Mondes anschauen, die berühmten *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Abb. 193) in Dresden. Anknüpfend an das 1817 ausgestellte Meeresbild und seiner Neigung folgend, einen Bildgedanken zu steigern, vollendete Friedrich 1821 sein mit den Maßen 135×170 cm größtes Gemälde *Mondaufgang am Meer* (Abb. 4), das vermutlich 1824 in den Besitz von Alexandra Fjodorowna (1798–1860) gelangte.



5 Zwei Jünglinge bei Mondaufgang am Meer, um 1836, Sepia, 23,2×35,1 cm, Moskau, Puschkin Museum



6 Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang, um 1836, Sepia, 24,5×34,5 cm, St. Petersburg, Eremitage