

Künstler im Bannkreis Caspar David Friedrichs: Zur Friedrich-Rezeption und der Nachwirkung von dessen Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee* – eine Spurensuche

Gerd-Helge Vogel

Zu den zahlreichen Kriegsverlusten, die die Alte Nationalgalerie zu beklagen hat, gehört auch Caspar David Friedrichs »Klosterfriedhof im Schnee« (1819, Öl auf Leinwand, 121×170 cm, Inv.-Nr. A II 13). Im Jahre 2015 gelang es, eine bis dahin unbekannt gebliebene, qualitätvolle 1:1-Kopie aus Privatbesitz zu erwerben, die an das Original erinnert und den Verlust sichtbar macht. Zugleich erhob sich die Frage nach dem Urheber dieser Kopie. Um diesen herauszufinden, schien eine Betrachtung der zeitgenössischen Schüler und Nachahmer Friedrichs ratsam. Wer von ihnen besaß die handwerkliche Qualität und das spirituelle Einfühlungsvermögen, eine Kopie dieser hohen Qualitätsstufe zu fertigen? Neben Friedrichs gelegentlicher eigener Kopistentätigkeit, die bei manchen seiner Werke zu variierenden Repliken führte, werden die unmittelbaren Dresdner Freunde – Carl Gustav Carus und Johan Christian Clausen Dahl – in ihren zeitweiligen künstlerischen Affinitäten zu Friedrichs Schaffen vorgestellt. Ebenso wird der große Kreis seiner übrigen Dresdner Nachahmer und Schüler mit charakteristischen Werken behandelt, unter denen besonders Johann Gustav Grunewald und Carl Julius von Leybold mit ihrem hohen Einfühlungsvermögen in das Kunstschaffen dieses Meisters herausragen. Restauratorische Untersuchungen im Jahr 2023 kamen unterdessen zu dem Ergebnis, dass die Fertigung der Kopie nach 1850 anzunehmen ist. Da das Originalgemälde schon kurze Zeit nach seiner Entstehung von Friedrichs Landsmann, dem Kunstsammler und Verleger Georg Andreas Reimer erworben wurde und auch nach dessen Tod im Besitz dieser Familie verblieb, eröffneten sich neue Möglichkeiten für die Suche nach dem wahrscheinlichen Kopisten, der unter den in Berlin Mitte des 19. Jahrhunderts tätigen Malern zu vermuten ist.

»Nicht alles läßt sich lehren, nicht alles erlernen und durch bloßes totes Einüben erlangen; denn was eigentlich rein geistiger Natur in der Kunst genannt werden kann, liegt über die engen Schranken des Handwerks.«¹

Werkhintergrund

Einen wichtigen Aufgabenbereich in der Friedrichforschung stellen die Fragen nach der Echtheit seiner Bilder, nach Repliken, Wiederholungen, Varianten, Kopien und Adaptionen, aber auch nach Motivübernahmen und Nachahmungen im Malstil des Künstlers dar. Überblickt man die Forschungsberichte der Vergangenheit, lassen sich wechselnde Zuschreibungen an Friedrich selbst und den in Gänze nur schwer zu überblickenden Schaffensumkreis beobachten. Sie resultieren aus zahlreichen kompositorischen, motivischen und stilistischen Übereinstim-

mungen zu Werken des Meisters, die sich in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit kaum auf einen Nenner bringen lassen. Gleichwohl soll hier der Versuch unternommen werden, die Frage nach der Eigenständigkeit Friedrich'scher Bildwerke wie jene nach der Abhängigkeit von dessen Vorbild im Kontext seiner Zeit und seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld näher zu beleuchten.

Dabei dient uns die sehr getreue Friedrich-Kopie (Abb. 1) nach dem verlorenen gegangenen und einst zu den Hauptwerken des Meisters zählenden *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 2)² – geschaffen im Zeitraum 1817 bis 1819 – als Ausgangspunkt der Überlegungen. Das Original gelangte 1912 als Geschenk des Generalkonsuls Paul Freiherr von Merling in den Bestand der Nationalgalerie und ist seit 1945 verschollen.³ Mit den Ausmaßen von 121×170 cm handelte es sich um eines der großformatigsten Gemälde, das Friedrich je schuf: ein Umstand, der auf die außerordentliche Bedeutung weist, die der Künstler diesem Bilde beimaß. Anhand der im Format nahezu identischen und vor dem Original entstandenen, sehr qualitätvollen Kopie wollen wir uns zumindest eine ungefähre Vorstellung von den künstlerischen Verfahrensweisen des Replizierens, Kopierens, Variierens, Adaptierens und Nachahmens Friedrich'scher Werke in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts verschaffen. Mit dem 2015 erfolgten Erwerb dieser Kopie gelang es der Alten Nationalgalerie, die durch den kriegsbedingten Verlust des Originals gerissene Lücke wieder einigermaßen zu schließen.⁴

Selbst wenn sich mit der vergleichenden Gegenüberstellung der Friedrich-Schüler und -Nachahmer noch nicht die Hand des Kopisten bestimmen lässt, so erlangen wir durch einen solchen Überblick Erkenntnisse über die Bedeutung Friedrichs als Vorbild für zahlreiche

1 Caspar David Friedrich, Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968, S. 93–94.

2 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 351–353, Nr. 254; Gerd-Helge Vogel, Zur Kopie nach Caspar David Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee*. Fremde und eigene Wiederholungen von Werken des Künstlers, in: Birgit Verwiebe, Ralph Gleis (Hg.), Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaft, München/London/New York 2024, S. 107–119.

3 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Dokumentation der Verluste. Band II. Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 40, A II 13.

4 Vgl. Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (Hg.), Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie. Band 1, A–K, Petersberg 2017, S. 262–263. Die Dimensionen der Kopie, Öl/Lw., 120×173 cm, stimmen nahezu genau mit dem Original überein, deren geringe Differenz erklärt sich unter Umständen aus der unterschiedlichen Rahmung der Gemälde.



1 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, nach 1850, Öl auf Leinwand, 120×173 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 6/15



2 Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Öl auf Leinwand, 121×170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust)

Künstler. Zudem wird daran die Beliebtheit seiner Kompositionen bei zeitgenössischen Kennern und Sammlern deutlich. Mit der Fokussierung auf die Friedrich-Nachfolge soll der Blick auf einen möglichen Schöpfer der Kopie gelenkt werden, der, angesichts der Hochwertigkeit der Kopie, nicht nur ein perfekter Nachahmer des Pinselstrichs Friedrichs gewesen sein, sondern auch ein hohes Maß an Verständnis für Friedrichs »Versuch, die kosmische Ganzheit der Mensch-Natur-Beziehung in eine neue bildhafte Form [zu] bringen«, ⁵ besessen haben muss. Freilich ist nicht garantiert, dass sich der Kopist finden lässt. Erkennbar wird jedoch der Kontext, in dem die Friedrich-Nachfolge gedeihen konnte, die selbst nach dem Tod des Meisters und seinem beginnendem Vergessen qualitätvolle künstlerische Leistungen hervorbrachte.

In der Eingrenzung dieses Kreises müssen hier aus Platzgründen all jene Meister ausgeblendet bleiben, die sich außerhalb des engeren Zirkels um Friedrich mit dessen Werk beschäftigt haben. Zu verweisen wäre da unter anderem auf die dänischen und norwegischen Maler, die sich zeitweilig im Umfeld von Johan Christian Clausen Dahl und Caspar David Friedrich bewegten und sich in ihren Werken intensiv und experimentell mit der Kunst dieser beiden Meister auseinandersetzten. Das trifft besonders für Werke der Dänen Johan Thomas Lundbye,⁶ Christoffer Wilhelm Eckersberg,⁷ Frederik Sødring,⁸ Martinus Rørbye⁹ und Christen Købke¹⁰ sowie für die Norweger Knud Baade¹¹, Thomas Fearnley¹² und Peder Balke¹³ zu. Neben diesen Skandinaviern gehört außerdem der Deutschbalte August Matthias Hagen¹⁴ aus der Dorpater Malerschule zu jenem Zirkel der Friedrich-Rezipienten, die hier ausgeblendet bleiben müssen.

Zu Entstehungsgeschichte und früher Wirkung von Friedrichs Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee*

In seinen *Lebenserinnerungen* schilderte uns Carl Gustav Carus »Friedrichs Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder«, welches auch für dessen *Klosterfriedhof im Schnee* zutrifft: »Er machte nie Skizzen, Kartons, Farbentwürfe zu seinen Gemälden [...]. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich gespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit Rohrfeder und Tusche das Ganze auf und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus und gaben immer den Eindruck seiner Eigentümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.«¹⁵ Freilich gingen – was Ca-

rad (Hg.), C. W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader, Kopenhagen 2005, S. 228–229; Kasper Monrad (Hg.), Christoffer Wilhelm Eckersberg, München/London/New York 2015, S. 38–41.

⁸ Frederik Sødring (1809–1862) ließ sich in den 1830er Jahren vor allem über das Studium von friedrichnahen Gemälden Johan Christian Dahls durch intensive Beschäftigung mit Friedrichs Kunst von dessen Malerei inspirieren, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 154–155.

⁹ Martinus Rørbye (1803–1848) ließ sich 1830 nach einer Reise nach Norwegen nur kurzzeitig von Friedrichs Kunst beeinflussen, indem er entsprechende Landschaftsmotive mit melancholischer Stimmung übernahm, vgl. Thorvaldsens Museum (Hg.), Martinus Rørbye 1803–1848, Kopenhagen 1981, S. 103, Nr. 65, 180; Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 100, 155.

¹⁰ Christen Købke (1810–1848) erhielt vermutlich Anstöße zur Beschäftigung mit Friedrichs Kunst vom dänischen Kunsthistoriker Niels Lauritz Høyen (1798–1870), der ihn auf dessen melancholische Stimmungslandschaften wies, die zwischen 1835 und 1838 vorübergehend zur Richtschnur seines Schaffens im Landschaftsfach wurden, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 155–156; Hans Edvard Nørregård-Nielsen, Kasper Monrad (Hg.), Christen Købke 1810–1848, Kopenhagen 1996, S. 17, 196, 278–283; Monrad 2015, wie Anm. 7, S. 38–41; Markus Bertsch, Hubertus Gaßner, Neela Struck (Hg.), Eckersberg – Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei, Petersberg 2016, S. 23–24, 206, 283, Nr. 64.

¹¹ Der norwegische Maler Knud Baade (1808–1879) ging nach dem Studium an der Kunstakademie Kopenhagen zurück nach Christiania/Oslo, wo er 1834 und 1836 J. C. Dahl begegnete, der ihn nach seinem Besuch in der norwegischen Heimat einlud, mit ihm zurück nach Dresden zu reisen, um dort sein Studium für drei Jahre bei seinem Landsmann fortzusetzen. In dieser Zeit übte Friedrich, der im selben Haus wie Dahl wohnte, großen Einfluss auf Baade aus, vgl. Knut Ljøgodt, Måneskinnsmaleren /Moonlight Romantic. Knud Baade (1808–1879), Tromsø 2012, S. 34–43; Rolf Günther, Ilka Melzer, Die Stiftung Friedrich Pappermann Freital. Eine Privatsammlung Dresdner Kunst, Freital o. J. (2003), S. 30 (*Norwegische Küstenlandschaft im Mondschein*, Öl/Lw., 70×94 cm, Freital, Schloss Burgk); Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer (Hg.), Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Dresden 2014, S. 210–211.

¹² Thomas Fearnley (1802–1842) ließ sich nach seiner Ausbildung in Kopenhagen und Stockholm 1829 für anderthalb Jahre in Dresden nieder, wo er unter der Leitung J. C. Dahls seine Kunst ausübte und dabei mit Friedrich in Berührung kam, sodass dessen Einfluss zeitweise spürbar wird, vgl. Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 184; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 128, 208; Herrmann Zschoche, Thomas Fearnley – Von Dresden nach Rom 1828–1835, Frankfurt/Main, 2022, S. 15.; Paul Spencer-Longhurst, Moonrise over Europe. JC Dahl and Romantic Landscape, London 2006, S. 36.

¹³ Peder Balke (1804–1887) war Schüler der Kgl. Zeichenschule in Christiania und danach an der Kunstakademie Stockholm. 1835 unternahm er eine Reise nach Deutschland und lebte 1836 mehrere Monate bei J. C. C. Dahl in Dresden, von wo aus er sogar nach Berlin fuhr, um dort Werke von C. D. Friedrich studieren zu können, vgl. Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 209; Knut Ljøgodt, Peder Balke. Sublime North. Works from The Gundersen Collection, Milano 2020, bes. S. 50.

¹⁴ August Matthias Hagen (1794–1878) war ab 1811 Schüler des Dorpater Universitätszeichenmeisters Carl August Senff (1777–1838). 1820 unternahm Hagen zur Weiterbildung seiner Kunst eine Reise nach Deutschland, bevor er 1838 Senffs Nachfolger in Dorpat/Tartu wurde. Vermutlich über seinen Freund, dem russischen Prinzenenerzieher, Staatsrat und Dichter Wassilij Andrejewitsch Schukowski (1783–1852) – ebenfalls Freund und Förderer von Friedrich – lernte Hagen in St. Petersburg Schukowskis Gemäldesammlung kennen, zu der mehrere Gemälde und viele Zeichnungen von Friedrich gehörten. Weitere Friedrich-Gemälde konnte er in der Dorpater Sammlung des Chirurgen Johann Christian Moier (1786–1858) kennenlernen, sodass Hagen durch das Studium dieser Werke und C. G. Carus' *Zehn Briefe über Landschaftsmalerei* auf indirektem Wege mit Friedrichs Kunstauffassung in Berührung kam, die auf ihn eine besondere Faszination ausübte, als er für den kaiserlichen Hof in St. Petersburg 1834/35 eine Serie von Landschaften von Südfinnland – besonders von der Insel Hogland/Suursaari – schuf, vgl. Jens Christian Jensen, Einwirkung Caspar David Friedrichs auf August Matthias Hagen. Die Insel Suursaari im Werk des baltischen Malers, in: Christine Szkiet, Caspar David Friedrich und Umkreis, Hamburg 2006, S. 98–102; Henk van Os, Caspar David Friedrich and his Contemporaries, in: Vincent Boele, Femke Foppema (Hg.), Caspar David Friedrich & the German Romantic Landscape, Amsterdam/Zwolle 2008, S. 30, 124, Nr. 84–85; Gerd-Helge Vogel, August Matthias Hagen (1794–1798) – Deutschbaltische Landschaftsmalerei zwischen romantischem Aufbruch und provinzieller Selbstgenügsamkeit, in: Baltic Journal of Art History, 10/Autumn 2015, S. 11–52.

¹⁵ Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen, Bd. I, Weimar 1966, S. 166.

⁵ Hans Joachim Neidhardt, Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik. Aufsätze und Vorträge, Leipzig 2005, S. 8.

⁶ J. T. Lundbye (1818–1848) war an der Kopenhagener Kunstakademie ein Schüler des Friedrich-Freundes Johan Ludwig Lund (1777–1867), von dem er mit der Kunst Friedrichs bekannt gemacht wurde und von der er sich beeinflusst sah, vgl. Kasper Monrad, Caspar David Friedrich und Dänemark. Friedrichs Bedeutung für die dänische Kunst, in: Kasper Monrad, Colin J. Bailey (Hg.), Caspar David Friedrich og Danmark / Caspar David Friedrich und Dänemark, Kopenhagen 1991, S. 143–144, 157–158.

⁷ C.W. Eckersberg (1783–1853) nahm als erster dänischer Künstler Impulse von Friedrichs romantischer Malerei in seinem Schaffen auf, als er 1816 auf der Rückreise aus Rom in Dresden Station machte, um Friedrich einen Brief seines dänischen Freundes J. L. Lund zu übergeben, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 150–151; 158; Peter Michael Hornung, Kasper Mon-



3 Caspar David Friedrich, Die Jacobikirche in Greifswald als Ruine, um 1817, Feder, Bleistift auf Papier, 26×19,5 cm, New York, The Morgan Library & Museum

rus nicht erwähnte – derartigen Bildentwürfen intensive Naturstudien voran, die er dann zur Übertragung seiner Gedankenwelt auf der Bildfläche kompilierte, um auf der Grundlage seines einfühlsamen Naturstudiums zur poetisierenden Verdichtung auf der Leinwand gelangen zu können, sodass das Gemälde den Anspruch der inneren und äußeren Wahrheit des Künstlers zu erfüllen vermochte. Helmut Börsch-Supan hat die zahlreichen Vorzeichnungen für die mächtigen Eichen, den am Boden liegenden Stamm und Ast sowie für die fiktive Innenansicht des Chores der Greifswalder Jacobikirche als Ruine (Abb. 3) zusammengestellt¹⁶, wobei auffällt, dass Friedrich im fertigen Gemälde die architektonische Struktur des ruinösen Kirchenbaus in der Vertikalen so überlängte, bis sie der beabsichtigten symbolischen Ausdruckskraft transzendentalen Strebens zur Ewigkeit genügte.

Wir wissen aber auch, dass sich Friedrich gelegentlich noch weiterer Schaffungsmethoden bediente.¹⁷ So weisen eine Reihe von erhalten gebliebenen Feder- und Pinselzeichnungen Quadraturen auf, die der proportionalen Übertragung von Motiven und Figuren in die große Komposition dienten. Dort, wo es ihm notwendig erschien – etwa bei Architekturmotiven oder den gebündelten Sonnenstrahlen beim *Tetschener Altar*¹⁸ – kamen sogar Lineal, Reißschiene oder andere Zeichengeräte als Hilfsmittel zum Einsatz. Außerdem benutzte er Umrisszeichnungen zum getreuen Durchpausen von Vorentwürfen und

Details auf die Leinwand. Dabei blieb das reale Naturerlebnis, wie er es aus seinen eigenen Studien und Skizzenbüchern übernahm, Ausgangspunkt seiner poetischen Ideenlandschaften. Mitunter aber griff er zur Visualisierung seiner inneren Bildschau auch auf Fremdvorlagen zurück. Unter anderem lässt sich das beim *Junotempel von Agrigent* (Abb. 4)¹⁹ beobachten, wo er sich einer Aquatinta von F. Hegi nach Carl Ludwig Frommel bediente. Zur Darstellung alpiner Hochgebirgslandschaften lieferten entsprechend Carus beziehungsweise Friedrichs Schüler August Heinrich mit ihren Studien die Vorlagen kreativer Anregungen.²⁰

Insofern bedingte Friedrichs romantisierende Gestaltungsweise durchaus das Kopieren beziehungsweise Zitieren von Motiven aus unterschiedlichen Quellen, wobei er mit der Komposition *Klosterfriedhof im Schnee*, einer verdichteten Variante seiner Bildfindung *Abtei im Eichwald* (Abb. 5),²¹ eine neue, spirituelle Akzentsetzung anstrebte, die er durch konstruktive Momente mathematisch-geometrischer Überlegungen und Symmetriebildung einem zugespitzten Abstraktionsgrad entgegenführte,²² um das Gedankengebäude seiner von Transzendenz geprägten ›Seelenlandschaft‹ noch weiter steigern zu können. Damit entsprach er dem Grundsatz seines Schaffens, »daß die Kunst [...] eigentlich die Sprache unserer Empfindung, unserer Gemütsstimmung, ja selbst unserer Andacht, unser Gebet sein sollte.«²³

Aus Friedrichs Brief vom 22. April 1819 aus Dresden an Dr. Ludwig Puttrich (1783–1856)²⁴, den Leipziger Sammler seiner Gemälde, schrieb er in einem Nachsatz: »Herrn Quandt²⁵ bitte ich zu grüßen und zu sagen das der Winter bis auf etwas wenigens fertig ist.«²⁶ Einige Tage später, am 3. Mai, erfahren wir aus einem Brief von Carus an Gottlob Regis

16 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 351, Nr. 254; Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 2011, Bd. II, S. 706, 708–709 (dat. um 1817).

17 Vgl. Ingo Sandner, Besonderheiten der Unterzeichnung auf Gemälden der Romantik – am Beispiel in Dresden tätiger Maler, in: Heinz Althöfer (Hg.), Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987, S. 164–175, hier S. 165, 170.

18 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 300–302, Nr. 167.

19 Ebd., S. 419–420, Nr. 381.

20 Ebd., S. 391–392, Nr. 317 (*Hochgebirge/Schweizer Landschaft*), S. 420–421, Nr. 382 (*Landschaft mit Gebirgssee am Morgen*), S. 397–398, Nr. 330 (*Der Watzmann*); s. hierzu ausführlich: Birgit Verwiebe (Hg.), Caspar David Friedrich. Der Watzmann, Berlin/Köln 2004, bes. S. 13–40; dies., Carus und das Hochgebirge. Seine Ansichten vom Montblanc und die Kopie nach Caspar David Friedrich, in: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus: Wahrnehmung und Konstruktion. Essays, Berlin/München 2009a, S. 193–200, bes. S. 197–199. Vgl. auch C. D. F. Hochgebirge (*Schweizer Landschaft*), um 1823/24, Öl/Lw., 132×167 cm, ehemals Berlin, NG, Kriegsverlust; BS 317).

21 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 304–305, Nr. 169.

22 Über die mathematisch durchdrungene Bildkomposition in ihrer Symbolkraft schrieb bereits der Rezensent Helldunkel Gottlieb (= Karl Wildenhain), vgl. ders., Ein Bild von diesjähriger Dresdner Ausstellung. August 1819, in: Isis 1820, IV, Kleinmeisteren in deutschen Schriftsachen, Sp. 145–151), zitiert nach: Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 90–91.

23 Caspar David Friedrich, Äußerung bei einer Betrachtung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 127.

24 L. Puttrich, Rechtsanwalt und Kunsthistoriker, war ein Förderer der Künste in Sachsen und stand mit C. D. Friedrich im Briefwechsel.

25 Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), ein deutscher Kunsthistoriker und Kunstmäzen, der vor allem die zeitgenössischen sächsischen Künstler der Romantik durch Aufträge förderte.

26 Caspar David Friedrich. Die Briefe, herausgegeben und kommentiert von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 130, Nr. 68. Der Jurist, Kunsthistoriker und Kunstsammler Dr. Ludwig Puttrich (1783–1856) sammelte seit 1813 Gemälde von Friedrich.



4 Caspar David Friedrich, Junotempel von Agrigent, um 1828, Öl auf Leinwand, 54×72 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. C 5022



5 Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 8/85



6 Caspar David Friedrich, Kopie nach Salomon Geßner, Ein vom Wasser zu einer Brücke (sic!) unterhöhlter (sic!) Fels unweit Rüti. Cant. Zürich. (sic!), Bez. u. M.: »Andenken / von / Casper Friedrich. / aus Greifswald. 1793«, 1793, Aquarell, 18,3×21,2 cm, aus: Studentenstammbuch des späteren Pastors Adolph Wilhelm Picht, Greifswald, Pommersches Landesmuseum

(1791–1854),²⁷ dass Friedrich »den großen Kirchhof im Winter [...] ziemlich fertig[gestellt habe],«²⁸ sodass er es zur Eröffnung der Dresdener Akademie-Ausstellung am 3. August desselben Jahres dem Publikum unter dem Titel *Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern an Waldesende, Winterlandschaft im Dämmerlicht, Oelgem., eigne Erfindung* präsentieren konnte.²⁹ Damit hatte ein langer Prozess der Entwicklung dieses Bildgedankens, der wohl schon um 1817 begann – als Paraphrase auf die *Abtei im Eichwald* von etwa 1809 – in diesem bislang größten Gemäldeformat des Künstlers seinen vorläufigen Abschluss gefunden.³⁰ Zahlreiche Rezensenten – darunter Karl Wildenhain in der Zeitschrift *Isis* – stellten den besonderen Charakter dieses Werkes heraus, in dem »die Abendfeier allen Seins, die Wende zwischen Tod und Leben [zu sehen war, wo], der Sarg izzt über die Schwelle schwebt, so stehen Zeit und Ewigkeit im Gleichgewicht.«³¹

Einen weiteren Bildgedanken ließ Friedrich in das Gemälde einfließen, der lange übersehen wurde und der erst jüngst im Zuge der Restaurierung der Kopie im Vergleich mit dem Foto des verlorenen Originals zutage trat: die versteckte patriotische Botschaft in der Markierung einer der beiden Gedenksteine im rechten Vordergrund mit der Jahreszahl 1812,³² dem Datum des beginnenden Niedergangs Napoleons nach dem verhängnisvollen Russlandfeldzug, dessen Auswirkungen in die Befreiungskriege einmündeten. Für Friedrich verband sich mit diesem Datum ein Zeichen der Hoffnung, dass selbst in politisch schwierigen Zeiten sich das Blatt noch zum Guten wenden kann.

Friedrichs Greifswalder Landsmann und Freund, der Buchhändler Georg Andreas Reimer (1776–1842), erwarb das Gemälde im Februar 1820, wie aus dessen Buchhaltung *Für die Haushaltungs- und Privat-Ausgaben* zu entnehmen ist.³³ Dort ist auf den beiden letzten Zeilen der rechten Spalte zu lesen: »1 Bild von Friedrich 3 (unleserlich) 312 Taler / Rahmen zum Bilde 6 Taler und 18 Groschen«. Im Vergleich zu den beiden im Format ähnlichen Gemälden *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*, für die der preußische König 1810 zusammen 450 Taler bezahlt hatte, waren Reimers Ausgaben in Höhe von 318 Talern und 18 Groschen für das gerahmte Bild ziemlich hoch. Die Summe offenbart

27 G. Regis, der deutsche Dichter, Übersetzer und Privatgelehrte in Breslau, stand mit C. G. Carus in engem Briefwechsel.

28 Vgl. Marianne Prause, Carl Gustav Carus und Caspar David Friedrich, in: Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig (Hg.), Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1958, S. 311–315, bes. S. 312, 315, Fußnote 14.

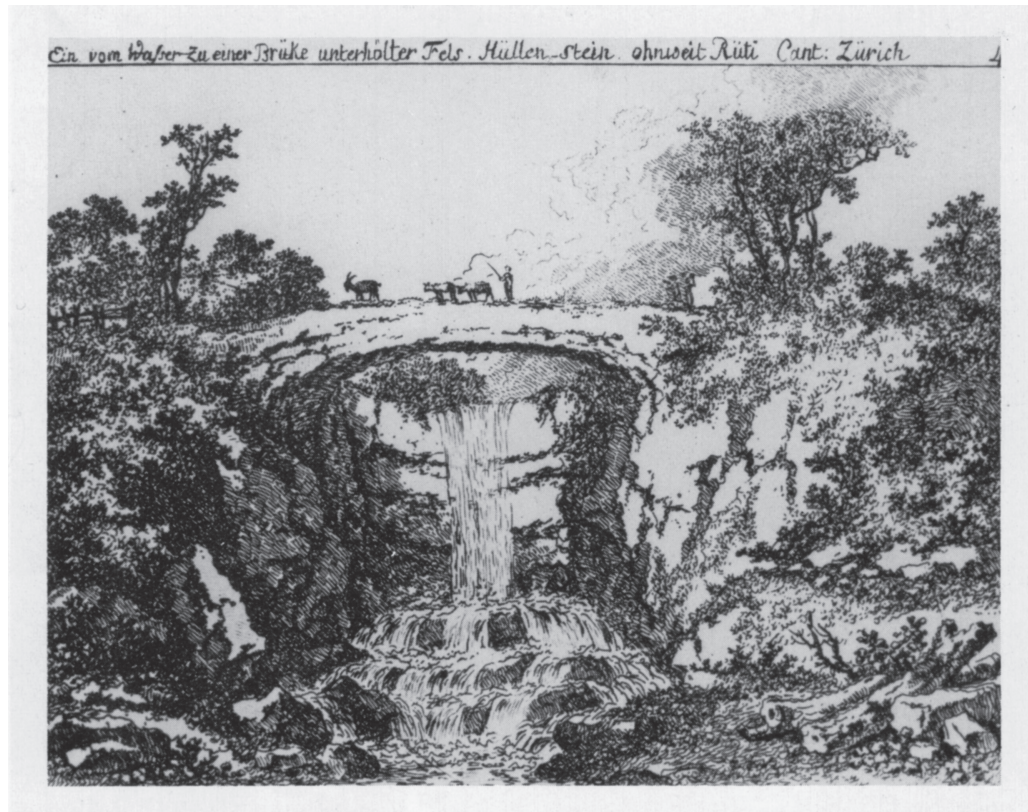
29 Vgl. Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1800–1850, bearbeitet von Marianne Prause, Band 1, Berlin 1975, 1819, S. 46, Nr. 533.

30 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 352, Nr. 254.

31 Helldunkel 1820, wie Anm. 22; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 90–91. Weitere zeitgenössische Bildrezensionen zum Gemälde vgl. ebd., S. 88–91.

32 Vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 109 (mit Abb.).

33 Staatsbibliothek Berlin, Sign.: Dep 42 (Arch. De Gruyter) 320a, Blatt 63, Ausgaben 1820, Februar, rechte Spalte, die beiden letzten Zeilen. Der Hinweis auf diese Fundstelle ist Johannes Rößler zu danken. Vgl. Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick, Johannes Rößler (Hg.), Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften, kommentiert von Johannes Rößler und Johannes Grave, München 2024, S. 454.



7 Salomon Geßner, Ein vom Wasser zu einer Brücke unterhöhlter Fels. Müllen-Stein ohnweit Rütli Cant: Zürich, 1786, Kupferstich, Radierung, Bild: 8,4×11,2 cm, Platte: 9,4×16,2 cm, eingebundenes Blatt: 40,8×28 cm, aus: »Helvetischer Kalender fürs Jahr 1786«, Zentralbibliothek Zürich, AWQ 193: 92.

die hohe Wertschätzung des Sammlers für das Gemälde. Seit dem Ankauf durch Reimer scheint das Bild durchgängig in dessen Besitz beziehungsweise dem seiner Nachkommen gewesen zu sein, bis es 1912 die Berliner Nationalgalerie erwarb.³⁴

Im Juli und August 1826 präsentierte Reimer das Bild in der von ihm in seinem Haus ausgerichteten *Gemälde-Ausstellung zum Besten der Witwen und Waisen der Griechen*. Dort hatte es die Schriftstellerin Amalie von Helvig³⁵, geb. Freiin von Imhoff (1776–1831) gesehen und ausführlich im *Kunstblatt* beschrieben.³⁶

Friedrichs eigenhändige Wiederholungen: Repliken und Varianten

Das Kopieren fremder Vorlagen war fester Bestandteil der akademischen Kunstausbildung, die sich Friedrich schon während seines Einstiegs in die Kunst seit 1790 unter dem akademischen Zeichenmeister Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) in Greifswald als methodische Voraussetzung zur Erlangung einer eigenständigen Kunstsprache erworben hatte. Hier war das Kopieren nach fremden »Modellen« gleichwie das »Zeichnen und Reißen« fester Bestandteil von Quistorps öffentlich abgehaltenen Unterricht.³⁷ In diesem Zusammenhang zeichnete Friedrich unter anderem nach Vorlagen aus Johann Daniel Preißlers *Gründlich verfaßten Regeln*, die ihm in verschiedenen Bänden und Ausgaben zur Verfügung standen.³⁸ Selbst beim Stammbucheintrag für

den späteren Pastor Adolph Wilhelm Picht (1773–1857) griff Friedrich in seiner Kopie (Abb. 6) auf einen Kupferstich von Salomon Geßner zurück (Abb. 7).³⁹ Später, von 1794 bis 1798 in Kopenhagen, behielt C. D. Friedrich diese Praktik zwar noch bei, doch verlor sie für ihn zunehmend an Bedeutung, da ihn seine Lehrer zum Studium in der freien

34 Ausführlich dazu, vgl. S. 41–42.

35 Anna Amalia von Imhoff war zeitweilig eine Hofdame der Herzogin von Sachsen-Weimar. Nach ihrer Vermählung mit dem schwedischen Obersten und Generalinspektor der Artillerie von Helvig (oft eindeutschend auch Helwig geschrieben) ging sie 1804 mit ihrem Ehemann nach Stockholm. Dort verkehrte auch Ernst Moritz Arndt in ihrem Hause. Schwierigkeiten in ihrer Ehe und gesundheitliche Probleme veranlassten sie, 1810 nach Deutschland zurückzukehren. Um 1815 kam sie nach Berlin, wo sie in der Behrenstraße 23 einen literarischen Salon eröffnete, der als ein Treffpunkt der Weimarer Klassik und der Berliner Romantiker galt. Georg Andreas Reimer gehörte zu ihren häufigen Gästen, vgl. Ingeborg Drewitz, *Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlin 1979, S. 85; Petra Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen*, Berlin/New York 2000, S. 132–134.

36 Vgl. Amalie von Helvig/Helwig, geb. Freiin/Freyin von Imhoff, *Ausstellung zum Besten der Griechen*. Berlin, in: *Kunstblatt* 7, 1826, S. 360; s. auch: Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 108; vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 109.

37 Vgl. Universitätsarchiv der Universität Greifswald: Acta wegen der Zeichenmeister bei der Academie Nr. 208, Bl. 15.

38 Vgl. Museum der Stadt Greifswald (Hg.), *Greifswalder Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Greifswald 1963, Nr. 17 u.a.m.

39 Vgl. Erich Picht, *Ein unbekanntes Aquarell des jungen Caspar David Friedrich*, in: Schön-druck, Widerdruck: Schriften-Fest für Michael Meier zum 20. Dezember 1985, München/Berlin 1985, S. 57–58, Abb. 18, 19.



8 Caspar David Friedrich, Winterlandschaft, 1811, Öl auf Leinwand, 32,5×45 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. 6517

Natur anhielten.⁴⁰ Das schloss aber nicht aus, dass er sich später noch bei Bedarf, wie wir gesehen haben, fremde Bildentwürfe als Instrumentarium für seine Bildkompositionen zunutze machte.

Dass sich Friedrich nicht zu schade war, beliebte Gemälde aufgrund von Bestellungen zu wiederholen, wissen wir aus einer Briefstelle Dahls vom 26. September 1840, die sich zwar auf die Dresdner *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* bezieht,⁴¹ jedoch nicht auf diesen Fall beschränkt blieb. John Leighton und Werner Sumowski hatten sich im Zusammenhang mit dem unerwarteten Auftauchen einer *Winterlandschaft* (Abb. 8) Friedrichs auf einer Auktion in Monaco und deren Ankauf durch die Londoner National Gallery 1987 intensiv mit der Frage der Repliken bei Caspar David Friedrich beschäftigt und zahlreiche Beispiele für eigenhändige Wiederholungen seiner Werke vorgestellt, die zumeist nur geringfügige Veränderungen aufweisen (Abb. 9).⁴² Die variierende Wiederkehr von Kompositionen mit differenzierter Bildaussage war offenkundig fester – wenn auch im Umfang marginaler – Bestandteil von Friedrichs schöpferischer Arbeitsweise des Durchdringens von Bildgedanken, deren Botschaft er auf diese Art und Weise zu erweitern vermochte. Das begann schon früh mit den Sepien zu *Kap Arkona*⁴³ und *Stubbenkammer*,⁴⁴ setzte sich unter anderem mit der schon oben erwähnten *Winterlandschaft* von 1811,⁴⁵ dem *Kreuz an der*

40 Vgl. Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich. Eine Einführung in Leben und Werk, in: Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 115–142, hier bes. S. 118–124.

41 Vgl. Emil Hanfstaengl, Vier neue Bilder von C. D. Friedrich in der Nationalgalerie, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 58, 1937, S. 217–223, hier S. 219; vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 356–357, Nr. 261. Dort auch Verweis auf die weiteren Repliken, Varianten und Kopien, vgl. ebd., S. 414–416, Nr. 366, S. 433, Nr. 404 (Variante: *Mann und Frau den Mond betrachtend*), S. 488, Nr. XLIII. S. auch: Kurt Wettengl (Hg.), Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Heidelberg o. J. (1990), S. 136–139.

42 Vgl. John Leighton, Colin J. Bailey, Painting in Focus. Caspar David Friedrich. Winterlandscape, London 1990, bes. S. 34–51; Werner Sumowski, Zur Frage der Repliken bei C. D. Friedrich, in: Wettengl 1990, wie Anm. 41, S. 42–53.

43 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 272–274, Nr. 94–98; Sumowski 1990, wie Anm. 42, S. 45; Gerd-Helge Vogel, Rügen in the Art of Painting and Drawing in Early German Romanticism, in: Horst Höhne (Hg.), Romantic Discourses. Papers delivered at the Symposium on the Bicentenary of the Birth of Percy Bysshe Shelley, Ahrenshoop, October 2–5, 1992, Essen 1994, S. 61–75, hier S. 70–73; ders., Rügen und Vilm in der Malerei und Zeichenkunst der deutschen Frühromantik, Peenemünde 2002, S. 21–32.

44 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 270–271, Nr. 90–93; Gerd-Helge Vogel, Die Bedeutung Ludwig Gotthard Kosegartens für die Herausbildung des frühromantischen Weltbildes bei Caspar David Friedrich, in: Wilhelm Kühlmann, Horst Langer (Hg.), Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region, Tübingen 1994, S. 549–562, hier S. 554–556.

45 Vgl. zum Beispiel Christian Scholl, Caspar David Friedrich als Dichter, in: Umění XLIX, 2001, S. 426–436, hier S. 430.



9 Caspar David Friedrich, Winterlandschaft mit Kirche, 1811, Öl auf Leinwand, 33×45 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. C 4737

Ostsee,⁴⁶ dem *Schiff auf hoher See*⁴⁷ und den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* fort. Die hier aufgeführten Werke aus dem Œuvre Friedrichs stellen nur eine Auswahl von Beispielen des Replizierens eigener Bildfindungen im Schaffen dieses Meisters dar, wobei zu bedenken ist, dass dabei die Übergänge zum Variieren fließend waren, wie bei den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* festzustellen ist, wo zum Beispiel in der Berliner Fassung eine der männlichen Figuren durch eine weibliche ausgetauscht wurde.⁴⁸

Da Friedrichs künstlerisches Schaffen thematisch vor allem um einen Grundgedanken kreist, um die Auseinandersetzung mit dem Widerspruch zwischen dem Erdenleben des Menschen und seiner Hoffnung auf transzendente Erlösung, könnte man einen Großteil seiner Bildfindungen als Variation zu diesem Thema betrachten. Dabei diene ihm die zur Seelen-Landschaft verdichtete Naturanschauung als Ausdrucksträger seiner Gefühls- und Gedankenwelt, die sich auf eine breitgefächerte Ikonografie landschaftlicher Motive stützte, die er vielfältig mit nuancierenden Sinndeutungen auflud, um der Komplexität seines künstlerischen Anspruchs gerecht werden zu können. Siegmund Holsten und Werner Hofmann hatten schon 1974 eine Reihe von Friedrichs oft variierten Bildthemen und Motiven in ihrer kunsthistorischen Tradition zusammengestellt, auf die hier verwiesen sein soll, da ein Eingehen

auf Details dieser Variationsthematik zu sehr ausufern würde.⁴⁹ Lediglich das vielfach verwendete Motiv der Ruine Eldena, das in verschiedensten Kompositionen Friedrichs immer wieder auftaucht, soll noch als ein typisches Beispiel für Friedrichs Variantenreichtum beim Durchdeklinieren einer Motivgruppe mit fein nuancierenden Bildausagen Erwähnung finden, wobei er zugunsten seiner künstlerischen

46 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 330–331, Nr. 215; Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 179–180; Werner Hofmann (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, München 1974, S. 200–201; Ingeborg Dürschner, Unbekannte Briefe Caspar David Friedrichs und andere Aufsätze, Typoskript, Hannover 1978, S. 19–36; Sumowski 1990, wie Anm. 42, S. 50–51; Scholl 2001, wie Anm. 45, S. 430–431; Szkiet 2006, wie Anm. 14, S. 16–17; Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.

47 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 331–333, Nr. 216–217; Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 182–183.

48 Vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 114, s. dazu: Caspar David Friedrich, *Mann und Frau in Betrachtung des Mondes*, um 1824, Öl/Lw., 34×44 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 887.

49 Vgl. Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 30–68, s. auch das »Verzeichnis der Bildgegenstände« Friedrichs, in: Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 224–231.



10 Carl Wilhelm Lieber, Winterlandschaft, Kopie nach C. D. Friedrich, 1812, Bleistift, aquarelliert, 40,9×50 cm, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur

Absicht gelegentlich sogar die topografische Wahrhaftigkeit ignorierte und die pommersche Klosterruine ins Riesengebirge versetzte.⁵⁰

Künstler im Bannkreis Caspar David Friedrichs

»Geistige Verwandtschaft erzeugt ähnliche Werke, aber diese Verwandtschaft ist weit entfernt von Nachäfferei. Was man auch von XXX Bildern sagen mag und wie ähnlich sie auch Y Bildern sind, sind sie dennoch aus ihm hervorgegangen und sein Eigentum.«⁵¹ Dieser Ausspruch Friedrichs macht deutlich, dass er in seinem Umkreis Meister und Schüler (an)erkannte, die eine ähnlich romantische Weltsicht wie er selbst besaßen. Obwohl er sich nach dem Tod von Johann Christian Klengel 1816 um dessen Nachfolge als Professor im Landschaftsfach an der Dresdner Kunstakademie bemühte, um »jungen Leuten, die sich bei ihrem Studium der Landschaftsmalerei seines Rates bedienen wollen«,⁵² behilflich zu sein, blieb ihm die Stellung eines klassischen Akademieforschers mit festbesoldeter Stellung versagt. Gleichwohl vermochte er in den beiden Jahrzehnten von 1810 bis 1830 direkt und indirekt als Lehrer und Vorbild zu wirken.⁵³

Erste Lehrerfahrungen – wenn auch negativer Art – machte Friedrich mit seinem Schüler **Karl Wilhelm Lieber** (*30.3.1791 Weimar,

† 5.10.1861 Weimar), der ihm von Goethe anempfohlen worden war, jedoch nicht jene geistige Verwandtschaft mit der des Lehrers teilte, wie dieser sie erwartet hatte. So zeigte Lieber ein völliges Unverständnis beim Kopieren von Friedrichs *Winterlandschaft* (Abb. 10), deren tiefen visionären Symbolgehalt er nicht erkannte und deshalb eigenwillig und fehlerhaft kopierte, weshalb es zwischen Lehrer und Schüler zur Ent-

50 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, Nr. 42, 43, 89, 106, 169 (*Abtei im Eichwald*), 212, 327, 328, 376, 415 (*Ruine Eldena im Riesengebirge*, Öl/Lw., 103×73 cm, Pommersches Landesmuseum Greifswald), 432, 454; s. auch: Otto Schmitt, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich*, Berlin 1944; Friedrich Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde »Abtei im Eichwald« und die frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald*. Zu aktuellen Aspekten des Denkmalbegriffs und der Denkmalpflege (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 68, Heft 2) Berlin 1980, S. 3–36; Friedrich Möbius, Helga Scieurie, *C. D. Friedrichs Gemälde »Abtei im Eichwald«*, in: Friedrich Möbius, Helga Scieurie, *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1984, S. 141–152.

51 Caspar David Friedrich, *Bekenntnisse*, in: Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich. Bekenntnisse*, ausgewählt und herausgegeben von Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924, S. 110.

52 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Act. Acad. 8, I. Bd. 94f., zitiert nach Ernst Sigismund, *Caspar David Friedrich. Eine Umrisszeichnung*, Dresden 1943, S. 27.

53 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 25–27; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 37–38; Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 108–111.



11 Carl Gustav Carus, *Der Mann an der Klostermauer* (Am Dominikanerkloster in Pirna), 1818, Öl auf Leinwand, 32,5×22 cm, ehemals Dresden, Sammlung Lahmann, 1931 im Münchner Glaspalast verbrannt

zweigung kam.⁵⁴ Ungeachtet dieser Enttäuschung forderte Friedrich allerdings nicht den unabdingbaren geistigen Gleichklang zwischen sich und seinen Schülern, im Gegenteil, lag ihm doch gerade die Förderung der künstlerischen Eigenständigkeit seiner Zöglinge am Herzen, wie aus einem seiner Aphorismen ersichtlich wird: »Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders, darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle, jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger verwandten Gemüter.«⁵⁵

Die zeitweilige Friedrich-Nachfolge beschränkte sich nicht auf seine wenigen Privatschüler, die ihn in seinem Atelier besuchten. Häufig ließen sich auch Kollegen von seinem Schaffen inspirieren, die zeitweilig in Empfindungen, Stimmungen und Weltsicht mit Friedrichs romantischen Gefühls- und Gedankengängen weitgehend übereinstimmten oder sich diesen zumindest soweit anschlossen, dass es gelegentlich sogar zu Vereinnahmung von deren Werken für Friedrichs Œuvre kam. Umgekehrt finden sich aber gleichfalls Annäherungen Friedrichs an

Bildauffassungen, die ihre Impulse von geistesverwandten Meistern bezogen, weshalb uns im Laufe der Friedrichforschung immer wieder falsche Zuschreibungen begegnen und die Frage nach der Echtheit seiner Bilder stets neu gestellt wird.⁵⁶ Das 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte Gemälde *Der Mann an der Klostermauer / Am Dominikanerkloster in Pirna* (Abb. 11) war solch ein spektakulärer Fall, denn lange Zeit galt es als ein Werk von Friedrichs Hand, bis es Marianne Prause durch den Fund einer Briefstelle eindeutig für das Œuvre von Carl Gustav Carus (*3.1.1789 Leipzig, † 28.8.1865 Dresden) in Anspruch nehmen konnte.⁵⁷ Dem entgegen wechselte die Autorschaft von Carus zu Friedrich beim *Juno-Tempel von Agrigent* (vgl. Abb. 4). Zunächst beim Ankauf durch das Museum in Dortmund – ungeachtet seiner vielen auf Friedrich weisenden Merkmale – noch als ein Bild von Carus angesehen, ordnete es Börsch-Supan zweifelsfrei in das Werkverzeichnis des Pommern ein.⁵⁸ In gleicher Weise wurden *Der Träumer* (Abb. 12)⁵⁹ aus der Petersburger Eremitage und der *Spaziergang in der Abenddämmerung* (Abb. 13)⁶⁰ für Friedrich reklamiert und zu dessen Gunsten aus Carus' Œuvre ausgeschieden. Diese Beispiele belegen, wie eng sich zeitweilig die geistige und stilistische Affinität zwischen beiden Künstlern während ihrer zwischen 1818 und 1825 besonders intensiv gepflegten Freundschaft gestaltete. Sie brachte noch eine Anzahl weiterer Bilder hervor, die Spuren gegenseitiger Befruchtung zeigen. Etwa das nach Carus' Rügen-Reise von 1819 entstandene Bild *Hünengrab bei Nobbin* (Abb. 14) aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann, das ebenfalls 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte, dort aber noch als Friedrichs *Abend am Ostseestrand* vorgestellt wurde.⁶¹ Erst 1967 stellte Marianne Prause die große Nähe zur Auffassung und Technik von Carus fest und ordnete deshalb das Bild eindeutig diesem Meister zu.⁶² Gerd Spitzer folgte ihr in diesem Urteil und zeigte sich erstaunt, dass der Dresdner Friedrich-Forscher Karl Wilhelm Jähnig die Autorschaft von Carus

54 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 26; Leighton, Bailey 1990, wie Anm. 42, S. 66–67, Nr. 19; Wettengl 1990, wie Anm. 41, S. 122.

55 Zitiert nach Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 83.

56 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 166–180; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 484–488.

57 Vgl. Georg Jacob Wolf, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*, 4. Aufl. München 1932, S. 23; Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 52, Abb. S. 59; Fritz Nemitz, *Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft*, München 1938, Abb. 24; Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich*, 2. Aufl. Berlin 1939, S. 97, Abb. 87; Marianne Prause, *Carl Gustav Carus als Maler*, Univ. Diss. phil. Universität zu Köln, Köln 1963, S. 27–28, Abb. 14; Prause 1958, wie Anm. 28, S. 312, Anm. 18, S. 315; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 167. Zum Verhältnis zwischen Friedrich und Carus s. ausführlich bei Prause 1963, wie Anm. 57, S. 21–28 beziehungsweise Gerd Spitzer, Petra Kuhlmann-Hodick, Carus und Caspar David Friedrich, in: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, Bernhard Maaz (Hg.), *Carl Gustav Carus. Natur und Idee*, München 2009b, S. 345–351.

58 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 420, zu Nr. 381 (mit Verweisen auf die Carus-Zuschreibungen und der begründeten Zuweisung an Friedrich).

59 Vgl. Marianne Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin 1968, S. 32, Abb., S. 34; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 167; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 457, Nr. 451; Sabine Rewald (Hg.), *Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR*, München/Paris/London 1990, S. 86–87.

60 Vgl. Marianne Prause, »Spaziergang in der Abenddämmerung«, ein neues Bild von Caspar David Friedrich, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXI, 1967, S. 59–66; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 131, 155, 167, 218; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 435, Nr. 407.

61 Vgl. Wolf 1932, wie Anm. 57, S. 14.

62 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 28, s. dazu auch S. 152, Nr. 303.



12 Caspar David Friedrich, Der Träumer, um 1835, Öl auf Leinwand, 27×21 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1360



13 Caspar David Friedrich, Spaziergang in der Abenddämmerung, um 1830/35, Öl auf Leinwand, 33×43 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Obj.-Nr.: 93.PA.14



14 Carl Gustav Carus, Hünengrab bei Nobbin, 1819, Öl auf Leinwand, 65×93 cm, ehemals Dresden, Sammlung Lahmann, 1931 im Münchner Glaspalast verbrannt

nicht erkannt hatte.⁶³ Im Zuge seiner Wanderungen durch Rügen schuf Carus 1819 – wie zuvor Friedrich – Studien vom Kloster Eldena. Später adaptierte er Friedrichs Bildfindungen variantenreich nach seinen eigenen zuvor von der Ruine aus gleichem Blickwinkel gefertigten Skizzen.⁶⁴ Umgekehrt gehörten wiederum, wie schon erwähnt, die Hochgebirgsbilder von Carus zu den Impulsgebern für Friedrichs alpine Landschaften.⁶⁵

Von einer engen geistigen Zusammenarbeit und gegenseitigen Beeinflussung zwischen dem Maler Friedrich und Carus, dem malenden Naturwissenschaftler und Arzt, kann man überdies bei einem verschollenem Gemälde sprechen, das Friedrich 1820 auf der Dresdner Kunstausstellung präsentierte.⁶⁶ Es handelt sich um die Darstellung des Nachtvogels, der Eule, zu der Friedrich in seinem Spätwerk noch sieben variierende Bildkompositionen in Verbindung mit den Todesmotiven des Sargs und des offenen Grabes als Sepien schuf.⁶⁷ Im Katalog der Dresdner Ausstellung von 1820 findet sich unter 544 folgender Eintrag: »Vollmond. Wolken vorüberziehend. Eine Eule fliegt auf. Rundgemälde in Oel von C. D. Friedrich, Mitglied der Akademie«.⁶⁸ Es ist davon auszugehen, dass sich Friedrich für die korrekte anatomische Darstellung der Eulen – vor allem in ihrer morphologischen Gestalt beim Fluge – auf den Rat seines Freundes Carus stützte, der ja bereits 1818 ein *Lehrbuch der Zootomie*⁶⁹ und später weitere Schriften über Tiere verfasst hatte und ihm infolgedessen kompetente Auskunft darüber geben konnte. Carus hatte dieser Schrift ein Motto Goethes vorangestellt und damit zugleich auf seinen wissenschaftlichen Ansatz aufmerksam gemacht, nach dem für ihn Kunst und Naturwissenschaften eine Einheit bilden. Dabei unterschied er zwei unterschiedliche Formen von Körpern: »unorganisierte oder Welt-Körper«, zu denen er alle außerirdischen Gestirne, inklusive des Planeten Erde, zählte und »organisierte beziehungsweise irdische Körper«, die alle auf der Erde wahrnehmbaren Einzelwesen umfassen.⁷⁰ Parallel zu Friedrichs verschollenem Tonendo von 1820, das die Zeitgenossen zwar als Allegorie erkannten, sonst aber kaum zu deuten wussten,⁷¹ schuf Carus in den 1820er Jahren eine vergleichbare Darstellung, die eine *Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond* (Abb. 15) zeigt. Das Bild nutzte Carus in knappster Weise zur Illustration seiner naturphilosophischen Anschauungen: aufgehender Mond und die drei Sterne stehen für die »unorganisierten Weltkörper«, während Eule und Efeuranke als Vertreter des Tier- und Pflanzenreichs die »organisierten Körper« auf Erden repräsentieren.

Besonders enge künstlerische Berührungspunkte zwischen Friedrich und Carus gab es noch einmal in der Zeit um 1827/28, als der eine die Gemälde *Friedhof im Schnee* (Abb. 16),⁷² *Verschnittene Hütte* (Abb. 17)⁷³ und *Frühsschnee*⁷⁴ fertigte und der andere den *Friedhof auf dem*



15 Carl Gustav Carus, *Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond*, undatiert, Öl auf Holz, 30,3×22,4 cm, Privatbesitz

67 Vgl. ebd., S. 454, Nr. 443, S. 461–465, Nr. 459–463, 465, 466.

68 Vgl. ebd., S. 361, Nr. 267 (*Eule vor dem Mond*). Das Motiv der Eule begegnet uns insgesamt zehn Mal im Œuvre C. D. Friedrichs, vgl. ebd., S. 226, Lemma »Eule, Käuzchen«.

69 Vgl. Carl Gustav Carus, *Lehrbuch der Zootomie*. Mit später Hinsicht auf Physiologie ausgearbeitet, und durch zwanzig Kupfertafeln erläutert, Leipzig 1818.

70 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Gutachten zu einem Gemälde von Carl Gustav Carus, *Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond*, Öl auf Holz, 30,3×22,4 cm, 16.1.2019, S. 2–3 (die Kopie des Typoskripts liegt dem Autor vor). Vgl. Carus' Schrift »Von den Naturreichen, ihrem Leben und ihre Verwandtschaft. Eine physiologische Abhandlung«, Dresden 1820. Vgl. hierzu auch: Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009b, wie Anm. 57, S. 257, Nr. 254.

71 Vgl. o. A., Ueber die dießjährige Kunstausstellung in Dresden, in: Schorns Kunstblatt 95, 1820, S. 380; o. A., Die Ausstellung in Dresden, in: Literarisches Wochenblatt VI, 54, 1820, S. 213; o. A., Über die Dresdner Kunstausstellung im August 1820, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 121, 7.10.1820, S. 991; o. A., Die Ausstellung der Dresdner Kunstakademie im August des Jahres 1820, in: Wegweiser im Gebiet der Künste und Wissenschaften 41, 14.10.1820, o. S. [S. 2]; o. A., Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820, in: Literarisches Conversations-Blatt 10, 11.1.1821, S. 39. Sie sind alle abgedruckt bei Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 90–91, 94.

72 Vgl. ebd., S. 407–408, Nr. 353.

73 Vgl. ebd., S. 408–409, Nr. 355.

74 Vgl. ebd., S. 412–414, Nr. 363.

63 Gerd Spitzer, Carl Gustav Carus in der Dresdener Galerie, Dresden 2009, S. 9–10.

64 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 40, 101–102; Petra Kuhlmann-Hodick, Vor-Zeichnungen? Friedrichs Bedeutung für Carus als Zeichner, in: Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009a, wie Anm. 20, S. 151–167; Birte Frensen, Tiefe Züge aus dem romantischen Becher, in: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 49, 2011, IV, S. 14–17.

65 Vgl. Heinz Köhn, Zu C. G. Carus' Bilde vom Montanvert (Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XI), Frankfurt/Main 1939, S. 295–299; Prause 1968, wie Anm. 59, S. 35–37, 40, 118–122; Verwiebe 2009, wie Anm. 20, S. 193–200.

66 Vgl. Verzeichniß der am Augustustage den 3. August 1820 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresden 1820, S. 50, Nr. 544; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 361, Nr. 267.



16 Caspar David Friedrich, Friedhof im Schnee, 1826/27, Öl auf Leinwand, 31×25,3 cm, Maximilian Speck von Sternburg Stiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig



17 Caspar David Friedrich, Verschneite Hütte, um 1827, Öl auf Leinwand, 31×25 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. 9/60

Oybin (Abb. 18) malte. In ihrer Gestaltung weisen die vier Winterlandschaften ein solch hohes Maß an Übereinstimmung auf, dass sie von der Carus-Forscherin Gerda Grashoff allesamt für Werke von Friedrich erklärt wurden,⁷⁵ während doch der *Friedhof auf dem Oybin* – trotz aller thematischen und stilistischen Ähnlichkeiten zu Friedrich – aufgrund seiner Herkunft aus dem Besitz der Urenkelin von Carus dessen Werk zuzuordnen war.⁷⁶

Nach Abschluss seines Kunststudiums an der Kunstakademie Kopenhagen kam der Norweger **Johan Christian Clausen Dahl** (* 24.2.1788 Bergen/Norwegen, † 24.10.1857 Dresden) am 28. September 1818 in Dresden an, wo er bald mit Friedrich Freundschaft schloss und Mitglied der Dresdner Kunstakademie wurde. Beeindruckt von Friedrichs Schaffensweise, ließ sich Dahl in den Dresdner Anfangsjahren vorübergehend vom älteren Meister in seiner Malerei inspirieren und schuf unter dessen Einfluss eine Reihe von Werken, in denen eine starke Annäherung an die romantischen Positionen dieses Vorbilds zu spüren ist. Dabei näherte er sich Friedrich allerdings nicht durch Kopieren von dessen Werken, sondern durch Einfühlen in die Weltsicht dieses Meisters. Immerhin hielt Dahl das »Kopieren [... allenfalls] für eine kurze Zeit rätlich, ebenso ist eine allzu große und lange Schul- und Akademiezeit gefährlich, wenn man nicht dabei seinen eigenen Weg zu gehen wagt, sondern wenn einem seine Unschuld und Eigenart tyrannisiert wird.«⁷⁷

Der Norweger war künstlerisch schon völlig selbstständig, als er nach Dresden kam. Er hatte sich bereits auf die Darstellung der heimatischen Gebirgslandschaft als seinen wichtigsten Motivkreis festgelegt und entgegen Friedrichs tief durchdachten Kompositionen, in denen nahezu jedes Detail mit einer poetischen Sinngebung unterlegt war, gründete sich Dahls oft skizzenhafte Kunst auf spontane Anschauung und dynamischen Pinselschlag.⁷⁸

Schon zehn Tage nach seiner Ankunft in Dresden begann Dahl den Eindruck der Überfahrt von Kopenhagen in dem Gemälde *Segler bei Rügen* (Abb. 19)⁷⁹ künstlerisch zu verarbeiten. Viele Autoren hatten

75 Vgl. Gerda Grashoff, Carus als Maler, Lippstadt 1926, S. 28–29; Herwig Guratzsch (Hg.), Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1994, S. 276; Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009b, wie Anm. 57, S. 138–140.

76 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 29–32, 150–151, Nr. 297.

77 J. C. Dahl, zitiert nach Andreas Aubert, Die Nordische Landschaftsmalerei und Johan Christian Dahl, Berlin 1947, S. 129.

78 Vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 152–153.

79 Vgl. Marie Lødrup Bang, Johan Christian Clausen Dahl 1788–1857. Life and Works, Oslo 1987, Bd. 1, S. 44; ebd., Bd. 2, S. 75–76, Nr. 148; ebd., Bd. 3, Plate 68, Abb. 148; Willi Geismeyer, Die Malerei der deutschen Romantik, Dresden 1984, S. 221, Farbtafel 209; Christoph Heilmann (Hg.), Johan Christian Dahl 1788–1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs, München 1988, S. 60–61; Marit Lange (Hg.), Johan Christian Dahl 1788–1857. Jubiläumsausstellung 1988, Oslo/Bergen 1988, S. 108.



18 Carl Gustav Carus, Friedhof auf dem Oybin, 1828, Öl auf Leinwand, 67,5×52 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1099

die überraschende Nähe zu Friedrich in diesem sehr frühen Werk konstatiert und diese auf einen Besuch in dessen Atelier zurückgeführt. Doch blieb diese Nähe nur äußerlicher Art, denn Dahl schilderte das stimmungsvolle Seherlebnis eines sich nach dem Sturm wieder beruhigenden Meeres vor der Küste Rügens bei Sonnenuntergang, während Friedrich eine solche Szene sinnbildhaft romantisiert hätte.⁸⁰

Obwohl sich in Dahls Œuvre noch eine ganze Reihe von Gemälden findet, die ohne die direkte Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrichs nicht denkbar wären – dazu gehören unter anderem aus der Dresdner Frühzeit *Mondnacht/Ruine Tharandt* (Abb. 20)⁸¹ sowie aus dem reifen Spätwerk zum Beispiel *Swinemünde bei Mondschein* (Abb. 21)⁸² – bildet Dahls stärker von der konkreten Anschauung geprägte realistische Landschaftsmalerei dennoch den künstlerischen Gegenpol zu Friedrichs komplexen romantischen Ideen- und Seelenlandschaften. Doch im Rückblick auf die damalige Dresdner Kunst formen die von Friedrich als Bedeutungsträger eschatologischer Gedankengänge verstandenen Landschaftsbilder eine enge Synthese mit Dahls Wirklichkeitsspiegeln.

Die kollegialen und freundschaftlichen Bindungen zwischen Friedrich und Dahl verstärkten sich weiter nach Dahls Rückkehr aus Italien 1821 und besonders nach dessen Umzug in das Haus An der Elbe, Nr. 33 im Jahr 1823. Nun lebten beide als Hausgenossen unter einem Dach,

und die nahezu tägliche Begegnung war mühelos gegeben. Davon profitierten nicht zuletzt die Schüler, die häufig die Lektionen beider Lehrer nutzten, zumal beide 1824 zu außerordentlichen Professoren der Dresdner Kunstakademie – zwar ohne Lehrstuhl, aber doch mit der Übernahme von Lehrverpflichtungen – ernannt worden waren.

Es überrascht nicht, dass sich Friedrich – trotz differierender künstlerischer Auffassung – mit Dahls großer norwegischer Gebirgslandschaft auseinandersetzte, die ab 3. August 1823 auf der Ausstellung der Dresdner Kunstakademie unter dem Titel *Eine Gebirgsgegend aus Norwegen* als große Sensation zu sehen war.⁸³ Ludwig Richter (1803–1884) wusste zu berichten, dass dieses Bild wegen »schlagenden Naturwahrheit« ein ungeheures Aufsehen nicht nur unter den Studierenden erregt hatte.⁸⁴ Der freundschaftliche Umgang zwischen Friedrich und Dahl sorgte fortan dafür, dass sich der Pommer von seinem jüngeren norwegischen Kollegen immer wieder inspirieren ließ, wie eine gewisse Anzahl von »dahlartigen« Werken in Friedrichs Œuvre belegen. Dazu gehören vor allem Studien von Wolken, Eisschollen vom Eisgang der Elbe und einige Meeres- und Gebirgslandschaften, bei denen Friedrich die realistische Beobachtung über die sonst für sein Schaffen typische romantische Vergeistigung stellte.⁸⁵ Als Beispiele des Experimentierens in Dahl'scher Manier kommt in erster Linie eine Werkgruppe in Frage, die beim Brand des Friedrich-Hauses in Greifswald 1901 so stark beschädigt wurde, dass man weitgehend auf ihre Publikation verzichtete.⁸⁶

Welch große Popularität Friedrich und seine Kunst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Dresden genoss, wird aus Ludwig Richters *Lebenserinnerungen* ersichtlich: »Man muß sich erinnern, daß namentlich die Dresdner jüngeren Maler von den originellen Landschaften Friedrichs sich mächtig angezogen fühlten und in ähnli-

80 Vgl. Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 166.

81 Vgl. Hans Joachim Neidhardt, Einige Beispiele zeitgenössischer Friedrichrezeption, in: Hannelore Gärtner (Hg.), Caspar David Friedrich, Leben, Werk, Diskussion, Berlin 1977, S. 209–212, S. 211; Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 1, S. 40; ebd., Bd. 2, S. 78–79, Nr. 155; ebd., Bd. 3, Plate 71, Nr. 155. Als weitere Werke der Dresdner Frühzeit könnten unter anderem noch angeführt werden: *Grab am Meer*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 97–98, Nr. 204; ebd., Bd. 3, Plate 91, Nr. 204; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 84–85; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 124–125; *Mondschein an der Küste*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 354, Nr. 1215; ebd., Bd. 3, Plate 520, Nr. 1215; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 102–103; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 136; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 102–105; *Wrack in Brandung/Mast eines gesunkenen Schiffes bei stürmischer See*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 350, Nr. 1179; ebd., Bd. 3, Plate 509, Nr. 1179; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 270–271; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 282; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, Abb. S. 181.

82 Vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 276, Nr. 898; ebd. Bd. 3, Plate 382, Nr. 898; Birte Frensen, Wenn einer eine Reise tut Neuerwerbung des Gemäldes »Swinemünde bei Mondschein« von Johan Christian Dahl (1788–1857) für das Pommersche Landesmuseum, in: Pommern. Zeitschrift für Kunst und Kultur 50, 2012, III, S. 28–30.

83 Vgl. Verzeichniß der am Augustustage den 3. August 1823 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresden 1823, S. 58, Nr. 616.

84 Vgl. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers nebst Tagebuchzeichnungen und Briefen. Mit Anmerkungen herausgegeben von Erich Marx, Leipzig 1950, S. 65.

85 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 172–175; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2005, S. 228–229 (*Eisgang auf der Elbe*); Yuko Nakama, Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011, S. 137–138 (*Eisgang auf der Elbe*).

86 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 175, z. T. mit Abb.



19 Johan Christian Dahl, Segler bei Rügen, 1818, Öl auf Leinwand, 37×58,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. 6852



20 Johan Christian Clausen Dahl, Der Lohmener Grund im Mondschein (mit der Ruine von Tharandt), 1819, Öl auf Leinwand, 38,4×54,3 cm, Düsseldorf, Kunstpalast



21 Johan Christian Dahl, Swinemünde bei Mondschein, 1840, Öl auf Leinwand, 54,5 cm×82 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum

cher oder doch verwandter Weise ihm zu folgen suchten. Auch Oehme gehörte zu diesen, und ich selbst suchte eine kurze Zeit mir einzureden, daß in diesen symbolisierenden Naturbildern das Höchste für die Landschaftsmalerei errungen sei.⁸⁷ Die Vorbildwirkung blieb aber nicht nur auf die jüngere Generation der Landschaftsmaler beschränkt; selbst nahezu gleichaltrige Meister, wie die Brüder **Johann Theodor Eusebius Faber** (*28.10.1772 Gottleuba, † 2.9.1852 Dresden)⁸⁸ und **Karl Gottfried Traugott Faber** (*10.11.1786 Dresden, † 25.7.1863 Dresden)⁸⁹ – aber auch der dilettierende Landschaftsmaler **Carl Friedrich Mosch** (*6.1.1784 Hainichen, † 2.12.1859 Herischdorf)⁹⁰ – sahen sich in ihrem Schaffen zeitweilig von Friedrichs Kompositionen inspiriert, wobei sich allerdings die Annäherung auf ikonografische Elemente, Motivgruppen, konstruktive und farbliche Gestaltungsmittel beschränkte, ohne die tieferen Beweggründe und gedanklichen Verdichtungen zu begreifen, wie sie die Bilder des großen romantischen Vorbildes auszeichnen. Alles ›Romantisieren‹ bleibt bei ihnen mehr oder weniger an der Oberfläche haften, bezieht sich auf Äußerlichkeiten.

In **J. T. Eusebius Fabers** nach der Natur gemalten, stimmungshafte *Mondscheinlandschaften*, wie sie zum Beispiel auf der Dresdner Kunstaussstellung in mehreren Varianten (Abb. 22)⁹¹ zu sehen waren, klingt die Poesie romantischer Natursehnsucht an. Doch tritt in diesen Bildern anstelle einer emotionalen und spirituellen Durchdringung stärker das Vedutenhafte zutage.

88 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 51, 121; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 27–28, 364; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Die Sammlung Friedrich Pappermann in Dresden, Dresden 1989; Anke Fröhlich, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 174–176, 284. Nach Fröhlich, S. 174, sollen die beiden Fabers in Dresden keine Brüder, ja nicht einmal miteinander verwandt gewesen sein; Günther, Melzer, 2003, wie Anm. 11, S. 93.

89 Vgl. o. A., Über die Dresdner Kunstaussstellung im August 1821. Zweyter Besuch., in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 116, 27.9.1821, S. 982–983; Paul Schumann, Dresdner Malerei 1750–1850, in: Kunst für alle 45, 1923/24, S. 345–352, hier S. 349; Konrad Kaiser, C. G. Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1970, S. 22; Hans Joachim Neidhardt, Verzeichnis der Künstler in der Nachfolge Caspar David Friedrichs, in: Gemäldegalerie Neue Meister (Hg.), Caspar David Friedrich und sein Kreis, Dresden 1974, S. 62–70, hier S. 66; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 27–28, 240, 364, Abb. 19; Brigitte Buberl (Hg.), Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1999, S. 263, Taf. S. 224; Fröhlich 2002, wie Anm. 88, S. 176–182, 284; Wolf Eiermann, Ronny Schwalbe, Robert Seegert, Esthetic Places – Idyllen von Karl Gottfried Faber (1786–1863) in Thüringen und Sachsen, Jena 2021.

90 Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 38.

91 Vgl. Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen von 1801–1850, bearbeitet von Marianne Prause, Bd. 1, Berlin 1975, dort: Verzeichniß der am Augustustage den 3. August 1820 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke., S. 4, Nr. 7 (*Eine Landschaft im Mondschein*); S. 33, Nr. 335 (*Mondschein-Landschaft*); ebd., 1821, S. 52, Nr. 565 (*Eine Landschaft im Mondschein, worauf sich die Ruine einer Burg befindet*); ebd., 1822, S. 55, Nr. 628 (*Mondschein*). Ob die *Mondscheinlandschaft mit Fichte*, Kreide, Wasserfarbe, 38×34 cm, Freital, Städtische Sammlungen (vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1990, wie Anm. 88, S. 34, Nr. 27 ohne Abb.; Günther, Melzer 2003, wie Anm. 11, S. 93 ohne Abb.) zu jener Werkgruppe gehört, die zwischen 1820–1822 auf der Dresdner Kunstaussstellung gezeigt wurde, bleibt fraglich. Gleichwohl ist sie für Fabers Schaffen charakteristisch, vgl. Fröhlich 2002, wie Anm. 88, S. 175, 412, Abb. 127.

87 Richter 1950, wie Anm. 84, S. 238.



22 Johann Theodor Eusebius Faber, Mondscheinlandschaft mit Fichte, undatiert, Kreide, Wasserfarben, 38×34 cm, Freital, Städtische Sammlungen – Sammlung Pappermann



23 Karl Gottfried Traugott Faber, Morgen in der Sächsischen Schweiz, Öl auf Leinwand, 57×50 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2214



24 Karl Gottfried Traugott Faber, Blick auf Dresden, 1824, Öl auf Leinwand, 43×33,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2010/ 07

Dieser Ansatz zur getreuen Wiedergabe der Realität und zur »Reduktion auf das schnell Erfassbare«⁹² bestimmte ebenso das Schaffen des jüngeren Bruders **K. T. Traugott Faber**. Zwischen 1820 und 1832 hatte er sich von Friedrichs Malerei beeinflussen lassen, sodass sein *Morgen in der Sächsischen Schweiz* (Abb. 23) beim Ankauf durch die Karlsruher Kunsthalle sogar für ein Frühwerk Friedrichs gehalten wurde.⁹³ Meist jedoch vertrat Traugott Faber einen konsequent realistischen Standpunkt. Das zeigt sich selbst dort, wo er mit dem Thema des Fensterbildes (Abb. 24) direkt seinem Vorbild folgte, ohne die allegorischen Lesart zu übernehmen, die Friedrich mit seinen beiden *Blicken aus dem Atelierfenster*⁹⁴ vorgab, um das Spannungsfeld zwischen irdischem und jenseitigen Leben in romantischer Weise auszuloten. Traugott Faber hingegen bevorzugte mit seinem Fensterausblick auf die Silhouette Dresdens eine Idyllisierung der Landschaftsszenerie.

Moschs von 1817 bis 1823 zur Dresdner Kunstaussstellung eingebrachte Bilder, unter anderem mit Darstellungen einer *Wallfahrt zum Kreuze, einer Landschaft in Abendbeleuchtung*,⁹⁵ einem *Mondscheingemälde*⁹⁶ oder der *Ruine einer Klosterkirche in Gastein von Salzburg ... mit gewitterhaft düsterem Himmel*,⁹⁷ die sämtlich verschollen sind, lassen Nachahmungen von Werken Friedrichs vermuten.⁹⁸ Doch bewegten sich diese Bilder von Mosch wohl eher im Bereich realistischer Spiegelungen, wenn wir nach seinen überlieferten Illustrationen zu dem von ihm verfassten Taschenbuch für Brunnen- und Bäderreisende urteilen, das er 1819 in zwei Teilen unter dem Titel *Die Bäder und Heilbrunnen Deutschlands und der Schweiz* herausgab.

August Heinrich (*17.8.1794 Dresden, † 27.9.1822 Innsbruck)⁹⁹ gehörte mit zu Friedrichs begabtesten Schülern. Er verkehrte in dessen Atelier seit Mai 1818, nachdem er zuvor an der Kunstakademie in Dresden bei Christian August Lindner und anschließend in Wien bei Joseph Mössmer ausgebildet worden war. In den viereinhalb Jahren, in denen Heinrich vor seinem Aufbruch nach Italien als Atelierschüler Friedrichs gleichzeitig unter dem Einfluss Dahls stand, entwickelte er sich – wie beim Gemälde *Am Waldesrand*¹⁰⁰ zu beobachten ist – zu einem eigenständigen Künstler, der sich mit nüchterner Sachlichkeit dem Sujet der Landschaft widmete und so mit seinen Werken die »Sprache der Natur« gemäß der »Erdlebenbildkunst« von Carus zu entschlüsseln suchte. Als Kopist und Nachahmer von Friedrich trat er nicht in Erscheinung.

Ludwig Richter überlieferte, dass sein Vater, der Zeichner und Kupferstecher Carl August Richter (1770–1848), mehrere Privatschüler unterrichtete, zu denen unter anderen **Carl Wagner** (*10.10.1796 Rossdorf an der Rhön, † 10.2.1867 Meiningen)¹⁰¹ und **Carl Wilhelm Götzloff** (*27.9.1799 Dresden, † 18.1.1866 Neapel)¹⁰² gehörten.¹⁰³ Sie schlossen sich zwischen 1819 und 1821 eng an Dahl, Carus und C. D. Friedrich an und schufen vorübergehend Werke, die den Intentionen dieser Vorbilder recht nahekamen. Das zeigt sich bei zwei Hauptwerken Wagners – den Gemälden *Bei Mondschein* (Abb. 25) von 1820 und



25 Carl Wagner, *Bei Mondschein*, 1820, Öl auf Leinwand, 59,5×51 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1284

95 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstaussstellung 1817, Nr. 104.

96 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstaussstellung 1818, Nr. XI.

97 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstaussstellung 1819, Nr. 518.

98 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 38.

99 Vgl. Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 186–188; Konrad Kaiser, *Der frühe Realismus in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt/Nürnberg 1967, S. 180–181, Farbtafel 109; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 77, 179, 215; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 51–53, 67; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 154–156.

100 August Heinrich, *Am Waldesrand*, ca. 1820, Öl/Lw., 27,3×32,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

101 Vgl. Günter W. Vorbodt, *Der Meininger Hofmaler Carl Wagner 1796–1867. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todesjahres*, in: Ruperto-Carola. Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V. XIX, 1967, S. 158–168; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 70; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 241, 375, Abb. 104, 105; Oskar Alfred König, *Carl Wagner 1796–1867. Der romantische Landschaftsmaler und Meininger Hofmaler*, Crailsheim 1990; Ingrid Reißland, *Carl Wagner (1796–1867). Malerei und Grafik. Sonderausstellung der Staatlichen Museen Meiningen*, Meiningen o. J. (1992); Michael Fach, *Carl Wagner, 1796 Rossdorf an der Rhön – Meiningen 1867. Aquarelle und Zeichnungen, zwei Ölskizzen, Radierungen*. Katalog 76, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt/Main 1999.

102 O. A. [Rezensent »kl«], *Ueber die dießjährige Kunstaussstellung in Dresden*, in: Kunstblatt 97, 4.12.1820, S. 385. Vollständig zitiert bei Alexander Bastek, Markus Bertsch (Hg.), *Carl Wilhelm Götzloff (1799–1866). Ein Dresdner Landschaftsmaler am Golf von Neapel*, Petersberg 2014, S. 12; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 186, 240, 241, 248, 273, 274, 276, 365, Abb. 158, 159, 166, 167; Ernst-Alfred Lentz, *Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat. Monographie mit Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart/Zürich 1996; Neidhardt 2005, wie Anm. 5, S. 70–76.

103 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 48.

92 Eiermann, Schwalbe, Seeger 2021, wie Anm. 89, S. 11.

93 Vgl. Jan Lauts, Werner Zimmermann, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert*, Karlsruhe 1971, S. 64, Nr. 2214.

94 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 285–286 Nr. 131 und 132 (*Blick aus dem Atelierfenster des Künstlers, linkes und rechtes Fenster*); Gerd-Helge Vogel, *Caspar David Friedrich ja ateljeekuvan ongelmä [Caspar David Friedrich und das Atelierbild in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts]*, in: Taide 1986, S. 50–55. Der Aufsatz erschien in finnischer Sprache, eine englische Zusammenfassung befindet sich ebd., S. 62.



26 Carl Wagner, Mondaufgang, 1821, Öl auf Leinwand, 60,5×54,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1320



27 Carl Wilhelm Götzloff, Winterlandschaft mit gotischer Kirche, 1821, Öl auf Leinwand, 85×67 cm, Großschönau, Deutsches Damast- und Frottiermuseum

Mondaufgang (Abb. 26) von 1821 – besonders deutlich. In diesen Nachtstücken tritt ein feines Gespür für die Nuancen des Lichts und seiner stimmungsvollen Wirkung zutage, die allerdings mehr Dahls malerischem Realismus als Friedrichs vergeistigter Bildsprache folgt. Mehrere Frühwerke Götzloffs weisen Ähnlichkeiten mit Friedrichs Kunstan-schauung auf, etwa die *Winterlandschaft mit gotischer Kirche* (Abb. 27).¹⁰⁴ Doch mit dem Erhalt eines Stipendiums für eine Italienreise verlor sich der Einfluss Friedrichs.

Anders gestaltet sich die Situation bei Carl Wagners Freund **Ernst Ferdinand Oehme** (*23.4.1797 Dresden, † 10.4.1855 Dresden),¹⁰⁵ einem Schüler von J. C. Dahl, der seit 1820 ebenfalls zu Friedrichs Eleven zählte. Anfangs ganz unter dessen Eindruck stehend, ließ er sich besonders vom *Klosterfriedhof im Schnee* (vgl. Abb. 2) inspirieren und malte quasi als seine persönliche Antwort auf dieses Hauptwerk Friedrichs seinen thematisch gleichgerichteten *Dom im Winter* (Abb. 28):¹⁰⁶ ebenfalls »ein ›Innenbild‹, eine Erfindung, die nichts Sichtbares abbilden, sondern eine geistig-seelische Befindlichkeit ausdrücken will.«¹⁰⁷ Im Gegensatz zu Friedrichs Vorbild geht es in Oehmes Werk aber nicht um die geistige Auseinandersetzung mit der Endlichkeit irdischen Lebens, sondern um die romantische Sehnsucht nach mittelalterlicher Frömmigkeit in den Strukturen einer Mönchsgemeinschaft, deren Rituale in einer kalten Wirklichkeit Glaubensgewissheit, Trost und Hoffnung versprechen. Während einer von September 1822 bis Oktober 1825 dauernden Italienreise wandte sich Oehme anderen Kunstauffassungen zu.

Nach seiner Rückkehr befasste er sich erneut mit Friedrichs metapho-rischer Bildsprache. Sein Gemälde *Prozession im Nebel* (Abb. 29)¹⁰⁸ lässt allerdings erkennen, dass es Oehme dabei lediglich um das Variieren von Friedrichs Themen und Motiven ging. Damit auf den großen Abstand zum Vorbildweisend, orientierte er sich nicht an Friedrichs Frage nach der Position des Menschen in einer gottverlassenen Welt, sondern mahnte eine Rückbesinnung auf mittelalterliche Glaubensgewissheit an. Entsprechend verzichtete Oehme auf das strikte Spannungsgefüge zwischen Vorder- und Hintergrund, das für Friedrichs Werke so charakte-

104 Vgl. Werkverzeichnis von Alfred Lentz und Franziska Michely, in: Bastek, Bertsch 2014, wie Anm. 102, S. 223, Nr. 3–6

105 Vgl. Kaiser 1967, wie Anm. 99, S. 198, Abb. 202; Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 14, 47, 248; Hans Joachim Neidhardt, Ernst Ferdinand Oehme and Caspar David Friedrich, in: The Tate Gallery (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, London 1972, S. 45–50; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 44–51; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 124–128, 153–154; Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens. Herausgegeben und kommentiert von Karl-Ludwig Hoch, Dresden 1985, S. 101; Ulrich Bischoff (Hg.), Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik, Dresden 1997; Buberl 1999, wie Anm. 89, S. 90–91, 271–272, Taf. S. 159; Neidhardt 2005, wie Anm. 5.

106 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 26; Neidhardt 1972, wie Anm. 105, S. 97; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 45; Neidhardt 2005, wie Anm. 5, S. 62–69; Hans Joachim Neidhardt, Nostalgie und Symbolik im Werk Ernst Ferdinand Oehmes, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, Nürnberg 1998, S. 133–138, hier S. 71.

107 Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 133.



28 Ernst Ferdinand Oehme, Dom im Winter, 1821, Öl auf Leinwand, 127×100 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2219B

ristisch war. Friedrich wollte damit den Kontrast zwischen der dunklen Trostlosigkeit der irdischen Welt und einer lichtvollen Hoffnung auf transzendente Erlösung sichtbar machen. Oehme hingegen verschleiert die Räumlichkeit durch mysteriös wirkende Nebelschwaden, sodass die vordere und die hintere Bildebene miteinander verschwimmen. Auf diese Weise zerfließt die Mönchsprozession im Ungewissen einer scheinbaren Unendlichkeit ohne eindeutige Zeichen von Hoffnung und Glaubenstrost, die in Friedrichs Werken jedoch nie fehlen.¹⁰⁹

Am 24. September 1822 stellte Caspar David Friedrich Zweien seiner Schüler, dem Schwager **Christoph Wilhelm Bommer** (*20.12.1801 Dresden, dort bis 1822 nachweisbar, † vermutlich Düsseldorf)¹¹⁰ und dem vom Herrnhuter Pietismus geprägten **Johann Gustav Grunewald** (*10.12.1805 Gnadau bei Magdeburg, † 8.1.1878 Gnadenberg/Schlesien)¹¹¹ ein Zeugnis aus: »... Bommer/20 Jahre alt aus Dresden gebür-

108 Vgl. Neidhardt 1972, wie Anm. 105, S. 47; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 48; Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 72.

109 Vgl. Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 134–135.

110 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 30; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63–64.

111 Vgl. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen königlichen schwedischen und norwegischen Konsuls J. H. W. Wagener, welche durch letztwillige Bestimmung in den Besitz seiner Majestät des Königs übergegangen ist, Berlin 1861 (faksimilierte, illustrierte und mit Register versehene Ausgabe mit ergänzenden Textbeiträgen als Katalog erschienen, vgl. Udo Kittelmann, Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg (Hg.): Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, Leipzig 2011, S. 32; Sigismund, Grunewald, Gustav, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 148; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67; Hoch 1985, wie Anm. 105, S. 101; Peter F. Blume, Gustav Grunewald 1805–1878, Allentown 1992; Birgit Verwiebe (Hg.), »Klassizismus und Romantizismus«. Kunst der Goethezeit. Mit Beiträgen von Claude Keisch, Bernhard Maaz, Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg, Berlin 1999, S. 116–117; Gerd-Helge



29 Ernst Ferdinand Oehme, Prozession im Nebel, 1828, Öl auf Leinwand, 81,5×105,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2219 C

tig/Sohn des ehemaligen im Jahre 1807 ohne Vermögen gestorbenen Factors bei hiesiger Blaufarbenmühle – auch die Mutter ist bereits verstorben – / zeigt guten Willen / ... Grunewald, Alter 16 Jahre, Sohn des Handschuhmachers Christoph Grunewald aus Gnadau bei Barby / zeigt viel Anlage zur Malerei.«¹¹² Bommer ließ sich vordem seit 1816 an der Dresdner Akademie zum Porträtisten ausbilden und entsprach im Landschaftsfach wohl nicht so sehr den Vorstellungen des Lehrers, weshalb der ihm nur »guten Willen« bescheinigte. Zwar wurde sein Gemälde *Schloss Scharfenberg* (Abb. 30)¹¹³ beim Ankauf durch das Kunstmuseum Düsseldorf noch Carus zugeschrieben, lässt also eine gewisse geistige Verwandtschaft zum Friedrich-Kreis erkennen. Doch mangelt es diesem Gemälde, genau wie der von ihm überlieferten *Winterlandschaft*,¹¹⁴ an einem melancholischen Weltbild Friedrich'scher Prägung. Viel eher lässt es eine trivial-romantische oder gar idyllisierte Auffassung erkennen, was das scharfe Urteil Friedrichs erklärt.

Demgegenüber spricht aus der Einschätzung des noch formbaren, erst 16-jährigen Grunewald Anerkennung und Hoffnung auf einen Friedrichs künstlerischem Verständnis folgenden Entwicklungsgang. Grunewald, der sich bis Februar 1823 in Dresden im Umkreis Friedrichs aufhielt, scheint zumindest bis zu seiner Übersiedlung in die USA weitgehend die künstlerischen Erwartungen seines Lehrmeisters erfüllt zu haben. Einige feinfühligere Zeichnungen des jungen Künstlers aus Dahls Nachlass in Oslo¹¹⁵ – Studien von Bäumen, Steinen und von einem Fichtenzweig sowie die kleine Berliner *Abendlandschaft* (Abb. 31) – legen

dies nahe. Diese Werke waren alle 1824, vermutlich kurz vor Grunewalds Eintritt ins preußische Militär, entstanden und atmen noch ganz den Geist der Kunst Friedrichs. Besonders bei einem weiteren Blatt – *Friedhofstor* (Abb. 32) – das metaphorisch gleichermaßen die von Friedrich wie von Grunewald vertretene christliche Vorstellung vom »Tod als

Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei« – Die frühen Jahre von Johann Gustav Grunewald (1805–1878), einem Schüler Caspar David Friedrichs, aus der sächsischen Exklave Barby, in: *Sächsische Heimatblätter. Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Denkmalpflege und Umwelt* 56, 2010, IV, S. 358–375; Gerd-Helge Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei«. Johann Gustav Grunewald. Ein Schüler des Romantikers Caspar David Friedrich, Schwerin 2011; Gerd-Helge Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei«. Johann Gustav Grunewald, ein Schüler des Caspar David Friedrichs, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 49, 2011, III, S. 8–12.

¹¹² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Kunstakademie Dresden, Bd. 76, Bl. 144, 145, vgl. Hoch 1985, wie Anm. 105, S. 101.

¹¹³ Vgl. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Malerei Band 1. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule, bearbeitet von Rolf Andree, Mainz am Rhein 1981, S. 50, 52.

¹¹⁴ Vgl. www.artnet.de/künstler/christoph-wilhelm-bommer/ [letzter Zugriff: 11.4.2025].

¹¹⁵ Vgl. bspw. *Studie von Steinen*, 9.2.1824, Bleistift und weiße Kreide/Papier, 163×215 mm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design. The Fine Art Collection, NG.K&H.B. 16716; *Baumstamm (Weide)*, 14.4.1824, Bleistift/Papier, 360×217 mm, ebenda, NG.K&H.B. 16166; *Studie eines Baumstamms*, 19.7.1824, 231×184 mm, ebenda, NG.K&H.B.16153; *Studie eines Fichtenzweiges*, 4.8.1824, Bleistift/Papier, ebenda, NG.K&H.B.16162; *Baumstudie*, 10.8.1824, Bleistift/Papier, 329×224 mm, ebenda, NG.K&H.B.16164.



30 Christoph Wilhelm Bommer, Schloss Scharfenberg, 1830, Öl auf Leinwand, 28×22 cm, Düsseldorf, Kunstpalast



31 Johann Gustav Grunewald, Abendlandschaft, 1824, Öl auf Leinwand, 37,3×48,7 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 61



32 Johann Gustav Grunewald, Friedhofstor, 1878, Bleistift, weiße Kreide auf Papier, 27,7×28,9 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Arts Collection, Inv.-Nr. NG.K&H. B.16150



33 Caspar David Friedrich, Das Friedhofstor, 1828, Öl auf Leinwand, 31×25,2 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein Bremen, Inv.-Nr. 10416

Tor zum ewigen Leben« zu symbolisieren vermag, offenbaren sich mit großer Stringenz die Berührungspunkte zwischen beiden Künstlern. Es ist zu vermuten, dass Lehrer und Schüler sogar gemeinsam das Motiv des Friedhofstores von Prießnitz bei Dresden studierten, sofern Friedrich bei seinem erst 1828 gefertigten motivgleichem Gemälde *Das Friedhofstor* (Abb. 33)¹¹⁶ nicht sogar auf die Vorlage seines Schülers zurückgriff. Wie auch immer: Hier zeigt sich nicht allein die Gleichheit des Motivs und der kompositorischen Auffassung von Friedrich und Grunewald, sondern mehr noch der Gleichklang ihrer spirituellen Anschauungen, die eine romantische Weltsicht offen legt, die aus der Harmonie ihrer Glaubensüberzeugungen herrührt.¹¹⁷ In dieser Bildfindung wird der Kontrast von Diesseits und Jenseits gegeneinander ausgespielt, wobei das Friedhofstor – das Tor zum Totenreich – die metaphorische Scheidewand für die Hoffnung auf Auferstehung und ewiges Leben bildet. Doch während der Lehrer seine Darstellung ganz auf die Bildmetaphorik des verschlossenen Friedhofstors, der Blumen und Gräser im Vordergrund sowie auf den massiven Kirchturm samt Gräbern im Hintergrund konzentriert, um so die Bildaussage zwischen irdischer und himmlischer Welt durch die Raumschranke der Friedhofsmauer auf ihren romantischen Wesenskern zu verdichten, erfasste Grunewald weit vordergründiger die reale topografische Situation. Freilich schwingt auch in seiner Darstellung der über das gesamte Blatt sich erstreckenden Trennmauer der metaphorische Gegensatz zwischen irdischem Dasein und dem Reich des Todes mit, was durch die Beschriftung

rechts oben noch verstärkt wird: »Am Eingang eines Kirchhofs steht (?) der Todtengräber mit Grabsch(...)/ und in einen Mantel gehüllt. Ein verschleiertes Mädchen geht / die Stufe herauf zur kleinen Pforte (Profile) die Sonne / geht hinter einem Baum unter.«¹¹⁸

Der begabte 16- bis 17-jährige Grunewald, der in der strengen Frömmigkeit des Herrnhuter Pietismus aufgewachsen war, hätte das spirituelle und handwerkliche Rüstzeug besessen, von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* eine getreue Kopie zu schaffen. Da Georg Andreas Reimer jedoch bereits im Februar 1820 Friedrichs Hauptwerk erworben hatte, wird Johann Gustav Grunewald während seines Dresdner Kunststudiums vom 5. Mai 1820 bis zum Februar 1823 wohl kaum Gelegenheit gehabt haben, das Gemälde zu sehen, geschweige denn zu kopieren.

Zu den sich 1821 im Atelier von Dahl und Friedrich aufhaltenden Künstlern gehörte auch **Johann Theodor Goldstein** (*12.3.1798 Warschau, † 8.4.1871).¹¹⁹ Er hatte sich zuvor in Berlin unter Karl Friedrich Schinkel der Architekturmalerei zugewandt. Nur gelegentlich nahm er romantische Staffagen von kahlen Bäumen oder Abend- und Morgenstimmungen beziehungsweise Mondschein¹²⁰ in das Repertoire seines Schaffens auf und schlug schließlich eigene künstlerische Wege ein.

Ebenfalls aus Berlin und unter dem Einfluss Schinkels stehend, kam **Carl Blechen** (*29.7.1798 Cottbus, † 23.7.1840 Berlin)¹²¹ von Anfang Juni bis Ende September 1823 zu einem Studienaufenthalt nach Dresden, Meißen und in die Sächsische Schweiz, wo er Dahl besuchte und wohl auch Friedrich begegnete. Neben Studien der niederländischen Malerei in der Gemäldegalerie hinterließen vor allem die Begegnung mit Dahl und Friedrich bis zu seiner Italienreise 1828 nachhaltige

116 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 409–410, Nr. 357. Eine eigenhändige Vorzeichnung Friedrichs ist nicht bekannt, was den Rückgriff auf Grunewalds Zeichnung nahelegt, obgleich Friedrich 1824 gemeinsam mit Carl Gustav Carus den Friedhof von Prießnitz besuchte, wo sie vor dem Objekt eines »anmutig umwachsenen eisernen Kreuzes [...] beide, nebeneinander sitzend«, zeichneten, vgl. Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen. Bd. I, Weimar 1966, S. 439. Ob bei dieser Gelegenheit Friedrich auch vom dortigen Friedhofstor eine Zeichnung fertigte, ist unbekannt.

117 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 409–410, Nr. 357.

118 Vgl. Johann Gustav Grunewald, *Friedhofstor*, undatiert, vermutlich 1824, Bleistift, weiße Kreide auf Papier, 277×289 mm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. The Fine Art Collection, Inv.-Nr. NG.K&H. B.16150, nach dem Foto gelesen von Gerd-Helge Vogel.

119 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 278, 365, Abb. 160, 161; Buberl 1999, wie Anm. 89, S. 265, Taf. S. 225; Bärbel Kovalevski, Die Bilder-Chronik des Sächsischen Kunstvereins Dresden 1828–1836, Frankfurt/Main 2010, S. 114–15, 336.

120 So lässt zum Beispiel das am 1.6.2016 auf der Auktion der Villa Grisebach in Berlin versteigerte *Mondschein über einer südlichen Hafenstadt*, 1823/25, Öl/Lw., 32×41,5 cm, bez. und datiert mit ligiertem Monogramm »18TG23« (letzte Ziffer undeutlich), das vermutlich mit dem auf der Dresdner Akademieausstellung von 1823 unter der Nummer 388 ausgestellttem Gemälde *Eine Landschaft, im Mondschein*, Seestück identisch ist, eine Auseinandersetzung mit der Malerei Friedrichs erkennen.

121 Vgl. Paul Ortwin Rave, Karl Blechen. Leben – Würdigung – Werk, Berlin 1940; Gertrud Heider, Carl Blechen. Künstlerkompendium, Leipzig 1970; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 62; Irma Emmrich, Carl Blechen, Dresden 1989, bes. S. 27–29; Peter-Klaus Schuster (Hg.), Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990, bes. S. 10–12, 34–35, 100–103; Klaus Haese, Blechens Zeichnungen von seiner Sachsenreise 1823, in: Gerd-Helge Vogel, Barbara Baumüller (Hg.), Carl Blechen (1798–1840). Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen. Publikation der Beiträge zur IX. Greifswalder Romantikkonferenz in Cottbus, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 2. bis 4. Oktober 1998, Greifswald 2000, S. 23–30.



34 Carl Blechen, *Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang*, um 1823, Öl auf Papier auf Leinwand, 16,2×26,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 857

Eindrücke in seinem Schaffen. Das bezeugt eine Reihe von Bildern aus dieser Zeit. So ist etwa die Komposition *Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang* (Abb. 34) – ein Motiv aus der Sächsischen Schweiz – von Friedrichs ›Nebelbildern‹ inspiriert, die eine geheimnisvoll verschleierte



35 Carl Blechen, *Gebirgsschlucht im Winter*, 1825, Öl auf Leinwand, 98×127 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 621

Landschaft zeigen, hinter der die Transzendenz des Ewigen zu erahnen ist. Blechen hingegen sieht den herbstlichen Dunst, der über der in der Abendsonne allmählich versinkenden Landschaft schwebt, als eine Tatsache der Realität, deren Augenblicklichkeit er einzufangen sucht. Mit den dekorativ und etwas gespensterhaft in den Himmel ragenden Ästen verschafft er der Darstellung zugleich eine theatralische Inszenierung und weist damit bereits auf die spukhaft-dämonische *Gebirgsschlucht im Winter* (Abb. 35) von 1825 voraus. Deren beängstigende Grundstimmung reicht weit über Friedrichs von hoffnungsvoller Sehnsucht getragene Melancholie hinaus. Insofern sind Blechens romantische Bilder »nicht Ausdruck urewiger Prinzipien des Weltenwesens, nicht die Idee der Ferne prägt seine Form. Er ist ein Romantiker des Materiellen.«¹²²

Wie schon festgestellt, brachte es die enge Freundschaft zwischen Friedrich und Dahl sowie ihr Wohnen im selben Haus mit sich, dass die Schüler des einen Malers zumeist auch die des anderen wurden und dadurch einem doppelten, zugleich polarisierenden Einfluss ausgesetzt waren, der im Laufe der Zeit dann in die eine oder andere Richtung der Romantik ausschlug.¹²³ Das traf beispielsweise für die 1825 in Dahls

122 Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 183.

123 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110; Elisabeth Nüdling, Carl Robert Kummer 1810–1889. Ein Dresdner Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus, Petersberg 2008, S. 27.



36 Ernst Helbig, Kreuz in Ruinenlandschaft, 1859, Öl auf Leinwand, 70×72,5 cm, Stiftung Schlösser, Burgen und Gärten des Landes Sachsen-Anhalt, Inv.-Nr. B I 618

Atelier eingetretenen Studenten **Ernst Helbig** (*10.2.1802 Stolberg/Harz, † 26.7.1866 Mansfeld)¹²⁴ und **Georg Heinrich Crola** (eigentl. Croll) (*6.6.1804 Dresden, † 6.5.1879 Ilsenburg)¹²⁵ zu, die sich zugleich von Friedrich angezogen fühlten und dessen künstlerische Förderung erfuhren. **Helbig**, der sich bereits im Jahr seines Akademiejubiläums unter anderem mit Mondscheinlandschaften nach Hammer und Wehle an der jährlichen Kunstausstellung beteiligte,¹²⁶ blieb mit seinen land-

124 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67–68; Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 210; Josef Walz, Gemälde und Grafiken zur Malerei der Romantik am Nordrand des Harzes im Besitz des Zentralmuseums Wernigerode, Wernigerode o. J. (1979), S. 1–17; Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich im Harz, Dresden 2000, S. 128–129; Doris Derden, Ernst Helbig. Spuren eines Malers, Halle/Saale 2002, S. 12–14, 19, 45–46; Herrmann Zschoche (Hg.), Georg Heinrich Crola 1804–1879. Erinnerungen eines Landschaftsmalers: Dresden, München, Düsseldorf, Ilsenburg, Dresden, Husum 2011, bes. S. 18–25.

125 Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 188–189, 362, 334, Anm. 86, Abb. 114–116; Hedda Latzel, Heinrich Georg Crolas erster Aufenthalt in Ilsenburg und Wernigerode in den Jahren 1828/29, in: Eine Landschaft stellt sich vor. Der Harz (Schriftenreihe des Harzmuseums Wernigerode, Bd. 5), Wernigerode 1982, S. 23–25; Christian Juranek (Hg.), Im Mittelpunkt: Natur – Der Spätromantiker Georg Heinrich Crola (1804–1879), Wettin, OT Döbel 2009; Kovalevski 2010, wie Anm. 119, Nr. BC 59a, 76b, 100, 121–I, 134, 142a; Zschoche 2011, wie Anm. 124, bes. S. 23–25; Anke Fröhlich-Schauseil, Der Oybin und die Malerei der Romantik in der Oberlausitz, Petersberg 2019, S. 131–132; Holger Birkholz, Hilke Wagner, Marion Ackermann (Hg.), Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, München 2021, S. 255 (Abb.), 335.

126 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstausstellung von 1825, Nr. 485, *Mondscheinlandschaft*, nach Hammer, Pinsel in Sepia, ... Nr. 536: *Mondscheinlandschaft* nach Wehle.

127 Vgl. Derden 2002, wie Anm. 124, Werkverzeichnis, S. 67, Nr. 1 (*Wasserfall bei Langhennersdorf*, 1828), 74, Nr. 18 (*Die steinerne Renne*, 1834 u.a.m.)

128 Vgl. Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 385–386, Nr. 308.

129 Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 210.



37 Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge (Der Ilsenstein, Dornenkrone), um 1822/23, Öl auf Leinwand, 127×71,7 cm, Gotha, Schlossmuseum

schaftlichen Veduten lebenslang stärker dem Realismus Dahls verhaftet,¹²⁷ denn er hielt an dessen getreuer Naturbetrachtung und dem feinen Empfinden für die atmosphärischen Erscheinungen fest. Doch gegen Ende seiner Laufbahn schuf er mit dem *Kreuz in Ruinenlandschaft* (Abb. 36) von 1859 eine bemerkenswerte Reminiszenz an die romantische Darstellungsweise Friedrichs, wie sie etwa im Dresdner *Tetschener Altar* oder im Gothaer *Kreuz im Gebirge* (Abb. 37) zum Ausdruck kommt.¹²⁸ In Anlehnung an Friedrich setzte sich Helbig in seiner Allegorie mit der irdischen Existenz eines Christen und seiner Hoffnung auf Erlösung auseinander. Die Bühnenhaftigkeit der Komposition bewirkt jedoch einen »geistigen Spannungsabfall«¹²⁹ gegenüber dem Vorbild.



38 Georg Heinrich Crola, Blick auf Loschwitz (Blick von Blasewitz über die Elbe nach Loschwitz mit Kirche und Fährhaus), um 1825, Öl auf Holz, 27,5×33,5 cm, Salzburg, Privatbesitz

Stärker vom Wesen der Kunst Friedrichs war der Mitschüler Crola beeindruckt, dem eine länger währende »Friedrich-Periode«¹³⁰ zu attestieren ist. Über sein Verhältnis zu Friedrich unterrichtet uns sein Tagebucheintrag: »Der alte Landschaftsmaler Friedrich protegierte mich in seiner Weise. Nie sagte er mir ein Lob über die Arbeiten, die ich ihm zeigte. Schweigend betrachtete er sie eine Zeitlang, dann pflegte er über Kunst und Leben Wahrheiten im Allgemeinen zu sagen, wo er es dann mir überließ, die besondere Anwendung auf mich selbst zu machen. Doch wurde mir durch Personen, die sein Vertrauen besaßen, versichert, wie er über mein Streben und dessen Zukunft mit Achtung gesprochen, und nur für den Hochmutsteufel in mir Besorgnisse hegte.«¹³¹ Seinerzeit entstanden einige Arbeiten, denen Crolas enges Verhältnis zu Friedrich anzumerken ist. So zum Beispiel beim Bild *Der Blick von Blasewitz über die Elbe nach Loschwitz mit Kirche und Fährhaus* (Abb. 38), das er dem Kunsthändler Ernst Sigismund Arnold (1792–1840) verkaufen konnte. Hier begegnen uns Kompositionsstrukturen, die er sich von Friedrich abgeschaut hatte: das Motiv der Rückenfiguren, die parallele Schichtung der Bildgründe und die silhouettenhafte Umrandung der Szene durch Bäume im Vordergrund gehen auf Friedrichs *Gartenterrasse* (Abb. 39)¹³² zurück. Seiner Komposition verlieh er allerdings eine geometrisch rahmende Umrisslinie, durch die das Bild einen kulissenhaften Charakter erfährt. Dabei wird die Gedankentiefe Friedrichs in Crolas Bild durch eine biedermeierliche Erzählfreude ersetzt, bei der sich die identitätstiftenden Rückenfiguren aus den Vorbildern des großen Romantikers zu geselligen Spaziergängern verwandeln.¹³³ Beim *Gitarrenspieler bei Mondschein* (Abb. 40)¹³⁴ – ein verstecktes Selbstbildnis des musikbegeisterten jungen Malers – kompiliert Crola mehrere Vorlagen Friedrichs zu einer neuen Komposition. Hier dürften die mit transzendenter Stimmung aufgeladenen, sehn-



39 Caspar David Friedrich, Gartenterrasse, 1811, Öl auf Leinwand, 49×71 cm, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neuer Pavillon, Gen. Kat. I 7878

suchtsvoll den Mond betrachtenden Rückenfiguren zahlreicher Friedrichwerke ebenso Anregungen geboten haben wie dessen Raumkonstruktion der oben bogenförmig abgeschlossen *Gartenlaube* (Abb. 41)¹³⁵ von 1818, in der der irdische Vordergrundbereich von der himmelwärts strebenden Kirchturmspitze samt Fialen deutlich abgeschieden ist. Crola variiert dieses Kompositionsmotiv, verkehrt es gar ins Gegenteil: denn vor dem traumversunkenen Gitarrenspieler öffnet sich der Blick in ein weites Tal, dessen kleinstädtische Bauten als heimatlicher Sehnsuchtsort im matten Mondlicht zu erahnen sind. Solcher Auffassung schließt sich überdies das Nachtstück *Die Klosterruine auf dem Oybin im Mondschein* (Abb. 42) an, die als architektonischer Querriegel den Blick in die Ferne hemmt und deshalb, trotz des Lichtes der untergehenden Sonne, nur mühsam die vielen Gräber in der Dunkelheit des Friedhofs erkennen lässt. Crola malt »die Atmosphäre des stillen Ortes«¹³⁶ als Angebot für den Betrachter, sich auf diese besondere Stimmung einzulassen, wobei der Gedanke an die eigene Vergänglichkeit im Vagen bleibt.

130 Ebd., S. 172.

131 Zitiert nach Zschoche 2011, wie Anm. 124, S. 23, 24, der die Schreibfehler von Juranek 2009, wie Anm. 125, S. 29, korrigierte.

132 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 321–322, Nr. 199.

133 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 188, Abb. 144.

134 Vgl. Birkholz, Wagner, Ackermann 2021, wie Anm. 125, S. 335, Abb. S. 255.

135 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 351, Nr. 253; Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen, redaktionell bearbeitet von Christoph Metzger, München 2003, S. 110–111.

136 Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 133.



40 Georg Heinrich Crola, Gitarrenspieler bei Mondschein, 1828, Öl auf Leinwand, 36×31 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.-Nr. 03/13



41 Caspar David Friedrich, Gartenlaube, 1818, Öl auf Leinwand, 30×22 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



42 Georg Heinrich Crola, Die Klosterruine auf dem Oybin im Mondschein, um 1828, Öl auf Leinwand, 63×80 cm, Detmold, Lippestes Landesmuseum, Inv.-Nr. Ko304/1996



43 Carl Julius von Leypold, Landschaft mit Weidenbäumen im Mondschein (Bäume im Mondschein), um 1826, Öl auf Leinwand, 19,5×25,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2599



44 Carl Julius von Leypold, Kopfweiden im Mondschein (Weiden im Mondschein), um 1825/26, Öl auf Holz, 24,5×28 cm, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart

Drei weitere Schüler, **Carl Julius von Leypold** (*24.7.1806 Dresden, † 31.12.1874 Niederlößnitz bei Dresden),¹³⁷ **Carl Robert Kummer** (*30.5.1810 Dresden, † 29.12.1889 Dresden)¹³⁸ und **Gustav Friedrich Papperitz** (*27.1.1813 Dresden, † 16.1.1861 Dresden),¹³⁹ sahen sich in den Anfangsjahren ihrer Laufbahn ebenfalls stärker von Friedrich als von ihrem eigentlichen Lehrer Dahl angezogen. So hatte **Leypold** 1824 erstmals eine »Mondscheinlandschaft, nach Friedrich, in Oel gem[alt]«¹⁴⁰ und diese Kopie noch im selben Jahr auf der Dresdner Ausstellung präsentiert. Kongenial muss sich der 18-Jährige in die Arbeitsweise dieses Vorbilds eingearbeitet haben, denn vermutlich noch im selben Jahr schuf er seine *Landschaft mit Weidenbäumen im Mondschein* (Abb. 43), die ihm in ihrer mentalen wie manuellen Annäherung an den Meister so gut geglückt war, dass das Bild 1937 als ein Werk Friedrichs vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum angekauft wurde. Werner Sumowski, der noch andere, vordem Friedrich zugeschriebene Bilder als Frühwerke Leypolds zu identifizieren vermochte, betrachtete das in Köln bewahrte Bild vor allem im Hinblick auf die zutage tretende komplexe, irrationale Raumqualität, die Leypold im sensiblen Gespür für die Geheimnisse der Natur durch die Reize des Dämmerlichts ins Spirituelle zu transformieren wusste. Angesichts einer solchen, auf Friedrich zurückgehenden Nachahmung der Naturbeseelung sprach Sumowski bei Leypold gar von einem »Friedrich-Doppelgänger«.¹⁴¹ Bei den motivähnlichen *Kopfweiden im Mondschein* (Abb. 44), ebenfalls früh entstanden, verwandelte Leypold sein visualisiertes Naturerlebnis in einen dramatischen Effekt von nahezu spukhafter Theatralik.¹⁴² Eine ähnlich stimmungshaften Inszenierung lässt der *Nebel über einem russischen Friedhof*¹⁴³ (Abb. 45) erkennen. Mit dem fremdländischen Gottesacker und seinen zum Teil umgebrochenen Grabkreuzen, die sich in der Unendlichkeit des schleierhaften Gewölks verlieren, wird beim Betrachter ein melancholischer Schauer hervorgerufen, der die trostlose Ausweglosigkeit des Todes als Endlichkeit allen Seins verdeutlicht. Der Weg in den Friedhof führt in die Unheimlichkeit des Ungewissen, aus

dem das Licht einer verschwommenen Sonne nur als vage Hoffnung aufscheint. Sie verkündet nicht die Zuversicht, wie wir sie von vergleichbaren Kompositionen Friedrichs mit ihrem Verweis auf erlösende Transzendenz gewohnt sind.

Eine weiteres, in der Motivwahl und malerischen Umsetzung deutlich auf Friedrich zurückgehendes Werk von Leypold, *Landschaft mit*

137 Vgl. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich und Carl Julius von Leypold, in: Pantheon XXIX, 1971, 6, S. 497–504; The Tate Gallery (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, London 1972, S. 97; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 49–51, 69; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 172, 185–186; Abb. 106–109; Peter Vignau-Wilberg, Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Band 2: Deutsche und österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts, Zürich 1979, S. 188–189; Bruno Bushart, Matthias Eberle, Jens Christian Jensen, Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, 2. Aufl. Schweinfurt 2002, S. 145; Szkiet 2006, wie Anm. 14, S. 78–79.

138 Vgl. Konrad Kaiser, Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt/Nürnberg 1966, S. 80; Museum der Hansestadt Greifswald (Hg.), Caspar David Friedrich und Künstler seiner Zeit, Greifswald 1993, S. 48; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 197–200, 368–369; Elisabeth Nüdling, Reisen als Lebenselixier. Der Dresdner Carl Robert Kummer war ein Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus. Seine besondere Begabung lag in der Darstellung des Atmosphärischen, der wechselnden Luft- und Lichtstimmungen, in: Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 76, 2006, I, S. 52–54; Nüdling 2008, wie Anm. 123, bes. S. 26–29, 225, 301; Uwe Schröder (Hg.), Friedrich. Runge. Klinkowström. Die Geburt der Romantik, Greifswald 2010, Abb. S. 159.

139 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 173–174, Abb. 379, S. 241, Nr. 462, Abb. 439; Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 38, 148, Kat. Nr. 276 = S. 365–366, 485, Nr. XI, 488, Nr. XLIV = *Fischstechen bei Mondschein*, Öl/Lw., 25×35 cm; von Friedrichs Œuvre ausgeschieden, vermutlich ein Werk von Papperitz, da aus dessen Nachlass stammend; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 196, 371, Abb. 127, 128, 129.

140 Katalog der Ausstellung der Dresdner Kunstakademie von 1824, Nr. 353.

141 Sumowski 1971, wie Anm. 137, S. 497; vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 49.

142 Vgl. Vignau-Wilberg 1979, wie Anm. 137, S. 188.

143 Versteigert bei Karl & Faber in München, Auktion 324 »Alte Meister & Kunst des 19. Jahrhunderts«, am 17.5.2024, Los 45.



45 Carl Julius von Leypold, *Nebel über einem russischen Friedhof*, Ende der 1820er Jahre, Öl auf Pappe, 26,2×42,1 cm, versteigert bei Karl & Faber in München am 17. Mai 2024, Auktion 324, Alte Meister & Kunst des 19. Jahrhunderts, Los 45



46 Carl Julius von Leypold, *Landschaft mit Hünengrab*, Ende 1830er Jahre, Öl auf Leinwand, 50,5×77,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Neuerwerbung 2024, Inv.-Nr. NG 1/24

Hünengrab (Abb. 46),¹⁴⁴ wurde jüngst von der Nationalgalerie erworben. »In dem wohl Ende der 1830er Jahre entstandenen Gemälde ist eine weite sumpfige Ebene im Dämmerlicht dargestellt. Das magische Leuchten des abendlichen Himmels beherrscht die eindruckliche Komposition. Links im Vordergrund ist ein imposantes Hünengrab zu sehen, rechts steht an einer Wasserfläche mit zahlreichen, subtil ausgeführten Spiegelungen ein abgestorbener Baum, auf dem eine Eule sitzt. In der Ferne ragt, kaum zu erkennen, ein Kirchturm auf, der in dieser unbewohnt erscheinenden Gegend auf menschliches Leben verweist.«¹⁴⁵

Carl Robert Kummers Anlehnung an Friedrich beschränkte sich auf die kurze Episode während seines Kunstunterrichts bei Dahl von 1828 bis 1830.¹⁴⁶ Diese in nur wenigen Bildbeispielen zu beobachtende Friedrich-Rezeption mit dem Anflug einer metaphorischen Bildsprache kann der Kategorie des Experimentierens des jungen Künstlers mit unterschiedlichen Ausdrucksformen zugeordnet werden, denn im Grunde blieb er der von Dahl vermittelten realistischen Betrachtungsweise treu und strebte dann im Zuge seiner intensiven Reisetätigkeit bevorzugt nach der Gestaltung luminaristischer Effekte von faszinierenden Lichtphänomenen, mit denen er den Betrachtern seiner Landschaftsbilder ein Naturschauspiel bot. Es sind wohl drei oder vier seiner frühen Arbeiten, aus denen ein tief empfundenes Landschaftserlebnis in der Art Friedrichs zu spüren ist. Dazu zählen neben der verschollenen Ölskizze auf Papier *Vor Sonnenaufgang*,¹⁴⁷ der Sepiazeichnung *Stubbenkammer auf Rügen* (Abb. 47)¹⁴⁸ und der *Gebirgslandschaft* (Abb. 48)¹⁴⁹ in Öl von 1832 – bei denen er verschiedenen Bildmustern des Lehrers folgte – eventuell noch die späte Friedrich-Reminiszenz *Elblandschaft bei Söbrißen* (Abb. 49)¹⁵⁰ von 1865. Kummer verstand ansonsten seine Landschaftsmalerei zumeist im Sinne von Carus' »Erdlebenbildern«, denn ihm lag in erster Linie die Spiegelung geologischer und meteorologischer Verhältnisse am Herzen, das Wirken von Naturgewalten und Wetterphänomenen.

Das Verhältnis zwischen Gustav Friedrich Pappeitz und Caspar David Friedrich muss enger gewesen sein, als wir uns das vorstellen können. Immerhin nannte er sogar ein Gemälde des verehrten Meis-



47 Carl Robert Kummer, *Stubbenkammer auf Rügen*, 1830, Bleistift, Feder, Sepia auf Velin, 33,7×42,8 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



48 Carl Robert Kummer, *Der Fall der Ache aus dem Königssee bei Berchtesgaden* (*Gebirgslandschaft*), 1832, Öl auf Leinwand, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.-Nr. MGS 4474

ters – *Ziehende Wolken*¹⁵¹ – sein eigen. Der Tier- und Landschaftsmaler Johann Friedrich Wilhelm Wegener (1812–1879) beschrieb es 1859 in dessen Sammlung so: »[...] die Elbquellen auf der Elbwiese im Riesengebirge. Nebel umgeben den Ursprung des Flusses. Weiter hinauf gestalten sie sich zu weißen Flocken, in welche ein sonniges Licht strömt.

144 Vgl. Szkiet 2006, wie Anm. 14, S. 93 (hier noch als Werk von Christian Morgenstern [1805–1867] geführt; Martin Olin, Carl-Johan Olson (Hg.), »Romantiken – ett sätt att se / The Romantic Eye«, Ausst.-Kat. [Nationalmuseum Stockholm, 26.9.2024–5.1.2025], Stockholm 2024, S. 108, (Abb.), Kat. Nr. 99 (hier bereits als Werk von Leopold geführt).

145 Zit. nach Birgit Verwiebe, Bildakte zu Carl Julius von Leybold, »Landschaft mit Hünengrab«, Archiv Alte Nationalgalerie bzw.; <https://id.smb.museum/object/3739509/landschaft-mit-h%C3%BCnengrab>.

146 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 26–29.

147 Vgl. ebd., S. 27–28, 300–301, WVZ Nr. 439; Kaiser 1966, wie Anm. 138, S. 80, Abb. 98; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, Abb. 132.

148 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 48, 202, WVZ 30; Schröder 2010, wie Anm. 138, S. 159, Abb. x.

149 Vgl. Kaiser 1966, wie Anm. 138, S. 80, Abb. 99; Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 28, 225, WVZ 123.

150 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 218, WVZ 95.

151 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 241, Nr. 462; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 148, Abb. 38.

152 Wilhelm Wegener, *Der Landschaftsmaler Friedrich*, in: Karl Gutzkow, *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, Leipzig 1859, S.71–77, hier S. 76.



49 Carl Robert Kummer, Elblandschaft bei Söbrigen, 1865, Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 32,5×47 cm, Freital, Städtische Sammlungen, Inv.-Nr. 111



50 Gustav Friedrich Papperitz, Waldinneres mit Wasserfall, Öl auf Leinwand, 66×53 cm, Auktion 18. Juli 2020, artnet

Ein Vorbild des Stroms, gleichwie des menschlichen Lebens.¹⁵² Inwiefern sich Papperitz mit der Auffassung Friedrichs identifizierte, die Natur – wie der zeitgenössische Kunstschriftsteller Georg Caspar Nagler schrieb – als »Symbol des Geistigen« zu begreifen und sie als »Dollmetscherin (sic) charakteristischer Seelenstimmungen« zu verstehen,¹⁵³ ist beim derzeitigen Stand der Papperitz-Forschung nur schwer einzuschätzen. Zumal in den Bildern, die uns heute von Papperitz bekannt sind, der Einfluss des realistischen Kunstverständnisses von Dahl und der »Erdlebenbildkunst« von Carus überwiegt. Nachdem sich Papperitz auf die Spuren seines norwegischen Lehrers begeben und 1836 Dahls Heimat besucht hatte, vertiefte sich diese Tendenz, wie es seine in letzter Zeit versteigerten Gemälde *Waldinneres mit Wasserfall* (Abb. 50) oder *Pflanzenstudie* (Abb. 51) erkennen lassen. Im anekdotenhaften, Papperitz inzwischen zugeschriebenen, aber verschollenen Frühwerk *Fischstechen bei Mondschein* (Abb. 52) folgte er noch den Vorgaben der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, wie sie sich vergleichbar auch in manchen Bildern Friedrichs findet.¹⁵⁴ Sumowski hatte diese Arbeit vorübergehend für ein Werk von Friedrich gehalten¹⁵⁵, weil es – neben den holländisierenden Parallelen zu Jan Asselijns (um 1610–1652) Kopenhagener *Nächtlichem Krebsfang* (Abb. 53) – eine

153 Friedrich, Caspar David, in: Georg Kasper Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werk der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., Bd. 4, München 1837, S. 500.

154 Vgl. Gerd-Helge Vogel, Niederländische Einflüsse auf das Werk C. D. Friedrichs, in: Klaus Haese u.a., C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat, Fischerhude 1992, S. 39–84.

155 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 173–174; Sumowski 1971, wie Anm. 137, S. 503; Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 488, Nr. XLIV.



51 Gustav Friedrich Papperitz, Pflanzenstudie, um 1840, Öl auf dünnem Karton, 30,5×37,8 cm, Auktion 25. Mai 2017, artnet



52 Gustav Friedrich Papperitz, Fischstechen bei Mondschein, um 1825, Öl auf Leinwand, 25×33 cm, verschollen



53 Jan Asselijn, Nächtlicher Krebsfang (Nächtliches Flusskrebsfischen), undatiert, 59×49 cm, Kopenhagen, Statens Museum



54 Caspar David Friedrich, Einsames Haus am Kiefernwald (Abend am Fluss), 1820/1825, Öl auf Leinwand, 19×25,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2668

gewisse Ähnlichkeit zu Friedrichs stimmungsvoller Darstellung¹⁵⁶ *Einsames Haus am Kiefernwald* (Abb. 54)¹⁵⁷ aufweist.

Albert Emil Kirchner (*12.5.1813 Leipzig, † 4.6.1885 München),¹⁵⁸ der Sohn eines Leipziger Tischlermeisters, kam 1829 – nach dem Besuch der Leipziger Kunstakademie – nach Dresden, um sich als Architektur- und Landschaftsmaler fortzubilden. Wie wir aus seinem Nekrolog erfahren, gewannen hier »die Professoren Johann Christian Dahl und Kaspar David Friedrich großen Einfluß auf ihn, jener ein entschiedener Gegner des damals eben in der Kunst eingerissenen Idealismus, aber tüchtiger Zeichner und guter Kolorist, dieser seinerseits tief melancholisch und poetisch angelegt. Der Umgang mit Friedrich namentlich war es, der ihn entschieden der Landschaftsmalerei zuführte.«¹⁵⁹ Allerdings verließ Kirchner bereits 1832 die sächsische Kapitale wieder und wandte sich in München der Architekturmalerei zu, die ihn ganz von der romantischen Auffassung Friedrichs wegführte. Doch »von seinem einstmaligen Kunstunterricht in Dresden [hatte er] wenigstens soviel Geschmack gerettet, um auf Prospekten aus Italien nicht vollständig aus den guten Bahnen der Tradition Rottmanns herauszukommen, dem er später folgte.«¹⁶⁰ Wie das für sein Schaffen charakteristische *Motiv aus Rothenburg ob der Tauber*¹⁶¹ in der Neuen Pinakothek zu München zeigt, blieben vom Vermächtnis Friedrichs kaum Berührungspunkte übrig.

Ohnehin verblasste allmählich Friedrichs Ruhm und Anerkennung seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bei den Schülern der Dresdner Kunstakademie.¹⁶² Viele von ihnen gingen nun bevorzugt nach Italien, reflektierten allenfalls Friedrichs Motiv- und Themenwelt im Sinne der sentimentalen Romantik oder wandten sich »zu Beginn der dreißiger Jahre [ganz dem] spektakulären Erfolg der Düsseldorfer Schule und der belgischen Historienmalerei zu.«¹⁶³ Friedrichs romantische Bildsprache geriet nun mehr und mehr

aus dem Blickfeld öffentlichen Interesses. Carl Heinrich Beichling (*28.4.1803 Dresden, † 9.9.1876 Tilsit),¹⁶⁴ der unter verschiedenen Professoren von 1819 bis 1832 an der Dresdner Kunstakademie geschult wurde, stellte während dieser Zeit viele Sepien, Gouachen, Radierungen – aber keine Ölgemälde – aus, bei denen es sich neben wenigen eigenen, nach der Natur gezeichneten Kompositionen in der Regel um Kopien nach Vorlagen anderer Meister handelte. Erst kurz vor Studienabschluss setzte er sich 1831 im Auftrag des Sächsischen Kunstvereins bei Gelegenheit des Ankaufs von Friedrichs Gemälde *Ruinen in der Abenddämmerung*¹⁶⁵ auch mit dessen Werk auseinander, indem er vom Bild einen Kupferstich für die Bilder-Chronik des Vereins fertigte, dem 1835 noch der Stich von Friedrichs *Erinnerung an das Riesengebirge*¹⁶⁶ zu gleichem

156 Ebd., S. 397, Nr. 329.

157 Vgl. C. von Lorck, Fünf neu entdeckte Bilder von C. D. Friedrich, in: Die Kunst LVI, 1941, S. 145–150, hier Abb. S. 143; Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 397, Nr. 329.

158 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 68.

159 Carl Albert Regnet, Nekrologe. Emil Kirchner †, in: Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 20, 1885, 37, S. 616–617, hier S. 616.

160 Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Teil: 1850–1900. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer, München 1983, S. 42.

161 Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Neue Pinakothek München. Gemäldekataloge. Band V. Spätromantik und Realismus. Vollständiger Katalog, bearbeitet von Barbara Eschenburg, München 1984, S. 250–252.

162 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 33–36.

163 Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110.

164 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 38–39, 98–99, 126–127, 160–161, 194–195, 256–257, 273, 314–315, 334–337, 360–363; Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 143–144.

165 Vgl. Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 429–431, Nr. 398 (*Ruinen in der Abenddämmerung/Ruine im Wald/Kirchenruine im Wald*), Öl/Lw., 70,5×49,4 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 9872.

166 Vgl. Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 442, Nr. 418 (*Erinnerung an das Riesengebirge*), Öl/Lw., 73,5×102,5 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv.-Nr. 4741.



55 Carl Heinrich Beichling, Ruinen des Klosters Oybin im Winter, ca. 1830, Aquarell, 27,5×20,7 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2011.29.2

Zwecke folgte.¹⁶⁷ Auf den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1833, 1837 und 1838 waren von Beichling vier eigenständige, nach der Natur gezeichnete Szenen von der Kirchenruine auf dem Oybin zu sehen,¹⁶⁸ denen die Auseinandersetzung mit Vorlagen Friedrichs nicht allein in der Themenstellung und Motivwahl, sondern zugleich in der Standortsetzung und Proportionierung anzumerken ist.¹⁶⁹ Entsprechend folgt Beichling in seinem heute in Washington D.C. befindlichen Aquarell *Ruinen des Klosters Oybin im Winter* (Abb. 55) wohl Friedrich vergleichbaren Intentionen. Für den Standort und die Bildauffassung verwendete Beichling den 1832 vom Sächsischen Kunstverein angekauften Kupferstich *Sakristei auf dem Oybin* von Georg Heinrich Busse (1810–1868) als Vorlage.¹⁷⁰ Als sachliche Architekturschilderung ohne mystische Verklärung wiederholte Busse in seinem Kupferstich eine aquarellierte Zeichnung von E. F. Oehme.¹⁷¹ Doch gegenüber Busse beziehungsweise

167 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 126–127 (*Ruinen in der Abenddämmerung*), 336–337 (*Erinnerung an das Riesengebirge*).

168 Vgl. Kataloge der Dresdner Kunstausstellungen von 1833, Nr. 627: *Innere Ansicht der Kirchenruine auf dem Oybin bei Zittau, nach der Natur gez.*; Katalog von 1837, Nr. 75: *Die Sakristei auf dem Oybin, Nach der Natur in Aquarell gemalt*; Nr. 76: *Parthie am Kreuzgange auf dem Oybin, Ebenso*; Katalog von 1838: *Das Innere der Kirchenruine auf dem Oybin, in Aquarell gemalt*.

169 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 324–225, Nr. 203 (*Ruine Oybin*); Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 41–43 (Das Oybin-Motiv im Werk von Caspar David Friedrich, von Markus Bertsch), S. 143–144 (Beichling, *Innere Ansicht der Klosterruine*, 1863, Graphit).

170 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 168, Nr. B-C 81b (Busse, Georg Heinrich, *Sakristei auf dem Oybin*).

171 Vgl. Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 142 (Ernst Ferdinand Oehme, *Sakristei auf dem Oybin*, um 1832, Graphit, aquarelliert, 16,8×12,6 cm, Städtisches Museum Zittau).



56 August Ludwig Eduard Boll, Oybin bei Nacht, um 1830, Kupferstich, 26,5×38,5 cm, Zittau, Städtisches Museum, Inv.-Nr. 5840-60

Oehme fügte Beichling trivialisierende Elemente der Romantik hinzu, indem er das alte Gemäuer der gotischen Sakristei in eine frostige Winterlandschaft versetzte, in der sich drei Raben um Futter streiten. Obwohl diese Motive des Todes die melancholische Stimmung von Friedrichs Winterbildern mit ihren religiösen Gedanken der Vergänglichkeit flüchtig aufrufen, fehlt in der anekdotenhaften Darstellung Beichlings die Ehrfurcht vor dem Tod als Schwelle des Übergangs in eine transzendente Sphäre, wie sie Friedrich, der große Meister der Romantik, immer wieder in gedankentiefer Komplexität zum Ausdruck gebracht hatte.

Obwohl August Ludwig Eduard Boll (*1805 Dresden, † 10.11.1875 Cotta bei Dresden)¹⁷² bereits 1820 sein Studium an der Kunstschule der Dresdner Kunstakademie aufnahm und dort seit 1830 unter Traugott Faber den Weg zur Landschaftsmalerei einzuschlagen begann, geriet er erst zu diesem späten Zeitpunkt in die Einflussosphäre Friedrichs. Seine Einlieferungen zu den Ausstellungen der Dresdner Kunstakademien bezeugen, dass er zunächst noch viel nach den alten niederländischen Meistern Jacob van Ruisdael, Jan Wynants und Philip Wouverman kopierte. Auch nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich und nach Johan Christian Dahl schuf er Kopien,¹⁷³ obwohl er sich erst ab 1846 im Atelier des Norwegers weiterbildete. Er unternahm mehrere Reisen, unter anderem in die Sächsische und Böhmische Schweiz, nach Schlesien, in den Harz, nach Tirol sowie ins Salzkammergut und ins Berner Oberland. In deren Ergebnis entstanden zahlreiche Kompositionen nach der Natur, in Öl gemalt. Zu ihnen zählt unter anderem das um 1830 ent-

standene Gemälde *Oybin bei Nacht* (Abb. 56).¹⁷⁴ In der deutlichen Gliederung der Bildgründe, bei denen sich die majestätische Silhouette des Oybin mit der Ruine der Klosterkirche im Mittelgrund wie ein Riegel vor die Unendlichkeit des vom Mond beschienen Nachthimmels schiebt und so das Hier und Heute von der Ewigkeit trennt, macht das Gemälde zwar eine Ahnung von Friedrichs romantischer Kunst sichtbar. Doch wurzelt die Komposition durch die Einbindung der erzählerischen Staffagen mit ihrem Zug von Fackelträgern, die von einem Hundeführer beobachtet werden, zu sehr im Anschaulichen, als dass es tatsächlich das Empfinden und den Geist Friedrichs spiegeln könnte. Das trifft ebenso für seine *Landschaft mit Künstlern vor einer Burgruine* (Abb. 57) zu, die vor einiger Zeit im Kunsthandel auftauchte.

Es ist hier nicht der Ort, um noch den **pommerschen Friedrichskreis in Greifswald und Stralsund** zu besprechen. Gleichwohl spielte auch diese Künstlergruppe innerhalb der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Sie offenbart die große Resonanz,

172 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63; Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 95 »Gemälde alter und neuerer Meister. Zeichnungen des 15.–19. Jahrhunderts«, vom 4.6.2010, S. 203, Los 6306.

173 Vgl. Prause 1974, wie Anm. 91, Kataloge der Dresdner Kunstausstellungen, von 1833, Nr. 482 (*Eine romantische Landschaft*, nach Dahl), Nr. 550 (*Landschaft nach Dietrich*); von 1835, Nr. 512 (*Landschaft, nach Wynants*), Nr. LXXVIII. (*Reitergefecht, nach Wouverman*), von 1837, Nr. 145 (*Der Wasserfall, nach Ruisdael*).

174 Vgl. Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 134–135.



57 August Ludwig Eduard Boll, *Landschaft mit Künstlern vor einer Burgruine*, um 1840, Öl auf Holz, 24×33 cm, Auktionshaus Karl & Faber Kunstauktionen, München, 16. Juni 2021, Los 120

die der inzwischen in seiner Heimat hochgeschätzte und verehrte Meister bei seinen Landsleuten genoss. Insofern sollen mit **Wilhelm Titel** (*16.2.1784 Boltenhagen, † 24.3.1862 Greifswald),¹⁷⁵ **Anton Heinrich Gladrow** (*1785 Greifswald, † 20.5.1855 Greifswald),¹⁷⁶ **Johann Wilhelm Brüggemann** (*27.12.1786 Göttingen, † 3.2.1866 Stralsund),¹⁷⁷ **Gottlieb Christian Giese** (*17.11.1787 Greifswald, † 3.4.1838 Greifswald)¹⁷⁸ und **Johann Friedrich Boeck** (*15.11.1811 Greifswald, † 6.11. 1873)¹⁷⁹ zumin-

175 Vgl. Vogt, *Lebenserinnerungen des Malers Wilhelm Titel*. Mitgeteilt von Pastor Lic. Vogt, in: *Pommersche Jahrbücher* 3, 1902, S. 159–176; Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; U. Rohde, *Wilhelm Titel. Studie über einen pommerschen Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Hamburger mittel- und ostdeutsche Forschungen IV*, 1963, S. 94–152; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 52–55; Klaus Haese, *Der Greifswalder Maler Wilhelm Titel – ein Zeitgenosse Julius Schnorr von Carolsfelds*, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge der VII. Greifswalder Romantikkonferenz in Schneeberg, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 30. September bis zum 3. Oktober 1994*, Greifswald 1996, S. 51–58, bes. S. 54; Gerd-Helge Vogel, *Wilhelm Titels Doppelporträt des Ehepaares Spontini. Eine wichtige Neuerwerbung für das im Aufbau befindliche Pommersche Landesmuseum in Greifswald*, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 35, 1997, I, S. 16–18; Stephan Kohls, *Die Studiensammlung des akademischen Zeichenlehrers Wilhelm Titel. Zur Geschichte der Handzeichnungen aus dem Besitz der Universität Greifswald*, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 46, 2008, I, S. 30–35; Klaus Haese, *Betrachtungen zu drei Bildern der Greifswalder Flusslandschaft aus den 1820er Jahren*, in: Kevin Kandt, Hermann Vogel von Vogelstein (Hg.), *Aus Hippokrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, S. 110–

115, 279 (Farbtafeln XI, XII); Klaus Garcke, Maria LOUISA; Königin von Etrurien und ihre Kinder. Ein Gemälde von Wilhelm Titel, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 55, 2017, IV, S. 27 + Titelbild.

176 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 11, 46, 67, 207, Abb. 125, 416; Norbert Buske (Hg.), *Das Album der Rügen- und Peenelandschaften 1785–1855*. Anton Heinrich Gladrow, Greifswald 1990; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 56–57; Norbert Buske, *Anton Heinrich Gladrow: Der Koos mit Eisschollen*, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 48, 2010, I, S. 2; Haese 2011, wie Anm. 175.

177 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 38, 185, 216, (7575), Abb. 440; Börsch-Supan, *Jähnig* 1973, wie Anm. 2, S. 38, 494, Abb. 13; Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 32–33; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 64; Norbert Gschweng, *Die Stralsunder Künstlerfamilie Brüggemann*, Greifswald 2013.

178 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38, Nr. 149; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 110, 166, 167, 190, Abb. 368; Börsch-Supan, *Jähnig* 1973, wie Anm. 2, S. 38, 276–277, Nr. 107; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 59, 66; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 62–63; Gerd-Helge Vogel, *Die deutsche Romantik. Saal 4*, in: *Stiftung Pommersches Landesmuseum (Hg.), Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer, Greifswald 2000*, S. 66–80, hier S. 74–77; Piotr Łukaszewicz, *Malarstwo Niemieckie od Klasycyzmu do Symbolizmu. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012*, S. 22, 23, 41; Gerd-Helge Vogel, Quistorps & Gieses Restaurierung der Barther Marienkirche (1818–1822), in: Gerd-Helge Vogel, *»Ich werde Ihnen meinen Stüler schicken, da sind Sie in guten Händen«. Bestand & Wandel im Erscheinungsbild der Barther Marienkirche. 150 Jahre Stülersche Fassung der spätromantischen Restaurierung*, Kiel 2013, S. 44–61, S. 52–59.

179 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 166, 167, Abb. 369, 370; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63 (fälschliche Annahme eines Kunststudiums in Dresden); Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 50–51; Mario Scarabis, *Johann Friedrich Boeck – ein pommerscher Maler in der Nachfolge Caspar David Friedrichs* (Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern, Bd. 5), Schwerin 1996, S. 41–44; Vogel 2000, wie Anm. 178, S. 77–79.



58 Johann Friedrich Boeck, Greifswalder Hafen, um 1840, Öl auf Leinwand, 41,4×58,6 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



60 Johann Friedrich Boeck, Schiffe in der Wieck bei Greifswald, undatiert, Öl auf Leinwand, 95×116,5 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



59 Caspar David Friedrich, *Der Greifswalder Hafen*, um 1818/20, Öl auf Leinwand, 90×70 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 356

dest die Namen dieser zeitweiligen Friedrichsnachahmer Erwähnung finden. Über den Jüngsten dieser Gruppe, **Johann Friedrich Boeck**, dessen künstlerisches Schaffen erst 1832, nach dem Abschluss seines Studiums an der Berliner Kunstakademie, einsetzte, urteilte Elisabeth Bülck, dass er der einzige unter Friedrichs Schülern gewesen sei, »der das Erbe des Meisters in so strenger, reiner Technik und einer so ähnlichen Werkgesinnung festzuhalten verstand«.¹⁸⁰ Folgt man dieser Einschätzung, wäre auch er ein ernsthafter Anwärter auf die Autorschaft der Kopie *Klosterfriedhof im Schnee* gewesen. Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe Arbeiten von Boecks Hand, in denen sich zwar eine enge Anlehnung an sein großes Vorbild ablesen lässt, zumal ihm der Zugang zu Friedrichs Bildern über dessen Greifswalder Verwandtschaft möglich war¹⁸¹ und er sich so ohne große Hindernisse in dessen Malweise hatte einarbeiten können. Allerdings fehlte ihm der direkte Zugang zum Meister selbst, in dessen visuelle Seelenspiegelungen er sich kaum so einzufühlen vermochte, wie es zu dessen vollkommenen Verständnis notwendig gewesen wäre. Boecks *Greifswalder Hafen* (Abb. 58) variiert Friedrichs gleichnamige Szene (Abb. 59)¹⁸² nahezu vom selben Standort aus und wandelt dabei das Hoch- zum Querformat, um mehr über das geschäftige Treiben am westlichen Ufer des Ryck berichten zu können. Außerdem versetzte er gegenüber dem Vorbild das große Segelschiff in volle Takelage. In vergleichbarer Weise heben sich dabei im Vordergrund die Staffagen von Personen und Booten gegen die Silhou-

ette Greifswalds fast scherenschnittartig ab. Zeitweilig bestehende Zweifel an der Eigenhändigkeit von Friedrichs Gemälde *Der Greifswalder Hafen* konnten längst von der kunsthistorischen Forschung,¹⁸³ aber auch durch maltechnische Untersuchungen ausgeräumt werden. Allerdings schließen Friedrichs fehlende Unterzeichnungen der Figurenstaffage des Vordergrundes nicht aus, dass hier – noch während des Malprozesses – eine helfende Hand Unterstützung gewährt haben könnte, wie das zuweilen für Friedrichs Schaffen angenommen wird. Da eine Übermalung des Vordergrundes bei der restauratorischen Untersuchung der Malschichten nicht feststellbar war, kann die Figurenstaffage jedoch nicht – wie bisher angenommen – nachträglich auf das Bild gebracht worden sein.¹⁸⁴

1841 beteiligte sich Boeck auf der ersten Gemäldeausstellung des Kunstvereins für Neu-Vorpommern und Rügen zu Greifswald in Stralsund mit der *Landschaft bei Sonnenuntergang*, einer »Copie nach Prof. Friedrich«.¹⁸⁵ Mit den Kompositionen *Schiffe in der Wieck bei Greifswald* (Abb. 60), *Dresden im Mondschein* (Abb. 61),¹⁸⁶ *Ostseestrand bei Vollmond* (Abb. 62) lieferte er weitere Bilder, die in ihrer romantischen Gestimmtheit zwischen den Positionen von Friedrich und Dahl oszillieren. Schließlich soll noch auf ein 2022 bei Bassenge unter dem Titel *Vollmondnacht bei Heringsdorf auf Usedom* (Abb. 63)¹⁸⁷ zur Auktion gelangtes Bild hingewiesen werden, das in seiner Motivwahl, im strukturellem Aufbau und in der monochromen Farbgebung von rotbräunlich bis silbergelblichen Tönen reichenden Skala eine stark abstrahierte Landschaft am Meeresstrand zeigt. Dieses Gemälde erinnert an die Variationen von Friedrichs *Kreuz an der Ostsee* (Abb. 64),¹⁸⁸ die seit 1815 entstanden waren. Obwohl Boeck diese Bildvarianten von Friedrich kaum gekannt haben dürfte, finden sich dennoch in seiner Komposition überraschende Parallelen in der Bildstruktur, die zumindest eine gewisse Analogie beider Meister in ihrer Wahrnehmung der heimatischen Natur erspüren lassen: So zeigen sich auffällige kompositorische Ähnlichkeiten im schmalen Vordergrund des Meeresufers, in der Zone der nur leicht bewegten beziehungsweise ruhigen Ostsee und in dem weit darüber sich spannenden Abend- beziehungsweise Nachthimmel mit tief stehendem Vollmond, der hinter Wolkenbahnen schwimmt. Friedrich schrieb am 9. Mai 1815 an Luise Seidler: »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 Kreutz,

180 Elisabeth Bülck, Carl Gustav Carus, sein Leben und Werk im Verhältnis zu Caspar David Friedrich und dessen anderen Schülern betrachtet, Univ. Diss. phil., Greifswald 1943, S. 74.

181 Vgl. Scarabis 1996, wie Anm. 179, S. 44.

182 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 484, Nr. I (*Hafen von Greifswald*); Wenzelberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 252.

183 Vgl. Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 220–221.

184 Vgl. Kristina Mösl, *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*. Forschungen zur Maltechnik Caspar David Friedrichs (Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 61, Beiheft, digitaler Anhang), Berlin 2021, S. 682–684.

185 Zit. nach Scarabis 1996, wie Anm. 179, S. 43. Da diese Kopie verschollen ist, ist nicht klar, welches Gemälde Friedrichs dafür die Vorlage geliefert hatte.

186 Vgl. Vogel 2000, wie Anm. 178, S. 77–79 mit Abb.

187 Vgl. Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 119. »Gemälde alter und neuerer Meister«, vom 2.6.2022, S.44, Lot 6042.

188 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 330–331, Nr. 215; Verwiebe, Gleis 2024, wie Anm. 2, S. 264–267, Kat. 92–95; Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.



61 Johann Friedrich Boeck, Dresden im Mondschein, undatiert, Öl auf Leinwand, 29,5x37,5 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



62 Johann Friedrich Boeck, Ostseestrand bei Vollmond, um 1840, Öl auf Leinwand, 31,5x43,5 cm, Berlin, Auktionshaus Villa Grisebach, Auktion 30. Mai 2012, Los 114



63 Johann Friedrich Boeck, Vollmondnacht an der Ostsee (Vollmondnacht bei Heringsdorf auf Usedom), 1843, Öl auf Leinwand, 24,8x23,8 cm, Berlin, Auktionshaus Bassenge, Auktion vom 2. Juni 2022, Los 6042, Privatbesitz



64 Caspar David Friedrich, Das Kreuz an der Ostsee, 1815, Öl auf Leinwand, 26x19,3 cm, Privatbesitz

denen, so es suchn ein Trost, denen so es nicht suchn ein Kreutz.«¹⁸⁹ Verglichen mit Friedrichs *Kreuz an der Ostsee* hatte Boeck in seinem Bild allerdings nicht den allegorisch-religiösen Aspekt des Kreuzes als Zeichen des Trostes und der Hoffnung gesehen, vielmehr nur dessen gegenständlichen Charakter. In seiner Komposition, die besser als *Voll-*

189 Zitiert nach: Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 33, S. 67. Bislang wurde das Verb »suchn« im Zitat als »sehen« falsch gelesen, was die Interpretation verfälschte, vgl. Zschoche 2005, wie Anm. 26, S. 96–97; vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.

mondnacht an der Ostsee bezeichnet werden sollte, weil sich keine Spuren für eine Lokalisierbarkeit in Heringsdorf finden, stellte Boeck im Bildzentrum eine spitzwinkelige Dreiecksstruktur dar, die aus dem quer liegenden Boot und dem vertikalen Mast des Segelschiffs entsteht. Boecks Gemälde enthält nicht die romantisch-christliche Symbolkraft, wie sie bei Friedrich zu finden ist. Gleichwohl vermittelt er mit dem winzigen Licht, das von einem Leuchtturm¹⁹⁰ an weit entferntem Ufer links nur schwach herüber blinkt, einen Schimmer von Hoffnung. Bei aller Annäherung an die Kunst Friedrichs hat Boeck jedoch in seinen Bildern nicht deren seelisch-geistige Dimension erreicht.

Obwohl viele Gemälde der romantischen Landschaftsmalerei in Deutschland im engeren oder weiteren Fahrwasser der Kunst Caspar David Friedrichs entstanden, bildete sich aus dieser Nachfolge keine eigene Schule. Schüler und Nachahmer ließen sich in der Regel nur temporär von Friedrich beeindrucken als »Durchgangsstadium auf dem Weg der Selbstfindung«.¹⁹¹ Mit dem Voranschreiten der industriellen Revolution und dem damit verbundenen Wandel der Lebensverhältnisse der Menschen änderte sich spürbar seit den 1830er Jahren auch deren Weltsicht. Das hatte zur Folge, dass bei der nachfolgenden Künstlergeneration die romantischen Positionen einer inneren Seelen Spiegelung immer stärker von einer strikten realistischen Betrachtungsweise verdrängt wurden. Neben nüchterner Konkretheit in den Wirklichkeitsschilderungen des Biedermeierrealismus begegnen uns ebenso Tendenzen einer objektivierenden Wiedergabe des optischen Eindrucks bei Meistern, die sich auf den Weg zu einem malerischen Realismus begaben. Außerdem fühlten sich Viele zu einer späromantischen Idyllisierung der Welt veranlasst, die mitunter märchenhafte Züge einer geträumten Wirklichkeit annahm. Ungeachtet dieser allgemeinen Tendenzen in der Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts erweist sich durch das Kopieren von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* noch nach 1850, dass beim Auftraggeber der Kopie die Faszination, die von einem der Hauptwerke Friedrichs ausging, noch nicht verblasst war.

Des Rätsels Lösung?

Da aufgrund restauratorischer Untersuchungen eine Entstehung der Friedrich-Kopie vor 1850 auszuschließen ist,¹⁹² kommen die hier in Erwägung gezogenen Meister aus dem Friedrich-Umfeld letztlich nicht als deren Nachschöpfer in Frage. Neueste Forschungen von Johannes Rößler erbrachten den Nachweis,¹⁹³ dass sich das Originalgemälde von Friedrich bis zum Erwerb durch die Nationalgalerie im Jahre 1912 ununterbrochen im Nachlass der Familie Reimer befunden hatte. Zwei Postkarten aus der in der Nationalbibliothek in Oslo befindlichen Hinterlassenschaft von Andreas Aubert bezeugen dies. So schrieb Emma Zeller – eine Nachfahrin Reimers – auf einer Postkarte am 17. Mai 1909 aus Stuttgart an Aubert: »das große Bild von Friedrich (Klosterfriedhof) befindet sich nebst vier kleinen Bildern (die vier Zeiten Morgen, Mittag, Abend u. Nacht auf dem Meere darstellend) und zwei Studien aus der Dresdner Heide in meinem Besitz«. Am 29. September 1912 schrieb sie dann nochmals an Aubert: »Das große Gemälde ›Klosterfriedhof im Schnee‹ ist seit Anfang dieses Jahres im Besitz der Nationalgalerie in Berlin«.¹⁹⁴ Da das Bild, für das zu Lebzeiten Friedrichs der höchste Betrag für ein Einzelwerk gezahlt wurde, auch keine Erwähnung in den Versteigerungskatalogen der Reimer-Auktionen findet,



65 Johann Carl August Richter nach Eduard Gaertner, Das Diorama in Berlin, vor 1832, kolorierte Umrissradierung, 18,3×23 cm (Blatt), Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident. Nr. 14136912

kann es sich folglich bei dem Gemälde, das der Berliner Bankier und Generalkonsul Paul Freiherr von Merling (1853–1924) der Nationalgalerie schenkte, nur um das Reimer'sche Gemälde gehandelt haben, nicht aber um jenes Bild, welches Max Schasler 1856 in der Gemäldesammlung des Herrn Prof. Carl Wilhelm Gropius als achtens von zwölf Werken in dessen Diorama unter dem Titel »Friedrich (in Dresden): ›Letzter Gang zur Kapelle‹« aufzählte.¹⁹⁵ Die bisherige Annahme, dass das Original nach dem Tod von Georg Andreas Reimer (1776–1842) an den Maler Carl Wilhelm Gropius (1793–1870) gelangt sei, der seit dem 29. Oktober 1827 in Berlin an der Ecke Georgen-/Universitätstraße ein Diorama in einem repräsentativem Bau unterhielt, in dem auch seine Gemäldesammlung zu sehen war (Abb. 65),¹⁹⁶ lässt sich also nicht hal-

190 Es könnte sich um das Leuchtfeuer der 1832 auf der Insel Greifswalder Oie aufgestellten Bake handeln, die bei gutem Wetter ihr Licht bis 1,5 Seemeilen auszustrahlen vermochte, oder es könnte das Leuchtfeuer des 1824 von Karl Friedrich Schinkel erbauten Leuchtturms auf Kap Arkona gemeint sein.

191 Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 212.

192 Vgl. die Hinweise der Restauratorin Kerstin Krainer in: Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 108, Fußnote 3.

193 Ich danke Herrn PD Dr. Johannes Rößler von der Universität Jena ganz herzlich, dass er mir noch vor Erscheinen der kritischen und kommentierten Edition der Schriften und Briefe Caspar David Friedrichs und seines Umfelds Einblick in die Passagen gewährt hat, die die Provenienz des Originalgemäldes *Klosterfriedhof im Schnee* betreffen, vgl. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 33, S. 454.

194 Ebd., S. 454 (Briefe Emma Zellers vom 17.5.1909 und 26.9.1912 im Nachlass Aubert, Nationalbibliothek Oslo, Ms. Fol. 2088: 2u, Legg).

195 Max Schasler, Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. Ein praktisches Handbuch, Berlin 1856, S. 368–369.

196 Vgl. Dominik Bartmann, 1801–1877 Eduard Gaertner, Berlin 2001, S. 102–103, 278–281, Kat. 95; Samuel Heinrich Spiker, Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert, Berlin 1832 [Neudruck Leipzig 1980], S. 47–48, 59–60.



66 Caspar David Friedrich, Gebirgskapelle im Nebel (Gebirgshütte im Nebel, Gebirgslandschaft), 1811, Öl auf Leinwand, 32×45 cm, ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1121 (Kriegsverlust)

ten, da sich das Original ja weiterhin im Reimer'schen Nachlass befand, wo es natürlich von einem begabten Maler kopiert werden konnte. Merling scheint nur als Finanzier für die Transaktion des originalen *Klosterfriedhofs im Schnee* aus dem Besitz der Emma Zeller an die Nationalgalerie fungiert zu haben. Das war insofern nicht ungewöhnlich, da der Generalkonsul bereits ab 1891 für zahlreiche Ankäufe der Nationalgalerie, häufig von Werken der französischen Moderne, finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hatte.¹⁹⁷ 1911 ermöglichte er beispielsweise der Nationalgalerie die Erwerbung von Friedrichs Gemälde *Gebirgskapelle im Nebel* (Abb. 66) über eine Schenkung. Der von Schasler genannte *Der letzte Gang zur Kapelle* in der Sammlung von Gropius kann unter anderem auch deshalb nicht mit Friedrichs originalem *Klosterfriedhof im Schnee* identisch sein, da von Friedrich keine zweite Fassung bekannt ist. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dem Werk in der Gropius-Sammlung wohl um eine Kopie nach Friedrichs Vorlage gehandelt haben könnte, nicht aber um das Original.¹⁹⁸ Das eindeutig zu bestimmen, wird noch weitere Provenienzforschung erfordern, vor allem wäre zu klären, wie diese Kopie dann später in den Besitz von Irene Schomacker, Lüdenscheid, Hans-Ulrich Lucke, Steinhagen, und Dr. Michael Lucke, Wuppertal Cronenberg gelangte, aus deren Händen 2015 die Kopie von der Nationalgalerie angekauft wurde.¹⁹⁹ Nach Auskunft der Familie Schomaker/Lucke hatte sich die Kopie seit etwa 1910 im Familienbesitz befunden. Erzählungen von Vorfahren zufolge sei das Bild zuvor in Weißenfels gewesen.²⁰⁰

Doch mit der Klärung dieser Frage ist längst noch nicht das Rätsel um den Autor der Friedrich-Kopie gelöst. Gleichwohl liegt hier eine Vermutung nahe, die auf einen Maler weist, der sowohl das geistige Einfühlungsvermögen als auch die handwerklichen Fähigkeiten besaß, eine derart anspruchsvolle Kopie zu erstellen. Von den zwölf Bildern in der Sammlung Gropius stammten neun vom Berliner Maler **Karl Eduard Biermann** (*26.7.1803 Berlin, † 16.6.1892), darunter eine ausgezeichnete Kopie nach Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) »Ein gothischer Dom bei Sonnenuntergang«. Ueber Originalgröße«²⁰¹ – ein Werk, das sich heute in der Sammlung der Neuen Pinakothek in München unter dem Titel *Dom über einer Stadt* beziehungsweise *Mittelalterliche Stadt am Wasser* (Abb. 67) befindet.²⁰² Das Original Schinkels mit dem Titel *Gotischer Dom am Wasser* hängt in der Schausammlung der Alten

197 Vgl. Johanna Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära (1882–1911). Eine kultur- und sozialhistorische Studie, Berlin 2016, S. 445–448.

198 Nach meiner Meinung ist unwahrscheinlich, dass sich das originale Bild bei Gropius nur als Leihgabe befand oder dort nur kommissarisch zum Verkauf zur Verfügung stand.

199 Vgl. Wesenberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, S. 262.

200 Vgl. Birgit Verwiebe, Bildakte zu »Klosterfriedhof im Schnee« (Kopie von Unbekannt nach Caspar David Friedrich) bzw. <https://id.smb.museum/object/2050158/klosterfriedhof-im-schnee-kopie-von-unbekannt-nach-caspar-david-friedrich>.

201 Schasler 1856, wie Anm. 195, S. 368.

202 Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Neue Pinakothek München. Erläute-



67 Karl Eduard Biermann, Kopie nach Karl Friedrich Schinkel, Dom über einer Stadt, um 1830, Öl auf Leinwand, 94×125,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

Nationalgalerie, eine Kopie dieses Gemäldes von Wilhelm Ahlborn aus der vom Bankier Wagener gestifteten Gründungssammlung der Nationalgalerie befindet sich heute im Puschkin-Museum Moskau.

Als Maler waren Schinkels romantische Positionen nicht weit von jenen Caspar David Friedrichs entfernt, und von den drei Gemälden, die sich heute von Biermann im Besitz der Nationalgalerie befinden, lassen sich, wie Claude Keisch richtig feststellt,²⁰³ ebenfalls Relationen zu Friedrichs Schaffen herstellen, sodass der Berliner Maler Biermann der Autor der Friedrich-Kopie gewesen sein könnte.²⁰⁴

Dafür sprechen unter anderem die Entstehungszeit der Kopie um 1850, die freundschaftliche Beziehung zwischen Gropius' und Biermann, Gropius' Vorliebe für großartige Szenen mit einer gewissen theatralischen Dramatik und Lichtregie, wie er sie mit den Kompositionen nach Schinkel und Friedrich für seine Sammlung bevorzugte, weil sie sich gut für die Erstellung von Dioramen nutzen ließen.²⁰⁵ Hinzu kommt die Möglichkeit, dass dem Kopisten in Berlin ein Zugang zum Friedrich-Original im Nachlass Reimer möglich war. Möglicherweise versäumte Schasler in seiner Publikation über die Berliner Sammlungen den Vermerk, dass es sich bei dem Bild *Letzter Gang zur Kapelle* im Besitz von Gropius um eine Kopie (von Biermann) handelt.²⁰⁶ Es lohnt sich gewiss, bis zur endgültigen Klärung der noch offen gebliebenen Fragen zur Herkunft der Kopie weiter zu forschen, um die angestellten Überlegungen und Untersuchungen entweder zu bestätigen oder falsifizieren zu können.

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jens Ziehe (gemeinfrei). – 2: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie. – 3: The Morgan Library & Museum, New York. – 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 21, 23, 24, 27, 28, 33, 37, 38, 39, 41, 45, 54, 58, 63, 67: Wikimedia Commons (gemeinfrei) – 5: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger. – 6, 47, 59, 60:

runge zu den ausgestellten Werken. Korrigierte und durch einen Nachtrag erweiterte Ausgabe, 5. Aufl. München 1989, S. 295–296.

203 Claude Keisch, Karl Eduard Biermann, Das Wetterhorn, in: Wesenberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, S. 76.

204 Diese Mutmaßung teile ich mit Johannes Rößler, Johannes Grave (beide Universität Jena) und Birgit Verwiebe (Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie).

205 Das betraf unter anderem bereits Carl Blechens Gemälde *Bau der Teufelsbrücke*, das K.W. Gropius 1833 für einen Diorama-Entwurf verwendete, vgl. Kilian Heck, Das Bild als Dokument oder als Kunstnatur? Franz Kuglers Zeitschrift *Museum* und die darin rezensierten Gemälde Carl Blechens, in: Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (Hg.), Franz Theodor Kugler: Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, Berlin 2010, S. 173–185, hier S. 176–177. Ebenso war die Kopie von Schinkels *Gotischer Dom bei Sonnenuntergang* für diese Zwecke bestimmt, was auch für Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* der Fall gewesen sein dürfte. Allerdings wurde schon 1850 das erfolgreich laufende Diorama von Gropius wieder geschlossen, vgl. Birgit Verwiebe, Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama, Stuttgart 1997, S. 85–88. Das Verfahren zur Herstellung von Dioramen beschrieb Daguerre ausführlich, vgl. Louis Jacques Mandé Daguerre, Das Daguerreotyp und das Diorama, oder genaue und authentische Beschreibung meines Verfahrens und meiner Apparate zu Fixierung der Bilder der Camera obscura und der von mir bei Dioramen angewendeten Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung, Stuttgart 1839, S. 61–67 [Nachdruck 1989].

206 Vgl. Schasler 1856, wie Anm. 195, S. 369.

© Stiftung Pommersches Landesmuseum, Greifswald. – 7: <https://doi.org/10.3931/e-rara-39489> (gemeinfrei). – 10: Kurt Wettengl, Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Heidelberg 1990, S. 122. – 15: Privatbesitz. – 16, 18, 29: Dguendel, Wikimedia Commons, (CC BY 4.0). – 17, 35, 59: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Jörg P. Anders. – 20: Kunstpalast – ARTOTHEK. – 22: © Deutsche Fotothek/Martin Würker. – 25: Herwig Guratzsch, Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste Leipzig, Stuttgart 1994, S. 291, Kat. Nr. 154 – 26: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c004907. – 30: Kunstpalast, Düsseldorf. – 31: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Karin März. – 32: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og desig, Oslo (CC-BY). – 34: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Klaus Göken. – 36: Doris Derdey, Ernst Helbig. Spuren eines Malers, Halle/Saale 2002, Werkverzeichnis 89, S. 127. – 40: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, München

2021, S. 255, Kat.-Nr. 175. – 42: Lippestes Landesmuseum, Detmold. – 43: © Rolf Günther, Ilka Melzer, Die Stiftung Friedrich Pappermann Freital. Eine Privatsammlung Dresdner Kunst. Städtische Sammlungen Freital o. J (2003), S. 33. – © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c013057. – 44: Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. – 46, 66: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. – 48: © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. – 49: Stiftung Friedrich Pappermann, Freital/Franz Zadníček. – 50, 51: © Ketterer Kunst GmbH und Co. KG. – 52: Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, Abb. 379, Tafel 129, S. 173–174. – 53: Statens Museum, Kopenhagen – 55: National Gallery of Art, Washington, D. C. (gemeinfrei). – 56: Städtische Museen Zittau/Jürgen Matschie. – 57: © KARL & FABER Kunstauktionen, München. – 62: © Fotostudio Bartsch, Karen Bartsch, Berlin. – 64: Wikimedia Commons, GodeNehler (CC BY-SA 4.0). – 65: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (gemeinfrei).