

Studien vor der Natur

Weder nach romantischer noch nach klassisch-idealistischer Kunstauffassung kann die empirische Naturstudie Selbstzweck sein. Auch in Öl gemalt, ergibt sie kein vollgültiges Kunstwerk. Das hat verschiedene Gründe. Nach klassischer Überzeugung ist bloße Naturnachahmung unkünstlerisch insofern, als erst die Reinigung des Naturyorbildes vom individuell Zufälligen nach einer entweder dem Künstler innewohnenden absoluten Idee oder nach einer durch Tradition geheiligten absoluten Kunstnorm das Werk zum Begriff von Kunst erhebt. Das Studium der Natur gehört zwar zur Ausbildung des Künstlers, doch ist es von Anfang an sein Ziel, dieses Stadium des Vorläufigen hinter sich zu lassen und zur höchsten Gattung der Kunst, der exemplarischen Historie zu streben, in der die ideale Form dem absoluten Anspruch der dargestellten Handlung entspricht. Das Zusammenfallen von Norm und Form setzt einen mit objektivem Anspruch auftretenden Bezugspunkt voraus: den Herrscher, die Kirche, die organisierte Gesellschaft, einen diesen Institutionen dienenden Interessenvertreter. Die romantische Überzeugung hat in manchem noch Anteil an der klassischen, doch haben sich historisch bedingt die Gewichte verschoben: zugunsten der Verpflichtung der Natur gegenüber – komme sie nun im Gewand der Demut einher, mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit oder einem erklärt naturmystischen Wirklichkeitsverständnis bzw. einer Mischung aus allem zugunsten auch des Subjektes, das sich selbst der Natur gegenüber erfährt. Die Bindung an Herrscher, Kirche oder Gemeinschaft wird nicht mehr als normgebend empfunden, damit verliert auch die Rangordnung der Gattungen mit der Historie an der Spitze an Bedeutung. Das Subjekt spiegelt sich in der Natur oder in der Vergangenheit und reflektiert die dabei gemachte Erfahrung, erwartet keine unmittelbare Handlungsanweisung für die Gegenwart mehr. Die verstärkte Konzentration auf die Naturphänomene ist Ausdruck erfahrener Naturentfremdung, Wunsch nach erneuter Versöhnung mit der Natur über die anschauende Aneignung. Die Fähigkeit der anschauenden Aneignung ist, nach Überzeugung der Romantiker, dem Künstler in besonderem Maße gegeben. Für Friedrich Wilhelm Joseph Schelling steht die bildende Kunst »als ein tätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden«. Eine einseitige Konzentration auf die »Seele« werde leicht flach, eine bloße Naturnachahmung verfehle das Wesen des Dargestellten, liefere ein totes Naturbild. Die Wissenschaft, so Schelling, nähert sich der Natur in unendlichen Bemühungen, die Kunst kann im Sprung zum Ziel kommen. Sie greift das Wesen der Natur in der Hervorkehrung des Charakteristischen. Das vermag weder die

schöne Form allein noch »die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen«. Die Kunst erkennt im Individuum das ewige Urbild, »und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens«. Der Künstler steigt ins einzelne hinab, ja scheut selbst die Pein der Form nicht, um das Wesen der Werke der Natur zu entäußern. Diese Bemerkungen sind bei aller naturphilosophischen Fundierung auch auf ganz praktische Werkcharakteristika gerichtet. Härte und Strenge der Form, äußerste Konzentration auf die individuelle Erscheinung, um sie so zu durchdringen, Nachahmung als wissenschaftlicher, aber auch Wissenschaft überspringender Aneignungs- und Erkenntnisvorgang: Vor der Folie dieses Verständnisses erst wird eine Einschätzung der Naturstudien der Romantik möglich, und wird es sinnvoll, Nuancen zwischen Künstlern in Theorie und Praxis zu beschreiben.

Als Johann Wolfgang von Goethe 1815 mit Luke Howards Wolkenterminologie bekannt wurde, schien das erste Mal ein lang entbehrter systematischer Zugriff auf die meteorologischen Phänomene möglich. Während ihm auf der zweiten Schweizreise 1779 vor allem durch Horace Bénédicte de Saussure die Geologie endgültig zur zentralen Wissenschaft wurde, konnte er mit den atmosphärischen Messungen des Schweizer Geologen nichts Rechtes anfangen, sie schienen kein anschauliches Korrelat zu haben, er konnte sie seiner Vorstellung vom Wirken der Natur nicht sinnvoll integrieren. Erst Howards Klassifizierung in Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus schien ihm Gestalt, Gestaltwerdung und Veränderung in einen genetischen, meteorologisch konsequenten Zusammenhang zu bringen; zudem stand dieser Zusammenhang in Einklang mit Goethes letztlich mystisch-kabbalistisch geprägten Vorstellung vom Wirken des Erdleibes. Howard schenkte ihm den Himmel zurück, nachdem ihn die Säkularisierung der Aufklärung von allen himmlischen Heerscharen entvölkert hatte. Erst jetzt konnte der Himmel in all seinen Erscheinungsweisen wieder als ein Sprachbild im dichterischen Kosmos dienen: Über die naturwissenschaftliche Erkenntnis schien er seine Harmonie wiedergewonnen zu haben. Allein auf Grund dieser zentralen Funktion für sein Weltbild ist Goethes besonderes und langanhaltendes Interesse an dem bescheidenen englischen Forscher zu erklären. Nur so wird einsichtig, warum Goethe sofort auf die Veranschaulichung der neuen Erkenntnis im Bilde drängte. Von seinem Adlatus Johann Heinrich Meyer bestärkt, wandte er sich bereits 1816 an Caspar David Friedrich mit der Bitte um Wolkenbilder – und mußte eine eindeutige Ablehnung hinnehmen. Friedrich schien es undenk-

bar, die Wolken in ein System zu zwingen. Setzte sich das aus seiner Sicht mechanische Befolgen der neuen Typologie durch, so mußte dies zu einer Revolution in der Landschaftsmalerei führen. Nicht das von der Empfindungsweise des Künstlers geprägte Bild würde der Natur ihre Seele geben, sondern eine vorgewußte Abstraktion würde ihre Erscheinung regeln, ihr damit den Atem rauben. Friedrich konnte nicht ahnen, daß es auch Goethe um den Atem der Natur ging und daß ihm die Naturwissenschaft nicht Selbstzweck, sondern Substitut der Wesenserkenntnis war, die Friedrich, nach dem Studium der Natur im Detail, im eigenen Ich aufzuspüren und im Werk zu entäußern suchte. Für Friedrich allerdings kam das Wesen der Dinge nur zum Vorschein, wenn es, ganz in Schellings Sinn, durch die Härte und Strenge des künstlerischen Zugriffs hervorgekehrt würde. Aber die Härte und Strenge der künstlerischen Form entsteht nach romantischer Überzeugung nur im Moment der Selbstkonzentration als der einzigen Form, eine Ahnung vom universalen Zusammenhang zu ermöglichen. Zudem fungiert die Härte und Strenge der künstlerischen Form in der Betrachtung des Werkes als Rezeptionsvorgabe. Im Wahrnehmungsvollzug erfüllt der Betrachter den vom Künstler im Werk potentiell angelegten Sinn. Die Howardsche Vorgabe hätte aus Friedrichs Sicht eben dies verhindert. Friedrichs *Nebel im Elbtal* (Tafel 388), um 1821 entstanden, ist als Naturstudie, aber auch als christliche Allegorie, mit diesseitigem Vordergrund, dem Verweis auf irdische Nichtigkeit, und der aus dem Nebel auftauchenden Andeutung des entfernteren Jenseits als Ziel des zukünftigen, ewigen Lebens verstanden worden, eine Brücke fungiere als Verbindung beider Sphären. Wir halten es auch hier mit Schelling, der sagt, jedes wahre Kunstwerk sei »einer unendlichen Auslegung fähig«, »wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege.« Spezifischer würden wir allerdings meinen, daß diese tendenzielle Sinnoffenheit besonderes Charakteristikum des romantischen Kunstwerkes ist. Besonderes Kennzeichen deswegen, weil das romantische Kunstwerk seiner Natur nach, d.h. seiner künstlerischen Anlage nach »vieldeutig orakelt«. Man mag die Dinge in Friedrichs Bild – belaubten, unbelaubten Baum, Brücke, vom Menschen erzeugten Rauch und morgendlichen Nebel – zeichenhaft lesen, das Bild läßt die Deutung zu, aber diese Lektüre ist nicht die Deutung des Bildes. Es fordert vielmehr eine Einstellung heraus, die Erfahrungs- und Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Es tut dies, indem es im Gegensatz zu jedem klassischen Bild vorsichtig, aber mehrmals und damit eindeutig, die vertikale Mittelachse betont. Der Ort der durch die Strahlen ahnbaren Sonne, die größte Höhe des Hügels, vor allem aber der einzige klare Einschnitt oder Winkel des Bildes, an dem die Gebäudekante im Mittelgrund auf die Geländeverlaufslinie des Vordergrundes trifft –, sie alle liegen exakt auf der Mittelachse des Bildes. Dadurch wird der Betrachter mild vor dem Bilde fixiert, das ohne

menschliche Handlung zwar durch das Ziehen von Rauch und Nebel nicht stillgestellt erscheint, aber doch, wieder mit Schelling, trotz der Darstellung des Augenblicks zugleich aus der Zeit herausgehoben, reines Sein verkörpert. Eben dies versteht Schelling unter der Hervorkehrung des Wesens der Natur. Erst wenn das Bild über die Härte und Strenge der Form das Nachsinnen über den Zusammenhang der Dinge in Gang setzt, ist es in Friedrichs Sinn ein vollgültiges Werk. Dieses Nachsinnen ist jedoch nicht ein abstraktes Reflektieren, es vollzieht sich vielmehr im Prozeß der Anschauung selbst – oder besser: als Anschauung. Nun ist es nicht so, daß von Friedrich keine reinen Naturstudien existierten, im Gegenteil, aber sie sind grundsätzlich gezeichnet: Bäume, Felsen, Pflanzen und Landschaftsausblicke, architektonische oder technische Details, zumeist auf den Tag genau datiert, mit Orts-, seltener mit Farb- oder Entfernungsangaben. Die Bäume sind artenspezifisch genau wiedergegeben und zumeist früh im Jahr aufgenommen, so daß ihre Aststruktur als ihr Hauptcharakteristikum noch deutlich erkennbar ist. Das erinnert an Alexander Cozens' 1771 publizierte Baumfolge, der es um die Wiedergabe von »Shape, Skeleton and Foliage« von 32 verschiedenen Baumarten zu tun ist, auch dort bleibt unter dem Blätterkleid das Astskelett als Strukturmerkmal des Baumes sichtbar, als eine Art Anschauungsabstrakt. Friedrich gibt zudem noch in deutlich zeichnerischer Abstufung Licht und Schatten an. So ist die Zeichnung einer Eiche genaue Naturwiedergabe, aber auch strukturelle Analyse als Erscheinungsphänomen und liefert damit dem Künstler ein Wissen, das unter Wahrung der Naturrichtigkeit die freie Verwendung im Gemälde ermöglicht. Einige wenige Ausnahmen von der Regel scheint es bei Friedrich dennoch zu geben: In einem eng umgrenzten Zeitraum, zwischen 1820 und 1824 hat Friedrich Ölstudien gemalt, die nicht eigens einer bildmäßigen Gestaltung unterworfen wurden und damit auch ohne Verweisdimension blieben. Sie dürften nicht ohne Einfluß von Johann Christian Clausen Dahl entstanden sein. Dahl war 1818 nach Dresden gekommen und hatte sich sogleich mit Friedrich angefreundet. Von 1819 sind Naturstudien in Öl aus der Umgebung von Dresden überliefert. 1820/21 reiste Dahl nach Italien, im Winter 1820/21 malte Friedrich bei starkem Eisgang der Elbe nahsichtig Eisschollen und Eisabsplitterungen in kleinen Farbstudien, die ihm 1823/24 unmittelbar als Vorbild für *Die gescheiterte Hoffnung* dienten; drei sind aus Dahls Nachlaß und mit seiner Aufschrift überliefert. Friedrich dürften bei diesem seltenen Phänomen bloße Zeichnungen mit Farbangaben nicht genügt haben. Form und differenzierte Farbigkeit der Eisschollen hält er in Ölstudien fest, wie sie für Pflanzen oder Gestein längst üblich waren, um für die Gestaltung des Vordergrundes komponierter Landschaften Verwendung zu finden. Wenn Dahl vor seiner italienischen Reise durch den 1816 aus Italien zurückgekehrten Christopher Wilhelm Eckersberg zu Ölstudien angeregt wurde, so in Italien vor allem durch Achille

Etna Michallon und François Granet. Michallon, Schüler von Pierre-Henri de Valenciennes und Lehrer von Camille Corot hat hier sicher die wichtigere Mittlerrolle gespielt. Denn sein Lehrer Valenciennes hat nicht nur selbst Ölstudien gemalt, die auf die Atmosphäre und ihre Veränderung und ihre Wirkung auf die Gegenstände besonderen Wert legten, sondern er war der wichtigste Betreiber eines Prix de Rome für Landschaftsmalerei, bei dem neben dem komponierten großen Landschaftsbild auch eine Landschaftsölskizze eingereicht werden mußte. Michallon gewann 1817 den ersten vergebenen Preis. Damit setzte eine Flut französischer Ölstudien ein. Der erste deutsche Künstler, der darauf reagierte, scheint Maximilian Johann Georg von Dillis gewesen zu sein, der 1818 mit dem bayerischen Kronprinzen in Rom weilte und hier seine Ölstudien von der Villa Malta aus malte. Dillis folgte Valenciennes noch in anderer Hinsicht: in dessen *Elémens* (1799/1800) fand sich die Empfehlung sorgfältigen Wolkenstudiums, und zwar in Form von Zeichnungen mit Farbnotizen, um die schnell sich ändernde Witterung festhalten zu können. Gleich nach seiner Italienreise, zwischen 1819 und 1824, hat Dillis mehr als 150 Wolkenzeichnungen angefertigt, doch dürften sie auch andere Einflüsse verarbeiten. Lange war man der Meinung, Valenciennes' heute im Louvre aufbewahrte Ölstudien insbesondere aus den 1780er Jahren seien durchgehend vor der Natur aufgenommen. Bei den zu Hunderten erhaltenen Ölskizzen Dahls ging man wie selbstverständlich von der gleichen Annahme aus. In beiden Fällen sind zumindest teilweise Zweifel angebracht. Format, freie Malweise und Bildträger – zumeist Pappe oder Papier auf Pappe – geben nicht unbedingt die Gewähr, daß die Studien angesichts der Natur entstanden sind. In vielen Fällen ist es auch denkbar, daß ein kurzes zeichnerisches Notat zugrunde liegt, das unmittelbar danach im Atelier in skizzenhafte Malerei umgesetzt wurde. Dies würde erklären, warum vielen Ölskizzen durchaus eine bildliche Ordnung eignet (Goldener Schnitt, Maß- und Motiventprechung etc.). Ja, man kann vermuten, daß den an sich nichtigen und flüchtigen Bildmotiven nur so Erscheinungsrecht zugesprochen werden konnte. Dennoch sind die Ölstudien auch bei einem Künstler wie Dahl nicht Selbstzweck – in seinem »Liber veritatis« tauchen sie nicht als eigenständige, vollgültige Bilder auf – auch er verschrieb sich zeitlebens der Forderung nach klassischer Vollendung im offiziellen Landschaftsbild. Reine Wolkenstudien setzen bei Dahl 1823 nach seiner Italienreise verstärkt ein (Tafel 389, 390, 391, 392). Dafür dürfte es zwei Gründe geben. Zum einen zog er in diesem Jahr direkt an die Elbe und lebte mit Friedrich in einer Hausgemeinschaft. Die Wolkenstudien können am Fenster der Wohnung entstanden sein. Zum anderen dürfte er von Carl Gustav Carus, der mit ihm und Friedrich eng vertraut war, auf Goethes vollständige Howard-Abhandlung hingewiesen worden sein, die 1822, bestehend aus drei Teilen – dem Aufsatz »Wolkengestalt nach Howard«, dem erweiterten Gedicht »Howards Ehrengedächtnis« und der Goe-

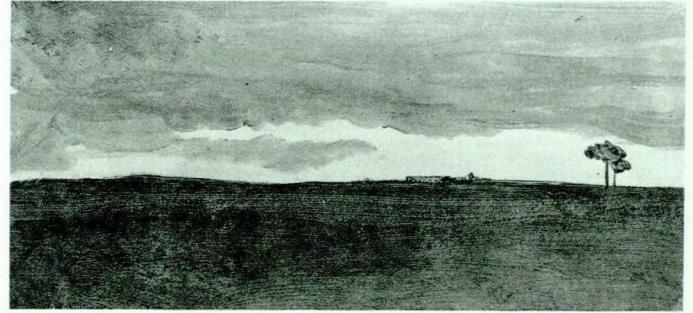


Abb. 1 Carl Blechen, *Studie ziehender Wolken*
Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

thischen Übersetzung von Howards Lebensbericht – im vierten Heft des ersten Bandes von »Zur Naturwissenschaft überhaupt« erschienen war, von Carus sofort gelesen wurde und von einschneidender Bedeutung gewesen ist. Carus unterbrach die Arbeit an seinen Landschaftsbriefen für mehr als eineinhalb Jahre und setzte erst Ende 1823 mit der Abfassung des sechsten Briefes wieder ein, der, sehr verkürzt gesagt, Abschied von der romantischen, naturmystischen, Friedrichschen Position nahm zugunsten einer naturwissenschaftlicheren, dem Goethischen Anschauungsbegriff entsprechenden Grundhaltung. Seine Bilder vollziehen einen entsprechenden Wandel (387, 395). Allerdings wird nach wie vor, im Sinne Schellings, der Kunst die Möglichkeit der eigentlichen Erfüllung des wissenschaftlichen Anspruchs zugesprochen. Doch nicht mehr in einem allein intuitiven Sprung des Subjekts, sondern in der naturwissenschaftlich fundierten vertrauten Anschauung der Natur, in einer ästhetischen Wissenschaftsschau, der neben Goethe vor allem Alexander von Humboldt verpflichtet war. Im 7. Brief über Landschaftsmalerei, geschrieben 1824, geht Carus explizit auf Goethes »Howards Ehrengedächtnis« ein und prägt hier auch den Begriff der »Erdlebenbildkunst«, der die ab 1826 konzipierten »Briefe über das Erdleben« prägen sollte, in denen Carus anstelle der romantischen Stimmungslandschaft eine gesetzmäßige Landschaftsauffassung propagiert, die neben der Meteorologie vor allem der Geologie verpflichtet ist. Erste Konsequenzen einer geologischen Fundierung, die vor allem an geologischen Erdentstehungsmodellen interessiert ist, lassen sich in Carus' Malerei ab 1820 verfolgen.

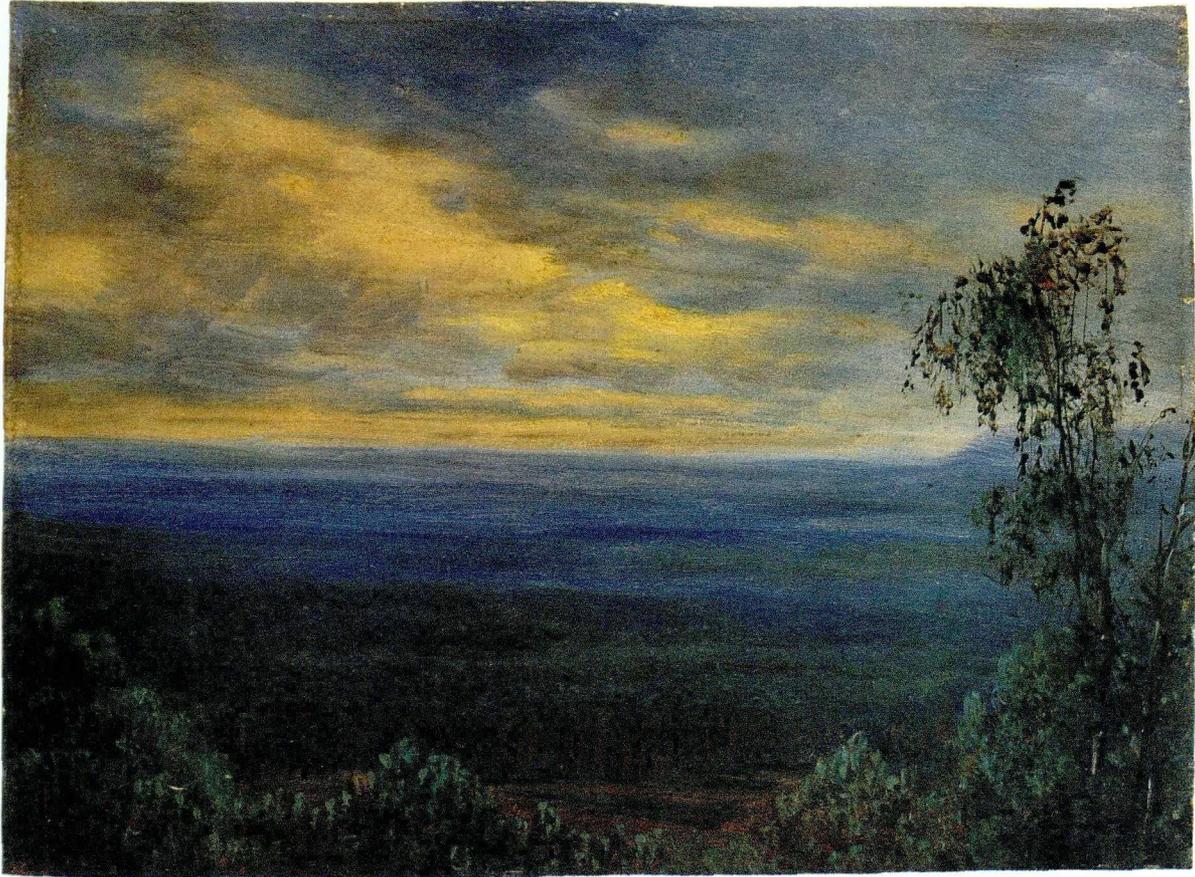
So läßt sich bald nach 1820 und verstärkt nach 1822 in Friedrichs Umkreis eine antisubjektivistische, auf objektive Naturerfassung gerichtete, auf Naturgesetze pochende Naturanschauung konstatieren, die auch Friedrich nicht gänzlich unberührt lassen konnte. 1824 malte er drei Ölskizzen – darunter den berühmten Mannheimer *Abend* –, die für einen Moment sich mit der »reinen« Naturaneignung zufriedengeben. Friedrich markiert dies auch deutlich, nicht nur folgt er der Ölskizzenmanier, indem er, für sein Werk sonst selbst bei kleineren Bildern ungewöhnlich, in Öl auf Pappe malt, sondern vor allem durch

die viel zu große, bei dem Mannheimer Bild in den schmalen dunklen Erdstreifen geritzte Tageszeitangabe und die genaue Datierung »October 1824«. Damit bleiben die drei Bilder Studien. Doch im Gegensatz zum Mannheimer Bild, das zu neun Zehntel Himmel und einen schmalen violett-schwarzen, gänzlich undifferenzierten Erdstreifen zeigt, gibt die gleichermaßen bezeichnete Studie in Privatbesitz zwei Dresdener Kirchen wieder, wobei die Hofkirche statt des Zwiebelturmes einen gotischen Turmhelm bekommt und die beiden Türme so wie verschwommene Nadeln in den Himmel ragen. Selbst hier also kann Friedrich nicht auf interpretatorische Hinweise verzichten.

1823 gerät noch ein weiterer Künstler unter den Einfluß von Dahl: Carl Blechen. Er besuchte Dahl und wohl auch Friedrich in diesem Jahr in Dresden. Eine Reihe von reinen Wolkenstudien in Öl auf Papier reflektiert unmittelbar die erfahrenen Anregungen, doch sind sie noch nicht von dauerhaftem Einfluß. Denn 1824 wird Blechen auf Karl Friedrich Schinkels Empfehlung hin Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater in Berlin. Diese Tätigkeit färbt auf seine Bilder ab, er bevorzugt eine theatrale Schauerromantik, an literarischen Vorbildern orientiert und offenbar dem Publikumsgeschmack entgegenkommend, aber auch einer eigenen düsteren Neigung folgend. Unterschwellig bleibt allerdings ein realistischer Anspruch erhalten, der nach der Aufkündigung der Theatertätigkeit in der Zeit der Vorbereitung und während der italienischen Reise 1828/29 sich durchsetzt. Die Serie der italienischen Wolkenstudien (Tafel 393, 394; Abb. 1), die an gewagter Farbigkeit und freier, zügiger Malweise Dahl noch übertreffen und sich gelegentlich schon mit flüchtigen, aber ungemein treffenden Andeutungen zufriedengeben, häufig auch mit Gegenlichtphänomenen arbeiten, bereiten seine offiziellen italienischen Landschaften vor, die aus heutiger Sicht durchaus nicht auf konventionelle Staffage oder Rahmung verzichten, von der zeitgenössischen Kritik aber, was die grelle Farbigkeit und die skizzenhafte Malweise angeht, als Verstoß gegen alle Kunstregeln gewertet wurden. In einer Kritik zu seinem *Nachmittag auf Capri* (1832) heißt es, vor lauter Sonnenhelle sei die Wirkung seines Bildes schreiend, es sehe aus, als stamme es von einem Hirnverbrannten, das Ganze komme dem Betrachter vor »wie eine mit trübroten und bläulichen Ingredienzen angelaufene Lauge«. Doch auch schon vor der italienischen Lichterfahrung war Blechen in der Lage, den Naturphänomenen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Eine deutlich und stolz 1828 signierte und datierte Felsstudie, wohl fälschlich *Kreidefelsen auf Rügen* (Tafel 404) genannt auf Grund einer für 1828 angenommenen Rügenreise, ist von großer Direktheit, verzichtet auf jede anekdotische oder nobilitierende Zutat und beschränkt sich auf zwei Tonabstufungen, von braun zu gelbweiß für die Felsen, und von grau zu schwach blau für den Himmelsausschnitt. Der Felsen, Kreide oder Kalk, ist als Phänomen und in seiner geologischen Struktur überzeugend wiedergegeben. Blechen schließt sich damit an eine Tradition an, die

von den geologisch genauen Illustrationen zu Humboldts Reisen ausgeht, bei denen Zeichner, Maler und Stecher nach Humboldts eigenen Entwürfen in der Hervorkehrung struktureller Merkmale nicht nur das Charakteristische, sondern durchaus noch in romantischer Tradition das Wesen einer Landschaft erfassen sollten. Humboldt erhoffte sich von diesen Arbeiten die Begründung einer neuen Landschaftskunst, von der allein er noch erwartete, daß die verlorene Ganzheit der Natur ästhetisch wieder zum Vorschein gebracht würde. Die Entwicklung führte in der deutschen Kunst zu Carus' Ansichten der Fingalschen Höhle auf der Hebrideninsel Staffa, an die sich nicht nur mythische Vorstellungen, sondern auch geologische Ursprungstheorien knüpften. Carus, der 1820 bereits unter Goethes Beifall die säulenförmigen Basaltberge bei Zittau gemalt hatte, begründete wiederum eine Tradition von ihm so genannter »geognostischer Landschaften«, die in der deutschen Kunst Nachfolge noch bei Carl Rottmann um 1850 fand. Romantisches und Naturwissenschaftliches verbanden sich im von Goethe und Friedrich Schiller schon in den 1790er Jahren untersuchten Begriff des »Charakteristischen«.

Werner Busch



387
Carl Gustav Carus
Morgennebel, um 1825
Katalog 100



389

Johan Christian Dahl

Wolkenstudie mit Gipfel des Vesuvs, 1820

Katalog 118

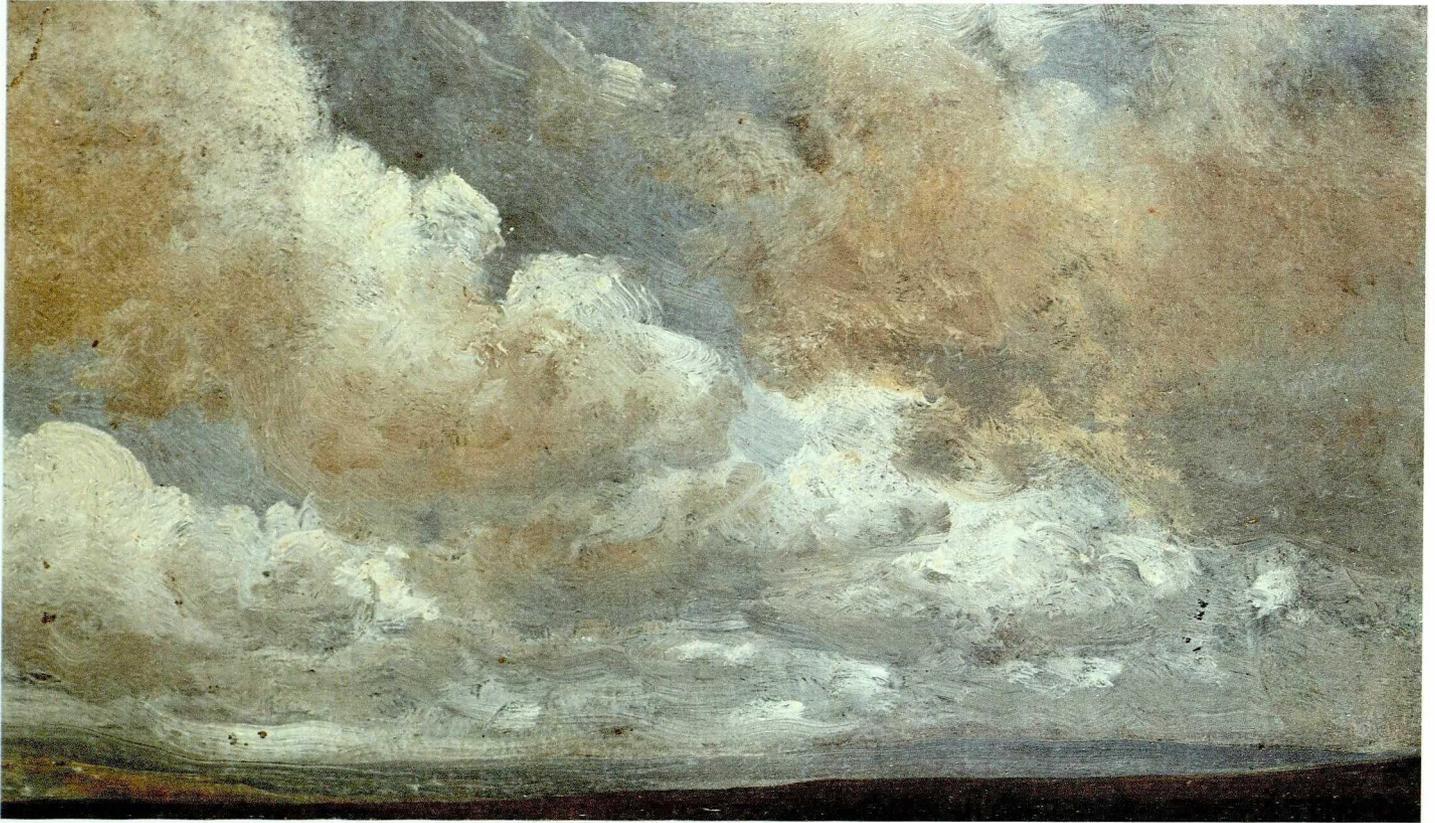


390

Johan Christian Dahl

Studie von treibenden Wolken, 1835

Katalog 116



391
 Johan Christian Dahl
 Wolkenstudie, o.J.
 Katalog 117

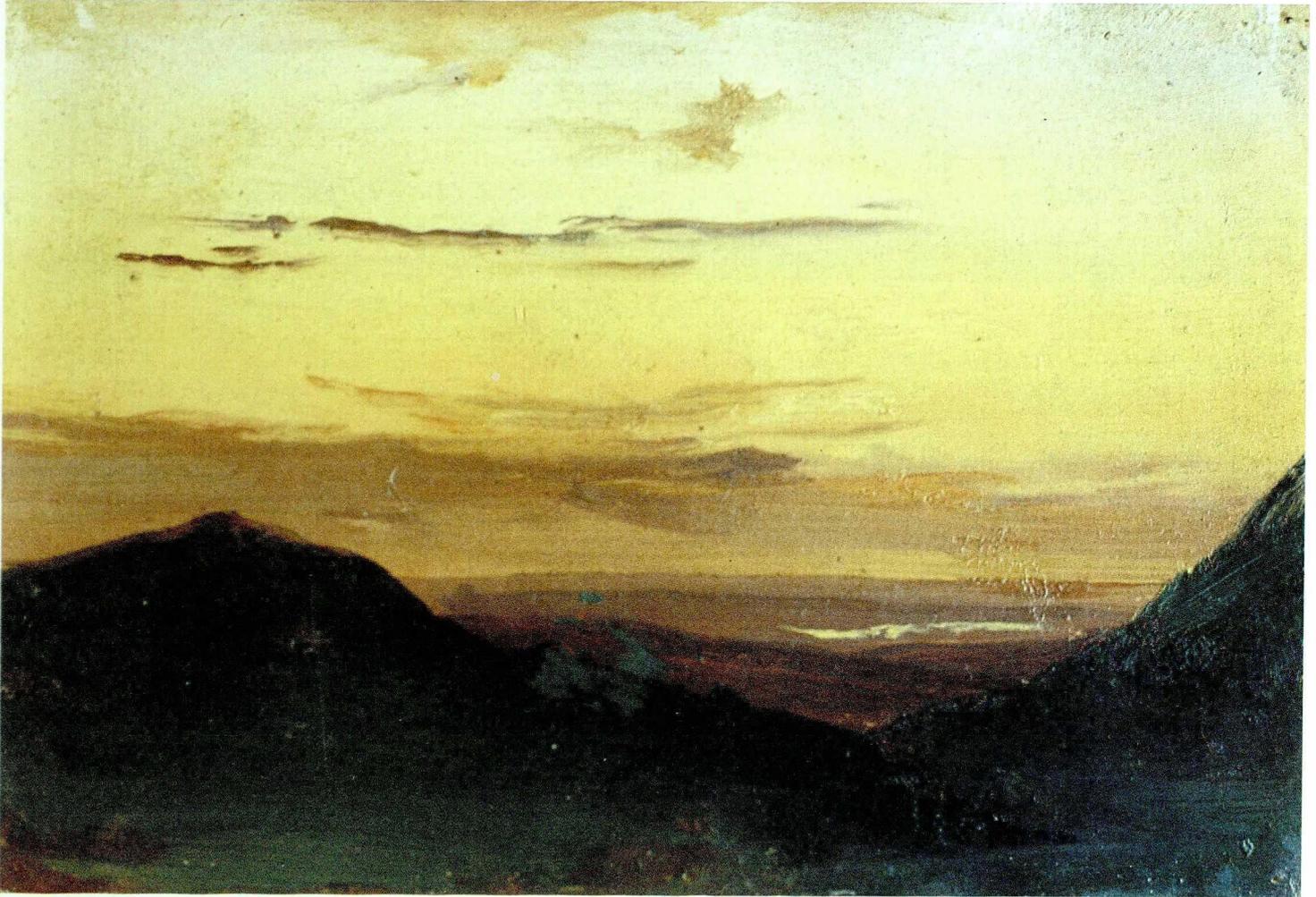
392
 Johan Christian Dahl
 Wolkenstudie über der Elbe mit Pappeln, 1832
 Katalog 119



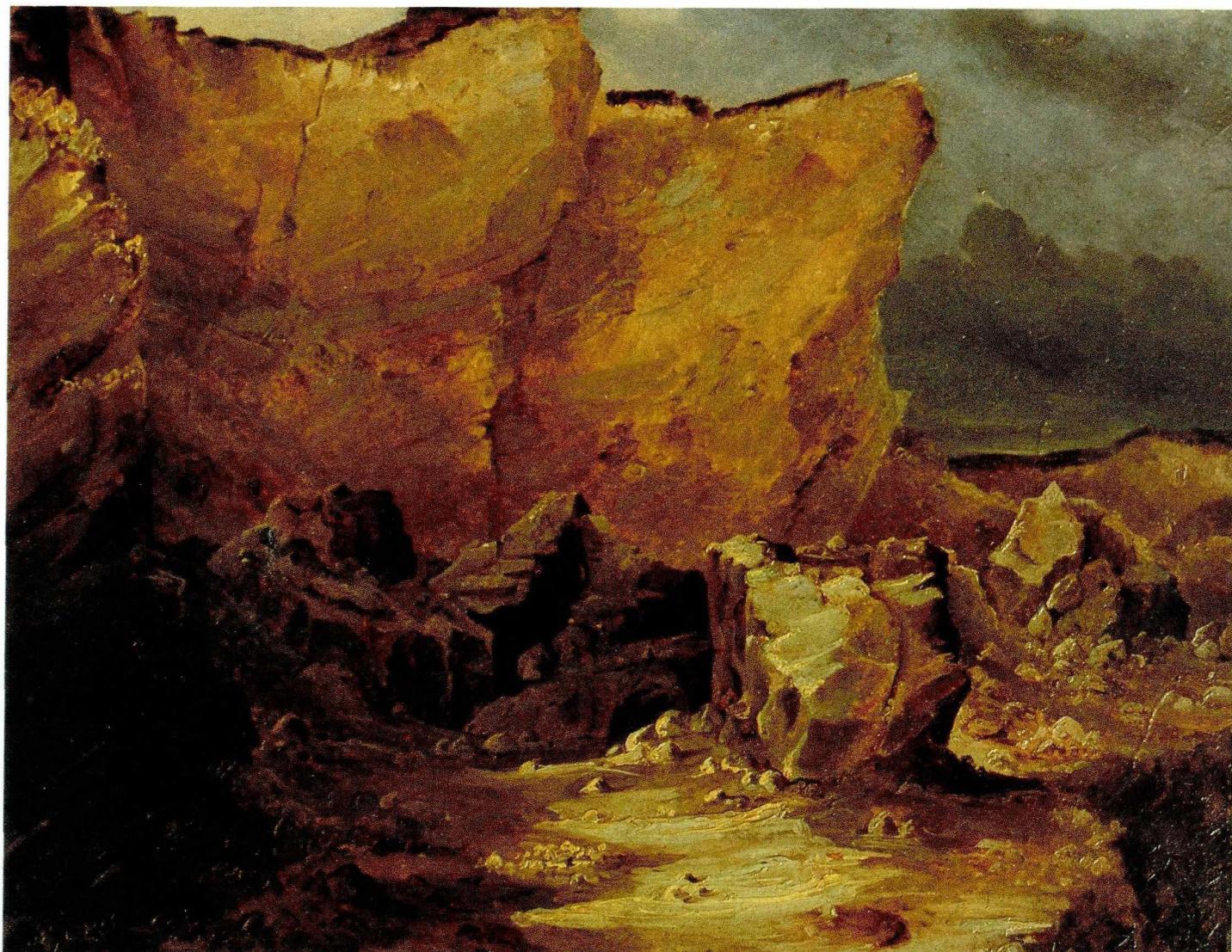
393
 Carl Blechen Nachtbild (Wolkenstudie), o.J.
 Katalog 63



394
 Carl Blechen
 Violett und blau getönte Wolken, o.J.
 Katalog 70



395
Carl Gustav Carus
Abendwolken über dem Riesengebirge, 1850
Katalog 89



404
Carl Blechen
Kreidefelsen auf Rügen, 1828
Katalog 60