

Zeichnung in Frage zu stellen (umso weniger als der spontan hingekritzelte Schlag Schatten unter dem rückseitigen Krückenmonster für einen rechtshändigen Zeichner spricht). Umgekehrt nimmt Fischer Abschreibungen von Werken vor, die Koreny für eigenhändig hält: die New Yorker *Anbetung der Könige* (263f.) und die Genter *Kreuztragung* (266). Hier darf man hoffen, dass die Forschungsergebnisse des niederländischen Bosch-Projektes, die anlässlich der Jubiläumsausstellung in 's-Hertogenbosch 2016 veröffentlicht werden, mehr Klarheit bringen werden. Wie dem auch sei: Fischers Thesen können zwar in manchen Detailfragen nicht überzeugen, was vermutlich keinem Bosch-Forscher je gelingen wird, doch im Großen und Ganzen hat er großartiges geleistet, wo es darum geht, Bosch aus seiner Zeit, aus dem Herbst des Mittelalters heraus begreifbarer zu machen.

ERWIN POKORNY
Universität Wien



Grummt Christina; Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen; München: C. H. Beck 2011; 2 Bde. in Schmuckschuber; 1008 S., 1284 Abb. in Duotone und Farbe; 27,5 x 36 cm; ISBN 978-3-406-61905-2; 198 €

Vorbemerkung

Der hier zu besprechende Werkkatalog der Zeichnungen¹ hat eine lange Vorgeschichte. Ein erstes brauchbares Verzeichnis hatte Sigrid Hinz – allerdings nur in maschinenschriftlicher Form – 1966 als Anhang zu ihrer Greifswalder Dissertation *Caspar David Friedrich als Zeichner* vorgelegt; es umfasst 881 Nummern. Obwohl Hinz aufgrund der in der DDR herrschenden Reisebeschränkungen nicht die Möglichkeit hatte, alle Zeichnungen im Original zu sehen, war ihr Katalog doch so solide, dass er in der Folge der weiteren Forschung als Referenzwerk dienen konnte. So wurden – unter anderem in Helmut Börsch-Supans Werkkatalog der Gemälde² – seine Nummern angegeben, um erwähnte Zeichnungen eindeutig zu identifizieren. Das Verzeichnis hatte jedoch zwei

- 1 Siehe auch die Besprechungen von Armin Kunz in *The Burlington Magazine* 154 (2012), S. 197–111 und Johannes Grave in *Kunstchronik* 66 (2013), S. 16–21. In Frank Richters Buch *Caspar David Friedrich. Das Riesengebirge und die böhmischen Berge* (Husum 2012) finden sich mehrere Korrekturen und Präzisierungen insbesondere zur Lokalisierung von Naturskizzen, auf die hier nur verwiesen werden kann. – Ich danke Helmut Börsch-Supan (Berlin) für viele Hinweise, die zu zahlreich sind, um sie hier einzeln zu kennzeichnen.
- 2 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), München 1973. Die Katalognummern dieses Bandes werden hier mit dem vorangestellten Kürzel „BS“ gekennzeichnet, die Nummern des Zeichnungskatalogs von Christina Grummt mit einem „G“ und die Nummern des Verzeichnisses von Sigrid Hinz mit einem „H“.

Mängel: Erstens enthielt es nur die wesentlichen Daten der Zeichnungen und keine Einzelkommentare, und zweitens war es nicht illustriert. Dem zweiten Mangel hat dann, wenngleich nicht ganz vollständig, ein von Marianne Bernhard 1974 publizierter kompakter Überblick über, wie es im Untertitel heißt, das „gesamte graphische Werk“ abgeholfen,³ in das noch einige weitere, nicht bei Hinz aufgeführte Blätter aufgenommen wurden. Abgesehen von den fehlenden Einzelkommentaren war es aber aufgrund zahlreicher Fehler bei der Datierung und der Zuschreibung nur eine Notlösung, deren Hauptverdienst darin lag, für die meisten Zeichnungen Friedrichs ein leicht zugängliches Abbildungswerk zur Verfügung gestellt zu haben.

Nahezu vierzig Jahre später hat nun Christina Grummt den lange ersehnten Werkkatalog der Zeichnungen vorgelegt, der sowohl eine fast vollständige Illustration der Zeichnungen wie auch auf dem neuesten Forschungsstand beruhende Einzelwerkcommentare bietet. Der hierfür geleistete Aufwand war groß. Christina Grummt hat zehn Jahre mit der Bearbeitung verbracht und ist dabei von mehreren Institutionen großzügig unterstützt worden. Die für das Werkverzeichnis aufgewendeten Mittel dürften sich einschließlich des Druckkostenzuschusses auf einen hohen sechsstelligen Betrag belaufen – eine Unterstützung, die man sich für vergleichbare und ebenso wichtige Unternehmungen nur wünschen kann.

Ausstattung und Umfang

Mit dem Gewicht von 8.700 Gramm, das es auf die Waage bringt (einschließlich Schuber), ist das neue Werkverzeichnis ein wahrhaft monumentales Werk geworden – etwas, das zu den oft so bescheiden daherkommenden Zeichnungen Friedrichs in einem gewissen Widerspruch steht. Es ist auch schwer zu handhaben. Um mit ihm zu arbeiten, muss man erst einmal irgendwo Platz freiräumen, zumal man oft beide Bände gleichzeitig benötigt und daneben in der Regel weitere Bücher konsultieren muss. Nicht bequeme Benutzbarkeit, sondern Repräsentation stand für den Verlag offenbar im Vordergrund, und auch für Geldgeber und Käufer scheint keine Entlastung durch eine bescheidenere Publikationsform angestrebt worden zu sein.

Die Großzügigkeit des Äußeren waltet auch im Inneren, und auch hier mit negativen Folgen für die Benutzbarkeit. Abgesehen von denjenigen mit ganzseitigen Abbildungen sind alle Seiten des Einleitungs- und Katalogteils durch einen waagrecht hellbraunen Balken in zwei etwa gleich große Hälften geteilt, wobei die obere für die Abbildungen und die untere für den Text reserviert sind. Es gibt Seiten, auf denen diese Aufteilung aufgeht (78f., 150f., 346f.), aber auch sehr viele, auf denen dies nicht der Fall ist. So kommt es nicht nur zu einem großen Anteil an Leerflächen, der sich systembedingt aus dem unflexiblen Layout ergibt, sondern darüberhinaus sind viele Abbildungen auch dann noch unnötig klein abgebildet, wenn eigentlich genügend Platz zur Verfügung gestanden hätte (Beispiele: G 63, 202, 203, 613, 643). Manchmal ist das Layout geradezu unsinnig, etwa auf S. 248/249, wo die obere Hälfte der

³ Marianne Bernhard, *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*, mit einem Nachwort von Hans H. Hofstätter, München 1974.

Seite 248 ganz frei ist und die Seite 249 nur in der Mitte mit einer kleinen Abbildung (Größe 8 x 12 cm) besetzt ist (siehe auch 456/457). Im weit überwiegenden Teil der Publikation ist der zur Verfügung stehende Platz nicht optimal ausgenutzt, was immerhin den Vorteil hat, dass man eigentlich überall handschriftlich ausführliche Anmerkungen einfügen kann.

Der zweite Grund für die Übergröße des Katalogs liegt im Text, der erheblich umfangreicher ist, als es nötig (und sinnvoll) gewesen wäre. Hier spielen drei Faktoren eine Rolle. Erstens drückt sich die Autorin vielfach recht umständlich aus – etwa wenn es darum geht, die Zugehörigkeit eines Blattes zu einem Skizzenbuch abzuklären (Beispiele: G 155, 579) oder die Verwendungen (dazu siehe unten) zu erläutern (Beispiel: G 67) –, und vielfach stößt man auf Redundanzen. So enthält der Kommentar zu G 490 die folgenden Feststellungen: „Eine letztendliche Absicherung dieser Zuordnung [zur „Loseblattsammlung“ von 1806] bedarf der Autopsie des Originals. [...] Von diesem Blatt konnte bislang keine Abbildung ausfindig gemacht werden. [...] Die Autopsie des Blattes steht noch aus. [...] Bislang liegt der Forschung keine Abbildung dieses Blattes vor.“ Bei der Angabe der Bezeichnungen wiederholt Grummt den Begriff „bezeichnet“ vor jeder einzelnen Bezeichnung auch dann, wenn sich deren mehrere auf einem Blatt befinden (bei G 306 fünfmal), statt in einer Kategorie „Bezeichnungen“ diese lediglich mit der Ortsangabe (links oben usw.) wiederzugeben; ebenso ist es bei Datierungen.

Zweitens breitet Grummt unnötige Informationen aus – wenn etwa die Verwendung einer Skizze für ein Ölbild zu notieren ist, nennt sie nicht nur den Forscher, der diese Verwendung zuerst erkannt hat, sondern auch noch diejenigen, die ihm darin gefolgt sind. Auch Börsch-Supan führt die Verwendungen in seinem Gemäldekatalog auf, doch nur mit den nötigsten Daten in einer Liste, während Grummt darauf mit ausformulierten Sätzen innerhalb des Kommentartextes eingeht (sehr umständlich etwa bei G 580), was nicht nur zu einer Vergrößerung des eigentlich dafür nötigen Platzes führt, sondern das Ganze recht unübersichtlich macht. Überhaupt wäre ein Blick auf Börsch-Supans Verzeichnis im Hinblick auf eine ökonomische Organisation des Textes von Nutzen gewesen. Unnötig ist es beispielsweise auch, im Kommentar zur *Baumstudie* G 59 vom September 1798 den Hinweis darauf, dass Friedrich ab Oktober 1798 in Dresden nachweisbar ist, mit drei weiterführenden Literaturhinweisen zu ergänzen. Solch ein Datum sollte aus dem biografischen Überblick (39–47) ersichtlich sein (was nicht der Fall ist). Dieser Überblick führt einerseits mehrere, offenbar zufällig ausgewählte Daten einzelner Zeichnungen auf, lässt jedoch besonders für die Zeit nach 1818 wichtige Ereignisse vermissen wie etwa die beiden Aufenthalte in Teplice 1836 und 1837. – Weitere Beispiele bieten die Kommentare zu den drei Zeichnungen G 808 bis G 810, die gleichartig wiederholte, in diesem Kontext unwichtige Informationen zu Friedrichs Heirat enthalten.

Der dritte und schwerwiegendste Faktor für die Ausdehnung des Textes ist jedoch der umfassende Einsatz von Textbausteinen, die in identischer Form manchmal nur wenige Male, in den meisten Fällen aber viele Male wiederholt werden. Dies sei beispielhaft an den Einträgen zum Osloer Skizzenbuch von 1806–08, das 46 Blätter

(G 422–470) umfasst, aufgezeigt. Nachdem das Skizzenbuch im Kommentar zum ersten Blatt (G 422) in seinem Umfang und seiner Eigenart vorgestellt ist, werden alle anschließenden 48 Kommentare mit folgender Information eingeleitet: „Zugehörigkeit zum Osloer Skizzenbuch 1806–08. Das Blatt ist Bestandteil eines noch erhaltenen Skizzenbuches, so dass die Zuordnung zum Osloer Skizzenbuch von 1806–08 als gesichert gelten kann. Zu Charakteristika und Standort des Skizzenbuches siehe Kat.-Nr. 422.“ Analog verfährt Grummt bei allen anderen Skizzenbüchern und den „Loseblattsammlungen“, also bei einem großen Teil aller Einträge, wobei die Textbausteine teils etwas kürzer, teils auch länger ausfallen. Nun sind die meisten Zeichnungen des Osloer Skizzenbuches auf Friedrichs Reise in die Heimat 1806 entstanden, was Grummt unter G 422 vermerkt. In den 29 folgenden Einträgen erscheint dann, nur in wenigen Fällen geringfügig modifiziert, die folgende Information: „Entstanden ist das Blatt während einer Reise Friedrichs in die Heimat und auf die Insel Rügen im Frühjahr und Sommer 1806 (s. hierzu: Kat.-Nr. 473).“ Bei G 431 und 432 liegt eine gleichartige Lokalisierung der dargestellten Szenerie vor, die Grummt im Kommentar zu G 431 in mehreren Sätzen erläutert. Diese etwas längere Erläuterung wird identisch im Kommentar zu G 432 wiederholt.⁴ Eine Information über einige Aufenthaltsorte Friedrichs auf Rügen erscheint insgesamt sechsmal in den Kommentaren zu G 439 bis G 444. Mit der Zeichnung G 454 beginnt eine Abteilung mit Motiven aus der Sächsischen Schweiz. Grummts Information dazu, die wiederum sechsmal erscheint, enthält zudem die (an dieser Stelle unnötigen) Angaben, bis wann Friedrich auf Rügen und ab wann er wieder in Dresden nachweisbar ist. Viermal schließlich erscheint ein kleinerer Textbaustein zu den Wolkendarstellungen am Schluss des Skizzenbuches. In mehreren Fällen hat dieses Vorgehen zur Folge, dass ein Kommentartext überwiegend aus Textbausteinen besteht (hier G 432, 444, 467, 469.) – Die Einträge G 520 und G 521 hätten praktischerweise (wie in Börsch-Supans Werkkatalog, siehe dort BS 149/150) in einem Eintrag zusammengefasst werden können, da ihr Wortlaut identisch ist. Bei dieser unnötigen Verdopplung fehlt andererseits jede Information über die Darstellung, über die immerhin knappe Angaben überliefert sind.

Neben den Informationen zu den jeweiligen Skizzenbüchern oder „Loseblattsammlungen“ und der biografischen Einordnung gibt es weitere Anlässe für den Einsatz von Textbausteinen, wie zum Beispiel bestimmte, auf den Zeichnungen mehrfach auftauchende Bezeichnungen wie „Horizont“, „Vordergrund“ oder die Markierung mit Zahlen. Während man die oben angeführten Textbausteine abkürzen oder auf Verweise reduzieren könnte, wäre für die Erläuterung dieser Bezeichnungen die Einleitung in den Katalog der richtige Ort gewesen – ebenso wie für andere grundlegende Ausführungen, die einige bei Friedrich mehrfach auftauchende Besonderheiten behandeln wie etwa seine Pauszeichnungen (Kommentar zu G 839, 891, 940) oder die Angabe der Größe eines Menschen durch eine senkrechte Linie (Kommentar zu G 628).

⁴ Eine ähnliche Wiederholung findet sich auch bei G 625 und 626, zwei Blättern mit praktisch gleicher Motivik.

Aus einer Bewertung aller umfangserweiternden Faktoren vom Layout bis zu den Redundanzen im Text lässt sich ungefähr abschätzen, welchen Umfang ein ökonomisch konzipiertes Werkverzeichnis der Zeichnungen hätte haben können. Meines Erachtens wäre eine im Format reduzierte einbändige Ausgabe im Umfang von 600 bis 700 Seiten möglich gewesen, die zu einem erheblich niedrigeren Ladenpreis hätte angeboten werden können und die dennoch genügend Raum für instruktive Abbildungen geboten hätte.

Auswahl der Werke

Mit dem Umfang ist auch die Frage des Inhalts angesprochen. Der Titel des Werks lautet *Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*. Dieser Titel ist aber irreführend; denn enthalten sind neben Skizzen, aquarellierten Skizzen und ausgeführten Zeichnungen auch Aquarelle, Gouachen und Sepien, nicht aber die wenigen Transparente. Auch die im Umfang bescheidene Druckgrafik fehlt, obwohl sie in ihrem Charakter den Zeichnungen viel näher steht als die Sepien und Aquarelle. Außer einer kurzen Bemerkung zum Ausschluss der Transparente (50) gibt Grummt keine Begründung für ihre Auswahl. Sie macht aber an dieser Stelle deutlich, dass sie eigentlich „Arbeiten auf Papier“ erfasst, was allerdings zu einem Konflikt mit Börsch-Supans Werkkatalog von 1973 führt. Börsch-Supan hatte nämlich neben den Ölbildern nicht nur die Druckgrafik, sondern auch bildmäßige Zeichnungen, Sepien und Aquarelle mit aufgenommen. Sein Aufnahmekriterium war die „Bildhaftigkeit“ – unabhängig von der Technik und dem Bildträger. Es wäre nun eigentlich naheliegend und auch sinnvoll gewesen, den Zeichnungskatalog als Ergänzung zu Börsch-Supans Werkkatalog zu konzipieren – das heißt: als Katalog aller Arbeiten nicht bildmäßigen Charakters, gleichgültig in welcher Technik. Grummt hat sich jedoch anders entschieden und 203 bereits in Börsch-Supans Werkkatalog enthaltene Arbeiten in ihren Katalog mit aufgenommen, von denen nur einige wenige – es handelt sich um Darstellungen aus dem *Kleinen Mannheimer Skizzenbuch* – meines Erachtens keinen bildmäßigen Charakter haben, für Börsch-Supans Werkkatalog also entbehrlich sind. Ein derart auf das wirklich Notwendige (das heißt um etwa 200 Einträge reduziertes) Verzeichnis hätte möglicherweise geholfen, die jetzt leider vorhandenen zahlreichen Fehler und Unzulänglichkeiten zu reduzieren.

Nun hat Grummt die Übernahmen aus Börsch-Supans Werkkatalog nicht einmal konsequent durchgeführt. Es fehlen nämlich außer den Transparenten folgende BS-Nummern:

- | | |
|-----|---|
| 43 | <i>Ruine Eldena</i> , vermutlich Sepia, um 1800, verschollen; |
| 44 | <i>Küste mit Schiffbruch</i> , Federzeichnung, um 1800, verschollen; |
| 45 | <i>Küstenlandschaft</i> , Federzeichnung, um 1800 verschollen: das neu aufgetauchte Blatt G 1007 zeigt auf der Rückseite eine Naturstudie dazu vom 17. 6. 1801; |
| 93 | <i>Stubbenkammer</i> , Sepia, um 1803, verschollen; |
| 102 | <i>Blick auf die Insel Vilm</i> , vermutlich Sepia, um 1803, verschollen; |
| 113 | <i>Sonnenaufgang mit Wallfahrern</i> , Sepia, um 1803/04, verschollen; |
| 114 | <i>Partie des Dorfes Loschwitz</i> , Sepia, um 1803/04, verschollen; |

- 116 *Ostküste von Mönchgut*, Aquarell, um 1804, unbekannter Besitz;
 120 *Das Kreuz im Gebirge*, Sepia, um 1804/05, verschollen;
 127 *Gotische Ruine am Meer*, Sepia, um 1805/06, verschollen;
 129 *Blick auf Arkona*, Sepia, um 1805/06, vor kurzem im Kunsthandel aufgetaucht;
 130 *Mondscheinlandschaft*, Sepia, um 1805/06, verschollen;
 144 *Mondscheinlandschaft am Gestade der Ostsee*, Sepia, vor 1807, verschollen;
 146 *Kreuz im Gebirge*, Sepia, 1806/07, verschollen;
 153–156 *Tageszeiten-, Jahreszeiten und Lebensalterzyklus* (von Schubert beschrieben), um 1807, verschollen;
 172 *Bauernhaus in Loschwitz*, Sepia, 1808, verschollen;
 173 *Bauernhaus*, Sepia, 1812, verschollen;
 175 und 176 *Fensterausblicke*, Sepia, um 1810, verschollen;
 341–344 *Herbst, Winter, Tod, Engel in Anbetung*, verschollen;
 367–370 *Vier Tageszeiten*, um 1828, verschollen;
 428–430 *Meer mit aufgehender Sonne, Frühling, Sommer*, verschollen.

Die meisten dieser Werke sind verschollene Arbeiten, von denen auch keine Abbildungen existieren. Grummt führt insgesamt 111 verschollene Zeichnungen ohne Abbildung auf; doch ist das offenbar eine willkürliche Auswahl. Bei BS 153 bis BS 156 handelt es sich um eine von Börsch-Supan aufgrund einer Beschreibung von Gotthilf Heinrich von Schubert angenommene spätere Variante des Zeitenzyklus von 1803, den Grummt unter den Nummern G 365 bis G 368 erfasst. Dort erwähnt sie Börsch-Supans Annahme zwar, folgt jedoch ohne Angabe ihrer Gründe und ohne nähere Diskussion der Datierung der Auffassung von Schulze Altcappenberg,⁵ es habe nur einen frühen Zyklus gegeben, der um 1803 entstanden, aber nicht vor 1807 von anderen beschrieben worden sei. Ähnlich verhält es sich mit den Nummern BS 341 bis BS 344 und BS 428 bis BS 430, deren Existenz Börsch-Supan aus der Annahme ableitet, Friedrich habe neben dem gut dokumentierten Zyklus von 1826 im Jahr 1834 eine weitere Variante hergestellt. Grummt referiert diese Auffassung im Kommentar zu G 892 nur knapp, verzichtet auf jede weitere Diskussion der Frage und lässt es mit der Existenz eines einzigen, 1826 entstandenen Zyklus bewenden. Im Kontrast zu dieser Knappheit der Diskussion enthalten Grummts Kommentare zu beiden Zyklen umfangreiche Textbausteine, die mehrfach – im Fall des späteren Zyklus fünfmal – wiederholt werden. Im Gegensatz zu dieser Sparsamkeit bei der Vergabe von Katalognummern hat Grummt deren fünf (G 393–397) für Blätter vergeben, über die überhaupt nichts bekannt ist, die sie lediglich als zu einem unbekanntem Zeitpunkt entnommene Blätter aus dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 identifiziert. – Und die Sepia G 506 = BS 151 (*Das Kreuz an der Ostsee*, um 1806/07) wird gleich dreimal katalogisiert, nämlich unter G 506, 507 und 577. Grummt geht von drei Versionen aus; indessen ist dasselbe Blatt lediglich von den Zeitgenossen auf etwas unterschiedliche

5 Hein-Th. Schulze Altcappenberg, *An der Wiege der Romantik. Die ‚Jahreszeiten‘ Caspar David Friedrichs von 1803*, in: *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs „Jahreszeiten“ von 1803* (Kulturstiftung der Länder – PATRIMONIA, 317), Berlin 2006, S. 15–24, hier S. 17.

Weise beschrieben worden. Daher ist ihre Bemerkung im Kommentar zu G 577: „Börsch-Supan identifiziert das hier beschriebene Blatt irrtümlich mit dem verschollenen Blatt Kat.-Nr. 507“ unberechtigt. Der Fehler ist in unzureichender Kenntnis der Literatur begründet; so ist Grummt auch entgangen, dass das Blatt auf der Berliner Akademieausstellung 1810 neben *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* ausgestellt war, was mehrere Zeitgenossen notiert haben. – Was fehlende Werke betrifft, hat Armin Kunz in seiner Rezension nur auf zwei nicht verschollene und sicher von Friedrich stammende Werke hingewiesen: eine wohl noch in Kopenhagen entstandene, bei Kunz abgebildete kleine Mondscheinlandschaft sowie eine Landschaftsskizze vom 27. Dezember 1802.⁶ Ihnen ist eine 1990 von Hans Werner Grohn publizierte Baumstudie vom 11. März 1812⁷ hinzuzufügen.

Abgeschriebene Werke

In den Anhängen II und III am Schluss des Buches (921–968) führt Grummt 28 fragwürdige und 115 von ihr abgeschriebene Werke auf. Die meisten dieser Infragestellungen und Abschreibungen leuchten ein; einige sind aber unberechtigt oder fragwürdig. Erschwert wird die Beurteilung durch die in diesen beiden Abteilungen durchweg kleinformatischen Abbildungen sowie durch das Fehlen jeder Begründung. Grummt setzt hier lediglich formelhafte Textbausteine ein, die bei den Abschreibungen lauten: „Künstlerische Auffassung und zeichnerische Umsetzung des dargestellten Gegenstandes erlauben keine Zuordnung des Blattes in das Werk von Caspar David Friedrich.“

Unzweifelhaft von Friedrich sind dennoch zwei Werke:

- III-16 = BS 349: *Meeresküste mit Fischerbooten*, Budapest, Museum der Bildenden Künste: Das große Boot vorn erscheint auch auf BS 312, die fünf Boote rechts davon auf BS 234;
- III-86 *Studien von Engelsköpfen*, Oxford, Ashmolean Museum: Es handelt sich um Studien zur *Kathedrale* (BS 231).

Weiterhin können nach Auffassung von Helmut Börsch-Supan⁸ folgende Werke als echt gelten:

- II-7 *Segel*, um 1798, Greifswald, Pommersches Landesmuseum: ähnliche Studien siehe G 84–94;
- II-11 = BS 1: *Ideale Gebirgslandschaft mit Wasserfall*, Standort unbekannt: ist stilistisch mit den frühen Werken G 28 = BS 4 und der von Kunz erwähnten Mondscheinlandschaft zu vereinbaren und kann ikonographisch als Präfiguration der *Frau vor der untergehenden Sonne* (BS 249) angesehen werden;

⁶ Kunz 2012 (s. Anm. 1), S. 110 mit Abb. 24.

⁷ Hans Werner Grohn, „Eine bislang unbekannte Baumstudie von Caspar David Friedrich“, in: Stefan Kummer und Georg Satzinger (Hrsg.), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1990, S. 274–279.

⁸ Briefliche Mitteilung vom 11. März 2014.

- II-16 *Schiffsstudien*, Hamburger Kunsthalle;
 II-28 *Zwei Studien nach einem Kahn*, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer;
 III-4 *Reiter auf einem Esel und stehende Figur unter einem Baum*, 1. 4. 1801, New York, Morgan Library & Museum;
 III-11 *Landschaft mit Ruine*, 1815, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett;
 III-42 *Weiblicher Kopf, Profilansicht*, Greifswald, Pommersches Landesmuseum;
 III-76 *Landschaftsskizze*, Frankfurt, Goethe-Museum;
 III-99 *Fels- und Baumstudie*, 1798, unbekannter Standort;
 III-102 *Zwei Segelschiffe auf hoher See*, unbekannter Standort;
 III-103 *Ostseeküste*, unbekannter Standort: Es handelt sich um eine Landschaft bei Kopenhagen;
 III-106 = BS 6: *Felsige Waldlandschaft mit Kruzifix*, unbekannter Standort: Das Blatt wurde bereits 1852 als Friedrich versteigert; die Abschreibung hat auch Grave bezweifelt;⁹
 III-115 = BS 13: *Landschaft bei Kopenhagen*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: steht stilistisch den frühen Rügenzeichnungen nahe.

Ich selbst würde darüberhinaus die Abschreibung folgender Werke zumindest bis zur Vorlage überzeugender Gründe in Frage stellen:

- II-14 *Entwurf zu einem Sarkophag*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett;
 II-15 *Liegendes Kruzifix*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett;
 III-41 *Stengel mit Blättern*, Staatsgalerie Stuttgart;
 III-44 *Treppenaufgang*, unbekannter Standort;
 III-68 *Wanderer im Burgeingang*, Kassel, Privatbesitz;
 III-85 *Föhre*, Wien, Albertina.

Es fällt auf, dass Grummt G II-7 anzweifelt, jedoch alle verschollenen Zeichnungen aus dem Katalog der Galerie Kühl von 1928, von denen keine Abbildungen existieren, ungeprüft als echt ansieht. Ansonsten ist aber positiv zu werten, dass in den Katalog der „autorisierten Werke“, wie Grummt den Hauptteil des Verzeichnisses nicht ganz angemessen nennt, keine Werke Eingang gefunden haben, die offensichtlich nicht von Friedrichs Hand stammen. Bei G 528 = BS IV (*Der Schlossberg bei Teplitz*) fehlt wie bei den Abschreibungen die Begründung für die Einordnung in Friedrichs Werk.¹⁰ G 233 (*Wanderer vor der Stadt*) ist ein für Friedrich zumindest ungewöhnliches Werk und würde meines Erachtens eher zu Carus passen, doch ist hier ebenso wie bei G 528 eine definitive Entscheidung nicht ohne weiteres zu treffen. Armin Kunz möchte G 98 (*Ruinendurchblick*, um 1798) wegen des für Friedrich ungewöhnlichen Zeichenstils beschrieben haben – ebenso wie die in der Ausführung ähnlichen Zeichnungen G 97 (*Kellergewölbe im Zisterzienserklster Altzella*) und – von Grummt tatsächlich beschrieben – G III-44 (*Treppenaufgang*). Nun konnte aufgrund eines Hinweises von Börsch-Supan das Motiv von G 98 bestimmt werden: Es ist keine echte Ruine, sondern die Kopenhagener „Marmorkirche“, die lange Zeit als unfertiger Monumentalbau offenstand und auch, wie auf der Zeichnung sichtbar,

⁹ Grave 2013 (s. Anm. 1), S. 21.

¹⁰ Dies hat auch Johannes Grave in seiner Rezension (s. Anm. 1) beanstandet (21).

für Einbauten zweckentfremdet wurde. Da Friedrich sowohl diese Bauruine wie das Kloster Alzella kannte und G III-44 vielleicht ein Kopenhagener Motiv zeigt, würde dies doch für eine Autorschaft Friedrichs sprechen, auch wenn Unwägbarkeiten vorerst noch bestehen bleiben.

Allgemeines zum Werkkatalog

Es sei nun ein Blick auf den Hauptteil des Werkkatalogs geworfen, der insgesamt 1.014 Einträge enthält. Es ist klar, dass eine systematische Durchsicht aller Einträge für diese Besprechung nicht geleistet werden konnte. Ich möchte mich daher auf wenige Problemfelder konzentrieren und sie anhand von Beispielen veranschaulichen: die Identifikation der dargestellten Örtlichkeiten, Datierungsfragen, die chronologische Anordnung des Materials sowie die für Friedrich bezeichnende Verwendung der Skizzen für ausgeführte Werke. Zunächst seien allgemeinere Aspekte des Katalogs angesprochen. Vorweggeschickt sei, auch wenn sie trivial klingt, die Bemerkung, dass Grummts Werkverzeichnis Stärken und Schwächen aufweist. Die Stärken liegen in einer – von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen – äußerst genauen Betrachtung und Untersuchung eines jeden Einzelblattes in seiner Form und Materialität bis hin zu den feinsten Einzelheiten der Darstellung. Die allgemeineren Ergebnisse dieser genauen Betrachtung hat Grummt in der Einleitung (23–37) resümiert, in der sie die Eigenarten des Friedrichschen Zeichenstils umreißt. Dabei geht sie auch auf stilistische Entwicklungen ein; so stellt sie eine Wendung von einem linearen, am Außenkontur der dargestellten Gegenstände orientierten Stil in der Frühzeit zu einem mehr malerischen Stil fest, der sich ab 1806 zunehmend ausbildet (29). Erstmals hat Grummt erkannt, dass Friedrich, nachweisbar ab 1810, den Bleistift nicht nur, wie üblich, zur Unterzeichnung für ein Aquarell verwendete, sondern nach dem Trocknen der Farbe mit ihm „in der Regel tiefschwarz als Schraffuren, Zickzacklinien und Einzellinien ausgeführte Lineaturen auf das Blatt [setzte], um ihm flächestrukturierende Akzente zu verleihen.“ (27) Weiterhin beschreibt Grummt die Verwendung von Bleistiften unterschiedlicher Härtegrade sowie Friedrichs individuelle Art, Linien nicht mit einem Schwung aus dem Handgelenk, sondern durch stetiges Voranrücken auf dem Papier zu bilden (29f.). (Hierfür hätte man sich eine Illustration mit Detailaufnahmen gewünscht.) Ausführlich geht sie auf Friedrichs Verwendung der Naturstudien für ausgeführte Bilder ein und betont, dass es hierfür eine gewisse Bandbreite von der weitestgehend getreuen Übernahme eines Elements, etwa eines Baums, bis hin zu starken Modifikationen und der Neuschöpfung von Bäumen, die aus unterschiedlichen Naturstudien zusammengesetzt sind, gibt (31f.);¹¹ eine solche kombinatorische Verwendung findet sich etwa im Kommentar zu der Baumstudie G 573 beschrieben, die Friedrich für das Hamburger Ölbild *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (BS 205) benutzt hat.

¹¹ Letzteres wurde bereits von Mayumi Ohara (*Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. Berlin 1983) beobachtet, worauf Grummt hinweist.

Bezüglich der genauen Betrachtung der Einzelblätter im Katalog ist allerdings eine recht bedeutsame Einschränkung zu machen: Die Verso-Seiten, sofern sie Zeichnungen aufweisen, werden in der Regel vernachlässigt. Zwar werden die rückseitigen Darstellungen im Vorspann zu jedem Katalogeintrag in der Rubrik „Verso“ benannt und motivisch identifiziert, aber in der weit überwiegenden Zahl der Fälle geht Grummt in ihrem Kommentar nur auf die Zeichnung auf der Vorderseite ein (Beispiele: G 261, 262, 268, 351, 353, 399, 402, 403, 745, 824; Ausnahme: G 400). Bei G 297 (*Blick über die Wrechner* [richtig: *Wreechner*] See) vom 16. Juni 1801 diskutiert sie die Skizzenbuchzugehörigkeit sowie die Lokalisierung der Ansicht auf der Recto-Seite ausführlich, bespricht aber die Darstellung auf der Verso-Seite gar nicht, obwohl diese sich im Charakter von der Darstellung auf der Vorderseite nicht unterscheidet. Zudem ist die Verso-Seite kleiner als die (im Buch gegenüberliegende) Recto-Seite abgebildet, wofür kein Grund ersichtlich ist. Immerhin sind die Verso-Seiten, abgesehen von G 627, abgebildet.

Zu den Abbildungen seien folgende Anmerkungen gemacht:

- G 160: nicht Friedrichs Zeichnung, sondern die Radierung ist abgebildet;¹²
- G 196: *Hütte mit Bäumen nach Veith*: eine Abbildung existiert (Foto Marburg Nr. 69528);
- G 374: nicht Friedrichs Sepia (die nicht erhalten ist), sondern Carl Friedrich Thieles Aquatintaradierung ist abgebildet;
- G 523: *Gebirgslandschaft*, 1807: abgebildet ist (nochmals) G 522 (richtige Abbildung: Börsch-Supan/Jähniß 1973: Vergleichsabbildung 24);
- G 678: *Burgruine von Wolgast*, Dezember 1813: Abbildung ist unnötig schlecht; cf. die Abbildung im Katalog Rewald 1990;¹³
- G 824 verso: Abbildung steht auf dem Kopf;
- G 846: *Rügenlandschaft (Blick auf Putbus)*, um 1825: ist seitenverkehrt abgebildet;¹⁴
- G 684: *Blick über den Wolfsgraben*, ohne Abbildung: ist kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht.¹⁵

Von den wenigen Fällen ungenauer Beobachtung seien zwei genannt. Das Brunnen-
denkmal *Emilias Kilde* (dänischer Name *Emiliekilde*, nicht *Emiliakilde*) auf der aquarellierten Zeichnung G 34 = BS 7 (zur Datierung siehe unten) wird nicht durch eine Kugel, sondern durch eine Vase bekrönt. – Zum *Felshang* vom 9. Juni 1799 (G 115) behauptet Grummt, die Skizze auf der Rückseite sei wie die auf der Vorderseite vor der Natur entstanden; doch es handelt sich nur um die seitenverkehrte Nachzeichnung der Skizze auf der Vorderseite. – Bei G 336 und G 356 hat Grummt übersehen, dass auf beiden Blättern das gleiche Motiv (vermutlich der Jeschken in Nordböhmen) aus etwas unterschiedlichem Blickwinkel dargestellt ist.

¹² Dies ebenso wie der übernächste Punkt von Kunz 2012 (s. Anm. 1) bemerkt (111).

¹³ Sabine Rewald (Hrsg.), *Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus russischen Sammlungen*, München 1990, Nr. 2.

¹⁴ Auch von Grave 2013 (s. Anm. 1), S. 20f. bemerkt.

¹⁵ Villa Grisebach, München, Auktion vom 28. Mai 2014, Nr. 150; dazu hat Grummt selbst einen Kommentar verfasst.

Durch die genaue Untersuchung der Blätter ist es Grummt gelungen, Zugehörigkeiten zu den insgesamt 20 heute bekannten Skizzenbüchern abzuklären (cf. beispielsweise die Korrektur einer irrtümlichen Zuordnung von G 148 durch Hans Dickel an das Große Mannheimer Skizzenbuch) sowie Lesungen, Datierungen und Lokalisierungen zu korrigieren, so dass sich einige neue Aufschlüsse zu Friedrichs Biografie (das heißt seine Anwesenheit an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten) ergeben. Als Beispiel sei die lavierte Federzeichnung G 109 (*Felshang mit Baumbestand*, 20. 5. 1799) angeführt: Nachdem zuletzt Tina Grütter (1986)¹⁶ den Felshang in der Sächsischen Schweiz vermutet hatte, schließt Grummt aus Friedrichs Aufenthalt in Nossen am folgenden Tag, dass die Skizze wohl in der dortigen Gegend entstanden ist. – Die 2006 aufgetauchte *Studie eines abgestorbenen Baumes* vom 6. Oktober 1815 (G 753) trägt eine Notiz über die Abreise von Greifswald an diesem Tag, so dass wir erstmals über das genaue Ende dieser vierten Reise Friedrichs in seine Heimat Bescheid wissen. Bei G 342 (*Alte Frau mit Sanduhr und Bibel*, 24. 5. 1802) fehlt die Angabe der Bezeichnung auf dem Buchrücken „BIB[...]“, was auf „Biblia“ oder „Bibel“ deutet – übrigens ein ziemlich eindeutiges Indiz dafür, dass Friedrich auf der gleichnamigen großen Kohlezeichnung G 316 = BS 70 tatsächlich die Bibel gemeint hat und nicht, wie von Johannes Grave vorgeschlagen, ein Buch mit handschriftlichen Eintragungen.¹⁷

Manchmal sind Grummts Erörterungen zur Identifikation von Ort oder Zeit unnötig unklar. Im Kommentar zur *Brockenlandschaft* vom 29. Juni 1811 (G 654) referiert sie zwei unterschiedliche Auffassungen über die dargestellte Örtlichkeit, ohne eine Entscheidung zu treffen: die von Jens Christian Jensen, es sei eine Gegend des Harzvorlandes dargestellt, und die von Herrmann Zschoche, es handele sich um einen Blick vom Brockengipfel. Die Frage lässt sich jedoch eindeutig entscheiden; denn eine von Zschoche abgebildete Vergleichsansicht¹⁸ belegt die Richtigkeit seiner Auffassung. – Im Kommentar zu G 493, einem Blatt mit der Darstellung eines mittelalterlichen Wehrturms vom 29. Mai 1806, referiert Grummt lediglich Herrmann Zschoches Vorschlag, den Turm mit dem Bergfried der Burg Stargard zu identifizieren, ohne eine endgültige Entscheidung darüber zu treffen. Immerhin wäre damit belegt, dass Friedrich diese unweit Neubrandenburg gelegene Ruine wohl mindestens zweimal besucht hat; denn es existiert außerdem eine von Grummt auf „um 1815“ datierte Zeichnung des unteren Tores der Burg (G 719 = BS 211). Meines Erachtens kann an Zschoches Bestimmung kein Zweifel bestehen, auch wenn Friedrich nicht alle Details des Stargarder Turms wiedergibt. – Im Kommentar zur *Landschaftsstudie* G 408 vom 28. Mai 1804 findet sich eine unzutreffende Aussage über eine Lokalisierung durch Mayumi Ohara,¹⁹ diese bezieht sich nicht auf G 408 verso, sondern auf G 566 (wo sie von Grummt richtig referiert wird).

16 Tina Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986, S. 110.

17 Siehe zu dieser Frage die Ausführungen im zweiten Teil der Sammelbesprechung in diesem Journal 18 (2014), S. 56.

18 Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich im Harz*, Dresden 2000, Abb. 47.

19 Mayumi Ohara, „Über das sogenannte ‚Große Gehege‘ Caspar David Friedrichs“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), S. 100–117, hier S. 112.

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass auch manche Titelangaben unnötig ungenau sind. Warum ist etwa G 306 vom 16. August 1801 mit *Flachlandschaft auf Rügen* betitelt und nicht mit *Blick über die Wreechener See nach Putbus*? G 308 vom 17. August 1801 trägt den eigenartigen Titel *Südküste von Rügen mit Segelbooten auf Rügen (Mönchgut)*; richtig wäre: *Blick zum Nordperd bei Göhren auf Rügen*. G 309 ist betitelt mit *Ruine an einem Deich (Ruine mit viereckigem Turm)*; dargestellt ist aber (von Grummt gesehen) die Burgruine Wolgast – ebenso wie auf der Federzeichnung G 678, die richtig *Burgruine von Wolgast* betitelt ist. Auch könnte G 837 mit *Burg Stolpen* betitelt werden statt mit *Studie einer Burg*.

Ein Beispiel für das Problem der korrekten Lokalisierung sei näher betrachtet, da es von besonderem Interesse ist: jene Rügenzeichnung vom 17. August 1801 (G 307), die im Vordergrund den Streifen eines Sandufers zeigt, den Friedrich mit geringfügigen Modifikationen in sein berühmtestes Bild, den *Mönch am Meer*, übernommen hat. Auf diese Übernahme hatte zuerst Mayumi Ohara in ihrer Dissertation²⁰ hingewiesen. Um eine Identifikation der Örtlichkeit hatte sich schon zuvor Werner Sumowski bemüht und sie als „Aufnahme des Groß-Zickerschen Höfts“ bestimmt,²¹ also einer Örtlichkeit auf der im Südosten Rügens gelegenen Halbinsel Mönchgut. Diese Bestimmung ist dann 1998 von Herrmann Zschoche wiederholt worden, der hinzufügte, Friedrich habe die Ansicht von einem Standpunkt bei Gager aus aufgenommen.²² Eine zweite Zeichnung vom selben Tag (G 308) zeigt das dominierende Hintergrundmotiv, einen direkt an die Küste stoßenden Bergrücken, aus größerer Nähe und natürlich mit anderem Vordergrund. Zschoche hatte allerdings hinzugefügt: „Die Motive der beiden Mönchguter Ansichten lassen sich photographisch heute nicht mehr eindeutig belegen. Die Gestalt des Höfts hat sich in den nahezu 200 Jahren durch die Einwirkung des Meeres erheblich verändert.“²³ Der mit den Örtlichkeiten nicht vertraute Leser benötigt eigentlich genügend genaue Landkartenausschnitte, um die von den verschiedenen Autoren jeweils vorgeschlagenen Lokalisierungen nachvollziehen zu können, zumal er kaum wissen wird, was sich hinter solchen Bezeichnung wie „Höft“, „Ort“, „Bodden“, „Wieck“, „Perd“, „Goor“, „Stubbenkammer“ und so weiter verbirgt. Zschoche hat immerhin auf dem Vor- und dem Nachsatz seines Buches eine alte Karte abgedruckt, die aber für einen Nachvollzug der Ansichten auf G 307 und 308 nicht genau genug ist. Wenig später hat dann Werner Busch die Frage erneut aufgegriffen und eine Begehung der in Frage kommenden Strandpartien durchgeführt, wodurch er zu einer Korrektur der von Sumowski und Zschoche vertretenen Lokalisierung gelangt ist, die er mangels Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Uferverlauf verwirft.²⁴ Er bestimmt Friedrichs Standpunkt für G 307 an einer Stelle an der Ostküste der Halbinsel, „noch nicht einmal einen Kilometer südlich von Lobbe“ und dokumentiert dies

20 Ohara 1983 (s. Anm. 11), S. 227.

21 Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich Studien*, Wiesbaden 1970, S. 157.

22 Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam und Dresden 1998, S. 24.

23 Ebd., S. 25.

24 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 55–59.

mit mehreren Fotos.²⁵ Er schreibt dazu: „Man schaut über die Ausbuchtung von Lobber Ort, wo das Ufer beginnt, zur Steilküste zu werden, auf das sogenannte Nordperd beim Seebad Göhren [...]. Die zweite Zeichnung vom 17. August [...] ist exakt an der Ecke des Lobber Ort mit Blick auf das Nordperd aufgenommen, allerdings wieder mit einem ausgeprägten Zoomeffekt, wie das Foto zeigt [...]“²⁶ Mit der Bestimmung der Ansichten als Blicke auf das Nordperd bei Göhren von Süden her hat Busch zwar den entscheidenden Schritt hin zur zutreffenden Lokalisierung getan, aber trotzdem noch keine ganz richtige Antwort gegeben. Denn schon angesichts seiner Fotos wird die Differenz zu Friedrichs Zeichnungen deutlich: Die Entfernung zum Nordperd ist auf den Fotos viel größer. Sie würde auf G 307 etwa vier Kilometer betragen und auf G 308, wo das Nordperd aus der Nähe zu sehen ist, immer noch mehr als zwei Kilometer. Herrmann Zschoche hat nun in der späteren, gekürzten Fassung seines Buches aufgrund der Angaben von Werner Busch nicht nur seinen eigenen Fehler korrigiert, sondern auch denjenigen von Busch, indem er Friedrichs Standpunkt von G 307 nunmehr endgültig richtig als den Göhrener Südstrand bestimmte.²⁷ Dieser Strand ist also derjenige des *Mönchs am Meer*. Die Entfernung zum Nordperd beträgt etwa einen Kilometer, und auf G 308 sind es nur noch wenige hundert Meter. Beide Ansichten Friedrichs sind also ganz und gar realistisch – was, Herrmann Zschoche zufolge, jedoch nicht für alle Rügen-Zeichnungen gilt.²⁸ Buschs Schlussfolgerung, Friedrich hätte die Ferne wie mit einem Zoom herangeholt,²⁹ trifft also nicht zu. Um auf den Werkkatalog der Zeichnungen zurückzukommen: Grummt vollzieht für beide Blätter die Geschichte der Lokalisierung nach, jedoch ohne die richtige Bestimmung bei Zschoche 2007 zu berücksichtigen. Das verwundert etwas; denn sie zieht diese Publikation für das vorangehende Blatt G 306 durchaus heran.

Aber auch für das recht bekannte Aquarell *Kreidefelsen auf Rügen* (G 847), heute im Museum der bildenden Künste Leipzig, hat Grummt unverständlicherweise die Ausführungen Zschoches nicht berücksichtigt,³⁰ so dass ihr – im übrigen unangemessen kurzer – Kommentar unnötige Fehler enthält. So referiert sie die unzutreffende Auffassung, es sei eine Partie nahe der Victoria-Sicht dargestellt. Zschoche konnte die dargestellte Szenerie erstmals korrekt lokalisieren als die auch als „Große Stubbenkammer“ bezeichnete Schlucht zwischen dem links dargestellten Feuerregenfelsen und dem Königsstuhl rechts. Dies bedeutet zum einen, dass es sich trotz einer gewissen Ähnlichkeit um eine andere Lokalität handelt als diejenige, die Friedrich in dem berühmten Ölbild *Kreidefelsen auf Rügen* (BS 257) aufgegriffen hat, und zum andern, dass es sich – im Gegensatz zu diesem Ölbild – um eine weitgehend naturgetreue Vedute handelt – abgesehen von der merkwürdigen Besetzung des Königsstuhl-

25 Ebd., S. 57 mit Abb. 13–16.

26 Ebd.

27 Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spurensuche*, Husum 2007, Abb. 23 und 33.

28 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 19, 24. Busch 2003 (s. Anm. 24), S. 50 wiederholt die Beobachtung, ohne Zschoche zu nennen.

29 Busch 2003 (s. Anm. 24), S. 58.

30 Siehe Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 117–120; Zschoche 2007 (s. Anm. 27), S. 99–101.

Plateaus mit einem völlig disproportionierten Vegetationsstreifen. Von daher erschiene es auch als prinzipiell berechtigt, das Aquarell der großen Rügenfolge zuzuordnen, die Friedrich um 1824 angefertigt hat. Doch wäre hier eine genauere Diskussion vonnöten gewesen – einerseits wegen des Formats, das als Hochformat eigentlich nicht in die Folge passt (ein Problem, das Zschoche anspricht), andererseits aber auch wegen der Datierung, die Grummt lediglich mit „nicht vor 1825“ bestimmt, aber wohl, wie sich aus der Einordnung des Blattes in ihren Katalog ergibt, tatsächlich für 1825 ansetzt, während es Börsch-Supan zunächst noch erheblich später (nach 1837) und zuletzt auf etwa 1830³¹ datiert hatte.

Selten unterlaufen Grummt Irrtümer bei der Datierung. Bei G 34 = BS 7 (*Emilias Kilde*, 1797) ist in der Überschrift der 5. Mai angegeben, in der Transkription der – für mich nicht lesbaren – eigenhändigen Datierung der „15t Mey“. Die Datierung der *Rügenlandschaft* G 287 auf den 16. Juni 1800 kann nicht stimmen, weil Friedrich im Juni 1800 in Dresden war; es muss also 1801 heißen. Das Blatt *Felsbrocken und Gehöft, Farne* (G 628), auf dem Friedrich keine Jahresangabe gemacht hat, datiert Grummt auf den 13., 14. und 15. Juni [1810] und ordnet es der Riesengebirgswanderung zu. Doch diese begann erst am 6. Juli, so dass die Skizzen wohl in der Sächsischen Schweiz entstanden sind. Herrmann Zschoche erinnert, ohne sich in der Datierung festzulegen, an nachweisliche Aufenthalte Friedrichs im Juni 1812 und 1813;³² Frank Richter dagegen datiert die Zeichnung ins Jahr 1808³³ (beide fehlen in Grummts Literaturangaben). Für Aufenthalte in der Sächsischen Schweiz gegen die Junimitte kommen aber auch andere Jahre in Frage.

Ein Beispiel für die Korrektur eines Datums durch Grummt ist die Zeichnung von Felsblöcken G 174, für die Börsch-Supan im Kommentar zu BS 145 irrtümlich den 12. statt den 17. August 1799 angegeben hatte, wobei er dies selbst als Korrektur an der – jedoch richtigen – Lesart „17. August“ ausgewiesen hatte. – Ein anderes Beispiel ist G 904, eine Ansicht des Strandes bei Saßnitz auf Rügen, für die Zschoche³⁴ irrtümlich die falsche Datierung „4. Juni 1826“ angegeben und daraus einen unzutreffenden Verlauf der Rügenreise Friedrichs abgeleitet hatte. Grummt weist darauf hin, dass Friedrich die Zahl für den Tag in der Datumsangabe ausgelassen, aber den Wochentag mit „Donnerstag“ angegeben hat. Sie erschließt daraus den 29. Juni als wahrscheinliches Datum, so dass sich aus den Daten der erhaltenen vier Skizzen dieses Rügenbesuchs (G 901–904) Aufenthaltsnachweise nur für einen sehr engen Zeitraum, nämlich vom 25. bis zum 29. Juni, ergeben. Dies ist eine wichtige Präzisierung unserer Kenntnisse über diesen letzten Rügenbesuch Friedrichs. Allerdings hat Grummt übersehen, dass Zschoche seinen Irrtum zwischenzeitlich erkannt und in der gekürzten Neuausgabe seines Buches ebenfalls das Datum 29. Juni vorgeschlagen hatte.³⁵

31 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 164, Anm. 308.

32 Zschoche 2000 (s. Anm. 18), S. 82.

33 Frank Richter, *Caspar David Friedrich. Spurensuche im Dresdner Umland und in der Sächsischen Schweiz*, Husum 2009, S. 103.

34 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 132 mit Abb. 104.

35 Zschoche 2007 (s. Anm. 27), S. 110f. mit Abb. 114.

Sehr zu begrüßen ist Grummts Entscheidung, die Datierung deutlich auffallend im Kopf eines jeden Eintrags direkt beim Titel eines Blattes zu geben. Manche Datierungen sind aber unnötig undeutlich, nämlich dann, wenn Grummt nicht die – vorhandene oder erschließbare – genaue oder genauere Datierung angibt, sondern, um das Beispiel der Zeichnungen G 736 bis G 743 zu nehmen, durchweg „um 1815“. G 736 muss um den 13. August 1815 entstanden sein, G 737 im August/September 1815 und G 738 bis G 743 im Zeitraum Ende August bis Anfang Oktober 1815.³⁶

Chronologische Anordnung des Materials

Dies führt zum Problemkreis der Chronologie und der Datierung einzelner Werke. In der Einleitung schreibt Grummt: „Die chronologische Sortierung des Bestandes der Friedrich-Zeichnungen im vorliegenden Werkverzeichnis orientiert sich am Grundgerüst der datierten Zeichnungen.“ (36) Doch wird dieses Prinzip fortlaufend durchbrochen, wie bereits in der Einführung in den Katalog deutlich gemacht wird: „Skizzenbücher, Stammbücher, Loseblattsammlungen, Jahreszeiten-, Tageszeiten- und Lebensalter-Zyklen werden jeweils als geschlossene Werkgruppe katalogisiert. [...] Da Friedrich seine Skizzenbücher über Jahre hinweg und parallel zu anderen Skizzenbüchern bzw. Einzelblättern etc. verwendete, gibt es in der Chronologie notwendige Sprünge.“ (50)

Dies bedeutet im Effekt, da es 20 Skizzenbücher und zehn „Loseblattsammlungen“ gibt, dass überhaupt keine kontinuierliche Chronologie zustandekommt. Es ist weder möglich, nachzuvollziehen, was Friedrich gleichzeitig oder nacheinander gezeichnet hat, noch können – von Ausnahmen abgesehen – seine Reisen unmittelbar anhand einer Abfolge der zugehörigen Zeichnungen nachvollzogen werden. Nach dem Ende der Präsentation eines Skizzenbuches oder einer „Loseblattsammlung“ muss erst einmal der zeitliche Anschluss wiederhergestellt werden, das heißt die Chronologie springt zurück. So folgt beispielsweise auf G 285 vom 27. Februar 1802 (das letzte Blatt des *Kleinen Mannheimer Skizzenbuchs*) unmittelbar das Einzelblatt G 286 vom 9./10. Februar 1800. Zeichnungen, die am gleichen Tag entstanden sind, werden teilweise weit auseinandergerissen. So finden sich die beiden am 28. Juni 1811 entstandenen Zeichnungen des Trudensteins im Harz G 643 und 653 durch neun Zeichnungen getrennt; diese sind datiert: 29. 6. 1811 (viermal), um 1811 (G 648, wahrscheinlich keine Harzlandschaft), 10. 7. 1811, 26. 6. 1811, 27. 6. 1811 und 27./28. 6. 1811. Noch weiter auseinandergerissen sind die drei bei Ruschwitz auf Rügen am 17. Juli 1806 entstandenen Zeichnungen G 446 (426), G 487 (456) und G 502 (472) – die beiden praktisch gleichzeitig entstandenen Skizzen G 446 und G 502 liegen also um 45 Buchseiten auseinander. Geradezu absurd wird es im Fall des Aquarells G 916 = BS 498 (*Blick auf den böhmischen Erzgebirgskamm mit zwei Obstbäumen*). Dieses von Grummt mit „nicht vor 1828“ datierte Werk befindet sich noch in der Gruppe der

³⁶ Armin Kunz 2012 (s. Anm. 1), S. 109 nennt in seiner Rezension G 405 bis G 408 als Beispiele für unnötig ungenaue Datierungen, meint jedoch G 406 bis G 408, da Grummt bei G 405 das genaue Datum angibt.

„Mittleren Schaffenszeit“. Die notwendigerweise früher entstandene Vorstudie dazu (G 932, datiert 14. Mai 1828) folgt 14 Seiten später und befindet sich bereits in der Gruppe des „Spätwerks“.

Angesichts der so produzierten Desorientierung des Benutzers halte ich die oben umrissene Grundsatzentscheidung zur Anordnung des Materials für eine Fehlentscheidung. Zeitenzyklen geschlossen zu präsentieren, ist natürlich sinnvoll, aber Skizzenbücher sind nur Arbeitsmittel und keine „Werkgruppen“ im Sinne eines als künstlerische Einheit intendierten Ensembles. Diesbezüglich hätte es genügt, im Vorspann des Buches eine tabellarische Übersicht über die Skizzenbücher und ihren Inhalt zu geben, so dass im Katalog selbst eine möglichst strikte chronologische Ordnung unabhängig von der materiellen Herkunft der einzelnen Blätter hätte hergestellt werden können. Noch mehr gilt dies für die sogenannten „Loseblattsammlungen“, die Grummt wie geschlossene Skizzenbücher behandelt, die in Wirklichkeit aber nur hypothetische Entitäten sind. Mehr noch als bei den Skizzenbüchern wäre es angezeigt gewesen, über die ihnen zuzuordnenden Blätter lediglich in einer Liste einen Überblick zu geben und auf eine jahresweise geschlossene Präsentation innerhalb des Katalogs zu verzichten. Auch ihre Definition (zu finden in den Kommentaren zu G 489 und G 579) wäre besser in der Einleitung aufgehoben gewesen.

Datierungsfragen

Abgesehen von den oben angesprochenen dokumentarisch (durch Eintragungen des Künstlers oder durch Aufenthaltsnachweise für bestimmte Orte) begründeten Datierungen gibt es auch zahlreiche Datierungen, die Grummt aufgrund einer stilistischen Einordnung vornimmt. In vielen Fällen weicht sie – zum Teil deutlich – von bisherigen Datierungen ab. Diese Fälle können hier nur in einer Auswahl näher betrachtet werden.³⁷ Sehr erstaunlich ist die Datierung der *Landschaft mit hohen Kiefern und Pferdewagen* (G 67) auf die Zeit um 1798, da ihr locker-summarischer Duktus überhaupt nicht in die Frühzeit passt. Friedrichs Eintragung „Wasser“ findet sich in übereinstimmender Form auf der Zeichnung G 738, die im Sommer 1815 entstanden ist und ähnlich locker gestaltete Partien aufweist; auch G 724 und G 730 aus derselben Zeit eignen sich zum Vergleich. – Das Kreidebildnis des Vaters G 77 = BS 171, das sich von dem mit Sicherheit frühen, im Zeitraum 1798–1801 entstandenen motivisch gleichen Bildnis G 76 = BS 68 stilistisch deutlich unterscheidet und das Börsch-Supan deswegen auf die Zeit um 1809 datiert hatte, ordnet Grummt nun ebenfalls früh (um 1798) ein und gibt dafür als Grund an, dass es die Feinheit des bekannten Berliner Selbstbildnisses G 604 = BS 170 nicht erreiche. Börsch-Supan hatte die spätere Datierung hypothetisch damit begründet, dass Friedrich nach dem Tod des Vaters am 6. November 1809 für seinen Bruder Christian eine Replik der ersten Fassung herstellte, und er sah die „mehr unstoffliche Plastizität“ in Übereinstimmung mit Friedrichs

³⁷ Mit nachvollziehbaren Gründen datiert Johannes Grave 2013 (s. Anm. 1), S. 20 in seiner Rezension den Altarentwurf G 779 auf die Zeit um 1810 (Grummt: um 1817/18).

späterer Stilentwicklung. Ein Schönheitsfehler des Grummtschen Kommentars besteht darin, dass sie Börsch-Supans Auffassung weder referiert noch diskutiert.

Gleichfalls auf die Zeit um 1798 datiert Grummt ein zwischenzeitlich neu aufgetauchtes Kreidebildnis des Historikers *Friedrich Rühs* (1781–1820; G 83). Heinz Spielmann hatte es 1990 in zwei Publikationen vorgestellt und ausführlich kommentiert. Aus seinen Ausführungen geht hervor, dass es der Gruppe technisch und stilistisch eng verwandter Porträtzeichnungen überwiegend von Familienangehörigen (BS 63–71) zuzuordnen ist, die während Friedrichs Greifswaldaufenthalt vom März 1801 bis Juli 1802 entstanden ist. Rühs hielt sich zu dieser Zeit (auch) in Greifswald auf. Dass Grummt von dieser Datierung abweicht, ist unverständlich; denn 1798 studierte Rühs, dessen Lebensdaten Grummt nicht angibt, noch, wohl in Göttingen, und war erst 17 Jahre alt. Zu dieser Zeit fehlten also die Voraussetzungen für eine Porträtierung durch Friedrich.

Ganz unverständlich sind die Datierungen einiger Blätter, zu denen es stilistisch übereinstimmende Werke gibt, die an anderer, teilweise weit entfernter Stelle eingeordnet sind. Die Pauszeichnung G 796 der beiden Frauen des Berliner *Mondaufgangs am Meer* (BS 299) datiert Grummt auf „um 1818“; die zugehörige Pauszeichnung des Mannes G 839 jedoch auf „um 1822“; wegen der Entstehungszeit des Ölbilds kommt für beide Zeichnungen nur die letztgenannte Datierung in Frage. – Die Sepia G 518 = BS 466 (*Käuzchen auf einem Feldkreuz am Wiesenrain*), von Grummt auf „um 1806“ datiert (Börsch-Supan: um 1839/40), ist in der Art identisch mit der Sepia *Eule am Grab* G 982 = BS 463, die Grummt selbst „um 1837“ datiert. – Mit „um 1818“ eklatant zu früh datiert ist auch die *Felsenhöhle* G 806 = BS 472 (Börsch-Supan: um 1837). Das stilistisch übereinstimmende Bild *Harzhöhle* G 989 = BS 471 datiert Grummt selbst ähnlich wie Börsch-Supan („um 1838“) auf „wohl um 1837“. Bezüglich G 806 = BS 472 stellt sie nicht die Veränderungen heraus, die Friedrich gegenüber der Naturstudie G 807 vorgenommen hat, nämlich die Einfügung des großen Steinblocks in der Mitte und die Ersetzung der rückwärtigen Öffnung der Höhle (des sogenannten „Kuhstalls“ in der Sächsischen Schweiz) ins Freie durch ein Höhlendunkel, von dem sich der eingefügte Felsblock effektiv abhebt.

Etwas näher betrachtet sei eine Gruppe von sieben bildmäßig ausgearbeiteten aquarellierten Zeichnungen mit Motiven aus dem Riesengebirge, die Grummt auf „um 1810“ datiert, und zwar als entweder noch während der Wanderung im Sommer 1810 oder danach entstanden. Börsch-Supan datiert alle diese Arbeiten erheblich später (seine Datierungen folgen jeweils in eckigen Klammern):

- a) G 623 = BS 493: *Gebirgslandschaft mit Figur (Schmiedeberger Kamm)* [um 1837/39],
- b) G 625 = BS 387: *Blick über das Schnee grubenmassiv von Hainbergshöh aus* [um 1828/30],
- c) G 626 = BS 491: *Blick über das Schnee grubenmassiv von Hainbergshöh aus* [um 1835],
- d) G 634 = BS 513: *Riesengebirgslandschaft* [um 1839/40],
- e) G 636 = BS 386: *Blick über die Elbquelle und den Elbgrund [im] Riesengebirge* [um 1828/30],
- f) G 637 = BS 385: *Landschaft im Riesengebirge* [wohl um 1828/30],
- g) G 640 = BS 504: *Böhmische Landschaft und Wanderer* [um 1837/40].

Für diese eklatanten Abweichungen von Börsch-Supans Datierungen müsste es eigentlich schwerwiegende Gründe geben. Davon ist in Grummts Kommentaren aber nichts zu finden. Entweder gibt sie überhaupt keine Begründung, oder es liegt eine spekulative Annahme zugrunde, zum Beispiel S. 619 zu f). Ganz unverständlich ist die Datierung von g); denn dieses Aquarell ist in seiner Art identisch mit G 913 = BS 503, das Grummt zwar nicht so spät datiert wie Börsch-Supan (um 1837/40), aber immerhin auf „um 1828“, und auch zu dem Aquarell G 837 vom Oktober 1824 bestehen Ähnlichkeiten.

Ein Sonderfall ist auch d): Grummt versteht das Werk als vor der Natur angefertigte Skizze, die Friedrich im Hinblick auf eine Umsetzung in ein ausgeführtes Bild quadriert habe. In diesem Fall müsste sie am Abend des 11. Juli 1810 nach der Besteigung der Schneekoppe entstanden sein. Börsch-Supan dagegen versteht das Werk als nicht vollendete bildmäßige Zeichnung, die nach einer verlorenen Naturskizze vom 11. Juli 1810 entstanden ist. Leider diskutiert Grummt Börsch-Supans Gründe für die Spätdatierung nicht, die ich für plausibler halte. Denn man muss sich doch fragen, ob eine vor Ort gemachte Skizze so aussieht. Zum Vergleich kann man G 619 vom Vortag, dem 10. Juli 1810, heranziehen, die Friedrich für e) verwendet hat. Sie unterscheidet sich nicht nur im Format, sondern auch im Stil deutlich von d). Dies wiederum führt zu der Frage, ob es denkbar ist, dass Friedrich mehrere der sieben angeführten Werke, wie von Grummt angenommen, noch während der Reise angefertigt hat. Ich halte das für ausgeschlossen. Zwar hat Friedrich einige Zeichnungen auf der Reise auch aquarelliert, aber diese sehen anders aus (zum Beispiel G 627 oder G 630), nämlich wie Skizzen und nicht wie bildmäßige Zeichnungen. Selbstverständlich hat Friedrich die bildmäßigen Zeichnungen in seinem Dresdner Atelier ausgeführt. Freilich beantwortet das die Frage der Datierung nicht. Ich kann diese Frage nicht im Einzelnen diskutieren, sondern nur die Überlegungen anführen, die dabei zu berücksichtigen sind. Erstens muss man sich fragen, ob die Zeit „um 1810“ überhaupt eine Zeit war, für die eine Anfertigung bildmäßiger Riesengebirgsaquarelle vorzugsweise angenommen werden kann. Meines Erachtens ist das eher zu verneinen – vor allem weil Friedrich in dieser Zeit vorrangig mit der Anfertigung anspruchsvoller und teilweise großformatiger Ölbilder beschäftigt war. Zweitens sollten stilistische Sachverhalte eine Rolle spielen, für die der Vergleich mit den Ölbildern unabdingbar ist. So zeigt a) deutliche kompositorische Parallelen mit den vermutlich um 1820/22 entstandenen *Wiesen bei Greifswald* (BS 285) sowie der *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung* (BS 298) aus derselben Zeit, ist aber farblich anders gestimmt, was auf eine spätere Entstehung deutet. Und die anderen Bilder unterscheiden sich stilistisch deutlich voneinander. Der Ackerstreifen im Vordergrund von b), das eine viel feiner abgestimmte Farbentwicklung vom Vordergrund zum Hintergrund als a) zeigt, lässt sich vielleicht mit demjenigen auf dem Rügen-Aquarell G 845 = BS 325 vergleichen, das auf ca. 1824 datiert wird. Das motivisch nahezu identische Bild c) ist mit seiner farblich vereinheitlichten und stark gedämpften Atmosphäre wiederum anders gestimmt, was eine zeitliche Nähe zu b) zwar nicht ausschließt, aber auch nicht sonderlich nahelegt.

Nimmt man alles zusammen, dann erscheint die pauschale Datierung der genannten Bilder auf „um 1810“ als nicht ausreichend begründet, teilweise sogar als irreführend und abwegig. Selbstverständlich darf man Börsch-Supans Datierungen in Frage stellen und gegebenenfalls korrigieren; dazu bedarf es aber einer entsprechenden Argumentation.

In den meisten Fällen, in denen Grummt deutlich von einer Datierung Börsch-Supans abweicht, handelt es sich um Frühdatierungen. Für eine Spätdatierung hat sich Grummt bei G 955 = BS 181 (*Rügenlandschaft mit der Insel Vilm*, Sepia, von Börsch-Supan auf 1809/10, von Grummt auf „um 1835/37“ datiert), entschieden. Sie schreibt selbst dazu: „Das Blatt gilt in der Forschung als ‚Vorstufe‘ zu dem ehemals in Weimar aufbewahrten Ölbild *Rügenlandschaft mit Regenbogen* (BS 182) [...]“. Die Entstehung dieses Ölbildes wird allgemein für 1810 angenommen; 1824 wird es im Inventar des Weimarer Museums erwähnt. Als Vorstufe zum Gemälde hatte die Sepia außer Börsch-Supan auch Herrmann Zschoche verstanden und entsprechend datiert.³⁸ Doch bei Grummt fehlt nicht nur der Verweis auf Zschoches Ausführungen, sondern auch jede Diskussion der Datierung. Darüber hinaus fehlen bei ihr die Hinweise auf die von Friedrich in die Landschaft hineinkomponierten Elemente, die Zschoche benannt hatte: das Gehöft mit dem Garten, der einzelne Baum rechts und der Vordergrund mit dem abgebrochenen Ast.

Verwendungen

Abschließend sei auf das Kapitel der Verwendungen eingegangen, das heißt der oben schon kurz charakterisierten Benutzung von Naturstudien für ausgeführte Bilder, wobei Friedrich sowohl auf die gesamte Komposition einer Skizze – etwa bei Landschaftsausblicken – zurückgegriffen haben kann wie auch auf einzelne Elemente wie Bauwerke, Felsen, Bäume oder kleinere Pflanzen. Das Kapitel der Verwendungen ist ein schwieriges Kapitel – vor allem wegen ihrer Vielzahl, aber auch deswegen, weil viele Verwendungen nicht sofort auffallen, da Friedrich die Elemente nicht immer gänzlich getreu, sondern oft auch in mehr oder weniger stark veränderter Form übernommen hat. Unter den Forschern, die sich bisher damit befasst haben (insbesondere Sigrid Hinz, Werner Sumowski und Helmut Börsch-Supan), bestehen daher manchmal Differenzen, und so ist jede einzelne behauptete Verwendung zu überprüfen und entweder zu bestätigen oder zu korrigieren. Andererseits handelt es sich aber um ein zentrales Charakteristikum der Kunst Friedrichs, das über sein Kunstverständnis und seine Naturauffassung wichtige Aufschlüsse ermöglicht, so dass eine sorgfältige Bearbeitung dieses Aspekts unabdingbar ist.

Es ist daher erforderlich, dass die Verwendungen übersichtlich dargestellt und sauber miteinander abgeglichen werden, was nicht immer der Fall ist wie beispielsweise bei den *Pflanzenstudien* G 121 vom 26. Juni 1799 (recto und verso): Bei dem Hamburger Blatt *Traum des Sängers* (G 937) sind nur grob ähnliche Pflanzen am Boden zu sehen, so dass wohl keine wirkliche Übernahme erfolgt ist. Grummts Zweifel an

³⁸ Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 69.

der von Sumowski behaupteten Übernahme für die Sepia G 363 = BS 89 (weil sich in Börsch-Supans Werkkatalog darauf kein Hinweis findet), ist offenbar unbegründet – man vergleiche die Abbildung bei G 363. Auch die insgesamt sechs zur Debatte stehenden Verwendungen der *Segelschiffstudien* G 746 vom 11. September 1815, die bei den Literaturhinweisen alle benannt sind, werden im Kommentar nicht genau genug diskutiert.

Grummts Korrekturen sind teilweise berechtigt, teilweise aber auch nicht. Berechtigt ist etwa die Kritik an Börsch-Supans Zuordnung der Baumstudie auf der Rückseite von G 124 zur Radierung *Baumgruppe* (BS 26). Auch für die *Studie eines Baumstumpfes* (G 177) vom 25. September 1799 weist sie eine von Börsch-Supan vorgeschlagene Verwendung für die Radierung zurück, doch hat Börsch-Supan ein anderes Blatt gemeint, nämlich G 180 verso = H 178 (statt H 175), was aus dem von ihm angegebenen Datum hervorgeht (ca. 2. 10. 1799). – Unter G 130 stellt Grummt eine irrtümliche Angabe Börsch-Supans richtig, der unter BS 32 auf G 130 statt auf G 131 verwiesen hatte; doch unter G 131 findet sich dann bei Grummt kein Hinweis auf diese Verwendung. – Im Kommentar zu G 27 = BS 5 (*Kirche von Lyngby*, um 1795/97) schreibt Grummt bezüglich der Kirche auf BS 185 (*Brennendes Haus und gotische Kirche*, um 1810): „Jedoch dürfte er [Friedrich] aufgrund zahlreicher Veränderungen zwischen Zeichnung und Bild nicht auf das Blatt hier im Sinne einer Vorstudie zurückgegriffen haben, wie dies von Börsch-Supan noch angenommen wurde.“ Angesichts der Tatsache, dass Börsch-Supan ausdrücklich von einer Verwendung „mit Veränderungen“ gesprochen hatte, ist diese Aussage jedoch unberechtigt. – Im Kommentar zu den *Schiffsstudien im Wolgaster Hafen* (G 808) vom 1. Juli 1818 kritisiert Grummt Börsch-Supans Postulat einer Verwendung des Bootsrumpps links für BS 307 (*Felsiges Ufer mit gestrandetem Schiff*) als „nicht gänzlich überzeugend“, doch ist diese Verwendung meines Erachtens durchaus nachvollziehbar. – Die von Hinz behaupteten (und von Grummt bestätigten) Verwendungen der Skizze G 188 mit der Darstellung von vier Dresdner Türmen vom 23. April 1800 für die Ölbilder BS 321 (*Hügel und Bruchacker bei Dresden*) und BS 389 (*Der Abendstern*) sind bei Börsch-Supan nicht notiert – doch eine Verwendung für BS 389 ist in der Tat nicht nachvollziehbar. Und die *Waldstudie* G 655 (um 1811) wurde nicht für BS 363 (*Frühsschnee*) verwendet.

Wie schwierig es sein kann, hier zu einer klaren Entscheidung zu kommen, zeigt beispielsweise der Fall der lavierten Federzeichnung G 169 (*Felsenstudie, rechts Stufen*), vom 10./12. August 1799. Bezüglich der von Schulze Altcapenberg behaupteten Verwendung dieser Skizze für das *Herbst*-Blatt des Jahreszeitenzyklus von 1803 (G 367 = BS 105) trifft Grummt in den jeweiligen Kommentaren zur Skizze und zur Sepia gegenteilige Aussagen. Zur Skizze: „Schulze Altcapenberg vertritt zu Recht die Auffassung, dass das vorliegende Blatt für die Felsformation im Berliner Blatt Kat.-Nr. 367 verwendet worden ist [...]“ (187) – Zur Sepia: „Schulze Altcapenberg postuliert zudem eine Verwendung des Berliner Blattes Kat.-Nr. 169 ‚für die Gruppe der Findlinge unten rechts im *Herbst*‘ [...]. Verglichen mit anderen Vorstudien im Werk von Friedrich scheint dies jedoch zu wenig evident.“ (368) In diesem Fall lässt

sich der Sachverhalt aufklären. Wie der Vergleich zeigt,³⁹ hat sich Friedrich tatsächlich an der Felsgruppe der Zeichnung orientiert, jedoch nur in der Gesamtgestalt und den Umrissen vor allem des großen linken Felsblocks, während er den kleineren Felsblock rechts stärker verändert hat, um ihm eine markantere Form zu geben. Dagegen ist die auf der Skizze deutlich nachvollzogene starke Zerklüftung der Felsoberflächen auf der Sepia weitgehend zurückgenommen. Die Verwendung hat also stattgefunden, jedoch – wie Börsch-Supan in seinem Werkkatalog ergänzt hatte – „mit Veränderungen“. Eine weitere Verwendung der Skizze war bereits von Sumowski für die Sepia BS 119 = G 414 notiert worden, doch meint Grummt im Kommentar zu diesem Blatt, hier liege eine Naturskizze der landschaftlichen Gesamtsituation vor – was ganz unwahrscheinlich ist.

Als unkoordiniert erscheinen auch die Informationen zu Darstellungen der Ruine des Schlosses Landskron in Pommern. Friedrich hat sie 1801 in zwei Skizzen (G 298 verso) festgehalten, deren eine er für das verschollene Ölbild *Rast bei der Heuernte* (BS 426) und deren andere er für ein Aquarell (G 848) verwendet hat, das erstmals 1994 in einem New Yorker Ausstellungskatalog und dann 1998 von Herrmann Zschoche in seinem Rügen-Buch publiziert worden ist.⁴⁰ Bei Grummt fehlt nicht nur der Hinweis auf Zschoches Darstellung, sondern auch eine Information über die Provenienz des Blattes, das sich jetzt in der Pierpont Morgan Library befindet (Zschoche hatte noch das Getty-Museum in Malibu als Standort angegeben).⁴¹ Und es fehlen die gegenseitigen Verweise zwischen Skizze und Aquarell – als hätte Grummt beide Werke getrennt bearbeitet, ohne gewahr zu werden, dass sie dasselbe Motiv zeigen und dass eine Verwendungsbeziehung zwischen ihnen besteht. Darauf deutet auch der Sachverhalt, dass in beiden Einträgen Informationen über das Bauwerk gegeben werden, aber jeweils ein anderer Literaturhinweis beigefügt ist.

Welche Verwirrung bei der Vergleichsarbeit mitunter entstehen kann, zeigt das Beispiel zweier Zeichnungen vom 17. Juli 1806. Mitte Juli 1806 hielt sich Friedrich in der Gegend von Ruschvitz an der Nordwestküste von Jasmund auf Rügen auf; am 17. Juli fertigte er eine Skizze des Opfersteins bei Quoltitz sowie zwei Strandszenen an. Eine davon (im Folgenden: A) ist schon länger bekannt (H 423; G 446; Oslo); die andere (im Folgenden: B), die als Hauptmotiv ein Schiffswrack zeigt, ist erst in den 1990er Jahren bekannt geworden (G 487; Privatbesitz) und wurde 1998 von Thomas Kellein⁴² und Herrmann Zschoche⁴³ publiziert.

Für A hatte Werner Sumowski eine Verwendung für den Strand auf dem frühen Ölbild *Nebel* (BS 159) ausgemacht, und zwar „unter Proportionsveränderungen und Auslassungen“ (Sumowski 1970, S. 91) – was die Identifikation der Verwendung zweifellos erschwert, zumal sie sich auf den mittleren Strandbereich beschränkt. Vielleicht

39 Schulze Altcapenberg 2006 (s. Anm. 5), S. 20f. mit Abb. 13 und 15.

40 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 68.

41 Der Hinweis hierzu bei Kunz 2012 (s. Anm. 1), S. 111.

42 Thomas Kellein, *Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg*, Ausst.-Kat. Bielefeld und Wien, München und New York 1998, Abb. 79.

43 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 91, Abb. 47.

war dies der Grund dafür, dass diese – dennoch nicht zu bezweifelnde – Verwendung von Börsch-Supan in seinem Gemäldekatalog nicht angeführt ist. Gleichwohl hat sie Herrmann Zschoche 1998 wieder ins Spiel gebracht,⁴⁴ dummerweise und offenbar versehentlich jedoch an der betreffenden Stelle mit einem Verweis auf die – in seinem Buch abgebildete – Skizze B, die Friedrich zwar auch verwendet hat, aber für ein anderes Bild, nämlich die *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* in Berlin (BS 223), was Zschoche an späterer Stelle (S. 90) auch vermerkt. (Die Skizze A ist in Zschoches Buch nicht abgebildet.) Sumowskis richtige Beobachtung ist also gleichsam zweimal verlorengegangen: zuerst bei Börsch-Supan und dann bei Zschoche – bei jenem, weil er sie nicht erwähnt hat, und bei diesem, obwohl er sie erwähnt hat.

Nun wäre es eigentlich an Grummt gewesen, diese verunglückte Angelegenheit wieder zurechtzurücken. Doch das passiert nicht – im Gegenteil: Sie leugnet die Verwendung nun sogar noch ausdrücklich: „Fälschlicherweise nahm Sumowski an, dass Friedrich für das Wiener Ölbild *Nebel* (BS 159) die hier vorliegende Studie benutzt haben soll [...]“ (427) Doch diese Behauptung ist, wie oben angedeutet, unberechtigt.

Bei Grummt geht jedoch nicht nur die Verwendung der Skizze A für BS 159, sondern auch die Verwendung der Skizze B für BS 223 verloren. Sie hat nämlich die betreffende Bemerkung Zschoches offensichtlich übersehen – in ihrer Literaturangabe zu B (G 487) ist Zschoches Buch nur mit den Seiten 50 und 62 zitiert, während die hier maßgebliche Seite 90 fehlt (457). Allerdings weist sie Zschoches versehentliche Verknüpfung von B (statt A) mit BS 159 zu Recht ebenso zurück wie seine Behauptung, das Blatt entstamme einem Skizzenbuch (458). Dennoch bleibt der Effekt, dass zwei richtige Beobachtungen – Sumowskis Verknüpfung von A mit BS 159 und Zschoches Verknüpfung von B mit BS 223 – bei Grummt praktisch ausgelöscht sind – im ersten Fall aufgrund einer unzureichenden Überprüfung des Sachverhalts, im zweiten Fall aufgrund eines Übersehens der betreffenden Textstelle in Zschoches Buch. Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass die drei am selben Tag entstandenen Zeichnungen im Katalog weit auseinandergerissen sind. Und für das „neue“ Blatt G 487 ist unter „Provenienz“ lediglich „Hauswedell & Nolte“ angegeben, ohne weitere Angaben, so dass man gar nicht erfährt, wann genau das schöne Blatt im Kunsthandel aufgetaucht ist.⁴⁵

Ein weiteres, noch etwas komplizierteres Beispiel: Für die Zeichnung G 822 verso (H 693 verso) vom 9. August 1818, eine Strandansicht bei Ruschwitz auf Rügen mit einem markanten Findling als Hauptmotiv, führt Grummt im Literaturverzeichnis insgesamt fünf Nennungen in Börsch-Supans Werkverzeichnis der Gemälde an, für die dort eine Verwendung der Zeichnung behauptet oder diskutiert wird, und zwar für die folgenden BS-Nummern:

- a) BS 281 (*Mondaufgang am Meer*, St. Petersburg),
- b) BS 307 (*Felsiges Ufer mit gestrandetem Schiff*, Hannover, Galerie Koch),
- c) BS 350 (*Abend an der Ostsee*, Obbach, Sammlung Schäfer),

⁴⁴ Ebd., S. 62.

⁴⁵ Die ergänzenden Hinweise hat Kunz 2012 (s. Anm. 1), S. 111 nachgetragen.

- d) BS 482 = G 952 (*Steiniger Strand mit Anker und Mondsichel*, Dresden, Kupferstichkabinett),
 e) BS 396 (*Fischerboot zwischen Findlingen*, Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza).

Der jeweilige Sachverhalt und Grummts Aussagen dazu in ihrem Werkkommentar müssen einzeln betrachtet werden. Vorweg sei bemerkt, dass Friedrich am 9. August 1818 insgesamt sieben Skizzen vom Ruschvitzer Strand gezeichnet hat, immer mit unterschiedlichen Steinformationen, und dass man sich diese Formationen genau anschauen muss, um eventuelle Verwendungen in Ölbildern oder Sepien zu identifizieren, weil Friedrich manchmal den Skizzen nur einzelne Elemente entnommen und manchmal die Position der Steine auf den ausgeführten Bildern auch etwas verschoben hat.

- a) Zu BS 281 schreibt Grummt: „Hinz, Sumowski und Börsch-Supan vertreten wahrscheinlich zu Recht die Auffassung, Friedrich habe das vorliegende Blatt (verso) für den großen Stein hinter den Ankern im St. Petersburger Ölbild *Mondaufgang am Meer* (BS 281) verwendet [...]“. Dass dies nicht stimmen kann, zeigt aber schon ein oberflächlicher Blick auf Ölbild und Skizze – es gibt nämlich überhaupt keine Übereinstimmungen. Vielmehr haben die zitierten Autoren offenbar eine andere Zeichnung gemeint, und zwar die am gleichen Tag entstandene Skizze G 821 verso = H 692 verso. Der Grund für die Verwechslung könnte sein, dass Sigrid Hinz in der ersten Fassung ihres Katalogs der Zeichnungen von 1963 die Nummer 688 unbesetzt gelassen hatte, so dass dort alle folgenden Nummern gegenüber der endgültigen Fassung, in der diese Auslassung korrigiert ist, eine um eins höhere Zahl aufweisen. Grummts Irrtum ist aber deswegen nicht recht verständlich, weil Börsch-Supan in seinem Werkkatalog ausdrücklich von den „große[n] Steine[n] hinter den Ankern und rechts vorn, in der Anordnung verändert“, gesprochen hatte und nicht, wie von Grummt unterstellt, von dem einen großen Stein hinter den Ankern. Dagegen hatte Sumowski tatsächlich die falsche Skizze (G 822 verso) angegeben und abgebildet.⁴⁶
- b) Bei BS 307 weist Grummt eine Verwendung als „zu weit hergeholt“ zurück, was ebenso wie im Falle von BS 281 zutrifft. Doch auch hier könnte, wenngleich weniger deutlich, eine Verwendung von G 821 verso vorliegen, und zwar könnte der mittlere Stein des Ölbildes daran orientiert sein.
- c) Das gleiche Verdikt spricht Grummt auch für BS 350 aus; doch auch in diesem Fall ist wahrscheinlich G 821 verso gemeint, da hier deutliche, wenn auch nicht detailgetreue Analogien bestehen.
- d) Die von Börsch-Supan postulierte Verwendung der Skizze für die Sepia BS 482 = G 952 hält Grummt für „nicht nachvollziehbar“. Das ist sie in der Tat nicht; doch hier liegt wiederum klar eine Verwechslung mit G 821 verso = H 692 verso zugrunde; die Verwendung selbst steht, genau wie bei BS 281, außer Frage.
- e) Dass die Skizze G 822 verso für BS 396 eine Rolle spielt, wird nur aus der Literaturangabe ersichtlich; im Werkkommentar geht Grummt darauf nicht ein. In diesem

⁴⁶ Sumowski 1970 (s. Anm. 21), S. 155, Anm. 913 und Abb. 315.

Fall war es Börsch-Supan, der eine von Sumowski⁴⁷ postulierte Verwendung der Skizze zu Recht als „angeblich“ zurückgewiesen und selbst überhaupt keine Skizzenverwendung in seinen Kommentar zu dem Ölbild aufgenommen hatte.

Als Fazit ergibt sich, dass eine Verwendung der Skizze G 822 verso für kein einziges der hier angeführten Werke Friedrichs nachgewiesen werden kann. Grummt weist dementsprechend immerhin drei der vier (statt alle vier) von anderen Autoren postulierten Verwendungen zurück, übersieht aber, dass wahrscheinlich durchweg eine Verwechslung mit der Skizze G 821 verso vorliegt, die Friedrich offenbar mehrfach verwendet hat – eindeutig bei BS 281 und BS 482. Zumindest in diesen beiden Fällen hätte Grummt die Verwendung von G 821 aufgrund ihrer Offensichtlichkeit erkennen müssen; doch im Kommentar zu dieser Skizze findet sich überhaupt kein Hinweis auf etwaige Verwendungen.

Die Skizze G 822 verso hat Friedrich aber doch für ein ausgeführtes Werk herangezogen, nämlich für die späte Sepia BS 487 = G 995. Darauf hatte Börsch-Supan hingewiesen, und zwar mit der richtigen Hinz-Nummer (693), und Grummt wiederholt das in ihrem Eintrag zur Sepia. Aber bei der Skizze führt sie diese Verwendung nicht an. Ebenso verhält es sich bei der Verwendung der Skizze G 823 verso (H 695 verso) für BS 481 = G 973, für die Börsch-Supan eine Verwendung „mit Veränderungen“ notiert hatte. Grummt bestätigt dies im Kommentar zur Sepia ausdrücklich; bei der Skizze fehlt aber der entsprechende Hinweis.

Börsch-Supan hat 1980 auch die Verwendung dieser Skizze für das steinige Ufer auf dem in seinem Werkkatalog von 1973 noch nicht enthaltenen, da erst später als Werk von Friedrich erkannten, Berliner Ölbild *Wrack im Mondschein* identifiziert,⁴⁸ was Herrmann Zschoche wiederholt.⁴⁹ Die diesbezüglichen Ausführungen beider Autoren hat Grummt offenbar übersehen; denn bei ihr fehlt nicht nur der Hinweis auf diese Verwendung, sondern auch der Hinweis auf die ebenfalls zuerst von Börsch-Supan und dann von Zschoche an den jeweils gleichen Stellen beschriebene Verwendung von G 808 für das Hauptmotiv des Ölbilds, das Wrack – und weder Börsch-Supans kleine Publikation noch Zschoches Buch werden in den Literaturangaben zu den beiden Zeichnungen genannt.⁵⁰ Dabei ist bei Zschoche die Ruschvitzer Strandskizze eigens zum Vergleich abgebildet.

Die beiden Jünglinge auf der Sepia BS 478 = G 986 sind die gleichen wie auf dem großen Petersburger Ölbild *Mondaufgang am Meer* (BS 281). Darauf hatte schon Sumowski hingewiesen,⁵¹ doch Börsch-Supan hatte diesen Hinweis übersehen. Grummt schreibt in ihrem Kommentar zu der Sepia dazu: „Eigenartigerweise nahm

47 Sumowski 1970 (s. Anm. 21), S. 124.

48 Helmut Börsch-Supan, *Die Gemälde C. D. Friedrichs im Schinkel-Pavillon* (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, 2), 3. erweit. Aufl. Berlin 1980 [1. Aufl. 1973], S. 36.

49 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 139.

50 Im Literaturverzeichnis des Zeichnungskatalogs ist Börsch-Supans Publikation (s. Anm. 48) nur mit der 1. Auflage von 1973 aufgeführt, in der das *Wrack im Mondschein* noch nicht vorgestellt wird.

51 Sumowski 1970 (s. Anm. 21), S. 155, Anm. 914.

die nachfolgende Forschung von Sumowskis Ausführungen hierzu bisher wenig Notiz.“ Natürlich kann man dieses Übersehen beanstanden, doch im Unterschied zu Börsch-Supans Werkkatalog ist das ohne Zweifel wichtige Buch Sumowskis einem ausgeschütteten Zettelkasten nicht unähnlich und sind wichtige Hinweise dort in den mehr als tausend Fußnoten versteckt. Das Ausmaß des Übersehens ist in Grummts Werkkatalog jedoch ungleich höher und bezieht sich nicht nur auf mehr oder weniger beiläufig vorgetragene oder versteckte Informationen, sondern auch auf eigentlich gar nicht zu übersehende, sich über mehrere Seiten erstreckende Passagen wichtiger Bücher wie desjenigen von Herrmann Zschoche über Friedrich und Rügen. So hat Grummt auch Zschoches Ausführungen zu der Sepia BS 478 = G 986 übersehen, in denen die Gleichheit der Jünglinge auf Sepia und Ölbild ausdrücklich angesprochen wird.⁵²

Dass auch Grummt Verwechslungen unterlaufen können, zeigen die beiden Blätter G 608 und 609. Bei ihnen hat sie die Hinz-Nummern miteinander verwechselt; G 608 ist identisch mit H 530 (nicht 532), und G 609 ist identisch mit H 532 (nicht 530). Dies verwundert etwas; denn aufgrund der Bezeichnungen insbesondere auf dem Blatt H 530 ist eine Verwechslung eigentlich ausgeschlossen, aber Grummt notiert zu diesem Blatt (= G 608): „Hinz 532 (mit falschem Titel und falschen Bezeichnungen); Bernhard ohne Abb. S. 859 (mit falschem Titel und falschen Bezeichnungen)“. In der Folge lehnt sie Verwendungen von H 532 = G 609, die Börsch-Supan für die Ölbilder B 300 (hier unter Vorbehalt) und B 390 behauptet hatte, unberechtigterweise ab.

Sicher handelt es sich insbesondere bei den zuletzt angesprochenen Bezügen zwischen Zeichnungen und ausgeführten Werken um diffizile Fragen, die in jedem Einzelfall zeitaufwendige, eingehende Betrachtungen und Vergleiche erfordern und durch teilweise fehlerhafte Angaben der Sekundärliteratur zusätzlich erschwert werden. Aber bei einer insgesamt zehnjährigen Bearbeitungszeit müsste eine sorgfältige Behandlung dieses wichtigen Aspekts eigentlich möglich gewesen sein.

Verarbeitung der Literatur

Überprüft man Grummts Kommentare, stößt man immer wieder auf fehlende Literaturhinweise⁵³ oder auf eine unvollständige Auswertung von Büchern oder Aufsätzen. Auf der anderen Seite sind manche Angaben geradezu überdetailliert. So gibt Grummt im Literaturverzeichnis zu G 271 = BS 51 Börsch-Supans Werkkatalog mit folgenden Daten an: Nr. 51; unter Nr. 52; unter Nr. 54; unter Nr. 56; unter Nr. 57; unter Nr. 60; S. 20, Anm. 57; S. 21. Dabei betrifft die Nr. 51 den entsprechenden Katalogeintrag bei Börsch-Supan; bei Nrn. 52–57 jedoch hat Börsch-Supan lediglich vergleichsweise auf BS 51 = G 271 hingewiesen, das heißt, hier handelt es sich um Nebensächlichkeiten, die gar nicht hätten angeführt werden müssen; bei Nr. 60 schließlich geht es um eine Verwendung, die Grummt im Kommentar nochmals anspricht. So ist mehrfach zu beobachten, dass sie eine bestimmte Publikation teilweise sehr detailliert

⁵² Zschoche 1998 (s. Anm. 22), S. 144f.

⁵³ Armin Kunz 2012 (s. Anm. 1) hat in seiner Rezension zahlreiche Hinweise auf Auktionen und Literatur für 34 Katalognummern nachgetragen (111).

oder sogar übertrieben detailliert ausgewertet, andere Teile aber völlig zu übersehen scheint. Was Börsch-Supans Werkverzeichnis betrifft, fehlt etwa bei G 89 der Hinweis auf BS 235 und bei G 185 der Verweis auf BS 27. Zur verschollenen Studie G 89 (*Segelboot von vorn*, um 1798) behauptet Grummt, der Forschung läge keine Abbildung vor, doch ist dies selbstverständlich der Fall; denn sonst hätten weder Hinz noch Börsch-Supan die Beziehung der Studie zum Ölbild BS 235 (*Mittag*, Privatbesitz) feststellen können (Abb. bei Kurt Wilhelm-Kästner u. a., *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Greifswald 1940, S. 43).

Bei einer unvollständigen Auswertung der Literatur kommt es natürlich darauf an, ob sich dadurch, wie oben anhand des Aquarells *Kreidefelsen auf Rügen* gezeigt wurde, unnötige sachliche Fehler einschleichen. Angesichts der hier maßgeblichen Bücher von Herrmann Zschoche über Friedrich und Rügen gilt dies außerdem für die Zeichnung G 447, die Zschoche als Aufsicht auf den Opferstein von Quollitz identifizieren konnte,⁵⁴ während Grummt noch die falsche ältere Bezeichnung als *Grundriss eines Hünengrabs auf Rügen* anführt. Wichtig wäre es auch gewesen, die Rückseite von G 733 zu besprechen, da sie mit G 734 recto zusammenhängt und Friedrich die Gesamtzeichnung für das Ölbild *Kreidefelsen auf Rügen* benutzt hat. Auf diesen Zusammenhang fehlt bei Grummt jeder Hinweis, obwohl Zschoche ihn sogar in Form einer Montage vor Augen geführt hatte.⁵⁵ – Bei dem *Selbstbildnis mit Mütze und Visierklappe* vom 8. März 1802 (G 314 = BS 72) fehlt der Hinweis auf die Darstellung in Börsch-Supans Buch von 2008,⁵⁶ während die Ausführungen im selben Buch zu G 316 = BS 70 (*Alte Frau mit Sanduhr und Bibel*, um 1802) im Literaturverzeichnis notiert sind. Dennoch macht Grummt für einen der beiden auf den offenen Buchseiten eingetragenen Bibelverse trotz der dort gegebenen richtigen Identifikation⁵⁷ die falsche Angabe als Johannes 3,18 (statt Psalm 32,10). – Auf eine unzureichende Auswertung der Literatur scheint auch die eigenartige Vertauschung in der Reihenfolge bei den beiden Bilderpaaren G 416 = BS 126 (*Wallfahrt bei Sonnenuntergang*) und G 417 = BS 125 (*Herbstabend am See*) sowie G 418 = BS 131 und G 419 = BS 130, den Wiener „Fenstersepien“, zurückzugehen. Bezüglich des erstgenannten Bilderpaars erfolgt keine Diskussion des Pendantverhältnisses, und es fehlt auch der Hinweis auf die im Mittelgrund des Wallfahrtsbildes sichtbare Madonnenstatue. Doch handelt es sich bei den zuletzt genannten Werken allesamt um bildmäßig ausgearbeitete Zeichnungen, die nicht unbedingt in den Grummtschen Katalog hätten aufgenommen werden müssen. – Den Verlauf der Harzwanderung 1811 hat Herrmann Zschoche genau nachvollzogen; wenn Grummt in der Biografie anführt, Friedrich hätte die Schwestern Bardua in Ballenstedt (nicht Ballenstädt) erst auf dem Rückweg Anfang Juli besucht (44), dann hat sie offenbar die entsprechenden Ausführungen Zschoches nicht zur Kenntnis genommen; denn der Besuch fand am Beginn der Harzwanderung in der Zeit vom 23. bis 25. Juni statt.⁵⁸

54 Zschoche 2007 (s. Anm. 27), S. 50f.

55 Zschoche 1998 (s. Anm. 22), Abb. 68; Zschoche 2007 (s. Anm. 27), Abb. 97.

56 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München und Berlin 2008, S. 195.

57 Ebd., S. 138, 220, Anm. 403.

58 Zschoche 2000 (s. Anm. 18), S. 44–48.

Fehler enthält auch das Literaturverzeichnis. Auf S. 974 findet sich ein Eintrag „Dresdner Kunstausstellung 1806“ mit dem in eckige Klammern gesetzten Kommentar, zu dieser Ausstellung sei kein Katalog bekannt. Auf S. 979 folgt aber der Eintrag „Kat. Ausst. Dresden 1806“ mit der offenbar irrtümlichen Titelangabe, es handele sich um das Verzeichnis der 1804 ausgestellten Kunstwerke. Es fehlt die Publikation *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850* von Marianne Prause (1975), wo der Katalog von 1806 im Reprint erscheint. – Johannes Grave hat bereits darauf hingewiesen, dass der im Katalog verwendete Kurztitel „Zimmermann 2003“ im Literaturverzeichnis nicht aufgelöst ist. Es handelt sich offenbar um meinen Aufsatz „Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs ‚Gedanken‘ in den Bilderpaaren“ im *Jahrbuch der Berliner Museen* 42 (2000), S. 183–253, der allerdings verspätet erschienen ist und – wie andere Titel auch – von Grummt nicht vollständig ausgewertet worden ist.

Fazit

Wie ist das neue Werkverzeichnis der Zeichnungen insgesamt zu bewerten? Jedes zusammenfassende Fazit fällt schwer; denn dem unbestreitbar erreichten Forschungsfortschritt stehen erhebliche Defizite gegenüber. Das Ziel, ein Standardwerk vorzulegen, ist nicht erreicht worden. Die Hauptleistung besteht in der optischen Präsentation der Zeichnungen und ihrer durch Autopsie erreichten Erfassung, Beschreibung, Datierung und Skizzenbuchzuordnung. Doch bei der stilbezogenen Datierung treten erstaunliche Fehler auf, und auch die Verwendungen sind nicht sorgfältig genug überprüft. Das Hauptproblem des Buches besteht darin, dass es zahlreiche Fehler enthält und insofern unzuverlässig ist, dass diese Fehler, wie ich in dieser Besprechung versucht habe aufzuzeigen, in den meisten Fällen aber nicht leicht erkennbar sind, sondern nur durch genaue Überprüfungen eines jeden Einzelfalls festgestellt werden können. Insofern besteht eine Diskrepanz zwischen der anspruchsvollen Publikation und dem hinter diesem Anspruch zurückbleibenden Inhalt.

Eigentlich müsste sich der Verlag in der Pflicht sehen, diesen Mängeln durch die Herausgabe eines Ergänzungsheftes abzuhelfen, in dem zwar nicht die chronologische Anordnung der Zeichnungen zurechtgerückt, jedoch die Fehler korrigiert und die nötigen Ergänzungen nachgetragen werden könnten. Bei den Mitteln, mit denen das Projekt und seine Publikation unterstützt worden sind, dürfte das eigentlich kein Problem sein.

Zum Abschluss dieser Folge von Besprechungen jüngerer Literatur zu Caspar David Friedrich drängt sich ein Fazit zu den Leistungen und Defiziten von – rechnet man die Vorarbeiten dazu – mehr als zehn Jahren Forschungstätigkeit auf. Der Leser dieser Besprechungen, der auch die Publikationen zur Hand nimmt, wird sich sein eigenes Urteil bilden können. Insgesamt gesehen, stehen wenigen wirklich guten Arbeiten mehrere Publikationen gegenüber, die teilweise erhebliche Defizite aufweisen und dann auch noch in aufwendigster Ausstattung bis hin zur Form des „Prachtbandes“ auf den Markt gebracht werden. Die – eigentlich – wichtigste Publikation des Zeitraums, das Werkverzeichnis der Zeichnungen, wird dem Anspruch eines Stan-

dardwerks nicht gerecht und war in der vorgelegten Form noch gar nicht publikationsreif. In der derzeitigen Friedrich-Forschung scheint die Qualitätssicherung teilweise nicht zu funktionieren und die Förderung von Forschungsprojekten und Publikationen nicht immer in den richtigen Bahnen zu verlaufen. Es scheint, dass sich dieses Phänomen hier aufgrund spezifischer Konstellationen in besonderem Maße ausprägen konnte. Grundsätzlich gilt, dass zu einer funktionierenden Wissenschaft immer auch die sachlich argumentierende Kritik gehört. Wird sie ausgegrenzt und benachteiligt, sind Beschädigungen der betroffenen Forschung wie des Faches die unvermeidliche Folge.

REINHARD ZIMMERMANN

Trier



Elsbeth Wiemann; Der Herrenberger Altar von Jerg Ratgeb; hrsg. Von der Staatsgalerie Stuttgart, München: Hirmer-Verlag, 2014; 72 S., 53 Abb. in Farbe, 1 Klapptafel; ISBN: 978-3-7774-2113-1

Das 1522 vollendete Herrenberger Retabel in der Staatsgalerie Stuttgart ist ein bemerkenswertes Zeugnis der Malerei der deutschen Renaissance. Anlässlich der Neukonzeption der Ausstellungsbereiche hat die Staatsgalerie eine monografische Abhandlung über dieses Retabel veröffentlicht, die sich umfassend mit der Entstehungsgeschichte und der Ikonografie des Werkes befasst. Autorin ist Elsbeth Wiemann, Leiterin der Abteilungen für Altdeutsche und Niederländische Malerei in der Staatsgalerie.

Im Vorwort spricht Christiane Lange, Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart, das Retabel als ein Werk der Übergangszeit an und verortet es im historischen Kontext des frühen 16. Jahrhunderts, als im schwäbischen Herrenberg die Brüder vom gemeinsamen Leben bei Jerg Ratgeb das Retabel in Auftrag gaben und im selben Jahr Luther seine Thesen anschlug. Die „Spannungsverhältnisse“ (3) äußerten sich sehr deutlich in dem expressiven Stil, der spätgotische mit renaissancehaften, nordalpine mit italienischen Formen vermische. Aus dieser um idealisierte ebenmäßige Schönheit unbekümmerte Expressivität heraus erklärt Lange die große Beachtung in der frühen kunsthistorischen Rezeption des Retabels, das sich seit 1924 in der Staatsgalerie befindet: „Ein durch die Kunst der Moderne veränderter Blick ließ den damaligen Galeriedirektor Otto Fischer ein solch expressives Gemälde 1924 in sein Haus holen.“ (3)

Es folgt die Studie Elsbeth Wiemanns, die sich zunächst mit dem Künstler befasst. Jerg Ratgeb zeichne sich nicht nur durch sein Werk aus, sondern auch durch seine Biografie: Seine Frau war Leibeigene, er selbst war in die Bauernkriege ver-