

und manifest antisemitische Ansichten und Handlungsweisen der Mitarbeiter des „Sonderauftrags“ enthalten. Doch auch über Voss' engsten Mitarbeiter, Robert Oertel, wüsste man gerne mehr – dessen Handakten, wie im Sommer 2011 bei einer Tagung zu den Beständen des „Sonderarchivs“ in Moskau zu hören war, nun für die Forschung bereitstünden. Festgehalten sei, dass Iselts Studie einen Meilenstein darstellt, was akribische Doku-

mentation, zeithistorische Kontextualisierung und Dekonstruktion von Relativierungs- und Leugnungsstrategien der Nachkriegszeit betrifft.

---

DR. CHRISTIAN FUHRMEISTER

## Monumental: Das Gesamtwerk der Friedrich-Zeichnungen

Christina Grummt  
**Caspar David Friedrich.**

**Die Zeichnungen.** Das gesamte Werk. 2 Bde. München, C.H. Beck Verlag 2011. 1008 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-40661-905-2. € 198,00

**I**n der Forschung zu Caspar David Friedrich ist seit gut zehn Jahren eine merkliche Belebung zu verzeichnen: Werner Hofmann (2000), Werner Busch (2003), Hilmar Frank (2004), William Vaughan (2004) und Helmut Börsch-Supan (2008) haben Monographien vorgelegt, die zum Teil grundlegend neue Perspektiven auf Friedrichs Werk eröffnen. Reinhard Zimmermann (2002), Thomas Noll (2006) und Christian Scholl (2007) haben in Aufsätzen und Buchpublikationen nochmals die Streitfrage um die Deutbarkeit von Friedrichs Kunst aufgegriffen und mit einer Fülle von Argumenten weiterverfolgt. Der Katalog zur Ausstellung in Essen und

Hamburg (2006) hat einige neue Einsichten der Forschung gebündelt, und die Edition der Briefe des Künstlers durch Herrmann Zschoche (2005) gibt zumindest für diesen wichtigen Teil der schriftlichen Zeugnisse Friedrichs erstmals eine verlässliche Grundlage.

Dennoch bleibt die Friedrich-Forschung unübersehbar von scharfen, ja unerbittlichen Kontroversen geprägt. Wer nicht allein die Neuererscheinungen zur Hand nimmt, sondern auch die ihnen gewidmeten Rezensionen liest, sieht sich einem Forschungsfeld gegenüber, dem die Basis eines gemeinsamen Konsenses abhanden gekommen zu sein scheint. Unverändert kreisen die Auseinandersetzungen um die Frage, ob Friedrichs Bildern klar dechiffrierbare, eindeutige Aussagen zugrunde liegen oder ob sie dem Ziel verpflichtet sind, mehrdeutig zu sein und den Betrachter zu individuellen Deutungsversuchen anzuregen. Einzig neuere fremdsprachige Beiträge heben sich auf wohlthuende Weise vom erbitterten Deutungsstreit ab; zu erinnern ist an Brad Pragers Studie *Aesthetic Vision and German Romanticism* (2007) sowie insbesondere an das Buch *Nostalgie de l'unité* von Julie Ramos (2008).

**Abb. 1 Caspar David Friedrich, Altarentwurf, um 1810. Aquarell, Feder in Grau über Bleistift. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Grummt II, 717, Nr. 779)**



Auf diesen Befund ließe sich in zweifacher Weise antworten. Zum einen könnte sich die Friedrich-Forschung in einer gemeinsamen Anstrengung darum bemühen, die Vorannahmen und Voraussetzungen zu reflektieren, die den so unversöhnlichen Positionen zugrunde liegen. Einiges spricht dafür, dass der Dissens über die Deutbarkeit von Friedrichs Werk mit stark voneinander abweichenden Auffassungen vom Wesen des Bildes zusammenhängt: Ein semiotischer, am Ideal der propositionalen Sprache orientierter Bildbegriff scheint hier mit Ansätzen im Streit zu liegen, die phänomenologischen und rezeptionsästhetischen Aspekten eine erhöhte Aufmerksamkeit widmen. Zum anderen aber kann sich die Forschung dafür entscheiden, die allzu präsenten Streitfragen für eine gewisse Zeit bewusst auszuklammern, um die Erschließung von Friedrichs Œuvre nochmals zu intensivieren.

Diese zweite Option ist mit wünschenswerter Konsequenz und Beharrlichkeit von Christina Grummt gewählt worden, als sie daran ging, das unzureichend katalogisierte zeichnerische Werk von Friedrich zu bearbeiten. Seit 2001 hat sie zu diesem Zweck nahezu alle verfügbaren Blätter des ca. 1.000 Zeichnungen umfassenden graphischen Werks im Original gesichtet und verzeichnet. Mit erheblichem Aufwand wurde zudem ein Großteil der Zeichnungen eigens neu fotografiert, so dass mit dem Werkverzeichnis, das die Aufnahmen in

Duoton-Reproduktionen oder Farbabbildungen zeigt, auch visuell eine ganz neue Basis für die Erforschung von Friedrichs zeichnerischem Œuvre gegeben ist.

### **NEUE EINSICHTEN**

Dem Verzeichnis ist ein Vorwort von Werner Busch vorangestellt, der erheblichen Anteil an der Initiierung und Begleitung des Katalogprojekts hatte. Helmut Börsch-Supan blickt in einem zweiten kurzen Text auf die Vorgeschichte dieses Unternehmens zurück und würdigt dabei u. a. die Bemühungen von Karl Wilhelm Jähniß, Sigrid Hinz und Hans Jürgen Hansen. Mit den beiden Texten zweier Vertreter sehr unterschiedlicher Auffassungen von Friedrichs Kunst deutet sich das begrüßenswerte Anliegen an, das Verzeichnis der Zeichnungen nicht zu einem weiteren Gegenstand der Auseinandersetzungen in der Friedrich-Forschung werden zu lassen.

Christina Grummt resümiert in ihrer knappen und informativen Einleitung den Forschungsstand zu Friedrichs Zeichenkunst und ergänzt ihn um neue Beobachtungen: Friedrichs Zeichenpraxis wird einerseits aus dem Gang seiner künstlerischen Ausbildung (in Greifswald, Kopenhagen und Dresden) hergeleitet, andererseits aber auch in ihren individuellen Zügen charakterisiert. Bereits hier fällt auf, dass die Autorin weitgehend darauf verzichtet, die Darlegung der gesicherten Fakten durch eigene Thesen oder Wertungen zu ergänzen. Während sich Grummt in einigen Aufsätzen recht entschieden dafür ausgesprochen hat, Grundzüge von Friedrichs Kunst sowie namentlich sein Studium der Natur auf den Einfluss von Ludwig Gotthard Kosegarten zurückzuführen (vgl. etwa: Zwiesprache mit der Natur. Zur Zeichenkunst Caspar David Friedrichs, in: *Preußen, die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*, hg. v. Hans Dickel/Christoph Martin Vogtherr, Berlin 2003, 109–123), beschränkt sie sich hier darauf, die wenigen uns bekannten Daten zur Bekanntschaft zwischen dem Maler und dem Dichter anzuführen.

Aufgrund der Autopsie nahezu aller verfügbaren Zeichnungen gelangt Grummt zu wichtigen

neuen Einsichten: Bemerkenswert sind etwa die Erkenntnisse zu Friedrichs erstaunlich variationsreichem und sensiblem Umgang mit den Zeichnungsmitteln. So hat der Dresdner Künstler seine Aquarelle ab etwa 1810 offenbar nicht selten mit dem Bleistift nachbearbeitet, um der Komposition „flächenstrukturierende Akzente zu verleihen“ (27). Und selbst für vermeintlich unscheinbare Studienzeichnungen hat Friedrich bisweilen mehrere Bleistifte in verschiedenen Härtegraden verwendet.

Grummt kann u. a. auf Untersuchungen von Mayumi Ohara zurückgreifen, wenn sie darauf verweist, dass die Vorgaben einzelner Studienzeichnungen bei der Arbeit an Gemälden oder bildmäßigen Sepiazeichnungen durchaus erheblichen Modifikationen unterliegen konnten (vgl. *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. phil. Berlin 1983, 216). Die zahlreichen Fälle, in denen Friedrich mit erstaunlicher Präzision Bäume, Pflanzen oder Felsen aus seinen Studienzeichnungen unverändert in Bildkompositionen übernommen hat, haben die Forschung bisweilen zu dem voreiligen Schluss veranlasst, dass der Künstler aus grundsätzlichen Erwägungen Abweichungen von den minutiösen Naturstudien vermieden habe. Grummt führt an einigen Beispielen vor Augen, dass solche Eingriffe durchaus möglich und gebräuchlich waren und Friedrich sich auch vor der Schöpfung von „Kompositbäume[n]“ (31) nicht scheute.



**Abb. 2 C. D. Friedrich (?), Felsige Waldlandschaft mit einem Kreuzifix, um 1798. Feder, Pinsel. Aufbewahrungsort unbekannt, 1912 bei C. G. Boerner, Leipzig, versteigert (Grummt II, 965, Nr. III-106)**

**Abb. 3 Unbekannter Künstler, Der Schlossberg bei Tep-  
litz, um 1807. Pinsel in  
Braun über Bleistift. Staat-  
liche Museen zu Berlin,  
Kupferstichkabinett  
(Grummt I, 494, Nr. 528)**



## ZEICHNERISCHE ENTWICKLUNG

Der Katalogteil ist chronologisch geordnet, so dass die bildmäßigen Sepiazeichnungen und Aquarelle nicht von den Studienzeichnungen getrennt wurden. Auf diese Weise ist es möglich, die zeichnerische Entwicklung Friedrichs in dichter Folge nachzuvollziehen und den Gebrauch unterschiedlicher Zeichentechniken zum selben Zeitpunkt zu vergleichen. Die einzelnen Katalogeinträge bieten neben Titel und Datierung eine Beschreibung der Zeichentechnik und des Papiers. Sämtliche Notizen und Zeichnungen auf den Blättern sind ebenso erfasst wie die Wasserzeichen der Papiere. Hinweise zur Provenienz, zum aktuellen Aufbewahrungsort sowie zur Forschungsliteratur leiten zu einem kurzen Katalogtext über, der in den meisten Fällen eine Beschreibung des Dargestellten enthält, Verweise auf vergleichbare Blätter oder auf die ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem Skizzenbuch liefert und gegebenenfalls strittige Fragen zur Datierung oder Zuschreibung diskutiert. Gelegentlich wird auch auf die Verwendung von Zeichnungen in späteren Gemälden aufmerksam gemacht. Der klare Aufbau der Katalogeinträge und die geordnete Fülle an Informationen, namentlich die Angaben zu Papiersorten, Wasserzeichen und Randnotizen, dürfen als vorbildlich gelten. Einzige nachrangige Behandlung der Verso-Seiten ist in einigen Fällen irritierend.

Dass im Verlauf der zehnjährigen Arbeit an dem Katalogisierungsprojekt Schwankungen in den Akzentsetzungen nicht ganz zu vermeiden waren, zeigt sich, wenn man – entgegen der gewöhnlichen Nutzung des Verzeichnisses – mehrere Katalogeinträge hintereinander liest. Während

Grummt bei einigen bekannten bildmäßigen Sepiazeichnungen, die bereits ihres Formats wegen den Gemälden gleichgestellt werden können, auf Überlegungen zum Bedeutungsgehalt der Darstellungen verzichtet, behandelt sie einige besonders frühe bildmäßige Zeichnungen wie die *Landschaft mit Pavillon* (Kat.-Nr. 39), das Bilderpaar *Abschieds- und Trauerszene* (Kat.-Nr. 106 u. 112) oder den *Wanderer am Meilenstein* (Kat.-Nr. 283) ungewöhnlich einlässlich. Zu diesen und anderen Blättern bietet der Katalog zum Teil ausführliche Referate der unterschiedlichen, oftmals kontroversen Forschungspositionen. Dass die großformatige Sepiazeichnung *Hünengrab am Meer* (Kat.-Nr. 505) auffällige motivische Parallelen zu einer Ode Kosegartens aufweist und daher als patriotisches Bekenntnis gedeutet worden ist, findet bei Grummt indes keine Erwähnung. Und auch für den frühen Tageszeiten-Zyklus von 1803 werden interpretatorische Fragen kaum diskutiert. Insgesamt hat die Autorin allzu pointierte Bemerkungen zu Deutungsproblemen vermieden. Die *fortuna critica* des Werkverzeichnisses der Gemälde Friedrichs, in dem Helmut Börsch-Supan mit großer Entschiedenheit konkrete Interpretationen skizziert hatte, führt vor Augen, wie sehr die Rezeption einer solchen Katalogisierungsleistung durch Zuspitzungen im Deutungsstreit verzerrt werden kann.

## AUSBLENDUNG VON VORBILDERN

Weniger plausibel erscheint, dass im Katalog kaum die Frage nach möglichen Vorbildern für einzelne Zeichnungen Friedrichs gestellt wird.

Die frühen kalligraphischen Schreibübungen haben immer noch ihrer Einordnung in die Schreibmeisterpraxis des 18. Jh.s, und auch die Zeichenübungen nach Johann Daniel Preißler sind nicht exakt den einzelnen Tafeln des Vorlagenwerks zugeordnet. Bei einigen Blättern, für die in der Forschung durchaus schon auf Werke verwiesen wurde, denen Friedrich Anregungen entnommen haben könnte, verzichtet Grummt auf eine Diskussion dieser Vorschläge. So bleibt im Werkverzeichnis unerwähnt, dass sich Friedrich für die Zeichnung *Straße an der Elbe* (Kat.-Nr. 201) an einer Radierung Johann Alexander Thieles von 1742 orientiert haben dürfte (vgl. J. Grave, Flusslandschaften mit Torbogen. Caspar David Friedrichs Anverwandlung eines Bildmotivs von Johann Alexander Thiele, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 66, 2005, 229–236).

Ebenso wird der verschiedentlich vorgebrachte Gedanke, dass die Anlage des *Selbstbildnisses mit aufgestütztem Arm* (Kat.-Nr. 358) auf Rembrandts radiertes Selbstporträt von 1648 zurückgehen könnte (vgl. etwa Peter Prange/Petra Roettig/Andreas Stolzenburg, *Von Runge bis Menzel. 100 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*. Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003, 26), von Grummt nicht diskutiert. Dass diese Überlegungen nicht aufgegriffen werden, ist bedauerlich. Denn eine systematische Erforschung solcher schöpferischen Anleihen und Aneignungen könnte möglicherweise zu einer willkommenen Revision des gängigen Friedrich-Bildes anregen.

### DATIERUNGSFRAGEN

Dennoch ist der Ertrag auch jenseits der Fülle an Detailinformationen in den einzelnen Einträgen beachtlich. In zahlreichen Fällen hat Christina Grummt Datierungen präzisieren oder revidieren können. Erheblich stabilisiert wird die vorgeschlagene Chronologie auch dadurch, dass oftmals ein präziser *terminus post* bzw. *ante quem* angegeben ist, der auf Befunde am Papier oder auf frühe Erwähnungen der betreffenden Zeichnungen zurückgeht. Über Details der Datierung wird man weiterhin trefflich streiten können. So lässt sich ein in

Dresden erhaltener Altarentwurf Friedrichs (Kat.-Nr. 779; *Abb. 1*) nicht problemlos, wie von Grummt vorgeschlagen, in die um 1817/18 entstandene Serie der Entwurfszeichnungen für die Stralsunder Marienkirche einreihen. Dem Blatt fehlen die charakteristischen Maßstabsangaben und zart angedeuteten Grundrisse, die Friedrich den Zeichnungen für Stralsund beigegeben hat. Und sowohl die Rahmengestaltung als auch der Bildentwurf mit symmetrischer Bergformation und Regenbogen erinnert eher an Werke aus der Zeit um 1810. Überwiegend aber erweisen sich die Datierungen als plausibel und gut begründet. Dass sich die rd. 1.000 Blätter nicht gleichmäßig auf alle Schaffensphasen verteilen und Grummt zum Beispiel den frühen 1820er Jahren kaum Zeichnungen zuweist, muss nicht gegen ihre Chronologie sprechen, sondern kann Überlieferungslücken geschuldet sein.

Ein besonders bemerkenswertes Ergebnis der Forschungen Grummts wird jedoch leider nicht gebührend dargestellt: Den zahlreichen Querverweisen in den Katalogeinträgen lässt sich entnehmen, dass die Verfasserin gezielt an der Rekonstruktion von Friedrichs Skizzenbüchern gearbeitet hat, denen etwa die Hälfte der überlieferten Zeichnungen entstammen dürfte. Eine systematische, zum Beispiel tabellarische Darstellung ihrer Ergebnisse hätte das Resultat dieser Forschungen auf gut nutzbare Weise zugänglich gemacht, während der Leser nun zahlreichen Verweisen nachgehen muss, um sich nach und nach ein Bild von der Zusammenstellung einzelner Skizzenbücher machen zu können.

Kleinere Fehler oder redaktionelle Mängel beeinträchtigen nur in seltenen Fällen die Benutzbarkeit der beiden ansprechend gestalteten Bände: So ist der Kurztitel „Zimmermann 2003“ im Literaturverzeichnis nicht aufgelöst worden. In der Zeitleiste (43) ist Kleists wichtiger Aufsatz in den *Berliner Abendblättern* versehentlich auf den 13. September 1810 vordatiert, obgleich er erst einen Monat später erschien. Ein Zitat aus zweiter Hand hat dazu geführt, dass dem Bildhauer Pierre Jean David d’Angers ein Weimarbesuch bereits im Jahre 1808 zugesprochen wird (477); und die Abbildung des Aquarells *Rügenlandschaft* (Kat.-Nr. 846)

erscheint seitenverkehrt. Angesichts des Umfangs an Informationen, Literaturnachweisen und Abbildungen, der souverän bewältigt wurde, sind derartige Fehler verzeihlich.

### ZU- UND ABSCHREIBUNGEN

Der Wert eines Werkverzeichnisses bemisst sich nicht zuletzt daran, wie gut die Zu- und Abschreibungen strittiger Blätter zu überzeugen vermögen. Wie für die Datierungen gilt auch hier, dass die Vorschläge von Christina Grummt zum weitaus überwiegenden Teil plausibel sind. Ein größerer Bestand von Zeichnungen mit der Provenienz „Senator Dr. Dr. h.c. Karl Vötterle“, den Sigrid Hinz Friedrich zugeschrieben hatte, ist von Grummt überzeugend in das Verzeichnis der „nicht autorisierten Werke“ verbannt worden. Doch finden sich in diesem Verzeichnis, das immerhin 115 Blätter umfasst, sowie in der kürzeren Liste mit fraglichen Zuschreibungen auch einige Zeichnungen, deren Zuordnung überrascht. So hatte etwa die *Felsige Waldlandschaft mit einem Kruzifix* (Kat.-Nr. III-106; Abb. 2), die Grummt nicht für eine Zeichnung von Friedrichs Hand hält, immerhin bereits in das Werkverzeichnis von Börsch-Supan und Jähmig Eingang gefunden, was Grummt jedoch nicht erwähnt (vgl. Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 6). Das Urteil der Autorin beruht zwar auf einer langjährigen Beschäftigung mit dem Material, nur werden die zugrundeliegenden Beobachtungen, Indizien und Erwägungen in keiner Weise expliziert. Wie alle anderen Abschreibungen auch wird dieses Verdikt allein mit einer schlichten Standardformulierung legitimiert: „Künstlerische Auffassung und zeichnerische Umsetzung des dargestellten Gegenstandes erlauben keine Zuordnung des Blattes in das Werk von Caspar David Friedrich.“ Die erforderliche Untermuerung der kennerschaftlichen Expertise durch die Nennung von Kriterien und konkreten Beobachtungen bleibt die Autorin dem Leser schuldig.

Dasselbe gilt auch für eine Zuschreibung, die Grummt gegen das Votum Börsch-Supans vorge-

nommen hat: Die Sepiazeichnung *Schlossberg bei Teplitz* (Kat.-Nr. 528; Abb. 3) war von ihm als fragwürdig eingeschätzt worden, da sie nicht nur im Zeichenstil von Friedrichs bekannten Werken abweiche, sondern vor allem in der fehlenden Gestaltung des Vordergrundes ohne Parallele sei (vgl. Börsch-Supan/Jähmig 1973, 484). Grummt weist in ihrem Katalogeintrag zwar auf diese Zweifel hin, antwortet darauf aber lediglich mit der knappen Bemerkung, dass diese Einschätzung „nach eingehender Prüfung des Sachverhaltes nicht bestätigt werden“ (495) könne. In Zeiten, in denen kennerschaftlich begründeten Zuschreibungen mit einem deutlich steigenden Misstrauen begegnet wird, hätte der Leser eine einlässlichere und mit anschaulich nachvollziehbaren Befunden argumentierende Begründung erwarten dürfen.

Nicht der Umstand, dass einige wenige Zu- oder Abschreibungen diskutabel erscheinen, trübt die Begeisterung über ein Werkverzeichnis, das sonst kaum einen Wunsch offen lässt. Es ist vielmehr die Art und Weise, wie sich die Verfasserin einer solchen Diskussion entzieht, die einen leichten Schatten auf eine beachtliche Leistung wirft.

---

PROF. DR. JOHANNES GRAVE