

Caspar David Friedrich-Jubiläum

Wanderer-Fantasien

Caspar David Friedrich – Kunst für eine neue Zeit. Hamburger Kunsthalle, 15. Dezember 2023–1. April 2024. Katalog hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Berlin, Hatje Cantz Verlag 2024. 509 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7757-5604-4. € 54,00

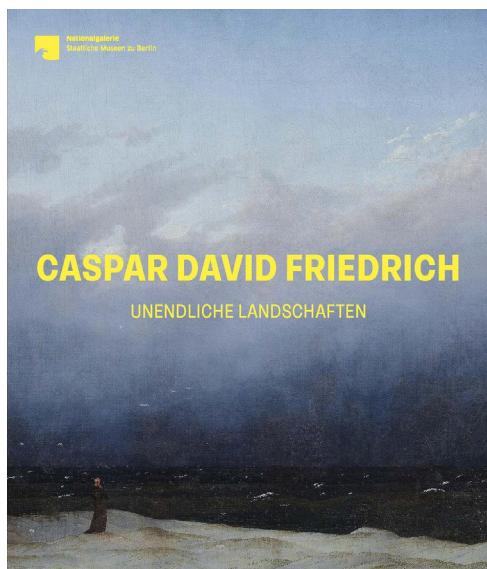
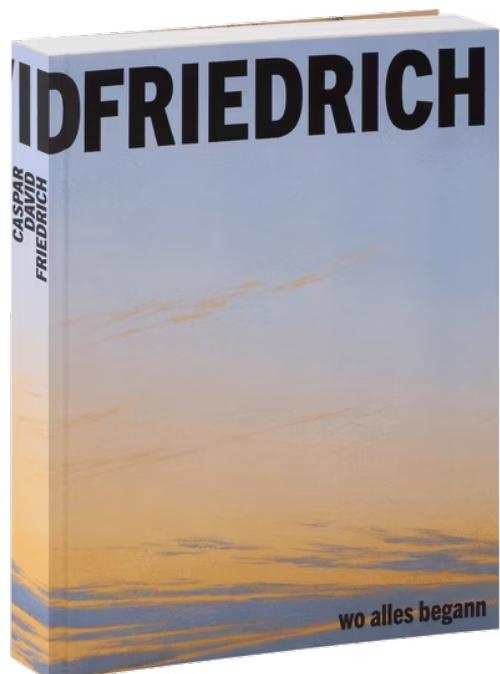
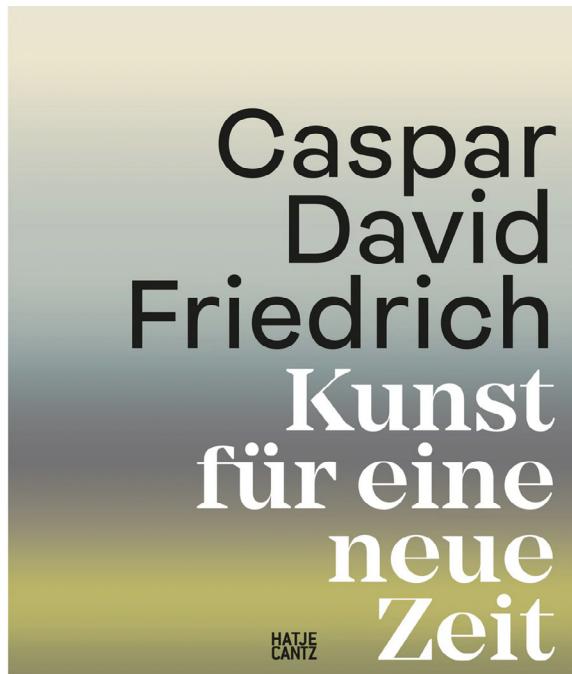
Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. Berlin, Alte Nationalgalerie, 19. April–4. August 2024. Katalog hg. von Birgit Verwiebe und Ralph Gleis. München/London/New York, Prestel 2024. 351 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7913-7742-1. € 49,00

Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 24. August 2024–5. Januar 2025. Katalog hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Holger Birkholz, Petra Kuhlmann-Hodick, Stephanie Buck und Hilke Wagner. Dresden, Sandstein Verlag 2024. 432 S., 499 meist farbige Abb. ISBN 978-3-95498-829-7. € 48,00

Patrick Bahners, M.A.
Frankfurter Allgemeine Zeitung
p.bahners@faz.de

Wanderer-Fantasien

Patrick Bahners



Der *Wanderer über dem Nebelmeer* wanderte auf direktem Weg von Hamburg nach Dresden, ohne Station in Berlin zu machen. Dass das Gemälde aus der Hamburger Kunsthalle in der zweiten der drei großen deutschen Jubiläumsausstellungen zum 250. Geburtstag von Caspar David Friedrich in der Alten Nationalgalerie nicht aufgehängt wurde, war der Hamburger Lokalpresse sogar einen eigenen Artikel wert: „Warum Friedrichs ‚Wanderer‘ nicht in Berlin gezeigt wird“ (*Hamburger Abendblatt*, 15. April 2024). Angesichts der Omnipräsenz des Bildes in Medien der Reproduktion musste die Berliner Leerstelle überraschen. Warum ließ man sich, so der investigative Ansatz eines auf Blockbuster-Standards eingestellten Kulturjournalismus, auf der Museumsinsel ausgegerechnet dieses Original entgehen?

I. Mit der Feststellung der Allgegenwart im Abbild setzt im Hamburger Katalog der Eintrag zum *Wanderer über dem Nebelmeer* (ohne Artikel) ein, den Markus Bertsch verfasst hat, der Sammlungsleiter für das 19. Jahrhundert: „Caspar David Friedrichs ikonisches Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* besetzt seit Jahrzehnten einen festen Platz in unserem kollektiven Bildgedächtnis, hat aber mit seiner medialen Präsenz im heutigen Zeitalter der sozialen Netzwerke eine neue Dimension erlangt.“ Die Formulierung ist schief. Am Ende des Satzes ist das Subjekt nur noch grammatisch das Gemälde; der Sache nach ist von dessen Bekanntheit die Rede. Die Dimensionen des Bildes haben sich seit seiner Erwerbung für die Hamburger Kunsthalle im Jahr 1970 beziehungsweise in der Periode, in der es als Objekt des Kunsthandels und des zunächst potentiellen, dann 1970 tatsächlich realisierten Museumsbesitzes dokumentiert ist, nicht verändert. Sie sind im Katalog unter der ganzseitigen Abbildung angegeben: Das in Öl auf Leinwand ausgeführte Gemälde ist 94,8 Zentimeter hoch und 74,8 Zentimeter breit. Eine neue „Dimension“ (Duden: bildungssprachlich für räumlich, als Ausdehnung, vorgestellte Größe) kann man schlecht „erlangen“; jedenfalls von einem Kunstwerk, einem unbelebten Objekt, kann man das nicht sagen, weil „erlangen“ laut Duden so viel wie „gewinnen“ mit der Spezifizierung bedeutet, dass dem Gewinn ein „eifriges Bemühen“ vorausgegangen ist, um einen Posten, die absolute Mehrheit oder auch eine traurige Gewissheit. Vom Ruhm eines Kunstwerks mag man sagen können, dass er eine neue Dimension erreicht habe oder in eine solche vorgestoßen sei, da in der durch Reproduktion herbeigeführten Sichtbarkeit eine Tendenz zur Selbstverstärkung liegt. Mit den sozialen Medien hat die Bekanntheit des *Wanderers* zwangsläufig noch einmal gewaltig zugenommen; ob dieses Ausmaß auch eine neue Qualität von Gedächtniswert ausmacht, wäre zu erörtern. Als Kuriosum darf man vermerken, dass den zuständigen Kurator, wo es um die materielle und geschäftsmäßige Seite des von ihm gehüteten Wertobjekts geht, angesichts eines inkommensurablen Zuwachs des die Fähigkeit

zum präzisen Ausdruck verlässt – obwohl doch auch auf der ästhetischen Innenseite der kuratorischen Arbeit die Erweiterung und Sprengung von Dimensionen das Thema oder auf alle Fälle das Faszinosum der Kunst von Caspar David Friedrich sein soll. Diesen Schwerpunkt der Gedenkausstellungen kündigte der Berliner Untertitel an: „Unendliche Landschaften“. Da jeder Besucher weiß, dass ihn unter diesem Stichwort fast ausschließlich rechteckige Bilder mit endlicher, leicht zu errechnender Fläche erwarten, wird mit dem Ticket das Paradoxe an Friedrich mitgebucht: Eine Art beschaulicher Science-fiction wird in Aussicht gestellt mit der mutmaßlich absichtlosen Anspielung auf den ikonischen ersten Satz des Vorspanns der deutschen Synchronfassung der Abenteuer des Raumschiffs Enterprise. Die beiden anderen Ausstellungstitel evozieren ebenfalls Reisen ins Weite, allerdings entlang der Zeitachse. Dresden markierte mit „Wo alles begann“ sehr präzise den Ansatz des sächsischen Jubiläumsbeitrags: lokale Kontextualisierung durch empirische Gegenprobe, erstens durch topographische Quellenforschung und zweitens durch Konfrontation Friedrichs mit seinen Kollegen aus der Dresdner Akademie. Komplementär dazu fasste Hamburg das Folgenreiche an Friedrichs Erfindungen ins Auge, das Prägnante des Beginns: „Kunst für eine neue Zeit“. Auch dieser Titel hat einen Lokalbezug, er ist hausintern: Die Kunsthalle erwies Werner Hofmanns epochaler Friedrich-Ausstellung von 1974 ihre Reverenz. In einer Serie von fünf Ausstellungen versuchte der Direktor der Jahre 1969 bis 1990 zu demonstrieren, dass sich von der „Kunst um 1800“ aus die Moderne erschließen lässt. In der Wissenschaft würde man eine solche Folge von Fallstudien in der gedrängten Form einer Monographie finden; hier ging sie in der gedrängten Zeit von dreizehn Monaten über die Bühne der Kunsthalle.

II. Wenn die Überblendung des *Wanderers über dem Nebelmeer* mit der sozialmedialen Rezeption des Bildes am Anfang von Bertschs Katalogeintrag kein Versehen sein soll, dann kann man sie sogar mit einem Verweis auf Hofmann rechtfertigen. Schon in seiner

ersten Pressekonferenz als Direktor hatte dieser den Plan einer Werkschau im Jahr des 200. Geburtstags von Friedrich erwähnt. Den Ankauf des *Wanderers*, für den er im ersten Amtsjahr die in der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen vereinten privaten Förderer des Museums gewann, stellt Hofmann in seinem Memoirenbuch über die Direktorenjahre *Hamburger Erfahrungen. 1969–1990* (Hamburg 1990) als Investition in das Ausstellungsprojekt dar; gleichzeitig versichert er, dass es ihm „in erster Linie um das Bild, seine Ausstrahlung“ gegangen sei – als wären Bild und Ausstrahlung identisch.

Kongenialen Widerschein der vom Gemälde ausgehenden Strahlen beschwört Bertsch im zweiten Satz des Eintrags: „Längst wurde der Wanderer auch von der zeitgenössischen Kunst entdeckt, um in Form von Adaptionen das ihm zugeschriebene Identifikationspotenzial kritisch zu hinterfragen.“ Diese pauschale Bestätigung des kritischen Zwecks gegenwärtiger, das heißt in der Regel auf dem Kunstmarkt gehandelter, Museumseinkäufern oder deren Gönnern offerierter Kunst ist ein affirmativer Akt. Sie sieht darüber hinweg, dass *Wanderer*-Paraphrasen von der Bekanntheit des Originals profitieren und Friedrichs Bild ein durch Hinterfragen nicht zu erschütterndes, basales Identifikationspotential zuschreiben müssen und können. Fast jeder Betrachter auch der kreativsten Neufassungen wird das Motiv identifizieren können – das heißt: wiedererkennen.

Bertsch spricht natürlich von Identifikation in einem höheren, reflexiven Sinne: Ein Betrachter meint sich selbst im Bild oder in dessen Gegenstand wiederzuerkennen. Nach dem Konzept der Hamburger Ausstellung soll es das Neue an der Kunst der neuen Zeit seit 1800 sein, dass sie es auf die Herstellung solcher Beziehungen abgesehen hat. Am Anfang des Eintrags *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (mit bestimmtem Artikel) im Hamburger Katalog von 1974 steht die Information, dass das Bild in der Friedrich-Literatur seit 1950 bekannt ist. Der Eintrag beschränkt sich auf Erwägungen zur Datierung, zur Lokalisierung der dargestellten Gegend und zur Identität des Wanderers, die nach der Literatur referiert

werden. Dem Katalogteil vorangestellt ist ein als „Dokumentation“ bezeichneter Aufsatzeil, dessen Titel sich hauptsächlich auf die zwischen zwei Aufsätzen Hofmanns stehende Übersicht über „Friedrichs Bildthemen und die Tradition“ bezieht, die der Direktor und sein damaliger Kurator Siegmar Holsten gemeinsam erarbeitet hatten. Hier bietet der *Wanderer* das wichtigste Beispiel für das „Bildthema“ der „Fernsicht mit einer Rückenfigur“.

III. Der Katalog von 2024 fügt der 1974 angeführten „Vorzeichnung für den Felssockel“ mit dem Datum des 3. Juni 1813 zwei weitere als „Vorzeichnungen“ bezeichnete Studien hinzu. Am Versuch, „das Rätsel um die Identität des anonymen Wanderers zu lösen“, möchten Hofmanns und Holstens Nachfolger sich nicht beteiligen, obwohl oder eher gerade weil sich Vorschläge „in letzter Zeit“ gehäuft haben. Wo 1974 noch Ludwig Grotes Meinung weitergetragen wurde, dass „der Statur nach“ Goethe der Abgebildete sein könnte, wird nun weder der belgische Museumsdirektor Jean-Pierre De Recke eines Verweises gewürdigt, der 2023 in der F.A.Z. die Reproduktion eines verschollenen Porträts eines ähnlich wie der Wanderer frisierten bzw. unfrisierten (De Recke: „gleichsam entflammt und zerzaust“) Uniformträgers in Frontalansicht publizierte, noch der Publizist Detlef Stauff, der dem von ihm im grünen Rock des Wanderers ausgemachten Neubrandenburger Pastor Franz Christian Boll 2019 gleich eine ganze Biographie gewidmet hat, als Pendant zu seiner im selben Jahr im selben Verlag erschienenen Friedrich-Biographie. Apodiktisch stellt man in Hamburg fest: „Es existieren keinerlei verlässliche Indizien, anhand derer sich die von Friedrich ins Bild gesetzte Person identifizieren ließe.“

Noch nicht einmal erwähnt wird der Unterschied zwischen der Suche nach einem Mann, der Friedrich Modell gestanden haben mag, und der Frage, ob dieser Mann wiedererkennbar sein sollte, eventuell in einem kleinen Kreis von Verwandten und Freunden. Wäre die Vorstellung, dass Friedrich ein Inkognito-Porträt gemalt haben könnte, unter Weglassung aller persön-

lichen Attribute, die in der Gattung des Porträts die Ausweisdokumente ersetzen, eine zu kühne Idee für die neue Kunst nach Hamburger Maßgaben? Über das Innenleben des Anonymus meint man auch so nicht wenig zu wissen: Er hat „sich in die Natur begeben [...], um sie ästhetisch zu erfahren“, und „hält inne, um die Aussicht zu genießen“.

Im Hamburger Konzept ist für „die prominenteste Rückenfigur in Friedrichs Œuvre“ eine Rolle vorgesehen, von der ein Name fast ebenso stark ablenken müsste wie das Gesicht. Das Bildthema der Verbindung von Fernsicht und Rückenfigur wird in der Hamburger Wiedervornahme nach 50 Jahren inhaltlich gefüllt. In der Hauptsache erläutert Bertschs Katalogeintrag anhand einer Kompositionsanalyse, wie das Gemälde eine Reihe „grundlegender romantischer Topoi“ zusammenbindet. Als Schlüsselbegriff herangezogen wird ein Terminus der Philosophie, wobei das Substantiv – Subjektivität – vom Adjektiv vertreten wird. Um das Argument einzuschärfen, scheut Bertsch Wiederholungen nicht.

IV. Entscheidend ist folgende Aussage über die Position des Betrachters, die an die Feststellung anschließt, der als Genießer auf der Suche nach ästhetischer Erfahrung eingeführte Wanderer blicke in eine vielfach gegliederte Mittelgebirgslandschaft. „Wir aber blicken weniger in diese als einer dort befindlichen Person über die Schulter. Dadurch erhob Friedrich das Sehen zum eigentlichen Thema des Bildes.“ Der Satz über das eigentliche Bildthema wird nicht dadurch falsch, dass der Satz über unsere Blickrichtung unrichtig ist. Wenn ich jemandem über die Schulter blicke, wird mein Blickwinkel zwar durch dessen Position bestimmt. Aber aus diesem Winkel entfaltet sich dann auch vor meinen Augen das Panorama der Landschaft. Wir sehen, leicht versetzt, dasselbe. Um dem Wanderer über die Schulter blicken zu können, müssten wir direkt hinter ihm stehen. Genau das hat Friedrich unmöglich gemacht durch Aufschichtung des Felssockels, des Gebirges vor dem Gebirge. Der Wanderer hat die von der Natur geschaffene Aussichtsplattform für sich. Es geht zu wie

im Kinderspiel, nur auf unsere Kosten: Wir sehen was nicht, was er sieht, jedenfalls nicht alles. Für uns ist die Landschaft nicht menschenleer; seine Silhouette hat sich vor unseren Blick geschoben.

Das Sehen soll laut Bertsch das Thema des Bildes sein, obwohl wir noch nicht einmal die Augen des Wanderers sehen. Streng genommen können wir auch nicht ausschließen, dass er die Augen geschlossen hat. Dass „die subjektiven Bedingtheiten des Sehens [...] dem Motiv auf eine besondere Weise eingeschrieben sind“, ist etwas umständlich formuliert, aber in der Sache schlüssig. Allerdings gehört zu dieser Reflexion über das Bild ein Moment der Setzung. Das Sehenkönnen des Sehens hat das Sehenwollen zur Bedingung.

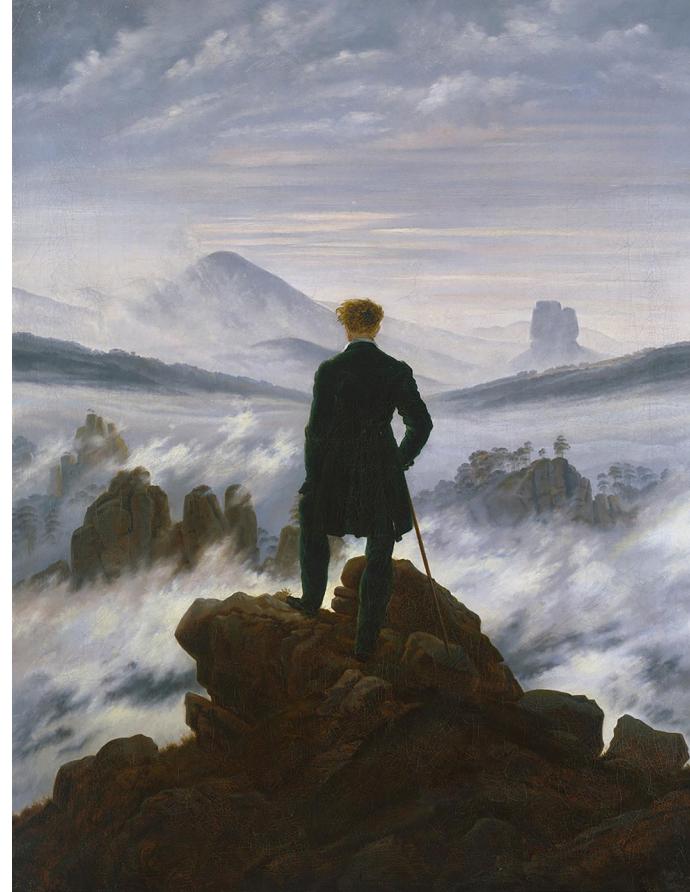
Was ist nun genau mit den subjektiven Bedingtheiten des Sehens gemeint? Die Gesetze der Optik, wonach auf einem Aussichtspunkt gleichzeitig nur eine Person stehen kann, sind ein Inbegriff des Objektiven. Wenn man von Bertsch erfährt, dass Friedrichs Bildlösung des Problems sich in der Serienproduktion bewährte, kann man auf den Gedanken kommen, Subjektivität als die Abweichung der Wahrnehmung zu definieren, die in der von Naturgesetzen regierten Welt unsichtbar bleiben muss, gleichwohl in jedermanns Leben vorkommt und symbolisch zum Ausdruck gebracht werden muss: „Mit derartigen von hinten gesehenen Personen fand Friedrich für das Thema des subjektiven Naturerlebens eine besonders aussagekräftige Form.“

Dabei soll ihm das eigene Erleben die Augen geöffnet haben, wie Bertsch mit seinem Kommentar zur Dresdner Zeichnung aus dem Juni 1813 nahelegt: „Ein senkrechter Strich am linken Blattrand, den Friedrich mit einer Notiz versah, unterstreicht die Bedeutung seiner subjektiven Blickerfahrung in der Natur für die räumliche Verortung des Gesehenen im Gemälde.“ Metaphorisch kann ein Strich etwas unterstreichen, auch wenn er nicht waagerecht gezogen ist. Aber in welchem Sinne soll die hier von Friedrich fixierte Erfahrung subjektiv gewesen sein? Im alltäglichen Sprachgebrauch ist das Subjektive heute das Persönliche, das ein Dritter nicht ohne weiteres

reproduzieren kann. Eine Randnote des Katalogeintrags bietet den Wortlaut der Notiz: „so hoch über die höchste Spitze des Steines ist der Horizont“. Der Strich ist also ein Längenmaß. Friedrich versuchte, das von ihm vorgefundene Größenverhältnis so exakt wie möglich festzuhalten.

Petra Kuhlmann-Hodick und Johanna Ziegler haben für ihren Dresdner Katalogaufsatz „Beobachtungen zu Friedrichs Naturstudien und Entwurfszeichnungen“ nachgemessen, sowohl vor Ort in der Sächsischen Schweiz als auch auf dem Gemälde. Der Befund ist kompliziert, weil der Maler einen der Steine aus der Formation bei der Übertragung von der Zeichnung ins Gemälde weggelassen und die Größen modifiziert hat. In der Abbildung des Gemäldes im Aufsatz sind die Steine verschiedenfarbig schraffiert und mit den entsprechenden Varianten des Horizontmaßes kombiniert. Bei der Begehung der Aussichtsstelle gegenüber der Kaiserkrone haben die Autorinnen ermittelt, „dass die Studie tatsächlich nicht unten vor dem Stein stehend aufgenommen worden sein kann“. Der Zeichner stand also nicht auf dem Punkt, auf den sich der Betrachter des Gemäldes im Bildraum hinter dem Wanderer stellt, sondern auf einem Hang gegenüber der Felsgruppe. Der Stein mit der höchsten Spitze ist im Gemälde viel kleiner als auf der Zeichnung, doch die „Zeichnung und die eingetragene Markierung sind dann völlig stimmig, wenn man den eingezeichneten Strich auf dasselbe Maß skaliert wie den mittleren Felsblock, der recht genau im Bild auftaucht“. Als subjektiv im geläufigen Sinne mag man dann die Abweichungen von der Zeichnung bezeichnen, den Dispens vom Gesetz der Naturgenauigkeit, den Friedrich sich selbst erteilte.

V. In der Kunsthallen-Ausstellung von 1974 war *Der Wanderer über dem Nebelmeer* |Abb. 1| als Blickfang im ersten Saal nach der Rotunde aufgehängt. Neben ihm variierten *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* und *die Frau vor der aufgehenden Sonne* das Thema der Rückenfigur. 50 Jahre später war dem Thema eine Abteilung gewidmet, die sieben Bilder umfasste, darunter zwei von Carl Gustav Ca-



|Abb. 1| Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817. Öl/Lw., 94,8 × 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen, Inv.nr. HK-5161 ↗

rus. |Abb. 2| |Abb. 3| Die beiden Mondbetrachter waren wieder aus Dresden angereist |Abb. 4|, dazu der *Mondaufgang am Meer* |Abb. 5| aus Berlin und die *Kreidefelsen auf Rügen* |Abb. 6| sowie die *Frau am Strand von Rügen* |Abb. 7| aus Winterthur. Der Einführungstext stammt von Johannes Grave, der als externer Kurator gemeinsam mit Bertsch für die Konzeption der Ausstellung verantwortlich zeichnete. Im Unterschied zum *Wanderer* ist der Jenenser Kunsthistoriker in allen drei Katalogen vertreten, als einziger Autor (Berlin und Dresden: Werner Busch, Anna Marie Pfäfflin; Dresden und Hamburg: Florian Illies, Christian Scholl).

Wie Werner Hofmann 1974 souverän die konzeptuellen Linien zog (die Dresdner Ausstellung, die drei Wochen nach dem letzten Hamburger Tag öffnete, musste unter dem Systemzwang der damaligen politischen Rahmenbedingungen ein Gegenkonzept präsentieren), so darf Johannes Grave als leitender Geist des wissenschaftlichen Teils der koordinierten Jubi-



| Abb. 2 | Carl Gustav Carus, *Wanderer auf Bergeshöh*, 1818. Öl/Lw., 43,2 × 33,7 cm. Saint Louis Art Museum, Nr. 323:1991 ↗



| Abb. 3 | Carl Gustav Carus, *Pilger im Felsental*, nach 1828/30. Öl/Lw., 28 × 22 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Ident. Nr. A II 416. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0 ↗

läumsunternehmungen der drei großen deutschen Museen gelten.

Der Grundgedanke von Graves Friedrich-Forschung, dass das Thema von Friedrichs Bildern das Bild sei, führt Hofmanns Ansatz fort und radikaliert ihn, durch eine weitere Drehung der Abstraktionsspirale. Hofmann hatte 1974 in seiner Sortierung von Friedrichs Motivrepertoire die „Bildthemen“ schon als Ordnungsprinzipien behandelt; auf die „Rückenfigur“ läuft in dieser Perspektive tatsächlich das gesamte Werk Friedrichs zu. Diesen Formalismus trieb Hofmann auch deshalb so weit, weil er sich von den ikonographischen Totalerklärungen des Werkverzeichnisses von Helmut Börsch-Supan absetzen wollte, das rechtzeitig zum Friedrich-Jahr 1974 fertig geworden war und von den Ausstellungsmachern noch hatte konsultiert werden können. Grave steigert nun den Formalismus, indem er vorschlägt, Friedrichs Bildgedankengänge als wortlose Beiträge zur Erkenntnistheorie oder Bewusstseinsphilosophie zu verstehen.

Auch das Verhältnis von Graves Theorie zur einflussreichen Friedrich-Deutung von Werner Busch lässt sich als Verallgemeinerung fassen. Grave kann Buschs Ergebnisse über den konstruktiven Bildaufbau nach mathematischen Prinzipien integrieren, aber da Grave sich weniger technisch liest, ist seine Theorie anschlussfähiger für die Bedürfnisse der Kunstreunde und Bildlegendenverfasser. Wo Busch Maßverhältnisse aufdeckt, die das unbelehrte Auge nicht bemerkte und die auch in der Kunstkritik zu Friedrichs Lebzeiten nur ausnahmsweise und untechnisch Thema waren, da versichert Grave dem Betrachter, dass es bei jedem Bild eigentlich um ihn und die beim Betrachten des Bildes in seinem Kopf ausgelösten Prozesse gehe.

Raffiniert ist an dieser Werbestrategie, dass die Lehrmittel aus Graves Sehschule die Anfänger immer davor warnen, sich in der Spiegelwelt der Bilder vom Sehen vorschnell zuhause oder gemeint zu fühlen. So auch in der von Grave verfassten Einführung zur Rük-



| Abb. 4 | Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1819/20. Öl/Lw., 33 x 44,5 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Gal.-Nr. 2194 ↗



| Abb. 5 | Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822. Öl/Lw., 55 x 71 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Ident. Nr. W.S. 53. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0 ↗

kenfigurengalerie im Hamburger Katalog: „Dass der Rezipient oder die Rezipientin im Bild auf Rückenfiguren stößt, die ihrerseits schauen, hat oft dazu geführt, diese Rückenfiguren als Stellvertreter oder Identifikationsfiguren zu verstehen. Tatsächlich scheinen wir auf den ersten Blick eingeladen zu sein, uns in die dargestellte Figur hineinzuversetzen. Doch wird eine solche Identifikation nie restlos gelingen.“ Hier kritisiert Grave, was man in Hofmanns Katalog lesen

kann. Für Siegmar Holsten ist es der Witz des Bildaufbaus des *Wanderers*, dass er möglich macht, was laut Grave bei näherer Betrachtung oder längerem Nachdenken unmöglich sein soll. Holsten geht aus von einem Vergleich mit ein paar Jahrzehnte älteren Ansichten von Wandergegenden, die einen Zeichner im Bild postieren – allerdings am Rand. „Bei Friedrich hingegen steht die Figur monumental im Bildzentrum und verdeckt die Stelle, in der die Kompositionslinien



| Abb. 6 | Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen, um 1818–22. Öl/Lw., 90,8 × 70,6 cm. Winterthur, Kunst Museum, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.nr. OR 165 ↗

der Landschaft wie in einem Brennglas zusammenlaufen. Hierdurch wird der Betrachter angeleitet, sich in die Figur und das sich ihr bietende Erlebnis hineinzuversetzen.“

VI. Welchen Status hat Graves Aussage, die Identifikation könne nicht restlos gelingen? Rollensoziologisch oder psychologisch ist das eine Trivialität, die vom Hochstapler bis zum Cosplayer gilt – die Identifikation ohne Rest ist die Ausnahme, der klinische Fall. Empirisch ist das Gelingen wohl nicht gemeint: Von der Auskunft eines hypothetischen einzelnen Museumsbesuchers, er fühle sich aber wirklich genau wie der ebenso stattliche wie rüstige Herr in Grün auf dem Bild an der Wand, würde Grave sich nicht widerlegen lassen. Diese Art von Subjektivität hat in seiner Rezeptionsästhetik keine Stimme. Das Misslingen der identifikatorischen Aneignung ist dann eine Eigenschaft des Kunstwerks respektive ein Anspruch, den es an den Betrachter stellt.



| Abb. 7 | Caspar David Friedrich, Frau am Strand von Rügen, um 1818. Öl/Lw., 21,5 × 30 cm. Winterthur, Kunst Museum, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.nr. OR 162 ↗

Grave geht mit Hofmann über Hofmann hinaus: Im weiteren Fortgang der Auseinandersetzung mit Börsch-Supan und dessen Unterstützern hatte dieser die Deutungsoffenheit als protomodernen Wesenzug von Friedrichs Kunst herausgestellt. In einer gewissen Spannung zu dieser Freude an Mehrsinnigkeit und Pluralität steht bei Grave allerdings ein absolutistischer Zug der modernen Autonomieästhetik, der durchschlägt, wenn er ein notwendiges Scheitern gerade des von der Form von Friedrichs Bildern nahegelegten Zugangs postuliert. Auch in einer Kunstarttheorie mit dem Leitbild der Reflexionsschleife wirken offenbar Vorstellungen nach, wie sie sich bei Adorno in der Figur der Negativität kristallisierten. Nicht dass das Positive bei Grave fehlte: In dessen Vorzeichnung des typischen Gangs der Beschäftigung mit dem Gemälde schimmert ein kunstreligiöses Denkmuster durch, eine Ideenwelt von Prüfung und Läuterung, Entsaugung und Belohnung. Der Betrachter wird auf sich zurückverwiesen, indem die Identifikation misslingt: „Vielmehr bleibt die Figur im Bild präsent, sie wird eher fremder und verstellt uns den Blick, je mehr wir versuchen, ihre Position einzunehmen.“ Wie sollte die Figur auch nicht im Bild präsent bleiben, könnte man naiv zurückfragen, da sie nun einmal mit Ölfarben auf

der Leinwand aufgetragen ist? Eine gelingende Identifikation müsste den freien Blick auf die Landschaft herstellen: Dieses von Grave hier stillschweigend vorausgesetzte Gedankenspiel zeigt, dass der für ihn charakteristische Literalismus in der Betrachtung von Einzelheiten der Bildordnung tatsächlich reizvolle Perspektiven hervorbringen kann.

Die im Hamburger Katalog von 1974 prägnant formulierte, inzwischen geläufige Beobachtung, dass der Wanderer dem Betrachter die Sicht nimmt, wird von Grave dramatisiert: Die optische Sperre löst einen psychologischen Vorgang aus, einen Seelenkampf. Möchten wir aber wirklich sagen, dass uns der Blick immer mehr verstellt wird, der Wanderer im Zuge unseres Hinsehens demnach also wächst, bis er vielleicht das gesamte Bild einnimmt und es uns vollends grün vor Augen wird? „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück“, schrieb Karl Kraus 1911, was gerne verbalhornt mit „desto fremder“ zitiert wird. Graves Wanderungen bewegen sich hier zwischen einer präzisen Analyse der Bildwirkung und Aphorismen zur Lebensweisheit.

„Die Rückenfiguren regen auf diese Weise vor allem zu einer Betrachtung zweiter Ordnung an: zum Blick auf eine Betrachterin oder einen Betrachter und damit zur Reflexion unseres Blicks auf die Natur.“ Beobachtung zweiter Ordnung: Dieser von Niklas Luhmann populär gemachte Begriff der Kybernetik wurde aus dem Hochgebirge der Gesellschaftstheorie in die Täler der allgemeinen Bildungssprache getragen. Wenn Graves Abwandlung für den Gebrauch des eigenen Faches mehr sein soll als ein Wortspiel, darf der Bildgehalt im Wort „Beobachtung“ nicht völlig verblasst sein, muss das Optische etwas Wesentliches am systemtheoretischen Grundbegriff bezeichnen. Auch so bleibt es bei der Anspielung, der Reverenz an die strenge Theorie. Graves Begriffsoperation hat etwas Beschauliches.

Die Hamburger Ausstellung gab sich redlich Mühe, die Naturzerstörung unserer Tage mit den altbekannten Themen der Weltbilderschüttung und des Glaubensverlusts um 1800 zu verknüpfen. Sie konnte Bilder von heutigen Künstler*innen zeigen, die dort-

hin reisen, wo die Gletscher zurückweichen oder die Seen austrocknen, und sich an diesen unmerklich mobilen Grenzen zwischen Natur und Unkultur mit dem Rücken zur industriellen Welt in Positur werfen; Ruth Stamm berichtet im Katalog über „postkoloniale Annäherungen an romantische Landschaftsbilder im Anthropozän“. Aber wenn Friedrichs Rückenfiguren vor allem zum Blick auf Betrachterin oder Betrachter anregen, also dazu, sie in der Funktion wahrzunehmen, als deren Träger wir sie erkannt haben, ist das nahe an der Tautologie und von Praxis himmelweit entfernt.

VII. Nicht im Katalogeintrag zum *Wanderer über dem Nebelmeer*, sondern in einer Fußnote des Aufsatzes von Ute Haug und Andrea Völker über die Erwerbsgeschichte des Friedrich-Bestands der Hamburger Kunsthalle findet sich die Information, dass das Gemälde zum Zeitpunkt der Ausstellung Gegenstand eines Projekts der hausinternen Provenienzforschung war. „Diese Forschungen dauern an. Ihre Ergebnisse werden 2024 in einer eigenen Publikation veröffentlicht.“ Die angekündigte Veröffentlichung von Nadine Bauer und Ute Haug ist pünktlich erschienen, im dritten Band der Zeitschrift *transfer*. Der Aufsatz wartet mit einer Überraschung auf, was jedenfalls den institutionellen Kontext der Publikation betrifft, also ihre performative Seite. Auch wenn es sich nicht um eine Hauspublikation der Kunsthalle handelt und die Autorinnen in Ausübung ihrer Forschungsfreiheit tätig waren, ist es bemerkenswert, dass sie auf der Grundlage einer Zusammenschau der Ankaufsgeschichte und der begründbaren Mutmaßungen über die Herkunft des Bildes ernsthaften Zweifel daran bekunden, dass das als der *Wanderer über dem Nebelmeer* bekannte Gemälde, das berühmteste Werk im Besitz der Hamburger Kunsthalle, tatsächlich von Caspar David Friedrich gemalt worden ist.

Schon 20 Jahre vor dem Erwerb unter Hofmann war das Gemälde der Kunsthalle zum Kauf angeboten worden. Der Berliner Kunsthändler Wilhelm August Luz beschrieb es in einem Brief an den 1945 ernannten Direktor Carl Georg Heise so: „Das Bild stellt, im

Schicksalsjahr 1813 geschaffen, einen Wanderer im Elbsandsteingebirge dar, der auf die ziehenden Nebel herabblickt, die sich im Schein der Morgensonnen auflösen.“ Luz nahm also noch an, dass Friedrich das Gemälde im direkten zeitlichen Anschluss an die Wanderung im Juni 1813 geschaffen hatte. Nach seinen Worten war es „vorzüglich durch 5 Vorzeichnungen des Meisters und darauf begründeten Gutachten gesichert“. Im Katalog von 1974 wurde es auf um 1818 datiert, 50 Jahre später auf um 1817. In der Korrespondenz mit Heise firmierte es noch unter dem Titel *Wanderer über dem Wolkenmeer*. Luz war 1949 nicht der Eigentümer des Bildes, sondern trat als Mittelsmann auf und gab an, es zehn Jahre zuvor schon einmal verkauft zu haben, damals in Privatbesitz. Die Bemühungen um die von ihm erwähnten Gutachten hatte Luz 1938 aufgenommen. Bauer und Haug haben die Nachlässe von Ludwig Grote, Eberhard Hanfstaengl und Karl Wilhelm Jähnig sowie das Privatarchiv der Nachfahren von Luz eingesehen.

Grote, dessen Aufsatz „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ in der Zeitschrift *Die Kunst* von 1950 im Katalog von 1974 als älteste Literaturstelle genannt wird, hatte bei der Inaugenscheinnahme zuerst an Carus gedacht, dann aber, wie jedenfalls Luz in einem Brief an Hanfstaengl berichtete, das Urteil formuliert, das Bild sei „zu erstklassig und zu eindrucksvoll, als dass er seine erste Vermutung“ hätte aufrechterhalten können. Hanfstaengl, der 1937 als Direktor der Nationalgalerie entlassen worden war, äußerte unabhängig von Grote dieselbe Ersteinschätzung, hielt aber an ihr fest und fixierte sie in einer Notiz: „Für mich ist das Bild *Wanderer im Gebirge unzweifelhaft Carus*“. Zur Untermauerung dieser Zuschreibung fertigte er offenbar auch eine „Skizze d. Bildes“ an. Rasch meldeten sich bei Hanfstaengl aber doch Zweifel: „Aufgetauchte Zeichnung der Felsenpartie machte den Fall schwierig. Hat Carus die Zeichn. Friedrichs benutzt? Oder ist der Wanderer doch Friedrich? Die Malweise der Figur (dünne, lasierende Töne) machen es möglich, vergl. Frau am Fenster!“ Die *Frau am Fenster* aus der Nationalgalerie, die auf die Elbe und das gegenüberliegende Ufer blickt und dem Betrachter

diesen Blick versperrt, konnten die Dresdner Ausstellungsbesucher 2024 mit dem *Wanderer* vergleichen. Luz hatte seinen Experten eine Fotografie der 1931 von den Dresdner Kunstsammlungen aus Greifswald erworbenen Zeichnung vorgelegt, die in ihrem Inventar unter dem Titel *Felsige Kuppe* geführt wird. Grote stellte Ende August 1938 das von Luz erhoffte Gutachten aus, in dem er „die Urheberschaft von Friedrich“ mit der Zeichnung begründete. Bündig beschrieb er eine für Friedrich typische Umarbeitung durch Abzeichnen: „Die Größenverhältnisse sind durch Verringerung der Distanz verändert und die Klippen haben den Charakter einer steilen Felsen-silhouette erhalten.“ Vor die Analyse der Komposition stellte Grote allerdings eine Umschreibung der Aussage des Bildes, wie er sie empfand: „Der starke gedankliche Gehalt weist das Bild in die Zeit der Befreiungskriege, als Friedrich mit seinen Landschaften die Erhabenheit und Freiheit der deutschen Heimat verherrlichte.“

Schon Anfang Juli 1938 hatte Luz von Jähnig, dem nach Basel emigrierten früheren Kustos der Dresdner Gemäldegalerie, ein Schreiben erhalten, in dem das von allen Händlern ersehnte Zauberwort des Begutachtungswesens stand: „Ich beabsichtige, das Gemälde in meinen grossen kritischen Katalog der Werke Friedrichs aufzunehmen.“ Es handelt sich um den Katalog, der nach Jähnigs Tod 1960 von Börsch-Supan fortgesetzt und abgeschlossen wurde. Einen Monat später korrespondierte Jähnig in der Sache mit Hanfstaengl, und sein Brief an den Kollegen bietet Einblick in die Innenseite seines Urteils. Es zeigt sich, dass dessen Gewissheit von der Art war, die der Überwindung von Zweifeln abgerungen wird. „Gewiss ist die so auffallend ins Centrum gestellte Figur sehr gross für Friedrich, und meist ist bei ihm die technische Behandlung etwas anders; meist lässt er die Untermalung stärker durchscheinen – aber es gibt auch völlig gedeckte Bilder. Ich hatte auch Carus in Erwähnung gezogen, doch alle seine Figuren sind viel steifer, hölzerner als diese so sehr gut gezeichnete Figur, die übrigens an die Zeichnung Kerstings erinnert, die Friedrich auf der Wanderung ins Riesengebirge dar-

stellt. Ich habe schliesslich alle Bedenken fallen lassen und mich für Friedrich selbst entschieden.“ Bei der Lektüre dieser Quelle über die Bedenkenlosigkeit zu erschrecken und die in kollegialer Vertrautheit frei-mütig geschilderte Urteilsbildung als dezisionistisch zu klassifizieren wäre falsch, weil Jähnig schließlich keine Entscheidung um der Entscheidung willen fällte. Für die Hamburger Provenienzforscherinnen ist das Dokument deshalb besonders wertvoll, weil Jähnig in der Retrospektive präzise die Bedenken dargelegt hat, gegen die seine Entscheidung, wenn man ihr zustimmen will, auch heute noch verteidigt werden muss. Mit Georg Friedrich Kersting führte Jähnig sogar einen weiteren denkbaren Urheber ein. Auch für Dirk Gedlich im Dresdner Katalog führt von Kerstings Zeichnung aus dem Riesengebirge vom 18. Juli 1810 über eine weitere Zeichnung Kerstings von seiner Harzreise mit Friedrich, datiert auf den 16. Juni 1811, eine Linie auf den *Wanderer über dem Nebelmeer* als „die vielleicht prominenteste Rückenfigur der Romantik“ zu. Holger Birkholz zitiert in seinem Aufsatz über Friedrichs Übernahmen von Staffagefiguren aus Gemälden Alter Meister der Dresdner Sammlung die Nachricht von 1811, Kersting habe einige Figuren in Friedrichs Landschaftsbildern angefertigt.

Helmut Börsch-Supan legte für die Arbeit am Werkverzeichnis ein Datenblatt zum *Wanderer* an, auf das er Notizen Jähnigs übertrug. So ist die Information bewahrt worden, dass Robert Oertel, Jähnigs Nachfolger als Kustos in Dresden, „die Landschaft für C.D.F. als sicher“ annahm, „für die Figur aber Carus“ vorschlug.

VIII. Im Oktober 1938 verkaufte Luz das Gemälde an den Essener Industriellen Ernst Henke. In dessen Familienarchiv befindet sich eine Karteikarte, auf der neben dem Preis von 60.000 Reichsmark vermerkt ist: „Gutachten Dr. Jähnig u. Dr. Grote, letzteres unter Hinweis auf die Naturstudie der Felsenklippe zu dem Bild von der Hand des Meisters“. Die Forscherinnen haben ermitteln können, dass das Gemälde erstmals im April 1946 öffentlich ausgestellt worden ist, im Hessischen Hauptstaatsarchiv in Marburg, unter den „Masterpieces“ des Central Collecting Point Marburg. Es haben sich sogar mehrere Fotografien des Ausstellungssaals mit zweireihiger Hängung erhalten, eine davon mit Besuchern, von denen keiner seinen Blick dem wie alle größeren Formate in der oberen Reihe hängenden Rückenfigurenbild zuwendet. | Abb. 8 | Ein Jahr später zeigte die ameri-

| Abb. 8 | Masterpieces, April 1946. Ausstellung einer Auswahl von Meisterwerken aus den Depots des Central Collecting Point Marburg. Marburg, Hessisches Staatsarchiv, Ausstellungsraum, 1946. Fotografie. Bildarchiv Foto Marburg, Bilddatei-Nr. fmla939_15 ↗



kanische Kunstbesitzverwaltung das Gemälde ein zweites Mal, diesmal in Wiesbaden, nun nicht mehr zwischen beliebigen Meisterwerken von Rembrandt oder Cranach, sondern in einer Ausstellung mit deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Die kuratorischen Bemühungen schlossen eine Zuschreibung ein – an Carus. Im Katalog wurde dem Bild der Titel *Wanderer am Abgrund* gegeben. Bei der Einlieferung im Central Collecting Point Marburg am 4. Juni 1945 hatten sich die amerikanischen Kulturschutzoffiziere vorsichtshalber nicht festgelegt: „German about 1810 C. D. Friedrich?“ Henke, der das Bild wohl im August 1948 zurückhielt, machte sich diese Zweifel zu Eigen – so kam es 1949 zum Angebot von Luz an Heise. Ironischerweise musste der Sammler also darauf hoffen, dass die Gutachten von Grote und Jähnig einen neuen Interessenten überzeugen würden, auf die er sich nicht mehr verlassen wollte. Heise war nicht überzeugt, so dass das Bild eine Wanderung durch westdeutsche Privatsammlungen antrat. Eine auf dem Datenblatt erwähnte Ausstellung „in München als Bild des Monats 1950“, also im Jahr der Ersterwähnung durch Grote, konnte bislang nicht verifiziert werden.

Für einige nicht genau zu ermittelnde Wirtschaftswunderjahre befand sich das Bild in der Verfügung des Bielefelder Kunsthändlers Paul Herzogenrath, des Vaters von Wulf Herzogenrath. Noch 1971, zwei Jahre nach dem Hamburger Ankauf, wandte sich der inzwischen 90-jährige Ernst Henke, der bis 1969 Vorsitzender des Folkwang-Museums-Vereins gewesen war, an Werner Hofmann und setzte ihm bei einem Besuch Hofmanns in Essen seine Zweifel an der Urheberschaft Friedrichs auseinander.

Nadine Bauer und Ute Haug markieren ihre eigene Skepsis mehr als deutlich, indem sie in ihrem Kommentar zum ausführlichen Brief von Luz an Hanfstaengl vom 30. August 1938 das Wort „Beweisführung“ in Anführungszeichen setzen und die Argumentation als „bei genauerer Betrachtung weder schlüssig noch überzeugend“ bewerten. Mit Recht nennen sie es bemerkenswert, dass der Kunsthändler selbst die Option einer späteren Kopie nach einem verschol-

lenen Friedrich-Original ins Spiel brachte. Noch gewichtiger als das Schwanken der Gutachter bei den Präferenzen innerhalb des engeren Friedrichkreises erscheint den Forscherinnen, dass Informationen zur Geschichte des Bildes vor 1938 fehlen – dass Luz solche Informationen nicht vorlegte und dass die Gutachter sie nicht erbaten, obwohl Entdeckung und Verifikation unbekannter Friedrich-Werke im Regelfall sichere Provenienznachweise zur Grundlage hatten. In der langen Zeit der Friedrich-Amnesie der nationalen Kunstinstitutionen waren sehr viele Bilder Friedrichs im Eigentum seiner Verwandten oder der Nachkommen seiner Freunde verblieben. Die Provenienz konnte auch die Signatur ersetzen, die Friedrich auf seinen Gemälden nicht anzubringen pflegte. Dass die Signatur beim *Wanderer* fehlt, ist kein Verdachtsmoment; aber es fehlt eben auch ein verbürgter Vorbesitzer. Die Erweiterung des Friedrich-Kanons nach der Wende zum 20. Jahrhundert erfolgte sozusagen durch (nach unseren Begriffen) umgekehrte Provenienzforschung: Man begann mit Mutmaßungen über Vererbungsketten und fand an deren Ende Bilder, die man nicht kannte. Im Anhang ihres Katalogaufsatzes publizieren Ute Haug und Andrea Völker Briefe von Alfred Lichtwardt, die einen lebendigen Eindruck von dieser Detektivarbeit bieten.

IX. Auf Börsch-Supans Datenblatt wird eine briefliche Mitteilung von Lutz an Jähnig erwähnt, wonach der als *Wanderer* Dargestellte „ein hoher sächsischer Forstbeamter namens von Brinken“ mit aus Greifswald gebürtiger Ehefrau sei. Diese Angabe versetzte Jean-Pierre De Recke in die Lage, einen Oberlandforstmeister namens Julius von den Brincken zu präsentieren, der sich zwar nicht in sächsischen, aber in russisch-polnischen Diensten die rauen Nordwinde durch die Haare hatte wehen lassen. Helmut Börsch-Supan lässt in der Monographie, die er ein halbes Jahrhundert nach seinem Werkverzeichnis als „reife Frucht einer etwa 68-jährigen Beschäftigung mit einem unerschöpflich tief denkenden Maler“ der Lesewelt übergab (*Caspar David Friedrich. Seine Gedankengänge*, Berlin 2023), Sympathie mit

dieser Identifikation durchblicken, indem er über „die uniformartige Kleidung“ des *Wanderers* bemerkt, dass sie „die eines Forstbeamten sein kann“, und „individuelle Züge am Kopf“ als Indiz „für ein Porträt“ geltend macht. Schon Johannes Grave hatte 2020 im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung über Friedrich und die Düsseldorfer Malerschule auf Julius von den Brincken verwiesen, ebenso aber auch auf das Fehlen einer sächsischen Station in dessen Forstbeamtenkarriere. Wichtig ist Graves Feststellung, dass „sich die Verlässlichkeit der von Wilhelm August Luz kolportierten Information kaum abwägen lässt“. Nadine Bauer und Ute Haug halten es für möglich, dass Luz die Brincken-Geschichte erfunden hat – um das Gemälde mit einem noblen Provenienzstammbaum zu versehen oder sogar um die Umstände zu vertuschen, unter denen es in seine Hände gelangt war.

Trotzdem haben die Provenienzforscherinnen auch genealogische Nachforschungen im weitverzweigten Familienverband des aus Westfalen stammenden, später in Kurland begüterten Adelsgeschlechts von den Brincken angestellt, um nicht nur dem hypothetischen Auftraggeber, sondern auch dessen Erben als etwaigen Vorbesitzern auf die Spur zu kommen – wobei nicht ersichtlich ist, warum Luz eine bis zu seinem Einstieg in die Geschichte des Bildes führende Familiengenprovenienz nicht hätte erwähnen sollen.

Er hatte 1935 in der Viktoriastraße 26a im Berliner Tiergartenviertel seine eigene Galerie eröffnet, in demselben Haus, in dem bis 1934 die am Verkauf des Welfenschatzes beteiligte Frankfurter Kunsthandelsfirma J. Rosenbaum ihre Berliner Niederlassung unterhielt. Am 6. Juli 1938 wurde Luz seine Aufnahme in die Liste der Sachverständigen für die Reichskammer der bildenden Künste mitgeteilt – am selben Tag, an dem er Jähnig „den *Wanderer*“ inspirieren ließ, wie er das Bild in seiner Korrespondenz mit den Friedrich-Experten taufte. Am 16. Juli 1938, dem Tag von Jähnigs Gutachten, richtete Luz ein Schreiben an den Landeskulturwalter des Gaus Berlin, in dem er zusicherte, dass er bei der „Schätzung von Kunstgegenständen in jüdischem Besitz“ gemäß einer ihm vertraulich übermittelten „Instruktion“ vorgehen werde.

Ob und in welchem Umfang Luz solche Schätzungen dann tatsächlich vorgenommen hat, ist allerdings nicht bekannt.

Ausführlich gehen Bauer und Haug auf die Bemühungen von Luz ein, zwei Gemälde unter dem Namen von Caspar David Friedrich in den Handel zu bringen, bei denen sich diese Zuschreibung nicht durchgesetzt hat. In den zugehörigen Briefwechseln zog er den „*Wanderer*“ als Referenzwerk heran. So nahm er sich gegenüber Hanfstaengl am 12. Dezember 1940 die Belehrung heraus: „Wie ich schon anlässlich unserer Erörterungen über das Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* erkannte, legen Sie zu wenig Gewicht auf die überhöhten Massverhältnisse, die für mich ein erstes Stilmerkmal des Meisters sind. Körpermasse von acht Kopflängen (*Wanderer!*) kommen bei Carus nicht vor und sind in der Friedrich-Schule selten.“

X. Auf einem der beiden Carus-Gemälde, die in Hamburg dem Vergleich mit dem als Friedrich weltberühmt gewordenen Bild ausgesetzt wurden, sitzt die Rückenfigur, so dass sich die Körpermaße nicht genau genug abnehmen lassen. Die ins Auge fallenden Ähnlichkeiten in Sujet und Bildanlage beim *Wanderer auf Bergeshöh* aus St. Louis möchte Bertsch damit erklären, dass Carus sich „maßgeblich von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* inspirieren ließ“, und auch das Lob, das Friedrich dem Bild des jüngeren Freundes spendete, als er es im Herbst 1818 in Dresden sah, soll in „der offensichtlichen Vorbildwirkung seines *Wanderers*“ für den Rastenden mit Pilgerstab und Jakobsmuschel am Hut die Erklärung finden. Der *Pilger im Felsental* aus der Berliner Nationalgalerie, der erstmals 1841 in Leipzig unter dem Titel *Der Weg des Pilgers* ausgestellt wurde, wird aufgrund von Farbanalysen neuerdings auf die Jahre 1828 bis 1830 datiert. Das Haupt dieses frommen Mannes, der auf einen erleuchteten Spalt zwischen senkrecht fallenden Felsen zugeht, passt allemal achtfach ins Gesamtmaß seines himmelwärts strebenden, im Vergleich mit dem ein Jahrzehnt älteren Jakobspilger ellenlangen Körpers. Am 18. Januar 1941 schrieb Luz an Cornelius Müller Hofstede, den Direktor des Schle-



| Abb. 9 | Caspar David Friedrich, Mondnacht am Strand mit Fischern, um 1817. Öl/Lw., 21 × 30 cm. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Leihgabe aus Berliner Privatsammlung ↗

sischen Museums der bildenden Künste in Breslau und späteren Direktor der Berliner Gemäldegalerie, der bei einem Besuch in der Galerie das Bild *Wellhorn mit Wetterhorn*, von Luz in der Kunstrundschau als „ein wiederentdecktes Gemälde Caspar David Friedrichs“ angepriesen, Friedrich nicht hatte zu erkennen wollen: „Im Verlaufe meines Kampfes um den Wanderer über dem Nebelmeer bin ich schon darauf gekommen, dass Ausweitungen der Künstlerpersönlichkeit C. D. Friedrichs mit heftiger Opposition aufgenommen werden.“

An dieser Rationalisierung seines Misserfolgs bei den Kennern durch Luz ist die Übersetzung der stilistischen Differenzen, und zwar sowohl der Sache als auch der Form der Kontroverse, ins Psychologische interessant. Eine Erweiterung der Vorstellungen von Friedrichs Malweise würde eine Veränderung des Bildes seiner Persönlichkeit bedeuten. Die Heftigkeit der Opposition beweist, dass die Gegner die Sache persönlich nehmen – wie allerdings auch Luz selbst, der seit seiner vermeintlichen Wiederentdeckung des *Wanderers* in einem Kampf begriffen zu sein wähnt. Zur Geschichte des Identifikationspotentials des Gemäldes gehört bei den professionell Engagierten die Überidentifikation.

Das Resümee des „Kampfes um den Wanderer“ im Brief von Luz an Müller Hofstede lautet: „Dennoch ist diese Zuschreibung gesichert.“ Der Empfänger setzte ein Fragezeichen an den Rand dieses Satzes. Weit-

hin anerkannt ist heute Friedrichs Urheberschaft der von Luz angebotenen *Vision der christlichen Kirche*, die als Leihgabe aus Schweinfurt zusammen mit der verwandten *Kathedrale* aus derselben Sammlung in Dresden zu sehen war. Christian Scholl charakterisiert sie im Katalog als „rigide und für heutige Sehgewohnheiten geradezu verstörend wirkende Bilder“. Als verstörend kann an diesen „intakten Kirchenansichten“ insbesondere empfunden werden, dass „die Gebäude streng symmetrisch angeordnet sind“, in Kontrast zur schiefen Stellung des Kreuzes auf dem *Tetschener Altar*.

XI. Fritz Nathan, der sich 1932 auf Bitten von Oskar Reinhart den von Luz als Friedrich angebotenen *Abend an felsiger Küste* angesehen hatte, den die Bremer Kunsthalle drei Jahre später als Werk von Carus erwarb, nannte die Beweise von Luz für Friedrichs Autorschaft „fantastisch“. Ute Haug und Nadine Bauer bemerken spitz, dass diese Einschätzung „auch auf die Wanderer-Genese passen“ könnte. Dieses Urteil ist vielleicht zu scharf, denn im Kampfschriftwechsel mit den Gutachtern brachte Luz durchaus die Argumente zum Einsatz, mit denen die Zuschreibungsdiskussion auch heute bestritten wird, wenn Carus, Kersting oder ein großer unbekannter Meister aus stilkritischen Gründen abgelehnt werden. Die Argumentation von Haug und Bauer impliziert die Ansicht, dass ohne Rückbindung an äußere Tat-

sachen einer verifizierten Herkunftsgeschichte alle Zuschreibungsdiskussionen phantastisch bleiben. Das Ergebnis ihrer Studie zum *Wanderer über dem Nebelmeer* lautet: „Die Einordnung als ein Werk Friedrichs anhand stilistischer Merkmale halten wir, in Anbetracht einer fehlenden durchgängigen Provenienzketten sowie der bislang nicht umfänglich erfolgten konservatorischen Untersuchung des Werkes, für problematisch.“

Kann es sein, dass die über die ausbleibende Leihanfrage aus Berlin verdutzten Hamburger Lokalpatrioten vom *Abendblatt* die ganz große Story verpasst haben? Sollte der *Wanderer* deshalb für die Alte Nationalgalerie nicht angefordert worden sein, weil man dort die Zweifel der Hamburger Provenienzspezialistinnen teilt? Auf Nachfrage schafft Birgit Verwiebe, die in Berlin verantwortliche Kuratorin, diesen Verdacht aus der Welt. Sie zollt der Arbeit der Kolleginnen hohe Anerkennung und äußert sich dezidiert kritisch in rückblickender Bewertung der Professionalität der Erstgutachter. Zwielichtig sei die Geschichte: Warum hätten Jähnig und Kollegen Luz nicht gefragt, woher er das Bild habe?

In Verwiebes Augen relativieren Bauer und Haug mit ihrem Primat schriftlicher Fakten die Aussagekraft von Stiluntersuchungen zu sehr: Die Ästhetik des Bildes sei auch ein Faktum, gerade bei Friedrich. Für Verwiebe bleibt die Zeichnung vom 3. Juni 1813 das stärkste, schwer aus dem Weg zu räumende Argument für die Zuschreibung. Haug und Bauer geben zu bedenken, dass ein anderer Künstler die Zeichnung als Vorlage genutzt haben könnte. Verwiebe ist kein Beispiel dafür bekannt, dass ein Schüler oder Kollege nach einer Zeichnung Friedrichs ein Bild gemalt hat. Sie weist darauf hin, dass Christina Grummt im Werkverzeichnis der Zeichnungen die *Felsige Kuppe* dem „Krippener“ Skizzenbuch zuordnet. Wenn das Blatt tatsächlich ins Skizzenbuch eingebunden war, hätte es der angenommene unbekannte Maler des *Wanderers* nur verwenden können, wenn Friedrich ihm dieses überlassen hätte. Der Grund, dass die Alte Nationalgalerie auf das Hamburger Gemälde verzichtete, um das sie noch 2018 ihre „Wanderlust“-Ausstellung

gebaut hatte, war ganz einfach, dass im Zentrum der Berliner Jubiläumsausstellung die Rekonstruktion der sogenannten Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 stand, als schon einmal die Kunst um 1800 Ausgangsstation eines großen Ausstellungsprojekts gewesen war, das eine Wiederbelebung des Ruhms von Caspar David Friedrich bewirkte.

XII. Werner Busch, um eine Einschätzung des transfer-Aufsatzes gebeten, würdigt die Arbeit von Nadine Bauer und Ute Haug als sorgfältig und präzise – leider werde aber mit den zwei Ergebnissen des Aufsatzes, der Fragwürdigkeit des Kunsthändlers Luz und der Unsicherheit der von ihm beauftragten Gutachter, nichts wirklich geklärt. „Die Herkunft des Bildes vor 1938 ist gänzlich ungeklärt. Die kunsthistorischen Beschreibungen auch in den neuesten Kataologen bleiben erstaunlich schwammig. Die Zuschreibung scheint Ermessenssache zu bleiben.“ In seinen eigenen Schriften, zuletzt in dem Essay *Romantisches Kalkül* aus der Bildfäden-Reihe des Schlaufen Verlags (2023), hat Busch „versucht, weitere Kriterien für eine Zuschreibung an Friedrich anzuführen“, über die Zeichnung der Felsgruppe hinaus. Nach Maßgabe der bildanalytischen Mathematik, die Busch in seiner Monographie von 2003 entwickelt hat, geht die Zuschreibung an Friedrich auf – und die Gegenprobe geht negativ aus. Busch findet die Verhältnisse des Goldenen Schnitts und des Homo ad quadratum von Vitruv: „Die Diagonalen des Bildes treffen sich im Bauchnabel des Dargestellten, von der Mittelachsbe- tonung zu schweigen.“ Kein Künstler aus Friedrichs Umkreis bemühe diese Verfahren, schon gar nicht Carus oder Kersting. Der Verlegenheit, die Friedrich den Kunsthistorikern bereitete, indem er seine Werke unsigniert ließ, gewinnt Busch eine Pointe ab, im Sinne einer Selbstobjektivierung der Künstlerpersönlichkeit: „Die unverwechselbare strukturelle Anlage ist meiner Meinung nach seine Signatur.“

Diese Art von Signatur erleichterte das Kopieren und sollte es vielleicht sogar ermöglichen. In der nach Bildthemen geordneten Hamburger Präsentation in den engen Gängen des Ungers-Baus konnte einen an-

gesichts der andächtig gedrängten Besuchermassen vor den Variationen der scheintotenstill nicht einmal mehr dümpelnden Fischerboote der ketzerische Gedanke heimsuchen, dass Friedrichs Talent das Produzieren erlesener Schablonen gewesen sei. | Abb. 9 | Der interessanteste Saal der Berliner Ausstellung lud zur Betrachtung des Wiederholungsverfahrens ein. Unter der Überschrift „Versionen, Kopien“ hingen hier die Serien der *Kreuze auf Rügen*, der Gegenstand von Buschs Kalkül-Essay, und der Mondbetrachterpaare gemeinsam mit Nachschöpfungen von fremder Hand, die Kriegsverluste ersetzen müssen. | Abb. 10 | | Abb. 11 |

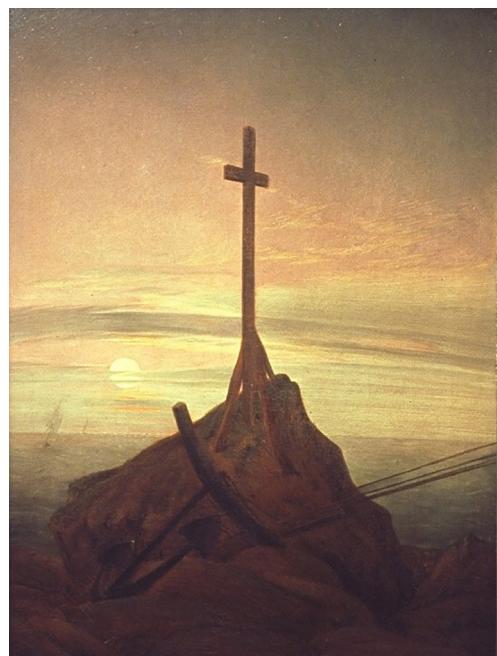
XIII. Johannes Grave, mit der Studie von Bauer und Haug konfrontiert, zieht sich nicht allein auf die relative Sicherheit zurück, die auch ihm der Vergleich mit der Zeichnung gewährt, deren Übereinstimmungen mit dem Gemälde „sich nur sehr schwer über

andere Zuschreibungen erklären ließen“. Für ihn ist der *Wanderer* „das schwierige Bild“ im Œuvre von Friedrich, und als solches hat er es in seinen Veröffentlichungen immer wieder behandelt, so in einem Aufsatz „Zum Verhältnis von Rückenfigur und Beobachter bei Caspar David Friedrich“ (in: Antje Arnold u. a. [Hg.], *Einsamkeit und Pilgerschaft*, Berlin 2019) und im Düsseldorfer Katalog von 2020. Es gebe natürlich „Charakteristika, die Fragen aufwerfen“, so „Teile der Malweise“ und an erster Stelle „die Größe, Prominenz und Dominanz der Figur“, die Friedrich gerade nicht serienweise wiederholt hat. Es gibt keinen zweiten „Wanderer“, dessen minimale Abweichungen vom Quadratmann Vitruvs Anlass für die Frage geben könnten, ob er vielleicht von Therese aus dem Winckel oder Karl Eduard Biermann geschaffen worden ist.

Diese Singularität muss, wenn das Gemälde 120 Jahre vor seinem ersten belegten Verkauf gemalt



| Abb. 10 | Caspar David Friedrich, Kreuz an der Ostsee, um 1815. Öl/Lw., 44,7 × 32 cm. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Gemäldegalerie, Inv. nr. GK I 30203 ↗



| Abb. 11 | Therese aus dem Winckel (?), Kopie (?) nach Caspar David Friedrich, Das Kreuz an der Ostsee, um 1815. Öl/Lw., 46 × 33,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Köln, Rheinisches Bildarchiv, Bilddatei-Nr. wrm_x1643012 ↗

wurde, der Hauptgrund für den von Grave auf den Punkt gebrachten „Umstand“ sein, „dass sich bisher keinerlei Zeugnis des 19. Jahrhunderts gefunden hat, das sich mit dem Bild in Verbindung bringen ließe“. Der Umstand vermehrt die Schwierigkeit des Bildes oder macht sie sogar wesentlich aus: Der seit 1970 ständig intensiver gewordenen Ausstrahlung korrespondiert, wenn man den gesamten Zeitraum der Rezipierbarkeit ins Auge fasst, eine Rückseite (oder, mit Blick auf die Chronologie, Vorderseite) absoluter Schwärze bis 1938.

Florian Illies hat zum Hamburger Katalog eine an Werner Sumowskis Listen mutmaßlich verschollener Werke anschließende Betrachtung beigesteuert, mit galanter Anspielung auf Judith Schalansky als „Verzeichnis einiger Verluste“ untertitelt. Zum *Wanderer* schreibt er: „Es bleibt rätselhaft, warum der Künstler dieses Bild mit der größten Rückenfigur, die er je gemalt hat, keinem der Besucher in seinem Atelier zeigte und auch niemals öffentlich ausstellte.“ Er akzentuiert das Dubiose der Provenienzfrage – mit optimistischer Volte: Wenn dieses kapitale Bild „erst 1939“ – richtig: 1938 – „aus dem Nebel der Geschichte auftauchte“, könnten noch ganz andere Bilder abgetaucht sein.

XIV. Klara von Lindern räumt in ihrer Göttinger Doktorarbeit *Caspar David Friedrich ausstellen. Retrospektiven und Rezeption in den 1970er Jahren* (Berlin 2024) zu den Friedrich-Ausstellungen von 1972 und 1974 (London, Hamburg, Dresden) dem *Wanderer* im Kapitel über das „Nachleben“ der Ausstellungskonzepte ein Unterkapitel mit der Überschrift „Ikonisierung eines Gemäldes?“ ein – das Fragezeichen ist überflüssig. Hier dokumentiert sie den Fallout der Ausstrahlung, die Spiegel-Titelbilder und Instagram-Scharaden. Im Online-Museumsshop der Hamburger Kunsthalle wurden zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Dissertation 16 Produkte mit Friedrich-Motiven vorgehalten, davon sieben mit dem *Wanderer*, Postkarten nicht gerechnet: „Socken, Tragetaschen, Kühl- und Schrankmagnete, Poster, Tassen, eine Gesichtsmaske sowie eine Powerbank“.

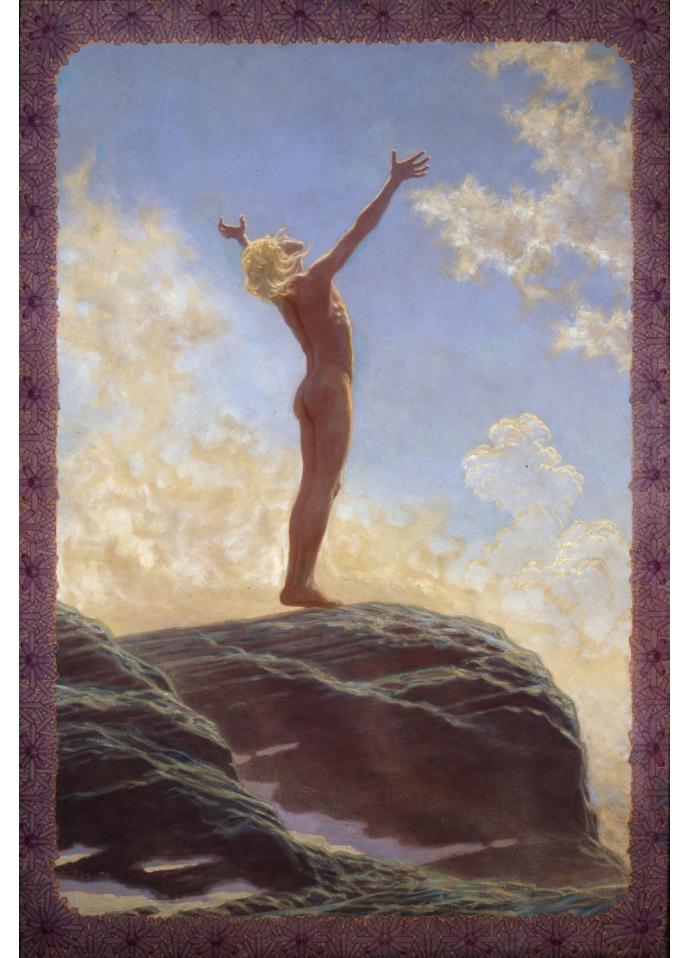
Als das Metropolitan Museum of Art im Februar 2025 seine Friedrich-Ausstellung eröffnete, in der viele Exponate der drei Zweieinhalbjahrhundertausstellungen noch einmal zusammenkamen, sprach die New-York-Korrespondentin der F.A.Z. einen Mittzwanziger aus Connecticut an, der bislang nur den *Wanderer* gekannt hatte, ohne freilich den Namen des Malers zu kennen (F.A.Z., 8. Februar 2025). Aber schon 1976, als in Paris in der Orangerie der Tuilerien „Die deutsche Malerei im Zeitalter der Romantik“ gezeigt wurde, war Caspar David Friedrich sein Ruhm in Gestalt des *Wanderers* vorausgeeilt, weil das Gemälde die Langspielplatte der Deutschen Grammophon mit Maurizio Pollinis Aufnahme der „Wanderer-Fantasie“ von Franz Schubert schmückt (Werner Spies, F.A.Z., 30. November 1976).

Die heutige Bekanntheit des Bildes hat zur Folge, dass sie in die Vergangenheit rückprojiziert wird, sogar in der Wissenschaft. Es ist auszuschließen, dass Samuel Beckett, als er sich 1936 während seines Besuchs in Berlin als „tall black figure“ beschrieb, sich damit „nach dem Bild *Wanderer über dem Nebelmeer* des bewunderten Caspar David Friedrich“ stilisierte, wie Alexander Košenina vermutete (F.A.Z., 21. Juli 2006) – oder aber Ute Haug und Nadine Bauer müssten sich für die Fortsetzung ihrer Untersuchung das Itinerar von Becketts Berlin-Aufenthalt weniger als zwei Jahre vor dem plötzlichen Auftauchen des Gemäldes in der Viktoriastraße 26a ganz genau ansehen. Definitiv falsch ist Friedrich Dieckmanns vielleicht auch von unbewusster Erinnerung an Pollini inspirierte Behauptung, Schubert habe 1816 seine Vertonung von Georg Philipp Schmidts Gedicht mit dem ersten Vers „Ich komme vom Gebirge her“ so genannt, „wie im gleichen Jahr Caspar David Friedrich ein Gemälde nennt, das auf einer Gebirgszinne über dem Nebelmeer einen barhäuptigen, schwarz gewandeten Bürger von hinten zeigt“ (F.A.Z., 31. August 1996). (Wann immer und von wem er gemalt wurde, er ist grün gewandet.)

Aber selbst ein hochgelehrter Kulturhistoriker wie Lionel Gossman konnte 2004 die Vermutung publizieren, das *Lichtgebet* von Fidus (Hugo Höppener)

| Abb. 12 |, der am Rand einer Klippe mit angehobenen Fersen stehende, zur Sonne sich drehende Nackte mit ausgebreiteten Armen, entworfen um 1900, sei „perhaps a radical reinterpretation of one of the best-known paintings, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, of the German Romantic artist Caspar David Friedrich, who was then being rediscovered and promoted by nationalist critics hostile to the prevailing French influence on modern German art“ (*The Princeton University Library Chronicle* 66, 2004). Die Berliner Nachstellung der Jahrhundertausstellung ließ uns studieren, was die nationalistischen Kritiker tatsächlich gegen den französischen „Einfluss“ ausspielen konnten, da ihnen der *Wanderer* als Werbeträger nicht zur Verfügung stand.

XV. Grave sieht „das größte Problem“ mit diesem Gemälde „aktuell nicht in der Zuschreibung, sondern in einer bildungsbürgerlich festgeschriebenen Fehlwahrnehmung der Figur“. Als sein Ceterum censeo bezeichnet er selbst die Ermahnung, dass diese Figur „nicht ganz darin aufgehen kann, eine Identifikations- oder Stellvertreterfigur für den Betrachter zu sein“. Werner Hofmann schlug in seiner Friedrich-Monographie aus dem Jahr 2000 eine Erklärung vor, „warum der *Wanderer über dem Nebelmeer* zu einer populären Identifikationsgestalt werden konnte“. Die exponierte Stellung des Wanderers im Bild entspricht „Friedrichs Denken“, das „sich selbst, seine eigenen Aussagen, der Wahlfreiheit des Betrachters“ überlässt. „Seine Beobachterposition ist offen für viele äußere und innere Inhalte.“ Die Rückenfiguren hätten bei Friedrich „eine Wahl zu treffen oder schon getroffen“; mit „seinen religiös-philosophischen Wahlakten“ nehme „Friedrich selbst an den Entscheidungsprozessen seiner Rollenträger teil“. Diesem Erklärungsversuch sieht man ein Vierteljahrhundert später die eigene Zeitlichkeit an, die Fixierung jenes Zeitgeists, dem Hofmann wiederum ein Vierteljahrhundert früher mit seinem großen Ausstellungszzyklus Ausdruck gegeben hatte. Wahlakte sind der Alltag der Demokratie. Dass ein Bergsteiger, der einen äußersten Punkt erreicht hat, Wahlfreiheit habe, ist eine nicht zu jeder



| Abb. 12 | Hugo Höppener, gen. Fidus, *Lichtgebet*, 1894. Öl/Lw., 150 × 100 cm. Berlin, Deutsches Historisches Museum. [Wikimedia](#)

Zeit plausible Wahrnehmung. Dasselbe gilt allerdings für Börsch-Supans 2023 noch einmal bekräftigte metaphysische Gegenposition: „Wer an das Ende eines beschwerlichen Weges gelangt ist, kann eigentlich nur ein Verstorbener sein.“

In der Friedrich-Forschung reagierte der Leitgedanke der Sinnoffenheit auf die dogmatischen Züge und Echos in Börsch-Supans ikonographischem System, die mit dem Zeitgeist der Siebzigerjahre nicht harmonierten. Kann es sein, dass diese Gegenreaktion sich verselbständigte? Liest man heute die Rezensionen des Werkverzeichnisses, stellt sich der Eindruck ein, dass für die Zwecke rein fachlicher Kritik die Einsprüche schon deutlich und einhellig genug waren. Eduard Beaucamp fragte, ob „die Bilder und Zyklen“ wirklich „nur ein flächiger Kranz von Sentenzen“ seien. Habe man es „mit planen Gleichnissen und Bildpredigten zu tun“? Die ikonographische Methode komme hier an ihre Grenzen. „Der Katalog bereitet

das Vokabular auf, aber nur in Ansätzen die Syntax.“ (F.A.Z., 23. Februar 1974) Laszlo Glozer erkannte „die wissenschaftliche Brisanz der Hamburger Ausstellung“ in der Gegenposition zu Börsch-Supan, der „das freie Phantasieren positivistischer Deutung“ vorführe (*Süddeutsche Zeitung*, 28./29. September 1974).

John Gage merkte 1976 in seiner Rezension von Hofmanns Ausstellungskatalogserie an, dass die Entschlüsselung von Friedrichs Symbolismus die Züge eines hermetischen Kults angenommen habe (*Studies in Romanticism* 15, 1976). Auch William Vaughan, der Herausgeber des Tate-Katalogs von 1972, der bei der Vorbereitung der Londoner Ausstellung mit Börsch-Supan zusammengearbeitet hatte, wählte eine religionssoziologische Begrifflichkeit und sprach mit Blick auf Börsch-Supans System von Gläubigen und Ungläubigen. Bei aller Versenkung in jedes Detail könnte Börsch-Supan zuletzt nur die Konsistenz seiner eigenen Meinungen demonstrieren (*Burlington Magazine* 117, 1975). Die so porträtierte

Wissenschaftlertypuspersönlichkeit sieht der von Börsch-Supan hinter dem Netz der Zeichen und Verweise angenommenen Künstlertypuspersönlichkeit ziemlich ähnlich. In diesem Sinne wies Françoise Forster-Hahn darauf hin, dass bei Börsch-Supan die symbolisch gedeuteten Motive einander wechselseitig erklären und gegenüber dieser internen Evidenz die zeitgenössische oder ältere Literatur als das klassische Referenzmaterial der Ikonographie weitgehend ausgebendet wird: So korrespondiere der Subjektivität des Künstlers die höchst subjektive Interpretation des Werkverzeichnis-Autors (*Art Bulletin* 58, 1976). Johannes Grave hat, in Fortführung der Forschungen von Werner Busch, Joseph Leo Koerner und anderen, die Syntax der Bildsprache von Caspar David Friedrich so gründlich wie möglich aufbereitet. Hermetik ist ihm fremd, von einem Kult kann erst recht nicht die Rede sein, aber die Neigung zum solipsistischen Exerzitium, die in jeder Hermeneutik mit Universalschlüssel steckt, tritt gelegentlich auch in seinen Auslegungen hervor. Wie Börsch-Supan, laut Vorhaltung der Rezessenten, in jedem Felsen ein Symbol des unverrückbaren Glaubens sehen wollte, so han-

delt gemäß Graves Prämissen jedes Bild vom Bild, woraus sich dann ergibt, dass jede angelehnte Tür für den Betrachter einen Widerstand bedeutet und ihn auffordert, zunächst einmal nicht hindurchzugehen, sondern stehenzubleiben und über die eigenen Perspektiven nachzudenken.

Bei Börsch-Supan ist keine Erosion seiner Grundgedanken zu beobachten, wenn er 2023 über den *Wanderer* feststellt: „Als Gottessymbol kann nur der kegelförmige Berg links, der Kaltenberg oder der Rosenberg angesehen werden, auf den auch die Wolken in der linken oberen Ecke Bezug nehmen.“ Der ikonographische Geigerzähler schlägt nur schwach aus: Das ist für Börsch-Supan nicht direkt ein Indiz dafür, dass das Bild nicht von Friedrichs Hand ist, aber es könnte ihm ein Auftraggeber die Hand geführt haben – dessen „Wünsche“ dann auch „die Dominanz der menschlichen Gestalt im Angleichen an die Bergformen“ erklären würden, die Börsch-Supan „befremdend“ nennt.

Dass Grave seine an Friedrich entwickelte Betrachtungsart zu einer universellen Theorie des Bildes und der auf Zeit angewiesenen Bildsinnerfassung verallgemeinert hat, die er dann auch auf andere Maler wie Delacroix anwenden kann, spricht gar nicht gegen die Theorie, sondern warnt lediglich davor, von ihr zu spezifische Aufschlüsse über das Besondere bei Friedrich zu erwarten.

XVI. In der Gemeinschaft der heutigen Friedrich-Forschung vereint Grave, bei insgesamt sicher viel pluralistischeren Arbeitsbedingungen, in gewissem Sinne die Rollen, die vor einem halben Jahrhundert auf Hofmann und Börsch-Supan verteilt waren. Als Mitherausgeber der aus Mitteln seines Leibniz-Preises geförderten kritischen Ausgabe von Friedrichs *Sämtlichen Briefen und Schriften* (vgl. die Rezension von Regine Prange in der vorliegenden Ausgabe, 529ff.) kann Grave die der Zahl wie der Form nach knappen, für die Interpretation des Werks einschlägigen Sentenzen, die der Leser aller drei Ausstellungskataloge recht schnell auswendig zu kennen meint, im Geiste seines Begriffs von Friedrichs Künstlerper-

sönlichkeit kommentieren. So soll in seiner Lesart die Beschreibung der *Abtei im Eichwald* in einem Brief von 1809 „nun auch mit genuin sprachlichen Mitteln die Grenzen des menschlichen Verstehens [...] markieren“, wie das Bild in seinen Augen diese Grenzen mit bildlichen Mitteln auszieht. „Denn Friedrich lässt die Fortsetzung seines Satzes in einen Doppelpunkt münden, der eine Explikation dessen zu versprechen scheint, worum der Gedankengang kreist. Allerdings folgt auf das Versprechen des Doppelpunktes eine Parenthese, die nicht nur dieses Versprechen durchkreuzt, sondern auch deutlich macht, dass sich das, was hier in Rede steht, Friedrich selbst entzieht.“ Es folgt das Zitat der Stelle mit dieser resümierenden Deutung: „Was bei flüchtiger Lektüre inkohärent und wenig geglückt anmuten mag, erweist sich damit als geradezu folgerichtig. Die Leserinnen und Leser kommen nicht umhin, selbst die Erfahrung zu machen, dass hier die Grenzen dessen, was gewusst und ausgedrückt werden kann, erreicht sind.“

Diese Passage aus der Einleitung der Edition wurde so ausführlich zitiert, damit man sieht, wie hier eine Folge von Sätzen zum Bild oder Pendant des Bildes gemacht wird. In einem Brief, der im Übrigen nur als Abschrift überliefert ist, sollen alltägliche grafische Zeichen, Doppelpunkt und Klammer, den Leser irritieren, so dass er sich über den Text beugt und die Lektüre auf unbestimmte Zeit in die Länge zieht. Es ist ja der Clou von Graves Bilddeutungen, dass die Betrachterinnen und Betrachter selbst die Erfahrung machen müssen, wie voraussetzungsreich und hintergründig die Produktion eines Bildes ist. Wenn aber Bild und Text mit analogen Mitteln dieselben Grenzen ziehen, droht der Unterschied zwischen ihnen hinfällig zu werden, der Bildtheorie und nach Grave eigentlich auch Bildproduktion notwendig macht.

Sollten die Zweifel von Nadine Bauer und Ute Haug an der Zuschreibung des *Wanderers über dem Nebelmeer* ein größeres Publikum erreichen, verspräche sich Grave davon für die Diskussion über Caspar David Friedrich eine indirekte Belebung oder Umwegstimulierung. Das verbreitete Verständnis des Gemäldes verstellt das Original: „Alles, was die Fremdartig-

keit des Bildes in der breiten Wahrnehmung erhöht, wäre daher tendenziell ein Gewinn.“ Man sieht hier, dass Grave seine eigene Lehre ernst nimmt und sich Friedrichs Bilder schwierig macht.

XVII. Rechtzeitig vor dem Gedenkjahr der Feiern zu Friedrichs 200. Geburtstag sicherte Werner Hofmann der Hamburger Kunsthalle ein Bild, das er der Welt mit spektakulärer, bis heute nicht abgeklungener Wirkung präsentierte. Die Zeit der Vorbereitung auf den 250. Geburtstag nutzten Hofmanns Hamburger Nachfolger nicht etwa, um eine materialtechnische Untersuchung des rätselhaften Objekts zu veranlassen, das 1938 aus dem Nichts auf den Kunstmarkt gelangt war. Werner Busch stellt fest: „Gemälde-technologische Ergebnisse fehlen weitgehend – die Hamburger Kunsthalle hätte längst etwas unternehmen sollen.“ Johannes Grave schließt nicht aus, dass „Untersuchungen auf dem neuesten Stand der Technik (neben Röntgen und Infrarotreflektographie auch weitere moderne strahlendiagnostische Verfahren) vielleicht noch Bewegung in die Frage“ der Zuschreibung bringen könnten.

Kilian Heck hält eine kunsttechnologisch basierte Objektforschung für wünschenswert, etwa die Untersuchung des Leinens und eine Pigmentanalyse, was sich nicht auf den *Wanderer* beschränken dürfe: „Man muss das Bild auf den Prüfstand stellen“, durch Vergleiche mit anderen Bildern Friedrichs, aber auch mit solchen seiner Zeitgenossen wie Carus oder Kersting. Nach Hecks Auskunft wird seit etwa zwei Jahren, also nicht erst seit der Publikation in *transfer*, im Fach verstärkt diskutiert, dass Zweifel an der – zumindest alleinigen – Autorschaft Friedrichs bestehen.

Markus Bertsch teilt auf Anfrage mit, dass der aus New York nach Hamburg zurückgekehrte *Wanderer über dem Nebelmeer* bis zum 12. Oktober 2025 in der Ausstellung „Rendezvous der Träume“ zum Verhältnis von Surrealismus und deutscher Romantik hängt. Die Kunsthalle will aber „kunsttechnologische Untersuchungen, insbesondere Pigmentanalysen, machen lassen“, die noch im Jahr 2025 beginnen sollen.