

Originalveröffentlichung in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), Nr. 1, S. 314-320
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009227>

Werner Sumowski: *Caspar David Friedrich – Studien*, Franz Steiner Verlag GmbH – Wiesbaden 1970, 290 Seiten, 447 Abb.

Um die Leistung dieses Buches würdigen zu können, muß man sich die Situation der Friedrich-Forschung vergegenwärtigen. Sie hat, seit sie gegen 1900 durch Andreas Aubert begründet wurde, unter einem unglücklichen Stern gestanden. Aubert, der ein auf solidem Quellenstudium fundiertes Werk über Friedrich vorbereitete, starb darüber hinweg. Karl Wilhelm Jähnig, der seit den zwanziger Jahren Material zu einem Werkverzeichnis zusammentrug, das alle wissenschaftlichen Anforderungen zu erfüllen versprach, starb 1961, ohne seine Arbeit vollendet zu haben. Sein Material konnten wir für unser Verzeichnis der Gemälde und bildhaften Zeichnungen benutzen, das im folgenden

Jahr erscheinen wird. Herbert von Einem hat sein 1938 in erster Auflage veröffentlichtes volkstümliches Friedrich-Buch mit Ergebnissen von Quellenforschungen so stark angereichert, daß es immer noch die beste Übersicht über Leben und Werk des Malers bietet. Gewissenhafte Forschungen in Zeitschriften und Katalogen des 19. Jahrhunderts hat gleichzeitig mit Aubert Ernst Sigismund angestellt, dessen Resultate erst 1943 in einem Buch „Caspar David Friedrich, eine Umrisszeichnung“ in einer schwer lesbaren Form veröffentlicht wurden. Die wissenschaftliche Friedrich-Literatur, die sich in zahlreiche Detailuntersuchungen verzweigte, wurde von einer Fülle journalistischen, pseudowissenschaftlichen, politisch tendenziösen, ja wissenschaftsfeindlichen Schrifttums überwuchert, das aus dem vorgeblichen Mystizismus Friedrichs eine Rechtfertigung für die Verschwommenheit des eigenen Denkens ableitete. So gleicht das bisherige Schrifttum einem schwer durchdringbaren Dickicht.

Sumowski nimmt mit seinem Buch einerseits Rücksicht auf das im Entstehen begriffene Werkverzeichnis und verzichtet, indem er nur Studien vorlegen will, auf eine Darstellung des gesamten Lebens und Werkes. Er beschränkt sich auf die Behandlung einzelner Fragestellungen, die eher am Rande zu liegen scheinen, ohne zum Kern vorstoßen zu wollen, zu dem Problem: welches ist die Aussage der Kunst Friedrichs. So ist Sumowskis Buch von einer Entsagung gekennzeichnet, die manchen Leser enttäuschen wird, wenn er nicht wissenschaftliche Disziplin zu würdigen versteht nach all dem überflüssigen „Wesentlichen“, das über Friedrich geschrieben worden ist. Trotz solcher Zurückhaltung in der Spekulation setzt sich Sumowski mit der gesamten bisherigen Literatur auseinander und macht umfangreiches Quellenmaterial erstmals bekannt. Darin darf ein besonderes Verdienst des Buches gesehen werden.

Entsagung macht sich auch im Abbildungsteil bemerkbar. Sumowski zeigt fast nur unpublizierte Arbeiten, größtenteils Naturstudien, die Feststellungen im Text belegen. Das Buch wird damit zur wichtigsten Publikation über das zeichnerische Oeuvre und wird es für längere Zeit wohl bleiben, da mit einer baldigen Buchveröffentlichung des bisher nur in Maschinenschrift vorliegenden Kataloges der Zeichnungen von Sigrid Hinz kaum zu rechnen ist. Als Abbildungssammlung ist die Benutzung jedoch mühsam, da die Ordnung durch die Reihenfolge der Erwähnungen im Text, nicht durch die Chronologie, bestimmt ist.

Ein erstes Kapitel, m. E. das vorzüglichste des Buches, weil hier Sumowskis ausgeprägtes Litera-

tur- und Philosophieverständnis zur Geltung kommt, trägt die Überschrift „Lage und Aufgaben der Friedrich-Forschung“, enthält jedoch weit mehr als das, vor allem eine Untersuchung der Beziehungen Friedrichs zur zeitgenössischen Philosophie und Kunsttheorie. Es werden nicht nur Anregungen gegeben, in welcher Richtung die Forschung zu arbeiten habe, z. B. die Untersuchung der Ruisdael-Rezeption um 1800 oder die Erforschung der Bedeutung der Tradition, sondern es werden bereits mancherlei Resultate geliefert. Das Verhältnis Friedrichs zu Kosegarten, Thorild, Arndt, Schubert, Runge, Tieck und anderen wird erörtert, auch zu Persönlichkeiten, die bisher in der Friedrich-Literatur nicht genannt worden sind, wie Oehlenschläger, Johann Wilhelm Ritter und Karl Christian Friedrich Krause.

Wichtig ist der Hinweis auf die Schriften des Friedrich befreundeten Theodor Schwarz, der Friedrich mehrfach nennt und ihn in der Gestalt des Malers Kaspar in seinem Roman „Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst“ (Hamburg 1834) auftreten läßt. Aubert war bereits auf Schwarz gestoßen, wie sein Nachlaß in der Universitätsbibliothek in Oslo ausweist.

Sumowski hebt zurecht die literarische Ausrichtung Friedrichs hervor und fordert dazu auf, die gedankliche Bedeutung der Gemälde zu untersuchen. Er geht davon aus, daß sich in ihnen ein Zeitgeist ausspreche, der auch in anderen Äußerungen der Romantik begegnet. Das führt zum Beispiel bei einem Vergleich mit Novalis zu der richtigen Erkenntnis, daß die Gemälde Friedrichs eine „religiöse Funktion“ besitzen „mit der Tendenz, im Gemüt des Betrachters die künftige Aufhebung des Dualismus von Geist und Materie in Gott vorwegzunehmen“ (Seite 19). Dennoch scheint es mir gewagt, zum Verständnis Friedrichs allein den Weg der Untersuchung zeitgenössischer Kunsttheorien und seiner eigenen Aphorismen zu benutzen und die „optischen Daten des Kunstwerks“ als weniger zuverlässig zu betrachten (Seite 8). Es läßt sich vielmehr bei Friedrich nachweisen, daß die Gestalt der Landschaft und damit die Bildform die Bedeutung präzisiert und den Zugang zu ihr eröffnen kann, wie es kürzlich auch Suse Barth in ihrer Dissertation „Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert“ (Bamberg 1971) dargestellt hat. Sumowskis These vom „polyinterpretablen Charakter der Werke Friedrichs“ scheint mir nicht haltbar, obgleich manche Motive in verschiedenen Werken unterschiedliche Bedeutung haben. Seine Bilder bestehen nicht aus lesbaren Additionen feststehender

Zeichen, sondern sind organisch aufgebaute Einheiten.

Die zweite Studie ist der Frühzeit Friedrichs bis etwa 1802 gewidmet: den frühen Greifswalder Jahren vor dem Besuch der Kopenhagener Akademie, der Kopenhagener und der frühen Dresdener Zeit. Da die Anfänge des Malers nicht sonderlich faszinierend sind, ist diese Zeit bisher kaum intensiver behandelt worden. Die Entwicklung bis 1794 belegt Sumowski hauptsächlich mit den Blättern des Greifswalder Museums. Eine Reihe von Aktstudien hat er als Kopien nach Johann Daniel Preißler erkannt. M. E. die wichtigste selbständige Arbeit dieser Zeit, die große Sepiazeichnung in der Sammlung Hencke in Essen, fälschlich „Amselgrund bei Mondschein“ genannt, datiert Sumowski um 1801. Sie erweist ebenso wie die beiden von ihm um 1800 angesetzten Radierungen im Rund den Zusammenhang mit den Radierungen Quistorps, die Sumowski nicht berücksichtigt hat.

Die Untersuchung von Charlotte Hintze in ihrer Dissertation „Kopenhagen und die deutsche Malerei um 1800“ war zu dem Ergebnis gelangt, daß nur „sehr geringe Zusammenhänge“ bestehen. Hier hat Sumowski das Verdienst, durch Stilvergleiche mit Arbeiten von Christian August Lorentzen, Jens Juel und Erik Pauelsen die Einwirkung der Dänen besonders auf den zeichnerischen Stil der Frühzeit deutlich gemacht zu haben. Für die frühe Dresdener Zeit wird besonders der Einfluß Veiths und Zingg bewiesen.

Sumowski veröffentlicht zahlreiche Arbeiten dieser Zeit erstmals, so vor allem Zeichnungen aus den beiden Berliner Skizzenbüchern der Nationalgalerie (Ost) von 1799 und 1799/1800, mehrere Blätter aus dem aufgelösten sogenannten Mannheimer Skizzenbuch, die bemerkenswerten Illustrationen zu Schillers „Räubern“, die wichtige „Ruine bei Feuerbeleuchtung“ (Abb. 48) (die sich jedoch nicht in der Nationalgalerie befindet, sondern in unbekanntem Privatbesitz), die Kopenhagener „Nachtlandschaft mit Ruine und Zugbrücke“ (Abb. 56) und einige frühe Radierungen.

Besonders wichtig für die Kenntnis von Friedrichs Frühstil als Ölmaler ist die um 1800 angesetzte „Wolfsschlucht“ (Abb. 446), ein dokumentarisch gut gesichertes Werk. Die Verwandtschaft der mittleren Eiche mit einer eingeklebten, nach Sumowski noch aus der Kopenhagener Zeit stammenden Zeichnung (Abb. 45) im Berliner Skizzenbuch von 1799/1800 erlaubt eine etwas frühere Ansetzung und verstärkt damit meine Zweifel an der Eigenhändigkeit des Hamburger „Eismeeres“ von 1798, das stilistisch stark abweicht.

Die allgemein bestehende Vorstellung von dem jungen Maler vor dem Beginn des eigentlichen Aufstiegs um 1803 als eines recht ziellos suchenden Künstlers, dessen Arbeiten erheblichen Qualitätsschwankungen unterliegen, scheint mir nicht haltbar zu sein. Auch Sumowski hängt ihr noch an. Leistungen wie das Kopenhagener Selbstbildnis von 1800 machen deutlich, wie sehr Friedrich als Künstler damals als Sechszwanzigjähriger bereits gereift war. Es wird sich auch zeigen lassen, daß die Radierungen Friedrichs, die Sumowski ohne Anspruch auf erschöpfende Bearbeitung erstmals behandelt hat, mehr sind als bloße Reflexe auf die „Parktheorie des Sentimentalismus“ – so wichtig der Landschaftsgarten als Voraussetzung von Friedrichs Kunst ist –, sondern ein zielbewußtes Streben nach der Landschaftsallegorie verdeutlichen.

Aufgrund dieser nicht ganz richtigen Einschätzung des frühen Friedrich hat Sumowski mehrere irrümliche Zuschreibungen in das Frühwerk aufgenommen, so Abb. 42, 57, 62, 71, 73, 75, 101, 117 und 127. Die „Landschaft mit der Tempelruine“, ein routiniert gemaltes Bildchen im Stil des späten Rokoko (Abb. 57) trägt seine rückwärtige Aufschrift „Caspar David Friedrich“ vielleicht aufgrund einer Verwechslung mit dem Dresdener Tapetenmaler Johann Alexander David Friedrich oder dessen Vater David Friedrich, von dem auch die Radierung „Alte Eiche“ nach J. G. Schoen stammt, wie aus einer Notiz von K. W. Jähnig bereits hervorgeht.

Ausführlich befaßt sich Sumowski in einem dritten Kapitel mit Datierungsproblemen. Da Friedrichs bildhafte Arbeiten bis auf wenige Ausnahmen nicht inschriftlich datiert sind, bieten sich als die wichtigsten Möglichkeiten einer zeitlichen Fixierung zum einen der Nachweis von datierten Naturstudien an, die der Maler benutzt hat, was allerdings nur einen Terminus post für die Entstehung liefert, zum anderen die Identifizierung mit Ausstellungsbesprechungen, vor allem der Dresdener Akademie-Ausstellungen, da Friedrich hierhin stets die neuesten Schöpfungen lieferte. Eine möglichst breite Kenntnis der Naturstudien einerseits und der zeitgenössischen Zeitschriftenliteratur andererseits ist daher erforderlich, um die Chronologie zu klären. Sumowski benutzte vor allem das bereits von Sigrid Hinz herangezogene, jedoch von ihr nicht völlig ausgewertete umfangreiche Material von Zeichnungen in Oslo. Bei den Erwähnungen in frühen Zeitschriften konnte Sumowski auf das Archiv von Marianne Prause zurückgreifen, die für ihr Buch über Carl Gustav Carus zahlreiche alte Zeit-

schriftenbände durchgearbeitet hat, so besonders das Literarische Conversationsblatt (ab 1826 Blätter für literarische Unterhaltung) und die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. Sumowski hat viele Naturstudien mit Gemälden, oft mit kleinen Details daraus, in Verbindung gebracht, war nur durch ein geschultes optisches Gedächtnis möglich war. Den Erkenntnissen seiner Vorgänger auf diesem Gebiet wurden viele neue dieser Art hinzugefügt. Auch in Zukunft wird dies noch ein unerschöpfliches Betätigungsfeld der Forschung bleiben, wobei nicht nur Einsichten über die Entstehungszeit, sondern auch über die Arbeitsmethode Friedrichs gewonnen werden. Die wichtigsten Ergebnisse Sumowskis sind folgende:

Das berühmte Berliner Selbstbildnis muß um 1810 entstanden sein, etwa gleichzeitig mit der ehemals Weimarer und der Essener Landschaft mit Regenbogen. Das Dresdener Hünengrab im Herbst ist zwischen 1819 und 1824 zu datieren. Drei der Holzschnitte sind bereits 1804 ausgestellt, also nicht erst um 1817, sondern schon um 1803 geschaffen. Das bedeutsamste Ergebnis dieser Forschungen ist wohl die Erkenntnis, daß ein großer Teil der bekannten Sepien Friedrichs viel später als bisher angenommen entstanden ist. Die „Eule vor dem Mond“ in der Eremitage (Abb. 323) ist auf Whatmanpapier von 1835 und das „Boot vor Arkona bei Mondschein“ in der gleichen Sammlung (Abb. 322) sowie der „Tollense-See“ in der Königlichen Handbibliothek in Kopenhagen (Abb. 311), eins von drei erstmals veröffentlichten Sepien aus diesem Besitz, sind sogar auf Whatmanpapier von 1837 gezeichnet. Andere Arbeiten sind diesen Blättern stilistisch zuzuordnen. So gewinnt man eine recht genaue Vorstellung von einer Phase von Friedrichs Schaffen, die man vorher für so gut wie nicht existent gehalten hat. Nach dem Schlaganfall von 1835 war Friedrich als Zeichner offenbar noch recht fruchtbar. Auch bei den Aquarellen gelangte Sumowski zu einleuchtenden neuen Datierungsvorschlägen.

Das Kapitel ist ein Lehrstück in Methode, bei dem Sumowski Kenntnis des Materials und Fähigkeit der Kombination beweist. Dennoch unterlaufen ihm bisweilen bei aller Scharfsichtigkeit Fehler, von denen einer deshalb ausführlicher behandelt sei, weil er auf Schwierigkeiten beim Umgang mit Quellen aufmerksam machen kann.

Sumowski erschüttert durch Argumente, die auf den ersten Blick überzeugen, die bisher fast allgemein vertretene Frühdatierung des „Hünengrabes im Schnee“ in Dresden. Das Bild, das 1905 aus dem Besitz Sigwald Dahls in die Galerie gelangte und

dessen Herkunft aus dem Nachlaß Johan Christian Claussen Dahls bekannt war, wurde mit einem 1826 in der Greifswalder Akademischen Zeitschrift beschriebenen Gemälde bei Carl Schildener identifiziert. Gestützt wurde diese Annahme durch einen Aufkleber auf der Rückseite: „Friedrich, Akademische Zeitschrift, Band II, Heft 2, Seite 40“, jene Stelle, wo die Erwähnung in der Sammlung Schildener zu finden ist. 1845 wurde die Sammlung Schildener in Leipzig versteigert. Sumowski räumt ein, daß die ausführliche Beschreibung von 1826 auf das Dresdener Bild passe, widerspricht jedoch der These, Dahl habe das Bild auf der Nachlaßauktion Schildener gekauft und nimmt mit folgenden Argumenten die Existenz einer Variante an: 1. Die im Nachlaßkatalog Schildeners genannten Maße $22\frac{3}{4} \times 29\frac{1}{2}$ Zoll, die er nach dem Leipziger Zoll auf ca. $52,7 \times 68,4$ cm umrechnet, stimmen nicht mit den Maßen des Dresdener Bildes (61×80 cm) überein. 2. Im Auktionskatalog des Nachlasses von Dahl wird das „Hünengrab im Schnee“ als aus dem Nachlaß Friedrichs stammend bezeichnet. 3. In einer handschriftlichen Liste der Friedrich-Sammlung Dahls vom 7. 7. 1847 in Oslo wird als Entstehungsdatum „1819“ genannt. Dieses Datum glaubt Sumowski durch den Vergleich mit dem „Klosterfriedhof im Schnee“ von 1819 stützen zu können, zu dem in der Tat eine motivische Beziehung besteht. Dennoch hat Sumowski, wie ich meine, nicht Recht. Er erwähnt zwar die Maßangabe des Schildenerschen Bildes in der Greifswalder Akademischen Zeitschrift (2 Fuß 2 Zoll x 2 Fuß 9 Zoll), rechnet sie aber nicht um, sondern nennt die abweichende Maßangabe im Nachlaßkatalog exakter. In Wahrheit sind beide Angaben ungefähr gleich genau, nur ist das Bild 1826 in sächsischen Zoll und 1845 in Pariser Zoll gemessen worden (was der Katalog erwähnt), womit die Maße des Dresdener Bildes getroffen sind. Der Angabe im Auktionskatalog von Dahls Sammlung, das Bild stamme aus Friedrichs Nachlaß, ist kein allzu großer Wert beizumessen, da Stechow schon nachgewiesen hat, wie flüchtig dieser Katalog abgefaßt ist. Nr. 90–100 sind Werke Friedrichs. Bei Nr. 91 steht der Vermerk „von 91–100 aus Friedrichs Nachlaß gekauft“. Das „Hünengrab im Schnee“ ist Nr. 92. Im Verzeichnis des Nachlasses von Friedrich ist das Bild jedoch nicht aufgeführt. Dagegen darf der dokumentarische Wert des Aufklebers auf der Rückseite nicht unterschätzt werden. Sumowski erwähnt nicht, daß der Aufkleber bereits im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung von 1906 genannt wird: „Nach einer Angabe auf der Rückseite eines der ersten ausgeführten Gemälde Friedrichs.“ Es muß

also eine alte, zumindest bis zu Sigwald Dahl zurückreichende Tradition für die Herkunft des Bildes aus dem Besitz Schildeners gegeben haben. Es bleibt die Frage, wie das Datum „1819“ in der Liste Dahls von 1847 zu erklären ist. Im sogenannten Zettelkatalog Dahls in Oslo heißt es von dem gleichen Bild: „Winterlandschaft mit einem zerfallenen Opferstein oder Hünengrab, umgeben von 3 entblätterten Eichen. Gezeichnet auf Rügen 1815 – gemalt 1819, nach Dr. Kúmmers Aussage, der ihn begleitete.“ Dieser Notiz ist zu mißtrauen, denn zum einen ist durch Otto Schmitt erkannt worden, daß das Hünengrab auf eine Naturstudie vom 19. 3. 1802 in Köln zurückgeht, zum anderen handelt es sich um ein intaktes Hünengrab. Das Datum 1819 und die Bemerkung von einem zerfallenen Hünengrab ist vermutlich aus einer Notiz über die „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ in der Dresdener Galerie, die Dahl bis 1840 besessen hat, hier eingeflossen. In diesem Bild von 1819 ist der markante Stein rechts, was bisher übersehen worden ist, tatsächlich die Hälfte eines zerfallenen Hünengrabes, das Friedrich allerdings schon am 27. 5. 1806 und in der Nähe von Neubrandenburg gezeichnet hat (Abb. 180). Das Vorbild erscheint, was bisweilen vorkommt, im Gemälde spiegelbildlich. Es gibt auch noch andere Beispiele für Fehler in Dahls Notizen. So wird das unvollendete verschollene Spätwerk mit dem Meißener Dom als Ruine als Ansicht des Oybin bei Zittau erwähnt.

Schließlich erweist m. E. auch ein Vergleich des Malstils bei dem „Hünengrab im Schnee“ mit gesicherten Werken um 1819 den zeitlichen Unterschied. Das Dresdener Bild ist nicht nur ganz flächig in der Komposition im Gegensatz zu dem architektonisch-räumlich empfundenen „Klosterfriedhof im Schnee“, die Malweise ist auch härter.

Das Kapitel mit der Überschrift „Echtheitsfragen“ behandelt nicht nur solche, sondern Probleme wie das oft diskutierte der Montanvert-Landschaft, den Einfluß Dahls auf Friedrich und das Vorkommen von Repliken und Varianten. Mit überzeugenden Stilvergleichen schlägt Sumowski die Zuschreibung der beiden Bildnisse der Brüder des Malers Heinrich und Christian an den der Familie Friedrich befreundeten Johann Christoph Friedrich Finelius vor. Sumowski kann auch die Erwähnung der beiden Bildnisse in einem Brief von Caroline Friedrich nachweisen. Mir scheint auch das routiniert gemalte Bildnis von Christian Friedrich ehemals in Stettin (jetzt Kiel, Stiftung Pommern) nicht von Caspar David Friedrich zu stammen, sondern von Conrad Christian August Böhdnel, der mit Friedrich befreundet war. Vergleichbar

in der Auffassung ist das Porträt des dänischen Architekten Christian Frederik Hansen in der Kunstakademie in Kopenhagen. Mit dem merkwürdigen „Fischstechen bei Mondschein“ bildet Sumowski ein Bild als Werk Friedrichs ab, das er in seinem 1971 im Pantheon erschienenen Aufsatz über Caspar David Friedrich und Carl Julius von Leybold wieder aus dem Oeuvre eliminiert. Ich halte das Bild für eine frühe Arbeit von Gustav Friedrich Papperitz, da es sich um 1900 im Besitz der Familie Papperitz in Dresden befand. Aubert hat es (laut Notiz im Archiv der Hamburger Kunsthalle) irrtümlich Carus zugeschrieben. Auch andere Zuschreibungen an Friedrich vermag ich nicht zu akzeptieren, so die „dahlartigen“ Studien Abb. 380 bis 382, die sich zu sehr von den gesicherten, viel disziplinierter gemalten Wolkenstudien in Essen, Wien und Mannheim unterscheiden. Der „Fernblick auf Arkona“ (Abb. 386) ist in dem 1944 erschienenen Nachdruck der Schrift von Carus „Friedrich der Landschaftsmaler“ nach Entfernung der Übermalungen abgebildet (Abb. 8). Hier sieht man einen wie mit dem Zirkel geschlagenen Regenbogen und erkennt die harte Malweise, die die Autorschaft Friedrichs ausschließt. Abb. 248, 267, 273 und 388 kann ich mir schwerlich als Arbeiten Friedrichs vorstellen. Auch bei Abb. 374 bleiben meine Zweifel an seiner Autorschaft trotz des Vermerks auf der Rückseite, wonach das Bild aus dem Nachlaß Friedrichs stamme, bestehen. Im Verzeichnis des Nachlasses von Friedrich, das Sumowski erstmals publiziert, ist das Bild nicht erwähnt. Abb. 396 habe ich früher für eine eigenhändige Replik des Hannoverschen „Abend“ gehalten. Nach erneutem Studium des Gemäldes, das auf Holz gemalt ist und dadurch schon isoliert im Oeuvre Friedrichs stände, muß ich mich der Meinung Otto Schmitts anschließen, der in ihm eine Kopie von fremder Hand gesehen hat. Von den Zeichnungen, die Sumowski erstmals abgebildet hat, erscheinen mir außer den bereits genannten Frühwerken Abb. 209, 282, 286, 289, 291, 292, 362 und 425 als Fremdkörper im Werk des Malers.

Unter den Bildern, die Sumowski veröffentlicht, beansprucht der sogenannte „Ilstein mit Kreuz“ in Gotha als Wiederaufnahme der Idee des Tetschner Altars besondere Aufmerksamkeit. Für einige Details lassen sich Naturstudien nachweisen, die das Bild im Oeuvre Friedrichs verankern, manches wie der dürre Baumstamm im Vordergrund und besonders der aufwachsende Baum und Teile der Felsen befremden jedoch. Nun ist im Nachlaß Friedrichs „Ein großer goldener Rahmen in Spitzbogenform“ mit einem „angefangenen Bild mit

einem Kruzifix“ erwähnt (Seite 239, Nr. 434). Die Breite des Gothaer Bildes stimmt mit dem im Nachlaßverzeichnis genannten überein, nicht jedoch die Höhe. Das erlaubt die Hypothese, das ursprünglich spitzbogige Bild sei durch Beschneiden zu einem rundbogigen verändert und von einem anderen Künstler zu Ende gemalt worden. Ein originaler Rahmen ist übrigens bei dem Gothaer Bild nicht mehr vorhanden.

Von den Gemälden, die 1901 beim Brand des Friedrich-Hauses in Greifswald schwer beschädigt wurden, bildet Sumowski drei erstmals ab, das „Untere Tor der Burg Stargard“ (Abb. 383), die „Gebirgslandschaft mit Jäger“ (Abb. 384) und die „Küste im Sturm“ (Abb. 385). Das „Motiv aus der Sächsischen Schweiz“ (Abb. 387), das Wolfgang Gurlitt der Neuen Galerie der Stadt Linz geschenkt hat, ist von dem Restaurator F. Pflugradt so vollständig und dilettantisch übermalt worden, daß es als Zeugnis für Friedrichs Kunst so gut wie nichts bedeutet. Es kann sogar vermutet werden, daß die Komposition, so wie sie sich jetzt darbietet, weitgehend die Erfindung des Restaurators ist. Bei dem „Blick auf Neubrandenburg“ (Abb. 389) handelt es sich wahrscheinlich nicht um ein zweites Exemplar des ehemals Stettiner Bildes (jetzt Kiel, Stiftung Pommern), sondern um die von Aubert um 1900 (laut Notiz Auberts im Nachlaß von K. W. Jähnig) im Friedrich-Haus gesehene Kopie von Johann Friedrich Boeck. Eine Abbildung des Gemäldes nach erneuter Restaurierung und Entfernung der Übermalungen Pflugradts zeigt ein Verkaufskatalog der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, vom Dezember 1939. Sumowski meint im Stil dieser Bilder den Einfluß Dahls zu erkennen. Meines Erachtens scheiden sie sämtlich wegen der Übermalungen für eine Beurteilung der Malweise aus.

Ein überaus nützliches Instrument für jede künftige Beschäftigung mit Friedrich ist der Katalog der verschollenen und nicht identifizierbaren Gemälde, Sepien, Aquarelle und Radierungen. Es kennzeichnet die seltsame Situation der Forschung, daß dieser Katalog vor dem Verzeichnis der erhaltenen Werke erschienen ist. Sumowski verfährt nach dem Prinzip, dort, wo die Beziehung verschiedener Zeugnisse auf ein und dasselbe Werk nicht völlig sicher ist, getrennte Katalognummern zu wählen. Das hat den Vorzug, die Quellenlage übersichtlich zu machen. Der Nachteil ist der, daß der Gesamtumfang des Oeuvres anschwillt und eine nicht ganz richtige Vorstellung von der Produktivität Friedrichs entsteht. Sein unbezweifelbares Verdienst ist es jedoch, das nicht mehr anschaulich Greifbare in

dieser Form fixiert zu haben. Sein genaues Registrieren der Quellen verbindet sich allerdings mit einem festen Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit jeder Mitteilung. So schließt er auch bei geringen Widersprüchen der Quellen auf verschiedene Bezugstücke und gelangt damit zu Ergebnissen, die manchmal unwahrscheinlich sind. Bei der Erforschung eines so aus dem Subjektiven heraus schaffenden Künstlers wie Friedrich ist es in besonderem Maße notwendig, sich von einer einführenden Vorstellung leiten zu lassen, was diesem physisch, psychisch und geistig zu leisten möglich war. Ferner ist zu bedenken, daß der Journalismus des 19. Jahrhunderts ähnlich flüchtig arbeitete wie der heutige. Landschaften vom Format des „Mönch am Meer“ oder gar des „Watzmann“ zu schaffen, war für Friedrich eine große Anstrengung. Wir wissen, daß der „Mönch am Meer“ etwa zwei Jahre und der „Klosterfriedhof im Schnee“ wohl noch länger im Atelier gestanden haben, bis sie vollendet waren. Die Hauptwerke wurden von den Zeitgenossen stark beachtet, und zu fast allen von ihnen haben wir eine verhältnismäßig große Zahl von Äußerungen.

Aufgrund dieser Überlegungen scheint es mir beispielsweise nicht möglich, die verschiedenen Erwähnungen der ehemals Berliner, 1945 verbrannten Montanvert-Landschaft auf vier oder gar fünf Gemälde zu beziehen, wie Sumowski es tut. Böttiger berichtet im März 1824 im Anschluß an einen Atelierbesuch, Friedrich habe vor wenigen Tagen „ein einsames Hochgebirge, dessen Täler der Nebel mit dichterem oder lichterem Schleier einhüllt“ auf die Prager Ausstellung geschickt. Da das Bild nicht unter den im Katalog aufgeführten fünf Werken Friedrichs erscheint, nimmt Sumowski (Seite 214, Nr. 206) an, ein Prager Sammler habe das Bild sogleich gekauft, so daß es gar nicht zur Ausstellung gekommen sei. Das ist jedoch unwahrscheinlich, denn wenn es sich um die Bestellung eines Sammlers gehandelt hätte, die nicht für die Ausstellung bestimmt war, hätte Böttiger etwas Wesentliches verschwiegen, sonst aber wäre doch die Ausstellung die einzige Gelegenheit gewesen, einen Sammler für das Bild zu interessieren. Wahrscheinlicher ist, daß Böttiger etwas Falsches berichtet hat und das „Hochgebirge“ nicht nach Prag geschickt worden ist. Sumowski bezieht die Notiz in einem Brief von Carus an Regis vom 23. 4. 1824 „Friedrich hat nämlich nach Zeichnungen von mir eine große Schweizer Landschaft komponiert und, weil sich das Ding imposant ausnimmt, sie sogleich gut verkauft“ auf das von Böttiger erwähnte „Hochgebirge“ und hält jenen Prager Sammler für den

Käufer. Die auf der Dresdener Kunstaussstellung von 1824 ausgestellte „Gebirgsgegend nach einer Zeichnung des Prof. Carus“ ist nach Sumowski ein zweites Gebirgsbild nach Carus (Nr. 208). Er erwägt lediglich die Identität dieses Bildes mit der „eisbedeckten Bergschlucht“ auf der Berliner Akademieausstellung von 1824, die er als eigene Nummer aufführt (Nr. 209). Eine Sumowski nicht bekannte Besprechung der Berliner Ausstellung in der Zeitschrift „Der Gesellschafter“ (1824, Seite 924) bestätigt, daß es sich um ein und dasselbe Bild handelt, das nach Schluß der Dresdener auf die am 26. 9. eröffnete Berliner Ausstellung geschickt wurde und verspätet eintraf, so daß es nicht mehr in den Katalog aufgenommen werden konnte. An diese Ausstellung von 1824 erinnert sich Amalie von Helvig, als sie 1826 das Bild in der von Georg Andreas Reimer veranstalteten Ausstellung zum Besten der Griechen wiedersah und als dessen Besitz in Schorns Kunstblatt beschrieb. Als eine gesonderte Nummer (427) führt schließlich Sumowski die „Landschaft. Die Alpen mit der Ansicht eines Gletschers“ im Auktionskatalog der Sammlung Reimer von 1843 an, da die angegebenen Maße $52 \times 46\frac{1}{2}$ Zoll von denen des 1945 verbrannten, nachweislich aus Reimers Besitz stammenden Bildes abweichen. Mit $52 \times 46\frac{1}{2}$ Zoll hätte das Bild jedoch ein fast quadratisches, bei Friedrich sonst nicht vorkommendes Format besessen. Nimmt man jedoch einen Druckfehler, nämlich $66\frac{1}{2}$ Zoll statt $46\frac{1}{2}$ Zoll, an, so ergeben sich genau die Maße des verlorenen Montanvert-Bildes, dessen Geschichte sich aus den Quellen folgendermaßen rekonstruieren läßt:

Friedrich beabsichtigte, möglicherweise im März 1824, das eben vollendete Bild auf die Prager Ausstellung zu schicken, was jedoch vielleicht deshalb unterblieb, weil Georg Andreas Reimer, der eifrigste Sammler von Friedrichs Werken, es erwarb. Reimer gestattete, daß sein Bild im August/September 1824 auf der Dresdener Ausstellung gezeigt wurde, gab es anschließend nachträglich auf die Berliner Ausstellung und zeigte es hier nochmals 1826 auf der Ausstellung zum Besten der Griechen. 1843 wurde es mit seiner Sammlung versteigert.

Nur noch einmal hat Friedrich nach meiner Meinung in den zwanziger Jahren ein gleich großes Hochgebirgsbild gemalt, nämlich den „Watzmann“, den der Maler anscheinend erst in den dreißiger Jahren verkaufen konnte. Er schickte es mehrfach auf Ausstellungen: 1825 auf die Dresdener Akademie-Ausstellung, 1826, als er erkrankt war und keine neuere Produktion zur Verfügung hatte,

zusammen mit dem Hamburger „Eismeer“ und dem Weimarer Bild „Huttens Grab“ auf die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins, was Sumowski richtig vermerkt (Seite 218, 219, Nr. 256), ohne allerdings den in Hamburg gezeigten „Durchblick durch eine Ruine“ mit „Huttens Grab“ zu identifizieren. Offenbar sind diese drei Bilder von Hamburg aus auf die Berliner Ausstellung geschickt worden, während Friedrich sich zu einer dreimonatigen Kur an der Ostsee aufhielt. Der „Watzmann“ erscheint im Berliner Katalog irrtümlich als „Schweizer Hochgebirge“, und Carl Seidel hat in seiner Besprechung der Ausstellung in „Die Schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826“ vermutlich in Erinnerung an das Montanvert-Bild davon gesprochen, daß Friedrich „diese, so wie auch viele andere Gegenstände, meistens nur nach den Skizzen des in Dresden lebenden Dr. Carus“ male. Ich glaube daher nicht, daß man, wie Sumowski es tut (Nr. 257), die Existenz einer weiteren Hochgebirgslandschaft großen Formats annehmen darf.

Noch ein anderer Fall sei angeführt, wo die zeitgenössischen Berichte anders ausgelegt werden können. Nach Sumowski waren auf der Dresdener Akademie-Ausstellung von 1807 neben zwei erhaltenen Zeichnungen, dem „Kreuz auf der Felsenspitze“ in der Nationalgalerie und dem „Hünengrab am Meer“ in Weimar, acht verschollene ausgestellt. Aus den Besprechungen des Morgenblattes für gebildete Stände und des Journals des Luxus und der Moden erfahren wir dagegen, daß Friedrich nacheinander sechs Zeichnungen zeigte, indem er die Blätter auswechselte. (Der Katalog führt nur eines auf.) Die Differenz von vier Blättern erklärt sich auf folgende Weise: Ein „Leis“ unterschriebener Artikel in der Zeitung für die elegante Welt beschreibt nicht nur auf der Ausstellung gezeigte, sondern auch zwei im Atelier befindliche Sepien, einen „Kirchhof, wo der Dichter (d. i. Friedrich) sich selbst begraben läßt“ (Nr. 73) und eine „Stille Mondscheinlandschaft am Gestade“ (Nr. 70). Den Kirchhof hat auch Carl August Böttiger kurz vor der Ausstellung bei einem Atelierbesuch gesehen und im Journal des Luxus und der Moden beschrieben. Es handelt sich um eine bereits 1804 ausgestellte Arbeit. Da Friedrich jedoch eine 1804 gezeigte Zeichnung 1807 nicht nochmals am gleichen Ort ausgestellt haben kann, schließt Sumowski auf eine Variante, obgleich die verschiedenen Beschreibungen keine Unterschiede erbringen.

Die Existenz der beiden anderen überzähligen Blätter ist m. E. aufgrund von Fehlern der Rezensenten irrtümlich angenommen worden. Einmal

sind zwei statt drei Eichen bei der Weimarer Zeichnung gezählt worden (Nr. 72), das andere Mal zwei statt drei Schiffe (Nr. 71). Man darf sich wohl vorstellen, daß die Berichterstatter ihre Kritiken aufgrund von vielleicht nicht immer exakten vor dem Bild gemachten Notizen und mit manchmal ungenügender optischer Erinnerung später formulierten, und kann auf diese Weise die Fehler erklären.

Während es bei den Sepien und Aquarellen kaum möglich ist, abzuschätzen, wie viele Friedrich geschaffen hat und wie viele verlorengegangen sind, kann bei den Gemälden die Gesamtzahl annähernd aufgrund des Verhältnisses berechnet werden, in dem die auf den Dresdener Akademie-Ausstellungen gezeigten zu den erhaltenen Arbeiten stehen. Hier sind von 60 Gemälden noch 36 erhalten oder in Abbildungen nachweisbar. Da die Zahl aller erhaltenen oder in Abbildungen überlieferten Gemälde Friedrichs 180 beträgt, kann das Gesamtwerk einschließlich der verlorenen Bilder auf ca. 300 geschätzt werden. Sumowski erschließt jedoch aus Quellen allein rund 220 Ölgemälde, wobei außerdem auch Werke angenommen werden müssen, von denen keine Erwähnung existiert. Bei Sumowskis insgesamt 488 Nummern umfassendem Katalog muß daher mit einer entsprechenden Zahl von doppelten oder mehrfachen Erwähnungen und vermuteten, in Wahrheit jedoch nie existenten Arbeiten gerechnet werden. Dennoch bleibt dieser Katalog wegen der Gründlichkeit, mit der die zeitgenössische und die neuere Literatur verarbeitet ist, eine Leistung, die allen Respekt verdient.

Die kritischen Bemerkungen nehmen in dieser Besprechung mehr Raum ein als die Hinweise auf die unbezweifelbaren neuen Erkenntnisse. Diese wiegen jedoch in Wahrheit um vieles schwerer als das, was Stoff zu Diskussionen liefert. Sumowskis Buch ist ohne Frage die wichtigste Arbeit, die bisher über Caspar David Friedrich erschienen ist.

Helmut Börsch-Supan