

# Perspektivwechsel an der Schwelle zur Moderne

— Caspar David Friedrich auf der Jahrtausendausstellung in Berlin 1906

Petra KUHLMANN-HODICK

Mein Beitrag beschäftigt sich mit der Wiederentdeckung des Werkes Caspar David Friedrichs auf der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906 und der Wahrnehmung des Künstlers durch die Sachwalter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>1)</sup> Dieser ‚Wechsel‘ der Perspektive seitens der Ausstellungsmacher von 1906 soll hier anhand der Quellen und deren Diskussion in der neueren Forschung vorgestellt werden. In Japan hat zuletzt Yuko Nakama in ihrer Monographie zu Caspar David Friedrich auf das Thema hingewiesen.<sup>2)</sup> Sabine Beneke untersuchte in ihrer Dissertation „Im Blick der Moderne“ die Genese der Ausstellung und die unterschiedliche Rolle der hier eingebundenen Akteure.<sup>3)</sup> Den „Revisionen der Romantik“ in der Kunstliteratur zwischen 1817 und 1906 geht Christian Scholl nach.<sup>4)</sup> Françoise Forster-Hahn widmete sich erstmals eingehender der von Peter Behrens entworfenen Ausstellungsgestaltung.<sup>5)</sup> Übereinstimmend kommen die Autoren zu dem Ergebnis: „Die Jahrtausendausstellung war [...] das Resultat einer engen und oft konfliktreichen Zusammenarbeit von Deutschlands überzeugtesten Modernisten.“<sup>6)</sup> Und: „Die ‚Wiederentdeckung‘ bisheriger künstlerischer Außenseiter“ – und hier ist Friedrich in erster Linie zu nennen – „war zugleich eine Aktualisierung, die aus der Sicht der Moderne erfolgte.“<sup>7)</sup> Bereits 1973 hatte Börsch-Supan festgestellt: „Es waren hauptsächlich auf moderne Kunst spezialisierte Autoren, die in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts über Friedrich schrieben.“<sup>8)</sup>

## Kulturpolitische Positionierung

Der handliche, alphabetisch nach Künstlern geordnete Führer zu den auf der Jahrtausendausstellung von Januar bis Mai 1906 gezeigten Gemälden und Skulpturen enthält 2094 Nummern und 82 Abbildungen.<sup>9)</sup> Er weist den Ausstellungsbesucher in die grob nach den deutschen Kunstzentren<sup>10)</sup> und chronologisch organisierten Werkgruppen ein.<sup>11)</sup> Von den 32 aufgeführten Werken Friedrichs sind drei abgebildet.<sup>12)</sup> Ein gesonderter Führer stellt in weiteren über 1300 Positionen die im Neuen Museum präsentierten Zeichnungen, Aquarelle, Ölstudien, usw. vor.<sup>13)</sup> Hier sind noch einmal 58 Arbeiten Friedrichs verzeichnet. In den beiden Führern werden zwei großformatige Ausstellungspublikationen zur Subskription angeboten: Band 1, ein Auswahlkatalog<sup>14)</sup> sowie Band 2, ein illustrierter Katalog der Gemälde, mit kurzen Farbbeschreibungen von Julius Meier-Graefe.<sup>15)</sup>

Das von Alfred Lichtwark unterzeichnete Vorwort zum Auswahlband fasst die Genese des

Projektes zusammen.<sup>16)</sup> Als Hauptinitiatoren werden genannt: Hugo von Tschudi, seit 1896 Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Woldemar von Seidlitz, der seit 1884 den königlich sächsischen Kunstsammlungen in Dresden vorstand, und der 1886 ernannte Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark.<sup>17)</sup> Besonders erwähnt wird das Engagement von Julius Meier-Graefe. Er gehörte dem Ausstellungskomitee offiziell nur für kurze Zeit an – eine der diplomatischen Konzessionen an Kaiser Wilhelm II., denn man fürchtete, Meier-Graefes dezidiertes Eintreten für die französische Moderne könnte provozierend wirken.<sup>18)</sup> Doch Tschudis Einführung zum Auswahlkatalog greift letztlich Meier-Graefes Vorstellungen auf, wenn es dort heißt „Es gibt kaum ein Problem der modernen Kunst, das in Frankreich nicht gestellt und seiner endgültigen Lösung zugeführt worden wäre.“<sup>19)</sup>

Aufgrund der Zergliederung der deutschen Kulturlandschaft, sah sich das Komitee der Jahrtausendausstellung einer weitaus schwierigeren Aufgabe gegenüber, als die pünktlich zur Jahrhundertwende eröffnete Centennale in Paris. Doch während man in Paris eigentlich nur mehr oder weniger bereits bekanntes Material aufbereitet hatte, konnte man in Berlin aus der Sicht der Veranstalter wirkliche Neuentdeckungen verbuchen.<sup>20)</sup> Hier nun nahm Caspar David Friedrich einen der wichtigsten Plätze ein.<sup>21)</sup>

### Die Präsentation der Werke Friedrichs auf der Ausstellung

Die Räume 22 und 23 im 2. Obergeschoss waren im Wesentlichen Friedrich gewidmet und seine Arbeiten dort mit Gemälden seines Sohnes Gustav Adolph<sup>22)</sup> sowie kleinen Werkgruppen von Kersting, Carus,<sup>23)</sup> Oehme,<sup>24)</sup> und einzelnen der ansonsten im vorangehenden Raum 21 gezeigten 36 Werke Dahls<sup>25)</sup> präsentiert.

Eine von Forster-Hahn publizierte 14 teilige Postkartenreihe gibt eine gewisse Vorstellung von den unter anderem an den Rahmenformaten orientierten Prinzipien der Hängung. Im Friedrich-Raum 22 sind die Bilder mit geringem Abstand in zwei Reihen übereinander angeordnet und an der horizontalen Mittelachse ausgerichtet (Abb. 1).

Die großformatigen Werke „Das Eismeer“ (Nr. 529) und „Mönch am Meer“ (Abb. 9) befinden sich im oberen Register.<sup>26)</sup>

Neben der *Landschaft mit dem Regenbogen* (Nr. 533) – unten – wird in der Ecke links die eine Arbeit eines anderen Künstlers eingeschoben.<sup>27)</sup> Friedrichs *Frau am Fenster* (Nr. 517; Abb. 2) korrespondiert motivisch mit diesem Interieur mit einem am Tisch sitzenden Herrn (Nr. 324) von Kersting. Zunächst als Selbstbildnis Kerstings bezeichnet vermerkt man später im Auswahlkatalog, dass Andreas Aubert zufolge hier Gerhard von Kügelgen dargestellt sei.

Auf der Postkarte kommt Kerstings im selben Raum gezeigtes berühmtes Friedrich-Porträt (Nr. 830) nicht in den Blick, zu dem die beiden kleinen Hochformate ebenfalls korrespondiert haben müssen (Abb. 3).<sup>28)</sup>

Es ist auffallend, dass sich der Gesamteindruck des Friedrich-Raumes von den übrigen durch die Postkarten dokumentierten Präsentationen deutlich unterscheidet. Dies ist zu einem guten Teil auf die Anlage der Landschaftsbilder zurückzuführen, den meist relativ niedrigen Horizont und die eher gegenstandsarme, klare Strukturierung der Darstellung selbst.

Friedrich hat seinerseits in seinen aphoristischen Ausstellungsbetrachtungen die Überfülle des Materials und meist viel zu dichte Hängung in Kunstausstellungen scharf kritisiert, da diese die Wahrnehmung des Einzelbildes störten.<sup>29)</sup> In Berlin wäre angesichts der Fülle der Exponate an eine weiträumige Hängung in diesem Sinne überhaupt nicht zu denken gewesen.<sup>30)</sup> In der relativ gedrängten Ausstellungspräsentation wird dennoch jene ungewöhnliche Wirkung der Werke auf den Betrachter nachvollziehbar, die Werner Busch 2003 in seinem Band *Ästhetik und Religion* eingehend untersucht hat. Er führt diese auf Friedrichs besondere Bildordnung zurück, das abstrakte, auf der Verwendung von Parabeln und der Teilung des Goldenen Schnittes beruhende Kompositionsgerüst, das Friedrich seinen Bildern unterlegt habe. Busch erläutert, wie der Künstler hierdurch eine die einfache Naturwahrnehmung übersteigende geistig-religiöse Bedeutungsebene zur Geltung bringt.<sup>31)</sup> Diese wiederum bildet heute einen zentralen Ansatzpunkt kunsthistorischer Interpretationen.

### **Bemerkungen zu Friedrich im Auswahlkatalog der Ausstellung**

1906 wird Friedrich ausführlich, jedoch mit einer dezidiert nur auf bestimmte Aspekte ausgerichteten Sicht, in Tschudis Einleitung zum Auswahlkatalog gewürdigt.<sup>32)</sup> Tschudi erwähnt ihn zunächst in einem Absatz über die Landschaften des Kassler Malers Johann Martin von Rohden, in dessen Bildern „eine der frühesten Äußerungen modernen landschaftlichen Empfindens vorliegt“. Sie werden gelobt für ihre „Zartheit der Luftstimmung, von weichem schimmernden Licht durchflossen, wie wir ihnen erst zehn Jahre später bei Corot wieder begegnen“. Hier wird Caspar David Friedrich eingereiht, der „zu gleicher Zeit etwa [...] dasselbe im fernen Norden“ erstrebt.<sup>33)</sup> Weiter unten heißt es „[...] daß Dresden für die deutsche Kunstgeschichte dieser Zeit von Belang ist, verdankt es weniger seiner Akademie [...] als zwei zufällig aus dem Norden zugewanderten Künstlern, dem Greifswalder Kaspar David Friedrich und dem Norweger J.C.C. Dahl, die beide in Kopenhagen ihre akademische Lehrzeit überstanden hatten.“<sup>34)</sup> Hingewiesen wird darauf, dass Friedrich in den Museen in Berlin, Hamburg und Weimar bereits mit einzelnen Gemälden vertreten gewesen sei. „Aber sie sprechen eine so leise Sprache, dass das eilige Galeriepublikum achtlos daran vorüberging.“<sup>35)</sup>

Namentlich hatte sich Lichtwark in Hamburg erfolgreich für die Erwerbung von Gemälden und Zeichnungen Friedrichs eingesetzt. Stolz berichtet er in einem Brief an die Verwaltungskommission der Hamburger Kunsthalle von der Berliner Ausstellung: „Was ich von Friedrich gesehen habe, erweitert das Bild, das wir geben können, nicht wesentlich. Aber unsere Bilder sehen in dem wundervoll starken Licht auf der weißen Wand sehr viel besser aus als bei uns. Tschudi hat sich

nun auch zu weißen Wänden entschlossen. Daß unser Eisbild so leuchten kann, habe ich nicht gewußt. Die Friedrichkabinette werden wohl das Frappanteste auf der Ausstellung, und unsere Gruppe wird, soweit ich bis jetzt sehen kann, den stärksten Klang haben.“<sup>36)</sup>

„Erst jetzt“ heißt es demgegenüber im Auswahlkatalog, „wo all diese bekannten mit vielen unbekanntem Bildern aus Privatbesitz vereinigt wurden, kommt sein [Friedrichs] Wert zur Geltung und mit Staunen vernehmen wir einen Künstler, der Vieles und Ungewöhnliches zu sagen hat.

Freilich ist das, was zu uns spricht nicht gerade das, was seine Zeitgenossen heraushören: der melancholische Grundton; die mystischen Erregungen, die Kreuze auf Bergspitzen geben, von einer Aureole von Sonnenstrahlen umspielt [vgl. Abb. 4], die Gefühlsschwelgerei der Freunde, die im Walde das geheimnisvolle Weben des bleichen Mondscheins oder zwischen Felskuppen die rote Lohe des Nordlichts anschwärmen [vgl. Abb. 12] oder die Ossianstimmung jener einsamen Gestalt, die auf dem hellen Dünensand stehend, in die Unendlichkeit des tief schwarzen Meeres hinausträumt, dessen Brausen die weissen Wellenkämme künden [vgl. Abb. 9]. Diese ganze Romantik, die vielleicht auch dem Künstler selbst die Hauptsache war, tritt für uns zurück vor dem Neuen, das sich hier dem sehenden Auge an landschaftlicher Schönheit erschlossen hat.“<sup>37)</sup>

Nicht das „Romantische“, sondern das „Ungewöhnliche“ und „Neue“ möchten die hier zitierten Ausführungen des Kataloges charakterisieren:

„Was Philipp Otto Runge als Kunst der Zukunft vorschwebte, die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelndes Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt zum erstenmal auf deutschem Boden in die Erscheinung. Alle Konventionen der älteren Landschaftsmalerei, die auf der Betonung der festen Naturformen basierten, verschwinden hier. Da das Wesentliche die Wiedergabe des atmosphärischen Lebens der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten ist, so treten ganz neue Motive in den Kreis des Darstellbaren, die von dem nur für das Formale geschulten Auge nicht beachtet wurden.

Der braune Acker, über dem das Abendrot leuchtet [vgl. Abb. 5], die einsame Ebene, die sich in die blaue Dämmerung ferner Berge verliert, die feuchten Wiesen, über die Wolkenschatten streifen, das leicht bewegte Hügelland, auf dem der Silberduft eines blassen Frühlingstages liegt, die flachen Wellen des böhmischen Gebirges, zwischen denen die Morgennebel wallen [vgl. Abb. 6], das ist der Inhalt der Friedrichschen Bilder, in denen wir die Anfänge einer bis in unsere Tage ansteigenden Entwicklung erkennen.“ Kritisch sieht Tschudi dagegen die Faktur der Werke und beruft sich hierbei erneut auf Zeugnisse aus dem Umkreis Friedrichs „Diese Anfänge sind schüchterner ihrer Ausführung als ihrer Tendenz nach. Die Malerei ist dünn und fast zaghaft, es fehlt ihr etwas die Lebensfülle des unmittelbar Geschauten.

Man versteht das, wenn man hört, daß Friedrich nie ein Bild vor der Natur gemalt hat, daß er mit einer genauen Vorzeichnung begann und dann in langsam fortschreibender sorgsamer Arbeit die Farbe aus der Erinnerung auf die Leinwand brachte. Auf einem Bilde seines Freundes Kersting sehen wir ihn in seinem Atelier, blond, blauäugig, in grauem Wams, die Füße in Filzpantoffeln, wie

er über einen Stuhl gebeugt, sein Bild, das auf einer Staffelei steht, prüfend betrachtet, an der kahlen Wand hängt eine Palette und ein Winkelmaß [Abb. 3]. Man denke an Manets Bild *Das Atelier von Monet*, der dargestellt ist, wie er in greller Sonne unter einem Zeltdach im Kahne sitzend malt.“<sup>38)</sup>

Sehr deutlich werden hier die Bewertungskriterien des für die Pleinairmalerei und den Impressionismus glühenden Autors herausgearbeitet, an denen Friedrich gemessen wird. Die „festen Naturformen“ sind ebenso unerheblich wie jegliche Intentionen, symbolische Bildaussagen herauszuarbeiten. Als wegweisend wird empfunden, wie der Maler sich der Darstellung von „Licht und Luft“ widmet. Doch Friedrichs Arbeitsweise mangle noch die Unmittelbarkeit in der Beobachtung der Natur.

Bezeichnend ist der anschließende Vergleich Friedrichs mit Dahl. „Dieses träumerische Zarte [bei Friedrich] ebenso wie die verfeinerte Beobachtung fehlenden Landschaften Dahls, die vielmehr Bilder im hergebrachten Sinne sind, wenn auch sehr gute. Mehr Interesse erwecken seine kleinen Studien, die flüchtige Naturstimmungen lebendig wiedergeben.“<sup>39)</sup> – Die ausgeführten Bilder Dahls werden als relativ konventionell eingestuft, die auf der Ausstellung ebenfalls präsenten Studien dagegen (Nr. 315, 317, 318) höher bewertet; ein Urteil, das seither praktisch allgemeine Gültigkeit erlangt hat.<sup>40)</sup> Eine Ölstudie Friedrichs, der *Abend* (Nr. 521) wird im Führer als „Möglicherweise von Dahl“ geführt, und im illustrierten Katalog sicherheitshalber ganz weggelassen.

### **Andreas Aubert**

Das Dankwort Lichtwarks im Auswahlkatalog, das Tschudis Text vorangestellt ist, unterstreicht besonders die Verdienste des norwegischen Dahl-Forschers Andreas Aubert.<sup>41)</sup> Dieser habe „zuerst wieder eingehend und an der Hand von Dokumenten auf die Bedeutung K.D. Friedrichs hingewiesen“.<sup>42)</sup> Der illustrierte Gemäldekatalog (Band 2) verdankt Aubert Korrekturen zu den Angaben aus dem Ausstellungsführer sowie die fast durchgehend nachgetragenen Angaben zu den Datierungen der Werke.<sup>43)</sup>

Aubert gehört im Hinblick auf die Einschätzung Friedrichs zu den zentralen Figuren im weitgespannten Netzwerk der Ausstellungsvorbereitung für 1906. In diesem Zuge seiner 1895 abgeschlossenen Dissertation über Johan Christian Dahl beschäftigte er sich mit der Dresdner Kunstszene der Romantik. Er wurde auf Caspar David Friedrich aufmerksam und begeisterte sich für dessen Werk. Der Horizont seiner Interessen war jedoch weiter gespannt und umfasste insbesondere die Hinführung auf Symbolismus und Impressionismus sowie Tendenzen einer psychologisierenden Kunstbetrachtung. Er publizierte über Pierre Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Max Klinger, Gabriel von Max, Thomas Fearnley und Vilhelm Hammershøi; zur Weltausstellung in Paris 1889 erschienen seine Artikel über Claude Monet und Jean-François Millet.

Damit ist für Aubert der gleiche gedankliche Horizont umrissen, von dem aus sich auch die Kuratoren der Jahrtausendausstellung in Deutschland aus dem Blickwinkel der Moderne der Rückschau auf das vorangegangene Jahrhundert näherten. Als Stifter und Berater stand er der Nationalgalerie in Kristiania (Oslo) zur Seite und beförderte namentlich den Aufbau der dortigen Sammlung von Werken Edvard Munchs.

Die besondere Rolle, die Andreas Aubert bei der Wiederentdeckung Friedrichs zukommt, belegt eine – auch von Christian Scholl referierte – Anekdote, die 1947 in Wilhelm Niemeyers Einführung zur deutschen Übersetzung von Auberts Dahl-Buch überliefert wird: Sie berichtet von einem lautstarken Wutausbruch Auberts gegenüber dem Dresdner Galeriedirektor Karl Woermann, der ihm gestehen musste, Caspar David Friedrich nicht zu kennen. Ein Diener habe die Auseinandersetzung auf dem Flur gehört und sei mit der Botschaft hereingekommen, dass man die gesuchten Werke alle im Magazin finden könnte.<sup>44)</sup> Diese Schilderung der Verhältnisse lässt sich anhand der damaligen Galeriekataloge relativieren; doch zeigt sich in der überspitzten Darstellung, welche Bedeutung die deutsche Kunstgeschichtsschreibung Auberts ‚Wiederentdeckung‘ Friedrichs beimaß.<sup>45)</sup>

### **Pan: Liebermann und Woldemar von Seidlitz**

Im Zuge der Ausstellungsvorbereitung stand in Dresden naheliegender weise besonders Woldemar von Seidlitz in Verbindung zu Aubert. Dies belegt auch das 1898 angelegte Gästebuch im Hause Seidlitz', in dem Aubert sich erstmals 1899 und dann in den Jahren seit 1904 mehrfach eingetragen hat.<sup>46)</sup> Seidlitz gehörte wie der Berliner Generaldirektor Wilhelm von Bode,<sup>47)</sup> der Direktor der Dresdner Gemäldegalerie Karl Woermann sowie Max Liebermann zu den Mitherausgebern der von Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe begründeten Berliner Kunstzeitschrift *Pan*, die zwischen 1895 und 1900 erschien und sich die Förderung moderner Kunst auf die Fahnen geschrieben hatte.

Relevant ist in diesem Kontext die Position des einzigen Künstlers im Kreis der Pan-Redakteure, der Friedrichs Kunst lobend erwähnt.<sup>48)</sup> In einem seiner Essays findet sich Liebermanns künstlerisches „Credo“, das unmittelbare Anknüpfungspunkt zu Friedrichs Auffassung bietet. Liebermann schreibt: „Die Phantasie des Künstlers muß den Stoff zu ihren Symbolen von den Sinnen und diese wieder müssen ihn von der Natur nehmen. [...] Aber künstlerisches Sehen heißt nicht nur optisches Sehen, sondern auch Erschauen der Natur [...] Nur wer den Odem Gottes in der Natur spürt, wird in Wirklichkeit lebendig gestalten können, nur der Pantheist [...] Gefühl ist alles [...] seine Gefühle gestalten den Künstler.“<sup>49)</sup>

In einer knappen Notiz in *Pan* wies Seidlitz bereits 1897 auf die Beschäftigung des Dahl Forschers Andreas Aubert mit Caspar David Friedrich hin und forderte eine erneute intensivere Beschäftigung mit dem Schaffen des Künstlers ein (Abb. 7). Seidlitz' kurzer Artikel spricht die wesentlichen für die Jahrtausendausstellung relevanten, später auch von Tschudi genannten

Aspekte zum Thema Friedrich bereits an. Doch fällt seine positive Wertung weniger eng auf die die Wiedergabe atmosphärischer Phänomene zugespitzt aus, als dies Tschudi formuliert hatte, und anders als dieser, lässt sich Seidlitz durchaus von der poetisch-romantischen Seite der Werke ansprechen:

„Caspar David Friedrich, der lange vergessene Künstler, verdient es besonders jetzt wieder genannt zu werden, denn er verkörperte in sich die beiden Richtungen, die die Gegenwart beherrschen, die naturalistische wie die symbolistische, und zwar zu einer Zeit, da die gesamte übrige Künstlerschaft noch den Bahnen des achtzehnten Jahrhunderts folgte oder dem fernabliegenden Ideal der Antike nachstrebte. Nur sein Zeitgenosse Otto Runge ist neben ihm zu nennen. Beide begründeten in den ersten Jahren unsres Jahrhunderts eine Art der Malerei, die von den unmittelbaren Studien der Natur ausgehend das Ziel verfolgte, poetische Empfindungen zu wecken. Romantiker waren insofern beide, als sie auf die Befriedigung des Seelenlebens ausgingen; sie suchten solche aber nicht in der Vergangenheit, sondern im eigenen Innern. [...] Gleich Runge ein nordischer Künstler durch und durch, ging er nicht darauf aus, die Natur in ihrer berückenden Schönheit darzustellen, sondern begnügte sich im Gegenteil mit den unscheinbarsten Formen ihrer Erscheinung, die er jedoch durch den Stimmungsgehalt, mit dem er sie erfüllte, weit über das Alltägliche hinauszugeben vermochte.“<sup>50)</sup>

Seidlitz' Text bringt im Weiteren die Vorgeschichte der „Wiederentdeckung des lange vergessenen Friedrich“ auf der Jahrhundertausstellung in Erwähnung, indem er die – immerhin rund 40 Jahre zurückliegende – „Erste deutsche allgemeine und historische Kunstaussstellung“ im Münchner Glaspalast 1858 in Erinnerung ruft. Dort waren die beiden (heute verlorenen) Werke aus der Sammlung Quandts<sup>51)</sup> sowie das Hünengrab im Schnee (Abb. 8), das die Dresdner Galerie 1905 von Siegwald Dahl erwarb, zu sehen.

Es gab 1858 kritische Stimmen, die im Kern noch immer die bekannten, 1810 von Baron von Ramdohr gegen Friedrichs Tetschner-Altar (Abb. 4) erhobenen Einwände gegen dessen unklassische Kompositionsweise und anmaßende Verletzung der Gattungshierarchie wiederholten. Hinzugekommen waren noch die Argumente der Koloristen die seit dem Siegeszug der Düsseldorfer Malerschule in der Dresdner Ausstellung 1836 Friedrichs Kunst weitgehend ins Abseits gedrängt hatten, da ihnen in Faktur und Farbigkeit der malerische Schwung fehlte. Daneben gab es aber mit der noch auf die persönliche Begegnung mit dem Künstler zurückgehenden einfühlsamen Würdigung von Wilhelm Wegener auch einen engagierten Befürworter, der insbesondere Friedrichs „feinen Sinn für Naturschönheiten“ hervorhob.<sup>52)</sup> Wegener verweist auch auf die beiden Werke, die schon damals in der Dresdner Galerie hingen und die 1906 nach Berlin geschickt wurden, die *Rast bei der Heuernte*<sup>53)</sup> mit ihrer Schilderung einer Gewitterstimmung, und die *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Abb. 12),<sup>54)</sup> die Wegener als „Ein Bild von wunderbarer poetischer Farbenstimmung“ beschreibt.<sup>55)</sup>

Es ist gut denkbar, dass Woldemar von Seidlitz Wegeners Artikel kannte. Mit Sicherheit hatten Woermann und er Ludwig Richters rückblickende Darstellung der Dresdner Kunstszene um

Friedrich und Dahl in den 1884 publizierten *Lebenserinnerungen eines Deutschen Malers* gelesen. Auch wird die 1865 herausgegebene Selbstbiographie von Carus<sup>56)</sup> mit ihren Ausführungen über Friedrich in Dresden ebenso greifbar und präsent geblieben sein, wie der Nachruf, in dem Carus 1840 anlässlich von Friedrichs Tod erstmals eine Auswahl von Aphorismen Friedrichs zusammengestellt hatte.<sup>57)</sup>

Diesen von Carus zitierten *Betrachtungen* entstammten die beiden Aussprüche, in denen man noch heute Friedrichs Kunstauffassung gültig zusammengefasst sieht. Der erste wendet einen von Leon Battista Alberti überlieferten Grundsatz ins Romantische: „Des Malers Gefühl ist sein Gesetz.“<sup>58)</sup> Dieser Gedanke eines radikalen Subjektivismus als Erfordernis der Kunst, den Börsch-Supans in den Mittelpunkt seiner 2008 erschienenen Monographie gestellt hat, erscheint heute wie eine Vorwegnahme des künstlerischen Credo der Moderne im frühen 20. Jahrhundert.<sup>59)</sup>

Der zweite Ausspruch Friedrichs setzt dessen Grundkonzept künstlerischen Schaffens ins Verhältnis zu seiner Naturwahrnehmung: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht; wenn er aber nichts in sich sieht, so sollte er auch nicht malen, was er vor sich sieht.“<sup>60)</sup> Mit Demut und Treue sollte sich der Künstler der gottgeschaffenen Natur widmen, nicht jedoch durch das Nachahmen von Vorbildern und das Befolgen akademischer Rezepte.

Den Kritikern seiner Zeit gereichten Friedrichs Ideen zum Spott; die Verfechter der Moderne dagegen konnten hierin die Postulate der Subjektivität und Unabhängigkeit künstlerischen Schaffens wiederfinden und hieraus – wie Liebermann – eine geistige Überhöhung der künstlerischen Reflexion der Natur herleiten. Gerade dies machte offenbar auch Seidlitz' Wertschätzung für die Malerei der Romantik aus, wenn er schreibt, Friedrich (und ebenso Runge) suchten die Befriedung des Seelenlebens nicht in der Vergangenheit, sondern in ihrem eigenen Innern.

Anlässlich der Jahrhundertausstellung von 1906 gab Seidlitz einen eigenen weiteren Ausstellungsführer heraus, in dem er sich den beiden Friedrich-Kabinetten widmet. Diese folgten im Rundgang des zweiten Stockwerkes „dem Norweger Dahl“, an dem Seidlitz dessen „äußerste Gewissenhaftigkeit verbunden mit einem starken Sinn für die Größe der Natureindrücke“ lobt.<sup>61)</sup> Seidlitz konstatiert „mit Stolz erkennen wir nun, daß wir in ihm einen der eigenartigsten, von zarter Poesie erfüllten Künstler besitzen.“ Friedrich wirkte „in strenger Abgeschlossenheit als eine völlig in sich gekehrte Natur [...]. Von gleichem Streben erfüllt, wie der ihm geistesverwandte Altersgenosse Runge aus Hamburg, indem auch ihn jede Einzelheit der Natur zur Ehrfurcht stimmte, ging er doch ganz andere Wege als jener.“<sup>62)</sup>

Friedrich „behielt als Ziel stets im Auge, das zu übermitteln, was Schiller die schöne Seele der Natur nennt, die Stimmung welche durch die Jahres- und Tageszeit, das Licht und die Wolkenbildung bedingt wird. Der Himmel mit seinen wechselnden Schauspielen bildete den vornehmsten Gegenstand seiner Studien; daher waren ihm die weiten Flächen des Meeres, ein leicht gewelltes Erdreich die liebsten Vorwürfe für seine Bilder. Die Natur hat er mit inniger



Hingebung studiert; was er aber davon verwertete, das malte er aus seiner Erinnerung unter schärfstem Festhalten des Eindrucks, den er gewonnen [...] Erscheinen uns manche seiner Werke auch durch die kraft ihrer Färbung im ersten Augenblick ungewohnt, so entsprechen sie doch durchaus den Erscheinungen der Wirklichkeit.“<sup>63)</sup>

In dem als *Seestück* betitelten *Mönch am Meer*, dessen Figur Seidlitz als „einsame Frau“ liest,<sup>64)</sup> sieht er ein Beispiel für Werke, in denen der Maler „den lyrischen Gehalt noch dadurch zu betonen“ pflegte, „daß er eine vereinzelt Figur als Träger der Stimmung in das Bild einfügte. Seine Malweise ist, bei allem Duft, von einer Kraft und Geschlossenheit der Farbe, daß man deutlich fühlt, hier habe es sich für ihn um die Ausübung eines Gottesdienstes gehandelt.“<sup>65)</sup> Zugleich folgte Friedrich – darauf hat Werner Busch eingehend hingewiesen – in der Darstellung des Küstenzuges exakt einer Rügen-Zeichnung von 1801, die sich heute in Hamburg befindet (Abb. 9 und 10).<sup>66)</sup>

Auch an den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* ließ sich beispielhaft die von Seidlitz erneut beobachtete Detailgenauigkeit Friedrichs bei der Verwendung einer in der Komposition neu gefügten zeichnerischen Vorlage ablesen (Abb. 11 und 12).<sup>67)</sup>

## Fazit

Die Jahrtausendausstellung 1906 profitierte, so lässt sich zusammenfassend sagen, im Hinblick auf ihre Präsentation und die dort vermittelte Einschätzung der Kunst Friedrichs in hohem Maße von Auberts Forschungen. Zugleich gab es eine Reihe von Vorboten und Quellen, die Friedrichs Werk durchaus noch im Bewusstsein erhalten hatten, so dass eine erneute Sichtung und Neubewertung erfolgen konnte. Man zeigte Leihgaben Friedrichs aus königlichen und bürgerlichen Privatsammlungen, aus der verschollenen Dresdner Sammlung Friedrich August II., von Friedrichs Enkel Harald Friedrich und auch von Andreas Aubert persönlich, der die Werke später in den Bestand der Osloer Nationalgalerie einbrachte. 1905 hatte zudem am Lehrter Bahnhof eine Ausstellung zur deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts „drei Arbeiten von Friedrich einbezogen, die Emil Heilbuth überschwänglich lobte.“<sup>68)</sup> Börsch-Supan weist darauf hin, dass unmittelbar im Vorfeld der Ausstellung Friedrich-Erwerbungen für die Museen getätigt worden waren; so „erwarben Hamburg fünf, Berlin und Dresden je ein Gemälde von ihm.“<sup>69)</sup>

Letztlich ist es dieser Bogenschlag der Jahrtausendausstellung zur romantischen Position um 1800, der die Friedrich-Forschung seit den 60er Jahren ermunterte, in Friedrichs Kunst einen entscheidenden Impuls für die Entwicklung der Moderne um 1900 zu sehen.

- 1) Der Text basiert auf einem Vortrag, der am 25. Mai 2019 anlässlich des Symposiums „The Dawn of German Modernism in Berlin“ an der Ritsumeikan-Universität in Kyoto gehalten wurde. Frau Professor Yuko Nakama und der Ritsumeikan Universität gilt mein besonderer Dank für die Ausrichtung dieses äußerst ertragreichen Symposiums und die Möglichkeit hier sprechen zu dürfen.
- 2) Nakama, Yuko: Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011, S. 173–194.
- 3) Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775 – 1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.
- 4) Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906, Berlin 2012.
- 5) Forster-Hahn, Françoise: Die weiße Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin. Ausstellungsinzenierung und Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. In: Jahrbuch der Berliner Museen 2013, Bd. 55, ersch. Berlin 2016, S. 109–129.
- 6) Ebd., S. 111.
- 7) Scholl 2012 (Anm. 4), S. 2.
- 8) Börsch-Supan, Helmut und Jähnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 56. – Weiter heißt es: „Die eigentlich historisch ausgerichtete Forschung beschäftigte sich kaum mit ihm.“ Diese Einschränkung lässt sich zum Beispiel auf Adolph Rosenbergs umfangreiche 1884-1889 publizierte Geschichte der Modernen Kunst beziehen, die Friedrich unerwähnt lässt. Friedrich fehlt noch in Richard Muthers Monographie von 1894/95. Der Dresdner Kunsthistoriker und Begründer der sächsischen Denkmalpflege Cornelius Gurlitt hat dann 1899 in seiner speziell mit der deutschen Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts befassten Abhandlung Caspar David Friedrich als den – aus seiner Sicht – ersten Wegbereiter der naturalistischen Landschaftskunst wieder positiv eingeordnet. S.a. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 16–18 und 21.
- 9) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, Zweite Auflage, München 1906 (Ausstellungsführer Gemälde).
- 10) Im 3. Obergeschoss außer den frühen Werken um 1800 die Sektionen zu Hamburg und Wien, im 2. Obergeschoss München im Berlin im Zentrum, sowie Düsseldorf, Dresden, Stuttgart, Frankfurt und Weimar in den äußeren Kabinetten, schließlich eher nach Künstlerpersönlichkeiten geordnet die neueren Meister wie Feuerbach, Böcklin, Leibl und Liebermann.
- 11) Friedrich hat, wie Blechen und Spitzweg, einen hervorgehobenen Platz im Kranz der Kabinette des 2. Obergeschosses der Nationalgalerie erhalten. „Nur Böcklin, Feuerbach und Leibl waren zahlreicher vertreten“ stellt Börsch-Supan fest (Börsch-Supan/Jähnig 1973 (Anm. 8), S. 56).
- 12) Die *Frau am Fenster* (Nr. 517), die *Landschaft mit Regenbogen* aus Weimar (Nr. 533) und unter dem Titel *Seestück den Mönch am Meer* (Nr. 534).
- 13) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, München 1906 (Ausstellungsführer Zeichnungen). Ohne Illustrationen.
- 14) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 1: Auswahl der hervorragendsten Bilder, München 1906.
- 15) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 2: Katalog der Gemälde, München 1906.
- 16) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906, S. VII. Demnach geht die Vorbereitung auf das Jahr 1897 zurück. Der kleinformatige, von Tschudi eingeleitete Führer, der in der zweiten Auflage alle 2094 Nummern der

- riesigen Schau zuzüglich der Nachträge und Einschaltungen sowie immerhin 84 Illustrationen enthält, führt den Beginn der Arbeit an dem Projekt noch weiter zurück, in das Jahr 1890 (Ausstellungsführer Gemälde Berlin 1906 (Anm. 9), S. 3).
- 17) Zudem gehörte für die Bayerischen Staatsgalerien Franz von Reber dem Vorstand an. Von Seiten der preußischen Administration wurde Oberregierungsrat Schmidt verpflichtend beigeordnet (vgl. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 96 f.
  - 18) Meier Graefe publizierte 1904 in Stuttgart seine dreibändige „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik“. Kurz zuvor gab er seine Pariser Galerie auf und ging 1904 nach Berlin zurück. Dem offiziellen Ausstellungskomitee gehörte er nur kurz an, da man aufgrund seines Engagements für die französische Kunst Auseinandersetzungen mit dem Berliner Ministerium befürchtete (vgl. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 90–93.
  - 19) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. IX.
  - 20) Ebd.
  - 21) Dabei wird interessanterweise die antifranzösische, patriotische Haltung Friedrichs, die zur Zeit des 1. Weltkrieges und erneut Anfang der 1940er Jahre zu einer fragwürdigen Vereinnahmung seiner Kunst führte, zunächst praktisch nicht thematisiert.
  - 22) Raum 22: Nrn. 500-502, ohne Nennung Nrn. 503 und 504.
  - 23) Von Carus wurde in Raum 22 die „Frühlingslandschaft“ der Dresdner Galerie (Nr. 254) gezeigt, in Raum 23 „Ein Hünengrab im Mondschein“ (Nr. 253) und die „Ruine bei Mondschein“ (Nr. 255).
  - 24) Raum 23: „Herbstabend im Großen Gehege“ (Nr. 1256), ohne Raumangabe genannt das „Ostra-Vorwerk“ in Dresden (Nr. 1257).
  - 25) Vgl. in der 2. Auflage des Ausstellungsführers (Anm. 9) Nrn. 300 bis 321 mit diversen Nachträgen. Soweit angegeben überwiegend in Raum 21; jedoch in Raum 22: „Vesuv (Gewitterstimmung), Studie“ (Nr. 303), „Flusslandschaft“ (Nr. 304), in Raum 23: „Waldbach im Gebirge“ (Nr. 301), „Landschaftsstudie: Gewitter“ (Nr. 308), „Landschaftsstudie bei Dresden“ (Nr. 315), „An der Elbe (Nebel), Studie“ (Nr. 316), „An der Elbe (Abend), Studie“ (Nr. 317), „Pillnitz, Studie“ (Nr. 318b), „Sächsische Landschaft in düsterer Abendstimmung“ (Nr. 321g), „Baumstudie“ (Nr. 321i).
  - 26) Auf der linken Wand das Hamburger „Eismeer“ (Nr. 529) und die „Lebensstufen“ (Nr. 520). Rechts davon der „Mönch am Meer“ (Nr. 534). In der unteren Reihe könnte links die „Harzlandschaft“ sprich der „Einsame Baum“ aus Berlin (Nr. 522) ins Bild kommen. Es folgen der „Sturzacker“ (Nr. 530) und die „Landschaft mit dem Regenbogen“ (Nr. 533).
  - 27) An der rechten Wand unten folgen Friedrichs „Harzlandschaft“ der Hamburger Kunsthalle (Nr. 527), die „Frau am Fenster“ (Nr. 517), sowie ganz rechts die „Wiesen bei Greifswald“ (Nr. 531).
  - 28) Es handelt sich um die damals noch in Besitz von Johanna Friedrich, der Schwiegertochter von Friedrichs Bruder Heinrich, in Greifswald befindliche Fassung, die der später erschienene Band 2, der Illustrierte Gemäldekatalog (Anm. 15) dann schon als Bestand der Berliner Nationalgalerie aufführt, und zudem die nachgereichte Variante, die von Friedrichs Enkel Harald in Hannover geliehen wurde (Nr. 830a). Das solche Korrespondenzen bewußt gesetzt wurden zeigt auch die Bildzusammenstellung im Auswahlkatalog. „Die Frau am Fenster“ und Kerstings Bildnis wurden dort auf einer Seite abgebildet (Nr. 517 und 830 auf S. 144) und auf der Doppelseite gegenüber die beiden anderen hochformatigen Kersting-Bilder (Nr. 824 und 826 auf S. 145).
  - 29) „Es macht immer einen widrigen Eindruck auf mich, in einem Saal oder Zimmer eine Menge Bilder wie Ware aufgestellt oder aufgespeichert zu sehen, wo der Beschauer nicht jedes Gemälde für sich getrennt betrachten kann, ohne zugleich vier halbe andere Bilder mitzusehen.“ (Caspar David Friedrich,

- „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, Manuskript, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv. Ca 49 u, fol. 1 - die Rechtschreibung hier modernisiert). Friedrich sah die Wertschätzung „herabsinken“ besonders, weil zudem häufig das „Widersprechenste neben einander aufgestellt ist“. Ebd.
- 30) Dennoch hatte man sich bemüht, durch die Einbeziehung von Dependancen und indem man viele Leihgaben nachträglich aussonderte, eine ‚nur‘ zwei- bis dreireihige Hängung zu ermöglichen, wie sie die Fotoaufnahmen zeigen.
- 31) So die grundlegende These in: Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, sowie Busch, Werner: Friedrich und Dahl. Thematische Verwandtschaft und bildnerische Differenz, in: Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Nasjonalgalleriet, Oslo (Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810-40), 10. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015; Galerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum (Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften), 6. Februar bis 3. Mai 2015, Dresden 2014, S. 17–23, bes. S. 19, Abb. 2.
- 32) Etliche der im Auswahlkatalog (Anm. 14) angesprochenen Kriterien wiederum werden auch von externen Kritikern aufgegriffen. Besonders zu erwähnen ist der Artikel von Ferdinand Laban in: Die Kunst für Alle 1905/06, Jg. 21 (H. 13), 1. April 1906, hier: Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung, II, S. 289 ff., bes. S. 292.
- 33) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. XV.
- 34) Ebd. S. XXVI.
- 35) Ebd. S. XXVI.
- 36) Forster-Hahn 2013 (Anm. 5), S. 111, Anm. 10 und 114.
- 37) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. XXVII.
- 38) Ebd.
- 39) Die notwendigen weiteren Schritte im Hinblick auf das zu verfolgende künstlerische Ziel haben nach Tschudi jedoch beide Künstler nicht weiter verfolgt: „Eine eigentliche Entwicklung in der Richtung auf eine intensivere Anschauung oder gesteigertes Ausdrucksvermögen scheint er [Dahl] so wenig wie Friedrich erfahren zu haben, obwohl beide alt geworden sind. [...] Von den Künstlern, die sich in Dresden diesen beiden Malern anschlossen, sind noch der Norweger Fearnley, der dank seiner vielen Reisen ein ziemlich wechselvolles Gesicht zeigt, und die Sachsen E.F. Oehme und der Arzt Karl Gustav Carus zu nennen. Dieser letztere ist für die Kunstgeschichte wichtiger denn als Maler durch seine Briefe über Landschaftsmalerei, die wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Anschauungen des Kreises geben.“ Ebd.
- 40) Ebd., S. XXVIII.
- 41) Aubert, Andreas: Die nordische Landschaftsmalerei und Johann Christian Dahl, Berlin 1947. Aubert hatte eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule absolviert und anschließend Theologie studiert. Nach seiner Promotion war er als Lehrer tätig, verfasste aber seit 1878 auch Kunstrezeptionen. Er erlangte sodann als Kunsthistoriker besondere Bedeutung durch seine Forschungen zu Johan Christian Dahl.
- 42) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. VIII. Im gleichen Zuge vermerkt Lichtwark nur noch die Wiederentdeckung von Wasmann, sowie von Johann Martin und Franz von Rohden durch den ebenfalls aus Skandinavien stammenden Maler Bernt Grönvold.
- 43) Illustrierter Gemäldekatalog (Bd. 2) Berlin 1906 (Anm. 15), S. 156, Anm.
- 44) Aubert 1947 (Anm. 41), S. 9 f. Vgl. Nils Messel: Andreas Aubert und seine Verdienste um Dahl und Friedrich, in: Kat. Ausst. Oslo/Dresden 2014, S. 73–79; s.a. Scholl 2012 (Anm. 4), S. 576. Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang auch Scholls Hinweis auf die Publikationen von Cornelius Gurlitt 1892: „Die

- Landschafter Dahl und Friedrich, als früheste Realisten kommen hier wieder zu Ehren.“ (Ebd.).
- 45) So war im Jahr 1900 zumindest das 1868 erworbene „Hünengrab im Herbst“ ausgestellt, vgl. den Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden, hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, 5. Aufl., Dresden 1900, S. 31, Nr. 2195.
- 46) Heute im Kupferstich-Kabinett Dresden. Von den Mitgliedern des Ausstellungsvorstandes scheint demnach nur Lichtwark Seidlitz 1906 zuhause besucht zu haben; man traf sich vermutlich häufiger in Berlin.
- 47) Auch er war mehrfach in Dresden zu Gast.
- 48) Eine entsprechende Bemerkung findet sich in seiner Abhandlung über Blechen (vgl. Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Reden und Schriften, Berlin 1983, S. 149).
- 49) Zit. n. Busch, Günter: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977, S. 82 f.
- 50) Seidlitz, Woldemar von: Caspar David Friedrich, in: Pan 1897, Heft 3, S. 111. Weiter heißt es: „Der hier [in der Abbildung] wiedergegebene Sonnenuntergang am Meeresstrande gehört wahrscheinlich zu jenen Tuschzeichnungen aus Rügen, die bereits zu Anfang unseres Jahrhunderts geschätzt waren.
- Friedrich, der vorübergehend auf der Münchener Ausstellung von 1858 die Aufmerksamkeit wieder auf sich lenkte, hat erst kürzlich einen begeisterten Verkünder in Andreas Aubert gefunden, aus dessen norwegisch geschriebenem Buche ‚Professor Dahl‘ das Friedrich betreffende Kapitel in der ‚Kunstchronik‘ vom 5. März 1896 in Übersetzung erschienen ist.“
- 51) Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), Nr. 416 (1911 verbrannt) und 295 (verschollen).
- 52) Vgl. den Abdruck des Artikels aus den Unterhaltungen am häuslichen Herd NF 4, 1859, S. 71–77 in Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 146–150, hier S. 147.
- 53) Ebd., Nr. 426.
- 54) Ebd., Nr. 261.
- 55) Wilhelm Wegener, zit. n. Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 148.
- 56) Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Erster und Zweiter Theil, Leipzig 1865.
- 57) Carus, Carl Gustav (Hg.): Friedrich der Landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniß und seinem Faksimile. Dresden 1841.
- 58) Ebd., S. 16.
- 59) Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, Berlin 2008.
- 60) Carus 1841 (Anm. 57), S. 11.
- 61) Seidlitz, Woldemar von: Führer durch die deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906, Berlin 1906, S. 50.
- 62) Ebd., S. 52.
- 63) Ebd., S. 52 f.
- 64) Ebd., S. 53 (Nr. 534).
- 65) Ebd. Die Verbindung von Friedrichs Naturauffassung mit seiner religiösen Haltung hatte von den Rezensenten der Jahrhundertausstellung unter anderem auch Richard Hamann angesprochen, der in seinem Ausstellungsrundgang Friedrich zudem „als überragende künstlerische Potenz“ bezeichnet, der alle zuvor ausgeführten „romantischen Tendenzen in seinem Lebenswerk vereinigt.“ (Hamann, Richard: Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775-1875). Bände I-III, Berlin 1906, hier S. 15).
- 66) Vgl. Busch 2003 (Anm. 31), S. 49.
- 67) Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv. C 1937-417. Vgl. Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, 2 Bde, München 2011, Nr. 580; Kat. Oslo/Dresden 2014 (Anm. 31), Nr. 2.
- 68) Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 56.
- 69) Ebd.

## Literatur

### Zitierte Begleitpublikationen zur Ausstellung:

Ausstellungsführer Gemälde Berlin 1906 (Anm. 9)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, Zweite Auflage, München 1906.

Ausstellungsführer Zeichnungen Berlin 1906 (Anm. 13)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, München 1906.

Auswahlkatalog Berlin 1906 (Anm. 14)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 1: Auswahl der hervorragendsten Bilder, München 1906.

Illustrierter Gemäldekatalog Berlin 1906 (Anm. 16)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 2: Katalog der Gemälde, München 1906

### Zitierte Literatur

Aubert 1947 (Anm. 41)

Aubert, Andreas: Die nordische Landschaftsmalerei und Johann Christian Dahl, Berlin 1947.

Beneke 1999 (Anm. 3)

Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.

Börsch-Supan/Jähnig 1973 (Anm. 8)

Börsch-Supan, Helmut / Jähnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Börsch-Supan 2008 (Anm. 59)

Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, Berlin 2008.

Busch 1977 (Anm. 49)

Busch, Günter: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977.

Busch 2003 (Anm. 31)

Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

Carus 1841 (Anm. 57)

Carus, Carl Gustav (Hg.): Friedrich der Landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniß und seinem Faksimile. Dresden 1841.

Carus 1865 (Anm. 56)

Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Erster und Zweiter Theil, Leipzig 1865.

Forster-Hahn 2013 (Anm. 5)

Forster-Hahn, Françoise: Die weiße Jahrtausstellung 1906 in Berlin. Ausstellungsinszenierung und Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. In: Jahrbuch der Berliner Museen 2013, Bd. 55 (ersch. Berlin 2016), S. 109–129.

Grummt 2011 (Anm. 67)

Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, 2 Bde, München 2011.

Hamann 1906 (Anm. 65)

Hamann, Richard: Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775-1875). Bände I-III, Berlin 1906.

Kat. Dresden 1900 (Anm. 45)

Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden, hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, 5. Aufl., Dresden 1900.

Kat. Ausst. Oslo/Dresden 2014 (Anm. 31)

Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Nasjonalgalleriet, Oslo (Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810-40), 10. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015; Belierie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum (Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften), 6. Februar bis 3. Mai 2015], Dresden 2014.

Laban 1905/06 (Anm. 32)

Ferdinand Laban in: Die Kunst für Alle 1905/06, Jg. 21 (H. 13), 1. April 1906, hier: Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung, II, S. 289 ff.

Liebermann 1983 (Anm. 48)

Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Reden und Schriften, Berlin 1983

Meier-Graefe 1904 (Anm. 18)

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 4 Bde., Stuttgart 1904.

Nakama 2011 (Anm. 2)

Nakama, Yuko: Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011.

Scholl 2012 (Anm. 4)

Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906, Berlin 2012.

Seidlitz 1897 (Anm. 50)

Seidlitz, Woldemar von: Caspar David Friedrich, in: Pan 1897, Heft 3, S. 111

Seidlitz 1906 (Anm. 58)

Seidlitz, Woldemar von: Führer durch die deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906, Berlin 1906.

### **Weitere Literaturhinweise**

Belting 1999

Belting, Hans: Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999.

Beutler 1988

Beutler, Christian / Schuster, Peter-Klaus / Warnke, Martin (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988.

Blühm 1996

Blühm, Andreas (Hg.): Philipp Otto Runge. Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit, Amsterdam 1996.

Busch 1997

Busch, Werner: Landschaftsmalerei, Berlin 1997.

Eimer 1999

Eimer, Gerhard (Hg.): Caspar David Friedrich. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I., Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte Band XVI, Frankfurt 1999.

Grave 2011

Grave, Johannes: Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik, Zürich 2011.

Hofmann 1998

Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.

Honour 1979

Honour, Hugh: Romanticism. New York 1979.

Kat. Ausst. Dresden 1930

Caspar David Friedrich. Der Graphiker, Dresden 1930.

Kat. Ausst. Dresden 1912

Ausstellung moderner Kunstwerke aus Privatbesitz. Veranstaltet vom Sächsischen Kunstverein zu Dresden, Juli und August 1912, Dresden 1912.

Kat. Ausst. Dresden 1940

Caspar David Friedrich. Gedächtnisausstellung zum 100. Todestage am 4. Mai, veranstaltet von der Staatlichen Gemäldegalerie und dem staatl. Kupferstich-Kabinett, Dresden 1940.



Kat. Ausst. London 2001

Spirit of an Age. Nineteenth-century paintings from the Nationalgalerie, Berlin. [published to accompany an exhibition at the National Gallery London, 8 March – 13 May 2001 and the national Gallery of Art, Washington, D.C. 10 June – 3 September 2001], London 2001.

Kat. Ausst. Madrid 2007

The Abstraction of Landscape. From Northern Romanticism to Abstract Expressionism, Madrid 2007.

Koerner 1998

Koerner, Joseph Leo: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998.

Richter 1950

Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen, Leipzig 1950.

Rosenblum 1983

Rosenblum, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, Leipzig 1983.

Scholl 2007

Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, Berlin 2007.

Woermann 1924

Woermann, Karl: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2. Band, Leipzig 1924.

