

Kilian Heck

Herbert von Einem in Greifswald und Caspar David Friedrich in Angers. Die deutsche Romantik und der national- sozialistische Kunstraub in Frankreich

Wenn wir von deutschen Kunsthistorikern sprechen, so machen wir keinen Unterschied zwischen den Fachgenossen des In- und Auslandes. Viele der Unseren haben in den Jahren des Dritten Reiches, freiwillig oder gezwungen, Deutschland verlassen. Sie haben darum nicht aufgehört, zu uns zu zählen. So schmerzlich ihr Verlust für das wissenschaftliche Leben in Deutschland war, wir wollen nicht vergessen, dass sie deutschem wissenschaftlichen Geist in ihren Gastländern zu fruchtbarer Wirksamkeit verholfen haben [...]. Viele andere sind in Deutschland geblieben, haben in der Heimat still die Fackel echten Geistes und echter Wissenschaft gehütet und sie an Jüngere weitergegeben, die sie in ihrem Sinne aufgenommen haben. Was die still bewahrende Kraft dieser in jenen dunklen Jahren in Deutschland Verbliebenen für unser Vaterland bedeutet hat, ist noch kaum erkannt worden, geschweige denn gewürdigt, häufig sogar in ungerechter Weise verkannt worden.¹

Dieses der Eröffnungsrede Herbert von Einems auf dem ersten Deutschen Kunsthistorikertag 1948 auf Schloss Brühl entnommene Zitat illustriert anschaulich, wie ein nicht emigrierter deutscher Kunsthistoriker versucht, am Bild einer intakten *Scientific Community* der deutschen Kunstgeschichte in den Jahren nach 1945 festzuhalten. Bezeichnend ist die Verteidigung der in Deutschland verbliebenen Kollegen, deren Tätigkeit

¹ Herbert von Einem, »Eröffnungsansprache«, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge des ersten Deutschen Kunsthistorikertages auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950, S. 9–15, hier S. 9.

während des »Dritten Reiches« er mit dem Bild einer Fackel vergleicht, deren »bewahrende« Kraft mit den Augen von Einems letztlich als Form einer inneren Emigration gedeutet werden kann.

Dass er wiederum »keinen Unterschied« zwischen den in Deutschland verbliebenen und den emigrierten Kunsthistorikern macht, ist aus seiner Sicht als ein wohlwollendes Zugeständnis und ein Zeichen an die Emigranten zu werten, sich nach wie vor der deutschen Kunstgeschichte zugehörig fühlen zu dürfen. Indem von Einem die Tatsache der Emigration vor dem Nationalsozialismus als »freiwillig oder gezwungen« erfolgt beurteilt, übt er nur indirekt Kritik am NS, lehnt aber die Verantwortung des Faches als solches für die erzwungene Emigration ab. Dieser Versuch einer Versöhnung musste seitens der zwangsweise Exilierten als zynisch gewertet werden.² Willibald Sauerländer spricht in seiner Beurteilung der Rede von Einems mit ihrer gemeinschaftlichen und undifferenzierten Nennung der »Fachgenossen des In- und Auslandes« als gemeinsamen Vertretern des Faches daher auch von einer »Tonart unschuldiger Arroganz«.³

Nikola Doll, die von Einems Eröffnungsrede ausführlich untersucht hat, bewertet sie wie folgt: »Insgesamt vertritt von Einem die Auffassung, dass die reine Wissenschaft, wie sie für die Kunstgeschichte prägend sei, im Kern nicht habe korrumpiert werden können«.⁴ Doll sieht bei von Einem eine »Entlastungsstrategie: Gerade weil die Kunstgeschichte nicht wirklich kontaminiert worden sei, sondern sich mehr oder minder erfolgreich gegen die Beeinflussungsversuche von Staat und Partei zur Wehr gesetzt habe, sei nun die Rückkehr zu einer objektiven Wissenschaft möglich«.⁵

2 Der Verband Deutscher Kunsthistoriker hat in einer undatierten, aber vermutlich um 1951 entstandenen Liste überhaupt erstmals versucht, in einer vorläufigen und unvollständigen Liste die Namen der exilierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zu ermitteln, vgl. Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Verband Deutscher Kunsthistoriker, I, B 35.

3 Willibald Sauerländer, »Von den »Sonderleistungen Deutscher Kunst« zur »Ars Sacra«, Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950«, in: Walter H. Pehle und Peter Sillem (Hg.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945?*, Frankfurt a. M. 1992, S. 177–190, hier S. 187, zit. in Roland Kanz, »Herbert von Einem. Ein Gelehrtenleben zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik«, in: ders. (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, Berlin 2018, S. 193–219, hier S. 202.

4 Nikola Doll, »Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag 1948«, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 325–337, hier S. 330.

5 Doll 2005 (Anm. 4), S. 331.



1. Herbert von Einem (1905–1983),
Foto wohl vor 1945

Überaus symptomatisch für die westdeutsche Nachkriegszeit und weit über die Person Herbert von Einems hinausgehend ist daher auch die Übertragung der Verantwortung für die Katastrophe des Nationalsozialismus und seiner Folgen an ein fast metaphysisch beschworenes, nach seiner Lesart aber verloren gegangenes »abendliches Bewusstsein«, das hierfür verantwortlich sei:

Der Verlust des historischen Gefühls, des Bedürfnisses nach Kontinuität ist keineswegs allein auf Deutschland beschränkt. Hätten wir noch ein abendliches Bewusstsein gehabt, so wäre jenes Ausmaß an Zerstörung unmöglich gewesen. Das ist die innere Situation, die wir vorfinden und der wir mit unserer Arbeit Rechnung tragen müssen.⁶

Herbert von Einem (1905–1983) (Abb. 1) gehört zu denjenigen Kunsthistorikern, die nach 1945 das Fach in Westdeutschland institutionell neu aufstellten. Peter Betthausen

6 Von Einem 1950 (Anm. 1), S. 12.

bezeichnet ihn darüber hinaus sogar als die »integrierende Leitfigur der traditionellen Kunstgeschichtswissenschaft«.7 Roland Kanz zählte von Einem erst jüngst »zu den wirkungsreichsten Kunsthistorikern im 20. Jahrhundert« und sieht in ihm »die zentrale Integrationsfigur des Faches nach dem Zweiten Weltkrieg«, und das sowohl »im Inland wie im Ausland, auch für viele emigrierte Kollegen, für die eine Rückkehr nach Deutschland undenkbar geworden war«.8 Zu dieser bemerkenswerten Nachkriegskarriere hat wohl auch die Übernahme einer Reihe von Leitungspositionen und Vorsitzen beigetragen: Seit 1947 hatte er neben Heinrich Lützeler einen der beiden Lehrstühle für Kunstgeschichte in Bonn inne. Dort wurde er 1970 emeritiert.9 Seine eindruckliche Vita umfasste unter anderem den Vorsitz im Verband Deutscher Kunsthistoriker 1960 bis 1968 sowie die Präsidentschaft des Comité International d’Histoire de l’Art (C.I.H.A) von 1964 bis 1969.10 Der sich bis 1961 noch als gesamtdeutsch verstehende Verband Deutscher Kunsthistoriker vollzog unter von Einems Ägide die bereits zuvor sowohl politisch wie ideologisch vorbereitete Abkehr von der DDR und betrieb eine Hinwendung zu einer (west)europäischen Identität und Tradition. Symptomatisch hierfür war das Motto des 1956 stattgefundenen 6. Deutschen Kunsthistorikertags in Essen unter dem Titel »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr«. Herbert von Einem gelang darüber hinaus 1964 mit der Durchführung des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg, zahlreiche internationale Fachvertreter nach Deutschland einzuladen.

Keinesfalls eine Marginalie stellt in diesem Zusammenhang die Tatsache dar, dass es von Einem vermochte – vier Jahre vor »1968« und sechs Jahre vor dem in der Fachgeschichte die entscheidende Zäsur hin zur kritischen Kunstgeschichte setzenden Kölner Kunsthistorikertag –, Exilanten wie Rudolf Wittkower, Richard Krautheimer und Nikolaus Pevsner nach Bonn zu holen. Damit ließ er seiner eingangs zitierten Vorstellung einer nach wie vor ungebrochenen *Scientific Community* von exilierten und in Deutschland verbliebenen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern konkrete Taten folgen.

7 Zit. in Peter H. Feist, »Von Einem, Herbert«, in: Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 73–77, hier S. 73.

8 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 193.

9 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74. Zur Nachkriegsbiographie von Einems ausführlich Kanz 2018 (Anm. 3), hier vor allem S. 198–211.

10 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74.

Die wissenschaftliche Biographie Herbert von Einems stand in den letzten Jahren immer wieder, wenn auch nicht umfassend, im Interesse der Fachgeschichte. Seit-her sind einige Differenzierungen gegenüber früheren Forschungen zu seiner Person anzubringen. Hierzu zählen insbesondere die bereits erwähnten Forschungsergebnisse von Roland Kanz.¹¹ Während Peter H. Feist den Kunsthistoriker Herbert von Einem als einen Wissenschaftler beschreibt, der »in die Verirrungen des Faches während der NS-Zeit nicht verstrickt war«, unterzieht Lilian Landes insbesondere von Einems aka-demische Anfangszeit vor 1945 einer kritischen Revision.¹² Sein wissenschaftliches Interesse lag nämlich damals, und alleine dieses Faktum ist bemerkenswert, bei einem gänzlich anderen Forschungsgebiet, als es bei dem späteren Michelangeliforscher von Einem zu vermuten wäre. Nicht die italienische Kunst und damit das mediterran konnotierte »Abendland«, sondern die deutsche Romantik stand im Mittelpunkt der Forschungen des jungen Herbert von Einem. Zwar hat er auch mit seinen späteren Forschungen zu Goethe in Italien das Terrain der Romantik nie ganz verlassen, doch seine frühen Romantik-Forschungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts galten explizit deutschen Romantikern wie Carl Ludwig Fernow und vor allem Caspar David Friedrich. Und es waren gerade diese Forschungen von Einems, die mitten im Kriegsjahr 1943 zur Berufung auf sein erstes Ordinariat an die Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald führten.

Dieser Berufung gingen mehrere Schritte voraus: zunächst wurde von Einem 1928 bei Georg Graf Vitzthum in Göttingen mit einer Dissertation zur Plastik der Lüneburger Goldenen Tafel promoviert, um anschließend bis 1936 als Assistent am Provinzialmu-seum, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, seine Assistenzzeit zu beginnen.¹³ Seine Habilitation zu Carl Ludwig Fernow reichte er 1935, noch während der Museumstätigkeit in Hannover, bei Wilhelm Waetzoldt in Halle ein.¹⁴ Danach ist er, so gibt Feist an, auf eine Privatdozentur wiederum nach Göttingen gelangt, die er aber »aus politischen Gründen erst mit Verspätung« erhielt.¹⁵ Diese Verzögerungen bestä-tigt auch Roland Kanz, der die damaligen Dossiers, etwa das des Dozentenführers der

11 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3).

12 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 73; Lilian Landes, »Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialisti-schen Kunstgeschichtsschreibung«, in: Doll, Fuhrmeister und Sprenger 2005 (Anm. 4), S. 283–304.

13 Vgl. Theodor Müller, *Herbert von Einem 16.2.1905–5.8.1983* (1984), URL: <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Einem%20Herbert%20von.pdf> [letzter Zugriff: 19.11.2018].

14 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74; Kanz 2018 (Anm. 3), S. 195.

15 Feist 2007 (Anm. 7), S. 74.

Universität Berlin vom 16. Oktober 1937, zu von Einem untersucht hat, welche dessen kritische Distanz zum NS insgesamt nahelegt.¹⁶

In den biographischen Berichten zu von Einem nimmt seine Greifswalder Zeit keinen bedeutsamen Platz ein. Sprechend in dieser Hinsicht ist etwa der Nachruf der Bayerischen Akademie von 1984. Hier heißt es lapidar: »1943 wurde von Einem aus Göttingen als ordentlicher Professor an die Universität Greifswald berufen. Es folgten Kriegsdienst und Gefangenschaft, Jahre, die von Einem als die dunkelsten seines Lebens genannt hat.«¹⁷ Dabei stehen die Greifswalder Jahre keinesfalls so episodenhaft und singulär da, wie es diese Beschreibung und die kurze Zeitdauer vermuten lassen. Das seit 1942 anhängige Berufungsverfahren lässt sich in den Akten des Universitätsarchivs noch genau nachvollziehen. Neben von Einem standen auf der Dreierliste der Mediävist Hans Weigert (1896–1967) und der Italianist und Renaissanceforscher Friedrich Kriegbaum (1901–1943).¹⁸ Zumindest Weigert gilt als ausgewiesener und überzeugter Nationalsozialist. Als Gutachter im Berufungsverfahren auf die Greifswalder Professur waren zahlreiche prominente, in Deutschland verbliebene Kunsthistoriker beteiligt, unter anderem Alfred Stange (1894–1968) in Bonn, Hans Kauffmann (1896–1983) in Köln, Dagobert Frey (1883–1962) in Breslau, Richard Hamann (1879–1961) in Marburg, Wilhelm Pinder (1878–1947) in Berlin, Kurt Gerstenberg (1886–1968) in Würzburg, Hans Jantzen (1881–1967) in München und Theodor Hetzer (1890–1946) in Leipzig.¹⁹ Wird die von der Berufungskommission in Greifswald erstellte Kurzliste mit den offenbar aus den schriftlichen Gutachten resultierenden Bewertungen zur Grundlage genommen, so hat von Einem die besten Bewertungen erhalten. Die Gründe der für von Einem mit zwei Kreuzen sehr guten Bewertung durch den »NSD-Dozentenbund« sind nicht klar ermittelbar. Hier mag nicht unbedingt eine ideologische Nähe zum Nationalsozialismus, sondern möglicherweise auch die Thematik des Forschungsgebietes von Einems ausschlaggebend gewesen sein, denn die anderen Bewerber waren, außer dem ebenfalls

16 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 196–197.

17 Müller 1984 (Anm. 13).

18 Vgl. Peter Betthausen, »Weigert, Hans«, in: Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 485–487; Friedrich Kriegbaum, der ab 1935 das Kunsthistorische Institut Florenz leitete, hatte 1941 Adolf Hitler und Benito Mussolini durch die Uffizien und den Vasarikorridor geführt, vgl. Ludwig Heinrich Heydenreich, »Kriegbaum, Friedrich«, in: *Neue Deutsche Biographie* 13, 1982, S. 40 URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd121630420.html#ndbcontent> [letzter Zugriff: 19.11.2018].

19 Vgl. Bewertungsliste im Berufungsverfahren Herbert von Einem, Universitätsarchiv Greifswald (1.4. Personalakten der wissenschaftlichen Angestellten und Beamten), 215.

sehr gut beurteilten Hermann Beenken, auf dem Gebiet der norddeutschen Romantik nicht in gleicher Weise ausgewiesen.

Das Schreiben des Greifswalder Dekans Metzner vom 8. Mai 1942 an den »Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung« bestätigt schließlich das Augenmerk auf die Qualifikation für die »niederdeutsche Kunst, insbesondere der Kunst Runges und Caspar David Friedrichs«, mit der von Einems Berufung beantragt wurde, der sich »in seiner wissenschaftlichen Arbeit besonders eingehend« damit beschäftigt habe und dessen wissenschaftliche Untersuchungen von allen Beurteilern »als grundlegend und unanfechtbar bezeichnet« und »ausnahmslos hochgeschätzt« würden.²⁰

Offenbar erhoffte sich Metzner von der Einstellung von Einems das 1940 in »Caspar David Friedrich-Institut« benannte kunstgeschichtliche Seminar Greifswald weiter zu stärken, war es doch schon in den Jahren vor von Einems Berufung systematisch zu einer Forschungsstätte für deutsche Romantik ausgebaut worden.²¹ Von Einem folgte hier dem Ordinarius Kurt Wilhelm-Kästner, der bis zu seiner Berufung nach Hamburg von 1936 bis 1942 den Greifswalder Lehrstuhl für Kunstgeschichte innehatte.²² Unter dessen Ägide – er war zugleich von 1938 bis 1942 Rektor der Universität – fanden 1940 die Feiern zum 100. Todestag in Greifswald statt, in deren Folge nicht nur die Benennung der Einrichtung in Caspar David Friedrich-Institut geschah, sondern umfangreiche Feierlichkeiten in ganz Greifswald ausgerichtet wurden, deren Leitung in den Händen des Friedrich-Forschers Kurt Karl Eberlein lag, eines dezidierten Nationalsozialisten, auf den wesentlich die rassistisch-ideologische Umdeutung des Werkes von Caspar David Friedrich zurückging.²³

Auch hatte Kurt Wilhelm-Kästner, zusammen mit Ludwig Rohling und Karl Friedrich Degner, 1940 eine explizit nationalsozialistisch-propagandistische Darstellung Caspar David Friedrichs zur »moralischen Stärkung« von Wehrmachtssoldaten an der Front verfasst, in welcher diese behaupteten, dass aus Friedrich, der hier als »groß, stark

20 Vgl. Universitätsarchiv Greifswald (1.4. Personalakten der wissenschaftlichen Angestellten und Beamten), 215.

21 Vgl. Michael Lissok, *Ein kurzer Abriss der einhundertjährigen Geschichte des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, 2006, S. 1–3, www.cdfi.de [letzter Zugriff: 01.05.2016 (zur Zeit offline)].

22 Vgl. Lissok 2006 (Anm. 21), S. 1.

23 Siehe Peter Betthausen, »Eberlein, Kurt Karl«, in: Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 71–73; zu den Greifswalder Feierlichkeiten zum 100. Todestag Friedrichs 1940 ist eine gesonderte Untersuchung des Autors geplant.

gebaut, blond, charakterfest, kämpferisch« beschrieben wird und somit als »eine echt nordische Erscheinung« gelte, der »unerschütterliche heilige Glaube an Deutschland« spräche.²⁴

Das also war die propagandistisch hochgradig infiltrierte Situation, die von Einem vorfand, als er am 1. September 1943 mit der Annahme des Rufes seinen Lehrstuhl in der kleinen vorpommerschen Universitätsstadt antrat, dessen Übernahme er im Übrigen mit der Antrittsvorlesung im November des gleichen Jahres mit dem bezeichnenden Titel *Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert* einleitete.²⁵ Für ihn, der »Friedrichs politisches Engagement bewusst unter dessen landschaftliche Leistungen« stellte, so Lilian Landes,²⁶ war das vermutlich keine ganz einfache Aufgabe. Doch auch wenn sein Romantik-Bild nicht in gleicher Weise nationalsozialistisch, jedenfalls im Sinne seines Vorgängers, eingefärbt war, hatten mehrere seiner Schriften in den 1930er-Jahren sowie seine eigenen Forschungen zu Caspar David Friedrich ihn aus Greifswalder Sicht als geeignet erscheinen lassen müssen, die dortige Position zu übernehmen. Es kann an dieser Stelle nur cursorisch auf die teilweise schon erwähnten Untersuchungen von Heinrich Dilly, Nikola Doll und Lilian Landes eingegangen werden, die sich von Einems Forschungen speziell zur Romantik widmen.

Fast selbstredend im Sinne der damaligen Forschung und möglicherweise auch nicht unbeeinflusst von den kulturmorphologischen Überlegungen Oswald Spenglers zu Friedrich hatte auch von Einem einen Zusammenhang zwischen Person, Werk und Landschaft festgestellt. Insbesondere in seinem Aufsatz »Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft« von 1936 fordert von Einem die

künstlerische Bedeutung sowohl der zeitlichen wie der räumlichen Faktoren zu untersuchen. Unter den zeitlichen sind die Kräfte zu verstehen, die dem geschichtlichen Wandel unterliegen, unter den räumlichen die sich gleichbleibenden Kräfte des Blutes, der Landschaft, des Klimas.²⁷

24 Kurt Wilhelm-Kästner, Ludwig Rohling und Karl Friedrich Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940, S. 10–11; vgl. Landes 2005 (Anm. 12), S. 289 und 299.

25 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 197.

26 Vgl. Landes 2005 (Anm. 12), S. 299.

27 Herbert von Einem, »Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1936, S. 1–6, zit. nach Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München/Berlin 1988, S. 49.

Lilian Landes konstatiert bei von Einem, dass auch er von einer Verfallserscheinung der Kunst im 19. Jahrhundert ausgeht, die für ihn lediglich von einer übergreifenden »Substanzarmut« zusammengehalten wurde. Der Verlust eines gemeinschaftlichen, übergreifenden Grundes, der das geistige Leben getragen hatte, habe, so Landes, für von Einem »zu eine[r] allgemeine[n] Unsicherheit und [...] Gefahren subjektiver Willkür« geführt.²⁸ Das 19. Jahrhundert galt ihm somit als Keimzelle des Verlustes von ästhetischen Maßstäben, von Wahrhaftigkeit und Gemeinschaftsgeist in der Kunst.²⁹

Hellsichtig ist daher die Analyse von Landes in Bezug auf von Einems Sichtweise des 19. Jahrhunderts und seine Hinwendung zur Kunst der Romantik:

Es muss daher zunächst überraschen, dass vor dem Hintergrund dieser Absage an einen vorgeblich subjektiven Zielen verpflichteten Künstlertypus ausgerechnet die deutsche Romantik dem kritisch-nationalistischen Urteil standhielt: Caspar David Friedrich wird zur Generalinstanz, die von nahezu jedem Autor als Vorbild und Maßstab herangezogen wurde. Die Entdeckung des Ichs durch deutsche Künstler wie Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge bedeutete im Rückblick der 1930er Jahre einen Verlustausgleich angesichts des als entleert empfundenen Zustands, der das Bild zur »bloßen Vorstufe des Begrifflichen« hatte verkommen lassen.³⁰

Für von Einem, der mit der Monographie *Caspar David Friedrich* eine erstmals 1938 und danach in mehreren Auflagen erschienene, eher an ein nichtwissenschaftliches Publikum gerichtete, aber durchaus erfolgreiche Publikation vorlegte, war demnach Friedrich eine geeignete Künstlerpersönlichkeit, die mit ihrer subjektiven, nach innen gewendeten Weltsicht auf die unbefriedigende Gegenwart zu bestehen gelernt hatte.³¹ Nicht zuletzt dürfte es dieses Buch zu Friedrich gewesen sein, das die Berufung von

28 Herbert von Einem, »Goethes Kunstphilosophie«, in: *Imprimatur* 7, 1936–1937, S. 60–78, hier S. 61, zit. nach Landes 2005 (Anm. 12), S. 285.

29 Landes 2005 (Anm. 12), S. 286.

30 Ebd., S. 285.

31 Es verwundert, dass Nina Hinrichs dieses Friedrich-Buch von Einems in ihrer Studie zur Friedrich-Rezeption keiner ausführlichen Untersuchung unterzieht, vgl. Nina Hinrichs, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.

Einems nach Greifswald befördert hat, obwohl es nicht dem in Greifswald durchaus verbreiteten Tenor der »echt nordischen Erscheinung« Friedrichs entsprach.³²

Die Greifswalder Jahre von Einems, von denen wir, außer zu den Akten zur Berufung, eher wenig wissen, lassen sich noch mit Angaben zu den Lehrveranstaltungen ergänzen, die im Vorlesungsverzeichnis zu finden sind, von denen aber unklar ist, ob er sie aufgrund seiner Einberufung zum Wehrdienst vollumfänglich ableisten konnte. Hierzu gehören etwa im Wintersemester 1943/44 die Vorlesung *Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* und *Übungen über italienische Plastik des 18. Jahrhunderts* sowie im Sommersemester 1944 die Vorlesung zu *Albrecht Dürer* sowie *Übungen für Fortgeschrittene: Frührenaissance in Florenz*.³³ Im Wintersemester 1944/45 ist er im Vorlesungsverzeichnis mit einer *Geschichte der deutschen Kunst I: Frühes und hohes Mittelalter etwa 800 bis 1250* angekündigt.³⁴ Doch steht zu vermuten, dass er aufgrund einer erneuten Einberufung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Greifswald gelehrt hat.³⁵ Auffällig bei der Themenwahl der Lehrveranstaltungen ist, dass von Einem seine älteren frühneuzeitlichen Themen in Greifswald fortführt und sich nicht ausschließlich auf das 19. Jahrhundert in der Lehre fokussiert.

Mit diesen Angaben wäre das meiste zu von Einems Greifswalder Jahren gesagt, wenn nicht vor kurzem Dokumente aufgetaucht wären, die seine wenigstens temporäre Verwicklung in den nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich belegten. Die hier angeführten, umfanglichen Vorüberlegungen können dazu beitragen, diese für einen Hochschullehrer durchaus irritierenden Schriftstücke besser einzuordnen.³⁶ Der erste Hinweis, der hier nach Frankreich führt, ist durch die Vertretung des Greifswalder Lehrstuhls ab Herbst 1944 gegeben. Diese Vertretung wurde nämlich im Greifswalder

32 Zu den Friedrich-Forschungen von Einems vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 212.

33 Vgl. *Personal- und Vorlesungsverzeichnis Sommer-Semester 1944*, S. 40, URL: <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959WiSe194344/55/>; <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1944/54/>; sowie <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1944/46/> [letzter Zugriff jeweils: 21.11.2018].

34 Vgl. *Personal- und Vorlesungsverzeichnis für das Winter-Semester 1944/45*, S. 39, vgl. URL: <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN657561959WiSe194445/44/> [letzter Zugriff: 27.04.2019].

35 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 197–198.

36 Vgl. Forschungsprojekt von Nikola Doll: Zwischen Kunst, Wissenschaft und Besatzungspolitik. Die Kunsthistorische Forschungsstätte Paris, <https://dfk-paris.org/de/research-project/zwischen-kunst-wissenschaft-und-besatzungspolitik-1207.html> [letzter Zugriff: 27.04.2019]. Für Hinweise bin ich Elisabeth Furtwängler, Christian Fuhrmeister, Thomas Kirchner und besonders Nikola Doll dankbar.

Vorlesungsverzeichnis mit »Stange, Alfred, Dr. phil., ordentlicher Professor und Direktor des kunstwissenschaftlichen Institutes an der Universität Bonn« angekündigt.³⁷ Dies ist insofern bemerkenswert, weil Stange nicht nur in das Berufungsverfahren von Einems in Greifswald involviert, sondern auch an der Gründung der Kunsthistorischen Forschungsstätte (KHF) in Paris 1942 beteiligt war. Wie genau von Einem in Verbindung zu dem Netzwerk deutscher Kunsthistoriker in Paris stand, das unter anderem aus den rheinischen Kunsthistorikern Franz Graf Wolff Metternich, Alfred Stange und Hermann Bunjes gebildet wurde, bleibt künftigen Forschungen vorbehalten.³⁸

Die wenigen archivalischen Nachweise, auf denen sich die Kontakte von Einems nach Paris stützen, sollen im Folgenden untersucht werden: Es handelt sich jeweils um einen Brief von Einems an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 8. April 1944 (Abb. 2),³⁹ einen weiteren Brief von Einems an den Oberkriegsverwaltungsrat Dr. Josef Busley in Angers vom 20. April 1944⁴⁰, eine Stellungnahme zu den Reiseplänen von Einems durch die Deutsche Botschaft in Paris vom 5. Juni 1944⁴¹ sowie ein Antwortschreiben von Dr. Bunjes, dem Leiter der Deutschen Kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris an Herbert von Einem vom 18. April 1944.⁴²

Zu den Protagonisten: Josef Busley (1888–1969) war als Denkmalpfleger tätig und während des Krieges Mitglied des »Kunstschutzes« im besetzten Frankreich, verantwortlich für die Regionen Angers und Bordeaux. Zu ihm liegen bereits Forschungen vor.⁴³ In noch umfangreicherem Maße existieren solche zu Dr. Hermann Bunjes (1911–1945), der zunächst Mitarbeiter von Alfred Stange in Bonn war, bevor er ab Herbst 1940

37 *Personal und Vorlesungsverzeichnis Sommer-Semester 1945*, S. 19, vgl. <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1945/22/> [letzter Zugriff: 27.04.2019].

38 Nikola Doll, »Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik«, in: Burkhard Dietz, Helmut Gabel und Ulrich Tiedau (Hg.), *Griff nach dem Westen. Die »Westforschung« der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Münster 2003 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, 6.1), S. 979–1015. Zu Stange jetzt auch Iris Grötecke, »Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Institutes von 1935 bis 1945«, in: *Kanz* 2018 (Anm. 3), S. 147–176, hier besonders S. 161.

39 Konzeptentwurf im Archiv des CDFI Greifswald sowie Durchschlag im Archiv des Auswärtigen Amtes, Botschaft Paris 51, Kult. 12, Nr. 1.

40 Konzeptentwurf im Archiv des CDFI Greifswald, unverzeichnet.

41 Archiv des Auswärtigen Amtes, Botschaft Paris 51, Kult. 12, Nr. 1.

42 Archiv des CDFI Greifswald, unverzeichnet.

43 URL: http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Kunstschutz/Busley,%20Dr.%20Josef.html [letzter Zugriff: 21.11.2018].

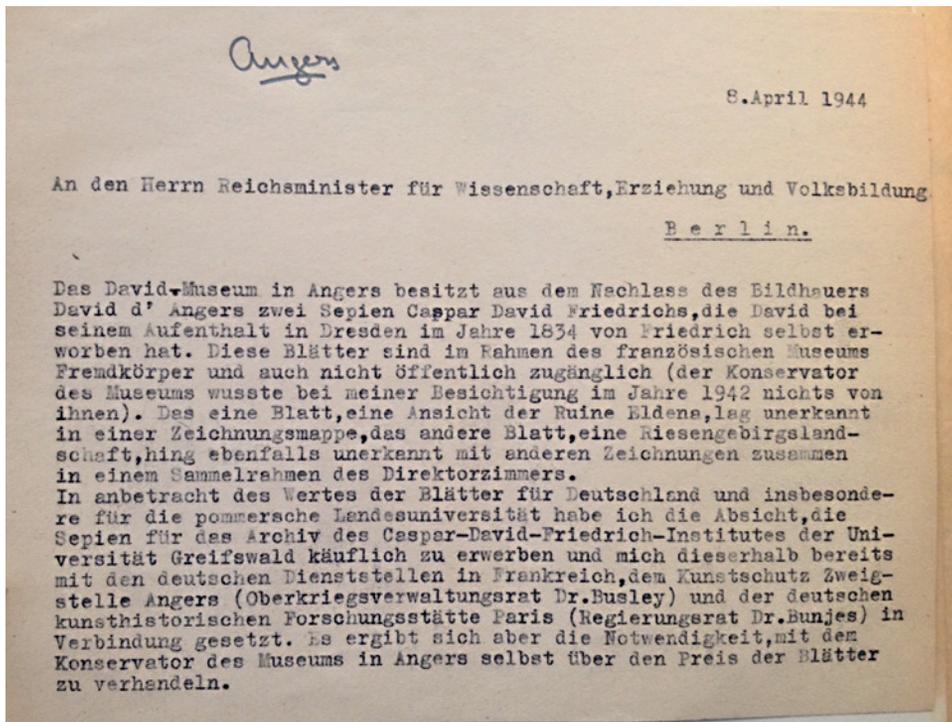
als Kriegsverwaltungsrat Beauftragter für den Kunstschutz beim Militärverwaltungsbezirk Paris wurde und dann auch die 1942 gegründete Kunsthistorische Forschungsstätte Paris (KHF) leitete.⁴⁴

Im Brief vom 8. April an Reichsminister Bernhard Rust (1883–1945) schildert von Einem zunächst die Umstände, wie über den Friedrich-Freund David d'Angers nach dessen Besuch beim Künstler 1834 zwei von dessen Sepien als Besitz von d'Angers nach Angers gelangten. Von Einem schreibt weiter: »diese Blätter sind im Rahmen des französischen Museums Fremdkörper und auch nicht öffentlich zugänglich«. Dabei beruft er sich auf die angeblich nicht vorhandene Kenntnis der Mitarbeiter des Museums in Angers hinsichtlich der beiden Zeichnungen der Ruine Eldena und der Riesengebirgslandschaft (Abb. 3 und 4). Von Einem fährt dann fort: »in Anbetracht des Wertes der Blätter für Deutschland und insbesondere für die pommerschen Landesuniversität habe ich die Absicht, die Sepien für das Archiv des Caspar-David-Friedrich-Institutes der Universität Greifswald käuflich zu erwerben und mich dieserhalb bereits mit den deutschen Dienststellen in Frankreich, dem Kundenschutz Zweigstelle Angers (Oberkriegsverwaltungsrat Dr. Busley) und der deutschen kunsthistorischen Forschungsstätte Paris (Regierungsrat Doktor Bunjes) in Verbindung gesetzt«. Im Anschluss betont er, dass es jetzt anstünde, mit dem Konservator des Museums in Angers über den Preis zu verhandeln.

Im zweiten Schreiben vom 20. April 1944 wendet sich von Einem, inzwischen durchaus ungeduldig geworden, nochmals an Busley, da dessen Brief offenbar noch nicht in Greifswald angekommen war, und bittet diesen, ihn, von Einem, doch wissen zu lassen, »welche Schritte von mir unternommen werden müssen, um sie [die Erwerbung – Einschub KH] einzuleiten und durchzusetzen«. Von Einem gibt weiter an, dass er zu diesem Zweck, insbesondere wegen der erforderlichen Reisemodalitäten, bereits mit verschiedenen Stellen korrespondiert habe. Letzteres wird in einem weiteren Schreiben bestätigt, in dem die Deutsche Botschaft Paris am 5. Juni 1944 betont, dass gegen die Einreise von Einems nach Frankreich nichts einzuwenden sei.

Interessant ist aber vor allem das Antwortschreiben vom 18. April 1944, in dem Bunjes unmissverständlich rät, von einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit, dem durch von Einem angestregten Kauf, Abstand zu nehmen. Bunjes begründet das wie folgt: »soweit ich mich unterrichten konnte sind die C.D.F.-Zeichnungen in Angers Staatsbesitz. Der französische Staatsbesitz aber ist unantastbar. Der Verkauf auch der geringsten Zeichnung aus Museumsbesitz bedürfte einer gesetzlichen Genehmigung

44 Vgl. Doll 2003 (Anm. 38), S. 1012.



2. Briefkonzept Herbert von Einems an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 8. April 1944 (Caspar David Friedrich-Institut, Universität Greifswald)

durch die Staatschefs von Frankreich wie auch Deutschlands aufgrund der gegenwärtigen Situation in Frankreich«. Er fährt fort: »Ich [...] kann Ihnen nur sagen, dass Ihre Aussicht auf Erfolg in dieser Angelegenheit gleich Null ist. Ich bedaure, Ihnen diese ungeschminkte Antwort geben zu müssen halte es aber für richtiger, als wenn ich Ihnen eine nichtssagende Auskunft gegeben hätte«.

Der Wunsch von Einems, die Zeichnungen zu »erwerben« und die kritische Stellungnahme zu diesem Ansinnen durch Bunjes sind in mehrerer Hinsicht bemerkenswerte Vorgänge. Von Einem versuchte, das spätestens unter seinem Vorgänger Kurt Wilhelm-Kästner aufgebaute und vornehmlich durch eine Sammlung von Fotos aller erreichbarer Werke von Caspar David Friedrich bestückte Greifswalder Institutsarchiv zu ergänzen, und das offenbar auch mit Originalen des Künstlers.⁴⁵ Dass er die wäh-

45 Die archivalischen Bestände sind teilweise noch heute im CDFI der Universität Greifswald vorhanden und bislang sämtlich unverzeichnet. Sie enthalten unter anderem Korrespondenzen mit Museen und Kunsthändlern, besonders ab den späten 1930er-Jahren, darunter etwa mit der Kunsthandlung von Wolfgang Gurlitt (1888–1965) in Berlin und Bad Aussee.



3. Westfassade der Ruine Eldena mit Backhaus und Scheune, um 1837, Pinsel in Braun, 17,6 x 23,9 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts

rend seiner Zeit als Wehrmachtssoldat in Angers offenbar zielgerichtet aufgesuchten Bestände an Friedrich-Zeichnungen im Depot des Museums in Angers als potentielle Erwerbung für Greifswald ansah, versucht er durch den Umstand zu begründen, dass diese Werke in Angers offensichtlich kaum bekannt waren. Von Einem sah in diesen Werken Friedrichs somit seine eigene Entdeckung und versuchte, ihre geplante Aneignung zu legitimieren, indem er erstens vorgab, sie »käuflich [...] erwerben« zu wollen und zweitens, vor allem gegenüber den deutschen Stellen in Paris, betonte, dass die Zeichnungen in Angers »Fremdkörper« seien. Zweifellos bedient sich von Einem hier einer aus heutiger Sicht höchst fragwürdigen Semantik. Möglicherweise wäre auch, wenn es überhaupt je zu Verkaufsverhandlungen in Angers gekommen wäre, ein entsprechender Druck auf das Museum seitens eines der nationalsozialistischen Besatzungsmacht angehörenden Kunsthistorikers gekommen. Das alles hätte aber spätestens nach der kurz darauf erfolgten Landung der Alliierten in der Normandie Anfang Juni 1944 in ein aussichtsloses, ein geradezu absurdes Unterfangen gemündet. Gleichwohl bleibt für von Einem festzuhalten, dass in einer Zeit, in der die umfangreichen Raubkunstaktivitäten, in die das KHF Paris verwickelt war, auch vor einem Greifswalder Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte und aktiven Wehrmachtssoldaten nicht verborgen geblieben sein können, Letzterer zumindest den Versuch unternommen hat, an diesen Raubkunstaktivitäten zu partizipieren. Dass dieser Versuch gescheitert ist, lag an den äußeren Umständen, nicht aber an einem etwa aufgegebenen Vorsatz.

Bemerkenswert ist aber vor allem die Antwort von Hermann Bunjes. Er betont gegenüber von Einem ohne Umschweife, dass der »französische Staatsbesitz«, und hierzu zählten die Zeichnungen, »unantastbar« sei. Bunjes galt laut Eckard Michels als das »schwarze Schaf« des Referates Kunstschutz der Militärverwaltung, da er unter

4. Gebirgslandschaft bei Teplitz, nach 1835, Pinsel in Braun, 22,8 x 30,7 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts



anderem als kunsthistorischer Berater und Agent Görings tätig war und damit zahlreiche völkerrechtswidrige Wegnahmen französischer Kunstschatze durch die Botschaft, den Einsatzstab Rosenberg und Görings selbst durch sein Wissen mitverursacht hatte, was nach Michels der Kunstschutz unter Graf Wolff Metternich immer wieder zu verhindern trachtete.⁴⁶ Vor allem ist aber bemerkenswert, dass hier von jemandem wie Bunjes eine Scheinlegalität aufrechterhalten wird, indem ein öffentlicher Kunstbesitz vollkommen anders behandelt wird als ein privater, denn Bunjes war auf der anderen Seite in zahlreichen Fällen dafür mitverantwortlich, dass private Kunstsammlungen in Frankreich geplündert wurden. Dieses offenbar weitgehend der Realität entsprechende Verhalten, dass privater Kunstbesitz hemmungslos beraubt wurde, während man im Umkehrfall sich gegenüber den öffentlichen Institutionen korrekt zu verhalten glaubte, schien nicht zuletzt eine fragwürdige Sphäre der Rechtmäßigkeit und damit der Legitimation in den Augen der Beteiligten herzustellen.⁴⁷

Auch wenn auf den ersten Blick ein Zusammenhang zwischen den Themen einer Neukonstituierung der Nachkriegskunstgeschichte, der Etablierung einer auf den Norden bezogenen Romantikforschung und den geschilderten Raubkunstaktivitäten während des Nationalsozialismus nicht offensichtlich ist, treten diese Bereiche doch

46 Vgl. Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1993 (Studien zur modernen Geschichte, 46), S. 93.

47 Zur Vernetzung kunsthistorischer Wissenschaft und Raubkunst bei Hermann Bunjes vgl. Nikola Doll, »Die »Rhineland-Gang«. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa«, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.), *Museen im Zwielicht*, 2. Aufl., Magdeburg 2007, S. 63–90, hier S. 78–79.

allesamt in einer bemerkenswerten Weise in der wissenschaftlichen Biographie Herbert von Einems zusammen. Dass von Einem nach 1945 so sehr auf die Beschwörung des »Abendlandes« sowie auf eine Kontaktaufnahme mit exilierten Kollegen setzte, die eher in Bereichen wie der italienischen Renaissance und methodisch auf dem Gebiet der Ikonographie unterwegs waren, ist sicher ebenso Teil einer Anpassungsstrategie, wie er andererseits versucht hat, im Sinne einer vorgeblichen Gemeinsamkeit der *Scientific Community* der Kunstgeschichte die nationalsozialistisch diskreditierten Kunsthistoriker zu rehabilitieren. So strebte von Einem beispielsweise 1950 die Einrichtung eines »Ehrengerichts« an, mit dem unter Leitung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker die Wiedereingliederung politisch belasteter Kollegen eingeleitet werden sollte. Von Einem versuchte hier erneut, zwischen den »streng wissenschaftlichen Leistungen« dieser Kollegen und ihren politischen Verfehlungen zu unterscheiden, damit das Fach letztlich nicht auf die »starken Begabungen« dieser Kollegen verzichten müsse:⁴⁸

Wäre es nicht doch zweckmäßig [...] innerhalb des Kunsthistoriker Verbandes die Möglichkeit eines Ehrengerichts zu schaffen? Wir haben in unserem Fach eine ganze Reihe Kollegen, die durch die politischen Umwälzungen ihr Amt verloren haben (Schrade, Stange, Wilhelm-Kästner, Weigert, Troescher usw.) und deren Situation keineswegs geklärt ist.⁴⁹

Offenbar sah sich von Einem selbst als nicht diskreditierter Fachkollege und in dieser Funktion als Vermittler zwischen den Kollegen geradezu dazu berufen, das Fach nach vorne zu bringen. Dabei scheute er nicht davor zurück, solches mit aus heutiger Sicht kaum verständlichen Argumenten für eine Entlastung zu forcieren.⁵⁰ Das entscheidende Argument für die Entlastung der nicht emigrierten Kollegen sah von Einem aber in der von ihm behaupteten, während der Zeit des Nationalsozialismus angeblich stets aufrechterhaltenen Trennung von Politik und Forschung gegeben. In der eingangs zitierten Brühler Rede von Einems 1948 erkennt Roland Kanz deshalb auch folgerichtig die wesentlichen Elemente späterer Legitimierungsstrategien von Einems vorweggenommen:

48 Herbert von Einem, zit. bei Kanz 2018 (Anm. 3), S. 203.

49 Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Verband Deutscher Kunsthistoriker, I, B 35, Herbert von Einem an Hans Jantzen am 09.02.1950; zit. nach und ausführlich dazu Doll 2005 (Anm. 4), S. 334.

50 Vgl. Doll, Fuhrmeister und Sprengler 2005 (Anm. 4), S. 9–26; Doll 2005 (Anm. 4); Kanz 2018 (Anm. 3), S. 203.

Die gedankliche Brücke für alle Anwesenden in Brühl 1948 war die angebotene Verharmlosung, die Kunstgeschichte sei als Fach mit ihren Vertretern nicht ideologisiert worden, sondern immer nur ihrer Sache verpflichtet geblieben. Wie und unter welchen Bedingungen man als Kunsthistoriker im Dritten Reich hatte anständig bleiben können, bedurfte keiner gemeinschaftlichen Diskussion.⁵¹

Zusammenfassend für unsere Untersuchung wäre daher zu fragen, ob die Trennung von Forschung und ideologischer Verflechtung des Faches mit der Politik als Legitimationsstrategie von Einems hätte aufrechterhalten werden können, wären die Dokumente zu seiner wenigstens partiellen Involvierung in den nationalsozialistischen Kunstraub schon 1948 bekannt gewesen. Diese Frage kann nicht sicher beantwortet werden. Möglicherweise wären die Folgen für von Einems Glaubwürdigkeit aber gering ausgefallen, denn das Bewusstsein für den nationalsozialistischen Kunstraub war in der Nachkriegszeit bekanntlich nicht in gleichem Maße entwickelt wie heute. Allerdings liefern die skizzierten Vorgänge immerhin eine mögliche Erklärung, warum die Greifswalder Jahre und die Romantikforschung der 1930er-Jahre durch von Einem im Rückblick eher marginalisiert wurden. Eine absichtsvolle Verdrängung durch ihn selbst muss hier also mindestens konstatiert werden.

In seiner 1978, also erst Jahrzehnte später erschienenen Monographie *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760–1840* greift von Einem durchaus schlagend diesen Zwiespalt auf, der sich durch seine sämtlichen Forschungsbereiche, aber auch durch seine eigene Biographie zieht, wenn er resigniert schreibt,

daß die Romantik das Ziel, um das sie gerungen hat, nicht hat erreichen können. Wie der Klassizismus ist auch sie als Bewegung gescheitert. Das Ziel, der bildenden Kunst den Rang zurückzugewinnen, den sie vom Mittelalter bis zum Barock gehabt hat, blieb unerfüllbar.⁵²

Nicht nur schwingt hier überdeutlich der Gestus von Sedlmayrs 1948 erschienenem *Verlust der Mitte* durch⁵³, der die Kunst nach 1800 einzig als Verfallserscheinung deutet, vielmehr lassen sich diese Worte auch als das Eingeständnis eines Scheiterns der eigenen Biographie lesen, zumindest für die Zeit vor 1945, in der von Einems wissenschaft-

51 Herbert von Einem, zit. in Kanz 2018 (Anm. 3), S. 202.

52 Zit. nach Müller 1984 (Anm. 13).

53 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg/Wien 1948.

licher Schwerpunkt bei der Kunst der deutschen Romantik beheimatet war. Von vielem aus dieser Zeit, von dem inzwischen zur DDR gehörenden Greifswald wie von seinen damaligen Aktivitäten im Dienste der Romantikforschung, suchte von Einem jetzt Abstand.

Jenseits der in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehenden Person Herbert von Einems ist es sicher kein Zufall, dass die Forschung zur norddeutschen Romantik, zu Friedrich und Runge, fast drei Jahrzehnte lang nahezu brach lag, bevor sie in der Bundesrepublik Deutschland etwa durch Helmut Börsch-Supans und Karl Wilhelm Jähnigs Werkverzeichnis zu Caspar David Friedrich von 1973 oder Werner Hofmanns Ausstellungen zu Friedrich 1974 und Runge 1977 in der Hamburger Kunsthalle und beinahe zeitgleich in der DDR durch die von Hannelore Gaertner 1974 initiierte »Erste Greifswalder Romantik Konferenz« neu etabliert wurde.⁵⁴

54 Vgl. Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphiken*, München 1973; zu den Ausstellungen zu Friedrich (1974) und Runge (1977), kuratiert durch Werner Hofmann, vgl. die beiden Kataloge *Caspar David Friedrich. Kunst um 1800*, München 1974 sowie *Runge in seiner Zeit*, München 1977; zu Hannelore Gärtner vgl. Katja Bernhardt, »Kunstwissenschaft versus Kunstgeschichte? Die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als Forschungsgegenstand«, in: Katja Bernhardt und Antje Kempe (Hg.), *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945* (kunsttexte.de/ostblick, 4), URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8224/bernhardt.pdf> [letzter Zugriff: 22.11.2018]. Zur wechselhaften Romantik-Rezeption im kulturgeschichtlichen Kontext der 1970er-Jahre in der DDR siehe auch Oliver Sukrow, »Subversive Landscapes: The Symbolic Representation of Socialist Landscapes in the Visual Arts of the German Democratic Republic«, in: *Rethinking Marxism* 29.1, 2017, S. 96–141.