

Wedekind, Gregor: *Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich*. In: Thomas, Kerstin (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* [Passagen, 33]. Berlin/ München 2010: 31–49.

Gregor Wedekind hat Ende 2009 im Internet eine Rezension zu Börsch-Supans Buch publiziert²⁷, auf die hier nur mit Vorbehalt hingewiesen sei, weil sie Sachlichkeit und Fairness allzu sehr vermissen lässt. Während man über die wesentlichen Inhalte und die Forschungsleistung des Buches praktisch nichts erfährt, werden Nebensächlichkeiten in den Vordergrund gerückt und mehrfach Verzerrungen und bis ins Persönliche gehende Unterstellungen artikuliert wie etwa die Behauptung, Börsch-Supan würde aufgrund „des eigenen protestantischen Bekenntnisses“ Friedrich zum „Vorkämpfer allein der eigenen Anschauungen machen“ wollen. Ich möchte hier dennoch anknüpfen, und zwar an einen Punkt, bei dem Wedekind eine sachlich berechtigte Kritik vorträgt. Börsch-Supan kritisiert das Verständnis der Malerei Friedrichs als einer Stimmungskunst bei Cornelius Gurlitt (1899) und Richard Hamann (1914) als oberflächlich (das heißt: die symbolische Dimension ignorierend) und behauptet, dass der Begriff Stimmung in Friedrichs Texten nicht erscheine (204). Demgegenüber kann Wedekind aber zwei Vorkommen in den Briefen und zwei in den *Äußerungen* benennen – für ihn der Anlass, Börsch-Supan eine „verzerrte Wahrnehmung“ zu bescheinigen und ihm vorzuwerfen, „den Künstler und sein Werk auf Kosten des historischen Materials den eigenen Vorstellungen anzupassen.“

Nun hat sich Wedekind mit der Stimmung bei Friedrich in dem von Kerstin Thomas herausgegebenen, dieser Kategorie gewidmeten Sammelband auseinandergesetzt, so dass – abschließend zu dieser Folge der Besprechungen jüngerer Literatur zu Caspar David Friedrich – sein Aufsatz hier kurz besprochen sei.

Wedekind artikuliert darin zwei Thesen: erstens, dass Friedrich einen „metaphysischen Pessimismus“ zum Ausdruck gebracht habe, und zweitens, dass er dafür „eine neuartige künstlerische Verfahrensweise“ (47) entwickelt habe – die „Stimmungsmalerei“.

Zur ersten These: So schön der Begriff „metaphysischer Pessimismus“²⁸ klingt und so sehr er dem Leser so etwas wie gedanklichen Tiefgang suggerieren mag, so wenig ist er als eine aus Friedrichs Gedankenwelt begründbare Kategorie ausgewiesen. So, wie Wedekind ihn umschreibt – er spricht auch schlicht von „Melancholie“ (46) –, ist er das Produkt einer freien Spekulation ohne Rückbindung an Aussagen oder Werke des Künstlers: „Die Wendung zur stimmungsvollen Melancholie liegt demnach darin begründet, dass die Schöpfung für Friedrich selbst

27 Wedekind, Gregor: [Rezension zu:] *Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz. München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008* [...]. In: ArtHist, Dezember 2009. URL: <http://www.arthist.net/download/book/2009/091218Wedekind.pdf> (letzter Zugriff: 19. 8. 2013).

28 Dieser Ausdruck erscheint bereits in Wedekinds Aufsatz zum *Großen Gehege* als Synonym für Friedrichs Melancholie (425).

melancholisch begründet ist. [...] Die ganze Natur ist nichts anderes als eine einzige vergebliche Hoffnung auf Erlösung, eine Sehnsucht, die von jenem kündigt, was dem Glauben gewiss ist, was sich jedoch dem menschlichen Verstand und seiner Wahrnehmung entzieht.“ (45) Die Natur soll Friedrich als „vergebliche Hoffnung auf Erlösung“ erschienen sein? Wedekind konkretisiert diese eigenartige Idee anhand des *Mönchs am Meer*: „Die einsame Küste und der Blick in trübe Ferne werden so zum Sinnbild für die Unmöglichkeit der Erlösung, die der Mensch stellvertretend für alle Kreatur ersehnt, über deren Vorzeichen sich aber der undurchdringliche Schleier der Schwermut gelegt hat.“ (36) Wie so oft, wird auch hier das Pendantbild *Abtei im Eichwald* unterschlagen, in dem die Überwindung des Todes, die Auferstehung, thematisch ist²⁹ – von einer „Unmöglichkeit der Erlösung“ bei Friedrich zu reden, ist schlicht abwegig.³⁰

Zur zweiten These: Wedekind versucht, den Begriff „Stimmung“ als ästhetische Schlüsselkategorie und die „Stimmungsmalerei“ als bildliche Grundidee bei Friedrich zu etablieren. Jedoch bereits mit der oben zitierten Behauptung, es handele sich um „eine neuartige künstlerische Verfahrensweise“ (47), widerspricht er der eigenen Aussage zum *Mönch am Meer*, dieses Bild verweigere „die herkömmliche Aneignung von Landschaftsmalerei als einem stimmungsvollen Ausblick in die Ferne“ (36). Es wäre also vorweg zu klären gewesen, welche Formen der Stimmungsmalerei es vor 1800 gegeben und wie Friedrich darauf reagiert hat. Die einleitend besprochene Wiener Sepia *Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond* von 1806 hätte dazu Gelegenheit geboten; denn mit ihr wendet sich Friedrich der bereits etablierten Tradition der in der Tat ausgesprochen stimmungsvollen Mondscheinlandschaften zu. Doch statt diesen bis ins 15. Jahrhundert zurückreichenden kunsthistorischen Kontext zu klären, füllt Wedekind seinen Beitrag mit weitgehend wörtlich übernommenen Passagen aus eigenen früheren Publikationen auf – darunter mehr als drei volle Druckseiten (41–44, 46 f.) aus dem hier anfangs besprochenen Aufsatz über das *Große Gehege*, was insbesondere deswegen verwundert, weil die Kategorie der Stimmung in diesem Aufsatz überhaupt keine Rolle spielt. Das gleiche gilt für die in ähnlicher Weise herangezogenen, für die Stimmungsproblematik vergleichsweise unergiebiges *Kreidefelsen auf Rügen*. Was Wedekind als Charakteristik eines Friedrichschen Stimmungsbildes anbietet, bewegt sich denn auch im Bereich zufälliger Assoziationen (34), um letztlich auf die Melancholie fixiert zu bleiben.

Auch die eigentlich unabdingbare Begriffsklärung anhand der eigenen Aussagen Friedrichs unterbleibt – wohl mit gutem Grund; denn diese Aussagen geben das, was Wedekind Friedrich unterstellt, nicht her. Alle vier von ihm benannten Äuße-

29 Entsprechend leugnet Wedekind in seinem Bildkommentar zur *Abtei im Eichwald* in dem von Jean Clair herausgegebenen Ausstellungskatalog *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (Ostfildern-Ruit 2005) eine der bestabgesicherten Deutungen eines Werkes von Friedrich überhaupt, nämlich dass das Abteibild eine lösende Antwort auf den *Mönch am Meer* darstellt (376).

30 Ebenso befremdlich ist es, dass in dem *Melancholie*-Katalog (wie Anm. 29) das Kapitel über die Romantik mit dem Titel „Der Tod Gottes“ versehen und dieser dann auch noch mit Friedrichs Abteibild illustriert wird (316 f.).

rungen lassen erkennen, dass Friedrich mit „Stimmung“ eine subjektive Befindlichkeit – eine „Gestimmtheit“ – meint, einen Gefühlszustand, der auch religiöse Andacht einschließt. Friedrich benennt mit „Stimmung“ ein Synonym für „Gefühl“ – also die von Börsch-Supan als für das Verständnis der Friedrichschen Kunst zentral angesehene Kategorie –, das heißt eine für die Produktion und Rezeption von Kunst essentielle subjektive Disposition. Wedekind handelt jedoch von etwas ganz anderem, nämlich von einer außersubjektiven objektiven Zuständigkeit, einer „Naturstimmung“: „Vielmehr stellt die Landschaft einen Empfindungsraum dar, den der Maler aktiv aufsucht, um sich dort von der Stimmung der Natur ergreifen zu lassen, im Versuch, Gefäß dafür zu werden und seine Stimmungen mit der Natur zu synchronisieren.“ (45)

Hier zeigt sich, dass Börsch-Supan trotz seiner Fehlaussage zum Vorkommen des Stimmungsbegriffs bei Friedrich in der Sache eben doch recht hat: Friedrichs Bilder im Sinne von Gurlitt und Hamann als „Stimmungsbilder“ wahrzunehmen, greift zu kurz, weil die Tiefendimension der religiösen Aussage dadurch aus dem Blick gerät. Daran ändert auch Wedekinds Behauptung nichts, in Friedrichs „Stimmungsästhetik“ liege ein „Erkenntnispotential“, „das eine dezidierte Weltdeutung vorträgt“ (46), nämlich das protestantische „In-der-Welt-Sein“ bzw. jenen „metaphysischen Pessimismus“. Denn gerade diese Bestimmungen lassen sich aus den Bildern gar nicht erschließen, sie werden von Wedekind nur spekulativ mit ihnen assoziiert. Tatsächlich bedeutet Wedekinds Konzept von der Landschaft als „Empfindungsraum“ und einer künstlerisch dargebotenen „Stimmung der Natur“ eine Absage an die ikonographische bzw. allegorische Dimension der Kunst Friedrichs: Der Kampf gegen die Ikonographie wird auch hier weitergeführt³¹ und der konkrete, in der Konstellation der Einzelmotive kodierte Aussagegehalt der Bilder beiseitegeschoben, um der ungehinderten Spekulation Freiraum zu verschaffen. Doch die genaue – auch philologische – Überprüfung der auf solcher Basis artikulierten Thesen erweist ihre Unhaltbarkeit und unterstreicht die Wichtigkeit der Arbeiten von Christian Scholl und Thomas Noll mit ihrer verantwortungsvollen, wissenschaftliche Selbstdisziplin übenden Haltung, die nötig ist, um einen wirklichen Forschungsfortschritt zu erreichen.

REINHARD ZIMMERMANN

Trier

31 So betreibt Wedekind auch in seiner Internetrezension zu dem Buch von Börsch-Supan (wie Anm. 27) die übliche Marginalisierung der Ikonographie: Friedrich habe „einzelne konventionelle Zeichen wie etwa Anker und Kreuz“ verwendet, die „ganz generell einem christlichen Fühlen und Denken Ausdruck geben“. Das ist bei weitem zu allgemein.