

SILENCE. SCHWEIGEN



DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE/
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

PASSAGEN/PASSAGES

BAND 47

Begründet von Thomas W. Gaehtgens
Herausgegeben von Thomas Kirchner

SILENCE. SCHWEIGEN

Über die stumme Praxis der Kunst

Herausgegeben von
Andreas Beyer und
Laurent Le Bon

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris
Abteilung deutsche Publikationen
Leitung: Lena Bader
Redaktion: Mathilde Heitmann-Taillefer
Assistenz: Stephanie Krämer, Brigitte Sahler, Lucia Seiß
Lektorat: Maja Stark, Berlin (dt. Beiträge), Françoise Clause, Paris (frz. Beiträge), Catherine Framm, Berlin (engl. Beiträge)

Layout und Satz: Rüdiger Kern, Berlin
Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza

Umschlagabbildung und Abb. S. VIII: Odilon Redon, *Silence*,
um 1911, Öl auf Papier, New York, Museum of Modern Art
(MoMA), Lillie P. Bliss Collection, Acc. n.: 113.1934 © 2014.
Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala,
Florence

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Paul-Lincke-Ufer 34
D-10999 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07292-3

Inhalt

Einführung	1
<i>Andreas Beyer und Laurent Le Bon</i>	
The Spaces of Silence	5
<i>Peter Burke</i>	
Indirekte Kommunikation	17
Über die stumme Rede der Bilder	
<i>Gert Ueding</i>	
Le silence éloquent et pathétique dans la littérature baroque allemande	31
<i>Claudia Benthien</i>	
Der stumme Klang des Bildes	49
Gemalte Musik	
<i>Klaus Krüger</i>	
Komplizenschaft!	71
Visuelle Schweigeappelle von Francesco Francia, Dosso Dossi und Domenichino	
<i>Ulrich Rehm</i>	
Portraits de l'artiste en prophète	87
<i>Matthieu Somon</i>	
Stille Stil(I)leben	101
Ein Versuch, nicht zuletzt über Stoskopff	
<i>Karin Leonhard</i>	
Voir sans se faire entendre	119
<i>L'Amour menaçant d'Étienne-Maurice Falconet</i>	
<i>Jan Blanc</i>	

Pierrot's Silence	133
<i>Marika T. Knowles</i>	
Ästhetik der Stimmung	147
Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt, Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé	
<i>Maria Moog-Grünwald</i>	
Tafeln/Planches/Plates	161
The Role of Silence in the Early Art Museum	169
<i>Elsje van Kessel</i>	
Julius Meier-Graefe – »a laconic art historian«	183
<i>Stephanie Marchal</i>	
Bilder für »unbereite«	195
Schweigen im George-Kreis	
<i>Anika Meier</i>	
Ce que dit le muet du cinéma	209
<i>Sophie Herr</i>	
»Der Hund von 3 Uhr 14«	223
Vom Verstehen, Vergessen und Schweigen	
<i>Christine Abbt</i>	
« Because I don't believe in talking »	233
Le silence du sceptique dans les entretiens avec Marcel Duchamp	
<i>Séverine Gossart</i>	
John Cage et les silences de la chambre sourde	249
<i>Sarah Troche</i>	

Quand la lumière vibre comme un silence	259
Entretien autour du <i>Détecteur d'anges</i> de Jakob Gautel et Jason Karaïndros <i>Magali Le Mens</i>	
Silences du noir	277
<i>Anne-Marie Christin (†)</i>	
Abbildungsnachweis	295

Ästhetik der Stimmung

Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt, Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé

Maria Moog-Grünewald

Die *WELTKUNST* hat für das Juniheft des Jahres 2012 ein Titelbild (Tafel VI) gewählt, das – leicht erkennbar – eine modernistische Variation¹ eines Gemäldes von Caspar David Friedrich ist. Im Inneren des Heftes wird auf Seite 5 auf das Titelblatt Bezug genommen (Abb. 1): In emblematischer Figuration sehen wir als Inscriptio »Unser Titelbild«, es folgen die Pictura, die Reproduktion des kleinformatigen Gemäldes *Frau am Fenster*² und die Subscriptio, ein längerer kommentierender Text, den ich in Auszügen wiedergebe:

»Eine junge Frau steht am Fenster, blickt auf Segelschiffe auf der Elbe. Wir sehen nicht ihr Gesicht, nehmen aber instinktiv an, dass es einen sehnsuchtsvollen Ausdruck hat. Wer die Frau ist, wissen wir: Es ist Caroline Bommer, zur Entstehungszeit des Bildes 1822 seit vier Jahren mit Caspar David Friedrich verheiratet, sie steht in seinem Atelier am Elbufer.

Friedrichs einzigartiges Innenraumbild kann man wie ein Gedicht lesen. Es lädt dazu ein, sich hineinzuverkennen, den Empfindungen nachzuspüren, die es in einem auslöst. Malerische Effekte spielen hier eine Rolle, die anspruchslose Schlichtheit ist Programm. Friedrich ist ein malender Dichter, dessen Bilder die romantische Stimmung der Zeit wiedergeben, die uns aus Schuberts Liedern oder Novalis' Lyrik vertraut ist. Romantik war für Novalis der Versuch, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Endlichen einen unendlichen Schein zu geben. [...]«³



1 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822, Öl auf Leinwand, 44 × 37 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – WELTKUNST N° 60, Sommer 2012, S. 5

Der Text der Subscriptio ist plakativ, schlicht, und doch enthält er – wohl eher absichtslos – die gängigen Topoi, die mit dem Begriff ›Stimmung‹ verbunden werden: Romantik, Empfindung, Sehnsucht, Ausblick – und schließlich die Bewegung vom Endlichen ins Unendliche. Zudem wird Friedrich als »malender Dichter« bezeichnet, dessen »Innenraumbild« wie »ein Gedicht [ge]lesen« werden könne, ja geradezu dazu einlade, »sich hineinzuverkennen, den Empfindungen nachzuspüren, die es in einem auslöst«. Auch der romantischen Vorstellung einer synästhetischen Kunst, zugleich einer Synästhesie der Künste wird Rechnung getragen in der Ansicht, die Bilder Friedrichs gäben die gleiche »romantische Stimmung« wieder wie »Schuberts Lieder [...] oder Novalis' Lyrik«: Kunst, Musik, Poesie korrespondieren in ihrer Wirkung, ja sie stimmen überein. Das Tableau, das der kleine Text malt, ist perfekt: Es sucht nicht allein Stimmung als Phänomen zur Vorstellung zu bringen, vielmehr selbst Stimmung zu erzeugen – trotz oder auch gerade wegen seiner Klischees. Das Ergiebige dieses Textes für unsere Überlegungen zur Stimmung beruht aber vor allem darin, dass seine Topoi die semantische Zerstreuung des Begriffs ins Unspezifische ebenso illustrieren, ja Unbestimmtheit suggerieren, wie sie auf seine Herkunft aus der Philosophie der Kunst und der Ästhetik verweisen. Stimmung – so wird deutlich – ist eine ästhetische Kategorie und eine künstlerische Strategie,⁴ die für Kunst, Literatur und Musik gleichermaßen Geltung hat. Sie ist zudem eine Kategorie der ästhetischen Moderne.

Worin liegt die Besonderheit der Stimmung als ästhetischer Kategorie? Zunächst: Stimmung ist nicht an Wörter bzw. Sprache, an Farbe, an Ton *tout court* gebunden, vielmehr an eine bestimmte Weise der ›Gestimmtheit‹ von Sprache, Farbe, Ton. Stimmung ist ein ästhetischer Überschuss, durchaus auf Medialität – Sprache, Farbe, Ton – angewiesen, doch selbst nicht medial bestimmt. Stimmung ist stumm und als solche ein Modus von Schweigen.

Wie ist das zu verstehen? Beginnen wir am Beginn. ›Stimmung‹ ist ein semantisch äußerst schillerndes Wort, es ist in keine andere Sprache übersetzbar; daher ist es zu Recht in das von Barbara Cassin herausgegebene *Dictionnaire des intraduisibles*⁵ aufgenommen. Auch eine allgemeine Geltung beanspruchende Definition ist nicht möglich – zu different ist die Bedeutung in den Bereichen der Ästhetik, der Philosophie und der Anthropologie. Das gilt für die Geschichte des Begriffs nicht anders als für dessen Systematik. Und doch hat das Wort ›Stimmung‹ seinen Ort vornehmlich in der Ästhetik, näherhin der Ästhetik der Musik, der Kunst und der Literatur. Es ist die Ästhetik der Stimmung, die einer Philosophie und Anthropologie derselben zugrunde liegt, sie ›beleibt‹. Sie hat daher Vorrang in der Reflexion darüber, was Stimmung sei und wie sie in Erscheinung trete.⁶

Von maßgebendem Belang für diese Reflexion ist ein Aufsatz von Alois Riegl aus dem Jahre 1899; er trägt den Titel *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*.⁷ Die Ausführungen setzen ein mit der Beschreibung eines Ausblicks vom »einsamen Alpengipfel« über das »Viele[...] und Mannigfaltige[...]« der Erscheinungen bis »hinab in den grünen Talgrund«. Die Beschreibung – der Autor nennt sie

»Berichterstattung« – geht ins Detail der sichtbaren Natur, sie sucht Anschaulichkeit, gewinnt den Charakter einer Ekphrasis gerade auch in ihren Topoi: Ihr Gegenstand könnte auch Kunst sein, das Gemälde einer Landschaft. Das Verfahren – wir kennen es aus Diderots grandioser Salonstudie zu den Landschaften Vernets⁸ – ist Absicht. Es erlaubt als Quintessenz die Formulierung einer ästhetischen Erfahrung:

»Indem ich nun das Ganze überschaue – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend hervorbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie. Es ist, als ob ein Drückendes von mir genommen wäre, einem langen Sehnen seine endliche Erfüllung würde.«⁹

Es folgt – so könnte man sagen – eine geschichtsphilosophische Reflexion, die die Moderne gekennzeichnet sieht durch den Verlust von »Ruhe, Friede, Harmonie«,¹⁰ zugleich aber von einer »Ahnung [...] der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen [...]«¹¹ bestimmt ist. Und diese Ahnung – so Riegl – »nennen wir die Stimmung«. Ihre »Elemente sind Ruhe und Fernsicht«. ¹² »Verlust der Mitte« könnte man geneigt sein zu sagen und auf Hans Sedlmayr verweisen, zumal dieser im Jahre 1927 gut zwanzig Jahre nach dem Tod Alois Riegls der ersten Herausgabe seiner Aufsätze¹³ eine Einleitung und eine Bibliografie der Werke Riegls vorangestellt hat. Doch »Ordnung und Gesetzlichkeit«, »Harmonie« sind Qualitäten, die Riegl im Unterschied zu Sedlmayr gerade der modernen Kunst, durchaus im emphatischen Sinne, zuschreibt, allerdings als »Ahnung«. Es ist nun diese »Ahnung [...] der Harmonie«, die die moderne Kunst zu einer »Stimmungskunst«¹⁴ macht.

Wie ist das zu verstehen? Riegl gibt keinen Hinweis auf Quellen. Und doch trifft er Wesentliches der modernen Kunst, der Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das zeigt ein Blick auf die Begriffsgeschichte. »Stimmung« ist ein deutsches Wort mit einem breiten Spektrum an Bedeutungen. »Stimmung« ist ein relativ junges Wort. Seine lexikalische Karriere beginnt im 18. Jahrhundert – zeitgleich mit der Genese der Ästhetik als Disziplin. In Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* findet sich der Eintrag »Stimmen«; »Stimmung«;¹⁵ er ist dem Fach der Musik zugewiesen und beginnt:

»Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonkünste die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Wirkung eines Stücks ab.«¹⁶

In der Folge werden genaueste Anweisungen gegeben für die Stimmung der Violine, der Flöte, der Oboe, der Orgel, des Flügels, der Waldhörner. Allgemein aber

müsse »die Stimmung [...] durch ganz reine consonierende Intervalle geschehen«. ¹⁷ Harmonie, Konsonanz sind Folge, sind Ausdruck der richtigen Stimmung, ihrerseits Voraussetzung der »guten Wirkung«. Ausdruck und Effekt bedingen sich in der Hervorbringung von Harmonie als Konsonanz. Die Referenz auf die Musik ist für den Begriff ›Stimmung‹, soweit er ein Begriff der Ästhetik ist, konstitutiv, sie ist – wie David Wellbery schreibt – seine »semantische Ressource«. ¹⁸ Das ist umso mehr von Belang, als Musik, freilich in dem erweiterten Sinne von *mousiké*, seit Platon das Ausdrucksmedium par excellence ist, um Harmonie ¹⁹ zur Darstellung zu bringen. Genau diesen Zusammenhang sucht Leo Spitzer aufzuzeigen, wenn er die Konzepte von ›Weltharmonie‹ in der griechisch-römischen Antike und im Christentum als Prolegomena zum Verständnis des Begriffs Stimmung erörtert. ²⁰ Doch es bedarf eines Surplus, damit Stimmung jene Valenz gewinnt, die es Riegl erlaubte, sie zu einem Signum der Moderne zu erklären. Dieses Surplus ist die Ahnung der Harmonie, nicht die Harmonie selbst. Und es ist dieses Surplus, das weder als Laut hörbar noch als Letter lesbar noch als Farbe sichtbar ist: Es schweigt und ist doch erfahrbar – es ist erfahrbar, insofern es schweigt. Gleichwohl muss es bestimmbar sein – mit Worten. In der Folge soll der Versuch unternommen werden, Stimmung als Modus des Schweigens näherhin zu bestimmen.

Stimmung als Ahnung der Harmonie ist eine ästhetische Erfahrung, die ihre Voraussetzung im erfahrenen Gegenstand hat, der seinerseits eine ästhetische Wirkung entfaltet. Es ist Aufgabe der Ästhetik, den Grund dieser Wirkung zu erkennen und zu beschreiben, einer Wirkung, die wiederum der Künstler durch sein Werk intendiert hat. Es ist Wilhelm von Humboldt, der am Ausgang des 18. Jahrhunderts, genauer im Jahre 1799, seiner Studie *Über Göthes Herrmann und Dorothea* die für die Ästhetik der Moderne richtungweisende Frage zugrunde legt: »Wie sind überhaupt ästhetische Wirkungen durch den Künstler möglich?« ²¹ Die minutiöse, auf über 200 Seiten angelegte Analyse ²² des modernen Epos ist Teil der *Ästhetischen Versuche*, sie ist Vorwand, »über das Wesen und die Methode der Aesthetik im Allgemeinen« ²³ zu reflektieren, und sie kommt zu dem Schluss, »dass sie alle ihre Gesetze allein aus der Natur der Einbildungskraft [...] ableiten und [...] einen doppelten Kreis vollenden muss, einmal objektiv den der Möglichkeit ästhetischer Wirkungen, dann subjektiv den der Möglichkeit ästhetischer Stimmungen, also auf die Dichtkunst angewandt, eben so wohl die verschiedenen Dichternaturen, als die verschiedenen Dichtungsarten einzeln darzustellen und zu würdigen hat«. ²⁴ Mit der ›Würdigung‹ von *Herrmann und Dorothea* hat Humboldt sich auf eine Dichtungsart, das Epos, und eine Dichternatur, Goethe, konzentriert; er hat mithin ein Werk ausgewählt, das allein schon durch seine Gattungszugehörigkeit Anspruch auf Vollkommenheit erheben könne, und einen Autor, der diesen Anspruch für die Moderne aufs Vollkommenste erfülle. ²⁵

Vorzügliche Kennzeichen des modernen Epos, hier exemplarisch *Herrmann und Dorothea*, sind – so Humboldt – Idealität, Totalität und Objektivität. Worin Idealität, Totalität und Objektivität bestehen, was sie jeweils charakterisiert, erläutert er

ausführlich, detailliert und nicht ohne Redundanz. Darauf kann hier in den Einzelheiten nicht eingegangen werden. Von Belang ist allerdings, dass Idealität, Totalität und Objektivität zugleich Ausdruck von Individualität sind, dass mithin das »durchaus Individuelle[...] und vollkommen Idealische[...]«, »Hauptbestandteile aller künstlerischen Wirkung«, eine Verbindung eingehen »in derselben Schilderung und derselben Gestalt«²⁶. Voraussetzung der »Verbindung«, ja der Einheit von Individualität und Idealität im Kunstwerk, ist aber die Stimmung des Künstlers. Gleich im ersten der insgesamt 104 Kapitel des »Ästhetischen Versuchs« lesen wir:

»Was sich am meisten entgegensteht, was nur dem Genie des Künstlers und auch diesem allein in seinen glücklichsten Stimmungen zu verknüpfen gelingt, finden wir auf einmal vor unserer Seele gegenwärtig – Gestalten, so *wahr* und *individuell*, als nur die Natur und die lebendige Gegenwart sie zu geben, und zugleich so *rein* und *idealisches*, als die Wirklichkeit sie niemals darzustellen vermag.«²⁷

Es ist mithin die »künstlerische[...] Stimmung«,²⁸ die »künstlerisch gestimmt[e] Seele«²⁹ des Dichters, der es allein gelingt, Individualität und Idealität in Übereinstimmung zu bringen. Dabei ist es ebenso paradox wie folgerichtig, dass zum Ideal einer »objektiven« Kunst nurmehr der »subjective Weg«³⁰ des Individuellen führt: die Einbildungskraft, näherhin die »Stimmung der Phantasie«³¹: »[...] so ist die Kunst die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft«.³² Es ist die Einbildungskraft, welche die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen weniger aufnimmt als aus sich selbst hervorbringt, geleitet von »einer unendlichen Sehnsucht nach immer neuen Verbindungen, immer neuen Flügen«,³³ denn: »[...] die Phantasie begränzt nie, sie geht immer ins Unendliche fort.«³⁴ Dem widerspricht nicht, dass der Fantasie zugleich »ein Streben nach einer in sich selbst geschlossenen Vollständigkeit«³⁵ eignet. Mannigfaltigkeit in der Totalität, Totalität als Mannigfaltigkeit vor Augen zu führen ist somit die Leistung der »künstlerisch gestimmte[n] Einbildungskraft«,³⁶ ihrerseits Organ *par excellence* des Dichters. Denn dessen »Geschäft ist es, die Einbildungskraft herrschend und productiv zu machen, und indem er diess Geschäft vollendet, gelangt er zu Idealen und erreicht er Totalität«.³⁷ So ist es denn die »Bestimmung des Dichters«, »vermittelt durchgängiger Begränzung des Stoffs eine unbegränzte und unendliche Wirkung hervorzubringen«.³⁸ Und wiederum kann die unendliche Wirkung, im Sinne einer Unendlichkeit als Wirkung, Idealität, Totalität und Objektivität generieren, richtiger: simulieren. Damit wird deutlich: Idealität, Totalität und Objektivität sind nurmehr ein Effekt eines poetischen Verfahrens, dem es gelingt, »von Einem Punkt aus eine ganze Welt von Erscheinungen zu eröffnen«³⁹ und zugleich dem Idealischen Anschauung zu geben. Das poetische Verfahren, das Mannigfaltigkeit in der Totalität und Totalität als Mannigfaltigkeit zur Vorstellung zu bringen vermag, hat aber seinen Ermöglichungsgrund in der künstlerisch gestimmten Einbildungskraft, ihrerseits Ausdruck der Stimmung des Dichters.

Humboldts Theorie der Stimmung ist der Dreh- und Angelpunkt seiner Reflexionen »über das Wesen und die Methode der Aesthetik im Allgemeinen«. ⁴⁰ Sie als Fortführung der Kantischen Theorie der Stimmung zu verstehen, ⁴¹ bietet sich *prima vista* an. Nicht nur wird in dessen *Kritik der Urteilskraft* ⁴² Stimmung erstmals zu einem Begriff der Ästhetik, ⁴³ vielmehr wird sie dort als Proportion wie Disposition bestimmt, als das »proportionierte Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand« sowie als »Disposition der Einbildungskraft, sich in Konformität mit dem Verstand zu betätigen«. ⁴⁴ Allerdings ist die Differenz zwischen Kant und Humboldt nicht beiläufig: Kants Theorie der Stimmung ist auf das ästhetische Urteil fokussiert, Humboldts Konzept sucht die künstlerische, näherhin dichterische Produktion und Wirkung zu erfassen. ⁴⁵ Kant argumentiert erkenntnistheoretisch: Die »proportionierte Stimmung« ⁴⁶ der Erkenntnisvermögen, etwa des Verstandes und der Sinne bzw. der Einbildungskraft, ist die Voraussetzung eines mitteilbaren, das heißt allgemeine Geltung beanspruchenden Geschmacksurteils. Einbildungskraft und Verstand treten in ein freies Spiel derart, dass das Mannigfaltige der Anschauungen und die Einheit des Begriffs aufgehoben sind in der »Harmonie der Erkenntnisvermögen«, die die »Allgemeinheit der subjektiven Bedingungen der Beurteilung der Gegenstände« ⁴⁷ begründet. Im Unterschied dazu reflektiert Humboldt kunstphilosophisch: Das »Wesen der Kunst« ist allein »in der Stimmung der Phantasie« ⁴⁸ aufzusehen. Die künstlerisch gestimmte Fantasie bzw. Einbildungskraft erzeugt »in ihrer reinen Selbstthätigkeit« das Idealische als Effekt einer »nie stillstehende[n] Bewegung und ununterbrochene[n] Stetigkeit«. ⁴⁹ So sind denn Vollendung und Harmonie eines Kunstwerks nurmehr die Wirkung, die von ihm ausgeht und die wiederum – um den Begriff Riegls aufzunehmen – als »Ahnung der Harmonie« und der Vollendung erfahrbar wird. Wenn Riegl »Ahnung [...] der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen« als Stimmung bezeichnet und ihre »Elemente« in »Ruhe und Fernsicht« erkennt, dann nimmt er – wie absichtsvoll auch immer – ein philosophisch-ästhetisches Konzept auf, das insbesondere für die deutsche Romantik (Friedrich Schlegel, Novalis) konstitutiv ist und das Humboldt zeitgleich für den Stimmungsbegriff geltend gemacht hat: die unendliche Progression hin auf eine nie einholbare Totalität. In diesem Verständnis formuliert Humboldt mit Blick auf die künstlerisch gestimmte Einbildungskraft – immer verstanden als »Gesetzgeberin« der Kunst: »[...] die Phantasie begränzt nie, sie geht immer ins Unendliche fort, und sobald also das Genie des Künstlers sie begeistert, verbindet sie ihre Unendlichkeit mit den Formen, die er ihr vorlegt, ohne sich um einen Widerspruch zu bekümmern, der zwar den Verstand und die blosse sinnliche Anschauung, nicht aber sie angeht.« ⁵⁰ Hier wird die Differenz zwischen Kant und Humboldt deutlich, sie kann wie folgt formuliert werden: Für Kant ist Stimmung ein Zusammenstimmen der Erkenntnisvermögen der Einbildungskraft und des Verstandes im Endlichen, für Humboldt ist Stimmung ein Zusammenstimmen der ästhetischen Qualitäten der Objektivität und der Subjektivität im Unendlichen; Generator ist die Einbildungskraft.



2 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Stimmung ist eine ästhetische Erfahrung, näherhin die Erfahrung einer ästhetischen Wirkung. Stimmung ist zugleich eine Qualität des Kunstwerks, von dem Stimmung als Wirkung ausgeht. Stimmung schweigt und hat doch eine Sprache, einen Ausdruck. Den Ausdruck in seiner jeweiligen Spezifik gilt es zu bestimmen – will man nicht im Ungefähren bleiben.⁵¹

Um noch einmal auf Humboldt zurückzukommen und von ihm auf Caspar David Friedrich überzugehen: Humboldt unternimmt es in der Analyse der Struktur des Goethe'schen Epos *Herrmann und Dorothea*, näherhin des ›Plans‹, der ›Charaktere‹ und des ›Vortrags‹, ›Objektivität‹, ›Totalität‹ und ›Idealität‹ als »ächt künstlerischen Styl«⁵² zu erweisen. Es ist der »ächt künstlerische[...] Styl« von *Herrmann und Dorothea*, in dem sich aufs vollkommenste das ästhetische Konzept der Stimmung verwirklicht – Zeugnis davon geben die Form und zugleich der Sinn des Goethe'schen Werkes. Das Wesentliche darüber hinaus aber ist: Als Epos der Moderne intendiere es Begrenztheit in der Unbegrenztheit und unterscheidet sich darin vom Epos der Antike, den Epen Homers. Einer »schlichte[n] Natur« und »einfache[n] Wahrheit« der Alten stehe eine »idealische Sentimentalität«⁵³ der Neueren gegenüber. Deren Bestimmung sei es, »vermittelt durchgängiger Begrenzung des Stoffs eine unbegrenzte und unendliche Wirkung hervorzubringen«.⁵⁴

Riegl hat seine Reflexionen zur Stimmung mit der Beschreibung einer Landschaft eröffnet – einer imaginären Landschaft. Landschaft nehme in der modernen Kunst, der Stimmungskunst, »den vornehmsten Rang«⁵⁵ ein. Caspar David Friedrich nennt Riegl nicht, und doch entsprechen dessen Landschaften wohl am genauesten sowohl seiner eigenen Bestimmung von Stimmung als »Ahnung von Harmonie« wie auch Humboldts ästhetischem Kriterium der Begrenztheit in der Unbegrenztheit. Nehmen wir als Beispiel das wohl berühmteste Gemälde *Der Mönch am Meer* (Abb. 2). Christian August Semler bemerkt dazu noch vor dessen erster Ausstellung im *Journal des Luxus und der Moden* von 1809:

»Der Landschaftsmaler *Hr. Friedrich*, hat in einem Oelgemälde eine Scene dargestellt, die unter einer höchst einfachen Zusammenstellung einen edlen, poetischen Sinn verbirgt. Man sieht das Meer, dessen grünliche, Schaum aufwerfende Wellen vom Winde mäßig bewegt sind, und darüber eine graue, von Dünsten schwere Luft. [...] Was mir [...] vorzüglich an diesem Bilde gefiel, war die Bedeutsamkeit, welche der Künstler der einfachen Scene durch eine einzige Figur zu geben gewußt hat. Ein kahlköpfiger Alter in einem braunen Gewande steht auf jenem Strande, fast ganz gegen das Meer hingewendet und scheint [...] in tiefes Nachsinnen versunken. Niemand wird wohl zweifeln, dass *das Unermessliche*, was sich vor seinen Augen in die weite Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist; [...]«⁵⁶

Und allgemein für die Bilder Friedrichs stellt Semler ein Jahr früher fest:

»[...] in den meisten Friedrich'schen Bildern [...] ziehen [...] das Unbestimmte und Schwebende der Umrisse nebst dem heimlichen Dunkel der Beleuchtung, jeden, der nicht bloß an der Sinnenwelt hängt, fast unwillkürlich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Körper- zur Geisterwelt, *vom Endlichen zum Unendlichen hin*.«⁵⁷

Die Kritik Semlers ist beim Wort zu nehmen – als ganze, nicht in ihren Teilaspekten. Wir kommen darauf zurück. Hier vorerst Folgendes: Der *Mönch am Meer* ist von Anfang an ein vielfach und auch kontrovers interpretiertes Gemälde. Doch die Mannigfaltigkeit, ja Unendlichkeit der Interpretationen zum Programm der Aussage des Gemäldes selbst zu machen, ist kühn. Freilich – man wird schwerlich leugnen können, dass das Gemälde »Aussichten ins Unermessliche«⁵⁸ biete, und man wird es auch für ein hermeneutisch fruchtbares Unterfangen halten, das Gemälde in den Kontext der zeitgenössischen philosophisch-ästhetischen Debatten zu stellen: von Kants Konzept der ästhetischen Idee, Burkes Theorie des Sublimen, Rousseaus *rêveries* – um nur diese zu nennen.⁵⁹ Weiterhin wird man zustimmen, dass der *Mönch am Meer* sich »dem Anspruch eindeutig-endgültiger Strukturierung«⁶⁰ widersetzt.



3 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110,4 × 171 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Harmonie als Prinzip der Komposition ist ausgeschlossen. Nun gibt es zu diesem Gemälde ein Pendant, die *Abtei im Eichwald* (Abb. 3). Es wurde gemeinsam mit dem *Mönch am Meer* 1810 auf der Berliner Akademieausstellung in Dresden präsentiert – auf Wunsch des Malers nicht nebeneinander, sondern übereinander – der *Mönch* über der *Abtei*. Die beiden Gemälde stehen in Korrespondenz zueinander, ihre religiöse, näherhin christliche Thematik ist unabweisbar: Hoffnungslosigkeit und Aufscheinen einer Hoffnung – so wäre in größter Allgemeinheit der Sinn zu benennen. Friedrich schreibt in einem Brief an Amalie von Beulwitz um 1810 mit Blick auf den *Mönch am Meer* unter anderem:

»Vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strandte geht Tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; [...]

Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschte Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, wennest du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträzeln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klar zu wissen und zu Verstehn! Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind

weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigten Mensch voll eitlem Dünkel!«⁶¹

»Dunkelheit« und »heilige Ahndung« sind denn die korrespondierenden Begriffe – mit Blick auf Riegls Formel »Ahnung der Harmonie« gewinnen sie neben der religiösen auch ästhetische Valenz. Werner Busch hat bereits 2003 in seiner Monografie zu Friedrich mit dem Titel *Ästhetik und Religion*⁶² auf die Notwendigkeit verwiesen, den Werkprozess selbst nachzuvollziehen und die Bildstrukturen zu beschreiben. Busch kann zeigen, dass ein Großteil der Bilder Friedrichs nach den Proportionsverhältnissen des Goldenen Schnitts gegliedert ist. Wesentlich ist, dass dabei »Flächenstrukturierungsverfahren in ein Verhältnis zur jeweiligen räumlichen Angabe treten«. ⁶³ So ist die »räumliche Linie, die immer in eine Flächenlinie umzuschlagen tendiert, [...] die Horizontlinie«. ⁶⁴ Ich zitiere Busch:

»[Die] Kombination [der Horizontlinie] mit dem Goldenen Schnitt gibt Friedrich die Möglichkeit, das Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit zu reflektieren. Die Horizontlinie markiert die Grenze zur Unendlichkeit des Raumes; zugleich liegt auf ihr der Fluchtpunkt für die Betrachtung, der sich qua Definition ins Unendliche erstreckt. Gerade die beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts in Kombination mit dem freigelegten Horizont lassen die Raum- in Flächenerfahrung umschlagen; die Erfahrung changiert zwischen beiden, und in diesem Changieren wird vorstellbar, dass jenseits des Wirklichen noch etwas anderes ist. Das Unerreichbare rührt den Beschauer an.« ⁶⁵

Busch erkennt in den Gemälden Friedrichs den Ausdruck vollendeter Harmonie – er belegt dies in einzelnen Fällen durch Maßzeichnungen. Und doch – so ist zu präzisieren – sind Bildausdruck und zugleich Bildeindruck nurmehr eine »Ahnung von Harmonie«, und genau hierin unterscheidet sich ein Gemälde Friedrichs von einem Gemälde des 16. Jahrhunderts oder einem Tempel der griechischen Antike, die gleichermaßen den Goldenen Schnitt aufweisen. »Ahnung von Harmonie« ist eine ästhetische Inszenierung von Harmonie, ist Effekt eines künstlerischen Verfahrens, das nicht allein nach proportionalen Maßgaben Raum in Fläche bricht, vielmehr mittels eines von Dunkel zu Hell übergängigen Colorits ein Unsichtbares im Sichtbaren evoziert und damit zugleich eine Übergängigkeit vom Endlichen zum Unendlichen⁶⁶ erfahrbar, ja sichtbar werden lässt. Es ist mithin die Evokation der Transzendenz *in* der Immanenz, die generell moderne Kunst als Kunst der Moderne ausweist. Sie mit Riegl als »Stimmungskunst« zu bezeichnen, trifft insofern den Sachverhalt, als Harmonie oder – mit Humboldt – Objektivität, Totalität, Idealität immer nur – rezeptionsästhetisch – als Ahnung bzw. – produktionsästhetisch – als Intention künstlerischen Ausdruck findet.⁶⁷ Der künstlerische Ausdruck der intendierten Idealität, mithin der Stimmung, ist aber selbst stumm, er schweigt. Erfahrbar wird er über

den Effekt der Verfahren von Farbe bzw. Ton und deren Struktur, nicht durch Farbe oder Ton bzw. Phonem selbst.

Um dies an einem weiteren, dieses Mal literarisch-poetischen Beispiel aufzuzeigen, wähle ich Stéphane Mallarmé. Für seine späten poetisch-poetologischen Reflexionen paradigmatisch ist der nachfolgende Satz aus *Le Mystère dans les Lettres*:

»Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence –«.⁶⁸

Der Satz ist semantisch und strukturell bestimmt von einer Bewegung der Setzung und Aufhebung, der Positivierung in der Negation, im Ganzen von Gedankenbildern, die in der Fügung »authentifier le silence« kulminieren. Diese »Beglaubigung« des »Schweigens« gelingt nur mehr in der Verzögerung des Satzsinnes, zudem in der immer variierten Rekurrenz der Begriffe, die semantisch eine Intention und eine Unabgeschlossenheit zur Vorstellung bringen – »appuyer«, »inaugurer«, »s'aligner«, »disséminer« –, zudem das Weiß, »le blanc«, als Ausgangs- und Zielpunkt eines Prozesses reklamieren. Demgemäß kennzeichnet der den Abschnitt mittig teilende Satz »le hasard vaincu mot par mot« einerseits präzise das vorgängige semantisch-syntagmatische Verfahren, das es darauf anlegt, ein »rien au-delà«, ein »Jenseitiges« der Sprache zu suggerieren, das als ein Nichts gleichwohl ein Etwas, »rien«, mitführt; und er behauptet andererseits, dass eben die Inszenierung dieses ambigen »rien« die Kontingenz eliminiert habe, wofür der Begriff »indéfectiblement«, zudem die ein zeitenthoben Präsentisches zur Vorstellung bringenden Wörter »tout à l'heure gratuit« und »certain maintenant« eintreten. Folgerichtig ist die Conclusio (»pour conclure«) durch das Syntagma »rien au-delà« selbst in Suspens gehalten.

Ins Unendliche fortgesetzte Sinnsuspendierung als Wechselspiel von Sinnsetzung und Sinnentzug ist Kennzeichen der Mallarmé'schen Poiesis. Ihre spezifische semantisch-syntaktische Prägung, zudem ihre Bildlichkeit sind aber eine Realisation jener hier in Frage stehenden Stimmungskunst. Ihr Verfahren nennt Mallarmé Suggestion. Nicht nur soll durch dieses jegliche Referenzialität aufgehoben, sondern zugleich eine Stimmung erzeugt werden – die französische Sprache kennt den das semantische Spektrum von Stimmung nurmehr ungenügend abdeckenden Begriff des *état d'âme*:

»Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme,

ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.«⁶⁹

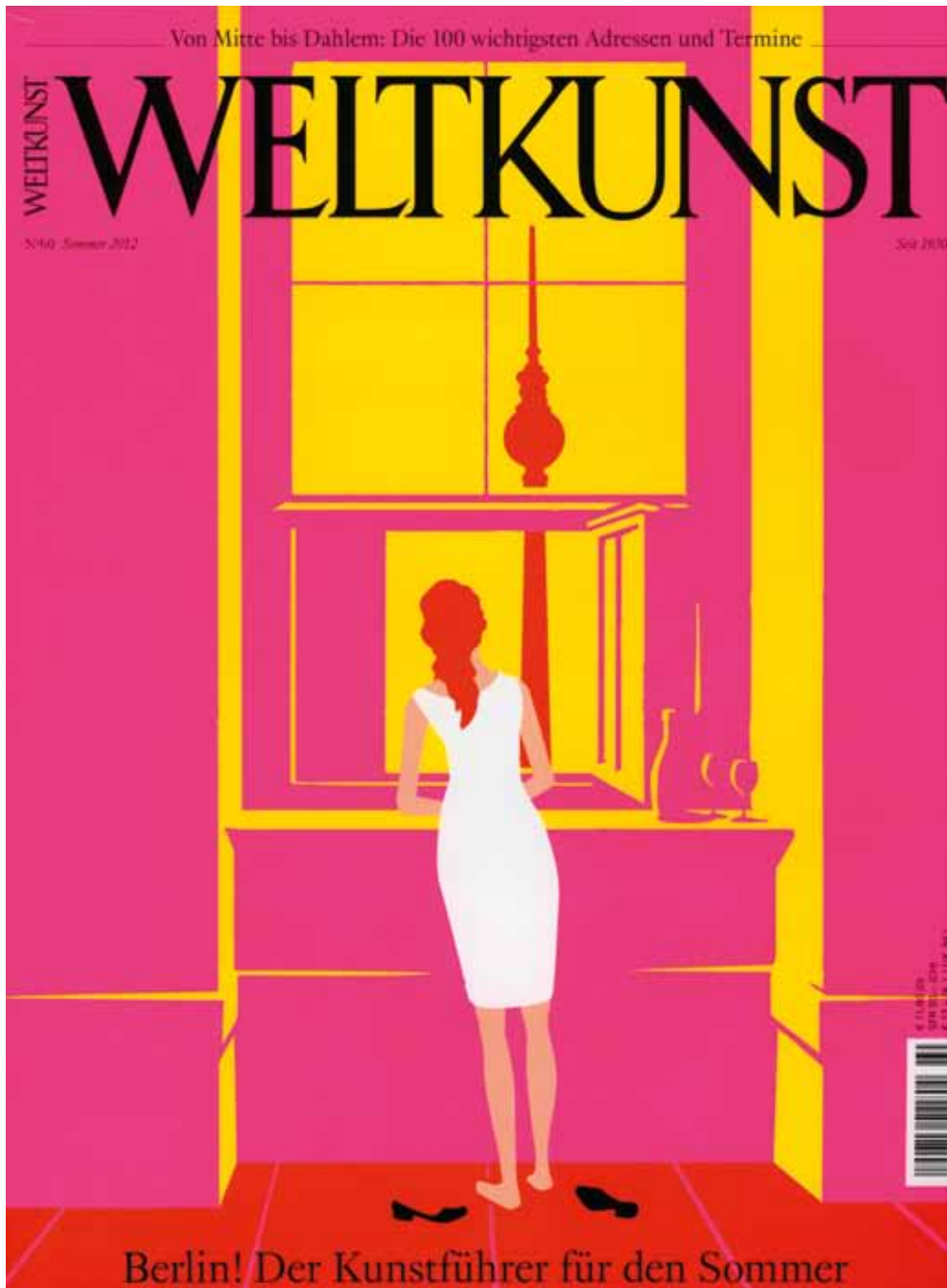
Unbestimmtheit und Vagheit sind Wirkungen einer Poetik der Suggestion, deren Verfahren intendieren, allmählich einen Gegenstand zum Vorschein zu bringen, um auf einen *état d'âme* zu verweisen, oder auch nur einen Gegenstand auszuwählen und mittels seiner einen *état d'âme* freizusetzen. Freilich bleibt die Bestimmung der Verfahren, gar der für die Verfahren konstitutiven Strukturen, ebenso vage wie die durch diese Verfahren intendierte Realisierung der Suggestion. Denn sie zu benennen (*nommer un objet*) liefe dem – durchaus präzise kalkulierten – Effekt zuwider. Gleichwohl ist es die Intention, eine Sprache zu finden, die nicht allein die erfahrbare Realität überschreitet, die vielmehr die Sprache selbst transzendiert – auf ein Anderes, ›Jenseitiges‹, ›Nicht-Benennbares‹, eine *poésie pure* hin, eine Poesie, die schweigt. In *Crise de Vers* findet sich die wohl berühmteste Formulierung Mallarmé'scher Poetik:

»A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.«⁷⁰

Die Transposition der Realität, des »fait de nature«, aber ist eine ästhetische Leistung, eine Leistung der Poetik der Suggestion, deren Effekt wiederum die »notion pure« ist: ein Bild – nicht ein Abbild –, das nur mehr aufscheint, um sich im Aufscheinen zu verflüchtigen. Adorno spricht mit Verweis auf Benjamin und Baudelaire von »apparition«⁷¹ – aber dies wäre dann ein weiterer Modus des Schweigens.

- 1 Der Künstler ist Christoph Niemann.
- 2 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822, Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.
- 3 *WELTKUNST* 60, Sommer 2012, S. 5.
- 4 Hierzu ist insbesondere zu verweisen auf den Band *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, hg. von Kerstin Thomas, Berlin/München 2010 (Passagen/Passages, 33). Im Unterschied zu den Beiträgen in diesem Band reklamiert Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Essay *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011, eine »universelle Verwendung« des Begriffs »Stimmung« (so S. 20 u. ö.). Soll aber ein Begriff für Ästhetik und Kunstphilosophie noch irgendeine Relevanz haben, verbieten sich eine universelle Verwendung und Anwendung. Das gilt gleichermaßen für die Kunst selbst, die bildende Kunst, die Literatur, die Musik.
- 5 *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, unter der Leitung von Barbara Cassin, Paris 2004; dort der Eintrag »Stimmung« von Pascal David, S. 1217–1220.
- 6 Siehe dazu den vorzüglichen Eintrag »Stimmung« von David Wellbery in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733.
- 7 Alois Riegl, »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Wolfgang Kemp, Berlin 1995, S. 28–39. Der Aufsatz erschien zuerst in *Graphische Künste* 22, 1899, S. 47–56. Nicht wenige Beiträge des Bandes *Stimmung* von Kerstin Thomas 2010 (Anm. 4) nehmen Bezug auf Riegls Aufsatz, so insb. Hans-Georg von Arburg, »Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit«. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von »Stimmung« um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal«, ebd., S. 13–30.
- 8 Vgl. dazu Maria Moog-Grünewald, »Die Landschaften Vernets oder: Über das Verhältnis von Naturschönem und Kunstschönem. Anmerkungen zu Diderots Kunstkritik«, in: dies., *Was ist Dichtung?*, Heidelberg 2008, S. 223–242.
- 9 Riegl 1995 (Anm. 7), S. 28.
- 10 Ebd., S. 29.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl M. Swo-boda, Augsburg/Wien 1929.
- 14 Riegl 1995 (Anm. 7), S. 32. — Soweit ich sehe, ist gerade der Aspekt der »Ahnung« in den Arbeiten, die auf Riegls Aufsatz zur Stimmung Bezug nehmen, außer Acht geraten. Doch es ist die »Ahnung [...] der Ordnung und Gesetzmäßigkeit [...], der Harmonie«, nicht die Ordnung, Gesetzmäßigkeit und Harmonie selbst, die der Grund der Stimmung ist.
- 15 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1771–1774], Bd. 4, Leipzig 1794, »Stimmen; »Stimmung«, S. 464–467.
- 16 Ebd., S. 464.
- 17 Ebd.
- 18 Wellbery 2003 (Anm. 6), S. 704.
- 19 Gr. *harmonía* bedeutet »Ebenmaß«, »Übereinstimmung«, »Proportion«, »Stil«; in der Musik: »Harmonie«, »Einklang«, »Stimmung«. Das entsprechende Verbum *harmóttō*, zusammenfügen, kann auch die Bedeutung von »stimmen« haben, z. B. *lyran harmóttō*.
- 20 Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«* [1944–1945], hg. von A. Granville Hatcher, Baltimore 1963.
- 21 Wilhelm von Humboldt, »Ästhetische Versuche. Erster Theil: Über Göthes Herrmann und Dorothea«, in: *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften* [1903–1936], hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 17 Bde., Bd. 2: 1796–1799, bearb. von Albert Leitzmann, Berlin 1967–1968, S. 115–319, hier S. 318.
- 22 Humboldt spricht von »Zergliederung«: ebd., S. 122 u. ö.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 319.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 125.
- 27 Ebd., S. 123 [Hervorhebung im Orig.].
- 28 Ebd., S. 139.
- 29 Ebd., S. 138.
- 30 Ebd., S. 133.
- 31 Ebd., S. 132.
- 32 Ebd., S. 133.
- 33 Ebd., S. 137.
- 34 Ebd., S. 131.
- 35 Ebd., S. 137.
- 36 Ebd., S. 140.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S. 125.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd., S. 318.
- 41 So Wellbery 2003 (Anm. 6), S. 711.
- 42 Immanuel Kant, »Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie«, in: ders., *Werke in zehn Bänden* [1957], hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1983, S. 295–298, § 9 (im Folgenden abgekürzt als KdU).
- 43 Wellbery 2003 (Anm. 6), S. 707–710.
- 44 Ich übernehme die Formulierung aus ebd., S. 709, welche die entsprechenden Abschnitte der KdU zusammenfasst.
- 45 So die konzise Zusammenfassung, ebd., S. 711.
- 46 Kant 1983, KdU (Anm. 42), S. 298, § 9.
- 47 Ebd., S. 296f.

- 48 Humboldt 1967–1968 (Anm. 21), S. 133.
- 49 Ebd., S. 155.
- 50 Ebd., S. 131.
- 51 Dies trifft für Gumbrecht 2011 (Anm. 4) zu: Die Stimmungen werden nicht ›gelesen‹, vielmehr wird über sie in beliebiger Weise parliert.
- 52 Ebd., S. 213.
- 53 Humboldt 1967–1968 (Anm. 21), S. 213.
- 54 Ebd., S. 125.
- 55 Riegl 1995 (Anm. 7), S. 36.
- 56 Christian August Semler, »Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 24/4, 1809, S. 233–238, hier S. 233f., zit. nach Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, S. 22f. [Hervorhebung d. Verf.].
- 57 Christian August Semler, »Klinsky's allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 23/3, 1808, S. 179–184, hier S. 182f., zit. nach Frank 2004 (Anm. 56), S. 21 [Hervorhebung d. Verf.].
- 58 So Frank 2004 (Anm. 56).
- 59 Ebd., S. 143–165.
- 60 Michael Brötje, »Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsamm-*
- lungen* 19, 1974, S. 43–88, hier S. 68, zit. nach Frank 2004 (Anm. 56), S. 85f.
- 61 Zit. nach ebd., S. 83.
- 62 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- 63 Ebd., S. 103.
- 64 Ebd.
- 65 Ebd.
- 66 So bereits Semler in seiner Kritik des *Mönch am Meer*.
- 67 Siehe dazu den erhellenden Aufsatz von Gregor Wedekind, »Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich«, in: Thomas 2010 (Anm. 4), S. 31–49.
- 68 Stéphane Mallarmé, *Ceuvres complètes*, Paris 1945, S. 382–387.
- 69 Ebd., S. 869 [Hervorhebung d. Verf.].
- 70 Ebd., S. 368.
- 71 »Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder. [...] Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen. [...] Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 130f.



VI Christoph Niemann, Titelbild der WELTKUNST N° 60, Sommer 2012

Abbildungsnachweis

Klaus Krüger: Der stumme Klang des Bildes. Gemalte Musik

Tafel I, Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 9: Digitale Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin. Abb. 3: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 308. Abb. 7: Wien, Kunsthistorisches Museum. Abb. 8: Florenz, Galleria Palatina. Abb. 10: Kremsier (Mähren), Okresní Muzeum, Inv.-Nr. 102.

Ulrich Rehm: Komplizenschaft! Visuelle Schweigeappelle von Francesco Francia, Dosso Dossi und Domenichino

Abb. 1, 2: *Domenichino 1581–1641*, Ausst.-Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, hg. von Claudio M. Strinati und Almaria Tantillo Mignosi, Mailand 1996, S. 425. Tafel II: Giancarlo Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, Pennsylvania 2008, S. 20, Abb. 3: *Humanismus in Bologna 1490–1510*, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hg. von Marzia Faietti, Bologna 1988, Kat.-Nr. 68, S. 264f.

Matthieu Somon: Portraits de l'artiste en prophète

Planche III: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, inv. 1488. Fig. 1: Musée du Louvre, Paris, inv. 7302. Fig. 2: Photographie © Macerata, Musei civici Buonaccorsi, inv. 314A. Fig. 3: Photographie © de la Ville de Cherbourg-Octeville, inv. MTH 2006.0.195.

Karin Leonhard: Stille Stil(l)leben. Ein Versuch, nicht zuletzt über Stoskopff

Tafel IV, Abb. 1–9: Birgit Hahn-Woernle, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart 1996, S. 241, S. 153, S. 133, S. 33, S. 199, S. 183, S. 169, S. 153, S. 205, S. 145.

Jan Blanc: Voir sans se faire entendre. L'Amour menaçant d'Étienne-Maurice Falconet

Fig. 1, 4: Frits Scholten, *L'Amour menaçant, or Menacing Love: A Statue by Falconet*, Zwolle, 2005, p. 7, 5, 29. Fig. 2: Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1925, 0114.34. Fig. 3: Louis Hauteceœur, *Histoire du Louvre: le château, le palais, le musée*, Paris, 1928, p. 68.

Marika T. Knowles: Pierrot's Silence

Plate V: Photo © Erich Lessing / Art Resource, NY. Fig. 1: Photo © BnF. Fig. 2: Digital image © 2014 Museum Associates / LACMA. Fig. 3: Photo © RMN–Grand Palais / Art Resource, NY.

Maria Moog-Grünwald: Ästhetik der Stimmung. Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt, Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé

Tafel VI, Abb. 1: *WELTKUNST* N° 60, Sommer 2012, Titelbild, S. 5. Abb. 2, 3: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 54, S. 55.

Else van Kessel: The Role of Silence in the Early Art Museum

Plate VII: © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier. Fig. 1: Courtesy of the artist. Fig. 2: © Trustees of the British Museum. Fig. 3: Scottish National Gallery, NG 436. Fig. 4: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

Stephanie Marchal: Julius Meier-Graefe – »a laconic art historian«

Abb. 1: Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, 3 Bde., Bd. 2, München/Leipzig 1909, S. 325.

Anika Meier: Bilder für »unbereite«. Schweigen im George-Kreis

Abb. 1–3: Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Stefan-George-Archiv.

Sophie Herr: Ce que dit le muet du cinéma

Fig. 1 : http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/leplatre_popup15.html. [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 2 : Archives numérisées par la Gallaudet University : <http://www.aladin0.wrlc.org/gsd/collect/gasw/gasw.shtml>. [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 3 : Fritz Lang, *Spione*, DVD, Londres, Eureka Video, 2005.

Sarah Troche: John Cage et les silences de la chambre sourde

Fig. 1 : UAV 713.9013 (fig. 8), Harvard University Archives.

Magali Le Mens: Quand la lumière vibre comme un silence. Entretien autour du *Détecteur d'anges* de Jakob Gautel et Jason Karaïndros

Planche VIII, fig. 3, 4 : © Jakob Gautel & © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation des artistes. Fig. 1 : © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 2 : © Jason Karaïndros ; © Jakob Gautel – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 5 : © Jakob Gautel – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Fig. 6 : © Jason Karaïndros – ADAGP. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Anne-Marie Christin: Silences du noir

Fig. 1 : PrometheusBildarchiv, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_zo-23ce483f0842e4b251393da58181b3819bd7edd5 [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 2 : Museum of the Institute of History and Philology, Academia Sinica, URL: http://www.ihp.sinica.edu.tw/~museum/tw/artifacts_detail.php?dc_id=54&class_plan= [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 3 : Anne-Marie Christin, « Affiche de recrutement 2^{ème} moitié du xvii^e siècle », dans Anne-Marie Christin (éd.), *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives. Actes du Colloque international de l'Université Paris VII, 1982*, Le Sycomore, 1982, p. 345. Fig. 4, 5, 6 : Anne-Marie Christin, *Philippe Clerc. Polygrammes*, CEEI – Centre d'étude de l'écriture et de l'image, Université Paris Diderot – Paris 7, URL: http://www.ceei.univ-paris7.fr/07_ressource/mediatheque/philippe_clerc/page_1.html [dernière consultation : 03.11.2014]. Fig. 7 : *OX*, 91, 1999. Fig. 8 : *OX*, 100, 1999.