

**Die »Stimme des Lebens« und die Materialität  
der Kunst: Kleists Essay über Caspar David Friedrichs  
Bild »Der Mönch am Meer«**

Für die Berliner Akademieausstellung von 1810 hatte C. D. Friedrich zwei Ölgemälde, »Abtei im Eichwald« und »Mönch am Meer«, letzteres gemalt 1808–1810, eingereicht und damit großes Aufsehen erregt. Friedrich war in dieser Zeit als Landschaftsmaler umstritten. Eines seiner ersten Ölgemälde, das er als Altarbild für eine Kapelle in einem Schloß in Böhmen gefertigt und für kurze Zeit in seinem Dresdener Atelier dem Publikum gezeigt hatte (»Das Kreuz im Gebirge«, der sog. »Tetschener Altar«), war von dem Kunsthistoriker Basilius von Ramdohr heftig angegriffen worden<sup>1</sup> und hatte nicht weniger heftige Gegenstimmen auf den Plan gerufen, u. a. den Maler Ferdinand Hartmann,<sup>2</sup> ein Mitarbeiter an Kleists Zeitschrift »Phöbus«, worin diese Gegenkritik auch erschien, weiter den Maler Gerhard von Kügelgen<sup>3</sup> und den Kleist-Freund Otto Rühle von Lilienstern.<sup>4</sup> Auf Bitten des fünfzehnjährigen Kronprinzen erwarb der preußische König Friedrich Wilhelm III. die beiden Bilder um einen hohen Preis (450 Taler). Damit war Friedrichs Landschaftsmalerei von höchster Stelle nobilitiert. Die Berliner Akademie ernannte daraufhin den in Dresden lebenden Künstler zu ihrem auswärtigen Mitglied. An der Diskussion um die in Berlin ausgestellten Bilder Friedrichs beteiligte sich Kleist erneut, wie es schien, indirekt, indem er einen von Achim von Arnim und Clemens Brentano gemeinsam verfaßten (mit cb als Kürzel für Clemens Brentano unterzeichneten) Artikel über das Bild »Mönch am Meer« in seinen »Berliner Abendblättern« abdruckte (13. 10. 1810, d. h. drei Wochen nach Eröffnung der Ausstellung). Heftige Proteste Arnims und Brentanos über Kleists Kürzung und Änderung ihres Artikels<sup>5</sup> veranlaßten Kleist zu einer redaktionellen Notiz (erschieden am 22. 10. 1810), über die Urheberschaft an diesem Artikel: »nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn. [d. i. Arnim und Brentano]; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.« (3,655/6) Dieser »Geist« des Artikels ist nicht so eindeutig, wie man nach dem Vorausgegangenen hätte erwarten können. Da Kleist sich schon in der Ramdohr-Fehde öffentlich auf die Seite Friedrichs gestellt hatte, war anzunehmen, daß der hohe künstlerische Rang bezeichnet werden sollte, wenn in dem Artikel formuliert wird, der Maler habe »Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen« (3,543). Aber die Würdigung des Bildes bleibt ambivalent. Denn betont wird zugleich seine gewalttätige Wirkung: wenn man es betrachte, sei es »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären« (3,543). Zuletzt wird eine Reaktion auf das Bild beschrieben, bei der nicht mehr menschliche Betrachter im Blick sind, sondern Tiere: »man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« (3,543). Mit Blick auf die fast gleichzeitig entstandene Cäcilien-Erzählung kann man dies auch so lesen, daß der Essayist den Betrachter, der sich der von Friedrich praktizierten Verbindung von Kunst und Religion verweigere, also z. B. den Kammerherrn von Ramdohr – analog den vier bilderstürmerischen Brüdern in der fast gleichzeitig entstandenen Cäcilien-Erzäh-

lung, – in Tiere verwandle, denen das Kunstwerk zwar so etwas wie eine Gotteserfahrung vermitteln mag, aber doch um den Preis, daß sie dabei dem Bezirk des Menschlichen entrückt werden.

Der von Kleist beschworene ›Geist‹ des Essays erschließt sich wohl am besten, wenn man seine drei herausragenden Leistungen näher bestimmt. Der Essay nimmt erstens zur aktuellen Debatte um eine neue Richtung der Landschaftsmalerei Stellung, er ist zweitens ein Markstein im ästhetisch-theoretischen Diskurs um die Frage nach der Möglichkeit, durch ein Kunstwerk die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln,<sup>7</sup> und er wendet sich drittens persönlich-biographisch aus einem Abstand von zehn Jahren nochmals Kleists eigenem Weg zur Kunst zu, seinem Sich-Aufrichten aus seiner schweren Erkenntniskrise (März 1801) an Werken der Bildenden Kunst (d. h. in der Hinwendung zum Schönen) und in der Erfahrung einer anderen (d. i. katholischen) Religiosität (als Erfahrung des Erhabenen).<sup>8</sup> Was 1801 zwei getrennte Erfahrungen waren, erscheint in Friedrichs Bild in eine zusammengezogen.

### 1. Der Essay im Kontext der aktuellen Debatte um ›allegorisierende‹ Landschaftsmalerei

Ramdohr hatte Friedrichs Bild »Kreuz im Gebirge« vorgeworfen, daß es »die Landschaft zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee [...] gebrauche«<sup>9</sup> und – unterstützt durch seinen Rahmen, in den viele religiöse Symbole eingearbeitet waren – einem derzeit herrschenden, aber entschieden abzulehnenden ›Mystizismus‹<sup>10</sup> huldige. Wie grundlegend dieser Vorwurf ist, zeigt sich bei einer Besinnung auf die Idee ›Landschaft‹. Als ästhetische Naturerfahrung faßt ›Landschaft‹ einen Bezug zur Natur jenseits der Subjekt-Objekt-Spaltung,<sup>11</sup> in der weder der Mensch die Natur, diese praktisch bearbeitend oder theoretisch erkennend, sich unterwirft, noch jene dem Menschen übermächtig, ihn sich unterwerfend, entgegentritt. Ein Bezug zur Natur, der weder durch Détermination, noch durch Freiheit bestimmt ist, kann nur so vorgestellt werden, daß beide Prinzipien wirksam, d. h. anerkannt sind, aber sich gegenseitig in Balance halten. Kunst, die den ästhetischen Naturbezug zu ihrem Gegenstand macht, z. B. die Landschaftsmalerei, muß entsprechend diese Balance sowohl in der Behandlung der dargestellten Natur wie in der erstrebten Rezeption hervorbringen. Wesentliche Voraussetzung dieser Balance ist, daß das Kunstwerk keinem bestimmten Zweck unterworfen wird,<sup>12</sup> sich vielmehr als autonom erweist und behauptet<sup>13</sup> und daß es diese Autonomie auch dem Rezipienten eröffnet. Der Betrachter muß ein Urteilender (z. B. im Sinne von Kants »Kritik der Urteilskraft«) bleiben können, er darf nicht durch das Kunstwerk fortgerissen oder fixiert werden.

Diese Auffassung von Landschaft und Landschaftsmalerei sah Ramdohr offensichtlich in Friedrichs Bild »Kreuz im Gebirge« aufgekündigt. Was er – schulmeisterlich – als technisch-künstlerische Regelverstöße moniert, betrifft Regeln, die im Bild auf die genannte Balance hinwirken, z. B. das Verfehlen einer angemessenen Verteilung von Nah- und Fernsicht, ebenso von Hell und Dunkel, wodurch Raumtiefe erzeugt würde oder das Fehlen einer rahmenden Begrenzung im Bild selbst,

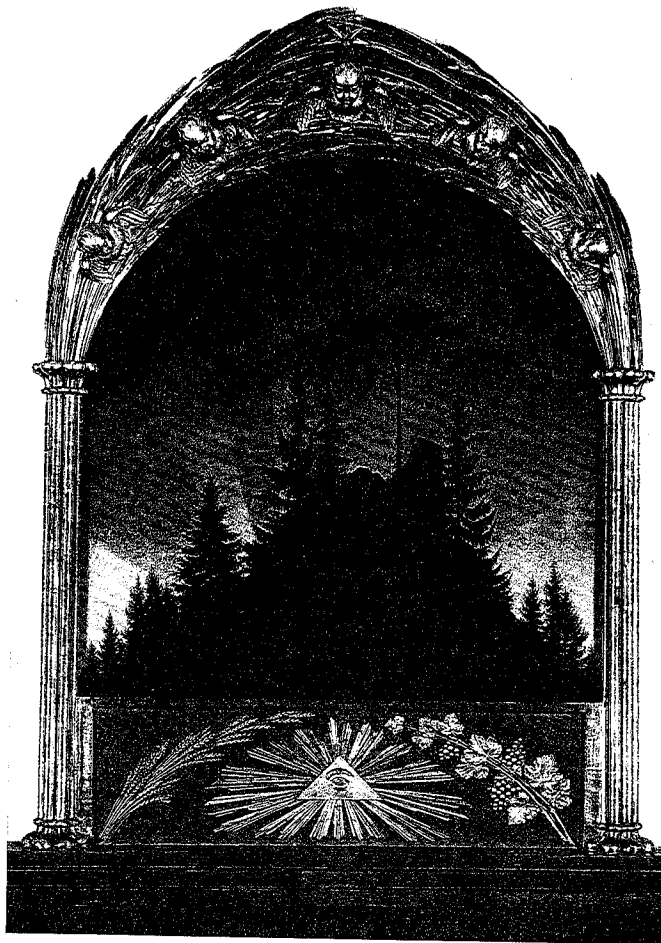
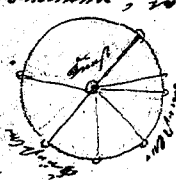


Abb. 26 — Caspar David Friedrich  
DAS KREUZ IM GEBIRGE (*Tetschener Altar*), 1808  
Öl / Leinwand, 115 × 110,5 cm (ohne Rahmen)  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister

die der Weite der dargestellten Landschaft Halt gäbe. Das ›Allegorisieren‹ muß besonders verwerflich erscheinen, da es einen Selbstwiderspruch des so verstandenen Konzepts ›Landschaft‹ bezeugt: als konstitutiv autonom will die allegorisierende Landschaftsmalerei doch religiöse Ideen erzeugen. Sie will also nicht einer schon vorausgesetzten religiösen Orientierung nur dienend aufhelfen, i. S. erbaulicher Darstellung religiöser Ideen, vielmehr als Landschaftsbild auf das Feld der Religion führen. So steht nicht mehr eine Balance zwischen der Welt der Sinnlichkeit und der der Ideen zur Debatte, etwa im Sinne von Kants Entsprechungsverhältnis zwischen der Nicht-Festlegbarkeit ästhetischer Ideen und der Nicht-Konkretisierbarkeit von Vernunftideen, sondern ein tatsächlich zu vollziehender Übergang von der einen Ebene zur anderen. In der zeitgenössischen Ästhetik wird solch ein Übergang einzig

sich zu zeigen. Nicht aber haben sie sich selbst, als  
 solche zu zeigen, sondern unmaßfand. Dünst nicht  
 haben sie sich als einzig unteilbar. Dünst nicht gegeben.  
 Dann sie nicht nicht jene unteilbar. Dünst nicht  
 dass die Dünst, so zum Dünst sind, unteilbar  
 sind; dass die Dünst eigentlich der Mittelpunkt der Welt,  
 der Mittelpunkt der Dünst eigentlich der Dünst, und die  
 Dünst in Dünst in Dünst. Dünst nicht  
 als sich nicht zu zeigen, dass zwei Dünst sich zu  
 zeigen können, unteilbar sie beide auf einem  
 Dünst.



Dann die Dünst nicht der

Abb. 27 — Caspar David Friedrich:

EIGENHÄNDIGER BRIEF AN DEN THEOLOGEN, PÄDAGOGEN UND KUNSTKRITIKER  
 JOHANN HARTWIG SCHULZE (1786–1869).  
 Dresden, 8. Februar 1809, drei Doppelblätter, S. 2 (Ausschnitt)  
 Lg: Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum

negativ gedacht, in der Konzeption des ›Erhabenen‹. Mit seiner Kritik an der allegorisierenden Tendenz und am ›Mystizismus‹ von Friedrichs Landschaftsmalerei wirft Ramdohr dieser mithin vor, sie wolle die Erfahrung des Erhabenen, die nur die Natur selbst hervorrufen könne,<sup>14</sup> durch ›Bilder‹ der Natur erzeugen, was er für unmöglich und zugleich für verwerflich erklärt. Das Bild ›Kreuz im Gebirge‹ ist damit wohl fehlinterpretiert, Brentano aber mag gespürt haben, daß das Bild ›Mönch am Meer‹ das ideale Objekt ist, um die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst neu und grundsätzlich aufzurollen – um die Frage selbst dann negativ zu beantworten. Kleist wiederum führt Brentanos Argumentation dann darin weiter, daß er einem Bild dieser Art unter bestimmten Bedingungen das Erzeugen einer erhabenen Wirkung doch zuerkennt.

## XIX. Über Kunstaussstellungen und Kunstkritik.

Bei Gelegenheit dessen, was Herr Kammerherr von Ramdohr über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mysticismus in No. 12, 13, 14, und 15, der Zeitung für die elegante Welt hat einrücken lassen.

Derjenige Weg, auf dem sich der Mann von Geschmack, der Beschützer, der Führer des Talents, um die Ausbildung des Künstlers am meisten verdient machen kann, ist, wie ich glaube, der, daß er den Geist der Originalität in ihm bewahre.

Basilins von Ramdohr,  
über Malerei und Bildhauerei in Rom, 5. Theil, S. 248.

Seit den frühesten Zeiten haben sich die Künstler der öffentlichen Ausstellungen bedient, ihre Werke dem Publicum bekannt zu machen. Indem der Künstler das Schönste und Herrlichste, was er von seinem Genius empfing und sein sorgsamer Fleiß getreulich pflegte, dem Publicum vorzujagt, reizt er auch in diesem Einbildungskraft, Gefühl und die besten Kräfte der Seele überhaupt zur Thätigkeit auf. Die verschiedenen Ansichten und Bemerkungen der ungleichartigen Betrachter geben zu Auseinandersetzung und Berichtigung der Urtheile Anlaß, und führen von den Kunstwerken zur Kunst über. Der Gesichtskreis des Künstlers und des Publicums wird im Allgemeinen erweitert, nebenbei auch der erstere auf die Mängel seiner ausgestellten Arbeit aufmerksam gemacht, und ist er nun (durch Leitung oder Hang) einseitig geworden, hierdurch am sichersten zu der Vollständigkeit zurückgeführt, deren er fähig ist. Ohne dals daher der eine oder der andere Theil bestimmt die Rolle des Lehrenden oder Lernenden übernimmt, bilden sich beide: Künstler und Publicum, durch diese wechselseitige Mittheilung immer mehr aus. Der Sinn des letztern wird durch die Betrachtung verschiedener Kunstwerke und abstechender Bestrebungen immer mehr erweckt, für Schönheit, Harmonie und Übereinstimmung regesamer, sein Geist für höhere Ideen empfänglicher gemacht. Der erstere dagegen gewinnt an Umsicht, an Geschmack und Urtheil; kurz, der aus dieser gegenseitigen Reibung sich erzeugende Funke, entzündet, erwärmt und erleuchtet beide.

Bei der immer entschiedeneren Unfruchtbarkeit in Hervorbringung ausgezeichnete Kunstwerke und der vorzüglichsten Ursache hiervon, der Abnahme an Liebe und Interesse für die Kunst, haben in neuerer Zeit mehrere Freunde des Schönen sich bemüht, durch geistige Abspiegelung oder Beschreibung der einzelnen hie und da erschienenen Kunstproducte, den Genuß derselben allgemeiner und die im Verborgenen lebenden Talente bekannter zu machen. Sie fügten ihren Beschreibungen, Urtheile und Untersuchungen über das Schöne bei, und suchten so nach ihren Kräften auf den Geschmack zu wirken, und Achtung und Liebe für die Kunst immer mehr zu verbrei-

Abb. 28 — Christian Ferdinand Hartmann:

ÜBER KUNSTAUSSTELLUNGEN UND KUNSTKRITIK.

In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst.

Hrsg. von Heinrich v. Kleist und Adam H. Müller. Erster Jahrgang. 11. und 12. Stück.

Nov. u. Dez. 1808, S. 57. Dresden: Walthersche Hofbuchhandlung, 1808.

Kleist-Museum Frankfurt (Oder)

## 2. Der Essay als Theorie eines Erhabenen in der Kunst

Mit dem Erhabenen steht in der »Kritik der Urteilskraft« der Fall zur Debatte, daß sich der Mensch in einer Natur vorfindet, die nicht zu ihm paßt, insofern sie – als über alle Vorstellung große oder als übermächtige – nicht »zweckmäßig« ist für die Tätigkeit der Erkenntnisvermögen, was der Mensch dann aber doch ins Positive wendet, weshalb Kant die Erfahrung des Erhabenen dann auch »negative Lust« nennt (vgl. KdU 76).<sup>15</sup>

Am Beginn steht die Erfahrung des Scheiterns angesichts von Vorstellungen, die »unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen« (KdU 76). Das aufnehmende Subjekt vermag die Vorstellungen des unendlich Großen oder Überwältigenden, mit denen es konfrontiert ist, nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringen, d. h. in einem Begriff zusammenzufassen. Dies macht in ihm ein anderes Vermögen rege, die

Vernunft als das Vermögen zu Ideen, die nun aufgerufen wird, um der nicht zu synthetisierenden Sinnenwelt »ein übersinnliches Substrat zu unterlegen«, d. h. »die Natur [...] in ihrer Totalität als Darstellung von etwas Übersinnlichem zu denken« (KdU 115 f.). Der Abbruch, den die als unermeßlich oder übermächtig erfahrene Natur dem Streben des Betrachters nach Zusammenfassung tut, macht in diesem die Idee (eines Allgemeinen, Göttlichen, Ganzen) und hierdurch der Betrachter sich selbst in seinem Vermögen zu Ideen manifest. Einerseits erfährt sich der Mensch gegenüber der Natur in ihrer Unermeßlichkeit wie ihrer übermächtigen Gewalt als ohnmächtig, andererseits aber wird er sich gerade in dieser Erfahrung seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich, um »höchster Grundsätze« willen, keiner noch so gewaltigen oder alle Fassung übersteigenden Natur-Macht beugt (vgl. KdU 105). Der Abbruch, den die unermeßliche oder übermächtige Natur dem Betrachter tut, scheint diesen zu vernichten, um ihn dann um so strahlender in seiner Begabung zur Vernunft wieder auferstehen zu lassen. Um dieses Wechsels von der Ebene der Sinnlichkeit zu derjenigen der Vernunft willen interessiert das Erhabene.

Das erhabene Urteil gründet in Vorstellungen, die sich aller Synthesisleistung (Formung, Gestaltung, Ausdruck) verweigern, als Absprungstelle für den Übergang auf die Ebene der Vernunft. Konsequenterweise erläutert Kant daher das erhabene Urteil auch nur bezogen auf Naturerfahrung. Denn in Werken der Kunst hat ja schon immer ein menschlicher und d. h. endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, kann man folglich von Unendlichem oder absolut Überwältigendem als Absage an alle Vermögen der Strukturierung nicht sprechen:

*[...] wenn das ästhetische Urteil rein (mit keinem teleologischen als Vernunfturteile vermischt) und daran der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten (z. B. Gebäuden, Säulen usw.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt [...], sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen. (KdU 88 f.)*

Ein Kunstwerk kann für Kant zur Erfahrung des Erhabenen nur führen, wenn es wie die Natur, die die Erfahrung des Erhabenen induziert, auf den Betrachter wirkt. Kant folgert aus seiner Bestimmung, »daß wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingung der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt)« (KdU 76). Ist solche Übereinstimmung je möglich? Schiller, der die erhabene Wirkung als Übergang vom Sinnlichen zum Ideellen in das Zentrum seiner Tragödienkonzeption stellt, versucht das Problem durch eine »Engführung« auf der Ebene des Dargestellten zu lösen, insofern er erwartet, beim Rezipienten eine erhabene Wirkung dadurch hervorzurufen, daß das Kunstwerk selbst erhabene Situationen resp. Reaktionen vorstellt.<sup>16</sup> Das Verfahren bleibt problematisch, da ein dargestelltes Erhabenes die zugrundeliegende Erfahrung eines Unfaßbaren schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht hat, mithin das Apper-

zeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern kann, was erst zur erhabenen Verarbeitung der Erfahrung nötig ist.

Brentano setzt in seinem Essay zu Friedrichs Bild damit ein – und diese Passage übernimmt Kleist mit nur geringfügigen Änderungen –, daß er die im Bild dargestellte Situation als eine beschreibt, die die Erfahrung des Erhabenen (ganz im Sinne von Kants Theorie) bereithalte. Die Vernunftidee, als das ›übersinnliche Substrat‹, das der nicht zu synthetisierenden Sinnenwelt unterlegt wird, nennt er nicht ›Gott‹, sondern »Stimme des Lebens«, was ein Verständnis der Natur als Leben verbürgende Schöpfung Gottes (in diesem Sinne als ›Kosmos‹) impliziert.

*Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, in Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, im einsamen Geschrei der Vögel vernimmt. (3,543)*

Brentano beschreibt ein Verhältnis von »Anspruch, den das Herz macht, und [...] Abbruch [...], den Einem die Natur tut« (3,543). Das Herz des dargestellten Betrachters will die ihm sich anbietende Natur in ihrer Unermeßlichkeit – die »unendliche Einsamkeit am Meeresufer« und die »unbegrenzte Wasserwüste« (3,543) – doch durchmessen, um sie so »in ein Ganzes der Anschauung« (KdU 93 f.) zu bringen (angezeigt in der Formulierung: »daß man ›hinüber‹ mögte«, was nur bedeuten kann, auf die andere Seite der unbegrenzten Wasserwüste zu gelangen, womit das Grenzenlose durchmessen, mithin gefaßt wäre). Anstelle des verweigerten ›Ganzes der Anschauung‹, das eine Leistung des auf das Endliche gerichteten Verstandes wäre, antwortet die Vernunft auf die Konfrontation mit der ins Unendliche ausgebreiteten Leere damit, daß sie dieser Naturszenerie die Idee ›Leben‹ als übersinnliches Substrat unterlegt, zuerst negativ, als nicht zu gewinnen, dann plötzlich als doch vernehmbar. Da gerade gesagt worden ist, daß die faktische Naturerfahrung diese Idee vermissen lasse, kann sie nur durch den Betrachter hervorgebracht worden sein, dem der von der Natur angetane Abbruch die Vernunft rege gemacht hat, die das Unendliche als ein Ganzes *denken* kann (vgl. KdU 92). Projiziert der Betrachter die von ihm hervorgebrachte Idee auf die Natur, so kann er »die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel« vernehmen (vgl. 3,543).

Brentano schränkt die bis dahin an Friedrichs Bild entwickelte Erfahrung des Erhabenen aber entschieden ein und dies übernimmt Kleist unverändert. Die Erfahrung gelte nur für die im Bild vorgestellte Szenerie, d. h. nur für den im Bild dargestellten Mönch. Befindet man sich dagegen nicht am Ufer, den Ozean in unermeßlicher Größe und Leere vor sich ausgebreitet, sondern im Museum, vor einem Bild solcher Naturszenerie, komme die Erfahrung des Erhabenen nicht zustande: »Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich« (3,543). Ein Bild kann keine reale, sondern allenfalls eine fiktive Erfahrung des Unendlichen vermitteln, da es dem dargestellten schlechthin Großen, Unfaßbaren doch schon immer eine Form,

C r i t i k  
der  
U r t h e i l s k r a f t

von  
I m m a n u e l K a n t.

9<sup>tes</sup>. 1724 Königsberg.  
1804

Dritte Auflage.

Berlin,  
bey F. Z. Lagarde, 1799.

Abb. 29 — CRITIK DER URTHEILSKRAFT (1790)  
von Immanuel Kant (1724–1804).  
Dritte Auflage. Berlin, bey Lagarde, 1799; Titelblatt

eine Ordnung und damit Begrenzung und Fassung gegeben hat, hier, mit Kant zu sprechen, »ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt« (KdU 89). So ist die *im* Bild dargestellte Erfahrung der Perspektivfigur in der Erfahrung des Bildes selbst (*vor* dem Bild) nicht zu wiederholen: »und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat« (3,543). Kleist argumentiert hier kantisch, er geht vom ästhetisch Urteilenden aus, der einen Anspruch an das Bild hat, der auch deutlich benannt ist. Es soll die dargestellte Konfrontation mit dem Unendlichen, die Struktur von Anspruch und Abbruch und als Antwort hierauf das Rege-Machen der Ideen der Vernunft wiederholen. Das leistet das Bild nicht. So haben wir hier erneut eine Struktur von Anspruch und Abbruch, aber doch mit entgegengesetztem Gehalt, was zu keiner erhabenen Wende nötigt. In der *im* Bild vorgestellten Naturerfahrung zielte der Anspruch darauf, die Natur in ihrer Unermeßlichkeit zu fassen; dem tut die Natur einen Abbruch, worauf der Betrachter »erhaben« reagiert. Jetzt zielt der Anspruch darauf, daß das Bild, das als Kunstwerk schon immer strukturiert und d. h. dem Prinzip der Unterscheidung unterworfen und damit begrenzt



ist, eine analoge Konfrontation mit dem Grenzenlosen eröffne und mit dieser die Chance, hierauf mit der erhabenen Wende zu reagieren. Dem tut das Bild einen Abbruch. Da es sich damit aber gerade als der Welt des Endlichen, Begrenzten zugehörig manifestiert, kann dieser Abbruch keine erhabene Wende generieren. Brentano beschreibt dieselbe Konstellation demgegenüber mit anderem Akzent, nicht vom ästhetisch Urteilenden, sondern vom Bild aus, also gewissermaßen mehr im Geiste Schillers, der das Erhabene (wie das Schöne) ganz unkantisch am Kunstgegenstand selbst festmachen will: »was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte.«<sup>17</sup> Brentano wie Kleist geben sich mit diesem Abbruch nicht zufrieden. Das nachfolgende Gedankenexperiment Brentanos, das Kleist übernimmt, ist mithin ein dritter Schritt. Das gilt es festzuhalten. Die erste Relation von Anspruch und Abbruch in der im Bild dargestellten Naturszenerie, die zum Erhabenen geführt hat, soll gewissermaßen unter der Bedingung der zweiten, der Konfrontation mit einem Bild, das sein Dargestelltes schon immer faßbar gemacht hat, wiedergewonnen werden. So steht mit diesem dritten Schritt gewissermaßen eine »sentimentalische« Wende in das Erhabene zur Debatte. Hierzu wird ein zweites Geschehen zwischen Bildbetrachter und Bild imaginiert: »und so ward ich der Kapuziner [...]« (3,543). Der Einsatz der Argumentation mit »und so«, nachdem gerade betont worden ist, daß das Bild den Anspruch, den der Betrachter oder den das Bild selbst erhoben haben, nicht erfüllt hat, zeigt an, daß hier ein neuer Vorgang beginnt (»und so« hat mithin den Sinn von »als Folge dieses Abbruchs«, es ist nicht eine Konkretisierung des zuvor umschriebenen Abbruchs):

*und so ward ich der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. (3,543)*

Beschrieben wird ein Geschehen zwischen Bildbetrachter und Bild, zu dem es kommt, wenn der Bildbetrachter die im Bild dargestellte Naturerfahrung, die zur erhabenen Wende führt, für sich gewinnen, das aber heißt: in seine Wirklichkeit holen will. Der Bildbetrachter tritt also nicht in das Bild ein, wie man hier gerne interpretiert, indem man Kleists neun Jahre zurück liegende Bemerkung zum Panorama unterlegt, dessen Illusionswirkung wäre erst vollkommen, wenn man auf dem Gemälde selbst stünde (vgl. 4,71).<sup>18</sup> Man sollte nicht vergessen, daß das Gedankenexperiment von Brentano ausgeht, von dem eine Beschäftigung mit dem Medium »Panorama« nicht bekannt ist. Der Bildbetrachter tritt im Gedankenexperiment des Essayisten nicht in das Bild ein, er stellt vielmehr die dargestellte Szenerie des Bildes in seiner Wirklichkeit nach, d. h. er zieht die Bestandteile der Szenerie in seine Wirklichkeit. Brentano bestimmt Schritt für Schritt, was den drei Bestandteilen der Szenerie – Kapuziner, Düne und Gegenstand der Betrachtung, d. i. Meer und Himmel – entspricht, und Kleist folgt auch hier noch. Dem Kapuziner entspricht der Bildbetrachter, dem begrenzten (endlichen) Raum, auf dem der Kapuziner steht, um auf den grenzenlosen Ozean zu blicken, d. h. der Düne, entspricht im Geschehen zwischen Betrachter und Bild das Bild insgesamt, als der begrenzte Raum, an dem das Sehen stattfindet. Damit eröffnet sich eine

Leerstelle. Zum Gegenstand der Betrachtung, im Bild die ins Unendliche ausgebreiteten Elemente Ozean und Himmel, gibt es keine Entsprechung mehr, alle Bestandteile des im Bild Dargestellten sind schon »verbraucht«. Aus dem Blick des dargestellten Mönchs auf die nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringende unendliche Weite von Ozean und Himmel wird so ein noch viel grauenvollerer Blick ins Leere, ins Nichts.

Es sei nochmals betont: Dieser Blick ins Nichts muß sich nicht bei jedem Betrachter des Bildes einstellen. Er ergibt sich, wenn der Betrachter zuerst mit der dargestellten Perspektivfigur deren Erfahrung des Scheiterns ihrer Auffassungsvermögen imaginiert und anschließend den »Abbruch« erfahren hat, daß die Erfahrung der Perspektivfigur nicht die seine sein kann, da ihm das »Unendliche« ja in einem Bild gefaßt gegeben ist. Erst wenn der Betrachter auf diesen Abbruch mit dem Gedankenexperiment antwortet, das im Bild dargestellte Geschehen in seine Wirklichkeit als Geschehen zwischen Bild und Betrachter hereinholen zu wollen, geschieht die Öffnung des Blicks ins Leere als das Fehlen eines jeglichen (dargestellten) Gegenstandes der Betrachtung.

An dieser Stelle trennen sich Brentano und Kleist. Brentano beschreibt die Empfindung angesichts dieser Leerstelle, des Blicks in das Nichts, als »wunderbar«.<sup>19</sup> Den neuerlichen Abbruch, den das Bild als Effekt des Gedankenexperiments antut, bewältigt der Sprechende des Essays, indem er auf die Kommentare hört, die die Museumsbesucher zu diesem Bild abgeben. Unterstellt man auch für diese, daß sie gemäß dem Gedankenexperiment auf den neuerlichen Abbruch, den ihnen das Bild angetan hat, durch eine Wende in das Erhabene antworten, d. h. im Sinne Kants dadurch, daß sie ein Vermögen ganz anderer Art (das Vermögen zu Vernunftideen) in sich entdecken und rege machen, so ist die Differenz zur Albernheit der tatsächlich zu hörenden Bemerkungen der Museumsbesucher besonders kraß. Hierauf hat es Brentano offenbar angelegt. Die Bemerkungen der Museumsbesucher sollen auf der Folie der erwarteten, nun dem Bildbetrachter gleichfalls eröffneten Wende in das Erhabene gehört werden, und damit anzeigen, daß eine Wende in das Erhabene, angesichts solch eines Bildes, nur noch ex negativo, d. h. in ironischem Sinne, erwartet werden kann.

An dieser Stelle setzt Kleists substanzielle Umarbeitung ein. Der Blick in die absolute Leere, als der neuerliche »Abbruch« des Bildes, ist seinem Essayisten nicht »wunderbar«, sondern in nicht zu überbietender Weise »traurig und unbehaglich«:

*Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte [...]. (3,543)*

Das Experiment, die im Bild dargestellte Szenerie auf das Geschehen zwischen Bildbetrachter und Bild zu übertragen, war an den Punkt gelangt, daß dem Bildbetrachter jeglicher Gegenstand des Sehens entzogen ist; denn das im Bild Dargestellte, Ozean und Himmel, sind ja zum begrenzten Ort seines Sehens geworden. Der Bildbetrachter blickt ins Leere, ins Nichts – wie ein Echo hiervon beginnt die

Beschreibung seiner hierdurch erweckten Empfindungen dann auch mit dem Wort »Nichts«. Gleichfalls als ein Echo zur erhabenen Wende des Kapuziners, der dem vor ihm ausgebreiteten Unendlichen als übersinnliches Substrat »die Stimme des Lebens« unterlegt hat, kann aufgefaßt werden, daß der Bildbetrachter das Nichts, das sich seinem Blick eröffnet hat, als »Reich des Todes« bestimmt. Die Erwartung einer erhabenen Wende, analog der des Kapuziners, ist damit zuerst einmal abgewiesen. Der Bildbetrachter ist allein in diesem Nichts. Außer ihm gibt es nur, als den begrenzten Ort, an dem sein Sehen stattfindet, das im Bild Dargestellte. Daß dieses zur Debatte steht, und nicht die materielle Wirklichkeit des Bildes, ist eigens betont, indem von den »Gegenständen« des Bildes die Rede ist (womit nur Ozean und Himmel, sodann noch die Düne gemeint sein können). Dieser Ort des Sehens wird mit Vorstellungen der irdischen Endzeit und des Übergangs in die andere Zeitform der Ewigkeit verbunden (»Apokalypse« resp. »Tod und Unsterblichkeit«, die Youngs Buch in seinem Titel nennt<sup>20</sup>). Das ist konsequent: wenn der Betrachter das Nichts, das sich seinem Blick eröffnet hat, mit dem Reich des Todes gleichsetzt, muß auch der begrenzte Ort seines Sehens vom Gedanken des Todes ergriffen werden.

Die weitere Argumentation des Essays erschließt sich, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß der Essayist sein Gedankenexperiment unternimmt, um die erhabene Erfahrung des Kapuziners angesichts einer unendlich weiten Natur im Museum, vor dem Bild dieser Konstellation des Erhabenen, zu wiederholen. Stets ist mithin die Frage gegenwärtig, ob und wie es zu einer erhabenen Verarbeitung der Konfrontation mit dem jeglicher Fassung sich Verweigernden (im Rege-Machen der Vernunftideen) kommen kann. Das Gedankenexperiment hat zu einem Blick ins Nichts geführt: ein gänzlich Fehlen eines Bezugspunktes für den Blick. Damit die erhabene Wende in Gang kommen kann, benötigt der Blick aber einen Bezugspunkt; denn das Erhabene ist zuerst ein Sinnesurteil, am Beginn steht das Scheitern im Versuch, die den Sinnen gegebene Vorstellung in die Einheit einer Anschauung zu bringen. Im Fortgang verschiebt sich das Sinnesurteil dann zu einem Urteil der Vernunft, insofern diese das Unendliche, mithin das aller Fassung sich Entziehende – in den Ideen Gott, Freiheit und Unsterblichkeit der Seele – doch denken kann. So muß der Bildbetrachter, damit eine erhabene Wende in Gang kommen kann, nach einem Bezugspunkt für seinen Blick auf das Nichts suchen. Die gemalte Unendlichkeit kann es nicht sein. Sie ist als gemalte ja schon gefaßt und im Gedankenexperiment entsprechend zum begrenzten Ort geworden, an dem das Sehen stattfindet. Der gesuchte Bezugspunkt für den Blick, an dem erst die Wende in das Erhabene einsetzen kann, muß mithin »jenseits« des im Bild Dargestellten liegen. Jenseits dessen gibt es nur die Materialität des Bildes, das, woraus es materiell besteht: Leinwand, Farbe und Rahmen. Das Erhabene besteht in dem Übergang von einem scheiternden Sinnesurteil zu einem glückenden Urteil der Vernunft (insofern diese dem Unendlichen ein übersinnliches Substrat unterlegt, es so »denkt«). Wenn der Blick ins Nichts im Materiellen des Bildes und seines Rahmens einen Bezugspunkt – als Absprungstelle für die erhabene Wende – gefunden hat, müßte er sich von der Ebene der Sinne zur Ebene der Vernunft wenden. Kant beschreibt diese Wende als einen Blick nach innen: die Natur in ihrer übermächtigen Gewalt lasse »ein Vermögen zu widerstehen von

ganz anderer Art *in uns* entdecken« (KdU 104), die übermächtige Natur werde erhaben beurteilt, »weil sie unsere Kraft [...] *in uns*<sup>21</sup> aufruft [...]« (KdU 105). Ablösung vom (sinnlichen) Blick nach außen zum (ideellen) Blick nach innen, als Seiner-Selbst-Inne-Werden im Vermögen zu den Ideen der Vernunft, kommt beim Bildbetrachter aber nicht zustande:

*[...] und da es [das Bild], in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. (3,543)*

Der Bildbetrachter kann sich vom Bezugspunkt seines Blicks nicht lösen. Als Grund wird angezeigt, daß das Dargestellte selbst ein Moment des Grenzenlosen hat. Die im Bild dargestellte Weite ist nicht selbst schon, d. h. in der dargestellten Welt, durch einen Vordergrund (in der Regel Bäume oder eine Architektur) gerahmt, wie dies die zeitgenössische regelgerechte Landschaftsmalerei verlangt und Ramdohr am früheren Bild Friedrichs als fehlend moniert hat. Seine »Grenze« hat das im Bild Dargestellte (der doch der begrenzte Ort des Sehens sein soll) damit erst jenseits des Bildes, in dessen Materialität und Rahmen. Damit wird aber eine Ablösung des Blicks von dem im Bild Dargestellten verhindert. Denn dieses ist jetzt in die Wirklichkeit des Bildes, seines Rahmens, als der Absprungstelle für die Wende in das Erhabene, hinübergezogen. Eben solche Grenzüberschreitung zwischen dem Dargestellten des Bildes und der materiellen Wirklichkeit seines Rahmens<sup>22</sup> hatte Ramdohr an Friedrichs früherem Bild kritisiert: dessen allegorisierte Tendenz werde erst durch den Rahmen mit seiner aufwendigen christlichen Symbolik, die in die dargestellte Welt gehöre, nicht in die Wirklichkeit des Bildes,<sup>23</sup> gewährleistet. Da der Blick sich aufgrund der Grenzüberschreitung zwischen Dargestelltem und Wirklichkeit des Bildes vom Bild nicht ablösen kann, wird die Wende des Blicks von außen nach innen (der erste Schritt der erhabenen Wende) verhindert. Das besagt die monströse Vorstellung der weggeschnittenen Augenlider.

Mit dem Nicht-Zustande-Kommen einer Wende des Blicks von außen nach innen ist die Suche nach einem Weg, auf dem auch das Bild die Erfahrung des Erhabenen hervorrufen könnte, vorerst gescheitert. Das adversative »Gleichwohl«, mit dem Kleist den Gedankengang fortsetzt – »Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen« (3,543) – zeigt ein Nicht-Gelingen an, was nach dem Gedankenexperiment, das vorgetragen wird, nur das Nicht-Gelingen der Wende in das Erhabene sein kann. So ist die Rede über die »ganz neue Bahn des Malers« ironisch, wozu paßt, daß problematische Gewährsleute für die dann unter bestimmten Bedingungen doch noch als möglich erkannte erhabene Wirkung benannt werden: Ossian, dessen Dichtung eine Fälschung ist, und Kosegarten, der Dichter-Pfarrer, der durch äußere Veranstaltungen, Gottesdienste am Meeresstrand von Rügen, die Erfahrung Gottes in der Natur hervorbringen suchte, womit er aber nur herausbrachte, was er vorher in die Natur hineingetragen hatte. Der Essayist beendet sein Gedankenexperiment zu der Frage, ob ein Werk der Kunst, das die Konstellation einer erhabenen Naturerfahrung darstelle, seinerseits erhabene Wirkung hervorrufen könne, mit

diesem negativen Ergebnis aber noch nicht. Dem Bildbetrachter, dem sich der Blick ins Nichts geöffnet hat und der einen Bezugspunkt für sein (scheitendes) Sinnenurteil gesucht hat, um dann auf die Ebene der Vernunftideen zu wechseln, hat sich – jenseits des im Bild Dargestellten – dessen Materialität und Rahmen aufgedrängt. Diese haben die Wende nach innen, zu den Ideen der Vernunft, aufgehalten. Wenn überhaupt, kann damit die erhabene Wende auch nur aus dem Materiellen des Bildes erfolgen (d. h. dieses als sinnliche Absprungstelle für den Wechsel auf die ideelle Ebene ansetzen). Für materielle Dinge als eine Art ›Traumrest‹ eines Ideellen ist Kleist nun freilich berühmt, man denke an den Handschuh Nataliens aus Homburgs ›Traum‹, an den plötzlich materiell vor Käthchen stehenden geträumten Ritter, an Alkmenes Diadem, das statt des Schriftzeichens ›A‹, das auf den Gatten verwies, plötzlich das Schriftzeichen ›J‹ zeigt, oder an die Scherben des Krugs, über die Frau Marthe ihre eigenartige Rede von der mythischen Unversehrtheit des Kruges anhebt. Wie aber soll die Materialität des Bildes zur Absprungstelle für eine Wende in das Erhabene werden können? Ein neues Gedankenspiel antwortet hierauf:

*Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe dieser Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. (3,543 f.)*

Die für das Erhabene notwendige Wende des Blicks von außen nach innen war dadurch aufgehalten worden, daß das im Bild dargestellte Unendliche – aufgrund der unterlassenen Rahmung in der gemalten Naturszenerie selbst – in die Wirklichkeit des Rahmens und so in die Materialität des Bildes gezogen worden war. D. h. die erhabene Wende des Blicks war zu einer Wende vom Dargestellten in die Materialität des Bildes verschoben worden. Diese Verschiebung wird nun weitergedacht zu einer Verschiebung von der Materialität des Darstellenden (des Signifikanten) zur Materialität des Dargestellten (des Signifikats). Wenn das Darstellende (das gemalte Wasser), das jetzt nur noch in seiner Materialität interessiert, aus dem Material des Dargestellten (dem Wasser des dargestellten Ozeans) gemacht würde, dann würden – allerdings verschoben ins Materielle – auf der einen Seite Signifikant und Signifikat zusammenfallen. Das heißt, die Illusion wäre vollkommen, da gar keine mehr, was mit der Behauptung angezeigt wird, daß Tiere, die doch Bilder nicht wahrnehmen, unter dieser Bedingung auf das Bild reagieren würden.<sup>24</sup> Auf der anderen Seite hätte der Signifikant durch das materiell in ihm anwesende Signifikat (den Ozean in seiner unendlichen Weite) die Disposition, die Wende in das Erhabene zu induzieren, hinzugewonnen. Die Wende vom scheiternden Sinnesurteil zu einem gelingenden der Vernunft, die unter diesen Bedingungen möglich erscheint, bleibt aber an die Materialität des im Bild Dargestellten wie des Bildes insgesamt gebunden. Entsprechend kann auch nur ein ins Materielle verschobenes Erhabenes zustande kommen. Statt des Bildbetrachters, um dessen Wende in das Erhabene willen das ganze Gedankenexperiment doch unternommen worden war, ist daher plötzlich von Tieren die Rede (oder aber man hat dies so zu lesen, daß der Bildbetrachter, der die ihm

eröffnete Konstellation erhaben verarbeiten soll, dabei zu einem Tier wird). Dieser gewandelte ›Bildbetrachter‹ mag eine erhabene Ahnung Gottes resp. der Ideenhaftigkeit der Natur und damit der Erscheinungswelt in sich rege machen, aber er kann dies doch nur so artikulieren, daß er – wie Füchse und Wölfe angesichts einer vor ihnen ausgebreiteten unendlichen Weite von Erde und Himmel – das Bild solcher ›Unendlichkeit‹ anheult.

Die Entgrenzung des Erhabenen vom Feld der Naturerfahrung zu einer Erfahrung, die auch ein Werk der Kunst hervorbringen kann, ist zu einem monströsen Ergebnis gelangt, indem Kleist die von Kant aufgestellte Bedingung, daß das Erhabene der Kunst dabei mit dem der Natur übereinstimmen müsse (vgl. KdU 76), mit der ihm eigenen radikalen Wörtlichkeit übernommen hat: als Übereinstimmung der Materialität beider. Das führt, nach der Erfahrung des Scheiterns der Auffassungsvermögen auf der Ebene des Sinnesurteils, nicht zur strahlenden Selbstvergewisserung des Subjekts als der Ideen der Vernunft teilhaftig, vielmehr in einen Raum jenseits des Menschen, zum Tier, zu dessen Art von Ideenhaftigkeit, die, denkt man an den Bären des zwei Monate später veröffentlichten Essays »Über das Marionettentheater«, als zutiefst zweideutig anzusehen ist. Oder es führt, denkt man an die etwa gleichzeitig mit dem Essay geschriebene Cäcilien-Erzählung, zu einer Verrückung und Spaltung der mit solcher Kunst Konfrontierten – wie dort die vier bilderstürmerischen Brüder – in Wesen, die einerseits vom Göttlichen ganz erfüllt sind, andererseits dies aber nur wie Tiere artikulieren können.

### 3. Der Essay als ästhetische Selbstreflexion Kleists

Was im Essay über Friedrichs Bild »Mönch am Meer« zur Debatte steht, die Erfahrung von Werken der Bildenden Kunst wie des Erhabenen, hat auf Kleists Weg zur Dichtung Epoche gemacht. Am Beginn stand eine Erkenntnis Krise.<sup>25</sup> Aus dem Perspektivismus aller Wahrnehmung hatte Kleist – mit Berufung auf Kant – skeptisch gefolgert, daß es keine Gewißheit gebe, ob wir mit unserer Sicht der Dinge die Welt angemessen erfassen oder nicht, um dies zum nihilistischen Gedanken weiterzuführen, daß es keine Wahrheit gebe (vgl. 4,207<sup>26</sup>). Eine analoge skeptische Position hatte Kant im zweiten Teil seiner »Kritik der Urteilskraft« aus der Frage nach der Zulässigkeit einer teleologischen Naturbetrachtung entwickelt. Wenn wir Aussagen über die Natur als ganze machen wollen, so legt uns die Vernunft nahe, den Gegenständen der Erfahrung ein »übersinnliches Substrat« (die Vorstellung eines Gefüges der Zweckmäßigkeit, das zur Vernunftidee eines Schöpfergottes führt) zu unterlegen, wir können aber nicht entscheiden, ob diese Betrachtungsweise die Struktur der Welt trifft oder verfehlt. Für Kleist war mit der Möglichkeit der Wahrheit die Vernunftperspektive im Hinblick auf die Wirklichkeit (also etwa die Annahme einer zweckmäßigen Organisation der Natur) prinzipiell in Frage gestellt. Damit war für ihn zugleich eine Art von Wissenschaft ins Recht gesetzt, der er »zyklopische Einseitigkeit«, d. h. Einäugigkeit (4,257) vorwirft, da sie nur die Perspektive des Verstandes kennt, der nach dem Besonderen in seiner Gesetzmäßigkeit fragt und nicht zugleich auch die der

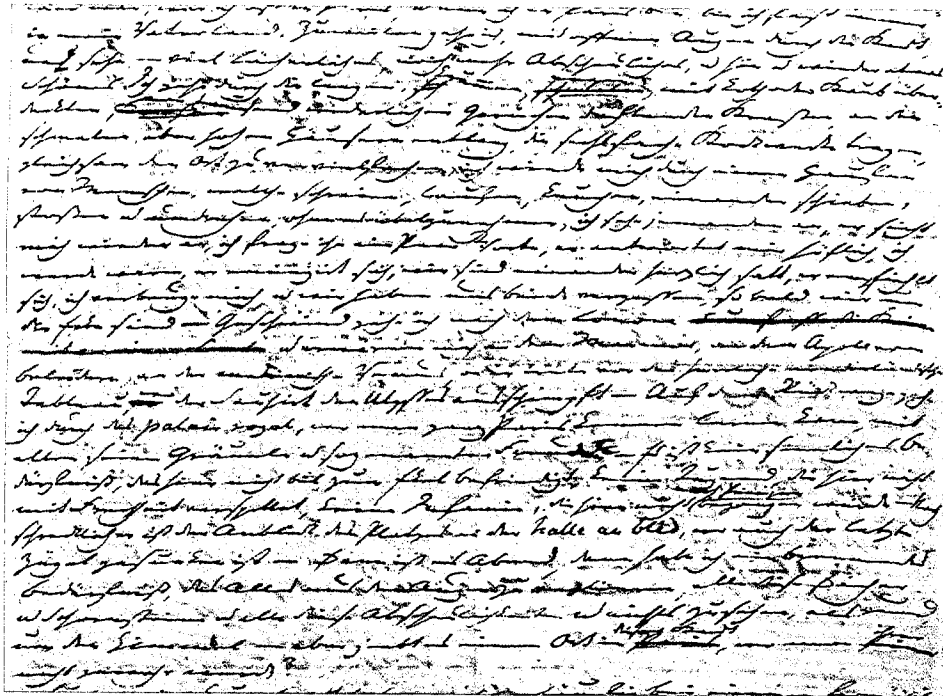


Abb. 30 — Heinrich von Kleist:  
EIGENHÄNDIGER BRIEF AN ADOLPHINE VON WERDECK (1772–1844)  
Paris, d 28t [und] 29. Juli 1801, S. 5 (Ausschnitt)  
Kleist-Museum Frankfurt (Oder)

Vernunft, die nach dem Ganzen der Natur als zweckhaft organisiertem Gebilde fragt und die einzelnen Naturzwecke in der Vernunftidee eines obersten Zwecks und einer ersten Ursache zusammenzuführen verlangt. Waren so für Kleist die sinnlich-empirische Welt des Verstandes und die ideelle Welt der Vernunft vollständig auseinandergebrochen und ihm alle Wissenschaft darüber zum Ekel geworden, so hatte Kant, ehe er seine skeptische Position im zweiten Teil der »Kritik der Urteilskraft« ausbreitete, in deren erstem Teil, der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft«, auf dem Feld des Schönen und des Erhabenen die Möglichkeit einer Art von Überbrückung – eingeschränkt als bloß symbolisch bzw. als nur ex negativo zu erreichen – hergeleitet. In der Hinwendung zu genau diesen Feldern des Schönen und des Erhabenen aber hat sich Kleist auf seiner Flucht-Reise nach seiner Erkenntniskrise wieder aufgerichtet. Über seinen Dresdener Aufenthalt schreibt er seiner Verlobten:

*Nichts war so fähig mich so ganz ohne alle Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als diese in dieser Stadt gehäuften Werke der Kunst. Die Bildergalerie, die Gipsabgüsse, das Antikencabinet, die Kupferstichsammlung, die Kirchen-Musik in der Katholischen Kirche, das Alles waren Gegenstände bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn u Herz*

*wirken. Mir war so wohl bei diesem ersten Eintritt in diese für mich ganz neue Welt voll Schönheit [...]. Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der Katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. (4,224 f.)*

Kleists Hinwendung zur Kunst hat so selbst den Charakter einer erhabenen Wende: aus vollständiger Zernichtung im Anerkennen der prinzipiellen Unmöglichkeit einer angemessenen Auffassung der gegebenen Welt richtet er sich auf im Regemachen der in ihm selbst schlummernden Vermögen zum Schönen und Erhabenen, die beide eine Art Übergang von der sinnlich-empirischen Verstandeswelt zur ideellen Welt der Vernunft versprechen. Woran er sich aber so aufrichtet, das macht Kleist dabei zugleich zum Gegenstand seiner Kunst, indem er aus unterschiedlichsten Perspektiven immer neu die Gültigkeit und Tragfähigkeit dieser beiden Konzepte befragt, eine ›Engführung‹: Kleist macht Kunst aus dem Material seiner erhabenen Wende zur Kunst. Entsprechend überrascht es nicht, daß die Felder der Kunst und des Erhabenen (die Kant entschieden voneinander trennt) sich in Kleists Werken vielfältig durchdringen, am markantesten selbstverständlich in seinen Tragödien, die einerseits – in der Tradition Schillers – die Tragödie vom Konzept des Erhabenen her entwickeln, andererseits aber – gegen Schiller – die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst mit aller Schärfe exponieren. Was die Werke Kleists derart implizit leisten, das erlaubt die Auseinandersetzung mit Friedrichs Bild »Mönch am Meer«, explizit und zugleich grundsätzlich zu diskutieren: die Zusammenführung der Kunst (am Beispiel der Landschaftsmalerei) mit dem Konzept des Erhabenen, sowohl als Frage, ob und wie jene zu diesem hin geöffnet werden, als auch umgekehrt, ob und wie dieses durch jene ermöglicht werden kann. So kann der Essay – über seine interpretatorische und theoriebildende Leistung hinaus – auch als Rückbesinnung und Bilanz Kleists gelesen werden: des eigenen Weges zur Kunst wie der Perspektiven, die dieser Kunst prinzipiell zuzuerkennen sind. Das Ergebnis, das am Beispiel von Friedrichs Bild herausgebracht wird, ist monströs: ein Erhabenes der Kunst, das in einen Raum jenseits des Menschen führt. Was dieses Ergebnis allerdings für das eigene Schaffen besagt, ist nicht eindeutig festzulegen. Mindestens drei Lesarten sind möglich. Das Ergebnis kann zum einen Summe des eigenen Schaffens sein, das in diesem Horizont tiefgreifend problematisch erscheint. Das Ergebnis kann zum andern aber auch Gegenbild zum eigenen Schaffen sein. Der hier analysierten Kunst mit ihrem monströsen Ergebnis sind dann die eigenen Werke entgegenzustellen, die zu ganz anderen Zusammenführungen des Feldes der Kunst und des Erhabenen gelangen. Und das Ergebnis kann drittens auch als Gegenstück zu einer Kritik an Friedrichs Kunst in der Art Basilius von Ramdohrs genommen werden wollen. Grundlage von dessen Kritik war eine Auffassung von Landschaftsmalerei, die unter dem Leitbegriff ›Charis‹, also ›Grazie‹ vorgelegt worden war.<sup>27</sup> Mit der ›Grazie‹ wird ein alternatives Konzept der Verknüpfung von sinnlicher und ideeller Welt, neben dem Schönen und dem Erhabenen, berufen, das zeitgenössisch, von Winkelmann bis Schiller, vielfältig diskutiert war. Kleist hatte es in seinem Werk gleichfalls schon und mit der ihm eigenen Radikalität neu befragt und grundlegend umgedacht, z. B. im »Amphitryon« und im »Prinzen von Homburg«; zwei Monate nach dem Essay über Friedrichs Bild



wird er im Aufsatz »Über das Marionettentheater« die Geschichte dieses Konzepts als Vermittlungsfigur zu Ende schreiben.

Alle diese Situierungen des Essays sind möglich. Der Leser mag sie in ihren verschiedenen Facetten hören, wenn er sich, analog dem Essayisten im Museum vor Friedrichs Bild, vornimmt, sich »durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran [an Kleists Werk] vorübergehen, zu belehren« (3,544).

*Geschrieben im August / September 2004 in Maroubra/Sydney  
am Ufer des Pazifischen Ozeans.*

#### Anmerkungen

- 1 Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: Zeitung für die elegante Welt, Nr. 12–15 u. 17, 17.–21. Januar 1808. Wiederabdruck dieses und anderer Texte zum sog. »Ramdohr-Streit« in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von S. Hinz, München 1968, S. 138–157 (nach dieser Ausgabe wird zitiert).
- 2 Ferdinand Hartmann, Über Kunstausstellungen und Kunstkritik, in: Phöbus. Ein Journal für die Kunst, 1808, H. 11 / 12 (datiert: 21. Febr. 1809); Wiederabdruck in Hinz, C. D. Friedrich, a. a. O., s. Anm. 1, S. 159–175.
- 3 Gerhard von Kugelgen, Bemerkungen eines Künstlers über die Kritik des Kammerherrn von Ramdohr, ein von Friedrich ausgestelltes Bild betreffend, in: Zeitung für die elegante Welt, Nr. 56 / 57, 20. / 21. 3. 1809, S. 446 ff. / 453 ff.; Wiederabdruck in Hinz, C. D. Friedrich, a. a. O., s. Anm. 1, S. 175–178.
- 4 Otto Rühle von Lilienstern, Dresden. Künstlerstreitigkeiten. Herr von Ramdohr und Friedrich. Geschichte eines von letzterem angefertigten Gemäldes, in: Rühle von Lilienstern, Reise mit der Armee im Jahre 1809, Rudolstadt 1810, 4. Brief (1. 3. 1809); Wiederabdruck in Hinz, C. D. Friedrich, a. a. O., s. Anm. 1, S. 183–187.
- 5 Arnim/Brentanos Essay wurde erstmals in der Zeitschrift »Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen« unter dem Titel »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner« veröffentlicht (28. 1. 1826), dann wieder 1852 in den »Gesammelten Schriften« Brentanos, hg. von Christian Brentano, Bd. IV; jetzt in: Clemens Brentano, Werke, hg. von F. Kemp, Bd. 2, München 1963. Zur Aufteilung der Autorschaft: Gerhard Kurz, Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1988, S. 128–140, Roswitha Burwick, Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Arnim, Brentano, Kleist, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107 (Sonderheft) 1988, S. 33–44; zum Vergleich der Texte: Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte des Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: DVJS 64, 1990, S. 54–95, Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993; s. jetzt die Edition von H. Schultz in diesem Katalog.
- 6 Zitate aus Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1987–1997.
- 7 Ausführlicher als dies hier möglich ist, wird dieser Zusammenhang ausgeführt in: Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Interpretationen zum »Fall« der Kunst, Tübingen 2000, S. 16–36 (Kapitel: »Die »unmögliche« Wende vom Erhabenen der Natur zum Erhabenen der Kunst«), dort auch weitere Literaturangaben zu Kleists Essay.

- 8 Zu beidem s. Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. 5. 1801 (4,224 f.).
- 9 Ramdohr, a. a. O., s. Anm. 1, S. 142.
- 10 Ebd., S. 156.
- 11 Zum Konzept ›Landschaft‹: Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: J. R., *Subjektivität*. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163; Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975; Manfred Smuda, *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft*, in: M. S., *Landschaft*. Frankfurt a. M. 1986.
- 12 Im Sinne Kants: Zweckmäßigkeit ohne Festlegung auf einen bestimmten Zweck (›Kritik der Urteilskraft« § 11).
- 13 Entsprechend betont Ramdohr, der allegorische Sinn von Friedrichs Bild ergebe sich erst durch den von außen festgelegte Gebrauch als Altarbild, worauf auch der Rahmen mit seiner religiösen Symbolik verweise, er ergebe sich nicht aus dem Bild selbst, mithin sei »das selbständige Kunstwerk zu einem bloße Symbole herabgewürdigt« (a. a. O., s. Anm. 1, S. 154).
- 14 So ruft Ramdohr den allegorisierenden Landschaftmalern zu: »Geht in die Wirkliche Natur!«, um dann zu betonen, es sei lächerlich, die Wirkung, die die Natur selbst vermittele, von einem Gemälde zu erwarten (a. a. O., s. Anm. 1, S. 154).
- 15 Zitate aus der »Kritik der Urteilskraft« werden im Text unter der Sigle KdU nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt ist: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1974 (Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793, in der Meiner-Ausgabe als Marginalie).
- 16 Vgl. die Schriften »Vom Erhabenen« und »Über das Erhabene«, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, S. 489–537 und 782–808.
- 17 Brentano, *Verschiedene Empfindungen*, a. a. O., s. Anm. 5, S. 1034.
- 18 Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. 8. 1800; zu diesem Komplex: Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen.« Kleist und die bildende Kunst, Tübingen, Basel 1995.
- 19 Brentano, *Verschiedene Empfindungen*, a. a. O., s. Anm. 5, S. 1034.
- 20 Edward Young, *Night Thoughts on Life, Time, Friendship, Death and Immortality*, erschienen 1742/45.
- 21 Kursivierung von mir, B. G.
- 22 Das ist ein Verfahren, das Kleist selbst praktiziert, z. B. in seiner Erzählung »Das Erdbeben in Chili«. Über die zum Bittgottesdienst in der Kirche versammelte »unermeßliche Menschenmenge« (3,213) wird dort ausgeführt: »Das Gedränge erstreckte sich bis weit vor den Portalen auf den Vorplatz der Kirche hinaus, und an den Wänden hoch, in den Rahmen der Gemälde, hingen Knaben, und hielten mit erwartungsvollen Blicken ihre Mützen in der Hand.« (3,213) Von den Gemälden werden nur die Rahmen erwähnt. Dort, wo das Bild zu erwarten ist, befinden sich die Knaben, wobei nicht zu entscheiden ist, ob die Knaben in das Bild »eingetreten« sind oder die Bilder in die Wirklichkeit der Knaben, die am Bittgottesdienst teilnehmen wollen, »herübergeholt« wurden.
- 23 Vgl. Ramdohr, a. a. O., s. Anm. 1, S. 155 f.
- 24 Angespielt wird hiermit selbstverständlich auf die Trauben des antiken Malers Zeuxis, die so perfekt dargestellt waren, daß die Vögel auf sie geflogen seien. Die vollkommene Illusion ist hier durch vollkommene imitatio garantiert, im Essay durch die materielle Anwesenheit des Dargestellten im Darstellenden.
- 25 Ausführlicher zu dieser Krise und dem durchaus konsequent aus ihr sich ergebenden Weg zur Kunst ausführlicher, Verf., *Kleists Dramen und Erzählungen*, a. a. O., s. Anm. 7, S. 1–15 (Kapitel: »Im Horizont Kants: Die philosophische Krise von 1801 und deren Überwindung«).
- 26 Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. 3. 1801.
- 27 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten*, 2 Bde., Leipzig 1793.