**Der Himmel wartet nicht.   
Kleists Verwirrung vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner.**

**Michael Huppertz**

(veröffentlicht in: W. Amthor, A. Hille, S. Scharnowski (Hg.), Wilde Lektüre. Literatur und Leidenschaft. Bielefeld: Aisthesis-verlag, 2012)

Die Inszenierung des Textes „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, der sich in Heinrich von Kleists „Sämtlichen Werke und Briefe“[[1]](#footnote-1) findet, ist skurril. Er erschien am 13. 10. 1810 in Kleists „Berliner Abendblättern“, unterzeichnet mit “c. b.“ Gemeint war Clemens Brentano, der Kleist einen wesentlich umfangreicheren Text mit dem Titel „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“ zugesandt hatte. Von diesem Originaltext wiederum stammt ein kleiner Teil von Achim von Arnim. Kleist nahm sich die Freiheit, den größten Teil des Textes seiner Freunde zu streichen, nur den Anfang in etwa zu übernehmen, bei dem Rest einige Anleihen zu machen, diese nach seinem Gusto umzugestalten und etwa 1/3 des schließlich veröffentlichten Textes selbst zu schreiben. All das ohne irgendeine Kennzeichnung. Auf heftigen Protests Brentanos hin, entschuldigt sich Kleist bei Brentano und Arnim und veröffentlicht in den Abendblättern eine Erklärung: „…nur der Buchstabe desselben [des Aufsatzes] gehört den beiden Hrn; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.“[[2]](#footnote-2) Tatsächlich passen die Passagen, die Kleist übernommen hat und die, die er selbst verfasst hat, nicht recht zusammen und so ist denn für den einheitlichen Geist, der den Text durchwalten soll, durchaus das Bekenntnis stimmig, mit dem Kleist seinen Text enden lässt: „Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemählde, sind zu verworren;“ Ich möchte dieser Verwirrung, in die ihn das Bild und der Text seiner Freunde gebracht und die er an die Autoren und die Leser des Abendblattes weitergegeben hat, nachgehen. Der Text ist häufig besprochen und analysiert worden, aus kunsthistorischer, literaturwissenschaftlicher und religionsgeschichtlicher Sicht[[3]](#footnote-3). Dabei wurde er meist stärker als einheitlicher Text behandelt als ich es tun werde[[4]](#footnote-4). Ich möchte zeigen, dass Kleist versucht hat, mit seinem Vorgehen und in der Textcollage selbst unvereinbare existenzielle Verfassungen zusammenzuhalten. Damit führen die „Empfindungen“ unmittelbar in Kleists Werk und das persönliche Drama eines Autors, der trotz aller diskursiven Vernetzung in seiner Zeit nicht heimisch wurde.

Hier zunächst der ganze Text, so wie er in den „Abendblättern“ veröffentlicht wurde. Die Passagen, die genuin von Kleist stammen, habe ich kursiv geschrieben:

„Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegränzte 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 Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den Einem die Natur thut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nehmlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. *Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes,* der einsame Mittelpunct im einsamen Kreis*. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da,* als ob es Joungs Nachtgedanken hätte*, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Qua-dratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert,* und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung thun müßte. *Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmahlerei beibringen kann.* – Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemählde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Aeußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren. cb.“[[5]](#footnote-5)

Bei dem Bild handelt es sich um den „Mönch am Meer“ von C. D. Friedrich. Das Bild wurde im Herbst 2010 in Berlin ausgestellt und fand eine lebhafte Resonanz, gemischt aus Anerkennung, Befremden und Ablehnung. „Der Mönch am Meer“ gilt als ein Bild, das für das Gesamtwerk C. D. Friedrichs untypisch ist.[[6]](#footnote-6) C. D. Friedrich war ein Maler, für den Religion und Gefühl die wesentlichen Motive seiner Arbeit bilden. „ Ich meinesteils fordere von einem Kunstwerk Erhebung des Geistes und – wenn auch nicht alleine und ausschließlich – religiösen Aufschwung.“ [[7]](#footnote-7) „Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes. Ein Gebilde, so nicht aus diesem Borne entsprungen, kann nur Künstelei sein. Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewußt aus innerem Drange des Herzens.“[[8]](#footnote-8) In seiner Religionsauffassung orientierte sich der Maler an der in seinen Kreisen populären Theologie Schleiermachers. 1799 waren Schleiermachers Reden „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ erschienen. Schleiermachers Auffassung der religiösen Erfahrung war für C. D. Friedrich inspirierend. Ihr zu Folge beruht Religion nicht auf Begriffen und Lehren, sondern auf der staunenden Anschauung des Unendlichen. Diese Anschauung erfordert eine kontemplative Haltung, also die Bereitschaft, auf eigenes Handeln zu verzichten, die Dinge und Welten auf sich wirken und sich von ihnen ergreifen zu lassen. Ob es nun zu einer transzendentalen Erfahrung kommt, liegt nicht in der Macht des Betrachters oder des Gläubigen, sondern letztlich in der Macht Gottes. Der Betrachter bleibt in einer demutsvollen Haltung und die religiöse Erfahrung bleibt eine Ahnung einer anderen höheren Ordnung, deren Andeutungen im gewöhnlichen Leben zu finden sind. Zu einer persönlichen Begegnung zwischen Schleiermacher und Friedrich in dessen Atelier kam es spätestens am 12. 9. 1810, also etwa ein Monat vor der Ausstellung des „Mönch am Meer“ in Berlin. Schleiermacher war offiziell mit der Vorbereitung der Ausstellung betreut worden. Inwieweit er auf die letzte Fassung des Bildes, das von Friederich immer wieder überarbeitet wurde, und auf die *Art* und Weise der Ausstellung (nämlich gemeinsam mit einem anderen Bild, der „Abtei im Eichwald“) Einfluss nahm, ist unklar.

Regelmäßig finden sich in Friedrichs Bildern transzendentale Verweise – in Form eines Lichtscheins von oben, einer vertikalen Ausrichtung von Bildelementen, einer hyperbolischen Konstruktion des Horizonts und anderer Bildelemente oder durch die unmittelbare Präsenz religiöser Motive. Nach Werner Busch findet sich in nahezu jedem Bild von Friedrich zudem eine latente Ordnung, meist in Form des Goldene Schnitts, denn „(eine) Ahnung des Göttlichen ist in der Anschauung nur zu gewinnen, wenn dem Bild eine abstrakte vom Künstler verfügte Ordnung eingeschrieben ist, die der Anschauende unter dem Mantel des Naturbildes erspürt.“[[9]](#footnote-9)

Im „Mönch am Meer“ finden sich die Konfrontation mit dem Unendlichen und ein einzelner, „extrem verkleinerte(r)“[[10]](#footnote-10) nachdenklich wirkender Mann. Das ist alles. Das Bild schenkt keine Hoffnung.[[11]](#footnote-11) Der Himmel ist wenig strukturiert und ist teilweise dunkel, teilweise von einem fahlen indirekten Licht erhellt, der Horizont wölbt sich nicht nach oben (der Sand sogar eher nach unten), der Mönch wirkt wie ein Teil der düsteren Szene, kein goldener Schnitt, keine andere Symmetrie, keine verbindlichen Übergänge, sondern harte Kontraste (Sand / Meer, Meer / Horizont), Uferlosigkeit, Strukturlosigkeit und Leere. Vor allem aber hat das Bild keine innere Grenzen, keinen inneren Rahmen, der es zu einem irgendwie geschlossenen Bild macht, die Gestalt eines Bildes fehlt. Die einzigen lebendigen Elemente sind ein Mann in einem langen dunklen Gewand und einige winzige Vögel, beweglich erscheinen noch die Wellen mit ihren Schaumkronen. Alle anderen in früheren Stadien des Bildes vorhandenen Spuren des Lebens wie Segelschiffe auf dem Meer hat C. D. Friedrich übermalt.

Dies konnte aber nicht das letzte Wort sein, weder für den Maler noch für den Kurator der Ausstellung. Deswegen wurde dieses Bild auch nicht alleine auf der Berliner Ausstellung gezeigt, sondern gemeinsam mit der „Abtei im Eichwald“, die rechts daneben hing. Beide Bilder wurden von dem preußischen Kronprinzen gekauft und blieben bis heute zusammen (heute in der „Alten Nationalgalerie“ in Berlin). Die „Abtei im Eichwald“ aber zeigt bei verwandter Düsternis alle gewohnten und gewünschten tranzendierenden Elemente. Der „Mönch am Meer“ fordert sozusagen heraus, die „Abtei im Eichwald“ antwortet darauf.

Brentano hatte mit der auf dem Bild dargestellten Szene wenig Schwierigkeiten. „Es ist herrlich, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel, auf eine unbegränzte Wasserwüste, hinauszuschauen.“ So beginnt sein Text[[12]](#footnote-12) und so übernimmt ihn – abgesehen von einer Wortumstellung zu Beginn - Kleist. Brentano hört selbst in dieser Einöde die Stimme des Lebens („im Rauschen der Flut,……dem einsamen Geschrei der Vögel“) und spürt den Zug ins Unendliche und die Unmöglichkeit, ihm folgen zu können („dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut.“). Zumindest glaubt er, dies alles wahrnehmen zu können, aber das Bild unterstützt ihn dabei nicht. Es enttäuscht seine Erwartungen, weil es den Bezugspunkt seiner Sehnsucht nicht darstellt.[[13]](#footnote-13) Brentano irritiert vor allem die Leere gerade dort, wo er eine positivere Gestaltung dessen erwartet, worauf sich sein Anspruch richten könnte, eine irgendwie fasslichere Darstellung von Weite und Unendlichkeit. Die Leere erfährt er in der Identifikation mit dem einzigen Menschen auf dem Bild, den er als Kapuziner identifiziert[[14]](#footnote-14): „Das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz.“[[15]](#footnote-15) Brentano vermisst einen Bezugspunkt für seine Sehnsucht nicht deswegen, weil er diesen Anspruch erfüllt sehen möchte. Weder das Leben noch die Unendlichkeit sind für ihn begreifbar. Sie entziehen sich den Bestrebungen des handelnden und denkenden Menschen und gerade das macht sie wertvoll, geheimnisvoll, zum Gegenstand nicht minder endloser Gefühle und Bestrebungen. Erfüllung ist gar nicht notwendig. Aber auch ein unerfülltes Streben braucht einen Bezugspunkt, um sich seiner selbst gewiss sein und an sich glauben zu können. So geschieht die romantische Versöhnung der Sehnsucht mit sich selbst. Brentano sucht und findet auch diese Selbstermächtigung der Subjektivität in dem Kapuziner: „Er ist die Einheit in der Allheit, der einsame Mittelpunkt in dem einsamen Kreis,“ lässt er einen Betrachter sagen und ein anderer antwortet ihm: „Ja, er ist das Gemüt, das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich.“[[16]](#footnote-16) Bei Brentano ruht die Sehnsucht in sich, das Subjekt ist wieder Herr der Lage und als Pendant seiner Einheit findet sich die Allheit des Universums. Symmetrie und Ganzheit sind wiederhergestellt, die Einsamkeit in dem herrlichen Empfinden aufgegangen. Die „Einheit in der Allheit“ und der zweite Satz über das Gemüt und die Reflexion wurden von Kleist nicht übernommen.

Während Brentano seinen Text mit: „Herrlich ist es……..“ begann, lautet der erste Satz, den Kleist selbst zu dem von ihm veröffentlichten Text beisteuert: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“Kleist verwirft schon in diesen ersten Sätzen das romantische Programm. Die „Unbehaglichkeit“ als vertrauter Antagonist der philiströsen Behaglichkeit ist hier mit Traurigkeit und Einsamkeit assoziiert, der jeder Bezug auf eine positive Unendlichkeit abgeht. Das Leben erscheint nur noch als Lebensfunke, nicht als unendliches wogendes Strömen, die Unendlichkeit nur noch als das weite Reich des Todes. Kleist hält nicht an den Erwartungen an einen romantischen Maler fest, sondern erfasst den Bruch mit den Konventionen, die das Bild bereit hält: „Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen;“ Man vergleiche diese Reaktion mit der Reaktion Brentanos, der seine Irritation ins Ironische und Äesthesierende ausklingen lässt oder der Reaktion Goethes, der sich nicht einmal irritieren lässt. Goethe hatte ebenfalls C. D. Friedrich vor der Ausstellung in seinem Atelier besucht und anschließend in sein Tagebuch notiert: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offenes Meer.“[[17]](#footnote-17) Kleist zeigt sich in hohem Maße und vollem Ernst offen für das Neue und überaus vulnerabel, was ihn zu den berühmten Sätzen inspiriert: „…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.“ Was ihm widerfährt, ist Wehrlosigkeit, ein Autonomieverlust, der über ein übliches Beeindrucktwerden hinausgeht. Wie das Bild den „Betrachter in den Bildraum einbezieht“ und das „lidlose Wahrnehmen, die hypnotische Wirkung, die keine Trennung zwischen Bild und Realität mehr zuläßt“[[18]](#footnote-18) bewirkt, ist immer wieder analysiert worden[[19]](#footnote-19). Friedrichs in dieser Weise unmittelbar effektvolle Malerei war bereits damals anlässlich eines anderen Bildes (des „Tetschener Altar“) heftig umstritten.[[20]](#footnote-20) Vermutlich hat Friedrich dieses Bild gerade deshalb in extremis getrieben, weil er die Gottverlassenheit zeigen wollte, die eintritt, wenn der Mensch nur sich selbst vertraut. „Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlem Dünkel! --“ So hat C. D. Friedrich sein eigenes Bild kommentiert. [[21]](#footnote-21) Es ist also – vor allem, wenn man die Exposition zusammen mit der „Abtei im Eichwald“ einbezieht - sicher zulässig, darin den protestantischen Grundgedanken zu vernehmen, den W. Busch folgendermaßen auf das Bild umlegt: „Nur im demutsvoll akzeptierten Durchgang durch das irdische Dunkel ist Hoffnung auf jenseitiges Licht möglich. Der Mönch setzt sich dem scheinbar Hoffnungslosen aus, und nur indem er das tut, kann er dereinst der göttlichen Gnade teilhaftig werden.“[[22]](#footnote-22) Für Friedrich ist das Bild ein Fegefeuer, für die Kleist aber die Hölle. Es fehlt ihm der Glaube an die Gnade, mag sie früher oder später kommen. Kleist realisiert die Intention C. D. Friedrichs, Überwältigung und Ohnmacht vorzuführen, nicht aber die Aufhebung dieser Krise in der religiösen Erfahrung. Angesichts des Bildes kommt es bei Kleist auch nicht zu einer Erfahrung des „Erhabenen“.[[23]](#footnote-23) Er erlebt keine Erhebung zu eigener vernünftiger, moralischer, ästhetisch-gestaltender oder kontemplativer Grösse angesichts des Übermächtigen. Gemäß der Idee des Erhabenen sollte das erhobene Subjekt nicht nur leiden, es sollte auch mit dieser Aufgabe wachsen. Kleist erleidet.

Der „Mönch am Meer“ versehrt das körperliche Selbst durch seine sich randlos ergießende Atmosphäre in seinem Kern. Was, wenn wir nicht einmal mehr über unser Sehen verfügen können, über unseren Augenschluss, uns nicht einmal einem bestimmten Anblick oder dem Anblick der Welt überhaupt entziehen können? Der Verlust der Identität ist ein zentrales Thema in Kleists Werk. Oft geht es dabei in erster Linie um die soziale und die personale Identität, aber es klingt auch immer wieder die Frage an: Woran überhaupt Halt finden? Wie kann ich Identität finden? Kleist sucht häufig eine Antwort in den körperlichen Empfindungen, in den Gefühlen. Manchmal mit relativem Erfolg, meist ohne. Was kann ein Bild also Schlimmeres anrichten? Ohne Lider droht Blindheit. Kleists Interpretation bewegt sich nicht in Richtung Einheit und Allheit, sondern in Richtung Untergang: „Das Bild liegt…..wie die Apokalypse da.“ Und der Betrachter wird nicht verschont. Aber Apokalypse bedeutet Weltuntergang *und* Erlösung. Das Bild erzwingt Hingabe so wie es vielen der Kleistschen Helden durch Schicksalschläge, veränderte Bewusstseinszustände oder Niederlagen widerfährt. Aber erzwungene Hingabe ist auch Befreiung von der Freiheit und aller vergeblichen Suche, von sich selbst. Kleist konnte sich Erlösung vorstellen, aber nur in Verbindung mit Untergang.

Was in dieser Metapher der abgeschnittenen Lider verlorengeht und verloren gehen soll, ist der repräsentative Charakter des Bildes. Wie sehr diese Auflösung Kleist beeindruckt hat, zeigt sich nicht nur in dieser Metapher, sondern auch in der wenige Zeilen später folgenden Phantasie: „Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen…“ Die Unmöglichkeit, symbolische und nicht-symbolische Welten, Ebenen, Rollen und Kategorien voneinander zu trennen, ist ein Motiv, das sich beängstigend und chaotisierend durch Kleists Werk und Leben zieht. Ein großes Beispiel hierfür ist Penthesilea: Sie lebt die Weissagung ihrer Mutter, vermischt Ritual (Kampf), Auftrag (Erhalt des Amazonenreichs) mit privaten Gefühlen, dabei wieder Begehren, Kränkung und Wut, versteht nicht das Doppelspiel Achills und tötet sich schließlich in ihrem berühmten Schlussmonolog mit der Kraft ihrer Gefühle: „Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder, gleich einem Schacht und grabe, kalt wie Erz, mir ein vernichtendes Gefühl hervor…“[[24]](#footnote-24) Nicht ganz so schlimm erging es Kleist selbst. Sein Freund Pfuel berichtet, dass Kleist „seufzend, stöhnend, `mit dem Ausdruck verzweiflungsvoller Trauer´ ins [sein] Zimmer gekommen [sei], helle Tränen seien ihm über die Backen geflossen, weil Penthesilea gestorben war.“[[25]](#footnote-25) In Kleists Leben finden sich viele solche Episoden, in denen er politische, äesthetische und menschliche Ebenen durcheinanderbrachte. Als ehemaliger preußischer Offizier versuchte er bei Napoleon anzuheuern, als Homosexueller pflegte er eine lange Verlobung, in der er wiederum eher als Erzieher agierte, einen Freund, der gerade einen Suizidversuch begangen hatte, beglückwünschte er zum Entsetzen der betroffenen Eltern zu seiner Tat und Bildbetrachter, Autor, Freund und Herausgeber – ist das in der Eile der Produktion einer Tageszeitung und angesichts der Endzeit von Bedeutung? Seinen eigenen Tod inszenierte Kleist schließlich wie ein Theaterstück, nachdem er nach endlich eine Mitwirkende (die leider im realen Leben Ehefrau und Mutter war) gefunden hatte.

Wo Brentano mit dem Bild spielt, wütet Kleist mit ihm. Er versetzt das Bild in die Landschaft und die Betrachter gleich mit und - ins Tierreich. „Apokalypse“ ist das Stichwort für das Animalische, die Bühne zu betreten. Die Entordnung durch die endzeitliche Leere schafft Raum für alles bislang Ungelebte und Ungesagte. Brentanos zaghafte Hymne an das Leben wird zum Heulen der Wölfe, die selbstzufriedene Sehnsucht zum animalischen Hunger, das religiös-romantische Staunen angesichts des gewissen Unendlichen und Ewigen zu einem Ausdruck der Verzweiflung in der Ferne, der verhallt und ohne Antwort bleibt. Auch bei Kleist meldet sich das Leben zu Wort, aber man kann sich nicht nach ihm sehnen noch ihm vertrauen. Es ist weder großartig noch wärmend oder bergend, nicht einmal geheimnisvoll oder kreativ. Es ist kreatürlich, bedrohlich, egoistisch, verschlagen, böse, aber auch hilflos, rührend, stark und wild. Kleist Größe liegt in seiner Schonungslosigkeit, in seiner Konsequenz, in seiner unbedingten Wahrhaftigkeit. Seine Assoziationen zu den Betrachtern des imaginierten Bildes, ihrer Einsamkeit, Verlorenheit und Wildheit lässt keinen Platz für das herrliche Gefühl des Subjekts, das sich in der Unendlichkeit spiegelt. Kleists Menschenbild beruht – wie oft dargestellt wurde - auf der Prämisse der „Gebrechlichkeit“ der Lebensbedingungen und der Daseinsverfassung des Menschen selbst. Es gibt „weder Engel noch Teufel, sondern nur unvollkommene Menschen“[[26]](#footnote-26). Kleists Protagonisten leiden an „unsterbliche Sehnsüchte“, die an dem „Vordergrund, in dem sich das Menschenleben entfaltet“[[27]](#footnote-27), scheitern. Kleists Interesse gilt dem, was hinter dem, Bewusstsein, der Sprache, der Identität liegt, aber nicht im Sinne der Epiphanie, sondern im Sinne der Entzauberung, nicht im Sinne der Ironie, sondern des Mitgefühls mit den Protagonisten und der Suche nach Authentizität und Eindeutigkeit. „*Eine* Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst,…..“[[28]](#footnote-28) Für Kleist sind Gefühle keine verlässliche Grundlage für ein moralisches oder sonst wie vernünftiges Verhalten, auch hier bleibt er zweifelnd, skeptisch, aufklärerisch.[[29]](#footnote-29) Aber sie geben eine klare innere und äußere Orientierung, einen Platz *in* der Welt, eine ontologische Sicherheit im Sinne eines eindeutigen Daseins. Hier trifft er sich mit Friedrichs und Schleiermachers Begeisterung für das religiöse Gefühl. Deshalb lassen sich auch Friedrichs und Kleists Bestimmung der Aufgabe der Kunst übereinanderlegen. Wo aber seine religiösen Zeitgenossen etwas wahrnehmen und fühlen können, was später als ein Gefühl, dass das Faszinierend-beseligende einschließt, „das Numinose“ genannt werden wird[[30]](#footnote-30), bleiben Kleist vorerst nur Gefühle, die eher durch ihre Intensität und ihre Urgewalt erlauben, in dieser unüberschaubaren und bedrohlichen Welt Anker zu werfen. Die Wahrhaftigkeit seines Blicks auf den Menschen muss ihm dabei die Evidenz einer spirituellen Erfahrung ersetzen.

Der „Mönch am Meer“ führt bei Kleist zu einem sadistisch anmutenden Bild. Die abgeschnittenen Augenlider sind ein Beispiel für die Leichtigkeit, mit der er Gewaltphantasien formt und passieren lässt. Dass er ausgerechnet Füchse und Wölfe statt erhobener Subjekte auf die Malkunst Friedrichs antworten lässt, ist in dem kurzen Text gleich ein zweites Beispiel. Schwer zu sagen, was in dem Geheul der Wölfe mehr imponiert: das Leid der Tiere oder ihre Aggressivität. Kleist ist berüchtigt für seine drastischen Gewaltdarstellungen, die wie das Bild der abgeschnittenen Lider dem Leser unheilige Schauer über den Rücken jagen. „Tatsächlich ist die Gewalt bei Kleist von besonderer Vehemenz, von besonderer Grausamkeit und von besonderer Sinnlosigkeit. [……..] Gewalt erscheint [..] nicht als Störfall der schönen Ordnung, sondern als Symptom einer aus der Fugen geratenen Welt[……]“ und als „problematischer Bestandteil der anthropologischen Ausstattung.“[[31]](#footnote-31) Sie ist nicht nur eine Reaktion auf die gesellschaftlichen, sondern auch Teil der existenziellen Bedingungen des Menschen, der inneren wie äußerer Willkür ausgesetzt ist, der niemandem und nichts trauen kann, am wenigsten sich selbst. Kleists Figuren scheitern, ihre Pläne erweisen sich als Übermut, sie sind im Blindflug gemacht, ohne Einsicht in die Kontingenz der Welt und doch alternativlos. Diese Einsicht lässt Kleist stets nach etwas Ausschau halten, das diesseits des Bewusstseins und der Unzuverlässigkeit der Sprache vielleicht so etwas wie Tragfähigkeit zeigen könnte.[[32]](#footnote-32) Die Entmachtung des Subjekts ruft nach einer nicht-subjektiven Instanz: Das Animalische und mit ihm die archaische Gewalt verheißen zumindest „ein aller Vernunft vorausliegendes, unhintergehbares und unbeirrbares Gefühl“[[33]](#footnote-33), eine durch keine Illusionen, Lügen oder Zufälligkeiten beirrbare Kraft. „Nach der Implosion verbindlicher Sinnsysteme, nach dem Zusammenbruch metaphysischer und sozialer Ordnungssysteme suchen Kleists Texte gerade in der Erfahrung einer Entgrenzung, in der Ekstase von Gewalt und Grausamkeit eine Instanz zu finden, die dem Subjekt eine letzte Möglichkeit authentischer Selbstvergewisserung gewährt.“[[34]](#footnote-34) Kleists Schonungslosigkeit in Fragen der Gewalt liefert einen Erklärungsansatz für die Grausamkeiten, die Menschen sich selbst und anderen zuzufügen bereit sind, wenn sie ihre existenzielle Unsicherheit nicht mehr ertragen. Kleists eigener Suizid ist in seiner gewaltvollen Seligkeit ein extremes Beispiel für dieses Umschlagen von Ratlosigkeit und Verzweiflung in Gewissheit und Triumph des Willens über die Willkür der Gesellschaft und des menschlichen Daseins selbst.

Aber zuvor gibt es noch einen anderen Weg. Erleichtert führt Kleist den Satz über die heulenden Wölfe fort: „Das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmahlerei beibringen kann.“ Kleist stellt in seinem Beitrag zu dem veröffentlichten Text rasch den gewöhnlichen Abstand zwischen Kunst und Wirklichkeit wieder her. Ein wenig Ästhetik muss sein und ein wenig Kritik auch. Die tote Materie ist nichts für Kleist, er hat es gerne blutvoll, er will action, nicht Stilleben. Aber das Lob der Kunstfertigkeit des Malers ist echt. In ihrer Wirksamkeit zeigt für Kleist die Kunst ihre situative Wahrheit. Das Geheul der Wölfe enthüllt eine Wahrheit, die das Kunstwerk setzt. C. D. Friedrich kann mit seiner Kunst aus fast Nichts Wirklichkeiten und Wirkungen schaffen: „…und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert.“ Für Kleist stellten Kreativität und Kunst durchaus einen Ausweg aus Verwirrung und Orientierungslosigkeit dar.

Schließlich rettet sich Kleist mit seinem Nachsatz über die Landschaftsmahlerei auch in die gehobene Kunstkritik, die die Trennung der Ebenen wiederherstellt, wie es auch Brenatno und vor allem von Arnim in ihren Beiträgen zur Urfassung der Rezension getan hat. Alle drei Autoren nutzen die Idee der multiperspektivischen Rezeption zur Entwarnung, persiflieren die Kunstkritik und wärmen sich an dem gesunden Menschenverstand auf. Brentanos ausführliche Gespräche der Betrachtenden verwertet Kleist mit Koketterie und Ehrlichkeit: „Doch meine eigenen Empfindungen über dies wunderbare Gemählde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Aeußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.“ Ein trauliches Bild der Beständigkeit, weit entfernt von der Einsamkeit des Kapuziners, den Wölfen, der Verwirrung des Autors, und nahe bei Kleists Sehnsucht nach Normalität, Versöhnung, leichfüßigem Überschreiten der Abgründe. Manchmal stillt sie sich in dem Halt, den gerade die Katastrophe schafft, manchmal in somnambuler Naivität, oft in der Vergebung der gewalttätigen Ausbrüchen durch Strafe oder Selbstbestrafung. In diesen Fällen zeigt seine Phantasie nicht nur sadistische, sondern auch masochistische Züge. Seine Rezension endet in der bescheidenen Attitüde des Schülers und mit dem Wiedererwerb der Selbstverständlichkeit im Gerede. Und die ganze Affäre um Brentanos Text beendet er mit einem unterwürfigen Entschuldigungsschreiben an von Arnim: „Weder daran [einem Text von Bettine Brentano], noch sonst an irgend etwas, was mir jemals wieder ein Mensch zuschickt, werde ich eine Silbe ändern.“[[35]](#footnote-35)

Interessant ist nicht nur, was Kleist aus Brentanos Text auswählt und was er hinzufügt, sondern was er nicht sieht und was er streicht. Bei Kleist wird der Kapuziner von den Wölfen verschlungen. Die Kapuziner sind ein besonders strenger, asketischer Zweig des Franziskaner-Ordens, der sich insbesondere der Kontemplation verschrieben hat. In Brentanos Text war er noch titelgebend. Kleist nennt seinen Text nur noch: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft.“ Bereits von Arnim hat in seinem kleinen Beitrag zu Brentanos Text den Mönch als störend dargestellt. Er lässt einen Betrachter bemängeln, dass „der kleine Kapuziner…die Aussicht verdürbe.“[[36]](#footnote-36) Brentano lässt dies so stehen, äußert Sympathie mit diesem Sprecher, bleibt aber ansonsten großzügig. Seine Betrachter machen frivole Scherze über den Kapuziner, bemitleiden oder bewundern ihn und versehen ihn eben mit der Aufgabe der Reflexion und des Einheitsstifters. Aber schon Brentano hatte mit der Beschaulichkeit dieser kleinen Gestalt seine Schwierigkeiten. Nachdem er das Fehlen der See bemerkt hat, fährt er fort: „Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauscht ich auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Beschauer um mich her, und teile sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muss, indem es keine Ruhe gewährt.“[[37]](#footnote-37) Wirklich?

Immerhin trifft es auch für Kleist zu. Seinem Temperament und seinem Aktivismus dürfte nichts fremder gewesen sein als diese winzige fahle Erscheinung. Sie ist nicht nur aus dem Titel verschwunden, sie wird auch mit keinem eigenen Wort bedacht. Mit einem Mann, der einfach nur in dieser Landschaft steht und schaut, nichts tut und vor allem nichts sucht, kann auch Kleist nichts anfangen. Man tritt dem Kapuziner sicher nicht zu nahe, wenn man vermutet, dass er sich weder herrlich noch traurig fühlte und wahrscheinlich auch nicht einsam. Kleists Verhängnis wurde, dass er noch den Auftrag der Romantik im Herzen trug, aber nicht ihre Leichtgläubigkeit, die Sehnsucht seiner Freunde, nicht aber ihre Lebensfreude und ihre Zuversicht. Kleist ist von dem Spiel der verschworenen Schwestern Romantik und Religion ausgeschlossen. Er gehört weder zu dieser noch zu einer anderen Familie, er nimmt in Werk und Leben das geistige, seelische, ästhetische Vagabundieren der folgenden Jahrhunderte vorweg. Aber Kleist lehnte den Text seiner Freunde nicht einfach ab, sondern zerstörte ihn in dem Glauben, mit ihnen eine Gemeinschaft zu bilden. „C. b.“ steht für eine Illusion wie ein gemeinsamer Tod. Kleist spürte den Graben, der ihn von seinen Freunden trennte, aber er konnte von ihnen so wenig los wie von seiner Schwester oder dem preußischen Staat, an die er unaufhörlich Versorgungsansprüche stellt. Dabei ist er schon weit weg. Manchmal krallt er sich fanatisch fest, aber meist ist er rastlos, ortlos und hyperaktiv. In der Welt keinen verborgenen goldenen Schnitt sehen und keine einheitsstiftende Kraft finden zu können, war für Kleist bitter, aber nicht zu ändern, die konkrete Einsamkeit auszuhalten, die er in einer sozialen Welt empfand, in der er mit seinen persönlichen Eigenarten, seiner Ausstrahlung, seiner geringen sozialen Kompetenz, seiner Radikalität und seinem Lebensgefühl keinen Ort für sich gefunden hatte, war aber auch für ihn zu viel.

Die Ödnis des „Mönch am Meer“ musste Kleist gerade deswegen so stark beeindrucken, weil sein Wunsch nach einem sozialen und transzendentalen Obdach so stark war. Er führte ein Leben aus der Defensive der Selbstablehnung Unglücks und beendete es in einer Flucht nach vorne in die Arme der Transzendenz, die schließlich so selbstverständlich daher kommt wie sie sich vorher entzogen hatte. In beiden Situationen ist kein Platz für eine Sehnsucht, die sich selbst feiert und genügt. In seinem Abschiedsbrief an seine Cousine Marie schreibt er: „Ach ich versichre Dich, ich bin ganz selig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten alle Tode vergütigt.“[[38]](#footnote-38) Erst in der Todesphantasie, die er mit dem Tod gleich setzt, fühlt er sich ganz und gar selig und verbunden: „Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt.“ Gemeint ist das Grab seiner todkranken und sterbenswilligen Bekannte, die er am gleichen Tag töten wird. Aber auch für seine Schwester Ulrike kann er sich kein anderes Glück vorstellen: „Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß.“[[39]](#footnote-39) Er musste mit Gewalt eine Erlösung kreieren, die ihm erlaubte, seine Augen für immer zu schließen.

1. H. v. Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. II* (Hg. H. Sembnder). 9. Auflage. München: Carl Hanser, 1993. [↑](#footnote-ref-1)
2. zit. nach C. Begemann. *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der*

   *Geschichte der Wahrnehmung* (17. 2. 2006 )[1990]. In: Goethezeitportal.

   URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf>, S. 3. [↑](#footnote-ref-2)
3. für die kunsthistorische Perspektive s. vor allem C. Begemann, 2006 [1990] - wie Anm. 2 – und G. Müller.

   *Kleist und die bildende Kunst.* Tübingen, Basel: A. Francke, 1995. Für eine literaturwissenschaftliche Analyse

   vor allem R. P. Janz. „Mit den Augen Kleists: Caspar David Friedrichs `Mönch am Meer´“. *Kleist Jahrbuch 2003.*

   Hg. G. Bamberger. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. S. 137-149.Für den religionsgeschichtlichen Aspekt W.

   Busch. „Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher“. *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der*

   *Entgrenzung der Künste.* Hg. Gert Mattenklott. Hamburg: Meiner, 2004. S. 255-267. [↑](#footnote-ref-3)
4. Insbesondere von B. Brinkmann. Zu Heinrich von Kleists `Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft´.

   *Zeitschrift für Kunstgeschichte 44 (1981)*: S. 181-187 und R. P. Janz 2003 (wie Anm. 3). [↑](#footnote-ref-4)
5. H. v. Kleist (wie Anm. 1), Bd. I, S. 327-328. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dazu und zum Folgenden s. W. Busch. „Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher“. *Ästhetische*

   *Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste.*Hg. Gert Mattenklott. Hamburg: Meiner, 2004. S. 255-267. [↑](#footnote-ref-6)
7. S. Hinz (Hg.). *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen.* München: Rogner & Bernhard, 1968. S. 128. [↑](#footnote-ref-7)
8. wie Anm. 7, S. 92. [↑](#footnote-ref-8)
9. W. Busch (wie Anm. 3), S. 256. [↑](#footnote-ref-9)
10. G. Müller (wie Anm. 3), S. 212. [↑](#footnote-ref-10)
11. Damit steht das Bild allerdings in Friedrichs Werk nicht allein. Eine ähnliche, eher politisch motivierte

    Hoffungslosigkeit sieht H. R. Brittnacher in seinem Bild „Das Eismeer“: H. R. Brittnacher. „Höllengelächter im

    ewigen Eis. Oder: warum es den Engländer gruselt, wenn es Deutsche fröstelt.“ *Vom Erhabenen und vom*

    *Komischen. Für Rolf-Peter Janz.* Hg.H. R. Brittnacher, T. Koebner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 129-141. [↑](#footnote-ref-11)
12. Brentanos Text findet sich in: *Clemens Brentano. Werke in zwei Bänden, Bd. I.* Hg.: F. Kemp. München: Carl

    Hanser, 1972. S. 470-474. [↑](#footnote-ref-12)
13. s. dazu auch J. Zimmermann. Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David

    Friedrichs `Mönch am Meer´. *Ästhetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard.*

    Hg. W. Welsch, C. Pries. Weinheim: VCH, 1991. S. 118 ff. [↑](#footnote-ref-13)
14. Diese Annahme stammt von Brentano, ausführlich diskutiert wird sie von W. Busch. *Caspar David Friedrich.*

    *Ästhetik und Religion.* München: C. H. Beck, 2008. S. 65ff. [↑](#footnote-ref-14)
15. Alle Zitate wie Anm. 11, S. 470. [↑](#footnote-ref-15)
16. wie Anm. 12., S. 472. [↑](#footnote-ref-16)
17. zit. nach C. Begemann (wie Anm. 2), S. 21. [↑](#footnote-ref-17)
18. G. Müller (wie Anm. 3), S. 213. [↑](#footnote-ref-18)
19. C. Begemann (wie Anm. 2), G. Müller (Anm. 3). [↑](#footnote-ref-19)
20. S. R. P. Janz (wie Anm. 2), S. 145 ff. Die Kontroverse ist ausführlich dokumentiert in S. Hinz (wie Anm. 7). [↑](#footnote-ref-20)
21. Zit. n. R.P. Janz, 2003 (wie Anm. 3), S. 144. [↑](#footnote-ref-21)
22. W. Busch (wie Anm. 14), S. 47. [↑](#footnote-ref-22)
23. Anders sieht es R. P. Janz, der z. B. in der Verwirrung noch eine Spur der Erfahrung des Erhabenen sieht (wie

    Anm. 2) [↑](#footnote-ref-23)
24. H. V. Kleist (wie Anm. 1). Bd. I, S. 427. [↑](#footnote-ref-24)
25. J. Bisky. *Kleist. Eine Biographie.* Berlin: Rowohlt, 2008: S. 333. [↑](#footnote-ref-25)
26. M. Swales. Ontologische Farce? Über Kleists Wagnis. *Vom Erhabenen und vom*

    *Komischen. Für Rolf-Peter Janz.* Hg.H. R. Brittnacher, T. Koebner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010,

    S. 59-63: S. 62. [↑](#footnote-ref-26)
27. M. Swales (wie Anm. 12): S. 62. [↑](#footnote-ref-27)
28. H. v. Kleist in einem Brief an Adolfine von Werdeck, Nov. 1801, wie Anm. 1, Bd. II, S. 701. [↑](#footnote-ref-28)
29. s. die ausführliche Analyse dieses Punktes vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um die

    kognitive und moralische Bedeutung der Gefühle von D. Deißner. *Moral und Motivation im Werl Heinrich von*

    *Kleists.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. [↑](#footnote-ref-29)
30. Otto R. *Das Heilige.* München: Beck, 1979 [1913]. Kritisch zu dem rein passiven Verständnis spiritueller

    Atmosphären s. M. Huppertz. Spirituelle Atmosphären. *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und*

    *Wirkung.* Hg. S. Debus, R. Posner. Bonn: Psychiatrie-Verlag: S.157-185. [↑](#footnote-ref-30)
31. H. R. Brittnacher. Implosionen des Sinns und Ekstasen der Gewalt. Zur Prosa Heinrich von Kleists. *Der schöne*

    *Schein der Kunst und seine Schatten.*Hg. H. R. Brittnacher, F. Stoermer. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 317-344. [↑](#footnote-ref-31)
32. s. dazu T. Mehigan. *Kleist und die Tiere, Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel*

    *`Penthesilea´.* R. Campe (HG.). Penthesileas Versprechen. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach, 2008. S. 291-312.

    Sowie H. R. Brittnacher (wie 26), S. 320 über „Kleists notorisches Mißtrauen in die Sprache“. Dazu auch J.

    Zimmermann (wie Anm. 13), S. 123. [↑](#footnote-ref-32)
33. H. R. Brittnacher (wie 26), S. 328. [↑](#footnote-ref-33)
34. H.R. Brittnacher (wie 26), S. 339. [↑](#footnote-ref-34)
35. H. v. Kleist (wie Anm. 1). Bd. I: S. 840. [↑](#footnote-ref-35)
36. Brentano [↑](#footnote-ref-36)
37. Brentano [↑](#footnote-ref-37)
38. H. v. Kleist (wie Anm. 1), Bd. II, S. 887. [↑](#footnote-ref-38)
39. H. v. Kleist (wie Anm. 1), Bd. II, S. 887. [↑](#footnote-ref-39)