

**Seelandschaft oder Sehlandschaft?
Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*
im Spiegel der Distinktionstheorie von Pierre Bourdieu**

**Lu Shengzhou
(Nanjing)**

Kurzzusammenfassung: Die Metapher des Auges ist in der Aufklärung zu einem Topos avanciert, der die unterscheidende Tätigkeit der Vernunft von Subjekt ausdrückt. Hat Kleist in seiner späteren Schaffensphase diese historische Semantik verwendet oder in Frage gestellt? Denn eine berühmte Augen-Metapher in der deutschen Literaturgeschichte steht in seinem Text *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* im Vordergrund. Vermittels einer vergleichenden Lektüre von Kleists Text und der Vorlage von Brentano und Arnim wird diese Metapher rekonstruiert sowie dekonstruiert. Erprobt wird, ob und inwiefern sie als *avant la lettre* von Bourdieus Schlüsselbegriff „das reine Auge“ gelesen werden kann.

Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft erschien am 13. Oktober 1810 im Blatt 12 der *Berliner Abendblätter* (im Folgenden *BA*). Sein Gegenstand, nämlich Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* ist klar, aber sein dynamischer Gedankengang und seine dunkle Sprache erschweren das Verständnis. Hier handelt es sich um einen Text, der ursprünglich von Clemens Brentano und Achim von Arnim stammte und nach Kleists eigenständiger Umarbeitung in die Kunstkritikserie *Kunst-Ausstellung* von Ludwig Beckdorff eingeschoben wurde; durch Kleists Eingriff wirkt er umso rätselhafter und unzugänglicher. Die bisherige Kleist-Forschung kreist die Diskussion meistens um seine Bezüge auf den Begriff des Erhabenen und den romantischen Begriff der Sehnsucht,¹ jedoch sind andere Wege zur Lösung zu finden. Damit lautet eine heuristische Frage: Warum hat Kleist Brentanos und Arnims Text verkürzt? Die räumliche Einschränkung der Zeitung selbst dürfte kein notwendiger Grund gewesen sein, wenn man bedenkt, dass Kleist den Urtext immerhin in mehreren Blättern verteilt hätte publizieren können, wie er es mit seinen eigenen Text in den *BA* nicht selten handhabte.

¹ Um nur einige Beispiele zu nennen: Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), S. 54-95. Bernhard Greiner, Die Stimme des Lebens und die Materialität der Kunst, in: Lothar Jordan/Hartwig Schultz (Hg.), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Frankfurt a.d.O. 2004, S. 49-66.

Um einen Zugang zu dieser Frage zu eröffnen, werde ich im Folgenden zunächst zwei Begriffe von Pierre Bourdieu skizzieren, um anschließend auf das Verhältnis zwischen Kleists Text und dem ursprünglichen Text von Brentano und Arnim einzugehen.

1. Die reine Ästhetik bei Bourdieu

Ausgehend von Kants Abgrenzung zwischen barbarischem und gebildetem Geschmack unterscheidet Bourdieu in seiner Untersuchung *Die feinen Unterschiede* grundsätzlich zwei ästhetische Auffassungen: die populäre Ästhetik und die reine Ästhetik.² Dieser Unterscheidung liegt die Trennung zwischen Kunst und Leben bzw. Form und Funktion zugrunde. Die populäre Ästhetik stellt zwischen der alltäglichen Lebenswelt und der Kunst einen Zusammenhang her, indem sie emotionale Identifikationsmöglichkeiten mit dem Kunstwerk zulässt. Solche Wahrnehmungsweise ist im Rahmen der reinen Ästhetik insofern nicht legitim, als die Konzentration auf die ästhetische Form wie den künstlerischen Stil, die Methode der Darstellung des Werkes und dessen Verortung in der Kunstgeschichte etc. als natürlich und adäquat erachtet wird. Bourdieu zufolge entspricht die populäre ästhetische Auffassung der kulturellen Produktion für die breite Masse der Bevölkerung, die reine Ästhetik erscheint als Ausdruck des Lebensstils der herrschenden Klasse.

In seiner frühen Schrift *Zur Soziologie der symbolischen Form* kritisiert Bourdieu die reine Ästhetik als „Mythos vom reinen Auge“,³ als einen Ästhetizismus, der seine ästhetische Einstellung zu einem universellen Anwendungsprinzip stilisiert, soziale Ungleichheit bei der Aneignung legitimer kultureller Codes negiert und schließlich reproduziert. „Das Auge ist ein durch Erziehung reproduziertes Produkt der Geschichte. [...] Der reine Blick ist eine geschichtliche Erfindung; sie korreliert mit dem Auftreten eines autonomen künstlerischen Produktionsfeldes.“⁴ Historisch kam der Prozess der Autonomisierung des künstlerischen Feldes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Gang. Gerade in diese Zeit fiel die Gründung der öffentlichen Ausstellung in der preußischen Akademie der Künste,⁵ in der Caspar

² Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a. M. 1979, S. 81f.

³ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Form*. Frankfurt a.M. 1970, S. 162.

⁴ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, a.a.O., S. 20f.

⁵ „Auch soll, wie es bei andern Akademien gebräuchlich ist, hier ebenfalls alle Jahr eine öffentliche Ausstellung von Kunstsachen geschehen, damit das Publikum sich von den Früchten dieser Einrichtung überzeugen und gute Künstler kennenlernen kann. Mit dieser Ausstellung soll im Jahre 1786 im Monat Mai der Anfang gemacht werden“. Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*. Berlin 1786, Bd. 2, S. 717.

David Friedrichs *Gemälde Der Mönch am Meer*, der Gegenstand des hier zu behandelnden Textes, zusammen mit einem weiteren Werk von ihm (*Abtei im Eichwald*) im September 1810 gezeigt wurde.

2. Das Auge ohne Lider oder das reine Auge

Die editionsphilologische Frage, wem welcher Teil dieses Textes zuzurechnen ist, gilt längst als gelöst: Kleists Überlegungen zum *Mönch am Meer* sind in zwei Teile zu gliedern; im ersten Teil übernimmt er fast unverändert Brentanos Worte, seine Weiterführung des ersten Teils beginnt mit dem Satz: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein [...]“ (BKA II/7 61). Vergleicht man beide Versionen, so fällt auf, dass sich Kleists eigener Kommentar gerade an der Stelle befindet, wo sich vorher eine rasch wechselnde Szenerie vorfindet, in der ein bürgerliches Publikum Wahrnehmung und Urteil hinsichtlich Friedrichs Gemäldes äußert. Allerdings ist diese Ersetzung keine beliebige, sondern sie hat bestimmte Bezüge zu dem abhanden gekommenen Original, die sich nicht nur darin zeigen, dass Kleist einige Namen wie Ossian und Kosegarten aus der Vorlage in seine Formulierungen einbaut, sondern auch darin – das ist das Entscheidende –, dass Kleist die Szene, nämlich den Kommunikationsprozess eines bürgerlichen Publikums in einer Kunstausstellung, in seine berühmte Metapher von den weggeschnittenen Augenlidern fasst:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen 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 Augenlider weggeschnitten wären. (BKA II/7 61)

Diese Metapher hat zumindest drei sich aufeinander beziehende Bedeutungsschichten: Auf der ersten Ebene bedeutet die Beschneidung der Augenlider, daß die Möglichkeit eines Augenschließens ausgeschlossen wird – ein Zwang zum Sehen ist damit angezeigt. Aber wie läßt sich dieses Sehen näher beschreiben, da es sich wohl vom normalen Sehen unterscheidet? Diese Frage führt uns zur zweiten Bedeutungsschicht dieser Metapher. Denn das lidlose Auge ermöglicht einen unbedeckten Blick, der sich in den Begriff „das reine Auge“ von Bourdieu übersetzen läßt. Nicht nur im wörtlichen Sinne, sondern auch im übertragenen Sinne ist Kleists Metapher mit diesem Konzept von Bourdieu gleichzusetzen, denn was in Brentanos Vorlage geschildert und bei Kleist wieder aufgegriffen wird, ist gerade eine Erfolgsgeschichte des „reinen Augens“ als legitime Kunsterfahrung. Genau dieses Prinzip reguliert unterschwellig die Kommunikation vor dem Kunstwerk, was Kleist sensibel registriert und dann auf seine kunstvolle Weise in die Metapher der weggeschnittenen Augenlider gekleidet hat –

kurz „das reine Auge“ *avant la lettre*. Allerdings ließ man in der Forschung meist entweder den von Brentano gestalteten Dialog beiseite,⁶ oder man betrachtete nur den Dialog⁷, ohne Kleists Überlegungen damit in Verbindung zu bringen. Daher blieb unbeachtet, wie Kleist das gegebene Material, also diese *Sehlandschaft* vor der *Seelandschaft* beobachtet und ausgewertet hat. Gerade die Auswertung der Vorlage spielt in den *BA* eine entscheidende Rolle, wie man später an der *Anekdote aus dem letzten Kriege* wieder sehen wird. Zudem bezeugt dies Kleists redaktionelle Erklärung in den *BA*:

Gleichwohl hat dieser Aufsatz dadurch, dass er nunmehr ein bestimmtes Unheil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert, dass ich, zur Steuer der Wahrheit ... erklären muss: nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.[Brentano und Arnim]; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefasst ist, mir. (BKA II/7 102)

Die Vorlage biete also nur Buchstaben an, während Kleists Auswertung Geist repräsentiere. In diesem Sinne kommt es darauf an, was Kleist einfängt. Genauer gesagt: Hier kommt es weniger auf die Einschätzung an, ob die Bemerkungen der Ausstellungsbesucher selbst in der Textvorlage banal, dilettantisch oder gar plump sind oder nicht. Vielmehr ist es wichtig zu erkennen, dass sich eine Norm hinter dem scheinbar harmlosen und alltäglichen Meinungsaustausch befindet, die besagt, man solle im Museum, an diesem Ort der legitimen Kultur, ein Bild als Kunstwerk unter rein ästhetischen Kriterien wahrnehmen.

Fast alle „Beschauer“⁸ in Brentanos und Arnims Text versuchen, ihr Sehen vor dem Bild nach dieser Norm zu regulieren. Dies wird bereits in der ersten Dialogszene angedeutet:

Eine Dame und ein Herr, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf; die Dame sah in ihr Verzeichnis und sprach:
Nummer zwei: Landschaft in Öl. Wie gefällt sie Ihnen?⁹

⁶ Beispielsweise Christian Begemann: Brentano und Kleist, a.a.O., S. 77: „[I]m folgenden war Brentano zu den ironischen Dialogen unter den Besuchern der Ausstellung übergegangen, die jedoch nicht mehr Gegenstand dieser Untersuchung sein sollen.“

⁷ Etwa das Protokoll sei eine das Kunstverständnis des bürgerlichen Publikums demaskierende Persiflage (Greiner: S. 33; vgl. auch Viola Rühse: „dies wunderbar Gemälde“. Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist zu Caspar David Friedrichs Landschaftsgemälde *Mönch am Meer*, in *Kleistjahrbuch* (2013), S. 238-255, hier S. 255) oder ein satirischer Rückgriff auf das frühromantische Gemäldegespräch in Friedrich Schlegels *Athennäum* (Gernot Müller: „Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen“: Kleist und die bildende Kunst. Tübingen/Basel 1995, S. 208-210).

⁸ Interessanterweise verwendeten Brentano und Arnim das Wort, das schon die Bedeutung des Sehens enthält.

Die Dame sieht ins Verzeichnis, um bestimmte Orientierungspunkte (hier: „Landschaft in Öl“) zu suchen, nachdem sie das Bild gesehen hat. Mit Hilfe der Metapher verweist Kleist auf eine strikte Unterscheidung zwischen alltäglichem Sehen (Augen mit Lidern) und Sehen im Museum (Augen ohne Lider). Das Sehen im Museum ist, wie am Beispiel dieser Damenfigur ersichtlich wird, ein Sehen zweiter Ordnung, was bedeutet, dass man ein weiteres Mal sehen muss, was man spontan gesehen hat. Mit Bourdieus Formulierung über die Betrachtung des Kunstwerkes betrachtet: „Die Fähigkeit des Sehens bemisst sich am Wissen, oder wenn man möchte, an den Begriffen, den Wörtern mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dingen verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen.“¹⁰

Interessant ist, dass außer der Lektüre am Bild als Sehen zweiter Ordnung noch eine weitere Perspektive des Sehens zweiter Ordnung vorliegt. Sowohl in Kleists Text als auch in Brentanos und Arnims Vorgabe wird das Verhältnis zwischen dem Bildbetrachter und dem Kapuziner im Bild, der das Meer betrachtet, als ein Sehen zweiter Ordnung thematisiert. Wenn man noch einen Schritt weiter geht, so lässt sich das Sehen zweiter Ordnung auch auf das Verhältnis zwischen Kleists Text und Brentanos und Arnims Text anwenden.

Die Szene der Dame ist nur das erste Beispiel. Liest man weiter, so erkennt man, dass sich die Kunstrezipienten zwar nicht streng an das Gebot der reinen Ästhetik zu halten vermögen, zumindest aber versuchen sie, ihr Bildungsniveau anzudeuten; es taucht in fast jeder Szene ein Bildungsrelikt auf. So wird etwa in der ersten Szene der Name Ossian, ein Dichter aus der keltischen Mythologie erwähnt, in der dritten Szene Ludwig Theobul Kosegarten, ein Dichter und Übersetzer der Gesänge des Ossian, in der fünften Szene der englische Dichter Edward Young, der französische Schriftsteller Louis-Sebastian Mercier, der deutsche Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert, Friedrich Gottlieb Klopstock und Madame Gottsched, und schließlich in der letzten Szene einige holländische Maler – vermutlich die Maler Willem van de Velde und Jacob van Ruisdael im Goldenen Zeitalter in der Geschichte der Niederlande, die für ihre Meerlandschaftsmalerei bekannt geworden sind.

Man fühlt sich dem Kunstwerk nicht gewachsen und will ihm entgehen, wenn man es nicht nach dem ästhetischen Kriterium zu beurteilen, sondern es nur in Bezug auf das alltägliche Leben wahrzunehmen und dabei bloß Wünsche oder Rührung auszudrücken vermag. Zu deren Veranschaulichung dient die Dame in der fünften Szene als ein exemplarisches Beispiel:

⁹ Clemens Brentano, Werke Bd. 2, hg. von Friedhelm Kemp. München 1964, S. 1034. Im Folgenden als BW II gekennzeichnet.

¹⁰ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a.a.O., S. 19.

Ach, es war mir vor dem Bilde wie zu Haus, es rührt mich recht, es ist doch recht natürlich, und als Sie so sprachen, war es mir gerade so undeutlich wie sonst, wenn ich mit unseren philosophischen Freunden am Meere spazieren ging; nur wünschte ich, dass eine frische Seeluft wehte und ein Segel herantriebe, und dass ein Sonnenblick niederglänzte und das Wasser rauschte; [...] kommt weiter, es macht mich traurig. (Ab) (BW II 1036)

Erst wenn die Museumsbesucher Kindern das Kunstwerk erklären, ist es gestattet, die Aufmerksamkeit von der sekundären Bedeutung des Dargestellten auf die primäre zu verschieben und das Dargestellte mit den vertrauten Gegenständen im Alltag zu identifizieren. Folgende Szene macht dies deutlich:

Erstes Kind: Was ist denn das?

Erster Herr: Das ist die See, mein Kind, und ein Kapuziner, der daran spazieren geht und traurig ist, dass er keinen so artigen Jungen hat wie du. (BW II 1035)

Die Szene „Eine Dame und ein Führer“ ist ein Beispiel par excellence zur Veranschaulichung der Spannung zwischen den beiden Formen des Sehens, der reinen Ästhetik nämlich und der populären Ästhetik. Während die Dame auf der reinen Ästhetik beharrt, unterläuft der Mann permanent ihre Betrachtungsweise mit seinem spielerischen Unernst. Er versucht das Kunstwerk mit der Lebenswelt zu verbinden, um die Intimität seiner Beziehung zu der Dame zu betonen, doch selbst in seiner Frivolität zeigt sich seine Beherrschung der kulturellen Codes.¹¹

Bevor seine Metapher erfolgt, baut Kleist noch eine Kausalitätskette auf, um zu erklären, warum dieses Gemälde von C. D. Friedrich in besonderem Maße zum Sehen zweiter Ordnung zwingt. Die Erläuterung dazu kann man bei der „Einförmigkeit und Uferlosigkeit“ einsetzen – zwei Hauptfiguren, durch die dieses Gemälde gekennzeichnet ist.

Über die „Einförmigkeit und Uferlosigkeit“ dieses Bilds liefert Begemann eine kunsttheoretische Erläuterung: Ihm zufolge meint Kleist, Friedrichs Bild verletze das Prinzip der Rahmenschau.¹² Der Eindruck der „Einförmigkeit“ ist auf das Fehlen einer Bilderkette zurückzuführen, während der Eindruck der „Uferlosigkeit“ von der Abwesenheit eines Vordergrunds im Bild bewirkt werde, dessen Funktion darin bestehe, perspektivisch den Blick des Betrachters zu rahmen. Da sich Begemann in seiner Erläuterung

¹¹ Die Worte der Dame in dieser Szene bringen es auf den Punkt: „Wenn Sie nur nicht immer spaßten und einem die Empfindung stören. Sie empfinden heimlich doch dasselbe, [...]“ (BW II 1037).

¹² Siehe Christian Begemann, Brentano und Kleist, a.a.O., S. 78-81.

nur auf einen bildimmanenten, also abstrakten Rahmen konzentriert,¹³ so daß der materielle Rahmen vernachlässigt wird, den Kleist selbst wörtlich nennt, so sollte man hier die Stellung des materiellen Rahmen in der von Kleists gedachten Kausalitätskette betonen: Wegen seiner „Einförmigkeit und Uferlosigkeit“ lenkt das Bild den Blick des Betrachters auf seinen Rahmen, der zur letzten Station des Blicks wird. Bekanntlich hat der Rahmen die Funktion, das eingerahmte Bild als Kunstwerk anzuerkennen. Als eine die Kunst schon in ihrem Inneren konstituierende Figur vermag er, „ihren Werkcharakter, ihre Anerkennung und Rezeption als Kunst innerhalb des institutionalisierten Kunstbetriebs“¹⁴ zu garantieren. Ein Bild, das auf seine legitime Position verweist, zwingt deshalb umso mehr zum „Sehen“.

Der Zwang (die erste Bedeutungsschicht) zum „Sehen“ (die zweite Bedeutungsschicht) manifestiert sich in der Szene, in der sich ein Herr zu seiner Partnerin herumwendet: „Herrlich, gewiß, Sie haben recht; (zur Dame:) aber, meine Liebe, Sie sagen ja gar nichts.“ (BW II 1036) und kulminiert letztlich im Verhalten des Gesprächspartners des Ich-Erzählers: „Während der ganzen Zeit hatte ein glimpflicher langer Mann mit einigen Zeichen von Ungeduld zugehört; ich trat ihm etwas auf den Fuß und er antwortete mir, als ob ich ihn dadurch um seine Meinung befragt hätte.“ (BW II 1037)

Auf der dritten Bedeutungsebene impliziert Kleists Metapher schließlich einen Zustand der Verunsicherung, die von der physischen Verletzung (=das Wegschneiden eines Körperteils) verursacht wird. Was den Verlust der Sicherheit angeht, so argumentiert Begemann aus kunsttheoretischer Sicht in Hinblick auf die Abwesenheit der Rahmenschau und des Vordergrundes.¹⁵ Doch auf der textuellen Ebene, nämlich in Brentanos und Arnims Vorlage, kommen Verunsicherung und Verwirrung des Publikums gerade in dem Moment vor, in dem man als Rezipient vor dem Gemälde seine Wahrnehmung und Urteile kommunikativ zu formulieren hat, d.h. im Zeichen des Prinzips „des reinen Auges“ kommt eine interpretatorische Verunsicherung zustande, die sich an vielen Textstellen erkennen lässt.

Bereits am Anfang wird Unruhe konstatiert: „[...] vor welchem eine Handlung vorgehen muss, indem es keine Ruhe gewährt“ (BW II 1034). Die Unsicherheit der bürgerlichen Bildbetrachter wird nicht zuletzt am Motiv

¹³ Bianca Theisen richtet ihr Augenmerk ebenfalls auf den abstrakten Rahmen. So findet sie in Brentanos Vorlage einen Rahmen vor, nämlich den Rahmen der Dialoge in der Ausstellungssituation: „In der siebten Szene kehrt der Ich-Erzähler wieder, so dass der Text an seinen Anfang wiederanschließt und die Dialogszenen gerahmt werden.“ Siehe Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens. Feiburg 1996, S. 141.

¹⁴ Ekkehard Zeeb, Kant und/ mit Paul de Man - vor dem „Rahmen“ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, in: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. Freiburg 1994, S. 302. Vgl. auch Deridas These, der Rahmen stelle Anlass zum reinen ästhetischen Urteil. Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992, S. 84f.

¹⁵ Christian Begemann, Brentano und Kleist, a.a.O., S. 82f.

des Lauschens deutlich. Zuerst wird die Unsicherheit des Ich-Erzählers angedeutet. Aus Unsicherheit davor, wie Friedrichs Bild ästhetisch zu beurteilen ist, lauscht er den Äußerungen anderer Beschauer. Damit wird das Motiv des Lauschens eingeleitet. An ihren Äußerungen lässt sich erkennen, dass die meisten von ihnen nicht weniger verunsichert sind als der Ich-Erzähler; sie lauschen untereinander, was wiederum durch die immanente Verbindung zwischen den ersten vier Dialogszenen angedeutet wird. Die Verbindung zwischen der ersten Szene und der zweiten besteht darin, dass die eine Dame in der zweiten Szene das Stichwort „Ossian“ wieder aufgreift, welches am Ende der ersten Szene auftaucht („Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe.“ „Hast du gehört, Louise? Das ist Ossian.“). Die Verbindung zwischen der zweiten und der dritten Szene ist dann das Stichwort „graulich“ („Es ist doch recht graulich anzusehen.“ (ab) [...] „Ja wohl, graulich, es ist alles ganz grau; [...])“). Die vierte Szene schließt durch das Stichwort „Kosegarten“ an die erste wieder an, da Kosegarten bekanntlich ein Verehrer von Ossian war.¹⁶ Dieses literaturhistorische Verhältnis zwischen Ossian und Kosegarten wird hier funktionalisiert, um das Motiv des Lauschens fortzuführen und damit wiederum die Unsicherheit der Bildbetrachter anzudeuten. Es lässt sich wohl sagen, dass sich hier ein Lauschen zweiter Ordnung konstituiert: Während der Ich-Erzähler die Beschauer belauscht, lauschen die Beschauer einander.

Das Motiv des Lauschens zeigt, genau wie Bourdieu in seiner Studie *Die feinen Unterschiede* feststellt, dass der Bourgeois angesichts des Kunstwerkes zwar nicht minder verwirrt ist im Vergleich zur unteren Schicht, aber wenigstens ist ihm bewusst, dass ein freimütiges Bekennen von Unverständnis – insbesondere am Ort der legitimen Kultur – abzulehnen oder für sich zu behalten ist.¹⁷

Spätestens jetzt sollte man sich einer subtilen Veränderung bei Kleist bewusst sein: In der Vorlage ist das Meer die Apokalypse: „[...] das dunkle verheißende Meer, das wie die Apokalypse vor ihm liegt“ (BW II 1036). Im Unterschied dazu identifiziert Kleist in seinem Text das Bild selbst als die Apokalypse: „Das Bild liegt, wie die Apokalypse da“ (BKA II/7 61), gerade weil es einen zur Decodierung verurteilt und Unsicherheit stiftet. Ähnliches gilt der Zuweisung von Edward Youngs *Nachtgedanken*, dieser düsteren Dichtung über den Tod. In der Vorlage hat das Meer Youngs Nachtgedanken, in Kleists Text das Bild selbst.

¹⁶ „Von den Dichtern aller Zeiten und Zungen hat nie keiner stärker, tiefer und bleibender auf mich gewirkt, keiner meinern Geiste eine bestimmendere Impulsion gegeben, als Ossian.“ Siehe Kosegarten, Ueber Ossian, die Sean Dana u.s.w., S. 486. Zit. nach Wolf Gerhard Schmidt, James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2003, S. 490.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, a.a.O., S. 84.

Zusammenfassend kann man sagen: Wegen seiner Besonderheit betont das Bild *Mönch am Meer* seinen Rahmen und somit seinen künstlerischen Status. Das Apokalyptische, die Bedrohung, die vom Bild ausgeht, besteht darin, einen zum Sehen, zur Interpretation zu zwingen. Auf diese Weise stiftet es Unsicherheit und Unruhe. Genau diese Situation mündet in Kleists Metapher, die als Bourdieus Begriff „das reine Auge“ *avant la lettre* aufgefasst werden kann. Somit wird die Ausgangsfrage beantwortet.

3. Kritik der legitimen Rezeption von Kunst

Kleists kritische Einstellung zur legitimen Rezeption im Bereich der hohen Kunst ist bereits an der oben diskutierten Metapher abzulesen, die offenbar keine neutrale Beschreibung ist, sondern das Prinzip des reinen Auges als physische blutige Verletzung auffasst. Andererseits drückt Kleist seine Kritik aus, indem er das hierarchisierte System der Bedeutungen von Kunstwerk umkehrt, das in der Vorlage Szene für Szene aufgebaut wird.

Bourdieu zufolge bedient sich jeder Akt der Entschlüsselung eines Kunstwerks eines mehr oder weniger komplexen und vollständig verfügbaren Codes. Das heißt nichts anderes, als dass die zu entschlüsselnden Bedeutungen des Kunstwerks unterschiedliche Werte haben und sich in hierarchisierte Systeme gliedern; Wahrnehmungen von Kunstwerken haben unterschiedliche Niveaus.¹⁸ Dieser Aspekt wird in der Vorlage vor allem durch zwei Szenen aufgezeigt. In der ersten Szene wird auf die Frage eines Kindes „Was ist denn das“ mit „Das ist die See“ geantwortet statt etwa mit „Das ist ein Ölgemälde“. Das zeigt, dass man sich erst gegenüber dem Kind erlaubt, „eine Entschlüsselung, die der Code des alltäglichen Lebens bedient, also Kenntnis der möglichen Unterteilung in komplementäre Klassen der Welt der Signifikanten und der Signifikate und der Korrelationen zwischen den Aufteilung der einen und der anderen“.¹⁹ Die zweite Szene handelt von dem „glimpflich langen Mann“ (BW II 1037), dem Gesprächspartner des Ich-Erzählers. Im Rahmen der im Text vorgeführten Dialogszenen steht seine ästhetische Erfahrung auf der höchsten Ebene, wenn es auch in der vorangegangenen Dialogszenen nicht an Betrachtungen fehlt, die sich nach dem Prinzip des reinen Auges regulieren: Der Herr im ersten Dialog bleibt nicht auf der Ebene der Dargestellten, sondern thematisiert mit „unendlich tief und erhaben“ die Autorintention; der dritte Dialog zwischen zwei Kunstverständigen macht auf den Unterschied zwischen Form (Farbe) und Dargestelltem (Meer) aufmerksam; die Bemerkung in der vierten Szene „Dies ist die See bei Rügen. [...] Wo Kosegarten wohnt“ (BW II 1035) zeigt, dass beide Figuren versuchen, in den „Bedeutungs-Sinn“ im Sinne von

¹⁸ Vgl. dazu Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Form*, a.a.O., S. 165-168.

¹⁹ Ebenda S. 170. Panofsky nennt diese Bedeutung „Phänomen-Sinn“.

Panofsky, also die sekundäre Sinnschicht, die auf dem literarisch übermittelten Wissen basiert, einzudringen. Aber der Mann aus der letzten Szene liefert eine relativ systematische Interpretation, indem er ein wichtiges Stilmerkmal dieses Kunstwerkes anspricht. Er bezeichnet den Kapuziner im Bild als „einen braunen Fleck“ und kommentiert weiter: „[U]nd wenn ich durchaus einen Kapuziner hätte malen wollen, so hätte ich ihn lieber schlafend hingestreckt, oder betend und schauend in aller Bescheidenheit niedergelegt, damit er den Zuschauern [...] nicht die Aussicht verdürbe“ (BW II 1038). Damit thematisiert er das horizontal-vertikale Verhältnis in diesem Bild. Tatsächlich dominieren hier horizontal geschichtete Farbtöne, so dass der Kapuziner als die einzige Vertikale den Blick des Betrachters festhält, der sich sonst in der Horizontalen verlieren würde.²⁰ Zudem zeigt er durch seinen Vergleich zwischen diesem Bild und den Bildern einiger holländischer Landschaftsmaler, dass er über ein Epochenbewusstsein verfügt, das bei Bourdieu als Teil eines Gliederungssystems genannt wird.

Der höchste Status seiner ästhetischen Rezeption wird schließlich wiederum durch die Reaktion des Ich-Erzählers untermauert. Dieser nimmt seine Rede als Belehrung an und schließt eine Freundschaft mit ihm ab, wobei er zugibt: „Diese Rede gefiel mir so wohl, dass ich mich mit demselben Herrn sogleich nach Hause begab, wo ich mich noch befinde und in Zukunft anzutreffen sein werde.“ (BW II 1038). Durch das Wort „gefallen“ greift dieses Geständnis implizit die Frage „Wie gefällt Sie Ihnen“ zurück, die in der ersten Dialogszene gestellt wird. In der *Kritik der Urteilskraft* unterscheidet Kant zwischen dem „was gefällt“, und dem „was Vergnügen bereitet“. Der erstere ist der einzige Garant der ästhetischen Qualität der Betrachtung und konstituiert, so Bourdieu, den Mythos des reinen Auges und das hierarchisierte System der Bedeutungen.²¹ Gleich zu Beginn hat der Ich-Erzähler schon betont, dass die Äußerung der Beschauer „zu diesem Gemälde“ gehörig sei (BW II 1034). So kann man sagen, durch eine Belehrung, ein reines Geschmacksurteil, das besonders auf Form achtet und unabhängig von Reiz und Rührung ist, vermag der Ich-Erzähler nun zu behaupten: jetzt gefällt ihm – ganz im Kantischen Sinne – das Bild.

In der *Analytik des Schönen* schreibt Kant: „Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstab seines Beifalls macht“ (KdU 138). Genau in die umgekehrte Richtung geht Kleist. Anstatt indifferenter Ansehung gibt er eine ins Tierische verschobene Rezeption, und zwar zum höchsten Maßstab der Beurteilung des Kunstwerkes: „Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum

²⁰ Zur formalen Analyse bezüglich des horizontal-vertikalen Verhältnisses siehe Bianca Theisen, Bogenschluß, a.a.O., S. 139.

²¹ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a.a.O., S. 81f.

Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann“ (BKA II/7 61f.). Auf einmal bringt Kleist tierische Gestalten ins Spiel. Denkt man an den fechtenden Bär in *Über das Marionettentheater*, der als eine Anspielung auf die Masse gelesen werden kann, so erkennt man leicht, dass die Tierfiguren von hier ebenso eine Anspielung auf die Masse sein können. Wie Herr C für Marionettentheater plädiert, so plädiert Kleist in Bezug auf die Rezeption des Kunstwerks für ein ästhetisches Erlebnis, das stark auf sinnliche Wahrnehmungen angewiesen ist. Hier in diesem Fall ist es das „Heulen“ (BKA II/7 62), dort beim Marionettentheater das Lachen. Man kann sagen, Kleist bezieht insofern eine anti-kantische Position, als er vorher den Rahmen nicht bloß als Zierrat betrachtet (KdU 142) und sogar noch das von Kant als barbarisch, mithin unästhetisch definierte Geschmacksurteil anerkennt.

Und wie steht Kleist dem Museum gegenüber? „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes“ (BKA II/7 61). Das Demonstrativpronomen „diese“ bezieht sich auf die Stellung der Ausstellungsbetrachter. Herrlich ist die Position der Naturbetrachter im Bild, während die Position der Ausstellungsbetrachter als höchst traurig und unbehaglich bezeichnet wird. Das entspricht dem, was vorher festgestellt wurde: Während in der Vorlage das Meer die Apokalypse darstellt, ist in Kleists Text das Bild selbst die Apokalypse, da es durch seinen Rahmen seinen Status als Kunstwerk hervorhebt und eine ästhetische Beurteilung fordert. Dieser Gedanke wird von Kleist weitergeführt und radikalisiert. Er schreibt nicht nur dem Bild die Assoziation des Todes (Apokalypse, Youngs *Nachtgedanken*) zu, sondern lässt das Museum überhaupt zum „Reich des Todes“ werden, weil hier eine reine Ästhetik herrscht, die eine Trennung zwischen Kunst und Leben stiftet.

Dieses Mechanismus der legitimen Rezeption sollte sich Kleist längst bewusst sein. Bereits am 3. September 1800 schrieb Kleist an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge:

Wir giengen in die berühmte Bildergalerie. Aber wenn man nicht genau vorbereitet ist, so gafft man so etwas an, wie Kinder eine Puppe. Eigentlich habe ich daraus nicht mehr gelernt, als dass hier viel zu lernen sei. (DKV IV 99f.)

Der Aneignungsprozess von kulturellen Codes war Kleist bestimmt auch nicht fremd. Heinrich Lohse, der Kleist in den Louvre eingeführt hatte, verwunderte sich später, wenn dieser „über die Kunstwerke“ sprach, weil er „es für unmöglich“ hielt, „dass einer“, der „nicht selbst Maler“ sei, „so Ge-

mälde beurteilen, so darüber sprechen könnte“.²² 1801 war das Museum Louvre für Kleist eine Art Refugium, welches Wärme anbot (vgl. DKV IV 224 und 265f.). Im Jahr 1810 wurde das Museum bzw. die Ausstellung für Kleist zur Repräsentation des Todes. Nach Gernot Müllers These, Kleists Position zur Malerei und Dichtungskunst könne sich wechselseitig erhellen,²³ kann man diesen Stellungswechsel nachvollziehen: Als Kleist eine relativ niedere Position im literarischen Feld einnimmt, steht er der legitimen Rezeptionsweise der hohen Kunst (hier Malerei als deren Repräsentant) kritisch gegenüber. Kein Wunder, dass er im Nachhinein in seiner redaktionellen Erklärung von einem „Unheil“ (BKA II/7 102) spricht. Unheil kann sein Bruch mit der Rezeptionsweise der reinen Ästhetik sein, was am Ende des Textes in einem ironischen Unterton zur Sprache gebracht wird:

Doch meine eigene Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren. (BKA II/7 62)

Die letzte Aussage Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* liest sich sehr ironisch. Die Ironie ergibt sich vor allem aus zwei Widersprüchen. Erstens meint Kleist, seine Empfindungen über das Gemälde seien zu verworren, um ausgesprochen werden zu können. Doch einige Zeilen zuvor spricht er seine Position klar aus, nämlich als er das tierische Heulen als das höchste Lob für das Kunstwerk hervorhebt, das mit seiner starken Teilnahme der Emotion populäre Ästhetik symbolisiert. Zweitens behauptet er, er wolle sich durch die Äußerung der Zuschauer im Museum belehren lassen, streicht aber hier all ihre Äußerungen (einschließlich die Belehrung von dem glimpflichen langen Mann), die allesamt der reinen Ästhetik unterliegen.

²² Helmut Sembdner (Hg.), Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Frankfurt a.M. 1984, S. 46.

²³ Gernot Müller, Kleist und die bildende Kunst, a.a.O., S. 4.