

Imre Kurdi (Budapest)

## Liaisons dangereuses

### Heinrich von Kleist: *Der Findling*. Ein Kommentar<sup>1</sup>

#### Vorbemerkung

Am Anfang der Anmerkungen Helmut Sembners zum *Findling* in seiner zweibändigen Kleist-Ausgabe steht der Satz: „*Entstehung*: Sommer 1811 zur Füllung des zweiten Bandes der Erzählungen.“<sup>2</sup> Er impliziert nolens volens eine Wertung der *Findling*-Erzählung als Nebenprodukt, Füllsel eines Erzählbandes. Sembndners Einschätzung setze ich die These entgegen, daß der Text, der demnach zu den letzten Kleists zu rechnen sei, nichts weniger als das erzählerische Testament des Verfassers darstellt und die äußerste Grenze des Gesamtwerkes markiert. Die äußerste Grenze, an die sich Kleist im Laufe seiner permanenten Zersetzung von eingefleischten Denkmustern heranzutasten wagte. Unter diesem Aspekt kommt der Erzählung trotz ihrer chronologisch peripheren Stellung eine entscheidend wichtige Stelle im Gesamtwerk zu: Sie bildet gleichsam den Fluchtpunkt, von dem aus retrospektiv die vorausliegenden Texte neu durchleuchtet werden müßten.

Um meine These zu stützen, werde ich die Erzählung — statt einer Interpretation — linear, Absatz für Absatz kommentieren. Die Form des linearen Kommentars soll leichtfertig-großzügiges Hinweglesen über unauffällige Textpassagen, so die vorschnelle Vereinheitlichung und Verharmlosung von nicht zu Vereinheitlichendem und nicht zu Verharmlosendem verhindern, birgt aber den Nachteil in sich, daß Einiges eventuell wiederholt werden muß.

#### 1.<sup>3</sup>

Dem Absatz kommt die Funktion einer quasi-dramatischen Exposition zu: Er fixiert nicht nur die äußeren Rahmenbedingungen der Geschichte wie Ort und Zeit, etabliert nicht nur das Hauptpersonal und, wenigstens in den Grundzügen, die Eingangssituation, sondern setzt sogleich auch schon die Handlung selbst in Bewegung, wie es Goethe vom Dramatiker gefordert hatte.<sup>4</sup>

Über die äußeren Rahmenbedingungen der Geschichte wäre zunächst einmal zu vermerken, daß die verhältnismäßig genauen topographischen Angaben (Italien, Rom, der Kirchenstaat; was später alles noch von Belang sein wird) in Kollision geraten mit der beinahe totalen Unbestimmtheit der zeitlichen Situierung. Im Gegensatz zu anderen Erzählungen von Kleist (wie

etwa *Das Erdbeben in Chili*, Michael Kohlhaas oder *Die Verlobung in St. Domingo*) läßt sich die Handlung nur in etwa auf die Zeit des späteren Mittelalters oder der Frührenaissance (auf Grund der *pestartigen Krankheit*) festlegen. Diesmal ist der Autor also keinesfalls darum bemüht, den noch so vagen Anschein des Dokumentarischen zu erwecken; jedoch evoziert er, wenn auch nur von ungefähr, eine soziale Umbruchsituation, die die Katastrophe im intimen Bereich der bürgerlichen Kleinfamilie in Szene setzt.

Der Erzähler beginnt gleich zu Anfang, die Figuren der erzählten Welt zu etikettieren: Piachi wird hier *ein wohlhabender Güterhändler*, Elvire *seine junge Frau* genannt. Dadurch wird einerseits das Muster einer — offensichtlich bürgerlichen — Kleinfamilie etabliert, mit den Positionen Vater, Mutter und (etwas später) Sohn; andererseits, wenn einstweilen auch nur vage, auf den relativ großen Altersunterschied der beiden Ehepartner angespielt, ein Umstand, der seine verheerende Wirkung im späteren Verlauf der Geschichte noch entfalten wird. Ein problematisches Mitglied der Familie ist Paolo, Sohn Piachis aus erster Ehe, dessen Name mit dem des Findlings (*Paolo — Nicolo*) partiell übereinstimmt. Auch kraft des Namens erweist sich also der Findling, der später seinen Platz in der Familie einnehmen wird, als dessen Doppelgänger.<sup>5</sup>

In diesem Absatz, dessen eigentlicher Hauptheld Piachi ist, zeigt dieser sich als sorgender Hausvater: Während seiner Geschäftsreisen läßt er seine Frau *unter dem Schutz ihrer Verwandten* zurück — um so merkwürdiger, daß er später, da er schon einen heranwachsenden Stiefsohn mit gut ausgeprägtem *Hang für das weibliche Geschlecht* in seinem Hause beherbergt, auf diese angeblich wohlgemeinte Schutz-, Vorsichts- und Verhütungsmaßnahme verzichtet; aber auch *die Sorge für seinen Sohn überwindet bei ihm alle kaufmännischen Interessen*, und dies bewegt ihn dazu, die pestverseuchte Stadt Ragusa prompt zu verlassen.

## 2.

Die Etikettierung Piachis seitens des Erzählers wird fortgesetzt: Er erscheint im Absatz als *der Alte*, ja sogar *der gute Alte*; die Etiketten arten nach und nach in Epitheta aus, denen als auktorialen Wertungssignalen eine entscheidende rezeptionslenkende Funktion zukommt. Alter und Güte sind die Attribute, mit denen Piachi bedacht wird: Das erstere realisiert wieder einmal den schon angespielten Altersunterschied der Ehegatten, das letztere akzentuiert die moralischen Qualitäten des alternden Mannes. Es fragt sich nur, ob diese Piachi vom Erzähler attestierten moralischen Qualitäten einer akribischen Lektüre der Passage standhalten.

Das entscheidende Problem ergibt sich dabei aus dem Umstand, daß die genaue zeitliche Anordnung der Geschehnisse in diesem Absatz kaum zu rekonstruieren ist. Piachi sitzt nämlich in seinem Wagen, als er den fremden

Knaben, der ihn anfleht, erblickt; er läßt halten und fragt ihn, was er wolle; er bekommt eine ziemlich ausführliche Antwort, die allerdings mit dem Eingeständnis anfängt, der Junge sei angesteckt; *dabei* läßt er ihn, offensichtlich immer noch im Wagen sitzend, seine Hand fassen; dann will er den Knaben, der grade in dem Moment ohnmächtig umfällt, wegstoßen; da steigt Piachi aus dem Wagen und nimmt ihn auf. Zwei Momente wären da besonders zu bedenken: Die Unklarheit der zeitlichen Relation zwischen der Antwort des Knaben und dem Moment, da er Piachis Hand faßt; und die ziemlich eindeutig festzustellende Nachträglichkeit der Regung des Mitleides im Busen des *guten Alten*.

Ein ähnliches Problem ergibt sich aus der räumlichen Anordnung der Figuren in dieser Szene. Der im Wagen sitzende Piachi muß nämlich seine Hand dem fremden Knaben entgegengestreckt haben, damit er sie fassen kann, *wobei* der Alte doch schon weiß oder grade erfährt, daß er angesteckt ist: Bei dieser Bewegung entsteht dann offenbar eine symmetrische Anordnung beider Figuren, die ihre Hände — gleichsam zur Begrüßung — einander entgegengestrecken.

Angesichts dieser (Un-)Klarheiten riskiere ich die Frage, ob die Aufnahme des angesteckten Knaben nicht als — freilich unbewußter — Selbstmord- bzw. Mordversuch Piachis (wohlgemerkt: am eigenen Sohn) zu deuten ist; also als *Verfehlung*/ Fehlleistung im Freudschen Sinne, die einer nachträglichen Rationalisierung durch Mitleid bedarf.<sup>6</sup> Die berechtigte Frage, warum denn Piachi, wenn auch nur unbewußt, versucht haben sollte, den eigenen Sohn umzubringen, wobei er ja gleichzeitig auch das eigene Leben aufs Spiel setzt, wäre vorläufig nur mit der Gegenfrage zu beantworten: Warum eigentlich nicht, wenn er letztendlich doch auch dessen Doppelgänger, den Findling ermorden wird.

Selbst wenn die Frage einstweilen einen bloß hypothetischen Charakter haben kann, scheint mir doch wenigstens der Beweis dafür erbracht, daß den auktorialen Wertungen des Erzählers in diesem Text mit größtmöglicher Vorsicht und wachstem Mißtrauen zu begegnen ist.

### 3.

*Der gute Alte* begeht nun eine zweite Verfehlung: Er versucht, den pestkranken Knaben abzusetzen. Dies tut er aber auf eine so merkwürdige Weise, die wiederum die Frage nahelegt, ob er nicht doch — unbewußt — andere Zwecke verfolgt. Die Folgen könnten allerdings einen solchen Verdacht bestätigen: Die Polizei wird auf ihn aufmerksam und er ist gezwungen, mit den beiden Jungen in die verseuchte Stadt zurückzukehren, wo sein Sohn in drei Tagen umkommt. Das Feld ist also geräumt: Der Doppelgänger, der hier zum ersten Mal beim Namen genannt wird, kann nun dessen Stelle in der Familie antreten.

## 4.

Im Absatz stehen sich nun Piachi als — wieder einmal — *der Alte* und Nicolo als *der Junge* gegenüber, was diesmal den Altersunterschied zwischen beiden Männern akzentuiert: Piachi tut hier den ersten Schritt, um den Findling als Stiefsohn in seine Familie zu integrieren.

Das Merkwürdigste in der Passage ist jedoch eine Etikette, die Nicolo — diesmal zwar nicht vom Erzähler, sondern von den Vorstehern des Lazarett, also auf der Ebene der Figurenrede, was ihre Geltung vielleicht gewissermaßen einschränken mag — angehängt bekommt: Er sei *Gottes Sohn*. Die intendierte Bedeutung ist zwar auf den ersten Blick völlig durchsichtig: Die guten Leute scheinen nichts weiter sagen zu wollen, als daß der Junge verwaist ist, daß also *niemand ihn vermissen würde*. Jedoch wäre es verfehlt, die Konnotationen des Gesagten, die wie ein weitgespanntes Netz beinahe das Gesamtwerk Kleists (sei es in *Die Marquise von O...* oder in *Das Erdbeben in Chili*) durchziehen, außer Acht zu lassen. Daran mahnt schon der Umstand, daß die sich nach und nach entfaltende Eingangssituation der *Findling*-Erzählung eine auffallende Ähnlichkeit mit der Situation am Ende des *Erdbeben in Chili* aufweist: Ein Kind fremder Leute, das in beiden Fällen so oder so als *Gottes Sohn* gekennzeichnet ist, wird *an eigenes Sohnes statt* in die Familie aufgenommen. So erweist sich *Der Findling* als Fortschreibung der im *Erdbeben in Chili* vorläufig abgebrochenen Geschichte des reinkarnierten Christuskindes.

Die am Anfang der Geschichte etablierte Struktur mit den drei Positionen Vater, Mutter und Sohn entpuppt sich unter diesem Aspekt auch diesmal als die der Heiligen Familie; dem entspricht eine auf den ersten Blick merkwürdige Multiplikation der Sohn-, Vater- und Mutter-Imagos im Text. Da das Erlösungsversprechen der reinkarnierten Christusgestalt schon am Ende des *Erdbeben in Chili* dementiert wurde<sup>7</sup>, erweist sich der Sohn (Gottes) nun — wenigstens an der Textoberfläche — als Inkarnation des Bösen (falscher Heiland); der Vater als sowohl sorgender (irdischer) als auch mächtiger (himmlischer) Vater, der seinerseits wieder sowohl als sorgender (indem er dem Sohn das Leben wiedergibt und ihm später sein ganzes Vermögen überläßt) als auch als strafender (indem er ihn tötet) Vater in Erscheinung treten kann; die Mutter wiederum als (Schein-)Heilige.

So gesehen ist Kleists *Findling*-Erzählung eine radikale Zersetzung der für uns alle konstitutiven Denkkategorie der bürgerlichen Kleinfamilie, deren Urbild und Strukturmuster er in der Heiligen Familie habhaft geworden war.

## 5.

Der Absatz, der vorwiegend der Beschreibung des Äußeren Nicolos gewidmet ist, signalisiert beinahe unüberhörbar den Anfang der Arbeit der Dekonstruktion.

Anzumerken ist zunächst einmal, daß die Beschreibung der Nicolo-Figur aus Piachis Perspektive erfolgt und daß im Leser auf diese Weise der Eindruck des Rätselhaften und Undurchdringlichen entsteht; Nicolo spricht nun kaum und *verändert seine Mienen niemals* — sein Gesicht ist also (wie) eine Maske<sup>8</sup> —, was nach seiner bisherigen Bewegtheit und Gesprächigkeit neu und verblüffend ist. Er sitzt „cool“, beredt wortkarg und teilnahmslos im Wagen, während Piachi — an seinen verstorbenen Sohn denkend — bittere Tränen vergießt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient außerdem, weil es in keine handlungslogischen Zusammenhänge eingespannt ist, das Motiv des Nüsseknackens, das offensichtlich auf das Aufbrechen des Schädels, also den Mord vorausweist, den Piachi später an dem Nüsseknacker begehen wird. Nicolos Tun — etwas Intaktes, Hartes und Festes aufzubrechen und seinen Kern zu verschlingen — kommt darüber hinaus eine zentrale Funktion in Bezug auf das Textganze zu. Vergleichbar etwa mit dem Bild der zwei stürzenden Mauern in *Erdbeben in Chili*<sup>9</sup>, ist dies die *Schlüsselmetapher* der *Findling*-Erzählung, die sowohl auf die Autorintention als auch auf die fragwürdige (Erlöser-)Rolle der Nicolo-Figur hindeutet, die verborgene, weil verdrängte Wahrheit hinter dem verkrusteten Schein der Familienidylle herauszukehren.

Das besonders Riskante des Unternehmens besteht dabei aber darin, daß nicht von Anfang an als gesichert gelten kann, ob — wenn der Schein sich verflüchtigt hatte — überhaupt noch etwas übrig bleibt.

## 6.

Der bisher längste Absatz des Textes trägt zwei Funktionen: einerseits schildert er die Restitution der Familie Piachi vermittelt der Integration des Findlings — Piachi und Elvire werden hier zum ersten Mal *der Vater* und *die Mutter*, also *die Eltern* genannt; andererseits treibt er die Problematik des in den Eingangspartien nur indirekt thematisierten Altersunterschiedes der beiden Ehegatten auf die Spitze.

Die Integration des Findlings in die Familie Piachi geht sukzessive, in mehreren Etappen vor sich: in Rom angekommen stellt ihn Piachi Elviren, *seiner jungen, trefflichen Gemahlin* — wieder eine epithetonartige Etikette, auf die noch einzugehen sein wird — vor, die zwar über den Tod Paolos, *den sie sehr geliebt hatte*, betroffen ist, *gleichwohl aber den Nicolo*, der seine sonderbare *Fremdheit*<sup>10</sup> immer noch nicht abgelegt hat, *an die Brust drückt* (Herv. I. K.): Beachtenswert ist die demonstrative Körperlichkeit der ersten Brührung der beiden, die wie ein symbolisches Nachholen des ursprünglichen, quasi-sexuellen Kontaktes zwischen (nunmehr) Mutter und Sohn anmutet; gleich darauf bekommt der Findling das Bett des verstorbenen Sohnes zum Lager angewiesen und dessen sämtliche Kleider zum Geschenk, was wieder einmal nachdrücklich seinen Doppeltgänger-Charakter bestätigt; dann tritt Nicolo

einen gutbürgerlichen Bildungs- und Berufsweg an, im Laufe dessen er bald adoptiert und etwas später zum Erben des gesamten Vermögens des Adoptivvaters erklärt wird — eine dritte Verfehlung Piaccis, die die wohlberechneten Machtverhältnisse in der Familie umkippt —, um seine Karriere schließlich mit der Gründung einer eigenen Familie zu krönen.

Die banale Geschichte dieser soliden Karriere wird aber, beinahe unmerklich, von unausgesprochenen Spannungen zwischen *Vater* und *Mutter*, *dem Alten* und der *jungen, trefflichen, guten und treuen* Elvire — an drei verschiedenen Stellen dieser Passage wird sie mit diesen vier Attributen ausgestattet — überschattet. Das Problem der beiden besteht eigentlich wohl darin, daß die *junge Gemahlin von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen* (Herv. I. K.) kann: Der Satz, der auf den ersten Blick ziemlich eindeutig auf die sei es psychisch oder physiologisch bedingte Zeugungsunfähigkeit des alternden Mannes hinzudeuten scheint, erweist sich jedoch beim genaueren Hinsehen als doppelbödig. Zieht man nämlich die erst nachzuliefernde Vorgeschichte, Elvirens nach bestimmten Situationen dreimal, gleichsam periodisch auftretendes *hitziges Fieber* mit in Betracht, das zum ersten Mal ja unmittelbar nach ihrer Hochzeitsnacht ausgebrochen war, so kann der Satz genauso wohl als Hinweis auf die psychische Unfähigkeit der Frau gelesen werden, mit *diesem* Mann, der, wie es sich in der Hochzeitsnacht endgültig erwiesen hatte, Colino für sie zu ersetzen keinesfalls imstande ist, Kinder zu zeugen. Ist man schließlich bereit zu bedenken, daß *die treue, treffliche Elvire, die wenige Wünsche in der Welt hatte*, die Ähnlichkeit zwischen dem verstorbenen Geliebten Colino und seinem langsam heranwachsenden Doppelgänger Nicolo — wenn auch nur unbewußt — erkannt haben muß, so scheint es kaum mehr verwunderlich, daß *die gute Mutter* ein ungewöhnlich reges Interesse an den „liaisons dangereuses“ ihres Adoptivsohnes an den Tag legt, was die zwei Hinweise, die nur durch wenige Zeilen voneinander getrennt in dieser Passage auftauchen, hinreichend zu belegen scheinen — wieder ein Grund mehr, an der Glaubwürdigkeit der vom Erzähler erteilten Epitheta zu zweifeln.

## 7.

Das streng lineare Fortschreiten des Erzähldiskurses; das bis zu diesem Punkt noch mit Mühe und Not aufrecht erhalten werden konnte, wird nun durchbrochen: *Vorgeschichte* wird *nachgeliefert*. Die Teleologie der Fiktion — und mit ihr die Fiktion der Teleologie — bricht demzufolge in sich zusammen und wird von den sich immer auffälliger und unaufhaltsamer anhäufenden Zufällen verschüttet: Der Text der erzählten Welt, der den vom Erzähler intendierten moralischen Sinn<sup>11</sup> demonstrieren sollte, gerät aus den Fugen und stellt nach und nach die Möglichkeit jeglicher gesicherten Sinnkonstitution in Frage. Übrig bleibt dennoch der verzweifelte Versuch des Erzählers, trotz allem an der Fiktion der Teleologie festzuhalten, indem einerseits die Zufälle als

*unbegreifliche Schickung[en] des Himmels* unkenntlich gemacht werden sollen — auffallend ist dabei die Ähnlichkeit mit einer Briefstelle vom 4. August 1806<sup>12</sup> —, was die Teleologie freilich mindestens in dem selben Maße in Frage stellt wie bekräftigt, weil die Verbürgung des gesicherten Sinnes an eine *unbegreifliche* metaphysische Instanz delegiert wird; andererseits versucht der Erzähler, indem er *Vorgeschichte nachliefert*, das sinnkonstituierende Moment in immer weitere Ferne vor den Anfangs- bzw., wie wir später noch sehen werden, hinter den Endpunkt der Geschichte hinauszuschieben, was die erzählte Welt buchstäblich sinnentleert werden läßt; eine Technik, die schon von Richter Adam im *Zerbrochenen Krug* mit unerreichbarer Virtuosität praktiziert wurde, die aber im immanenten Bereich lediglich als ein sich immer mehr verselbständigender und immer weiter fortpflanzender Prozeß der Lügenproduktion erscheinen kann. Die Folge ist, weil selbst die nachgelieferte *Vorgeschichte* noch eine ganze Reihe von unbeantworteten und unbeantwortbaren Fragen zuläßt, eine ad infinitum fortzusetzende und — wenigstens prinzipiell — unendliche Extension der Geschichte, die auf diese Weise letzten Endes auf die Schöpfungsgeschichte (von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht) als einzig und allein mögliche Verbürgung des Sinnes rekurriert; während sowohl der Anfangs- als auch der Endpunkt der Handlung sich in ihrer Willkürlichkeit als problematisch und die vom Erzähler immer wieder versuchte Sinnkonstituierung als oktroyiert, vorläufig und bodenlos erweisen.

Die Platzierung des Absatzes innerhalb des Textganzen — da die *Vorgeschichte* in wohl kalkulierter, vorsichtiger Dosierung, d.h. vor allem unter Aussparung einer entscheidend wichtigen Information, des Namens *Colino*, nachgeliefert wird — scheint unter einem anderen Aspekt durchaus bewußt geplant zu sein: Seine Funktion im Rezeptionsprozeß ist die Erzeugung von Spannung; ein Aspekt, auf den im Rahmen dieses Kommentars jedoch nicht näher eingegangen werden kann.<sup>13</sup>

Demgegenüber lohnt es sich gewiß, einfach festzuhalten, was da *eigentlich* geschehen ist. In einer Szene, die in ihrer surrealen Schärfe in nichts hinter einem Traumbild zurückbleibt, wird dem *jungen Genueser* infolge einer versuchten Berührung mit Elvire, die sich im für Kleistsche Frauenfiguren charakteristischen Zustand des Außer-sich-Seins, des rein Triebhaften befindet — auffällig ist dabei die Ähnlichkeit mit der Eingangsszene der *Marquise von O ...*<sup>14</sup> —, der Schädel *durch eine unbegreifliche Schickung des Himmels* von einem *vom Gesims herabfallenden Stein* zerstört: ein Zusammenhang, der vom moralisierenden Diskurs des Erzählers freilich sorgfältig verdeckt wird, dessen Bezug zu dem, was Nicolo zu guter Letzt zustoßen wird, jedoch nicht von der Hand zu weisen ist.

Die Vermutung, daß in der Zerstörung des Schädels des Mannes nichts anderes als die Ausschaltung der Ratio — und zwar nicht einfach als nachträgliche Strafe, sondern gleichsam als Voraussetzung dafür, sich einer Frau

zu nähern, denn der Schädel des *jungen Helden*<sup>15</sup> ist ja schon zerstört, bevor er noch Elvire erreicht hatte — in aufdringlich symbolisierender Weise sinnfällig gemacht werden soll, scheint mir keiner näheren Begründung bedürftig.

## 8.

In diesem Absatz wird versucht, die Vorgeschichte in die Handlung einmünden zu lassen; sie will und will aber einfach nicht, weil weder der Erzähler noch irgendeine Figur der erzählten Welt imstande sind, die Bedeutung des *rührenden Vorfalls* in ihrer ganzen Tragweite zu realisieren. Infolge seines beschränkt-moralisierenden Standpunktes vermag der Erzähler ihn lediglich als Ursache jenes *stillen Zug[es] von Traurigkeit*, der in das *schöne und empfindliche Gemüt* Elvirens eingeschrieben ist, geltend zu machen. Die Figuren gehen ihrerseits noch weiter, indem sie die Beziehung zwischen Vorgeschichte und Handlung strikt verleugnen — kein Wunder, wenn man bedenkt, daß Piachi als *wohlhabender Güterhändler, der mit dem Hause dieses Herrn* (gemeint ist Colinos Vater, I. K.) *in Handelsverbindungen stand*, sich eine Frau eingehandelt hatte, mit der er im Grunde gar nichts anfangen kann — bzw. nicht einmal dies: Sie tabuisieren *jene Begebenheit*, die auf diese Weise einer totalen Verdrängung anheimfällt und ihre verheerende Wirkung in den Krankheitssymptomen jenes *hitzigen Fiebers* anmeldet<sup>16</sup>, *in welches sie* (Elvire, I. K.) *gleich nach ihrer Verheiratung verfiel*, und an dessen Folgen — müßte man wohl noch hinzufügen — die Frau zu guter Letzt noch sterben wird. Das Verdrängte kehrt also — und zwar, wie der Kommentar zu Absatz 5 gezeigt hat: buchstäblich — in der Totenmaske, in der Maske des Todes wieder und wird demzufolge, nicht zuletzt vom Erzähler selbst, vehement verteufelt: Das Böse wäre in Wahrheit jedoch nicht an dieser oder jener Figur, sondern an der Struktur der Familie, die ihre Mitglieder zur Verdrängung ihres körperlichen Begehrens zwingt, festzumachen.

So scheint der Absatz zu belegen, daß soziale Strukturen für Kleist generell einen Mechanismus der Verdrängung als Bedingung ihres Entstehens voraussetzen: In *Penthesilea* hat er dies hinter der sozialen Makrostruktur des Staates, die kodifizierte Verhaltensnormen (Gesetze) produziert, sichtbar gemacht<sup>17</sup>; in der *Findling*-Erzählung ist dann die soziale Mikrostruktur der Familie an der Reihe.

## 9.

Es folgt nun eine nächtliche Szene, die — wie denn sonst — durch ein sonderbares Zusammentreffen von mehreren Zufällen eine neue Etappe der Handlung einleitet.

Bemerkenswert dabei ist vor allem eine bis jetzt ungewohnte Verwendung des Wortes *Zufall* im letzten Satz der Passage, wo es plötzlich in der Be-

deutung *Krankheit* auftaucht (wäre Zufall also eine Krankheit?): Als diesmal zwar nicht *hitziges*, sondern nur *heftiges Fieber*, was eigentlich nur folgerichtig ist, wenn man bedenkt, daß seinem Ausbrechen in diesem Fall keine direkte körperliche Berührung vorausgegangen war. Daß Elvirens *heftiges Fieber* jedoch keinesfalls als Krankheitssymptom des Körpers, sondern ausschließlich als das der Seele zu deuten ist, beweist, daß *die natürliche Kraft ihrer Gesundheit* in demselben Satz pointiert unterstrichen wird.

Zweitens ist es mehr als auffällig, daß *der Zusammenhang der Sache* — die Wiederkehr des Verdrängten in der *Maske* eines Toten — auf Grund ihres je unterschiedlichen Informationsdefizites zwar in unterschiedlichem Maße, jedoch *allen* Figuren der erzählten Welt verborgen bleibt.

Darüber hinaus wird im Absatz eine neue Motivkette des Textes eingeleitet: die der verschlossenen Türen und des passenden Schlüssels — die phallische Symbolik des Motivs ist dabei so offensichtlich, daß sie kaum erwähnt zu werden braucht. Nicolo riß der ohnmächtigen Elvire, wie es heißt, *mit verstörter Beeiferung, ein Bund Schlüssel von der Hüfte, das sie bei sich trug, und einen gefunden, der paßte, warf er den Bund in den Saal zurück und verschwand.* (Herv. I. K.) Einen passenden Schlüssel zu besitzen, das bedeutet in dieser Geschichte der verschlossenen Türen ja nichts weniger als die Möglichkeit, in die verbotene Privatsphäre von anderen einzubrechen und Geheimnisse zu erfahren, die für immer verborgen bleiben sollten. Es sei also erlaubt, an dieser Stelle ein paar Fragen zu stellen, ohne sie beantworten zu wollen: Wieso bemerkt Nicolo *mit Bestürzung*, daß die Tür zu seinem Schlafgemach verschlossen ist? Hat er sie etwa nicht selber verschlossen? Wieso greift er *mit verstörter Beeiferung*, also doch ohne lange zu überlegen, nach dem Schlüsselbund *Elvirens*, wenn er die *eigene* Tür verschlossen findet? Wieso besitzt die *treue, treffliche* Elvire einen Schlüssel zum *verschlossenen Schlafgemach* ihres heranwachsenden Stiefsohnes? Schließlich: Weiß Nicolo (wie es scheint, ja, und wenn ja, woher), daß die Ohnmächtige über einen solchen Schlüssel verfügt?

## 10.

Statt einer *Kette von Ursachen und Wirkungen* scheint der Gang dieser Geschichte durch die von bösen Zufällen bestimmt zu sein, die anscheinend niemals durchbrochen werden kann und die die Figuren der erzählten Welt infolge ihres jeweiligen Informationsdefizites letztendlich zu womöglich noch böswilligeren Deutungen des Geschehenen verurteilt.

Am fragwürdigsten ist in diesem Absatz, der vom Begräbnis Constanzens, der verstorbenen Frau Nicolos handelt, jedoch das Verhalten beider *Eltern*. Piachi fängt nun an, *List* und *Gewalt* als Mittel seiner Pädagogik einzusetzen, die sich einerseits freilich als völlig wirkungslos erweisen, wenigstens was ihr Ziel, die erhoffte moralische Besserung des Findlings betrifft, andererseits

jedoch die Beziehungen der Figuren im weiteren Verlauf der Geschichte immer mehr durchdringen und vergiften. Nicht weniger rätselhaft ist aber auch Elvirens Benehmen bei der *zufälligen (!)* Begegnung mit der Zofe Xaviera Tartinis in Nicolos Zimmer: *Sie schlug bei diesem Anblick die Augen nieder, kehrte sich, ohne ein Wort zu sagen, um, und verließ das Zimmer, um, wie der Erzähler versichert, mit betrübtem Herzen bei der Leiche Constanzens, die den Nicolo sehr geliebt hatte, niederzuknieen und zu weinen.* (Herv. I. K.)

Doch: Wir wissen schon, daß der auch an dieser Stelle eindeutig überlegen moralisierende Diskurs des Erzählers Täuschungen und Fehldeutungen des *eigentlich* Geschehenen impliziert — die erzählte Welt dieses Textes ist genauso eine Welt des Als-ob wie die des *Erdbeben in Chili* — und lediglich dazu dient, das moralisch Unzulässige und Verwerfliche mit moralischem Schein zu überdecken. Wenn man nämlich das sonderbare Interesse der Stiefmutter an den „*liaisons dangereuses*“ Nicolos — Doppelgänger des niemals vergessenen, aber sorgfältig und buchstäblich totgeschwiegenen Colino — in Betracht zieht, wäre es wohl wieder einmal ratsam, nach den *eigentlichen* Ursachen der Betroffenheit der Frau zu fragen, die freilich vom Erzähler, der — auffällig genug — sich an dieser Stelle strickt aufs Festhalten des äußeren Geschehens beschränkt, aus guten Gründen unterdrückt werden. Die Frage ist also: Ist Elvirens Entrüstung wirklich eine moralische, wie der Erzähler nahelegt; ist sie denn tatsächlich als nahe Verwandte der gerade erst Verstorbenen durch die Machenschaften des Stiefsohnes moralisch betroffen? Nicht genausowohl oder noch viel mehr — wenn auch nur unbewußt — als rivalisierende Frau, die das sexuelle Begehren ihres Stiefsohnes gerne auf sich selbst lenken möchte; selbst dann, wenn sie sich so etwas niemals eingestehen würde; selbst dann noch, wenn sie ihr Begehren des Stiefsohnes zur moralischen Entrüstung rationalisiert?

## 11.

Nun fangen die Zufälle an, ihre verheerende Wirkung zu entfalten, indem sie zunächst einmal eine gravierende Fehldeutung des Geschehenen seitens Nicolos verursachen, der in dieser Passage — sonderbar und unerwartet genug, weil ein punktuell zusammenbrechen des moralisierenden Erzähldiskurses signalisierend — das Epitheton *der Unglückliche* angehängt bekommt; eine Etikette, die zwei Absätze zuvor noch Elviren zukam. Oder sollte Nicolos Deutung von Elvirens Benehmen sich doch noch als die richtige erweisen?

Der Vorfall, der in der vorangegangenen Passage schon einmal berichtet wurde und über den nun, diesmal aus Nicolos Perspektive, weitere Informationen nachgeschoben werden, verursacht bei ihm allerdings *einen brennenden Haß gegen Elviren*, der sein körperliches Begehren der Frau freilich kaum zu überspielen vermag: Von dem Moment an ist er bemüht, *die Auf-*

*merksamkeit* — welche Aufmerksamkeit denn? — des *redlichen Alten* — der übrigens, den Erzähler beinahe der Lächerlichkeit preisgebend, vor keiner List und keiner Gewalt zurückschreckt — zu umgehen und seine (Stief-)Mutter womöglich zu verführen. Und dies mit gutem Grund und auch um so mehr, als ihm Elvire *niemals schöner vorgekommen war, als in dem Augenblick, da sie, zu seiner Vernichtung, das Zimmer, in welchem sich das Mädchen befand, öffnete und wieder schloß*. Weder der *unendliche Reiz* der (Stief-)Mutter<sup>18</sup> noch die *sanfte Glut an ihren Wangen*, ihrem *von Affekten selten bewegte[n] Antlitz*, sind ihm entgangen; im Gegenteil: Sie machen ihn geradezu wild, *er glüht vor Begierde* — und nun entfaltet sich ein doppelbödiges Spiel der Verführung, bei dem man kaum mehr sagen kann, wer eigentlich die Rolle des Verführers (der Verführerin) und die des (der) Verführten spielt.

## 12.

Der Absatz treibt das Schlüssel(loch)-Motiv auf die Spitze. Mit Hilfe eines *Zufalls (!)* und eines *Hauptschlüssels* erlangt nun Nicolo alle *Schlüssel*-informationen, die er aber einstweilen noch nicht *aufzuschlüsseln* vermag.

*Mit Augen und Ohren gegen das Schloß* an Elvirens Zimmertür niederbeugt, erfährt er zunächst einmal, wie es *eigentlich* aussieht, wenn die Mutter *still für sich, in der Einsamkeit, ihren Schmerz ausweint*. Wenn man nicht, ähnlich den Figuren der erzählten Welt, das Problematische und Peinliche verdrängen will; wenn man bereit ist, sich dem Offensichtlichen nicht zu verschließen, so kann man nicht umhin, festzustellen, daß er Zeuge von — zwar euphemistisch beschriebenen — sexuellen Praktiken wird, denen klar ausgeprägte nekrophile Züge anhaften. *Das geflüsterte Wort: Colino, recht mit dem Akzent der Liebe ausgesprochen*, löst bei ihm einstweilen zwar bloß Herzklopfen aus — das anagrammatische Spiel mit beiden Namen leuchtet ihm erst später ein. Dann tritt Elvire *mit einem ganz gleichgültigen und ruhigen Blick, ein Stück selbstgewebter Leinwand unter dem Arm* (Herv. I. K.) aus dem Zimmer — offensichtlich ein Wink dafür, daß der Schlüssel des Rätsels in der *Gestalt des jungen Ritters auf der Leinwand* (Herv. I. K.) niedergelegt sei, die Nicolo bald, ins nunmehr verlassene und verschlossene Zimmer Elvirens einbrechend, erblicken wird, wobei er, obzwar ihm *eine Menge von Gedanken durch die Brust führen*, jedoch nicht imstande ist, die Ähnlichkeit zwischen ihm selbst und dem *jungen Ritter in Lebensgröße* (Herv. I. K.) zu realisieren.

Selbst wenn man nicht gewillt ist, die tiefenpsychologische Ausschlachtung des Textes, zu der er übrigens gerade auch an dieser Stelle sehr-sehr herzlich einlädt<sup>19</sup>, zu weit zu treiben, ist die Frage nicht von der Hand zu weisen, ob man immer noch guten Gewissens Nicolo widersprechen mag, wenn *diese Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit* (der Frau, I. K.) *ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist [schien]*.

## 13.

Der *sonderbare Vorfall*, die *wunderbare Begebenheit*, die eine *Unruhe des Gemüts* in Nicolo ausgelöst hatte, beginnt sich nun aufzuschlüsseln. Dazu bedarf es aber eines zweiten, wieder vom Zufall begünstigten Einbruchs in Elvirens Zimmer sowie eines kindlichen, d.h. unbefangenen und unschuldigen, weil noch von keinem sexuellen Begehren getrübt Blickes: *Klara*, deren Name eben diese klare Sicht verbürgt und die auf Grund der widersprüchlichen Aussagen dieser Passage genausowohl als Tochter Nicolos wie des Bischofs gelten darf, erkennt beim ersten Blick die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und ihrem mutmaßlichen Vater, den sie übrigens — doppelbödig genug — in einem Atemzug mit *Gott, mein Vater! Signor Nicolo* anredet. Nicolo seinerseits versucht nun vergeblich, *ein plötzliches Erröten, das sich über seine Wangen ergoß* — unzweideutiges Zeichen der Erregung in der Sprache des Körpers, das wir schon einmal an Elvire zu beobachten die Gelegenheit hatten — *wegzuspotten*: *Xaviera*, seine Geliebte und Mutter des Kindes, die ebenfalls bei der Enthüllungsszene gegenwärtig ist und *in deren Brust das bittere Gefühl der Eifersucht rege geworden war*, verläßt *ziemlich kalt* das Zimmer, obzwar sie weiß, daß — eine merkwürdige Neuigkeit, die nachträglich vieles bestätigen mag — *alle Schwierigkeiten, die sie* (sie und Nicolo, I. K.) *in ihrem Umgang fanden*, von Elvire herrührten.<sup>20</sup> Zuvor tritt sie aber noch kurz vor den Spiegel, durch ihre derartige Verdopplung wieder einmal und zwar nachdrücklich das Spiegelverhältnis zwischen dem Bild und Nicolo bestätigend.

## 14.

Der Absatz vermittelt, den Anfang eines längeren retardierenden Abschnittes markierend, ein Bild über Nicolos inneren Zustand. Ihn beschäftigt nach wie vor das Rätsel um den Namen Colino, ohne daß er imstande wäre, es zu lösen.

## 15.

Nun glaubt Nicolo, *den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten [...], die er erlebt hatte, gefunden zu haben*. (Herv. I. K.)

Zwar dauert die Retardation immer noch fort — eindeutig dominierend ist diese Funktion nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende der Passage —, doch kommt Nicolo endlich — *zufällig, in der Tat* — auf die *logographische Eigenschaft seines Namens*, die ihn mit dem anderen Namen, Colino, verbindet: *Die Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, schien ihm mehr als ein bloßer Zufall*. Selbst wenn die Frage, ob seine Deutung des Zusammenhangs nun tatsächlich die richtige ist oder nicht, kaum eindeutig zu beantworten wäre<sup>21</sup>, sollte man festhalten, daß die Übereinstimmung beider Namen, aus dem Aspekt der Autorintention, *keinesfalls zufällig* sein kann: Zwar nicht für Nicolo, doch für den Leser wird (spätestens) an

dieser Stelle die Kette vollständig, übersichtlich und in ihrer Bedeutung evident; die Kette nämlich, die von den drei miteinander jeweils partiell übereinstimmenden Namen *Colino* — *Nicolo* — *Paolo* gebildet wird.

Betrachtet man nun diese Kette etwas näher, so ergibt sich daraus folgendes: Das Mittelglied der Kette ist, weil mit beiden anderen Namen partiell übereinstimmend, der Name *Nicolo*, dessen Träger sich auf diese Weise als *doppelter* — und wenn man seine wiederholte Etikettierung als *Gottes Sohn* mit in Betracht zieht, sogar als dreifacher — *Doppelgänger* erweist. Da aber durch dieses Mittelglied gleichzeitig auch der Bezug zwischen den beiden anderen Namen hergestellt wird, erscheint nun auch der Sohn *Paolo* als — zwar etwas weiter „verwandter“ — *Doppelgänger* des verstorbenen Geliebten *Colino*, was nachträglich mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit meine anfangs geäußerte Vermutung, der Vater wollte ihn, wenn auch nur unbewußt, ermorden, bekräftigen mag.

## 16.

Die Funktion des Absatzes, der sich *spiegelverkehrt* zur Enthüllungsszene in Elvirens Zimmer verhält, ist, *Nicolos Informationsdefizit* aufzuheben und auf diese Weise — auf der Ebene des Erzähldiskurses — unter Beweis zu stellen, daß seine bisherige Deutung der Zusammenhänge nicht nur eindeutig falsch, sondern auch *schändlich* war. Auffällig ist dabei, daß das streng und siegreich-überlegen Moralisierende im Diskurs des Erzählers wieder stärker in den Vordergrund tritt: Die *geheime Geschichte Elvirens Empfindungen* wird nun von der Rivalin *Xaviera* enthüllt, und sie erscheint in der Passage wieder als *die Mutter*, wobei die *Hoffnungen* des Sohnes sowie sein Begehren um so mehr als *widernatürlich* abgestempelt werden können.

## 17.

Wir sind beim dramatischen Höhepunkt der Geschichte angelangt, beim Absatz, in dem die Wiederkehr des Verdrängten in der Gestalt eines Toten sich ereignet und in dem infolge dessen der Sohn *Nicolo* und der Vater *Piachi*, also *der Elende*, *der höllische Bösewicht*, *der eines Tartüffe würdig* ist und *der Alte* bzw. *der alte Narr* einander offen den Krieg erklären; den Krieg um den Besitz der Frau und der Macht. Der Absatz ist jedoch so lang (der längste der Geschichte) und so komplex (aus allen *Schlüssel*motiven des Textes zusammengesetzt), daß an dieser Stelle ein Kommentar beinahe Satz für Satz erforderlich ist.

Den Auftakt bilden überlegen moralisierende Sätze, die den Sohn diskreditieren sollen: er begehe, so der Erzähler in seiner Beschränktheit, auf Grund eines *satanischen Planes*, *die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist*, und zwar gegen eine *reine Seele* — die Tendenz, *Nicolo* zu verteufeln, tritt nirgends offener zutage.<sup>22</sup>

Es werden sodann die Vorbereitungen zur Verführung der (Stief-)Mutter geschildert: Nicolò besorgt sich wieder das Kostüm *des gemalten jungen Patriziers* und, *kurz vor dem Schlafengehen* in Elvirens Zimmer eingeschlichen, versteckt er sich in der Nische hinter dem Vorhang, um nun *Elvirens Vergötterung* — worin diese besteht, haben wir ja bereits gesehen — abzuwarten.

Er täuscht sich auch keinesfalls *im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft*: Elvire tritt bald ein, und *nachdem* sie sich *still und ruhig* entkleidet hatte, öffnet sie den Vorhang — die naiv-boshafte Frage, wieso sie sich zu einer *Vergötterung* zu entkleiden braucht, wollen wir uns an dieser Stelle ersparen.

Der Anblick hinter dem Vorhang verfehlt die Wirkung nicht: Bevor aber Nicolò ans Werk gehen würde, nämlich die *unter dem Kuß des Todes plötzlich erblässende Gestalt* (Herv. I. K.) zu vergewaltigen — auffallend ist dabei wieder die Ähnlichkeit der Situation mit der am Anfang der *Marquise von O...* — läuft er noch schnell an die Tür, um sie zu verriegeln. Aber die Tür *ist* schon verschlossen; so kann er nun versuchen, *Elvire mit heißen Küssen auf Brust und Lippen aufzuwecken* — halten wir nur fest: es ist dieselbe Brust, an die Elvire ihn schon mindestens einmal — damals, bei der ersten Begegnung — gedrückt hatte.

Dann folgt wieder eine beträchtliche Dosis Moral, vom Erzähler zum besten gegeben, die er gleich dazu mißbraucht, den Leser dermaßen zu betäuben, daß er das höchst Rätselhafteste und Fragwürdige in Piachis bald erfolgreichem Auftritt auf gar keinen Fall wahrzunehmen vermag. Denn offene Probleme und unbeantwortete Fragen gibt es hier mehr als genug.

Um nur die wichtigsten zu nennen: Wieso *schleicht sich* der „selbstverständlich“ ahnungslose Piachi, *den der Elende noch auf mehrere Tage entfernt glaubte* und der — wie denn sonst als zufällig — *unvermutet, in eben dieser Stunde, in seine Wohnung zurückkehren mußte* (Herv. I. K.); warum also *schleicht sich* der redliche und ahnungslose Alte *leise* an die Zimmertür seiner Frau heran, wenn er doch, wie der Erzähler versichert, seine treue und treffliche Gemahlin *schon schlafen glaubte*? Und wozu braucht er, wie es ihm ja *gelingt* (Herv. I. K.), *plötzlich, ohne daß irgend ein Geräusch ihn angekündigt hätte, in das Zimmer einzutreten*? Zu fragen wäre außerdem, da er *immer den Schlüssel* (zum Zimmer seiner Frau, I. K.) *bei sich trug*, ob nicht mit großer Wahrscheinlichkeit oder gar mit Sicherheit davon auszugehen ist, daß *der gute Alte* über den sonderbaren Totenkult seiner *treuen Gemahlin* Bescheid weiß, daß er ihn stillschweigend duldet oder gar in irgendeiner Weise an dessen Praktiken teilzunehmen pflegt. Daß diese Vermutung nicht ganz und gar aus der Luft gegriffen ist, scheint auch der Umstand zu bestätigen, daß Piachi, der bei seinem plötzlichen Eintritt in Elvirens Zimmer doch das Bild in der Nische erblickt haben muß (Nicolò riß ja vorhin das schwarze Tuch vom Bild herab und der Vorhang steht wohl immer noch

offen), sich darüber in keiner Weise aufhält und keineswegs überrascht zu sein scheint.

Einer besonderen Erwähnung wert ist außerdem *die Peitsche*<sup>23</sup> — offenbar ein Phallos-Ersatz —, die *der redliche Alte*, als wäre es nur die allerselbstverständlichste Sache der Welt, daß man im Schlafzimmer seiner *jungen, trefflichen und treuen Gemahlin* (man kann ja nie wissen!) eine Peitsche deponiert, ohne Weiteres von der Wand nimmt, um seinem Sohn, *dem Elenden*, den Weg zu weisen, *den er unmittelbar wandern sollte* — eine Pose der Herrschaft, die sich jedoch bald als vergeblich, ja sogar als lächerlich erweist. Piachi ist nämlich sehr bald gezwungen, die Peitsche wegzulegen: Die Macht des (Ersatz-)Phallos ist offensichtlich geringer als die jener *vollgültige[n] Dokumente*, auf Grund deren Nicolo als Besitzer sowohl des Hauses als auch des Vermögens *sein Recht, gegen wen immer auf der Welt es sei, zu behaupten* weiß.

## 18.

Es bleibt nun nichts anderes mehr übrig, als die verheerenden Folgen der „liaisons dangereuses“ in der Familie Piachi zu konstatieren: Elvire, *die Mutter*, stirbt an den Folgen eines hitzigen Fiebers, *das ihr jener Vorfall zugezogen hatte* — ihr *entsetzlicher Blick*, den sie noch bei ihrer Verabschiedung im vorausgehenden Absatz *auf den Elenden warf*, mag vielleicht Zeugnis davon ablegen, daß ihr letztendlich doch die eigentliche Bedeutung der Geschehnisse aufgegangen war.

Piachi, *das Dekret in der Tasche*, drückt in seiner Verzweiflung Nicolo *das Gehirn an der Wand* ein — so wird nun die Geschichte von einer schönen Symmetrie von zwei ermordeten Söhnen (je einer am Anfang und am Ende) eingerahmt; außerdem ereilt auf diese Weise auch Nicolo das Schicksal Colinos, dessen Doppelgänger er ja war: Auch er vermag nicht, der Strafe zu entgehen, die er sich bei der Berührung mit der Frau zugezogen hatte.

*Der Vater* aber läßt seine Rache am Sohn nicht dabei bewenden: Man findet ihn, *da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte*. Denkt man sich nun, wie es gar wohl möglich ist, das Dekret als eine Papierrolle, so wird erst die phallische Symbolik und damit die unterschwellige Obszönität des Bildes sichtbar: Das Dekret, das die Macht des Sohnes über den Vater kraft des Logos, des Rechtsspruchs bestätigen sollte, wird ihm vom Vater als Phallos in den Mund gestopft — ein einprägsames Bild, das die anarchische Macht, die ungezähmte Gewalt des Körpers hinter der scheinbar sicheren und verlässlichen Ordnung des Sozialen in provokanter Weise sinnfällig zu machen vermag.

## 19.

Mit der Hinrichtung des letzten *Unglücklichen* (als letztem von den drei Familienmitgliedern kommt diese Etikette endlich auch Piachi zu), der nun-

mehr einzig und allein von den Mitgliedern seiner Familie übriggeblieben ist, geht die Geschichte zu Ende, ohne jedoch zu einem eigentlichen Abschluß zu kommen. Da nämlich Piachi, der als aufgeklärter Bürger, wie wir ja wissen, einst *ein geschworener Feind aller Bigotterie war*, in Anbetracht der Umstände letztendlich doch sein Glück mit der Heiligen Theologie versuchen will und auf das Feld der Transzendenz rekurriert, um, *die Absolution hartnäckig verweigern*nd, des Nicolo, den er ja vorausgeschickt hatte, wenigstens in der Hölle wieder habhaft zu werden, muß das Ende der Geschichte offen bleiben: Es besteht nämlich, wenn auch nur ironisch, eine bestimmte Wahrscheinlichkeit, daß er letztendlich doch noch Glück haben wird. Und wenn dem so ist, wird ihn wohl nichts mehr daran hindern können, die Ermordung des Sohnes in aller Ruhe und Gemütlichkeit ad infinitum weiter fortzusetzen.

### Schlußbemerkung

Um die Nachteile, die sich aus der Form des streng linearen Kommentars ergeben, wenigstens zum Teil auszugleichen, möchte ich zum Schluß versuchen, das Wesentliche noch einmal in aller Kürze zusammenzufassen.

Die *Findling*-Erzählung scheint mir, wie bereits eingangs erwähnt, als Kleists erzählerisches Testament die äußerste Grenze des Gesamtwerkes zu markieren: Mit ihr versucht der Verfasser eine radikale Zersetzung der für uns alle konstitutiven Denkkategorie der bürgerlichen Familie, indem er die verdrängte Wahrheit von Macht und Gewalt, List und Verführung, Zwang und Rache hinter dem verkrusteten Schein der Familienidylle sichtbar macht. Um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich noch einmal festhalten: Die Personen der Geschichte sind ohne Ausnahme Spielbälle von Kräften, denen sie schutzlos ausgeliefert sind; schutzlos, weil sie die Kräfte — Kräfte des Körpers und der Seele —, die sie bewegen, selbst nicht zu begreifen und zu meistern vermögen. Keiner von ihnen erscheint als (selbst-)bewußter Bösewicht, der entlarvt und moralisch verurteilt werden könnte, sollte oder dürfte — so sehr auch der Diskurs des Erzählers von Verteufelungen und Moralien durchtränkt ist. Grade aus dem überheblich-selbstsicher Moralisierenden im Diskurs des Erzählers ergibt sich aber eine ganze Reihe von spannenden Fragen, auf die ich im Rahmen dieses Kommentars, da ich mir keine Psychoanalyse Kleists zum Ziel gesetzt habe, weder eingehen wollte noch durfte: Warum verhüllt denn Kleist (mit Moral), wenn und was er enthüllen will? *Will* er es wirklich, oder der Text ist wieder einmal klüger als sein Autor? Was wußte er eigentlich und was hat er selbst auch nur geahnt? Und schließlich: War er letztendlich nicht auch selbst ähnlichen Kräften ausgeliefert?

## Anmerkungen

1. Der Kommentar integriert den Ertrag einer *Findling*-Lektüre im Rahmen eines gemeinsam mit Dániel Lányi am Germanistischen Institut der ELTE (Budapest) gehaltenen Kleist-Seminars. Außer meinem Freund und Kollegen gilt mein besonderer Dank auch allen anderen Teilnehmern des Seminars, die mich mit ihren kritischen Einwänden zu dieser Arbeit angeregt hatten.
2. SEMBDNER, HELMUT (Hrsg.): *Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. München: dtv 1987. S. 907.
3. Arabische Ziffern bezeichnen der Reihe nach Absätze des Textes der Erzählung in der unter Anm. 2. erwähnten Ausgabe Sembdners. Kursiv gesetzte Wörter und Sätze sind, von evidenten Ausnahmen abgesehen, wörtliche oder sinngemäße Zitate aus dem Text der Erzählung, die ebenfalls Sembdners Ausgabe entnommen sind.
4. „[...] ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen, wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist.“ Goethe an Schiller, 22.4.1797. In: SEIDEL, SIEGFRIED (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Bd.1. Leipzig: Insel 1984. S. 325.
5. Ich bin mir dessen durchaus bewußt, daß die partielle Übereinstimmung beider Namen sich im Italienischen beinahe von selbst ergibt. Dennoch hätte Kleist m. E. andere Namen wählen können. Weitere Beweise für die Doppelgängerschaft beider Figuren erbringe ich noch später im Laufe meines Kommentars.

Daß es Kleist tatsächlich um die *Struktur* der familiären Beziehungen geht, zeigt sich schon darin, daß die Personen, die die drei Positionen (Vater, Mutter und Sohn) besetzen, sich als weitgehend — jedoch nicht uneingeschränkt — austauschbar erweisen. Den Ausgangspunkt bildet, in weiter Vergangenheit vor dem Anfang der Handlung zurückliegend, eine intakte Familie, die aus Piachi als Vater, seiner (namentlich nicht einmal genannten) ersten Frau und dem „natürlichen“ Sohn Paolo besteht. Dann wird in einem ersten Schritt Piachis Frau durch Elvire ersetzt, und dadurch das „natürliche“ Band zwischen Mutter und Sohn abgeschafft. Im zweiten Schritt, indem Paolo durch Nicolo ersetzt wird, bleiben eigentlich keine „natürlichen“ Bande mehr übrig, nur noch die drei genannten Positionen. Auffällig ist dabei, daß bei all diesen Substitutionen einzig und allein die Position des Vaters nicht neu besetzt wird.

6. Denjenigen, denen meine Hypothese als zu gewagt erscheint, empfehle ich wenigstens zu bedenken, wozu das Mitleid in der Welt dieser Erzählung führt. Seine verheerenden Folgen würden dann allenfalls *die gebrechliche Einrichtung der Welt (Die Marquise von O...)* hinreichend bezeugen.
7. Vgl. HAMACHER, WERNER: *Das Beben der Darstellung*. In: WELLBERY, DAVID E. (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft: acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*. München: Beck 1993. S. 149-173.
8. Auf weitere Bezüge der sonderbaren Starre des Gesichts hat MÁRTON LÁSZLÓ hingewiesen. Vgl. *A léirhatatlan pillantás. Heinrich von Kleist prózájáról*. In: *Nappali ház 4 (1994) S. 107-117*.
9. Wie Anm.7.
10. Im Freudschen Sinne wäre es eigentlich richtiger, über seine Unheimlichkeit (als Wiederkehr des Wohlbekannt-Unbekannten, weil Verdrängten) zu sprechen. Vgl. FREUD, SIEGMUND: *Das Unheimliche*. In: FREUD, SIEGMUND: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. 4. Frankfurt/M.: Fischer 1970. S. 241-274.
11. Kleist hatte seinem Verleger Andreas Reimer bekanntlich den Titel *Moralische Erzählungen* vorgeschlagen. (Vgl. Kleists Brief an Georg Andreas Reimer, Mai 1810. Wie Anm. 2. S. 835.)
12. „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht: es ist ein bloß unbegriffener!“ (Kleist an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein) Wie Anm. 2. S. 766.
13. Vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1977. S. 141ff. Da Pfister den Begriff der Spannung an einem Film expliziert, ist er ohne besondere Schwierigkeiten sowohl auf dramatische als auch auf narrative Texte applizierbar.

14. Außer der *Marquise von O...* möchte ich noch auf zwei weitere Bezüge hinweisen. Der eine führt zur 14. Szene des III. Aktes des *Kätchen von Heilbronn*, wo ein Cherub Kätchen aus dem brennenden und einstürzenden Palast Kunigundas rettet; der andere, vielleicht wichtigere, zu Lessings *Nathan*, einem der Schlüsseltexte der Literatur der deutschen Aufklärung, in dem Rechas Rettung aus Nathans brennendem Haus durch den Tempelherren, der der Geretteten als Engel erscheint, als auslösendes Moment die Konstitution der Menschheit als Familie ermöglicht. Kleist scheint seinerseits nicht zuletzt grade dieses aufklärerische Konstrukt mit dem *Findling* in Frage zu stellen.
15. Daß ein *junger Held* sehr wohl ein *junger Tor* sein kann, besagt der vorletzte Auftritt der *Penthesilea*. (Vgl. Anm. 2. Bd. 1. S. 412.)
16. Auffallend ist dabei, daß *man* Krankheitsursache und Krankheitssymptom miteinander verwechselt: Darin offenbart sich ein Unterschied im Informiertheitsgrad verschiedener Figuren bzw. Instanzen des Textes. In der Reihenfolge der je zunehmenden Informiertheit: 1. die Nicht-Eingeweihten (*man*, einschließlich Nicolo); 2. die Eingeweihten (Piachi und Elvire, einschließlich der Leser); 3. der Erzähler (über beide Gruppen hinausgehend); 4. der Autor (über den Erzähler hinausgehend).
17. Der Mechanismus der Verdrängung ist in Geschichte und Gesetz des Amazonenstaates eingeschrieben: Der Gründungsakt des Staates ist ein Massenmord, der *an* Männern begangen wird und der im Laufe der Geschichte zum Gesetz des ritualisierten Kampfes *für* Männer erhoben wird, der den Gründungsakt — jedoch unter Ausschluß gerade des Wesentlichsten, da Männer ja auf keinen Fall mehr getötet werden dürfen — verschoben bis ins Unendliche wiederholt. Penthesilea tut also eigentlich nichts anderes, als die verdrängte Wahrheit des Gesetzes wieder an den Tag zu legen — an die Stelle, wo Es war, ist nun Ich getreten —, deshalb hat ihre Tat einerseits grenzenloses Entsetzen und eifrige Distanzierung bei ihren „Kolleginnen“, andererseits aber die Aufhebung des Gesetzes und das Ende des Frauenstaates — symbolisch sinnfällig gemacht im *Sterben des Bogens* — zur Folge.
18. Meine Unsicherheiten und Schwankungen bei der Bezeichnung der Figuren bilden die Unentschiedenheiten und Unklarheiten ihrer Beziehungen ab.
19. Colinos Bild ist ja *in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidnen Vorhang* (Herv. I. K.) aufgestellt.
20. Unklar bleibt dabei, ob der zitierte Satz als Vermutung der Figur oder als Aussage des Erzählers zu betrachten ist.
21. Die Schwierigkeiten ergeben sich daraus, daß die Erzählung der *Schlüsselszene* aus Nicolos Perspektive erfolgt und dementsprechend ziemlich lückenhaft ist: Das äußere Geschehen wird zwar akribisch festgehalten, doch — da man die *innerlichen Bewegungen* der Frau von außen betrachtet — kann man letztendlich gar nicht sicher sein, was beispielsweise die *sonderbare Beklommenheit* in Elvirens Blick oder ihr *sanftes Erröten* zu bedeuten haben.
22. Völlig unklar bleibt dabei jedoch der eigentliche Grund der wahrlich maß- und grenzenlosen moralischen Entrüstung des Erzählers. Ist er wohl so entrüstet — was übrigens weniger wahrscheinlich ist —, weil in der nun zu erzählenden Szene eine wehrlose Frau vergewaltigt wird (was allerdings keinesfalls uneingeschränkt als die ganze Wahrheit gelten darf)? Oder eher, weil die Vergewaltigungsszene noch dazu inzestuös ist (was freilich wieder nur die halbe Wahrheit ist)?
23. Vgl. LÁNYI DÁNIEL: *Was sucht die Peitsche an der Wand?* In: MÁDL ANTAL – GOTTSCHALK, HANS-WERNER (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992*. Budapest — Bonn [1993]. S. 359ff.