
Bernhard Winkler

Spiralen des Bösen

Zur transgressiven Ästhetik in Heinrich von Kleists »Der Findling«

»Der Findling« als böses Kunstwerk: Spiralen in die Hölle

Das Böse – bereits die Nennung dieses Begriffes evoziert ein Faszinosum, das niemals nur auf den Bereich der Moral beschränkt bleibt. Vielmehr schwingt dabei stets ein poetischer Aspekt mit, der eine Spannung zwischen der ethischen und ästhetischen Sphäre schafft. Wenn Novalis darauf hinweist, dass »Gut und Böse [...] absolut poetische Begriffe«¹ seien, honoriert er damit den in der philosophischen und theologischen Begriffsgeschichte häufig vernachlässigten künstlerischen Wert des Bösen. Die dialektische und spannungsvolle Verbindung von Ästhetik und Moral, wie sie bei der Reflexion des Bösen in den Vordergrund tritt, soll in diesem Beitrag in den Mittelpunkt gerückt werden, indem Heinrich von Kleists Text *Der Findling* als paradigmatisches Beispiel für diesen Zusammenhang hermeneutisch analysiert wird.

Karl Heinz Bohrer hat darauf hingewiesen, dass der Versuch, das Böse zu nivellieren, besonders in der germanistischen Forschung verbreitet sei, die zu großen Teilen in der Tradition einer klassizistischen Kunstauffassung stehe, wie sie besonders durch Hegel popularisiert wurde.² Bohrer spricht von der »akademisch-protestantisch fortgeschriebenen Theodizee«³ und bedauert, dass radikal ästhetische Literatur im Sinne des bösen Kunstwerks der bürgerlichen Moral zum Opfer falle. Als Paradebeispiel fungiert für ihn die affirmative Interpretation von Thomas Manns *Doktor Faustus*, den er als Exemplum »des verfehlten Bösen«⁴ bezeichnet. Für Bohrer führt eine moralisierende und auf das gesellschaftliche Gute ausgerichtete Literatur zu ästhetischer Mediokrität und einem »Verlust an Vorstellungskraft«.⁵ Diese Ansicht stützt er mit einem Zitat von Gottfried Benn: »Es hat sich allmählich herumgesprochen, daß der Gegensatz von Kunst nicht Natur ist, sondern gut gemeint.«⁶ Hegel hat in seiner Ästhetik versucht, dunkle, mit der Vernunft nicht zu erklärende Momente aus dem Kanon der Kunst zu verbannen. Dabei waren ihm besonders die »Grundübel an den Kleistschen Produkten«⁷ – wie Somnambulismus, psychische Zerrissenheit, die ungeschminkte Darstellung von Trieben und deren mächtige Folgen, Gewalt,

Dämonie und Schaueraspekte – ein Dorn im Auge, die er für nicht vereinbar mit seinem harmonisierenden Literaturkonzept hielt.⁸

Diese Domestizierung des Kleist'schen Œuvres steht im Widerspruch zur von mir geteilten Annahme, nach der genau die Ambivalenzen, Doppeldeutigkeiten, Rätselhaftigkeiten und Diskontinuitäten die Besonderheit von Kleists Werk ausmachen,⁹ das durch seine plötzlichen Peripetien, unmotivierten Gewaltausbrüche und mit Hilfe der »schieren Faktizität«¹⁰ der Sprache wie des Inhalts einer Reduktion durch rein vernunftgeleitete Erklärungen widersteht. Kleist kämpft als »erster Literaturextremist«¹¹ gegen das Lineare und Glatte, gegen normative literarische Regeln und gegen eine klassisch-starre Ästhetik, wie Hans Richard Brittnacher sie mit spöttischer Ironie dem 18. Jahrhundert konzidiert: »Laokoon durfte seufzen, aber nicht schreien, und auch seufzen nur gedämpft, in fünfhebigen Jamben.«¹² Kleists »Beunruhigungskraft«¹³ speist sich aus der Kombination seines frappierenden Stils, der laut Montaigne »véhément et brusque«¹⁴ sein soll, mit irritierenden Themen, deren Überwältigungspotenzial so groß ist, dass sie – folgt man einer rein rationalen Lesart – geglättet oder gebannt werden müssen. Kleists Texte, und insbesondere *Der Findling*, stellen Handlungen dar, die nicht moralisch oder logisch auflösbar sind, die aber in ihrer extremen Intensität – und genau das ist es, was George Bataille vermittelt über das Böse als Aufgabe der Kunst begreift¹⁵ – ihres Gleichen suchen: »La vie humaine implique ce violent mouvement (nous pourrions autrement nous passer des arts)« †Das menschliche Leben erfordert diese gewaltsame Bewegung (andernfalls könnten wir auf die Künste verzichten)†.¹⁶ Mit Nietzsche gesprochen: »Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss.«¹⁷

Allerdings soll im vorliegenden Aufsatz Bohrer's »radikalisierte Version der nachromantischen Autonomieästhetik«¹⁸ nicht überstrapaziert und um Peter-André Alts phänomenologisch geprägte *Ästhetik des Bösen* erweitert werden, dessen Kleist-Interpretation den Einfluss Kants auf Kleists Werke eingehend herausarbeitet, allerdings den Bezug zum Begriff der Transgression vernachlässigt, der hier wiederum im Zentrum stehen soll. Um sich dem Bösen bei Kleist nähern zu können, ist eine literaturwissenschaftliche Analyse seines Werkes geboten, die aber rational fundiert bleiben soll. Bohrer's Versuch, alle Lesarten, die Struktur und Ordnung in den Text bringen, zu verwerfen und jede rational geleitete Herangehensweise zu attackieren, schießt über das Ziel hinaus. Die rigorose Trennung von Moral und Ästhetik, wie Bohrer sie vornimmt, entwickelt eine dialektische Spannung und es entsteht ein »neuartiges ästhetisch Böses, das jedoch stets auf das Reizpotenzial des moralisch Verwerflichen angewiesen bleibt.«¹⁹ Ich möchte Bohrer's Thesen mit hermeneutischen Instrumentarien

kombinieren, um so das Böse in Kleists Text fassen und doch möglichst viel von dessen Wirkmächtigkeit erhalten zu können.

Schon Shakespeare weist auf die gesellschaftliche Konstruktion der Moral hin, die für eine adäquate Reflexion des Bösen berücksichtigt werden muss, wenn er Hamlet sagen lässt: »for there is nothing / either good or bad but thinking makes it so.«²⁰ Das ästhetisch Böse, das Bohrer oder Bataille mit Begriffen wie Intensität, Überwältigungspotenzial, Vehemenz, dem Dunklen, Rätselhaften, Triebhaften oder mit Gewalt und Rausch umschreiben, Begriffen also, die grundsätzlich auf die Affekte gerichtet sind, ist einer rein vernunftgeleiteten Herangehensweise nicht zugänglich²¹ und kann daher nicht eindeutig definiert, sondern lediglich über die Analyse seiner Erscheinungsformen in der Literatur umschrieben werden. Dies zeigt sich – so meine These – bei Kleists Figur Nicolo in einem Zusammenspiel aus Verstellung²² und Transgression. Nicolo verbindet kühl kalkulierte *simulatio* und *dissimulatio* im Stile Machiavellis,²³ Castigliones²⁴ und Graciáns²⁵ mit Grenzüberschreitungen.

Das Transgressionsverständnis, das hier zugrunde gelegt werden soll, geht auf Georges Bataille zurück. Für Bataille besitzt das Böse eine extreme Ambiguität, die sich aus der Dialektik von Verbot und Überschreitung ergibt. Allerdings geht Bataille davon aus, dass nicht die Überschreitung, sondern das Verbot die aggressive Reaktion der Gesellschaft auf die Gewalt darstellt. Ein Verbot wäre demnach irrelevant, gäbe es nicht die Transgression, die dem Verbot erst ihre Existenz gibt und *vice versa*: »Ses limites, sans doute, sont nécessaires à l'être, mais il ne peut pas toutefois les endurer. C'est en transgressant ces limites nécessaires à le conserver qu'il affirme son essence« |Der Mensch braucht zweifellos seine Grenzen, aber er kann sie nicht immer ertragen. Durch die Überschreitung dieser Grenzen, die nötig sind, um ihn zu erhalten, bejaht er sein Wesen.²⁶ Die Überschreitung von Normen und Regeln, die Transgression und der Exzess stellen für Bataille das Herzstück der modernen Kunst dar, die für ihn eine grenzüberschreitende, irrationale und damit böse Kunst ist. Wie Nietzsche betrachtet auch Bataille die Genese der Kunst ausgehend von einem dionysischen Prinzip, das durch einen rauschhaften und grenzüberschreitenden Charakter gekennzeichnet ist.²⁷ Der dionysische Rausch, bei dem das »gesamte Affekt-System erregt und gesteigert«²⁸ wird, ist für Nietzsche die Grundvoraussetzung des Schaffens: »Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst.«²⁹

Für Nietzsche wie für Bataille stellt das Böse daher eine Möglichkeit dar, aus den Grenzen des Selbst zu entfliehen und dem Leid des *principium individuati-*

onis zu entkommen. Eine Auflösung der Form, die gleichzeitig eine Öffnung zur Kontinuität des Daseins sein kann, ist für Bataille auch in Gewalt, Rausch und Erotik zentral: »Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées« |Was in der Erotik auf dem Spiel steht ist immer eine Auflösung der bestehenden Formen|.³⁰ Die Transgression in ihrer äußersten Form wäre also die Zerschlagung des Individuums und damit der Tod. Kunst hat für Bataille einen heiligen Ursprung, sie ist an das Verbot gebunden, widersetzt sich aber einem Denken der Nützlichkeit, des Kalküls und der Arbeit. Durch ein Opfer, eine unnütze Verausgabung (»dépense improductive«)³¹ wird das geopferte Objekt dem Unbekannten und damit dem Heiligen preisgegeben, wodurch ein Bereich der Transzendenz eröffnet wird: »Le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses sacrées« |Das Opfer ist nichts anderes, im etymologischen Sinne des Wortes, als die Erzeugung von heiligen Dingen|.³²

Auch die Poesie ist für Bataille ein Opfer, eine »création au moyen de la perte« |Erschaffung mit Hilfe des Verlusts|.³³ und in ihrem Herzen daher transgressiv, weshalb Gewalt, Erotik und Tod die zentralen Fixpunkte der Ästhetik darstellen. Als böse Kunst ist sie eine asoziale Kunst, die der Nützlichkeit durch Verausgabung, Exzess und Transgression in einem rituellen literarischen Gewaltakt widerspricht und dabei stets an die Begrenzung des Verbots gebunden bleibt, das sie negiert und zugleich affirmiert. Allerdings kann eine solche Kunst – die für Bataille wie das Leben selbst die »Erfahrung eines exzessiven Daseins«³⁴ zum Gegenstand hat – Einblicke in eine andere, der Nützlichkeit enthobene Welt des Festes, des Rausches und des Heiligen bieten, in der die Verbote der profanen Welt aufgehoben sind: »C'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profonde, plus riche et prodigieux, l'exigence, en un mot, d'un monde sacré« |Es ist der Zustand der Überschreitung, der das Begehren bestimmt, die Forderung einer tieferen, reicheren und wunderbaren Welt, die Forderung mit einem Wort, einer heiligen Welt|.³⁵ Dieses Heilige kann in der modernen Kunst als Erfahrung von Intensität, als Ausnahmezustand des Bewusstseins beschrieben werden, der über die Rezeption von bösen Kunstwerken aus der Realität des Alltags entführt und rauschhafte Momente des Exzesses generiert.

Peter-André Alt beschreibt die Transgression in seiner Ästhetik des Bösen neben der Wiederholung und dem Exzess als eine Makrostruktur des Bösen, die zur ästhetischen Phänomenologie literarisch-böser Texte gehöre. Diese Struktur der Transgression ist bei Kleist die zentrale formale Manifestation des Bösen, wird aber innerhalb der Texte mit verschiedenen anderen Mustern – insbesondere mit der Wiederholung und dem Exzess gekoppelt. Während die

Transgression eine Grenzverletzung darstellt, bezeichnet der Exzess ein über das normale Maß Hinausgehendes. Für Nietzsche beschreibt der Exzess den ursprünglichen Rhythmus des Lebens und dieser ist ein Garant für Vitalität und die Steigerung der Existenz, der erst durch die asketische christliche Moral zum Bösen gebrandmarkt wurde: »Die Ausschweifung ist uns nur ein Einwand gegen den, der zu ihr kein Recht hat; und fast alle Leidenschaften sind in schlechten Ruf derentwegen gebracht, die nicht stark genug sind, sie zu ihrem Nutzen zu wenden.«³⁶ Beiden Formen ist aber die Richtung der Ekstase, des Aus-sich-Heraustretens eigen, die das Individuum transzendiert und in der poetischen Sprache einen Zugang zum Unbekannten und Äußersten gewähren kann.³⁷

In ihrer Kombination ergibt sich für Kleists Text eine genuine Struktur, die als konische Spirale beschrieben werden kann. Transgressionen und Exzesse treten hier wiederholt auf und verweisen in ihrer manischen Wiederkehr auf eine diabolische Kreisstruktur, wie man sie auch in Dantes *Inferno* findet. Läuft die erste Spirale dieses *circulus vitiosus* – die den gesamten *Findling*-Text umfasst – auf einen »Höllenknoten« zu, beginnt mit Piachis Mord an Nicolo eine weitere Spirale, die auf einen weiteren Höllenknoten und damit auf Luzifers Refugium in den Tiefen der Unterwelt zuläuft, wie sie Dante beschrieben hat.³⁸ Der Gedanke, einen solchen »Höllenknoten« für die Interpretation des *Findlings* fruchtbar zu machen, stammt von Hans-Jürgen Schings. Er geht von einem solchen als unerbittlichem Telos in Kleists Narration aus, auf den die gesamte Handlung zentriert ist. Dieser Zielpunkt sei im *Findling* das blutige Finale, in dem der Händler Piachi, seinem Adoptivsohn Nicolo zunächst das »Gehirn an der Wand eindrückt«,³⁹ ihm dann »das Dekret in den Mund« (214) stopft, mit dem ihn der Sohn des Hauses verweisen wollte und schließlich vor seiner Hinrichtung die Absolution verweigert, »um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden« (215):

Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen! (214f.)

Schings nennt die beiden »ein Höllenduo der Verdammten, auf ewig fixiert in der grausigen Geste der Rache, ein Paar, das mit Dantes untersten Höllenknoten konkurrieren kann (und soll)«. ⁴⁰ Nach diesem Muster öffnet Kleists Novelle symbolisch die Tore der Hölle, die im Verlauf der Aufklärung versiegelt worden waren, und die Struktur seines Textes gewinnt einen deutlichen Bezug zur Unterwelt.⁴¹ Eine Abwärtsbewegung, die im Text selbst nicht identifiziert werden kann, wird durch die Annahme dieses Höllenknotens konstruiert und

verleiht dem Text dadurch eine weitere Ebene, die erst durch eine Auslegung im Sinne einer Ästhetik des Bösen zum Vorschein kommt. Botho Strauß deutet diese in der Tiefe verborgene und nokturnale Ebene wie folgt an: »Es gibt immer ein Unten zu jeder Handlung oben, einen Hadesbezug, wenn nicht gar ein Hadesäquivalent.«⁴² Kleists Novelle soll von diesem Punkt aus gelesen werden, was die Brüche und Diskontinuitäten – insbesondere in der psychologischen Motivation der Figuren – und den Einbruch des Bösen als autonome Strukturen des Textes begreifbar macht, ohne es dabei komplett zu bannen. Kleists Werk wird somit unter dem Zeichen des Bösen gelesen, das für die Intensität seiner Texte entscheidend ist.

Mit dem Wunsch, in die Hölle zu fahren, strebt der Kaufmann danach, seine grenzenlose Rache an seinem Peiniger zu vollstrecken, wie es Graf Ugolino und der Erzbischof Roger in Dantes *Commedia* literarisch vorgelebt haben:

e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:
non altrimenti Tidëo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.⁴³

Und wie beim Hunger man ins Brot beißt, setzte
Der ob're auf den andern seine Zähne,
Wo das Gehirn sich dem Genick verbindet;
Nicht anders hat einst Melanippus' Schläfe
Tydeus vor Wut benaget, als den Schädel
Und alles übrige der hier benagte.⁴⁴

Ineinander verbissen fristen diese verlorenen Seelen ihr Dasein in einem ins Unendliche perpetuierten Racheakt, wie ihn auch Piachi für Nicolo geplant hat. Mit Hilfe der chronotopischen⁴⁵ Struktur einer sich wiederholenden Spirale des Bösen, die den Händler und den Findling wie Poes *Maelström* »into the mouth of the terrific funnel«⁴⁶ nach unten zieht, sollen in den folgenden Abschnitten die Erscheinungsformen des Bösen untersucht werden. Das Böse wird zum raumgreifenden Phänomen und lässt sich so über seine Manifestationsformen im literarischen Text fassen. Bei Kleist ist es notwendig, die äußeren Erscheinungsformen des Bösen zu betrachten, schon allein, da er uns einen Einblick in die Figuren verwehrt und eine psychologische Interpretation aus diesem Grund nicht möglich ist.

Die schonungslose Manifestation des Bösen, wie man sie in der finalen Szene

findet, ist allgemein charakteristisch für Kleists *Novelle*. Das Familienoberhaupt handelt intentional entgegen moralischer Prinzipien und liefert damit ein Exemplum für das radikal Böse,⁴⁷ wie es Immanuel Kant umrissen hat. Piachi wäre im Sinne Kants ein Verfechter der »Bösartigkeit (vitiositas, pravitas)«, der »*Verderbtheit* (corruptio) des menschlichen Herzens« und der »*Verkehrtheit* (perversitas)«, die »die sittliche Ordnung in Ansehung der Triebfedern einer *freien Willkür* umkehrt.«⁴⁸

Doch das Böse ist mitnichten auf Piachi beschränkt, dessen maliziöse Vergeltung beschrieben wurde, sondern entfaltet sich mehr noch in der Figur seines Adoptivsohns Nicolò, über dessen Schicksal in der Hölle sich der Händler sicher ist. Die Frage, ob Nicolò die Personifizierung des Leibhaftigen sei, steht im Zentrum der *Findling*-Forschung und wurde bereits von den Zeitgenossen diskutiert. Für Wilhelm Grimm war die *Novelle* das »graue Gemälde wilder Leidenschaft und schändlicher Bosheit.«⁴⁹ Ludwig Tieck nannte die im *Findling* erzählten Ereignisse »mehr peinigend als ergreifend«⁵⁰ und auch heute noch lesen Interpreten den Text als »Studie über das Böse.«⁵¹

In vielen Deutungen des Textes wird der Versuch unternommen, das Böse – psychoanalytisch,⁵² anthropologisch,⁵³ gattungsgeschichtlich,⁵⁴ sozialgeschichtlich,⁵⁵ ideengeschichtlich⁵⁶ oder dekonstruktivistisch⁵⁷ – diskursiv einzuordnen und zu erklären. So entlastet Jürgen Schröders sehr einflussreiche Studie Nicolò als Opfer einer kommunikationsgestörten Familie und bezieht Kleists Text *Allerneuester Erziehungsplan* in seine Analyse mit ein, um elektromagnetische Polaritätsverhältnisse als Kleists Erzählmodell zu bestimmen. Bei den klassisch gewordenen Lektüren von Kurt Günther und Hans Wolff wird die Ambivalenz des Bösen zugunsten einer moralischen Eindeutigkeit ausgeklammert. Indem in diesem Beitrag ein Fokus auf die ästhetische Ausdruckskraft des Bösen gelenkt wird, ohne die ethische Relevanz des Begriffes auszuklammern, soll das Böse als ästhetische Kategorie betrachtet werden, das innerhalb von literarischen Texten über spezifische Strukturen und Figurationen beschreibbar wird.

Des Kaufmanns Höllenfahrt: Piachi und das Böse

In der älteren *Findling*-Forschung wurde Kleists Text noch als die »Ballade vom Urbösen«⁵⁸ oder als »Geschichte des grundlos Bösen«⁵⁹ bezeichnet, in der mit Nicolò als »eine[r] ausschließlich chaotische[n] Gestalt, nur böse, darum nur verderbenbringend« der »Teufel« selbst »der Held der *Novelle*« ist.⁶⁰ Der *Findling* erscheint als die Verkörperung des Leibhaftigen, von dem ausschließlich Böses ausgeht und der seine gesamte Umgebung kontaminiert und in einen teuflischen Strudel der Niedertracht hineinzieht. Nicolò hat in diesen Lesarten

einen Hang zum Bösen, dessen Ausformung im Falle Nicolos »Bösartigkeit«⁶¹ wäre – was für Kant amoralische Willkür, also eine bewusste und freie Entscheidung für das Böse ist. Man könnte Nicolo tatsächlich nicht nur einen Hang zum Bösen konzederen, sondern von Bosheit sprechen, die »das Böse als Böses zur Triebfeder in seine Maxime«⁶² aufnimmt. Für den Begriff der Bosheit hat Kant das Prädikat »teuflich« reserviert, eine Bezeichnung, die auf die Verbrecher Sades zutreffen dürfte und auch im Falle Nicolos (und am Ende auch Piachis) nicht fehl am Platz ist. Kleist selbst hat allerdings die Relativität moralischer Urteile betont und sich so gegen Kants Annahme von einer Unteilbarkeit⁶³ des radikal Bösen gewandt. In einem Brief an Wilhelmine von Zenge aus Paris umschreibt Kleist seine Zweifel an einer angeborenen Moralvorstellung, eine Thematik, die Nietzsche später zu seinem Projekt in der *Genealogie der Moral* machen wird:

Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf [...].⁶⁴

Kleist geht also von einem kulturellen Einfluss bei der Entwicklung des Gewissens aus, womit es zu einem »Ausseren aus der binären Logik«⁶⁵ von Gut und Böse komme, wobei deren Dualismus zugunsten von Mischformen aufgebrochen wird. Im selben Brief stellt Kleist die Frage, welche Theologen und Philosophen seit jeher umtreibt und die er mit einem Gegenentwurf zur christlichen Moral wie auch zu Kants Konzept vom radikal Bösen beantwortet:

Was ist böse? Absolut böse? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses getan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort –?⁶⁶

Die poetische Darstellung dieser »verwickelten Verhältnisse«⁶⁷ liefert Kleist im *Findling*, wo er nicht nur Nicolo mit höllischen Attributen ausstattet, sondern auch Piachi. In diesem Text ignoriert Kleist mehr als in jedem seiner anderen Texte, »in Natur und Wahrheit das Hauptinteresse zu legen«⁶⁸ und liefert eine anticlassizistische Vertextung des Bösen, das bar aller psychologischen oder moralischen Motivation zu sein scheint. Im wegweisenden Aufsatz Jürgen Schröders, in dem dieser sein »Plädoyer für Nicolo«⁶⁹ vorträgt, wird der »schurkische Adoptivsohn«⁷⁰ zu einer »Versuchsfigur«⁷¹ in einem Erzählexperiment, wo die Figuren als polare elektromagnetische »Energiespeicher«⁷² fungieren und sich gegenseitig entladen. Die Figuren werden somit »lebendige Marionetten ohne freien Willen«, die Kleist in seine »Erzählmaschine« einspeist und explodieren

lässt, weil ihre »elektrische Spannung zu groß geworden ist.«⁷³ Schröder stützt sich in seiner Argumentation auf Kleists Schrift *Allerneuester Erziehungsplan*, in der Kleist die Theorie aufstellt, dass das »Gesetz des Widerspruchs« der Elektrizitätslehre »auch in der moralischen Welt« wirke.⁷⁴ Nicolo wird dadurch frei von allen Anschuldigungen böse zu sein, weil er nur als blinder Spielball physikalischer Kräfte aufgefasst wird. Allerdings bleibt Schröder nicht bei dieser These stehen, sondern stellt die für die *Findling*-Forschung entscheidende Frage: »Wer ist denn hier zuletzt der »höllische Bösewicht«, Nicolo oder Piachi?«⁷⁵ Nicht nur Nicolo nutze Intrigen, Täuschungen und Maskierungen im Stil der höfischen Moralistik, sondern auch Piachi bediene sich dieser Techniken, um der »unumschränkte moralische Zuchtmeister Nicolos«⁷⁶ zu werden und diesen in seinen bürgerlichen Moralkodex zu integrieren.

Kleist siedelt seine Novelle in Italien an und führt Piachi als »wohlhabende[n] Güterhändler« (199) aus Rom ein, der sich mit seinem Sohn aus erster Ehe Paolo auf einer Geschäftsreise in der Stadt Ragusa befindet. In nur wenigen Sätzen schürzt Kleist den Knoten einer »sich ereignet[e] unerhörte[n] Begebenheit«,⁷⁷ die auffällig an die Rahmenhandlung aus Boccaccios *Decamerone* erinnert, wo sieben Frauen und drei Männer vor der Pest in ein von der Außenwelt isoliertes Landhaus fliehen und sich zehn Tage lang zur Unterhaltung Novellen erzählen: »Es traf sich, dass hier eben eine pestartige Krankheit ausgebrochen war, welche die Stadt und Gegend umher in großes Schrecken setzte« (199). Schon hier werden der Experimentalcharakter und die »Laborbedingungen«⁷⁸ der Novelle deutlich, die nicht auf einem kausalen oder moralischen Nexus⁷⁹ zwischen Motiven und Taten der Figuren aufbauen, sondern die Handlung aus der Kontingenz (»Es traf sich«) heraus entwickelt. Auch die kommende Entladung der Brutalität wird im Pest-Motiv bereits angedeutet, das laut René Girard eine »durchsichtige Metapher für eine bestimmte Art reziproker Gewalt list, die sich buchstäblich wie die Pest ausbreitet.«⁸⁰

Hinzu kommt, dass Kleist mit einem unzuverlässigen, zum Teil sogar hypokritischen Erzähler arbeitet,⁸¹ dessen Aussagen und Wertungen oft nicht zu den Handlungen der Akteure passen und der tendenziell die Partei Piachis ergreift,⁸² wenn er dessen Mitleid rühmt (vgl. 199), später Nicolos »Bigotterie« (205) und seinen »Hang für das weibliche Geschlecht« (201) moralisch attackiert und Nicolo als »höllischen Bösewicht« (213) bezeichnet. Dieser verurteilende Duktus des Erzählers hat in der Kleist-Forschung häufig dazu geführt, dass man die Aussagen des Erzählers für bare Münze genommen hat und zahlreiche moralisierende Deutungen entstanden sind. Michael Moering geht davon aus, dass Kleist noch seinen Erzähler »hintergeht«⁸³ und bringt damit eine weitere ironische Brechung ins Spiel. Irmela von der Lühe liest den Text als »kompromisslose Abrechnung

mit dem klerikalen System⁸⁴ und unterstellt Kleist eine aufklärerische Absicht. Dass Kleist die kirchliche Institution angreift und parodiert, ist auch in zahlreichen seiner anderen Texte offensichtlich, allerdings stellt diese Kritik nicht das Zentrum der Erzählung dar, sondern ist eine der Säulen, auf denen Kleist die allmähliche Entfesselung des Bösen aufbaut. Viele Lesarten übersehen die Komplexität und Grausamkeit von Kleists Erzählinstanzen, die Kleists Text laut Rudolf Behrens in die Nähe der Pervertierung der gängigen Moralsysteme in den frühen Romanen des Marquis de Sade rückt,⁸⁵ und versuchen seine extremistische Prosa zu domestizieren und die »Abkehr vom Humanismus der Aufklärung«⁸⁶ zu ignorieren. Bereits von Beginn an wird Nicolos manipulativer und Mitleid heischender Gestus angedeutet, wenn er Piachi erzählt, »er sei angesteckt«, er daraufhin »des Alten Hand« fasst, diese »drückte und küßte« und »darauf nieder« weint (199). Dieses kontagiöse Element in der Figur Nicolos wird ausgebaut, wenn »der eilfjährige Paolo, von demselben angesteckt ward, und in drei Tagen starb« (200). Wenn Piachi ihn dann »an seines Sohnes statt« (200) als Substitut und potenziellen Erben des Unternehmens mit nach Rom nimmt, betont der Erzähler Nicolos Undurchsichtigkeit und Dissimulationskunst, aus der immer wieder Momente latenter Gewalt und Gefühlskälte hervorbrechen:

Er war von einer besondern, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. [...] Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf. (200f.)

In diesen Zeilen scheint Nicolos raubtierhafte Brutalität auf, die er durch sein maskenhaftes Äußeres verdeckt, während Piachi als mitleidiger, gefühlvoller und trauernder Vater gezeichnet wird. Dennoch werden vom Erzähler von Beginn an Ambiguitäten eingebaut, sodass sich die Frage stellt, ob Piachis Mitleid vielleicht in Eigennutz, Besitzdenken und dem Wunsch nach einer künftigen ökonomischen Existenzsicherung begründet liegt. Irmgard Wagner weist auf Piachis Substitutionslogik hin, die Menschen mit Gütern gleichsetzt: »The real estate dealer Piachi [...] moves people around like properties, substitutes one for the other, replaces one by another.«⁸⁷ Die Tugend des Mitleids wäre in diesem Fall ein verstecktes Laster⁸⁸ und die Doppeldeutigkeit, die Kleist hier in den ersten Abschnitten evoziert, wird er später wieder aufnehmen, um den Konflikt dramatisch zuzuspitzen und in einer »angemeldeten aber aufgeschobenen Katastrophe«⁸⁹ spiralartig auf den Höllenpunkt zuzuführen. Somit sind bei Kleist nicht nur die Figuren durch Verstellung im Stile der höfischen Moralistik ge-

prägt, sondern auch sein »Erzähler ist die Inkarnation des Graciánschen Helden, der den Leser mit Finten betört.«⁹⁰ Verstellung wird damit zur Textstrategie des bösen Erzählers, die ein »erzählstrategisch-ästhetisches Machtspiel um Wissensherrschaft zwischen Erzähler und Leser«⁹¹ schafft. Noch fechten die Figuren ihren Kampf mit List und Verstellung, der sich bald in ein brutales und explosiv-transgressives Gewaltszenario verwandeln wird.

Als Verfechter der bürgerlichen Moral kämpft der Kaufmann gegen die amourösen Avancen seines Adoptivsohns und fängt »halb mit List, halb mit Gewalt« (205) einen Brief von Nicolos Affäre Xaviera ab. Piachi fälscht die Schrift Xaviera Tartinis und schickt Nicolo einen Brief mit der Bitte um ein Treffen. Am besagten Ort aber trifft er nicht auf Xaviera, sondern kommt zur Beerdigung seiner Ehefrau Constanze, die Piachi ohne es Nicolo gesagt zu haben, ausrichten lässt und ihn somit öffentlich beschämt:

Nicolo, der in dem Mantel gehüllt, unter den Hallen der Kirche stand, und zu seinem Erstaunen einen ihm wohlbekannten Leichenzug herannahen sah, fragte den Alten, der dem Sarge folgte: was dies bedeute? und wen man herantrüge? Doch dieser, das Gebetbuch in der Hand, ohne das Haupt zu heben, antwortete bloß: Xaviera Tartini: – worauf die Leiche, als ob Nicolo gar nicht gegenwärtig wäre, noch einmal entdeckt, durch die Anwesenden gesegnet, und alsdann versenkt und in dem Gewölbe verschlossen ward. (206)

Hier überschreitet Piachi zwar nicht die Grenzen der Legalität, aber ihm ist vollkommen bewusst, dass sein perfider Züchtigungsversuch in diesem »Zeremoniell einer Exklusion«⁹² eine extreme Demütigung für Nicolo darstellt. Sein boshafte Handeln, das die Grenzen der Moral transgrediert, ist gänzlich reflektiert und er operiert mit einer rational durchdachten List à la Gracián. Er bedient sich der *simulatio*, indem er Demut und Pietät der verstorbenen Ehefrau gegenüber heuchelt, um Nicolo zurechtzuweisen. Gleichzeitig dissimuliert er seine egoistischen Ziele, die aus sadistischen Neigungen und dem Machterhalt innerhalb der Familie bestehen. Piachi erscheint hier als kühler, berechnender und skrupelloser Intrigant, wie er im Drama der Neuzeit auftritt. Er ist kein leidenschaftlicher Held, der das Böse um des Bösen willen tut, sondern ein moderner und entdämonisierter Teufel ohne Theologie, der planvoll und logisch die Zerstörung seiner Gegner vorantreibt, denn das »Prinzip Teufel ist die Steuerung aus dem Hinterhalt, Steuerung in gezielter Verstellung«.⁹³ Damit steht er in der Tradition der neuzeitlichen Ränkeschmiede wie Shakespeares Jago aus *Othello*, die den Übergang von Magie, Mythos und Glauben zu Logik, Wissenschaft und Zweifel markieren.⁹⁴ Wenn Jago ausspricht »we work by wit and not by witchcraft«,⁹⁵ dann steht diese Aussage stellvertretend für einen

Paradigmenwechsel auch auf Seiten des Bösen. Piachis Handeln mutet an, als habe er Kenntnis von Graciáns *Handorakel der Welthlugheit*, wo die Verstellung wie folgt beschrieben wird:

Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre. Pelea la sagacidad con estratagemas de intención: nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atente siempre a desmentir;⁹⁶

Ein Krieg ist das Leben des Menschen gegen die Bosheit des Menschen. Die Klugheit führt ihn, indem sie sich der Kriegslisten hinsichtlich ihres Vorhabens bedient. Nie tut sie das, was sie vorgibt, sondern zielt nur, um zu täuschen. Mit Geschicklichkeit macht sie Luftstreiche; dann aber führt sie in der Wirklichkeit etwas Unerwartetes aus, stets darauf bedacht, ihr Spiel zu verbergen.⁹⁷

Nicolo, zu diesem Zeitpunkt noch nicht fähig, die List Piachis zu antizipieren – eine Kunst, die Gracián ebenfalls beschreibt⁹⁸ –, wird durch diesen Vorfall dazu angetrieben, den Krieg gegen seinen Adoptivvater zu erwidern, auf heuchlerische Weise »die Verabschiedung der Xaviera anzugeloben« (206), einen Fuß in die dem Abgrund zuführende Spirale des Bösen zu setzen und »die Aufmerksamkeit des redlichen Alten zu umgehen« (206). Dass es sich bei diesem aber keineswegs um einen redlichen Alten handelt, hat die Begräbnisszene eindrücklich vor Augen geführt. Piachi hat Nicolos Affekte – die »krankhaften Säfte der Seele«,⁹⁹ welche die Klugheit vernebeln – strategisch erkannt und ausgenutzt und diese als »Daumschraube«¹⁰⁰ zu Gunsten seiner eigenen Vorstellungen verwendet. Nicht nur Nicolo, dessen Verstellungskünste im nächsten Abschnitt dieses Textes ins Zentrum der Analyse rücken, taktiert mit Hilfe von List, Verstellung und Schauspielerei, auch Piachi – der vom Erzähler teils als schöne Seele in Schiller'scher Manier gezeichnet wird – verfügt über Kenntnisse einer neo-stoizistischen »Bändigung der Affekte«,¹⁰¹ wie sie in der höfischen Gesellschaft gefordert war. Sigrid Weigel führt aus, dass die Verstellungspraktiken der Figuren unterschiedlich charakterisiert sind und aus den »semiotischen Registern von List, Schauspielerei und Schamhaftigkeit«¹⁰² stammen. Piachi bediene sich, wie gesehen, der List, Nicolo der Schauspielerei und Elvire der Schamhaftigkeit. Diese Einteilung trifft im Großen und Ganzen zu, wird aber von Kleist nuancierter und mit einigen Brechungen dargestellt. Piachi ist demnach ein Akteur, der nicht das ist, was er zu sein scheint, was durch die irreführende Erzählführung zu einer doppelten Brechung der Aufrichtigkeit innerhalb der Diegese führt. Seine Tugenden sind lediglich simuliert und er weiß, wie dereinst Machiavelli, dass es nicht nötig ist, all die »guten Eigenschaften wirklich zu besitzen, wohl aber den Anschein zu erwecken, sie zu besitzen«.¹⁰³ Piachi wird wie der Teufel in

Dantes *Commedia* zum Logiker (»Forse tu non pensavi ch'io löico fossi«¹⁰⁴ [Du dachtest / Vermutlich nicht, daß ich Logik verstände¹⁰⁵]) und versucht, seine monetären und machtpolitischen Interessen durch planvolle Intrigen und kalte Berechnung durchzusetzen.

Laut Günter Blamberger deckt Kleist in seiner Erzählung die »Aporien idealistischer Anthropologie gnadenlos auf«, sodass man von dem Text als »genau kalkulierte Antibildungsgeschichte«¹⁰⁶ sprechen könne. Piachis Familie sei ein rein artifizielles Gebilde, das »nur durch Substitutionen zusammengehalten«¹⁰⁷ werde. Der *pater familias* habe den Findling lediglich »an seines Sohnes Statt« (200) angenommen, um sein Erbe zu sichern und verfügt von Beginn an über Nicolo wie über seine Habe. Sein gesamtes Handeln sei von »Kalkül, vom genauen Abwägen, von kalter Berechnung geleitet«¹⁰⁸ und somit von der »kaufmännische[n] Gleichung von Geld und Liebe«¹⁰⁹ geprägt. Im Hintergrund all seiner Handlungen sei eine verdeckte egoistische Motivation spürbar, die entweder von Machtdurst oder Selbstbespiegelung herrühre. Der materialistische Denker Helvétius erklärt diese latenten Beweggründe menschlichen Handelns wie folgt: »Unter Vätern und Müttern [...] werden die einen vom Gefühl der Posteromanie bewegt: in ihren Kindern lieben sie eigentlich nur ihren Namen. Die anderen sind darauf bedacht zu befehlen, und in ihren Kindern lieben sie nur ihre Sklaven.«¹¹⁰

Das Böse zeigt sich bei Piachi also zunächst in einer »Verhaltenslehre der Kälte«,¹¹¹ bei der Menschen mit Objekten gleichgesetzt werden. Christine Künzel geht davon aus, dass »Kleists Kaufmann Liebe – wie auch die Rache – in erster Linie im Sinne eines ›Geschäftes‹ betrachtet«¹¹² und in der Beziehung zu Nicolo das Band einer Gefühlsgemeinschaft fehlt.¹¹³ So ist Piachis Privatleben komplett vom »Gefühlshaushalt des Warentausches«¹¹⁴ bestimmt, der auch seine moralischen Wertvorstellungen bestimmt: »Der moralische Antagonismus von Gut und Böse ist in Piachis Welt in das Gegensatzpaar von Gütern und Mängeln übersetzt.«¹¹⁵ Jochen Schmidt spricht vom »emotionalen Vakuum«¹¹⁶ des Hauses Piachi, in dem der Reifungsprozess des Findlings als mechanische Abfolge von Rollenzuweisungen durch das Familienoberhaupt dargestellt wird. Für ihn ist der Findling zunächst eine »Leerstelle einer identitätslosen Existenz«¹¹⁷ und somit ein Opfer einer lieblosen und funktionalistischen Erziehung. Piachis autoritärer Gestus kehrt wieder, als er die »Peitsche von der Wand« (213) nimmt und Nicolo des Hauses verweisen will. In einer letzten Windung der Spirale des Bösen, die Piachi zu seiner finalen Transgression bringen wird, greift Nicolo »eines Tartüffe völlig würdig« das heiligste Gut Piachis – dessen materiellen Besitz in Form des Hauses – an: »an ihm, dem Alten, sei es, das Haus zu räumen, denn er durch vollgültige Dokumente eingesetzt, sei der Besitzer und werde

sein Recht, gegen wen immer auf der Welt es sei, zu behaupten wissen!« (213) So löst nicht der sexuelle Übergriff auf seine Frau den Wutausbruch des Kaufmanns aus, sondern eine angedrohte Enteignung in einer »abrupten Wendung von quasi religiöser Unterwerfung zu plötzlicher Herrschaftsusurpation«. ¹¹⁸ Hier wird Piachis Verwobenheit in eine Ökonomie des Bösen letztendlich offenbar und er vollstreckt die tödliche Transgression – die er in der Hölle fortzusetzen gedenkt – an seinem Adoptivsohn Nicolo:

Piachi hatte gerade tags zuvor die unglückliche Elvire begraben, die an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte, gestorben war. Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. Die Leute die im Hause waren, bemerkten ihn nicht eher, als bis die Tat geschehen war; sie fanden ihn noch, da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte. (214)

In extremer Raffung wird der Leser Zeuge des plötzlichen und intensiven Umschlags des bis dato kühl operierenden Kaufmanns zu einem diabolischen ¹¹⁹ und affektgesteuerten Rächer. ¹²⁰ Kleist erzählt die Ermordung Nicolos in »einer Prosa, die mörderisch ist, weil das Schrecklichste gelassen, kalt und unbeteiligt vorgetragen wird«. ¹²¹ Der Mordakt zeigt in seiner Drastik die Öffnung des klassischen Körpers und schlägt dadurch »Löcher ins famose Kontinuum der goethischen Natur«. ¹²² Durch die Darstellung von Piachis brutalem Gewaltausbruch zeigt sich der »grausame Charakter der Prosa« ¹²³ und Kleist attackiert auf aggressivste Art und Weise die gesamte klassisch-ästhetische Tradition, wie es László Földényi wortreich beschreibt:

Das Hirn: weißlicher, pappiger, spermaartiger Ausdruck des sich heftig verbreitenden Nichts. Das Innere des Körpers wird sichtbar. Mehr noch: im schrecklichen Augenblick des verspritzenden Gehirns sieht man nichts als das Innere. Hirn, Urin, Schweiß, Sperma, Schleim: der Körper öffnet sich. [...] Und dadurch wird eine ganze europäische Tradition verletzt: Tabus fallen, Schamhaftigkeiten gerinnen in nichts. Der Geist, genauer gesagt, die Bildung, auf die man den Geist der Neuzeit zu reduzieren versucht hat, versagt. Das Bindemittel der Kultur bröckelt ab, und es tritt das neue Bindemittel des Nichts an seine Stelle. ¹²⁴

Es ist Piachi nicht mehr möglich, den Konflikt der unversöhnlichen Gegensätze harmonisch aufzulösen oder durch Kommunikation zu mildern. Oder, wie Friedrich Strack es formuliert: »Aus einem rechtlichen und wohlgesitteten Bürger ist damit ein unbarmherziger Rachegeist geworden, der Michael Kohlhaas weit in

den Schatten stellt. Selbst ein großer Bösewicht wie Franz Moor erscheint vor Piachi wie ein Meßbube.¹²⁵ Doch Piachi geht noch einen Schritt weiter und bekundet – in dreifacher Wiederholung – öffentlich seine Sehnsucht nach einem faustischen Pakt, um seine Rachegeleüste zu befriedigen und die Abwärtsspirale seiner Überschreitungen dem Höllenspunkt zuzuführen:

Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, verschwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden, und versicherte, er würde noch dem ersten, besten Priester an den Hals kommen, um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden! (215)

Die transgressive Spirale des Bösen, in die der »Extremist| der Rache«¹²⁶ Piachi sich freiwillig begibt, als er seine Hinrichtung ohne Absolution fordert, fußt auf einer maliziösen Dialektik von Kalkül und Leidenschaft, die Menschen wie Objekte behandelt und einer Substitutionslogik Vorschub leistet, die am Ende zur ultimativen Transgression der Höllenfahrt Piachis führt. Für seine besessene Vendetta nimmt er die ewige Wiederkehr von Schmerz und Strafe in Kauf. Sein Wille zur Rache ist wie bei Michael Kohlhaas nicht rein psychologisch erklärbar, sondern stellt den Leser vor ein nicht komplett durchschaubares Rätsel, wenn er seinen unerbittlichen Rachedurst mit einer Mischung aus transgressiven Gewaltausbrüchen und zäher, kühl kalkulierender Ruhe stillt. Eben jene Verbindung macht Piachi zum ultimativen Verfechter des Bösen, der alle Register zieht, um seine diabolischen Ziele zu erreichen: »Extremere Haß als einen, auf den der Preis ewiger Höllenqualen gesetzt ist, welcher aber gleichwohl gern entrichtet wird, kann man sich nicht denken.«¹²⁷ Kleist ist es gelungen, mit Hilfe einer manischen Ästhetik und seinem »stödlichen und mörderischen Stil«,¹²⁸ der durch Wiederholungen, Transgressionen und Exzesse geprägt ist, einen rechtschaffenen Kaufmann in ein Rachemonster zu verwandeln. Anstatt auf psychologische, moralische oder kausale Erklärungsmuster setzt er auf den »Einschlag einer durch Imaginationssprache vermittelten Intensität«.¹²⁹ Diese Strukturen des Bösen kombiniert er mit einem außerhalb der Diegese angelegten infernalischen Fluchtpunkt, auf den alle Ereignisse strudelartig zulaufen. Dieser Punkt schafft es nicht nur, intertextuelle Verweise auf Dantes *Commedia* herzustellen, sondern bricht die gesamte Novelle auf und öffnet ihr Ende¹³⁰ auf eine manische Wiederkehr der Höllenstrafe, die immer wieder von vorne beginnt: »Die Unterweltreise ist nicht nur ein Extremereignis innerhalb der Handlung, sie markiert auch einen Extrempunkt der narrativen Disposition und des gesamten literarischen Unternehmens – den Punkt, an dem die Erzählung kurzuschließen und der Text über sich hinauszugehen droht.«¹³¹

Dieser grausame Wiederholungszwang, den der Erzähler hier in Szene setzt,

ist Teil von Kleists radikaler und subversiver Ästhetik des Bösen, die nicht davor zurückschreckt, das Grauen des Lesers über die Qual seiner Figuren zu evozieren: »Kleist, der sich hier aufhält, hätte eigentlich eine ungemaine Anlage, so ein zweiter Dante zu werden, so eine Lust hat er an aller Quälerei seiner poetischen Personen«. ¹³² Die ewige Wiederholung des Rächens, aber auch des Sterbens, ist eine textinhärente Struktur in Kleists *Findling*, der wie keiner seiner anderen Texte »ein trostlos düsteres Finale, einen katastrophischen Ausgang ohne jede Aufhellung« ¹³³ präsentiert, in dem wie in einem Barockdrama keiner der Protagonisten überlebt. Diese transgressive Spirale des Bösen umfängt nicht nur den Kaufmann Piachi, sondern kann ebenso an der Entwicklung der Figur des Nicolo deutlich gemacht werden.

Bigotterie - Erotik - Transgression: Nicolo und das Böse

Wie in Matthew Lewis' Gothic Novel *The Monk* – der nach seiner Veröffentlichung im Jahre 1796 einen literarischen Skandal auslöste und vom Großteil der Zeitgenossen als »tiefste Barbarei der Einbildungskraft und des Geschmacks« ¹³⁴ wahrgenommen, aber dennoch vom Publikum geradezu verschlungen wurde – handelt es sich bei der Hauptfigur in Kleists Novelle um einen Findling. Wie der Mönch Ambrosio ist auch Nicolo den beiden Leidenschaften der »Bigotterie« und dem »Hange zu den Weibern« (205) verfallen, die bei dem Mönch zunächst asketisch unterbunden werden, um dann umso intensiver und satanischer hervorzubrechen. ¹³⁵ In beiden Werken wird das Böse an libidinöse Energien gebunden, die von Begehren in Destruktion umschlagen. Nicolos latente Dämonie – die schon zu Beginn in der Nussknacker-Szene offenbar wird – wurde bereits im vorigen Abschnitt erwähnt. Das Nüsseknacken wurde im Volksglauben mit dem Teufel und einer sinnlichen Erotik in Verbindung gebracht und steht in extremem Kontrast zu Piachis Trauer-Gestus: »Nüsse sind allgemeine Symbole der Fruchtbarkeit. [...] Im Christentum [...] sah man in den übernommenen und nur wenig gewandelten Fruchtbarkeitssymbolen auch die Gefahren einer übersteigerten Sinnlichkeit«. ¹³⁶ Auch im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* findet sich diese dunkle Reminiszenz der Nuss: Das lateinische Wort für »Nuss« (*nux*) wurde mit »schaden« (*noc*) in Verbindung gebracht und entsprechend wurden Nussbäume als Totenbäume bezeichnet. ¹³⁷ Mit Hilfe dieser Symbolik wird es möglich, Nicolo nicht nur als Opfer von Sozialisation oder paternalistischer Autoritäten zu sehen, sondern ihm eine inhärente infernalische Disposition zuzugestehen, wie dies etwa Gerhard Gönner mit seinem interessanten, aber etwas weit hergeholtten Verweis auf den mythischen Todesboten Hermes tut. ¹³⁸ Kleist nutzt die morphologische Ähnlichkeit der Walnuss und

des menschlichen Kopfes, um sie als latentes Leitmotiv in den Text einzubauen. Das Knacken der Nüsse durch Nicolo entspricht dem Knacken seines eigenen Kopfes durch den wütenden Angriff Piachis am Ende der Novelle. Auch die Kopfverletzung Colinos, dessen Ähnlichkeit zu Nicolo nicht nur über die logographische Eigenheit der beiden Namen gegeben ist, sondern sich auch in der Verkleidungsszene offenbart, ist eine Variante dieser Nuss/Schädel-Bruch-Szene. Dass dabei das Innere der Nuss oder eben das Hirn austritt, ist mehr als nur eine antirationale Spitze Kleists.

Ohne diese Textsignale als alleinige Wegweiser einer Lektüre gelten zu lassen, kann diese durch Dissimulationstechniken verdeckte satanische Aura Nicolos zum Ausgangspunkt einer Interpretation seiner Figur als Agent des Bösen verwendet werden. Seine latente Boshaftigkeit hält der Findling hinter einer Maske der Schönheit versteckt, sodass zeitgenössische physiognomische oder phrenologische Erkenntnisse in Kleists Text konterkariert werden. Noch Schopenhauer war sich sicher, dass »jedes Menschengesicht eine Hieroglyphe« sei, das »das ganze Wesen des Menschen ausspreche«. ¹³⁹ Dieses Vorurteil war zu Kleists Zeit weit verbreitet und findet sich auch noch in Francis Galtons und Cesare Lombrosos Wissenschaften zur Normalverteilung und dem Phänotyp des Verbrechers. ¹⁴⁰ Nicolo allerdings bewegt sich mit einer Maske des Bösen durch den Text, die seine transgressiven Anlagen nur teilweise verdeckt, und ist somit von Beginn an als wenn auch »nicht reizloser Bösewicht und Unheilbringer« ¹⁴¹ charakterisiert.

Aus Piachis bürgerlicher Perspektive ist Nicolos Hang zum Bösen in seinem Umgang mit dem Klerus und den Frauen, insbesondere mit Xaviera Tartini, »Beischläferin ihres Bischofs« (201), die die beiden feindseligen Prinzipien in sich vereint, zu suchen. Aus diesem Grund verheiratet der *pater familias* seinen Adoptivsohn mit »*Constanza Parquet*, einer jungen lebenswürdigen Genueserin«, um dadurch Nicolos erotischen Drang zu bezähmen und in der bürgerlichen Ehe »das letzte Übel damit an der Quelle [zu verstopfen]« (201f.). Nach der öffentlichen Beschämung durch Piachi glaubt Nicolo seine Adoptivmutter für diese Tat verantwortlich und dies erweckt »in der Brust des Unglücklichen einen brennenden Haß gegen Elviren« (206).

Nicolo möchte Rache an ihr nehmen, verspürt aber gleichzeitig eine erotische Attraktion zu der für ihn verbotenen Frau: »Der Unwille, der sich mit sanfter Glut auf ihren Wangen entzündete, goß einen unendlichen Reiz über ihr mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (206). Die sinnliche Anziehung ist hier nach dem Muster des empfindsamen Romans gebildet, in dem die Frau als Verkörperung der Reinheit, der Moral und der Tugend gezeichnet wurde. Die Figur der »treuen, trefflichen Elvire, die wenige Wünsche in der Welt hatte« (202), ist

als »Muster der Tugend« (209) das perfekte Opfer für den gegen die bürgerliche Moral kämpfenden Nicolo, denn das »Begehren des Mannes entzündet sich nicht mehr unmittelbar am Leib der Frau, sondern an ihrer Tugend« (209).

Die sadistische Männerfantasie von der Beschmutzung der reinen Frau, die Kleist auch in der *Marquise von O...* literarisch bearbeitet hat, trägt Züge des frivolen Romans *Les Liaisons dangereuses* von Choderlos des Laclos, wo die Liebe als Krieg dargestellt wird und Taktik, Affektkontrolle und kalter, technischer Verstand die Manipulation der Frau herbeiführen sollen.¹⁴² Bei Nicolo finden sich Elemente aus dieser literarischen Gattung des *ancien régime* aber auch emotionale Rachegefühle und erotische Anziehung werden zu einem explosiven Affektcocktail vermischt, der sich an Elvire entladen wird:

Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvirens reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten. (212)

Spätestens hier wird der teilweise naiv agierende Nicolo zum Verfechter einer instrumentellen Vernunft, die durch Täuschung und List seine Gegner umgarnt, um dann in einer planvollen Transgression zuzuschlagen: »Nicolo erkennt die Kunst der Verstellung als Macht«¹⁴³ und er beginnt im Stile der höfischen Moralistik gegen Elvire vorzugehen. Er hat Elvires Schwäche in ihrer schwärmerischen Liebe zu ihrem Retter entdeckt und ist nun gewillt, dieses Wissen strategisch einzusetzen. Seine Fähigkeit der *dissimulatio*, wie zu Beginn der Novelle angedeutet, entfaltet sich nun komplett, nachdem er in Piachis Schule der Verstellung gegangen ist.

Nicolo spielt mit verdeckten Karten und versteckt seinen erotischen und destruktiven Trieb hinter einer Maske, die zum entscheidenden Symbol seiner Figur wird und an traditionelle gestaltwandlerische Fähigkeiten des Teufels erinnert. Nicolo ist hier keineswegs als der Teufel höchstpersönlich zu sehen, sondern als eine seiner modernen Manifestationsformen, die diabolische Züge trägt, mit dem Teufel aus den biblischen Apokryphen oder mittelalterlichen Dämonologie aber nichts zu tun hat.¹⁴⁴ Alt merkt hierzu an: »Der Teufel verkörpert nicht das Böse, sondern die Lust des Menschen, sich das Böse vorzustellen und in Bildern nahezubringen.«¹⁴⁵ Konkret nutzt er wie Machiavellis *Principe* seine *occasione*¹⁴⁶ und lauert Elvire mit der Verkleidung des genuesischen Ritters auf, die er schon einmal getragen hatte, um Elvire an die geisterhafte Wiederkehr ihres Retters zu erinnern. Durch dieses Kostüm wird Nicolo nicht nur als er selbst unfassbar, sondern transformiert seinen Status als Intrigant auf eine höhere Ebene: »In der

Verkleidung radikalisiert sich die Verstellung.«¹⁴⁷ »Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet« und Elvire fällt vor Schreck in Ohnmacht, woraufhin Nicolo beginnen will, sie zu vergewaltigen und »sie mit heißen Küssen auf Brust und Lippen« bedeckt (212f).

Aus der Perspektive Piachis wird Nicolo damit nicht nur wie der Mönch Ambrosio zum Sexualstraftäter, der die Vernichtung der Familie bewirkt, die ihn aufgenommen hat, sondern auch zum Verräter, die in Dantes Hölle im untersten Höllenkreis angesiedelt sind. Wie Judas, Brutus, Cassius und Luzifer wird Nicolo zum Erzverräter, der die Novelle auf den Höllenkreis zusteuert.¹⁴⁸ Schon hier wird Bohrrers Formel des ästhetisch Bösen vom »Sinnentzug im Entsetzen«¹⁴⁹ eingelöst, doch Nicolo steigert nach dieser versuchten Vergewaltigung seine Bosheit noch weiter und verjagt Piachi – mit dem zynischen und eiskalten Gebrauch legaler Mittel – von seinem eigenen Besitz.

Das Böse läuft somit von zwei Seiten aufeinander zu. Beide, Nicolo und Piachi, können als Agenten des Bösen gesehen werden und Kleist begünstigt mit seinem narrativen Verwirrspiel keine und zugleich doch auch beide Möglichkeiten. Keine der beiden Figuren ist die Inkarnation des Bösen. Vielmehr siedelt Kleist ihre Zeichnung jenseits von Gut und Böse an und unterminiert eine moralische Lesart der Novelle von Beginn an, während er auf ästhetische Intensitätsausbrüche abzielt. Kleists Helden sind keine Vertreter von Moral oder Didaxe, sondern Repräsentanten einer »Wildniß der Seele«,¹⁵⁰ die auch – oder insbesondere – die Schattenseiten des Menschen zeigen. Nur über den mutigen Abstieg in die Abgründe der Seele kann Kleist seine radikale Poesie hervorbringen: »Der Kern des Bösen ist das Unberechenbare – jenes schon von Baudelaire gesuchte schlechthin Neue.«¹⁵¹ Das Böse ist dabei keineswegs auf die moralisch bösen Taten der Figuren reduziert, sondern wirkt wie eine berauschende Droge, die eine »ästhetische Verführung zur Lebensintensität«¹⁵² bietet.

Kleists *Findling* führt zu einer »Verabschiedung des Lessing'schen Aufklärungsoptimismus«¹⁵³ und war nicht nur bei seinen Zeitgenossen aufs Heftigste umstritten, sondern löst auch heute noch bei seinen Lesern Verstörung und Unbehagen aus.

Dennoch verfügt das Böse über einen seduktiven Charakter. Trotz seiner Widrigkeiten besitzt es eine mysteriöse Attraktion, die den modernen Rezipienten beeindruckt. Möglicherweise ist es Kleists radikale und anticlassische Poetik mit ihrer klaren Affinität zur Gewalt und zur Zerstörung der etablierten Formen, die uns verstört, aber dennoch fasziniert. Kleist überschreitet als einer der ersten »Pioniere« des Bösen mit seinem *Findling* die Grenzen des Ästhetischen seiner Zeit und öffnet durch seine poetische Revolte die Geschlossenheit und Regelmäßigkeit der klassischen Poetik in Deutschland. Er treibt einen poetischen Keil in die profane, nützliche und alltägliche Sprache des frühen 19. Jahrhunderts

und verwendet diese kalte Sprache, um sie mit Sinnlichkeit, Gewalt, Grauen und Tod zu durchsetzen. Sein Stil ist von so intensiver Bösartigkeit, gerade weil der kalte Berichtstil von unvorhergesehenen Gefühlsexzessen durchbrochen wird und jede emotionale Situation auf der Grenze eines extremen Umschlags angesiedelt sein kann.¹⁵⁴ Die Psyche von Kleists Protagonisten ist jeweils polar sowie transitorisch angelegt und kann in jedem Moment zu einem radikalen Übergang – im extremsten Fall von Leben zum Tod – umschlagen.¹⁵⁵ Im *Findling* wird diese fragile und sensible Polarität noch unberechenbarer, weil der Erzähler uns jeglichen Einblick in die Seelen der Figuren verweigert und durch seine Unzuverlässigkeit die Dissonanz und fehlende moralische oder kausale Motivation der Protagonisten noch weiter unterminiert.

Diese starke Kommunikation im Sinne Batailles bricht aus der Sphäre des Alltäglichen in einen dionysischen Raum des Bösen, wo Sinnlichkeit, Feste, Erotik, Trennung und Tod herrschen. Sie lebt von der Verletzung des Verbots und der Imagination des Bösen und unterhält eine dauernde Verbindung mit dem Ärgernis: »nous maintenons avec le scandale qu'à tout prix nous voulons soulever, auquel néanmoins nous tentons d'échapper« [wir bleiben in Verbindung mit dem Skandal, den wir um jeden Preis auslösen wollen, dem wir aber dennoch zu entkommen versuchen].¹⁵⁶ Kleists Prosa lebt von der Plastizität des Schreckens und der Intensität des Bösen, das wie das Erhabene und das Heilige doppelt codiert ist und zwischen *fascinosum et tremendum*, zwischen Schönheit und Entsetzen oszilliert. Das Böse als imaginativer Quellpunkt von Kleists Dichtung stattet seine Texte – wie auch schon Dantes *Inferno*, das laut Schelling weit poetischer ist als sein *Paradiso*¹⁵⁷ – mit einer dichterischen Wucht und Intensität aus, die eine Darstellung des Guten allein nicht erzeugen kann. Ernst Jünger nimmt Nietzsche beim Wort und wertet das Böse um, indem er es von der christlichen Sünde entkoppelt: »Es ist nicht die größte Sünde, böse zu sein, sondern stumpf, und das Wort von den Lauen, welche ausgespieden werden sollen, ist ein herrliches Wort der göttlichen Unbarmherzigkeit.«¹⁵⁸ Auch Novalis deutet diese Attraktion und Vitalität des Bösen an, wenn er sich fragt: »Wie vermeidet man bey Darstellung des Vollkommenen die *Langeweile*?«¹⁵⁹

Ganz anders als etwa in den Texten der Aufklärung präsentiert Kleist eine »unerbittliche, schonungslose Phantasie des Todes«,¹⁶⁰ die nicht mit moraldidaktischen Zielen durchsetzt und deshalb nicht einer rein rationalen Ordnung unterworfen werden kann. Seine Figuren fahren wie Piachi freiwillig in die Abgründe der Kunst und brechen ihre Regeln: »Als kleistische oder allerjüngste ist Kunst *per definitionem* illegal, subversiv, ohne Verpflichtung.«¹⁶¹ Gilles Deleuze und Félix Guattari fassen diesen Gedanken mit ironischer Übertreibung so: »Vieles in der modernen Kunst kommt von Kleist. Goethe und Hegel sind

im Vergleich zu Kleist ein alter Hut.«¹⁶² Sie teilen ein Kunstverständnis mit Bataille, nach dem es die Pflicht der Literatur ist, sich schuldig zu bekennen und dadurch zum Ausdruck des ästhetisch Bösen zu werden.¹⁶³ Die Lektüre Kleists könnte gefährlich für den Leser werden. Zugang zu jener ambivalenten Intensität, die eine Kleist-Lektüre spendet, bekommt man aber nur, wenn man sich dieser Gefahr aussetzt, wenn man die extremistischen Exzesse der Figuren im Leseakt nachvollzieht.

Anmerkungen

- 1 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1983, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, hg. von Richard Samuel, 389.
- 2 Vgl. hierzu Karl Heinz Bohrer, *Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewußtsein*, in: ders., *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München 2004, 33–63.
- 3 Ebd., 44.
- 4 Ebd., 45.
- 5 Ebd., 55.
- 6 Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp* (1944), zit. nach Bohrer, *Imaginationen des Bösen*, 55.
- 7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. 11, 217.
- 8 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Hegels Kritik des imaginativen Bösen*, in: ders., *Imaginationen des Bösen*, 64–100.
- 9 Auf diesen Sachverhalt hat Klaus Müller-Salget in einer wegweisenden Studie hingewiesen: Walter Müller-Salget, *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität*, Darmstadt 1981, 166–199.
- 10 Karl Heinz Bohrer, *Wie plötzlich ist Kleist?*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, Paderborn 2014, 47–61, hier 48.
- 11 Uwe Schütte, *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen 2006, 12.
- 12 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main 1994, 12.
- 13 Günter Blamberger, »nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis«. Über Kleists Beunruhigungskraft, in: Gumbrecht, Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, 63–78.
- 14 Michel de Montaigne, *Les essais*, hg. von Pierre Villey, Paris 1992, Bd. 2, 171.
- 15 Vgl. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1979, Bd. 9: *Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, 169–316, hier 219.
- 16 Ebd., 215; alle Übersetzungen im Folgenden vom Verfasser.
- 17 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde.* (= *KS.A*), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, 245–412, hier 295.
- 18 Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010, 29.

- 19 Sabine Friedrich, *Die Imaginationen des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Tübingen 1998, 38.
- 20 William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, II.2, V. 251f. in: ders., *The Complete Works*, hg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford 2005, 681–718, hier 694.
- 21 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 214.
- 22 Grundlegend zum Diskurs der Verstellung Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.
- 23 Niccolò Machiavelli, *Der Fürst* [= *Il Principe*, 1513], hg. von Philipp Riedel, Stuttgart 2001.
- 24 Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann. Lebensart in der Renaissance* [= *Il libro del Cortegiano*, 1528], Berlin 1999.
- 25 Baltasar Gracián y Morales S. J., *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* [= *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647], Stuttgart 1964.
- 26 Bataille, *La littérature et le mal*, 214.
- 27 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *KSA*, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, 25f.
- 28 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, Nr. 10, in: *KSA*, Bd. 6: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, 55–161, hier 117.
- 29 Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, Nr. 8, in: *KSA*, Bd. 6, 116.
- 30 Georges Bataille, *L'Érotisme*, in: ders., *Œuvres Complètes*, Paris 1987, Bd. 10: *L'Érotisme. Le Procès de Gilles de Rais. Les Larmes d'Éros*, 7–270, hier 24.
- 31 Georges Bataille, *La Notion de Dépense*, in: ders., *Œuvres Complètes*, Paris 1988, Bd. 1: *Premier écrits 1922–1940*, 301–320, hier 27.
- 32 Ebd., 29.
- 33 Ebd., 31.
- 34 Gerd Bergfleth, *Die Souveränität des Bösen. Zu Batailles Umwertung der Moral*, in: Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust - Kafka - Genet*, Berlin 2001, 173–222, hier 182.
- 35 Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 9, 11–81, hier 41.
- 36 Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1887-1889*, in: *KSA*, Bd. 13, 341.
- 37 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 435.
- 38 Vgl. Herbert Vorgrimler, *Geschichte der Hölle*, München 1993, 177.
- 39 Heinrich von Kleist, *Der Findling*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe* (= *SW*), hg. von Helmut Sembdner, München 2013, 199–215, hier 214. Nachweise im Folgenden mit Seitenzahl direkt im Text.
- 40 Hans-Jürgen Schings, *Der Höllenspunkt. Zum Erzählen Kleists*, in: Marie Haller-Neumann, Dieter Rehwinkel (Hg.), *Kleist - ein moderner Aufklärer?*, Göttingen 2005, 41–59, hier 50.
- 41 Vgl. George Steiner, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, München 1962, 109.
- 42 Botho Strauß, *Oniritti Höhlenbilder*, München 2016, 14.
- 43 Dante Alighieri, *Commedia*, Inf. 32, 127–132; <https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> letzter Zugriff 6.7.2019.
- 44 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, Die Hölle, 32. Gesang, aus dem Italienischen von Philalethes (König Johann von Sachsen), Hamburg 2010, 136.

- 45 Vgl. Michail Bachtin, *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, in: ders., *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt/Main 2008, 7–196, hier 7.
- 46 Edgar Allan Poe, *A Descent into the Maelström*, in: ders., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 2: *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. von Thomas Ollive Mabbott, Cambridge–London 1978, 574–597, hier 580.
- 47 Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793), in: ders., *Werkausgabe in zwölf Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 2013, Bd. 8: *Die Metaphysik der Sitten*, 645–879.
- 48 Ebd., 677.
- 49 Wilhelm Grimm, *Zeitung für die elegante Welt*, 10. Oktober 1811.
- 50 Ludwig Tieck, *Vorrede*, in: *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1821.
- 51 Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen–Basel 2000, 351.
- 52 Frank G. Ryder, *Kleist's Findling. Oedipus manqué?*, in: *Modern Language Notes*, 92(1977)3, 509–524.
- 53 Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1985), 109–127.
- 54 Kurt Günther, *Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft*, Leipzig 1911; Hans M. Wolff, *Heinrich von Kleists »Findling«*, in: *University of California publications in modern philology*, 36 (1952), 441–454, hier 452.
- 55 Adam Soboczyński, *Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle »Der Findling«*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2000), 118–135.
- 56 Rudolf Behrens, *»Der Findling«. Heinrich von Kleists Erzählung von den ›infortunes de la vertu‹ im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau*, in: Angel San Miguel, Richard Schwaderer, Manfred Titz (Hg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9–28.
- 57 Nikolaus Müller-Schöll, *Die Aussetzer des Lebens. Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und »Der Findling«*, in: Marianne Schuller, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Kleist lesen*, Bielefeld 2003, 74–97, hier 92.
- 58 Edgar Neis, *Erläuterungen zu Heinrich von Kleist. Erzählungen und Aufsätze*, Hollfeld 1985, 103.
- 59 Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, Berlin 1960, 133.
- 60 Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, München 1957, 68.
- 61 Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 676f.
- 62 Ebd., 685.
- 63 Vgl. ebd., 671.
- 64 Heinrich von Kleist, *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801*, in: *SW*, Bd. 2, 680–685, hier 683.
- 65 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 199.
- 66 Kleist, *Brief an Wilhelmine von Zenge*, 683.
- 67 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 196.
- 68 Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften*, 218.

- 69 Vgl. Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*. Ein Plädoyer für Nicolò.
- 70 Thomas Mann, *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*, in: ders., *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Frankfurt/Main, Hamburg 1968, Bd. 3, 297–312, hier 307.
- 71 Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*, 121.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd., 124, 125, 118.
- 74 Heinrich von Kleist, *Allerneuester Erziehungsplan*, in: SW, Bd. 2, 329–335, hier 330.
- 75 Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*, 112.
- 76 Ebd., 113.
- 77 Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann* (29. Januar 1827), in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Christoph Michel, Frankfurt/Main 1999, 2. Abt., Bd. 12, 221.
- 78 Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2001, 262.
- 79 Vgl. Günter Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists »Der Findling«*, in: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, 479–494, hier 483.
- 80 René Girard, *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, München 2005, 157.
- 81 David Marno, *Der hypokritische Geschichtenerzähler*, in: Gumbrecht, Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, 203–212, hier 203.
- 82 Vgl. Achim Aurnhammer, *Im Horizont der Ungewissheit. Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen*, in: Werner Frick (Hg.), *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*, Freiburg/Breisgau 2014, 101–128, hier 107.
- 83 Vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, 244.
- 84 Irmela von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists »Findling«*, in: Hans Richard Brüttner, dies. (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 274–285, hier 276.
- 85 Vgl. Behrens, »Der Findling«, *Heinrich von Kleists Erzählung von den »infortunes de la vertu«*, 28.
- 86 Ruth Klüger, *Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung*, in: dies., *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, München 1997, 164–189, hier 188.
- 87 Irmgard Wagner, »Der Findling«. *Erratic Signifier in Kleist and Geology*, in: *The German Quarterly*, 64(1991)3, 281–295, hier 283.
- 88 Vgl. François de La Rochefoucauld, *Réflexions Morales*, Nr. 181, in: ders., *Réflexions ou sentences et maximes morales et Réflexions diverses*, hg. von Laurence Plazenet, Paris 2005, 417–485, hier 455f.
- 89 Karl Heinz Bohrer, *Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists*, in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main 1981, 161–179, hier 167.
- 90 Adam Soboczynski, *Versuch über Kleist. Die Kunst des Geheimnisses um 1800*, Berlin 2007, 117.
- 91 Ebd.
- 92 Günter Oesterle, »Der Findling«. *Redlichkeit versus Verstellung - oder zwei Arten, böse zu werden*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, 157–180, hier 172.

- 93 Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München–Wien 2006, 206.
- 94 Ebd.
- 95 William Shakespeare, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, II.3, V. 362, in: ders., *The Complete Works*, 873–907, hier 887.
- 96 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, in: ders., *Obras completas*, hg. von Santos Alonso, Madrid 2011, 348.
- 97 Gracián, *Handorakel*, 10.
- 98 Vgl. Ebd.
- 99 Ebd., 29.
- 100 Ebd., 16.
- 101 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 1999, 171.
- 102 Sigrid Weigel, *Der ›Findling‹ als ›gefährliches Supplement‹. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), 120–134, hier 124.
- 103 Machiavelli, *Der Fürst*, 139.
- 104 Dante, *Commedia*, Inf. 27, 122f.; <https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> [letzter Zugriff 6.7.2019].
- 105 Dante, *Göttliche Komödie*, 27. Gesang, V. 122f., 116.
- 106 Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 479.
- 107 Ebd., 485.
- 108 Christine Künzel, *Die Rächenfehler der Kaufleute. Anmerkungen zu »Michael Kohlhaas« und »Der Findling«*, in: dies., Bernd Hamacher (Hg.), *Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie*, Frankfurt/Main 2013, 183–197, hier 183.
- 109 Oesterle, *»Der Findling«, Redlichkeit versus Verstellung*, 159.
- 110 Claude Adrien Helvétius, *Vom Geist*, in: ders., *Philosophische Schriften I*, hg. von W. Krauss [= *De l'esprit*, 1758], Berlin–Weimar 1973, 416.
- 111 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main 2009.
- 112 Künzel, *Rächenfehler*, 195.
- 113 Vgl. hierzu auch Stefanie Marx, *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*, Würzburg 1994, 97.
- 114 Bernd Fischer, *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, 115.
- 115 Ingeborg Harms, *Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe*, in: Christine Lubkoll (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149–167, hier 156.
- 116 Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, 262f.
- 117 Ebd., 261.
- 118 Oesterle, *»Der Findling«, Redlichkeit versus Verstellung*, 176.
- 119 Harms weist auf Piachis »Nähe zum Diabolischen« hin, die durch den Mord an Nicolo offenbar wird. Im *Urfaust* ist das Zerquetschen des Hirns an der Wand die Todesart, die der Teufel für Faust wählt (Harms, *Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe*, 155).
- 120 Blambergers These, der Mord an Nicolo sei »die Strafe für die versuchte Selbstbefreiung«, wie sie Kafka später in *Das Urteil* »bis in die letzte Konsequenz hinein kopieren« wird (Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 485), ist meines Erachtens überzogen und kann nicht ausreichend mit einschlägigem Textmaterial belegt werden.

- 121 Bohrer, *Augenblicksemphase*, 166.
- 122 Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*, Basel 1981, 19.
- 123 Karl Heinz Bohrer, *Kleists Selbstmord*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt 1981, 281-306, hier 290.
- 124 László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999, 211.
- 125 Friedrich Strack, *Suchen und Finden. Romantische Bewusstseinsstrukturen im Werk Heinrich von Kleists?*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1990), 86-112, hier 103.
- 126 Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, 105.
- 127 Jan Philipp Reemtsma, *Graugestalt und Nachtviole. Ein Versuch, den Krieg im Werke von Kleist zu kommentieren*, in: ders., *Warum Hagen Jung-Ortlieb erschlug. Unzeitgemäßes über Krieg und Tod*, München 2003, 95-201, hier 116.
- 128 Karl Heinz Bohrer, *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*, in: ders., *Imaginationen des Bösen*, 188-213, hier 193.
- 129 Karl Heinz Bohrer, *Kohlhaas' Rache. Kein moralischer Disput, sondern imaginative Intensität*, in: ders., *Ist Kunst Illusion?*, München 2015, 101-124, hier 124.
- 130 Vgl. Gesa von Essen, *Nach der Katastrophe. Kleists gewagte Schlüsse*, in: Brittnacher, von der Lühe (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, 286-311, hier 287.
- 131 Isabel Platthaus, *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*, München 2004, 92.
- 132 Achim von Arnim an die Gebrüder Grimm, in: Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München 1969, 285.
- 133 Von Essen, *Nach der Katastrophe*, 290.
- 134 August Wilhelm Schlegel, *Rezension in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung 157* (1798), in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, Bd. 11, 269-274, hier 271.
- 135 Die Parallelen zwischen *The Monk* und *Der Findling* arbeitet Peter K. Jansen heraus. Vgl. Peter K. Jansen, »*Monk Lewis*« und *Heinrich von Kleist*, in: *Kleist Jahrbuch* (1984), 25-54.
- 136 Marianne Beuckert, *Symbolik der Pflanzen*, Frankfurt/Main 1995, 329.
- 137 Vgl. Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1938/41, Bd. 9, Sp. 71-84, hier Sp. 72f.
- 138 Vgl. Gerhard Gönner, *Von »zerspalteten Herzen« und der gebrechlichen Einrichtung der Welt. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989, 113.
- 139 Arthur Schopenhauer, *Zur Physiognomik*, § 377, in: ders., *Parerga und Paralipomena II*, Kap. 29, hg. von Adolf Wilhelm Hayn, Berlin 1851.
- 140 Vgl. Martin Uebelhart, *Schmutzige Hieroglyphen. Ansichten des Bösen im physiognomischen Bedeutungsglauben*, hier 109.
- 141 Mann, *Heinrich von Kleist*, 307.
- 142 Vgl. Susanne Scharnowski, *Grausame Liebschaften. Zum literarischen Typus des Verführers*, in: Alexander Schuller, Wolfert von Rahden (Hg.), *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993, 251-275, hier 259ff.
- 143 Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 490.
- 144 Vgl. Brittnacher, *Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus*, in: Schuller, von Rahden (Hg.), *Die andere Kraft*, 167-192, hier 181.
- 145 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 116.
- 146 Vgl. Soboczynski, *Versuch über Kleist*, 63.
- 147 Von Matt, *Die Intrige*, 46.

- 148 Vgl. Schings, *Der Höllpunkt*, 52.
- 149 Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Bösen. Oder gibt es eine böse Kunst?*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 51 (2007), 536–550, hier 550.
- 150 Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1885-1887*, in: *KSA*, Bd. 12, 310.
- 151 Norbert Bolz, *Das Böse jenseits von Gut und Böse*, in: Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.), *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Frankfurt/Main 1993, 256–273, hier 267.
- 152 Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, 71.
- 153 Von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess*, 284.
- 154 Vgl. hierzu besonders die Studien von Kommerell, Blöcker und Kunz. Max Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt/Main 1944, 243–318; Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, 188f.; Josef Kunz, *Die Thematik der Daseinsformen in Kleists Dichterischem Werk*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt 1973, 672–706, hier 680.
- 155 Vgl. Bohrer, *Augenblicksemphase*, 167f.
- 156 Bataille, *La littérature et le mal*, 312f.
- 157 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, in: *Schellings Werke*, hg. von Manfred Schröter, München 1965, Bd. 3, 572–583, hier 582.
- 158 Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1979, Bd. 9, 59.
- 159 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99)*, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, 207–478, hier 435.
- 160 Joachim Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989, 52.
- 161 Bohrer, *Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungsstruktur von Tradition und Moderne*, in: ders., *Plötzlichkeit*, 68–85, hier 84.
- 162 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie I = Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1980f., Berlin 1992, 489.
- 163 Vgl. Bataille, *La littérature et le mal*, 172.