

Nüsse, Schlüssel, Schweigen, Tod: Victor von Aveyron und Kleists 'Findling'

von Dagmar Just

Der 'Findling' zählt zu den großen Rätseln der deutschsprachigen Literaturgeschichte. Von einem der sprachmächtigsten Autoren verfasst, enthält er eine unerklärlich große Zahl logischer und technischer Irritationen und Widersprüche. Lange Zeit nahm die Forschung daher an, dass es sich um ein Frühwerk handeln müsse.

Dagegen spricht aber, dass selbst dem jungen Kleist so viele Fehler nicht unbemerkt unterlaufen sein können. Kleist bleibt Kleist. Außerdem wurde der Text von ihm selbst kurz vor seinem Tod eigenhändig im zweiten Band seiner Erzählungen platziert, und zwar in dessen exponierter Mitte. Und da Absenzen wie die des späten Nietzsche oder Hölderlin in seinem Fall nicht überliefert sind, muss absichtsvolle Konstruktion unterstellt werden.

Seit Martin Esslins großartiger Studie über das "Theater des Absurden" ist bekannt, dass Samuel Becketts *Spiel ohne Worte 1* substanziell durch die 1917 veröffentlichte *Intelligenzprüfung an Menschenaffen* inspiriert ist, in der Wolfgang Köhler seine Schimpansenversuche in der Anthropoidenstation der Preußischen Akademie der Wissenschaften auf Teneriffa systematisiert. In ähnlicher Weise könnte Kleists Prosa-Text von Berichten über ein berühmtes anthropologisches Experiment seiner Zeit angeregt sein. Wie Beckett, hätte Kleist seine Reaktion dann in eine extreme literarische Form transferiert. Doch während das Theaterstück programmatisch "Acte sans paroles" heißt, will Kleist erkannt und entschlüsselt werden. So lautet jedenfalls die These, die hier in sechs Punkten eingekreist werden soll. Wobei der

Gedanke bis zum Schluss absurd bleiben wird, dass dieser Fund - falls es denn einer ist - der gesamten bisherigen Forschung entgangen sein soll.

1 Palimpseste

An der Oberfläche wird die Geschichte von Antonio Piachi erzählt, dessen leiblicher Sohn an der Pest stirbt, weil er ein fremdes Kind namens Nicolo vor ihr retten will. Piachi nimmt Nicolo auf, erzieht und adoptiert ihn, macht ihn zum Junior Chef, verheiratet ihn und vererbt ihm Haus und Firma. Eines Nachts ertappt er ihn jedoch im Schlafzimmer seiner Frau. Er wirft ihn hinaus. Nicolo wehrt sich, und unter Berufung auf seine Rechte weist er seinerseits Piachi aus dem Haus. Piachis Frau stirbt. Ein Dekret bestätigt die juristische Korrektheit von Nicolos Ansprüchen. Piachi verliert die Nerven, bringt Nicolo um und wird selbst hingerichtet. Soweit in groben Zügen das Handlungsgerüst. Darin eingebettet sind zwei Geschichten, die Elvires und Nicolos Verhalten psychologisch motivieren. Die eine Geschichte erzählt in einer Rückblende von einem Brand in Elvires Elternhaus, von der Rettung der 13-jährigen durch einen Aloysius, Marquis von Montferrat und von dessen Tod drei Jahre später in ihren Armen. Die andere Geschichte erzählt, wie Nicolo seine Ähnlichkeit mit der Figur auf einem Gemälde in Elvires Schlafzimmer entdeckt und es nachahmt, um sie zu täuschen und zu verführen. Über die Vorgeschichte und Psyche des dritten Protagonisten Piachi erfahren wir nichts - außer dass ihm seine erste Frau elf Jahre zuvor den Sohn Paolo geboren hat. Subkutan wird damit suggeriert, dass dies ein ganz normaler, gesunder, unbescholtener Bürger ohne Psychosen oder sonstige Auffällig-keiten ist. Aus reiner Menschenliebe nimmt er den Findling auf, schickt ihn zur Schule und gewinnt ihn "in dem Maße lieb, als er ihm teuer zu stehen gekommen war" (6), und "so adoptiert er ihn", heißt es so summarisch wie viel-

deutig. Doch wie im Märchen entpuppt sich der Liebling als Teufel - zerstört die Familie seines Wohltäters und jagt ihn selbst aus dem Haus. Verglichen mit diesen Übeltaten des "höllischen Bösewichts"(17) nimmt sich Piachis Rache wie reine Notwehr, ein Kavaliersdelikt und Akt der ausgleichenden Gerechtigkeit aus. Die Botschaft ist klar: lass niemals einen Fremden in dein Herz oder Haus; womöglich ist es der Teufel. Das ist die dominante Lesart der Geschichte.

Doch in oder unter dieser ersten gibt es noch eine zweite, sonderbar konträre Geschichte, in der Nicolos Vergehen bloße Kavaliersdelikte sind und Piachi ein brutaler Vater ist, Liebhaber und Mörder. Erzähltechnisch handelt es sich dabei um die Ebene der bloßen Tatsachen. Blendet man nämlich die strategisch über den Text verteilten Erzählerkommentare aus, lässt sich Nicolo faktisch nichts als Bagatellen zu Schulden kommen: als Teenager besucht er wiederholt die Piachi verhassten Karmelitermönche (6). Mit 15 wird er in deren Kloster verführt - wörtlich: zur "Beute der Verführung von Xaviera Tartini, Beischläferin ihres Bischofs". Er verfällt ihr vermutlich, denn "durch die strenge Forderung des Alten genötigt, zerriss er später die Verbindung" (6). Mit 20 heiratet er die Nichte seiner Stiefmutter, doch als seine Frau im Jahr darauf im Kindbett stirbt, hat er "nur mit geringer Liebe und Treue an ihr gehangen" (10). Das ist traurig und gefühllos, aber kein Verbrechen. Kurz nach diesem Tod entdeckt Elvire im Zimmer des Hausherrn - der Nicolo per Erbschaft ja inzwischen ist - ein Mädchen, das "geschürzt und geschminkt, ihr als die Zofe der Xaviera Tartini nur zu wohl bekannt war" (10). Auch das ist unschön, aber gleichfalls nicht kriminell. Und dann Nicolos letztes und größtes Vergehen - "die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist": er kostümiert sich genau wie der Mann auf dem Gemälde in Elvires Schlafzimmer, zu dem sie vor seinen Augen gebetet hat. In der Hoffnung, mit diesem verwechselt zu werden, stellt er sich heimlich vor das Bild und ahmt dessen

Pose nach. Wir erfahren nicht, ob dieser "satanische Plan" glückt, denn beim Anblick des Bildes - oder seines Imitators - ruft Elvire nur "Colino, mein Geliebter", dann fällt sie in Ohnmacht. Der "satanische" Nicolo steht daraufhin "einen Augenblick im Anschauen ihrer Reize versunken und betrachtet ihre zarte, unter dem Kuss des Todes verblässende Gestalt". Danach vergewaltigt er sie aber nicht und schleift sie auch nicht an den Beinen ins Bett. "In seinen Armen trägt er sie" durchs Zimmer. Als er die Tür verriegeln will, stellt er fest, dass diese - wieder einmal - schon verschlossen ist. Er kehrt zu seinem Opfer zurück - um es "mit heißen Küssen auf Brust und Lippen aufzuwecken" (17). Mehr geschieht nicht. Vermutlich ist Piachi, der dazukommt, auch deshalb zunächst "geneigt, die Sache still abzumachen". Doch nach einem Semikolon folgt der unheimlichste Satz des ganzen Texts: "sprachlos, wie ihn einige Worte Elvirens gemacht hatten, die sich, von seinen Armen umfasst, mit einem entsetzlichen Blick, den sie auf den Elenden warf, erholt hatte, nahm er bloß, indem er die Vorhänge des Bettes, auf welchem sie ruhte, zuzog, die Peitsche von der Wand, öffnete ihm die Tür und zeigte ihm den Weg, den er unmittelbar wandern sollte" (17). Ein unerhörter Schachtelsatz, der drei für das Verständnis des Ganzen kardinale Fragen aufwirft: Was hat Elvire zu Piachi gesagt? Wer ist hier der Elende und wieso? Und was macht die Peitsche an der Wand von Elvires Schlafzimmer? Danach kippt die Szene. Der kniende Nicolo erhebt sich, nein, er "ersteht vom Fußboden" und erklärt, dass er als rechtmäßiger Hausherr Piachi Abgang verlangt. Ein scheinbar unfasslicher Vorgang, denn Piachi glaubt, nicht nur seinen Ohren, sondern all "seinen Sinnen nicht zu trauen". "Durch diese unerhörte Frechheit wie entwaffnet, legt er die Peitsche" weg, nimmt jedoch die Bürgerattribute "Hut und Stock" und läuft zu seinem "Rechtsfreund", damit der ihm helfe, Nicolo "festzusetzen". (17) Nach welchem Gesetz? Selbst ohne das bischöfliche Dekret wäre Nicolo juristisch im Recht. Dennoch

bringt es Piachi derart auf, dass er seinen Schützling ermordet. Dieser Mord ist aber kein im Affekt begangener Totschlag, sondern ein camorraartiger Ritualmord, eine Sizilianische Vendetta: Piachi dringt in Nicolos Haus ein, "wirft den von Natur schwächeren Nicolo nieder", schlägt oder tritt ihn, bis zur Ohnmacht, denn dann "drückt er sein Gehirn an der Wand ein", zieht den toten Körper nochmals vom Boden, "klemmt ihn zwischen seine Knie" und öffnet den gewiss blutenden Mund mit Gewalt, um "das Dekret hinein-zustopfen". Coram publico. Der Horror dieser Szene liegt aber nicht zuletzt in Piachis planmäßigem, lautlosem und mit bloßen Händen bewerkstelligtem Vorgehen. Denn nach vollbrachter Tat "gab er alle Waffen ab" (18). Was im Umkehrschluss doch heißt, dass er als Vorsatztäter zu seinem Opfer gekommen und es ungleich viel schwächer und vertrauensseliger gefunden haben muss, als er erwartet hatte. Schon seltsam, dass ein junger Mann um die 20 "von Natur aus schwächer" sein soll als ein Sechzigjähriger, dessen junge Frau bereits zehn Jahre zuvor "von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte" (6). Wer ist hier wer? Wer spricht? Und vor allem: was bedeuten all diese Widersprüche?

Oder wie es auf der sehr informativen Wissenschaftsseite des Kleistarchivs - mit einer langen Liste weiterer Ungereimtheiten - heißt: "Die strapaziöse Aufgabe, ... die Glieder einer nicht enden wollenden Reihe von Unwahrscheinlichkeiten zu rechtfertigen und zu verbinden, ist ein gemeinsamer Stein des Anstoßes für den größten Teil der Literatur zum 'Findling'".

2 Nicolo

Betrachten wir die Titelfigur noch etwas genauer.

Wirkt nicht schon ihre Einführung verdächtig? "Er bemerkte einen Knaben, der, nach Art der Flehenden, die Hände nach ihm ausstreckte und in großer Gemütsbewegung zu sein schien" (2). Eine emphatische Geste, die entweder

an ein Gemälde oder an einen Stummen erinnert. Dann "regte sich des guten Alten Mitleid, er stieg mit seinem Sohn aus, legte den Jungen in den Wagen und fuhr mit ihm fort". Wieso steigen b e i d e aus, und wieso l e g e n sie den Fremdling in den Wagen? Ist er behindert? Als ihn der weinende Piachi fragt, "ob er mit ihm reisen wollte", nickte "der Junge, sobald er ihn nur verstanden hatte" (4). Was soll die Parenthese; der Findling spricht Italienisch wie Piachi; ist er schwerhörig? Auf der Rückreise nach Rom betrachtet Piachi seinen Reisegeossen und findet: "eine besondere, aber etwas starre Schönheit" mit einem Gesicht, das "ernst und klug - seine Miene niemals veränderte"; ein einsilbiges, introvertiertes Wesen, das die Hände trotzig in den Hosentaschen vergräbt, "mit gedankenvoll scheuen Blicken die G e g e n s t ä n d e, die draußen vorüberfliegen" mustert und ab und an "mit stillen, geräuschlosen Bewegungen Nüsse aus seiner Tasche holt und mit den Zähnen knackt". Wie ein Kind zwischen Angst und Neugier auf seiner ersten Reise. In Rom kommt Nicolo zur Schule. Ein Zwölfjähriger, der "Schreiben, Lesen und Rechnen lernt", während die Gleichaltrigen die Schule bereits wieder verlassen? Als Elvire in der Nacht seines Maskenballs vom Stuhl fällt, will er ihr instinktiv helfen, aber bei dem Gedanken an Piachi, der dazukommen und ihm einen "Verweis erteilen" könnte, wird er derart panisch, dass er alle "Besorgnis unterdrückt" und der Ohnmächtigen "mit verstörter Beeiferung den Schlüsselbund von der Hüfte riss". Sein Zimmer ist nämlich aus rätselhaften Gründen wieder verschlossen (9). Später beugt er sich "mit Augen und Ohren gegen das Schloss" von Elvires Zimmer (12). Als müsste er beim Sehen hören. Und als er beim Buchstabenspiel entdeckt, dass sich die Buchstaben seines Namens sowohl zu Nicolo als auch zu Colino verbinden lassen, findet er es "zufällig, in der Tat, selbst" (15). Wozu dieser nachklappernde Satzbau? Wer oder was verbirgt sich hinter diesem Findling?

3 Findlinge

Laut Enzyklopädie sind Findelkinder, wilde Kinder, Wolfskinder oder Findlinge Bezeichnungen für Kinder, die ausgesetzt werden, isoliert vom Menschen aufwachsen und sich in ihrem erlernten Verhalten von normal sozialisierten Kindern stark unterscheiden. Meist können sie nicht sprechen und laufen auf allen Vieren. Carl von Linné prägte für sie den Terminus des homo ferus - wilder Mensch. Ist die Herkunft von der Wölfin bei den frühen Römern Romulus und Remus noch eine Herrscher-Tugend, werden diese Wesen schon bald zu Unheilsboten dämonisiert, zu Objekten höfischer Schau lust degradiert bzw., seit der Aufklärung, anthropologisch und pädagogisch analysiert. Seit Mitte des 14. Jahrhunderts wurden 53 solcher wilden Kinder beschrieben. Nummer 16 auf dieser Liste wird 1799 im Wald von Aveyron gefangen und 1800 von Linnés Freund Bonnaterre und dem auratischen Leiter der Salpêtrière Philippe Pinel begutachtet. Der Innenminister persönlich nimmt sich seiner an. 1801 wird er zu Studienzwecken in die Taubstummenanstalt von Paris überführt und macht dessen Chefarzt Jean Itard unsterblich. Denn gegen die Diagnose des berühmten Dr. Pinel, nach welcher dieser Wilde kein Individuum sei, sondern ein seiner geistigen Fähigkeiten beraubter Idiot, der sich nicht vom Tier unterscheide, erklärte Itard das Kind zwar für mental zurückgeblieben und sozial inkompetent, aber für erziehbar. Itards erster Bericht über das sieben Jahre dauernde pädagogische Projekt erscheint 1801 unter der Schirmherrschaft der Napoleonischen Regierung und macht Arzt und Patient über Nacht zu internationalen Stars. Madame De Stael besucht das Paar, der russische Zar beschenkt es, in Paris beherrscht es die Salons und die Medien, sechs Monate später kommt der Bericht in England heraus, Coleridge und Wordsworth erwägen die literarische Verwertung des Falls.

Es ist beinahe technisch unmöglich, dass Kleist, dessen erster Paris-Aufenthalt in genau dieses Jahr 1801 fällt, ein solches diskursive Großereignis nicht zur Kenntnis genommen haben soll. Vor allem aber ist es existenziell und poetologisch unwahrscheinlich.

Die hochbrisante und symbolträchtige Figur des wilden, naturwüchsigen Fremdlings, der unverbogen und unangepasst einer hermetisch abgeriegelten Gesellschaft gegenübersteht und sprachlos an ihren undurchschaubaren Gesetzen scheitert, wird nur wenige Jahre später durch den Fall Kaspar Hauser zu einem Topos, der sich wie ein roter Faden durch die moderne Literaturgeschichte zieht - von Paul Verlaine über Georg Trakl und Richard Dehmel bis zu Rilke, Klafund und Hans Arp, Ingeborg Bachmann, Peter Handke und Heiner Müller.

Kleist schreibt in seinem berühmten Greuelbrief vom 16. August 1801 an Luise von Zenge: "Zwei Antipoden können einander nicht fremder und unbekannter sein, als zwei Nachbarn von Paris, und ein armer Fremdling kann sich gar an niemanden knüpfen, niemand knüpft sich an ihn - zuweilen gehe ich durch die langen, krummen, engen, schmutzigen, stinkenden Straßen, ich winde mich durch einen Haufen von Menschen, welche schreien, laufen, keuchen, einander schieben, stoßen, umdrehen, ohne es übel zu nehmen, ich sehe einen fragend an, er sieht mich wieder an, ich frage ihn ein paar Worte, er antwortet mir höflich, ich werde warm, er ennuyiert sich, wir sind einander herzlich satt, er empfiehlt sich, ich verbeuge mich, und wir haben einander vergessen, sobald wir um die Ecke sind - Geschwind laufe ich nach dem Louvre, und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll von Belvedere, an der mediceischen Venus, oder trete unter die italienischen Tableaus, wo Menschen auf Leinwand gemalt sind."

4 Victor

Für die mit dem Stoff vertrauten Zeitgenossen muss es eine Lust gewesen sein, zu entdecken, wo und wie Kleist sich Jean Itards Bericht über das wilde Kind von Aveyron im "Findling" poetologisch anverwandelt. Exemplarisch seien hier sechs markante Punkte herausgegriffen.

1. Itard zufolge war der Junge zu Beginn des Projekts ungefähr 12 Jahre alt, aber in einem Zustand, der dem eines zehn Monate alten Kleinkinds glich: mit antisozialen Gewohnheiten, von einer stumpfen Empfindsamkeit und auffallend unaufmerksam. Bei Kleist wird daraus das Bild, wie Vater und Sohn ihre Plätze in der Kutsche räumen und den Findling hineinlegen bzw. wie dieser starren Gesichts und Nüsse knackend dem weinenden Piachi gegenüber sitzt. 2. Alle Ärzte erwähnen, dass sich das wilde Kind von Eicheln, Kastanien und Nüssen ernährte. Als besonders kurios wird vermerkt, dass es durch die hinter seinem Rücken abgegebenen Pistolenschüsse nicht zu erschrecken war, das Knacken einer Nuss aber noch über größte Entfernungen hörte. 3. Das Kind reagierte weder auf Musik noch auf menschliche Sprache. Mit einer Ausnahme: Es zeigte eine sonderbare "Vorliebe für das O, die mich bewog, ihm einen Namen zu geben, der mit diesem Vokal endete. Ich wählte den Namen Victor". Zitat Itard (1,IV/142). In Nicolo und Colini verdoppelt und vervierfacht Kleist den Vokal. 4. "In großen Lettern ließ ich die 24 Buchstaben des Alphabets auf zwei

Zoll breite Pappkarten drucken. Ein Brett von anderthalb Fuß im Quadrat ließ ich in eine ebenso große Zahl von Feldern einteilen, in die ich Pappkarten legte, ohne sie festzukleben, so dass sie beliebig auszuwechseln wären. In derselben Größe wurde aus Metall eine gleiche Anzahl Buchstaben angefertigt. Diese sollten von dem Schüler mit den gedruckten Buchstaben verglichen und in die entsprechenden Felder eingeordnet werden" Zitat Itard. (1,V/158). Bei Kleist sind dies jene elfenbeinernen Buchstaben, "vermitteltst

welchen Nicolo in seiner Kindheit unterrichtet worden und die dem Alten nun, weil sie niemand mehr brauchte, in den Sinn gekommen waren, an ein kleines Kind in der Nachbarschaft zu verschenken" (15) - geschrumpft allerdings auf die sechs Lettern von Nicolos Namen" (Übrigens benutzte und perfektionierte Maria Montessori dieses Spiel ebenfalls). 5. betrifft das Rätsel der Schlüssel und abgeschlossenen Türen im Hause Piachi. Wenn es denn eine Folterpädagogik gibt, gehört folgende Szene aus Itards Bericht gewiss zu deren Basisexperimenten: Itard will, dass Victor bestimmte Gegenstände aus seinem Zimmer holt, verschließt aber vorher heimlich die Wohnungstür und versteckt den Schlüssel. Nach mehreren vergeblichen Versuchen gibt das Kind verzweifelt auf. Der Arzt erklärt, es als unheilbaren Fall in den Wald zurückschicken zu wollen, sieht dann aber, wie seine "Brust sich unter lautem Stöhnen hob [...], seine Augen sich schlossen und ein Strom von Tränen unter seinen Lidern hervorquoll" (2, XXIV) - und lässt sich noch einmal erweichen. Da Victor aber auch nach den sieben Jahren nur die zwei Worte "lait" und "Mon Dieu!" - Sie erinnern sich an den Ausruf der kleinen Klara? - spricht, erklärt Itard schließlich doch sein Scheitern. Victor wird seiner Pflegerin Madame Guérin übergeben und stirbt rund zwanzig Jahre später eines natürlichen Todes.

Ganz anders Kleists Nicolo, der durchaus die Kernkompetenzen des europäischen Durchschnittsmanns erwirbt: er lernt lesen, schreiben, rechnen, Büroarbeit erledigen, ein Kind zeugen, eine Frau und Geliebte unterhalten, gilt sogar als erberechtigt. Trotzdem ermordet ihn sein Adoptivvater bestialisch. Wieso?

5 das Modell

Itards wildes Kind befindet sich in einer Art Isolierhaft. Seine einzige Verbindung zur

menschlichen Gesellschaft sind seine zwei Wärter: der Arzt und die Pflegerin. Eine Ausnahme- und Asylsituation, die Kleist in seiner Novelle gleichsam normalisiert. Er setzt den Findling in ein Alltagsszenario und demonstriert, was passiert, wenn dieser recht- und sprachlose "Sohn Gottes, den niemand vermissen würde" (4) in einer ganz normalen Familie sozialisiert wird. Wobei 'ganz normal' heißt, dass außer Nicolo und Klara jeder seine Leiche im Keller hat. Piachi hat vielleicht schon Paolos Mutter auf dem Gewissen. Vielleicht liegt auch hier der tiefe Sinn der Peitsche in Elvires Schlafzimmer. Ihre Kinderlosigkeit und Neurasthenie haben vielleicht eher damit zu tun als mit der Erinnerung an die alte Kinderliebe. Vielleicht ist das Gemälde, zu dem sie betet, ja der Preis, den Piachi für ihr Schweigen zahlt, und vielleicht zeigt es gar nicht den toten Ritter, sondern das, was das Kind sieht und Xaviera Tartinis Eifersucht weckt: "Mon Dieu! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?" Alle haben ihr Geheimnis und keiner spricht darüber, das gehört zu den gesellschaftlichen Spielregeln. Doch als Nicolo, durch sein wachsendes Interesse an Elvire, plötzlich "vom Fußboden ersteht", sein Ich entdeckt und sich emanzipiert - "die abscheulichste Tat, die je begangen wurde" - gerät das System in Gefahr. Er wird zum Störfall und muss um des sozialen Friedens willen eliminiert werden. Der Vater als Oberhaupt der Familie als kleinster Zelle der Gesellschaft vollstreckt das Urteil. Wilder als jeder so genannte Wilde in seinem Hass, der Bürger als Bestie.

Das alles ist zweifellos enorm verkürzt und lässt vieles offen. Doch fürs erste muss der Steinbruch ein Steinbruch bleiben, da die entscheidende Frage - warum Kleist diese Geschichte nicht geradlinig erzählt, sondern mit derart spektakulären Fehlern versieht - noch nicht einmal berührt ist.

6 novel noir

Die vorliegende Lesart funktioniert nur, wenn man unterstellt, dass Kleist hier eine Technik der doppelten Kameraführung oder des doppelten Erzählers benutzt: Zwei Erzähler berichten die gleiche Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven mit einer Stimme; der eine - aus Piachis Lager - erzählt sie als Moralgeschichte, der andere - unbeteiligt und emotionslos wie ein Fremder - als Suspensethriller.

Gesetzt, die These stimmt, hätte Kleist damit ein Verfahren erfunden, das erst 150 Jahre später in die Kunst eingeführt und Genres wie die Op-Art, den Psychothriller und den film noir mitbegründen wird. Und vielleicht noch gewichtiger: er hätte, Platons Generalverdikt gegen die Dichter entkräftend, den alten Traum der Literatur verwirklicht und das Ästhetische existenzialisiert, ihm eine ethische Dimension abgerungen. Wie - erweist sich, sobald man den "Findling" etwa mit den Bildern einer Bridget Riley oder eines M.C. Escher vergleicht. Auch dort werden ja simultane Welten in ein und demselben Raum erzeugt. Aber diese Welten schließen sich in der Realität aus und das Vergnügen des Betrachters speist sich nicht zum geringsten Teil aus der eskapistischen Möglichkeit, wenigstens mit den Augen zwischen den unwirklichen Optionen hin und her springen zu dürfen. Im Unterschied dazu verschränkt Kleist zwei Welten ineinander, die in der Realität tatsächlich synchron existieren: die der nackten Tatsachen und die ihrer moralischen Zurichtung. Wobei Moral immer Moral des Stärkeren - der Piachis und ihrer Gesellschaft - bedeutet. Kleist geht aber noch viel weiter, indem er dies nirgends explizit ausspricht, sondern in genau die Sprache übersetzt, in der die Geschichte des armen Findlings oder des "höllischen Bösewichts" von der Öffentlichkeit wahrgenommen und, ideologisch aufgerüstet, als "moralische Erzählung" tradiert würde. Dem Leser obliegt es, zwischen den zwei Lesarten

zu wählen, und wie er dies tut, zeigt an, wes Geistes Kind er ist - ein Mensch oder einer von den Piachis. Darum die konträren Aussagen, oft innerhalb eines einzigen Satzes. Darum die offenkundigen technischen und logischen Mängel. Darum aber auch das Muster im Teppich, das es ermöglicht, aus der dominanten Moralgeschichte die Katastrophe des Fremdlings, für den kein Platz ist in dieser Welt - Kleist oder Victor von Aveyron - zu destillieren.

Diese Technik - der als Orientierungsmarken in den Text eingelassenen Fehlstellen und Fallgruben - gehört, spätestens seit Alain Robbe-Grillet's öffentlichem Bekenntnis zu den "Lücken und Löchern als unverzichtbaren Entstehungsbedingungen des Texts", gleichfalls zum Methodenfundus der Moderne.

Mit Blick auf den "Findling" stellt sich allerdings die Frage, ob eine derart avancierte Ästhetik dem Werk nicht eine allzu exklusive Stellung zuweist, denn obschon alle Kleistwerke von großer sprachlicher Kraft und Schönheit sind, spielt die Form doch nirgends eine ähnlich singuläre Rolle. Eine gewiss abenteuerliche Erklärung wäre, dass der überlieferte "Findling" 'nur' der Extrakt einer im Pariser "Guiskard"-Jahr begonnenen schwarzen "Werther"-Paraphrase ist, die 17-Seiten-Fassung jenes zweibändigen 'Erziehungs'-Romans, dessen Fertigstellung Kleist tatsächlich brieflich ankündigt und der, vielleicht nach zehnjähriger Arbeit, vernichtet worden ist. Wie vor ihm schon der "Guiskard". Es ist vielleicht einen Versuch wert, die hermetische Radikalität des Textes mit den offenkundigen Analogien zwischen den Erlebnissen des "Findlings" und denen des "Fremdlings" im Pariser "Greuelbrief" - seiner Flucht vor der Kälte der wirklichen Menschen auf den Straßen zu den wärmenden Menschen aus Stein und Farbe auf den italienischen Leinwänden - zusammen zu denken.