

Die Aussetzer des Lebens.

**Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung
in Heinrich von Kleists »Empfindungen vor
Friedrichs Seelandschaft« und »Der Findling«**

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

War es das Ziel der Romantiker und mit ihnen der idealistischen Philosophie nach Kant, die Lücke, die dessen kopernikanische Wende auf dem Gebiet der Erkenntnis hinterlassen hatte, zu schließen, die Einheit des Subjektes und des Systems auf dem Gebiet der Ästhetik wiederherzustellen, so tritt Heinrich von Kleist solchen Bestrebungen in »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«¹ entgegen. Mit seinem Eingriff in einen Text Clemens von Brentanos verteidigt er, wie im ersten Teil dieses Aufsatzes gezeigt wird, die radikale erkenntniskritische Haltung Kants gegen deren scheinhafte Überwindung in der Romantik. Die Positionen, die sich im Vergleich von Brentano und Kleist unterscheiden lassen, finden sich auch in der Erzählung »Der Findling«². Hier spätestens wird deutlich, was in der scheinbar rein theoretischen Debatte um Friedrichs Bild auf dem Spiel steht: der Mimesis-Charakter einer jeglichen sprachlichen Darstellung und mit ihm ihre Lesbarkeit. Beides wird durch die im einen wie im anderen Text auf je besondere Weise herausgestellte zeitliche und räumliche Differenz der Darstellung in Frage gestellt.

1. Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«. Die Texte Kleists werden nachfolgend, soweit nicht anders angegeben, zitiert nach Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA), Frankfurt am Main 1988ff. Der angegebene Text findet sich in BKA II/7, 61f. und wird im folgenden als »Empfindungen« bezeichnet. Soweit nicht anders angegeben, stehen die Zitate auf Seite 61.
2. BKA II/5, 19-58. Zitate aus diesem Text erscheinen nachfolgend im Text mit der Seitenangabe ohne weitere Präzisierung.

»Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«

Für das 12. Blatt der von ihm herausgegebenen Berliner Abendblätter redigiert Kleist im Oktober 1810 Achim von Arnims und Clemens von Brentanos Bildbeschreibung »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«³ und revidiert sie dabei an entscheidender Stelle. Der von Kleist umgeschriebene Artikel wird später zu einem seiner am häufigsten zitierten, wenngleich meist nur sehr selektiv gelesenen, Texte. Zunächst jedoch trägt er ihm den Protest der Verfasser ein, denen wohl nicht entgangen ist, daß der neue Text die ästhetische Position des ursprünglichen radikal verändert.

Brentanos Text ist Teil einer polemischen Auseinandersetzung, in deren Verlauf Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr Friedrichs Tetschener Altar zum Vorwurf gemacht hat, er erwecke keine ästhetische, sondern eine »pathologische Rührung«⁴. Brentano verteidigt Friedrich, indem er einen unendlichen Reflexionsprozeß beschreibt, der vor dem Bild in Gang gesetzt wird, indem er also das Bild als Kunstwerk im Sinne der Romantik definiert: Im Anklang an Kants Analytik des Erhabenen⁵ oder vielleicht noch eher an Lektüren, die diese verkürzen und revidieren, beschreibt er zunächst, wie »man« im Anblick des unbegrenzten Meeres »alles zum Leben vermißt« und »seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt«⁶. Einem, so Brentano,

3. Friedhelm Kemp (Hg.): *Clemens Brentano. Werke*, München ²1973, 2 Bde., hier Bd. 2, 1034–1038. Soweit nicht anders angegeben, stehen die im folgenden zitierten Passagen auf Seite 1034. Vgl. auch Gerhard Kurz: »Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‹«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tübingen 1988, 128–140. Aufgrund des Manuskriptes schreibt Kurz den ersten Teil des Textes, darunter sämtliche von Kleist übernommenen Zitate, Brentano zu. Ich beziehe mich daher im folgenden auf den Text als Brentanos Text. Vgl. im übrigen die ausführliche Diskussion der beiden Texte in den vergangenen Jahren u. a. bei Christian Begemann: »Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 54–95; Bernhard Greiner: »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 96–117; Andreas Ammer: »Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1. Jg., 1991, 135–162. Vgl. auch die umfangreichen Hinweise zur Rezeption bei Begemann.
4. Vgl. Begemann, »Brentano und Kleist«, 84.
5. Vgl. Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1989.
6. Brentano, *Werke*, 1034.

»Anspruch« (auf das »Leben«) wird also Abbruch getan, doch dieser Abbruch führt zu einer Totalisierung, bei der der Mangel durch die negative Darstellung des Ermangelten restituiert wird. Unentscheidbar ist bei Brentano dabei, ob die Restitution – um im Bild zu bleiben – nur auf einem Echo-Effekt beruht, ob man also die eigene Stimme vernimmt oder ob es vielmehr die des Lebens ist; mag sein, daß sich darin die von Kant aufgestellte Analogie der Erscheinungen des Schönen und des Erhabenen mit dem Zusammenspiel der Vermögen in uns widerspiegelt.

Nun scheint Brentano aber zu bemerken, daß sich die postulierte Totalität dieses Zusammenspiels, wenn es sie denn gäbe, nicht erkennen ließe. Denn da alles Teil von ihr wäre, müßte der Betrachter immer schon zugleich das Ganze und darüber hinaus sich selbst als Teil des Ganzen sehen. In dem Moment, wo er das Ganze sähe, wäre er jedoch bereits außerhalb dieses Ganzen und das Ganze wäre folglich nicht mehr das Ganze, sondern Teil eines größeren Ganzen, das von einem neuen Betrachter betrachtet werden müßte.

So folgt denn dem Anspruch in Brentanos Text ein Abbruch: »Dieses aber«, schreibt er über das geschilderte Zusammenspiel, »ist vor dem Bild unmöglich« – das kann einerseits heißen: vor dem Bild ist es unmöglich, in ihm aber ist es möglich; der Betrachter sollte oder müßte also Teil des Bildes werden, um die beschriebene Erfahrung zu machen; andererseits kann es aber auch bedeuten, daß vor dem Bild nicht die Natur Abbruch tun kann. Der ersten Lesart entsprechend wechselt Brentano vom »man« zum »ich« und scheint dann gleichsam eine Spiegelung um die Achse der kurz darauf erwähnten »Düne« vorzunehmen, wenn er schreibt: »und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte«; die erste Hälfte dieses Satzes scheint den erhabenen Natur-Vorgang zwischen Betrachter und Bild zu verlagern. Die zweite Hälfte enthält dann allerdings ein Rätsel: Denn der Vorgang scheint nun statt von dem »man«, dem »Kapuziner« oder dem »ich« von dem Bild auszugehen. Dieses stellt an den Betrachter einen Anspruch – der Betrachter rückt also in die Position der Natur, genauer des Meeres – doch das Bild stellt diesen Anspruch, indem es denselben nicht erfüllt; damit aber ist nun das Bild dasjenige, das an die Stelle der Natur rückt und den Betrachter in die Position des Mönches setzt. Das wird ausgedrückt in der Formulierung: »den mir das Meer tat« – sie läßt offen, ob der Anspruch von »mir« ausgeht oder an mich gestellt wird. Was oben in der doppelten Lesart des »seine« angedeutet wurde, wiederholt sich also hier in der Überblendung von Betrachter und Meer. Wo immer aber der Betrachter nun auch stehen mag, ob an der Stelle des Meeres oder an der des Mönches, immer ist es das Bild, das ihm zugleich den Anspruch ermöglicht, wie auch diesem Anspruch Abbruch tut und durch diesen Abbruch den Anspruch von neuem erzeugt. Daher die Schlußfolgerung, daß das Bild

die Düne wird. Ist das Bild aber Düne, dann ist es damit zugleich zu Voraussetzung, Anspruch und Abbruch dieses Anspruches geworden. Es wäre absolut, bliebe es nicht gebunden an die Bewegung des Betrachters, eine Bewegung, die beschrieben wird »als zu diesem Gemälde gehörig«, »das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt«. Diese Bewegung muß stattfinden, und sie muß immer von neuem stattfinden, denn ohne den Betrachter gäbe es weder Voraussetzung, noch Anspruch, noch Abbruch. Da der Betrachter im Moment der Betrachtung immer schon Teil dessen ist, was er betrachtet, muß – der bereits ausgeführten Logik von Teil und Ganzem folgend – vor dem Bild eine unendliche Bewegung ablaufen, eine Bewegung, die ihr Ziel notwendig nie erreichen kann. Von dieser unendlichen Bewegung zeugt auch der Text Brentanos selbst. Denn Brentano beschreibt nicht bloß das Zusammenspiel von Anspruch, Abbruch und Restitution, sondern dieses Zusammenspiel strukturiert auch den Gang seiner Argumentation: Der idealtypischen Darstellung des abgeschlossenen Vorganges im ersten Schritt seiner Analyse folgt im zweiten der Abbruch, und schließlich, im dritten, die Restitution, eine Restitution, die gleichwohl immer nur als noch zu vollendende beschrieben werden kann.

Was hier vorgeführt wird, ist nun allerdings abhängig von der Identität des Anspruches, den das Bild »mir« angeblich tut, mit dem, den es »mir« nicht erfüllt – denn es handelt sich ja, wie es heißt, um »denselben« Anspruch. Das Bild erweist sich insofern immer schon als das bestimmte Andere des von ihm bestimmten Anderen, der vor es tritt, als Spiegelbild – zum Beispiel des »mir«.

Hier setzt Kleists Eingriff an. Im ersten Teil macht er die Analogie zu Kant noch deutlicher: Er ersetzt »seine Stimme« durch die unmißverständliche »Stimme des Lebens«, er ergänzt den »Abbruch, den Einem die Natur thut« durch die Bemerkung: »um mich so auszudrücken«, bringt so den Zitat-Charakter in Erinnerung – oder auch, daß die Achtung, die einem Objekt der Natur entgegengebracht wird, Kant zufolge auf einer »Subreption« beruht, der »Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte«⁷. »Natur« und »Leben« werden also bei Kleist deutlich abgesetzt von der Sphäre des Herzensanspruches. Sie scheinen als transzendente oder transzendente Kategorien verstanden zu werden. Das freilich wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis diese Kategorien zur Sphäre der Immanenz bzw. der Empirie stehen.

Dieser Frage nähert sich Kleist im zweiten Teil seiner Analytik. Brentano aufnehmend und verändernd schreibt er von einem »Anspruch, den mein Herz an das Bild machte« und vom »Abbruch, den mir

7. Kant, *Urteilkraft*, 180.

das Bild that«, und analogisiert damit die Erfahrung des Erhabenen beim Anblick des Meeres mit der vor dem Bild. Aus den dialogischen Betrachtungen der Besucher, die Brentano an seinen Text anhängt, nimmt er einige Stichworte und zitiert sie in abgeänderter Form.⁸

Der Text Brentanos wird von Kleist also buchstäblich⁹ verwendet: Zunächst beschreibt er gemäß Kants Analytik die Erfahrung des Erhabenen im Anblick der Grenzenlosigkeit des Meeres: Die Einbildungskraft bricht zusammen und stellt dabei, ermöglicht durch einen Akt der Inversion, in deren Verlauf der Mangel die Vollendung substituiert, die grenzenlose Vernunft, allgemeiner: die Idee, negativ dar. Vor dem Bild ist diese Erfahrung unmöglich, zwischen dem Betrachter und dem Bild hingegen wiederholt sich der Vorgang.

Also ein zweites Mal: Der Anspruch: daß das Bild in der Dialektik von Anspruch und Abbruch das Nicht-Darstellbare negativ darstellt und dadurch zum Abschluß kommt. Der Abbruch: daß das Bild diese negative Darstellung gerade nicht zeigt. Eine paradoxe Situation: Wenn der Anspruch an das Bild einen Abbruch erleidet, dann kann es vor dem Bild zum Abschluß des Vorgangs kommen. Doch dieser Vorgang wird genau im Moment des Schließens suspendiert, denn er kann ja nur zustandekommen, wenn er – im Bild – gerade nicht zustandekommt. Und umgekehrt, wenn er dort zustandekommt, dann erleidet der Anspruch an das Bild keinen Abbruch. Ein Dilemma: Wird dem Anspruch Abbruch getan, dann wird dem Anspruch gerade kein Abbruch getan. Wird ihm kein Abbruch getan, dann wird ihm ein Abbruch getan. Das Bild, die »Düne«, die dem »ich«, dem »Kapuziner«, die Erfahrung, die es vermitteln sollte, gerade nicht vermittelt – heißt es doch: die See »fehlt ganz« und insofern, daß sie entweder weg oder aber nicht vollkommen da war –, dieses Bild hat ihm mehr oder weniger als diese Erfahrung vermittelt.

Zwischen der ersten und der zweiten Beschreibung zeigt sich also eine zeitliche und räumliche Differenz, oder, wie man vielleicht be-

8. Konsequenterweise ersetzt er Aussagen, die dem Meer zugeschrieben werden, durch solche, die dem Bild zugeschrieben werden, die sich also auf die Darstellung, nicht auf das Dargestellte beziehen: Nicht das Meer scheint Youngs Nachtgedanken zu haben, sondern das Bild, nicht das Meer, sondern das Bild liegt »wie die Apokalypse« da. Vgl. Brentano, *Werke*, 1037; vgl. Kleist, »Empfindungen«, BKA II/7, 61.
9. Vgl. Kleists später abgegebenen Kommentar, wo es heißt: »nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.« Ebd., 102. Auch in anderen Texten Kleists über Malerei finden sich im übrigen Hinweise auf Kant. So etwa im »Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler« oder im »Brief eines Malers an seinen Sohn«. In zweitem wird – durchaus im Einklang mit Kants dritter Kritik – der Mensch als »erhabenes Geschöpf« dargestellt.

haupten könnte: die Darstellung selbst. Und mit Kleist kann man nun präziser sagen: die »Stellung« – im selben Moment, in dem sie darstellt, entstellt sie bereits. Er beschreibt sie in jenem Satz, der in seinem Text an der Stelle steht, an der Brentano von einer »wunderbaren Empfindung« spricht. Sie, »diese Stellung«, ist »der einzige Lebensfunke«, undenk- und undarstellbarer Schnitt, der Einbruch des »Lebens« »im weiten Reiche des Todes«; sie ist der »Mittelpunkt«, der Mittel-punkt, selbst unbeschreibbare Voraussetzung aller Beschreibung, nicht Vermittelndes oder Vermitteltes, sondern Mittel.¹⁰ Zugleich läßt sie sich, liest man den Mittelpunkt in seiner figuralen Bedeutung, allegorisch auf den Punkt in der Mitte eines Kreises beziehen: als die nie adäquat darstellbare Voraussetzung der Kreislinie, ein Punkt, der nur in der Relation zu allen Punkten auf dieser gefunden werden kann. Stellung, Mittel und Lebensfunke können gleichermaßen als katachrestische Bezeichnungen jenes undarstellbaren und unberechenbaren Moments gelesen werden, das jede Immanenz durchbricht, ohne sie zu überschreiten; oder anders ausgedrückt: das in einer Dialektik in der Dialektik im Moment des Abschlusses den Abschluß zugleich überschreitet und hinter ihn zurückgeht, ihn demarkiert.¹¹

10. Kleist entnimmt das Bild des einsamen Mittelpunktes im einsamen Kreis Brentanos Text. Dort ist der Mönch dieser Mittelpunkt. Vgl. Brentano, *Werke*, 1036. Mag sein, daß diese Herkunft die Interpretinnen und Interpreten bisher verleidet hat, den Satz auch bei Kleist auf den Mönch zu beziehen. Dem widerspricht allerdings sowohl der bei Kleist in äußerster Exaktheit formulierte Satz als auch der Zusammenhang der Textstelle.
11. Kleist ist mit seiner Darstellung sehr nahe bei Kants Analytik des Erhabenen. Es läßt sich zeigen, daß auch in dieser keine abgeschlossene Ökonomie beschrieben wird, sondern vielmehr eine Bewegung, die ihr Ziel immer verfehlt. Da dies in der umfangreichen Literatur, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten zum Erhabenen erschienen ist, ausführlich und hinreichend dargestellt wurde, beschränke ich mich hier auf Kleist und seine Korrektur der teils verharmlosenden, teils vereinfachenden Lektüre Kants, wie man sie etwa bei Brentano findet. Vgl. zum Erhabenen bei Kant insbesondere Paul de Man: »Phänomenalität und Materialität bei Kant«, in: Christoph Menke (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 9-38; Paul de Man: »Kant and Schiller«, in: ders., *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1997, 129-162. De Mans Text stellt seinerseits eine Antwort auf Jacques Derridas Ende der 70er Jahre entwickelte Lektüre der Kantschen Analytik des Erhabenen dar. Vgl. Jacques Derrida: *The truth in painting*, Chicago 1987, 15-148. Vgl. zu Kleists Aufnahme des Erhabenen Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberry (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1987, 149-173. Der Begriff »demarkieren« wird von Philippe Lacoue-Labarthe in seinem Aufsatz »Die Zäsur des Spekultativen« verwendet. Vgl. ders., in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Tübingen 1981, 203-231. Auf deutsch bedeutet er

Eine Grenzerfahrung. Sie wird anschaulich vorgeführt in Kleists Kommentar. Liest man ihn mit nur geringfügigem Wechsel der Intonation, so beginnt er, dieser Erfahrung entsprechend, zu oszillieren: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt [...]«: Sie ist das Traurigste und Unbehaglichste, einsame Grenze aller Ökonomie, allen Systems. »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein [...]«: Mag sein, daß das Nichts, das Ausbleiben noch dieser »Stellung« trauriger und unbehaglicher ist, möglich wäre es. In der doppelten Lesemöglichkeit läßt der Satz die Entscheidung radikal im Mittel. Von dieser Grenzerfahrung zeugt auch der folgende, häufig zitierte Satz:

»Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«¹²

Die Augenlider, die, wenn sie geschlossen wären, zum Sinnbild des sich ganz wahnenden Subjektes werden könnten, eines Subjektes, das in seiner Blindheit durch keinen Eindruck der Außenwelt mehr gestört wird, die also Sinnbild des Abschlusses wären, sind abgeschnitten. Die Seelandschaft ist insofern auch eine Seh-landschaft: Die Augen werden einem in ihr geöffnet¹³, es muß in ihr gesehen werden. Die Augenlider

soviel wie: den Preis herabsetzen, nachmachen, das Markenzeichen entfernen. Der Begriff scheint mir auch für das, was Kleist beschreibt, angemessen. Es ließe sich im übrigen ausgehend von diesem Text die Nähe Kleists zu Hölderlin zeigen.

12. In älteren Ausgaben ist Kleists Schreibweise der »Augenlider« als »Augenlieder« der heutigen Schreibweise angeglichen. Das Beispiel zeigt anschaulich, wie eine Angleichung der Rechtschreibung an spätere Gepflogenheiten den potentiellen Sinn eines Wortes grundlegend verändern, ja entstellen kann. Damit ist gleichwohl nicht gesagt, daß die von mir angenommene Konnotation (s. u.) von Autor oder Text intendiert wäre. Sie stellt nicht mehr und nicht weniger als ein Potential des Kleistschen Textes dar. (Vgl. speziell die lange Zeit in vieler Hinsicht maßgebliche Ausgabe von Helmut Sembdner [Hg.]: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München ³1964, 2 Bde.)
13. Ähnlich wie hier wird auch in »Penthesilea« eine Redensart wörtlich genommen: das zum Fressen gern haben. Im übrigen wurde die Redensart, die hier verwendet wird, wiederholt zum Bild für die radikale Infragestellung der Wahrnehmung: So in Buñuels »Un chien andalou«, der mit dem Schnitt durch ein Auge beginnt, so auch bei Georges Bataille, der in »Méthode de méditation« Hegel kommentierend schreibt: »[...] diese Voraussetzung, unter der ich sehen würde, wäre: zu sterben. Nicht einen Augenblick lang hätte ich die Möglichkeit zu sehen.« Jacques Derrida kommentiert diesen Augenblick als »tödliche Öffnung des Auges. Ein Text und ein Blick. Die Unter-

sind abgeschnitten, weil das Bild jene Grenzerfahrung ermöglicht, die Erfahrung des »Rahm«, der »Apokalypse«. Zugleich sind auch die Augenlieder abgeschnitten, sie setzen aus – aus Brentanos »Stimme des Lebens« ist ein Aussetzer des Lebens geworden; Kleist hat den zeitlichen und räumlichen Abstand zwischen der Stimme und ihrem Echo in Erinnerung gebracht.

Es dürfte bereits deutlich geworden sein, daß Kleist keineswegs der »Aufhebung der Differenz von Urbild und Abbild« oder einer besonderen »Art des ›Realismus‹«¹⁴ und damit dem, was Ramdohr verworfen hatte, das Wort geredet hat. Gegen Ramdohr scheinen allerdings die abschließenden Bemerkungen gerichtet, denen zufolge Friedrich durch ein Bild, dargestellt »mit seinem Geiste«, die Füchse und Wölfe zum Heulen bringen könnte. Sie würden nicht heulen, weil sie die »mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser gemalte Landschaft« (wieder)erkennen könnten, sondern weil ihnen noch in der mit äußerster Perfektion betriebenen Darstellung und gerade dort, auf Bildern in Friedrichs Manier, die Unmöglichkeit der Erkenntnis und des Abbildes der Realität in der Grenzerfahrung gezeigt würde.

Was sich aus der Lektüre von Kleists Text ergeben hat, kann nicht folgenlos geblieben sein für diesen Text selbst und kann es nicht bleiben für seine Lektüre. Der »einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis« kann nur einer sein, der im Bild nicht gemalt werden kann und im Text selbst nicht anders denn durch eine Katachresis beschreibbar ist, ein Punkt, der das Bild als Beschriebenes und den Text seiner Beschreibung konstituiert und dabei zugleich dekonstituiert. Dieser Punkt muß, kann aber nicht benannt werden. Insofern beschreibt der Text, wie der Titel es sagt, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, wobei das vor im Sinne von Empfindungen gelesen werden kann, die einer vor ihr hat, aber auch als solche, die sich vor sie schieben – als eine Art von Übermalung, und schließlich als Empfindungen, die Friedrichs Seelandschaft nicht betreffen –, weil sie vor ihr stehen bleiben. Entsprechendes gilt für die Lektüre des Textes. Sie kann jenen undenkbaren Punkt oder Funken nur durch einen anderen Punkt ersetzen und dabei zugleich verschieben. Das heißt: Jede einzelne Lektüre dieses Textes, wie auch jede Beschreibung des Bildes ist endlich, gleichzeitig kann es aber weder eine letzte Beschreibung des Bildes noch eine letzte Lektüre dieses Textes geben.

wüfigkeit des Sinns und das Erwachen zum Tode.« Er spricht weiterhin von einem Text, der »schweigend die Struktur des Auges aufreißt«. Alles zitiert nach Jacques Derrida: »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main ⁴1989, 380–421, hier 421. Mit dieser Metapher eng verbunden ist ein anderes Öffnen der Augen, das Motiv des »Erwachens«.

14. Begemann, »Brentano und Kleist«, 84.

»Der Findling«

Wenn, was immer als Darstellung erscheint, jener zeitlichen und räumlichen Differenz unterworfen ist, wenn es abhängt von der selbst undarstellbaren »Stellung«, die jede Darstellung zugleich zur Entstellung werden läßt, dann wird, anders ausgedrückt, jede Darstellung auch negative Darstellung, Darstellung der Undarstellbarkeit. Es wird dadurch einerseits alles, was sich darstellt, entwertet, andererseits aber wächst jeder Darstellung aus dem, was sie verfehlt hat, und zwangsläufig verfehlen mußte, ihre Bedeutung zu – eine Bedeutung, die sich gleichwohl nicht erschließen oder festhalten läßt, die in keinem Diskurs einzuholen ist. Kleist drückt diese Folgerung im letzten Satz der *Empfindungen* aus, der das Wagnis, die *Empfindungen* »ganz auszusprechen«, ankündigt, diese Ankündigung jedoch durch ihren Platz am Ende des Textes bereits relativiert:

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

Ein Blick auf den Versuch, die Begriffsgeschichte des Wortes »verworfen« und der mit ihm verwandten »Verwirrung« zu schreiben, zeigt, daß beide Worte einen Zustand der Regellosigkeit oder Unordnung bezeichnen, was meistens abschätzig, im 18. Jahrhundert jedoch auch als »reizend und anziehend« und als »zeichen der empfindsamkeit«¹⁵ beurteilt wird. Der Kontext der »*Empfindungen*« legt es insofern nahe, die verworrenen *Empfindungen* als weiteres Synonym für das beschriebene Oszillieren in der Grenzerfahrung zu lesen, als Beschreibung der zugleich (oder weder noch) positiven wie negativen Unmöglichkeit, zu einem Abschluß zu kommen.

Auch in der Erzählung »*Der Findling*« führt der Anblick eines Gemäldes zu »nicht geringer Verwirrung« (40) und wird als »wunderbare Begebenheit« (40) weitererzählt. Und wie in den »*Empfindungen*« verbirgt sich auch hier hinter der Verwirrung ein sprach- und erkenntnistheoretisches – und konkreter: hermeneutisches – Problem, das die Grundlagen der Erzählung¹⁶ selbst, wie auch die Möglichkeit ihrer Interpretation erschüttert.¹⁷

15. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 25, Spalte 2311.
16. Was Kleist in den »*Empfindungen*« und, wie noch gezeigt wird, im »*Findling*« an Bildbetrachtungen ausführt, wird im folgenden immer auch als Aussage über die sprachliche Darstellung aufgefaßt. Das läßt sich nicht nur theoretisch rechtfertigen.

Nicolo, der Betrachter, stößt auf das Gemälde im Zimmer seiner Stiefmutter Elvire. Seit dem Moment, als er von Elvire mit einem »Mäd-

Kleist macht diese Gleichsetzung auch häufig explizit. So schreibt er etwa über »Der zerbrochne Krug«: »[...] es ist nach dem Terrier gearbeitet und würde nichts wert sein, käme es nicht von einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt.« Sembdner, *Kleist*, Bd. 2, 862.

17. »Der Findling« hat seine Leser wie kaum eine andere jener Erzählungen, die Kleist in den Jahren 1810 und 1811 erstmals in Buchform veröffentlichte, ratlos (um nicht zu sagen: verwirrt) zurückgelassen. Zurecht wurde von der »in ästhetischer, moralischer und entstehungsgeschichtlicher Hinsicht umstrittensten Novelle Kleists« gesprochen (so Rudolf Behrens: »Der Findling« – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes des la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau, in: Angel San Miguel [Hg.], *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9. Vgl. zur Wirkungsgeschichte auch Bernd Fischer: »Der Findling«, in: ders., *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, 113–122) –, wobei hinzuzufügen wäre, daß auch noch die Gattungsbezeichnung »Novelle« umstritten war. Uneinheitliche Perspektive und »veraltete und verschrobene Motive«, fragmentarische Psychologisierung, unwahrscheinliche Zufälle und ein ungeschickter Stil wurden moniert (vgl. insbesondere die lange Zeit tonangebende Interpretation von Kurt Günther: »Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft«, Leipzig 1911, 25–36, deren konsequenteste Fortsetzung ist bei Hans M. Wolff: »Heinrich von Kleists »Findling«, in: *University of California publications in modern philology* 36. 13 [1952], 441–454, zu finden, wo kurioser Weise alles, was sich nicht in eine stringente Lektüre fügen will, als heterogenes Element ausgeschieden wird, wodurch schließlich eine »bereinigte« Fassung zustande kommt, in der nur noch steht, was zum von Wolff ausgemachten Thema gehört, der »Vergeltung von Wohltaten durch Verbrechen« [452]. Hier kann man schon nicht mehr von Kleist-Philologie sprechen, ein neuer Begriff wäre angebracht: Kleist-Misologie. Kaum weniger kurios ist die auf komplizierten Rechnungen basierende Beweisführung, mit der Frank G. Ryder: »Kleist's Findling: Oedipus manqué?«, in: *Modern Language Notes* 92. 3 [1977], 509–524, Elvire die biologische Mutterschaft für Nicolo nachzuweisen sucht). Die so zum Ausdruck kommende Ignoranz gehört keineswegs der Vergangenheit an, noch das Neue Kindler Literaturlexikon konstatiert »Unsicherheit und Brüche in Komposition und Motivierung« (Artikel zu »Der Findling«, in: Walter Jens [Hg.], *Neues Kindler Literaturlexikon*, München 1996, Studienausgabe Bd. 9, 470f.), hier 471. Lange Zeit wurde debattiert, ob es sich um die früheste oder die letzte Erzählung Kleists handle, diverse Interpretationen widmeten sich der Frage, wie die beschriebenen Handlungen moralisch einzuschätzen seien. An nahezu allen diesen Aufsätzen fällt auf, daß die Prämissen der einzelnen Urteile und Meinungen sich schon bei genauer Lektüre des »Findling« als fragwürdig hätten erweisen müssen. Das wird bereits deutlich in der kurzen Passage zum »Findling«, die sich in Carol Jacobs Essay »Kleists *Stylx*« in diesem Band findet.

chen« ertappt und, wie er glaubt, dem Vater Piachi verraten worden ist, wünscht er sich, ihr »bei dem Alten denselben Dienst zu erweisen, als sie ihm« (37). Gleichzeitig heißt es jedoch auch, daß Elvire ihm »niemals schöner vorgekommen« (37) war als in jenem Augenblick. Einerseits will er also die Situation umkehren, selbst das Gesetz des Vaters gegen die Mutter vertreten, zum Betrachter ihrer Unkeuschheit werden, andererseits aber – später in der Erzählung wird es noch deutlicher – wünscht er sich auch, selbst von der Mutter so begehrt zu werden wie das Mädchen von ihm – also gleichsam derjenige zu sein, mit dem er die Mutter ertappt. Ausgehend von diesen unvereinbaren Vorsätzen¹⁸ nimmt Nicolo seine Nachforschungen und Spekulationen auf:

»Diese Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist, und kaum war sie ihm aus dem Gesicht, als er schon lief, einen Hauptschlüssel herbeizuholen, und nachdem er die Umringung, mit scheuen Blicken, ein wenig geprüft hatte, heimlich die Thür des Gemachs öffnete. Aber wie erstaunte er, als er Alles leer fand, und in allen vier Winkeln, die er durchspähte, nichts, das einem Menschen auch nur ähnlich war, entdeckte: außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße, das in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidenen Vorhang, von einem besondern Lichte bestrahlt, aufgestellt war. Nicolo erschrack, er wußte selbst nicht warum: und eine Menge von Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust: doch ehe er sie noch gesammelt und geordnet hatte, ergriff ihn schon Furcht, von Elviren entdeckt und gestraft zu werden; er schloß, in nicht geringer Verwirrung, die Thür wieder zu, und entfernte sich« (39f.).

Nicolo schließt Elvires Zimmer mit dem Vorsatz auf, den vermeintlichen Liebhaber, die »Person«, die er »nicht erkennen konnte« (38), zu finden, und die Abfolge der Sätze zeichnet nun seinen Erkenntnisvorgang – denn darum handelt es sich in der Tat – Schritt für Schritt nach: Er findet ihn nicht, sondern vielmehr »Alles leer« (39), gelangt also zunächst zu der dem Vorsatz entgegengesetzten Erkenntnis. Doch dabei bleibt es nicht: In einer zunächst tautologisch wirkenden Wiederholung wird die Leere scheinbar gesteigert, denn Nicolo entdeckt nicht nur keinen Liebhaber, nicht nur, daß alles leer ist, sondern »nichts, das einem Menschen auch nur ähnlich war«. Doch die Steigerung, die geeignet

18. Später werden diese beiden Vorsätze auch explizit gemacht: »Der Gedanke, die Leidenschaft dieser, als ein Muster der Tugend umwandelnden Frau erweckt zu haben, schmeichelte ihn fast eben so sehr, als die Begierde, sich an ihr zu rächen; und da sich ihm die Aussicht eröffnete, mit einem und demselben Schlage beide, das eine Gelüst wie das andere, zu befriedigen, so erwartete er mit vieler Ungeduld Elvires Wiederkunft« (42f.). In psychoanalytischer Terminologie könnte man hier vielleicht von einem ödipalen double-bind sprechen: Wie der Vater sollst du werden – wie der Vater darfst du nicht werden.

schien, die gewonnene Erkenntnis noch zu bekräftigen, erweist sich nach dem auf das Entdecken folgenden Doppelpunkt, der den Satz beinahe exakt in der Mitte unterbricht und gleichsam dessen Peripetie markiert, als hyperbolischer Zusatz, in dem die Suspension und Revision der Entdeckung bereits angelegt ist: Nicolo entdeckt »nichts« Menschenähnliches, »außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße« (39) – die narrative Entfaltung des Umschlags folgt dem zäsurierenden Doppelpunkt nun gleichsam wie das Donnergrollen dem Blitz. Das Ritterbild erscheint dabei als Teil einer Rauminszenierung, die an eine Kirche oder ein Theater erinnert: Aufgestellt hinter einem Vorhang, bestrahlt von besonderem Licht, versetzt es den Betrachter in Furcht und Schrecken. Dabei ist für den Leser zunächst so wenig wie für Nicolo erkennbar, worin die Ursache für den Schrecken zu suchen ist. Augenfällig ist, daß der Peripetie des vorhergehenden Satzes, jenem Moment der Suspension und Revision, im folgenden Satz ein Perspektivwechsel in der Erzählung entspricht, eine Inversion: Der Späher wird zum Ausgespähten. Nicht mehr Nicolo durchspäht den Raum, sondern das Bild, ersetzt durch die zu ihm in einer synekdochischen Beziehung stehenden »großen Augen«, sieht ihn starr an. Analog dazu werden seine Gedanken (wenn ein Possessivpronomen hier noch zulässig ist) zu Gedanken, die ihm durch die Brust fahren.¹⁹ Es kommt also zu einer Spaltung. Diese Spaltung ist für Nicolo mit einem Verlust der Sammlung und Ordnung verbunden, einem Verlust der Kontrolle. Entsprechend heißt es – in der oben bereits erwähnten Formulierung – weiter: »erschloß, in nicht geringer Verwirrung, die Thür wieder zu, und entfernte sich« (39). Mit »Verwirrung« wird hier also – wie schon vor Friedrichs Seelandschaft – eine Erfahrung des Nicht-Wissens gekennzeichnet.

Aus der später von Xaviera konstatierten Ähnlichkeit von Ritter und Nicolo läßt sich folgern, daß Nicolo im Augenblick der Begegnung mit dem Bild sein Alter ego, sein anderes Ich oder auch sein Ich als Anderer entgegentritt. Das Bild ist insofern zugleich mehr und weniger, als er zu finden hoffen konnte: weniger, weil er statt des Liebhabers nur ein Bild findet, mehr, weil, was ihm real unmöglich ist, zugleich Betrachter und Betrachteter, Geliebter der Mutter und Agent des Vaters zu sein, hier scheinbar möglich wird. Der Schein wird jedoch gestört durch seine Anwesenheit als Betrachter vor dem Bild. Diese Störung, die Spaltung, wird aufgehoben im Schließen der Türe und der auf sie folgenden Entfernung; einer Entfernung, die man vermutlich zunächst als Weggehen oder Abgang lesen wird, die sich aber auch als Entfernung des »sich«,

19. Man findet vergleichbare Formulierungen häufiger in den Briefen Kleists, wenn die Betrachtung von Bildern geschildert wird; vgl. etwa den Brief an A. v. Werdeck vom November 1801. Hier interessiert freilich nur, wie die vom Bild ausgehenden Gedanken im »Findling« zu lesen sind.

das zuviel ist, oder vom »sich«, das dem »er« gegenübersteht, verstehen läßt, und darüber hinaus zugleich als Ent-fernung, als das Zusammenfallen des in der Betrachtung Gespaltenen, also etwa des »er« und des »sich« in der Selbstreflexion.²⁰

Nicolos »Verwirrung« läßt sich dabei in Kants Terminologie als »Widerstreit« bezeichnen.²¹ Dieser Widerstreit wird Kant zufolge in der Annäherung an eine Größe entfacht, die auf-, nicht aber zusammengefaßt werden kann. Dabei kommt es zur Grenzerfahrung, wenn diese Größe »beinahe das Äußerste unseres Vermögens der Zusammenfassung in eine Anschauung erreicht«²². Wir fühlen uns dann, vorausgesetzt die Einbildungskraft wird zur ästhetischen Zusammenfassung in eine größere Einheit aufgefordert, »im Gemüt als ästhetisch in Grenzen eingeschlossen«²³; die Unlust aus dieser Begrenzung wird nun jedoch als zweckmäßig »für Vernunftideen und deren Erweckung« vorgestellt. Kant spricht hier vom Mathematisch-Erhabenen, und die Größen, von denen er spricht, sind »Zahlgrößen«, gleichwohl ist das Gefühl des Er-

20. In vielen Texten Kleists findet sich die wörtliche Verwendung von figürlichen Wendungen. Sie kann schon von daher nie grundsätzlich ausgeschlossen werden. Zu denken wäre etwa an den Fall des Richters Adam in »Der zerbrochne Krug«, der zugleich Fall aus dem Fenster, Adams Sündenfall und Gerichtsfall (causa) ist. Im »Findling« findet man Formulierungen wie »an seines Sohnes statt« (22), was hier nicht nur anstelle seines Sohnes, sondern auch ganz wörtlich an dessen Platz auf dem Wagen meint; es heißt, Piachi habe Nicolo »in dem Maaße lieb gewonnen, als er ihm theuer zu stehen gekommen war« und später ist davon die Rede, daß nur »die bestimmte Erinnerung«, daß Elvire Colino und nicht Nicolo geflüstert habe, Nicolos Wahn noch bremse.
21. Durch ihren Widerstreit, so Kant, bringen Vernunft und Einbildungskraft in der Beurteilung des Erhabenen »subjektive Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte hervor: nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben, oder ein Vermögen der Größenschätzung, dessen Vorzüglichkeit durch nichts anschaulich gemacht werden kann, als durch die Unzulänglichkeit desjenigen Vermögens, welches in Darstellung der Größen (sinnlicher Gegenstände) selbst unbegrenzt ist«. Kant, *Urteilkraft*, 182. Das »oder« findet sich erst in den Ausgaben von 1793 und 1799, nicht aber in der ersten Ausgabe von 1790. Mir scheint, daß Kant hier der Logik seiner Darstellung Rechnung trägt: Wenn Vernunft als jenes Vermögen beschrieben wird, das rein und selbständig und nur negativ darstellbar ist, dann scheint dieses »oder« das Schwan-ken anschaulich zu machen, in das die Darstellung versetzt wird, wenn das Unbeschreibbare beschrieben wird. Die gleichsetzende Apposition wird ersetzt durch ein »oder«, das sich sowohl als »in anderen Worten« als auch als »oder aber« lesen läßt. Aus der scheinbaren Präzisierung wird so in der zweiten und dritten Ausgabe eine Präzisierung, die zugleich auch Einschränkung, Zurücknahme des Behaupteten ist.
22. Ebd., 183.
23. Ebd.

haben eines, das ausgelöst wird von der Erkenntnis der unschätzbaren Größe in uns.²⁴ Kleist scheint diese Ungröße als »Lebensgröße« zu bezeichnen. Wie in den Empfindungen die »mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser« (62) gemalte Landschaft, so läßt hier die »Lebensgröße«, die Ähnlichkeit mit dem unabbildbaren Menschen, den Mangel der Darstellung eben dort, wo sie nahezu vollkommen scheint, vor Augen treten. An die Stelle der Erkenntnis tritt Verwirrung und der Nicolo selbst unerklärliche Schrecken. Die Textstelle führt also, übertragen auf eine Bildbetrachtung, jenes Verfehlen des »absoluten Ganzen«²⁵ vor, das Kant in diesem Zusammenhang beschreibt. Und wenn Kant an anderer Stelle das Gefühl der Erhabenheit davon ableitet, daß wir »der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können«²⁶, so scheint die Bewegung des Bewußtwerdens hier an ihre unüberschreitbare Grenze geführt. Die Spaltung, die sich bei Kant darin zeigt, daß die Überlegenheit zugleich behauptet und als im Bewußtsein erst zu erlangende beschrieben wird, daß sie also schon da und zugleich noch nicht erreicht ist, diese Spaltung zeigt sich hier in der Spaltung Nicolos, den man, angesichts seines Erschreckens vor dem Bild mit Kant vielleicht als »rohen Menschen« bezeichnen könnte: »In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen.«²⁷ Nicolo, so kann man folgern, erschrickt, weil ihm im Anblick des Bildes, mit Kant, seine »Natur in uns« als Grenze vor Augen geführt wird, die das Gefühl der Überlegenheit nicht zuläßt, und die dadurch auch die Überlegenheit über die »Natur außer uns« unmöglich macht: Der Schrecken wird zur Furcht vor Elvira. Dabei lassen Furcht

24. Vgl. ebd., 180. »Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung fürs Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.«

25. Ebd., 183.

26. Ebd., 189.

27. Ebd., 190. Kant spricht von diesem Schrecken im Zusammenhang mit dem Dynamisch-Erhabenen der Natur. Dagegen spricht er explizit vom Widerstreit nur im Paragraphen über die »Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen«, der unter dem Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene aufgeführt ist. Es scheint mir aber, daß man implizit eine Darstellung dieses Widerstreits auch im Kapitel über das Dynamisch-Erhabene findet. Vgl. zum Widerstreit auch Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, übersetzt von Joseph Vogl, München ²1987, außerdem ders.: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38. Jg. (1984), 151-164.

und Schrecken wie schon die dramatische Form der Bildbetrachtung eine idealisierte Form der attischen Tragödie als das Muster erscheinen, das dieser Szene, der Kantschen Analytik des Erhabenen und darüber hinaus auch der vom Erzähler verwendeten Gattung der moralischen Erzählung (bzw. in späterer Terminologie: der Novelle) zugrunde liegt. Die Szene ist insofern eine *mise en abîme*, ein Bild im Bild – es wird schon darin erkennbar, daß Nicolo sein Erlebnis als »wunderbare Begebenheit« weitererzählt. Wie in Friedrichs Seelandschaft tritt so auch im »Findling« der Rahmen ins Bild, es ist eine Novelle über die Novelle oder präziser noch: über die Unmöglichkeit der Novelle: Die Tradition der auf kathartische Wirkung angelegten Darstellungen von Verbrechen und der modernen Heiligenlegenden ist zwar in der aufdringlich moralisierenden Erzählweise noch auszumachen, doch die implizite Voraussetzung solcher Lehrgeschichten, daß Literatur Nachahmung sei und daher zum Exempel tauglich, wird in Szenen wie dieser in Frage gestellt. Denn es geht Nicolo hier ja ausdrücklich um das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, von Darstellung und dem, was mit ihr gemeint ist: Nicolo glaubt, »die Scheinheilige entlarven« (38) zu können, ihre »Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist« (39) und der vorläufige Mißerfolg der Nachforschungen vergrößert die Neugierde, »zu wissen, wer damit gemeint sei« (40).

Die Passage handelt also vom Verstehen: Es ist nicht zu trennen von einem Aspekt der Beherrschung und wird immer in Frage gestellt durch die uneinholbaren Voraussetzungen, die präfigurieren, was im Erkenntnisprozeß herausgefunden werden wird.

Diese Infragestellung wird noch deutlicher in der zweiten Bildbetrachtung, durch die Nicolo zusammen mit Xaviera das Rätsel der ersten lösen will:

»[...] kaum wußte Nicolo auf diese Weise das Feld rein, als er schon zu Xavieren eilte, und diese mit einer kleinen Tochter, die sie von dem Cardinal hatte, unter dem Vorwande, Gemälde und Stickereien zu besehen, als eine fremde Dame in Elvirens Zimmer führte. Doch wie betroffen war Nicolo, als die kleine Klara (so hieß die Tochter), sobald er nur den Vorhang erhoben hatte, ausrief: ›Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?‹ – Xaviera verstummte. Das Bild, in der That, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn, wie ihrem Gedächtnis wohl möglich war, in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er, vor wenigen Monaten, heimlich mit ihr auf dem Carneval gewesen war. Nicolo versuchte ein plötzliches Erröthen, das sich über seine Wangen ergoß, wegzuspotten; er sagte, indem er die Kleine küßte: ›wahrhaftig liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!‹ – Doch Xaviera, in deren Brust das bittere Gefühl der Eifersucht rege geworden war, warf einen Blick auf ihn; sie sagte, indem sie vor den Spiegel trat, zuletzt sei es gleichgültig, wer die Person sei; empfahl sich ihm ziemlich kalt und verließ das Zimmer« (41f.).

Nachdem die Ähnlichkeit von Nicolo und Colino bei der nächtlichen Begegnung des als Ritter verkleideten Nicolos mit Elvire sowie in der Entdeckung des Bildes zweimal angedeutet worden ist, wird sie erstmals manifest, wenn Klara, die kleine Tochter, die Xaviera »von dem Cardinal hatte«, ausruft: »Gott mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?« und Nicolo darauf antwortet: »Wahrhaftig, liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!« (42). War es zuvor Klara, die das Bild und Nicolo verglichen hat, so ist es nun derjenige, der sich ihren Vater glaubt, der sie und sich vergleicht, und dabei, was er durch seinen Glauben voraussetzt, in der vielleicht nur auf diesem beruhenden Ähnlichkeit bestätigt findet. Bewiesen wird ihm dabei also möglicherweise nichts anderes als das, was dem Beweis bereits vorausgesetzt wurde. Klara wird dabei für den, der sich ihren Vater glaubt, was das Bild für Nicolo ist: Die Allegorie, das heißt: die selbst asemantische (oder wie der Nama Klara nahelegt: reine) auf ein unbestimmtes anderes Zeichen verweisende Darstellung einer »Voraussetzung« vor aller Setzung. Klara oder, leicht simplifiziert: ihre reale Existenz, ist also hier Voraussetzung für die erste Setzung, die darin besteht, daß sie als Tochter angesehen wird, worauf der Glaube an die Ähnlichkeit folgt. Durch die Setzung und den Glauben wird über sie jedoch nichts anderes ausgesagt, als daß es sie geben muß. Anders gesagt: Es gibt keine gesicherte Beziehung zwischen Darstellung und dem, was in ihr dargestellt wird, bzw. keine gesicherte Beziehung vom Zeichen zum Referenten. Dabei spiegelt sich das Verhältnis jener Darstellung zu dem, wofür sie steht, in der analogen Unsicherheit der Vaterschaft wieder, im Topos des *pater semper incertum*. Was immer in der Darstellung erscheint, ist insofern Zeugung und Zeugnis, freilich ohne Zeugenden, ohne Möglichkeit eines Vaterschaftstestes: Es ist, wie der Titel es sagt, ein »Findling«.²⁸

Von dem beschriebenen Verfehlen der Identität und der Präsenz berichtet die zitierte Textstelle in verschiedenen Variationen: Glaubt man dem Erzähler, dann ist Nicolo dem Bild einerseits aufgrund der zufällig gewählten Maske, andererseits aber auch durch die Gesichtszüge, also von Natur aus, ähnlich – andernfalls könnte Klara, die ihn nicht mit der Ritter-Maske gesehen hat, ihn nicht wiedererkennen. Darüber hinaus scheint ihn eine Ähnlichkeit der Gesichtsfarbe mit dem Bildnis zu

28. Klaus Müller-Salget weist in seinem Stellenkommentar (vgl. Klaus Müller-Salget [Hg.]: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3, 871) darauf hin, daß Nicolo zutreffender als Waise zu bezeichnen wäre, weil seine Eltern schließlich »sehr wohl bekannt gewesen sind«. Er setzt hier freilich voraus, daß der Titel »Der Findling« als Bezeichnung Nicolos zu lesen ist. Da der Titel jedoch anders als in »Michael Kohlhaas« an keiner Stelle in der Erzählung explizit vorkommt, ist diese Voraussetzung nicht unproblematisch.

verbinden: Denn Klara konstatiert die Ähnlichkeit erst in dem Moment, in dem der Vorhang aufgehoben wird, und das, obwohl zuvor nicht die Rede davon war, daß der Vorhang aufgehoben werden muß, um das Bild zu betrachten. Das Rot des Vorhangs, das an dieser Stelle unerwähnt bleibt, findet daraufhin seine Widerspiegelung im »Erröthen, das sich über seine Wangen ergoß« (42). Es scheint also, daß die dem Erröthen vorangehende Blässe Nicolo mit Colino verbindet. Das wird bereits zuvor nahegelegt, ist er doch, als Elvire ihn bei Nacht mit Colino wechselt – sei's wegen des Geräuschs in seinem Rücken, sei's wegen der verschlossenen Tür – »von Schrecken bleich« (31). Das dem Anschein nach Natürliche erscheint so durch seine Verdoppelung und Spiegelung im scheinbar Künstlichen als selbst bereits Künstliches, beide erscheinen als reine Setzung und Gegensatzung innerhalb der Beschreibung eines Erzählers, oder anders ausgedrückt: als dessen Inszenierung.

Das Erröten Nicolos wiederholt diese Figur auf andere Weise: Gelesen als unwillkürlicher, natürlicher Ausdruck des Inneren erscheint es zugleich in seiner Spiegelung des roten Vorhangs als Äußerlichkeit. Begreift man den bleichen Nicolo als Spiegelung des bleichen Ritters, dann wird das Erröten überdies zum paradoxen Zeichen: Entüllend verhüllt es die Ähnlichkeit. Dann aber ist der Versuch, es wegzuspotten, der Versuch, die Ähnlichkeit wiederherzustellen wie auch, sie zu leugnen.

Auch das Fehlen einer Gewißheit der Vaterschaft im Leben wie in der sprachlichen Darstellung wird noch weiter ausgeführt, wobei zugleich bereits auf die Gefahr einer Semantisierung des reinen (wenngleich nie als solchen erkennbaren) Zeichens hingewiesen wird. Klara ist demjenigen, der, darf man dem Erzähler vertrauen, sich ihren Vater glauben muß, nicht nur durch diesen Glauben verbunden, sondern auch auf einer »logogriphischen« Ebene – zumindest wenn man die Buchstaben auf Phoneme reduziert: Xaviera, vorher als »Beischläferinn ihres Bischoffs« (25) vorgestellt, hat hier plötzlich, ohne auf den ersten Blick erkennbaren Grund eine Tochter »von dem Cardinal« (41). An keiner anderen Stelle der Geschichte ist von ihm die Rede. Nun enthält dieser Cardinal aber, eingeschrieben als phonematisches Anagramm, den Namen seines angeblichen Kindes: Die Lautfolge KLARA ist gleichsam aus dem gesprochenen KARDINAL herausgenommen. Doch wie bereits bei der doppelten Evidenz für die Ähnlichkeit oder Identität von Nicolo und Colino wird auch dieses Mal wieder die Evidenz durch eine Verdoppelung erschüttert – und dies gleich zweifach: Relativiert zum einen die Doppelung von konstatiert und anagrammatischer Verwandtschaft die Bedeutung beider, läßt sie beide als Setzungen des Erzählers hervortreten, so wird zum anderen die Bedeutung der anagrammatischen Verwandtschaft selbst im gleichen Abschnitt erschüttert. Denn mit derselben Sicherheit, mit der sich Klara durch Umgruppierung der Phone-

me dem KARdinAL zuordnen läßt, läßt sie sich auch von dem im selben Abschnitt erwähnten KARnevAL ableiten. Diese Verdoppelung hebt nach derselben Logik, derzufolge die einfache Übereinstimmung des klanglichen oder buchstäblichen Materials als Beweis der Verwandtschaft genommen werden kann, diesen Beweis wieder auf und läßt beide Beweise als Beweis der Unmöglichkeit eines Beweises, einer Sicherheit aufgrund der Ähnlichkeit des lautlichen oder schriftsprachlichen Materials erscheinen. Zugleich wird freilich wie in Nicolos Entgegnung der Blick auf die Sinn- oder Bedeutungseffekte gelenkt, die nie auszuschließen sind, wenn der Buchstabe oder das Klangmaterial ins Spiel kommt – es wird also die Aufmerksamkeit vom Bild auf den Laut und die Schrift gelenkt.²⁹ Dabei läßt sich der Karneval, führt man ihn auf

29. »Der Findling« bietet für solche Effekte eine Unmenge an Anschauungsmaterial, Stoff für eine kryptonymische, oder, um mit Kleist zu sprechen, logographische Lektüre: So tritt Nicolo das Erbe des »eilfjährigen Knaben« Paolo (19) an, und lernt mit dessen »elfenbeinernen Buchstaben« (45) das Lesen, so fügt er der Ritterverkleidung, nachdem er hört, daß der abgebildete Collin oder Colino hieß, ein »Collet« (51) hinzu, so scheint Elvire bereits in ihrem Namen den unterschiedlichen Perspektiven Raum zu geben, indem sie gleichermaßen mit »Elvira« aus Dom Juan und Elmi-re aus dem Tartuffe in Verwandtschaft gebracht werden kann. Der »Güterhändler Piachi« wird, als er Nicolo auf seinen Wagen holt, als »Landmäkler« bezeichnet. Das mag nichts zu bedeuten haben, läßt jedoch allerlei Deutungen zu: So ist ein Mäkler einerseits der Zwischenhändler, andererseits der Mäkelnde im Sinne eines Nörgelnden, schließlich der niedrigere Händler –, was dann die Frage aufwirft, wer der höhere Händler ist: Vielleicht ist es Gott – »Gottes Sohn« nämlich ist Nicolo den Aussagen der Krankenhaus-Vorsteher zufolge –, und Piachis Kampf gegen die Bigotterie kann insofern auch als Kampf gegen den zweiten Gott, den höheren Händler neben ihm gelesen werden; vielleicht ist es aber auch der Karneval – man könnte dann dem in Piachi verkörperten spekulativen Prinzip die höhere (Un-)Ordnung des Karnevals entgegengestellt sehen. In einer weiteren Bedeutung ist ein »Mäkler« auch die niederdeutsche Bezeichnung für einen Balken, an dem etwas hochgezogen wird, also genau ein solcher Balken wie der, auf den sich Elvire flüchtet und von dem Colino sie rettet. So gelesen wäre Piachi in gewisser Weise ein Kryptonum für Colino. Es käme in ihm eine Metonymie – der Retter wird ersetzt durch den Balken, von dem Elvire gerettet worden ist – und ein Allosem zusammen: Der Balken wird durch den Mäkler ersetzt. Piachi schließlich bemängelt Nicolos Bigotterie, was nicht nur im literalen Sinn als Anbeten von zwei Göttern, und nicht nur als Scheinheiligkeit, sondern auch als Buchstabengläubigkeit übersetzt werden kann, und genau diese Buchstabengläubigkeit wird Nicolo später zum Verhängnis. Vgl. zu dergleichen Fallen und Fälen auch Paul de Man: »Ästhetische Formalisierung«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 205-233, hier 225-227 und 232. Jeder einzelne dieser Abwege könnte vermutlich zum Eckstein einer anderen Interpretation werden. Immer aber wäre eine solche Interpretation gezwungen, zumindest einige der Abwe-

eine seiner etymologischen Wurzeln, auf das Wort Carnevale, Fleischentzug, zurück, auch als Prinzip der Darstellung – als Modus der Abwesenheit dessen, was sich darstellt – lesen. Um so entscheidender erscheint die buchstäbliche Differenz, die Kleists eigenartige Schreibung des Namens »Klara« zwischen Laut- und Schriftgestalt einführt. Die für einen italienischen Mädchennamen eigenartige Schreibweise mit »K« insistiert auf dem räumlichen Aufschub eines Längsstriches (I), der K von C und dadurch Logos von Phone und Gelesenes von Gehörtem unterscheidet.³⁰

Der Einwand, mit dem Nicolo die Glaubwürdigkeit der unbeteiligten Zeugin Klara erschüttert, läßt sich auch auf den Erzähler beziehen. Denn wo alles, was sich darstellt, durch die der Darstellung uneinholbare Voraussetzung immer schon entwertet wird, da kann alles zu allem werden. Es eröffnet sich hier ein unendlicher Regreß. Dem trägt in der Episode Xaviera Rechnung: »Doch Xaviera, in deren Brust das bittere Gefühl der Eifersucht rege geworden war, warf einen Blick auf ihn; sie sagte, indem sie vor den Spiegel trat, zuletzt sei es gleichgültig, wer die Person sei« (42). »gleichgültig« wird hier zuletzt, von welcher Person (und zu wem) Xaviera spricht: vom Bildnis (Colino), vom Vater Klaras, von Nicolo, auf den sie einen Blick wirft, von Klara, von ihrem Spiegelbild oder von sich als der Person, die sich spiegelt – gleichgültig, weil die eine wie die andere Person für Xaviera als Spiegelbild, als zumindest immer schon gespiegeltes Bild, oder anders: als dargestellte Person in der Darstellung austauschbar wird. Dabei steht der Spiegel an entscheidender Stelle: Führt man den Kardinal auf die etymologische Herkunft seines Namens, auf den Angel- oder Drehpunkt, zurück, dann wird allen drei Figuren die Spiegelachse oder der Spiegelpunkt vorgehalten; der Spiegel als unhintergehbare Ebene der Darstellung.

Es ließe sich zeigen, daß, was in den Begegnungen mit dem Ritterbild vorfällt, das Mißlingen des Versuches, Wissen zu erlangen und allgemeiner: zu einem Abschluß zu kommen, in der gesamten Erzäh-

ge zu verwerfen und würde ausgehend von ihnen ihre erneute Widerlegung erfahren können.

30. Die hier nach der BKA zitierte Textpassage kann als Beispiel der unabsehbaren Folgen genommen werden, die eine Editionspraxis nach sich zieht, die davon ausgeht, daß das »Phonetische [...] für die Beurteilung von Kleists Sprache ausschlaggebend ist«. Wo, wie Sembdner im Nachwort seiner Ausgabe schreibt, die Rechtschreibung »unter Beibehaltung des Lautstandes [...] modernisiert« wird, verschwindet jene an dieser Stelle wahrscheinlich bedeutungstragende Differenz zwischen Schrift- und Klangkörper. Vgl. Sembdner, *Kleist*, 1039. In Sembdnerns Ausgabe werden »Cardinal« wie »Carneval« ihrer heutigen Schreibweise entsprechend mit »K« geschrieben, so daß nun aus der nur annähernden eine tatsächliche anagrammatische Verwandtschaft geworden ist. Vgl. ebd., 208.

lung in unzähligen Varianten geschildert wird – angefangen mit dem ersten Satz, in dem Antonio Piachi nicht als »wohlhabender Güterhändler« (19) vorgestellt wird, als Inbegriff der Freiheit, der gelungenen Vermittlung und des Tausches, ohne daß zugleich durch die großen Reisen, zu denen er zuweilen »genöthigt« (19) ist, seine Beschränkung vorgeführt wird. Das Hin und Her der beschriebenen Reise nimmt anschaulich auf, was so exponiert wurde. Die Geschichte ließe sich formalisieren als Folge von Bewegungen, die vor ihrer Vollendung suspendiert werden, deren Abschluß nur durch eine Ersetzung möglich wird, die jedoch nie restlos gelingt. Nicolo etwa nimmt Paolos Platz als Sohn und Erbe ein, doch er ist gleichwohl »fremd und steif« (24), später neigt er gegen den Willen des Vaters zur Bigotterie und zeigt gegen den Willen der Mutter einen »Hang für das weibliche Geschlecht« (228). Dieser Hang zur Frau und zu Frömmerei oder, wörtlich genommen, zum zweiten Gott, gleichsam ein Überhang, entrückt ihn den Eltern, die sich doch »in Zufriedenheit mit ihm« (26) vereinigen wollten. Ihnen zuliebe zerreißt er zwar die Verbindung mit Xaviere, doch hat er sie, wie es später heißt, »nie ganz aufgegeben« (30). Elvire heiratet statt Colino Piachi, doch von dem Vorfall in ihrer Jugend ist ein »Zug von Traurigkeit« »zurückgeblieben« (26).

Wenn die Ersetzung als Prinzip der Ökonomie verstanden wird, dann läßt sich die Erzählung als Darstellung einer von Zu- und Vorfällen zugleich generierten wie auch unterbrochenen Ökonomie beschreiben. Im ökonomischen Kreislauf rückt einer an den Platz des anderen, doch er nimmt den Platz nicht ein, ohne gleichzeitig den Kreis zu öffnen, ihn durch einen Überhang, die Hinzufügung einer kleinen Differenz, zu etwas anderem zu verformen. Und es ist die Öffnung, der Überhang, die geringfügige Differenz, die den nächsten Vorfall, das nächste Ereignis hervorbringt.

Diese Charakterisierung der Geschichte stolpert freilich in eine der Fallen, die alle Erzählungen Kleists ihren Lesern anbieten: Sie erklärt paradoxerweise das zum Gesetz, was die Gesetzmäßigkeit durchbricht. Wenn in den Bildbetrachtungen, ähnlich wie in den verschiedenen Texten zu Friedrichs Seelandschaft, die Erzählung selbst dekomponiert wird, indem sie auf die ihr uneinholbare Voraussetzung vor aller Setzung zurückgeführt wird, und der »Findling« insofern, um mit Kleist zu reden, auf jener ganz neuen Bahn liegt, die der Maler der Seelandschaft »im Felde seiner Kunst gebrochen« (61) hat, und wenn diese De-Komposition das strukturierende (und zugleich destrukturierende) Prinzip der gesamten Erzählung ist, so kann das nicht ohne Auswirkung auf die Lektüre bleiben, die dann entsprechend dekomponiert wird. Die Reaktionen Nicolos und Xavieras zeichnen deren Möglichkeiten vor.

Wie Xaviera kann die Lektüre die Gleichgültigkeit (und Gleichgültigkeit) behaupten, und damit die Erzählung zum bloßen Maskenspiel erklären. Sie fände dann ihr Vorbild in Nicolo, der sich – entgegen

dem, was er, wohl ohne es zu verstehen, zu Klara sagt – bestärkt durch die logogriphische Ähnlichkeit seines Namens mit dem Colinos, erst mit dem Ritter identisch glaubt, um dann, nach Xavieras Enthüllung, als das, was er nicht ist, vor Elvire zu seinem Nutzen zu erscheinen. Sie müßte dann freilich konsequenterweise die unbestimmte und unbestimmbare Differenz verdecken wie Nicolo bei seinem Täuschungsversuch das verräterische Abbild – er verhängt es mit einem schwarzen Tuch (vgl. 51). Wie die angeblich gleichgültige Xaviera könnte sie weiter nach dem Original, dem Ursprung des Abbildes, der Essenz der Geschichte suchen, doch wäre sie dann gezwungen, was als Zufall, Vorfall, oder – in Nicolos Entgegnung auf Klara – als unkalkulierbare »Voraussetzung« erscheint, einem höheren Gesetz zuzuschreiben. Die Lektüre würde sich damit verhalten wie Nicolo bei jener abscheulichsten »That, die je verübt worden ist« (50), ihrer »Vergötterung« Vorschub leisten, sich zum Herrn des Texts machen. Im einen wie im anderen Fall würde sie versuchen, den Rest zu eliminieren, sie würde so die Erzählung versäuen oder, mit deren Bildlichkeit gesprochen, in der Wiege bleiben (vgl. 49) bzw. die Türe schließen (vgl. 40). Das Dilemma, vor das die Lektüre gestellt ist, läßt sich auch als Frage nach der Möglichkeit der Erinnerung formulieren. So heißt es im Text, nachdem zuvor geschildert wurde, daß Piachi »mit verstellter Schrift, im Namen Xavieras« (34) an Nicolo geschrieben hat, daß dieser sich augenblicklich »in Vergessenheit Constanzens« (35) aus dem Haus begab. Das »Verstellen« der Schrift also führt zum Vergessen, es ist – in der Begrifflichkeit der »Empfindungen« – das Vergessen der »Stellung«. Wie aber sie erinnern? In einem Brief schreibt Kleist im Juli 1801 an Adolfine von Werdeck:

»Ach, die Liebe entwöhnt uns von ihren Freuden, wie die Mutter das Kind von der Milch, indem sie sich Wehrmuth auf die Brust legt – Und doch ist die Erinnerung selbst an das Bitterste noch süß. Ja, es ist kein Unglück, das Glück verloren zu haben, das erst ist ein Unglück, sich seiner nicht mehr zu erinnern.«³¹

Die Passage handelt vom Erinnern in Form eines Gleichnisses von der Erfahrung einer gleichzeitigen Ersetzung und Verschiebung. An die Stelle der süßen Milch legt sich der bittere Wermut, sozusagen eine negative Repräsentation der verlorenen Muttermilch. Negativ, das heißt: Nicht der bittere Wermut selbst, sondern der Mangel, das Fehlen des süßen Geschmacks zum Beispiel, ist es, was die Erinnerung versüßt, und das Fehlen dieses Mangels wäre das Unglück, von dem Kleist hier spricht. Erinnerung wäre dieser Textstelle nach also gebunden an den Vorgang der Verkehrung des realen Mangels in Präsenz. Und das Un-

31. BKA IV/2, Briefe 2, Mai 1801 – August 1807, 70.

glück wäre sowohl, wenn der Mangel nicht mehr erkannt würde, wie auch, wenn seine Ersetzung vollständig gelänge, oder wenn es zumindest so schiene: Denn weder der bittere Wermut allein, noch die phantasmatische Süße allein könnten die Erinnerung aufrecht erhalten. Die Passage läßt sich auch als Allegorie dessen lesen, was Kleists »Findling« der Unendlichkeit romantischer Spiralen und Zirkel wie auch den gleichgültigen Schlüssen und den Verführungen durch den schönen Schein entgegensetzt: Eine unwiederbringliche Abwesenheit, eine Ohnmacht, ein Schweigen – dasjenige, was den Schein der Vollkommenheit, des Abschlusses, der perfekten Ersetzung unterbricht. Eine Lektüre, die dem, was sie in der Erzählung findet, in ihrem eigenen Gestus Platz einräumen will, könnte sich daher wohl kaum anders verhalten als Elvire, die als Webende (vgl. 38) vielleicht auch eine Allegorie des Schreibens und des Lesens ist. Anders als Nicolo, der jenen Rest, der die bildliche Versöhnung von der realen Unvereinbarkeit der Gegensätze und seinen Namen von dem Colinos unterscheidet, loszuwerden versucht, ist Elvire darauf bedacht, die Erinnerung an Colino zu bewahren. Das gelingt ihr freilich in den zwei Szenen, in denen sie den maskierten Nicolo mit Colino verwechselt, nur im selben Augenblick, in dem es ihr zugleich mißlingt: im Moment ihrer Ohnmacht. In der ersten Verwechslungsszene heißt es von ihr, daß sie »wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick von dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Getäfel des Bodens niederfiel« (31). Später, wenn Nicolo sich an Colinos Platz stellt, heißt es, daß sie »Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank« (51). Elvires Erinnerung scheint an genau jenen Unterschied zwischen dem Bild und dem auf ihm Dargestellten gebunden, der Nicolo irritiert hat. In ihrer Ohnmacht, in dem einem »Blitz« vergleichbaren Schock, wird die Erinnerung bewahrt, der Schein der Ganzheit durchbrochen, die »Vergötterung« (51) verhindert, sie ist vergleichbar jenem »Lebensfunken« vor Friedrichs Seelandschaft, dem Aussetzer des Lebens. Nur als Aufgabe kann die Deutung ihr Ziel nicht verfehlen.³²

32. Dieser Essay wurde im Rahmen zweier Seminare bei Werner Hamacher und Marianne Schuller in Baltimore und Hamburg 1992/1993 geschrieben. Seither sind mehrere Arbeiten zu den hier gelesenen Texten erschienen, die zum Teil eine Revision des hier wiedergegebenen Bildes der Literatur über die zwei besprochenen Texte nahelegen. Erwähnt seien speziell: Carl Niekerk: »Men in Pain. Disease and Displacement in ›Der Findling‹«, in: Paul Michael Lützeler/David Pan (Hg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, 107-119. Bernhard Greiner: »Der Findling. Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen«, in: ders., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen, Basel 2000. Günter Oesterle: »Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 157-180. Marianne Schuller:

Literatur

- Ammer, Andreas:** »Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1. Jg. 1991, 135-162.
- Begemann, Christian:** »Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 54-95.
- Behrens, Rudolf:** »Der Findling« – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes des la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau«, in: Angel San Miguel (Hg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9-28.
- de Man, Paul:** »Ästhetische Formalisierung«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 205-233.
- de Man, Paul:** »Phänomenalität und Materialität bei Kant«, in: Christoph Menke, (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 9-38.
- de Man, Paul:** »Kant and Schiller«, in: ders., *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1997, 129-162.
- Derrida, Jacques:** »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1989, 380-421.
- Derrida, Jacques:** *The truth in painting*, Chicago 1987.
- Fischer, Bernd:** »Der Findling«, in: ders., *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, 113-122.
- Greiner, Bernhard:** »Der Findling. Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen«, in: ders., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen, Basel 2000, 348-362.
- Greiner, Bernhard:** »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 96-117.
- Grimm, Jacob und Wilhelm:** *Deutsches Wörterbuch*, München 1984. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe, Leipzig, Hirzel 1862.
- Günther, Kurt:** *Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft*, Leipzig 1911.
- Hamacher, Werner:** »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberry (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am*

Ur-Sprung. Kleists Erzählung »Der Findling«, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt am Main 1997, 13-60. Gail M. Newman: »Family Violence in Heinrich von Kleist's Der Findling«, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 29. 4 (1996), 287-302.

- Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, München 1987, 149-173.*
- Jens, Walter (Hg.):** *Neues Kindler Literaturlexikon*, Studienausgabe, München 1996.
- Kemp, Friedhelm (Hg.):** *Clemens Brentano. Werke*, 2 Bde., München ²1973,
- Kurz, Gerhard:** »Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tübingen 1988, 128-140.
- Lacoue-Labarthe, Philippe:** »Die Zäsur des Spekultativen«, in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Tübingen 1981, 203-231.
- Lyotard, Jean-François:** »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38. Jg. (1984), 151-164.
- Lyotard, Jean-François:** *Der Widerstreit*, übersetzt von Joseph Vogl, München ²1987.
- Müller-Salget, Klaus (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main 1990.
- Newman, Gail M.:** »Family Violence in Heinrich von Kleist's Der Findling«, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 29. 4 (1996), 287-302.
- Niekerk, Carl:** »Men in Pain. Disease and Displacement in ›Der Findling«, in: Paul Michael Lützeler/David Pan (Hg.), *Kleist's Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, 107-119.
- Oesterle, Günter:** »Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleist's Dramen*, Stuttgart 1997, 157-180.
- Reuß, Roland/Staengle, Peter (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA), Frankfurt am Main 1988ff.
- Ryder, Frank G.:** »Kleist's Findling: Oedipus manqué?«, in: *Modern Language Notes* 92. 3 (1977), 509-524.
- Schuller, Marianne:** »Ur-Sprung. Kleist's Erzählung ›Der Findling«, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt am Main 1997, 13-60.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München ³1964.
- Weischedel, Wilhelm (Hg.):** *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1989.
- Wolff, Hans M.:** »Heinrich von Kleist's ›Findling«, in: *University of California publications in modern philology* 36. 13 (1952), 441-454.

