

ADAM SZELUGA  
Wyższa Szkoła Pedagogiczna  
Bydgoszcz

## **PARADOXE WELTVORSTELLUNG IN DEN NOVELLEN HEINRICH VON KLEISTS. ZUR ROLLE DES PARADOXONS UND ZUFALLS BEI KLEIST**

*„Ja, wahrlich, wenn man überlegt,  
daß wir ein Leben bedürfen,  
um zu lernen, wie wir leben müßten,  
daß wir selbst im Tode noch nicht ahnen,  
was der Himmel von uns will,  
wenn niemand den Zweck seines Daseins  
und seine Bestimmung kennt,  
wenn die menschliche Vernunft nicht hinreicht,  
sich und die Seele und das Leben und die Dinge um sich zu begreifen,  
wenn man nach Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein Recht gibt  
- kann Gott von solchen Wesen Verantwortlichkeit fordern“?*

Heinrich von Kleist  
an seine Braut Wilhelmine von Zenge  
am 15. August  
1801

Der vorliegende Artikel geht von der These aus, daß die von Kleist in seinen Novellen dargestellte Welt eine paradoxe ist. Dem Paradoxon schreibe ich im Werke von Kleist eine zentrale Bedeutung zu, weil meiner Ansicht nach nicht nur das Schaffen, sondern auch das Leben des Schriftstellers im wesentlichen Maß vom Paradoxon beeinflußt wurde. Kleist, der das Leben selbst als innerlich widersprüchlich betrachtete, erlebte mehrere Momente einer tiefen Verzweiflung und des Zusammenbruches, die letzten Endes zu seinem Selbstmord führten. Das Leben war ihm etwas äußerst Rätselhaftes: begehrenswert und wertlos zugleich; und dazu dem Menschen vollkommen unbegreifbar.

„Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. (...) Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schelten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding, wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein umständliches Buch; sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben“(Kleist S. 670)?

Kleist bringt den Begriff des Zufalls mit dem Paradoxon in Verbindung. Beide Kategorien hängen bei ihm sehr eng zusammen. Versuchen wir uns beiden Begriffen zu nähern, indem wir sie zunächst vom philosophischen Standpunkt aus betrachten. Paradox, als auch Paradoxie (vom griechischen *paradoxos*) heißen „wider die gewöhnliche Meinung, die Vernunft vor den Kopf stoßend ...

1. das der Vernunft Zuwiderlaufende;
2. das ins Widersprüchliche Führende“(Metzke S. 218).

An einer anderen Stelle heißt es: „ein widersinnig erscheinender Satz Widerspruch, Ärgernis. ... Ausgangspunkt für die Bestimmung des Glaubens gegenüber der Vernunft. Der paradoxe Satz: *credo, quia absurdum est*, ich glaube weil es wider die Vernunft ist, wurde Tertullian und Augustinus zugeschrieben ...“ (Müller, Halder S. 127). In der Literatursprache gewinnt das Paradoxe zum Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich an Bedeutung, wobei hier sogar von einer gewissen Neigung zum Paradoxon gesprochen werden kann.

Friedrich Schlegel behauptet z.B.: „Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial und eben darum ist nichts nothwendiger als sie immer neu, und womöglich immer paradoxer auszudrücken“ (Müller-Seidel S. 120f.). Die Kleistschen Paradoxe können in diesem Zusammenhang sogar als eine Zuspitzung dieses Begriffes gesehen werden. Jedenfalls muß man Walter Müller Seidel zustimmen, der „das Paradoxon als Kleists bevorzugte Denkfigur“ bezeichnet (nach Moering S. 89). Müller-Seidel behauptet sogar, die Herkunft des Paradoxons in Kleists Werken „beruht in der Überführung mathematischer Gesetzmäßigkeiten in eine Welt, in der diese Gesetze nicht mehr wie bisher gelten. Mit mathematischen Begriffen, die jeden Widerspruch ausschließen, wird eine Spannung erzeugt, in der das Widersprüchliche dominiert“ (S. 90). Diesen Gedanken erweitert M. Moering, für den das Paradoxon aus dem Vergleich der Phänomene der physischen Welt mit denen der moralischen Welt folgt (dazu Moering S. 91).

Solch eine Betrachtung der Naturphänomene sehe ich in Kleists Briefen an mehreren Stellen, wobei mir folgendes Zitat eine besondere Überzeugungskraft zu besitzen scheint: „Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal stürzen wollen, und ich zog aus diesem Gedanken

einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt" (Kleist S. 593). Diesem paradoxen Gedanken hat Kleist mehrere kleinere Prosastücke (Aufsätze und Essays) gewidmet, wie z.B. *Von der Überlegung* oder *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In den Schriften läßt sich die Absicht des Verfassers bemerken, seine Leser zu „beunruhigen“ und die Auffassung von der Sicherheit der Weltordnung in ihnen zu erschüttern.

Der angeführte Aufsatz *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* stellt Sprechen und Denken in eine einzigartige Beziehung, indem er die Bedeutung des Wortes „verständlich“ umkehrt. Das scheinbare Paradox, das durch dieses Vorgehen zustande kommt, enthält eine interessante Aussage über die Möglichkeiten des menschlichen Erkenntnisvermögens und ermöglicht, die bisher verborgene Wahrheit ans Tagelicht zu bringen (Saichiro S. 226f.). Die Kategorie des Zufalls wird von zahlreichen Wissenschaftlern mit dem Paradoxon verbunden. Der philosophischen Auffassung nach werden dem Zufall und dem Adjektiv zufällig folgende Bedeutungen zugeschrieben:

1. „ungewollt, unbeabsichtigt;
2. unvorhergesehen; obgleich kausal bestimmt (ontologisch: das Zusammentreffen zweier in keiner unmittelbaren Kausalbeziehung stehender Kausalreihen);
3. die bloße Tatsächlichkeit bezeichnend, die sich logischer Ableitung entzieht;
4. das, was einer Sache nicht wesentlich, sondern nur beiläufig, akzidentell wesenszufällig ist;
5. schlechthin zufällig; kontingent im Sinne der Aufhebung des Satzes vom Grunde und der Negation der seinsmäßigen Notwendigkeit" (Metzke S. 334).

Es wird aus der Zahl der Bedeutungen ersichtlich, daß die Bezeichnung „Zufall“ sehr verschiedene Interpretationen haben mag, was auch in Kleists Novellen der Fall ist. Demnach legen auch die Kleistforscher diesen Begriff sehr unterschiedlich aus. Werner Hamacher behauptet z.B.: „Unter Zufall ist bei Kleist nicht bloß als Ereignis zu verstehen, zu dessen Erklärung weder die Gesetze der Mechanik, noch die Regelvorstellungen der Ontotheologie ausreichen, sondern ein unreguläres Zusammentreffen von Ereignissen, die selber aus dem Zufall von Regeln resultieren. ... Zufall ist derjenige Fall, in dem mindestens zwei Fälle einer Regel derart aufeinanderstoßen, daß sie nicht mehr dieser Regel selber unterliegen. Dennoch ist der Zufall keine Ausnahme der Regel, sondern dasjenige Ereignis, in dem die Regel mit sich selber kollidiert und eine neue, höchst zweideutige, nämlich den Gesetzen der Natur zugleich entsprechende und sie außer Kraft setzende Ordnung schafft" (Hamacher S. 154f.).

Etwas anders sieht den Zufall bei Kleist Joachim Müller, der in seiner Analyse des *Findlings* festgestellt hat: „Die vom Dichter berichtete Geschehenswelt ist eine in sich geschlossene Kette von vielschichtigen Vorfällen, eine Abfolge von Zu-Fällen in dem Sinn, daß bestimmten Menschen in bestimmten Situationen aus bestimmten Gegebenheiten etwas

zu-fällt, was sie zu bestimmten Handlungsweisen veranlaßt, die von bestimmten Augenblicken aus irreversibel sind" (Müller S. 437).

Diese Interpretation, ähnlich wie die von W. Hamacher, ist für uns von großer Bedeutung. Um dem mehrdeutigen Sinn des Zufalls näher zu kommen, nehmen wir noch eine weitere Auslegung des Begriffes „Zufall“, diesmal von W. Müller-Seidel, auf. Der Forscher verbindet Zufälle mit dem Schicksal und kommt zum Schluß: „Schicksal und Zufall sind dabei Begriffe von zentraler Bedeutung. Sie sind als Teilbegriffe aus der Handlung der pragmatischen Dichtungsarten nicht wegzudenken. Gemeinsam ist ihnen der Umstand, daß dasjenige, was „geschickt“ wird, oder was „zufällt“, der Verfügbarkeit des Menschen weithin entzogen ist. Ob wir es im Einbruch bestimmter Ereignisse mit dem einen oder dem anderen zu tun haben, ob vorbestimmtes Schicksal oder blinder Zufall am Werke sind, hängt dabei von der Deutung ab, die ihnen der Dichter gibt" (Müller-Seidel 1961, S. 77). Die Zufälligkeit ist eines der Grundprinzipien, die das Leben von Kleists Helden regeln. Sie wird zur Wirklichkeit und bestimmt sie, ohne daß die Menschen sie bemerken und als solche ansehen. Die Zufälle berühren sich oft mit dem Unwahrscheinlichen, so daß sie an das Wunderbare grenzen.

Eine weitere Kategorie, deren sich der Verfasser beim Aufbau seiner Novellen bedient, ist der Kontrast. Er ist bei Kleist sehr detailliert ausgeprägt – wir haben mit mehreren und vielschichtigen Kontrasten zu tun. Kontrastierend werden sowohl die Hauptpersonen, als auch die Handlung der Novellen und schließlich die stilistischen Mittel dargestellt.

Fast in jedem Werk handeln unterschiedliche Helden. Michael Kohlhaas ist zugleich ein billigdenkender und entsetzlicher Mensch, der zum Verbrecher wird. Kontrastvolle Gestalten sind die Marquise von O... und Toni in *Verlobung auf St. Domingo*. Die erste von ihnen, eine bisher ehrenwerte Frau und beispielhafte Mutter, verliert ihren guten Ruf und wird wie eine völlig unsittliche Person behandelt. Das Mädchen – Toni – ist das deutlichste und „sichtbarste“ Beispiel der Kontraste bei Kleist. In der Novelle handeln weiße und schwarze Menschen gegeneinander, verwickelt in einen Rassenkampf, der die persönlichen Schicksale Tonis und Gustavs auf eine tragische Art miteinander verbindet, so daß in ihrem Falle der Vergleich Dame/Dirne angewandt werden könnte. Die Hautfarbe der Helden bestimmt ausnahmslos ihre Wahrnehmungen: Weiße werden ausschließlich aufgrund ihrer Rasse als Fremde und potentielle Feinde von den Schwarzen identifiziert: „Seid Ihr eine Negerin? Babekan sagte: nun, Ihr seid gewiß ein Weißer, daß Ihr dieser stockfinstern Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin" (Kleist S. 162)! Alle Täuschungen und Mißverständnisse, an denen das oben genannte Paar zugrunde geht, folgen aus Vorurteilen, die auf die Gesichtsfarbe zurückzuführen sind. Selbst die Liebe, die diese in einem Augenblick abgebaut zu haben scheint, ist außerstande, sie zu überwinden: „du hättest mir nicht mißtrauen sollen" (ebenda, S. 193) ruft Toni zu Gustav. Sie ist sich jedoch dessen bewußt, warum er sie mißverstanden und ihr nicht vertraut hat.

Die Figur Tonis ist allerdings der Kreuzpunkt der Rassenkonflikte: sie ist Mestize, weder „schwarz noch weiß“ und deshalb für hinterlistige Taten besonders brauchbar. Sie wurde von Gustav in einer mehrdeutigen Konstellation wahrgenommen. Sie wohnt im Haus der Schwarzen, wird ihm als eine Weiße (und auch weiß gekleidet) präsentiert, doch er selbst sieht sie – in seiner Einbildung – als eine Negerin. Die Täuschung, die diese Verwirrung verursachte, ist ohne weiteres verständlich. Die metaphorische Szenerie der Nacht (die Dunkelheit) und des Tages (die Helligkeit) betonen die krassen „schwarz-weiß Gegensätze“ der Novelle.

Der Titelheld des „Findlings“ – Nicolo – verkörpert in seiner Ähnlichkeit mit ihm, auch die Gegenperson – Colino. Zwischen seinen Verbrechen und den Wohltaten des Retters der Elwira entsteht der größte Kontrast im Werk.

Voller Kontraste sind auch die Handlungen der Novellen. Auf eine verfehlte soziale Ordnung im *Erdbeben in Chili* weist z.B. Hans M. Wolff hin, für den die Standesunterschiede zwischen Jeronimo und Josephe, die die direkte Ursache des Konfliktes darstellen (dazu Wolff S.43ff.). Jeronimo verstößt gegen die in St. Jago herrschenden Prinzipien, indem er keine ihm sozial gleichgesetzte Geliebte findet, sondern eben ein Mädchen aus einem reichen Hause zu heiraten beabsichtigt. Deswegen wenden sich gegen ihn nicht nur die Familie der Josephe, aber auch andere „höhere Schichten“ der Stadt.

Die Gefühle der Helden, die zu einer der wichtigsten Handlungskraft werden, implizieren genauso die größten Gegensätze. Liebe und Frömmigkeit kontrastieren mit dem Haß und dem grenzenlosen Fanatismus der Menge im *Erdbeben in Chili*.

Gleiche Gefühle – Liebe und Haß – herrschen sowohl in der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* als auch im *Findling*. Begriffe, wie Schuld und Unschuld, sind zentrale Kategorien der Novelle der *Zweikampf*, wobei sie innerlich widersprüchlich und kaum zu trennen sind.

Mit Hilfe des Kontrastprinzipes wurden auch die dramatischen, höchst spannenden Partien der Novellen, in ruhige epische hineingeflochten, worauf sich die zahlreichen Wendepunkte in der Handlung stützen.

Die Kontrastreihen verbinden unterschiedliche literarische Mittel, von denen Witz und Ironie im Vordergrund stehen. Humorvolle Beschreibungen begleiten ironische Bemerkungen des Autors und bestimmen den einzigartigen Charakter seiner Novellen. Das Prinzip der kontrastierenden Darstellung der Wirklichkeit ist eine der Hauptregeln des Aufbauschemas von Kleists Werken. Durch Unterschiede und Gegensätze schafft der Verfasser Grundlagen seiner Weltvision und bereitet das „Vorfeld“ für die Paradoxie der Weltvorstellung vor.

Die Struktur der Paradoxie ist in den Novellen ein kompliziertes und zusammengesetztes Schema. Kleist stellt die Welt als eine paradoxe und innerlich widersprüchliche dar. Doch die einzelnen Paradoxe, oder richtiger ausgedrückt Paradoxienkomplexe, besitzen eine eigene Logik und Reihenfolge, die dem Leser einen Überblick über die Ereignisse der Handlung und ihre Zusammenhänge gewähren. Die einzelnen Geschehnisse erscheinen

rein paradox, aber in ihrer Verkettung gewinnen sie an Logik und Kausalität, wenn sie auch auf den ersten Blick paradox und widersprüchlich sind.

Im *Erdbeben in Chili* darf schon die erste Szene als Einführung in die Kette bezeichnet werden. Ein junger Mann versucht den Selbstmord zu begehen, während um ihn eine entsetzliche Naturkatastrophe tobt und unter den Bewohnern von St. Jago mehrere Opfer zu finden sind. Dieser an und für sich widersprüchlichen Situation folgt das erste Paradox in der Kette: das Erdbeben, das den Bürgern der Stadt Unglück, Untergang und Umsturz aller Verhältnisse bringt, bedeutet für die Geliebten eine unerwartete, „zufällige“ Rettung, Glück und Hoffnung auf verschontes Leben. Voller Paradoxie ist auch die Bedeutung des Erdbebens, das in den Augen der Stadtbewohner eine Gottesstrafe für die Sünde des Jeronimo und der Josephe ist, doch „zufälligerweise“ wurden nicht die „Sünder“, sondern die „Frommen“ bestraft. Demnach soll die scheinbare Versöhnung der Menschen im Tal das Liebespaar von der Absicht einer Ausreise aus St. Jago ableiten. Die Helden fassen einen äußerst paradoxen Entschluß, trotz allem in der Stadt zu bleiben, weil sich die Leute „versöhnt“ hätten.

Eine gleiche Funktion der Täuschung ist der Begegnung beider Familien – der gesellschaftlich nicht anerkannten Jeronimos mit der von Staats- und Kircheninstitutionen akzeptierten Familie Don Fernandos – zuzuschreiben.

Das nächste Element in der Paradoxienkette ist die Messe in der Kirche, die ein Dank an Gott für die Verschonung sein sollte, und die in ihrem Ausgang zur blutigen „Auseinandersetzung“ mit beiden Helden geworden ist.

Die Kette der nacheinanderfolgenden Paradoxien wird mit einem „Endgliedparadox“ abgeschlossen, die Ursache des Gotteszornes, der „sündhafte“ Philipp überlebt und das „unschuldige“ Kind der anderen Eltern – Juan – kommt ums Leben. Auf diese Weise wurden beide Paradoxe, das erste und letzte, gegenübergestellt: eine Person wird paradox und „zufällig“ verschont, wobei um sie herum mehrere „Unschuldige“ zugrunde gehen.

In diesem Zusammenhang wird die Logik der Paradoxe sichtbar, von der die Rede war. Nachdem die Kette abgeschlossen wurde, kann sich der Zyklus wiederholen. Das erste Element der nächsten Kette wird mit dem letzten Glied der früheren Kette verbunden: Philipp aus der Novelle *Das Erdbeben in Chili* verwandelt sich in Nicolo aus *Findling* und beide Werke könnte man als eine zweiteilige „Erziehungsnovelle“ betrachten. Die Funktion der Pflegeeltern übernimmt Piachi mit seiner Frau Elvira, dessen Vorname dem von Donna Elvira aus dem *Erdbeben in Chili* zufälligerweise gleicht (erweitert nach Blöckner S. 133ff.). Die Novelle *Der Findling* fängt auch paradox an: Piachi nimmt das kranke Weisenkind Nicolo in seine Obhut, doch sein eigener Sohn Paulo stirbt an einer „pestartigen Krankheit“. Nicolo, der inzwischen von Piachi und Elvira adoptiert wird, entpuppt sich als ein besonders undankbarer Pflegesohn und erweist Piachi seine „Dankbarkeit“, indem er seine Frau Elvira zu verführen versucht. Das zentrale Paradoxon *Des Findlings* ist im Motiv des Doppelgängers Nicolo/Colino verborgen. Nicolo ist dem seit langem verstorbenen Wohltäter und Retter von Elvira Colino auffällig ähnlich, was der erste skrupellos mißbrauchen

will. Da greift jedoch Piachi ein und mordet seinen Pflegesohn, den er paradoxerweise vor Jahren gerettet hatte. Das letzte Paradoxon beendet den gescheiterten „Erziehungsprozeß“ des Findlings, der durch das „Muttermal“ der Sünde gekennzeichnet ist und die zugleich Ursache seines Untergangs ist. Piachi jedoch, im Gegensatz zu Jeronimo, wird nicht verschont, sondern gesetzmäßig bestraft.

In der *Verlobung in St. Domingo*, wie auch in der *Marquise von O ...* bilden die einzelnen Paradoxe ähnliche Ketten der Widersprüche. Der Anfang *Der Verlobung* erinnert an den *Findling*: sowohl der Neger Congo Hoango als auch Nicolo sind ihren Wohltätern undankbar, wobei jedoch Congo rücksichtsloser als der Findling handelt und blutige Kämpfe gegen die weißen Bewohner der Insel anleitet.

Einer paradoxen Situation begegnen wir schon am Anfang der Novelle: Gustav, ein von den Schwarzen verfolgter Weißer sucht, während dessen Abwesenheit, die Zuflucht im Hause der Neger und „zufällig“ im Hause des Anführers des Negeraufstandes Congo. Von dem Moment an bestimmt das Motiv der Täuschung die Handlung der Novelle. Gustav wird von beiden Bewohnerinnen des Hauses – Babekan und ihrer Tochter Toni – mit der Absicht aufgenommen, ihn zu täuschen und nach der Ankunft von Congo in die Hände der schwarzen Verbrecher zu übergeben. Die Aufgabe der Täuschung ist Toni zuteil geworden<sup>1</sup>, doch unerwartet erscheint ein Hindernis, das den Plan Babekans gefährdet: Gustav und Toni verlieben sich ineinander. Ihre Liebe verwandelt sich in eine Reihe paradoxer Irrtümer, die letzten Endes den Verliebten den Untergang bringen. Das zentrale Paradoxon wird von Toni angebahnt, die durch Gustavs Fesselung und Babekans Täuschung ersterem das Leben zu retten plant. Der desorientierte Gustav erschießt Toni, die ihn paradoxerweise verschonen will. Der folgende Selbstmord Gustavs ist nur die Folge seines Irrtums. Sein Tod ist also nur zeitlich aufgeschoben worden, er entgeht seinem Schicksal nicht, ähnlich wie Jeronimo und Josephe im *Erdbeben in Chili*.

Das Verhängnisvolle und Schicksalhafte wird in der Novelle *Der Zweikampf* noch weiter geführt. In ihr kann man sogar metaphysische Elemente bemerken. Das Gottesurteil wird bezweifelt, indem der Verteidiger der Unschuld vom eigentlichen Schuldigen im „göttlichen“ Zweikampf besiegt zu sein scheint. Zwar erfährt er die Gerechtigkeit und erholt sich wunderbar von seinen tödlichen Verletzungen, während sein Gegner an einer kleinen Wunde stirbt, doch die Verwirrung der Menschen läßt sich nicht leugnen. Man könnte sie sogar als existentielle Verzweiflung und Bejahung der absurden Existenz bezeichnen (dazu Blöckner S.138). Etwas mehr Optimismus bringt die Novelle *Die Marquise von O ...*, die ein für die Titelheldin glückliches Ende nimmt. Aber auch in diesem Werke herrscht die bis ins Absurde getriebene Paradoxie. Die Marquise sucht mit Hilfe einer Anzeige den Vater ihres

---

<sup>1</sup> Auf Tonis Rolle wurde schon hingewiesen, S. 54.

Kindes, das sie auf eine für sie unverständliche Weise empfangen hatte. Das Hauptparadoxon begegnet dem Leser also am Anfang des Werkes. Der weitere Ablauf der Ereignisse spielt sich auf zwei Ebenen ab: auf der bewußten (die Eltern der Marquise und die ganze „Umwelt“) und der unterbewußten (die Heldin), wobei jedoch das Tragische für diese ist daß sie an der Grenze beider Sphären steht, ein Schlußakkord ist, woraus sich dann ihre Tragödie ergibt. Es gelingt ihr jedoch, diese zu überwinden, obwohl es nicht nur einen „eisernen Willen“ aber auch einen riesigen Mut verlangt.

Das Schlußparadox – die „Entlarvung“ des Grafen als Vater des Kindes – ist als letztes Element des ersten, ausgedehnten Paradoxons auszulegen. Die Person des Grafen ist genauso zwiespältig, wie die Wahrnehmung der Marquise am Ende der Novelle: in ihrem Unterbewußtsein sieht sie ihn als ihren Retter, das Bewußtsein „korrigiert“ den Schein, indem sie den Grafen als den Täter anzuerkennen hat. Ihre höchst paradoxe Lage widerspiegelt „der Engel-Teufel Widerspruch“: „er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre“ (Kleist S. 143). In diesem Moment könnten wir noch zwei Novellen vergleichen: die Situation der verzweifelten Marquise ähnelt der von Littegarde im „Zweikampf“. Beide müssen zwei widersprüchliche Tatsachen anerkennen, die ihr Verstand als logisch unvereinbar aufnimmt. Das Gefühl ist eben ihre „Waffe“, die sie gegen die Gebrechlichkeiten der Welt verwenden. Dadurch, daß sie dem Gefühl „treu“ bleiben, sind sie imstande, alle Hindernisse auf dem Wege zu ihrem Glück zu überstehen (dazu Müller-Seidel 1961, S. 263).

An den angeführten Novellen von Kleist wurde versucht, die Struktur des Paradoxons aufzuzeigen<sup>2</sup>. Im nächsten Teil dieses Artikels werden weitere Mittel untersucht, und der Versuche unternommen, dem Begriff der Scheinbarkeit der Paradoxe bei Kleist näherzukommen.

Nachdem der Aufbau der Komplexe von Paradoxen in Kleists Novellen dargestellt wurden, soll nun die Bedeutung und Auslegungsmöglichkeiten der Paradoxe aufgegriffen werden. Dabei wird noch eine äußerst bedeutende Kategorie berücksichtigt, nämlich die Ironie. Kleist weiß, wie kein anderer, in seinen Werken mit ihr umzugehen und bedient sich ihrer mit meisterhafter Präzision. Die Ironie bietet ihm eine kaum zu überschätzende Möglichkeit, die Aussage seiner Novellen in aller ihrer Mannigfaltigkeit zu schildern. Dadurch gewinnen die Werke an Mehrdeutigkeit, obwohl natürlich auch die Interpretation schwieriger wird.

Die Ironie gehört zu den meist verwendeten literarischen Figuren, wobei ihre Kriterien besonders umstritten und kaum einheitlich sind. „Ironie ist Unernst unter der Maske des Ernstes, und darin besteht ihre Besonderheit: Ironie imitiert Ernst und stiftet Verwirrung

---

<sup>2</sup> Der Schwerpunkt liegt vor allem auf den Novellen, in denen meines Erachtens diese Struktur am deutlichsten vorkommt. Damit soll natürlich keinesfalls behauptet werden, es gäbe keine Möglichkeit, eine andere Wahl zu treffen.

zwischen ernst und unernst Gemeintem. Indem Ironie den Ernst nur nachahmt, negiert sie ihn" (Moering S. 167f.) – so beschreibt ihre Funktion M. Moering. Sie ist auch Gegenstand philosophischer Erwägungen gewesen. Soeren Kierkegaard schreibt z.B., sie sei ein „negativer Begriff“ und Hegel definiert sie als „unendliche absolute Negativität“ (S. 168). Ironie ist in ihrem Wesen nie eindeutig, sondern mehrdeutig und doppelsinnig; allerdings gewinnt sie an Bedeutung und Sinn in konkreten Situationen und nur auf solche muß sie bezogen werden, damit sie verstanden werden könnte. Die Differenz zwischen dem, was man sagt, und dem, was man damit meint, und wie man verstanden werden will gewährt der Ironie ihre einzigartige Wirkung.

Versuchen wir nun die Ironie und ihre Rolle in Kleists Novellen zu bestimmen. Der Erzähler bleibt bei ihm sachlich und objektiv; die Werke werden fast niemals mit einem Kommentar versehen. Doch die Art und Weise, wie Kleist von der Handlung berichtet, läßt uns das Geheimnis seiner Erzählweise erkennen. Wichtig ist ihm nicht nur das Sichtbare (Geste, Mimik), sondern auch das Hörbare (Akzent, Tonfall). Der Autor bringt seine Gestalten und Ereignisse in äußerst schwierige Situationen, um sie dann genauer charakterisieren zu können. Im *Erdbeben in Chili* heißt es z.B.: „und die Zungen fielen so scharf über das ganze Kloster her“ (Kleist S. 144), oder an einer anderen Stelle: „und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen“ (S. 145). Es handeln in Kleists Novellen keine „Frauen“ oder „Damen“, sondern eben „Matronen“ und „Jungfrauen“, die sogar als göttliche und himmlische Gestalten geschildert werden. „O Mutter Gottes, du Heilige“ ruft Jeronim zu Josephe, nachdem er sie wieder gefunden hatte (S. 148) und Don Fernando wird in der Kirche im Augenblick des Mordes zu einem überirdischen Helden: „Don Fernando, dieser göttliche Held“ (S. 158). Und wie wäre auch die Schlußszene der Novelle zu interpretieren, ohne die Ironie zu berücksichtigen? „... und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßte er sich freuen“ (S. 159). Hatte er sich gefreut oder nicht, möchte man naiv frage? In der Naivität wird das ironisierende Erzählen ersichtlich, das selbst im Wort „freuen“ im genannten Zusammenhang sehr deutlich zum Ausdruck gebracht wird.

Die Ironie ist auch bestimmender Faktor in der Novelle *Die Marquise von O...* Die Geschichte der Marquise läßt sich auf zwei verschiedene Weisen lesen und interpretieren. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, die Sympathie des Erzählers liege auf der Seite der Familie der Heldin, und man warte nur auf den Augenblick, in dem die „unsittliche Julietta“ entpuppt wird. Mit der Zeit wird jedoch immer verständlicher, daß die Situation weit komplizierter ist. Kleist verwendet bewußt die Sprache der „höheren Schichten“ und verleiht ihr einen Doppelsinn, indem er sich an die Konvention dieses Sprachgebrauchs nicht hält. Demnach ist die Ironie keinesfalls zwischen den Zeilen versteckt. „Alles kehrte nun in die Ordnung der Dinge zurück ... als sie sich, sonst die Göttin der Gesundheit selbst, von wiederholten Unpäßlichkeiten befallen fühlte, die sie ganze Wochen lang, für die Gesellschaft

untauglich machten" (S. 104). Der Autor bringt zwei unterschiedliche Faktoren in Zusammenhang und erzeugt damit eine ironische Wirkung seiner Novellen.

Die Kunst Kleists besteht nun darin, daß er die Ironie auf mehreren Ebenen (ein Wort, einen Satz, oder eine Redewendung) einsetzen kann. *Die Umstände* bieten in dieser Hinsicht ein sehr gutes Beispiel. Im berühmten Anfangssatz der Novelle bedeuten sie nur die metaphorisch ausgedrückte Schwangerschaft der Marquise: „... das sie ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei ..." (S. 108, 110ff, 124, 127 ff., 131, 135).

Danach werden *Die Umstände* mehrmals an anderen Stellen in ihrer direkten Bedeutung (Schwierigkeiten, Sachverhalte) angeführt (S. 117) und daraus resultiert das spannende ironische Verhältnis beim Vergleich beider Bedeutungen des Wortes. Die Interpretation der Aussagen einzelner Helden ist völlig von den Intentionen des Lesers abhängig. Dementsprechend erscheint uns Graf F. von Anfang an als Retter oder Schänder der Marquise und die Beurteilung seiner Person bleibt demnächst unverändert oder folgt aus der Entwicklung der Handlung und unterliegt ihr. Der Höhepunkt der Zweideutigkeiten in der Novelle sind die Worte der Heldin: „... er gefällt und mißfällt mir" (S. 683) die auf eine zwiespältige Erscheinung des Grafen F. zurückzuführen sind. Zugleich bringen die Worte die Hauptaussage des Werkes zum Ausdruck, sei es auch auf symbolische Art und Weise.

Die Ironie wird auch durch sprachliche Mittel (grammatische Kategorien, verschiedenen Spracharten) deutlich. Dadurch wird erst die eindeutige Auslegung des Zufälligen und Paradoxen in den Novellen möglich. Alle Ereignisse, ohne sie auf die ironische Erzählweise bezogen zu haben, dürfen uns als „zufällige" und dann „paradoxe" vorkommen. In dem Moment gewinnen sie ihre „verborgenen" Bedeutungen und weisen ihre eigene Logik auf. In diesem Sinne sind es nur „scheinbare" Zufälle und Paradoxe und als solche sollen sie irgendeine Kausalität darbieten. Um sie erschließen zu können, müssen wir uns noch einmal in eine komplizierte Sphäre des Kleists Schaffens begeben – nämlich seine Beziehung zu Gott untersuchen.

Kleist war ein extremer Pessimist, doch trotzdem suchte er nach Antworten auf wichtige Fragen menschlicher Existenz, vor allem nach dem Sinn des Lebens. „Was ist böse? Absolut böse? Tausendfach verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern und oft die schlechteste erzeugt die besten. Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses getan? Etwas, das böse wäre in aller Ewigkeit fort" (S.683) . Diese Fragen lassen uns in die tiefsten Geheimnisse seiner Seele hineinschauen und zugleich die größten Widersprüche seines Lebens besser erfassen. Er war gewiß ein Gläubiger, seine Religiosität war tief gefestigt. Sie war allerdings eine äußerst sonderbare, seinem Leben entsprechend. Von einer Krise zur anderen getrieben, konnte er auch seinem Glauben keinen „festen Grund" sichern. Seine Religion war „eine Summe von Begriffen" (Krühoeffer S. 64), unter denen sich die Lebensvorstellung und die Lebenspläne an erster Stelle befanden. Auch das Kantsche „Ding an sich" ist in diesem Zusammenhang ein Problem, das Kleist fast an die Grenzen des Wahnsinns führte. Die vorherrschende

Gottesgestalt ist der sogenannte „deus absconditus“ (der verborgene Gott), die der Autor des *Erdbebens in Chili* für die einzig wahre hielt. Er ließ die Gebrechlichkeit der Welt zu und der böse Zufall geht ihn überhaupt nichts an. Der Welt sei ihr Gleichgewicht entzogen und die herrschende Kraft sei der blinde Zufall, der das Menschenleben paradox gestalte. Diese Behauptung, so logisch sie auch scheinen mag, muß bezweifelt werden. Zwar ist die Anwesenheit Gottes an keiner Stelle sichtbar, sie wird nur geahnt, vorausgesetzt oder begehrt; doch läßt sich nicht bestreiten, daß jemand oder „etwas“ die Existenz der Menschheit leitet. Es ist ein Absolutum oder Gott, der jedoch für die Menschen auf der Erde kaum begreifbar ist. Kleist zweifelt nicht am guten Willen Gottes, er deutet nur auf die Unmöglichkeit der Erkenntnis Gottes durch den menschlichen Verstand hin: „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir auch nicht, wenn die Kinder weinen“ (Kleist S. 766). Die irdischen Tragödien sind demnach nur in den Augen eines schwachen Menschens zufällig und widersprüchlich. Er ist außerstande die Absichten Gottes, die offensichtlich einen Sinn haben, zu übersehen.

Allerdings bleibt er für Kleists Helden „unzugänglich“ und daraus resultieren auch ihre Fehlbarkeiten und Sündenfälle. Nach meiner Meinung könnte man mit Recht behaupten, daß das größte Problem der Menschen (in Kleists Auslegung) ihre gestörte Kommunikation zu Gott sei. Wer daran Schuld ist, sagt uns der Autor allerdings nicht. Er läßt die Frage offen, obgleich man vermuten könnte, daß er an einigen Stellen seiner Werke auch Klagen an Gott hätte. Gott ist letzten Endes der Schöpfer der Welt und er determiniert, in sichtbarer oder unsichtbarer Weise, das Schicksal der Menschen. Eine überzeugende Charakteristik des Verhältnisses von Kleist zu Gott gibt Walter Silz: „Kleist scheint niemals das Dasein eines höheren Wesens bezweifelt zu haben, aber er hatte tiefsitzende Zweifel in bezug auf Gottes Natur und unsere Fähigkeit, ihn zu erkennen“ (Silz S. 365).

Es wurde versucht, das Bild der Welt in den Novellen von Kleist zu schildern. Seine Weltvorstellung haben wir als eine paradoxe bezeichnet, weil sie mehrere innere Widersprüche beinhaltet. Zugleich aber sind wir zur Schlußfolgerung gekommen, daß die Paradoxie einerseits eine höchst komplizierte Struktur aufweist, andererseits, daß sie durch die Ironie relativiert und in ihrer Aussage mehrdeutig werden. Aus diesem Grunde wurde die These der Scheinbarkeit der Paradoxie formuliert und an mehreren Beispielen, mit Rückgriff auf die paradoxe Logik, begründet.

Zum Schluß sei der äußerst pessimistische Ausklang der Novellen zu schwächen und mit Optimismus und Mut auszustatten. Kleist glaubte nämlich unerschütterlich an die Macht der menschlichen Gefühle, die nicht nur tragisch in ihren Auswirkungen sein können, sondern auch als Pfeiler der ins Wanken geratenen Welt angesehen werden sollen. Zu solchen Gefühlen zählte Kleist vor allem die Liebe, der er sehr hohe Anforderungen stellte und die er für besonders „mächtig“ hielt: „Edler und besser sollen wir durch die Liebe werden ...“ (Kleist S. 503) – so schreibt er in einem seiner Briefe an Wilhelmine von Zenge. Seine Helden beweisen es beispielhaft, weil ihre Stärke und innere Kraft eben in dem unerschütterlichen Glauben an die Liebe bestehen.

## LITERATUR

- W. Hamacher: *Das Beben der Darstellung*; in: *Positionen der Literaturwissenschaft*; hg. von D.E. Wellbery, München 1987, S. 149-168.
- H. v. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*; München 1987, Bd. 2.
- M. Krühoefffer: *H. v. Kleists Religiosität*; in: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 1921, S. 63-66.
- E. Metzke (Hg.): *Handlexikon der Philosophie*; Heidelberg 1949 Paradoxon, S. 218.
- M. Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*; München 1972.
- M. Müller und A., Halder (Hg.): *Herders Kleines philosophisches Wörterbuch*; Breisgau 1958.
- S. Müller: *Zufall und Vorfall*; in: *Zeitschrift für Germanistik* 1982, 3, S. 427-438.
- W. Müller-Seidel: *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists „Marquise von O...“*; in: *H.v.Kleist – Aufsätze und Essays*; hg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1987, S. 244-268.
- W. Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen – Eine Studie über H.v.Kleist*; Köln, Graz 1961.
- I. Saichiro: *Die Funktion des Paradoxons in H.v.Kleists Aufsatz „Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“*; in: *Kleist-Jahrbuch* 1991, S. 225-237.
- W. Silz: *Das Erdbeben in Chili*; in: *H.v.Kleist – Aufsätze und Essays*; hg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1987, S. 351-366.
- H.M. Wolff: *H.v.Kleist. Die Geschichte seines Schaffens*; in: *University of California Press (Berkeley and Los Angeles)* 1954, 41, S. 41-56.