

## Das Kleistsche Paradox

*„De ces hommes qui vont jusqu'au  
bout de leur formule“ (Valéry)*

„Sollte\*) das höchste Prinzip das höchste Paradoxon in seiner Aufgabe enthalten? Ein Satz sein, der schlechterdings keinen Frieden ließe — der immer anzöge, und abstieße — immer von neuem unverstündlich würde, sooft man ihn auch schon verstanden hätte? Der unsre Tätigkeit unaufhörlich rege machte — ohne sie je zu ermüden, ohne je gewohnt zu werden? Nach alten mystischen Sagen ist Gott für die Geister etwas Ähnliches.“ So vermutet Novalis einmal, daß das höchste Prinzip als Aufgabe auch das höchste Paradox in sich enthalte<sup>1)</sup>. Zugleich sagt Novalis damit, was er unter einem Paradox versteht: paradoxe Sätze sollen eine unaufhörliche Unruhe des Geistes wecken, die keinen Frieden läßt, die bei keinem vorläufigen Verständnis stehen bleibt und die keine Erschlaffung oder Gewöhnung kennt. Diese romantische Bestimmung des Paradox ist die subtilste, die ich kenne. Ich stelle sie mit Bedacht der Beschreibung des Kleistschen Paradox voran; denn sie enthält eine Rechtfertigung für mein eigenes Verfahren, von einer Redefigur aus die Struktur eines neuen dichterischen Denkens und Schaffens zu erläutern<sup>2)</sup>.

Kleist hat nämlich an zentralen Stellen paradoxe Sätze verwendet. So steht in dem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ das überraschende Paradox: „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß“<sup>3)</sup>. Das ist eine paradoxe Behauptung, weil sie der allgemeinen Auffassung zuwider ist und doch eine verborgene Wahrheit enthält. In dem bekannten Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird sogar an entscheidender Stelle die These als ein Paradox gekennzeichnet: „Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers. — Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden

\*) Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 22. V. 1962.

1) Novalis: Briefe und Werke, hg. von E. Wachsuth, Berlin 1943, III. Band, S. 165 (Die Fragmente, Nr. 381).

2) Meine These von der paradoxen Struktur der Kleistschen Dichtungen berührt sich in mehreren Punkten mit der umfassenden und tiefen Kleist-Studie von Walter Müller-Seidel „Versehen und Erkennen“ (Köln und Graz 1961), besonders mit der von ihm entdeckten „Struktur des Widerspruchs“, und nur die Tatsache, daß das romantische Paradox noch andere Aspekte als den des Widerspruchs enthält, ermutigt mich zu einer Veröffentlichung.

3) H. v. Kleists Werke, in Verein mit G. Minde-Pouet und R. Steig hg. von Erich Schmidt, Leipzig und Wien (Bibl. Inst.) IV. Bd., S. 79.

Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen. — Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte.“ Dieser Abschnitt aus dem Gespräch enthält keine Theorie des Paradox — wie des Novalis tiefsinniger Vergleich mit der mystischen Gottesvorstellung; aber es werden paradoxe Sätze verwendet, um einen Standpunkt jenseits der populären oder überlieferten Meinungen zu gewinnen, und diese neue These wird als „Paradoxe“ (im Femininum!) und als „sonderbare Behauptung“ bezeichnet. Die Thesen des Ballett-Tänzers sind geistreicher, aber auch tiefsinniger und wahrer als die überlieferten Ansichten des Autors, der immer noch meint, schon im Bau des menschlichen Körpers sei das höchste Maß von Anmut angelegt. Das Interessante und Tiefsinnige erscheint in der Redefigur des Paradox: überlieferte Vorstellungen werden verworfen und kühne Ansichten an ihre Stelle gesetzt. Der Autor trennt noch Mensch und Gliedermann voneinander, indem er den einen über den andern stellt. Der Tänzer kehrt aber nicht nur die überlieferte Rangordnung um, sondern stellt sogar eine formale Relation zwischen Marionette und Gott her. Das muß offenbar mit der Ansicht zusammenhängen, daß die Welt „ringförmig“ ist, so daß Anfang und Ende ineinandergreifen. Ein Paradox überbietet das andere, aber jedesmal werden alte Vorstellungen abgelehnt und neue an ihre Stelle gesetzt, die sich am prägnantesten in einem formalen Widerspruch oder in einem Oxymoron ausdrücken lassen: die Grazie der Marionette, der materielle Gott, die ringförmige Welt. Paradoxe dieser Art sind nicht mehr wirkliche Widersprüche, sondern nur scheinbare; d. h. sie bringen das Widersprüchliche der Aussage zu einem schwebenden Ausgleich. Sie unterscheiden sich also gründlich von jenen paradoxa, die Cicero als „sonderbar und der Meinung aller entgegen“ (*mirabilia contraque opinionem omnium*) bestimmt hat. Diese ciceronianische Bestimmung wird auch noch vom Autor vertreten. Der Tänzer aber versteht sie dahin, daß die *opinio omnium* nicht mehr eine Instanz oder Autorität ist, sondern nur noch die populäre und vordergründige Ansicht einer Sache. Kleist nimmt also eine Aufwertung des Paradox vor. Unausgesprochen hebt damit der Streit der Modernen mit den Alten an. Der Kleistsche Marionettentheater-Aufsatz ist der Versuch, den anthropologischen Standpunkt der Antike und der Klassik zu erschüttern. An die Stelle der alten Ansicht, daß die Welt auf menschliche Weise begreifbar und erklärbar ist, tritt die neue Ansicht von der Unbegreiflichkeit der Welt, der höchstens noch eine paradoxe Formel gerecht wird.

Die Wendung „so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe“ ist eine Formel aus der Prozeßwelt, die dem Leser suggerieren soll, daß es in dem Gespräch um mehr geht, als um eine gewöhnliche Streitfrage. In der paradoxen These, daß eine mechanische Zurichtung wie der Gliedermann, wie das Marionettentheater und also auch wie das Theater mehr Grazie enthalte, als der Mensch mit seinen organischen Voraussetzungen und Bindungen entfalten

könne<sup>4)</sup>, geht es letztlich um die Überwindung der Gravitationskraft der Erde. Die Marionette benutze „antigrav“ den Boden nur noch, „um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung, neu zu beleben“, aber nicht wie wir, „um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen“. Kleist dichtet damit an dem großen Prozeß des Menschen mit und gegen sich selbst weiter und führt ihn schon in jenes Stadium, wo dem Unbewußten der Vorzug vor dem Bewußten gegeben wird. Aber wenn man dann meint, daß damit die humanistische Position in Frage gestellt sei, muß man zu guter Letzt noch lesen, daß die Wiederherstellung der Unschuld und der Grazie eben durch die Erkenntnis wieder möglich sein soll. Dies letzte Paradox besteht darin, daß die Erkenntnis die Seele und die Grazie stört und zugleich das Gleichgewicht beider wiederherstellt. Dieser progressive Prozeß, von Paradox zu Paradox fortschreitend, ist auch mit dem Ende des Gesprächs nicht abgeschlossen, sondern seine Entscheidung leitet immer „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“ ein. Am Ende bleibt alles von neuem in der Schwebelage, soviel neue und überraschende Perspektiven sich auch eröffnet haben mögen. Die Figur des Paradox, die schwebende Vereinigung von etwas Widersprüchlichem, enthält in sich ein Moment der Spannung und des Progresses, indem die Neugier auf die Lösung des Widerspruchs gerichtet ist.

Auf solche Weise wird im Marionettentheater-Aufsatz jene Möglichkeit des Gesprächs literarisch verwendet, ohne Berufung auf Autoritäten und ohne Zwang zum System, ein Modell zu entwerfen, das reine intellektuelle Anschauung ist, pure Möglichkeit, ohne Ontologie und ohne Metaphysik, eine absolute Metapher. Diese Metapher von der Marionette steht nicht für etwas anderes, nicht für den Menschen und nicht für Gott, sondern sie erschafft eine neue Relation Gott und Marionette, durch welche der Mensch sich von neuem und genauer bestimmen kann. Die Marionette wird auf mathematisch-physikalischem Wege als eine Entgegensetzung zu Gott gewonnen, jedenfalls wird mit solchen Umschreibungen die metaphorische Bedeutung der Marionette bestimmt: der bewegliche Schwerpunkt, das Antigrav, das Plus (+) und Minus (—) des unendlichen Bewußtseins und des fehlenden Bewußtseins. Wenn man der mathematisierten Sprache Kleists folgen wollte, könnte man sogar von der Marionette als Antimetapher sprechen. Die metaphorische Bedeutung der Marionette wird nicht durch ein gesteigertes Bild und Gleichnis gewonnen, wie etwa der Engel in den Dichtungen Kleists immer wieder als Gleichnis und Metapher erscheint; sondern durch ein gemindertes Bild und Gleichnis, durch eine pure Abstraktion. Engel und Marionette oder hier: der Gott und die

4) Dieser Zusammenhang des Marionettentheaters mit dem Theater ist auch schon von Novalis gesehen worden: „Theatralische Belustigungen aller Art — ein Hauptressort gesellschaftlicher Vergnügungen. — Einführung der Masken. — Das Marionettentheater ist das eigentlich komische Theater. — Notwendige Grobheit des Lustigen.“ (Wachsmuth III, S. 141/42, Nr. 287.)

Marionette stehen im Verhältnis von Metapher und Antimetapher zueinander.

Aber läßt sich diese Zuspitzung des Marionetten-Paradox auf eine Antimetapher mit der landläufigen Interpretation des Marionettentheater-Aufsatzes vereinen, nämlich daß die Marionette als das vollkommen Antigraue den Verlust der Grazie und der Unschuld durch den Sündenfall erkennbar und anschaulich mache? Tatsächlich weist Kleist dreimal auf das verlorene Paradies hin: „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns . . . daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen . . . Mithin . . . müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.“ Aber bei diesen Anspielungen auf das christliche Paradox vom Sündenfall wird die neue überraschende Aussicht eröffnet, als könnte die Menschheit ohne Erlösung von der Sünde durch die Kraft der Erkenntnis ins Paradies und in den Stand der Unschuld zurückkehren. Dafür treten am Schluß wieder mathematisch-physikalische und ästhetische Paradoxien ein: „wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.“ Das Unendliche wird durch ein mathematisches und physikalisches Phänomen bestimmt, nicht mehr durch ein metaphysisches, ontologisches, anthropologisches oder auch nur durch ein Phänomen der Natur. Es scheint sogar für einen Augenblick, als ob dem alten „est Deus in nobis“ ein neues „es muß eine Marionette in uns sein“ entgegengesetzt würde. Das Kleistsche Paradox ist also nicht nur die Redefigur des schwebenden Ausgleichs und der Spannung, nicht nur ein kühner, noch nicht zu Ende gedachter Gedanke, sondern auch die absolute Metapher einer neuen Position außerhalb der überlieferten Vorstellungen, eine Antimetapher, mit der neue Bezirke der Erkenntnis erschlossen werden.

Auch in anderen Aufsätzen trägt Kleist paradoxe Sätze vor. Ein kleiner Aufsatz „Von der Überlegung“, der fünf Tage vor dem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in den „Berliner Abendblättern“ (am 7. XII. 1810) erschienen ist, trägt sogar die Bezeichnung „eine Paradoxe“. Darin tritt Kleist dem Nutzen entgegen, der der Überlegung vor der Tat allenthalben beigemessen wird. Diese Übung will er zwar bei den Spaniern, Italienern und Franzosen gelten lassen, nicht aber bei den Deutschen. Seinem Sohne will er raten, nur nach der Tat zu überlegen, „was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war“. Die Überlegung vor der Tat oder im Augenblick der Entscheidung verwirre die zum Handeln nötige Kraft, hemme oder unterdrücke sie. Dies Paradox beginnt ironisch und endet ohne alle Zweideutigkeit mit dem Bild vom Handeln als einem Ringkampf. — Geistreicher ist das Paradox in dem „Brief eines Dichters an einen anderen“ verwendet: „Denn das ist die Eigenschaft

aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.“ Solche Formulierung setzt einen besondern Begriff der Form voraus: „die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen“<sup>5)</sup>. Die Vernichtung der Form, wenn sie den Gedanken zur Erscheinung gebracht hat, läßt den Geist erst frei hervortreten. — Ähnlich überraschend ist auch das Paradox in dem „Brief eines Dichters an einen jungen Maler“: „Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raphael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen, und, in diametral-entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet“<sup>6)</sup>. — Ein paradoxes Licht auf die Wahrscheinlichkeit als Kriterium in Kunstsachen wirft die Einleitung zu den „Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten“: „Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.“ Hinter diesem paradoxen Wortspiel verbirgt sich Kleists eigene Kunstanschauung; denn er weist am Schluß ironisch auf Schillers Bemerkung hin, daß der Dichter von unwahrscheinlichen Fakten keinen Gebrauch machen könne, wohl aber der Geschichtsschreiber<sup>7)</sup>. In seinen Werken ist Kleist unaufhörlich beschäftigt, unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten aufzuspüren.

Alle diese paradoxen Aufsätze sind in den „Berliner Abendblättern“ (1810) erschienen. Man könnte deshalb meinen, daß das Paradox eine Redefigur des späteren Kleist ist. Aber auch der junge Kleist neigt schon zur Redeweise in Paradoxen. Eine der entscheidenden ist die vom Schlußstein im Gewölbe, die schon auf ein Würzburger Erlebnis vom 30. Dezember 1799 zurückgeht: „Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen 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.“ Dieses paradoxe Bild von der Schweben im gemeinsamen Sturz kehrt noch sieben Jahre später in der Penthesilea-Tragödie wieder:

<sup>5)</sup> Werke IV, S. 149.

<sup>6)</sup> Werke IV, S. 147.

<sup>7)</sup> Schiller erwähnt zwar in der „Belagerung von Antwerpen . . .“ (Säk. Ausg. Bd. 14, S. 375) dies „wunderähnliche Schicksal“ (übrigens ohne „Fahne und Gepäck“), aber er spielt nicht den Geschichtsschreiber gegen den Dichter aus. Eine Seite weiter steht nur in einem ganz andern Zusammenhang: „Kaum wird man es dem Geschichtsschreiber glauben . . .“ Kleist unterschiebt also Schiller eine paradoxe Äußerung (Werke IV, S. 167). Ist das Lust am Paradox oder Abneigung gegen die Klassiker?

Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,  
Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!  
Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,  
Der Götter Blitzen dar, und rufe: trifft!  
Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,  
Nicht aber wanke in dir selber mehr,  
Solang' ein Atem Mörtel und Gestein,  
In dieser jungen Brust, zusammenhält<sup>8)</sup>.

Auch im „Erdbeben in Chili“ verdankt Jeronimo dem Zufall seine Rettung, daß zwei zusammenbrechende Gebäude für einen Augenblick eine Art Gewölbe bilden: „Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begehende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben“<sup>9)</sup>. Dahin gehört auch der paradoxe Jubel über die Schicksalsgefährtin, die Kleist im Tode gefunden hat: „Der Entschluß, der in ihrer Seele aufgieng, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust . . .“<sup>10)</sup>. So wundert es einen nicht, daß überhaupt das Schicksalverständnis Kleists die Struktur des Paradox hat. An seine Braut Wilhelmine von Zenge schrieb er, als er 1801 von Berlin nach Paris aufbrechen wollte: „Mir ist . . . dieses gewaltsame Fortziehen der Verhältnisse zu einer Handlung, mit deren Gedanken man sich bloß zu spielen erlaubt hatte, äußerst merkwürdig“<sup>11)</sup>. In diesem Wort vom Spiel, das Schicksal wird, könnte man, wenn man psychologisch interessiert ist, die Haltung des Paradoxisten erkennen: der Zug des Herzens wird zum Zwang, die Freiheit zur Verwirrung. Uns interessiert mehr die Tatsache, daß selbst das psychische Verhalten auf paradoxe Figuren hin stilisiert wird. Selbst die sogenannte Kant-Krise wird Kleist zu einem Paradox: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ (Am 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge.)

Man kann den Verdacht nicht unterdrücken, daß Kleist seine paradoxe Gemütsstruktur nach literarischen Modellen stilisiert. Tatsächlich ist Begriff und Figur des Paradox längst vor Kleist geläufig. Goethes Werther verteidigt schon in paradoxen Sätzen den Selbstmord: „. . . und ich finde es ebenso wunderbar zu sagen: der Mensch ist feige, der sich das Leben nimmt, als es ungehörig wäre, den einen Feigen zu nennen, der an einem bössartigen Fieber stirbt.“

8) Penthesilea V. 1349—1356.

9) Werke III, S. 297.

10) Werke V, S. 436.

11) Werke V, S. 217. Möglicherweise ist diese Formulierung von Wallensteins großem Monolog angeregt: „Ich müßte / Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht . . .?“

Werther verwendet noch das rhetorische „wunderbar“ (mirabile<sup>12</sup>), während Albert mit dem neuen Begriff: „Paradox! sehr paradox!“ antwortet. Es scheint, daß dem Fremdwort damals schon der Sinn des Widersinnigen und Sinnlosen beiwohnte, den es teilweise noch bei Kleist hat.

Darauf beruht jedenfalls die „Theorie des Paradoxen“, die Heinse auf Veranlassung von Friedrich Jacobi 1778 herausgegeben hat. Es ist die Übersetzung einer Satire des Abbé Morellet gegen die „Théorie des Lois civiles“ des umstrittenen französischen Rechtsanwalts und Publizisten Linguet<sup>13</sup>). In der Einleitung zu dieser Satire heißt es: „Man möchte vielleicht denken, wir wollten bei dieser Theorie des Paradoxen selbst paradox sein. Jedoch mit Unrecht. Wir sind wie die Skeptiker, die bey der Lehre, daß man an allem zweifeln müsse, billig davon diesen Satz ausnehmen, an welchem sie nicht wollen, daß man zweifle. Unser Jahrhundert sieht Werke erscheinen, worinn sich das Paradoxe in seinem ganzen Glanz zeigt; und man kann wohl im Ernst die Theorie einer Kunst geben, wenn die Kunst selbst so ausgeübt und so in Ehren gehalten wird“<sup>14</sup>). Ich weiß nicht, ob der Abbé Morellet damit auch auf die geistreichen Paradoxien Diderots anspielen will. Jedenfalls hat sich Goethe 1799 in den „Propyläen“ mit Diderots „Mes idées bizarres sur le Dessin“ und mit deren „paradoxen Behauptungen“ sehr ernsthaft auseinandergesetzt. Aus diesem und anderm scheint hervorzugehen, daß wir für die Hinwendung zum paradoxen Stil in Deutschland eine französische literarische Anregung anzusetzen haben<sup>15</sup>). Insbesondere geht Friedrich Schlegels Verbindung des Paradox mit der Ironie auf die eben erwähnte „Theorie des Paradoxen“ zurück. In Anlehnung daran hat er nämlich den letzten Athenäumsaufsatz „Über die Unverständlichkeit“ als eine ironische Verteidigung der romantischen Fragmente und ihrer Paradoxe geschrieben. Aber nun ist es eine Ironie, die das Paradox gegen die Wahrheit verteidigt, und nicht mehr wie bei Morellet, eine Ironie, die die Wahrheit gegen die geistreichen Paradoxien in Schutz nimmt: „Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial und eben darum ist nichts notwendiger als sie immer neu, und womöglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können“<sup>16</sup>). In diesem Zusammenhang wiederholt Schlegel auch sein Athenäumsfragment: „Ironie ist

<sup>12</sup>) Vgl. H. Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, Bd. I, S. 58: „Der Vertretbarkeitsgrad eines Partei-Gegenstandes, der das Rechtsempfinden (oder über den juristischen Bereich hinaus verallgemeinert: das Wert- und Wahrheitsempfinden) des Publikums schockiert, heißt *παράδοξον σχῆμα* = *admirabile genus* . . .“

<sup>13</sup>) Die näheren Umstände, wie es zu dieser Übersetzung gekommen ist und welche Wirkung sie gehabt hat, sind von Georg Stefansky erläutert worden (Euphorion 25. Bd. (1924), S. 379—389).

<sup>14</sup>) Theorie des Paradoxen, Leipzig 1778, S. 8.

<sup>15</sup>) Vgl. zum Paradox bei Diderot jetzt H. R. Jauß: Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur le „Fils naturel“). GRM, NF, Bd. XI (1961), S. 380—413.

<sup>16</sup>) Athenäum. Fotomechanischer Nachdruck, Darmstadt 1960, III. Bd., S. 343.

die Form des Paradoxen. Paradox ist alles was zugleich gut und groß ist“<sup>17)</sup>. Goethe hat in einer Maxime eine Art Replik darauf gegeben: „Die originalsten Autoren der neusten Zeit sind es nicht deswegen, weil sie etwas Neues hervorbringen, sondern allein, weil sie fähig sind, dergleichen Dinge zu sagen, als wenn sie vorher niemals wären gesagt gewesen“<sup>18)</sup>. Schlegels Fragment bezeichnet im Unterschied zu Goethes Maxime genau die Umwertung des Paradox, die in der Romantik erfolgt ist.

Mit dem gleichen Recht, mit dem man lange die Sehnsucht als das Grundthema der Romantik angesehen hat, kann man nämlich das Paradox als ihre literarische Grundfigur bezeichnen. Das trifft zumindest für die romantischen Fragmente zu. Novalis hält nicht nur, wie wir schon eingangs gesehen haben, das Paradox für die adäquate Form, Aussagen vom Göttlichen zu machen; sondern es ist ihm auch die angemessene Form, die menschlichen Zusammenhänge zu durchleuchten: „Je verworrener ein Mensch ist, man nennt die Verworrenen oft Dummköpfe, desto mehr kann durch fleißiges Selbststudium aus ihm werden; dahingegen die geordneten Köpfe trachten müssen, wahre Gelehrte, gründliche Enzyklopädisten zu werden . . .“<sup>19)</sup>. „Je unwissender man von Natur ist, desto mehr Kapazität für das Wissen. Jede neue Erkenntnis macht einen viel tiefern, lebendigern Eindruck. Man bemerkt dieses deutlich beim Eintritt in eine Wissenschaft. Daher verliert man durch zu vieles Studieren an Kapazität . . .“ „Witz als Prinzip der Verwandtschaften ist zugleich das menstruum universale. Witzige Vermischungen sind z. B. Jude und Kosmopolit, Kindheit und Weisheit, Räuberei und Edelmut, Tugend und Hetäre, Überfluß und Mangel an Urteilkraft in der Naivität und so fort ins Unendliche“<sup>20)</sup>. Die Themen dieser Blütenstaub-Fragmente sind bekannter als ihre Form. Durchweg bringen sie einen paradoxen Gedanken oder eine paradoxe Ansicht der Phänomene; aber sie bleiben nicht bei der Formulierung des Paradox stehen, sondern führen es aus oder erklären es, durch den Gegensatz, die Umkehrung oder witzige Beispiele.

Diese Vorliebe der Romantiker für die Paradoxie ist durch Adam Müller, der mit Kleist zusammen den „Phöbus“ herausgegeben hat, zu einer „Lehre vom Gegensatz“ (1804) philosophisch systematisiert worden. Einleitend heißt es, daß diese Lehre „den unten vorkommenden Ausdrücken: Geschichte der Linie, Geschichte der Zahl zwei, den unanständigen Schein unnötiger Paradoxie benimmt“<sup>21)</sup>. Damit ist aber auch vorausgesetzt, daß es einen anständigen Schein notwendiger Paradoxie gibt, und sie ist tatsächlich die Figur, nach der

17) Athenäum, III. Bd., S. 347.

18) Aus Makariens Archiv. Jub. Ausg., Bd. 38, S. 281.

19) Man vergleiche damit Kleists Paradox: „Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten grade am deutlichsten gedacht werden.“ („Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“)

20) Wachsmuth, III. Bd., Nr. 58, 96, 62.

21) Deutsche Literatur. Reihe Romantik, Bd. 11, S. 42.



die neuen Begriffe des Negativen und des Gegensatzes gebildet werden: „so ist etwas nur insofern da (real), als etwas ihm Entgegenstehendes da ist (antireal oder ideal) — die Kraft ist da und wirkt nur insofern, als ihr eine Gegenkraft entgegensteht, entgegenwirkt — eine Tätigkeit nur, insofern ihr Gegenteiligkeit (Leiden) entgegensteht — das Ich ist nur etwas, insofern das Gegenich da ist — der Gegensatz selbst, den wir für jetzt das Objekt dieser Schrift nennen wollen, ist etwas, das heißt kein absolutes Nichts, nur insofern ihm als Subjekt der Antigegegensatz, den wir uns für diesen Fall unter dem Bilde des Entgegenstehenden, der vereinigenden Einheit versinnbildnen wollen, entgegensteht“<sup>22)</sup>. Die „Lehre vom Gegensatze“ läuft auf paradoxe „Formeln“ hinaus: „Raum ist Antizeit, Zeit ist Antiraum“ — „Natur ist Antikunst; und Kunst ist Antinatur.“ Das hört sich wie eine paradoxe Spielerei an; aber Adam Müller wehrt sich gegen solchen Verdacht, indem er versichert: „Indem wir das Wesen des operierenden Bewußtseins richtig beschreiben, sind wir, die Beschreibenden, bei der ganzen Beschreibung denselben Operationen unterworfen“<sup>23)</sup>. Das ist ein Versuch, das Paradox zu rechtfertigen, indem man es zur Form des operierenden Bewußtseins erklärt.

Kleists Antimetapher von der Marionette ist nach dem gleichen Prinzip des Gegensatzes gebildet worden. Darum taucht an entscheidender Stelle der Gegensatz Marionette und Gott auf. Auch die Verwendung des Begriffes „antigrav“ weist auf die Verwandtschaft mit Adam Müllers Anti-Operationen hin. Zugleich aber führt uns der Marionettentheater-Aufsatz in den Paradoxien des Ballett-Tänzers das Wesen eines operierenden Bewußtseins vor, indem die Beschreibung denselben paradoxen Operationen unterworfen ist. Der Unterschied zu Adam Müller besteht nur darin, daß Kleist das metaphorische Paradox liebt, während Adam Müller zum konstruktiv-formelhaften Paradox neigt. Aber der flüchtige Blick auf die romantischen Paradoxien hat uns überhaupt gezeigt, daß auf dem Felde des Paradoxen keine Uniformität herrscht: Novalis entwickelte das erkenntniskritische Paradox, Schlegel das ironische Paradox. Versuchen wir deshalb, das metaphorische Paradox Kleists noch etwas genauer zu bestimmen. In mehreren Briefen an Wilhelmine von Zenge hat Kleist empfohlen, interessante und scharfsinnige Vergleiche aufzusuchen: „Willst Du Dich einmal üben ein recht interessantes Gleichniß heraus zu finden, so vergleiche einmal den Menschen mit einem Clavier. Da müßtest Du dann Saiten, Stimmung, den Stimmer, Resonanzboden, Tasten, den Spieler, die Noten etc. in Erwägung ziehen, und zu jedem das Ähnliche bei dem Menschen herausfinden“<sup>24)</sup>. Kleist erwähnt in diesem Zusammenhang auch ein „Ideenmagazin“, in dem er solche Einfälle sammelt. Nun sind Bilder und Gleichnisse an und für sich noch keine Paradoxe; aber indem das Interessante und Unerwartete gesucht wird, nehmen sie doch schon den Charakter des Paradox an. Das Interessante ist nämlich das,

<sup>22)</sup> A. a. O., S. 51.

<sup>23)</sup> A. a. O., S. 36.

<sup>24)</sup> Werke, V. Bd., S. 173/74.

was der üblichen Analogie im Vergleich fern liegt. Kleists Methode besteht also darin, aus interessanten natürlichen oder alltäglichen Phänomenen durch die scharfsinnige Intervention des Verstandes Metaphern für eine neue Form der Existenz zu finden: so die vom Schlußstein im Gewölbe, vom Ringkampf des Handelns, von der Vernichtung der Form, von der Marionette. In der Sprache wird eine neue dritte Welt von Metaphern geschaffen, jenseits der einfachen Analogie oder des dialektischen Gegensatzes, vergleichbar den alten *Concetti* in der Barockliteratur. Die paradoxe Metapher soll mehr Aufschluß über die Welt geben, als das Urbild, das bei Kleist verhüllt ist, oder als das Abbild, dessen Allegorik und Symbolik ihn nicht mehr befriedigt<sup>25)</sup>.

Bisher hatten wir es nur mit paradoxen Sätzen oder mit dem Paradox als einer Denkoperation zu tun. Es läßt sich aber auch die Struktur von Kleists Erzählungen oder Dramen auf ein Paradox zurückführen. Solche Rückführung der literarischen Formen auf eine Redefigur muß möglich sein, da die literarischen Formen selbst als entwickelte Redefiguren oder als deren Transformation aufgefaßt werden können. Am ehesten mag noch einleuchten, daß ein paradoxer Satz zu einer paradoxen Erzählung transformiert werden kann. Die Erzählung „Die Marquise von O . . .“ liefert dafür ein überzeugendes Beispiel. Die Begebnisse der Marquise haben alle Eigentümlichkeiten eines echten Paradox: das Unwahrscheinliche, Sonderbare, Unbegreifliche und Neuartige; aber an mindestens drei zentralen Stellen erscheint auch der paradoxe Satz in verschiedenen Transformationen: als paradoxe Tat am Anfang, die Kleist selbst als „einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt“ bezeichnet (es ist das Inserat, womit die Marquise den „Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde“, sucht); als Bericht von einer paradoxen Leistung der Erkenntnis in der Mitte: „Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen“; als zusammenfassender paradoxer Satz am Ende, wenn die Marquise dem Vater ihrer Kinder gesteht: „er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.“ Dies eine Beispiel dürfte genügen, um anzudeuten, daß in Kleists Erzählungen das Paradox nicht nur stofflich-thematisch, sondern auch geistig-formal auftritt.

Komplizierter ist die Rückführung eines Dramas auf einen paradoxen Satz; zwar kann man die Fabel als die Erweiterung und Anwendung einer paradoxen Handlung und Geschichte verstehen. Das Drama selbst ist aber nicht ein entwickelter Satz, sondern ein entwickeltes und fortlaufendes Gespräch. Insofern zeigt sich sofort,

<sup>25)</sup> An dieser Stelle ergibt sich ein aufschlußreicher Zusammenhang mit Hans Blumenbergs Begriff der „absoluten Metapher“, deren philosophiegeschichtliche Funktion er in seinem Buche „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ (Bonn 1960) durchdenkt (vgl. insbesondere das letzte Kapitel „Geometrische Symbolik und Metaphorik“ S. 123 ff.).

daß ein Zusammenhang zwischen den Dramen und den Abhandlungen bestehen kann, da Kleist in seinen Abhandlungen die Form des Gesprächs, die der Rede, die des Briefes liebt. Tatsächlich lassen sich durch eine eingehende Analyse bedeutende Entsprechungen zwischen dem dramatischen Paradox und den paradoxen Ratschlägen in den Abhandlungen aufzeigen. Insbesondere sind die berühmten Mißverständnisse Zeugnisse für die paradoxe Struktur des Gesprächs, der Erkenntnis, der Entscheidung. Darauf will ich hier aber nicht eingehen, sondern lieber an der Geschichte der Kleistschen Dramen aufzeigen, worin das dramatische Paradox bei ihm besteht. Kleist hatte nämlich eigentümliche Schwierigkeiten, eine herkömmliche dramatische Fabel zu finden oder, wenn keine herkömmliche, so doch eine dramatische Fabel, die den Ansprüchen des damaligen Theaters und vielleicht auch des Publikums Genüge tat. Das war bei seiner Robert Guiskard-Tragödie der Fall, die er selbst verbrannt und deren ersten Akt er später aus dem Gedächtnis wieder aufgezeichnet hat, und bei der Penthesilea-Tragödie, die unter der Regie von Goethe, der, wie wir inzwischen wissen, von Paradoxien nicht viel hielt, keinen Erfolg gefunden hat.

Als Kleist einsehen mußte, daß er das Guiskard-Thema nicht so darstellen konnte, wie es ihm vorschwebte, schrieb er am 5. 10. 1803 an seine Schwester: „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“ Daraus geht hervor, daß Kleist sein Drama als eine erdachte Erfindung ansieht und daß er sich für einen Augenblick berufen glaubte, die Tragödie der Zukunft zu schaffen. Beide Momente gehören auch zum Paradox von der Marionette: es ist eine Denkoperation und weist auf neue Denkbereiche voraus. Von einem dramatischen Paradox können wir also dann sprechen, wenn die überlieferte Vorstellung des Dramas in Frage gestellt ist und an ihre Stelle eine dramatische Erfindung tritt, die eine Bühne und ein Theater der Zukunft voraussetzt, also anscheinend den Gesetzen der Bühne zuwider ist.

Im Fall der „Penthesilea“ sind wir sogar so glücklich, ein Wort von Adam Müller an Gentz vom 6. 2. 1808 zu kennen, in welchem ausdrücklich von den Paradoxien, die er mit Kleist anstrebt, die Rede ist: „Sie, mein Freund, reden unserm ökonomischen Vorteil das Wort, und mißraten uns die Paradoxien, z. B. die anscheinende der Penthesilea. Wir dagegen wollen, es soll eine Zeit kommen, wo der Schmerz und die gewaltigsten tragischen Empfindungen, wie es sich gebührt, den Menschen gerüstet finden, und das zermalmende Schicksal von schönen Herzen begreiflich, und nicht als Paradoxie empfunden werde. Diesen Sieg des menschlichen Gemüts über kolossalen, herzzerschneidenden Jammer hat Kleist in der Penthesilea als ein echter Verfechter für die Nachwelt im voraus erfochten“<sup>26)</sup>.

<sup>26)</sup> Heinrich v. Kleists Lebensspuren, hg. von Sembdner, München 1957, S. 159.

Adam Müller will auch hier den Anschein der Paradoxie von der „Penthesilea“ abwehren, aber dazu benutzt er selbst die Rousseausche Rechtfertigung des Paradox: es sei eine Wahrheit, die um hundert Jahre zu früh komme<sup>27</sup>). Die „Penthesilea“ wird als eine Tragödie der Zukunft verstanden. Aber dann steht in diesem Brief auch ein Satz, der die Funktion des dramatischen Paradox noch genauer beschreibt: „Sie müßten an diesem Dichter preisen, daß er, der an der Oberfläche der Seele spielen und schmeicheln könnte, der alle Sinne mit den wunderbarsten Effekten durch Sprache, Wohllaut, Phantasie, Üppigkeit usf. bezaubern könnte, daß er alle diese leckeren Künste und den Beifall der Zeitgenossen, welcher unmittelbar an sie geknüpft ist, verschmäht, daß er für jene ungroßmütige Ruhe, für die flache Annehmlichkeit keinen Sinn, keinen Ausdruck zu haben scheint, und viel lieber im Bewußtsein seiner schönen Heilkräfte Wunden schlägt, um nur das Herz der Kunst und der Menschheit ja nicht zu verfehlen . . .“ Die Wendung von den Wunden, die im Bewußtsein der schönen Heilkräfte geschlagen werden, ist eine paradoxe Umschreibung des dramatischen Sinns der „Penthesilea“. Es ist allerdings gar keine Frage, daß solche chirurgischen Eingriffe, wie sie Kleist von der Bühne her unternehmen will, den Bestand des Theaters wie der Menschheit aufs äußerste gefährden. Adam Müller hat wohl gesehen, daß das Publikum vor solchen Operationen schaudert, aber er hat nicht voraussehen können, daß das deutsche Publikum der Zukunft, d. h. unserer Gegenwart, sich durch Interesselosigkeit gegen solche Eingriffe schützen würde. Aber gerade diese Reaktion des Publikums beweist den eminent geistigen Charakter des dramatischen Paradox, der vielleicht geeignet ist, die Gefährdung des Dramatischen aufzuwiegen.

Sehen wir uns daraufhin die dramatischen Operationen in der Penthesilea-Tragödie näher an. Verweilen wir aber nicht lange bei der Verkehrung der üblichen dramatischen Vorstellung, indem hier die Frauen die Männerrollen übernehmen, oder bei der Verkehrung des gefeierten Griechenbildes, indem der Kleistsche Achill mehr ein Weiberheld als ein Schlachtengott ist, indem das Griechische vom Asiatischen überwunden wird und indem Penthesilea eine Anti-Iphigenie ist. Verweilen wir auch nicht lange bei der Metaphorik der Tiere, die diese Dichtung bis zur grausigen Zerfleischung Achills durch die Hunde und Penthesilea selbst durchzieht. Fragen wir lieber, ob diese Fabel eine verborgene Wahrheit enthält. Wenn Penthesilea im letzten Auftritt erwacht und das Entsetzliche, zu dem sie fähig war, langsam erkennt, gleitet ihr der Scythenbogen, das Symbol des Amazonenstaates, aus der Hand und zur Erde. Sie sagt dann dem unnatürlichen Frauenstaat ab und bestraft sich selbst, indem sie sich durch ihren Schmerz zugrunde richtet. Penthesilea ist also berufen, das unnatürliche Gesetz des Amazonenstaates aufzuheben. Schon in der Liebesszene hat sie Achill diese ihre Sendung angedeutet. Seit der Begründung des Frauenstaates durch die kühne Tat

---

<sup>27</sup>) Fritz Mauthner: Wörterbuch der Philosophie, München und Leipzig 1910, II. Bd., S. 231/32.

der Tanais war es Gesetz, daß der Amazone durch den Zufall des Krieges der Mann beschieden werden und daß sie ihn nach dem sogenannten „Rosenfest“ wieder entlassen sollte. Aber die Mutter Otrere bestimmte für Penthesilea Achill. Einerlei ob es der Mutter damit ernst war oder ob sie den Namen des Peliden nur nannte, um die Tochter zum Kriegszug zu begeistern: in dem Gedächtnis Penthesileas hat sich als einziges Kriegsziel Name und Ruhm Achills eingepägt. Dieser widersprüchliche Auftrag, sich vom Kriegsgott einen namenlosen Helden in die Arme führen zu lassen, wie das Amazonengesetz befahl, und Achill zu suchen, wie es das Vermächtnis der sterbenden Mutter riet, stürzt Penthesilea keineswegs in einen tragischen Konflikt, um darin wie etwa die Sophokleische Antigone erst ihre ganze Größe zu offenbaren. Vielmehr macht sich Penthesilea das Vermächtnis der Mutter als paradoxen Liebeswunsch zu eigen, dem sie mit den Mitteln des amazonischen Männerraubes eine Erfüllung verschaffen will. So wird das Schwert zum Werber des Herzens, werden die Rosen des Liebesfestes zu den Wunden Achills, die Küsse zu Bissen. Nur die Umgebung der Penthesilea, die Oberpriesterin, die Freundin Prothoe, die Kameradin Meroe, sieht mit wehrlosem Schrecken den Verstoß gegen das Staatsgesetz. Die Königin selbst wird sich dessen in ihrer titanischen Willensgebärde, mit der sie den Ida auf den Ossa wälzen will, um den Sonnengott selbst bei seinen Locken zu erhaschen, nicht einmal bewußt. Sie gibt dem Gebot des Kriegsgottes, im Kampf seinen Stellvertreter zu suchen, eine neue Interpretation: sie hält den strahlendsten Helden Achill allein für würdig, den Kriegsgott bei ihr zu vertreten. Das eigentliche Paradox der Penthesilea beruht also auf der kühnen Neuinterpretation des Gottesgebots, sich im Kampf einen Stellvertreter des Gottes zu suchen. Deshalb ist Penthesilea in ihrer Raserei eher ein Opfer ihres Titanen-Übermutes oder ihrer Gottesleidenschaft als nur das Opfer ihres gräßlichen Mißverständnisses gegenüber Achill. Diese paradoxe Situation der Penthesilea deutet auf verschiedene paradoxe Axiome hin. Nur durch die Beleidigung der Natur läßt sich die beleidigte Natur versöhnen, heißt das eine Axiom in bezug auf das Staatsgesetz der Amazonen. Die Lust des Eros grenzt immer auch an die Lust des Obsiegens, heißt das andere Axiom in bezug auf die Liebeswünsche Achills und Penthesileas. Das tiefere Verständnis des Gottes bedeutet immer auch einen tieferen Sturz in die menschliche Natur, heißt das dritte Axiom in bezug auf die Kriegsgott-Brautschaft der Amazonen. Das dramatische Paradox enthält jedesmal in sich die Spannung auf einen künftigen Weltstand hin, wie die Enden des Bogens in Penthesileas Hand nicht nur Widerstand für die Sehne sind, daß der Pfeil abschnellen kann, sondern sich im Kuß vereinigen, um den Tod zu gebären.

Das dramatische Paradox unterhöhlt demnach die Vorgänge und Handlungen auf der Bühne. Noch will sich Achill nur zum Scheine zum Kampf stellen, aber schon hat Penthesilea die gräßlichen Zurechtungen getroffen, um ihn mit ihren Elefanten und Hunden zu zerstampfen und zu zerfleischen. Noch kann Guiskard die alte Faszii-

nation über seine Truppen ausüben, aber schon ist er von der Pest zum Tode gezeichnet. In der Tragödie war dies Moment schon immer als tragische Ironie bekannt, das aber nur sparsam gegen Ende verwendet wurde. Kleist aber baut seine Stücke von Anfang an in tragischer, dramatischer oder komischer Ironie auf. Schlegel nannte die Verbindung des Großen mit dem Guten ein ironisches Paradox. Bei Kleist begegnet das Große der tragischen, gesetzmäßigen oder bösen Vernichtung dem Guten der menschlichen Regung. Der Sieger von Fehrbellin wird vom Kurfürsten zum Tode verurteilt und gewinnt im Angesicht des Grabes erst die Gelassenheit, die ihm in der Liebesbegeisterung fehlte; der Graf Wetter vom Strahl erniedrigt gegen den Zug seines Herzens das treu ergebene Käthchen zur Magd und erhält sie wie im Märchen als strahlende Kaisertochter zurück; Jupiter kann nur durch den Amphitryon-Betrug Alkmene überlisten, sie zur Gottesvermählung erhöhen, und er muß doch vor ihrer Amphitryon-Treue, die den Mann nicht mit dem Gott verwechselt, kapitulieren<sup>28)</sup>; Rodrigo Ghonorez wird vom eigenen Vater in dem Moment erstochen, als er den Irrtum, aus dem der Sippenhaß entstanden ist, endgültig aufgeklärt hat. Die dramatische Ironie ist bis in die Struktur der Fabel vorgetrieben. Das geht so weit, daß die Tragödie nachträglich aufgehoben wird. Am Ende der „Familie Ghonorez“ („Familie Schroffenstein“) heißt es von dem shakespeareischen Massaker in der Höhle der Liebe: „Wenn ihr euch totschlagt, so ist es ein Versehen.“ Die paradoxe Struktur der Kleistschen Dramenfabeln ist also nicht nur an paradoxen Sätzen zu erkennen<sup>29)</sup>, sondern sie offenbart sich auch als eine ironische Transformation der Handlung und der Vorgänge.

Aus diesem paradoxen Perspektivismus lassen sich nun auch konkrete Einzelheiten des Kleistschen Dramenstils erklären. Durch die eigentümliche Aufwertung der Vorfabel erhält die Fabel selbst jene bemerkenswerte Doppelbodigkeit oder schillernde Facettierung. Alles, was auf der Bühne geschieht, ist gleichzeitig eine Enthüllung dessen, was dem Bühnengeschehen voraufgegangen ist. Die Zeit des Dramas wird bis in den Ursprung des dramatischen Geschehens prolongiert. Beim „Zerbrochnen Krug“ hat Kleist selbst darauf hingewiesen, daß er nach der analytischen Manier des Sophokles vorgegangen ist. Aber das gilt ebenso für den Traum Käthchens, der auf der Bühne in einem zweiten Traum ausgefragt wird; für das mütterliche Achilles-Vermächtnis, das Penthesilea in der Liebesszene ver-

<sup>28)</sup> So verstehe ich die zentrale Stelle (II, 5) als den Sieg der Naivität über die Reflexion: Alkmene: „Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest, / Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, / Ja — dann so traurig würd' ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre, und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist“ (V. 1564—1568). Damit ergibt sich auch, daß im Sinne der Komödie nicht Alkmene die Hauptfigur ist (vgl. H.-G. Gadamer: *Der Gott des innersten Gefühls*. Die Neue Rundschau 72. Jg. (1961), S. 340 ff.), sondern Amphitryon und Jupiter-Amphitryon.

<sup>29)</sup> Dazu zähle ich etwa in der „Penthesilea“ das Wort: „Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel“; in der „Familie Ghonorez“ das andere Wort: „Ich bin dir wohl ein Rätsel; / Nicht wahr? Nun tröste dich; Gott ist es mir.“

rät; für den „Prinzen von Homburg“, dem der verhängnisvolle Scherz des Kurfürsten wie eine Art Vorspiel vorausgeschickt wird.

Indem die Vorfabel die Fabel übermächtig, gewinnt die Determination der Handlung bis zur Tücke der Umstände an Bedeutung. Was man bis dahin im Drama als schicksalsträchtiges oder charakterbedingtes Handeln angesehen hat, das wird bei Kleist zu einem Produkt des Gerüchts, des Vorurteils, der falschen Einschätzung der Situation, der gewollten oder ungewollten Fehlleistungen usw. Als Ergebnis zeigt sich, daß alles Handeln mit dem eigentlichen Sinn nur wenig zu tun hat. Der Sinn der Welt und der Kern der Personen liegt im Erkennen und nicht im Handeln. Infolgedessen gewinnt das Wort eine größere Bedeutung als die Tat, die Motivation, das Bild. Man kann bei einer Kleist-Aufführung die Augen schließen, und man nimmt hörend das Gemeinte anschaulicher wahr als schauend. Jedenfalls ist das ein wichtiges Kriterium für eine gelungene Kleist-Aufführung. Das Kleistsche Drama ist eine Erfindung im Wort und eine Darstellung im Gespräch.

Ein drittes Strukturelement entzieht sich vollends der theatralischen Darstellung: das Wunderbare und Geheimnisvolle. Oder wie will man die Rettung Käthchens durch den Engel jemals überzeugend theatralisch darstellen oder das Rätselhaft-Chimärische im Wesen Penthesileas und in minderedem Maße im Wesen Achills? Auch da, wo Kleist versucht hat, dies Undarstellbare ins theatralische Bild zu erheben, in der Hexenküche in der „Familie Schroffenstein“, in der Traumszene unterm Holunderbusch im „Käthchen von Heilbronn“, in der somnambulen Eingangsszene zum „Prinzen von Homburg“, besteht der Zauber dieser Szenen eigentlich darin, daß das Geheimnisvolle nur im Wort, darin aber ganz ergriffen ist. Wie die Zeit des Dramas in den dramatischen Ursprung prolongiert wird, so sublimiert sich das Theatralische in die Einbildungskraft des Wortes. Am großartigsten vielleicht in dem paradoxen Gegenüber von kühnster Rede und simpelster Gebärde, wenn Penthesilea ihren Dolch abgibt, aber sich ihr „vernichtendes Gefühl“ zu einem schärferen Dolche schärft:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers  
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,  
Heißbätzendem, der Reue, durch und durch;  
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.

Die durchgängige Metaphorisierung (Glut des Jammers, Gift der Reue, der Hoffnung ewiger Amboß) macht zwar die Übertragung ins Gleichnis offenbar, steigert aber auch das Paradox bis zu jener

Umkehrung, daß Penthesilea dem Dolch in ihrem Gemüt die Brust reicht. Solch paradoxe Metaphorik wird im letzten Akt der „Familie Ghonorez“ zur Szene ausgeweitet, wenn Rodrigo mit der Geliebten die Entkleidung der Hochzeitsnacht spielt, zu keinem andern Zweck, als um sie in seinem eigenen Kleide vor seinem Vater zu retten. Oder in der Schlußszene des „Prinzen von Homburg“, in der der Prinz die Erschießung erwartet, der Kurfürst aber die Verlobung mit Natalie vorbereitet hat. Die paradoxe Metaphorik durchsetzt die Szenen und Vorgänge, die Worte und Gebärden, so daß sie etwas anderes bedeuten, als sie unmittelbar aussagen. Vorgang und Bedeutung trennen sich auf gewagte Weise und vereinigen sich erst in einem höheren Sinne wieder. Nach dem gleichen Verfahren stellt Kleist seine Worte zusammen, so daß sie nicht nur Träger der Mitteilung oder des Gedankens sind, sondern in einer neuen Kombinatorik den ungewohnten Sinn freigeben. Die Kleistsche Sprache ist infolgedessen eben so bildreich, wie sie unsinnlich und geistig ist. Die Sublimierung des Theatralischen in die Einbildungskraft der Sprache ist zugleich die höchste Vergeistigung, die es in deutscher Dramatik gibt.

Alle diese Strukturelemente sind nämlich dafür da, das Faktisch-Einmalige der Handlung zu vernichten. In allen seinen Dramen bietet Kleist eine erkenntniskritische Durchleuchtung der Wirklichkeit, der menschlichen Verhaltensweise, des göttlichen Rätsels. Er glaubt nicht an die unausrottbare Feindschaft zwischen zwei Familien wie Shakespeare, nicht an die Titaniden-Größe wie der junge Goethe, nicht an die Staats-Ideologie wie Hegel. Er entlarvt in der „Familie Ghonorez“ das Hexenwesen als eine abergläubische Quelle verwirrender Verbrechen, die Liebe als pathologischen Zustand in der „Penthesilea“ oder als göttliche Sinnestäuschung im „Amphytryon“, das Gesetz des Staates als Ausgeburt der Unnatur im „Prinz von Homburg“. Das sind, nicht nur vom klassischen Standpunkt aus, suspekthe Themen; denn sie stellen die Illusion des Theaters zum ersten Male in Frage, indem sie die Illusion ironisch der Einbildungskraft des Wortes ausliefern. Sinnvoll ist diese ironische Verwendung des Theaters nur in bezug auf Kleists Leidenschaft für die Menschheit, der er mehr zutraut als allen Systemen und Institutionen, die die Menschheit zu ihrer Sicherung erfunden hat, selbst der Theater-Institution. Das Paradox scheint seinen eigentlichen Grund in der wahren Aufklärung der Menschheit über sich selbst zu haben. In dem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ steht das erhellende Wort: „Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären.“ In der „Penthesilea“ heißt es: „Es ist die Welt noch, die gebrechliche, / Auf die nur fern die Götter niederschaun“<sup>30)</sup>. Es gibt für Kleist keine andere Selbsterhebung des Menschen im Sinne einer wahren Aufklärung als an der Gebrechlichkeit dieser Welt.

<sup>30)</sup> Penthesilea V. 2854/55.



Durch dies dramatische Paradox ist es Kleist gelungen, nach Lessing, Goethe und Schiller noch eine neue Möglichkeit des Dramas zu erfinden. Im klassischen Theater wurde die Fabel, die Handlung und ihre Bedeutung aus dem Charakter entwickelt. Menschliche Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit wurde in der Thematik, in der Motivation, in der Sprache zum Bühnengesetz. Kleist aber erhebt die Unwahrscheinlichkeit zum Kriterium seiner paradoxen Handlungen, die Unberechenbarkeit zum Kriterium des Charakters, die Zufälle zum Kriterium des Schicksals. Aus solchem Stoffe lassen sich keine Tragödien mehr formen, höchstens noch die tragische Parodie der „Familie Schroffenstein“ oder die tragische Verstiegenheit der „Penthesilea“. Deshalb leistet Kleist sein Bestes in der geistreichen Komödie oder in der dramatischen Kritik an der Erkenntnis. Wer durch das geistreiche Paradox die Verbindlichkeit des Handelns in Frage stellt, kann auch tragische Lösungen nicht mehr als notwendig ansehen. Oder auch: die Tendenz zur endgültigen Aufklärung der Menschheit, die im geistreichen Paradox angelegt ist, kann die sogenannten tragischen Konflikte nur noch als Verirrungen oder gräßliche Zufälle ansehen.

Unversehens schlägt sich damit ein Bogen vom Kleistschen Paradox zu den dramatischen Paradoxien in der Moderne, zu Brechts paradoxer Kreidekreis-Veränderung oder zu seiner paradoxen Situation des guten Menschen von Sezuan; aber auch zu Frischs Paradox vom andorranischen Juden, der kein Jude ist und doch dem andorranischen Antisemitismus aus zweiter Hand erliegt: selbst noch zu den paradoxen Parodien Dürrenmatts. Damit wird ein neuer Anwendungsbereich des dramatischen Paradox in einem gesellschaftskritischen Sinne sichtbar. In bezug auf die hier angewendete Methode, literarische Formen auf literarische Redefiguren zurückzuführen, heißt das aber, daß man vor den künstlichen Grenzen, die um das einzelne Werk und die einzelne Epoche aufgerichtet worden sind, nicht mehr Halt zu machen braucht, sondern zu einer progressiven Literaturbetrachtung durch die Zeiten und Länder hin aufbrechen kann, indem sich das Geschichtlich-Einmalige auf den Horizont der Erkenntnis-Möglichkeit durch die Sprache und ihre Figuren projizieren läßt.