

Kapitel II

PENTHESILEA, DAS „WEIB HALB FURIE, HALB GRAZIE“*„Wir vernichten, was wir lieben.“*

Christa Wolf

1. Einleitung

Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.²⁶⁸

In einem von den napoleonischen Kriegen verwüsteten Deutschland, mitten in einer politischen Krise, aber auch auf einem außerordentlichen kulturellen Höhepunkt zwischen der Klassik und der Entstehung verschiedener romantischer Kreise vollendet sich die künstlerische Erfahrung Heinrich von Kleists (1777-1811).

Wie bereits gesehen, zerreißen bedrohliche Blitze den ‚heiteren‘ griechischen Himmel Hölderlins – quälend klingt die Frage „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“, aber Hölderlin glaubt an die epiphanische Offenbarung des Gottes, welche die stetige Zerstörung und das Chaos der Zeit zum Ende bringen wird. An diesem Glauben fehlt es Kleist.

Die deutsche Aufklärung nun, zunächst begrenzt auf eine schmale Schicht gebildeter Männer, suchte in der Anlehnung an die Alten eine Bestätigung und Befestigung der eigenen Vernunftmoral, die sie über den unvernünftigen, unentwickelten deutschen Verhältnissen aufpflanzte: eine heroische Anstrengung. Daß unter diesen Befestigungen und Eindämmungen, welche Aufklärung und Klassik durch ihr Ideal der Erziehung zu Humanität gegen das Barbarische, Untergründige, Unbeherrschte der menschlichen Natur aufrichten, ein Strom weiterläuft, von dessen Wildheit und Beschaffenheit sie kaum eine Ahnung haben, zeigt sich mit den Romantikern; zeigt sich an Figuren wie Kleist. Und zeigt sich, vor allem, [...] an einem Stück wie der ‚Penthesilea‘.

Auch sie ist eine Aufnahme antiker Themen. Aber anders als in den Werken der Klassiker die Antike ans Licht gehoben wird, bricht hier der Strom, der so lange unterirdisch floß, hervor – reißend, zerstöre-

²⁶⁸ Brief Kleists an den Freund Rühle, Ende Dezember 1805 in: H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von H. Sembdner, 2 Bde., unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 2., vermehrten und völlig revidierten Auflage, Darmstadt 1962, Bd. 2, S. 761 (im folgenden als KSW, Band- und Seitenzahl zitiert).

risch, zum Entsetzen der am klassischen Humanismusbegriff Gebildeten.²⁶⁹

Die Anwendung des antiken Stoffes in diesem Werk Kleists ist nicht mit der Auffassung des Klassischen eines Winckelmann in Einklang zu bringen, aber auch nicht eines Goethe, ist sogar den Romantikern nicht unmittelbar zugänglich. Trotzdem ist die *Penthesilea* nichts anderes als das Produkt einer langen, durch die persönliche und schmerzvolle Weltanschauung geprägten Auseinandersetzung des Dichters mit dem Erbe der Antike. Im Hinblick darauf verdienen zumindest noch zwei weitere Werke, erwähnt zu werden: *Der zerbrochene Krug* und *Amphitryon*. Denn für Kleist „entsteht das Neue aus dem Alten: als Modifikation, Variation, Negation der literarischen Tradition, die der Autor im Lichte seiner Erfahrung sieht.“²⁷⁰

2. Die Lustspiele: Vom „Guiskard“ zum „Zerbrochenen Krug“

1802 ist ein entscheidendes Jahr in Kleists Leben. Nachdem er sich bereits 1799 aus dem Dienst des Königs Preußens entlassen läßt und der Plan, sich völlig den Wissenschaften zu widmen, scheitert, nimmt er sich allmählich vor, sein Leben in den Dienst der Kunst zu stellen.²⁷¹ Auf der Suche nach sich selbst, nach einem Weg zum Glück, der sich immer als illusorisch und nie als endgültig erweist und der oft die Gestalt des Todes annimmt, bereist Kleist unermüdlich zwischen

²⁶⁹ C. Wolf, „Kleists *Penthesilea*“, in: H. von Kleist, *Penthesilea*. Ein Trauerspiel, Wiesbaden 1982, S. 161.

²⁷⁰ H. D. Zimmermann, *Heinrich von Kleist*. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 181.

²⁷¹ Vgl. den Brief, den er drei Jahre zuvor (12. November 1799) an die Schwester Ulrike von Kleist geschrieben hatte: „Wenn man sich so lange mit ernsthaften abstrakten Dingen beschäftigt hat, wobei der Geist zwar seine Nahrung findet, aber das arme Herz leer ausgehen muß, dann ist es eine wahre Freude, sich einmal ganz seine Ergießungen zu überlassen; ja es ist selbst nötig, daß man es zuweilen ins Leben zurückrufe. Bei den ewigen Beweisen und Folgern verlernt das Herz fast zu fühlen; und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll. Daher ist es wohl gut, es zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden von neuem zu beleben; und man müßte wenigstens täglich *ein* gutes Gedicht lesen, *ein* schönes Gemälde sehen, *ein* sanftes Lied hören – oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönern, ich möchte sagen den menschlicheren Teil unseres Wesen zu bilden.“ In: KSW II, S. 494.

den Jahren 1799 und 1802 Deutschland, die Schweiz und Frankreich. 1801 ist das Jahr der Kant-Krise: Die Werke Kants erschüttern ihn. An seine Verlobte Wilhelmine von Zenge schreibt er:

Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt – und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich. [...] Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich. [...] Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –²⁷²

Diese beunruhigende Entdeckung²⁷³ stürzt ihn nicht nur in tiefste Verzweiflung, sondern führt auch den Traum einer Tätigkeit im wissenschaftlichen Bereich zum Ende, ja sogar zur Ablehnung des Gelehrtenlebens, das mit seinem Junkertum durchaus vereinbar gewesen wäre. Die Reise nach Frankreich, nach Paris im Juli 1801 bestätigt seine Entscheidung und sein Mißtrauen gegenüber der Bildung, dem höchsten Kulturgut seiner Zeit. Es geht um den Zusammenbruch des aufklärerischen und neoklassischen Glaubens (mit allen Zweideutigkeiten, auf die schon eingegangen wurde) an die Vernunft, an die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, an das Erlangen des Guten.

Wenn man überlegt, daß wir ein Leben bedürfen, um zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit 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 seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein *Recht* gibt. – – kann Gott von solchen Wesen *Verantwortlichkeit* fordern? Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf. [...] Was heißt das auch, etwas Böses tun, der Wirkung nach? Was ist *böse*? *Absolut Böse*? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede

²⁷² Brief vom 22. März 1801, ebenda, S. 634. Zum Verhältnis Kleists zur Philosophie Kants, dem hier nicht weiter nachgegangen werden soll, s. E. Cassirer: *Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie*, Berlin 1919; L. Muth, *Kleist und Kant. Versuch einer Interpretation*, Köln 1954; U. Gall, *Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften*, Bonn 1977.

²⁷³ Zur *vexata quaestio*, was Kleist eigentlich von Kant verstanden haben mag, vgl. H. D. Zimmermann, a. a. O., S. 113-127.

Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses getan? Etwas, das Böse wäre *in alle Ewigkeit fort* –?²⁷⁴

Offensichtlich unfähig, sich einer bürokratischen Stellung im Dienst des Königs von Preußen anzupassen, nach der Aufgabe der Heiratspläne mit Wilhelmine von Zenge und des Traumes von einem gemeinsamen idyllischen Leben als Bauern in der Schweiz nach dem Vorbild Rousseaus, fängt Kleist an, ohne Verzögerungen den einzigen Weg, der ihm offen steht, zu gehen: die Literatur. Gerade in jenem entscheidendem Jahr 1802 beginnt Kleist wichtige Freundschaften mit Intellektuellen seiner Zeit anzuknüpfen, sich eifrig mit den kulturellen Instanzen seiner Epoche auseinanderzusetzen und an zwei Tragödien *Familie Ghonorez* (später *Familie Schroffenstein*), *Robert Guiskard*, und an einer Komödie (*Der zerbrochene Krug*) zu schreiben. Sehr wichtig sind seine Begegnungen mit Heinrich Zschokke und Ludwig Wieland, dem Sohn des bekannten Schriftstellers, den Kleist erst am Anfang des folgenden Jahres kennenlernen wird. In seinen Erinnerungen *Eine Selbstschau* hat Zschokke eine lebhaftere Darstellung der herrschenden kulturellen Stimmung jener Begegnungen überliefert, aus der man die Vorbildlichkeit Goethes für den jungen Kleist entnehmen kann.²⁷⁵ Dem liebsten Freund Pfuel hatte er mehrmals anvertraut, „daß es nur das eine Ziel für ihn gebe, der größte Dichter seiner Nation zu werden; und auch *Goethe* sollte ihn daran nicht hindern. Keiner hat Goethe leidenschaftlicher bewundert, aber auch keiner ihn so wie Kleist beneidet und sein Glück und seinen Vorrang gehaßt. Dem Freunde gestand er in wild erregten Stunden, wie er es meinte: ‚Ich werde ihm den Kranz von der Stirne reißen [immer neu auftauchendes Motiv in der *Penthesilea*]‘.“²⁷⁶ Goethe hielt ihn seinerseits für ein großes Talent, welches seine große dichterische Gaben mißbrauchte und das Natürliche seines Wesens unnötig entstellte. Es ent-

²⁷⁴ KSW II, S. 683.

²⁷⁵ In: H. Sembdner (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren*. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, Neuausgabe, München 1996, Nr. 67 a, S. 62: „Sie [Kleist und der junge Wieland] atmeten fast einzig für die Kunst des Schönen, für Poesie, Literatur und schriftstellerische Glorie [...]. Beide gewahrten in mir einen wahren Hyperboreer, der von der neuesten poetischen Schule Deutschlands kein Wort wußte. *Goethe* hieß ihr Abgott; nach ihm standen Schlegel und Tieck am höchsten, von denen ich bisher kaum mehr, als den Namen, kannte.“

²⁷⁶ Ebenda, Nr. 112, S. 104f.

stand ein agonales Verhältnis als Folge des „agonalen Eifers“²⁷⁷ Kleists Goethe gegenüber, der sein ganzes Werk durchzieht. *Robert Guiskard* ist der erste dramatische und unvollendete Versuch Kleists, den Kranz des deutschen tragischen Dichters zu gewinnen.

Kleists Auseinandersetzung mit Goethe ist nicht vom Hintergrund der *querelle des anciens et des modernes* zu trennen, in deren Rahmen „each of the ascendant literary movements of the period, the Classicists and the Romantics, took their particular stances, genuflecting before the two shrines of the Greeks and Shakespeare to greater or lesser degrees“.²⁷⁸ Ist es wohl möglich, lautet die Frage, diese zwei entgegengesetzten Anliegen miteinander zu versöhnen und eine Art von Tragödie hervorzubringen, die sich die Griechen zum Vorbild nehme, aber dabei auch modern sei, indem sie Shakespeares Lehre übernehme? Wie Hilda M. Brown zutreffend bemerkt,²⁷⁹ war der Schicksalsbegriff in den Versuchen, die klassische griechische Tragödie wieder zu beleben, durchaus shakespearianisch. Das Schicksal, welches als Prüfstein der Eigenschaften und der Gemütsverfassung der Personen aufgefaßt wird, erweist sich aber dann nicht als von draußen herrührend, sondern eng abhängig von der inneren psychologischen Veranlagung der Gestalten.

Normalerweise schwanken die zeitgenössischen dramatischen Versuche zwischen den Polen der Charaktertragödie und der Schicksalstragödie. In letzterer sind die Gestalten, der Rezeption der spanischen Tragödie zufolge, der Willkür von fremden, äußeren Kräften ausgeliefert, was einem Kritiker wie August Wilhelm Schlegel, zu Unrecht, den griechischen Schicksalsbegriff widerzuspiegeln schien.²⁸⁰ Mit vielen Bedenken dürfte man aber wohl in der *Familie Schrockenstein* ein Beispiel einer ‚Schicksalstragödie‘ sehen.

²⁷⁷ K. Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974, S. 13.

²⁷⁸ H. M. Brown, *Kleist and the Tragical Ideal. A Study of Penthesilea and its Relationship to Kleists Personal and Literary Development 1806-1808*, Frankfurt a. M./Bern/Las Vegas 1977, S. 40.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Das spanische Drama des goldenen Zeitalters schien Schelling (*Philosophie der Kunst*) in der Lage zu sein, den Menschen in Gewalt überirdischer Kräfte darzustellen, wie in der griechischen Tragödie, aber gleichzeitig mit einer Rettungsmöglichkeit durch dasselbe göttliche Wesen, welches ihn in den Abgrund stürzt. A. W. Schlegel hatte 1802-1803 Calderons Tragödien übersetzt und damit zu ihrem Erfolg entscheidend beigetra-

Am 10. April 1804 schreibt der alte Wieland an den Freund Wedekind und erzählt ihm von seiner Begegnung mit Kleist; dabei äußert er sich sehr positiv über den jungen Dichter. Dann kommt er zum Werk, an dem Kleist damals arbeitete, dem *Guiskard*:

Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists *Tod Guiskards des Normanns*, sofern das ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen, die (nach meiner Meinung wenigstens) selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist.²⁸¹

Wielands Urteil ist vor dem Hintergrund der schon angedeuteten Debatte über das Theater zu verstehen, jedoch spiegelt es Kleists Art wider, sich mit der klassischen Kultur zu messen, die als Filter angenommen und verwendet wird, um die gequälte und gespaltene innere Welt des Schriftstellers auszudrücken. Der *Guiskard* wurde aber von seinem Autor verbrannt: Die fragmentarisch überlieferte Fassung aus den Jahren 1807-1808 läßt den Urtext allenfalls durch Konjekturen errahnen. Im Fragment, das erhalten geblieben ist,²⁸² sind Einflüsse des sophokleischen *König Ödipus* deutlich erkennbar: Dieses antike Werk ist grundlegend für Kleists Dichtergang. Er wurde von diesem Mythos immer neu fasziniert, wie zahlreichen Reprisen in seinem Werk zeigen; sonst sind die literarischen Vorlieben dieses Dichters nicht zu bestimmen: Es fehlen nämlich in seinen autobiographischen Zeugnissen direkte Hinweise darauf. Sowohl Einzelheiten als auch der gesamte

gen. Von einer Versöhnung zwischen deutscher und spanischer Kunst ist die Rede in *Über die dramatische Kunst* von Kleists Freund Müller. Die Rolle des spanischen Dramas in Kleists *Penthesilea*-Fassung wird von H. M. Brown untersucht, ebenda.

²⁸¹ H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., Nr. 89, S. 81f.

²⁸² Am 5. Oktober 1803 schreibt Kleist an Ulrike: „Töricht wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist.“ (KSW II, S. 735f.) Am 14. Oktober reist er mit dem Freund Ernst von Pfuel nach Paris, verläßt aber die Stadt schon am 21., um sich in der Normandie zu der napoleonischen Armee zu gesellen. Er befindet sich offensichtlich in einem der ihm so vertrauten Krisenzustände. Am 26. Oktober teilt er Ulrike verzweifelt mit: „Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen und verbrannt: und nun ist es aus.“ (Ebenda, S. 737) Vier Jahre später wird er aber auf Anregung Müllers die Tragödie wiederaufnehmen, mit einem neueren und reiferen Bewußtsein seiner Dichterfähigkeiten. Hatte Kleist dieses Fragment *ex novo* geschrieben, hatte er Teile der alten Handschrift aufbewahrt, konnte er Bruchstücke davon auswendig? Zu diesen heiklen Fragen vgl. besonders: R. Samuel/H. M. Brown, *Kleist's Lost Year and the Quest for Robert Guiskard*, Leamington/Spa 1981; J. Schmidt, „Kleists Werk im Horizont der

Aufbau des Stückes erinnern an Sophokles' Tragödie: Am Anfang treten das Volk und ein Ausschuß von Normannen auf, die sich über das Unheil der Pest beklagen, die das Lager heimsucht. Die Seuche quillt aus dem Dasein des Herzogs, aus seinen Untaten, nämlich der Usurpation des Königreichs auf Kosten seines Neffen, der nun die verlorene Macht beansprucht. Obwohl er versucht, die unangenehme Tatsache zu vertuschen, ist Guiskard selbst von der tödlichen Krankheit befallen. Der Schauplatz zeigt das Zelt des Herzogs auf einem Hügel, Feuer auf dem Vorplatz. Ein starker Geruch von Weihrauch und duftenden Kräutern weht durch das Lager:

Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten,
 Wenn ihr den Felsen zu erschüttern geht,
 Den angstempört die ganze Heereswog
 Umsonst umschäumt! Schickt einen Donnerkeil
 Auf ihn hernieder, daß ein Pfad sich uns
 Eröffne, der aus diesen Schrecknissen
 Des greulerfüllten Lagerplatzes führt!
 Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,
 Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
 So steigt der Leiche seines ganzen Volkes
 Dies Land ein Grabeshügel aus der See!
 Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten
 Geht sie durch die erschrocknen Scharen hin,
 Und haucht von den geschwollen Lippen ihnen
 Des Busens Giftqualm in das Angesicht!
 Zu Asche gleich, wohin ihr Fuß sich wendet,
 Zerfallen Roß und Reuter hinter ihr,
 Vom Freund den Freund hinweg, die Braut vom Bräutigam,
 Vom eignen Kind hinweg die Mutter schreckend!
 Auf eines Hügel's Rücken hingeworfen,
 Aus ferner Öde jammern hört man sie,
 Wo schauerliches Raubgefögel flattert,
 Und den Gewölken gleich, den Tag verfinsternd,
 Auf die Hülflosen kämpfend niederrauscht! (V. 3-26)²⁸³

Ebenso im *König Ödipus*: Kinder, Männer und Greise strömen vor der Königsburg in Theben zusammen. Sie kommen zu Ödipus als *supplices* mit Öl und Lorbeerzweigen in den Händen, stellen sich um den Altar Apolls, des Gottes, der vor den Seuchen rettet, und warten auf Ödipus, der ihnen aus dem Haus entgegenkommt. Der Priester als Sprecher beschreibt die aussichtslose Lage, in die Theben versunken ist: Die Stadt wird von der Pest heimgesucht, deren unbewußte Ursache

zeitgenössischen Legitimationskrise“, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 358-379.
²⁸³ KSW I, S. 155.

der König selbst ist, wie es sich am Ende herausstellen wird. Nach einer Vorstellung, die in der griechischen Tragödie (vgl. etwa die *Orestie*) aber auch in der Geschichtsschreibung (Thukydides' Beschreibung der Pest II, 47-54) belegt und in der griechischen Denkweise tief verwurzelt ist, wird sich das μίσιμα („Befleckung“) des Herrschers über die ganze πόλις die ganze Gemeinschaft ausbreiten.²⁸⁴ Eine Krankheit der Regenten zeugt immer von politischen und gesellschaftlichen Mißständen. Das erhellt aus der Rede des Priesters:

Die Stadt, wie du auch selber siehst, schwankt schon zu sehr
 Im Wogengang und kann nicht mehr erheben
 Das Haupt vom Grund des blutigen Gewogs:
 Hinsterbend mit den fruchtbergenden Kelchen
 Des Lands, hinsterbend mit den Herden
 Weidender Rinder und Geburten,
 Fruchtlosen, von den Frauen; und herein
 Schwer fuhr der feuertragende, der Gott, und jagt –
 Die Pest, die grimmigste – die Stadt, wodurch
 Sich leert das Haus des Kadmos und der schwarze
 Hades an Wehgeschrei und Grabgesängen reich wird. (V. 22–32)²⁸⁵

Und der Chor in dem ersten Stasimos:

O weh! denn zahllos trag ich Leiden.
 Mir krankt die ganze Heerschar, und zur Hand
 Kein Schwert des Denkens, womit man sich wehre.
 Denn was entkeimt dem herrlichen Land,
 Wächst nicht, und nicht mit Geburten
 Aus wehevollen Mühsalen erstehn die Weiber.
 Doch einen über den andern kannst du sehen
 Gleich wohlgeflügelten Vögeln, gewaltiger
 Als unaufhaltsames Feuer sich erheben
 Dem Ufer zu des abendlichen Gottes.
 An diesen, zahllos, geht die Stadt zugrunde,
 Und unbarmherzig liegen ihre Söhne
 Am Boden, todverbreitend, unbetrüert.
 Darunter Frauen und dabei ergraute Mütter
 An dem Gestade der Altäre, hier und dort,
 In bitteren Mühsalen Schutz erfliegend,
 Erheben das Wehgeschrei dazu. (V. 169-186)²⁸⁶

²⁸⁴ Vgl. R. Parker, *Miasma*. Pollution and Purification in early Greek Religion, Neu-
 druck der Ausgabe von 1983, Oxford 1985, S. 278.

²⁸⁵ Sophokles, *König Ödipus*, in: Ders., *Tragödien*, hrsg. und mit einem Nachwort
 versehen von W. Schadewaldt, Zürich/Stuttgart 1968, S. 170f.

²⁸⁶ Ebenda, S. 176. Die teilweise wortwörtlichen Zitate aus und Übereinstimmungen
 mit dem sophokleischen Text sind so zahlreich, daß es hier unmöglich wäre, sie alle auf-
 zuzulisten. Man vergleiche etwa die erste Rede des Ödipus im Prolog (V. 1-13), die Worte
 Helenas im dritten Auftritt (V. 62-85) und die Rede Guiskards (V. 417-423).

Die Stellung beider Herrscher ist überragend. Ihre allgemein anerkannte Größe führt ihre Völker dazu, sich vertrauensvoll an sie zu wenden, um eine Rettung vom Notstand zu finden. Ödipus und Guiskard machen sich jedoch der ὑβρις schuldig, indem sie heroisch und hartnäckig zugleich überzeugt sind, mit titani-schen Anstrengungen die Seuche bannen zu können. Aus einer Analyse der Personenkonstellation ergeben sich übrigens weitere Übereinstimmungen: zwischen Kreon und dem gleichfalls den Thron erstrebenden Neffen Guiskards; zwischen Jokaste und der Kaiserin als Vermittlerinnen des Volkes bei den Herrschern.

Stelle man sich die Frage nach der Pekuliarität der Übernahme des alten Stoffes bei Kleist, trifft man formal auf den wichtigen Verzicht auf die bei Goethe und Schiller beliebte Form der Stichomythie. Ebensowenig versucht Kleist, die äußere Form der Chorlieder nachzuahmen. Diese rein formalen Reprisen mußten ihm zu künstlich erscheinen, im schroffen Gegensatz zu jener durch die Einheit von Zeit und Ort hervorgehobenen Übersichtlichkeit der Handlung und zu jener schlichten Grandiosität, die er im Einklang mit dem griechischen Muster anstrebte.

Die Modernität des Begriffs vom Tragischen ist aus Kleists Verständnis des Schicksals durchaus ersichtlich: Der Held ist nicht einem blinden, von außen wirkenden Schicksal ausgeliefert, sondern leidet an seiner Machtgier, an seinem eigenen Charakter, an dem Übermaß seiner Ansprüche. Er ist nicht nur leidend, sondern selbst handelnd und aktiv. Dadurch zeigt Kleist, welch tiefen Einfluß Shakespeare und das moderne Drama auf ihn ausgeübt haben und auf welche Art der antike Stoff umgestaltet werden muß: „An die Stelle des bei Hölderlin und Schiller beobachteten Distanzbewußtseins gegenüber der Antike und des Aufbegehrens gegen ihre Kanonisierung tritt bei Kleist das Bewußtsein, etwas Neuem – auch in der Antike noch nicht Realisierten – auf der Spur zu sein.“²⁸⁷

Kleist liest gerade zur Zeit der Arbeit an dem *Guiskard* und an dem *Zerbrochenen Krug* Sophokles und Aristophanes, deren Werke er Juni 1803 aus der Dresdner Bibliothek entliehen hatte, mit großem Interesse.

²⁸⁷ R. P. Carl, „Sophokles und Shakespeare? Zur deutschen Tragödie um 1800“, in: K. O. Conrady (Hrsg.), a. a. O., S. 307.

3. „Der Zerbrochene Krug“ und „König Ödipus“

Die anlässlich eines Dichterwettstreits mit dem Freund Zschokke und dem jungen Wieland entstandene Komödie *Der zerbrochene Krug* hat einen nach einem Gemälde des französischen Maler Debu-court *La cruche cassée*²⁸⁸ gestochenen Kupferstich als Vorlage und beginnt mit einer Vorrede, die Kleist später nicht mehr drucken ließ, aber im Manuskript erhalten blieb. Dort erwähnt der Autor *König Ödipus* ausdrücklich.²⁸⁹ „Die Personen, die Motive, die Situationen wie vor allem der ganze Hergang der Handlung erweisen die Komödie vom ‚Zerbrochenen Krug‘ als ein gleichsam negatives Spiegelbild des sophokleischen Ödipusgeschehens.“²⁹⁰ Das analytische Verfahren der Komödie bezieht sich auf den Mythos von Ödipus und auf dessen Auffassung in Sophokles, zumal Kleist nach der mythologischen Vorlage den in den französischen Gemälden²⁹¹ dargestellten Stoff modifiziert, indem er sich den Richter selbst in den Vorfall verstricken läßt: Adam hat

²⁸⁸ „Im meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, ‚La cruche cassée‘. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenem Majolika-Krüge, und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satire, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden. – Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ hat den Preis davon getragen.“ In: H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., Nr. 67a., S. 63.

²⁸⁹ „Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Faktum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf – zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, verteidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Deliktum geschehen war) spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze: wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknischter dastehn: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödip. Darunter stand: der zerbrochene Krug. – Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister.“ Hervorhebungen von mir. In: KSW I, S. 176.

²⁹⁰ W. Schadewaldt, „Der ‚zerbrochene Krug‘ von Heinrich von Kleist und Sophokles ‚König Ödipus‘“, in: *Hellas und Hesperien*. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, Zürich/Stuttgart 1960, S. 843f.

²⁹¹ Mit den zwei Gemälden von Debu-court (1755-1832) muß man das Bild von Jean Baptiste Greuze (1725-1805) erwähnen, das zu den populärsten des Louvre bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zählte. In diesen Gemälden ebenso wie bei Kleist wird die Anspielung auf die anscheinend verlorene Unschuld des Mädchens beibehalten. Deren Symbol ist der zerbrochene Krug.

versucht, Eva zu verführen.²⁹² Der Klumpfuß von Adam erinnert wiederum an den Schwellfuß des Ödipus.

König Ödipus und *Der zerbrochene Krug* handeln beide von einem auf die Entdeckung des Täters gerichteten ‚Gerichtsverfahren‘. Die Pest in Theben hat einen Frevel offenbart, von dem Ödipus, schon einmal Retter seiner Stadt, als gerechter König die Gemeinde reinigen will. „Ich weiß es wohl:/ Krank seid ihr alle, aber krankt ihr auch – wie ich/ Ist keines unter euch, das gleichermaßen krankte./ Denn euer Schmerz geht je nur auf den Einen/ Für sich allein und keinen andern. Meine Seele/ Klagt um die Stadt und mich und dich zugleich.“²⁹³ Die tragische Ironie dieser Verse besteht eben darin, daß Ödipus wirklich jener ist, der mehr als die anderen leidet: Am Schluß wird er sich selbst als Vatemörder und Blutschänder, als Unheil für die ganze Stadt entlarven. In dieser Tragödie treten keine neuen Ereignisse hinzu; die Handlung ruht auf dem Versuch, durch eine lange ‚Fahndung‘ das bereits Geschehene und das die Gegenwart Überschattende zu rekonstruieren. Das ist ein echt kleistisches Thema: „Das, was geschehen ist, halb bewußt oder unbewußt, ans Tageslicht zu bringen in einer detektivischen Nachforschung.“²⁹⁴ Die äußerst vielfältige und ansatzreiche griechische Tragödie wird gemäß der Weltanschauung Kleists rezipiert und verliert dabei das Kanonische, seine Vorbildlichkeit hinsichtlich der Form, die von jeher Gegenstand der Bewunderung war, um an Modernität zu gewinnen, um eine jener qualvollen, verzweifelten und verfänglichen Nachforschungen zu werden, die die Helden dieses Schriftstellers, sei es die Marquise von O***, Käthchen oder Alkmene unternehmen, um sich selbst (nicht) wiederzufinden. Die Fahndung wird durch den Verzicht auf die tragische Form des Modells zur Selbstfahndung, und zwar nach der Art des Lustspiels: in einer unbefangenen Annäherung an die klassische Antike und in einer „nicht klassizistisch engen, sondern echt schöpferischen Begegnung“.²⁹⁵ Die erhabene Welt der Tragödie wird im Lächerlichen der Komödie verzerrt widergespiegelt: in der Tragödie Gestalten von großer und heldenhafter Sta-

²⁹² Eine weitere Anregung fand Kleist vielleicht in Christian Felix Weise, *Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er zerbricht oder der Amtmann* (1786), ein weiterer Nachweis für die Popularität des Themas im 18. Jahrhundert.

²⁹³ Sophokles, a. a. O., S. 172, V. 59-64.

²⁹⁴ H. D. Zimmermann, a. a. O., S. 197.

²⁹⁵ W. Schadewaldt, a. a. O., S. 844.

tur, Könige und Königinnen – in der Komödie, im Dorf, der Alltag in allen seinen gewöhnlichen und auch lächerlichen Aspekten. In diesem verzerrten Spiegelbild entspricht der „Willen zur Wahrheit“²⁹⁶ des Ödipus dem „Willen zur Lüge“ in Adam. Im Unterschied zu Ödipus ist Adam sich dessen, was geschehen ist, bewußt und versucht, mit allen möglichen Anstrengungen die Nachforschungen und die Erkenntnis der Wahrheit zu behindern, ohne sogar vor Erpressung zurückzuschrecken. Der Inspekteur Walter übernimmt die Rolle eines modernen Teiresias, handelt aber ohne ein Orakel oder einen Gott, die seine Worte oder Taten legitimieren; seine Wahrheit dient nicht der Rettung eines Königreichs, sondern der Liebe zweier Verlobten und der Unschuld eines Mädchens. Wie im König Ödipus verweigert der Augenzeuge seine Aussage und schweigt: hier Eve, dort der alte Diener. Aber während dieser so lange wie möglich schweigt, um die seinen Herren bedrohenden Katastrophe abzuwenden,²⁹⁷ wird das Mädchen zum Schweigen gezwungen, damit ihr Verlobter Rupert nicht nach Indien geschickt wird. Gerade in der Liebe zwischen den beiden jungen Menschen sind Spuren jener dem *Ödipus* eigenen Tragik aufzufinden, aber auf eine original kleistische Weise: Es geht letztendlich um ein angezweifelt Vertrauen, das allererste Verlangen Kleists und seiner Gestalten in allen ihren zwischenmenschlichen Beziehungen, gegen allen täuschenden Anschein, gegen die Evidenz der Sinne. Abermals eine Anspielung auf Ödipus: das Blindheitsmotiv. Die Augen Ruperts haben Eve mit einem anderen Mann entdeckt, aber was sie gesehen haben, widerspricht der Wahrheit, ist reiner Schein und wird der Blindheit gleichgestellt. Sie werden als „Verleumder“ beschimpft, weil das Gesehene, der Schein, das Vertrauen zwischen den Liebenden, eine tiefere, innere Einsicht zerreißt.²⁹⁸

„Die furchtbare Übermacht des Göttlichen, die über all dies Wollen und Wähnen unerbittlich ihren Weg geht“²⁹⁹ wird durch die Anspielung auf den Sündenfall und auf die Vertreibung aus dem Paradies ersetzt. Die wortwörtliche Bedeutung

²⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 846.

²⁹⁷ „Es dauerte mich, Herr! Ich dacht, er brächt es/ Ins fremde Land, von wo er selber her war./ Doch der zum größten Unglück rettet' es!/ Denn wenn du der bist, den er nennt, so wisse,/ Daß unglücklich du geboren. –“ (V. 1178-1182) In: Sophokles, a. a. O., S. 213.

²⁹⁸ KSW I, S. 208 (V. 904-916).

²⁹⁹ A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Bern/München 1963, S. 317.

übernimmt eine symbolische durch eine Wortspielerei: Adam ist sowohl der Name des Richters als auch des ersten Mannes und Eve heißt das Mädchen nach der ersten Frau. Die Anfangssituation weist ausdrücklich darauf hin:

LICHT: Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!
Was ist mit euch geschehn? Wie seht Ihr aus?
ADAM: Ja, seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leidigen Stein zum Anstoß in sich selbst.
LICHT: Nein, sagt mir, Freund! Den Stein trüg jeglicher –?
ADAM: Ja, in sich selbst!
LICHT: Verflucht das!
ADAM: Was beliebt?
LICHT: Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht – ?
ADAM: Nun?
LICHT: Gleichfalls – ?
ADAM: Ob ich – ? Ich glaube – !
Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch.
LICHT: Unbildlich hingeschlagen?
ADAM: Ja, unbildlich.
Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein. (V. 1-15)³⁰⁰

Adam ist ‚bildlich‘ und ‚unbildlich‘ hingefallen: Sein Verbrechen wird von seinem Vorfahren vorweggenommen, der sich von Eva verführen ließ und somit die paradiesische Unschuld endgültig verlor, worauf der zerbrochene Krug verweist. Die unausweichliche Folge ist der Verlust der Unschuld (des zerbrochenen Kruges) und der Gnade. Das Bewußtsein führt unvermeidlich zur Schuld und zur Sünde. Deutlich ist das Aufbrechen des alten Mythos durch die Modernität: Die Schuld des Ödipus darf nicht moralisch nach einer der griechischen Weltanschauung im 5. Jahrhundert völlig fremden *forma mentis christiana* ausgelegt werden.³⁰¹ Vom griechischen zum jüdisch-christlichen Mythos: Ödipus hat unbewußt gehandelt, Adam, in vollem Schuldbewußtsein, versucht, diese Schuld zu leugnen und einen Urzustand der Unschuld zu reklamieren. Im Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) schreibt Kleist dazu:

³⁰⁰ KSW I, S. 177.

³⁰¹ Vgl. die aristotelische Stelle in poet. 13, 1453a 10, in der die Rede von ἀμαρτία ist; es wird jedoch ausgeschlossen, daß sie der κακία καὶ μοχθηρία gleichgestellt werden kann.

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, 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; so, daß sie, zu gleicher Zeit, im demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.³⁰²

Die Analyse der sophokleischen Aspekte dieser Komödie soll den starken Einfluß des Aristophanes nicht vergessen lassen. Kleist hatte sicherlich die *Wolken* in der Übersetzung von Schütz (1798) gelesen. Abgesehen von der ähnlichen Anfangssituation beider Stücke, die ein nicht gerade fröhliches Morgenerwachen zeigt (bei Aristophanes ist Strepsiades wegen der fälligen Schulden des Sohnes verzweifelt, die er bezahlen muß, ohne dazu hinreichende Mittel zu besitzen, während die Gläubiger immer ungeduldiger werden), hat Jochen Schmidt die Aufmerksamkeit der Forscher auf ein typisches technisches Verfahren des griechischen Komödienschreibers, und zwar auf die verbale Akkumulation und besonders auf die Auflistung von Speisen in Adams Sätzen gelenkt. Ständig kehrt der Verweis auf die ‚biotische‘³⁰³ und körperliche Sphäre durch Substantive und Metaphern, die Körperteile bezeichnen, und durch die Zusammenballung von Tiernamen wieder, so etwa an der zweiten Szene, in der Verwirrung bei der Ankunft des Inspektors und bei Adams Versuchen, Walter an der Gurgel zu packen:³⁰⁴

³⁰² KSW II, S. 345.

³⁰³ J. Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974, S. 228.

³⁰⁴ „ADAM: Ich hätte Hals und Beine fast gebrochen/ Schaut selbst, 's ist ein Spektakel, wie ich ausseh;/ Und jeder Schreck purgiert mich von Natur./ Ich wäre krank. LICHT: Seid ihr bei Sinnen? –/ Der Herr Gerichtsrat wär sehr angenehm./ – Wollt Ihr? ADAM: Zum Henker! LICHT: Was?/ ADAM: Der Teufel soll mich holen./ Ists nicht so gut, als hätt ich schon ein Pulver!/ LICHT: Das fehlt noch, daß Ihr auf den Weg ihm leuchtet./ ADAM: Margrete! he! Der Sack voll Knochen! Liese!/ DIE BEIDEN MÄGDE: Hier sind wir ja. Was wollt ihr? ADAM: Fort! Sag ich./ Kuhkäse, Schinken, Butter,

È la natura stessa dell'accumulazione verbale a provocare il comico o, per lo meno, a contribuire a che una scena abbia un tono comico e diverta il pubblico [...]. Non ci è difficile immaginare che numerosi termini messi a bella posta insieme, abilmente trattati, recitati da un attore che conosce il mestiere, accompagnati all'occasione da una mimica speciale, avessero le carte in regola per produrre un effetto comico, per divertire il pubblico.³⁰⁵

So Spyropoulos zu dieser aristophanischen Technik. Kleist kann sich auch der Ähnlichkeiten zwischen griechischer und deutscher Sprache in der Wortbildung bedienen und prägt neue Wörter durch das Zusammensetzen von verschiedenen Wörtern und Wortteilen mit einem lustigen, verfremdenden, manchmal grotesken Effekt: Man befindet sich ganz auf dem Terrain der alten Komödie. „Kleist [übernimmt] die dramatische Technik der Analyse von Sophokles, [erzeugt] die komische Grundsituationen – dies ist das Wesentliche – durch eine Umkehrung der entsprechenden tragischen Situationen im Ödipus, die charakterisierende und atmosphärische Komik [stammt] von Aristophanes mindestens in einigen wichtigen Zügen.“³⁰⁶

4. „Amphitryon“

Zur Zeit des *Zerbrochenen Krugs* schrieb Kleist noch eine andere Komödie, *Amphitryon*, die erst 1807 veröffentlicht wurde. Das Drama, das den Untertitel „Ein Lustspiel nach Molière“ trägt, hatte als wichtige Vorlage Plautus, nicht nur Molière: Der mythologische Inhalt greift auf eine bedeutende Tradition zurück. Die durch die Auseinandersetzung zwischen Merkur und Sosias gekennzeichneten komischen Szenen folgen mehr dem molièreschen Vorbild,³⁰⁷ trotzdem ist es schwer festzustellen, ob das Ernsthafte (das Tragische) das Komische überwiegt. Das Motiv der Begegnung des Menschlichen mit dem Göttlichen, die durch die

Würste, Flaschen/ Aus der Registratur geschafft! Und flink! –/ Du nicht. Die andere. – Maulaffe! Du, ja!/ – Gotts Blitz, Margrete! Liese soll, die Kuhmagd,/ in die Registratur.“ (V. 184-198) In: KSW I, S. 183.

³⁰⁵ Zitiert nach G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Bari 1994, S. 135. Vgl. *Acharner* (V. 874-880), wo der Boiotier Dikaiopolis die Waren auflistet.

³⁰⁶ J. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, a. a. O., S. 228.

³⁰⁷ Vgl. P. Szondi, „Amphitryon. Kleists ‚Lustspiel nach Molière‘“, in: Ders., *Schriften II*, Frankfurt a. M. 1978, S. 155-169.

Zeugung und die Geburt des Herakles symbolisiert wird und die Haupthandlung der plautinischen Vorlage bildet, wurde von Molière unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Aspekte (etwa der gottesähnlichen Rolle des französischen Königs und der höfischen Ereignisse) übernommen. Kleist beschränkt sich nicht auf die bloße Wiederaufnahme und Übersetzung von Molière. Er verzichtet auf alle gesellschaftskritischen Elemente und auf die typologische Zuordnung der Gestalten, pointiert seine Aufmerksamkeit auf Alkmene, der in Molière nur eine zweit-rangige Bedeutung zukommt. Das ganze Drama wird mithin zu ihrem ‚Seelendrama‘³⁰⁸ mit dem Ergebnis, daß „Kleist das antik-mythologische Schema [benutzt], um es psychologisch zu entmythologisieren.“³⁰⁹ Das ist nicht weiter verwunderlich, denn alle seine Tragödien drohen sich an manchen Stellen in Lustspiele zu verwandeln, und die Komödien umgekehrt.³¹⁰ Dazu bemerkt Lukàcs:

Es handelt sich dabei um das Problem, daß das Tragische und das Komische für diesen neueren Dichter aufhören, objektive Kategorien der Wirklichkeit zu sein, daß sie immer mehr zu subjektiven Gesichtspunkten einer Erklärung der Phänomene des Lebens werden. Diese Subjektivierung und Relativierung des Tragischen, beziehungsweise des Komischen, wird den Schriftstellern erst verhältnismäßig spät bewußt.³¹¹

Diese Gattungsmischung weist aber schon die lateinische Vorlage auf. Plautus’ *Amphitruo* ist nur das letzte Ergebnis einer Reihe von aus der Antike nicht überlieferten dramatischen Werken über die Geburt und die Zeugung des Herakles, die nicht nur Komödien, sondern auch Tragödien der drei wichtigsten Tragiker umfaßt. Eines steht fest: Eben aus dieser, nur durch Zusammenfassungen von späteren Grammatikern bekannten, heterogenen Tradition schöpft Plautus mit der

³⁰⁸ J. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, a. a. O., S. 171.

³⁰⁹ Ebenda, S. 229.

³¹⁰ Vgl. etwa die bereits zitierte Stelle bei Zschokke, wo zu lesen ist: „Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel ‚Die Familie Schroffenstein‘ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, daß, bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde.“ In: H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., S. 63. Falk, in *Goethe aus näherm persönlichem Umgang* dargestellt (1832), teilt uns ein von Goethe 1810 über *Penthesilea* ausgesprochenes Urteil mit: „Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z. B. wo die Amazone mit *einer* Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, daß alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten“, ebenda, Nr. 281, S. 259.

³¹¹ G. Lukàcs, „Die Tragödie Heinrich von Kleists“, in: *Werke*. Bd. 7: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied/Berlin 1964, S. 227.

für ihn charakteristischen Technik der *contaminatio*.³¹² Die auf die Quellen von Plautus zurückzuführende, nicht kanonische Vermischung von Komischem und Tragischem, die die aristotelische Unterteilung des Stoffes offensichtlich aufhebt, zeigt sich im Prolog des plautinischen Stückes. Der θεὸς προλογίζων Merkur³¹³ sagt:

Zuerst will ich euch nun meiner Bitte Gegenstand/ Vortragen, dann den Inhalt der Tragödie/ Euch auseinandersetzen. – Was? Runzelt ihr die Stirn,/ Weil ich da von Tragödie sprach? Ich bin ein Gott,/ Ich werde sie sofort verwandeln./ Ich mache, wenn ihr wollt, aus Tragödie Komödie,/ und alle Verse sollen bleiben./ Soll ich's tun, oder wollt ihr's nicht? Doch ich Tor./ Ich stelle mich, als wüßte ich euren Willen nicht,/ Und bin ein Gott; ich weiß, wie ihr darüber denkt./ Ich mache sie gemischt: es sei eine Tragikomödie./ Denn daß geradezu sich zur Komödie/ Ein Stück soll machen lassen, wo sich Könige/ Und Götter produzieren, deucht mir ungereimt./ Was aber nun? Weil auch ein Sklave drin agiert,/ Mache ich sie, wie gesagt, zur Tragikomödie.³¹⁴

Im Unterschied zu der älteren Tradition ist Alkmene die Hauptfigur, die in alle Mißverständnisse und Verwirrungen einer komplizierten Situation verwickelt ist, welche droht, die Stärke ihres Vertrauens und ihres Gefühls zu erschüttern. Um Alkmene zu haben, muß der Gott sie täuschen und die Gestalt des einzigen Mannes annehmen, den sie liebt, und zwar die Amphitryons. Aber in welchem Maß gelingt die List? Am Gott hat die Frau keinen anderen als ihren Gatten als ‚vergöttlichtes Geschöpf‘ geliebt. Das Identitätsthema, das in den Vorlagen auf die Abgrenzung zwischen der göttlichen Vollkommenheit und der menschlichen Unzulänglichkeit hinauslief, führt bei Kleist zu der Anerkennung, daß „alles im Menschen selbst liegt: die ‚vergöttlichende‘ Kraft des Herzens wie die enttäuschende Alltäglichkeit, die durch jene Kraft immer wieder überwunden wird.“³¹⁵

Die Gestalt von Jupiter behält seine Majestät und die ihm von den Alten zugeschriebene Sinnlichkeit, welche die Liebe zu Amphitryons Frau hervorruft. Er be-

³¹² S. dazu P. Szondi, „Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser“, in: *Schriften* II, a. a. O., S. 170-197.

³¹³ Über die Besonderheiten dieses Prologs vgl. C. Questa/R. Raffaelli, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, S. 10, 14, 74, 83 (es handele sich um einen Prolog mit tragischen Stilmerkmalen, wie etwa die Eigennamen der Gestalten und der θεὸς προλογίζων, der an der Handlung teilnimmt, beweisen).

³¹⁴ Plautus, *Amphitruo* (V. 50-63), in: *Antike Komödien*. Plautus/Terenz in zwei Bänden, hrsg. und mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von W. Ludwig, Darmstadt 1975, Bd. 1, S. 10f.

³¹⁵ J. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, a. a. O., S. 229.

dient sich der List, nimmt die Gestalt eines Sterblichen an, verlangt aber zugleich von Alkmene die Bestätigung, er sei anders und besser als Amphitryon. Dieser Gott will das Aussehen eines Sterblichen bewahren, aber dabei in seiner überirdischen Größe wahrgenommen werden. „Er verwickelt sich in ein Paradox, welches darin besteht, daß er sich in einer falschen äußeren Gestalt eine Liebe erschleicht, welche dann aber nicht seiner Gestalt, sondern seiner Person gelten soll. Er setzt also auf den Glauben an die Wahrheit des Äußeren, an die Einheit von Außen und Innen, um eben diesen Glauben, der ihm nicht gelegen kommt, zu unterhöhlen.“³¹⁶ Auf eine sehr moderne Weise stellt Kleist ihn als einsam und liebebedürftig dar. Liebe kann er nur bei den Menschen finden:

JUPITER: Ach Alkmene!
 Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
 Was gibt der Erdenvölker Anbetung
 Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
 Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
 In ewge Schleier eingehüllt,
 Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln,
 Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen.
 Geliebte, sieh! So viele Freude schüttet
 Er zwischen Erd und Himmel endlos aus. (2. Akt, 5. Szene, V. 1518-1527)³¹⁷

Jupiter bittet die Frau, den Mann von dem Liebhaber zu unterscheiden:

JUPITER: So öffne mir dein Innres denn, und sprich,
 Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist,
 Ob den Geliebten du empfangen hast?
 ALKMENE: Geliebter und Gemahl! Was sprichst du da?
 Ist es dies heilige Verhältnis nicht,
 Das mich allein, dich zu empfahn, berechtigt?
 Wie kann dich ein Gesetz der Welt nur quälen,
 Das weit entfernt, beschränkend hier zu sein,
 Vielmehr den kühnsten Wünschen, die sich regen,
 Jedwede Schranke glücklich niederreißt?
 JUPITER: Was ich dir fühle, teuerste Alkmene,
 Das überflügelt, sieh, um Sonnenferne,
 Was ein Gemahl dir schuldig ist. Entwöhne,
 Geliebte, von dem Gatten dich,
 Und unterscheide zwischen mir und ihm.
 Sie schmerzt mich, diese schmähliche
 Verwechslung,
 Und der Gedanke ist mir unerträglich,

³¹⁶ M. Schmitz-Emans, „Die Doppelgänger der Doppelgänger“, in: G. Binder/B. Effe (Hrsg.), *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier 1998, S. 315.

³¹⁷ KSW I, S. 292f.

Daß du den Laffen empfangen hast,
 Der kalt ein Recht auf dich zu haben wähnt.
Ich möchte dir, mein süßes Licht,
 Dies Wesen eigner Art erschienen sein,
 Besieger dein, weil über dich zu siegen,
 Die Kunst, die großen Götter mich gelehrt. (1. Akt,
 4. Szene, V. 455-477)³¹⁸

Unterschiede Alkmene, so setzte sie ihr Glück aufs Spiel:

ALKMENE: Amphitryon! Du scherzest. Wenn das Volk hier
 Auf den Amphitryon dich schmähen hörte,
 Es müßte doch dich einen andern wännen,
 Ich weiß nicht wen? Nicht, daß es mir entschlüpft
 In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
 Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;
 Doch da die Götter eines und das andre
 In dir mir einigten, verzeih ich diesem
 Von Herzen gern, was der vielleicht verbrach. (V.
 484-492)³¹⁹

Das Menschliche und das Göttliche liegen nebeneinander in dieser
 ‚Verwechslungstragödie‘.³²⁰ Erschienen der Gott Alkmene in der Gestalt Am-
 phitryons, wäre dieser letzte für seine Frau göttlich. Sie kann sich Jupiter nur mit
 den Zügen des Mannes vorstellen; in ihrem Herzen opfert sie dem Gatten:

JUPITER: Wer ists, dem du an seinem Altar betest?
 Ist ers dir wohl, der über Wolken ist?
 Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?
 Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,
 Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
 Ists nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
 Vor welchem du im Staube liegst?

ALKMENE: Ach, ich Unsel’ge, wie verwirrst du mich.
 Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
 Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
 Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken.

JUPITER: Siehst du? Sagt ich es nicht? Und meinst du nicht,
 daß solche
 Abgötterei ihn kränkt? Wird er wohl gern
 Dein schönes Herz entbehren? Nicht auch gern
 Von dir sich innig angebetet fühlen?

ALKMENE: Ach, freilich wird er das. Wo ist der Sünder,
 Deß Huldigung nicht den Göttern angenehm.

JUPITER: Gewiß! Er kam, *wenn* er dir niederstieg,
 Dir nur, um dich zu *zwingen* ihn zu denken,

³¹⁸ Ebenda, S. 261.

³¹⁹ Ebenda, S. 262.

³²⁰ P. Szondi, „Amphitryon, Kleists ‚Lustspiel nach Molière‘“, a. a. O., S. 166.

Um sich an dir, Vergessenen, zu rächen. (2. Akt, 5. Szene, V. 1447-1466)³²¹

Das Göttliche und das Menschliche sind austauschbar, der Gott wird im Menschen verherrlicht, weil es unmöglich ist, sein Wesen an sich zu erfassen. „Wie soll ich die Worte finden, meine Charis,/ Das Unerklärliche dir zu erklären?“³²² ruft Alkmene zu Charis aus. Gott ist unerkennbar, und als Gott darf er den Menschen nicht begegnen. Das ist die Tragödie der Menschen und zugleich des Gottes, der zur Einsamkeit und zum Mangel an Liebe verurteilt ist, es sei denn, er nimmt menschliche Züge an. Der vom Menschen und vom Weltall getrennte Gott ist mystischer Art, dennoch verleiht Kleist Jupiter pantheistische Züge:

ALKMENE: O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen,
Warst du, warst du es nicht? O sprich! du warst!
JUPITER: Ich wars. Seis wer es wolle. (2. Akt, 5. Szene, V.
1264-1266)³²³

Das Göttliche ist überall, in der Natur, in seiner Schöpfung, die ihn widerspiegelt. Infolgedessen ist Jupiter auch Amphitryon, so daß Alkmene den Mann im Gott lieben kann und Gott im Mann. „Kleists Götterbild ist also sehr komplex, denn sein Jupiter ist sinnlich-menschlich wie der griechische, mit allem Geschaffenen vereint wie der pantheistische, von allen Sterblichen abgetrennt wie die mystische Gottheit, aber liebebedürftig wie der Mensch.“³²⁴

Am Ende übernimmt Jupiter einem Verfahren des antiken Theaters entsprechend die Funktion eines *deus ex machina*, damit das Rätsel gelöst sein werde, das zu Alkmenes' Zusammenbruch führen müßte. Die Versöhnung zwischen Menschlichem und Göttlichem besteht im Halbgott Herakles, den Jupiter Amphitryon verheißt, obwohl das abschließende „Ach“ der Heldin neue Zweifel aufwirft und den Leser an einem glücklichen Ausgang der Tragödie zweifeln läßt.

³²¹ KSW I, S. 290f.

³²² Ebenda, S. 281.

³²³ Ebenda, S. 285. Vgl. auch weiter: „JUPITER: Ist er dir wohl vorhanden?/ Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl war?/ Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer,/ Wenn sie durch schweigende Gebüsch fällt? Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer,/ Und bei dem Schlag der üppgen Nachtigall?/ Verkündet nicht umsonst der Berg ihn dir/ Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir/ Der felszerstierbten Katarakten Fall?/ Wenn hoch die Sonn in seinen Tempel strahlt/ Und vor der Freude Pulsschlag eingeläutet,/ Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,/ Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab/ Und betest deinen Götzen an?“ (V. 1420-1433) Ebenda, S. 290.

³²⁴ H. D. Zimmermann, a. a. O., S. 221.

In diesem Stück klingen christliche Motive an; wie im vorhergehenden Kapitel aufgezeigt wurde, gehörte die Gleichstellung Christ-Herkules zu den geläufigsten Themen der ‚Neuen Mythologie‘. Daß der Mythos von Alkmene viele Ähnlichkeiten mit der Verkündigung Marias und ihrer unbefleckten Empfängnis zeigt und Kleist darauf bewußt anspielt, indem er sich hier auf antike und neue Gottesvorstellungen beruft und sie vermischt, liegt auf der Hand. Diese Umgestaltung des griechischen Mythos, nach der das Wesen des Gottes durch die Perspektive der Seele Alkmenes wahrgenommen und seine Bedeutung in christlichen Kategorien begriffen wird, blieb den Zeitgenossen nicht verborgen, zumal sie von den Romantikern auf die zeitgenössische Debatte über die erstrebte Verbindung von Antike (der klassischen Welt) und Moderne (und damit wird auch das Christentum gemeint) übertragen wurde. Eben aus diesen Gründen bietet der *Amphitryon* Goethe zahlreiche Denkansätze. Im Juli 1807 liest Goethe dieses Stück und trägt in sein Tagebuch ein: „Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres, als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist. So ist’s in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende ist aber klatrig.“³²⁵ Am Tag danach kehrt er mit dem Hofprediger Reinhard zum Thema zurück und die beiden reden vom „neuen mystischen“³²⁶ Amphitryon und dergleichen Zeichen der Zeit.³²⁷ Bereits am 13. Juli hatte er den *Amphitryon* als das „seltsamste Zeichen der Zeit“ bezeichnet und in einem kurzen Vergleich mit den Vorbildern erklärt, Plautus habe den Mythos als „Verwirrung der Sinne“ und Molière als „Verwechslungskomödie“ aufgefaßt. Der Kern des Dramas Kleists bestehe hingegen in der „Verwirrung des Gefühls“. An dieser Eintragung zeigt sich, daß Goethe die Neuheit der Interpretation Kleists verstanden hat. Es geht in diesem Drama um die Gebrechlichkeit der Welt, um den Widerspruch zwischen dem Vertrauen in ein Ideal und den täuschenden Erscheinungen des Realen. Dieser Konflikt spielt sich ganz in Alkmenes Herz ab, und Jupiter selbst ist nichts Ge-

³²⁵ Zitiert nach H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., S. 160. Zur Bedeutung von ‚klatrig‘ vgl. J. Müller, „Goethe und Kleist“, in: A. Schäfer (Hrsg.), *Goethe und seine großen Zeitgenossen*, München 1968, S. 149.

³²⁶ Das Adjektiv ‚mystisch‘ bezieht Goethe im historischen Sinn auf die christliche und auf die orientalische Mystik, besonders auf die erste, die imstande wäre, zum ‚Abgrund des Subjekts‘ zu führen. „Mystisch kann für Goethe obskur, aber auch innerlich und im philosophiegeschichtlichen Sinn pantheistisch meinen.“ Ebenda, S. 149.

³²⁷ H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., S. 160.

ringeres als ihre Selbstprojektion. Das führt zur „dialektisch begründeten Erkenntnisfunktion der großen Illusion.“³²⁸

In dieser Hinsicht erscheint Adam Müllers Interpretation nur zum Teil begründet. Bei ihm liegt der Akzent auf dem Mystischen des Stückes, das er vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theorien und seiner Schriften (der *Vorlesungen* und der 1808 in *Phöbus* erschienenen *Fragmente über die dramatische Poesie und Kunst*) analysiert. Es denkt über die Frage nach, ob und inwieweit Antike und Moderne, Klassik und Romantik, Heidentum und Christentum zu versöhnen sind. Über das gleiche Thema schreiben Friedrich Schlegel und Schelling, Philologen wie Creuzer und Görres, von G. H. Schubert ganz zu schweigen, den Kleist persönlich kannte und von dessen Lehre er fasziniert war. Der rote Faden all dieser intellektuellen Erfahrungen, die in manchen Fällen die Theorie des Dionysischen von Nietzsche vorwegnehmen, ist das Interesse für die andere Seite der olympischen, ‚aufgeklärten‘ griechischen Religion, das heißt für die Mysterien, die Symbolik, die Riten, den Synkretismus. Ziel ist es, die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Religionen zu erkennen und zu erforschen.

Zu Kleists *Amphitryon* schreibt Adam Müller an Friedrich Gentz am 25. Mai 1807:

Der Amphitryon handelt ja wohl ebensogut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt, und so ist er gerade aus der hohen, schönen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, aller Liebe und die große, innere Gemeinschaft aller Religionen aufgetan, aus der Zeit, zu deren echten Genossen Sie und ich gehören.³²⁹

Wie bereits gesagt besteht die Modernität dieses Versuches, den alten Mythos zu überhöhen, nicht hauptsächlich in diesen christlichen Kontaminationen. Vielmehr steht fest, daß der Dichter ein außerordentliches Gespür für die ‚dunklen‘ Seiten der griechischen Kultur besitzt, durch deren Vorbildlichkeit er moderne Konflikte und verworrene Situationen ausloten kann. Dazu trägt – im Gegensatz zu Schlegel und Müller – seine weniger eng geführte humanistische Bildung bei, die sich in militärischen Internaten und durch selbständige Lektüre vollzogen hat.

³²⁸ J. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, a. a. O., S. 170.

³²⁹ H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., Nr. 151, S. 151.

Dies ermöglichte ihm eine freie, auf die künstlerische Schöpfung gerichtete Annäherung an die klassische Antike.

Gerade diese Reprise des alten Mythos und Kleists Art, Antike und Moderne zu vereinigen, weckt bei Goethe viele Bedenken und ein tiefes Mißtrauen:

Über Amphitryon habe ich manches mit Herrn von Genz gesprochen; aber es ist durchaus schwer, genau das rechte Wort zu finden. Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr als daß sie sich vereinigen. Wenn man die beiden entgegengesetzten Enden eines lebendigen Wesens durch Contorsion zusammenbringt, so gibt das keine neue Art von Organisation; es ist allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange die sich in den Schwanz beißt.³³⁰

Keine Synthese, sondern nur ein Nebeneinander von widersprüchlichen Instanzen sei so erreichbar. Goethe hat den Kern seiner Überlegungen über das Stück im folgenden Schema zusammengefaßt:

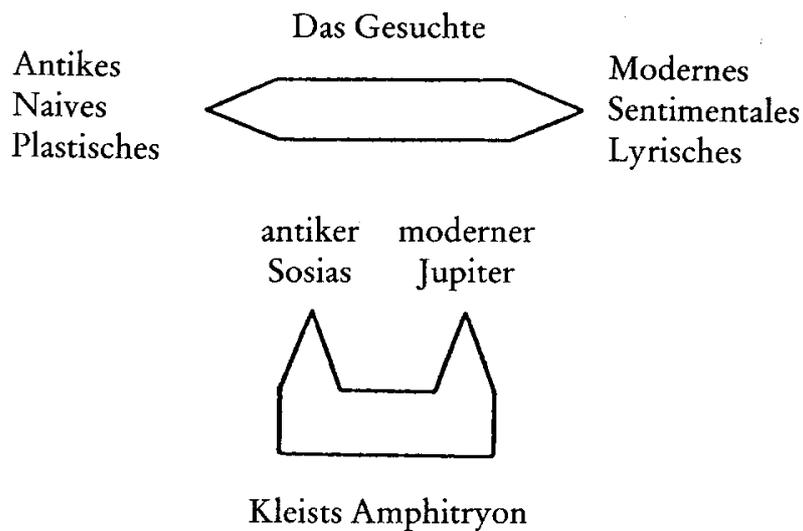


Abbildung 3: Kleists Amphitryon in: H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., S. 161, Nr. 182b.

³³⁰ Brief von Goethe an Adam Müller, ebenda, Nr. 185, S. 162.

5. Die „Penthesilea“

Die Arbeit an der *Penthesilea* beschäftigte Kleist in der Zeit zwischen August 1806³³¹ und Februar 1808. Damals war Kleist an der Domänenkammer tätig, aber er verließ die Stelle im August 1806 wegen einer Krankheit und der Unduldsamkeit dem bürokratischen Leben gegenüber. Eben um einen Ausweg aus diesem als lästig empfundenen Beruf zu finden, vertiefte sich Kleist während der freien Zeit und in der Nacht in die literarische Tätigkeit, plante und verfaßte eine Reihe von Werken: *Die Marquise von O****, *Das Erdbeben in Chili*, *Michael Kohlhaas*, *Die Verlobung in St. Domingo*. Es ist auch die Zeit abenteuerlicher Erfahrungen: die Verhaftung als Spion (1807) im französisch besetzten Berlin und die Inhaftierung in Châlons-sur-Marne. Nach der Entlassung im Juli brach der Dichter nach Dresden auf, wo er sich intensiv kulturell zu betätigen begann: Er besuchte die Vorlesungen von Müller und Schubert und gründete mit Müller die Zeitschrift *Phöbus* (1808). Die *Penthesilea* erschien als Fragment in dieser Zeitschrift und als Buch im gleichen Jahr im Cotta Verlag. An die Cousine Marie von Kleist schreibt er in einem Brief aus dem späten Herbst 1807:

Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie mir über die Penthesilea schreiben. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz³³² zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich nur neugierig, was Sie zu dem Käthchen von Heilbronn sagen werden, denn das ist die Kehrseite der

³³¹ Ein erster Hinweis ist aber schon in einem Brief an Ernst von Pfuel aus dem Januar 1805 zu finden: „Wie öffnete sich die Welt unermeßlich, gleich einer Rennbahn, vor unsern in der Begierde des Wettkampfs erzitternden Gemütern! Und nun liegen wir, übereinander gestürzt, mit unsern Blicken den Lauf zum Ziele vollendend, das uns nie so glänzend erschien, als jetzt im Staube unsres Sturzes eingehüllt.“ KSW II, S. 749.

³³² Dies ist eine der umstrittensten Stellen der Kleist-Philologie. Nicht das Original des Briefes, sondern nur eine auf Antrag von Marie von Kleist von einem Schreiber angefertigte Kopie für die von Tieck herausgegebene Kleist-Ausgabe ist erhalten, wo zu lesen ist: „Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele“. Dennoch hat Helmut Sembdner in einem in: *Euphorion* 60 (1966), S. 390-398 (jetzt auch in Ders., *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, München 1974, S. 76-87) erschienenem Artikel darauf verwiesen, daß die undeutliche Schrift den in der kleistischen Sprache sehr gut belegten ‚Schmutz‘, vor allem im Gegensatz zu auf ‚Glanz‘ sich beziehenden Substantiven und Adjektiven, als durchaus wahrscheinlich erscheinen ließe. Diese Lesart hatte sich eine Weile durchgesetzt, ist jedoch später von W. Müller-Seidel im Aufsatz „Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik“ in: W. Hinderer (Hrsg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 170f, Anm. 61, überzeugend in Frage gestellt worden.

Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln.³³³

5.1 Die Quellen

Der Amazonenmythos ist insbesondere in der Form der Amazonomachie in den griechischen ikonographischen Quellen ab dem 8. Jahrhundert häufig zu finden.³³⁴ Es wird vorzugsweise der Raub des Gürtels der Amazonenkönigin Hippolyte, eine der zwölf Aufgaben des Herkules abgebildet.³³⁵ Seit dem VI. Jahrhundert ist die Darstellung des tödlichen Zweikampfs zwischen Achilles und Penthesilea in der Malerei und in der Literatur nachzuweisen (Abbildung 4): Erwähnenswert sind unter anderem die berühmte Amphore von Exekias (530 v. Chr.) und die Kylix des sogenannten Malers von Penthesilea (460 v. Chr.).³³⁶ Für die griechische Mentalität scheint das Monströse dieser Kriegerinnen „einzig in der Tatsache ihrer Weiblichkeit zu liegen“,³³⁷ obwohl die Tapferkeit dieses Volkes und die Schönheit ihrer Königin ständig hervorgehoben und gepriesen werden. Denn ihre ὑβρις besteht gerade in der Umkehrung der traditionellen männlichen und weiblichen Rollen und macht aus ihnen ebenso irrationale und barbarische Geschöpfe wie die Kentauren und die Giganten. Für die Athener des V. Jahrhunderts übernahm der Mythos, in dem die Amazonen versucht hatten, die Akropolis zu erobern, „die historische Bedeutung des griechisch-asiatischen Krieges“³³⁸ und wurde deswegen als Thema der Metopen an der Westseite des Parthenons ausgewählt.

Die erste Erwähnung der Amazonen ist in *Ilias* Γ, V. 184ff nachweisbar. Aber das Werk, in dem sie eine zentrale Rolle einnahmen, war vermutlich die nicht überlieferte *Aetiopsis*, von der sich eine Inhaltsangabe in der *Krestomatie* des Pro-

³³³ KSW II, S. 797.

³³⁴ Vgl. dazu A. Geyer, „Penthesileas Schwestern. Amazonomachie als Thema antiker Kunst“, in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 124-154. Über die archäologischen Zeugnisse eines fabelumwobenen Amazonenvolks: R. Rolle, „Amazonen in der archäologischen Realität“, a. a. O., S. 38-62.

³³⁵ Vgl. dazu auch J. H. Blok, a. a. O., S. 349-430.

³³⁶ Dazu auch ebenda, S. 223ff.

³³⁷ A. Geyer, a. a. O., S. 134.

³³⁸ L. Beschi, „L’Atene periclea“, in: *Storia e civiltà dei Greci*, vol. IV: *La Grecia nell’età di Pericle*. Le arti figurative, hrsg. von R. Bianchi Bandinelli, Mailand 1989, S. 584. Übersetzung von mir.

klos erhalten hat. Sie behandelte die letzten Heldentaten des Achilles und seinen Tod in Troja, den Sieg über das Amazonenvolk und den Mord der Amazonenkönigin Penthesilea, in die sich der griechische Held in dem Augenblick ihres Todes verliebt hatte. Vergeblich würde man nach einer Tragödie mit diesem Inhalt suchen: Die Amazonen werden in der Antike nie zu Bühnenfiguren,³³⁹ was Kleist interessiert haben mag.

Diese Kriegerinnen faszinierten hingegen Historiker und Ethnographen, die die Amazonen im Nord-Osten Kleinasiens, aber auch in Nordafrika oder Thrakien orten. Man braucht nur an Herodot IV 110-117, und an Diodorus II 44-46 zu erinnern. Interessanter ist das Zeugnis bei Strabo XI 5, 1-4, der von einem Kriegerinnenvolk im Norden des Kaukasus berichtet.³⁴⁰ Bei den hellenistischen Schriftstellern lösen also die Amazonen ein großes Interesse aus. Im Unterschied zu den frühesten Fassungen des Mythos steht nun eine sorgfältige Beschreibung dieses Stammes im Vordergrund, und das geschieht in Anlehnung an die erfolgreichen zeitgenössischen Reiseberichte. Besonders die Stelle bei Strabo weist zahlreiche Berührungspunkte mit der Auffassung des platonischen Staats auf; darüber hinaus ist keine Spur von einem männerlosen oder männerfeindlichen Amazonenstaat in der vorhellenistischen Literatur nachzuweisen, wie Manfred Fuhrmann zu Recht hervorgehoben hat: „Die Antike-Überlieferung von den Amazonen erweist sich somit als ungewöhnlich disparat, als ein compositum mixtum alter mythischer Ereignis-Berichte und junger quasi-rationaler Zustands-Beschreibungen.“³⁴¹ Darüber hinaus lenkt Fuhrmann die Aufmerksamkeit auf ein *aition* über die Entstehung des Amazonenstaats bei Pompeius Trogus,³⁴² der eine – dem Inhalt der 15. Szene bei Kleist sehr ähnliche – Geschichte erzählt, das heißt den Beschluß, sich gegen männliche Unterdrückungsversuche unter Anwendung von Gewalt zu wehren, die Fortpflanzungsmaßnahmen, die Aussetzung und Ermordung der Kinder männli-

³³⁹ Nur von einem Tragiker aus dem VI. Jahrhundert, Chairemon, ist bekannt, daß er einen Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος verfaßt hatte. Dieses Stück soll von Tersites' Schmähreden gegen Achill, der sich im Augenblick ihres Todes in Penthesilea verliebt hatte, gehandelt haben; der Held habe ihn im Zorn erschlagen.

³⁴⁰ Zur antiken Überlieferung des Amazonenmythos vgl. J. H. Blok, a. a. O., S. 83-93, 145ff u. 195ff.

³⁴¹ M. Fuhrmann, „Christa Wolf über ‚Penthesilea‘“, in: Kleist-Jahrbuch 1986, S. 87.

³⁴² Iust. II 4.

chen Geschlechts. Es läßt sich nicht nur aus inhaltlichen,³⁴³ sondern auch aus strukturellen Gründen erschließen, daß Kleist die Stelle aus Trogus kannte. Die Ätiologie zielt in beiden Fällen auf eine Rekonstruktion der Entstehungsgründe dieser Staatsverfassung *sui generis* ab.

Trotzdem weist der Kleists Tragödie zugrundeliegende Mythos eine wichtige Variante: Hier ist es Penthesilea, die Achilles ermordet. Diese entscheidende Veränderung stammt aus einem der zu jener Zeit geläufigsten mythologischen Lexika, dessen sich auch Goethe oft bediente, und zwar aus dem *Gründlichen Lexikon Mythologicum* von Benjamin Hederich, das zu diesem Punkt so lautet:

So erzählen auch wiederum andere, sie habe den Achilles erst selbst erleget, es sey aber solcher auf der Thetis, seiner Mutter, Bitten, wieder lebendig geworden, und habe sodann erst die Penthesilea wieder hingerichtet.³⁴⁴

Diese Variante ist in der Antike nur bei einem einzigen Schriftsteller aus dem I. Jahrhundert v. Chr. überliefert: Ptolemaios Chemnos.³⁴⁵

Um Kleists Verhältnis zur Tradition besser zu definieren, ist weiter zu bemerken, daß die Gestaltungsweise der Figur des Achilles das homerische Vorbild genau nachzeichnet.³⁴⁶ Sogar Penthesilea scheint die Ilias zu kennen, wenn sie in dem 15. Auftritt sagt:

Der Pelide! –
Sprich, wer den Größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte, warst das du?
Hast du ihm wirklich, *du*, mit diesen Händen
Den flüchtgen Fuß durchkeilt, an deiner Achse
Ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift? (15. Auftritt, V. 1793-1798)³⁴⁷

Und später spielt sie auf die Rhapsoden-Tradition an:

An alle Ecken hörte man erjauchzend,
Auf alle Märkten, hohe Lieder schallen,
Die des Hero'nkriegs Taten feierten:

³⁴³ Kleist könnte Pompeius Trogus aus ‚zweiter Hand‘ gelesen haben, und zwar durch Claude Marie Guyons, *Histoire des Amazones*, Paris 1740, ins Deutsche von D. J. Krünitz mit dem Titel *Geschichte derer Amazonen*, Berlin 1763, übertragen.

³⁴⁴ B. Hederich, *Gründliches Lexikon Mythologicum*, durchges., verm. und verb. von J. J. Schwaben, Reprographischer Nachdruck der Ausg. Leipzig 1770, Darmstadt 1967, Sp. 1940.

³⁴⁵ Vgl. Photius, *Bibliotheca*, cap. 190.

³⁴⁶ Zur Achilles-Rezeption in der nachhomerischen und europäischen Literatur vgl E. A. Schmidt, a. a. O., S. 91-125 und J. Latacz, a. a. O. (zur *Penthesilea* besonders S. 18ff.).

³⁴⁷ KSW I, S. 384.

Vom Paris-Apfel, dem Helenenraub,
 Von den geschwaderführenden Atriden,
 Vom Streit um Briseïs, der Schiffe Brand,
 Auch von Patroklos' Tod, und welche Pracht
 Du des Triumphes rächend ihm gefeiert;
 Und jedem großen Auftritt dieser Zeit. – (15. Auftritt, V. 2118-
 2126)³⁴⁸

Im Unterschied zu anderen Dichtern jener Zeit übernimmt Kleist keine Episode aus der Ilias, sondern „he allows the Homeric hero to carry the past which he has acquired in one book into another one and builds on that heritage.“³⁴⁹ Deshalb basiert Penthesileas Zuneigung zu Achilles auf der Erzählung seiner in der trojanischen Sage besungenen Heldentaten, die ihre Phantasie beflügelt haben. Insbesondere wurde Penthesilea von der Schändung des Leichnams Hektors' betroffen. Das ist ein immer wieder auftauchendes Motiv in der Tragödie, weil die beiden Hauptfiguren hier davon schwärmen, diese eine Untat der Eine dem anderen anzutun. Die erotische Gier und das Streben nach einer Besitzergreifung des Anderen schlagen sich in Bildern von ungewöhnlicher Heftigkeit nieder:

ACHILLES: Mein Will ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen,
 Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat.
 PROTHOE: Wie, du Entsetzlicher!
 ACHILLES: Fürchtet sie dies?
 PROTHOE: Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?
 Hier diesen jungen Leib, du Mensch voll Greuel,
 Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen,
 Du willst ihn schändlich, einer Leiche gleich –?
 ACHILLES: Sag ihr, daß ich sie liebe. (13. Auftritt, V. 1513-
 1520)³⁵⁰

Schon im 4. Auftritt hatte Achilles seinen Vorsatz, Penthesilea zu erobern, mit einer Anspielung auf Hektors' grauenhaften Tod angekündigt:

Die Schäferstunde bleibt nicht lange mehr aus:
 Doch müßte ich auch durch ganze Monden noch,
 Und Jahre, um sie frein: den Wagen dort
 Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,
 Ich schwörs, und Pergamos nicht wiedersehn,
 Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
 Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,

³⁴⁸ Ebenda, S. 393f.

³⁴⁹ R. Angress, „Kleists' Nation of Amazons“, in: *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*, hrsg. von S. L. Cocalis and K. Goodman, Stuttgart 1982, S. 101.

³⁵⁰ KSW I, S. 374.

Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen. (4. Auftritt, V. 608-615)³⁵¹

Darüber hinaus ist Achilles für Penthesilea immerhin der „Liebe, Wilde, Süße, Schreckliche, der Überwinder Hektors“,³⁵² wie es in dem 14. Auftritt heißt: Es handelt sich hier um eine der vielen Vorausdeutungen, die das Drama durchziehen und seinen Ausgang vorwegnehmen. Am Ende wird ausgerechnet Penthesilea den Leichnam des Helden auf grauenvolle Weise zerstückeln und dadurch seine Liebesphantasien erfüllen. In dieser Hinsicht kommt dem 15. Auftritt eine weitere Funktion zu: nicht nur die von ‚idyllischem‘ Auftritt oder dramatischer Pause, sondern auch als Ort des Zusammenströmens zweier literarischer Traditionen, wo die Antike (Achilles) und die Moderne (Penthesilea), die Epik und die Tragödie sich begegnen und sich anscheinend versöhnen können. Dennoch ruht die ganze Szene auf dem tiefen Widerspruch zwischen Schein und Täuschung, die auch diese metaliterarische Ebene nicht unberührt läßt. „Penthesilea hatte das literarische Genus des klassischen griechischen Epos bekämpft und zerstört, weil sie in ihm nur das Bild, nicht jedoch das lebendige Gefühl fand, dieses aber allein von dort erwarten zu können meinte.“³⁵³ Das läßt sich auch an der Darstellung Achills genau beobachten: Penthesilea liebt Homers Achill, aber indem Kleist „*seinen* Achilleus den Homerischen Achilleus und damit sich selbst vergessen läßt, zerstört er die *Idee* Achill“,³⁵⁴ wie sie Jahrhunderte hindurch überliefert worden war. Man darf nicht vergessen, daß die 24 Auftritte des Dramas nicht zufällig der Unterteilung der Ilias entsprechen: Die *Penthesilea* und *Der zerbrochene Krug* sind die einzigen Stücke Kleists, die nicht in die kanonischen fünf Akte eingeteilt sind.

Die Frage nach einem möglichen Wiederaufleben der epischen Gattung ist ein problematischer Ansatz zu Kleists Zeit, wie sich auch am Beispiel Goethes zeigen läßt. Gerade im Jahr 1808 veröffentlichte er sein Fragment *Achilleis*, das sich die Fortsetzung der Ilias mit der Erzählung der Liebe Achills zu Polixene und des Todes des Helden vornahm. Der Dichter hatte sich die Frage nach der Legitimität eines solchen Unternehmens gestellt. Problematisch war für ihn vor allem die epi-

³⁵¹ Ebenda, S. 342.

³⁵² Ebenda, S. 395, 14. Auftritt, V. 2185f.

³⁵³ R. Homann, *Selbstreflexion der Literatur*. Studien zu Dramen von G. E. Lessing und H. von Kleist, München 1986, S. 350.

³⁵⁴ J. Latacz, a. a. O., S. 21.

sche Darstellung eines tragischen Stoffes, ohne sich der zeitgenössischen Vorliebe für das Pathologische zu beugen. Auf Goethes Urteil über die *Penthesilea* wird noch einzugehen sein.

Kleists unkonventionelles Verhältnis zu der mythologischen und literarischen Tradition läßt sich des allgemeineren in Rahmen der Mythen-Reprisen einbeziehen, die Fuhrmann so charakterisiert:

[Es] liegt ein Geflecht von Konstanten und Variablen vor, und [...] der Reiz besteht für den Zuschauer nicht zuletzt darin, daß ihm die Vorkenntnis des Handlungsgefüges das Verständnis der je neuen Charakter- und Motivationskonstellation erleichtert und daß die neue Fassung bei ihm in ein dialektisches Verhältnis zur älteren, bisher maßgeblichen Fassung tritt. Derlei Mythen-Wiederholungen können das Überlieferte ohne weitere Absichten variieren, indem sie bislang unausgeschöpfte Möglichkeiten des Stoffes vor Augen führen, sie können aber auch in ein sei es bestätigendes, sei es widerlegendes Verhältnis zur Botschaft ihres Stoffes, genauer: zur bisher vorherrschenden Deutung dieses Stoffes, treten; sie bestätigen den Stoff, indem sie ihn im Sinne der Annahme einer ewigen Wiederkehr des Gleichen als zeitlos gültig erweisen; sie suchen ihn zu widerlegen, indem sie z.B. dartun, daß die angeblich so edlen Motive der Hauptfigur (einer Antigone, einer Elektra) keineswegs so edel und unangreifbar gewesen sein müssen usw.³⁵⁵

5.2 Die Prämissen und die Folgerungen

Einem an Goethe adressierten Brief legt Kleist das *Penthesilea*-Fragment bei und schreibt unter anderem:

So, wie es hier steht, wird man vielleicht die Prämissen, als möglich, zugeben müssen, und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird.³⁵⁶

Und an Marie von Kleist schreibt er:

Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe. Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen.³⁵⁷

Mit solchen Beteuerungen betont Kleist die absolute Konsequenz des Handelns der Amazone, wenn sie am Ende des Stückes den geliebten und begehrten Mann verschlingt. Was Kleist hier gelingt, ist die Zerstörung des Bildes der Antike als Ganzes, das Goethe noch vor einigen Jahren aufgestellt hatte. Die Stellung

³⁵⁵ M. Fuhrmann, „Christa Wolf über *Penthesilea*“, a. a. O., S. 90.

³⁵⁶ KSW II, S. 805.

³⁵⁷ Ebenda, S. 796.

der Weimarer Klassik zum Altertum, die, obwohl problematisch, dennoch die Grundlagen der Aufklärung nicht wirklich überholt, wird von Kleist durch eine Erneuerung, die über die traditionellen Grenzen der Ästhetik hinausgeht, radikal vernichtet. „The innovative strength of *Pentheilea* is that no previous work of German literature had confronted the problems of the poetic representation of chaos with anything like its directness.“³⁵⁸ Trotz des mythischen Gehalts und der Anspielungen auf die klassische Kultur bleibt „die Darstellung antiker Welt weit mehr Mittel als Zweck.[...] Die Götter und die Mythen bedeuten ihm [*scil.* Kleist] wenig oder nichts, und der Unterschied zu Hölderlin ist in diesem Punkt offenkundig.“³⁵⁹ Die Rückgriffe auf die Tradition sind bloße Reminiszenzen und Darbietungsformen, die es Kleist ermöglichen, die Überlieferung umzugestalten und sie an sein eigenes Werk anzupassen. Das zieht die durch die Aufklärung und die Klassik postulierte Beispielhaftigkeit der Antike in Zweifel.

Kleist bedient sich des Mythos, um den Konflikt Natur-Unnatur, Vernunft-Gefühl, Staat-Selbstbestimmung, Unmittelbarkeit-Vermittlung darzustellen. Von daher konnte Adam Müller mit Recht an den von dieser Tragödie nicht begeisterten Gentz schreiben:

Die Antike und (nicht das Christentum, aber) die christliche Poesie des Mittelalters sind die beiden lichtesten Erscheinungen in der Weltgeschichte, aber für uns, die wir durch uns selbst gelten sollen und nach langer Gebundenheit wieder frei geworden sind, ist keine von beiden als Muster genügend. [...] Kleist ist gemütsfrei, also weder die Antike noch die christliche Poesie des Mittelalters hat ihn befangen. Sie werden in der *Penthesilea* wahrnehmen, wie er die Äußerlichkeiten der Antike, den antiken Schein vorsätzlich beiseite wirft, Anachronismen herbeizieht, um, wenn auch in allem ändern, doch nicht darin verkannt zu werden, daß von keiner Nachahmung, von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei. Demnach ist Kleist sehr mit Ihnen zufrieden, wenn Sie von der *Penthesilea* sagen, daß sie *nicht* antik sei.³⁶⁰

Penthesilea tritt nicht von Anfang an auf. Mit Verwendung eines typisch epischen Verfahrens werden die beiden Hauptgestalten von anderen beschrieben und durch die Erzählung der Ereignisse auf dem Schlachtfeld (1. Auftritt), durch den Bericht des Hauptmanns (2. Auftritt), durch die Teichoskopie (3. Auftritt) einge-

³⁵⁸ A. Stephens, *Heinrich von Kleist. The Dramas and the Stories*, Oxford/Providence USA 1994, S. 99.

³⁵⁹ W. Müller Seidel, a. a. O., S. 145.

führt. Diese drei Auftritte bilden eine Art ‚ersten Akt‘. Erst danach erscheinen Achilles und Penthesilea jeweils im 4. und 5. Auftritt. Durch diesen dramatischen Aufbau konturiert Kleist die beiden Fronten, aber vor allem stellt das Chaos der Ereignisse und der Unbegreiflichkeit des Handelns Penthesileas dar. Schon in diesen ersten Auftritten begegnet man vielen Helden aus der griechischen Sage wie Odysseus und Diomedes, die durch eine fremdartige Sichtweise die kanonischen Züge der Überlieferung verzerren. Beispielhaft ist die Charakterisierung des intelligenten Helden *par excellence* Odysseus, der Günstling Athenas: Im Drama beweist er immer noch seine Intelligenz, allerdings eine degradierte, allein auf den Nutzen bedachte. Sein berühmter Verstand artikuliert sich in den steifen Schemata einer binären Logik, welche sich ihrerseits dem Prinzip des Entweder/Oder unterzieht. Diese Vernunft kann sich dem unbegreiflichen Wesen Penthesileas nicht annähern:

So viel ich weiß, gibt es in der Natur
Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.
Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier
Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich,
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
Obs mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
Obs mit dem Feuer himmelan soll lecken. (1. Auftritt, V. 125-132)³⁶¹

Penthesilea ist „ein Drittes“, so wie das Amazonenheer als dritte Partei in den Kampf zwischen Trojanern und Griechen einfällt, ohne sich der binären Logi(sti)k des Odysseus zu unterwerfen.³⁶² Dieser Held wird zum Vertreter einer zweckmäßigen Vernunft, die sich anmaßt, immer alles genau kalkulieren zu können. So sagt Diomedes in Bezug auf Achilles, welcher mit einer von der instrumentellen Vernunft her nutzlosen Entscheidung die Königin unterwerfen will:

Laßt uns vereint, ihr Könige, noch einmal
Vernunft keilförmig, mit Gelassenheit,
Auf seine rasende Entschliebung setzen. (1. Auftritt, V. 229-231)³⁶³

³⁶⁰ Brief des 6. Februar 1808 in: H. Sembdner (Hrsg.), a. a. O., Nr. 226, S. 206f.

³⁶¹ KSW I, S. 326.

³⁶² B. Schulte, *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen/Zürich 1988, S. 132. Dazu auch M. Horkheimer/Th. Adorno, *Odysseus oder Mythos und Aufklärung*, in: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M 1988, S. 50-87.

³⁶³ KSW I, S. 329.

Die berühmte Vernunft des Griechen wird zu einer beschränkten und hoffnungslosen Denkart degradiert, die mit ihren Kategorien den Einbruch der von der ‚Kentaurin‘ Penthesilea verkörperten ‚Irrationalität‘ nicht begreifen kann: Die Amazone wird wie ein Geschöpf der düsteren Seiten der griechischen Mythologie beschrieben, ihrer ‚Unvernunft‘ werden Züge des Tierischen und der elementaren Gewalt zugeschrieben:

DER ÄTOLIER: Seht! wie sie mit den Schenkeln
 Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!
 Wie sie, bis auf die Mähne herab gebeugt,
 Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt!
 Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen:
 Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger! (3. Auftritt,
 V. 395-400)³⁶⁴

Den Versuchen der Griechen, das die Grenzen ihrer Vernunft sprengende Fremde durch eine Metaphorik des Monströs-Tierischen oder durch Penthesileas Frauenwesen zu verharmlosen und es der Vernunft begreifbar zu machen, entsprechen in mancher Hinsicht die Bemühungen „der Rationalisten des 18. Jahrhunderts, den Mythos zu bewältigen: Was nicht mit des ‚Gedanken Senkblei‘ (V. 158) ausgelotet werden kann, wird ausgegrenzt und erhält jede Eigenständigkeit abgesprochen.“³⁶⁵

Stellt aber der Amazonenstaat tatsächlich einen Gegensatz zu dem griechischen dar? Und inwiefern? Von welchen Prinzipien läßt er sich ableiten? Nach einer ersten Analyse würde man vielleicht zum Schluß kommen, die Amazonen verhielten sich zärtlich und verständnisvoll zueinander (zum Beispiel in der Beziehung zwischen Prothoe und Penthesilea), aber die Grundlagen ihres Staatswesens sind in der Wirklichkeit ebenso inhuman wie die der Griechen. Auch hier hat die instrumentelle Vernunft eine unterdrückende Gesellschaft aufgebaut. Die beiden Staaten sind nicht wesentlich verschieden: „Der eine ist nur der mit Notwendigkeit sich ergebende Gegensatz des anderen, und Krieg ist hier wie dort die Regel.[...] Wie die Griechen über die Frauen verfügen, so verfügen die Amazonen

³⁶⁴ Ebenda, S. 335.

³⁶⁵ D. C. Borelbach, *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*, Würzburg 1998, S. 62.

über die Männer“.³⁶⁶ Diese Gier nach gegenseitiger Besitzergreifung zeigt sich auch im Verhältnis der beiden Hauptfiguren zueinander:

- PENTHESILEA: Nun denn, so grüß ich dich mit diesem Kuß,
Unbändigster der Menschen, mein! Ich bins,
Du junger Kriegsgott, der du angehörst;
Wenn man im Volk dich fragt, so nennst du *mich*.
- ACHILLES: O du, die eine Glanzerscheinung mir,
Als hätte sich das Ätherreich eröffnet,
Herabsteigst, Unbegreifliche, wer bist du?
Wie nenn ich dich, wenn meine eigne Seele
Sich, die entzückte, fragt, wem sie gehört?
- PENTHESILEA: Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge,
Das sei der Nam, in welchem du mich denkst.–
Zwar diesen goldnen Ring hier schenk ich dir,
Mit jedem Merkmal, das dich sicher stellt;
Und zeigst du ihn, so weist man dich zu mir.
Jedoch ein Ring vermißt sich, Namen schwinden;
Wenn dir der Nam entschwänd, der Ring sich
mißte:
Fändst du mein Bild in dir wohl wieder aus?
Kannst dus wohl mit geschloßnen Augen denken?
- ACHILLES: Es steht so fest, wie Züg in Diamanten. (15. Auf-
tritt, V. 1805-1823)³⁶⁷

Penthesilea will Achilles dem Gesetz ihres Staates nach besitzen, aber versucht zugleich dem Zwang der Gesetzgebung zu entgehen, indem sie das Wesen ihrer Liebe nicht vom gebrechlichen, gesellschaftlich gebundenen Namen abhängig macht, sondern es mit der Stärke ihrer Gefühle verknüpft. Dieses Ineinssein von verschiedenen, widersprüchlichen Instanzen führt zum Kern der Problematik des Stückes: „Sie [Penthesilea] will ihre Liebe als Amazone verwirklichen.“³⁶⁸ Mit Kohrs Terminologie: In Penthesileas Gefühl bestehen zwei entgegengesetzte Bestimmungen nebeneinander, und zwar jene des Staates der Amazonen und jene der Liebe. Diese innerlichen Instanzen müssen beide verwirklicht werden, ohne daß sich die Königin dieser Verantwortung entziehen könnte. Trotz ihrer Bemühungen können sie nie in einem ‚tertium‘ versöhnt werden, sondern aufgrund der

³⁶⁶ W. Müller-Seidel, a. a. O., S. 148.

³⁶⁷ KSW I, S. 384f. Vgl. *Familie Schroffenstein*, ebenda, S. 77 (2. Aufzug, 1. Szene, V. 751-771).

³⁶⁸ I. Kohrs, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist*, Marburg/Lahn 1951, S. 47. Zu diesem Schluß kommt auch H. Falk in: „Kleists Penthesilea oder die Unfähigkeit, aus Liebe zu kämpfen“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 36 (1986), S. 150-168.

besonderen Staatsauffassung der Amazonen bloß widerspruchsvoll und tragisch nebeneinander koexistieren.

Aus dem Aition im 15. Aufzug erkennt man, daß der Ursprung dieses Staates auf eine Gewalttat, und zwar auf den Überfall der Äthioper auf die Skythen zurückzuführen ist, deren Frauen von den Eroberern vergewaltigt werden. „Vernichtend war das Schicksal, Königin,/ Das deinem Frauenstaat das Leben gab.“³⁶⁹ Aus Reaktion gegen die Unterdrückung wird ein Staat gegründet, der auf der alleinigen Herrschaft der Frauen basiert.³⁷⁰ „Die Amazonen verzichten auf ihre personale Liebesbeziehung, ihr Geschlechtsleben wird gewissermaßen staatlich tabuisiert. Sie machen sich zu Werkzeugen der Staatsräson. Ihre weibliche Natur darf sich nur in gewissen Zeitabständen bemerkbar machen, wenn es den Bestand des Volkes zu erhalten gilt.“³⁷¹ Solch eine Verhaltensweise grenzt für Kleist an Unnatur, obwohl manche Interpreten versucht haben, das Drama zum Parodestück der feministischen Interpretation zu machen. Was die weibliche Rolle anbelangt, zeigt Kleist nicht ohne innere Ambiguitäten, von den rousseauschen Theorien erheblich beeinflusst zu sein.³⁷² Dies bezeugt der pädagogische Briefwechsel mit der Freundin:

Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, *Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?*³⁷³

Der Frau kommt nicht die dem Mann eigene Öffentlichkeitssphäre, sondern lediglich die Haushaltsführung zu: Sie besitzt keinen spekulativen Geist, sondern das Gefühl, das heißt die Eigenschaft, nach dem Herzen zu handeln, die ihr eine

³⁶⁹ KSW I, S. 388, V. 1932f.

³⁷⁰ P. Michelsen zufolge habe Kleist damit die Staatsidee Rousseaus veranschaulicht und dem Amazonenstaat Züge des *état civil* verliehen, und zwar „den Verlust der *liberté naturelle* und die Zurückdrängung der *impulsion physique* und des *appétit* vor der Pflicht und dem Recht“, in: Ders., „Der Imperativ des Unmöglichen. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*“, in: *Antike Tradition und neuere Philologien*. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel, hrsg. von H.-J. Zimmermann, Heidelberg 1984, S. 127-150.

³⁷¹ M. Durzak, „Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais. Zur Funktion des Mythischen in Kleists ‚Penthesilea‘“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1973, S. 366.

³⁷² Über Kleists ideales Frauenbild vgl. S. Streller, *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*, Berlin 1966, S. 72-79. Zu Kleists Rousseau-Rezeption vgl. B. Böschstein, „Kleist und Rousseau“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/1982, S. 145-156.

³⁷³ „Über die Aufklärung des Weibes“, in: KSW II, S. 318.

gewisse Überlegenheit gegenüber den Männern verleiht.³⁷⁴ Obwohl das *Männin*-Thema damals sehr populär war (man denke etwa an die romantische Faszination für das androgyne Wesen oder an die *Lucinde*)³⁷⁵ und den Autor der *Penthesilea* deutlich interessierte, war Kleist weit davon entfernt, der Frau eine autonome und unabhängige Rolle einzuräumen, wie die Mahnungen an die geliebte Schwester Ulrike, sich mit ihrem Frauenschicksal³⁷⁶ und der Ehefrau-Mutterbestimmung endlich abzufinden, zeigen. In dieser Hinsicht kommt die Wahl des Amazonen-Stoffs nicht von ungefähr. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gab es zwei unterschiedliche Deutungen dieses Mythos: *Amazones geographicae* und *Amazones juridicae*.³⁷⁷ Unter dem ersten *terminus* sind Reiseberichte über die neu entdeckten Länder zu verstehen, in denen von kriegerischen und sexuell freien Frauen und von frauendominierten Gesellschaften erzählt wird. Diese ethnographische Literatur beschreibt fremde Ansichten und Bräuche, die sich von den in Europa herrschenden Sitten und gesellschaftlichen Ordnungen grundlegend unterscheiden. Hier konnten die juristischen Überlegungen über das Wesen des *ius naturalis* ansetzen. Dem Naturrecht nach verfügten die beiden Ehegatten über die gleichen Rechte und die Unterwerfung der Frau erschien nicht mehr gerecht, jedoch überwog bald die Furcht vor einer möglicherweise frei ausgelebten weiblichen Sexua-

³⁷⁴ Der Umbruch, den die alten Gesellschaftsordnungen im 18. Jahrhundert erlebten, drohte bald auch Veränderungen des patriarchalischen Systems durch das wachsende Selbstbewußtsein der Frauen zu bewirken. Ihre Forderungen nach Gleichheit und Freiheit hatten in ihrer aktiven Teilnahme an der Französischen Revolution gegipfelt und ließen sich treffend durch die Anwendung des Bildes der Amazonen veranschaulichen. Leider wurden die Versuche einer neuen Geschlechter- und Rollendefinition im Laufe von wenigen Jahren gewaltsam unterdrückt. Die Angst vor einer Gefährdung der männlichen Vormachtstellung spiegelt sich in der philosophische Diskussion über das Wesen von Mann und Frau im deutschen Idealismus wider und wird in Schillers *Jungfrau von Orleans* und auf eine tiefgreifendere und ambivalentere Art in Kleists *Penthesilea* thematisiert. Dazu I. Stephan, „Da werden Weiber zu Hyänen.... Amazonentum und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist“, in: *Feministische Literaturwissenschaft*, hrsg. von I. Stephan und S. Weigel, Berlin 1984, S. 23-42.

³⁷⁵ Man muß aber auch Brentano und Grillparzer (das Drama *Lybussa* etwa) erwähnen, die sich mit diesem Thema ausführlich beschäftigen, obwohl die Radikalität von Kleists Versuch sie weitgehend überholt: Vgl. U. Fülleborn, „Der Gang der Zeit von Anfang“. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1986, S. 63-80.

³⁷⁶ Man denke an das Gedicht, das Kleist zum Neujahr 1800 der Schwester widmete: „AMPHIBION Du, das in zwei Elementen stets lebet,/ Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht./ Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser,/ Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch!“ KSW I, S. 44.

Wer das Kätchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und das – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.³⁸⁰

Durch die Verfolgung des geliebten Wesens am Kampfplatz beweist Penthesilea ihm ihre Liebe:

Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?
Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur
An diese Brust will ich ihn niederziehn! (9. Auftritt, V. 1187-1192)³⁸¹

„Und woher quillt, von wannen ein Gesetz,/ Unweiblich, du vergibst mir, unnatürlich,/ Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd?“ (V.1902-1905) fragt Achilles im 15. Auftritt. Penthesilea beruft sich auf den Mythos:

Fern aus der Urne alles Heiligen,
O Jüngling: von der Zeiten Gipfeln nieder,
Den unbetreten, die der Himmel ewig
In Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt.
Der ersten Mütter Wort entschied es also,
Und dem verstummen wir, Neridensohn,
Wie deiner ersten Väter Worten du. (V. 1905-1911)³⁸²

In der Tat wurzelt diese Rechtsordnung nicht im Mythos, sondern „im rational-juristischen Akt eines Staatsvertrags; nicht göttlich, sondern menschlich allzu menschlich ist die Legitimation der amazonischen Ordnung.“³⁸³ Ein Mythisierungsprozeß *a posteriori* des geschichtlichen Vorgangs ist in das Trauerspiel eingetreten, es geht letztendlich um einen Scheinmythos, der eine unnatürliche Satzung legitimiert: Aus einer Tat inhumaner Gewalt entsteht ein Staatsvertrag, dem eben diese Gewalt innewohnt und seine ursprünglich humanitären Absichten verkehrt. Die Kleist und Rousseau zufolge dem weiblichen Geschlecht zugeordnete Natur wird durch die Sicherung des Amazonenstaats zum zweiten Mal geschändet, indem die Amazonen die Herrschsucht und die Aggressivität, die sie schmerzlich erlitten haben, zu den Grundlagen ihrer neu gegründeten Satzung machen und sich die männliche Praxis der Gewalt und der Machtausübung aneignen.

³⁸⁰ Brief an Heinrich von Collin vom 8. Dezember 1808, in: KSW II, S. 818.

³⁸¹ KSW I, S. 361.

³⁸² Ebenda.

³⁸³ B. Schulte, a. a. O., S. 157f.

„In letzter Instanz basiert die Beherrschung des potentiellen Gegners auf der genauen Umkehrung der Machtverhältnisse. Freiheit und Gleichheit als Grundrechte der Demokratie werden erkaufte durch die Anerkennung von Gewalt als Gesetz, das nicht nur den Umgang mit der Welt, sondern auch mit dem eigenen Selbst regelt.“³⁸⁴ Diese unnatürliche Satzung wird ersichtlich in dem Brauch der Verstümmelung des eigenen Körpers und in der Instrumentalisierung der weiblichen Geschlechtlichkeit, die „jährlichen Berechnungen“ unterworfen ist und ihren Ausdruck nur im alljährlichen Rosenfest finden darf. Hüterin dieses Gesetzes ist die Oberpriesterin, die die gleiche Funktion wie Odysseus bei den Griechen übernimmt und für den Fortbestand des Volkes durch die Festnahme von Männern bei regelmäßigen Eroberungsfeldzügen sorgt.

Die Voraussetzungen des Unglücks Penthesileas sind außer in dem von ihr verinnerlichten Affektverbot in der Ankündigung ihrer Mutter Otrere wiederzufinden. Die junge Königin war aufgrund der Kunde seiner Heldentaten schon in Achilles verliebt, bevor sie überhaupt nach Troja kam, aber ihre Mutter verletzte offensichtlich das Gesetz von Tanais, indem sie der Tochter Achilles als Liebespartner verhielt. Die Gesetzgebung der Amazonen verbietet hingegen, sich einen bestimmten Liebhaber auszusuchen. Auf der anderen Seite beharrt Achilles darauf, Penthesilea zu erobern, obwohl seine Begierde gegen die instrumentelle Vernunft und gegen den allgemeinen Nutzen der griechischen Kriegsführung verstößt: Beide Gestalten ragen wegen ihrer überreizten Eigensinnigkeit aus ihren Heeren heraus und entfremden sich. Die Kentaurin, die Sphinx, die auf dem Schlachtfeld rast, verklärt sich bei ihrer ersten Begegnung mit Achilles:

Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
 Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,
 Als ob in Stein gehaun wir von ihr ständen;
 Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
 Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht:
 Bis jetzt ihr Auge auf den Peliden trifft:
 Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,
 Das Anlitz färbt, als schlüge rings um ihr
 Die Welt in helle Flammenlohe auf.[...]

Sie wendet,

Mit einem Ausdruck der Verwunderung,
 Gleich einem sechzehnjährigen Mädchen plötzlich,
 Das von olympischen Spielen wiederkehrt,

³⁸⁴ D. C. Borelba, a. a. O., S. 57.

Zu einer Freundin, ihr zur Seite sich,
 Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist
 Otrere, meine Mutter, nie begegnet! (1. Auftritt, V. 63-71, 84-90)³⁸⁵

Das Herausragen der beiden Hauptgestalten aus ihren Lagern wird durch ihre ähnliche Charakterisierung noch stärker unterstrichen. Beide sind ‚Grazie‘ und ‚Furie‘ zugleich, wie Kleists Adjektivierung zeigt: Entsetzlicher/Entsetzliche, Unbegreiflicher/e, Göttlicher/e.³⁸⁶ Die Wortwahl, die semantisch vom Greuel zur Zärtlichkeit reicht, drückt die Doppeldeutigkeit und die ‚Irrationalität‘ des Verhaltens der beiden Antagonisten deutlich aus. In diesem Zusammenhang darf die Kriegsmetaphorik nicht von der Liebesmetaphorik getrennt werden: Die tödliche Überwindung des Feindes wird sadistisch zum Liebesbeweis:

Was *mir* die Göttliche begehrt, das weiß ich;
 Brautwerber schickt sie mir, gefiederte,
 Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
 Mit Todgeflüster in das Ohr mir raunen. (4. Auftritt, V. 595-598)³⁸⁷

Penthesileas Verfolgung durch den Peliden auf dem Schlachtfeld wird durch Bilder aus der Jagd beschrieben: Die beiden Liebenden sind jeweils Jäger und Opfer, zumal sich Penthesilea als Amazone unter dem Schutz von Artemis befindet:

So folgt, so hungerheiß, die Wölfin nicht,
 Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
 Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
 Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill. (1. Auftritt, V. 163-166),³⁸⁸

und Odysseus fügt im Bezug auf Achilles hinzu:

Denn wie die Dogg entkoppelt, mit Geheul
 In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,
 Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;
 Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken,
 Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme,
 Fern in des Waldes Nacht hinein: so er,
 Der Rasende, seit in der Forst des Krieges
 Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte. (1. Auftritt, V. 213-220)³⁸⁹

³⁸⁵ KSW I, S. 324f.

³⁸⁶ Zu einer detaillierteren Analyse vgl. A. Sieck, *Kleists Penthesilea*. Versuch einer neuen Interpretation, Bonn 1976, S. 103.

³⁸⁷ KSW I, S. 342.

³⁸⁸ Ebenda, S. 327.

³⁸⁹ Ebenda, S. 328f.

Die eindringliche Verwendung von Bildern und Vergleichen aus der Naturwelt und, bei Beschreibungen von Penthesilea, sogar aus einer mythologischen Welt von Ungeheuern (Sphinx, Kentaurin, Megere) verweisen auf die – im etymologischen Sinn – Außerordentlichkeit der beiden Hauptgestalten und dienen dazu, die Entfernung zwischen ihnen einerseits und ‚der Norm‘ andererseits auszudrücken; durch die Tiermetaphorik rückt ihre Wildheit und die Unbändigkeit ihrer Natur in den Vordergrund. Wie Jäger und Wild zugleich kämpfen Achilles und Penthesilea gegeneinander, reden von Zerreißung und Zerstückelung anstelle von Umarmungen. Es ergibt sich nach dem Prinzip des Geschlechterkriegs „die Metaphorisierung des Kampfes in der Sprache der Liebe, die Entmetaphorisierung der Liebessprache im Kampf“,³⁹⁰ so daß der Mann die Frau liebt:

Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen. (14. Auftritt, V. 1522-1523)³⁹¹

Der Konflikt zwischen Penthesileas innerem Wunsch nach Liebeserfüllung und der Härte, in der er sich äußert, schlägt sich bei der jungen Königin am heftigsten in der Paradoxie von ‚Herz‘ und ‚Erz‘³⁹² nieder:

Ich nur, ich weiß den Göttersohn zu fällen.
Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,
Soll mit der sanftesten Umarmung ihn
(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)
An meinen Busen schmerzlos niederziehn. (5. Auftritt, V. 856-860)³⁹³

Beide Antagonisten werden durch die gleichen Gesten gekennzeichnet und sind in ihrem maßlosen Streben nach Unterwerfung und Liebesbesitz des Anderen kaum geistig anwesend, hören kaum ihren Kameraden zu: Das zeugt von der Entfremdung von ihren Völkern und vom Solipsismus ihrer Anstrengungen.³⁹⁴ Darüber hinaus dürfen Achilles und Penthesilea auch als Verkörperungen kosmischer Kräfte angesehen werden. Die Amazone steht im Zeichen der Diana, zu deren At-

³⁹⁰ B. Schulte, a. a. O., S. 170.

³⁹¹ KSW I, S. 375.

³⁹² Vgl. R. Labhardt, *Metapher und Geschichte*. Kleists dramatische Metaphorik bis zur Penthesilea als Widerspiegelung seiner geschichtlichen Position, Kronberg/Ts. 1976, S. 262-264.

³⁹³ KSW I, S. 349.

³⁹⁴ Vgl. Odysseus, der versucht, Penthesilea zu überreden, ein Bündnis mit den Griechen zu schließen und dabei feststellen muß, „daß sie mich nicht hört“ (V. 84); Achilles hört wiederum nicht zu, als Odysseus ihm vorschlägt, der Amazonenkönigin eine Falle

tributen der gehörnte Mond gehört, welcher kein eigenes Licht ausstrahlt, sondern es von der Sonne bekommt; er leuchtet in der Nacht und steigt zum Symbol des Frauenherzens empor, in dem sich manches regt „das für das Licht des Tages nicht gemacht.“ (V. 1507f.) Hingegen erscheint Achilles Penthesilea als Lichtglanz und Sonne, als angestrebtes Bild männlicher Schönheit und jugendlicher Kraft, als vollendetes und in weiter Ferne entrücktes Wesen, an dessen Abgeschlossenheit die Frau ihre eigene Unzulänglichkeit und Zerrissenheit ermessen kann:

Zu hoch, ich weiß, zu hoch –
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin. (9. Auftritt, V. 1341-1343)³⁹⁵

Infolgedessen stellt Achilles ein Sehnsuchtsziel für die Amazone dar, das heißt, er wird durch das Merkmal der Unerreichbarkeit gekennzeichnet. Die Sonnenmetaphorik erweist sich deswegen als ambivalenter Ort der Selbsterfüllung und des Scheiterns. Beide Aspekte werden in der 9. Szene thematisiert, wo die Eroberung des Geliebten zur „objektivierte[n] Bestimmung ihrer selbst“,³⁹⁶ aber auch zum gigantischen Ringen um das Unerreichbare wird. Der Wunsch nach Versöhnung von Liebe und Staatsräson mündet in Wahnvorstellungen, in die Verabsolutierung ihres Zieles und ihrer selbst durch die völlige Preisgabe der konkreten Identität Achills.³⁹⁷ Das wird am Beispiel der folgenden Verse ersichtlich:

PENTHESILEA: Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,
Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen.
DIE OBERPRIESTERIN:
Den Ida wälzen –?
MEROE: Wälzen auf den Ossa –?
PROTHOE: *Mit einer Wendung*
Schützt, all ihr Götter, sie!
DIE OBERPRIESTERIN:
Verlorene!
MEROE: *schüchtern*
Dies Werk ist der Giganten, meine Königin!
PENTHESILEA: Nun ja, nun ja: worin denn weich ich ihnen?
MEROE: Worin du ihnen –?
PROTHOE: Himmel!
DIE OBERPRIESTERIN: Doch gesetzt –?
MEROE: Gesetzt nun du vollbrächtest dieses Werk ?

zu stellen.

³⁹⁵ KSW I, S. 366.

³⁹⁶ R. Labhardt, a. a. O., S. 269.

³⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 271: „Seine (von Achill) Person zählt nicht mehr als solche, sondern ist nur noch Projektionsträger Penthesileas, Inbegriff ihres eigenen Uebermasses.“

PROTHOE: Gesetzt was würdest du –?
 PENTHESILEA: Blödsinnige!
 Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich
 Zu mir hernieder ihn –
 PROTHOE: Wen?
 PENTHESILEA: Helios,
 Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!
Die Fürstinnen sehn sprachlos und mit Entsetzen einander an.
 DIE OBERPRIESTERIN:
 Reißt mit Gewalt sie fort.
 PENTHESILEA: *schaut in den Fluß nieder*
 Ich, Rasende!
 Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –
Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie. (9. Auf-
 tritt, V. 1375-1388)³⁹⁸

Penthesileas Unternehmen fordert den gesunden Menschenverstand heraus, erschüttert die rationale Satzung der Welt, stellt sich als Versuch heraus, das Versöhnliche mit dem Unversöhnlichen, das Frauen- mit dem Amazonendasein in Einklang zu bringen: ein prometheisches Ringen.³⁹⁹ Die Unmöglichkeit dieses in ὑβρις und in Gotteslästerung verfallenden Vorhabens schlägt sich in der Identität von Liebesvorstellung und Todesvorstellung nieder.⁴⁰⁰ Der einzige Weg, der Penthesilea offen steht, um ihre Liebe zu verwirklichen, ist der Tod (deswegen will sie sich ertränken). In dem Augenblick, als der Traum Wahrheit geworden zu sein scheint und sich Achilles ihr ausliefert, sagt die Amazone deshalb:

Zum Tode war ich nie so reif als jetzt. (14. Auftritt, V. 1682),⁴⁰¹

was als Vorausdeutung dessen klingt, was Penthesilea am Ende der Tragödie sagen wird:

Ganz reif zum Tod o Diana, fühl ich mich! (24. Auftritt, V. 2865)⁴⁰²

Trotz der oben geschilderten Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Hauptfiguren äußert Achilles keineswegs das Pathos seiner Geliebten und erscheint oft als ein naiver und frecher Draufgänger: Das ist besonders im 15. Auftritt auffällig.

³⁹⁸ KSW I, S. 368.

³⁹⁹ Deswegen schreit Achilles Penthesilea an (15. Auftritt, V. 2230-2233): „Du sollst den Gott der Erde mir gebären!/ Prometheus soll von seinem Sitz erstehn./ Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:/ Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt!“ Ebenda, S. 397.

⁴⁰⁰ Es wird an dieser Stelle B. Böschsteins Terminologie in dem Artikel „Der Gott der Erde“. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin“, in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 169-181 verwendet.

⁴⁰¹ KSW I, S. 380.

Der griechische Held mißverstehet das Wesen Penthesileas und verflacht den Konflikt zwischen den beiden Bestimmungen in ihrem Herzen. Die tragische Reichweite des Kampfes bei Penthesilea wird von ihm verkannt und als verstecktes Liebeswerben, als weibliche, seine Männlichkeit herausfordrende Verführungsstrategie begriffen. Die Satzung des Gesetzes der Amazonen wird zu „einer Grille“ (V. 2460) reduziert: Um die Frau zu erobern und zu besitzen, scheut er vor einer List nicht zurück und vertraut seinen Kräften zu sehr. Bei ihm können Krieg und Liebe reibungslos nebeneinander bestehen. Daher bagatellisiert er die Doppeldeutigkeit, die dem Wesen Penthesileas zugrundeliegt, und mißdeutet ihre Sprache mit tragischen Folgen. Wie immer bei Kleist gilt die Sprache als Kennzeichen für die Gebrechlichkeit der Welt. Das tragische Versehen Achills besteht eben in einem Sprachversehen, indem er „nicht nur eine *Differenz* zwischen einer amazonischen Rhetorik des Kampfes und einer ‚weiblichen‘ Praxis der Liebe [annimmt] – in umgekehrter Entsprechung zu der sein eigenes (männliches) Selbstverständnis ausmachenden Differenz zwischen Rhetorik der Liebe und Praxis des Kampfes –, sondern einen *Gegensatz*“⁴⁰³ und damit „den durch die geschichtliche Erfahrung beglaubigten Ernst, die Notwendigkeit und Wirklichkeit des amazonischen Gesetzes [verkennt], das den *realen*, nicht den *metaphorischen* Kampf meint.“⁴⁰⁴ Aus diesem Grund wird Achill durch eine oft konventionelle und galante Sprache, welche sich ständig auf eine ‚naturgemäße‘ Auffassung der Beziehungen zwischen den Geschlechtern beruft und durch das Prinzip der Rationalität geprägt ist,⁴⁰⁵ charakterisiert. Auf die Frage der Königin, ob er wirklich ihr Gefangener sei, antwortet er :

In jedem schönren Sinn, erhabne Königin!
Gewillt mein ganzes Leben fürderhin,
In deiner Blicke Fesseln zu verflattern. (14. Auftritt, V. 1611-1613)⁴⁰⁶

Am Ende des 15. Auftritts, als Achills List enttarnt wird, wird dem Leser deutlicher, was er mit dieser Metapher gemeint hat:

⁴⁰² Ebenda, S. 421.

⁴⁰³ B. Schulte, a. a. O., S. 145.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 144.

⁴⁰⁵ Den Amazonen, die Pfeile gegen ihn schießen, sagt er etwa: „Mit euren Augen trifft ihr sicherer./ Bei den Olympischen, ich scherze nicht./ Ich fühle mich im Innersten getroffen“ (11. Auftritt, V. 1414-1416).

⁴⁰⁶ KSW I, S. 378.

Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein,
 Und ewig diese Banden trag ich fort;
 Doch durch der Waffen Glück gehörst du mir;
 Bist mir zu Füßen, Treffliche, gesunken,
 Als wir im Kampf uns trafen, nicht ich dir. (V. 2244-2248)⁴⁰⁷

Wegen seiner frechen und selbstsicheren Männlichkeit, die Kleist am Beispiel des Freundes Pfuel⁴⁰⁸ geschildert hat, ist die Figur von Achill ganz in der griechischen Welt des ‚Als-ob‘ angesiedelt, die das Handeln der Penthesilea unterschätzt und von der Entzweiung ihres Wesens offensichtlich nicht berührt wird: Mit tragischen Folgen. In diesem Stück mißlingt die Kommunikation; Achills ‚Als ob‘-Logik steht Penthesileas ‚Konkretismus‘ entgegen, in dem „etwas bildlich oder im übertragenen Sinne Gemeintes gegenständlich-konkret verstanden wird“⁴⁰⁹ und das Wort zum ‚Ding‘ wird. Dieses Verfahren weist auf eine allgemeine Inkongruenz zwischen Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt hin, die sich in „der Tendenz zur Vorherrschaft des ‚Bildlichen‘ gegenüber der eigentlichen Ebene des Textes“⁴¹⁰ widerspiegelt. Die metaphorische Logik tendiert dazu, die realen Zusammenhänge und Sachverhalte zu ersetzen und vorauszudeuten,⁴¹¹ wie es besonders in der Erzählung des tragischen Todes Achills sichtbar wird.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 397.

⁴⁰⁸ Vgl. den Brief an Marie von Kleist, wo es heißt: „Pfuels kriegerisches Gemüt ist es eigentlich, auf das es durch und durch berechnet ist“ (ebenda, Bd. 2, S. 796), und an Pfuel selber: „Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei Dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft *mädchenhaften* Gefühlen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen. Dein kleiner, krauser Kopf, einem feisten Halse aufgesetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das Ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob Du dem schönsten jüngsten Stier, den jemals dem Zeus geblutet, nachgebildet wärest.“ Ebenda, S. 749. Hervorhebung von mir.

⁴⁰⁹ P. Dettmering, *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*, München 1975, S. 19. Hier wird insbesondere auf das Kapitel „Das Mißlingen der Kommunikation in ‚Penthesilea‘“ Bezug genommen. Auf die enge Beziehung zwischen Liebes- und Kampfesssprache wird bei H. P. Herrmann, „Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists ‚Penthesilea‘“, in: *Text und Kritik [Sonderband] 1993*, S. 26-48 eingegangen. Zu einer vertieften und ausführlichen Analyse der Sprache dieser Tragödie vgl. den Aufsatz von H. Turk, *Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ‚Penthesilea‘*, Bonn 1965.

⁴¹⁰ R. Labhardt, a. a. O., S. 252.

⁴¹¹ Ein Beispiel dafür bietet das Rosenmotiv, welches das ganze Stück durchzieht. Der dem Tode nahe Achill flüstert Penthesilea zu: „Penthesilea! Meine Braut! Was tust du?/ Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?“ (KSW I, S. 413, 23. Auftritt, V. 2664f.) Der rituelle Rosenkranz wird zu den Achills Stirn bekränzenden Wunden: „PENTHESILEA: (*halb aufgerichtet*) Ach, diese blutgen Rosen!/ Ach, dieser Kranz von Wunden um

Die Liebe zwischen den beiden Hauptgestalten birgt den Tod von Anfang an in sich: Der Eros vollzieht sich nur im Thanatos, die die Liebe ausdrückenden Gesten bedeuten Mord und Zerreißung des geliebten Leibes. Mit dem Gefühl, als Liebende abgelehnt zu werden, geht Penthesilea als rasende und wilde Kriegerin dem Mann, der sie als Geliebte erwartet, entgegen. Was zwischen den beiden stattgefunden hat, ist gegenseitiges Mißverständnis und bei Penthesilea – wie Gerhard Kaiser beobachtet hat – Mangel an Vertrauen.⁴¹² Das Wesen dieser Tragödie wird von der Heldin durch die folgenden, grauenhaften Verse veranschaulicht:

PENTHESILEA: Kt ich ihn tot?
 DIE ERSTE PRIESTERIN: O Himmel!
 PENTHESILEA: Nicht? Kt ich nicht? Zerrissen wirklich?
 sprecht!
 DIE OBERPRIESTERIN:
 Weh! Wehe! Ruf ich dir. Verberge dich!
 La frder ewge Mitternacht dich decken!
 PENTHESILEA: – So war es ein Versehen. Kse, Bisse,
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
 Kann schon das eine für das andre greifen. (24.
 Auftritt, V. 2977-2983)⁴¹³

An keiner anderen Stelle des Dramas wird die Gleichstellung von Liebe- und Vernichtung deutlicher versinnbildlicht. Durch die Kse-Bisse-Metapher kommen die versteckte Gewalt, der Todeswunsch, die Vernichtung und Selbstvernichtung, die jeder Liebe innewohnen, hervor und bewirken durch die Aufhebung des ‚Als ob‘-Verfahrens und der Spaltung zwischen Subjektivem und Objektivem den Ausbruch der erotischen Gewalt, die der Liebessprache eigen ist, obwohl sie durch die banale Anwendung im Alltag verharmlost wird:

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
 Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
 Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
 Und hinterher, das Wort beprft, die Nrrin!
 Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.

sein Haupt!/ Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend,/ Zum Fest für die Gewrme, niedergehn!/ PROTHOE: (*mit Zrlichkeit*) Und doch war es die Liebe, die ihn krnzte?/ MEROE: Nur allzufest –! PROTHOE: Und mit der Rose Dornen,/ In der Beifung, daß es ewig sei!“ Ebenda, S. 423 (24. Auftritt, V. 2907-2913).

⁴¹² G. Kaiser, „Mythos und Person in Kleists ‚Penthesilea‘“, in: *Geist und Zeichen*, Festschrift Arthur Henkel, hrsg. von A. Herbert, B. Gajek und P. Pfaff, Heidelberg 1977, S. 186f. Vertrauen ist für Kleist die absolute Bedingung für jede Beziehung: Er verlangt es obsessiv von seinen Geliebten und seinen Helden und Heldinnen nicht minder. Das Versehen Penthesileas besteht darin, daß sie Achill und ihrem Gefühl zu ihm blindlings hätte vertrauen sollen.

⁴¹³ KSW I, S. 425.

Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
 Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
 Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;
 Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien. (24. Auftritt, V. 2991-2999)⁴¹⁴

Erst durch die Zerreißung des geliebten Wesens und die Selbstvernichtung wird die erstrebte Harmonie zwischen ‚Herz‘ und ‚Erz‘ hergestellt: Nichts anderes bleibt Penthesilea, als sich vom Gesetz von Tanais loszusprechen und den Amazonen zu empfehlen, die Asche der ersten Königin in die Luft zu streuen, bevor sie sich freiwillig dem Tod ergibt. Die jedoch nur individuell in Bezug auf Penthesilea geltende Verurteilung der unmenschlichen und naturentfremdeten amazonischen Ordnung tut sich im Bild der gefallenen Eiche kund:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blhte!
 Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
 Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
 Weil er in ihre Krone greifen kann. (V. 3040-3043)⁴¹⁵

Gegen die Oberpriesterin, die das Geschehene als Zeichen der „menschlichen Gebrechlichkeit“ abtut und damit das Gesetz von Tanais rechtfertigt, meint Prothoe, daß die gesunde Gesinnung Penthesileas und ihre blhende Jugend an der verdorbenen, naturentfremdeten und falschen Gesetzgebung, die auch von der Oberpriesterin vertreten wird, gescheitert ist. Somit kann man im Unterschied zum alten äußerlichen Schicksalsbegriff auf die für die moderne Tragödie bezeichnende Problematik Schuld/Schicksal zurückgreifen: „Die innere Gebrechlichkeit des Individuums ist durch die Widersprüchlichkeit der Gesellschaft schicksalhaft verordnet.“⁴¹⁶

5.3 Das „dionysische Phänomen“ in Kleists „Penthesilea“

Die Literaturwissenschaft ist sich darüber einig, daß Kleist auch auf die dunklen Seiten des griechischen Pantheons zurückgegriffen und die traditionelle Darstellungsweise des Mythos überwunden hat. Unübersehbar sind dabei die zahl-

⁴¹⁴ Ebenda, S. 426.

⁴¹⁵ Ebenda, S. 428. Vgl. auch *Familie Schroffenstein*, 2. Aufzug, V. 961-963.

⁴¹⁶ R. Labhardt, a. a. O., S. 281. S. dazu auch M. Stern, „Die Eiche als Sinnbild bei Heinrich von Kleist“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 8 (1964), S. 199-225.

reichen Anspielungen auf chthonische Mythen, auf die mit dem Dionysos-Kult verbundenen Mysterienriten, die Kleist aus seiner Euripides-Lektüre kannte. Drei Tragödien: *Medea*, *Hippolytos* und vor allem die *Bakchen* haben Einfluß auf die *Penthesilea* ausgeübt.

Aus der *Medea* stammt etwa die Auseinandersetzung zwischen griechischer Vernunft und ‚barbarischem‘ Unmaß und Irrationalität, wobei die Rationalität eines Jason die gleichen negativen Merkmale aufweist, welche in der *Penthesilea* Odysseus oder Diomedes zugeschrieben werden. Dieser Konflikt wird durch das Frau-Sein der Heldin zugespitzt und zeigt die Frau mit den Kategorien der starren Vernunft oder mit dem griechischen Wertsystem nicht vereinbar, als Ungeheuer, zumal sie eine andere Kultur als die griechische vertritt und das Fremde, das Barbarische verkörpert, welches sich durch die Liebe in die hellenische Ordnung der Dinge nur widersprüchlich integrieren läßt. Die Hingebungsbereitschaft der Frau wird in beiden Werken verraten und schlägt dabei in Haß und Rachegier um (Medea ermordet ihre Söhne, um sich an Jason zu rächen; Penthesilea glaubt, Achill habe sie verlassen und wolle sie erniedrigen, als er sie zum Zweikampf herausfordert); dadurch offenbart sich die zerstörerische, die etablierte Gesellschaft aufsprennende Kraft der Leidenschaft, durch deren Darstellung der Tragiker eine scharfe Kritik nicht mehr haltbarer Gesellschaftsgefüge und Satzungen übt. „The Greek had always felt the experience of passion as something mysterious and frightening, the experience of a force that was in him, possessing him, rather than possessed by him. The very word *pathos* testifies to that: like its Latin equivalent *passio*, it means something that ‘happens to’ a man, something of which he is the passive victim. Aristotele compares the man in a state of passion to men asleep, insane, or drunk: his reason, like theirs, is in suspense.“⁴¹⁷

Mit Euripides kommt man an einen Wendepunkt der griechischen Tragödie: Die Leidenschaft wird nicht mehr als Folge von Ate, dem tückischen Daimon, der den Verstand der Menschen irreführt, betrachtet. „The daemonic world has withdrawn, leaving man alone with his passions. And this is what gives Euripides’ studies of crime their peculiar poignancy: he shows us men and women nakedly confronting the mystery of evil, no longer as an alien thing assailing their reason

⁴¹⁷ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 3. Auflage, Berkeley/Los Angeles

from without, but as a part of their own being – ἤθως ἀνθρώπων δαίμων. Yet, for ceasing to be supernatural, it is not the less mysterious and terrifying.“⁴¹⁸

Eine weitere Vorlage für die Penthesilea lieferte der *Hippolytos*. Der Held hängt als Sohn der von Theseus besiegten Amazonenkönigin mit der amazonischen Welt zusammen, aber die wichtigsten Berührungspunkte zwischen den beiden Tragödien ruhen auf der Jagdmetaphorik und auf Hippolytos' Todesart. Der Junge widmet sich nur der Jagd und schmätzt Aphrodites Gaben und die Liebe zur Frau. An dieser Verweigerung geht er wie Orpheus zugrunde: Die abgewiesene Stiefmutter verleumdet ihn und verursacht damit seinen für den Liebesverrat⁴¹⁹ bezeichnenden Tod der Zerreißung. Im folgenden soll auf dieses Motiv näher eingegangen werden. Die Kontrastierung von Artemis (Diana) und Aphrodite steht auch im Mittelpunkt der *Penthesilea*.⁴²⁰ Die scheue und zurückhaltende Göttin der Jagd und des Mondes, welche die jungfräuliche Unschuld schützt, erscheint als Garantin der strengen Gesetzgebung der Amazonen und Vermittlerin zwischen ihren Ansprüchen und dem Verlangen nach Liebe. Infolgedessen ist die Gestaltung der Göttin bei Kleist höchst zwiespältig: In ihrem Tempel in Temiscyra erfolgt die erstrebte Liebeserfüllung dem Gesetz nach, aber in ihrer Lebensdomäne Jagd offenbart sie ihr zweites gewaltiges, unterirdisches Gesicht. In dieser Hinsicht zeigt Diana gemeinsame Züge mit der asiatischen Artemis, einer Fruchtbarkeitsgöttin, zu deren Ehre blutrünstige Riten wie menschliche Opfer zelebriert wurden. Diese gewalttätigen rituellen Erscheinungen erlauben es, eine von der Forschung bisher oft übersehene Nähe⁴²¹ zu der anderen Gottheit der amazonischen Konstellation,

1959, S. 185.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 186.

⁴¹⁹ Vgl. F. Ohly, „Die Zerreißung als Strafe für Liebesverrat in der Antike und im Alten Testament“, in: K. Hauck [u.a.] (Hrsg.), *Sprache und Recht*. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift für Ruth Schmidt-Wiegand zum 60. Geburtstag, Berlin/New York 1986, Bd. 2, S. 554-624. Bei Kleist wäre der Liebesverrat nicht eigentlich für Achill nachzuweisen, denn Penthesilea strafe „nicht so den ihr an Gefühlsmacht unterlegenen Achill, als sich selbst für ihr Gefangensein in der amazonischen Orthodoxie, an der den in ihr angelegten Verrat zu begehen, das Gesetz sie hinderte, nach dem sie angetreten.“ Ebenda, S. 621.

⁴²⁰ Vgl. etwa die Verse 1226-1231 (9. Auftritt): „Daß der ganze Frühling/ Verdorrte! Daß der Stern, auf dem wir atmen,/ Geknickt, gleich dieser Rosen einer, läge!/ Daß ich den ganzen Kranz der Welten so,/ Wie dies Geflecht der Blumen, lösen könnte!/ – O Aphrodite!“ KSW I, S. 362.

⁴²¹ Vgl. z. B. A. Stephens, a. a. O., S. 108: „Mars' female counterpart is Artemis [...] but it is unclear what relationship exists for the Amazons between the two divinities, be-

nämlich Mars,⁴²² festzustellen. In seinem Zeichen standen Sieg und Aufstand der unterdrückten Frauen gegen die Äthioper, und der Gott selbst vollzog die Ehe mit Tanais, welche Hochzeit und Mord verbindet und auf dem Widerspruch zwischen Liebe und Krieg basiert. Wenn Mars einwilligt, dürfen die Amazonen durch einen Feldzug Männer für ihre Selbsterhaltung erbeuten. „Liebe fordert Verbindung, Mars aber ist der Gott der Entzweiung“,⁴²³ der furchterregende Gott der Verteilung, dessen Name den Griechen verhaßt war und dem deshalb kein Tempel geweiht wurde. Die Zugehörigkeit der Amazonen zu Mars genügt, um sie der griechischen Mentalität entgegenzusetzen, die hingegen von Athena verkörpert wird.⁴²⁴ Sein Gesetz erlaubt die Eroberung des Peliden, aber nicht die Liebe zu dem Helden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Anrufung Aphrodites (V. 1226-31) als Verlangen nach einer unbeschränkten Liebeserfüllung heraus, die das Glück des Einzelnen ermöglicht und die etablierten Gesellschaftsformen des amazonischen Staats gefährdet, indem sie die Begegnung zwischen den Geschlechtern nicht mehr jährlichen Berechnungen, sondern allein der Leidenschaft unterordnet. Zudem mag Kleist anhand der *Bakchen* die dionysischen *orgia* mit dem Kult Aphrodites in Verbindung gebracht haben. Diese umstrittene erotische Färbung des Mänadismus⁴²⁵ kommt an einigen Stellen der euripideischen Tragödie deutlich zum Vorschein: Pentheus hat die Mänaden in Verdacht, während ihrer Riten Unzucht zu treiben und Aphrodites, nicht Dionysos' Gaben zu bevorzugen (V. 225). Vor allem das erste Standlied hebt die Erotik der Mänaden und die enge Beziehung zwischen Dionysos- und Aphroditekult hervor: Die Bacchantinnen rufen

yond the fact that Artemis is *not* Mars' consort“.

⁴²² Über die Ambiguität dieser Abstammung s. J. H. Blok, a. a. O., S. 259ff.

⁴²³ R. Labhardt, a. a. O., S. 261.

⁴²⁴ Vgl. Ilias X 265ff.

⁴²⁵ Eine bis auf Rohde weit zurückreichende Tradition betont den ‚sittlichen‘ Verlauf der dionysischen Riten, denn es fehlt, abgesehen von nicht unparteilichen christlichen Zeugnissen, an handfesten Belegen für sexuelle Ausschweifungen innerhalb der orgiastischen Feiern [Zum Stand der Forschung s. den Artikel von R. Schlesier, „Mischungen von Bakche und Bakchos. Zur Erotik der Mänaden in der antiken griechischen Tradition“, in: H. A. Glaser (Hrsg.), *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, Bern/Stuttgart/Wien 1993, S. 8ff.]. Dennoch: „Daß es dabei ‚sittsam‘ und ‚züchtig‘ zugeht, läßt sich nicht beweisen“: „Die Gaben des Dionysos waren der Wein und die Raserei. Zur Wirkung kam beides im Kult und in der Liebe, die Dionysos keinem der beiden Geschlechter vorenthalten hat. *Charma*, Wonne der Sterblichen, war Dionysos für Frauen und Männer. [...] Diese Ambivalenz der Gaben des Dionysos zeigt sich indessen, das ist gewiß, im Wein, in der Raserei und in der Liebe.“

die Göttin der Liebe an und bitten Dionysos, sie an Orte (Zypern, Paphos, aber auch den Sitz der Musen) zu führen, die Aphrodite heilig seien und wo es erst möglich sein könne, ihr Liebesverlangen (Pothos) zu erfüllen: „Dort die Chariten,/ Dort Pothos./ Dort ist es für die Bakchen/ Brauch, die geheimen Zeremonien zu feiern.“⁴²⁶ Der Kontrast Aphrodite-Artemis ist dabei nicht einfach auf die Formel Erotisches-Unerotisches zu bringen, sonst würde man sich eine tiefere Einsicht in viele der hier angesprochenen Mythen und in die Handlungsverflechtungen Penthesileas versperren. Initiationsriten, den Übergang von der Kindheit in die Pubertät markierend, waren Artemis geweiht, so daß die Sphäre der Erotik aus ihrem Kult nicht ausgeschlossen ist: „her virginity is not asexual, like that of Athena, but ‚a peculiarly erotic, challenging ideal‘.“⁴²⁷ Josine Blok schreibt dazu: „The essential aspect for the association with Artemis is the ambivalence of the Amazons as women without males, who are unmarried but in possession of a female body with all its potential sexual functions.“⁴²⁸

Obwohl sie ein flüchtiges Liebesglück ermöglicht, verrät Diana im Laufe des Stücks immer mehr ihre unterirdische Macht als Hekate, eine Göttin, die in Verbindung mit dem Mond erscheint und Raserei und Zerstörung mit sich bringt.⁴²⁹ Die asiatische Artemis ist nur eine der vielen Verkörperungen der ambivalenten *Magna Mater*; übrigens sind zahlreiche Erwähnungen der unterirdischen Gottheiten, der Daimonen oder der monströsen mythologischen Geschöpfe wie Medusa oder der Furien (Eumeniden) in diesem Drama aufzufinden. Trotz des äußerlich ungebrochenen Bestands eines Olympos sind die Götter fern, und „die Furien walten“⁴³⁰ in dieser gebrechlichen Welt.

Das Ungeheure in der Verehrung der Artemis rückt eben in der ihr heiligen Tätigkeit der Jagd in den Vordergrund, auch weil sich diese uralte Tätigkeit der

Ebenda, S. 10 und 28f.

⁴²⁶ V. 414ff, Übersetzung Renate Schlesiens, ebenda, S. 15.

⁴²⁷ H. Lloyd-Jones, „Artemis and Iphigeneia“, in: *Journal of Hellenic Studies* 103 (1983), S. 99.

⁴²⁸ J. H. Blok, a. a. O., S. 314.

⁴²⁹ Gerade im *Hippolytos* (V. 141ff.) werden die Götter aufgelistet, die bei den Menschen den Wahnsinn erzeugen, und zwar Pan, Hekate, Diktyнна (eine kretische, der Artemis sehr ähnliche Gottheit), Korybanten und Kybele. Im *Aiaks* (V. 172f.) bestraft Artemis die Menschen mit zerstörerischer Raserei. Vgl. dazu auch: A. Henrichs, „Der rasende Gott: Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur“, in: *Antike und Abendland* 40 (1994), S. 31-58.

Menschen durch eine eigentümliche Mischung von „Aggression und Sexualität“ auszeichnet.⁴³¹ In der eindringlichen Anwendung der Jagdmetaphorik findet der Konflikt zwischen Leidenschaft und Gesetz der Amazonen seinen adäquaten Ausdruck. Die von Penthesilea an Achill begangene Greuelthat hat ihr Vorbild gerade im Mythos von Aktaion, der in Ovids *Metamorphosen* (III 138-252) erzählt wird. Dem unglücklichen Jäger widerfährt ohne Schuld das Unheil, die badende Diana zu beobachten. Die gekränkte Göttin verwandelt ihn deshalb in einen Hirsch und bestraft ihn dadurch, daß er von seiner eigenen Meute zerrissen wird. Bei Kleist entspricht Penthesilea der Göttin, Achill (mit einem Hirsch verglichen) Aktaion, die Meute Penthesileas den Hunden Aktaions. Kleists bewußte Anspielung auf die Stelle der *Metamorphosen* wird durch die von Ovid übernommene Benennung der Hunde Penthesileas am deutlichsten bestätigt. Außerhalb dieser wichtigen stofflichen Parallelen muß man darauf hinweisen, daß Jagd und Gesetz der Amazonen die gleichen Grundlagen aufweisen (nicht zufällig schützt Artemis beide). Der Jäger übt seine Kunst um ihrer selbst willen aus und darf sich nicht die Beute aussuchen, so wie die Amazonen ihren Bräutigam nicht auswählen dürfen.⁴³² Auch „der Spielraum [des Jägers] zwischen sich, seinem Tun und seinem Opfer“⁴³³ läßt sich bei Penthesilea nicht weiter erhalten, infolgedessen macht sie aus der Jagd das Ziel ihres Daseins, setzt alles dabei ein. Das Zerreißen Achills und die Entstellung seiner Leiche verstößt gegen eine weitere Regel der Jagd, die gebietet, das gefangene und getötete Tier nicht willkürlich zu zerstümmeln. Auch in diesem Bereich läßt sich ein Mißverständnis zwischen zwei verschiedenen Auffassungen dieser ‚Kunst‘ konstatieren. Achill, der bis zu seinem entsetzlichen Tod auch als Jäger auftritt (beide werden im ganzen Stück sowohl als Jäger als auch als Beute charakterisiert), spielt ganz nach den kriegerisch-sportlichen Regeln, das heißt besonnen, listig und überlegen, Penthesilea ist hingegen „die entkoppelte Dogge“.⁴³⁴

⁴³⁰ KSW I, S. 326 (1. Auftritt, V. 123).

⁴³¹ W. Burkert, *Homo Necans*. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, 2., um ein Nachwort erweiterte Auflage, Berlin/New York 1997, S. 28ff.

⁴³² Vgl. V. Klotz, „Tragödie der Jagd“. Zu Kleists ‚Penthesilea‘, in: Ders., *Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten*, Darmstadt 1962, S. 14-21.

⁴³³ Ebenda, S. 16.

⁴³⁴ Kleist selbst bezeichnete sein Drama als „Hundekomödie“ im Epigramm *Komödienzettel*: „HEUTE zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea,/ Hundekomödie; Akteurs: Helden und Köter und Fraun.“ Vgl. auch *Dedikation der Penthesilea*: „Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht! Mit Hunden zerreißt sie,/ Welchen sie liebet, und ißt,

„Seine Jagd ist Kultur, ihre ist Natur“.⁴³⁵ Sie läßt sich wie eine entfesselte Naturkraft nicht berechnen. Obwohl die Gesetze des Amazonenstaats und der Jagd den gleichen Prinzipien folgen, weist der erste dennoch einen grundlegenden, schwerwiegenden Verstoß gegen das Naturgesetz auf, demzufolge „Jagd Männersache“⁴³⁶ ist. Außerdem: Indem Achill und Penthesilea gegen den Willen ihrer Völker handeln, verstoßen beide gegen eine weitere, wichtige Regel der Jagd, indem sie den Bund unter den Teilnehmern an ihrem Unternehmen brechen; Jagd verschärft nämlich die Gemeinschaft unter den Jägern um den Preis einer nach draußen gerichteten Gewaltsamkeit: „Dinnen herrscht die Ordnung, draußen wird das Außerordentliche entbunden; dem Normalen, Beschränkten, Zivilen steht etwa anderes gegenüber, jenseits der Norm erschreckend und faszinierend.“⁴³⁷

Wiederum bei Ovid (*Metamorphosen* III 708-731), aber auch bei Hederichs, konnte Kleist den grauenhaften Bericht von dem Zerreißen einer anderen Figur lesen, an der unter anderen auch Autonoe, Aktaions Mutter, beteiligt ist. Er handelt von dem berühmten Mythos des Pentheus, den seine Mutter im bacchantischen Taumel mit Hilfe ihrer Schwester auf entsetzliche Art zerreißt. Damit kommt man auf die dritte wichtige Gottheit, obwohl nie ausdrücklich im Stück erwähnt, unter deren Zeichen das Drama steht: Dionysos, so wie er in Euripides' *Bakchen* dargestellt wird.⁴³⁸ Es ist unbestritten, daß Kleist diese Tragödie sehr gut kannte und ihren Geist tief zu erfassen vermochte. Im Vergleich mit der Vorlage zeigt sich ein wichtiger Unterschied: Während dort die zerstörerische Kraft von außen, vom Gott auf Agave einwirkt, liegt sie hier im Innern Penthesileas. Infolgedessen übernimmt Penthesilea selbst Züge von Dionysos Bromios und Zagreus, wird zur Mänade, vereinigt sich mit dem Gott und ist mit ihm eins. Ständig wird sie mit Tieren wie Tiger, Löwe und Panther verglichen, die dem Gefolge von Dionysos angehören.⁴³⁹

Haut dann und Haare, ihn auf.“ KSW I, S. 20.

⁴³⁵ V. Klotz, a. a. O., S. 19.

⁴³⁶ W. Burkert, *Homo Necans*, a. a. O., S. 25.

⁴³⁷ Ebenda, S. 30.

⁴³⁸ Der Mythos von Aktaion durchzieht die euripideische Tragödie: vgl. V. 230, 337, 1227, 1291. Ein Hund Penthesileas heißt Melampos, nach dem Stifter des dionysischen Kults in Griechenland. Dionysos selbst wird als „kundiger Waidmann“ (V. 1189f.) und „Jäger“ (1192) bezeichnet.

⁴³⁹ In Proklos' Chrestomathie wird Penthesilea thrakische Abstammung nachgesagt: die Gottheiten, die von diesem für die Griechen barbarischen Volk verehrt wurden, wa-

Dionysos zeigt ständig zwei Gesichter, seiner doppelten Natur entsprechend, die Tag und Nacht, himmlische und unterirdische Kräfte, Harmonie und orgiastischen Taumel verbindet. „Er ist der Fremde, der befremdet.“⁴⁴⁰ Als *xénos* kommt er in Theben an, damit, wie es im Prolog heißt, seine Verwandten seine göttliche Natur erkennen. Stattdessen verweigert man ihm jede Ehre, und König Pentheus wird zu seinem heftigsten Widersacher. Kleists Rezeption der Tragödie konzentriert sich auf den Höhepunkt des Dramas, und zwar auf die Rache des Gottes durch das Rasen der Mänaden. Das Stück verweist mehrmals auf die für die ὄρεϊβασίᾳ typische Landschaft, deren Elemente Wälder, Bäume, Eichen, Fichten und Berge sind. Die vom Gott besessenen Mänaden tanzen auf den Bergen und geraten außer sich.⁴⁴¹ So auch Penthesilea auf der Jagd nach Achill: Ihre Bewegungen sind sinnlich und wild wie die einer Mänade, sie besitzt die Anmut eines Raubtiers,⁴⁴² und nicht zufällig wird beim schauerhaften Bericht über die Zerfleischung Achills noch einmal auf ihre geschickte Tanzkunst hingewiesen („so reizend, wenn sie tanzte“, V. 2679).⁴⁴³ Der Hauptmann im 2. Auftritt beschreibt sie folgendermaßen:

ren Ares, Artemis (Potnia Thèron) und Dionysos. „Accompanied by female followers, later known as ‚maenads‘, Dionysos has his counterpart in Ares with his ‚daughters‘, the Amazons.“ (J. H. Blok, a. a. O., S. 270). Der Zusammenhang zwischen Amazonen und Mänaden wird durch mehrere Abbildungen von Amazonen mit dionysischen Kultelementen (Pantherfell) bestätigt.

⁴⁴⁰ Marcel Detienne, *Dionysos. Göttliche Wildheit*, aus dem Französischen von G. und W. Eder, München 1995, S. 29. Vgl. auch Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, 4. Auflage, Frankfurt a. M. 1980, S. 70ff.

⁴⁴¹ Vgl. die parodos der *Bakchen*, V. 135-150 (Euripides, a. a. O., Bd. 5, S. 267): „Süßer Anblick,/ Wenn in den Bergen vom rasenden Lauf/ Er hinsinkt zur Erde/ Im heiligen Kleide des Rehfalls,/ Dürstend nach rohem Genusse,/ Dem Blute des Zickleins,/ Jagend im phrygischen, lydischen Bergwald,/ Unser Führer Dionysos –/ Euoi! Euoi!/ Von Milch trieft das Land,/ Vom Wein,/ Vom Nektar der Bienen!/ Syrischer Weihrauchswolke gleich/ Läßt der Gott seinem Narthex/ Flamme des Fichtenharzes entströmen,/ Stürmt im Lauf, stürmt in Tänzen dahin,/ Die Wandrer erschreckend,/ Mit wilden Rufen verstörend;/ Die üppige Locke, sie weht gen Himmel.“

⁴⁴² Penthesilea wird ausdrücklich an mehreren Stellen des Dramas mit einem Panther, „der auch der treuer Begleiter des Gottes war“, verglichen. „Von all den Katzen, die dem Dionysos ergeben sind, ist er nicht bloß das geschmeidigste und bezauberndste, sondern auch das wildeste und blutigierigste Tier. Die Blitzartige Behendigkeit und vollendete Eleganz seiner Bewegungen, deren Ziel das Morden ist, zeigt dieselbe Verbindung von Schönheit und todbringender Gefährlichkeit, wie bei den rasenden Begleiterinnen des Dionysos. Auch ihre Wildheit bezaubert den Blick, und ist doch der Ausbruch der schauerlichen Lust, sich im Sprunge auf die Beute zu stürzen, sie in Stücke zu reißen und das frische Fleisch zu verschlingen.“ In: W. F. Otto, a. a. O., S. 103.

⁴⁴³ Die von der grauenhaften Jagd zurückkehrende Agaue erhebt den Fuß im bacchischen Schritt (βακχῆ εἰς ποδὶ V. 1230).

Umsonst sind die Versuche, sie zu halten,
 Sie drängt mit sanfter Macht von beiden Seiten
 Die Frau hinweg, und im unruhigen Trabe
 An dem Geklüfte auf und nieder streifend,
 Sucht sie, ob nicht ein schmaler Pfad sich biete
 Für einen Wunsch, der keine Flügel hat;
 Drauf jetzt, gleich einer Rasenden, sieht man
 Empor sie an des Felsens Wände klimmen,
 Jetzt hier, in glühender Begier, jetzt dort,
 Unsinniger Hoffnung voll, auf diesem Wege
 Die Beute, die im Garn liegt, zu erhaschen.
 Jetzt hat sie jeden sanftern Riß versucht,
 Den sich im Fels der Regen ausgewaschen;
 Der Absturz ist, sie sieht es, unersteiglich;
 Doch, wie beraubt des Urteils, kehrt sie um,
 Und fängt, als wärs von vorn, zu klettern an.
 Und schwingt, die Unverdrossene, sich wirklich
 Auf Pfaden, die des Wandrers Fußtritt scheut,
 Schwingt sich des Gipfels höchstem Rande näher
 Um einer Orme Höh; und da sie jetzt auf einem
 Granitblock steht, von nicht mehr Flächenraum
 Als eine Gemse sich zu halten braucht;
 Von ragendem Geklüfte rings geschreckt,
 Den Schritt nicht vorwärts mehr, nicht rückwärts wagt;
 Der Weiber Angstgeschrei durchkreischt die Luft:
 Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin,
 Von los sich lösendem Gestein umprasselt,
 Als sie in den Orkus führe, schmetternd
 Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück,
 Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts:
 Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf. (2. Auftritt, V. 300-330)⁴⁴⁴

Und tatsächlich darf man durch die Semantik der Begriffe Sprudeln/Springen (*ekpedán*) die physiologischen Mechanismen mit der dionysischen Sphäre verbinden. Das Pochen des Herzens, die Zuckungen des Körpers, die sich bei den erregten Bacchanten offenbaren, werden *pédesis* auf Griechisch genannt, als handelte es hier von einem Tanz des Herzens und der Gefühle. Das Pulsieren und das Springen erweisen sich als konstitutive Prinzipien des Lebens, charakterisieren den Säugling, der strampelt (*pedán*) und schreit, und sind im Herzmuskel angelegt, der einer inneren Mänade gleicht und beim durchströmenden Blut klopft und springt. Viele Zeugnisse aus der Antike belegen diese Unzertrennbarkeit zwischen dionysischem Bereich und pochendem Herzen,⁴⁴⁵ die auch bei Aristoteles wieder-

⁴⁴⁴ KSW I, S. 331f.

⁴⁴⁵ Vgl. u.a. Platon, *Gesetze*, 653 d7-e3, 664 e4-6, 672 c4-5, 673 d1,790 c7-10, 790 e8-791 a6.

zufinden ist: Der griechische Philosoph hebt die Verwandtschaft zwischen Herzen und *phallos* hervor, da diese beiden Organe eine *dynamis* aufweisen, die als Zeichen der grenzenlosen Kraft des Gottes zu verstehen ist. Sie bringt das Springen und Sprudeln hervor und ist „die ‚Kraft‘ einer lebensspendenden Feuchtigkeit, die aus sich selbst und einzig aus sich selbst die Fähigkeit entwickelt, mit einem Schlage und mit der eruptiven Wucht eines Vulkans ihre Energie freizusetzen. Mörderischer Wahn, springende Mänade, unverdünnter, schäumender Wein, vom Blute trunkenes Herz: Sie alle sind Teil einunddesselben *modus agendi*, der ihm eigenen Art zu handeln.“⁴⁴⁶ Dieser kurze etymologische *excursus* ermöglicht es, Gemeinsamkeiten in allen verschiedenen dionysischen Erscheinungen festzustellen und das Geschehen zudem aus einer neuen Perspektive zu beleuchten. Kleist ist es gelungen, die mit den dionysischen Riten verwobene Erotik in den Vordergrund seines Dramas zu rücken. Was Pentheus letztendlich im euripideischen Drama ins Verderben führt, ist seine Neugier, die heimlichen Riten der Bacchanten zu beobachten, seine plötzliche, unerklärbare Lust, weibliche Kleider anzuziehen.⁴⁴⁷ Das Ritual des Zerreißen bei Penthesilea ist als Einverleibung des anders nicht erreichbaren Geliebten ebenfalls im höchsten Maß erotisch. Die Leidenschaft der Amazone bricht, wie das Sprudeln des Weins oder das Springen der Mänaden, unvermittelt wie eine Naturgewalt hervor, läßt sich in ihrer Spontaneität und Plötzlichkeit nicht fassen, ganz so, wie die heilige Raserei des Dionysos die Frauen des Theben überfällt.

Der *clou* der Spannung bei Euripides sowie bei Kleist wird während der Riten des *sparagmós* und der *omophagía* erreicht. Ersterer besteht im Zerreißen des den Mänaden zum Opfer gefallenem Tieres, welches dann von den rasenden Bacchanten roh verschlungen wird (*omophagía*). Dieses grausame Ritual symbolisiert eine Art höherer Wiedervereinigung mit der Gottheit durch eine Mischung von Übermenschlichem und Untermenschlichem und basiert „on a very simple piece of savage logic. The homoeopathic effects of a flesh diet are known all over the world.“⁴⁴⁸ Dadurch wird die Sehnsucht des Menschen nach einer Rückkehr zur Gottheit, nach einer ursprünglichen Einheit über die Grenzen der Individualität

⁴⁴⁶ M. Detienne, a. a. O., S. 122. Vgl. auch W. F. Otto, a. a. O., S. 145ff.

⁴⁴⁷ Euripides, a. a. O., S. 311f., V. 821-861.

⁴⁴⁸ E. R. Dodds, a. a. O., S. 277.

hinaus ersichtlich. Erst durch die Zerfleischung Achills vereinigt sich Penthesilea mit ihm, verleibt sich den Geliebten durch einen Akt ein, der die unmögliche Liebeserfüllung ersetzt.

Durch die *mania* Agaues läßt Dionysos seinen Feind Pentheus zugrundegehen, doch in dem unglücklichen König von Theben nimmt der Gott selbst zugleich die Züge des Opfers⁴⁴⁹ an: Dadurch zeigt sich jene Vermengung von Lust und Schmerz, Sadismus und Masochismus, welche die Feier zu Ehren des Gottes im Mittelmeerraum kennzeichnete. In der Tat ist Dionysos seinerseits der von den Titanen zerstückelte Gott, den Zeus wieder zum Leben zurückbringt (Dionysos Zagreus): Das Zerreißen des Geliebten wird somit zum Höhepunkt der Dionysos-Verehrung. Die Parallele Achill-Pentheus (in Hederichs Lexikon folgt der Pentheusmythos auf jene der Amazonenkönigin) einerseits und Penthesilea-Agaue andererseits machen sich besonders in der *sparagmó*-Szene bemerkbar:

1) Der Chor hetzt die „Hunde der Lyssa“ (die Göttin der zerstörerischen Raselei)⁴⁵⁰ genannten Bacchanten gegen Pentheus auf. Bemerkenswert ist, daß der Chor Pentheus als „Frucht keiner Mutter“, „Sohn einer Löwin,/ Libyscher Gorgo furchtbar Vermächtnis“ (V. 988-990)⁴⁵¹ bezeichnet; Ähnliches ruft die Oberpriesterin der Penthesilea nach, nachdem sie den Körper von Achilles geschändet hat: „O die gebar Otrere nicht! Die Gorgo/ Hat im Palast der Hauptstadt sie gezeugt!“ (23. Auftritt, V. 2681f.)⁴⁵² Wie der Chor, so hetzt Penthesilea ihre Hundemeute gegen Achill auf.⁴⁵³

2) Die Szene, in der die Handlung kulminiert, weist teilweise wortwörtliche Übereinstimmungen mit dem euripideischen Original auf: Zum Beispiel die Fichte, hinter der sich Achill wie Pentheus verbirgt, sowie die Versuche der beiden, die entfesselte Gegnerin durch das Berühren der Wangen und die Erinnerung an die zwischen Opfer und Täter bestehende Verbindung zu besänftigen:

Da reißt er sich die Binde von dem Haar,
Daß sie ihn kenne und verschone, greift

⁴⁴⁹ Vgl. Walter Burkert, *Homo Necans*, a. a. O., S. 9: „Gründerlebnis des ‚Heiligen‘ ist die Opfertötung.“

⁴⁵⁰ „Schnelle Hunde der Lyssa,/ jagt hinauf in die Berge/ Zu der Kadmostöchter/ Schwärmenden Scharen,/ Hetzt sie auf/ Gegen den Späher der Bacchen,/ Rasenden Mann in Weiberkleidern!“ (V. 977-981), a. a. O., S. 323.

⁴⁵¹ Ebenda.

⁴⁵² KSW I, S. 414.

⁴⁵³ Ebenda, S. 413 (V. 2655-2656).

Nach ihrer Wange und „Agaue“ ruft
 Er, „Mutter! Sieh, ich bin dein lieber Sohn,
 Pentheus, den du Echion einst gebarst!
 Hab Mitleid, liebste Mutter, töte nicht
 Das eigne Kind, das sich so schwer verstrickt!“
 Doch sie, wild schäumend und mit irrem Blick,
 Bedenkt nicht, was es zu bedenken gibt,
 Ist ganz des Bacchus voll und bleibt ihm taub.
 Sie tritt den Ärmsten in die Seite, packt
 Mit beiden Armen seine Linke, reißt
 Die Schulter aus, nicht mit der eignen Kraft,
 Der Gott hat ihre Hände leicht gemacht. (V. 1115-1128)⁴⁵⁴

Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
 Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
 Penthesilea! meine Braut! was tust du?
 Ist dies das Rosenfest, das du versprachst? (V. 2662ff.)⁴⁵⁵

Sowohl Achill als auch Pentheus versuchen mittels einer List, sich der ungeheuren Macht der besessenen Frauen zu nähern, und beide gehen an diesem Unternehmen – sei es in dem Scheinzweikampf Achills oder durch die Frauenverkleidung des Pentheus – zugrunde. Hinzu kommt der Kontrast zwischen zwei entgegengesetzten Auffassungen der *sophía* (Vernunft). Die Vernunft des Pentheus ist, wie die der Griechen und Achills in Kleists Tragödie, instrumentell, ist Ausdruck einer starren Logik und eines engstirnigen ‚gesunden‘ Menschenverstands, und unfähig, über die Staatsräson, die degradierte aristokratische Moral und die sinnlichen Erfahrungen hinaus zu gehen. Der Fremdling Dionysos vertritt hingegen eine andere *sophía*, welche Auskunft über eine übersinnliche Ordnung der Dinge (*kósmos*) erteilt, deren Teil der Mensch ist. Aus dieser überlegenen, göttlichen Weisheit folgt seine unerschütterliche Ruhe (*hesychía*) während der Auseinandersetzungen mit dem aufgeregten Pentheus. Diese Weisheit schließt das Hervorberechnen der Triebe nicht aus, wenn der Gott wütet, weil auch Wahn, Grausamkeit und Schauer dieser höheren Ordnung der Dinge angehören; das verleiht der Epiphanie des Gottes höchste Doppeldeutigkeit.

Was die Struktur betrifft, so ist bedeutsam, daß der schauerregende *sparagmós* nicht auf der Bühne vollzogen, sondern einem Verfahren der alten Tragödie entsprechend nur durch einen Bericht beschrieben wird, nachdem die Greuelthat schon geschehen ist. Auf die Jagdmetaphorik, welche beide Tragödien prägt, wur-

⁴⁵⁴ Euripides, a. a. O., S. 333f.

de bereits eingegangen: Sie ist auf die dionysische Identität zwischen Opfer und Täter zurückzuführen.

Fragt man nach der Besonderheit der Dionysos-Rezeption bei Kleist und nach dem Unterschied zu Hölderlin oder der zeitgenössischen Kreuzer-Schule, ist darauf zu verweisen, daß Kleist der einzige ist, der seine Aufmerksamkeit auf den entsetzlichen Tod des Pentheus lenkt und nicht auf den bekannten Prolog der *Bakchen*, welcher über die Ursprünge des dionysischen Kults Aufschluß erteilt und sich deshalb sehr gut in die Studien der Mythenlehre einfügt. Da er das Vorausgehende vernachlässigt, läßt Kleist den Gott ohne Grund mit furchtbarer Gewalt wüten. Trotz der Anhäufung christlicher Anspielungen (etwa auf das Abendmahl oder auf die *passio Christi*), zeigt der Autor kein Interesse für die Vermittlerrolle des Dionysos, für seine Brüderlichkeit mit Christus, kurz, für die gesamte Theorie des kommenden Gottes. Die Verlegung des Akzents auf die epidemische Epiphanie des Gottes, die sich gewalttätig und ungebündelt manifestiert, erscheint indes dekontextualisiert und voraussetzungslos als „Form der Gottesanwesenheit [...], als ob es um den Gott ohne seine Geschichte, ohne seine ‚Biographie‘ ginge.“⁴⁵⁶ Was in der modernen Umgestaltung des Mythos des Königs von Theben verlorengelassen ist, die Konsequenz, die innere Notwendigkeit von menschlicher Schuld und göttlicher Bestrafung, die Idee der schicksalhaften Bestimmung.⁴⁵⁷

Der mythische und religiöse Zusammenhang, in dem das Handeln der alten Tragödie trotz der ‚aufklärerischen‘ Bemühungen des Euripides eingerahmt war

⁴⁵⁵ KSW I, S. 413.

⁴⁵⁶ B. Böschstein, „Die ‚Bakchen‘ des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, a. a. O., S. 241.

⁴⁵⁷ Die Ambivalenz des Dionysos zeigt sich sogar in der Rezeption der euripideischen Tragödie. Es ist den Interpreten nicht entgangen, daß die Grausamkeit des Dionysos übertrieben ist und so unbarmherzig wütet, daß das Publikum dazu getrieben wird, Mitleid mit dem Opfer zu haben. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß auch die Gestalt des Pentheus ambivalent ist, indem er nicht wie ein Held der Aufklärung handelt, sondern wie ein typischer Tragödiendiktator. Zudem kann der Gott nicht der Grausamkeit bezichtigt werden: „Dionysos is beyond good and evil; for us [...] he is what we make of him“ (E. R. Dodds, *Introduction to: Euripides, Bacchae*, 2. Auflage, Oxford 1960, S. XLV). Die Verurteilung des Handelns des Gottes ist daher müßig: Der Mensch verlangt nach der dionysischen Erfahrung, doch bei diesem Bedürfnis dürfen die schweren Konsequenzen nicht ignoriert werden. Wer die Macht des Gottes nicht erkennt, ist dem Tod und der Zerstörung schon anheimgegeben. Der Wahn des Gottes wütet unbegrenzt: „In man’s justice there is room for pity, but there is none in the justice of Nature; to our ‚Ought‘ its sufficient reply is the simple ‚Must‘; we have no choice but to accept that reply and to endure as we may.“ Ebenda.

und in dem sie ihre eigene Notwendigkeit fand, existiert nicht mehr in der Moderne. Wie kann der nicht mehr ‚gegläubte Gott‘ auf das Geschehene wirken? Für Hölderlin ebenso wie für Kleist „kann dieser Gott gemäß dem griechischen Muster nur als Steigerung gegenüber dem Maß des Menschen glaubhaft werden“,⁴⁵⁸ dennoch macht Hölderlin aus Dionysos den großen Vermittler, Kleist hingegen unterstreicht seine Unmittelbarkeit und seine zerstörerische Kraft, die sich vorwiegend auf der Ebene der Sprache, und zwar in der Auflösung der Metapher zeigt. Die Unzulänglichkeit des Wortes das Ungeheure der Epiphanie zu erfassen, läßt dem Ideal des Dionysos als Gottes der Dichter keinen Raum mehr, sondern ermöglicht bloß „eine Rückverwandlung von Sprache – (und damit Bewußtsein) – Gewordenem in vorsprachliche – oder nachsprachliche – Realität.“⁴⁵⁹ Die Überbrückung der scharfen Trennung der Moderne zwischen Objekt und Subjekt und die Sehnsucht nach einer Wiedervereinigung mit dem Göttlichen finden ihren adäquaten Ausdruck in dem blutrünstigen Akt der Einverleibung des Geliebten, in der Aufhebung der Grenzen zwischen Ich und der Welt, Tier und Gott, Natur und Individuum, die aber in ein zweckloses Handeln münden, das eines Sinnes und einer Botschaft, wie sie bei Euripides und bei Hölderlin zu finden sind, entbehrt. Kleist teilt die Überzeugung der Frühromantiker nicht, daß eine Erneuerung der modernen Ordnung der Dinge durch die von den Dichtern angekündigte Souveränität des Dionysos möglich sei. Der Verlauf des historischen Prozesses erscheint Kleist ausweglos und höchst fragwürdig – im Zeichen einer Gewalt, die allen gesellschaftlichen Satzungen zugrundeliegt und bei Versuchen, diese aufzuheben, zu weiterer unbegreiflicher Gewaltausübung führt. Der Mythos wird nur in seinen vernichtenden Aspekten rezipiert, seiner möglichen eschatologischen, aber auch bildungs- und gemeindestiftenden Funktion wird kein Glaube mehr geschenkt.

⁴⁵⁸ B. Böschstein, „Die Bakchen des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, a. a. O., S. 243.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 249.

5.4 „Penthesilea“ und Kleists Auseinandersetzung mit Goethe

Die ‚Penthesilea‘ bleibt ein entsetzliches Schauspiel, selbst uns, die wir an Entsetzliches gewöhnt sind.⁴⁶⁰

In dem schon oben zitierten Brief an Marie von Kleist äußert sich Kleist noch zum Drama:

Es ist hier schon zweimal in Gesellschaft vorgelesen worden, und es sind Tränen geflossen, soviel als daß Entsetzen, das unvermeidlich dabei war, zuließ.⁴⁶¹

Zu einer richtigen Ausführung des Stückes kam es nie, mit Ausnahme einer Pantomime der bekannten Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, die am 23. April 1811 stattfand, aber die Veröffentlichung dieses Werkes hatte das zeitgenössische kulturelle Milieu, welches in der *Penthesilea* einen unerhörten Ausbruch von Barbarei und Grausamkeit ansah, tief erschüttert und abgestoßen. Dieses Stück war bestimmt, Anstoß und Abscheu sogar unter den Romantikern zu erregen, weil es den bisher gefestigten ästhetischen Normen heftig zuwiderlief. Bestürzt waren alle angesichts der Gewalt der Leidenschaft in *Penthesilea*, die besonders in der Zerreißung von Achilles und in der *omophagia* versinnbildlicht wird. Eben mit dieser grauenvollen Darstellung des Todes verstößt Kleist gegen die Ästhetik der Zeit und die von der Vernunft beanspruchte Ordnung der Dinge: Es ist bei ihm nicht mehr möglich, Neigungen, Leidenschaften und Begierden in der Kunst durch Verschönerungsmaßnahmen zu sublimieren, damit sie ein Mitleidsgefühl erregen. Die Triebe der unbeherrschten Natur brechen aus und lassen sich zugunsten der gesellschaftlichen Zwecke und Satzungen keineswegs ästhetisch verklären. Die entfesselte Erotik, die gerade in dem zu dieser Zeit für vorbildlich gehaltenen griechischen Mythos entdeckt wird, entzieht sich den Instan-

⁴⁶⁰ C. Wolf, a. a. O., S. 157.

⁴⁶¹ KSW II, S. 796. Dieser Brief gewinnt an Bedeutung auch dadurch, daß dem weiblichen Publikum vorgeworfen wird, mit seinem Hang zu sentimental und konventionellen Stücken den Verfall der Bühne bewirkt zu haben. *Penthesilea* scheint im Durchschnitt für Frauen „weniger gemacht als für Männer, und auch unter den Männern kann es nur einer Auswahl gefallen. [...] Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne Schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.“ Ebenda.

zen der Harmonie und der Moralisierung der Kunst, kurz, der „Kultur der erotischen Teilnahme in der ästhetischen Distanz“.⁴⁶² Sie ist gar nicht mehr mit dem Prinzip der Synthesis der Mannigfaltigkeit der Welt in Einklang zu bringen, vielmehr widerspricht sie der zeitgenössischen Überzeugung, „der ‚tierische Trieb‘ und seine ‚niederträchtigen Bedürfnisse‘ müßten aus der Sprache der Kunst exkommuniziert oder wenigstens so weit zur Andeutung verdünnt werden, daß kein authentisches Zeichen mehr unmittelbar auf sie verweist.“⁴⁶³ Folglich werden körperliche Berührungen und Begierden aus der Literatur ausgebürgert. Stattdessen wird eine aus Leiden und Lust am Leiden bestehende Sprache der Empfindsamkeit angestrebt, die eine Grenzziehung zwischen Zuschauer und Bühne und einen ‚ästhetischen‘ Abstand zulassen soll. Kleists Tragödie führt hingegen den Schrecken auf die Bühne und verzichtet radikal auf jene Verklärung des Eros und der Gefühle durch das Mitleid. Auch das von Lessing aufklärerisch entworfene Bild des ‚sanften Todes‘, welches Tod und Schönheit nachdrücklich verbindet und sich auf die Vernunft beruft, wird durch den grausamen Tod Achills verzerrt. Das Sterben wird auf grauenhafte Weise ohne eine annehmbare dramatische Motivierung geschildert. Diese unbegreifliche und schockierende Gewalt bewirkt zudem weder Entsöhnung noch die Katharsis, wie sie Lessing theoretisiert hatte.

Mit Recht bemerkte Lukács schon 1936 zur *Penthesilea* und zum *Amphitryon*:

Ihre Thematik ist der Antike entnommen. Aber diese Dramen modernisieren die Antike, *enthumanisieren* sie.⁴⁶⁴

Diese Darstellung von Trieben unter dem Mantel der Klassik, welche die romantische Radikalisierung noch übertrifft, konnte natürlich Goethes Verständnis der Antike nur mißfallen. So äußerte sich Goethe über die ihm von Kleist zugeschickte Tragödie:⁴⁶⁵

Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein

⁴⁶² Vgl. R. Grimminger, *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*. Für eine neue Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1986, S. 162.

⁴⁶³ Ebenda, S. 157.

⁴⁶⁴ G. Lukács, a. a. O., S. 216.

⁴⁶⁵ Vgl. den Brief des 24. Januar 1808: „Es ist auf den ‚Knieen meines Herzens‘ daß ich damit vor Ihnen erscheine; möchte das Gefühl, das meine Hände ungewiß macht, den Wert dessen ersetzen, was sie darbringen.“ KSW II, S. 805.

sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.⁴⁶⁶

In den folgenden Zeilen stellt Goethe Kleist das Vorbild Calderons entgegen, dem es mit seinen Werken gelungen sei, ein breites, gebildetes und nicht-gebildetes Volk zu erreichen. Deutlich werden das Unbehagen des berühmten Schriftstellers über die Unaufführbarkeit der Stücke Kleists und insbesondere seine Reaktion auf Kleists Auffassung der Antike, die sich mit dem Postulat von Humanität und Würde auch in den heftigsten Leidenschaften nicht in Einklang bringen läßt. Kleist richtet seinen Blick auf die düstere Seite der griechischen Tragödie, auf die ‚irrationalen‘ Aspekte des Mythos, die man früher entweder zu erklären oder zu verdrängen versucht hatte. Hier soll versucht werden, die Gründe der tiefen Ablehnung Goethes gegen Kleist zu verdeutlichen. Kleist ist für Goethe der Vertreter einer Generation, die durch Rückgriff auf das ‚Dionysische‘ die vorherrschende Winckelmannsche Idee der Antike angreift und sich anmaßt, das Krankhafte in der Kunst darzustellen. Diese Feststellung sollte jede These von einem Streit zwischen Goethes ‚konzilientem‘ Geist und einem ‚pathologischen‘ Kleist aus dem Feld räumen.⁴⁶⁷ Goethe mußte der Mangel jeder Katharsis und jeder Rettung der Menschlichkeit tief mißfallen, zumal Kleists Drama als bewußte Reprise und Umkehrung der *Iphigenie*, ja sogar als dichterische Gestaltung des Verhältnisses Kleists zu Goethe anzusehen ist.⁴⁶⁸ In der *Iphigenie* ist einmal die Rede von den Amazonen, nicht im positiven Sinn, sondern gemäß dem traditionellen Verständnis der Geschlechterrollen, als Pervertierung der herkömmlichen, der Frau angeborenen Funktion der Vermittlerin:⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 806.

⁴⁶⁷ Vgl. die Widerlegung dieses Forschungsklischees bei K. Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, a. a. O., S. 204.

⁴⁶⁸ Wie von K. Mommsen ausführlich gezeigt worden ist, spiegelt die Beziehung Penthesilea-Achill mit ihren Widersprüchen und Zweideutigkeiten diejenige zwischen Kleist und Goethe wider. Ruhmgierig verfolgt die Amazone den griechischen Helden, um ihm seinen Lorbeerkranz zu entreißen. Mommsen zufolge entspreche das Ziel Penthesileas, Achill, das Symbol der Vollkommenheit der Antike, zu gewinnen, Kleists Versuch und Scheitern, im dichterischen Agon mit Goethe zu siegen (vgl. ebenda, S. 41-47). Auch Goethe habe in einer der in den Wahlverwandtschaften enthaltenen Erzählung *Die Wunderlichen Nachbarskinder* auf Penthesilea bewußt verwiesen.

⁴⁶⁹ Die Distanz zwischen Goethes und Kleists Darstellung der Erotik läßt sich auch anhand der Figuren von Mignon und Penthesilea ermessen: Beide sind Verkörperungen der Androgynie, jener ‚Mannweiblichkeit‘, deren Erfahrung die Literatur der Zeit in vie-

Muß ein zartes Weib
Sich ihres angeborenen Rechts entäußern,
Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen
Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute
Die Unterdrückung rächen? (V. 1908-1912)⁴⁷⁰

Im Mund der „schönen Seele“ Iphigenie bedeuten diese in einem der spannungsvollsten Momente des Dramas (5. Aufzug, 3. Auftritt) ausgesprochenen Worte die Ablehnung eines ‚unpassenden‘, inhumanen Verhaltensmusters, das der versöhnenden Sendung der Frau zutiefst widerspricht. Wie bereits gesehen, weist diese Versöhnung keine idyllischen Züge auf: Goethes Weltanschauung schließt die Gewalt und die Grausamkeit nicht aus, aber sieht immerhin in der Vermittlung durch die schöne Seele eine wenn auch mühsam erreichte Rettung aus der Barbarei und dem Chaos der Dinge. Der Dichter entzieht sich der Darstellung der Gewalt im Drama mit ihrer grauenhaften Kette von Morden und Verbrechen, welche die Vergangenheit der Atriden ausmacht. All dies gehört zu den Prämissen, zur Geschichte des Dramas, nicht zu seinen Veflechtungen: „Kleist’s mythical discourse is not *qualitatively* different from Goethe’s“;⁴⁷¹ nur sieht Kleists ‚gebrechliche‘ Auffassung der Welt die Gewalt und die Unordnung als ewige Bestandteile, vor denen es keine Flucht gibt. Auch die Götter üben keinen Einfluß mehr aus: Sie sind entweder ferne Zuschauer oder Verteilungsmächte wie Mars oder Diana oder der nie erwähnte Dionysos. Die Menschen verkennen nicht das Bild der Götter, wie es in *Iphigenie* heißt, sondern die mythische Satzung an sich ist heillos verdorben und kann nur zu Mord und Wahnsinn führen. Der Ausgang der Tragödie rettet die Götter nicht.⁴⁷² Diese Unterschiede lassen sich am deutlichsten durch einen Vergleich zwischen dem Dankgebet Orests nach seiner Ent-

len Formen prägt. Während Goethe das erotische Potential Mignons domestiziert und ihr durch einen frühreifen Tod die Auslebung ihrer Sinnlichkeit vorenthält, thematisiert Kleist hingegen „den Zustand des Getrenntseins und der Spaltung, nicht den der Vereinigung und der symbiotischen Harmonie. Die Verletzung, die Verstümmelung, der Schmerz und die Sehnsucht sind die entscheidenden Elemente in seiner Rezeption des antiken Androgyniemythos.“ Zitat aus: I. Stephan, „Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist“, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.), a. a. O., S. 205.

⁴⁷⁰ MA III/1, S. 213.

⁴⁷¹ A. Stephens, a. a. O., S. 125.

⁴⁷² Vgl. W. Wittkowski, „Goethe und Kleist. Autonome Humanität und religiöse Autorität zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein in ‚Iphigenie‘, ‚Amphitryon‘, ‚Penthesilea‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Goethe im Kontext*. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration, Tübingen 1984, S. 216.

sühnung (3. Aufzug, 3. Auftritt, V. 1355-1364)⁴⁷³ und Penthesileas Rede nach der Scheingewinnung Achills im 14. Aufzug⁴⁷⁴ erläutern: Im ersten Fall lobt und verherrlicht Orest mit fröhlichem Gemüt die Götter, die ihn von der Last der Verfluchung befreien, und bereitet sich vor, sich an den Freuden und Schönheiten des Lebens zu ergötzen; bei Penthesilea fällt das höchste Glück nur mit dem Tod zusammen und gleicht der Selbstvernichtung.⁴⁷⁵ Das Übermaß der Titanen gehört nicht mehr zur Vorgeschichte des Dramas, sondern wird zum Bestandteil der *Penthesilea*: Sie sind die einzigen überirdischen Mächte, die noch zu spüren sind.

Die Definition der Iphigenie als ‚die schöne Seele‘ weist auf ihre jede Erotik ausschließende Sittlichkeit hin; in der *Penthesilea* hingegen bricht die vernichtende Macht der Erotik, welche Kleists Zeitgenossen so tief abgestoßen hat, ungezügelt aus. Gewalt ist auch Gewalt der Triebe und des Begehrens, welche die Weimarerische Übereinstimmung von Pflicht und Neigung nicht mehr gestattet. Statt der keuschen Geschwisterliebe zwischen Orest und Iphigenie findet man hier die sinnlich überreizte Leidenschaft der Heldin zu Achill, die gegen das Gesetz und die Vernunftmoral entsteht und sich schließlich in der Vernichtung der beiden Geliebten vollzieht.

⁴⁷³ „O laßt mich auch in meiner Schwester Armen./ An meines Freundes Brust, was ihr mir gönnt./ Mit vollem Dank genießen und behalten./ Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz./ Die Eumeniden ziehn, ich höre sie./ Zum Tartarus und schlagen hinter sich/ Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu./ Die Erde dampft erquickenden Geruch/ Und ladet mich auf ihren Flächen ein./ Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.“ In: MA III/1, S. 197.

⁴⁷⁴ „O laß mich, Prothoe! O laß dies Herz/ Zwei Augenblick in diesem Strom der Lust./ Wie ein besudelt Kind, sich untertauchen;/ Mit jedem Schlag in seine üppgen Wellen/ Wäscht sich ein Makel mir vom Busen weg./ Die Eumeniden fliehn, die schrecklichen./ Es weht, wie Nahn der Götter um mich her./ Ich möchte gleich in ihren Chor mich mischen./ Zum Tode war ich nie so reif als jetzt.“ (V. 1674-1683) In: KSW I, S. 379f.

⁴⁷⁵ Vgl. den Abschiedsbrief an die Schwester Ulrike: „Möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß.“ KSW II, S. 887.