
BEITRÄGE ZUR KLEIST-FORSCHUNG

2003

SONDERDRUCK

KLEIST-MUSEUM
FRANKFURT (ODER)

„ICH ZERRISS IHN.“ KLEISTS RE-FLEXION DER
ANTIKEN TRAGÖDIE
(„DIE BAKCHEN“ – „PENTHESILEA“)

In Benjamin Hederichs „Gründlichem mythologischen Lexikon“, das seit seinem Erscheinen 1770 den deutsch schreibenden Autoren ein wichtiges Hilfsmittel war, konnte Kleist im Artikel ‚Penthesilea‘¹ sowohl das Motiv der Nekrophilie finden (allerdings auf Seiten Achills: er habe Penthesilea getötet und sei dann in Liebe zur Toten entbrannt) als auch die Variante, daß Penthesilea den Achill getötet, allerdings dessen Mutter dann erwirkt habe, daß er wieder lebendig geworden sei, worauf er seinerseits Penthesilea getötet habe. Nach den Ausführungen zu ‚Penthesilea‘ folgt bei Hederich ein Artikel über ‚Pentheus‘, des Königs von Theben, Sohn der Agae, einer Tochter des Kadmos, des Gründers von Theben.² Mit einer anderen Tochter des Kadmos, Semele, hatte Zeus den Dionysos gezeugt, aber Pentheus (wie die Schwestern der Semele) bezweifelte diese göttliche Abstammung seines Vetzters. Das sei eine bloße Erfindung Semeles. Pentheus widersetzte sich so der Anerkennung des Dionysos als Gott und wurde von den Bacchantinnen, den in göttliche Raserei versetzten Anhängerinnen des Dionysos, darunter seiner eigenen Mutter und deren Schwestern, zerrissen. Dies geschah am Kithairon-Berg, wo Aktäon, wieder ein Sohn einer weiteren Kadmos-Tochter, einst Diana beim Bad nackt erblickt hatte, darauf von dieser in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerrissen worden war. Kleists Amazonen ist selbstverständlich die jungfräuliche Diana die Haupt-Göttin, die Hunde, denen beigésellt Penthesilea Achill zerfleischt, tragen Namen der Hunde des Aktäon. Kleist mag Hederich gelesen und Euripides’ Tragödie „Die Bakchen“ gekannt haben, die Pentheus’ Kampf gegen den Dionysos und sein schreckliches Ende zum Thema hat. Die Bezüge werden hier aber nicht genannt, um evtl. Motivübernahmen naheulegen, sondern um eine Gegenüberstellung der „Penthesilea“ und der „Bakchen“ plausibel erscheinen zu lassen, die in

ihrem Kern einen ganz anderen Bezugspunkt hat: nicht das grausige Geschick des Pentheus als Spiegel der Greuelthat Penthesileas, sondern die aufwühlende politische und philosophische Frage der Zeit, die Kleists Tragödie entfaltet und die ein Analogon in Euripides' Tragödie hat.³ Es ist die Frage nach dem selbstwidersprüchlichen, sich selbst negierenden Grund einer an der Idee der Freiheit orientierten politischen Ordnung.

Nachdem sie die männlichen Eroberer, statt sich ihnen in der angesetzten allgemeinen Hochzeitsnacht hinzugeben, getötet haben, was sie mythisch als ‚Marshochzeit‘ interpretieren, begründen die Amazonen einen neuen Staat der Freiheit, einen modernen Staat autonomer Bürger, ganz im Sinne der Französischen Revolution:

Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,
Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrschücht'ge Männerstimme mehr durchtrotzt,
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze: (V. 1957–61⁴)

Um seinen Fortbestand zu sichern, reproduziert dieser Staat der Freiheit jedoch sogleich, wogegen er errichtet worden ist: Unterdrückung nach innen als Selbstunterdrückung der Bürger, wofür das Verstümmeln der rechten Brust steht und Unterdrückung nach außen, insofern periodisch gegen jeweils ausgesuchte Völker Krieg mit dem Ziel geführt wird, eine Reihe von Männern zu erbeuten, mit denen die Amazonen dann Kinder zeugen. So reflektiert der Amazonenstaat die zeitgenössische politische und soziale Erfahrung, wie die philosophische Erkenntnis, daß der Versuch, die Idee der Freiheit in die Erfahrungswirklichkeit zu bringen, das Gegenteil des Gehalts dieser Idee hervorgebracht hat und weiter hervorbringt. Auch Schiller (explizit in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung“) und Goethe (z.B. in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“) gehen von der Erfahrung dieses Paradoxons aus, Kleists Drama bietet aber weder einen „ästhetischen Staat“ als Zwischenschritt an, von dem erwartet werden könnte, daß er die paradoxe Entwicklung vermeiden lasse, noch wie Goethes Märchen in den „Unterhaltungen“ ein „Symbol für die Reflexion“, das der Erwartung aufhelfen soll, daß die Welt der Ideen (hier der

Idee der Freiheit) und die Erfahrungswirklichkeit vielfältiger Determination sich doch miteinander verknüpfen ließen. Kleist entwirft statt dessen eine im wörtlichsten Sinne radikale – ‚an die Wurzeln gehende‘ – Rücknahme des Begründungsaktes des vorgestellten Freiheitsstaates. Und hierin reflektiert er eine analoge Befragung des Grundes politischer Ordnung in Euripides' Drama, in dessen Licht sich Kleists Tragödie zugleich als Rücknahme der Entwicklungsgeschichte der Tragödie selbst erweist.

Sein widersprüchliches Wesen hat der Freiheitsstaat der Amazonen darin ‚rationalisiert‘, daß er zur Sicherung seines Fortbestandes die periodische Wiederholung seines mythischen Begründungsaktes vorsieht. Da es aber keine Wiederholung des Identischen gibt, ist mit ihr der Raum der Variation eröffnet und damit die Chance, die Gewalt mythischer Präsenz zu distanzieren, z.B. dadurch, daß sie in Spiel überführt wird. Auf der Bahn solcher Distanzierung haben die Amazonen die Wiederholung des Mythos ‚Marshochzeit‘ in zwei Akte zerlegt. Im ersten Akt wird der Mythos undistanziert wiederholt. Kampf auf Leben und Tod gegen die Männer des jeweils mit Krieg überzogenen Volkes ist Gegenwart des Kriegsgottes Mars:

Der Gott zeigt uns, durch seine Priesterin,
Ein Volk an, keusch und herrlich, das, statt seiner,
Als Stellvertreter, uns erscheinen soll.
[...]
Und wie die feuerrote Windsbraut brechen
Wir plötzlich in den Wald der Männer ein,
Und wehn die Reifsten derer, die da fallen,
Wie Samen, wenn die Wipfel sich zerschlagen,
In unsre heimatlichen Fluren hin. (V. 2051–53 u. 2069–73)

Mars agiert in der Kampfhandlung der jeweiligen Amazone, ‚zeigt‘ ihr im Kampf und durch den Kampf den ihr bestimmten Mann. Nach dem Kampf, der auf beiden Seiten mit dem Risiko des Todes geführt worden ist, wird im zweiten Akt ‚Marshochzeit‘ nur noch gespielt. Hochzeit in der Weise des Mars abzuhalten, besagte, Lieben als Töten zu vollziehen. Statt dessen geben sich die Amazonen den erbeuteten Männern zu „keuscher Marsbefruchtung“ (V. 2039) hin.

Diese Rationalisierung der Selbstwidersprüchlichkeit des Freiheitsstaates wird durch das rätselhafte Vermächtnis der sterbenden Königin Otrere erschüttert. So befragt Kleists Drama den bürgerlichen Freiheitsstaat an dem Punkt, da die Rationalisierung seines Gewaltcharakters offenbar nicht mehr trägt, der Selbstwiderspruch vielmehr nach der einen oder anderen Seite aufgelöst werden muß, d.h. entweder weiterzugehen in der Distanzierung seines Gewaltcharakters oder diesen umgekehrt in undistanzierter – nicht mehr zu distanzierender – Absolutheit zu vollziehen. Otreres Vermächtnis, „Du wirst den Peleiden dir bekränzen“ (V. 2138), ist in beide Richtungen lesbar. Mit der Entscheidung für einen bestimmten Mann vor dem Kampf kann der Kampf nicht mehr den Kriegsgott in die Gegenwart zitieren. Statt des Willens zu töten, wäre jetzt auch schon im ersten Akt der mythischen Wiederholung Liebe gegeben, Kampf würde nur noch gespielt. Damit wäre die Zitation des Gottes in die Gegenwart in der Wiederholung des Ursprungsmythos ‚Marshochzeit‘ vollständig in Spiel überführt, womit in der vorgestellten Welt wiederholt würde, was die Entwicklungsgeschichte der Tragödie war, d. i. die kultische Vergegenwärtigung des Dionysos, des Gottes der Entgrenzung schlechthin, in mythologischem Spiel zu distanzieren. Otreres Vermächtnis kann aber auch entgegengesetzt verstanden werden. Ein bestimmter Mann kann als Gegner durchaus vorweg gewählt werden, so daß Mars im Kampf nicht mehr gegenwärtig ist, sich in das Kämpfen vielmehr Lieben mischen mag, wenn im zweiten Akt der Wiederholung des Mythos das Lieben ganz im Sinne des Mars, d. h. als Den-Tod-Geben, vollzogen wird. Der tragische Fehlgriff der Heldin im Sinne von Aristoteles ‚hamartia‘ erweist sich in dieser Tragödie dann darin, daß Penthesilea Achills Angebot, den Mythos ‚Marshochzeit‘ vollständig in Spiel zu überführen, mißversteht, zugleich auch – das erst schafft die tragische Verstrickung von Schuldig- und Unschuldigen – mißverstehen muß.

Achills Angebot zum zweiten Kampf hat aus Achills Perspektive, die das Drama durch eine gesonderte Szene (den 21. Auftritt) eigens herausstellt, den Sinn, den Mythos ‚Marshochzeit‘, über den Penthesilea Achill in der Zwischenzeit in Kenntnis gesetzt hat, vollständig als Spiel zu handhaben, womit der im Mythos situierte

Gewalt-Charakter des Freiheitsstaates aufgehoben würde. Allerdings gäbe es dann auch den Freiheitsstaat nicht mehr, vielmehr wie einst männliche Eroberer, die den Akt, sich der unterworfenen Frauen zu bemächtigen, nun durch ein mythologisches Spiel überwölbten. So ist Achills Angebot für die Repräsentantin des Freiheitsstaates wie für dessen Bürgerinnen dysfunktional. Zum gleichen Ergebnis führt die Frage nach der Logik der Handlung. Da Achill Penthesilea besiegt hat, gehört sie ihm schon an. Mithin hätte er nicht gegen sie erneut zu kämpfen, vielmehr gegen die Amazonen, die ihm seine ‚Beute‘ entrissen haben. Da derart Achills Angebot, als ein Angebot nur zu einem Schein-Kampf, dysfunktional wäre, ist nach einer weiteren Deutungsmöglichkeit des Angebots zu fragen. Als Alternative bleibt einzig, zu unterstellen, Achill wolle, statt den Mythos ‚Marshochzeit‘ vollständig in Spiel zu überführen, ihn vollständig seines Spielmoments entkleiden, d. h. die mythische Gewalt undistanziert wiederholen. Auch für solche Wiederholung gilt aber, daß die mythische Handlung seit ihrer ersten Wiederholung in zwei Komponenten zerlegt worden ist, deren Vollzug dann auch die undistanzierte Wiederholung bei einem anderen Ergebnis ankommen läßt, als es der mythische Begründungsakt des Freiheitsstaates war. Im ersten Teil, dem Kampf, der den Gegner ‚zeigt‘, besagt nicht zu spielen, den Gegner zu töten. Dann bleibt für den zweiten Teil, Lieben als Töten zu vollziehen, nur, den ‚Toten zu töten‘. Genau so umschreibt Penthesilea aber später ihre Tat,⁶ d. h. diese erweist sich als völlig stringente, spiegelbildliche Antwort auf die zweite mögliche Lesart von Achills Kampfangbot. Achill diese Absicht zu unterstellen, liegt Penthesilea dabei nahe; denn sie wird im Drama als Figur eingeführt, die vor allem anderen auf Achills analoge Tat an Hektor fixiert ist: daß er den Leichnam des getöteten Gegners an seinen Streitwagen gebunden und um die Mauern Trojas geschleift habe. Ihre zweite Frage an Achill lautet:

Hast du ihm wirklich, du, mit diesen Händen
Den flücht'gen Fuß durchkeilt, an deiner Achse
Ihn hauptsächlich um die Vaterstadt geschleift? – (V. 1796–98)

Alsbald wird sie dann Achill ihr Bild von ihm ausmalen:

Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst
[...]
Wie du, entflammt von hoher Siegerlust,
Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,
Die blutigen, auf nackter Erde schleifte; (V. 2194–98)

Prothoe spielt auf diese Tat gleichfalls an, wenn sie in Angst um ihre Herrin Achill fragt: „Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?“ (V. 1516)

Penthesilea versteht ihre Wiederholung des mythischen Begründungsaktes des Freiheitsstaates offenbar typologisch als zweite Handlung, die die erste zurücknimmt, wenn sie – des ganzen Ausmaßes ihrer Tat an Achill inne – die Oberpriesterin der Amazonen auffordert: „Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!“ (V. 3009). Analog wird später im Essay „Über das Marionettentheater“ davon die Rede sein, daß man „wieder von dem Baum der Erkenntnis essen“ müsse, „um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“ (vgl. III, 563), also von einem zweiten Essen, das zurückzunehmen habe, was durch das erste Essen entstanden ist.⁷ Aber Penthesileas typologisch zweiter, von allem Spiel entkleideter Vollzug des Gründungsmythos ‚Marshochzeit‘ eröffnet keine Aussicht in ein neues Paradies, als Rückkehr etwa in den ‚Stand der Unschuld‘, der gegeben war, ehe die äthiopischen Männer in das Land der Skythen eingedrungen waren. Die Perspektive, die Penthesileas Tat – das Tote zu töten – mit sich führt, ist vielmehr die Auflösung aller Gestalt, das A-morphe, ‚Unmarkierte‘.⁸ Das ist nicht nur Rückkehr in den Absolutismus mythischer Wirklichkeit, Zitation des Gottes Dionysos in die Gegenwart, was die attische Tragödie erfolgreich distanziert hat durch Überführen in Spiel. Die Rücknahme dieses Weges zur Tragödie kommt vielmehr bei der ‚anderen Seite‘ dieses Gottes der Entgrenzung an, d. i. bei der Austreibung aller Gestalt, dem Amorphen und Namenlosen.⁹ So wurde das Paradox des bürgerlichen Freiheitsstaates transponiert in das Paradox einer Tragödie, die sich darin vollendet, daß sie den Weg, der zur Tragödie geführt hat, bricht und zurückwendet – d. h. ganz wörtlich re-flektiert – in seinen Ursprung absolu-

ter Präsenz, in dem es keine Unterscheidung, damit keine Struktur und Ordnung gibt.

Kleist schafft eine neue Art Tragödie aus der generellen Rücknahme der Entwicklungsgeschichte der antiken Tragödie, zugleich leistet seine Tragödie aber auch eine bestimmte Rücknahme, d. i. des Spielmomentes im Umgang mit der dionysischen Entgrenzung, das aber heißt der Theatralität des Dionysos. Diese hat, im Umkreis der attischen Tragödie, Euripides selbst wieder zum Gegenstand eines Spiels gemacht, worin dann unumgänglich zugleich die Entwicklungsgeschichte der attischen Tragödie gespiegelt erscheint. Entsprechend tritt dieses Drama – über gemeinsame Motive hinaus – in einen herausgehobenen Bezug zu „Penthesilea“. Es ist das Alterswerk „Die Bakchen“, von dem auf die Achtzig zugehenden Euripides in seinen beiden letzten Lebensjahren (zwischen 408 und 406 v. Chr.) verfaßt, die er nicht mehr in Athen, sondern in Makedonien verbracht hat. Uraufgeführt wurde das Stück postum, zwischen 406 und 400 in Athen durch Euripides' Sohn oder Neffen.¹⁰

Kleists Tragödie war als Auseinandersetzung mit der Selbstwidersprüchlichkeit des modernen Freiheitsstaates zu deuten, die diesem den Weg ins Nichts weist. Analog hierzu hat Euripides' späte Tragödie den vollständigen Niedergang der Athenischen Demokratie (im Verlauf des Peloponnesischen Krieges) zur Erfahrungsgrundlage, damit aber den Niedergang der Institution, die die Tragödie als politische Einrichtung, als Angelegenheit der Polis Athen, befördert und durchgesetzt hat. Entsprechend fragt die Tragödie eindringlich nach dem rechten Umgang mit dem (dionysischen) Zug der Entgrenzung, der die Ordnung der Polis in ihren Grundfesten bedroht.

Das Drama setzt mit Erklärungen des Gottes Dionysos selbst ein, der als Mensch verkleidet auftritt. Nach seinem Siegeszug durch Asien sei er in seine Heimatstadt Theben zurückgekehrt, um sich auch dort – und mit Theben in ganz Griechenland – Anerkennung als Gott zu verschaffen. Auf zweierlei Art werde ihm hier jedoch Widerstand geleistet. Die Schwestern seiner Mutter Semele leugneten seine göttliche Abkunft. Den Bund mit Zeus habe Semele erfunden, um einen Fehltritt mit einem sterblichen Mann zu ver-

bergen. Zur Strafe für diese Lüge sei Zeus ihr als Blitz erschienen, der sie mit ihrem ungeborenen Kind zerrissen habe.¹¹ Pentheus, der Sohn einer der Schwestern der Semele, habe nicht nur von diesen die Leugnung seiner Gotteskindschaft übernommen, sondern sei darüber hinaus zum Kampf gegen den neuerdings als Gott verehrten Dionysos entschlossen. Die Bestrafung all derer, die ihm so in Theben Widerstand leisteten, sei aber schon eingeleitet. Die weiblichen Mitglieder des Königshauses, also die Schwestern seiner Mutter, habe er mit Wahn geschlagen, so daß sie, und mit ihnen alle Frauen der Stadt, zum Berg Kithairon gezogen seien, um sich dort bacchantischer Raserei zu überlassen (hiervon wird später ein Bote dem Pentheus berichten). Jetzt steht die Auseinandersetzung mit Pentheus an. Dieser will, wie er in seinem ersten Auftritt ankündigt, die im dionysischen Taumel schwärmenden Frauen mit Gewalt zurückholen und zur Besinnung bringen. So vertritt er gegenüber der göttlichen Entgrenzung das Prinzip der Grenze, die Ordnung der Polis, Rationalität. Dieser Entgegensetzung von bacchantischem Taumel und rationaler Negierung des Irrationalen stellt das Drama aber noch eine andere Weise, dem Gott zu folgen, gegenüber. Der Seher Teiresias spricht hiervon: „Selbst im Bakchosrausch wird eine keusche Frau sich nicht verführen lassen“,¹² d.h. auch wenn sich eine Anhängerin des neuen Gottes der dionysischen Entgrenzung überläßt, wird sie bei sich bleiben, wird sie, wenn sie Charakter hat, das rechte Maß bewahren (σωφρονεῖν).¹³ Dieses Zugleich von Ekstase und Bei-Sich-Sein hat Dionysos bei seinen thebanischen Gegnern in eine starre, zugleich wechselseitig sich bedingende Entgegensetzung überführt. Den in Raserei versetzten Frauen am Kithairon-Berg geht jedes ‚σωφρονεῖν‘, Bewahren des Maßes auch in der Ekstase, ab. Darin sind sie das Gegenstück des Pentheus, dessen rationales Ordnungsdenken der dionysischen Ekstase keinerlei Raum zu geben vermag. Als Vereinseitigung produziert jede dieser Positionen ihren Umschwung ins Gegenteil: Rationalität, die bacchantische Irrationalität vollständig negiert, schlägt selbst in Irrationalität um. So spricht Teiresias von Pentheus' Widerstand gegen Dionysos als ‚μᾶνῃ‘, d.i. Wahn, Raserei.¹⁴ Sie wird manifest, wenn Pentheus sich überreden läßt, als Frau verkleidet die bacchantischen Frauen in

ihrem Treiben zu beobachten, so sein Begehren zeigt, Einblick zu gewinnen in den ‚ganz anderen‘ Zustand des dionysischen Schwärmens. Bei den in dionysische Raserei versetzten Frauen wiederum folgt auf den Exzeß, dem jede Art Inne-Sein eines Maßes gemangelt hat, die Ernüchterung und das Innewerden der Selbstzerstörung, die sie vollzogen haben. „Dionysos hat uns vernichtet, jetzt begreif' ich“, wird Agaue dann erklären.¹⁵ Der voyeuristische Eindringling Pentheus wurde von den Bacchantinnen erspäht und zerrissen, Agaue, seine Mutter, die alles Vermögen der Unterscheidung verloren hatte, glaubte, in Pentheus ein Löwenjunges erlegt zu haben, spießte seinen Kopf auf ihren Thyrsosstab und zog damit triumphierend nach Theben. Im Gespräch mit ihrem Vater erlangt sie Bewußtsein ihrer Tat, Wissen, daß sie mit dieser ihr Haus ausgelöscht hat.

So erscheinen die Gegner des Dionysos hier in komplementäre Vereinseitigungen getrieben, die sich wechselseitig zerstören: exzessive dionysische Raserei, die keine Grenze und Unterscheidung mehr kennt, auf der einen Seite, ein Ordnungsdenken auf der anderen Seite, das sich jeglicher Öffnung für dionysische Entgrenzung verweigert. Die Handlung des Dramas besteht darin, diese Vereinseitigungen zu zeigen und aneinander zugrunde gehen zu lassen. Die Epiphanie des Gottes kann sich nur im Scheitern derer manifestieren, die ihn verleugnen. Nicht als Handlung entfaltet, sondern als Haltung nur benannt, wird eine andere, dem Gott offenbar angemessenere Gefolgschaft. Sie hat im Zugleich statt von Ekstase, damit Entgrenzung und Bei-Sich-Sein, Bewahren des Maßes, mithin Begrenzung. Wie solches Zugleich erreichbar sein soll, zeigt das Drama nicht. Als Drama und als Theaterstück hat es aber die Möglichkeit solch eines Zugleichs schon immer bestätigt. Denn die literarische Form ‚Tragödie‘, die die dionysische Entgrenzung aufruft und zugleich distanziert durch deren Transformation in Spiel, hat dieses Zugleich schon immer geleistet und jede Aufführung leistet es noch einmal, insofern sie in der vorgestellten Welt dem Gott der Entgrenzung Raum gibt, zugleich jedoch statthat in einer Wirklichkeit des Spielens, die in jedem Augenblick Bei-Sich-Sein, Inne-Sein des Maßes verlangt. So offenbart, bekräftigt und feiert sich hier das Theater als Feld wahrer, nicht in

Selbsterstörung endender dionysischer Gefolgschaft:¹⁶ Hierzu völlig stimmig tritt in dem Drama, das die Theatralität der wahren dionysischen Gefolgschaft herausarbeitet, Dionysos als Theaterspieler auf: er agiert selbst in (Menschen-) Maske und versetzt seinen Gegenspieler in ‚leichten Wahn‘ (ἐλαφρά λύσσα),¹⁷ der ihm die Hemmung nimmt, sich als Frau zu verkleiden, was Dionysos betreibt, um, wie er sagt, Pentheus seinem eigenen Volk als lächerliche Figur vorzuführen.¹⁸ Mit seiner Apotheose des Theaters als des Ortes gelungener Gefolgschaft des Dionysos zitiert und bestätigt dieses Drama zugleich die Entwicklungsgeschichte der attischen Tragödie. Das Verfehlen aber dieses theatralischen Zugleichs von Ekstase und Bei-Sich-Sein bestimmt Euripides' Drama als tragisch. In diesem Verfehlen ist die Fehlhandlung der Protagonisten zu erkennen, ihre ‚hamartia‘, die ihnen einerseits von der Situation nahe gelegt wird (der Bedrohung aller Ordnung durch den neuen Gott, von dem man hört, daß er seine Anhänger in entmenschlichendes Rasen versetze), die zugleich aber im Charakter der Protagonisten gründet, d. i. in ihrer Anmaßung, einem Gott Anerkennung und Gefolgschaft verweigern zu wollen.

Die Tragödie wird in Euripides' „Bakchen“ daraus entwickelt, daß verfehlt wird, was die Entwicklungsgeschichte der Tragödie war, die Theatralisierung der dionysischen Entgrenzung als eines Zugleichs von Ekstase und Bei-Sich-Sein, was im Wirkungsziel der Tragödie, Erregen von Affekten und Katharsis, immer neu wiederholt wird. Kleists Tragödie zeigt im Vergleich hierzu nicht ein Verfehlen des Weges, der zur attischen Tragödie geführt hat, sie nimmt vielmehr, wie dargelegt, diesen Weg als ganzen zurück. Der Blick auf Euripides' „Bakchen“ hat gezeigt, was dabei zurückgenommen wird: ein theatralisches Zugleich von Entgrenzung und Inne-Sein von Grenzen. Solch ein Zugleich kennzeichnete den Amazonenstaat, die Wiederholung seines Gründungsaktes ‚Marshochzeit‘: Ekstase, Hineingehen in den Raum mythischer Entgrenzung, im Kampf, der den Kriegsgott Mars in die Gegenwart zitiert und Bewahren des Maßes, Unterscheiden und Trennen zwischen göttlicher und menschlicher Welt, insofern die Vereinigung mit dem Mann auf die menschliche Dimension beschränkt bleibt. Das war, so kann man von den „Bakchen“ her sagen, ein theatralisches Zu-

gleich, das aber offenbar nicht mehr aufrecht erhalten werden kann, vielmehr zur Entscheidung nach der einen oder anderen Seite hin drängt (Otreres Vermächtnis), weil es zu einer anderen Art Theater in einem gegenüber der Erfahrungsgrundlage von Euripides' Tragödie sehr verschiedenen politischen Kontext geworden ist: als mythische ‚Rationalisierung‘ der Selbstwidersprüchlichkeit des modernen bürgerlichen Freiheitsstaates. Das Deutungsmodell der attischen Tragödie vermag diese Aporie offenbar nicht mehr zu fassen.¹⁹

Penthesilea ist mit ihrer Tat, die, wie dargelegt, kein unableitbarer, maßloser Ausbruch war, sich vielmehr aus Prämissen konsequent herleiten ließ, den Entwicklungsgang der Tragödie zurückgegangen in deren Ursprung, in einen Raum absoluter Präsenz des Gottes, in dem es kein Unterscheiden gibt, in einen Raum mithin totaler Entgrenzung, der jetzt sein anderes Gesicht zeigt: das Gestaltlose, ‚Namenlose‘.²⁰ Als tragisch hat sich dabei nicht das Verfehlen der Balance von Ekstase und Bei-Sich-Sein erwiesen, für die das Theater des Dionysos das Modell gibt, sondern – im Zuge der Auflösung dieses Zugleichs nach der einen oder anderen Seite hin, wofür die Handlung zwischen Penthesilea und Achill steht – das notwendige Mißverstehen über die Situierung der Handlung, durch die der Mythos wiederholt wird. Achills Angebot, den Mythos vollständig in Spiel zu überführen, was aber auch heißt, ihn dysfunktional zu machen, was einer nur noch scheinhaften ‚Rationalisierung‘ der Aporie des modernen Freiheitsstaates gleichkäme, kann von Penthesilea gar nicht anders verstanden werden denn als Wille, den Mythos ‚Marshochzeit‘ allen Spiels zu entkleiden, also diesen Mythos, der jetzt den Gehalt eines Tötens des Toten hat, als den Gründungsakt eines Freiheitsstaates neu zu vollziehen, nun aber, im Unterschied zum Begründungsakt des Amazonenstaates, mit dem Mann als Subjekt und der Frau als Objekt. Auf dieses Achill unterstellte Ziel ist Penthesileas Handlung die genaueste Antwort.

Das Drama aber kann mit Penthesileas Tat nicht enden, da es sich dann in einem performativen Selbstwiderspruch befände. Was es in der vorgestellten Welt zeigte, die Öffnung in einen Raum, in dem alle Unterscheidung, damit alle Gestaltung dahingefallen wäre,

würde das Drama in der Wirklichkeit des literarischen Gestaltens, also des Diskurses, vollkommen negieren. Um die Rücknahme der antiken Tragödie, ihre Rückführung in ihren dionysischen Grund, gestalten zu können, muß Kleists Drama daher ausführen, wie dieser Akt bewältigt werden kann: in der vorgestellten Welt durch Penthesilea selbst, in der theatralischen Wirklichkeit, indem das Stück zu erkennen gibt, wie dieser Akt auf dem Theater realisiert werden kann. Im Vergleich hierzu ist die ‚Fassung‘ der in der Raselei begangenen Tat in den „Bakchen“ kein Problem, da dort eine Gegenposition formuliert ist: die angemessene Gefolgschaft des Dionysos im theatralischen Zugleich von Ekstase und Bei-Sich-Sein. Eben dieses Zugleich hat innerdramatisch Penthesilea mit ihrer Tat und hat diskursiv Kleists Tragödie zurückgenommen. Penthesileas Fassung und Bewältigung ihrer Tat geschieht erneut durch einen Akt der Wiederholung. War ihre Greuelat eine Wiederholung des mythischen Gründungsaktes des Amazonenstaates, der diesen Gründungsakt typologisch aufgehoben hat, so besteht die jetzt vollzogene Wiederholung allerdings darin, daß Penthesilea entsprechend dem ‚jus talionis‘, mithin vorbürgerlichem Rechtsdenken, an sich vollzieht, was sie Achill angetan hat. Diese zweite Handlung ist keine typologische Aufhebung der ersten, d. i. der Greuelat, vielmehr Nachfolge, wie dies Penthesilea auch erklärt: „Ich [...] folge diesem Jüngling hier“ (V. 3012f.).

Die Handlungsschritte, in denen Penthesilea ihre Tat bewältigt, rufen alle Leitbegriffe der Aristotelischen Tragödientheorie noch einmal auf, aber am ‚falschen‘, d. h. bezogen auf Aristoteles’ Konzept, am systematisch verkehrten Ort. Die Bewältigung setzt ein mit einer *Katharsis*, die mithin nicht am Ende, sondern am Beginn der Sequenz ‚Bewältigung der Greuelat‘ steht: die Heldin ‚wäscht‘ sich. So betrifft die kathartische Reinigung hier nicht die Zuschauer der theatralischen Veranstaltung, sondern die Heldin, und die Reinigung bezieht sich nicht auf erregte Affekte, sondern auf den Bewußtseinszustand der Heldin, sie erlangt ihr Bewußtsein wieder. Es folgt die *Anagnorisis*, das Wiedererkennen als Innewerden der Zusammenhänge. Hier geschieht dies aber als Blick auf das Gestaltlose, auf die zerfleischten Überreste des Achill, an denen kein strukturierendes Wahrnehmen mehr als Voraussetzung von

Erkennen möglich ist. Die Überreste Achills seien „so entstellt, / Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten, / [...] Daß ihn das Mitleid nicht beweint“ (V. 2930–33). Sodann wird die *Hamartia* aufgerufen, der tragische Fehlgriff, wenn Penthesilea ihre Tat als ein ‚Versehen‘ (V. 2981) und ‚Versprechen‘ (vgl. V. 2986) bestimmt, ein Versehen und Versprechen allerdings in einem Raum, in dem es keine Unterscheidung gibt, wo Wort, Sache und Handlung zusammenfallen, die Metapher, den Geliebten vor Liebe ‚essen‘ zu wollen, eins ist mit dieser Handlung. Die Übernahme der Verantwortung für die Tat, die Selbsttötung Penthesileas, erfolgt im Wiedereintritt in diesen mythischen Raum absoluter Präsenz. In ihm kann ein vorgestellter und gesprochener Dolch zugleich der Dolch sein, der tötet, können Geistiges und Materielles eines sein. In der Vorbereitung dieser Selbsttötung werden die Affekte *Jammer* und *Reue* (letztere anstelle des Aristotelischen Schreckens) aufgerufen, der vorgestellte Dolch wird gehärtet „in der Glut des Jammers“ und getränkt mit dem „Gift [...] der Reue“ (V. 3029f.). Diese Affekte werden aber nicht beim Publikum hervorgerufen, das sich von ihnen reinigen soll, vielmehr bei der Heldin (und durch diese), als Mittel, sich den Tod zu geben. Damit aber hat Penthesilea durch die Art der Bewältigung ihrer Tat ein literarisches Paradox geschaffen, das zugleich ihre Rücknahme der antiken Tragödie bekräftigt. Alle Leitbegriffe der Aristotelischen Tragödientheorie zeigten sich am falschen Ort situiert, wurden mithin an einen ‚anderen Ort‘ getragen, d. h. metaphorisiert, aber dies, um an einen ‚Unort‘ – a-topos – zu gelangen, an dem es kein Unterscheiden gibt und damit auch kein Zeichenspiel des Bedeutens.

Entscheidend ist jedoch das philosophische Paradox, das Penthesilea mit dieser Bewältigung ihrer Tat schafft. Ihre Selbsttötung ist, als Wiederholung ihrer Tat an Achill, ohne Varianz, vielmehr exakte Nachfolge: Eintreten in den Raum des Gestaltlosen, ‚Unmarkierten‘. Mit diesem Akt übernimmt Penthesilea aber gerade die Verantwortung für ihre Tat, so setzt sie sich mit ihr – erhaben – als autonomes Subjekt, dem seine Taten in Rechnung gestellt werden können. Damit aber ist die Rückwendung in den mythischen Raum absoluter Präsenz, der zugleich Abwesenheit aller Gestalt ist, eins mit Setzung des bestimmten, da *seine* Taten verantworten-

den Subjekts. Das Vollstrecken des ‚Namenlos‘ an sich selbst, das Entstalten, ist Setzen der Gestalt, deren Setzung aber ist Auflösung. Diese Paradoxie ist der Bezugspunkt der Bewältigung der Tat die die Protagonistin in der vorgestellten Welt leistet. Sie hält kein theatralisches ‚Zugleich‘ der Gegen-Sätze bereit, gleichwohl jedoch hat jede theatralische Realisierung des Stücks diese Paradoxie immer neu auszutragen.

Penthesilea hat mit ihrer Tat und mit der Weise, diese zu bewältigen, einen Raum totaler Entgrenzung eröffnet, in dem es mit dem Dahinfallen aller Unterscheidung kein Zeichen und damit auch kein Repräsentieren geben kann. Wie aber soll dies auf dem Theater realisiert werden als der Institution, die alles zu Zeichen macht, die also der Raum der Repräsentation schlechthin ist? Was das Theater vorzustellen hat, hat seinen Fluchtpunkt in prinzipieller Verneinung des Theaters, das Theater muß prinzipiell verneinen, worauf sein vorstellendes Spiel zuläuft. Das ist die Konsequenz einer Tragödie, die das tragische Geschick aus der Weigerung entwickelt, den Weg, mythische Präsenz in Spiel zu überführen, zu Ende zu gehen, ihn vielmehr zurücknimmt, die Konsequenz einer Tragödie mithin, die, denkt man an die „Bakchen“ zurück, den Theaterspieler und Theaterregisseur Dionysos systematisch aus ihrer Welt ausgetrieben hat. Das Theater kann der Paradoxie, die ihm die Tragödie „Penthesilea“ aufgibt, nur so genügen, daß es die Undarstellbarkeit des Darzustellenden darstellt. So hat Penthesileas erhabene, genauer: paradox erhabene Bewältigung ihrer Tat ihre theatralische Entsprechung in dem Ausblick auf eine gleichfalls paradox erhabene Selbstkonstitution des Theaters aus dem Darstellen der Undarstellbarkeit der hier entworfenen Tragödie, die die antike Tragödie umfassend zurückgenommen hat, einer Tragödie, von der daher nicht mehr bezogen auf das Stoffliche, vielmehr auf ihr Wesen, die antike Redensart wiederholt werden kann: ‚das hat nichts mit Dionysos zu tun‘ / οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.²¹

Anmerkungen

- 1 Benjamin Hederich: „Gründliches mythologisches Lexicon“, Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1967, Sp. 1930–40.
- 2 Ebenda, Sp. 1940–41.
- 3 „Die Bakchen“ wurden in der Endphase des Peloponnesischen Krieges (zwischen 408 und 406 v. Chr.) geschrieben, d. h. im Erfahrungshorizont des vollständigen Niedergangs der Athenischen Demokratie.
- 4 Zitate aus Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist: „Sämtliche Werke und Briefe, in vier Bänden“. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987–1997 (römische Ziffer = Bandzahl, arabische Ziffer = Seitenzahl). Zitate aus „Penthesilea“ werden durch Angabe der Verszahl nachgewiesen, nach der genannten Ausgabe Bd. II.
- 5 Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft“. Hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974 (§ 59), S. 256 (Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Auflage von 1793, in der angegebenen Ausgabe als Marginalie).
- 6 Vgl.:
 „Wer mir den Toten tötete, frag’ ich
 [...]
 [...] wer diesen Jüngling,
 Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
 Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten“ (V. 2919 u. 2929–31).
- 7 Ausführlichere Begründung dieser Lesart: Verf.: „Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst“, Tübingen u. Basel 2000, Kapitel: „Über das Marionettentheater“: Das Paradox der Grazie, Das ‚Mal‘ der Nicht-Differenz in der Differenz (dort auch weitere Literaturangaben).
- 8 Auf diese Perspektive geht ausführlicher ein: Gabriele Brandstetter: „Penthesilea. Das Wort des Greuelrätsels. Die Überschreitung der Tragödie“, in: Walter Hinderer (Hrsg.): „Interpretationen. Kleists Dramen“, Stuttgart 1997, S. 75–115.
- 9 Meroe spricht von Penthesilea nach deren Greueltat analog als „Sie, die fortan kein Name nennt“ (V. 2607).
- 10 Hierzu: Joachim Latacz: „Einführung in die griechische Tragödie“, Göttingen 1993 (mit ausführlicher Bibliographie); Ernst-Richard Schwinge (Hrsg.): „Euripides“, Darmstadt 1968 (mit ausführlicher Bibliographie); Hermann Rohdich: „Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik“, Heidelberg 1968, Siegfried Melchinger: „Die Welt als Tragödie, Bd. 2: Euripides“, München 1980, Bernd Effe: „Die Grenzen der Aufklärung. Zur Funktion des Mythos bei Euripides“, in: Gerhard Binder u. Bernd Effe (Hrsg.): „Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität“, Trier 1990, S. 56–74.

- 11 Vgl. „Die Bakchen“ (Euripides: „Tragödien. Sechster Teil.“ Griechisch und deutsch von Dietrich Ebener, 2., durchgesehene Aufl., Darmstadt 1990), S. 131, V. 245.
- 12 Die Bakchen (Anm. 11), S. 135.
- 13 Vgl. ebenda, S. 134, V. 315–18.
- 14 Vgl. ebenda, S. 134, V. 326.
- 15 Ebenda, S. 183, V. 1296.
- 16 Auf die theatralische Selbstreferenzialität des Stücks geht ausführlich ein: Charles Segal: „The Bacchae as Metatragedy“, in: Peter Burian (ed.): „Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays“, Durham 1985, S. 156–173; Anton Bierl: „Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text“, Tübingen 1991.
- 17 Vgl. „Die Bakchen“ (wie in Anm. 11), S. 160f., V. 851.
- 18 Vgl. ebenda, S. 161, V. 854–56.
- 19 Wogegen Hegel in seinen ab 1817 mehrfach gehaltenen „Vorlesungen über die Ästhetik“ die attische Tragödie weiterhin als ein erschließungskräftiges Deutungsmuster darlegt (vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: G.W.F. Hegel: „Werke in 20 Bänden. Theorie Werkausgabe“, Bd. 13–15, Frankfurt a.M. 1970, insbesondere Bd. 15, S. 520–26).
- 20 Die Kulmination in einem Akt vollständiger Entstrukturierung wird in Kleists Dramen seit der „Penthesilea“ der wiederkehrende Ausblick. Im „Kätchen von Heilbronn“ gehört der letzte Auftritt der Ungestalt Kuni-gunde, von der Kätchen nur noch als „Es“ sprechen konnte (vgl. II, 415), die „Herrmannsschlacht“ endet mit dem Ausblick Herrmanns, nach Rom zu ziehen, es dem Erdboden gleich zu machen, so daß „nichts, als eine schwarze Fahne, / Von seinem öden Trümmerhaufen weht!“ (II, 554), „Prinz Friedrich von Homburg“ endet mit dem Schlachtruf aller: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ (II, 644), was mehr besagt, als den Gegner nur niederzuwerfen, vielmehr ihn ‚zu Staub‘ zu machen, d.h. ihn zu vernichten im Sinne des Auslöschens.
- 21 Zenobius V,40; zitiert nach „Paroemiographi Graeci“, ed. E.L. von Leutsch et F.G. Schneidewin, Göttingen 1939, Bd. I, S. 137.