

Sprache und Liebe

Beobachtungen zu Kleists »Penthesilea«

*Den Mitgliedern des Kleist-Seminars,
Freiburg Wintersemester 1991/92*

»Ich sage vom Gesetz der Frau mich los,
Und folge diesem Jüngling hier.«¹

Das Motiv ist vertraut. Eine junge Frau, die einen jungen Mann kennen und lieben gelernt hat, will die Welt ihrer Herkunft verlassen und dem Geliebten in ein neues Leben folgen. Die Dramen des Bürgerlichen Trauerspiels entwickeln aus dieser Konstellation ihre tragischen Geschichten.

Die Parallele wirkt einigermaßen absurd. In Kleists »Penthesilea« ist alles anders als im Bürgerlichen Trauerspiel: Die Heldin kommt nicht aus einer bürgerlich-patriarchalischen Kleinfamilie, sondern aus einem mutterrechtlich bestimmten Frauenstaat; sie wird dem Jüngling nicht in seine Welt folgen (dies zu tun, hat sie sich immer geweigert), sondern ins Grab; und sterben wird sie nicht durch väterliche Macht oder feudale Gewalt, sondern durch ihren eigenen, bloßen Willen. Und dennoch verbindet die gleiche Grundkonstruktion Kleists Drama und die Bürgerlichen Trauerspiele, als deren Kontrafaktur es sich lesen läßt: das Motiv der schicksalhaften Jugendliebe, in der die Verheißungen einer historisch neuen, erotischen Zweierbeziehung für eine junge Frau stärker sind als die Bindungen und Gesetze ihrer sozialen Herkunft, und stärker als der Tod.

Kleist also beteiligte sich mit »Penthesilea« auf seine extreme Weise an der Ausarbeitung eines durchaus allgemeinen, (nicht nur) literarischen »Liebesdiskurses«, der mit der Empfindsamkeit begann und das 18. und 19. Jahrhundert durchzog. Junge, männliche Intellektuelle versuchten, sich Karrieren als Schriftsteller zu erschreiben, indem sie ihre traumatischen Realitätserfahrungen in einem neuen Sprach-, Bild- und Selbstverständigungssystem auffingen und dabei neue Bilder von Frauen, neue Rollen für Frauen und neue Metaphern für sie erfanden und eine neue Bedeutung, die die »große Liebe« für Männer und Frauen haben sollte – und dann vielfach auch hatte.

Die tragikträchtige, ästhetische Ergiebigkeit der »empfindsamen« oder »romantischen«, der »großen« Liebe konnte in unserer Kultur lange Zeit als dichterisches Naturphänomen und anthropologische Konstante gelten. In

Wahrheit ist sie eine Erfindung des 18. Jahrhunderts, historisch bedingt, hochkomplex, mit erheblichen praktischen und theoretischen Konsequenzen, aber von definierbarer Reichweite und mit, offenbar, tendenziell abnehmender Kraft. Diese Einsicht ist von Autoren des 20. Jahrhunderts schon früher geäußert worden, etwa von Brecht, der konstatierte, auf »boy meets girl« ließe sich in der modernen Gesellschaft keine dramenfähige Fabel mehr aufbauen; er hätte es auch für die Umkehrung »girl meets boy« gelten lassen. Die Literaturwissenschaft aber hat erst seit kurzem Wege gefunden, diese Einsicht in operative Begriffe zu bringen, die »Diskursivierung der Liebe« zu einem eigenen Thema zu machen und ihre Voraussetzungen, Formen und Folgen zu beschreiben. Sozialgeschichtliche und diskursanalytische Forschungen haben dazu beigetragen.² Ergebnisse beider Forschungsrichtungen sollen hier in eine genaue Lektüre einzelner Textstellen mit hineingenommen werden.

PENTHESILEA: – Ich will dir sagen, Prothoe,
 Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los,
 Und folge diesem Jüngling hier.

(24; 3011 ff.)

Penthesileas Diktum markiert die letzte der vielen, überraschenden Wendungen des Dramas. Vorausgegangen war die Konfrontation mit dem verstümmelten Körper des Geliebten und die entsetzliche Einsicht, daß sie selbst es gewesen war, die ihn so zugerichtet hatte. Erstaunlich rasch hatte Penthesilea diese Erkenntnis verarbeitet und ihre grauenhafte Handlung als Liebesmahl akzeptiert, in einer eigentümlich sicheren Sprache, übergangslos wechselnd zwischen Distanz, Schärfe und Innigkeit. Damit hatte sie sprachlich wie seelisch ihr Selbstbewußtsein und ihre Handlungsfähigkeit zurückgewonnen. Fast nebenbei, gesprächsweise, informiert sie nun die Freundin über ihren offenbar bereits geplanten, nächsten und letzten Schritt.

Sie spricht dabei noch einmal von den drei Mächten, die ihr Leben bisher bestimmt hatten: das »Gesetz« des Amazonenstaates, das sie geprägt hatte und das ihre Identität ausmachte, bis sie im Trojanerkrieg einer Liebe verfiel, die mit den Regeln ihrer sozialen Herkunft nicht vereinbar war; die Anziehungskraft, die der Held aller Helden, Achill, auf sie ausübte, und der sie nicht ausweichen konnte und wollte, auch wenn das Amazonentum und ihr eigenes Leben darüber zuschanden werden mochten; und ihre eigene Entschiedenheit, ihr Schicksal zwischen diesen beiden einander ausschließenden Kräften nicht passiv zu erleiden, sondern willentlich und aktiv, kämpferisch zu gestalten.

Auf den Amazonenstaat, seine Bindungskraft und seine Widersprüche, und auf die »Liebe« zu Achill, ihre Formen und ihre Bedeutung für Penthesi-

lea, will ich im zweiten Teil dieses Essays eingehen; zuerst soll die Rede sein von Penthesileas Willenskraft, von ihrem Identitäts- und Selbstbestimmungswillen, wie er das Drama hindurch ihre Handlungen und ihre Sprache prägt, in der Fremdwahrnehmung durch die Griechen und die Amazonen zum Ausdruck kommt und in der Schlußszene, der Selbsttötung am Leichnam des Geliebten, seine tragische Steigerung findet.

I Sprache und Identität

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

(24; 3025–3034)³

Daß am Schluß von »Penthesilea« die Heldin nur durch ihren Willen stirbt⁴, ohne Fremdeinwirkung, ohne Gift oder Dolch, aber auch nicht in einem passiv erlebten Schock oder Zerfallsprozeß, sondern durch einen bewußten Willensakt – das ist als erstaunliche und für Kleists Dichtungen bezeichnende Erfindung vielfach vermerkt worden: Ein Selbstmord, der, durch den Gang der Handlung vorbereitet, dennoch »nichts als ein Sprechakt« ist.⁵ Es lohnt, seinen Ablauf etwas genauer zu betrachten.

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor. (...)

Penthesileas Monolog beginnt in bedeutungsvoller, weit ausholender Syntax, aber mit konventioneller Bildlichkeit. »Busen«, eine abgeblaßte, »katachrestische« Metonymie für die fühlende Seite im Ich, wird mit der geläufigen Redewendung vom »in sich gehen«, »sich in sich selbst versenken« verbunden; dabei wird die latente Topographie des Bildes und der Redewendung (innen, Tiefe) durch die Wortwahl (»nieder...steigen«) aktualisiert und durch den folgenden Vergleich (»gleich einem Schacht«) verstärkt herausgestellt. Aktuali-

sierung latenter Bildlichkeit ist eine konventionelle Funktion dichterischer Vergleichstechnik.

Mit dem folgenden »und grabe« nimmt Penthesileas Rede diesen Vergleich jedoch beim Wort (im Schacht wird gegraben) und führt seine Bildlichkeit in einer Weise aus, die alle konventionellen Verfahrensweisen hinter sich läßt und in der tropologischen Technik des 18. Jahrhunderts ihresgleichen sucht. »und grabe« verläßt den sicheren Boden eines ›bloß‹ kühnen Vergleichs, in dem ein Vorgang im Innern des Menschen mit einem anschaulichen Bild aus der Gegenstandswelt in Beziehung gebracht wird. Mit der Verbform »grabe« schießen Gefühlsvorgang hier und Bild dort im Akt der poetischen Neuformung zusammen. Penthesilea hat sich eine in der Sprache latent vorhandene Bildlichkeit zu eigen gemacht und beutet sie nun für ihre Zwecke aus. Sie hat die metaphorische Verbindung hergestellt, in der der »Schacht« des eigenen Busens metonymisch als umgreifender Ort für ein Geschehen fungieren kann, das nunmehr, auf durchaus vertrackte Weise, sprachliches und reales Ereignis zugleich ist. Das aber ist erst der Anfang.

»und grabe (...) Mir ein vernichtendes Gefühl hervor«: Technisch wird mit dem betont gesetzten Abstraktum »Gefühl«, als Akkusativobjekt zu »graben«, die Rückkopplung der starken Bildlichkeit an die Bedeutungsebene befestigt. Penthesileas Rede entfaltet sich auf der Bildebene. Dort läuft sie scheinbar als Selbstbewegung des Bildeinfalls »Schacht« ab, der dadurch, daß er fortgesetzt wird, an Anschaulichkeit gewinnt. Aber das funktioniert in all seiner Intensität nur deshalb, weil in der Bildlichkeit ein unbildlicher, ein befremdlicher emotionaler Prozeß sich vollzieht.

Daß es sich beim Fortgang der Rede von »Schacht« zu »graben« in der Tat nicht um einen Selbstlauf der Bildlichkeit handelt, sondern um eine zielgerichtete, subjektbestimmte Arbeit in der Sprache, wird durch das betont gesetzte (von Kleist nachträglich eingefügte⁶) »vernichtend« unterstrichen. Hier wird nicht ziellos im Schacht herumgebuddelt, sondern nach etwas Bestimmtem gegraben, und dieses Bestimmte ist nicht nur ein »Gefühl« schlechthin, sondern eines mit einem klaren Ziel: es wird vernichten.

Allerdings: Noch ist überhaupt nicht erkennbar, *wie* das Gefühl vernichten wird – und noch ist zumindest nicht gesagt, *wen* oder *was*. Penthesilea braucht die Rede nicht, um zu wissen, was sie will. Wohl aber braucht sie die Rede, um das Wollen materielle Gewalt werden zu lassen. Das geht nur auf dem Weg über die Sprache. – Soweit aber ist es noch nicht.

Ausgelassen wurde bisher der Einschub »kalt wie Erz«, den ich im Sprachfluß stets als adverbiale Bestimmung zu »graben« lese, der aber in Wahrheit, in typisch Kleistscher Manier vorausweisend, ›proleptisch‹, als Attribut zu »Gefühl« gesetzt ist. Auf der Bildebene entwickelt »Erz« den bloßen »Schacht« zum Bild des Bergwerks weiter; zugleich versieht es das Abstraktum »vernichtendes Gefühl« mit den sinnlich-konkreten Merkmalen des kal-

ten Erzes (genauer: der Kälte und des Erzes). Erneut also bringt Penthesileas Rede Bildebene und Bedeutungsebene in Verbindung miteinander und intensiviert dadurch ihre Einheit – während zugleich beide Ebenen durch das »wie« deutlich auseinander gehalten werden.

Inhaltlich wird durch das Bild »nach Erz graben im Schacht« das psychische Geschehen, das der Monolog inszeniert, als Arbeit ausgewiesen, als aktive, mühevoll-tätigkeit der Naturaneignung, zudem einsam, abgeschlossen gegen alle sozialen Bezüge. Auch darüber später mehr.

Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißsäzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;

Penthesilea greift die Metapher vom kalten Erz des Gefühls wieder auf und gibt der darin angelegten Bildlichkeit eine neue Wendung. Sie führt das Bild aus dem Bereich des Bergbaus hinüber in den Bereich der Schmiedewerkstatt (ohne daß wir dabei aus dem dunklen, abgeschlossenen ›Schacht des Busens‹ entlassen worden wären). Und sie arbeitet die eine Metapher nun zu einer veritablen, viergliedrigen Allegorie aus. Wie es sich für eine gute Allegorie gehört, wird auf der Bildebene streng Einheitlichkeit gewahrt: Glut, Gift, Amboß und der in der letzten Zeile implizierte Hammer sind Werkzeuge der Erzbearbeitung, die das rohe Eisen in den veredelten, harten Stahl des Mordwerkzeugs umformen. Von »Erz« in der ersten bis zu »Dolch« in der letzten Zeile gibt es einen schlüssigen Bildablauf.

Das Eigentümliche an dieser Bildtechnik ist die Diskrepanz zwischen den beiden Ebenen der Allegorie: ein komplizierter, mit Werkzeugen und Technik vermittelter, lang dauernder Prozeß harter körperlicher Arbeit soll dazu dienen, einen Gefühlsvorgang im Innern einer menschlichen Seele zu veranschaulichen. Und dies geschieht nicht für die kurze Dauer einer einmal aufblitzenden, ›kühnen‹ Metapher, in der Bild und Gefühl unter einem gemeinsamen Aspekt verschmelzen können, sondern es geschieht in einem langausgespannenen, vierstufigen Vergleich, der uns mit immer neuen Details aus der Stahlherstellung überrascht und fesselt.

Zwischen beiden Ebenen gibt es keine metonymischen Brücken. Unsere gängigen Vorstellungen von Seele und Gefühl öffnen sich nicht zum Bild einer Schmiedewerkstatt; und der immer noch wirksame Kanon der goethezeitlichen Ästhetik verstärkt den Eindruck des Befremdlichen: Goethes und der Romantiker Vorliebe für organische, metonymische Tropen und Goethes theoretische Fassung des Symbolbegriffs als einer bruchlosen Einheit zwischen Bild und Bedeutung haben das Ihre dazu beigetragen, Kleists Bildtech-

nik als auffallend und fremd zu erleben und sie eher der Moderne als dem 18. Jahrhundert zuzuordnen.

Wenn derart die Diskrepanz zwischen Bild- und Bedeutungsebene an dieser Allegorie herausgestellt wird, so ist aber nun, in einem zweiten Analyseschritt, die Verschmelzung der Inhalte beider Bereiche zu betonen. Diese Verschmelzung wird bereits mit dem einleitenden »Dies Erz« vollzogen. Das Demonstrativpronomen »dies« müßte sich der Grammatik nach auf das Akkusativobjekt des vorangegangenen Satzes, auf »Gefühl« beziehen, dem »Erz« nur untergeordnet, als Vergleichswort beigegeben war. Penthesilea aber überspielt die Grammatik. »Dies Erz« greift durch das *verbum proprium* »Gefühl« hindurch oder an ihm vorbei unmittelbar auf das Vergleichswort zu und nimmt jenes für dieses; es substituiert das materielle Ding »Erz« dem seelischen ›Ding‹ »vernichtendes Gefühl«, rückt das bloße Vergleichswort an die Stelle der Sache selbst. Damit ist die metaphorische Symbolbildung vollzogen, der Ausdruck für ein gegenständliches Ding, »Erz«, und der für ein innerpsychisches Geschehen, »vernichtendes Gefühl«, sind eins geworden.

Von nun an läuft Penthesileas Monolog auf der Bildebene ab. Allerdings bleibt das Signifikat, das »vernichtende Gefühl«, mit den allegorisch benannten Momenten »Jammer«, »Reue« und »Hoffnung« im Sprechakt präsent. Die Bilder bleiben gesteuert vom Ablauf eines Gefühlsvorgangs, der in der von Anfang an gewollten Selbstausslöschung enden wird. Von einer postmodernen ›Eigenbewegung der Signifikanten‹ kann keine Rede sein.⁷

Wohl aber ist dieser Gefühlsvorgang offenbar an die Ausbildung einer eigenständigen, bildhaften Signifikantenebene gebunden. Penthesileas Sprache gewinnt an Intensität. Die inhaltliche Arbeit, die sich im Bildmaterial ausdrückt, ist auch syntaktisch spürbar: Durch Umstellung (»heiß-ätzendem«), Repetition (»durch und durch«) und Variation (»schärf' und spitz«) formt die Sprecherin sich die Sprache zurecht. Penthesilea kniet sich in ihre eigene Rede hinein; ihr Monolog ist Redearbeit auf allen sprachlichen Ebenen.

Diese Arbeit aber ist nicht voraussetzungslos. Das psychische Geschehen, von dem Penthesilea spricht, benötigt zu seinem Vollzug die Materialisierung und Veräußerlichung auf der Bildebene der Sprache. Nur indem Penthesilea die sprachlichen Bilder verwendet, kann sich ihr Wille, nicht mehr leben zu wollen, aus ihrem Gefühl den Dolch schmieden, mit dem sie sich selber tötet. Das Wort »Dolch« ist das Werkzeug, mit dem das »vernichtende Gefühl« nun seine Arbeit tun kann. Die Metapher ist zur Realität geschmiedet worden. Penthesilea tötet sich tatsächlich durch den »Dolch ihres Gefühls«, indem sie von ihm spricht.

Bevor über Konsequenzen aus diesem Befund nachgedacht werden kann, will ich jedoch die Interpretation des Monologs abschließen.

Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

Penthesilea vollzieht, wozu das Bisherige Vorbereitung war. Die Aufspaltung des Ich: die Abspaltung eines Teils, der den andern Teil, genauer: der das ganze Ich vernichten soll, wird vollendet und überwunden. Der Dolch des vernichtenden Gefühls ist nur noch Dolch; seine metaphorischen Qualitäten sind ganz in seine dinglichen eingegangen. Und diesem Dolch nun »reich' ich meine Brust«.

Angesichts der Energie, mit der Penthesilea die tödliche Sprach- und Bildarbeit bisher vorangetrieben hatte, hätte man wohl erwartet, daß sie den Dolch sich aktiv in die Brust stößt. Statt dessen hält sie sich ihm hin.

Ich zögere, dieses »letzte« Bild so zu untersuchen wie alles bisherige; es ist nicht ohne Zudringlichkeit, das Sterben auch einer Bühnenfigur bis in die letzten Modalitäten ihres Todes hinein mit der Aufmerksamkeit des Interpreten zu verfolgen. Aber Kleists Bilder sind stets sehr genau. Der abgespaltene, zum Dolch gewordene Teil ihres Selbst hat inzwischen offenbar genug Eigendynamik gewonnen, um selbsttätig handeln zu können. Sie kann ihr Ich aus dem abgespaltenen Teil zurückziehen und wieder mit dem Kern ihrer Person verbinden, mit dem Lebenszentrum, der »Brust«, die sie nun dem tödlichen Stoß hinhält, mit dem durchaus edlen Wort, daß sie ihm ihre Brust »reicht«. Nach all der aktiven Zurüstungsarbeit jetzt »nur« noch die Passivität, dem fünffachen Stoß sich entgegenzuhalten. Zweifellos, daß in diesem Bild der Dolch als männlich und die Brust, die sich seinem Eindringen darbietet, als weiblich zu konnotieren wären; Penthesilea hätte dann im Tod männliche und weibliche Momente der traditionellen Rollendefinition endlich in sich vereinigen können, den »männlichen« Akt der souveränen Tat und die »weibliche« Haltung des sich hingebenden Empfangens. Ich will das als mögliche Interpretation stehen lassen. Der Text läßt sie zu, fordert sie aber nicht; er enthält keine Phantasie sexueller Vereinigung mit dem geliebten Mann im Augenblick des Todes. Er stellt nur die Zusammenführung von Dolch und Busen dar, sagt auch nicht, mit welchem Schmerz oder welcher Lust. Penthesilea hat ihren Willen durchgesetzt. Sie folgt dem geliebten Toten, in Jammer, Reue und Hoffnung (worauf auch immer), und hat in diesem Tod die Einheit mit sich selbst erreicht, die ihr das Stück hindurch nie beschieden war. »Nun ist's gut«.

Was bedeutet es nun, daß eine Bühnenfigur sich selbst den gewollten Tod gibt in einem Monolog, in dem sprachliches und reales Handeln in der beschriebenen Weise geschieden sind und doch zusammenfallen? Die Sprachkunst Kleists, die in einer solchen Passage zu bewundern ist, hat ja offensichtlich inhaltliche Implikationen: Sie verdankt sich nicht nur einer ungewöhnlichen Ausdrucksfähigkeit, sondern künstlerischem Willen.

Einen ersten Hinweis kann die im Monolog so auffällig verwendete Metaphorik der Arbeit geben. Penthesilea stellt das seelische Geschehen, das sich in ihrem Innern abspielt, durch Bilder körperlicher Arbeit dar: durch das Bild des Bergmanns, der tief im Schacht aus der Erde das Erz hervorgräbt, wie durch das Bild des Schmieds, der das Naturprodukt mit Kunst und Anstrengung veredelt.⁸ Eine solche Bildlichkeit muß verwundern. Die Literaturwissenschaft der siebziger Jahre hat den sozialen Horizont des Arbeitsbegriffs freigelegt: daß erst mit Luther das Wort »Arbeit« eine positive Bedeutung gewinnt; daß das Bürgertum die erste herrschende Gesellschaftsklasse ist, die sich selbst nicht über Muße, sondern über Arbeit definiert; daß »Arbeit« (neben »Liebe«) zentrale Kategorie bürgerlicher Identitätsfindung ist.⁹ Angesichts dieser sozialen Heimat des Begriffs ist es besonders auffallend, daß hier ein Autor mit altadliger Herkunft eine mythische königliche Frau in Bildern harter, körperlicher Arbeit und einsamer Naturaneignung sich definieren läßt.¹⁰

Nicht nur die Metaphorik des Monologs schiebt das Thema »Arbeit« in den Vordergrund. Auch der Sprechakt selbst zeigte sich als Arbeit, als Arbeit Penthesileas in der Sprache und mit der Sprache. Die Selbstidentität im Akt der Selbsttötung, zu der sie sich durchspricht, wird nur erreicht, indem sie im Bildmaterial der Sprache einen weitgespannten, in sich schlüssigen, bedeutungstragenden Bildablauf formt, der ihrem Willen, zu sterben, die notwendige Sprachgestalt gibt, und ihr im Tod die ersehnte Übereinstimmung zwischen dem, was sie will, und dem, was sie ist, verschafft.

Was Penthesileas »Arbeit in der Sprache« bedeutet, gewinnt weiteres Profil, wenn der Blick auf das Sprachverhalten des Achill gerichtet wird. Auch der Pelide gerät durch »Liebe« in Isolation gegenüber seinem sozialen Umfeld; die Kommunikation zwischen ihm und den Griechen ist über Strecken ähnlich gestört wie die zwischen Penthesilea und den Amazonen. Aber Achills Betroffenheit gefährdet zwar sein Ansehen bei den Griechen und die gemeinsamen Kriegsziele, aber nie sein oder seiner Kampfgenossen Griechentum und nie sein Verhältnis zu sich selbst. Dementsprechend versagt sich ihm zwar für Momente die Sprache, aber rasch gewinnt er sie zurück, und dann stehen ihm schnell wieder die gestanzten Formeln der Männer- und Lager-sprache zur Verfügung. (Fast) immer, wenn Achill längere Passagen spricht, ist dieser Kommißton präsent¹¹; zu einer eigenen Sprache findet er nur in kurzen, einzeiligen Wendungen¹². Achill muß sich nicht in der Sprache abarbeiten – seine Selbstidentität ist niemals gefährdet. Penthesilea aber erfährt das Zerbrechen ihrer sozialen und eine vernichtende Widersprüchlichkeit ihrer Geschlechterrollenidentität; mit beiden geht sie sich selbst verloren. Erst in der Spracharbeit gewinnt sie ein Medium, in dem sie sich selbst zur Erscheinung kommen kann; erst in der Sprache stellt sie ihre Identität wieder her. Der Verlust der sozialen Heimat, die Widersprüchlichkeit der Rollenbil-

der und Penthesileas Spracharbeit bilden einen Zusammenhang; die soziale, die Geschlechts- und die Sprachthematik des Dramas sind nicht voneinander zu trennen.

Helmut J. Schneider hat Kleists »Erdbeben in Chili« und über diese Novelle Kleists Dichten insgesamt unter den Begriff des »Zusammenbruchs des Allgemeinen« gestellt und das Erdbeben von Lissabon und die Französische Revolution als die beiden zentralen Symbole für diese Erfahrung vom »Zusammenbruch des Allgemeinen« im 18. Jahrhundert benannt.¹³ Diese Formel aufgreifend, läßt sich nun sagen, daß Kleist in seinen Dichtungen die Sprache als neues Allgemeines entdeckt: um über das Ich im Zeitalter des Zusammenbruchs dennoch Geschichten erzählen zu können (in den Novellen)¹⁴, um eine Bühnenfigur im Zeitalter des Zusammenbruchs dennoch zur tragischen Selbstidentität führen zu können (in »Penthesilea«)¹⁵.

Kleist steht mit solcher Sprachverwendung nicht allein in seiner Zeit. Die Sprachtheorien von Hamann und Herder bis zu Humboldt und die Sprachpraxis von der Empfindsamkeit bis zu Goethes »Erlebnis«-Lyrik hatten Kleists Verfahren vorbereitet. Darüber hinaus war Sprache, war die »Muttersprache« im 18. Jahrhundert in der Breite des gebildeten Bürgertums zu einem neuen Medium kulturellen und individuellen Selbstverständnisses geworden.¹⁶ Kleists Besonderheit besteht darin, daß wohl bei keinem Autor sich wie bei ihm die Sprache als letztes Refugium und Konstruktionsfeld bedrohter Identität erweist – und das gilt für seine Figuren wie für ihren Autor.

Denn auch vom Autor Kleist läßt sich sagen, daß er wie kaum einer vor ihm die Sprache, als *das* neue Allgemeine des 18. Jahrhunderts schlechthin, für sich zu nutzen suchte, um im Zeitalter des Zusammenbruchs, den er intensiver erfuhr als andere, seine persönliche Identität zu wahren, durch sprachliche Gestaltung seiner Konflikte, und sich eine gesellschaftliche Identität zu erringen, durch eine Karriere als Autor – wovon ihm das eine gelang und das andere mißriet.

Als solch neues Allgemeines in den Dichtungen fungiert nicht nur die Sprache, sondern auch das Motiv der »großen Liebe«, wie es die Fabel des Dramas »Penthesilea« bestimmt.¹⁷

II Liebe, Bilder und Geschichte

Der Liebesdialog zwischen Achill und Penthesilea in der 14./15. Szene des Dramas nimmt unter den großen Liebesszenen der Weltliteratur eine besondere Stellung ein: Er entfaltet sich auf dem Boden einer inszenierten Illusion. Schneidend die Diskrepanz zwischen Penthesileas Vorstellung von ihrer Situation und der tatsächlichen Lage: Es ist der wirkliche Sieger, der als anscheinend Besiegter vor ihr kniet; nur weil das Schlachtenglück ihrer Liebe

bereits den Boden entzogen hat, kommt sie überhaupt in die Lage, sich dem Geliebten zu erklären. Als wolle Kleist den phantasmatischen Charakter einer solchen Liebe unübersehbar machen, arrangiert er die Szene auf beiden Ebenen zugleich. Daß die große Liebe keinen Ort in der Wirklichkeit hat, daß sie eher in der Wunschimagination der Liebenden als in der Realität existiert, gehört zum Standardrepertoire neuzeitlicher Liebesdichtung. Daß auch die obligatorische Szene des einen glücklichen Liebesaugenblicks auf einer offenen Täuschung beruht, ist Kleists Erfindung.¹⁸

PENTHESILEA: Nun denn, so grüß ich dich mit diesem Kuß,
 Unbändigster der Menschen, mein! Ich bin's,
 Du junger Kriegsgott, der du angehörst;
 Wenn man im Volk dich fragt, so nennst du m i c h .

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 weißt man dich zu mir.
 Jedoch ein Ring vermiß't sich, Namen schwinden;
 Wenn dir der Nam' entschwänd, der Ring sich mißte:
 Fänd'st du mein Bild in dir wohl wieder aus?
 Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?

ACHILLES: Es steht so fest, wie Züg' in Diamanten.

PENTHESILEA: Ich bin die Königinn der Amazonen,
 Er nennt sich Marsenzeugt, mein Völkerstamm,
 Otrere war die große Mutter mir,
 Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea.

ACHILLES: Penthesilea.

PENTHESILEA: Ja, so sagt' ich dir.

ACHILLES: Mein Schwan singt noch im Tod': Penthesilea.

(15; 1805–1829)

Der zitierte Passus ist das Zentrum von Penthesileas Liebeserklärung an Achill. Vorausgegangen war dem Kuß eine lange Zurüstung ihrer selbst und des Geliebten. Dem Dialog folgten eine kurze Verabschiedung und der entschiedene Plan, unverzüglich nach Themiscyra aufzubrechen: alles weitere, Geliebter, dort. Daß es danach noch zu einem ausführlichen Bericht über die

Entstehung des Amazonenstaates kommt, ist nur durch Prothoes Eingriff veranlaßt.

Was also Penthesilea mit ihrer Liebe von Achill will, was ihre Liebe ihr bedeutet, werden wir hier erfahren. Was sie langfristig mit dem Geliebten vorhat, sagt sie in Vers 1832 ff.: eine dauerhafte Bindung, »Der Zeit nicht, und dem Zufall, mehr zerstörbar«. Jetzt aber will sie, daß Achill sie erkennt, genauer: daß ihr »Bild« in seiner Seele aufgehoben ist.¹⁹

Seiner Frage nach ihrem Namen weicht sie aus: Ihr *Bild* soll ihm für ihren Namen gelten, »in welchem du mich denkst«. Denn ein Name kann »schwinden«, er ist an das Gedächtnis und den sozialen Kontext gebunden, ebenso wie der Ring als Zeichen an die Materie gebunden ist: Man kann ihn verlieren. Gewiß, sie gibt ihm einen Ring, mit Anspruch sogar (»mit jedem Merkmal, das dich sicher stellt«); sie wird ihm gleich auch ihren Namen nennen, und es wird kein gewöhnlicher sein.

Aber wichtiger als beides ist ihr, daß ihre individuellen »Züge«, daß ihr persönliches »Bild« in Achills Seele Eingang gefunden hat und dort unverlierbar aufbewahrt ist: »Fänd'st du mein Bild in dir wohl wieder aus? / Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?« Erst als sie sicher ist, daß sie selbst, in ihrer individuellen Identität, in seiner Seele aufgehoben ist (Achill muß es bestätigen: »wie Züg' in Diamanten«), erst da ist sie bereit, auch von ihrer sozialen Identität zu sprechen und ihren Namen zu nennen, der der Name ihres Ranges, ihrer Volkszugehörigkeit und ihrer Geschichte ist: alles Momente, die zu ihr gehören, aber in denen sie nicht aufgeht.²⁰

Ihr Bild in Achills Seele ist nicht das einzige Bild ihrer selbst, mit dem Penthesilea umgeht. Bereits in der ersten Rede, die wir aus ihrem Munde hören, spricht sie von einem Bild, das Achill ihr entgegenhält. Dies allerdings ist nicht das wahre, in dem sie sich im andern aufbewahrt weiß, sondern eines, das sie verwirrt:

Ist das die Siegerinn, die schreckliche,
Der Amazonen stolze Königinn,
Die seines Busens ernze Rüstung mir,
Wenn sich mein Fuß ihm naht, zurückespiegelt?
Fühl' ich, mit aller Götter Fluch Belad'ne,
Da rings das Heer der Griechen vor mir flieht,
Bei dieses einz'gen Helden Anblick mich
Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,
Mich, m i c h die Überwundene, Besiegte?

(5; 643)

Zu Beginn dieser Passage sieht es so aus, als sei Penthesilea empört über die Diskrepanz zwischen Selbstbild und Fremdbild. Dann zeigt sich, daß die

Sachlage viel komplizierter ist. Es geht nicht um das eine, falsche Bild, das ihr von Achills Brustpanzer entgegenblickt, sondern es geht um zwei »Bilder«, um zwei unterschiedliche, ihr aus der Realität entgegentretende Ichwahrnehmungen, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen. Das vor ihr fliehende Heer läßt sie sich als Heldin erfahren, als mächtig und ihrer Königin-der-Amazonen-Rolle gemäß; der Anblick Achills läßt sie sich als »gelähmt«, als ohnmächtig und »Besiegte« erfahren. Beide Wahrnehmungen sind unabweisbar, beide Bilder werden ihr durch die Realität vermittelt – aber ihre Gleichzeitigkeit ist nicht auszuhalten, denn jedes von ihnen schließt das andere aus. Was sie für sich selbst sei, davon spricht sie hier nicht, davon kann sie nicht sprechen: Sie weiß es nicht. Sie kennt nur die sich widersprechenden Bilder von sich.

Es ist in der Kleist-Literatur oft davon die Rede gewesen, daß es bei Kleists Figuren um Konflikte zwischen verschiedenen Schichten der Persönlichkeit gehe. Doch viel wichtiger ist in seinen Dramen, wie in seinen Novellen, zumeist ein Konflikt zwischen widersprüchlichen, nicht zu vereinbarenden Wirklichkeitswahrnehmungen. So etwa in der »Marquise von O.«: Julietta von O. weiß, daß sie mit keinem Mann geschlafen hat, und doch muß sie wahrnehmen, daß sie schwanger ist (die Mutter bringt es auf den Punkt: »ein reines Gewissen – und eine Hebamme«)²¹.

So auch bei Penthesilea. Nicht, daß aus ihrem Unterbewußten eine Liebe aufstiege, die ihr Bewußtsein nicht zulassen dürfe, bringt sie außer Fassung. Sie weiß, daß sie Achill liebt.²² Aber daß sie, als Amazone und Königin auf Kampf und Sieg gestellt, durch Achill sich als Fühlende erfährt, deren Innerstes schutzlos ist und treffbar, wie kann das sein? »Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward, / Auch des Gefühls, das mich zu Boden wirft?« (4; 650).

In solcher Widersprüchlichkeit der Erfahrungen gibt es für sie nur die rastlose Aktivität, beide Bilder zusammenzuzwingen, oder das Reißen der Sinne und den Tod (»ihn / Mir überwinden, oder leben nicht«).²³ Deshalb ist es der jubelnde Höhepunkt ihrer Liebesszene mit Achill, daß sie glauben kann, in seiner Seele wenigstens sei jetzt das wahre, das einheitliche Bild von ihr aufgehoben, das Bild, in dem die Züge der Liebenden mit denen der Amazonenkönigin endlich zusammengefallen seien.²⁴

Daß Penthesilea sich derart in widersprüchliche »Bilder« ihrer selbst aufgespalten sieht, geschieht, wenn ich recht sehe, nur in der Begegnung mit Achill; daß widersprüchliche Anforderungen an sie gestellt wurden, berichtet sie jedoch schon von einer früheren Zeit. Es handelt sich um den Widerspruch zwischen mutterrechtlichen und patriarchalischen Momenten im »Frauenstaat« der Amazonen, und Penthesilea bringt diesen Widerspruch in eine unmittelbare Beziehung zu ihrer Liebe zu Achill: Die Geschichte ihrer Liebe beginnt mit Leiden an diesem Geschlechterrollenkonflikt.²⁵

Der Amazonenstaat ist, nach Penthesileas Bericht, entstanden als Akt kol-

lektiver weiblicher Selbstbefreiung. Penthesilea beschreibt seine Gründung mit dem hochgespannten Vokabular des zeitgenössischen, rousseauistisch-kantschen Pathos als frei, mündig, selbstverantwortlich.²⁶ Aber *in* diesem Staat gibt es keine Freiheit; Penthesilea schildert ihn als Zwangsanstalt²⁷, und die gewaltsamen Liebesregulative, denen seine weiblichen Angehörigen unterworfen sind, verbinden sich mit dem Namen und der Macht des männlichsten aller Götter, der über den Frauenstaat herrscht: Mars. Die Männer, von denen sie unterdrückt wurden, haben die Amazonen einst besiegt; dem Mann sind sie unterworfen geblieben. Auch Kleist konnte sich, dem griechischen Mythos folgend, Frauenherrschaft offenbar nicht ohne Naturunterdrückung, nur auf einer wenig entfalteten Kulturstufe, nur vorindividualistisch und, vor allem, nicht ohne männliche Obergewalt und Leitung vorstellen.

Der Widerspruch zwischen matriarchalischen und patriarchalischen Bindungen nun spielt bei der Entstehung von Penthesileas Liebe zu Achill eine zentrale Rolle. Den griechischen Kriegern erscheint Penthesilea bei ihrer ersten Begegnung mit Achill wie vom berühmten Liebes-Blitz aus heiterm Himmel getroffen, und dieses Bild bekommen auch die Lesenden und Zuschauenden durch den Anfang des Dramas eingepreßt.²⁸ Tatsächlich aber berichtet dann Penthesilea, daß sie durch ihre Mutter auf diese individuelle Liebe vorprogrammiert wurde. Otrere wies sie auf den Griechenhelden hin (»Du wirst den Peleiden dir bekränzen«, 15; 2138), ein Schritt, der einen Verstoß gegen das (väterliche) Amazonengesetz bedeutete, den aber die Mutter offenbar für notwendig hielt, um ihrer Tochter den Ausweg aus einem erheblichen, sonst kaum lösbaren Zwiespalt zwischen der Liebe zur Mutter und dem Gesetz des Vaters zu öffnen.²⁹

Wieder ist Kleists poetisches Verfahren bemerkenswert: Er setzt das traditionelle ideologische Moment der großen Liebe, ihren irrationalen Charakter, im Vordergrund seines Stückes ein, hält aber dahinter eine reale Begründung für Penthesileas Liebe bereit.³⁰ So sorgt er dafür, daß deutlich wird: Penthesileas große Liebe ist durch den Hinweis der Mutter initiiert worden.

Für das Verständnis des Dramas hat das erhebliche Konsequenzen. Penthesileas Liebe zu Achill ist ihr nicht irgendwie zugestoßen, sondern hat ihre eigene Geschichte, die in Penthesileas Herkunft begründet ist. Und nicht erst die Liebe hat Penthesilea in Konflikte mit dem Amazonentum gebracht. Vielmehr ist diese Liebe ihrerseits der Versuch, einen Ausweg aus bereits erfahrenen Normkonflikten innerhalb des Amazonentums zu finden. Dementsprechend wird diese Liebe auch mit allen Problemen des Widerspruchs zwischen Männer- und Frauenrollen belastet bleiben. Auch der »Individualisierungsschub«, den die Liebe für Penthesilea mit sich bringt, ist nicht einfach die Folge dieser Liebe, sondern hat ebenfalls seine Wurzeln in Penthesileas Herkunft. Es war die persönliche Bindung an die Mutter, aus deren Umkreis

sie nicht herausgerissen werden wollte in die fremdbestimmte Welt des Vaters³¹; das Wort der Mutter erlaubte ihr, dem Gesetz des Gottes Folge zu leisten – nicht weil es der Befehl des Gottes, sondern weil es der Verheißungswunsch der von ihr geliebten Mutter war³².

Der Zwiespalt zwischen Mars und Otrere, Krieg und Liebe, Unterwerfung unter das Gesetz der Amazonen und eigener Wahl ist also Penthesilea eingepägt von dem Augenblick an, als sie im fernen Skythenland sich auf die Fahrt nach Troja macht. Und in ihm enthalten ist der im Amazonentum angelegte, aber bis dahin unterdrückte Konflikt zwischen Freiheit und Zwang, weiblicher Selbstbestimmung und Unterwerfung unter männliche Herrschaft. Penthesileas Liebe zu Achill ist der Ausbruch aus diesem Konflikt und ist der Ausbruch dieses Konflikts zugleich. So ist in der Konstruktion des Dramas, und nicht nur im Fortwirken amazonischer Bräuche, begründet, daß ihre Sehnsucht nach Liebe nicht geradewegs in dem Wunsch nach sexueller Vereinigung mit dem Geliebten mündet, sondern vorgängig im Verlangen danach, im Bild ihrer selbst in der Seele des andern sich als einer einheitlichen Person ansichtig zu werden.

Die Geschichte der Entstehung von Penthesileas großer Liebe ist mit der Nennung des Peliden durch die Mutter noch nicht zu Ende. Kleist informiert uns nicht nur über die Einpflanzung dieser Liebe, sondern auch über ihr Heranwachsen. Er läßt die Liebe zur Mutter nicht unmittelbar in die erotische Liebe umschlagen, sondern führt Penthesilea in einem Stufengang zu ihr hin. Er bedient sich dafür des klassischen Reisemotivs. Penthesilea erzählt ihre Fahrt vom raum- und zeitfernen Kaukasus zur Gegenwart des homerischen Troja; ihr Bericht (15; 2173–2216) enthält in seiner anmutig-lockeren Form auf engstem Platz ein umfassendes Arsenal topischer Elemente der empfindsamen Liebe: die Voreinstellung auf den Geliebten durch frühe literarische Kunde von seinen Heldentaten und seiner Welt, so daß die spätere Begegnung als Verwirklichung eines kulturellen Ideals erlebt wird; das Erwachen des eigenen, hochgespannten Ehrgeizes, es den Leistungen und der Größe des Geliebten gleichzutun; die Zurüstung zur Liebe durch den seelischen und geistigen Reifeprozess einer jungen Frau, die mit staunendem Augenaufschlagen ›die Welt‹ entdeckt, hier als Entdeckung von Natur und Geschichte beschrieben³³; zugleich damit erste reale Begegnungen mit der Lebenswelt des Geliebten als einer faszinierenden anderen Kultur, in die aufgenommen zu werden, Glück und Erweiterung bedeutet; das Erleben des Geliebten als anziehend und unnahbar zugleich (2201 f.); und schließlich der eigentliche Liebesaugenblick – nun wieder mit der Metapher vom einschlagenden Blitz beschrieben. Erst jetzt beginnt die explosive Mischung aus Siegerinnen-Ehrgeiz, Geschlechterrollenkonflikt und Identitätsverlangen in Penthesilea zu arbeiten, mit der wir sie auf der Bühne agieren sehen; erst von nun an wird sie die eigene Situation als Zusammenbruch des alten Allgemeinen empfinden

und diesen Zusammenbruch zugleich selber, durch den Versuch, die Liebe zu realisieren, aktiv vorantreiben – ein Emanzipationsweg, der bis zur geschichtsphilosophischen Absage an die Legitimationsgrundlage ihrer Herkunftswelt führt: »Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!« (24; 3009)

Die Art, wie Kleist hier Liebesbedürfnis, Rollenprobleme und Emanzipationsstreben zusammenwirken läßt, macht die Einmaligkeit seines Dramas aus; der Einfall allerdings, die große Liebe mit dem Individualitätsparadigma zusammenzubringen und beide in den Horizont einer problematisch gewordenen sozialen Umwelt zu stellen, ist nicht seine Erfindung, sondern verbindet sein Drama mit vielen anderen dramatischen Werken seiner Zeit, nicht nur mit den eingangs dieses Essays angesprochenen Bürgerlichen Trauerspielen, und er verbindet den Autor der »Penthesilea« mit den Schriftstellern des 18. Jahrhunderts. – Doch ehe ich auf diese literatur- und realgeschichtlichen Zusammenhänge eingehe, will ich auch hier die Interpretation der Szene zu Ende führen.

Im Liebesdialog des 15. Auftritts erfahren wir den Beginn und erleben wir die Peripetie von Penthesileas Emanzipationsversuch. Für die Dauer eines Dialogs gönnt Kleist seiner Figur eine Szene des erfüllten Liebesglücks. Jetzt kann sie bei sich selbst sein, weil sie sich im Geliebten aufgehoben sieht; jetzt scheint der Geschlechterkonflikt in ihrer Brust beigelegt; jetzt scheint möglich, was bisher noch gar nicht zur Sprache kam und doch zur großen Liebe als zentrales Moment dazu gehört: Verständigung, das Glück, in der kleinsten Form von Sozialität die Möglichkeit erfüllter Gemeinschaft und Kommunikation zu erfahren. Die große Liebe hat ja ihre Anziehungskraft auch und gerade darin, daß ihre Verheißungen auf Nähe, Kommunikation und Übereinstimmung um so verlockender sind, je mehr die übrige Welt als fremd und feindlich erfahren wird.³⁴

Wie wir wissen, ist das nur die halbe Wahrheit. Das Arrangement der Szene widerruft fortlaufend ihren Inhalt, und an ihrem Ende bricht mit dem Waffengeklirr der Griechen die Realität in die intime Zweisamkeit ein und entlarvt die Liebesidylle auch für Penthesilea als Schein (15; 2242 ff.). Nun zeigt sich: In Wahrheit war der Mann von Anfang an der Sieger, und ohne viel Umstände schickt er sich an, seine Beute, die Frau, davonzutragen. In Wahrheit beruhte der Geschlechterrollentausch, den Penthesilea in diesem Dialog praktiziert, nur auf der nachsichtigen Bereitschaft des Mannes, ihn zum Schein und auf Zeit mitzuspielen; mit dem Einbruch der Wirklichkeit steht Achill in der Männerrolle da und exekutiert die traditionelle Verfügung und körperliche Gewalt des Mannes über die Frau.³⁵ In Wahrheit gibt Penthesileas Bild in Achills Seele nicht ihre weibliche Identität, sondern nur seine männliche Wunschvorstellung von ihr wieder. Achills Absicht, Penthesilea nach Phtia bringen zu wollen, um sie dort auf seiner Väter Thron zu setzen (15; 2235–2238), zeigt, daß er nichts von Penthesileas wirklichen »Zügen«

und nichts von ihrem Traum in sich aufgenommen hat, die Welt der Griechen und die Welt der Amazonen ohne Selbstaufgabe zu vereinen.

Die ganze Passage, Vers 2230 bis 2238, ist allerdings von erheblicher Widersprüchlichkeit. Das Diktum »Du sollst den Gott der Erde mir gebären« klingt in Achills Mund erst einmal nach prahlender Männerrede.³⁶ Achill hat wahrgenommen, daß Penthesilea mit ihrer Liebe Ungewöhnliches, Besonderes von ihm will; er greift deshalb zu einer hohen Formel, um sein Verständnis zu erweisen und sie im Hinblick auf den nun nötigen, desillusionierenden Abgang zu beruhigen. Aber durch den instrumentellen Zweck, zu dem er die Worte hier erfunden haben mag, schlägt das Gewicht ihres Inhalts durch – spätestens in Vers 2233, dessen anspruchsvoller Ton, »Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt«, um so mehr Eigenkraft gewinnt, als es die Autorität des Prometheus ist, die sich hinter ihm erhebt und seinen Inhalt beglaubigt. Auch die vorangegangene Bühnenanweisung und die folgenden Selbstdefinitionen Achills (»jauchzend«, »ich Seliger«) geben seiner Rede eher Glaubhaftigkeit, als daß sie ihren Beruhigungscharakter unterstreichen. So lese ich die Rede denn einerseits durchaus als Bestätigung und Steigerung von Penthesileas utopischem Liebesanspruch.

Auf der anderen Seite ist von Penthesileas Versuch, die Geschlechterrollen umzukehren, dem Griechen als Königin und Herrin zu begegnen, in Achills Formulierungen nichts mehr zu erkennen. Die Frau ist zum Produktionsgefäß für die männliche Zeugungsfähigkeit instrumentalisiert; die Frucht gemeinsamer Liebe wird ausschließlich als Besitz des Mannes gedacht; selbstverständlich ist es ein männlicher Gott, den Penthesilea gebären wird; und der Inbegriff männlicher Schöpfermacht, Prometheus, wird sein Wohlgefallen darüber kundtun. Der ideale »Mensch« wird als Mann und unter der Ägide männlicher Oberhoheit vorgestellt. So vernichtet Achills Rede den utopischen Anspruch von Penthesileas Liebe gerade dadurch, daß er ihn aufgreift.

Denkbar wäre immerhin gewesen, daß Achill begriffen hätte, was diese Wendung der Situation für Penthesilea bedeuten mußte, und wenigstens einen Versuch unternommen hätte, auf sie einzugehen und ihr Entsetzen zu teilen – und nicht nur seinerseits nun die großartige Zukunft zu planen. So aber widerruft seine Reaktion alles, was in der Szene selbst möglich schien. Endgültig erweist sich Penthesileas Liebe als das, was sie ist: ein Wunsch-Bild, ein Phantasma, machtvoll, aber imaginär.

Dieses Phantasma ist stark genug, um zuletzt auch Achill in seinen Bann und in den Liebestod zu ziehen und Penthesilea am Ende das zu verschaffen, was sie wollte: die Vereinigung mit dem Geliebten, die endlich erreichte Identität mit sich selbst, den Durchbruch zu einem nicht mehr getriebenen, sondern sich und sein Schicksal beherrschenden Ich.

Ein Sieg in der Wirklichkeit ist damit nicht zu erringen. Am Ende bleibt für Penthesilea, auf Identität programmiert, wie sie ist, nur noch der Weg, diese

Identität sich selbst zu geben, in der tödlichen Metapher des in sie selbst eindringenden eigenen Wunsches.

Unter den tragischen Darstellungen weiblicher Emanzipationsversuche in von Männern geschriebenen Dramen nimmt »Penthesilea« eine besondere Stellung ein. Dies ist das erste Drama, in dem der Zwei-Kulturen-Konflikt, mit dessen Elementen der Diskurs der großen Liebe seit langem arbeitet, wirklich als der Konflikt zweier auf der Zeitachse angesiedelter Kulturen erscheint. Um das zu erklären, muß ich etwas weiter ausholen:

Schon früh hat das Drama der großen Liebe die Suchbewegungen, mit denen zwei Liebende einander und die eigene Identität im anderen finden wollen, eingebettet in übergreifende Gruppenkonflikte. Wenn Shakespeare den Streit zweier verfeindeter Häuser darstellt und Kleist ihm mit den »Schroffensteinern« folgt, wenn das Bürgerliche Trauerspiel den Innenwelt-Außenwelt-Gegensatz bürgerlicher Familienerfahrung zum Familie-Hof-Gegensatz ausbaut, wenn das Sturm-und-Drang-Drama Schicht- und Klassenunterschiede aufgreift oder Goethe in »Iphigenie« Griechen und Barbaren gegeneinander stellt – stets begegnen sich in den Liebenden nicht nur zwei verschiedene Personen und zwei Geschlechter, sondern auch zwei »Welten« mit unterschiedlichen Ansichten, unterschiedlichen Kommunikationsregeln, unterschiedlichen Moralvorstellungen oder unterschiedlichen Göttern.

In all diesen Dramen ist das Motiv der großen Liebe Schlüsselkonflikt für weitere gesellschaftliche Widersprüche, aber stets wird die Liebe der Liebenden als ein Elementarereignis dargestellt, das keiner eigenen Begründung und Erklärung bedarf. Es scheint mir eine der Besonderheiten von Kleists »Penthesilea«, daß er nicht nur die große Liebe einerseits weit über seine Vorbilder hinaus ins Extreme treibt, andererseits konkret in den sozialen und kulturellen Konflikten verankert, sondern daß er auch den Zwei-Kulturen-Konflikt, der in der Liebe ausgetragen wird, auf der Zeitachse ansiedelt.

In »Penthesilea« trifft eine archaische auf eine entfaltete Kulturstufe. Die Amazonen sind ein Volk mit einer mythischen Herkunft, mit einer ruhmreichen Kollektivgeschichte, mit einer eigenen Würde, die auf selbst erkämpfter alter Unabhängigkeit beruht, mit einer unbändigen Kraft und Wildheit des Kriegführens. Aber sie sind zugleich das unentwickeltere, das barbarische und primitivere Volk, in dem archaische, gewaltsame Gesetze herrschen, in dem es keine individuelle Liebeswahl gibt, dessen Naturbeherrschung nicht ausreicht, für befriedigende Nahrungssicherung zu sorgen (15; 2049 f.), und das den Griechen auch im Kampf unterlegen ist: durch List (3. Auftritt) und durch Kraft (8. Auftritt) besiegt Achill Penthesilea. Es sind die Griechen, die die weiterentwickelte Kulturstufe in Kleists Drama repräsentieren, trotz aller Kritik an der leeren Rationalität und männlichen Kriegerstumpfheit, die Kleist zivilisationskritisch in die Darstellung seiner Griechen einbringt. Nicht nur im (noch) selbstverständlichen Verstehenshorizont der Gebildeten

um 1810, auch in der Textur von Kleists Drama ist Penthesilea als Amazone die Barbarin, die einen Griechen liebt und dabei – ausdrücklich – voller Sehnsucht auf die entfaltete Liebeskultur der Griechen schaut.³⁷

Den Gegensatz zwischen Barbaren und Griechen hatte »Iphigenie« in die Liebesdramatik eingeführt (daß dort die Liebe zwischen Iphigenie und Thoas nur angedeutet bleibt, tut hier nichts zur Sache). Aber in Goethes Drama war die Frau die Griechin und in dieser Doppelrolle die Vertreterin von Zivilisation und Humanität; Barbarei und Zivilisation waren dort sehr deutlich, wenn auch nicht widerspruchsfrei, jeweils einer der beiden Kulturen zugeordnet worden. Anders in »Penthesilea«, wo der Amazonenstaat ein Zwangsstaat ist, aber die Amazonen ausgesprochen humane, schwesterliche Fähigkeiten zeigen, einander zu verstehen und zu helfen, – und wo die Griechen die entwickeltere Zivilisationsstufe mit der größeren Selbständigkeit des einzelnen verkörpern, aber zugleich eine hohle, verdinglichte Weise des Umgangs miteinander und mit der Fremden, Penthesilea, praktizieren.

Ganz entschieden öffnet »Penthesilea« den Blick auf einen Kulturumbbruch, der als historische Zeitenwende verstanden wird. Kleists »Penthesilea« ist kein Geschichtsdrama. Dennoch ist unübersehbar, daß Kleist den mythologischen Stoff benutzt, um seine eigene Epochenerfahrung zu bearbeiten. Er stellt die Verlockungen und Verheißungen eines neuen, individualistischen Zeitalters aus der Perspektive einer Frau der alten Kultur dar, stattet sie mit der Fähigkeit aus, sich dem Neuen zu öffnen, und läßt ihre Identitätssuche scheitern sowohl an der Macht der überkommenen Traditionen wie an der Ichverfangenheit und dem Besitzdenken des männlichen Repräsentanten der neuen Zeit.

Auch dies, daß der literarische Diskurs der großen Liebe von geschichtlichen Erfahrungen getränkt ist, macht so noch keine Besonderheit der Kleistschen Autorschaft aus. Die neuzeitliche Liebesthematik des Dramas (und anderer Gattungen) ist nicht im geschlossenen Raum literarischer, innerdiskursiver Entwicklungen entstanden. Vielfältige Erfahrungen der historischen Umbrüche im 18. Jahrhundert sind in die Motivik der großen Liebe eingegangen; sie war eine der wichtigsten Sprachformen, um Trennungs- und Entfremdungserfahrungen, Emanzipationswünsche und Einsamkeitsängste, Selbstverwirklichungszwänge und Bestätigungsbedürfnisse von Angehörigen der bildungsbürgerlichen Mittelschichten zu artikulieren, und die historischen Veränderungen, die diese neuen Bedürfnisse und Nöte hervorbrachten, sind überall in ihr präsent.

Kleists Besonderheit wird dadurch bestimmt, daß er auf einer der Hauptverwerfungslinien des 18. Jahrhunderts aufgewachsen war. Er war ein Zwei-Kulturen-Mann, ein Mann zwischen den Klassen, und zwar nicht einer, der von unten, aus dem Kleinbürgertum kam, wie viele der Sturm-und-Drang-Autoren, sondern einer von oben, aus der alten feudalen Herrschaftsklasse,

die gerade abgelöst wurde. In den Lebensformen, Berufsangeboten und Traditionen des preußischen Adels, aus dem er stammt, hatte Heinrich von Kleist keine Lebensmöglichkeiten und Identifizierungsangebote für sich finden können und sich einen neuen beruflichen Platz und eine neue soziale Identität mit den Mitteln eines freiberuflich-bürgerlichen Schriftstellers zu erwerben gesucht. Doch seine Sozialisation hatte ihn offenbar nicht mit den Charakterstrukturen ausgestattet, die notwendig waren, um den äußerst mühsamen, langsamen und frustrationsreichen Weg zu gehen, der für eine bürgerliche Schriftstellerkarriere im erst sich entwickelnden literarischen Markt des 18. Jahrhunderts notwendig war. Man kann am kleinbürgerlichen Aufsteiger Schiller ablesen, wie viel Ichstärke, wie viel Selbstvertrauen und Frustrationstoleranz, Hartnäckigkeit und Kompromißfähigkeit, Selbstdisziplin und langfristiges Planungsverhalten, und auch: wie viel Glück dazu gehörte, um auf diesem steinigen Weg bis zum großen Erfolg zu kommen. Schillers Briefwechsel mit Körner legt davon vielfältig Zeugnis ab. Eben diese Fähigkeiten waren dem adlig erzogenen Kleist nicht mitgegeben worden. Er war mit unbändigem Ehrgeiz auf rasche, durchschlagende Erfolge aus; wenn die sich nicht einstellten, pendelte er zwischen Resignation und erneutem Versuch, das schriftstellerische Glück und die ersehnte Bestätigung mit Gewaltanstrengungen herbeizuzwingen.

Auf vielen Ebenen seines dichterischen Werkes, vor allem aber in »Penthesilea« sehe ich die Spuren dieser Situation, der sozialen Erfahrung eines zwischen die Klassen geratenen Mannes, der sich aus einer Kultur in eine andere hinüberschreiben suchte und der die soziale Herkunft der Konflikte, die ihn zum Schreiben trieben, nicht verschwinden lassen konnte in den »bürgerlichen« Bildern, Formeln und Ideologien, deren poetische Aneignung ihm einen Platz in der intellektuellen Führungsschicht seines Jahrhunderts sichern sollten.

Kleists Epochenerfahrung prägt durchweg Kleists Werk. Seine Generation war gezeichnet von den Erschütterungen der Französischen Revolution, und Kleists eigene Situation im Klassengefüge verschärfte seine Wahrnehmung des »Zusammenbruchs des Allgemeinen«. Entschiedener als andere und näher am eigenen Leibe erfuhr er die Widersprüchlichkeit bürgerlicher Selbstverwirklichungsträume und Realitätsverarbeitungen. Die Brüchigkeit seiner Konstruktionen bei einer fast grenzenlosen Begabung des Konstruierens ist für uns heute eine der Grundlagen für seine Modernität. Sie ist von seiner historischen Situation und der Art, wie er sie zu verarbeiten suchte, nicht zu trennen.

In »Penthesilea« benutzt Kleist die Sprache der Ichwerdung und die Semantik der großen Liebe radikaler als in anderen Dramen; hier wollte er sich in besonderer Weise eine individuelle Identität als Autor und eine soziale als Schriftsteller schaffen.³⁸ Die Arbeit an diesem Drama hatte ja auch ihre prak-

tische Seite. Mit »Penthesilea« versuchte Kleist, sich endlich einen Platz im Schriftsteller-Olymp seiner Zeit zu erringen: »auf den Knien meines Herzens«, aber in der ehrgeizigen Hoffnung, von Zeus als Seinesgleichen anerkannt zu werden, hat er Goethe sein Drama überreicht, das Werk, in dem der adlige Autor sich in der Sprache bürgerlicher Arbeitsmetaphorik zu einem Über-Ich schlechthinniger Selbstbestimmung durchgeschrieben hatte: Frau und Mann in einer Gestalt; die fremde Amazone, die im ›Tod durch eigenes Wort‹ der wahre Grieche geworden ist; den Ida auf den Ossa gestürzt und Helios bei den Haaren hernieder gezogen.

In »Die Herrmannsschlacht« dann ist es das Phantasma völkischen Germanentums, über das Kleist sich eine imaginierte soziale Identität und eine reale politische Funktion zu erschreiben versuchte. In »Prinz Friedrich von Homburg« ist es ein idealisiertes Preußen, das dem gleichen Zweck dienen sollte – mit mehr künstlerischem Gelingen und gleich wenig schriftstellerischem Erfolg. Am Ende stand auch für Kleist der Weg in den selbstgewählten Tod. »Nun ist's gut«. ³⁹

1 »Penthesilea«, 24. (letzte) Szene, Vers 3012 f. Kleist-Zitate nach: Heinrich von Kleist: »Sämtliche Werke«, Brandenburger Ausgabe, herausgegeben von Roland Reuß, Peter Staengle und Ingeborg Harms [= BKA]. Die Angaben für »Penthesilea« nach Auftritt und Verszahlen, durch Semikolon getrennt, im Text. — 2 Voraussetzungen: grundlegend Michel Foucault: »Sexualität und Wahrheit«, Frankfurt/M. 1977 ff. (= stw 716–718). Hier vor allem Bd. I: »Der Wille zum Wissen«. Formen: jetzt Jutta Greis: »Drama Liebe. Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts«, Stuttgart 1991. Dort weitere Grundlagenliteratur und gründliche Auseinandersetzungen mit der früheren Forschung zum Thema. »Penthesilea« wird von Greis nicht mehr behandelt. Folgen: dazu die verschiedenen Arbeiten von Friedrich A. Kittler, zuletzt: »Dichter. Mutter. Kind«, München 1991, und Jürgen Link: »Von ›Kabale und Liebe‹ zur ›Love Story‹. Zur Evolutionsgeschichte eines bürgerlichen Geschichtentyps«, in: Jochen Schulte-Sasse (Hg.): »Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretationen«, Tübingen 1979, S. 121–155. — 3 Kleist hat die Stelle gegenüber der – m.E. hier eindeutig früheren – Fassung im Manuskript eines unbekanntenen Schreibers, »H«, sorgfältig überarbeitet, das inhaltlich vorausdeutende »vernichtend« jetzt erst hinzugefügt, ein nur formal vorausblickendes »dreimal« gestrichen, an die Stelle des allgemeinen »der Liebe Amboß« das spezifischere »der Hoffnung ewgem Amboß« gesetzt, weitere stilistische Präzisierungen und prosodische Glättungen vorgenommen (BKA I,5, S. 610). Zur Frage der Reihenfolge der Fassungen: Roland Reuß im Kommentar der Brandenburger Kleistausgabe, BKA I,5, S. 651. Die Korrekturen nicht in H, vgl. ebd. S. 611. – Die Einfügung des Aspekts »Hoffnung« in diese Stelle kann zu langen Spekulationen Anlaß geben. — 4 Vorausgegangen war dem Monolog, daß Prothoe Penthesilea unauffällig den Dolch wegnehmen wollte, um sie am Selbstmord zu hindern; Penthesilea gab ihr daraufhin Dolch und Pfeile, nachdem sie einen Augenblick erwogen hatte, den Pfeil zu benutzen, mit dem sie Achill tötete.

Ganz nebenbei erfahren wir, daß sie zumindest jetzt in allen Einzelheiten weiß, was und wie sie dort gehandelt hat: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« (24; 3029). Darauf, daß P. freiwillig alle Mordwaffen auslieferte (»Nimm alle die Geschosse zu dir hin!« 24; 3024), bezieht sich das einleitende »Denn«. — 5 Hinrich C. Seeba: »Stellenkommentar zu Kleists ›Penthesilea‹«, in: Heinrich von Kleist: »Sämtliche Werke und Briefe«, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel und Hinrich C. Seeba, Bd. 1, Frankfurt/M. 1987, S. 852. — 6 Vgl. Anm. 3. — 7 Überzeugend weist Paul de Man eine solche Eigenbewegung in Rilkes Lyrik nach; wenig ergiebig scheint mir sein Versuch, die gleiche Struktur auf Kleist zu übertragen. Paul de Man: »Tropen (Rilke)«, und: »Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: de Man: »Allegorien des Lesens«, Frankfurt/M. 1988, S. 52 ff. und 205 ff. (= es 1357). — 8 Schmiedearbeit auch in 15; 1830. Kleists Metaphernnetz in »Penthesilea« ist sehr dicht und meist sehr beziehungsreich geflochten. Vgl. weiter unten zur »Rüstung« des Achill. — 9 Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): »Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart«, Königstein/Ts. 1979 (= Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft). — 10 Eine gründliche Untersuchung von Kleists Bildlichkeit gibt Robert Labhardt: »Metapher und Geschichte. Kleists dramatische Metaphorik bis zur ›Penthesilea‹ als Widerspiegelung seiner geschichtlichen Position«, Kronberg/Ts. 1976 (= Diss. Basel). Labhardt versucht, auf dem Weg einer Bildanalyse und mit dem sozialgeschichtlichen Instrumentarium der siebziger Jahre Kleists gesellschaftlichen Ort zu bestimmen. Bei ihm frühere Arbeiten zu Kleists Metaphorik. — 11 Eine Ausnahme ist sein zorniger Angriff gegen Odysseus, 21; 2518 ff. — 12 So etwa 24; 2664: »Penthesilea, meine Braut, was tust Du?« — 13 Helmut J. Schneider: »Der Zusammensturz des Allgemeinen«, in: D.E. Wellbery (Hg.): »Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Erdbeben in Chili‹«, München 1985, S. 110–129 (= Becksche Elementarbücher). — 14 Vgl. hierzu auch Hans Peter Herrmann: »Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrichs von Kleist«, in: Heinrich von Kleist: »Aufsätze und Essays«, hg. von W. Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 367–411 (zuerst 1961). – In »Die Herrmannsschlacht« diskutiert Kleist übrigens selbst den Unterschied zwischen der Ichkonstruktion seiner Figuren und denen des Deutschen Idealismus, im Zusammenhang mit der berühmtesten Bärenzwingerszene, V,16, Vers 2317 ff. S. dazu Hans Peter Herrmann: »Ich bin fürs Vaterland zu sterben auch bereit.« Patriotismus oder Nationalismus im 18. Jahrhundert? Lesenotizen zu den deutschen Arminiusdramen 1740–1808«, in: »Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung«, Festschrift für Wolfram Mauser, hg. von O. Gutjahr, W. Kühlmann und W. Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 119–144. — 15 In diesen Zusammenhang gehört auch die in »Penthesilea«, wie oft bemerkt, geradezu exzessiv angewandte Teichoskopie. Sie dient inhaltlich der Darstellung von Schlacht- und Gewaltvorgängen, die sich der szenischen Realisierung entziehen; formal bedeutet sie eine außergewöhnlich umfangreiche Transposition von äußeren und inneren Handlungen in Rede, in syntaktische und bildliche Eigenabläufe. Das kann im Effekt zu fast filmischen Sequenzen führen: 3; 356 ff. (Achills Gestalt steigt am Horizont herauf). — 16 Hierzu Friedrich A. Kittler: »Aufschreibesysteme 1800/1900«, München ²1987. Intensiver zu diskutieren, als es hier möglich ist, wären Übereinstimmungen und Divergenzen mit der diskurskritischen, eindringlichen Arbeit von Roland Reuß: »Im Geklüfft«. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea‹«. In: »Brandenburger Kleist-Blätter« 5 (Basel, Frankfurt/M. 1992) S. 3–27. — 17 Im folgenden ist nicht beabsichtigt, die Liebesmotivik in »Penthesilea« insgesamt zu behandeln. Ich werde mich auf wenige Momente des verzweigten Motivkomplexes beschränken: auf die Bedeutung von Selbst- und Fremdbildern innerhalb der Liebesthematik, auf den Zusammenhang zwischen Liebe und Selbstidentität, auf die in Penthesileas Liebe eingegangene Realitätserfahrung. Andere, für den Komplex zentrale Themen werde ich bestenfalls streifen, wie die Geschlechtsrollenthematik oder das Thema der Verständigung. Interpretatorisch werde ich mich auf die Ausschnitte aus der 15. Szene des Dramas konzentrieren; entsprechend dem anderen Charakter der Textstelle und des Themas wird auch der Stil der Interpretation ein anderer sein als im vorangegangenen Teil. — 18 Der Schein-Realitäts-Gegensatz in dieser Szene besetzt in der Systematik der großen Liebe den Platz, den sonst der Gegensatz zwischen der Privatheit der Liebe und der der Liebe feindlichen Öffentlichkeit einnimmt. Kleists »Penthesilea« arbeitet nicht mit dem Gegensatz von Privat-

heit und Öffentlichkeit; der für ihn notwendige Bereich der Familialität fehlt hier. Pentheseileas Liebe zu ihrer Mutter ist individuell, nicht kleinfamilial. — 19 Vor einigen Jahren hat sich Helga Gallas, wie andere vor ihr, darüber gewundert, daß Pentheseilea, als sie den Peliden endlich überwunden zu haben glauben kann, so wenig auf Erfüllung dieser Liebe aus ist. Hier, wie schon vorher, strebe Pentheseilea offenbar weder den Sieg über Achill noch die Realisierung ihrer Liebe an. Gallas sieht darin die Eigenart von Pentheseileas (und Achills) »Begehren«: »es ist das Begehren, ein unbefriedigtes Begehren zu haben«, und interpretiert diese Begehrensstruktur dann weit ausholend mit Lacans Begriff des »hysterischen Subjekts«. Mein Interesse geht nicht auf eine analytisch zu begreifende psychische Struktur, sondern konzentriert sich auf die Eigenart und Funktion solcher Liebe in diesem literarischen Text, seinen literarischen Kontexten und den in ihnen verarbeiteten Realitätserfahrungen. Helga Gallas: »Kleists ›Pentheseilea‹ und Lacans vier Diskurse«, in: »Kontroversen, alte und neue«, hg. von A. Schöne, Bd. 6, Tübingen 1986, S. 203–212. Das Zitat dort S. 204. — 20 Nur einmal sagt sie entschieden: »ich bin«, dann weicht sie auf Fremdbenennungen aus: »er nennt sich...«, »Otrere war...mir«, »mich begrüßt...«. — 21 BKA II,2, S. 50. Die Frage nach dem Unterbewußtsein der Marquise, ob sie den Grafen nicht doch heimlich liebt, vielleicht sogar etwas vom Geschehen in jener Nacht weiß, diese Frage interessiert die Leserinnen und Leser; Studierende lassen sich Sitzungen lang nicht von der Diskussion darüber abbringen. Zweifellos lockt der Text dieses Interesse heraus. Ihn selbst aber, den Text, interessiert diese Frage überhaupt nicht, er funktioniert nicht über sie. — 22 Vgl. etwa Pentheseileas Selbstausgabe in 15; 2217 ff. — 23 4; 655; vgl. auch die Parallelstelle in 15; 2221: »Doch von zwei Dingen schnell beschloß ich eines: / Dich zu gewinnen oder umzukommen«. — 24 Zum Zusammenhang von »Liebe« und »Identität« und zum Liebesdiskurs als Sprache des Ich bei Kleist: Gerhard Neumann: »Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists«, in: »Freiburger Universitätsblätter«, Jg. 25, H. 91, März 1986, S. 9–31. — 25 Die Geschlechterrollenthematik in »Pentheseilea« zu behandeln, wäre eine eigene Untersuchung notwendig. Eine der jüngsten der wenigen Arbeiten zum Thema ist der stark freudianisch argumentierende, wenig befriedigende Aufsatz von Gerburg Treusch-Dieter: »Die verzehrend-verzehrte Frau. Der Geschlechterkampf in Kleists ›Pentheseilea‹«, in: G. Treusch-Dieter: »Von der sexuellen Rebellion zur Gen- und Reproduktionstechnologie«, Tübingen 1990, S. 73–85. Treusch-Dieter behandelt Pentheseilea, als sei sie eine reale Frau und nicht eine männliche Phantasie – ein Vorgehen, vor dem schon vor Jahren Sigrid Weigel mit Vehemenz und guten Gründen gewarnt hatte: Sigrid Weigel: »Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß von Frauen aus der Wissenschaft«, in: Sigrid Weigel: »Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur«, Hamburg 1990, S. 234–251 (= rowohlt's enzyklopädie); zuerst 1986. Weiterhin: Sigrid Lange: »Kleists ›Pentheseilea‹«, in: »Weimarer Beiträge« 37, 1991, S. 705–722. Eine kurze Sammlung einschlägiger Ausschnitte aus Primär- und Sekundärliteratur zum Thema »Imaginationen des Weiblichen« in Hedwig Appelt und Maximilian Nutz: »Heinrich von Kleist. Pentheseilea. Erläuterungen und Dokumente«, Stuttgart 1992, S. 124–138 (= Reclam UB 8191). Nach Abschluß dieser Arbeit erschien: Sigrid Scheifele: »Projektionen des Weiblichen. Lebensentwürfe in Kleists Pentheseilea«, Würzburg 1992 (= Epistema 86). — 26 15; 1954–1962. Zur Interpretation dieser Stelle Walter Müller-Seidel: »Pentheseilea« im Kontext der deutschen Klassik«, in: »Kleists Dramen. Neue Interpretationen«, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 144–171, der sich mit früheren Interpretationen, vor allem der von Gerhard Kaiser, auseinandersetzt; Kaiser betont sehr stark das emanzipatorische Moment in der Gründung des Amazonenstaates: Gerhard Kaiser: »Mythos und Person in Kleists ›Pentheseilea‹«, in: G. K.: »Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller«, Göttingen 1977, S. 209–239. — 27 Vor allem 15; 2046–2053 und 2084–2087. — 28 Vgl. 1; 84–99. — 29 Vgl. 15; 2103 f., 2110 ff., 2130 ff. — 30 Immer wieder »spielt« Kleist mit den Bestandteilen der idealistischen Tradition. Vorstellungen, Werte und Begriffe, an die die Klassiker glaubten, Kleist arbeitet mit ihnen. Auch der viel interpretierte Marionettentheater-Aufsatz erschließt sich wohl eher, wenn man ihn als Versuch Kleists nimmt, eine fremde Denkfigur, das geschichtsphilosophische Dreischritt-Schema des Deutschen Idealismus, für die Darstellung eigener Probleme zu benutzen, als wenn man das Schema für den Ausdruck eige-

nen Philosophierens hält. — 31 Vgl. oben, Anm. 25 und Vers 2172: »ich liebte sie«. — 32 Penthesilea nimmt den Bogen der Amazonen nur im Andenken an die Mutter, um »ihren letzten Willen zu erfüllen« (15; 2163), und zieht »Nach der Dardanerburg – Mars weniger, / Dem großen Gott, der mich dahingerufen, / Als der Ortrere Schatten, zu gefallen.« (15; 2167 ff.). — 33 Penthesileas Reiseschilderung hat ihr dramatisches Vorbild offensichtlich in Max Piccolominis Reisebericht (»Die Piccolomini«, 1. Aufzug, 4. Auftritt): auch dort das Aufwachen zu sich selbst und zum Bild einer andern, freieren Welt auf einer Reise im Zeichen einer beginnenden Liebe, deren Topik breit entfaltet wird. Max wie Penthesilea entdecken dabei die Natur; Penthesilea allerdings Natur und Geschichte, und die Lust am Krieg, Max in der Natur das Gegenbild zum Krieg. Zur Bedeutung von Schillers Dramen für Kleist s. Helmut Koopmann: »Schiller und Kleist«, in: »Aurora« 50, 1990, S. 127–143. Die Parallele nicht bei Koopmann, der beide Schriftsteller auf ganz andern Ebenen in Beziehung setzt als mein Essay. — 34 Der Aspekt fehlt in der sonst so umfassenden Darstellung von Greis (s.o. Anm. 2), die im übrigen »Identitätsstiftung« als eine der zentralen Funktionen der »Semantik der Liebe« in den Dramen des 18. Jahrhunderts herausarbeitet. Penthesileas langer Amazonenbericht stellt in dieser Hinsicht nicht nur eine inhaltliche Unterrichtung, sondern zugleich einen kommunikativen Akt dar: Achill, der Griechen und Mann, begehrt Zugang zu finden zu der verborgenen Herkunft und der fremden Welt dieser rätselhaften Frau; Penthesilea öffnet dem Geliebten den Blick in ihre Vergangenheit und Herkunft. Für die Dauer einer langen Szene scheint Verständigung möglich. — 35 »ACHILL (*indem er sie aufhebt*): / So mußst du mir vergeben, Teuerste; / Ich bau' dir solchen Tempel bei mir auf.« (15; 2291 f.) — 36 Die Herkunft und mythologische Bedeutung der Formel »Gott der Erde« ist nicht geklärt. L.T. Frank vermutet in seinem mit Jungschen Archetypen argumentierenden Aufsatz eine Analogie zu Christus (L.T. Frank: »Der Gott der Erde in Kleists »Penthesilea«: Ein Schlüssel zum Werk?« in: »Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses«, Bd. 2,3; 1976, S. 241–248); mein Freiburger Kollege Jochen Schmidt sagt mir, daß »Gott der Erde« ein Beiname des Dionysos sei und der Ausdruck an entlegener Stelle bei Hölderlin vorkomme (»Sämtliche Werke«, hg. von Beißner, II,1, Stuttgart 1951, S. 162); er habe hier bei Kleist seiner Meinung nach aber mehr eine metaphorische als eine mythologische Bedeutung. Das Wort stellt demnach eine Formel Achills dar, die den utopischen Anspruch von Penthesileas Liebe zugleich unterstreicht und destruiert. Bernhard Böschstein rekonstruiert die Bedeutung der Vorstellung »Gott der Erde« aus dem Umkreis des Geniegedankens bei Goethe, Schiller und Hölderlin, rückt aber m.E. Kleist zu nahe an die Autoren der Klassik heran (Bernhard Böschstein: »Der »Gott der Erde«. Kleist im Kontext klassischer Dramen«, in: »Kleist-Jahrbuch«, 1991, S. 169–184). Auch hier setzt Kleist ein zentrales Denkbild der klassischen Tradition, das er auf eine dort so nicht vorkommende Formel bringt, in seinem Text wie ein Versatzstück ein. Roland Reuß schließlich negiert jeden »Vorschein einer Utopie« an dieser Stelle (Roland Reuß: »Im Geklüfft«, a.a.O. (s. Anm. 16), dort Anm. 67. Beim sonstigen Fehlen von Utopie-Formeln in Kleists Werken scheint mir einiger interpretatorischer Aufwand um diese auffallende Stelle durchaus berechtigt. — 37 Vgl. die Passage 15; 1887–1901. Daß Penthesilea die ernsthaftere, problematischere Menschlichkeit verkörpert und die Amazonen eine den Griechen fremde, gleichsam schwesterliche Unmittelbarkeit der Beziehungen besitzen, widerspricht dem nicht. — 38 Nur benannt werden kann hier die Frage, inwiefern die Entwicklung der Dramenform selbst Arbeit an einem weiteren »neuen Allgemeinen« darstellt, um im 18. Jahrhundert Individualität in ihrer Unausweichlichkeit und Widersprüchlichkeit zu konstituieren; das Verhältnis zwischen der Dramenform der Klassik und Kleists Dramen wäre unter diesem Gesichtspunkt neu darzustellen. Überlegungen zu diesem Verhältnis bei Joachim Pfeiffer: »Form als Provokation. Kleists »Penthesilea«, in: »Freiburger literaturpsychologische Gespräche«, 9, 1989, S. 200–225. — 39 24; 3034. Vgl. die Abschiedsbriefe Kleists, vor allem der an Ulrike, »d. – am Morgen meines Todes« (Heinrich von Kleist: »Sämtliche Werke und Briefe«, hg. von H. Sembdner, München, ⁸1985, II, S. 887).