

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2005, HEFT 5

ANTHONY STEPHENS

„Die Grenzen überschwärmen“
Zur Problematik der Zeit in Kleists
Penthesilea

Vorgetragen in der Sitzung
vom 9. Mai 2003

MÜNCHEN 2005

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Für Walter Müller-Seidel

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1636 7

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2005
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Ein strukturelles Problem in den Vordergrund einer Betrachtung zu Kleists *Penthesilea*-Drama zu stellen, ist auch nahezu zwei Jahrhunderte nach dessen Erscheinen keine Selbstverständlichkeit. Denn die Literatur zu diesem Werk befaßt sich noch immer vornehmlich mit inhaltlichen Problemen. Das Moment des Exzesses in seiner Thematik hat nicht nur die Zeitgenossen provoziert, sondern stellt auch heute eine Herausforderung an den Leser dar. Es tangiert zumal auch die geschichtliche Einstufung des Werks, denn die Tragödien-diskussion im 19. Jahrhundert wurde so lange und so nachhaltig durch Hegels Deutung von Sophokles' *Antigone* bestimmt, daß die Inkommensurabilität der *Penthesilea* deren Wirkungskreis vorwiegend auf die wissenschaftliche Kleist-Literatur beschränkte. Die Erhebung dieses Dramas zum Status eines Meisterwerks im breiteren, wenn auch noch immer umstrittenen Rahmen der modernen Tragödie ist vor allem ein Verdienst des späten 20. Jahrhunderts.

Denn Kleists *Penthesilea* war in so vieler Hinsicht unzeitgemäß, daß auch jene Zeitgenossen, die das Wahrzeichen von Kleists Genie durch alle Brüche damaliger Konventionen hindurch zu erkennen vermochten, weit davon entfernt waren, diesem Unikum der deutschen Dichtung in allen seinen Innovationen gerecht zu werden. Wenn sie das befremdliche Werk nicht schlechtweg ablehnten, so waren Kleists Zeitgenossen eher bestrebt, trotz der beunruhigenden Momente im Werk dessen lobenswerte Eigenschaften im Sinne damaliger Konventionen zur Geltung zu bringen. Eine vorbehaltlos positive Wertung der *Penthesilea* ließ sehr lange auf sich warten.

Das Stück wurde 1807 abgeschlossen, 1808 veröffentlicht, und ist das letzte Drama Kleists, das er als „Trauerspiel“ bezeichnen sollte. Damals stieß das Werk bei den meisten Lesern auf Unverständnis, ja manchmal auf eine recht herablassende Ablehnung. Goethe hat in einem Brief an Kleist aus dem Februar 1808 kein zustimmendes Wort zu dem in Kleists Zeitschrift *Phöbus* veröffentlichten Fragment schreiben können: – „Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren

Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden.“¹ Nach dem Zeugnis von Johann Daniel Falk soll Goethe sich Ende 1810 – nachdem er sich also reichlich Zeit für die Lektüre genommen hatte – noch abschätziger zu dem Stück geäußert haben: „Beim Lesen seiner *Penthesilea* bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische [...]“.² Über die Rezeption der *Penthesilea* schien von Anfang an ein Unglücksstern zu walten. Die erste Rezension des *Phöbus*-Fragments – von Karl August Bötticher – war zugleich auch die negativste.³ Deutlich verletzt durch dieses Klima der verständnislosen Ablehnung veröffentlichte Kleist im April/Mai 1808 eine Reihe von Epigrammen, in denen er sich mit fühlbarer Anstrengung über seine Kritiker mokierte. Ein Epigramm trägt den Titel *Komödienzettel*:

Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die *Penthesilea*,
Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Fraun.⁴

Schon bevor der ganze Text nach der Jahresmitte 1808 dem Publikum vorlag, waren die Fronten also bereits verhärtet. Die erste Bühnenaufführung sollte erst 1876 stattfinden.

Wenn ich nun besonders hervorhebe, daß *Penthesilea* nahezu zweihundert Jahre nach ihrer Entstehung immer noch Gegenstand der Bewunderung, ja des Staunens sein kann, so hat offensichtlich ein Paradigmawechsel stattgefunden, was die Rezeption dieses Textes anbelangt. Woraus erklärt sich das damalige Unverständnis und woraus erklärt sich diese Neubewertung, die uns heute erlaubt, in Kleists *Penthesilea* ein Meisterwerk zu erkennen?

1 Kleists Werke, Briefe und auch Materialien zu seinen Dichtungen werden nach folgender Ausgabe zitiert: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel und Hinrich C. Seeba, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M 1987–97, Abkürzung: DKV, hier: DKV2, 694.

2 DKV2, 695.

3 „Man schimpft auf die jetzigen sogenannten Spektakelstücke und besonders geht es über das Pferdegetrappel, das jetzt auf den großen Bühnen oft eintritt, her. Aber so toll, wie der Spektakel in diesem Trauerspiele getrieben wird, dürfte er doch wohl nirgends ausgeführt sein.“ (DKV2, 696)

4 DKV3, 412.

Die Welt der *Penthesilea* steht in denkbar starkem Gegensatz zu jenem Bild der Antike, das Goethes *Iphigenie auf Tauris* exemplifiziert und in großem Maße für das damalige Lesepublikum verbindlich gemacht hatte. Schlimmer noch: Kleists Drama spielt auf den Goetheschen Text auf eine Art und Weise an, die provozierend wirken mußte. Im Drama Goethes siegt bekanntlich die Stimme „der Wahrheit und der Menschlichkeit“ über alles Rohe und Barbarische. Sie vertreibt außerdem noch die Furien, die Orest so lange gequält haben. Wohlgemerkt: Goethe war keineswegs blind gegen die grauenhaften und blutrünstigen Aspekte der Mythen, die zu jener Überlieferung gehören, aus der er seine *Iphigenie* gestaltete, aber er hatte sie – wie er nachträglich erklärte – in den Hintergrund seines Stücks verbannt. Über mythologische Gestalten wie Tantalus, Ixion und Sisyphus schrieb Goethe in *Dichtung und Wahrheit*:

Ich bemitleidete sie, ihr Zustand war von den Alten schon als wahrhaft tragisch anerkannt, und wenn ich sie als Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde meiner „Iphigenie“ zeigte, so bin ich ihnen einen Teil der Wirkung schuldig, welche dieses Stück hervorzubringen das Glück hatte.⁵

Kleist schlug zielbewußt den gegenteiligen Weg ein. Die „ungeheure Opposition“ im Sinne der blutigen Schlacht um Troja und des grauenvollen Todes von Achilles beherrscht bei ihm die Bühne völlig. Die Furien durchziehen seinen ganzen Text, ihre düstere Gegenwart färbt gleichsam dessen Atmosphäre. Der Grieche Odysseus definiert geradezu beiläufig die Zeitspanne des Dramas als die noch andauernde Epoche „seit die Furien walten“ (DKV2, 148), worauf später ausführlich einzugehen sein wird. Nicht nur ruft Penthesilea gegen Ende des Dramas die Eumeniden mit voller Leidenschaft herab, sondern sie wird selber von anderen Figuren häufig als eine Furie, als „die rasende Megär“ bezeichnet. Weit davon entfernt, nur als „Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrund“ des Geschehens sichtbar zu werden, steht bei Kleist eine grausame und gewalttätige Version der Antike buchstäblich im Vordergrund einer Handlung, über die die Furien, die Erinnyen, die Eumeniden gleichsam die Schirmherrschaft haben.

5 *Goethes Werke*, hg. Josef Trunz, Hamburg 1952, Bd. V, S. 406.

Nicht allein Kleists Verstöße gegen die Gefühlswerte des aufkeimenden deutschen Hellenismus haben auf lange Zeit den Zugang zu seiner *Penthesilea* erschwert, sondern das Stück stellt auch noch die Frage nach der Daseinsberechtigung einer spezifisch modernen Tragödie auf so radikale Weise, daß selbst auch nach der tiefgreifenden Umwandlung der gängigen Auffassung der Antike im Zuge der Werke Nietzsches eine so einflußreiche Studie wie *The Death of Tragedy* von George Steiner, die erstmals 1960 erschien, auf eine Art und Weise über die *Penthesilea* den Stab bricht, die nach nahezu anderthalb Jahrhunderten Goethe noch immer Recht gibt:

But the play has the vices of its great power. It cries havoc so relentlessly that it turns into an exalted piece of *grand guignol*. Like much of German romantic art, it carries too far the conceit that love and death are kindred. And the notorious climax – Penthesilea tearing with her teeth at the fallen Achilles – is one to make the imagination shudder away in disbelief. Goethe was undeniably right when he observed in *Penthesilea* signs of decadence. The tragedy reflects the strain of hysteria and sadism which runs just beneath the surface of romanticism, from the age of the Gothic novel to that of Flaubert and Oscar Wilde's *Salomé*.⁶

Der Paradigmawechsel *außerhalb* der Kleist-Forschung ließ daher geraume Zeit auf sich warten. Ich habe in einer Studie aus dem Jahr 1994 gegen die im englischen Sprachraum immer noch geltende Position Steiners argumentiert, daß das Moment des Exzesses in der *Penthesilea* nicht zuletzt in der Tiefe von Kleists Geschichtspessimismus begründet sei.⁷ Dies ist für die folgenden Überlegungen zur Zeitproblematik in der *Penthesilea* insofern von Relevanz, als die erlebte Zeit der Hauptfigur meines Erachtens niemals ohne eine sozialgeschichtliche Dimension zu verstehen ist.

6 George Steiner, *The Death of Tragedy*, New Haven und London 1960, S. 227 f.

7 Anthony Stephens, *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford und Providence, USA 1994, S. 125 f.: „But in Kleist's terms, excess is realism. The selectivity that allows Iphigenie to relegate violence to the background and affirm a divine order free of conflict, deception, and cruelty, thus effectively making the world of the play adapt to her vision of it, is rejected by Kleist, who insists that if an individual truly is to mirror a whole world, then theirs is not the choice as to what it will contain or exclude. For Kleist, in contradiction to Weimar Classicism and the Romanticism of writers such as Novalis, an individual who mirrors a whole world will do so at a terrible cost, for the only cosmos Kleist deemed credible could not exclude the incoherence of contemporary human history, as he saw it in his letters.“

Anders gesagt: Die ‚Pathologie‘ der *Penthesilea* ist auch stets die einer bestimmten Gesellschaftsform und nicht etwa ein rein individueller Irrweg.

Sucht man nach einem Paradigmawechsel, was die Beurteilung der *Penthesilea* in dem Kontext der Tragödie als gemeinsamer Erbschaft westlicher Literaturen angeht, so findet man sie erst in der umfassenden Studie des bekannten englischen Theoretikers Terry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, die 2003 erschien. Eagleton begründet seine Aufwertung der *Penthesilea* durch die Berufung auf Nietzsche – eine Affinität, die George Steiner ohne weiteres hätte wahrnehmen können, die jedoch in sein historisches Schema keineswegs passte:

This Dionysian drive, which for Nietzsche is exactly what tragedy celebrates, preempts death by self-destruction, so that at least our extinction comes to us in pleasurable if punitive form. Dionysus, as Nietzsche remarks in the *Birth of Tragedy*, is a horrible mixture of cruelty and sensuality. If the Dionysian is ecstasy and *jouissance*, it is also the obscene enjoyment of playing ball with bits of Pentheus’s mangled body. Perhaps the finest Dionysian drama of the period is Kleist’s *Penthesilea*, an extraordinary fusion of violence and eroticism, domination and subjection, tenderness and aggression, in which the Amazon heroine, who believes in kissing men with steel and hugging them to death, tears her lover Achilles apart with her teeth. It is scarcely suitable for family entertainment.⁸

Ironisch an dieser Begründung ist, daß der Frühexpressionist Ernst Stadler sie bereits 1909 im Wesentlichen in einem Aufsatz in der *Straßburger Neuen Zeitung* vorweggenommen hatte.⁹ Im Rahmen der Kleist-Forschung hat Jochen Schmidt als erster – allerdings ohne Nietzsche zu erwähnen – in seinem Buch *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, die inhaltlichen Parallelen zwischen den *Bakchen* des Euripides und Kleists *Penthesilea* auf exemplarische Weise dargestellt.¹⁰

8 Terry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford 2003, S. 269.

9 „Den gläubigen Priestern jenes hehren Ideals der Antike mußte Kleists Dichtung wie ein Zerrbild, wie die Entweihung von etwas Heiligstem erscheinen. Erst Nietzsche hat über ein Halbjahrhundert später unter der hellen und glatten Oberfläche der griechischen Kultur jenen tiefbewegten, von dunklen Leidenschaften durchwühlten Urgrund entdeckt und die Geburt der Tragödie aus dem ursprünglich dionysischen Lebensgefühl gedeutet.“ (DKV2, 714)

10 Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974, S. 234–241, vgl. auch dazu Bernhard Böschstein, Die

In Euripides' Drama ist es bekanntlich der Gott Dionysos, der die Zerfleischung, den Sparagmos, des Pentheus von den Mänaden vollziehen lässt. Vieles spricht in der Tat für eine eingehende Beschäftigung Kleists mit diesem und anderen Werken Euripides' während der Arbeit an der *Penthesilea*. Die Rezeption dieses Dramas ist jedoch durchweg von solchen Ungereimtheiten und nicht wahrgenommenen Beziehungen gekennzeichnet, und nicht alle sind auf die *Penthesilea* selbst zurückzuführen. Hinrich C. Seebas lapidare Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte aus dem Jahr 1990 erwähnt Nietzsche mit keinem Wort,¹¹ und doch ist es erst der unbefangene Umgang mit Nietzsches Begriff des Dionysischen, der es Eagleton ermöglicht, die *Penthesilea* zu einem Meisterwerk der Moderne zu erklären. Immerhin kann die sonst sehr wertvolle allgemeine Studie Christoph Menkes, *Die Gegenwart der Tragödie*, aus dem Jahr 2005 solche Exponenten der modernen Tragödie wie Samuel Beckett, Heiner Müller und Botho Strauß eingehend behandeln, ohne Kleist überhaupt zu erwähnen, obwohl die Studie sich wiederholt auf Nietzsche beruft.¹²

Ich habe an anderer Stelle die Geschichte der Rehabilitierung Nietzsches in Deutschland am Anfang der 80er Jahre nach den fatalen Konsequenzen seiner Vereinnahmung durch den Faschismus aufgezeigt, und dabei geltend gemacht, daß deren Wurzeln eigentlich in Frankreich liegen.¹³ Maßgeblich dafür waren das

Backen des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists, in Stanley A. Corngold, Michael Curschmann und Theodore Ziolkowski hgg. *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 240–254.

11 „Unter Kleists Dramen war die *Penthesilea* dasjenige, das selbst seine wenigen Anhänger immer wieder befremdet hat. Aber nachdem das wohl umstrittenste Drama schon von den Expressionisten, gerade unter psychologischem Aspekt, als anticlassisches Stück des Geschlechterkampfes gefeiert worden war, hat es nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst unter existentialistischem und schließlich [. . .] unter feministischem Vorzeichen einen neuen Zugang zu Kleist eröffnet.“ (DKV2, 732)

12 Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M 2005, *passim*.

13 Anthony Stephens, Nietzsche: die partielle Auferstehung. Zur Nietzsche-Renaissance in der BRD in Walter Gebhard hg., *Friedrich Nietzsche. Strukturen der Negativität. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1982*, Bern/Frankfurt/M/New York/Nancy 1984, S. 183–216.

Buch von Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, das zwar 1962 veröffentlicht wurde, jedoch erst 1976 in deutscher Übersetzung erschien, und Michel Foucaults *Les mots et les choses*, das acht Jahre nach dem Erscheinen der französischen Erstausgabe in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde. Die erneute, intensive Beschäftigung mit dem Werk Nietzsches auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Giorgio Colli und Massimo Montinari wurde dann zu einem weltweiten Phänomen, dessen Resonanzen in den so sehr voneinander ausweichenden Urteilen Steiners und Eagletons immer noch hörbar sind. Die Enttabuisierung Nietzsches, die in Deutschland vornehmlich politische Akzente trug, sollte auf internationaler Ebene das Dionysische in seiner ganzen Schrecklichkeit salonfähig machen. Erforderlich dazu war wiederum ein geistiges Klima, das extreme Formen der Sexualität nicht mehr abartig fand. Kennzeichnend dafür ist Eagletons beiläufiger Gebrauch des Wortes *jouissance*, das er der Psychologie Jacques Lacans entlehnt hat, das aber ursprünglich ein Leitbegriff im Denken des Marquis de Sade war.¹⁴

Der Paradigmenwechsel, der zur internationalen Anerkennung von Kleists *Penthesilea* als Musterbeispiel einer modernen Tragödie erforderlich war, hat meines Erachtens weniger mit den wechselnden Tendenzen der Kleist-Forschung zu tun, als mit einer allgemeinen Bereitschaft, unbeirrt in den von Nietzsche vielbeschworenen „Abgrund“ zu blicken. Erst als Nietzsches Begriff des Dionysischen gründlich assimiliert worden war, stieß die Entfesselung sexueller Begierden „wie losgelaßne Hunde“ (DKV2, 186), die Penthesilea im 9. Auftritt eingesteht und zugleich verflucht, auf keinerlei Empörung mehr. Dementsprechend greifen Leser und Kritiker, die nicht der Zunft der Kleist-Forscher angehören, nicht mehr zu jenen Verteidigungs- und Abwehrstrategien, die sich bereits bei Kleists Zeitgenossen teils als Spott, teils als Entrüstung äußerten.

Kontroversen um den Inhalt des Dramas haben nicht verhindert, daß die Kleist-Forschung formale Merkmale des Textes – vor allem dessen Metaphorik – berücksichtigt hat, obwohl sich inhaltliche Fragen immer wieder in den Vordergrund drängen.

14 Vgl. Elisabeth Grosz, *Jacques Lacan. A feminist introduction*, London/New York 1990, S. 137 f.

Die Zeitstrukturen in der *Penthesilea* sind jedoch als ein bisher vernachlässigter formaler Aspekt des Textes zu bezeichnen, und diesem Komplex gelten meine folgenden Überlegungen. Dieser Zeitaspekt ist von der Frage danach nicht zu trennen, welche Merkmale des Stücks – wenn überhaupt – als „antik“ gelten dürfen. Trotz der belegten Beschäftigung Kleists mit griechischen Tragödien, galt lange Zeit die briefliche Äußerung Adam Müllers an Friedrich Gentz vom 6. Februar 1808 als verbindlich: „Demnach ist Kleist sehr mit Ihnen zufrieden, wenn Sie von der *Penthesilea* sagen, daß sie *nicht* antik sei.“¹⁵

Walter Müller-Seidel hat 1981 in diesem Punkt mit Recht zur Vorsicht gemahnt:

Um vieles näher als dem Klassizismus Winckelmanns steht dem Dichter der *Penthesilea* die Tragödie der Griechen als Kunstform; und was er den Zeitgenossen zumutet, die sich an den sanften Gesetzen der edlen Einfalt und der stillen Größe gebildet hatten, war so wenig nicht. Es war aber auch nicht so unantik, wie ihm damals und später vorgeworfen wurde. [...] Aber es sind doch in erster Linie die Darbietungsformen und Techniken, die Kleist übernimmt, um sie umzuformen und seinem dichterischen Weltbild einzufügen.¹⁶

Im folgenden soll gezeigt werden, daß die Zeitstrukturen in Kleists *Penthesilea* gleichsam als Dialog mit der entsprechenden Praxis in den ihm bekannten antiken Tragödien zu verstehen sind. In der Regel übernimmt Kleist kein literarisches Modell, ohne es gleichzeitig auf innovative Weise abzuändern, ja oft zu subvertieren.

Ein deutliches Beispiel läßt sich in Kleists spielerischem Umgang mit der Konvention des allwissenden Erzählers erkennen. Denn seine Erzählinstanzen sprechen stets, als ob sie allwissend wären, fällen moralische Urteile über das Verhalten der Handelnden, rufen den Leser zum Mitleid oder zur Entrüstung auf – kurz: Sie tun alles, um zumindest allem Anschein nach den damaligen Leserwartungen zu entsprechen. In der Kleist-Forschung hat sich jedoch seit mehr als fünfzig Jahren immer deutlicher die Einsicht durchgesetzt, daß diese souveräne Haltung oft trügerisch ist. Urteile

15 *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. Erweiterte Neuausgabe, hg. Helmut Sembdner, Frankfurt/M. und Leipzig 1992, S. 187.

16 Walter Müller-Seidel, *Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik*, in: Walter Hinderer hg., *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 145.

werden durch den weiteren Verlauf der Handlung widerlegt; es gibt Inkonssequenzen in der Handlungsstruktur selbst; manche Kommentare oder Eingriffe von Seiten des Erzählers erweisen sich als mutwillig oder arbiträr. Dies macht Kleists Erzähltechnik zu einem dauernden Faszinosum und stellt zugleich eine produktive Subversion der damals herrschenden Konvention dar.

Ähnliches läßt sich über die Verwendung des Chors im *Robert Guiskard* sagen, den Kleist als Fragment wenige Monate nach der verkürzten Fassung der *Penthesilea* im *Phöbus* drucken ließ. Kleist variiert jedoch nicht nur die Funktionen des Chors in jenen Tragödien von Sophokles und Euripides, die er nachweislich kannte, sondern er geht entschieden über die zeitgenössische Auffassung dieses dramatischen Mittels hinaus, wie sie Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina* festlegt:

Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und die Lehren der Weisheit auszusprechen. [...] Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie durch poetische Kraft ausrüstet; ebenso wie der bildende Künstler die gemeine Notdurft einer Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt.¹⁷

Kleists Technik weicht im *Robert Guiskard* auf radikale Weise von diesem Modell ab. Zwar spricht das „Volk“ vereint als Chor im *ersten* Auftritt, aber von dem nächsten Auftritt an bis zum Schluß wird ein „Greis“ zu dessen „Worteführer“ (DKV1, 243), und dieser tritt in eine ausgesprochen agonale Beziehung zu den anderen Figuren. Weit davon entfernt, „die Reflexion von der Handlung“ abzusondern, vertritt der „Greis“ vielmehr sehr energisch die Interessen des Volks gegenüber Guiskard selbst und den miteinander rivalisierenden Mitgliedern der Familie des Herzogs. Am Ende des Fragments ist es der „Greis“, der alle anderen Stimmen schlicht übertönt, und Guiskard direkt herausfordert, seinen Plan aufzugeben, Konstantinopel zu erobern:

17 Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie [Vorrede zu *Die Braut von Messina*], zitiert bei Bernhard Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München und Zürich 1992, S. 27.

Und weil du denn die kurzen Worte liebst:
 O führ uns fort aus diesem Jammertal!
 Du Retter in der Not, der du so Manchem
 Schon halfst, versage deinem ganzen Heere
 Den einz'gen Trank nicht, der ihm Heilung bringt,
 Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte,
 Führ uns zurück, zurück, ins Vaterland! (DKV 1, 255)

Obwohl Kleists Arbeit am *Robert Guiskard* ins Jahr 1802 zurückreicht, zeigen Affinitäten zum Text der *Penthesilea*, daß das Fragment vor der Veröffentlichung gründlich überarbeitet wurde.¹⁸ Kleists innovative Kühnheit bei der Umgestaltung des Chors zu einem Protagonisten ist daher keineswegs zu unterschätzen. Er wußte sehr wohl, wie Schiller den wesentlichen Abstand des Chors von der Handlung zur Vorschrift gemacht hatte, schlug aber entschieden einen neuen Weg ein. Die Unterschätzung von Kleists Originalität erklärt auch einen Teil der negativen Urteile über die *Penthesilea*. Das Moment des produktiven Dialogs mit einer bekannten Tradition wird übersehen, und das Ergebnis ist der Vorwurf der Epigonalität. Wiederum liefert George Steiners *Death of Tragedy* ein klares Beispiel für diese Tendenz:

Kleist goes even further than Alfieri in using classic mythology for his private and eccentric purpose. He is a direct precursor of those modern dramatists who pour into the old bottles of Greek legend the new wines of Freudian psychology or contemporary politics. Increasingly unable to create for itself a relevant body of myth, the modern imagination will ransack the treasure house of the classic.¹⁹

Solche Voreingenommenheit gegenüber Kleists Bearbeitung des antiken Stoffes verbaut zwangsläufig die Sicht auf seinen schöpferischen Umgang mit den Techniken der Tragödie. Anders als im *Robert Guiskard* verzichtet Kleist hier auf das Mittel des Chors. In der *Penthesilea* wird den handelnden Figuren selbst überlassen, sich „über Vergangenes und Künftiges“ zu äußern. Penthesileas große Erzählung im fünfzehnten Auftritt über den Ursprung und die Beschaffenheit des Amazonenstaates läßt eine Vergangenheit wieder aufleben, die den tragischen Knoten bereits im Voraus geschürzt hat. Wenn man nun die anderen Aspekte von Schillers

18 Vgl. Iris Denneler, Legitimation und Charisma. Zu *Robert Guiskard*, in *Kleists Dramen* hg. Walter Hinderer, S. 75 f.

19 George Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 228.

Charakteristik des antiken Chors in Betracht zieht, so erkennt man sofort, welche Perspektiven in Kleists Drama von vornherein verbaut sind. Denn die Dimension der Zukunft ist keineswegs stabil oder gar berechenbar. Sie stellt vielmehr den Bereich flüchtiger Wunschprojektionen und begründeter Ängste dar. Die Welt des Amazonenstaats ist auf geradezu klaustrophobische Art vordeterminiert. „Das Menschliche überhaupt“ ist für einen Staat, dessen Fortbestand allein durch Kriege und die Tötung aller männlichen Kinder gewährleistet wird, von nur geringem Interesse – oder vielmehr: Die Berufung auf humane Werte in den Selbstrepräsentationen des Amazonentums bleibt inkohärent. Ebenso wenig kann man den Griechen um Achilles ein Engagement für humane Werte bescheinigen: Sie sind listige und skrupellose Krieger, denen es lediglich um Herrschaft und Beute geht. Fragt man dann nach den „Lehren der Weisheit“, so muß man gleich zugeben: Eine solche Dimension gibt es in Kleists Drama nicht.

Zwar mag die eine oder andere Bühnenfigur durch einen einsichtigen Kommentar einen Lichtstrahl auf die vertrackte Handlung werfen, aber vor allem die Zeitverhältnisse in Kleists Drama sorgen dafür, dass es für keinen der Protagonisten jene souveräne Position des Abstands gibt, die es erst erlauben würde, „die Lehren der Weisheit“ im Sinne Schillers „auszusprechen“. Denn „Lehren der Weisheit“ setzen ein kohärentes, allgemein gültiges Weltbild voraus, und gerade dies wird durch Kleists meisterhafte Evokation eines mehrdeutigen Chaos verschleiert. Die einzige Perspektive, aus der „Lehren der Weisheit“ verkündet werden könnten, wäre wohl diejenige der Götter. Die göttliche Dimension ist aber in Kleists Tragödie zutiefst gespalten. Denn Kleists Götter sind den Menschen zu nahe und zugleich auch zu fern, um eine Perspektive auf irgendeine „Weisheit“ zu eröffnen. Im Inneren des Menschen machen sich die Götter lediglich durch einander widersprechende Imperative fühlbar. Was Aphrodite Penthesilea fühlen läßt, verbieten Mars und Diana. Was die paradoxe Abwesenheit der Götter angeht, so übertrifft nichts die Genauigkeit der Worte Prothoes an Penthesilea im 24. Auftritt:

[...] und was du hier erblickst,
Es ist die Welt noch, die gebrechliche,
Auf die nur fern die Götter niederschaun. (DKW 2, 249)

Kleists Verzicht auf den Chor in der *Penthesilea* hat die wichtige Konsequenz, daß das regelmäßige Wechseln zwischen der ominösen Gegenwart und einer stabilen, mythischen Zeitdimension in den Chorliedern, wie es Jacqueline de Romilly in ihrer sehr aufschlußreichen Studie *Time in Greek Tragedy* beschreibt, zwangsläufig unterbleiben muss:

But tragedy also retains a nonmodern notion of time in its very structure. For all we have said about continuous time and urgency in tragedy should indeed be completed by one further remark – that this very urgency breaks up, between one episode and the other, leaving room for the chorus' songs. This division, in itself, is remarkable. It means interruption and alternation: scenes and songs follow in turn, like metopes and triglyphs in a Doric frieze. And the whole acquires a sort of inner harmony, with regular pauses, just as the orderly arrangement of nights and days of summers and winters. In that respect this structure, which is special to Greek tragedy, can be said to agree with a notion of time where man's difficulties do not destroy the everlasting harmony of the whole.²⁰

Die pragmatischen Konsequenzen von Kleists Assimilation der Funktion des Chors mit dem Bewusstsein seiner handelnden Figuren sind daher zweifach: Zum einen rauben die sich überstürzenden Ereignisse den Protagonisten die Möglichkeit der „Besinnung“ – ein Schlüsselbegriff in Kleists Erzählungen für einen potentiell rettenden Abstand von der Unmittelbarkeit des Geschehens;²¹ zum anderen bürgt nichts im Rahmen einer Unterbrechung der Haupthandlung dafür, daß eine Berufung auf ‚Überzeitliches‘ in Sinne de Romillys mehr als nur eine kollektive Phantasie widerspiegelt.²² Wenn Penthesilea im 15. Auftritt Achilles die Geschichte und Bräuche des Amazonentums erklärt, beruft sie sich auf eine sakrale Zeit, die für sie die Würde des Göttlichen besitzt:

20 Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca 1968, 25 f.

21 Zu dessen Gegenteil – der „Unbesonnenheit“ vgl. Anthony Stephens, *Kleist. The Dramas and Stories*, S. 206: „The recurrence of this motif leads us to expect that misreading the text of reality will be a dominant theme, since ‚Unbesonnenheit‘ clearly implies in these contexts that an opportunity to pause and re-interpret the events of which the character is part have been missed. Indeed the main shift of emphasis between *Das Erdbeben in Chili* und *Die Verlobung in St. Domingo* is in the degree of blindness that produces the tragic conclusion.“

22 Vgl. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, S. 31: „From what we have seen, Greek tragedy describes an acute crisis of a temporal nature belonging to a world which, in many ways, remains atemporal.“

Fern aus der Urne alles Heiligen,
 O Jüngling: von der Zeiten Gipfeln nieder,
 Den unbetretten, die der Himmel ewig
 In Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt.
 Der ersten Mütter Wort entschied es also,
 Und dem verstummen wir, Neridensohn,
 Wie deiner ersten Väter Worten du. (DKV 2, 213)

Eine Ironie liegt jedoch darin, daß der Gründungsmythos des Amazonentums einen Staat rechtfertigt, der nur im ständigen Krieg mit anderen existieren kann und der die Ermordung aller den Amazonen geborenen männlichen Kinder erfordert. Dies wird weiter in ihrer Erzählung explizit:

Der Mann dess' Auge diesen Staat erschaut,
 Der soll das Auge gleich auf ewig schließen;
 Und wo ein Knabe noch geboren wird,
 Von der Tyrannen Kuß, da folg er gleich'
 Zum Orkus noch den wilden Vätern nach. (DKV 2, 215)

In der Handschrift der frühen Fassung wird dieser grausame Brauch noch deutlicher geschildert:

Und rauschend wie die Windsbraut, brechen wir,
 Verwüstend in den Wald der Männer ein,
 Und wehn die Tapfersten, die uns gesunken,
 Wie Samen, wenn die Wipfel sich zerschlagen,
 In unsre heimatlichen Fluren hin.
 Hier hegen wir, im Tempel Dianas, ihn
 Und pflegen – durch endloser Feste Reihe,
 Die wir also begrüßen Rosenfest!
 – Und denen niemand sich bei Todesstrafe,
 Als die der Lorbeer krönet, nahen darf –
 Bis er uns aufgeht; schicken: reich beschenkt,
 Wie Könige, die Männer allzusamt,
 Am Fest der reifen Mütter, wieder heim;
 Der jungen Söhne Leben knicken wir,
 Die Töchter aber frohen Angedenkens,
 Ziehn wir zum Dienst des Frauenstaates groß. (DKV 2, 74)

Was für Penthesilea als gottgewollt und daher unhinterfragbar gilt, erweist sich im Verlaufe des Dramas als ein prekäres Staatsgefüge, dessen innere Widersprüche sie als Königin auszuleben verurteilt ist. Denn die eigentliche Antinomie besteht nicht zwischen einer „heiligen“ Überzeitlichkeit und einer profanen Gegenwart, son-

dern vielmehr zwischen der gemeinschaftlichen Zeit des Amazonenstaates, die auch die angeblich sakrale Zeit des Ursprungs einschließt, und der Zeit der inneren Erfahrung Penthesileas. Ein solcher Unterschied wird von Cornelius Castoriadis in seinem Aufsatz *Time and Creation* deutlich gemacht:

In and through the process of socialization the psyche absorbs or internalises the time instituted by the given society. It henceforth knows public time – and has to go on living, coping with the difficult cohabitation of the various layers of its own, private time with instituted, public time. [...] The difficulty, or rather the clash, manifests itself not only in the opposition between the finite horizon within which the private time of the individual has to be lived (death) and the indefinite social horizon of time, but also, and equally importantly, in the difference between the rhythm and the quality (both extremely variable) of private time, and the steadiness, fixity, and prearranged variations in quality of public time.²³

In diesem Sinne wird in Kleists *Penthesilea* die überzeitliche Dimension der antiken Tragödie deutlich zur „public time“ des Amazonentums – nur bleibt diese Verschiebung der Hauptfigur selbst verborgen –; für sie steht die „Urne alles Heiligen“ in einer qualitativ anderen Zeit als derjenigen des Kriegs vor Troja. Der Gründungsmythos ist jedoch nichts anderes als die kontinuierliche Legitimation der „öffentlichen“ Gegenwart des Amazonentums.

Der Einfluß von Sophokles' Zeitauffassung auf Kleists Dramen *Der zerbrochne Krug* und *Robert Guiskard* ist immer wieder vermerkt worden.²⁴ Das analytische Verfahren im *König Ödipus* gibt das Muster ab, nach dem das Verbrechen von Richter Adam entlarvt wird. Dieser Vorgang ist für die sophokleische Verwendung der Zeit im Drama maßgeblich.²⁵ Er ist in der *Penthesilea* nur insofern wirksam, als kein individuelles Vergehen entdeckt, sondern die

23 Cornelius Castoriadis, *Time and Creation*, in *Chronotypes. The Construction of Time*, hg. John Bender und David E. Wellbery, Stanford 1991, S. 49.

24 Vgl. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, S. 226 f.

25 Vgl. Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, S. 109: „This finding out, through the action of time, has been the very subject matter of the whole tragedy. It begins in ignorance, in error, in mistaken condemnations. As the play develops, the inquest goes on, exploring the past, which indeed is progressively „brought to light“, „unfolded“, „uncovered“ [...] All the answers will be found – in time, leaving the hero to be destroyed by his own discovery: „Time the all-seeing has found you out in your despite.““

Unhaltbarkeit des ganzen amazonischen Ethos durch die Krise der Staatsträgerin am Ende erwiesen wird.

Es gibt keine progressive Klärung der Tatbestände durch die Zeit, sondern vielmehr deren Gegenteil: die Verschleierung der eigentlichen Konflikte bis zur Katastrophe. Kleist verwendet zu diesem Zweck eine Technik, die wohl auf einen Hinweis in Euripides' *Bakchen* zurückzuführen ist. Dort heißt es in einem Chorgesang, daß die Götter „auf listige Weise den lange zaudernden Schritt der Zeit in Dunkel hüllen“.²⁶ Denn Kleist stellt hier als Modalität der Zeit das „Chaos“ in den Vordergrund. Dies entspricht in der inneren Erfahrung der Hauptfigur einer lange anhaltenden Krise, die keine Möglichkeit der „Besinnung“ erlaubt. Erst in Penthesileas letzten Augenblicken soll diese Verschleierung der Wirklichkeit einer letzten sophokleischen Klarheit weichen.

Kleist hatte die Innovation gewagt, seine Tragödie als die eine kontinuierliche Szene ohne Akteneinteilungen zu gestalten. Der gleichbleibende Schauplatz ist das Schlachtfeld, auf dem das Heer der Amazonen abwechselnd und unparteiisch sowohl die Truppen Trojas als auch die der griechischen Konföderation bekämpft. Ein Grund für den Mangel an Begeisterung in der frühen Rezeption des Werkes war seine sprichwörtliche Bühnenuntauglichkeit. Es ist wahr, daß Kleist das altbewährte Mittel der Teichoskopie in einem solchen Maße überstrapaziert, daß allzu viel Chaotisches sich notgedrungen abseits der Bühne ereignet. Kleists dramatische Technik fordert gleichsam im Voraus die Ressourcen des modernen Films. Zwei solche Evokationen mögen jedoch genügen, um dieses Chaos sichtbar zu machen. Sie werden der dritten und der siebenten Szene entnommen:

Staub ringsum,
Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen:
Das Aug' erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.
Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau,
Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,
Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher. (DKV 2, 159)

²⁶ Euripides, *Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus*, hg. David Kovacs, Cambridge (Mass.) und London, 2002, S. 98, Zeile 888 f.: „κρυπτεύουσι δὲ ποικίλωσ/δαρὸν χρόνου πόδα“. Ironisch ist außerdem bei Kleist, daß das „langsame“ Wirken des Fatums ausgerechnet durch die „beschleunigte“ Zeit verhüllt wird.

Nichts, gar nichts sehen wir!
 Es läßt kein Federbusch sich unterscheiden.
 Ein Schatten überfleucht von Wetterwolken
 Das weite Feld ringsher, das Drängen nur
 Verwirrter Kriegerhaufen nimmt sich wahr,
 Die im Gefild' des Tods einander suchen. (DKV2, 179)

In beiden Fällen berichtet eine Nebenfigur von dem, was abseits von der Bühne geschieht. Was sich tatsächlich auf der Bühne ereignet, findet zwangsläufig vor allem in den ruhigeren Intervallen zwischen Schlachtszenen statt. Die Undurchschaubarkeit der Gefühle der Hauptfiguren, die in solchen Szenen exponiert wird, korreliert jedoch in allem mit der Undurchdringlichkeit der Staubwolken auf dem „Gefild' des Tods“ – „Das Aug erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht“ – „Nichts, gar nichts sehen wir!“. Ähnlich ergeht es den Amazonen, die die Gefühle Penthesileas zu enträtseln versuchen, wie in folgendem Austausch zwischen der Oberpriesterin und Penthesileas Freundin Prothoe explizit wird:

DIE OBERPRIESTERIN Unmöglich,
 Da nichts von außen sie, kein Schicksal hält,
 Nichts als ihr töricht Herz –

PROTHOE Das ist ihr Schicksal!
 Nicht wahr? Nun sieh: sie brähe sie vielleicht,
 Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
 Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
 Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.
 Des Lebens höchstes Gut erstrebte sie,
 Sie streift', ergriff es schon: die Hand versagt ihr,
 Nach einem andern noch sich auszustrecken – (DKV2, 189)

Was seine Zeitlichkeit anbetrifft, so ist das Chaos in der abendländischen Mythologie zutiefst ambivalent. In der einen Tradition setzt die ordnende Schöpfung dem Chaos ein Ende. Ein Echo davon ist im vorhin zitierten Passus zu vernehmen: „das Chaos [...], aus dem die Welt sprang“. Bis zu den fatalen Mißverständnissen, die den Tod des Achilles herbeiführen, besteht die Hoffnung, daß in der Tat eine neue Welt aus der Liebe zwischen ihm und Penthesilea entspringen könnte. In einer anderen mythologischen Tradition brodelt das Chaos im Gegenteil als das rein Zerstörerische unter der dünnen Oberfläche einer jeglichen Ordnung. Auch auf diesen Aspekt wird im Text der *Penthesilea* angespielt.

Die erste Erwähnung des Wortes „Chaos“ fällt bereits in der zweiten Szene des Dramas. Ein griechischer Hauptmann berichtet über eine der Begegnungen zwischen Achilles und Penthesilea auf dem Schlachtfeld. In diesem Fall ist es Achilles, der in Lebensgefahr gerät:

Das Roßgeschwader wendet, das erschrockne,
Die Häupter rückwärts in die Geißelhiebe,
Und im verworrenen Geschirre fallend,
Zum Chaos, Pferd' und Wagen eingestürzt,
Lieg unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk,
Wie in der Schlinge eingefangen da. (DKV2, 153)

Synonym in Kleists Text mit dem Fall ins Chaos ist der Abstieg in den Orkus, in die Unterwelt – oder aber in die Selbstvernichtung, wie die Oberpriesterin am Schluß des siebenten Auftritts für Penthesilea voraussagt:

O sie geht steil – bergab den Pfad zum Orkus!
Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft,
Dem Feind' in ihrem Busen wird sie sinken.
Uns alle reißt sie in den Abgrund hin; (DKV2, 182)

Das Chaos des Schlachtfelds als Korrelat der inneren Konflikte Penthesileas läßt wenig Raum für Hoffnung übrig. Und doch ist das Chaos als Medium der Handlung nicht die reine Stasis der vollzogenen Vernichtung. In diesem Chaos herrscht auch die fortschreitende, lineare Zeit, und damit ist auch das Potential einer Veränderung gegeben.

Verallgemeinernd läßt sich behaupten, daß in der Gattung der Tragödie die Zeit auf der Bühne vorwiegend im Zeichen der Unentrinnbarkeit steht. Es mag zwar Nebenhandlungen oder reflektierende Chorpasagen geben, die durch retardierende Momente den Gang der Handlung vorübergehend hemmen, aber am Ende weiß jeder im Publikum, daß die Katastrophe unausweichlich ist. Die Worte der Oberpriesterin – „O sie geht steil – bergab den Pfad zum Orkus!“ – hebt diese Unvermeidlichkeit bereits in der ersten Hälfte des Dramas hervor. Prophetisch sind ebenfalls ihre Worte: „Uns alle reißt sie in den Abgrund hin.“ Denn der Amazonenstaat soll den Freitod seiner Königin Penthesilea nicht überleben. Die einzige Perspektive am Ende des Dramas, die einen

Hoffnungsschimmer erlaubt, ist diejenige des Verlusts. Keine Weltordnung wird trotz des Untergangs der tragischen Helden aufrechterhalten – vielmehr kann man nur jenen humanen Werten nachtrauern, die in dieser oder jener Konstellation kurz aufleuchten und auch im Bewußtsein des Zuschauers oder Lesers trotz der Negativität des Endes dennoch lebendig bleiben.

Was bestimmt dann den Modus der Zeit in dieser gebrechlichen, ja chaotischen Welt? Die Handlung entfaltet sich auf gut antikisierende Weise im Verlaufe des einen Tags. Aber die ungeheure Energie, die dem hektischen Lauf der Ereignisse innewohnt, ergibt sich aus einer merkwürdigen Kondensierung der Zeit. Liest man die frühen Szenen mit Aufmerksamkeit, so stellt sich heraus, daß die wütenden Schlachten und die gegenseitige Verfolgungsjagd zwischen Penthesilea und Achilles bereits *fünf* Tage in Anspruch genommen haben. Man übersieht leicht, daß Kleist sehr geschickt die ausgedehnten Konflikte dieser fünf Tage zur einen entscheidenden Gegenwart komprimiert, die der Grieche Odysseus gleich zu Beginn der allerersten Szene im Zeichen der bevorstehenden Zerstörung schildert:

Wenn Mars entrüstet, oder Delius,
Den Stecken nicht ergreift, der Wolkenrüttler
Mit Donnerkeilen nicht dazwischen wettet:
Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder,
Des einen Zahn im Schlund des anderen. – (DKV2, 145)

Kein rettender oder richtender Gott wird aber eingreifen, um dieses Chaos zu entwirren. Denn ein göttlicher Eingriff müßte der vorwärtsdrängenden Bewegung der Handlung Einhalt gebieten, und das Gegenteil wird durch die Bildhaftigkeit der ersten Szenen bezweckt. Denn hier wimmelt es förmlich von Motiven des jähen Sturzes oder aber der rasanten Bewegung nach vorn. Um nur ein Beispiel zu geben – Antilochus lobt Achilles in folgenden Worten:

Du hast in einem Kampf
Wetteifernder Geschwindigkeit bestanden,
Neridensohn, wie losgelassene
Gewittersturm', am Himmelsplane brausend,
Noch der erstaunten Welt ihn nicht gezeigt. (DKV2, 161)

Wenn man nach der strukturellen Funktion einer solchen Beschleunigung der erlebten Zeit fragt, so gibt es zwei naheliegende

Antworten: Zum einen muß Penthesilea den Achilles auf grausamste Weise töten, obwohl sie ihn von Herzen liebt – die beschleunigte Zeit im Chaos des Schlachtfelds erschafft einen Rahmen, in dem ein dermaßen fatales „Versehen“ plausibel wird, denn den Protagonisten geht eben eine ruhig abwägende Übersicht über mögliche Konsequenzen auf eklatante Weise ab; zum anderen korreliert das rasante Tempo der Ereignisse mit dem Begehren der Hauptfiguren. Nicht nur die Siegeslust, sondern auch mächtige Leidenschaften treiben Achilles und Penthesilea gnadenlos voran. Odysseus verfehlt diesen Aspekt der Zeitdimension keineswegs, wenn er im Dialog mit Achilles zu einem handfesten Tiervergleich greift:

Beim Gott des Donners! Nirgends, oder dort
Kühlst du die Brunst dir ab, die, rastlos drängend,
Gleich einem jungen Spießer, dich verfolgt. (DKV2, 162)

Und es ist Penthesilea selber, die in der neunten Szene – nochmals im Zeichen des Tierhaften – den Drang der eigenen Leidenschaften ausgiebig beklagt:

Verflucht mir diese schnöde Ungeduld!
Verflucht, im blutumschäumten Mordgetümmel,
Mir der Gedanke an die Orgien!
Verflucht, im Busen keuscher Arestöchter,
Begierden, die, wie losgelaßne Hunde,
Mir der Drommete erzne Lunge bellend,
Und aller Feldherrn Rufen, überschrein! (DKV2, 162)

Der Zeitmodus solcher „Begierden“ ist derjenige des besinnungslosen Handelns oder aber der eiligen Fehleinschätzung. Die Reminiszenz an die von Dionysos herbeigeführte Verblendung des Pentheus und der thebanischen Frauen in Euripides' *Bakchen* ist unverkennbar. Kleists Evokationen des rauschenden Chaos verstärken auf höchst raffinierte Art die wesentliche Teleologie seiner tragischen Handlung, die den Spielraum der Figuren progressiv verengt. Es gibt von der Perspektive der künstlerischen Technik aus im Grunde nichts Zufälliges an diesem Chaos. Aus der Perspektive Penthesileas jedoch sind „Zeit“ und „Zufall“ gleichermaßen Feinde, die es zu überlisten gilt. Wie Jacqueline de Romilly zeigt, ist letztere Verbindung eine euripideische Innovation:

The great similes in Sophocles could be reconciled with the idea of a possible order escaping man's understanding; with Euripides, time is the realm of *tuchê*, or „chance.“ In the *Hippolytos*, when the hero has just left, after having been cursed by his father, the women of the chorus say that they begin to doubt providence when they behold men's fortunes and their deeds (*tuchais*): „for one change follows upon another, coming from one direction or other; and life (*aiôn*) is perpetually shifting to and fro.“²⁷

Zwei Reden Penthesileas enthalten meines Erachtens den Schlüssel zum Verständnis von Kleists schöpferischem Umgang mit dem Zeitempfinden der tragischen Gestalten des Euripides. Die erste finden wir im fünften Auftritt. Penthesilea löst ihr Bewußtsein plötzlich aus der Verstrickung in die wechselnden Etappen der Schlacht heraus und besinnt sich auf einmal – und nur flüchtig – auf das, was mit und in ihr vorgeht. Unmittelbar vor einer Bühnenanweisung, die eine „Pause“ markiert, „in welcher sie sich sammelt“, richtet sie an sich selbst die Frage: „Was bin ich denn seit einer Hand voll Stunden?“ (DKV2, 169)

Damit macht sie auf die eigene Ratlosigkeit in Bezug auf den Wandel in ihrem Inneren aufmerksam, den sie zwar spüren, aber nicht artikulieren kann. Zugleich aber signalisiert sie, daß der Pfeil der Zeit sich für sie sehr deutlich beschleunigt hat, seitdem sie am Sterbebett ihrer Mutter Otrere den in sich widersprüchlichen Imperativ erhalten hat: „Mars ruft dich!/Du wirst den Peleiden dir bekränzen/Werd' eine Mutter stolz und froh, wie ich – „ (DKV2, 220). Der Widerspruch liegt darin begründet, daß die „Marsbräute“ sich keinen bestimmten Gegner in der Schlacht aussuchen dürfen – jenen Feind allein dürfen sie besiegen und anschließend „bekränzen“, den das Schlachtglück ihnen in den Weg stellt. Hinter Penthesileas Fixierung auf Achilles steht zwar die Autorität der sterbenden Mutter – ihre Ausrichtung auf nur den einen Kämpfer im Heer der Griechen bricht jedoch von vornherein das Gesetz der Amazonen, das sie als Königin doch verkörpern soll.

Penthesileas Frage an sich selbst – „Was bin ich denn seit einer Hand voll Stunden?“ – hebt zweierlei hervor. Da sie der Flut der sich überstürzenden Ereignisse ausgesetzt ist und außerdem noch einen nicht lösbaren Widerspruch am eigenen Leibe erfahren muß, fehlt ihr – wie übrigens auch vielen Figuren in anderen Werken

27 Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, S. 119 f.

Kleists – die Zeit zu einer ruhigen Besinnung auf sich selbst. Was Hölderlin in seinem Gedicht *Der Archipelagus* „die reißende Zeit“ nennt, erlaubt ihr keine rationale Auseinandersetzung mit der eigenen Situation.²⁸ Sie muß es bei der Hoffnung bewenden lassen, daß ihre gegenwärtige Verwirrung gegen allen Anschein dennoch das Potential eines positiven Werdens in sich birgt – anders gesagt: daß aus dem Chaos von „Begierden“, Transgressionen und inkommensurablen Wendungen der Ereignisse eine neue „Welt“ entspringen könnte, in der auch der neuen Penthesilea, deren Entstehung sie nur ahnen kann, eine Liebeserfllung zuteil werden könnte. Bezeichnenderweise ist diese Pause nur von kürzester Dauer, denn sonst ist für Penthesilea jene „rasende“ Ungeduld kennzeichnend, die sie selbst gelegentlich als Last empfindet – „Verflucht mir diese schnöde Ungeduld!“ (DKV2, 186) – und die auf das Zeitempfinden in den Dramen Euripides’ zurückzuführen ist.²⁹

Die zweite Textstelle, die Kleists innovativen Umgang mit den bei Euripides vorhandenen Zeitmodalitäten kennzeichnet, befindet sich in Penthesileas langem Dialog mit Achilles in der 15. Szene. Penthesilea ist in der Illusion befangen, daß sie Achilles im Kampf besiegt hat und daß sie über ihn in dem Maße frei verfügen darf, wie die strengen sexuellen Mores des Amazonenstaates es gestatten. Dieses Zwischenspiel stellt gleichsam eine Insel in der Zeit dar, ein Asyl für die beiden Protagonisten, das ihnen mitten in den

28 Hölderlin. *Werke und Briefe*, hgg. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Frankfurt/M 1969, Bd. 1, S. 131: „und wenn die reißende Zeit mir/Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Not und das Irrsal/Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert/La der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken.“

29 Vgl. Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, S. 123 f.: „And, very often, Euripides stops to describe that impatience, which starts and stirs the action. He does it for the normal restlessness of the soldiers in Aulis [...]: he imagines and quotes their words, in a lively human complaint: ‚Achilles, what are we waiting for? What kind of time must we still count and measure out, till we start for Troy?‘ (815). He does it also in more serious cases, where he seems to take an artistic pleasure in describing this very impatience of desire, when desire will lead to disaster. ‚Take me there quickly! I grudge the delay,‘ exclaims Pentheus in the *Bacchae* (820): he is urging Dionysos to take him to the mountain, where he will meet his death.“

Turbulenzen der Schlacht vorübergehend die Möglichkeit bietet, ihre Gefühle ohne den Druck bevorstehender Angriffe oder Niederlagen in wohlüberlegten Worten zu artikulieren.

In diesen seltenen Augenblicken der Ruhe entfaltet sich eben *keine* rationale Einschätzung der eigenen Situation, sondern vielmehr ein Wunschtraum Penthesileas, der in der konkreten Gegenwart seinen Anfang nimmt, aber sich bald in den Bereich unmöglicher Sehnsüchte begibt:

Die Freiheit schenk' ich dir, du kannst den Fuß
 Im Heer der Jungfrau setzten, wie du willst.
 Denn eine andre Kette denk' ich noch,
 Wie Blumen leicht, und fester noch, als Erz,
 Die dich mir fest verknüpft, ums Herz zu schlagen.
 Doch bis sie zärtlich, Ring um Ring, geprägt,
 In der Gefühle Glut, und ausgeschmiedet,
 Der Zeit nicht und dem Zufall mehr zerstörbar,
 Kehrst du, weil es die Pflicht erheischt, mir wieder [...] (DKV2, 211)

Wie soll man sich diese „Kette“ vorstellen? Zunächst einmal als Transgression, denn der Amazonenstaat – wie Penthesilea sehr wohl weiß – verbietet jegliche dauerhafte Verbindung zwischen einer Kriegerin und dem Mann, den sie einmal beim „Fest der Rosen“ bekränzt hat. An zweiter Stelle antizipieren die Bilder, in die das Schmieden dieser imaginären Kette gefaßt wird, die allerletzte Szene des Dramas, in der sich Penthesilea mit einem gleichermaßen imaginären Dolch den Tod gibt. Denn auch dieser Dolch wird in ihrem Inneren geschmiedet: „Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers/Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,/Heißatmendem, der Reue durch und durch;/Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu [...]“ (DKV2, 256). An dritter Stelle muß eine Bindung, die „der Zeit nicht und dem Zufall mehr zerstörbar“ sein soll, eine völlige Negierung der im Chaos des Schlachtfelds herrschenden Verhältnisse darstellen. Anders gesagt: Das Glück, das eine solche Bindung bedeutet, ist eine Extrapolation aus jener Zeit, die im Chaos der Gegenwart herrscht. Sie ist ebenfalls eine Übertretung der Gesetze des Staates, die die Auswahl der Väter künftiger Amazonen ausgerechnet durch den Zufall bestimmen lassen und den Genuß des „Rosenfestes“ aufs engste befristen.

Die Affinität zwischen der imaginären „Kette“, die Achilles an Penthesilea in zeitloser Glückseligkeit einst binden soll, und dem metaphorischen Dolch, den Penthesilea zuletzt aus einem „vernichtenden Gefühl“ formen wird, um sich den Tod zu geben, legt jedoch nahe, daß eine Befreiung aus der Zeit im Rahmen dieser Tragödie stets doppeldeutig sein muß: Zeitlos ist jene Sphäre, in die man ein Glück hineinprojiziert, das mit der mit Verpflichtungen und Verboten umzäunten Existenz der Königin eines Amazonenstaates keineswegs verträglich ist; zeitlos ist aber auch der Orkus, das Chaos, dem keine neue Welt entspringen wird, das Chaos als reine Vernichtung.

Zu den Techniken Kleists gehört seit seinem ersten Drama, *Die Familie Schroffenstein*, das Strukturprinzip der paradoxen Antizipation, das ich an anderer Stelle ausführlich kommentiert habe und das einen Schluß vorwegnimmt, der niemals Wirklichkeit werden soll.³⁰ Ich denke zum Beispiel an die Umkleidungsszene zwischen Ottokar und Agnes im fünften Akt dieser Tragödie. Was im Grunde nur ein strategisches Manöver sein soll, um die mörderischen Väter zu täuschen, wird von Ottokar in eloquenten Worten zu einem „Fest der Liebe“ umgestaltet. Er benutzt den Vorwand des Kleidertausches, um jene Hochzeitsnacht heraufzubeschwören, die die Liebenden niemals erleben sollen, denn sie werden allzu bald durch die eigenen Väter ermordet.

Es gibt allerdings bei Kleist viele Beispiele einer *orthodoxen* Antizipation, die Ereignisse vorwegnimmt, die später wirklich in Erscheinung treten – ein klares Beispiel ist der Traum des Richters Adam, den er am Beginn des *Zerbrochenen Krugs* erzählt: Der Traum nimmt das Debakel des Prozesses vorweg, den Adam selbst unter dem skeptischen Blick des Gerichtsrats Walter zu führen verdammt ist.³¹

Im Text der *Penthesilea* gibt es ebenfalls keinen Mangel an antizipierenden Momenten orthodoxer Art: Die Titelfigur wird ja so

30 Anthony Stephens, Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists in ders., *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg/Br. 1999, S. 453–471.

31 Vgl. DKV1, S. 297: „– Mir träumt’, es hätt’ ein Kläger mich ergriffen,/Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich,/Ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort,/Und schält und hunzt’ und schlingelte mich herunter,/Und judiziert’ den Hals ins Eisen mir.“

oft in früheren Szenen von anderen Gestalten als wütendes Raubtier oder rasende Furie bezeichnet, daß ihre Tötung des Achilles und ihre Zerfleischung seiner Leiche schon mehrmals durch die Bildhaftigkeit des Stücks vorweggenommen worden sind. Die oft kommentierte Leitmetapher der Jagd führt gleichsam durch das „Chaos“ des Schlachtfelds hindurch zur unvermeidlichen Katastrophe.

Kleist macht jedoch in seinem letzten Trauerspiel die Technik der paradoxen Antizipation zu einer Strategie von ausschlaggebender Bedeutung. Ein markantes Beispiel dieser Abwandlung der Zeit finden wir kurz vor dem großen Dialog zwischen Achilles und Penthesilea im 15. Auftritt. Prothoe hat Achilles dazu überredet, so zu tun, als ob Penthesilea ihn besiegt hätte und er jetzt ihr Gefangener sei. Penthesilea ist mißtrauisch, denn sie hat in ihrer Ohnmacht das Gegenteil „geträumt“. Erst als Achilles vor ihr ein Knie beugt, gibt sie der Versuchung nach, an seine Niederlage zu glauben. Freudig ruft sie aus: „Der junge Nereïdensohn ist mein!“. Bezeichnend für den Modus der paradoxen Antizipation ist, daß sie dann für geraume Zeit den leibhaftig vor ihr knieenden Achilles einfach ignoriert. Statt den langen Dialog mit ihm anzufangen, der die mit Recht berühmte fünfzehnte Szene ausmacht, ergeht sie sich in einer langen antizipierenden Schilderung des Rosenfestes, an dem sie – nach einer früheren Äußerung – noch niemals teilgenommen hat, weil sie noch Jungfrau ist:

Heran, ihr sieggekrönten Jungfrau'n jetzt,
 Ihr Töchter Mars, vom Wirbel bis zur Sohle
 Vom Staub der Schlacht noch überdeckt, heran,
 Mit dem Argiverjüngling jegliche,
 Den sie sich überwunden, an der Hand!
 Ihr Mädchen, naht euch, mit den Rosenkörben:
 Wo sind für soviel Scheitel Kränze mir?
 Hinaus mir über die Gefilde, sag' ich,
 Und mir die Rosen, die der Lenz verweigert,
 Mit eurem Atem aus der Flur gehaucht!
 An euer Amt, ihr Priestr'innen der Diana:
 Daß eures Tempels Pforten rasselnd auf,
 Des glanzerfüllten, wehrauchduftenden,
 Mir, wie des Paradieses Tore, fliegen! (DKV2, 204)

Die ganze Evokation ist eigentlich im Optativ gehalten, aber Penthesilea beschwört mit solcher Anschaulichkeit und Inbrunst ein

Fest herauf, das sie weder erlebt hat noch erleben wird, daß ihre getreue Freundin Prothoe sich zu einer mahnenden Korrektur gezwungen fühlt:

Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
 Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin.
 Du wahnst, wahnst dich in Themiscyra schon,
 Und wenn du so die Grenzen überschwärmst,
 Fühl' ich gereizt mich, dir das Wort zu nennen,
 Das dir den Fittich plötzlich wieder lähmt.
 Blick' um dich her, Betrogene, wo bist du?
 Wo ist das Volk? Wo sind die Priesterinnen? (DKV2, 205)

Diese Zurechtweisung wird ebenfalls so ausgesprochen, als ob der tatsächlich anwesende Achilles nichts als ein Luftgebilde sei, und es ist wiederum für die paradoxe Art einer solchen Antizipation bezeichnend, daß Penthesileas Replik ihn mit keiner Silbe erwähnt:

O laß mich, Prothoe! O laß dies Herz
 Zwei Augenblick' in diesem Strom der Lust,
 Wie ein besudelt Kind, sich untertauchen;
 Mit jedem Schlag in seine üpp'gen Wellen
 Wäscht sich ein Mackel mir vom Busen weg.
 Die Eumeniden fliehn, die schrecklichen,
 Es weht, wie Nahn der Götter um mich her,
 Ich möchte gleich in ihren Chor mich mischen,
 Zum Tode war ich nie so reif als jetzt. (DKV2, 205)

Die *paradoxe* Antizipation deutet eine Negierung der Zeitlichkeit im zweifachen Sinne an: Zum einen projiziert Penthesilea ihre Gefühle in jene imaginäre Zeitlosigkeit – „des Paradieses Tore“ öffnen sich –, zu der keine Figur im Drama Zugang hat; zum anderen macht die Extrapolation aus der Gegenwart die Nähe von deren Kehrseite, nämlich dem Tode, fühlbar.

Ominös ist vor allem, daß im Modus der *orthodoxen* Antizipation diese Rede sowohl Penthesileas Selbstreinigung mit Wasser im 24. Auftritt als auch ihre Todesbereitschaft zu einer Zeit vorwegnimmt, da ihr der Anblick von Achills Leiche noch erspart bleibt: „Ich bin so selig, Schwester! Überselig/Ganz reif zum Tod', o Diana, fühl' ich mich!“ (DKV2, 248 f.) Diese auffällige Koinzidenz beider Modi der Antizipation, hebt den Tod als deren gemeinsamen Nenner hervor.

Penthesilea mag wohl aus dieser Perspektive gesehen eine „Betrogene“ im Sinne von „Selbstbetrogene“ sein, die die „Grenzen“

sowohl der Zeit als auch des Raumes „überschwärmt“ – aber nichts kann verhindern, daß sie das trügerische Glück dieser Zeit außerhalb der Zeit in vollen Zügen genießt. Ja, sie gibt Prothoe sogar Rechenschaft über die gewagte Ekstase:

– Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter,
 Ich, du Geliebte, ich empfand es nicht;
 Erbittert hat es, Göttern mich und Menschen
 In unbegriff'ner Leidenschaft empört.
 Wie seltsam war, auf jedem Antlitz, mir,
 Wo ich sie traf, der Freude Spur verhaßt;
 Das Kind, das in der Mutter Schoße spielte,
 Schien mir verschworen wider meinen Schmerz.
 Wie mögt' ich Alles jetzt, was mich umringt,
 Zufrieden gern und glücklich sehn! Ach, Freundin!
 Der Mensch kann groß, ein Held, im Leiden sein,
 Doch göttlich ist er, wenn er selig ist! (DKV2, 205f.)

Hatte der Text bereits sehr früh den Modus der Zeitlichkeit, dem die Handlung sonst untersteht, als die Zeit „seit die Furien walten“ definiert, so ist es bezeichnend, daß Penthesilea ihre vorübergehende Befreiung aus eben dieser Zeiterfahrung mit dem an Goethes *Iphigenie* erinnernden Ausruf: „Die Eumeniden fliehn, die schrecklichen“ signalisiert.³² Diese Zeit gegen die Zeit ist jedoch nicht als ‚erfüllte Zeit‘ im idealistischen Sinne zu bezeichnen, denn sie muß ja durch einen Willensakt heraufbeschworen werden und sie bleibt für Prothoe und die anderen Amazonen allzu deutlich bloß ein „Wahnsinn“ Penthesileas. Und doch vertieft sich die Ironie dieser Anspielung noch weiter in der gleichen Szene. Denn das, was Cornelius Castoriadis als „public time“ bezeichnet, herrscht auch im Amazonenstaat, und diese Zeitmodalität schließt eine Dimension ein, in der die Eumeniden tatsächlich verbannt

32 Vielfältige Ironien umgeben diese Anspielung auf die Heilung Orestis im dritten Aufzug von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Goethes Werke, Bd. V, S. 44: „Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz./Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,/Zum Tartarus und schlagen hinter sich/Die ehnen Tore fernabdonnernd zu./Die Erde dampft erquickenden Geruch/Und ladet mich auf ihren Flächen ein./Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.“ Was für Orest die Rückkehr zur Wirklichkeit und die Möglichkeit bedeutet, nach langer geistiger Umnachtung frei zu handeln, erweist sich für Penthesilea als das Gegenteil: Ihre illusorische Befreiung von den „Eumeniden“ wird später ihren Preis einfordern.

werden dürfen. So darf Penthesilea als Staatsträgerin befehlen, jene Hymne singen zu lassen, die das Rosenfest einleitet:

CHOR DER JUNGFRAUN *mit Musik:*

Ares entweicht!

Seht, wie sein weißes Gespann

Fernhin dämpfend zum Orkus niedereilt!

Die Eumeniden öffnen, die scheußlichen:

Sie schließen die Tore wieder hinter ihm zu. (DKV2, 207)

Die trügerische Koinzidenz zwischen der phantasierten Zeit, in der Penthesilea eine „Seligkeit“ genießt, die ihr niemals zuteil werden soll, mit dem öffentlichen Ritual enthält den Keim der Katastrophe. Denn die beiden Zeitmodi klaffen weit auseinander, wie die ihr dennoch gehorchenden Amazonen deutlich erkennen.³³

In der Zeit, die im Amazonenstaat waltet, darf das Rosenfest nur innerhalb festgelegter Grenzen existieren – und zwar als Umkehrung der sonst herrschenden Verhältnisse. Sonst dominiert die im Zeichen des Ares – der mit recht als „Vertilgergott“ bezeichnet wird (DKV2, 232) – stehende Gesinnung, die Penthesilea im späteren Dialog mit Achilles geradezu beiläufig eingestehen läßt: „Der jungen Söhne Leben knicken wir,/Die Töchter aber frohen Angedenkens,/Ziehn wir zum Dienst des Frauenstaates groß.“ (DKV2, 74). Daß Penthesilea im 14. Auftritt solche Grenzen „überschwärmt“, ist nur der Auftakt zu weiteren Transgressionen, die sogar die Oberpriesterin mit Grauen erfüllen soll.

Wenn sie sich dann in der folgenden Szene auf ihren langen Dialog mit Achilles endlich einläßt, so gipfelt dieser in keiner Wiederholung einer solchen „Seligkeit“, sondern vielmehr in der nüchternen Feststellung, daß die stark voneinander abweichenden Weltbilder eines griechischen Helden und einer Königin der Amazonen nicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Als der Dialog durch einen erneuten Angriff der Amazonen abgebrochen wird, herrscht zwischen den beiden Liebenden keinerlei Einigkeit darüber, wer wem „folgen“ soll. Aus solchen Differenzen ergeben sich dann die unheilvollen Mißverständnisse, die die Katastrophe herbeiführen.

33 „DIE JUNGFRAU Es sei. – O die Betrogene! – Singt! Spielt!“ (DKV2, 207).

„Die Grenzen überschwärmen“ erhält als Strukturprinzip eine rein zeitliche Bedeutung dadurch, daß Projektionen aus der zur Katastrophe hineilenden Gegenwart Gestalt annehmen, die in dem „privaten“ Zeitempfinden Penthesileas jene „Seligkeit“ ermöglicht, die in der „öffentlichen“ Zeit des Amazonentums Illusion bleiben muß. Auf inhaltlicher Ebene haben jedoch Penthesileas Grenzüberschreitungen eine reflexive und im Grunde zerstörerische Wirkung auf diese Grenzen selbst. Das prekäre Gleichgewicht zwischen einem Leben im Dienst des „Vertilgergotts“ und den seltenen Intervallen der Zärtlichkeit in den „Reih'n“ „heil'ger Feste“ (DKV2, 218) wird durch die Transgressionen ausgerechnet der Königin ins Wanken gebracht. Dies macht die Verwirrung der Oberpriesterin offensichtlich, nachdem Penthesilea Achilles getötet hat und zu verstehen gibt, man solle dieser seine Leiche zu Füßen legen. Sie ruft voller Entrüstung aus:

Was *soll* mir das?
 Was soll die *Leiche* hier vor mir? Laß sie
 Gebirge decken, unzugängliche,
 Und den Gedanken deiner Tat dazu!
 War ich's, du – Mensch nicht mehr, wie nenn ich dich?
 Die diesen Mord dir schrecklich abgefordert? –
 Wenn ein Verweis, sanft aus der Liebe Mund,
 Zu solchen Greulnissen treibt, so sollen
 Die Furien kommen, und uns Sanftmut lehren! (DKV2, 244)

Verwirrend ist für diese zweite Vertreterin des Staates in der Tat die Konfrontation mit dem Moment des Exzesses, das von Anfang an dem Amazonentum innewohnte. Achilles hatte ja im Dialog mit Penthesilea treffend bemerkt: „Vernichtend war das Schicksal, Königin,/Das deinem Frauenstaat das Leben gab.“ (DKV2, 214) Vernichtung ist dem Ethos der „Marsbräute“ keineswegs fremd – nur hat Penthesileas Zerfleischung des geliebten Feindes die Grenzen zwischen dem Walten des „Vertilgergottes“ und dem ebenfalls „heiligen“ Rosenfest verwischt. Als die Oberpriesterin dann bald erkennt, daß der unberechenbare Zustand der Königin den Fortbestand des Staates selbst bedroht, verkehrt sich ihre Empörung ins Gegenteil:

Du, meine große Herrscherin, vergib mir!
 Diana ist, die Göttin, dir zufrieden,
 Besänftigt wieder hast du ihren Zorn.
 Die große Stifterin des Frauenreiches,

Die Tanaïs, das gesteh' ich jetzt, sie hat
Den Bogen würd'ger nicht geführt als du. (DKV2, 245)

Wie dem auch sei, Penthesilea gibt den Befehl, als sie bald darauf endgültig bei klarem Bewußtsein ist: „Und – im Vertrauen, ein Wort, das niemand höre,/Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft.“ (DKV2, 255)

Die Zeitmodalitäten, die wir bisher berücksichtigt haben, gelten für die Handlung des Dramas bis zu dem Punkt, da Penthesilea als „Mänade“ nach dem Muster von Euripides' *Bakchen* Achilles im Wahnsinn tötet. Die „reißende Zeit“ als äußeres Chaos und innere Verblendung hat damit als dramatische Technik seinen Zweck erfüllt, und weicht nunmehr einer sich etappenweise und langsamer entfaltenden Gegenwart. Lediglich eine einzige Bewusstseinsphase Penthesileas ist in den Schlußszenen dem Zeitmodus der paradoxen Antizipation zuzuordnen. Nach ihrer Selbstreinigung mit Wasser und bevor sie die Leiche des Achilles erblickt, schafft sie sich in ihrer Phantasie eine Todeserfahrung, die mit ihrem tatsächlichen Tode schroff kontrastiert:

O sagt mir! – Bin ich in Elisium?
Bist du der ewig jungen Nymphen Eine,
Die unsre hehre Königin bedienen,
Wenn sie von Eichen-Wipfeln still umrauscht,
In die kristallne Grotte niedersteigt?
Nahmst du die Züge bloß, mich zu erfreuen,
Die Züge meiner lieben Prothoe an? (DKV, 249)

Sonst entspricht der Schluß des Dramas dem in Euripides' *Bakchen* vorgegebenen Muster, wie Jochen Schmidt es treffend beschreibt:

Die ganze pathographische Genauigkeit, mit der Kleist seine Penthesilea nach der Tat nicht weniger als vier innere Zustände durchlaufen läßt (Stupor: 2704–2828; Lysis: 2829–2859; wahnhaftes Verzückerung: 2860–2873; Erkenntnis: 2880–Schluß), ist euripideisch; besonders gilt dies für die mit psychologischer Meisterhaft gestalteten Übergänge vom einen zum anderen Zustand. Ähnlich, nur viel einfacher und rationaler, führt Euripides die durch Dionysos verblendete Agave vom Wahn zur Erkenntnis.³⁴

Im Sinne der hier aufgezeigten Zeitmodalitäten legen diese Übergänge den Weg zu jener „Besinnung“ frei, den die Zeitstrukturen

34 Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, S. 239.

bis zur Katastrophe versperrt hatten. Denn sowohl die restriktiven Grenzen in der „öffentlichen“ Zeit des Amazonentums als auch Penthesileas leidenschaftliches „Überschwärmen“ jeglicher Schranken verhindern durch ihre Wechselwirkung jede rettende Besinnung. Mit abgründiger Ironie führt Kleist dieses Motiv in die Schlußszenen des Dramas an einem Punkt ein, wo es nichts mehr zu retten gibt:

DIE ERSTE PRIESTERIN

Wenn man mit Wasser sie besprengt, gebt Acht,
Besinnt sie sich.

DIE OBERPRIESTERIN O ganz gewiß, das hoff ich.

PROTHOE

Du hoffst's, hochheilige Priesterin? – Ich fürcht' es. (DKV, 247)

Alle haben eigentlich Grund, die Ergebnisse von Penthesileas „Besinnung“ zu fürchten. Denn nachdem das Äußerste geschehen ist, führt kein Weg in die alten Grenzen zurück. Vielmehr steht deren Kollabieren unmittelbar bevor. Daß die Königin die Leiche vor die Füße der Oberpriesterin legen läßt, bringt die ganze Ambivalenz des „Heiligen“ im Ethos des Amazonentums zur Geltung. Daß sie dann nach der plötzlichen *volte face* dieser Vertreterin des Staats, die sie exkulpernde Rede – „Diana ist, die Göttin, dir zufrieden“ – schlicht überhört, ist für den Fortbestand der Erbschaft der Tanaïs noch verhängnisvoller. Denn nachdem ihre Besinnung sich zu einer schonungslosen Klarheit über die Tatbestände durchgerungen hat, fällt sie ohne Berufung auf irgendeine Gottheit das Urteil über sich selbst.

Hierin ist auf unerwartete Weise ein sophokleisches Moment zu erkennen, das wohl auf Kleists eingehendes Studium des *König Ödipus* zurückzuführen ist. Denn Penthesilea bleiben Auswege noch offen, wie etwa: Sie hat im Wahnsinn gehandelt, kann daher für die „Greulnisse“ nicht verantwortlich sein – oder: Um den „Frauenstaat“ zu erhalten, könnte man ihre Untat dem „Vertilgergott“ zuschreiben. Ähnlich exkulpernde Faktoren stehen Sophokles' Ödipus zur Verfügung, wie Christoph Menke geltend macht.³⁵

35 Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M 2005, S. 21: „Ödipus verurteilt sich trotz dieser Gegengründe. Ebendieser Trotz – gegenüber Gegengründen – macht den Exzeß seines Ur-

Aber Penthesilea ist in ihrer Selbstverurteilung genau so „exzessiv“, wie sie es früher in ihrer Leidenschaft war: „Ich zerriß ihn.“ (DKV2, 254) Die exzessive, ja gnadenlose Klarheit ihrer Selbstverurteilung markiert die Rückkehr Kleists zu seinem ersten Modell unter den altgriechischen Tragödien.

Der Kontrast zum Verhalten Agaues am Schluß der *Bakchen* ist auffällig: Ihre sich lange verzögende Erkenntnis, daß sie den eigenen Sohn getötet hat, schlägt eben jenen Weg ein, den Penthesilea vermieden hat: „Dionysos hat uns zerstört – jetzt begreife ich es“.³⁶ Dementsprechend nimmt sie die mindere Strafe des Exils auf sich, wohingegen Penthesilea konsequent ihr über sich selbst verhängtes Todesurteil vollstreckt. Bei Euripides begründet Dionysos sein Handeln mit dem Hinweis, daß alle Strafen längst von Zeus selbst verordnet worden seien,³⁷ aber Penthesilea verliert keinen Gedanken darüber, was die Götter von ihr in diesem Augenblick erwarten mögen. Für sie ist eine göttliche Gerichtsbarkeit nicht mehr relevant. Die letzte Bewußtseinsphase Penthesilea markiert daher einen deutlichen Wechsel der Zeitmodalität. Dominierte bislang auf exzessive Art in der metaphorischen Gestalt des Chaos der euripideische Gebrauch der Zeit als Verschleierung der Wirklichkeit, so macht sich zuletzt die sophokleische Variante der alles entlarvenden Zeit als die gleichermaßen exzessive innere Zeitmodalität Penthesileas geltend.

Abschließend zu diesen Überlegungen zur Zeitproblematik in der *Penthesilea* muß vermerkt werden, daß die Schlüsselworte „die Grenzen überschwärmen“ von Prothoe als Kritik gemeint werden und den Standpunkt des Amazonenstaates vertreten. Da dieser Staat selbst der schweren Prüfung durch die tragische Krise seiner Königin nicht standhält, bedarf Penthesileas „Schwärmerei“ auch einer erneuten Bewertung. Denn jene Extrapolationen aus der

teilens aus: Exzessiv, überschüssig und übermäßig ist seine Selbstverurteilung nicht bloß für uns, gemessen an dem was wir (besser) wissen, sondern für ihn, gemessen an dem, was er selbst weiß. Er weiß, was gegen seine Verurteilung spricht – daß er für seine Taten nicht verantwortlich ist –, und muß sich doch verurteilen; Ödipus' Selbstverurteilung ist exzessiv *und* reflexiv.“

36 Euripides, *Bacchae*, S. 142, Zeile 1296: „Διόνυσος ἡμᾶς ὄλεσ' ἄρτι μανθάνω.“

37 Ebenda, S. 148, Zeile 1349.

linearen Zeit, die ich unter der Rubrik „paradoxe Antizipation“ gedeutet habe, stellen das einzige Gegengewicht zur trostlosen Folge der Ereignisse in der „gebrechlichen Welt“ dar, die die tragische Krise bestimmt.

In diesem Sinne lassen sie sich als Kleists gewagte Adaptation der ‚überzeitlichen‘ Rolle der Chorgesänge in der antiken Tragödie verstehen, die Jacqueline de Romilly hervorgehoben hat.³⁸ Ergänzend muß sogleich hinzugefügt werden, daß aus Kleists ironischer Perspektive solche „Seligkeit“ nie Wirklichkeit werden kann und auf die „private“ Zeit der Hauptfigur im Sinne Castoriadis’ beschränkt bleibt. Damit verzichtet Kleist im Voraus auf jene Möglichkeit des Gleichgewichts zwischen der katastrophaler Entelechie der Haupthandlung und der reflektierenden, retardierenden Wirkung der Chorgesänge in der antiken Tragödie. In struktureller Hinsicht ist seine radikale Abwandlung der Funktion des Chors im *Robert Guiskard* einer solchen Subvertierung des tradierten Gleichgewichts durchaus vergleichbar.

Sogar der Liebesdialog zwischen Achilles und Penthesilea – obwohl dem Modell der paradoxen Antizipation nachempfunden – läßt manche Dissonanzen vernehmbar werden und endet mit dem Erweis der Unverträglichkeit der Gesellschaftsordnungen, die beide Protagonisten verinnerlicht haben. Daß die einzige atemporale Dimension des Dramas zugleich als individuelle „Schwärmerei“ bezeichnet werden kann, bezeugt Kleists sehr genaue Differenzierung der modernen gegenüber der antiken Tragödie.

„Die Grenzen überschwärmen“ – in diesem Sinne verstanden – dürfte als Motto für Kleists innovativen Umgang mit der Zeitthematik und mit deren Funktion in der Tragödienstruktur stehen. Denn seine Technik als Dramatiker stößt in diesem Stück immer wieder an die Grenzen der Gattung. Daß so viele wichtige Ereignisse abseits der Bühne stattfinden, muß durch die Lebendigkeit der Reportagen kompensiert werden, und doch schreitet der Text geradezu nach einer modernen Alternative zur Teichoskopie. Das Gleiche gilt für das Problem der Gleichzeitigkeit der

38 Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, S. 31: „Greek tragedy describes an acute crisis of a temporal nature belonging to a world which, in many ways, remains nontemporal.“

Gefühle. Achilles und Penthesilea hegen bei weitem keine eindeutigen Gefühle für ihr Gegenüber. Mordlust vermischt sich stets mit „Brunst“ und sanfter Zuneigung.

Am liebsten hätte sich Kleist wohl einer Sprache bedient, die diesem Zugleich einander widersprechender Gefühlsregungen adäquat wäre. So stößt er sich auch an der notwendigen Entfaltung eines Diskurses als Sequenz. Das Ergebnis läßt sich an der Widersprüchlichkeit zwischen Äußerungen der gleichen Figur auf engstem Raum wahrnehmen. So erklärt Achilles im dreizehnten Auftritt rundheraus seine Absicht, Penthesilea auf so grausame Art zu ermorden, wie er bereits den Fürsten Trojas Hektor getötet hat: „Mein Will' ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen,/Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat.“ Und doch: wenige Zeilen später befiehlt er: „Sag' ihr, daß ich sie liebe. [. . .]/Ich will zu meiner Königin sie machen.“ (DKV2, 200) Penthesilea kämpft in ihren Reden auch vergeblich mit der Unmöglichkeit, konträren Gefühlen gleichzeitig Ausdruck zu verschaffen. In der neunten Szene wechselt sie ihren emotionellen Standpunkt so schnell und auf so unberechenbare Art, daß ihr ganzes Gefühlsrepertoire sich gleichsam als Kaleidoskop vor dem Publikum und auch vor den dadurch zutiefst verstörten Amazonen entfaltet.

Meine abschließende These ist daher, daß der Text aus dem von Kleist so konsequent beschleunigten Zeitempfinden jene Energie bezieht, die ein vielfaches „Überschwärmen“ der Grenzen einer prekär gewordenen dramatischen Konvention, nämlich der modernen Tragödie, zur poetischen Wirklichkeit werden läßt. Eine spezifisch Kleistsche Ironie ist meines Erachtens darin wahrzunehmen, daß ausgerechnet diese spannungsgeladene Komprimierung der Zeit im scheinbaren Chaos der Handlung jene Kraft freisetzt, die Penthesileas „Überschwärmen“ der Zeitgrenzen in ihrer Antizipation des Rosenfestes, ihrem momentanen Empfinden, sie sei in „Elisium“, und in jenen anderen Augenblicken des Glücks ermöglicht, das sie als tragische Heldin niemals in der linearen Zeit erleben soll. Was ich als „paradoxe Antizipation“ bezeichnet habe, kennzeichnet jedoch die einzigen Episoden in der Tragödie, in der Penthesilea sich selbst als „selig“ bezeichnet. Diese „Seligkeit“ darf man als Geschenk des Dichters an seine geliebte, aber schon von vornherein zum Scheitern verurteilte Heldin bezeichnen.

Damit definiert Kleist zugleich die Zeitverhältnisse für die moderne Tragödie als asymmetrisch: Die sich überstürzenden Ereignisse werden stets die Projektionen in ein tröstliches Überzeitliches aufwiegen; der Tod als gemeinsamer Nenner beider antizipierenden Modi wiegt stets mehr als die flüchtig erhaschten Blicke ins „Elisium“. Diese illusorischen, „seligen“ Momente gelten jedoch mehr, was die gesamte Werteskala des Dramas anbetrifft, als etwa das dubiose „Heilige“, aus dem der Amazonenstaat hervorgeht. Daß Kleist nach der *Penthesilea* kein Stück mehr als „Trauerspiel“ bezeichnet, soll nicht als Anlaß zu ätiologischen Mutmaßungen dienen – immerhin wäre ein Vergleich der hier aufgezeigten Zeitstrukturen mit denjenigen im als „Schauspiel“ bezeichneten *Prinz Friedrich von Homburg* sehr ergiebig. Die einzige Seligkeit, die Kleists *Penthesilea* zuteil wird, ist Hoffnung und zugleich auch Verhängnis. Daher hat eine solche Seligkeit – etwa im Sinne Goethes – zugleich etwas Dämonisches an sich. Goethe faßte bekanntlich seinen Begriff des Dämonischen in der paradoxen Formel zusammen: „Nemo contra Deum nisi Deus ipse“. In Bezug auf die Zeitthematik der *Penthesilea* dürfte man vielleicht die rätselhaften Epiphanien der von *Penthesilea* allein erlebten Erfüllungen mit dem Satz umschreiben: „Nihil contra tempus nisi tempus ipsum“.