BEITRÄGE ZUR KLEIST-FORSCHUNG
2003

Sonderdruck

KLEIST-MUSEUM
FRANKFURT (ODER)
ihrem Kern einen ganz anderen Bezugspunkt hat: nicht das grausige Geschick des Pentheus als Spiegel der Greuel des Penthesileas, sondern die aufwühlende politische und philosophische Frage der Zeit, die Kleists Tragödie entfaltet und die ein Analogon in Euripides’ Tragödie hat. Es ist die Frage nach dem selbstdisperspruchlichen, sich selbst negierenden Grund einer an der Idee der Freiheit orientierten politischen Ordnung.

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

Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,
Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrschafts-Männerstimme mehr durchtritt,
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze: (V.1957–61)


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

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


[14]


Hast du ihm wirklich, du, mit diesen Händen
Den flücht’ gen Fuß durchgeklet, an deiner Achse
Ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift? – (V. 1796–98)
Alsbald wird sie dann Achill ihr Bild von ihm ausmalen:
Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst
[...]
Wie du, entflamm't von hoher Siegerlust,
Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,
Die blutigen, auf nackter Erde schlepft; (V. 2194–98)

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

Penthesilea versteht ihre Wiederholung des mythischen Begründungskaktes des Freiheitsstaates offenbar typologisch als zweite Handlung, die die erste zurücknimmt, wenn sie – des ganzen Ausmaßes ihrer Tat an Achill inne – die Obergrieferin der Amazotten auffordert: „Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!“ (V. 3029). Analog wird später im Essay „Über das Marionettentheater“ davon die Rede sein, daß man „viel von dem Baum der Erkenntnis essen“ müsse, „um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“ (vgl. III, 563), also von einem zweiten, das zurückzunehmen habe, was durch das erste Essen entstanden ist.7 Aber Penthesilea’s typologisch zweiter, von allem Spiel entkleideter Vollzug des Gründungsmythos „Marchochzeit“ eröffnet keiner Aussicht im neues Paradies, als Rückkehr etwa in den „Stand der Unschuld“, der gegeben war, ehe die äthiopischen Männer in das Land der Skythen eingedrungen waren. Die Perspektive, die Penthesilea’s Tat – das Tote zu töten – mit sich führt, ist vielmehr die Auflösung aller Gestalt, das A-morphen, „Unmarkierte“.8 Das ist nicht nur Rückkehr in den Absolutismus mythischer Wirklichkeit, Zitation des Gottes Dionysos in die Gegenwart, was die attische Tragödie erfolgreich distanziert hat durch Überführen in Spiel. Die Rücknahme dieses Weges zur Tragödie kommt vielmehr bei der „anderen Seite“ des Gottes der Entgrenzung an, d.i. bei der Austreibung aller Gestalt, dem Amorphen und Namenlosen.9 So wurde das Paradox des bürgerlichen Freiheitsstaates transponiert in das Paradox einer Tragödie, die sich darin vollendet, daß sie den Weg, der zur Tragödie geführt hat, bricht und zurückwendet – d.h. ganz wörtlich re-flektiert – in seinen Ursprung absolu-

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

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

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


Selbstzerstörung endender dionysischer Gefolgschaft. Hierzu völlig stimmig tritt in dem Drama, das die Theatralität der wahren dionysischen Gefolgschaft herausarbeitet, Dionysos als Theaterspieler auf: er agiert selbst in (Menschen-)Maske und versetzt seinen Gegenspieler in „leichten Wahn“ (ἐλαξία ψαυσία), der ihm die Hemmung nimmt, sich als Frau zu verkleiden, was Dionysos betreibt, um, wie er sagt, Pentheus seinem eigenen Volk als lömlicher Figur vorzuführen. Mit seiner Apotheose des Theaters als des Ortes der Gefolgschaft des Dionysos zitiert und bestätigt dieses Drama zugleich die Entwicklungsgeschichte der attischen Tragödie. Das Verfehlen aber dieses theatralischen Zugleichs von Ekstase und Bei-Sich-Sein bestimmt Euripides’ Drama als tragisch. In diesem Verfehlen ist die Fehlhandlung der Protagonisten zu erkennen, ihre „hamartia“, die ihnen einerseits von der Situation nahe gelegt wird (der Bedrohung aller Ordnung durch den neuen Gott von dem man hört, daß er seine Anhänger in entmenschlichendes Rasen versetze), die zugleich aber im Charakter der Protagonisten gründet, d.i. in ihrer Anmaßung, einem Gott Anerkennung und Gefolgschaft weivereigen zu wollen. Die Tragödie wird in Euripides’ „Bakchen“ daraus entwickelt, daß verfehlt wird, was die Entwicklungsgeschichte der Tragödie war, die Theatralisierung der dionysischen Entgrenzung als eines Zugleichs von Ekstase und Bei-Sich-Sein, was im Wirkungsziel der Tragödie, Erregen von Affekten und Katharsis, immer neu wiederholt wird. Kleists Tragödie zeigt im Vergleich hierzu nicht ein Verfehlen des Weges, der zur attischen Tragödie geführt hat, sie nimmt vielmehr, wie dargelegt, diesen Weg als ganz zurück. Der Blick auf Euripides’ „Bakchen“ hat gezeigt, was dabei zurückgenommen wird: ein theatralisches Zugleich von Entgrenzung und Inne-Sein von Grenzen. Solch ein Zugleich kennzeichneten den Amazonenstaat, die Wiederholung seines Gründungssaktes „Marschhoheit‘: Ekstase, Hineingehen in den Raum mythischer Entgrenzung, im Kampf, der den Kriegsgott Mars in die Gegenwart zitiert und Bewahren des Maßes, Unterscheiden und Trennen zwischen göttlicher und menschlicher Welt, sofern die Vereinigung mit dem Mann auf die menschliche Dimension beschränkt bleibt. Das war, so kann man von den „Bakchen“ her sagen, ein theatralisches Zu-
gleich, das aber offenbar nicht mehr aufrecht erhalten werden kann, vielmehr zur Entscheidung nach der einen oder anderen Seite hin drängt (Oteres Vermächtnis), weil es zu einer anderen Art Theater in einem gegenüber der Erfahrungsgrundlage von Euripides’ Tragödie sehr verschiedenen politischen Kontext geworden ist: als mythische „Rationalisierung“ der Selbstwidersprüchlichkeit des modernen bürgerlichen Freiheitsstaates. Das Deutungsmodell der attischen Tragödie vermag diese Aporie offenbar nicht mehr zu fassen.


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


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

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

Anmerkungen

3. "Die Bakchen" wurden in der Endphase des Peloponnesischen Krieges (zwischen 408 und 406 v. Chr.) geschrieben, d. h. im Erfahrungshorizont des vollständigen Niedergangs der Athenischen Demokratie.
9. Meroe spricht von Penthesilea nach deren Greueltat analog als 'Sie, die fortan kein Name nennt' (V. 2607).
12 Die Bakchen (Anm. 11), S. 135.
13 Vgl. ebenda, S. 134, V. 315–18.
14 Vgl. ebenda, S. 134, V. 326.
15 Ebenda, S. 183, V. 1296.
17 Vgl. „Die Bakchen“ (wie in Anm. 11), S. 760f., V. 851.