HELLENOGERMANICA

GRIECHISCHE GERMANISTISCHE HOCHSCHULSTUDIEN

Herausgeben von
Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie (Universität Athen)
Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie (Universität Thessaloniki)
Griechische Gesellschaft für Germanistische Studien (Thessaloniki)

Wissenschaftlicher Beirat
Konrad Ehlich (Freie Universität Berlin)
Ekaterini Dorfmüller-Karpousa (Aristoteles-Universität Thessaloniki)
Karen Schramm (Universität Leipzig)
Wolfgang Müller-Funk (Universität Wien)
Isabel Hernández González (Universidad Complutense Madrid)
Ilse Nagelschmidt (Universität Leipzig)
Isabel Capeloa Gil (Universidade Católica Lissabon)
Annette Werberger (Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder)
Giorgos Kentrotis (Ionio Panepistimio Korfu)

BAND 3

Zu Qualitätssicherung und Peer Review der vorliegenden Publikation

Die Qualität der in dieser Reihe erscheinenden Arbeiten wird vor der Publikation durch einen externen, von der Herausgeberschaft benannten Gutachter im Double Blind Verfahren geprüft. Dabei ist der Autor der Arbeit dem Gutachter während der Prüfung namentlich nicht bekannt; der Gutachter bleibt anonym.

Notes on the quality assurance and peer review of this publication

Prior to publication, the quality of the work published in this series is double blind reviewed by an external referee appointed by the editorship. The referee is not aware of the author's name when performing the review; the referee's name is not disclosed.

Olga Laskaridou / Joachim Theisen (Hrsg.)

Nur zerrissene Bruchstücke

Kleist zum 200. Todestag

Athener Kleist-Tagung 2011

PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

ISSN 2195-2132
ISBN 978-3-631-64103-3 (Print)
E-ISBN 978-3-653-02659-7 (E-Book)
DOI 10.3726/978-3-653-02659-7

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2013
Alle Rechte vorbehalten.
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Dieses Buch erscheint in der Peter Lang Edition und wurde vor Erscheinen peer reviewed.

www.peterlang.com

Vorwort

So unfreundlich seine Zeitgenossen zu Kleist waren, so dankbar sind ihm heutige Literaturwissenschaftler. Wer die Gedenkveranstaltungen, Tagungen, Bücher, Zeitungsartikel zum Gedenkjahr zählen will, hat viel zu tun. Kaum eine sich modern gebende literaturtheoretische Richtung, die ohne ihn auskommt, wenn sie sich nicht gar auf ihn als Gewährsmann beruft. Und kaum ein Autor, der zu Lebzeiten so unverstanden blieb und es heute wieder ist; die Fülle von Zugängen hat sein Werk derart durchlöchert, dass, je intensiver man sich mit ihm beschäftigt, umso weniger von ihm übrig bleibt. Eine „Gesamtinterpretation" seines – ja immerhin nur schmalen – Werkes ist aussichtslos und wohl auch kaum zu erstreben. Kleists „innere Zerrissenheit" ist zu seinem Markenzeichen geworden und garantiert seine ewig jung bleibende, stets frische Knospen treibende und immer wieder neu entdeckte Aktualität. Aus dem Schriftsteller, „den die Zeit nicht tragen" konnte, ist einer geworden, ohne den heutige Literaturwissenschaft kaum auskäme.

Auch auf der Athener Tagung im Dezember 2011 zu Kleists 200. Todestag wurden unterschiedliche Zugänge aus unterschiedlichen Richtungen vorgestellt. Nicht nur Literaturwissenschaftler kamen zu Wort, sondern auch Theater-, Kunst- und Musikwissenschaftler, Dramaturgen, Philosophen und Übersetzer. Die meisten der damals gehaltenen Vorträge sind in diesem Band versammelt.

Er wird eröffnet durch die Beiträge von zwei Besuchern aus Deutschland, deren Themen kaum gegensätzlicher sein könnten und doch miteinander verwandt sind. **Martin Roussel** (Köln) konzentriert sich auf die nie so recht glückende Kommunikation und macht eine Rhetorik des Schweigens ausfindig, während **Rolf-Peter Janz** (Berlin) von der Bedeutung (naturwissenschaftlicher) Experimente für Kleists Werk ausgeht und die Helden in Ausnahmezuständen sieht, aus denen sie – in der Regel – nicht mehr herausfinden. **Alexandra Rassidakis** (Thessaloniki) beschäftigt sich nicht mit der Interpretation von Kleists Werk, sondern mit der Bedeutung des Interpretierens in den Texten selbst: Die Personen sind dem Verständnis ihrer Kontrahenten ausgeliefert, was zu unübersehbaren Konflikten führen muss. Dass Kleist Gattungen sprengte, ist der Ausgangspunkt des Beitrags von **Katherina Mitralexi** (Athen), die sich der *Penthesilea* von einer narrativen Perspektive aus nähert und zeigt, wie Kleist bewusst gegen den Literaturbetrieb anschreibt und -spielen lässt. Auch **Stefan Lindinger**

(Athen) widmet sich Grenzüberschreitungen, allerdings eher zeitlichen, indem er das historisch eigentlich überholte Motiv des Gottesurteils in das Zentrum seiner Überlegungen zum *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* stellt; von da aus kommt er zu Rückschlüssen auf eine zentrale Problematik Kleists: die Unzuverlässigkeit von Zeichen. Für **Chara Bakonikola** (Athen) spiegelt sich Kleists eigene Lebenssituation, die er mit anderen Zeitgenossen teilt, auch in seinem literarischen Werk wider: das Gefangensein in einer existentiellen Falle. In ähnlicher Weise definiert auch **Elena Noussia** (Athen) Kleists literarisches Schaffen: auf der Grenze zwischen Rationalität und Irrationalität. Eine ganz andere Dimension bringt hingegen **Anastasia Chournazidi** (Athen) ins Spiel; sie greift auf den Mythos zurück, um *Amphitryon* zu verstehen und damit auch eine anthropologische Konstante in Kleists Werk freizulegen. **Katerina Karakassi** (Athen) widmet sich einem sehr naheliegenden Thema: Von der Aufklärung her denkend demontiert Kleist den Begriff der Familie; die von ihr behandelten Novellen erschließen sich so in ihrem historischen und damit gesellschaftlichen Kontext.

Michael Weitz (Athen) hat die Anthropologie im Blick, wenn er den Marionettentheater-Essay unter die Lupe nimmt, um den Stellenwert der schlichten Menschlichkeit in Kleists Universum zu betonen. **Georgios Sagriotis** (Frankfurt am Main) versteht denselben Essay von Kant und Schiller her und lokalisiert ihn von da aus zwischen Klassik und Romantik. Im Anschluss kommt ein Regisseur und Schriftsteller zu Wort, **Giorgos Michailidis** aus Athen, der nicht nach den Marionetten, sondern nach dem Marionettenspieler fragt. – Mit kleinen Texten geht es weiter. Der Philosoph **Georg Xiropaidis** (Athen) entwickelt aus den *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* eine Ästhetik des Erhabenen, die ihren Ausgangspunkt zwar bei Kant hat, sich aber scharf von ihm absetzt, während **Kostas Ioannidis** (Athen und Ioannina) aus der schieren Materialität von Friedrichs Gemälde versucht, Kleists Bemerkungen von einer aktuellen Perspektive aus zu klären. **Olga Laskaridou** (Athen) entwickelt aus den drei Künstlerbriefen ein ästhetisches Programm, das sie auch in Kleists Werk wiederfindet, und **Joachim Theisen** (Athen) kitzelt aus den „Anekdoten" der *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* poetologische Positionen.

Auch intertextuelle und intermediale Bezüge werden behandelt. **Konstantinos Kotsiaros** (Korfu) rückt Kleist in Beziehung zu Franz Kafka, die beide einen Weg vom Sündenfall zur Wahrheit suchen. Unter dem Gesichtspunkt des Bösen vergleicht **Eleni Georgopoulou** (Thessaloniki) *Das Erdbeben in Chili* mit Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. Der Umsetzung Kleistscher Vorgaben in die Bildende Kunst widmet sich **Virginia Agapi Spyratou** (Athen): Kokoschkas Radierungen zur *Penthesilea* werden unter Rückgriff auf Kristevas Konzept der „abjection" analysiert. Dass nach Kleists *Zerbrochnem Krug* auch eine Oper

komponiert wurde, mitten im zweiten Weltkrieg, dürfte den wenigsten bekannt sein; der Athener Musikwissenschaftler und Komponist **Minas I. Alexiadis** stellt den Komponisten Viktor Ullmann, der 1944 von den Nazis in Auschwitz ermordet wurde, und seine Oper vor.

Auch die abschließenden drei Arbeiten des Bandes beschäftigen sich in je unterschiedlicher Weise mit der Rezeption Kleists. **Evangelia Tsiavou** (Athen) unternimmt es, von einem psychoanalytischen Ansatz aus, Kleistlektüren (am Beispiel der *Marquise von O...*) zu rekonstruieren. **Elena Karakouli**, Dramaturgin am Athener Nationaltheater, berichtet von der Bochumer *Penthesilea*-Inszenierung von 2007, und schließlich vergleicht **Anastasia Daskaroli** (Athen) drei griechische Übersetzungen der *Marquise von O...*

Kleist war der breiteren Öffentlichkeit in Griechenland bis in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts mehr oder weniger unbekannt. Zwar wird er bereits 1817 von dem griechischen Philosophen Konstantinos Ikonomos in *Grammatika*, der bedeutendsten philologischen Abhandlung der griechischen Aufklärung, zusammen mit Lessing und Schiller zu den drei wichtigsten deutschen Dramatikern gezählt; dennoch erfolgt seine griechische Erstaufführung erst 1906. Es ist vorwiegend das Athener Nationaltheater, dessen Regisseure unter deutschem Einfluss stehen und Kleists Stücke – eher vereinzelt – auf die Bühne bringen: 1906 *Der zerbrochne Krug*, 1938 *Prinz Friedrich von Homburg*, 1939 *Penthesilea* im „Naturtheater" von Lykabettos (mit Laien-Schauspielern der Jugendorganisation des faschistischen Metaxas-Regimes!) und 1954, wieder am Nationaltheater, *Der zerbrochne Krug*. Die große Kleist-Wende auf den griechischen Bühnen kommt in der 1980er Jahren, als die damals neugegründete Theatergruppe „I Skini" die erste nicht staatlich organisierte Inszenierung des *Zerbrochnen Krugs* unternimmt. Das Stück war ein derartiger Erfolg, dass es sich seitdem bei griechischen Regisseuren großer Beliebtheit erfreut und von etlichen Boulevard-, Gemeinde- und Laientheatern in ganz Griechenland immer wieder aufgeführt wird. Es ist heute noch das meistgespielte Stück Kleists, aber inzwischen sind auch Inszenierungen der meisten seiner anderen Stücke zu verzeichnen, so z.B. *Das Käthchen von Heilbronn* (2003), *Amphitryon* (2005), *Penthesilea* (1986, 2002), *Prinz Friedrich von Homburg* (2008).

Die erste Hälfte der 80er Jahre ist auch für die Rezeption von Kleists Prosa entscheidend. Seine acht Erzählungen liegen heute alle, außer dem *Zweikampf*, in griechischer Sprache vor, einige in mehreren Übersetzungen. Gleich zwei Anthologien sind 1984 und 1985 erschienen, die die Erzählungen *Die Marquise von O...*, *Die Verlobung in St. Domingo*, *Das Erdbeben in Chili*, *Die heilige Cäcilie* und *Der Findling* enthalten. Eine Sonderstellung nimmt *Das Bettelweib von Locarno* ein, das Ende der 90er Jahre ins Lesebuch der 2. Klasse des griechi-

schen Lyzeums aufgenommen wurde; Kleist ist damit Bestandteil des Lektürekanons der griechischen Schule. *Michael Kohlhaas*, dessen erste Übersetzung zwar erst 2010 erschien, hat eine besonders interessante Rezeption erfahren: Zwischen 1974 und 2011 wurde er viermal für die Bühne bearbeitet und inszeniert, so dass *Michael Kohlhaas* hierzulande nach dem *Krug* das zweit meistgespielte ‚Stück' Kleists ist.

Auch die Essays wurden dem griechischen Publikum mittlerweile zugänglich gemacht. Schon 1984 erschien das *Marionettentheater*, 2007 die Paradoxe *Von der Überlegung*, und *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* wurde zweimal übersetzt (2007 und 2012).

Die griechisch-sprachige wissenschaftliche Literatur zu Kleist fällt dagegen spärlich aus; neben vereinzelten Aufsätzen gibt es nur die Übersetzung von Stefans Zweigs Monografie *Heinrich von Kleist*. Die Athener Tagung zum 200. Todesjahr des Dichters wollte auch diese Lücke schließen.

Die Tagungssprachen waren Deutsch und Griechisch; die griechischen Vorträge wurden für diesen Band übersetzt.

Olga Laskaridou – Joachim Theisen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5

Martin Roussel
Kleists Rhetorik des Schweigens 13

Rolf-Peter Janz
Affektregie bei Kleist 33

Alexandra Rassidakis
Im Tollhaus der Deutungen.
Der hermeneutische Akt bei Heinrich von Kleist 45

Katherina Mitralexi
Narrative Strategien in Kleists *Penthesilea* 59

Stefan Lindinger
„Gott hat gerichtet!" – ? – Das Gottesurteil.
Ein Motiv in Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* und *Der Zweikampf* 75

Chara Bakonikola
Mystische Erfahrung und sinnliche Realität in Kleists Theaterstücken 89

Elena Noussia
Das Wunderbare im *Käthchen von Heilbronn* 97

Anastasia Chournazidi
Der Mythos als Terror und Spiel. Heinrich von Kleists *Amphitryon* 105

Katerina Karakassi
Mythos Familie oder die Novellen *Das Erdbeben in Chili*, *Der Findling* und *Die Marquise von O...* 117

Michael Weitz
Figuren des Widerstands auf der Bühne des Marionettentheaters. Zum Verhältnis von Moralistik und Manie bei Kleist 131

Georgios Sagriotis
„Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt". Ästhetik und Geschichte in Kleists *Über das Marionettentheater* 143

Giorgos Michailidis
Über das Marionettentheater 155

Georg Xiropaidis
Die radikale Materialität des erhabenen Sehens. Kleists gemischte *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* 159

Kostas Ioannidis
Kleist und Friedrich. Die Malfläche und die gemalte Welt 171

Olga Laskaridou
Kleists ästhetisches Programm der „Erfindung nach eigenthümlichen Gesetzen" 179

Joachim Theisen
Poetologischste Anekdoten. *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* 191

Konstantinos Kotsiaros
Kleist und Kafka: Eine Wahlverwandtschaft? 205

Eleni Georgopoulou
Die Dimension des Bösen. Von der Theodizee in Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* zur Dialektik der Aufklärung in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* 217

Virginia Agapi Spyratou
„Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust". Penthesilea: Das Monströse bei Kleist, Kokoschka und Kristeva 229

Minas I. Alexiadis
Viktor Ullmanns Oper *Der zerbrochene Krug* 241

Evangelia Tsiavou
Anatomie des Lesens. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...* 249

Elena Karakouli
Penthesilea, das „unspielbare" Stück, auf die Bühne bringen 263

Anastasia Daskaroli
Die Marquise von O... in drei griechischen Übersetzungen. Ein Beitrag zur Rezeption Kleists in Griechenland 269

Narrative Strategien in Kleists *Penthesilea*

Katherina Mitralexi[1]

Mit seiner Länge von 3043 Versen und der Einteilung in 24 Auftritte weicht Kleists Trauerspiel *Penthesilea* vom klassischen dramatischen drei- oder fünfaktigen Schema erheblich ab. Es bedient sich überdies in exzessiver Weise erzählerischer Partien, nicht nur der schon aus dem antiken Drama bekannten Techniken der Teichoskopie und des Botenberichts, sondern auch vielfältiger episierender Merkmale in Raum-, Zeit- und Personenredegestaltung. Es soll hier eine Lektüre des Dramas mithilfe des narratologischen Analyseinstrumentariums versucht werden, mit dem Ziel, den eigentümlich „epischen" Charakter des Werkes freizulegen, welches Penthesileas „Zorn" erzählt.

Die Reaktion Goethes auf die Zusendung des ersten *Phöbus*-Heftes durch Kleist, am 24. Januar 1808, ist allzu bekannt. Darin war u.a. das *Organische[] Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea* enthalten, auf welches Kleist in seinem Begleitschreiben ausdrücklich und ausschließlich Bezug nimmt, indem er darauf hinweist, dass die konkrete Tragödie „ebenso wenig für die Bühne geschrieben" sei wie die Komödie *Der zerbrochne Krug*. (II, 805)[2] Auf beides, die Lektüre des Hefts und des Fragments sowie auf Kleists Bemerkungen, antwortet Goethe sowohl indigniert als auch selbstbewusst, einerseits dass er sich mit *Penthesilea* aufgrund ihres so vollkommen fremdartigen Charakters nicht anfreunden könne und andererseits, dass es ihn betrübe, wenn junge talentierte Dramatiker sich als dem (zeitgenössischen) Theater abgeneigt zeigten, was er im Grunde selbstgefällig als deren Ungenügen interpretiert, es handele sich dabei wohl nicht um „wahrhaft theatralische[] Genie[s]" (zit. nach Appelt/Nutz, 93). Kleists dramatischer Vorschlag kollidierte ganz offensichtlich, sowohl inhaltlich wie auch formal, mit der Auffassung über das Drama und über das Theater, wie diese im klassischen Weimar Gültigkeit haben.

Diese Meinungsverschiedenheit sollte auch bald darauf zum eklatanten Misserfolg der Uraufführung des *Zerbrochnen Krugs* am 2. März 1808 in Wei-

---

1 Katherina Mitralexi ist Professorin für Neuere Deutsche Literatur am Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Athen. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, deutsch-griechische Literaturbeziehungen, Mythos in der modernen Literatur und Erzähltheorie. Letzte Publikation: *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση* (Die Rezeption Heinrich Heines in Griechenland. Eine kritische Darstellung). Madrid: Ediciones del Orto 2012. E-Mailadresse: kmitral@gs.uoa.gr.

2 Ich zitiere nach Kleist 1964; im Text nur Band- und Seitenangaben.

mar führen. Bei der Gestaltung des Abendprogramms hatte Goethe der Komödie Kleists nicht nur eine kurze einaktige Oper vorangestellt, sondern auch das eigentlich ebenfalls einaktige, wenn auch recht umfangreiche, aus 13 Auftritten und 2429 Versen bestehende Drama Kleists in drei Akte zerlegt, was der Intention des Autors eindeutig zuwider lief und der dramatischen Spannung zusätzlich abträglich war, welche Goethe ohnehin vermisst hatte und durch den eigenen Eingriff vielleicht herstellen wollte. Das Publikum dieser ersten Aufführung nahm das Stück besonders ungnädig auf und beklagte sich am meisten über das viele Erzählen darin, es war also nur folgerichtig, dass der *Krug* in Weimar kläglich unterging. Verärgert über diesen Misserfolg beeilte sich Kleist, noch im selben Monat im *Phöbus* einige Auftritte der Komödie zu veröffentlichen, während er später für die Druckversion (1811) den überaus langen zwölften Auftritt zwar von 513 auf nur 58 Verse reduzierte[3], es jedoch ansonsten durchaus bei der Einakter-Form des Stücks beließ. Man muss hier noch hinzufügen, dass das Manuskript, also die erste uns überlieferte Form des *Zerbrochnen Krugs*, nicht einmal eine Unterteilung in Auftritte aufwies. (I, 924f.) Es handelte sich um einen durchgehenden Text, dessen innerer Zusammenhang und dessen Logik durch Goethes Eingriffe erheblichen Schaden erlitten hatten.

Auch das Trauerspiel *Penthesilea* ist trotz seiner Länge als ein Einakter zu betrachten. In ihrer endgültigen Form[4] besteht die Tragödie aus 3043 Versen bzw. aus 24 Auftritten, ohne Akteinteilung, und ist – nach dem *Robert Guiskard*-Fragment (1803/1808)[5] und dem *Zerbrochnen Krug* (1808/1811) – das dritte dramatische Werk Kleists, das dieses formale Merkmal aufweist,[6] wobei zudem allen drei, entstehungsgeschichtlich zusammenhängenden Dramen ein weiteres Merkmal gemeinsam ist: ihr Bezug zur antiken Dichtung und zum antiken Mythos; sie entstammen allesamt Kleists früher Beschäftigung mit dem antiken Drama[7] und zeugen von seinem Ehrgeiz, auf dem Gebiet der zeitgenössischen dramatischen Produktion, im Kontext von Klassik und Romantik und in produktiver Auseinandersetzung mit und Entgegensetzung zu diesen Diskursen etwas ganz eigentümlich Neues hervorzubringen. Im Falle des Trauerspiels *Penthesilea* handelt es sich um eine Bemühung um die Tragödie, wobei dieses Drama als Kleists letzter Versuch anzusehen ist, sich mit dieser angesehenen Gattung auseinanderzusetzen. Denn genau genommen hat Kleist die Bezeichnung „Trauerspiel" nur dreien seiner Dramen beigegeben: der *Familie Schroffenstein*, dem *Robert Guiskard*-Fragment[8] und eben der *Penthesilea*, wofür er,

3 Zum Misserfolg der Weimarer Aufführung und zur Bedeutung des ursprünglichen Schlusses (den Kleist unter der Bezeichnung „Variant" als Anhang bei späteren Textausgaben beibehielt) für das Gesamtverständnis des Werks: Schmidt 2003, 76-84.

4 „Überliefert ist die *Penthesilea* in drei Fassungen. Es gibt erstens das Manuskript eines nicht bekannten Schreibers, das Kleist selbst an verschiedenen Stellen korrigiert hat. Es gibt zweitens ein *Organisches Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea*, das im ersten Stück des *Phöbus* publiziert wurde (Januar 1808). Und es gibt drittens den Erstdruck des gesamten Dramas im Verlag der Cottaschen Buchhandlung von 1808." (Port, 50)

5 Uns sind zehn Auftritte ohne Akteinteilung überliefert (I, 153-173).

6 Das Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein,* Kleists Erstling, ist ein „klassisches" fünfaktiges Drama, wie auch die drei späten Dramen *Die Herrmannsschlacht, Das Käthchen von Heilbronn* und *Der Prinz von Homburg.* Das dem *Penthesilea*-Drama entstehungsgeschichtlich nahe stehende Lustspiel *Amphitryon* ist allerdings ein dreiaktiges Drama, wie dessen Vorlage, das gleichnamige Lustspiel Molières aus dem Jahr 1668, auf das es sowohl inhaltlich als auch formal intensiv und explizit rekurriert.

7 Das *Guiskard*-Fragment und der *Zerbrochne Krug* rekurrieren beide auf die Tragödie *König Ödipus* des Sophokles, während *Penthesilea* intertextuell auf zahlreiche mythische Erzählungen und antike Quellen verweist, darunter auf Homers *Ilias* wie auch auf Tragödien des Euripides. (Schmidt 2003, 105-113) Das Lustspiel *Amphitryon* verarbeitet ebenfalls ein antikes Sujet, den Herakles-Alkmene-Amphitryon-Mythos.

8 Die beiden frühen Dramen haben für ihn den Anspruch auf die Realisierung einer Tragödie moderner Provenienz offenbar nicht erfüllt. Die *Familie Schroffenstein,* 1803 anonym erschienen, bezeichnet er in einem Brief an seine Halbschwester Ulrike als eine „elende Scharteke" und rät von der Lektüre des Dramas nachdrücklich ab. (II, 731) Es ist derselbe Brief, in dem er voll Stolz seine Familienangehörigen auf eine Besprechung des Dramas in der Presse aufmerksam macht: „Leset doch einmal im 34. oder 36. Blatt des ‚Freimüthigen' den Aufsatz: *Erscheinung eines neuen Dichters.* Und ich schwöre Euch, daß ich noch viel mehr von mir weiß, als der alberne Kauz, der Kotzebue. Aber ich muß Zeit haben, *Zeit* muß ich haben – O Ihr Erinnyen mit Eurer Liebe!" (II, 731) Sein Freund Zschokke berichtet von einer Lesung unter Freunden aus dem Stück, wobei die Wirkung einer Tragödie, milde gesagt, verfehlt wurde: „Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, daß, bis zu seiner letzten Szene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde." (Zit. nach Schmidt 2003, 50) Das fünfaktige Drama rekurriert eindeutig auf Shakespeares *Romeo und Julia,* aber der tragische Tod der beiden Verliebten, die Blut- und Schauerszenen und die heftigen Gefühlsausbrüche reichen offenbar nicht aus, um die Wirkung des Tragischen zur Entfaltung zu bringen. Nach Schmidt 2003, 62, fehlt hier der „Darstellung äußeren Greuels [...] noch die innere Dimension des Leidens." Das *Robert Guiskard*-Fragment gilt wiederum als das Zeugnis eines Scheiterns, desjenigen der intensiven Bemühung des Autors um die erhabene Tragödie, nimmt er sich doch vor, ausgehend vom Sophokleischen *König Ödipus,* ein modernes tragisches Verhängnis, ein tragisches Schicksal unter den Bedingungen einer neueren, geschichtlichen Zeit zu gestalten, wobei das Ergebnis seinen Erwartungen, seinem Ehrgeiz und seinen hoch gestellten Ansprüchen nicht entspricht. Kleist vernichtet bekanntlich 1803 in Paris das *Guiskard*-Manuskript, wie er in Briefen an seine Schwester in überschwänglichem Ton verkündet. Es gibt kaum Informationen darüber, wie dieses genau beschaffen war, uns sind nur die zehn Auftritte, ohne Akteinteilung, überliefert, die Kleist 1808 im *Phöbus* veröffentlicht hat; dieses Fragment legt freilich mit guten Gründen die Vermutung nahe, dass auch hier keine Akte vorgesehen waren, nur eine Reihe

wie gesagt, eine ungewöhnliche Form gewählt hat, oder diese hat sich ihm vielmehr aufgedrängt, als besser geeignet, die Inhalte des Dramas aufzunehmen und darzustellen.

Was Kleist mit der *Penthesilea* inhaltlich zur Anschauung bringt (*histoire*), ist eine Frage, die die Interpreten in der mittlerweile uferlosen Forschungsliteratur einfallsreich, äußerst kontrovers und facettenreich zu beantworten versucht haben. Wir stellen hier diese Frage vorerst zurück, um das Augenmerk zunächst auf die formalen Eigentümlichkeiten des Trauerspiels *Penthesilea* zu richten, auf den *discourse*.

Auf die großzügig verwendeten episierenden Elemente im Stück, die langen Erzählungen und auch diejenigen Elemente, die schon die antike Tragödie kennt (Botenbericht und Teichoskopie), ist natürlich oft hingewiesen worden.[9] Man hat auch auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass die Anzahl der Auftritte in Kleists Drama genau der Anzahl der Gesänge von Homers *Ilias* entspricht, ein Werk, in dessen intertextuellen Umkreis Kleists opus magnum hauptsächlich zu situieren ist.[10] Umso mehr verwundert es, dass diese konzeptuell wichtige intertextuelle Referenz[11] auf verhältnismäßig wenig Resonanz in der Forschung ge-

von Auftritten. Die Frage, ob es sich doch um den Text von 1803 oder um einen neuen Entwurf handelt, ist nicht zu beantworten.

9 Hauthal, 244-248, sieht die Funktion der episierenden Elemente des Werks in der Überblendung des Vollzugscodes des Dramas mit einem narrativ vermittelten Darstellungscode (Barthes) und in der dadurch gegebenen Möglichkeit, seine Performanz zu reflektieren. Sie betrachtet „Kleists diegetisches Theater als paradoxe Einheit von Unmittelbarkeit und Vermittlung" (Hauthal, 255).

10 Im Manuskript des Dramas sind es allerdings noch 23 Auftritte (Kleist 1992, 245-613) Für den Druck hat Kleist dann aus der ursprünglichen 14. Szene zwei Auftritte gemacht, die 14. und die 15. Szene der Druckversion, vielleicht doch, um mit der Zahl der Auftritte auf das homerische Epos anzuspielen.

11 In gewisser Hinsicht erzählt Kleist im Trauerspiel eine Fortsetzung der Handlung der *Ilias*. Wiederholt ist im Drama die Rede von Hektors Tötung durch Achill, mit dessen Bestattung im Hause des Priamos das antike Epos endet, und von dessen Körperschändung durch Achill. Bei Hederich, der wichtigsten Quelle Kleists für den Penthesilea-Mythos, werden die beiden Ereignisse, Penthesileas Ankunft vor Troja und Hektors Tötung durch Achill, in unmittelbaren zeitlichen und auch ätiologischen Zusammenhang gebracht. (Hederich, 1939) Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang auf Goethes Absicht hinzuweisen, eine Fortsetzung der *Ilias* zu schreiben, deren Thema der Tod des Achill sein sollte. Am 23. Dezember 1797 schreibt er an Schiller: „Schließlich muß ich noch von einer sonderbaren Aufgabe melden, die ich mir [...] gegeben habe, nämlich zu untersuchen, ob nicht zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen von der trojanischen Küste noch ein episches Gedicht inne liege oder nicht. Ich vermute fast das letzte [...] Der Tod des Achills scheint mir ein herrlich tragischer Stoff." (Goethe, 756) Goethe hat daraufhin das Epos *Achilleis* konzipiert, das jedoch unvollendet geblieben ist; es existiert lediglich

stoßen ist[12], wahrscheinlich weil es sich um ein episches Werk handelt; man hat viel eher auf dem Gebiet des Dramas nach vorwiegend inhaltlichen Entsprechungen gesucht. So sind die zweifellos vorhandenen intertextuellen Anspielungen auf die *Bakkchen* und den *Hippolytos* des Euripides herausgestellt worden (Schmidt 1974, 234-241; Schmidt 2003, 110-113; Frick, 82-90) wie auch ansatzweise Kleists Beziehung zur antiken Literatur und zum mythischen Diskurs generell.[13]

Die 24 Auftritte der *Penthesilea* werden als ein Kuriosum, als ein großes dramaturgisches und darstellungstechnisches Problem betrachtet, woran sowohl Literaturwissenschaftler wie auch Regisseure Anstoß genommen haben. (Hauthal, 260-265) Man hat daher versucht, wie ehedem Goethe für die *Krug*-Aufführung, die Fünfaktigkeit im Drama gewissermaßen wiederherzustellen, indem man „Handlungseinheiten" erkannt und benannt hat. Nach Jochen Schmidt etwa ergeben sich durchaus „die Konturen von fünf Akten [...], ohne ausdrücklich eingezeichnet zu sein." (Schmidt 1974, 129)[14] Die Handlungsführung sei „im ganzen monumental einfach" und „Abbild der elementaren Anziehungskraft, die Achill und Penthesilea in der Doppelheit von Kampf und Liebe aufeinander ausüben, Abbild auch der Entgegensetzung zweier Welten, der griechischen und der amazonischen [...]." (Schmidt 1974, 130) Im Folgenden arbeitet Schmidt minutiös das Prinzip der Antithetik und zugleich Parallelität der beiden Welten und ihrer Vertreter als Handlungsprinzip des Dramas heraus.[15] Sinnvolle

der „Erste Gesang", der 1799 in Jena entstand. Der Stoff ließ sich nicht in die von Goethe gewählte Form zwängen; später notierte sich Goethe in seinem Tagebuch: „*Karlsbad, 10. August 1807.* Verschiedene romantische Sujets überlegt. Verwandlung der Achilleis in einen Roman." (Goethe , 758) Dazu ist es aber nicht gekommen, das Fragment nahm Goethe später, 1806, in seine Schriften auf. Kleist durfte also Kenntnis davon bekommen haben. Der Beginn der Arbeit an *Penthesilea* wird von der Forschung in den August des Jahres 1806 gesetzt (Appelt/Nutz, 81).

12 Hoff-Purviance, 40, zitiert ein *Ilias*-Manuskript, das im Schlussvers von der Ankunft der Amazone erzählt: „Such were the funeral games of Hector; and now there came an Amazon, the greathearted daughter of man-slaying Ares."

13 Die Frage nach Art und Funktion der mythischen Sprache in Kleists Werk ist in der Forschung eher selten gestellt worden. (Kaiser; Borelbach; Mitralexi)

14 Schmidt gruppiert die einzelnen Auftritte dieser „Akte" folgendermaßen: 1. „Akt" = Auftritte 1-4 (Exposition, Welt der Griechen), 2. „Akt" = Auftritte 5-8 (Welt der Amazonen), 3. „Akt" = Auftritte 9-14 (die Begegnung der beiden Welten), 4. „Akt" = Auftritte 15-20 (als „klassische[r] Ort der tragischen Peripetie"), 5. „Akt" = Auftritte 21-24 (Katastrophe und Untergang).

15 Schmidt 1974, 135, formuliert als Folge seiner Interpretation folgenden Ratschlag für die Inszenierung des Dramas: „Die Aufmerksamkeit des modernen Regisseurs kann sich des-

Handlungseinheiten ergeben sich jedoch mit guten Gründen auch, wenn man die Szenen anders gruppiert, mit dem Ergebnis z.B. von sechs „Akten", wenn man die mittleren Szenen, das stufenweise Herantreten des Achill zu den Amazonen und zu Penthesilea, den Austausch zwischen Achill und Penthesilea und die jähe Trennung anders markiert.[16] Solche Unterteilungen überzeugen letztendlich nicht, sie fassen unter verschiedenen Gesichtspunkten Teile der Handlung zusammen, ohne die Stichhaltigkeit der eigenen Argumente gegenüber anderen verwandten Vorschlägen zur Genüge profilieren zu können.

Mit der Ausnahme der Erprobung einer Dreiteiligkeit, die sich dann ergibt, wenn man Penthesileas immer wieder ansetzende Versuche, Achill zu erreichen, aufmerksam verfolgt. Das „dreiaktige" Schema enthielte demnach:

a) Die Ereignisse bis zur Ohnmacht Penthesileas, die am Ende des 9. Auftritts, und zwar nicht als direkte Folge ihrer Verwundung während des Duells mit Achill im 8. Auftritt, sondern als Folge ihrer ungeheuren inneren Anspannung angesichts der Unerreichbarkeit Achills (9. Auftritt, Sonnenmetapher), erfolgt. Sie bleibt während der folgenden vier Auftritte ohnmächtig, derweil Achill der dringenden Bitte Prothoes entgegenkommt, Penthesilea solange einen Sieg über Achill vorzuspiegeln, bis sie sich wieder gefasst hat. (Auftritte 1-13)

b) Es enthielte dann Penthesileas sich in zwei Stufen vollziehendes Erwachen ab dem 14. Auftritt; inzwischen haben die Griechen und Achill die Oberhand gewonnen. Sie erwacht zunächst aus ihrer tatsächlichen Ohnmacht und sieht sich in eine täuschend paradiesische Seelenharmonie und in einen harmonischen Austausch mit Achill, also in einen Einklang mit sich selbst, versetzt, ein Zustand, der dann in eine jähe Konfrontation mit der Realität ihrer Gefangennahme durch Achill umschlägt. Denn Penthesilea ist zunächst der beglückenden Meinung, ihr Ziel, nämlich Achill, unter ihren eigenen Bedingungen vollends erreicht und bekommen zu haben. Umso grausamer ist daher ihr erneutes ‚Erwachen' in einer Realität, die ganz anders aussieht und ihren Zwecken vollkommen entgegengesetzt ist. Es folgt die schmerzliche Trennung, als die Amazonen ihre Königin doch den Griechen entreißen. (Auftritte 14-18)

c) Das tödliche Missverständnis, die Raserei der Amazone und der Tod Achills und Penthesileas würden den dritten „Akt" ausmachen. Es ist der letzte – und tödliche – Versuch Penthesileas, Achill zu erreichen, er ist erfolgreich, Penthesilea leibt sich Achill buchstäblich ein. (Auftritte 19-24)

halb nicht auf eine isolierte Behandlung der Regie-Anweisungen an ihrem jeweiligen Ort beschränken, sondern muß das antithetische Element spürbar machen."

16 Das sähe dann so aus: 1-4 (die Griechen), 5-10 (die Amazonen), 11-14 (Achill bei den Amazonen, Penthesileas Täuschung), 15 (Achill und Penthesilea, der Austausch), 16-18 (die Trennung), 19-24 (das tödliche Missverständnis, die Raserei und der Untergang).

Zur Bekräftigung des Arguments von der Plausibilität der (inneren) Dreiteiligkeit des Dramas müssen wir etwas ausholen und auf das Jahr 1803 bzw. auf den Kontext des *Guiskard*-Fragments zurückgreifen. Es ist bekannt, dass Kleist in diesem Krisenjahr, während dem er in Briefen und in schwärmerischen Tönen von seinem Ehrgeiz und seinen ambitionierten literarischen Plänen sowie dann auch von der Vernichtung des *Guiskard*-Manuskripts berichtet, zugleich von einer „gewisse[n] Entdeckung im Gebiete der Kunst" spricht, an der er arbeitet, ohne jedoch je Genaueres dazu zu sagen. Werde ihm die Arbeit an dieser Entdeckung möglich gemacht, so würde er sich „den Kranz der Unsterblichkeit zusammen" pflücken, schreibt er an seine Schwester Ulrike. (3. Juli 1803; II, 733) Man spekuliert in der Forschung über den Charakter dieser „Entdeckung", die mit der Arbeit an dem *Guiskard*-Projekt einhergeht, und hat bislang nur einen indirekten Hinweis ausfindig machen können, in den Worten eines zeitgenössischen anonymen Zeugen, eines Nachbarn Kleists auf der Aarinsel im Thuner See in der Schweiz, wonach Kleist sich während einer Unterhaltung über die dramatischen Verdienste Goethes vornahm, ihm „eine genauere Entwicklung der Regeln der Dramatik" vorzutragen, sowie „die Gesetze des Trauerspiels in einer sehr einfachen und mathematischen Figur" zu veranschaulichen. (Hoffmann, 883).

Zu dieser einfachen mathematischen Formel gibt es auch von dem inzwischen als Christian Gottlieb Hölder identifizierten Zeugen[17] ein Diagramm, welches in Form von drei Kurven die Entwicklung der dramatischen Handlung bzw. den Weg des Helden darstellt. Die Linie verläuft nicht linear, indem sie etwa aufsteigt und (nach der Peripetie) jäh zur Katastrophe hin abstürzt, sondern führt den Helden gleichsam etappenartig einmal an sein ersehntes Ziel heran, wo er aber enttäuscht und von seinem Ziel entfernt wird, dann führt sie ihn ein zweites Mal und unter angespannten Bedingungen wieder an sein Ziel heran, wo er abermals enttäuscht wird und einen Rückschlag erleidet. Ein drittes und letztes Mal führt die Kurve den Helden abermals in die Nähe seines Ziels, um ihn dann endgültig und mit verheerenden Folgen abstürzen zu lassen.[18] Die parabelartige Darstellung der dramatischen Ausführung dieses abgestuften Konflikts zwischen der Kraft, die den Helden in Richtung der Erfüllung seiner „Zwecke" bewegt

17 Es handelt sich um „Christian Gottlieb Hölder, dessen 1803/04 erschienener zweibändiger Reisebericht *Meine Reise über den Gotthard nach den Borromäischen Inseln und Mailand; und Von da zurück über das Val Formozza, die Grimsel und das Oberland im Sommer 1801* eine umfangreichere Passage enthält, die möglicherweise den Stand des Nachdenkens widerspiegelt, den Kleist zur damaligen Zeit in bezug auf die Theorie des Dramas erreicht hatte" (Kleist 2000, 102).

18 Das Diagramm ist abgebildet bei Brown, 130, die zuvor auch eine eingehende Interpretation von Diagramm und dazugehörigem Text liefert.

(der Charakter des Helden, im Text als „grav" bezeichnet), und der Gegenkraft (Schicksal), die ihm dabei entgegenwirkt und ihn von seinem Zweck entfernt (im Text als „antigrav" bezeichnet), veranschaulicht die Prämissen, unter denen eine Tragödie gelingen und ästhetisch wirksam sein kann. (Brown, 123)[19] Unschwer lässt sich die vorgeschlagene Dreiteilung des Trauerspiels *Penthesilea* auf dieses Diagramm beziehen[20] und trägt so zu dessen Verständnis bei, zumal sie das Augenmerk auf das Begehren der Zentralgestalt Penthesilea als Organisationsprinzip des Dramas lenkt.[21]

Denn das, was das Penthesilea-Drama im Kern erzählt, ist der immer wieder ansetzende und immer wieder scheiternde Versuch der Heldin, Achill zu erreichen und zu bekommen, sowie der daraus resultierende, kontinuierlich wachsende Zorn der Heldin. Achill bleibt für sie unerreichbar, nicht nur als Folge der äußeren Bedingungen, also der Kriegsereignisse, sondern vielmehr als Folge der inneren Bedingungen, wie diese einerseits aus ihrer Gebundenheit an das Gesetz der Amazonen und andererseits aus dem Misslingen des Verstehens und Erkennens zwischen ihr und Achill gegeben sind. Das Trauerspiel *Penthesilea* erzählt

19 Mit den Worten des Textes: „Der Gang des Helden muß also in parabolischen Linien fortlaufen – und auch hier beweißt sichs, daß dieß die Schönheitslinie ist. Das Schiksal muß den Helden erheben, ihn von seinen Zweken entfernen; er selbst nähert sich wieder denselben durch seine eigene Kraft, bis er endlich in dem Punkte c von dem Schicksal zumalmt wird." (Zit. nach Brown, 131)

20 Brown, 125, stellt die Behauptung auf, dass sich Kleists Ziele als Dramatiker durch den Bezug zu diesen *Regeln der Dramatik* erhellen lassen, argumentiert allerdings, „daß ein solcher enger Bezug nur für Kleists zweiten Tragödienversuch gilt – *Robert Guiskard*, das Werk, mit dem er genau zur Zeit der Abfassung jener *Regeln* beschäftigt war [...]." Brown arbeitet in ihrem Aufsatz lediglich die markanten Unterschiede in der dramatischen Form und Ausführung zwischen den Dramen *Familie Schroffenstein* und *Robert Guiskard* heraus und stößt nicht bis zur Behandlung der *Penthesilea* vor. Sie stellt auch über die Gravitationsthematik interessante Verbindungen zwischen den *Regeln der Dramatik* und Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* her. (Brown, 124f., 129).

21 Die Dreiteilung erscheint als Vorschlag in der frühen Kleist-Forschung in interessantem Zusammenhang. So erwähnt Hoff-Purviance, 39, die Arbeiten von Julius Petersen und Norbert Furst, die zu dem Schluss kommen, dass *Penthesilea* eine musikalische Struktur aufweist, den drei Bewegungen einer Sonate vergleichbar. Hoff-Purviance, 40f., selbst vergleicht die Form des Dramas mit der Form der *Ilias* und sucht so das „innere Gesetz" des Dramas zu bestimmen. Sie geht hauptsächlich (neben anderen Gesetzmäßigkeiten) von einer Dreiteilung der *Ilias* aus, je 8 Gesänge machen ein Drittel des Epos aus, in dem immer Achill die zentrale Gestalt ist. In der Folge beschränkt sie sich jedoch auf eine Aufzählung von äußeren Entsprechungen in der Handlung zwischen den beiden Werken, nach dem Prinzip von Angriff und Gegenangriff.

vorrangig den Zorn der Heldin[22] und erweist sich somit, auch über das rein Numerische seiner 24 Auftritte hinaus, als ein intertextueller Bezug auf die *Ilias*.

Die „Regeln der Dramatik", die Kleist zugeschrieben und mit seiner „gewisse[n] Entdeckung im Gebiete der Kunst" in Zusammenhang gebracht werden, lassen sich also mit recht guten Ergebnissen auf die Entwicklung der dramatischen Handlung des Trauerspiels *Penthesilea* anwenden und verfolgen. Es ist eindeutig, dass Kleist, der auf dem Feld der dramatischen Kunst experimentieren und zu neuen Möglichkeiten der dramatischen Form vorstoßen will, die Geschichte nicht vorgegebenen Formen, sondern im Gegenteil die Form der Geschichte unterwirft, die im konkreten Fall in der Tat ein ihr eigenes ästhetisches Ergebnis hervorgebracht hat, das sich nicht in die im frühen 19. Jahrhundert gültigen konventionellen Formen für das Drama einzwängen ließ.[23]

Gabriele Brandstetter hat 2001 Kleists *Penthesilea* als „ein Drama der Überschreitung; der Überschreitung von Grenzen kultureller Ordnung" gelesen, konkret „als Tragödie der Überschreitung [...], und zwar der Überschreitung der Tragödie und ihrer Formgesetze." Sie weist darauf hin, dass das „Grundmuster

22 Söffner, 166, konzentriert sich zunächst auf den „Mythos des Zorns" bei Homer, „der mit Agamemnons Verrat beginnt und in Hektors Bestattung seinen Abschluss findet", und hebt dessen überindividuelle Dimension und dessen kulturstiftenden Charakter hervor. In der Folge untersucht er Kleists andersartige Affektdarstellung, der „ein paradoxes Amalgam aus Zorn und Liebe [modelliert], in welchem keiner der beiden Affekte dem anderen unterstellt wird" (Söffner, 169), die Beschaffenheit von Penthesileas Zorn also, der als „tierischer und menschlicher Affekt [...] genauso epistemisch [ist] wie bei Homer der Zorn des Achill es war – allerdings auf eine ganz andere Weise, denn er ist epistemisch nicht als Teil der Kultur, sondern als deren andere Seite. In Kleists Referenz auf die *Ilias* und in seiner Darstellung des Achilles ist der Hellenenzorn zu einem uneigentlichen Zorn geworden." (Söffner, 179) Er geht auf Kleists diverse Mythenreferenzen ein, die „sich tatsächlich fast wie ein Kompendium antiker Raserei lesen" lassen (Söffner, 179), auf formale Referenzen oder Bemerkungen allerdings nicht.

23 Nach Lawrence J. Ryan, 94, ließ sich das klassische fünfaktige Schema in Kleists früher Dramatik nicht anwenden, „weil die fünfaktige Gliederung ja eine vorgeformte Ordnung in sich enthält, die jedem Geschehen aufgeprägt wird; demgegenüber wollte Kleist eine Geschehnisfolge darlegen, die sich aus einer im wesentlichen spontanen Setzung ergibt, eine solche also, die gleichsam nach eigenem Gesetz sich entfaltet und keinen vorgeschriebenen Stufengang zu durchlaufen hat. Somit ist zu vermuten, daß Kleist die je einmalige Verbindung von Tat und deren Konsequenzen aufzeigen wollte und sich um eine Unmittelbarkeit bemühte, die etwas von dem reißenden Tempo eines unaufhaltsam auf sein Ziel zulaufenden Geschehens einfangen sollte.". Dass es Kleist war, und nicht etwa Schiller oder Hölderlin, der „zu neuen, weiterführenden Möglichkeiten der dramatischen Form vorstieß", erklärt Ryan, 93, damit, dass er die Handlung ‚geschichtlich' anlegt, indem er sie nicht von einer im Voraus bestimmten Ordnung, sondern von der Freiheit des menschlichen Wollens ausgehen lässt.

der Transgression" wiederholt in der Forschung als für das Drama charakteristisch ausgewiesen und an verschiedenen Elementen der erzählten Geschichte erprobt und analysiert wurde. (Brandstetter, 227)[24] Sie selbst konzentriert sich in ihrer Analyse auf „Kleists antiklassische Behandlung der Katharsis" und auf die Kleist zugeschobene Frage, ob die Tragödie überhaupt darstellbar ist.[25] Wir konzentrieren uns in der Folge auf die konkrete Darstellung der Tragödie *Penthesilea,* wie sie schließlich von Kleist autorisiert wurde, und fragen uns, zu welchen Ergebnissen man kommt, wenn man den formalen Eigentümlichkeiten des Dramas bzw. der Beziehung von *histoire* und *discourse* in *Penthesilea* mit dem narratologischen Analyseinstrumentarium beikommen will. Die folgenden Bemerkungen sollen in diesem Sinne als ein Versuch verstanden werden, ein klareres Bild von der Form zu erhalten, in die Kleist „als ein echter Vorfechter für die Nachwelt" den „Schmerz und die gewaltigsten tragischen Empfindungen" (Adam Müller; zit. nach Appelt/Nutz, 94f.) seiner Protagonistin eingekleidet hat.

Im Kontext ihrer Bemerkungen zu einer transgenerischen Erzähltheorie haben Ansgar Nünning und Roy Sommer 2002 mit Nachdruck für die Erfassung eines Dramas mit dem narratologischen Analyseinstrumentarium plädiert[26], wobei schon Manfred Pfister in seiner grundlegenden Monographie über das Drama (zuerst 1977) auf die Unmöglichkeit hingewiesen hatte, alle Erscheinungsformen des Dramas mit den üblichen deduktiv-normativen Dramentheorien erfassen zu können, sowie auf das Fehlen von Ansätzen einer deskriptiv-strukturalistischen Theorie dramatischer Texte. (Pfister, 19) Letzterem wirkt er in seiner Darstellung insofern entgegen, als er Ergebnisse von Forschern aus dem Bereich der historischen Poetik des Dramas und aus dem Bereich einer Semiotik des Dramas in seine Betrachtungen integriert. Im Folgenden stütze ich mich auf

24 Dabei ist die Rede von „eine[r] Dramaturgie der Überbietung der antiken Tragödie" (Brandstetter, 229), wobei Brandstetter auf eine Vorformulierung dieser These durch Richard Benz hinweist.

25 „Mit Lessing und Goethe sind zwei darstellungstheoretische Extrempositionen zur Tragödienpoetik und zum Katharsisgedanken bezeichnet. Kleist nun folgt in seiner *Penthesilea* einem Katharsismodell, das sich sowohl vom Lessingschen als auch vom Goetheschen Konzept weit entfernt. Indem er den Katharsisgedanken an die Grenzen treibt – ja übertreibt –, wirft er auch die Frage nach der Darstellbarkeit der Tragödie auf." (Brandstetter, 237; vgl. Greiner)

26 Von einer Übertragung und Erprobung erzähltheoretischer Analysekategorien auf dramatische Texte erhoffen sich Nünning und Sommer nicht nur eine präzisere Beschreibung der dramatischen Texte selbst, sondern auch einen durch diese Erweiterung des Textcorpus differenzierteren und geschärften Blick für einzelne Themen und Bereiche der narratologischen Forschung in Richtung einer ‚transgenerischen Narratologie' (Nünning/Sommer, 108).

Pfisters Ergebnisse, insbesondere auf dessen Erörterungen zur Gestaltung der Zeit im Drama.

Zunächst ist einzuräumen, dass Kleist, dramentheoretisch gesehen, die aristotelische Forderung von den drei Einheiten für das Drama durchaus einhält. Der Ort ist im Paratext eindeutig und einheitlich angegeben: „Szene: Schlachtfeld bei Troja" (I, 322) und ändert sich während des Stücks nicht, auch wenn sich einige Szenen nur unter den Griechen und einige nur unter den Amazonen abspielen. Die Regieanweisungen und einiges, was den Worten der Personen des Dramas zu entnehmen ist, lassen vor unserem inneren Auge eine weite Topographie mit einem Fluss, mit Bäumen und mit Hügeln entstehen, von denen aus Personen des Dramas von den direkter Darstellung entzogenen Schlachtszenen oder von der Omophagie-Szene teichoskopisch berichten.[27] Dadurch weitet sich aber der Raum noch mehr aus und erreicht panoramische Ausmaße, eine Ausweitung, die, Pfister zufolge, zu den Episierungstendenzen des Dramas gezählt werden sollte. (Pfister, 105)

Auch die Handlung ist, wie schon dargestellt, durchaus einheitlich, verfolgen wir doch in den 24 ohne Unterbrechung aufeinanderfolgenden Auftritten Penthesileas Zorn, ihr seelisches Drama, einen gewaltigen Affekt, hervorgerufen und intensiviert durch den Konflikt zwischen ihrem Begehren, das sich – mit den Worten der oben erwähnten *Regeln der Dramatik* – aus ihrem ‚Charakter' und ihrem ‚Zweck' konstituiert, und den Hindernissen, dem ‚Druck des Schicksals', die dessen Erfüllung entgegenwirken. Penthesilea dominiert das Geschehen, noch bevor sie selbst auftritt[28], und die Handlungen der anderen, auch des Achill, hängen von ihren Handlungen ab, bis sie am Ende des neunten Auftritts ohnmächtig zusammenfällt.[29] Im trügerischen idyllischen mittleren Teil des

27 Zur Integration „innerer Bühnen" bei der Lektüre oder bei der Aufführung des dramatischen Textes: Hauthal, 250f.

28 Schon seit dem ersten Auftritt wird in der ausführlichen Berichterstattung der Griechen (Odysseus, Diomedes, der Hauptmann) immer wieder hauptsächlich von Penthesileas rätselhaftem Verhalten und den offensichtlichen körperlichen Signalen der Gefühlswallung erzählt, die zu beobachten sind, wenn sie auf Achill trifft, den sie in der Schlacht kontinuierlich sucht.

29 Zuvor ist in den Berichten der Amazonen (Prothoes, der Oberpriesterin, der Hauptmännin, des Mädchens, der Obersten) wiederholt von ihrem auch für sie rätselhaften Verhalten und von ihrem Gefühlsaufruhr die Rede. Beides lässt sich für die Amazonen nicht mehr durch die Anforderungen ihres Gesetzes erklären, haben diese sich doch für das Amazonenkollektiv durch den Sieg über die Griechen bereits erfüllt, wie die Vorbereitungen zum Rosenfest im 6. Auftritt und andere Reden eindeutig bezeugen. Penthesileas ‚Zweck' hat sich jedoch nicht erfüllt, sie handelt weiter und lädt damit Schuld auf. Auch Achills Verhalten wird allerdings sowohl für die Griechen als auch für die Amazonen zunehmend rätselhaft.

Dramas dominiert abermals Penthesilea die Handlung, es werden aus ihrem eigenen Munde die Erklärungen für ihr rätselhaftes Verhalten geliefert und auch die Bedingungen, die ihr ‚Charakter' stellt, werden eindeutig genannt. Umso größer ist die nachfolgende Ernüchterung und das Ausmaß ihres Zorns, als sie sich getäuscht sieht, mit den verheerenden Folgen, von denen in den letzten Auftritten aus der Sicht der Amazonen berichtet wird, bis zu ihrem eigenen Ende.

Die Zeit ist im Drama auch einheitlich, zumal sich die Ereignisse über nur wenige Stunden erstrecken, von Sonnenaufgang bis ungefähr um die Mittagszeit desselben Tages. Diese Zeitspanne umfasst das, was auf der Bühne geschieht, es ist die Zeit der Aufführung, Pfister nennt sie „primäre Zeit". In seiner differenzierten Betrachtung der Zeitgestaltung im Drama unterscheidet Pfister überdies zwischen einer „sekundären" und einer „tertiären gespielten Zeit". Unter der „sekundären gespielten Zeit" versteht er „die fiktive Zeitdauer vom *point of attack*, dem Einsatzpunkt der szenisch präsentierten Handlung, bis zum Zeitpunkt des Textendes unter Einschluss der etwaigen ausgesparten Zeiträume zeitlich verdeckter Handlung" (Pfister, 369). Auf *Penthesilea* angewandt hieße das, dass sich „primäre" und „sekundäre gespielte Zeit" tendenziell decken, wenn man etwa die teichoskopisch berichteten Ereignisse miteinbezieht, die zum szenisch dargestellten Geschehen zeitlich parallel (simultan) verlaufen oder berichtete Ereignisse, die den zeitlichen Rahmen des konkreten Geschehens etwas präziser abstecken. So erfahren wir z.B. im 5. Auftritt aus dem Munde von Penthesilea, dass seit ihrer Ankunft in Troja fünf Tage vergangen sind, dass sie „nun fünf schweißerfüllte Sonnen schon / An seinem [des Achilles] Sturze rüttelte" (V. 706f.). Näheres über die Ankunft der Amazonen und über die ersten Kampfhandlungen erfahren wir mittels der verschiedenen Berichte und der Reden von Odysseus, Diomedes, dem Hauptmann, Asteria, Penthesilea u.a. Hierher gehören auch die zahlreichen Botenberichte, die im Laufe des Dramas außerhalb der Bühne soeben stattgefundene Ereignisse nachholen.

Unter der „tertiären gespielten Zeit" versteht Pfister „schließlich die fiktive Zeitdauer der Geschichte vom Beginn der nur verbal vermittelten Vorgeschichte bis zum Zeitpunkt des Textendes bzw. bis zum spätesten Zeitpunkt, der in zukunftsgewissem Ausblick am Textende noch verbal thematisiert wird." (Pfister, 369f.) In *Penthesilea* erreicht diese „tertiäre gespielte Zeit" gewaltige Ausmaße, reicht sie doch bis in mythische Urzeit hinein, als Penthesilea im 15. Auftritt Achill von der Gründung des Staates der Amazonen erzählt, und auch bis in eine ferne, düstere Zukunft, in der der Staat der Amazonen zugrunde gehen wird, weil die Prämissen seiner Existenz grundlegend in Zweifel gezogen und erschüttert wurden. Dies ist den Worten der Amazonen zu entnehmen, die im letzten Auftritt entsetzt das Fallen des Bogens der Staatsgründerin Tanaïs aus Penthesileas Händen verfolgen: „Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder! / [...] Seht, wie er taumelt – [...] Klirrt, und wankt, und fällt – ! / [...] Und noch einmal am Boden zuckt – [...] Und stirbt, / Wie er der Tanaïs geboren ward." (V. 2769-2772), und auch den Worten Penthesileas in der Folge, mit denen sie sich vom Gesetz der Amazonen lossagt: „Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los, / Und folge diesem Jüngling hier." (V. 3012f.) Penthesilea fordert die Frauen stammelnd auf, bei ihrer Rückkehr nach Themiscyra, wohin sie ihnen nicht folgen wird, die Asche der Tanaïs in die Luft zu streuen: „Geht ihr nach Themiscyra, und seid glücklich, / Wenn ihr es könnt – / Vor allem meine Prothoe – / Ihr alle – / Und – – – im Vertraun ein Wort, das niemand höre, / Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!" (V. 3004-3009) Aber auch Troja wird nicht fallen, denn Achill ist tot und die Griechen werden nicht siegen. So will es das göttliche Orakel, auf das im 2. Auftritt der aus der Schlacht berichtende Hauptmann anspielt: „Achill – ist in der Amazonen Händen, / Und Pergams Mauern fallen jetzt nicht um." (V. 242f.)

Damit erreicht auch die Zeit panoramische Ausmaße, wie der Raum, und stellt nach Pfister, zusammen mit dem umfangreichen Personal, ein weiteres eindeutiges Indiz für die Episierungstendenzen im Drama dar, weil dadurch die dramatische Konzentration aufgehoben und extensive Totalität angestrebt wird. Pfister, 105, sieht die Funktion einer derartigen Episierung darin, dass dadurch „psychologische, soziale und über Persönliches und Zwischenmenschliches hinausgehende Kausalzusammenhänge transparent [gemacht] und die Wirklichkeit in ihrem konkreten Sosein" kritisiert werden. So schlägt sich in der Form des Trauerspiels *Penthesilea* dessen Thema nieder, welches nach Gerhard Kaiser nichts anderes ist als die Problematisierung der Prämisse, die „der Klassik noch gegeben bleibt: die Möglichkeit des Menschen, in seiner Welt Person zu sein" (Kaiser, 210), und zu dessen Darstellung Kleist sich der mythischen Sprache bedient.[30] Die Möglichkeit, in ihrer Welt Person zu sein, bleibt Penthesilea verwehrt. Was das Drama erzählt, ist Penthesileas seelischer Konflikt zwischen der Pflicht gegenüber dem Amazonengesetz und ihrem diesem Gesetz zuwiderlaufenden Begehren, es ist der ‚Zorn' des Subjekts, das sich gegen die Kräfte auflehnt, die seine Unverfügbarkeit als Mensch unterminieren.

30 Kaiser, 214, arbeitet den dem amazonischen Gesetz innewohnenden Widerspuch heraus und zeigt, wie der Mythos bei Kleist in kritischer Absicht eingesetzt wird, dass er „Aufklärung in Spiegelschrift ist". Auch Doris Claudia Borelbach befasst sich mit dem Thema und deckt das mythenkritische und dekonstruktive Potential des Kleistschen Werks auf, indem sie aufzeigt, dass es eine über mythische Bilder inszenierte Dialektik der Aufklärung ist.

Literaturverzeichnis

Appelt, Hedwig/Nutz, Maximilian (1992): *Heinrich von Kleist. Penthesilea. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam.

Borelbach, Doris Claudia (1998): *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Brandstetter, Gabriele (2001): „Inszenierte Katharsis in Kleists *Penthesilea*". Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik.* Würzburg: Königshausen & Neumann: 225-248.

Brown, Hilda M. (1988): „Kleists Theorie der Tragödie – im Licht neuer Funde". Grathoff, Dirk (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung.* Opladen: Westdeutscher Verlag: 117-132.

Frick, Werner (1995): „‚Ein echter Vorfechter für die Nachwelt'. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike". *Kleist-Jahrbuch*: 44-96.

Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 2. Gedichte und Epen II.* Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München: dtv.

Greiner, Bernhard (2008): „*Penthesilea* – die Peripetie der erhabenen Tragödie". Campe, Rüdiger (Hg.): *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz.* Freiburg: Rombach: 189-207.

Hauthal, Janine (2007): „Theatralität und Narrativität in Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808). Paradoxe Konstellationen im (innerästhetischen) Medienwechsel". Buschmeier, Matthias/Dembreck, Till (Hg.): *Textbewegungen 1800/1900.* Würzburg: Königshausen & Neumann: 244-265.

Hederich, Benjamin (1996): *Gründliches mythologisches Lexikon.* Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hoffmann, Paul: „Heinrich von Kleist. *Der zerbrochne Krug.* Eine Nachbildung der Handschrift. Ders.: *Kleist-Arbeiten 1899-1943.* Hg. von Günther Emig in Verbindung mit Arno Pielenz. Mit einem Vorwort von Wolfgang Barthel. 2. durchges. Auflage. Heilbronn: Kleist-Archiv-Sembdner 2010: 813-898.

Hoff-Purviance, Linda (1982): „The Form of Kleist's *Penthesilea* and the *Iliad*". *The German Quarterly* 55: 39-48.

Kaiser, Gerhard (1977): „Mythos und Person in Kleists *Penthesilea*". Ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 209-239.

Kleist, Heinrich von (1964): *Sämtliche Werke und Briefe.* Hg. von Helmut Sembdner. 3. Auflage. München: Hanser.

Kleist, Heinrich von (1992): *Sämtliche Werke* (Brandenburger Ausgabe). Bd, I/5. *Penthesilea.* Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Kleist, Heinrich von (2000): *Sämtliche Werke* (Brandenburger Ausgabe). Bd. I/2. *Robert Guiskard.* Hg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Mitralexi, Katherina (2006): *Antiker Mythos und moderne Subjektproblematik in Kleists Lustspiel „Amphitryon".* Athen: DaF extra.

Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (2002): „Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse". Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier: 105-128.

Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse.* 11. Auflage. München: Wilhelm Fink.

Port, Ulrich (2009): „*Penthesilea*". Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Metzler: 50-61.

Ryan, Lawrence J. (1981): „‚Kleists Entdeckung im Gebiete der Kunst'. *Robert Guiskard* und die Folgen". Müller-Seidel, Walter (Hg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 77-103.

Schmidt, Jochen (1974): *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise.* Tübingen: Niemeyer.

Schmidt, Jochen (2003): *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Söffner, Jan (2009): „Penthesileas Zorn". *Kleist-Jahrbuch*: 166-182.