

Ein Trauerspiel?

Zu Kleists »Penthesilea«

MARIANNE SCHULLER

Bis auf das als Fragment überlieferte Drama *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*¹ hat Kleist die Gattungsangabe »Trauerspiel« nur zweimal vergeben: einmal an sein 1803 anonym erschienenenes Schauspiel *Die Familie Schroffenstein*² und ein zweites Mal an sein 1808 publiziertes Drama *Penthesilea*³. In beiden Fällen ist, wenn auch auf unterschiedliche Weise, vom Tod zweier Liebender die Rede.

Während in Shakespeares *Romeo und Julia* die Liebenden zwei miteinander verfeindeten Geschlechtern entstammen, gehören sie in Kleists *Familie Schroffenstein* einer in sich selbst verfeindeten Familie an. Stellt diese Veränderung eine Zuspitzung des Topos ›Haßliebe‹ dar, so nimmt das Trauerspiel Kleists das Motiv des Geheimnisses, des Verbotenen auf, das mit Shakespeares *Romeo und Julia* zum festen Bestandteil neuzeitlicher Liebessemantik gehört⁴. Es ist der heimliche,

1. Vgl. Heinrich von Kleist: »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ortmanns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, hier Bd. 1, 235-255; zur Textüberlieferung und zur schwierigen (Entstehungs-)Geschichte dieses Dramas vgl. den Kommentar, ebd., 659-675 (im folgenden zitiert als DKV mit Band- und Seitenangabe).
2. Heinrich von Kleist: »Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen«, in: DKV Bd. I, 123-234; zur Überlieferung und zur Entstehungsgeschichte vgl. den Kommentar, ebd., 534-540.
3. Heinrich von Kleist: »Penthesilea. Ein Trauerspiel«, in: Roland Reuß/Peter Staengle/ (ab 1992) Ingeborg Harms (Hg.), *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe* (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff., Bd. I/5; soweit möglich wird nach der Brandenburger Kleist-Ausgabe zitiert unter der Sigle BKA, Abteilungs-, Band- und Seitenzahl; zur Entstehung- und Publikationsgeschichte vgl. Roland Reuß: »Zu dieser Ausgabe«, in: BKA I/5, 633-654.
4. Vgl. Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main 1989, bes. 201-224.

nächtliche Schauplatz, an dem sich die Liebenden begegnen können. In der *Familie Schroffenstein* ist es ein ins Märchenhafte verschobener mythischer Ort, eine Höhle, die fernab vom Geschehen in einem waldigen Gebirge liegt. Umstellt von den auf den Tod verfeindeten Vätern wird dieser Ort zu einer dem Drama eingesenkten Krypta, an dem sich in den Reden Ottokars und Agnes' Sprachfiguren der himmlischen und der irdischen Liebe vermählen. Im Angesicht höchster Gefahr imaginiert Ottokar in einer vom Hohen Lied der Bibel inspirierten Liebesprache diese Höhlennacht als »Fest der Liebe«⁵, das bei Kleist schließlich mit dem Tod zusammenfällt. Denn die von Ottokar zur Rettung der Geliebten ersonnene List eines Kleiderwechsels führt dazu, daß die feindlichen Väter in der Absicht, das Kind des anderen zu töten, das eigene morden.

Die Höhlenszene ist häufig als widersinnig charakterisiert und beurteilt worden; als ein Geschehen, das den Gang der Katastrophe unterbricht, aufhält oder ihm zuwider läuft.⁶ Jedoch ist es diese Einlassung, in der sich die mit dem Liebeskonzept verschränkte Trauer des Trauerspiels artikuliert. Sie ist, als Ingrediens der Liebe, an die Opposition von offen und verborgen gebunden. Ähnlich wie bei *Romeo und Julia* endet die Liebe tödlich, weil sie sich im Verborgenen, im Geheimen abspielen muß. Erfüllung scheint möglich, sofern sie die öffentliche Bühne betreten kann. So sagt Ottokar zu Agnes: »In kurzem, ist der Irrtum aufgedeckt, / Sind nur die Väter erst versöhnt, darf ich / Dich öffentlich als meine Braut begrüßen.«⁷ Der Gegensatz von geheim und offen, von sichtbar und unsichtbar, von Verbot und Erlaubtem, von Gesetz und Übertretung ist es, der nicht nur die Liebe, sondern damit zugleich das Moment der Trauer prägt. Denn es ist diese Opposition, welche den Verlust des geliebten Objekts und damit die Trauer bewirkt und bezeugt.

Kleists Drama jedoch erschöpft sich nicht in der Theatralisierung dieses Liebeskonzepts, sondern es stellt dessen Koinzidenz mit der Logik des theatralen Bühnengeschehens selber aus. Die Bühne lebt von der optischen Logik als dem Wechselspiel zwischen Zeigen und Verbergen, zwischen Auftritt und dem unsichtbaren Geschehen hinter der Bühne, zwischen dem offenen und dem geschlossenen Vorhang. Dieser

5. Ottokar: »Wir machen diese Nacht / Zu einem Fest der Liebe, willst Du? Komm /«, DKV Bd. I, 220 (V. 2418f).
6. Zur Höhlenszene ist nach wie vor grundlegend Ingeborg Harms: »Wie fliegender Sommer«. Eine Untersuchung der »Höhlenszene« in Heinrich von Kleists »Die Familie Schroffenstein«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), 270-314; dies.: *Zwei Spiele von Trauer und Lust. »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochene Krug«*, München 1990, bes. 23-90.
7. DKV Bd. I, 220 (V. 2420-2423).

Bühnenlogik als eines Regulators zwischen An- und Abwesenheit, zwischen ›da‹ und ›fort‹ entspricht die Trauer als Reaktion auf den Verlust eines (ehemals) präsenten Objekts. Die Trauer des Trauerspiels besteht darin, daß die Liebe eine Statt hat, die ihr jedoch entzogen wird. Wenn Kleist die Liebesszene nach Art einer Krypta behandelt, indem sie im Innern als eine dem Bühnengeschehen kaum assimilierbare Szene eingesenkt ist, wird der Liebe doch auf der Bühne eine flüchtige Statt gegeben. Der traurige Zug des Spiels ist nicht dadurch gegeben, daß die Liebe zwischen Ottokar und Agnes keine, sondern weil sie eine flüchtige, ferne, abgesonderte Statt hat. Von daher gewinnt der Umstand, daß *Die Familie Schroffenstein* das einzige Drama Kleists mit der Szenenanweisung »Der Vorhang fällt« ist⁸, an Signifikanz. Nicht nur als ironische Kadenz auf die Entsprechung zwischen Bühnen- und Trauerlogik, sondern auch als undeutlicher Ausblick darauf, daß dieser Vorhang fallen wird. Dies ist der Fall mit Kleists *Penthesilea Ein Trauerspiel*.

Mit Kleists Trauerspiel *Penthesilea* tut sich eine andere Szene auf. Eine Szene, welche die Frage nach der Un/möglichkeit von Trauer nach sich zieht. Im Unterschied zum frühen Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* fällt zunächst ins Auge, daß das Drama *Penthesilea* keinen heimlichen Ort als Topos vom Geheimnis der Liebe kennt.⁹ Mit der Aufgabe der den Liebesdiskurs formierenden Unterscheidung zwischen heimlich/offen, verborgen/öffentlich geht ein grundlegend anderes Szenekonzept einher: Die Szene wird, wie Roland Reuß in einer Lektüre der Angabe »Scene: Schlachtfeld bei Troja« gezeigt hat, als »allgemeine Ortsbestimmung des Dramas« ausgewiesen. Das durch den Doppelpunkt durchlöchernde und verletzte Syntagma der Ortsangabe kann als »Inanspruchnahme und Reflex der griechisch-abendländischen Tradition des Theaters verstanden werden«¹⁰. In dem Maße, wie der Name des für die abendländische Kultur und ihrer Mythen entscheidenden Kriegsschauplatzes auf das Szenische von Szene allgemein übertragbar wird, bezeichnet sich diese als eine, die in sich ›selbst‹ uneinheitlich, unterschieden, zerstritten und zerspalten ist. Zu dieser (Selbst-)Bestimmung der Szene tragen wesentlich die das Schauspiel dominierenden Mittel des Botenberichtes und der Mauerschau bei. Ihre Funktion erschöpft sich keineswegs darin, auf ein Geschehen jenseits der Bühne zu referieren; vielmehr geben die Reden des Botenberichtes

8. DKV Bd. I, 233; vgl. Kommentar, ebd., 658.

9. Dies trifft auch für den im Schein der Idylle stehenden 15. Auftritt zu. Wenn sich hier ein von Penthesilea an Achill adressierter Liebesdiskurs und Gesetzesrede zu berühren suchen, so heißt es ausdrücklich in der Regieanweisung: »Penthesilea, Prothoe, Achilles, Amazonen.« BKA I/5, 109.

10. Roland Reuß: »Im Geklüfft«. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea‹, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, Basel, Frankfurt am Main 1992, 3-27, hier 4.

und die Reden aus der Perspektive der Mauerschau zu verstehen, daß die grenzenlose Szene »Schachtfeld« in ihrer Sichtbarkeit zugleich mit einer Art von Blindheit geschlagen ist. Es gibt also nicht mehr den geheimen Ort, das Versteck, das, bei aller Gefahr und Gefährdung, ins Offene der Szene zu übersetzen wäre. Vielmehr zeigt sich, daß die offene Szene in ihrer Sichtbarkeit »selbst« etwas versteckt: einen unauffindbaren Feh, ein Loch, das nicht ausgegraben werden kann.

Diese Veränderung der Text-Szene trifft die das neuzeitliche Liebeskonzept bestimmende Hermeneutik der Horizontverschmelzung ebenso wie eine »Hermeneutik des Aufdeckens«¹¹ und das ihr korrespondierende archäologische Verfahren. Wenn die Metaphorik des Ausgrabens wie die Metaphorik der Verschmelzung nicht mehr greifen, dann stellt sich die Frage des Trans-Ports, der Über-Tragung neu. Dies umso mehr, als Kleists Drama nicht nur eine Umschrift der Homerischen *Ilias* sowie deren Aufnahme durch Vergils *Äneis* und anderer synkretistisch zusammengebrachter Tragödien, Mythen und Legenden darstellt¹², sondern weil die als »Schlachtfeld« bestimmte Szene des Textes auch intern die Frage von Übertragung und Übersetzung im Hinblick auf den figurativen und den wörtlichen Pol der Sprache thematisiert. Gibt es eine Brücke zwischen diesen Polen?

Der einzige architektonische Gegenstand, den Kleists Text im grenzenlosen »Schlachtfeld« aufführt, ist eine Brücke.¹³ Penthesilea, im Kampf mit Achill schwer verwundet und verletzt, wird von ihrer Vertrauten Prothoe ermuntert, den Kampfplatz des Duells zu verlassen und sich in den Schutz des Amazonenheeres zu begeben. Plötzlich steht da eine Regieanweisung, die in ihrer Unvermitteltheit unsinnig erscheint: »*Penthesilea*. (indem sie plötzlich auf eine Brücke gekommen, stehen bleibt)«¹⁴. Während unklar bleibt, zwischen welchen Polen sich die Brücke spannt¹⁵, tritt das Überbrücken selber in den Vordergrund. In einem phantasmatischen Aufschwung läßt Penthesilea die in der Regel mit der Vorstellung des Horizontalen verbundene Brücke in die Vertikale kippen.

11. Anselm Haverkamp: *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991, 24.

12. Vgl. Bettine Menke: »Körper-Bild und -Zerfällung, »Staub«. Über Heinrich von Kleists »Penthesilea«, in: Claudia Öhlschäger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, 122-157, hier 122-123.

13. Vgl. Reuß, »Geklüfft«, 6.

14. BKA I/5, 81.

15. Kurz vorher fragt Prothoe, ob Penthesilea eher den »Felsen« oder das »bequeme Tal« wählen wolle – aber eine Brücke zwischen einem Tal und einem Felsen ist ein Unding, vgl. BKA I/5, 80 (V. 1357-1360).

Penthesilea:

»Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,
Und auf die Spitze ruhig blos mich stellen.«¹⁶

Soll dieses Werk nach Art der Giganten von Penthesilea angestrengt werden, um Helios »bei seinen goldnen Flammenhaaren« zu sich hernieder zu ziehen¹⁷, so wird das vertikale Koordinatensystem durch den Blick in die Tiefe des Flusses weiter getrieben.

»**Penthesilea.** (schaut in den Fluß nieder)

Ich Rasende!

Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –

(sie will in den Fluß sinken. *Prothoe* und *Meroe* halten sie)«¹⁸.

Wie Helios, den Penthesilea »wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!«¹⁹ ergreifen will, im gesamten Drama immer wieder mit Achill in eins gespiegelt wird, so steht die am Mythos des Narziß ausgerichtete Spiegelszene im Zeichen der Sonne.²⁰ Sind die 24 Auftritte nicht nur an der *Ilias*, sondern auch am Sonnenumlauf mit seinen 24 Stunden orientiert²¹, so findet die Sonne als eine Art Superzeichen des gesamten Trauerspiels in dieser Szene ihren buchstäblichen Höhepunkt. Denn es scheint sich, einer kurz zuvor gemachten Äußerung Prothoes zufolge, um die Mittagszeit zu handeln, um die Zeit also, da die Sonne im Zenit steht.²²

Als realer Baukörper Passage für ein Über-Tragen²³ bildet der Signifikant Brücke zugleich eine geläufige Metapher. In dem Maße, wie ›Brücke‹ das Bild für das Prozedere des Meta-Phorisierens stellt, fungiert sie darüber hinaus als Metapher der Metapher. In noch stärkerer

16. BKA I/5, 82 (V. 1375-1376).

17. »Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich / zu mir hernieder ihn –« BKA I/5, 83 (V. 13841-1385).

18. BKA I/5, 84 (V. 1386-1387).

19. Vgl. BKA I/5, 83 (V. 1387).

20. Natürlich kann einem nicht entgehen, daß die Zeit der Arbeit an der *Penthesilea* die Zeit der Arbeit an der Zeitschrift *Phöbus* ist, in der auch das an Goethe geschickte *Organische Fragment* der *Penthesilea* erschienen ist.

21. Diese Beobachtung findet sich bei Ekkehard Zeeb: *Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995, 143.

22. Penthesilea fragt: »– Wo steht die Sonne?« Darauf Prothoe: »Dort, dir grad im Scheitel« BKA I/5, 78 (V. 1330-1331); vgl. zu dieser Szene vor allem Zeeb, *Die Unlesbarkeit der Welt*, bes. 142-151.

23. Ich übernehme diese Schreibweise von Reuß, »Geklüfft«, 4.

Weise trifft diese Sprachprozedur für die Sonne zu: Einerseits realer Lichtkörper, stellt sie nicht nur ein metaphorisches Zentralgestirn dar, sondern ist nach der rhetorischen Tradition seit Aristoteles die Metapher der Metapher *par excellence*. Warum? Weil sie den Raum des Sehens in der Dichotomie von Tag und Nacht, Helle und Dunkelheit, Sichtbarem und Unsichtbarem, Präsenz und Abwesenheit hervorbringt. Insofern bedarf jede Figur, jede Metapher einer Sonne, um ihre ikonische Funktion wahrnehmen zu können.

»Die Sonne gibt nicht nur ein [...] Beispiel eines sinnlich wahrnehmbaren Wesens, indem sie immer verschwinden, sich dem Blick entziehen, nicht anwesend sein kann. Der Gegensatz des Erscheinens und Verschwindens, das ganze Vokabular des *phainisthai*, der *aletheia* usw., der Gegensatz von Tag und Nacht, des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Gegenwärtigen und Abwesenden – all dies ist nur möglich unter der Sonne.«²⁴

Zugleich aber wird die Sonne in ihrem Lauf – um es mit einer Katachrese zu sagen – von der Metapher regiert: Wie das Er-Scheinen der Sonne bringt auch die Metapher mit ihrem Er-Scheinen eine gewisse Abwesenheit, ein Dunkel hervor, das die Figur der Metapher als Spender des lichten Sinns herausfordert. Die klassische Formulierung dieses in der Tradition der Metaphysik stehenden Metaphernschemas findet sich bei Hegel. In seiner Philosophie der Weltgeschichte wird der Sonnenlauf – ihr Aufstieg im Osten/Orient und ihr Untergang im Westen/Abendland – zum Paradigma einer Metamorphose, aus der die innere Sonne des Bewußtseins entsteht.

»Doch wenn die Sonne einige Zeit heraufgestiegen, wird das Staunen gemäßigt werden, der Blick mehr auf die Natur und auf sich die Aufmerksamkeit zu richten genötigt sein: er wird so in seiner eigenen Helle sehen, zum Bewußtsein seiner selbst übergehen, aus der ersten stauenden Untätigkeit der Bewunderung weitergehen zur Tat, zum Bilden aus sich selbst. Und am Abend wird er ein Gebäude vollendet haben, eine innere Sonne, die Sonne seines Bewußtseins, die er durch seine Arbeit hervorgebracht hat; und diese wird er höher schätzen als die äußerliche Sonne [...] denn dieser zweite Gegenstand ist sein eigener Geist. Hierin liegt eigentlich enthalten der Gang der ganzen Weltgeschichte, der große Tag des Geistes, sein Tagewerk, das er in der Weltgeschichte vollbringt. / [...] Hier [in Asien] geht die äußerliche physische Sonne auf, und im Westen geht sie unter: dafür steigt aber hier die innere Sonne des Selbstbewußtseins auf, die einen höheren Glanz verbreitet.«²⁵

24. Jacques Derrida: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 205-258; bes. »Die Blumen der Rhetorik: Das Heliotrop«, 236-248, hier 242.

25. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg 1955, 242f;

Die ganz im Zeichen der Sonne stehende Szene auf der Brücke kann somit als Dramatisierung der Figuralität als »Heliotrope« gelesen werden.²⁶ Sie stellt die Figur der Reflexion szenisch aus, die nach Hegel zur höchsten Form des Selbstbewußtseins führt. Anders aber als bei Hegel, hat das vom Licht der Sonne hervorgebrachte Spiegelbild nicht das Selbstbewußtsein, sondern das Scheitern der Selbsterkenntnis zur Folge. Wenn die Sonne im Zenit steht, sieht Penthesilea konsequenter Weise im Spiegelbild die (reflektierte) Sonne, die, als reflektierte, eine Heliotrope, eine Figur der Sonne, ist, die ihrerseits, nicht zuletzt unter dem Namen Helios, das Bild für Achill stellt. In dem Maße, wie es, der Logik der Szene zufolge, zwischen der Sonne am Himmel und dem Wasser in der Erde kein Außerhalb dieses Reflexionsgeschehens gibt, gibt es auch keine Instanz, welche das »eigene« vom fremden Bild unterscheidet. An den Ort der Metaphern der Metapher, der Figuren der Figuralität gerückt, kommt das Zwischen, das die Übersetzung ermöglicht, als Instanz einer Unterscheidung nicht zum Zuge. Nicht weil sie selbst, sondern weil sie »plötzlich« an diesen Zwischen-Ort verrückt ist, ist Penthesilea einer der Figuralität »selbst« innewohnenden Kraft der Auflösung oder Defiguralisierung ausgesetzt.

Die Regieanweisung »*Penthesilea*. (indem sie plötzlich auf eine Brücke gekommen, stehen bleibt)« erschien doppelt unsinnig: unsinnig aufgrund der Unmotiviertheit im Hinblick auf die Handlung; unsinnig, weil das, was die Brücke überspannt, unklar bleibt. Die vermeintliche Unsinnigkeit entpuppt sich nun als ein angemessen »falsches Bild« eines in der Sprache klaffenden Abgrunds, der, indem er sich verhüllt, die Metapher ermöglicht. Der Bildlogik zufolge liegt er zwischen Fels und Tal, zwischen Höhe und Tiefe, zwischen Himmel und der tiefsten Erde. Es sind dies wiederum Metaphern der Differenz zwischen Bild und Begriff, zwischen Wörtlichkeit und Figuralität, deren Verwechslung die katastrophische Handlung des Trauerspiels bestimmt. Wenn die Szene Penthesilea im unstimmigen Bild einer haltlos schwebenden Brücke an einen unbestimmten In-Differenzpunkt versetzt, der zwischen tot und lebendig oszilliert, so stellen die Worte der Amazone Meroes zugleich einen Bezug dieses Zustandes zwischen Tod und Leben zum Status von Textur und Text her. Meroe: »Da fällt sie leblos, / Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen.«²⁷

Wenn sich Heideggers berühmte Brücke über den Strom schwingt, wenn sie, wie Heidegger sagt, nicht nur schon vorhandene Ufer verbindet, sondern diese durch ihre Verbindung allererst als Ufer

vgl. auch Derrida, »Weiße Mythologie«, 354-355 und Zeeb, *Unlesbarkeit der Welt*, 159-161.

26. Vgl. Zeeb, *Unlesbarkeit der Welt*, 144.

27. BKA, Bd. I/5, 84 (V. 1389-1390).

hervortreten läßt, wenn sie Strom und Ufer in wechselseitige Nachbarschaft bringt und die Erde als Landschaft um den Strom versammelt²⁸, umreißt Kleist im absurden Bild einer Brücke ohne Halt einen Zug von Sprache, der noch in Heideggers Bild der geschwungenen Brücke unverzüglich überbrückt wird. Dieser Zug erweist sich als Modus jenes »Dritten«, das Odysseus als dem Exponenten der in Oppositionen denkenden Griechen zu recht unbegreiflich ist. »So viel ich weiß, giebt es in der Natur / Kraft blos, und ihren Widerstand, nichts Drittes.«²⁹ Mit Pentheseilea wird dieses »Dritte« wirksam: »She is the third term ›Drittes‹, which violates the natural law declaring power and its resistance as the only conceivable forces.«³⁰

Dieser nicht-substantialisierbare Term des »Dritten«, der nahezu alle Interpretationen und Kommentare der jüngeren Forschung zu *Pentheseilea* beschäftigt³¹, interveniert nicht nur in die Polarisierung zwischen Figuralität und Wörtlichkeit, sondern in die Figuralität selbst. So wirkt in der das Drama exzessiv, hektisch und kontrastreich durchwaltenden Lichtmetaphorik eine Unsichtbarkeit, die nicht durch einen Gegensatz zum Licht, sondern durch dessen Überbietung entsteht. Das Figurale fängt gleichsam an zu schimmern und zu glitzern, und *in extremis* lösen sich nicht nur die Gestalten, sondern löst sich die Textgestalt selber auf.³² Wie die Gestalt des apollinischen Achill in der hellen Glut

28. »Die Brücke schwingt sich ›leicht und kräftig‹ über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. [...] Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom.« Martin Heidegger: »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, 139-156, hier 146.
29. BKA I/5, 14 (V. 125-126).
30. So Carol Jacobs in ihrem grundlegenden Text »The Rhetorics of Feminism«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press 1989, 85-114, hier 92. Jacobs zeigt auf, wie im Diskurs von Odysseus, während er diese einfachen Distinktionen trifft, diese zugleich problematisiert werden. Vgl. ebd., 92-93.
31. Stellvertretend sei hier verwiesen auf Carol Jacobs, »Rhetorics of Feminism« und auf Michel Chaouli: »Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Pentheseilea‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, Stuttgart, Weimar 1999, 127-149; Gabriele Brandstetter: »Pentheseilea«. ›Das Wort des Greuelrätsels‹. Die Überschreitung der Tragödie«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 75-115.
32. Vgl. hierzu Marianne Schuller: »Den ›Übersichtigkeiten‹ das Wort geredet. Oder: ›Verrückte Rede? Zu Kleists ›Pentheseilea‹«, in: Nathalie Amstutz/Marina Kuoni (Hg.), *Theorie – Geschlecht – Fiktion*, Basel, Frankfurt am Main 1994, 61-74, bes. 69-70 (dort finden sich viele Belegstellen); Annette Runte: »Liebestraum und Ge-

der Bilder sich auflöst, so verschwimmen auch die »apollinischen Bilderbögen«³³, welche Penthesilea, wie eine Art Schwester der Penelope³⁴, sich ins Herz brennt: Schrift als Wundenmal:

»Mein ew'ger Traum warst du! Die ganze Welt
Lag wie ein ausgespanntes Musternetz
Vor mir; in jede Masche, weit und groß,
War Deiner Thaten eine eingeschürzt.
Und mein Herz, wie Seide weiß und rein,
Mit Flammenhaaren jede brant' ich ein.«³⁵

Am Ende des Trauerspiels ist es Penthesilea, welche nicht nur den Geliebten tötet, sondern den toten Achill in einem kannibalischen Akt zerfleischt und auffrißt. Es ist die Katastrophe, die aus der Verwechslung von figuraler und wörtlicher Dimension der Sprache folgt. Sie hat, ihren eigenen Worten zufolge, eine sprichwörtliche Metapher für die Liebe wörtlich genommen.

»Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort geprüft, die Närrinn!
Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als *ich* an deinem Hals hieng,
hab ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.«³⁶

Das Skandalöse der Szene besteht nicht zuletzt darin, daß Penthesilea nachträglich in wohlgeformter Rede ihre »Greuelthat« deuten kann und zwar als Wirkung eines Sprachverfahrens: Als Wirkung des Wörtlich-Nehmens einer (im übrigen gängigen) Liebesmetapher. Anders als dem guten Gretchen ist Penthesilea mit dieser Deutung die Möglichkeit versperrt, ihre Zuflucht beim Wahnsinn zu finden.³⁷ Das Skandalon also

schlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechterdiskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*, Essen 1995, 295-306, hier 300.

33. Runte, »Liebestraum«, 300.

34. Vgl. Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 86-87.

35. BKA I/5, 131 (V. 2184-2193).

36. BKA I/5, 188 (V. 2991-2999).

37. Dieser Hinweis stammt von Thomas Weitin.

besteht darin, daß die »Greuelthat« nicht auf das Konto von Wahnsinn und Verrücktheit verbucht werden kann. Warum? Weil, wie das Vorspiel auf der Brücke zeigte, das Trauerspiel *Penthesilea* die Figur der Penthesilea an jenen In-Differenzpunkt in der Sprache führt, welcher die Funktionen der Figuralität und Wörtlichkeit sowie ihre Unterscheidbarkeit ein- und aussetzt. Verrückt in diesen dritten a-topischen Sprach-Ort ist, wie Kleists Trauerspiel zeigt, Penthesilea mit der Greuelthat zugleich einem reinen, in seiner Reinheit schrecklichen Genießen anheimgegeben, das ihre ersten Worte nach der in Schweigen und Ver-gessen gehüllten Tat anzeigen³⁸: »Ach! – Wie wunderbar [...] (lispelnd) Zum Entzücken! [...] O sagt mir! – Bin ich in Elisium?«³⁹

Wie die Erinnerungsrede an die Greuelthat zeigt, findet das Genießen mit dem Eintritt in den Diskurs, zu dem Penthesilea fähig ist, ein Ende. Entdeckt sich damit der Diskurs als das, was vor dem Genießen schützt, so nimmt Kleists Text eine Bestimmung auf, die nachträglich im Register der Psychoanalyse unter dem Namen Psychose verzeichnet worden ist. Wenn die Psychose Lacan zufolge eine Verwechslung von Ding und Signifikant, von Körper und Wort betreibt⁴⁰ und damit die Symbolisierung als Differenzverfahren außer Kraft setzt, lebt der Kleistsche Text davon, dass dieses Moment die Konstitution von Sprache und Subjekt bestimmt: als eine der Gebrechlichkeit. Diese Verwechslung ist, so der gegenklassische Impuls des Dramas, gerade nicht so verrückt als sie wohl scheint.

Im Selbstmord Penthesileas wird die Sprache in ihren Möglichkeiten erprobt: Indem Figuralität und unmittelbare Realisierung zusammenfallen, kommt die Sprache zur Vollendung, zu einer Vollen-dung, die mit dem Tod, und damit dem absoluten Ende, dem Nichts, zusammenfällt. Einerseits reizt Penthesileas Rede die metaphorische Dimension der Sprache exzessiv aus, andererseits läuft die Sprache in rhythmisch metrischen Schlägen semantisch leer. Die berühmte Schlußsequenz lautet:

»Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,

38. Im Hinblick auf das Genießen folge ich Runte, »Liebestraum«, 303, während mir scheint, daß Kleist die Frage des Psychotischen selber noch einmal in Unruhe ver-setzt.

39. BKA I/5, 176, 177 (V. 2836, 2843, 2844).

40. Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, hg. von Jacques-Allain Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin 1997.

Heißsätzendem, der Reue, durch und durch;
 Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
 Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch:
 Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.
 (sie fällt und stirbt)«⁴¹

Carol Jacobs hat darauf insistiert, daß es hier nicht mehr um ein Referenzobjekt außerhalb der Sprache geht, sondern einzig um das Sprechen ›selbst‹: »But here there is nothing to tell *about*, for the telling is the thing. The passage is at once the most daring of metaphorical conceits and [...] language as its own absolute, immediate realization.«⁴² In ihrem Aufsatz über eine mögliche Korrespondenz zwischen *Penthesilea* und dem *Sacre du Printemps* haben Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann darauf aufmerksam gemacht, daß diese finale Sprachszene in einem Repräsentationsgestus erscheint, »der in der klassischen Rhetorik keine Stelle hat. Er läßt sich weder als Substitution (Metapher), noch als Supplement (Metonymie), noch auch als Akt der Animation (Prosopopoeie) begreifen [...]«. ⁴³ Wenn es aber keine rhetorische Codifikation, keine Identifizierung und keinen Namen gibt, dann kann man wohl das eine für das andere greifen.⁴⁴ In dem Maße, wie es keine Instanz gibt, welche eine Entscheidung ermöglicht, ist Sprache absolut, vollendet, ohne Aufschub, ohne gleichen. Es ist nach Kleist der Moment, der mit dem Tod zusammenfällt.

Die mit dem Tod in eins fallende Vollendung ist es, welche die Frage der Trauer dieses Spieles aufwirft. Nimmt man mit Freud an, daß Trauer regelmäßig »die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.«⁴⁵ ist, so stellt sich Trauerarbeit als der umwegige Prozeß dar, die Libido von dem geliebten Objekt abzuziehen und das Ich

41. BKA I/5, 191 (V. 3034).

42. Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 114.

43. Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: »Opferfest. ›Penthesilea‹ – ›Sacre du Printemps‹«, in: Jürgen Lehmann/Timan Lang/Fred Lönker/Torsten Unger (Hg.), *Konflikt Grenze Dialog Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern 1997, 105-138, hier 116.

44. So Penthesilea über ihre Tat: »– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andere greifen.« BKA I/5, 187 (V.2081-2083); vgl. auch Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 114.

45. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1993, Bd. 10, 428-446, hier 409.

für neue Besetzung frei zu machen.⁴⁶ Trauerarbeit bestünde darin, den meist mit dem Tod der geliebten Person entstandenen Verlust zu verarbeiten, bzw. zu verdauen. Wird dieser Prozeß als Introjektion gefaßt⁴⁷, so ist es die Introjektion, die in Kleists Trauerspiel *Penthesilea* scheitert. Zum einen, weil das geliebte Objekt unter dem Namen Achill in der Überbietung der Lichtmetaphorik und der Bildflut zu oszillieren und sich aufzulösen beginnt, so daß das Paradox einer Trauer ohne Objekt entsteht. Zum andern, weil die Introjektion bereits auf der Ebene der Motivik in eine reale Inkorporation kippt⁴⁸: Im wörtlichen Sinne hat Penthesilea das unverdaulich Fremde in sich. War in der *Familie Schroffenstein* die Höhlenszene nach Art einer Krypta in den Text eingelassen, so wird in der *Penthesilea* der Körper Penthesileas real zu einer Krypta⁴⁹, insofern er im Innern ein unzugängliches Außen wie eine versiegelte Grabstätte bewahrt. Vor allem aber ist es der mit einer Sprachvollendung zusammenfallende Selbstmord Penthesileas, welcher Trauer und Trauerarbeit als Introjektion scheitern läßt. In dem Moment, wo es keinen medialen Verzug, keinen Aufschub, keine Differenz mehr gibt, welche die gegebene Rede auf ein Nicht-Gegebenes anhält, ist der Spielraum, dann ist Zeit für die Trauerarbeit wie die Zeit der Trauerarbeit versagt. Während Trauer Zeit als Zeit der Versenkung in den Verlust braucht und schafft, ist Kleists *Penthesilea* angesichts der hektischen Überbietungsdynamik wie angesichts der tödlichen Vollendung der Sprache als eines Ereignisses ohne (rhetorischen) Namen ein Trauerspiel, das in der Volte einer leeren Verdoppelung von der Unmöglichkeit der Trauer spricht: Trauerspiel der unmöglichen Trauer.

46. »Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt« – für neue Besetzungen. Freud, »Trauer«, 430.
47. Vgl. hierzu grundsätzlich Haverkamp, *Laub voll Trauer*, 15-29; Ingeborg Harms: »Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbek«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149-168, hier 164-165.
48. Vgl. Freud, »Trauer«, bes. 436-438; Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979; Nikolaus Abraham: »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche* 7, 45 Jg. (1991), 691-698; Maria Torok: »Trauerkrankheit und Phantasma des »Cadavre exquis«, in: *Psyche* 6, 37 Jg. (1983), 497-519.
49. Vgl. Jacques Derrida: »FORS«, in: Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979, 5-58.

Literatur

- Abraham, Nikolaus/Torok, Maria:** *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979.
- Abraham, Nikolaus:** »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche* 7, 45 Jg. (1991), 691-698.
- Brandstetter, Gabriele/Neumann, Gerhard:** »Opferfest. ›Penthesilea‹ – ›Sacre du Printemps‹«, in: Jürgen Lehmann/Timan Lang/Fred Lönker/Torsten Unger (Hg.), *Konflikt Grenze Dialog Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main u. a. 1997, 105-138.
- Brandstetter, Gabriele:** »Penthesilea. ›Das Wort des Greuelrätsels‹. Die Überschreitung der Tragödie«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 75-115.
- Chaouli, Michel:** »Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Penthesilea‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, Stuttgart, Weimar 1999, 127-149.
- Derrida, Jacques:** »FORS«, in: Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979, 5-58.
- Derrida, Jacques:** *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.
- Freud, Sigmund:** »Trauer und Melancholie«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1993, Bd. 10, 428-446.
- Harms, Ingeborg:** »Kleists ›Findling‹ zwischen Krypta und Handelsgewölbe«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149-168.
- Harms, Ingeborg:** »Wie fliegender Sommer. Eine Untersuchung der ›Höhlenszene‹ in Heinrich von Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), 270-314.
- Harms, Ingeborg:** *Zwei Spiele von Trauer und Lust. »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochne Krug«*, München 1990.
- Haverkamp, Anselm:** *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg 1955.
- Heidegger, Martin:** »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, 139-156.
- Jacobs, Carol:** »The Rhetorics of Feminism«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press 1989, 85-114.
- Kleist, Heinrich von:** »Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ort-

- manns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, Bd. I, 123-234.
- Kleist, Heinrich von:** »Penthesilea. Ein Trauerspiel«, in: Roland Reuß/Peter Staengle/(ab 1992) Ingeborg Harms (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe* (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff., Bd. I/5.
- Kleist, Heinrich von:** »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ortmanns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, Bd. 1, 235-255.
- Kristeva, Julia:** *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main 1989.
- Lacan, Jacques:** *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, hg. von Jacques-Allain Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin 1997.
- Menke, Bettine:** »Körper-Bild und -Zerfällung, ›Staub‹. Über Heinrich von Kleists ›Penthesilea«, in: Claudia Öhlschäger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, 122-157.
- Reuß, Roland:** »Im Geklüfft«. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, Basel, Frankfurt am Main 1992, 3-27.
- Runte, Annette:** »Liebestraum und Geschlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechterdiskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*, Essen 1995, 295-306.
- Schuller, Marianne:** »Den ›Übersichtigkeiten‹ das Wort geredet. Oder: ›Verrückte Rede‹? Zu Kleists ›Penthesilea«, in: Nathalie Amstutz/Marina Kuoni (Hg.), *Theorie – Geschlecht – Fiktion*, Basel, Frankfurt am Main 1994, 61-74.
- Torok, Maria:** »Trauerkrankheit und Phantasma des ›Cadavre exquis‹«, in: *Psyche* 6, 37 Jg. (1983), 497-519.
- Zeeb, Ekkehard:** *Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995.