

Klärerischer Kritik, etwa Spuren von Kirchenkritik. Auch erfolgt ein großer Teil der Gewaltausbrüche im Kontext militärischer Zusammenhänge, des Bürgerkriegs oder analoger tendenziell gesetzloser, anarchischer Situationen. Und doch scheint ein skeptischer Blick auf die Schwächen menschlicher Selbstkontrolle aufzuschleimen, ein Vorschein von dem, was eindeutiger und pessimistischer Büchner Danton in den Mund legt:

„Was ist das, was in uns liegt, hurt, stieht und morder?

Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts,

nichts wir selbst!“

(„Dantons Tod“, II).

Was daran und an vielen Stellen bei Kleist das menschliche Selbstverständnis bis heute beunruhigt, kann nicht durch den Hinweis stillgestellt werden, dass das Schauderhafte durch die Verwendung von Elementen der Schauerliteratur, des Horroregenes generiert wird, wie am „Bettelweib von Locarno“ leicht zu zeigen ist, und sich also einer Konvention literarischer Gattung mitverdankt. Diese Literatur hat selbst in den guten Beispielen eine Tendenz zum Trivialen, indem sie den dunklen Reiz unmittelbar an den Betrachter weitergibt und sich auf die semantische Seite konzentriert. Dies wird bei Kleist durch die teilweise regelrecht antiveristische Forcierung des Kunstcharakters unterlaufen.

In der „Penthesilea“ ist dieser Gegensatz zwischen dem vor allem in der Darstellung des Tötens vorgeführtem Rückfall in vorzivilisatorische, ja vorhumane Handlungen und der z.B. in Bild- und Verstechnik, aber auch in ihren intertextuellen Operationen höchst avancierten künstlerischen Gestaltung weit aufgefächert. Die Semantik der deutschen Klassik wird demontiert, ihr künstlerischer Anspruch und der Anspruch auf Kunst werden realisiert und das auch in einer Perspektive, in der Humanität nicht mehr aus der Welt der Zeichen in die Lebenswelt übertragbar erscheint.

Bernhard Greiner

„Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,/Und schlägt ihn tot!“ Kleists Herauswinden des Todes aus der Denkfigur des Tragischen

Am 25. Oktober 1810 veröffentlichte Kleist in den „Berliner Abendblättern“ folgenden von ihm selbst verfassten Text:

„FRANZÖSISCHES EXERCITIUM

das man nachmachen sollte

Ein Französischer Artillerie-Capitain, der, beim Beginn einer Schlacht, eine Batterie, bestimmt, das feindliche Geschütz in Respekt zu halten oder zu Grund zu richten, placieren will, stellt sich zuvörderst in der Mitte des ausgewählten Platzes, es sei nun ein Kirchhof, ein sanfter Hügel oder die Spitze eines Gehölzes; auf: er drückt sich, während er den Degen zieht, den Hut in die Augen, und inzwischen die Karren, im Regen der feindlichen Kanonenkugeln, von allen Seiten rassend, um ihr Werk zu beginnen, abprotzen, faßt er mit der geballten Linken, die Führer der verschiedenen Geschütze (die Feuerwerker) bei der Brust, und mit der Spitze des Degens auf einen Punkt des Erdbodens hinzeigend, spricht er: „hier stirbst du!“ wobei er ihn ansieht – und zu einem Anderen: „hier du!“ – und zu einem Dritten und Vierten und alle Folgenden: „hier du! hier du!“ – und zu dem Letzten: „hier du!“ – Diese Instruktion an die Artilleristen, bestimmt und unverklausuliert, an dem Ort wo die Batterie aufgeföhren wird zu sterben, soll, wie man sagt, in der Schlacht, wenn sie gut ausgeführt wird, die außerordentlichste Wirkung tun.“ (3,362)¹

Worin mag die „außerordentlichste Wirkung“ dieser Übung liegen? Aus dem Kampf ist der Gedanke, das Leben zu bewahren, herausgenommen. Die Artilleristen werden als ‚moriuri‘ angesprochen, wie einst die Gladiatoren in Rom sich vor dem Caesar selbst bezeichneten („Ave Caesar, morituri te salutant!“). Als dem Tod schon Überantwortete haben die Artilleristen zu töten, so wird der Tod potenziert (‘Tote‘ töten). Das aber wird Penthesileas Frage angesichts des zerfleischten Achill sein, wer „den Toten tötete“ (2,252, Vs. 2919). So hätte, „wenn die Schlacht gut ausgeführt wird“, das „französische Exercitium“ die Wirkung, den Tod mit sich selbst zu vervielfältigen. Wenn das mit dem eingangs genannten Ziel, den Gegner ‚zu Grund zu richten‘, gemeint ist, so hätte dies den

¹ Zitate aus den Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist: „Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden“, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1987–1997 (arabische Ziffer vor dem Komma = Bandzahl, arabische Ziffer nach dem Komma = Seitenzahl. Bei Dramen wird die jeweilige Verszahl angegeben).

Gehalt, den Gegner nicht nur zu besiegen, sondern – wie dies Penthesilea Achill antat – seine Gestalt zu zerstören, ihn in den Zustand des Gestaltlosen zu überführen. Eben dies ist der Schlachtruf am Ende des „Prinzen von Homburg“: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (2,644, V. 1858), im Sinne, sie zu Staub zu machen und das heißt, sie aller Gestalt zu berauben. Dieses Ziel, den Gegner nicht nur zu besiegen, sondern ihn zu vernichten, hatte der Prinz mit seinem vorschnellen Handeln, das sehr wohl zu einem glänzenden Sieg geführt hatte, vereitelt. Die Schlacht im Teutoburger Wald beginnt Herrmann damit, dass er den römischen Anführer Septimius Nerva erschlagen lässt: „Nehmt eine Keule doppelten Gewichts, / Und schlagt ihn tot!“ (2,536, V. 2219f.) Das Maß für das ‚doppelte Gewicht‘ wird nicht erklärt, so kommt nur in Frage, wovon in der Szene die Rede ist: den Tod zu geben. Eine Keule ‚einfachen Gewichts‘ ist dann eine, die ausreicht, den Tod zu geben, ‚doppeltes Gewicht‘ besagte dann wieder, den Toten zu töten, d.h. ihm zugleich auch seine Gestalt zu nehmen. Wie gelangt Kleist zu dieser für ihn offenbar obsessiven Vorstellung des Todes als Auflösung aller Gestalt und welche Konsequenzen hat diese Porenzentrierung des Todes für die uns vertrauten Konzepte, mit dem Tod umzugehen?

Wie der Tod uns erscheint und was für Arten des Todes wir imaginieren, ist in hohem Maße von den Sinngewebungen abhängig, mit denen wir der Erfahrung des Todes begegnen.² Von jeher ist dies das Begründungsfeld der Religion. Den religiösen Sinngewebungen des Todes stehen in der europäischen Kulturgeschichte nicht weniger wirkungsvoll tragische gegenüber. Diese können wieder in zwei große Gruppen untergliedert werden. In der Tradition der griechischen Tragödie wird Tragik als Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit gedacht. Die Fehlanhandlung des Helden kann man diesem auf der einen Seite nicht in Rechnung stellen, da ihm die Bedingungen seines Handelns entzogen waren (Ödipus konnte nicht wissen, dass der Mann, den er erschlug, sein Vater und dass die Königin, die er für die Erlösung der Stadt von der Sphinx zur Frau erhielt, seine Mutter war; Antigone steht zwischen zwei, je für sich gültigen, moralischen Forderungen, die sich jedoch gegenseitig ausschließen). Auf der anderen Seite hat der tragische Held aber doch Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen, ist ihm in bestimmter Hinsicht Verfügbarkeit über die Bedingungen seines Handelns zuzuerkennen (insofern er einen Fehlgreif begeht, die Aristotelische hamartia, die in gewisser Hinsicht in einem charakterlichen Mangel gründet). Der Tod des tragischen Helden zeigt zum einen an, dass der Mensch in diesem Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit zerrissen wird, zugleich besagt der tragische Tod aber, dass der Held sich als einer setzt, der dieses vernichtende Ineinander um seines Menschseins willen (was Verfügung und das heißt Verantwortung für das eigene Handeln impliziert) annimmt. So ist der Tod hier ein Akt der Selbstbehauptung, was auf Seiten des Rezipienten seine Entspre-

chung im Wirkungsziel der Katharsis hat. So konnte Walter Benjamin in seinem Trauerspieltuch den Tod des antiken Helden als einen Akt der Säkularisation – gegenüber den den Menschen verderbenden Göttern – deuten.³ Die neuzeitliche Tragödie, als deren Beginn man Shakespeare ansehen mag, in der deutschen Kulturgeschichte die Tragödie seit dem 18. Jahrhundert, akzentuiert diesen Akt der Selbstbehauptung noch stärker, indem hier Tragik mit dem Erhabenen verbunden wird. Der Tod des Helden angesichts einer undurchdringlichen Welt, die alle Strategien eines strukturierenden Zugriffs übersteigt, wird hier zur Manifestation des Helden gebildet, sich solcher Beschränkung entheben zu können, d.h. sich im Rekurs auf andere Vermögen (das Vermögen zu Vernunftideen, durch die er sich als moralisch freies Wesen setzt) *darüber* zu erheben. Nicht Katharsis kann dann weiterhin das Ziel der Tragödie sein, vielmehr die Begründung und Befestigung einer analogen Haltung im Zuschauer, so formuliert dies programmatisch Schiller.⁴ Kleist setzt sich mit beiden Konzeptionen tragischer Sinngewebung des Todes auseinander. Indem er deren Grundlagen erschüttert, öffnet er den Raum für die befremdlichen Todesarten und tragischer Sinngewebung zur Debatte steht, sei die nachfolgende Betrachtung auf das Drama als die primäre Realisationsform des Tragischen beschränkt.

Kleists Erstlingswerk „Die Familie Schroffenstein“, kulminiert in einem Tod, der zu einem Selbstopfer mit höchstem Anspruch, d.h. zu einer Christusnachfolge, stilisiert ist. Ottokar hat die Geliebte Agnes in einem symbolischen zweiten Taufakt unter ausdrücklicher Anspielung auf die Gottesmutter auf den Namen ‚Maria‘ getauft. So spielt er sich in der Liebesbegegnung in die Position Götteraters, der mit dieser Maria einen Erlöser zeugen werde. Aber zur Hochzeitsnacht kommt es nicht, Ottokar entwirft diese nur in seiner Rede, während der er Agnes entkleidet, aber nicht, um zu einem körperlichen Liebesakt zu gelangen, sondern um die Kleider mit Agnes zu tauschen und sie dadurch vor sei-

³ Vgl. z.B.: „Wofür stirbt der Held? – Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühneopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen. Diese, wie sie zum Unterschied von den alten todbringenden Verhaltungen nicht auf oberes Geheiß, sondern auf das Leben des Heros selbst zurückweisen, vernichten ihn, weil sie, inadäquat dem Einzelwillen, allein dem Leben der noch ungeborenen Volksgemeinschaft den Segen bringen. Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsrente dem unbekanntem Gott den Helden hinzugeben.“ (Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: W.B., „Gesammelte Schriften“, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1, Frankfurt a.M. 1974, S. 285 f.)

⁴ Ausführlicher hierzu: Verf.: „Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands“, Schillers Tragödienentwurf jenseits des ‚Pathetisch Erhabenen‘ in ‚Maria Stuart‘, in: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Detert (Hrsg.): „Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag“, Tübingen 2000, S. 89–107.

nem Vater zu retten, der sie töten will. Das gelingt auch, der Vater tötet ihn statt Agnes. Diese Szene war, laut Kleists eigenem Bekunden, der Nukleus des Dramas.⁵ Beim Vortrag des Stücks sollen die Freunde allerdings in solches Gelächter ausgebrochen sein, dass es Kleist unmöglich war, seine Lesung zu beenden.⁶ Agnes sinkt am sterbenden Ottokar mit den Worten nieder: „Heiland! Heiland der Welt! Mein Ottokar!“ (1,226, V. 2557) Dessen Antwort, sein letztes Wort im Drama, lautet: „Es ist – gelungen“ (1,226, V. 2556f.), eine kaum verhüllte Anspielung auf das Christus-Wort am Kreuz. So ist Ottokar gegenüber der zur Maria Erklärten von der Position Gottvaters zu der Christi gewechselt, hat er sich mithin mit dieser Maria als neuen Christus selbst gezeugt. Eine Art Erlösung bringt dieser neue Christus auch zustande. Er bricht bei beiden Elternpaaren die Gefangenschaft im jeweils in sich geschlossenen System des Verdachts auf. Aber das geschieht doch erst, nachdem das liebende Paar durch Zeichen, die auf Fehllektüre angelegt sind, die Eltern, die doch aus dem Wahnsystem des Verdachts herausgeführt werden sollen, nochmals furchbar darin verstrickt hat. Die Väter werden zu Mördern an ihren Kindern. Das zu Überwindende, das Wahnsystem, wird durch den Akt, der die Überwindung herbeiführt, gerade befestigt. Zugleich ist die Befreiung der Eltern aus ihrem Wahnsystem ohne Perspektive. Die Eltern werden zwar über den Leichen ihrer Kinder sehend, aber sie haben jetzt keine Nachkommen mehr, so dass eben das eintritt, was der Erbvertrag hatte verhindern sollen: der Besitz gelangt in fremde Hände. Der Opferrod enthälte derart keine Aussicht auf eine gewandelte Welt, bestätigt vielmehr die gegebene als eine sinnlose, in der eine magische Praktiken betreibende Figur zuletzt verkündet: „wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen“ (1,232, V. 2705). Das Moment des Falschen an diesem Selbstopfer entwertet auch die Tragik der Figur. Erhabene Selbstsetzung in der moralisch freien Tat des Selbstopfers wird nichtig, da sie Täuschung voraussetzt und sich auf eine als sinnlos bestätigte Welt bezieht. Das mag Kleists abfällige Charakterisierung seines Erstlingswerkes als eine „elende Scharrecke“⁷ erklären.

Als rezipiok zur „Familie Schroffenstein“ kann die Problemstruktur der „Herrmannschlacht“ angesehen werden. In beiden Fällen streht ein in sich geschlossenes, d.h. sich selbst immunisierendes teleologisches Denken zur Debatte. In der „Familie Schroffenstein“ ist dies ein Wahnsystem des Verdachts, das die Frage heraufruft, wie ein solches System aufgebrochen werden kann. In der „Herrmannschlacht“ ist das teleologische Denken nicht auf einen Wahn bezogen, sondern auf die höchste Idee der Vernunft, die Freiheit. Die Frage kann hier nicht sein, wie man aus einem in dieser Idee perspektivierten Denken heraus-

⁵ „Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen“, Neu hgsg. von Helmut Sembdner, München 1996, S. 62 (Nr. 66).

⁶ Ebenda, S. 63 (Nr. 67 a).

⁷ Vgl. Brief an Ulrike vom 14.3.1803 (4,315): die dort gegebene Beurteilung des Stücks: „Es ist eine elende Scharrecke“, hat Kleist wieder gestrichen (s. Kommentar zu diesem Brief 4, 814).

kommen könne, vielmehr, wie man unter den jeweils gegebenen empirischen Bedingungen zu einem Denken und Handeln gelangt, das sich an der Idee der Freiheit aufrichtet. Wie soll die immer beschränkte und beschränkende, empirische Welt (die Welt des Endlichen, des Verstandes) sich dem öffnen können und wollen, was sie gerade nicht ist, dem Unendlichen als dem Feld der Vernunft? Wie kann umgekehrt der Idee, deren Gehalt unendlich ist, eine Anschauung und das heißt eine Konkretion gegeben werden, die immer endlich sein muss? Als Lösung dieses Wirklichkeitsproblems – die Grundfrage des Kunstschaffens in der Nachtfolge Kants – entwirft die „Herrmannschlacht“ einen Akt doppelter Negation. In diesem sind auch die wilden Todesarten beschlossen, mit denen das Stück aufwartet. Herrmann ruft die germanischen Fürsten und ebenso die Anführer seiner Soldaten nicht einfach zum Kampf um die Freiheit gegen den römischen Aggressor auf (die politische Aktualität dieses Akts, ein Aufruf zum Freiheitskrieg gegen Napoleon, ist durchsichtig), er führt sich vielmehr als einen ein, der in diesem Kampf geschlagen werden will,⁸ der den Feind selbst ins Land holt, um mit ihm gegen einen anderen Germanenführer ins Feld zu ziehen.⁹ So steht er für die Negation des Ideellen. Als demonstrativ negierte hat er die Idee der Freiheit in die beschränkte empirische Welt eingeholt, das Unendliche ist aber prinzipiell nicht anders denn als Negiertes in die endliche Welt zu bringen. Herrmann hat diese Logik nur bewußt und bejahend vollzogen, mit dem offenen Ziel allerdings, hierdurch einen zweiten Akt der Negation heraufzurufen, der die Negation der Idee selbst wieder negiert. Es ist aber die Frage, und dies nicht Propaganda für den Freiheitskrieg – scheint das Anliegen des Stücks zu sein, ob durch einen so erzeugten Akt der Negation der Negation des Ideellen dieses in die Wirklichkeit gebracht bzw. umgekehrt die empirische Welt zur Idee hin geöffnet werden kann. Die im Drama gezeigten Akte der erstrittenen Negation der Negation manifestieren das Unendliche der Idee, wenn überhaupt, selbst wieder nur negativ, eben als Aufheben aller Begrenzung i.S. des Auslöschens aller Gestalt.

Den Beginn der Schlacht im Teutoburger Wald markiert die schon erwähnte Auseinandersetzung mit dem römischen Anführer Septimius Nerva. Herrmann befiehlt, ihn zu töten, Septimius appelliert an das „Gefühl des Rechts“ (2,586, V. 2216), das verlange, ihn als Gefangenen zu behandeln. Dem setzt Herrmann entgegen, daß Septimius' Handeln im Auftrag des römischen Kaisers selbst schon Negation des Rechts gewesen sei, die nun ihrerseits negiert werden müsse. Dem Akt der *doppelten* Negation entspricht suggestiv dann das Erschlagen mit einer „Keule *doppeltens*“¹⁰ Gewichts“, das aber ist der entstatkende Tod:

„Du weißt was Recht ist. Du verfluchter Bube,
Und kannst nach Deutschland, unbelaidigt,

⁸ Vgl. hierzu insbesondere die dritte Szene des ersten Aktes.

⁹ Hierzu: 11. Szene des fünften Aktes.

¹⁰ Hervorhebungen von mir, B.G.

Um uns zu unterdrücken?
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
Und schlagt ihn tot!“ (2,536, V. 2216–20)

Erwartet wird, dass die Negation der Negation der Idee diese in die Brust der Kämpfer einpflanzt. Die Hally-Episode folgt demselben Muster. Die von den römischen Soldaten geschändete Hally (die so für den Akt der Negation der Idee steht) wird von ihrem eigenen Vater getötet. Herrmann stilisiert dies zu einem Akt der Auflösung aller Gestalt, den er strategisch einsetzt, um seine virtuellen Bundesgenossen auf die Idee der Freiheit zu verpflichten. Er lässt den Körper der geschändeten und von ihrem Vater getöteten Hally in 15 Stücke zerteilen und jeweils eines an die 15 Germanenfürsten schicken, um bei diesen einen Rache Sturm zu entfachen.

„HERRMANN [...]“

Der [Hallys zerstückelter Leib] wird in Deutschland, Dir zur Rache,

Bis auf die toten Elemente werben:

Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaugend,
Empörung! Rufen, und die See,

Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.
Das Volk Empörung! Rache! Freiheit!“ (2,511, V. 1616–21)

Das Zeichen, das auf das von den Römern geschändete Germanien verweist, ist mit dem vergewaltigten germanischen Mädchen aus dem Material dessen gemacht, das es vorstellt. Diese Verschiebung des Wahrheitsbeweises des Zeichens in dessen Stofflichkeit scheint unteufelbar zu wirken; die suggestive Identität von Bezeichnendem und Bezeichnetem (letzteres aber nur hinsichtlich der Materialität des Bezeichnenden) ist aber um den Preis erkaufte, dass aus dem Bezeichneten nicht nur das Leben, sondern alle Gestalt ausgetrieben worden ist. Das Problematische dieser Zeichenrelation wird damit angezeigt, dass die scheinbar evidente körperliche Verweisung gar nicht dem Raum der Körper angehört, sondern aus der Literatur stammt. Herrmann, das ‚Wodankind‘ (vgl. V. 1594), kennt doch schon die Bibel, die erst über Rom zu den Germanen gelangt ist. Er zitiert mit seinem Zerstückeln und Verschenken der Körperliche Hallys die Geschichte der ‚Schandtat von Gibea‘ aus dem Buch der Richter (Ri 19). Berichtet wird hier von einem Ephraimiter, der als Fremder in Gibea, das im Lande Benjamin liegt, zusammen mit seiner Nebenfrau eine Herberge zur Nacht erhalten hat. Die Männer von Gibea fordern vom Gastgeber den Fremden heraus, sie wollen ihm, als Fremdem, Gewalt antun. Um ihn zu retten, bietet der Gastgeber den Männern seine noch jungfräuliche Tochter und die Nebenfrau des Gastes an, aber die Männer wollen darauf nicht hören. Zuletzt übergibt der Ephraimiter ihnen seine Nebenfrau, und die Männer von Gibea ‚machten sich über sie her und trieben ihren Mutwillen mit ihr die ganze Nacht bis an den Morgen‘ (Ri 19,25). Der Ephraimiter findet seine Frau am nächsten Morgen tot auf der Schwelle des Hauses liegend. Er zerstückelt ihren Leib in zwölf Teile und schickt jeweils einen an die zwölf Stämme Israels, die daraufhin ein furchtbares Strafgericht über den

Stamm Benjamin beschließen und ausführen. Die Zerstückelung der geschändeten Frau ist hier ein Aufruf zu einer Racheaktion innerhalb des eigenen Volkes, von dem ein Stamm sich am Gastrecht gegenüber dem Fremden vergangen hat. Herrmanns Zitation der Bibel passt nicht recht auf die Situation Germaniens, womit sich die Frage stellt, ob er noch andere Ziele als den behaupteten Kampf für die Freiheit verfolgt, z.B. bei den germanischen Stämmen ein Einheitsbewusstsein wie bei den Stämmen Israels zu schaffen, oder gar ein Königtum aufzurichten; denn in der Bibel wird die Geschichte mit dem Hinweis eingeleitet, damals habe es keinen König in Israel gegeben und so suggeriert, zu solchen Schandtaten komme es, wenn eine starke zentrale Gewalt fehle.

Den markantesten Akt der Negation der Negation des Ideellen vollzieht im Drama ‚Herrmannschlacht‘ Thunselda. Herrmann hat sie zum Flirt mit dem römischen Legaten Ventidius ermuntert, woraus auf Thunseldas Seite wirkliche Liebe geworden ist (vgl. V. 2371f.). Die Eröffnung über Ventidius' wahres Interesse an ihr – möge dies der Wahrheit entsprechen oder von Herrmann nur fingiert sein – zwingt Thunselda zu der Erkenntnis, in ihrer Liebe negiert worden zu sein, was sie bereit macht, auf Herrmanns Einflüsterungen zu hören, sich an Ventidius zu rächen (vgl. V. 1817). Dass Thunselda dies leisten will, nennt Herrmann seinen ‚ersten Sieg‘ (V. 1865). Wie bekannt, läßt Thunselda den Ventidius zu einem Schäferstündchen, um ihn am bezeichneten Ort dann von einer Bärin zerfleischen zu lassen.

Thunselda vollzieht ihre Rache im Eröffnen eines Raumes absoluter, d.h. jeder Gestalt, jede Strukturierung auflösender Vernichtung. Das ist der ‚Raum‘ des Grenzenlosen, des Unendlichen. Keineswegs ist allerdings gesichert, dass mit dem Akt absoluter Vernichtung des Endlichen – insofern dieses die Negation des Ideellen ist – das Reich der Ideen positiv errungen, also die Idee der Freiheit auf den Plan gerufen werde, noch weniger ist mit diesem Akt eine Verbindung des Ideellen mit der beschränkten empirischen Welt der Geschichte hergestellt. Das tödliche Stelldicheln des Römers mit der germanischen Bärin hat wohl ideale Konnotationen. Ventidius imaginiert den Ort des Stelldichelns als ‚Elisium‘ (Vs. 2375), in dem er jedoch, kaum eingetreten, sich einem ‚Höllens-Urgetüm‘ (Vs. 2386) gegenüberfindet, und vergeblich den ‚Götter- und Menschen-Vater‘ anrufen wird. Die Bärin wiederum steht in einem eigenartigen Verhältnis zum Raum der Zeichen. Wer sie neckt, das heißt aber, sie in ein Zeichenspiel verwickelt, dem werde sie, so der Wäter, ‚Witz, von grünlicher Art‘ machen (Vs. 2344), das heißt, nicht im Spiel, sondern tödlich ernst antworten. So scheint die Bärin, analog dem Bären im später geschriebenen Essay ‚Über das Marionettentheater‘, auf Zeichen durchaus reagieren zu können. Gleichzeitig scheint sie aber auch mit Zeichen gerade nicht umgehen zu können, also jenseits des Raums der Zeichen situiert zu sein. Das zeigt die rhetorische Frage des Wäters an, mit der er versichert, dass man vor dem Tier, wenn das Tor des Parks geschlossen sei, sicher sein könne: ‚Sie wird doch keine Klinke drücken?‘ (Vs. 2348) Die Bärin bewegt sich im Raum der Zeichen und ist doch zugleich jenseits von diesem situiert. Das

läßt dazu ein, mit ihr die Erwartung zu verknüpfen, den Raum der Zeichen – als Raum der Unterscheidung – verlassen und so das Unendliche wiedergewinnen zu können. Thusnelda gibt der Bärin, die den römischen Legaten zerfleischt, diesen Schein: einen Raum zu eröffnen, in dem alle Unterscheidung hinfallig wird: die Bärin sei die liebende Thusnelda, wie er, Venidius, die liebende Thusnelda zur Bärin gemacht habe (vgl. V. 2393 u. 2321). Weder das Paradies noch eine Verbindung des Unendlichen und des Endlichen werden auf diese Weise errungen. Vielmehr wird ein Raum des Grenzenlosen eröffnet, der aber nicht als der Bezugsraum des Unendlichen der Ideen erscheint, vielmehr als bloße Vernichtung von allem Endlichen, die immer weitergehen wird, bis, so der Ausblick des Dramas, in Rom selbst, dem Zentrum der Welt, „nichts, als eine schwarze Fahnne, / Von seinem öden Trümmerhaufen weht“ (V. 2635f.).

Die Negation der Negation des Ideellen richtet weder die Idee der Freiheit auf, noch verbindet es diese mit der empirischen Welt, setzt vielmehr einen Vernichtungsgrausch frei. Das Unendliche der Idee wird derart nur ent-stellt erreicht, jenseits von allem Menschlichen. So bezeichnet Thusnelda sich selbst („Er hat zur Bärin mich gemacht.“ [V. 2371]) und so wird sie auch angesprochen: als ‚Barbarin‘ (V. 2317), ‚Ungeheuer‘ (V. 2417), ‚Grässliche‘ (V. 2424). Hermann aber bezeichnet die Lenkung Thusneldas hin zu diesem Akt als den ‚ersten Sieg‘ seines Krieges (V. 1865), dessen Ziel mithin zu sein scheint, zu eben diesem Punkt zu führen. Kleist hat das Drama, das solchen Zug in die reine Vernichtung, in die Auflösung aller Gestalt, mit Hölderlin zu sprechen, ins ‚Aorgische‘, in startgibt, aber erst geschrieben, nachdem er in der „Penthesilea“ einen Weg gefunden hatte, eine derartige Öffnung in den Raum des Gestaltlosen zugleich als Akt der Selbstbegründung, mithin der ‚Fassung‘ des Subjekts gerade in seinem ideellen Anspruch, zu erweisen. Die Tragödie „Penthesilea“ leistet dies, indem sie den Weg der Tragödie zurückgeht in deren Ursprung und so den Tod der Entstaltung herauswindet aus tragischer Siningebung. Erst nach der Rücknahme des tragischen Sinnhorizontes konnte offenbar ein Drama wie die „Herrmannschlacht“ geschrieben werden, das sich ganz dem Vernichtungsgrausch öffnet.

Kleist war die Herleitbarkeit der Tat Penthesileas – Achill nicht nur zu töten, sondern zu zerfleischen, wofür sie selbst einen Begriff der doppelten Negation einführt, ‚den Toten zu töten‘ (vgl. V. 2919) – Kleist war die Herleitbarkeit dieser Tat besonders wichtig. An einer Reaktion Marie von Kleists auf einen Auszug aus seinem Drama ist ihm entscheidend, dass sie „die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung“ des Todes denken konnte, den Penthesilea Achill antut (vgl. 4.397). Wie aber führt das Drama in diesem Sinne seine Protagonistin zu ihrer Tat? Die Antwort ergibt sich aus dem Umgang mit dem Mythos, den dieses Drama praktiziert. Mit ihm steht zugleich die Entwicklungsgeschichte der Tragödie selbst zur Debatte.

Die griechische Tragödie entstand bekanntlich daraus, dass die kultische Vergewärtigung des Gottes distanzierter wurde im darstellenden Spiel. Die mythische Handlung, durch die der Amazonenstaat seinen Fortbestand (den Fortbestand seiner Staatsbürger) sichert, verläuft analog. Penthesilea erläutert dies Achill in der ‚Idyllenszene‘, in der sie glaubt, Achill für sich erobert zu haben, während er den Unterlegenen nur spielt, d.h. in einer Szene, in der die beiden Protagonisten selbst wieder in einem Spiel, als dessen Subjekt und Objekt, befangen sind. In ihren Kriegszügen wiederholen die Amazonen den Gründungsmythos ihres Staates, allerdings haben sie die mythische Handlung dabei in zwei Handlungsschritte aufgeteilt, die sich in ihrem Spielcharakter grundlegend unterscheiden.

Tanais, die Staatsgründerin, und mit ihr alle Amazonen haben sich den äthiopischen Eroberern in der von diesen angesetzten allgemeinen Hochzeitsnacht nicht hingeben, die Männer statt dessen getötet. Das interpretieren sie mythisch als ‚Marchochzeit‘: ‚Mars, an des Schnöden Statt, vollzog die Ehe‘ (V. 1949). D.h. im Verständnis der Amazonen war der Akt des Tötens ein Handeln des Kriegsgottes, ausgeführt von den Frauen als seinen Stellvertreterinnen. Ihr Töten war Vollziehen der Ehe, wobei die Männer in die Objektposition gerückt sind: „Und das gesamte Mordgeschlecht, mit Dolchen / In einer Nacht ward es zu Tod gekitzelt“ (V. 1950f.). In ihren Kriegszügen wiederholen die Amazonen diesen Vorgang, wobei sie allerdings die Gewalt mythischer Präsenz des Kriegsgottes durch stellvertretendes Spiel distanzieren. Im ersten Schritt wird gegen die Männer des jeweils mit Kampf überzogenen Volkes auf Leben und Tod gekämpft. Da hier noch nicht gespielt wird, ist der Kriegsgott in diesem Kampf gegenwärtig. Die Amazonen suchen sich ihren Gegner nicht aus, wer im Kampf jeweils entgegentritt, ist der vom Kriegsgott bestimmte Mann. Nach dem Kampf, sofern er für die Amazone siegreich war und der Gegner unterworfen, aber nicht getötet wurde, wird im zweiten Schritt ‚Marchochzeit‘ nur noch gespielt. Hochzeit in der Weise des Mars abzuhalten, besagte, Lieben als Töten zu vollziehen. Statt dessen geben sich die Amazonen den erbeuteten Männern zu „kuschler Marsbefruchtung“ (V. 2039) hin.

Das Drama gibt auch die Funktion dieser mythischen, durch stellvertretenden des Spiel schon distanzierteren Wiederholung an. Sie überwölbt und verdeckt die Selbstwidersprüchlichkeit des geschaffenen Staates. Nach der Ermordung ihrer Eroberer haben die Amazonen einen Staat der Freiheit geschaffen, einen modernen Staat autonomer Bürger ganz im Sinne der Französischen Revolution:

„Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,

Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrschtücht'ge Männerstimme mehr durchrotzt,

Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze.“ (V. 1957–61)

Um seinen Fortbestand zu sichern, reproduziert dieser Staat der Freiheit jedoch sogleich, wogegen er errichtet worden ist: Unterdrückung nach innen als Selbst-

11 Vgl. Hölderlin: „Über das Tragische („Grund zum Empedokles“)“ in: Friedrich Hölderlin: „Sämtliche Werke und Briefe“, hrsg. von Jochen Schmidt, Bd. 2 (Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen), Frankfurt a.M. 1994, S. 428–439.

unterdrückung der Bürger, wofür das Verstümmeln der rechten Brust strebt, und Unterdrückung nach außen, insofern periodisch gegen jeweils ausgesuchte Völkler Krieg mit dem Ziel geführt wird, eine Reihe von Männern zu erbeuten, um mit diesen dann Kinder zu zeugen. So reflektiert der Amazonenstrat die zeitgenössische politische und soziale Erfahrung, wie die philosophische Erkenntnis, dass der Versuch, die Idee der Freiheit in die Erfahrungswirklichkeit zu bringen, das Gegenteil des Gehalts dieser Idee hervorgebracht hat und weiter hervorbringt.

Penthesileas Handeln erschüttert und zerstört diese mythische Verschleierung der Selbstwidersprüchlichkeit des Freiheitsstaates. Hier interessiert aber weniger dieser Effekt als vielmehr der Weg. Penthesilea vergreift sich, sie bringt die unterschiedliche Spielbene der beiden Handlungsschritte der mythischen Wiederholung durcheinander: „[...] wer recht von Herzen liebt,/Kann schon das Eine für das Andre greifen“ (V. 2982f.). Penthesilea wartet nicht, bis im Schlachtgetümmel der Gott ihr den ihr bestimmten Mann zeigt, sie hat im voraus schon Achill gewählt (bzw. dieser ist ihr von Ortrere bestimmt worden). Da sie schon liebt, wenn sie kämpft, kann sie nicht siegen, ist zugleich im Kampf der Gott nicht gegenwärtig. Damit ist die Wiederholung der mythischen Begründung des Freiheitsstaates der Amazonen und ist zugleich die mythische Überwölbung von dessen Selbstwidersprüchlichkeit zerbrochen. Es bieten sich zwei Möglichkeiten an, den Horizont des Mythos zurückzugewinnen. Die eine besteht darin, das in der erstrebten Vereinigung mit dem eroberten Mann schon eingeführte Prinzip des bloßen Spielens nun auf den gesamten Akt ‚Marshochzeit‘ auszuweiten. Der Mythos würde damit vollständig in Spiel überführt, nur als ein solches würde er noch weitergegeben. Eben das ist das Angebot Achills, nachdem die Amazonen Penthesilea zurückerobern haben. Er schlägt Penthesilea vor, den Kampf, der, wie er nun weiß, für die Amazonen Bedingung der Wiederholung des Mythos ‚Marshochzeit‘ ist, noch einmal zu führen. Es ist klar und wird durch eine Neben Szene dem Zuschauer auch explizit gesagt, dass Achill dabei Penthesilea siegen lassen will. Der gespielte Kampf stünde anstelle des vom Mythos geforderten Kampfes unter Lebensrisiko. Dass Penthesilea dieses Angebot, den Mythos vollständig nur noch zu spielen, nicht annimmt, macht ihren Fehlgriff, die tragische ‚hamartia‘, aus, zu der wesentlich gehört, dass Penthesilea in bestimmter Hinsicht dieses Angebot auch gar nicht annehmen kann. Würde der Mythos nur noch gespielt, würde die in ihm geleistete Begründung und zugleich Verschleierung des Gewalt-Charakters des Freiheitsstaates aufgehoben. Zugleich gäbe es den Freiheitsstat gar nicht mehr, vielmehr wie einst männliche Eroberer, die den Akt, sich der unterworfenen Frauen zu bemächtigen, durch ein mythologisches Spiel überwölbten und so vor sich und den mit-spielenden Frauen verschleierten. So ist Achills Angebot für die Repräsentantin des Freiheitsstaates dysfunktional. Penthesilea verweigert die stellvertretende Handlung. Ihre Reaktion auf Achills Angebot zu neuem Zweikampf weist in andere Richtung. Da Achill sie besiegt hat, gehört sie ihm schon an:

War ich, nach jeder würdigen Rittersitte,
Nicht durch das Glück der Schlacht ihm zugefallen? (V. 2301/02)

Mithin hätte Achill nicht – auch nicht zum Schein – erneut gegen sie zu kämpfen, vielmehr gegen die Amazonen, die ihm seine ‚Beute‘ entrisen haben. Daher Achills Angebot, insofern es ein Angebot nur zu einem Schein-Kampf ist, Penthesilea dysfunktional erscheinen muss, kann Penthesilea gar nicht anders als nach anderen möglichen Motiven zu fragen. Es bleibt nur der Gedanke, Achill wolle den Mythos gar nicht vollständig in Spiel überführen, ihm im Gegenteil vielmehr seines Spielmoments vollständig entkleiden, d.h. die mythische Gewalt undstanziiert wiederholen. Auch für solche Wiederholung gälte, dass die mythische Handlung inzwischen in zwei Schritte zerlegt worden ist, deren Vollzug dann auch die undstanziierte Wiederholung des Mythos bei einem anderen Ergebnis ankommen lässt, als es der mythische Begründungsakt des Freiheitsstaates war. Im ersten Teil, dem Kampf, der den Gegner ‚zeigt‘, hat nicht zu spielen den Gehalt, den Gegner töten zu wollen. Dann bleibt für den zweiten Teil, die eigentliche ‚Marshochzeit‘, in der Lieben als Töten vollzogen wird, nur, den Toten zu töten. Genau so umschreibt Penthesilea später ihre Greuel-Tat.¹² Mithin ist diese eine genaue spiegelbildliche Antwort auf die zweite mögliche Lesart von Achills Kampfangebot. Achill diese Absicht zu unterstellen, liegt Penthesilea dabei nahe; denn sie wird im Drama als Figur eingeführt, die vor allem anderen auf Achills analoge Tat an Hektor fixiert ist: dass er den Leichnam des getöteten Gegners an seinen Streitwagen gebunden und um die Mauern Trojas geschleift habe, bis der Leichnam alle Gestalt verloren hatte.¹³ Penthesileas Zerfleischen des Achill leistet eben dies, die Auflösung aller Gestalt, den Übergang in einen Raum des A-morphen, des ‚Ummaktierten‘.¹⁴ Es ist eine Rückkehr in den Absolutismus

¹² Vgl.:

„Wer mir den Toren tötete, frag' ich,
[...]

[...] wer diesen Jüngling,
[...]

Das Ebenbild der Götter, so entstellte,
[...]

¹³ Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten“ (V. 2919 u. 2929–31).

Penthesileas erste Frage an Achill war:

„Hast du ihm wirklich, du, mit diesen Händen
Den flüchtigen Fuß durchkeilt, an deiner Achse

Ihn hauptsächlich um die Vaterstadt geschleift? –“ (V. 1796–98)

Als bald wird sie dann Achill ihr Bild von ihm ausmalen:

„Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst
[...]

Wie du, entflammt von hoher Siegerlust,
Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,

Die blutigen, auf nackter Erde schleifte“ (V. 2194–98).

¹⁴ Auf diese Perspektive geht ausführlicher ein: Gabriele Brandstetter: „Penthesilea. Das Wort des Greuelrätsels. Die Übersetzung der Tragödie“, in: Walter Hinderer (Hrsg.): „Interpretationen. Kleists Dramen“, Stuttgart 1997, S. 75–115.

mythischer Wirklichkeit,¹⁵ Zitation des Gottes (Mars) in die Gegenwart ohne irgendetwas distanzierendes Spielmoment. Das gilt zuerst in der vorgestellten Welt. Mit diesem Akt kehrt das Drama zugleich aber auf der diskursiven Ebene seiner Organisation als Tragödie die Entwicklungsgeschichte dieser Gattung selbst um. Die Tragödie ist hervorgegangen aus der Zitation des Gottes (Dionysos) in die Gegenwart, die die attische Tragödie erfolgreich distanziert hat durch Überführen in Spiel. Die Umkehrung dieses Weges der Tragödie, die das Drama „Penthesilea“ und dessen Protagonistin vollziehen, kommt allerdings nicht in einer dionymischen Welt (im Sinne Nietzsches) an, die eine rauschhaft gesteigerte Erfahrung von Entgrenzung, von Fülle als Alleinheit des Getrennten, bereicherte, vielmehr bei der ‚anderen Seite‘ des Gottes der Entgrenzung, d.i. bei der Austreibung aller Gestalt, beim Urenlichen als Amorphem und Namenlosem.¹⁶

Das Drama kann mit diesem Ausbruch in das Strukturlose des ‚getöteten Toten‘ aber nicht enden, da es sich dann in einem performativen Selbstwiderspruch befände. Was es in der vorgestellten Welt zeigte, die Öffnung in einen Raum jenseits aller Unterscheidung, würde es in der Wirklichkeit seiner literarischen Organisation, d.h. als ein gestaltetes, strukturiertes Werk, vollkommen negieren. Dramaturgisch notwendig muss das Drama daher, als Werk, das einer ästhetischen Ordnung folgt oder eine solche begründet, zeigen, wie der Ausbruch ins Strukturlose ‚gefasst‘ werden kann. Das steht in der vorgestellten Welt in Penthesileas Verarbeitung ihrer Tat zur Debatte, auf der Ebene des literarischen Diskurses führt dies zur Frage, ob und wie eine Tragödie aus der Umkehrung des Weges, der zur Tragödie geführt hat, möglich sein kann. Das ästhetische Feld, auf dem für beide Problemstellungen eine Lösung gesucht wird, ist das Erhabene. Penthesileas Fassung und Bewältigung ihrer Tat geschieht durch einen Akt der Wiederholung: Ihre Greueltat hat den mythischen Gründungsakt des Amazonenstaates undistanziert wiederholt. Sie ‚faßt‘ diese Tat, nicht, indem sie auf den Begriff brüchete, was sie ‚bedeutet‘, vielmehr performativ, indem sie, dem *ius talionis* entsprechend, an sich eben das vollzieht, was sie Achill angetan hat. Diese zweite Handlung ist dabei keine typologische Aufhebung der ersten, der Greueltat, vielmehr Nachfolge, wie dies Penthesilea auch erklärt: „Ich [...] folge diesem Jüngling hier“ (V. 1312f.). Wie die Tötung Achills erfolgt auch die Selbsttötung im Eintreten in einen mythischen Raum absoluter Präsenz. Der von Penthesilea vorgestellte und gesprochene Dolch ist zugleich der Dolch, der tötet, Geistiges und Materielles sind eins. So eröffnet Penthesilea einen Raum des Gestaltlosen, in dem alle Unterscheidung dahinfällt. Aber diese Selbsttötung ist Selbstgericht, mit ihr übernimmt Penthesilea die Verantwortung für ihre Tat an Achill, setzt sie sich mithin als moralisches – freies – Subjekt, dem seine Taten in Rechnung gestellt werden können. Das ist paradox: die Setzung als bestimmtes

moralisches Subjekt, das seine Tat verantwortet, erfolgt in Rückwendung in den mythischen Raum absoluter Präsenz, der Abwesenheit aller Gestalt ist, mithin alles ‚Fassen‘ verweigert. Die Fassung setzt das Fassungslöse frei. Solches Setzen des autonomen Subjekts angesichts einer Erfahrung, die alle ‚Fassung‘ verweigert, ist sehr genau die Struktur des Erhabenen. Im Erhabenen schlägt, folgt man Kants Bestimmung,¹⁷ das vollständige Scheitern der Auffassungsvermögen des Subjekts angesichts der unendlich großen oder übermächtigen Natur in ein Aktivieren der Vermögen zu Vernunftideen um, durch die das Subjekt sich seines ideellen Wesens versichert. So ist Tragik in „Penthesilea“ konstitutiv verbunden mit dem Erhabenen. Damit aber stellt sich das Drama in den leitenden Tragödiendiskurs seiner Zeit, d.i. Schillers Bestimmung des Tragischen im Rekurs auf das Erhabene.¹⁸ Das Drama stellt sich in diesen Diskursraum allerdings, um ihn – und mit ihm die Figur des tragischen Todes – zu erschüttern. Das Nacheinander der beiden Schritte, die die erhabene Wende ausmachen, zuerst die Konfrontation mit dem schlechthin Unfaßbaren, danach die ‚Fassung‘ im Sich-Besinnen des Subjekts auf sein Vermögen zu Vernunftideen, ist in die Gleichzeitigkeit des Paradoxons überführt. Das Vollstrecken des „Namenlos“ (so nennt Prothoe Achills Tat, den Leichnam Hektors um die Stadt zu schleifen, was diesen aller Gestalt beraubt [vgl. Vs. 1516]) an sich selbst, das Entstrahlen, ist Setzen der Gestalt, deren Setzung aber ist Auflösung. Das Paradox gründet im Aussparen des Spiels.

Die Zusammenführung des Tragischen und des Erhabenen, so hatte der Blick auf die Logik der Handlung gezeigt, ergibt sich in diesem Drama daraus, dass die Heldin das Moment des Spiels abweist. Das führte zur tragischen Peripetie als Öffnung in den Raum des Ordnungslosen. Zugleich ist die Abweisung des Spiels auch strukturell manifest auf der Ebene des literarischen Diskurses. Denn eine Tragödie zu schaffen aus der Umkehrung des Weges, der zur Tragödie geführt hat, kann gar nichts anderes beinhalten als Abweisen von Spiel; ist doch die Entwicklungsgeschichte der Tragödie nichts anderes als die fortschreitende Ablösung von mythischer Präsenz im distanzierenden Spiel. Auf der Ebene der Handlung macht die Weigerung, auf diesem Weg weiterzugehen, Penthesileas tragischen ‚Fehlgriff‘ aus. Auf der Ebene des literarischen Diskurses ist die Abweisung des Spiels doppelt vollzogen. Zum einen darin, dass Penthesileas ‚Fassung‘ angesichts ihrer Untat darin erfolgt, dass sie den Übertritt in einen

¹⁷ Vgl. Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft“, hrsg. von Wilhelm Weischedel (Immanuel Kant Werkausgabe X), Frankfurt a.M. 1974, §§ 23–29.

¹⁸ S. die Schrift: „Vom Erhabenen“, erschienen in der „Neuen Thalia“, 3. und 4. Stück (1793); beim Wiederabdruck in den „Kleinere prosaischen Schriften“, Bd. III (1801); stich Schiller den gesamten ersten Teil, der zweite Teil erhielt dann die Überschrift „Über das Pathetische“; seither wird üblicherweise der erste Teil unter dem ursprünglichen Gesamttitle der zweite unter dem neuen Einzeltitle veröffentlicht. Für Schillers Tragödientheorie sind weiter folgende Schriften relevant: „Über das Erhabene“, erstmals erschienen in den „Kleinere prosaischen Schriften“, Bd. III (1801); „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1791); „Über die tragische Kunst“ (1792).

¹⁵ Begriff nach Hans Blumenberg: „Arbeit am Mythos“, Frankfurt a.M. 1979, S. 9 passim.

¹⁶ Merce spricht von Penthesilea nach deren Greueltat analog als „Sie, die fortan kein Name nennt“ (V. 2607).

Die Tode in Kleists Novelle „Der Findling“

Raum jenseits aller Unterscheidung, der mit dem Zerfleischen des Achill erfolgt war, ohne Varianz, d.h. aber ohne Spielmoment, wiederholt. Zum andern wird die Abweisung des Spiels diskursiv darin vollzogen, dass die Tragödie die Öffnung in den Raum des Gestaltlosen konsequent aus der Welt der Unterscheidung und Bestimmung selbst herleitet, als Wiederholung des mythischen Aktes „Marshochzeit“ unter der Bedingung, dass dieser in zwei Handlungsschritte zerlegt ist, was zur Dopplung führt, den Toten zu töten. So wird das Ordnungslose als Teil der Ordnung selbst aufgewiesen, ohne einen Spielraum zwischen beiden zu lassen.

Der entstehende Tod, das „Namenlos“, wird in „Penthesilea“ entworfen im Zurückgehen, das heißt aber zugleich, im Zurücknehmen der Entwicklungsgeschichte der Tragödie, womit auch als deren wesentliche Leistung deutlich wird, Fassungen des Todes zu geben. Nach der Rücknahme des tragischen Sinnhorizonts scheint Kleist auf diesen Übergang in den Raum des Gestaltlosen, der absoluten Vernichtung, fixiert. Es ist die Gegenwart Kunigundes zur Lichtgestalt Kärchens, von der diese nur als von einem, namenlosen „es“ (2,415, V. 2318) zu sprechen vermag: Das Drama aber endet mit dem Ausblick, dass diese Gegenwart weiter wirksam bleiben wird. In der „Herrmannschlacht“ wird die Freisetzung des Vernichtungsausches auf eine erhabene Sinnesetzung – als Umkehrung der tragischen – bezogen. Die absolute Vernichtung, hergeleitet aus der Struktur doppelter Negation (Negation der Negation des Ideellen), soll eine ideale Zielsetzung, das Aufrichten der Idee der Freiheit, leisten. Begründet wird dieses erstrebte Umschlagen aber nicht, das Drama endet mit einem Bild universaler Vernichtung. Im „Prinz Friedrich von Homburg“ steht nicht mehr die Begründung des Übergangs in den Raum des Gestaltlosen absoluter Vernichtung zur Debatte, sondern nur noch dessen Vermittlung. Der Prinz hat nicht gegen irgendein militärisches Reglement verstoßen, das gehandelt würde, obwohl er entscheidend zu einem glänzenden Sieg verholpen hat, er hat vielmehr das Ziel, den Gegner vollständig zu vernichten, vereitelt. Was er zu lernen hat und durch die Erziehung des Kurtürsten auch lernt, ist, sich solchem Ziel, den Gegner auszulösen, statt ihn nur zu besiegen, unterzuordnen. Hoffnung lässt sich, nachdem diese Lektion, den Toten zu töten, erlernt ist, allenfalls aus dem letzten Wort des Dramas schöpfen, d.h. aus Kotwitz' Replik auf des Prinzen Frage, „Nein sagt! Ist es ein Traum?“, „Ein Traum, was sonst?“ (V. 1856).

Kleists späte Novelle ist eine eigenwillige Verarbeitung von heterogenen literarischen Motiven. Molières „Tartuffe“, das Urbild des frömmelnden und listernen Erbschleichers, wird direkt erwähnt; nachweisbar sind aber auch Anklänge an Lessings „Nathan der Weise“ und an die 104. Fabel des römischen Dichters Hyginus.¹ Intertextualität hat seither noch weit mehr hinzu er- und gefunden. Unsere Lektüre ist vergleichsweise naiv; die eines Historikers, der sich ab und an Gedanken macht, ob nicht Clio auch dichtet? Ihre Absicht ist die Darstellung des Todes in dieser dunklen Familiengeschichte. Um den Überblick nicht zu verlieren, habe ich die „Tode“ – im Plural – durchnummeriert; es geht nur über die Funktion des Todes in diesem einen Text.

I. Zwölf Tode auf sechzehneinhalb Seiten

1. Ein „Findling“

„Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen.“ Seine junge Frau *Eloire* bleibt dann in Rom unter dem Schutz ihrer Verwandten zurück. Bei einer dieser Reisen nimmt er seinen elfjährigen Knaben *Paolo* mit, den seine erste Frau geboren hatte. Von dieser ersten Frau erfahren wir weiter nichts, als dass sie gestorben ist (Tod 1). Die Reise führt Vater und Sohn nach Ragusa, indes, in dieser Stadt ist eine „pestartige Krankheit“ ausgebrochen. Dieser schwarze Tod (Tod 2) liegt über Stadt und Land. Piachi hält in der Vorstadt an, als die Nachrichten aber bedrohlicher werden, beschließt er, sein kaufmännisches Interesse in Sorge um seinen Sohn hinten zu stellen und umzukehren.

Auf der Landstraße begegnen sie einem Kinde, das die Hände nach der Art der Flehenden erhoben hat. Der Kaufmann fragt, was es wolle. Der Knabe antwortet „in seiner Unschuld“ – also aufrichtig – „er sei angesteckt; die Häsher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären (Tod 3 und 4); er bitte um aller Heiligen willen,

¹ Heinrich von Kleist: „Sämtliche Werke und Briefe“, hrsg. von Helmut Sembdner, Bd. II, Darmstadt 1993, S. 907.

² H.D. Kirtsteiner: „Dichter Clio wirklich?“ in: „Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen“, H. 9, 2002, S. 41–45.