

Daniel Weidner

ZERREISSEN, VERSCHLINGEN,
ZERRINNENOpfer, Abendmahl und Trauerspiel in Kleists
»Penthesilea«

Kleists »Penthesilea« endet mit dem doppelten Tod, der vielleicht die radikalste Entfaltung der Opferthematik in Kleists Werk darstellt. Diese Radikalisierung ist in der Forschung oft als Überschreitung des klassischen Dramenmodells betrachtet worden, insbesondere als Sprengung der Gattungsform der Tragödie. Indem »Penthesilea« das der Tragödie zugrundeliegende Kultopfer aktualisiert, legt es deren wilden Ursprung frei;¹ indem es im letzten Auftritt die Katharsis selbst auf die Bühne bringt, nimmt es Aristoteles gewissermaßen beim Wort;² indem es die aristotelische Konzeption des Tragischen mit der einer erhabenen Tragödie verbindet, löst es die Tragödie ins Amorphe auf.³ Aufbauend auf diesen Lektüren soll im Folgenden versucht werden, den diskursgeschichtlichen Ort dieser Überschreitung genauer in den Blick zu nehmen, indem zum einen danach gefragt wird, *welche* Opfermodelle denn hier durchgespielt werden – als besonders interessant werden sich dabei die Anspielungen auf die Eucharistie am Schluss der »Penthesilea« erweisen. Denn die Krise des Opfermodells, die sich bei Kleist manifestiert, vollzieht sich zwar im antiken Gewand und reagiert auch auf eine allgemeine Veränderung der Repräsentationslogik mit der Moderne, zumindest im gleichen Maße bezieht sie sich aber auf den spezifischeren Fall der schwindenden Integrationskraft *christlicher* Opferlogiken, die jedenfalls noch in den konfessionellen Gesellschaften des 17. Jahrhunderts – also durchaus schon in der Moderne, immerhin im Jahrhundert

¹ Vgl. Gerhard Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea«. In: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, hg. von Günther Emig und Anton Philipp Knittel, Heilbronn 2000, S. 38–80.

² Vgl. Gabriele Brandstetter, »Penthesilea«. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115.

³ Vgl. Bernhard Greiner, »Penthesilea«. Ein Trauerspiel. Tragödie der Umkehrung des Weges der Tragödie. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 148–173.

der Naturwissenschaften – eine zentrale Bedeutung für die symbolische Ordnung gespielt hatten.

Zum anderen soll Kleists Drama nicht nur im Rahmen des Diskurses der Tragödie gelesen werden. Die Leitgattung der Tragödie soll vielmehr durch ein zweites Modell ergänzt werden: durch das des Trauerspiels, wie es Walter Benjamin in »Ursprung des deutschen Trauerspiels« für das deutsche Barockdrama entwickelt hat und das von der jüngeren Forschung immer wieder als wichtiges Modell einer gegenüber der Tragödie differenten Theatralität herangezogen wird.⁴ Es handelt sich dabei wohlgerne nicht um eine andere »Gattung«, und demgemäß geht es auch nicht um eine Umetikettierung, die nun behaupten würde, »Penthesilea« sei »eigentlich« keine Tragödie, sondern ein Trauerspiel. Es wird sich vielmehr zeigen, dass beide Modelle im Wechselverhältnis zueinander zu verstehen sind und verschiedene Momente der theatralen Darstellung betonen: Steht die Tragödie für das Momenthafte, die Unterbrechung und den Einzug ästhetischer Distanz, so verbindet sich das Trauerspiel eher mit der Wiederholung und der »Ostentation«,⁵ also der expliziten Ausstellung der Darstellung. Beide Momente werden sich bei Kleist finden, beide lassen sich aber nicht als abstrakte Merkmale ablesen, sondern in ihrer Bedeutung nur in der konkreten Analyse verstehen.

Beide Argumentationsbewegungen, die Frage nach dem Opfermodell und der Rekurs auf das Trauerspiel, sollen es erlauben, den diskursgeschichtlichen Ort von Kleists Texten genauer zu bestimmen, anstatt in die verbreitete Suggestion zu verfallen, seine Texte seien irgendwie (post)modern *avant la lettre*. Im diskursgeschichtlichen Kontext der Veränderung der Theatralität und der Krise der Repräsentation um 1800 situiert sich Kleists Text vielmehr im Prozess der Umwandlung und Ersetzung des bürgerlichen Trauerspiels und älterer Formen wie der barocken Staatstragödie durch das klassische Drama, insbesondere durch den Rückgriff auf das antike Modell. Kleists Drama kann als Extremfall dieses Rückgriffs gelesen werden, in dem die Übertragung des antiken Modells zu einem Kurzschluss gerät und in dem gerade das wiederkehrt, was an der antiken Tragödie fremd und unheimlich ist – insbesondere ihr Gewaltmoment. Sie unterläuft damit die Bewe-

⁴ Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430. Auf eine umfangreiche Auseinandersetzung mit Benjamin muss hier aus Gründen der Übersicht verzichtet werden. Vgl. dazu Daniel Weidner, Kreativität. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung, hg. von Daniel Weidner, Frankfurt a.M. 2010, S. 120–138 sowie insgesamt zu Benjamins Modell der Theatralität Bettine Menke, Das Trauerspielbuch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010. Zur Übertragung von Benjamins Modell vgl. auch Christopher Menke und Bettine Menke (Hg.), Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007. Im Februar 2012 fand in Berlin eine Tagung »Das Nachleben des Trauerspiels« statt, die Ergebnisse werden 2013 veröffentlicht.

⁵ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 298. Benjamin betont, dass die barocken Trauerspiele »vom Beschauer aus zu verstehen« seien, sie sind »nicht so sehr Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden wollen« (ebd., S. 298f.).

gung der Humanisierung des Theaters bzw. legt deren Kehrseite frei.⁶ Dabei kommt aber auch ein christliches Moment wieder zum Vorschein, das seinerseits durch die Entstehung des Humanitätsdramas aus dem Theater verschwunden war. Paradigmatisch wurde schon mit der Etablierung des bürgerlichen Trauerspiels das Christentum von der Bühne abgedrängt, wenn Lessings Kritik an der Bewunderungsästhetik zur Kritik an der Märtyrerfigur als »flachem« Charakter führte und schließlich im Wunsch gipfelte, »man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt.«⁷ Explizit polemisiert Lessing gegen einen bestimmten Figurentyp, implizit aber gegen eine bestimmte Form von Theatralität, die sich insbesondere für die Präsentation des Körpers auf der Bühne interessierte.⁸ Auch die Rückwendung zur Antike um 1800 übernimmt – trotz erneuter Hinwendung zu »erhabenen« Gegenständen und Charakteren – diese Form eines auf die Handlung und insbesondere den Dialog konzentrierten dramatischen Theaters. Erst in Kleists Körperszenarien kehrt jenes Moment zugleich exzessiver und exzessiv bedeutsamer Körperlichkeit zurück, das – in je spezifischer Weise – die antike Tragödie wie das barocke Trauerspiel bestimmte. Im folgenden soll daher zunächst (1) gezeigt werden, wie sich in »Penthesilea« die Szenarien des Opfers mit besonderer Hinsicht auf das Selbstopfer entwickeln, bevor exkurshaft (2) verdeutlicht wird, welche Rolle das christliche Opfer repräsentationstheoretisch im zeitgenössischen Diskurs spielt, bevor (3) daraus ein spezifisches Verhältnis von Bühne und Tod entwickelt wird, das (4) in den deutlichen eucharistischen Konnotationen der letzten Szenen seinen Höhepunkt bildet.

I. Opfer und Selbstopfer

Wie die Forschung breit gezeigt hat, ist das Opfer in »Penthesilea« als Indifferenzstelle von Kult und Kultur situiert.⁹ Das Aufrufen der Opfersemantik ruft den kultischen Grund der Kultur auf; im Spezifischen konterkariert dabei das Auftreten des grotesken, zerteilten oder geöffneten Körpers die Vorstellung einer trans-

⁶ Vgl. dazu Walter Müller-Seidel, Kleists »Penthesilea« im Kontext der deutschen Klassik. In: Ders., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 209–230 sowie Helmut J. Schneider, Entzug der Sichtbarkeit. Kleists »Penthesilea« und die klassische Humanitätsdramaturgie. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 2008, S. 127–151.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 2. Stück. In: Ders., Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. IV: Dramaturgische Schriften, bearbeitet von Karl Eibl, München 1973, S. 239–243, hier S. 240.

⁸ Vgl. Christopher J. Wild, Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama. In: Theatralität und die Krisen der Repräsentation, hg. von Erika Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 125–154. Zum metatheatralen Potential des Märtyrers vgl. Daniel Weidner, Gespielte Zeugen. Der Schauspieler-Märtyrer auf dem Barocktheater. In: Grenzgänge der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer, hg. von Silvia Horsch und Martin Tremi, München 2011, S. 259–280.

⁹ Vgl. Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea« (wie Anm. 1), S. 68ff.

figurativen Kraft des Opfers.¹⁰ Dabei lässt sich zeigen, wie dieses Moment der Defiguration im Drama in mehreren Schritten und mit verschiedenen intertextuellen Bezügen zur Figur des Selbstopfers in Beziehung gesetzt wird.

Schon bevor in »Penthesilea« ein Körper auf der Bühne zerstört wird, spielt die Phantasie davon eine entscheidende Rolle. Bereits im vierten Auftritt kündigt Achill an, Penthesilea zu seiner Braut zu machen und sie »die Stirn bekränzt mit Todeswunden, / [...] durch die Straßen häuptlings mit mir [zu] schleifen« (DKV II, Vs. 614f.). Im dreizehnten Auftritt kündigt er Prothoe an: »Mein Will' ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen, / Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat« (DKV II, Vs. 1513f.). Prothoe entgegnet entsetzt:

Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?
Hier diesen jungen Leib, du Mensch voll Greuel,
Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen,
Du willst ihn schändlich, einer Leiche gleich –? (DKV II, Vs. 1516–1519)

Achill antwortet wiederum unvermittelt: »Sag' ihr, daß ich sie liebe« (DKV II, Vs. 1520). Das »Namenlose«, um das es hier geht, ist Achills »schändliche[r] Frevel«, der im XXII. Gesang der »Ilias« erzählt wird.¹¹ Achill bindet den vorher besiegten Hektor an seinen Streitwagen und schleift ihn davon. Der Text betont dabei die Entstellung: Vorher, nach seinem Tod im Kampf, lag Hektors Haupt »lieblich« im Staub, »[a]llein nun hatt es den Feinden / Zeus zu entstellen verliehn in seiner Väter Gefilde.«¹² Explizit wird dabei betont, welchen Jammer das bei allen Trojanern auslöst und nicht nur bei den Trojanern: »Klätlich weint auch der Vater und jammerte; doch von den Völkern / Tönte Geheil ringsher und Angstgeschrei durch die Feste.«¹³ Schon hier bricht also ein, was nach Nicole Loreaux aus der attischen Tragödie konstitutiv ausgeschlossen werden muss: die Klage der Frauen, die den sozialen Körper zu zerreißen droht, nicht zuletzt, indem sie die Männer in Frauen verwandelt.¹⁴ Freilich ist die Zerstörung des wirklichen und des sozialen Körpers an dieser Stelle nicht absolut. Zwar wird Hektor im XXIV. Gesang noch einmal geschleift, aber Apollon

Schützte den schönen Leib vor Entstellungen, weil ihn des Mannes
Jammerte, selbst im Tod', und deckt' ihn ganz mit der Ägis
Goldenem Schirm, daß schleifend auch nicht er die Haut ihm verletzte [...].¹⁵

¹⁰ Vgl. Bettine Menke, Körper-Bild und Zerfall, Staub. Über Heinrich von Kleists »Penthesilea«. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 122–158; Bianca Theisen, »Helden und Köter und Fraun«. Kleists Hundekomödie. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 153–164.

¹¹ Homer, Ilias, übers. von J.G. Voss, Stuttgart 1961, Vs. 395.

¹² Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 403f.

¹³ Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 408f.

¹⁴ Vgl. Nicole Loreaux, Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, Frankfurt a.M. 1992.

¹⁵ Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 18–21.

Schließlich kommt es in eben diesem Gesang zur Versöhnung, indem Achill die Leiche an Priamos übergibt.

Wenn Kleist auf diese Szene referiert, schlägt die »namenlose« Gewalt unmittelbar in Liebe um: Indem Prothoes »einer Leiche gleich« von Achill mit »daß ich sie liebe« beantwortet wird (DKV II, Vs. 1519f.), werden Hass und Liebe, Tod und Leben unmittelbar aufeinander bezogen, ohne einen Umweg über den toten Körper, gemeinsame Trauer oder das Gespräch mit dem Vater zu nehmen. Schon Prothoes Frage, ob Penthesilea »einer Leiche gleich« behandelt werden solle – bezeichnenderweise bricht sie die Frage ab, so dass das eigentliche Tun »namenlos« bleibt –, impliziert die Steigerung gegenüber dem homerischen Bericht, dass Achill die lebendige Penthesilea schleifen will. Während also in der »Ilias« der tote Körper letztlich bestattet und mit dem Leben der Polis versöhnt werden kann, ist bei Kleist der lebendige Körper immer schon der tote Körper, dem seine Entstellung eingeschrieben ist. Gerade der Vergleich mit einer Leiche macht das Geschehen auf unentscheidbare Weise metaphorisch. In dieser Unentscheidbarkeit ist Penthesileas Körper, mit Benjamin gesprochen, ein allegorischer Körper, wenn man unter Allegorie das Nebeneinander von insistierender Materialität des Signifikanten und Bedeutung versteht. Denn bedeutsam werde die Welt im barocken Trauerspiel »nur in den Stationen ihres Zerfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung einräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher.«¹⁶ Gerade weil der Tod und der Verfall in ihn zur Bedingung der Bedeutungsproduktion werden, zeigt die Allegorie als solche das Stocken der Transfiguration von Körper in Bedeutung an.

Der zerstörte Leib und insbesondere der in Liebe zerstörte Leib verweist auch noch auf andere Intertexte, besonders deutlich auf Jean Racines »Phèdre«. Bei Racine wird der Tod Hippolytes, den Phèdre heimlich liebte, ebenfalls mit einer Entstellung verbunden: Hippolyte wird von seinen Rossen zu Tode geschleift und sein Körper an den Felsen zerschlagen. Der teichoskopische Bericht über seinen Tod gipfelt in der Beschreibung seines Leichnams:

[C]e héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré
Triste objet, où des Dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père [...]¹⁷

Weil der Leichnam so entstellt ist, dass er auch von seinem Vater nicht wiederzuerkennen ist, ist Hippolyte gewissermaßen aus der genealogischen Linie gelöst: Er ist kein Thronfolger mehr und damit auch »defiguriert« in dem Sinne, dass er kein politischer Körper mehr ist, sondern nur noch Fleisch, nur noch Ding, ein *triste object*, das nicht mehr Gegenstand von symbolischen Intentionen sein kann, sondern allenfalls von Trauer. Diese Trauer ist für Phèdre verschärft, da ihre *eigene* Leidenschaft für Hippolyte die Katastrophe herbeigeführt hat: Ihre Liebe hat ihr

¹⁶ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 343.

¹⁷ Jean Racine, Phèdre. In: Ders., Oeuvres complètes, hg. von Raymond Picard, Bd. I, Paris 1950, S. 735–803, hier S. 800.

Objekt vernichtet bzw. es zu einem Ding entstellt, das sich ihr entzieht und sie ihrerseits aushöhlt. Konsequenterweise bleibt ihr nur der Tod – und mit Phèdres Selbstmord endet denn auch das Stück. Allerdings wird parallel zu diesem Tod – oder Selbstopfer – und ganz unberührt von ihm, eine neue Ordnung gestiftet: Denn Hippolyte hat vor seiner Entstellung ein letztes Wort gesprochen und seinem Vater die Botschaft übermittelt, er möge Arikeia, die von Hippolyte geliebte vermeintliche Feindin des Hauses, verschonen: »Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive, / Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive.«¹⁸ Wie in der »Ilias« ist also eine Versöhnung möglich, die Theseus umgehend ins Werk setzt, indem er Arikeia als Tochter annimmt, damit sich das Blut seines Sohnes beruhigt, und er wünscht, alles sei nun zu vergessen: »D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire?«¹⁹ Der doppelte Schluss – Selbstmord und Adoption, Auflösung und Vergessen – macht also das doppelte Opfer zugleich zu einer Begründung einer neuen Ordnung. Genau das ist nach Benjamin die grundsätzliche Funktion der Tragödie:

Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühnopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen [...].²⁰

Freilich erscheint die Ordnung, die sich bei Racine am Schluss des Dramas ankündigt, keine epochale Neugründung zu sein – keine Prophetie einer humaneren Ordnung –, sondern eher das schier dynastische Weiter-So. Das ist umso auffälliger, als Theseus' abschließender Wunsch zu vergessen in offensichtlichem Widerspruch zum Erinnern dieser Geschehnisse steht, die das Drama vollzieht. Insofern scheint hier das Gründungsmodell der Tragödie bereits untergraben bzw. auf eine Form hin geöffnet, die schon immer die Gefallenheit der Welt betrauert.

Kleist wird diese Krise des Tragödiendiskurses ungleich deutlicher gestalten. »Penthesilea« stellt wie »Phèdre« die Zerstörung des Körpers durch die Leidenschaft dar. In den teichoskopischen Szenen im 22. und 23. Auftritt wird das Zerreißen des Körpers vor allem durch die Assoziation mit dem Tierischen, mit den Hunden, betont, das Interesse richtet sich aber von vornherein weniger auf den zerrissenen Körper als auf das im Text insistierende Zerreißen und die Zerreißende: »Sie liegt, den grimmigen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, – / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken« (DKV II, Vs. 2595–2597). Vor allem aber beschreibt Penthesilea selbst in ihrem letzten Auftritt noch einmal die Zerstörung und ihre Konsequenzen für die Leidenschaft, wenn sie wissen will, wer Achill zerrissen habe,

wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,

¹⁸ Racine, Phèdre (wie Anm. 17), S. 800.

¹⁹ Racine, Phèdre (wie Anm. 17), S. 803.

²⁰ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 285.

Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
 Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
 Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
 Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß:
 Den will ich meiner Rache opfern. (DKV II, Vs. 2929–2936)

Wie bei Racine wird die Defiguration des Körpers betont, der – eben als allegorischer Körper – bereits tot und verwest ist, der nicht mehr erkennbar ist und damit seinen Platz in der genealogischen Linie und seine Möglichkeit, Liebesobjekt zu sein, verloren hat. Radikaler ist er aber nicht einmal ein *triste object*. Er erweckt auch kein Mitleid mehr, er hat nicht nur seine politische Natur, sondern auch seine Götterebensbildlichkeit und damit sein Menschsein verloren. Die Opferkonnotation dieser Vernichtung wird dabei in der zitierten Passage überschrieben durch das angekündigte zweite Opfer: das Opfer der Rache und der Bestrafung des Frevels, wobei die Passage natürlich hier bereits das abschließende Selbstopfer präfiguriert, weil Penthesilea ja die Entstellung nicht nur – wie Phèdre – provoziert, sondern selbst hervorgebracht hat. Gerade durch diese Verschlingung löst sich bereits die Grenze von Opferndem und Geopfertem auf und die positive oder auch nur stabilisierende Funktion des Opfers wird fraglich. Daher wird bei Kleist auch, anders als bei Racine, das abschließende Opfer keine neue Ordnung begründen und keine alte Ordnung perpetuieren – im Gegenteil zeigt es den Amazonenstaat in Auflösung. War bereits bei Racine die gründende Gewalt des Opfers nur noch in der bereits fragwürdig werdenden Kontinuierung der dynastischen Ordnung sichtbar, so erscheint in »Penthesilea« das Opfer als Ende einer Ordnung, ohne dass eine andere Form oder Ordnung erkennbar ist.

Die enge Beziehung von Opfer und Opferndem wird dabei durch einen dritten Zug der Zerstörung des Körpers – nach entstellender Schändung und vollständiger Defiguration zur Unkenntlichkeit – betont: durch die Tatsache, dass Penthesilea den Körper Achills verzehrt, also durch das Element, das wohl den eigentlichsten Skandal des Textes ausmacht. Mit dieser Verspeisung wird ein weiterer Kontext aufgerufen, der in letzter Zeit vermehrt Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden hat: die Eucharistie und die Passion, die auch an anderer Stelle – etwa durch Penthesileas Beschreibung von Achills Leiche mit dem »Kranz von Wunden um sein Haupt« (DKV II, Vs. 2908) – evoziert wird.²¹ In Zerstückelung und Verspeisung Achills inszeniert Kleist eine eigentümliche »Verschränkung von Einverleibung und Selbsthingabe; einer seltsamen Kontamination von eucharistischem Opfer des »Gott-Essens« und Verströmung des Selbst in einem autoenerge-

²¹ Vgl. Gerhard Neumann, Das Essen in der Literatur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 23 (1982), S. 173–190, hier S. 184ff. sowie ders., Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 1997, S. 169–196, zu »Penthesilea« bes. S. 187f. Vgl. auch Bettine Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 211–252, hier S. 243ff.

tischen Akte.²² Die rituelle Verspeisung und das Gottes-Opfer können in gewissem Sinne als die radikalste Steigerung der Opfersemantik gelesen werden; der Verweis auf die Eucharistie hat aber um 1800 auch eine besondere Bedeutung, die im Folgenden in einem Exkurs untersucht werden soll.

II. Exkurs: Opfer und Abendmahl um 1800

Warum wird für Kleist der Opferdiskurs gerade um 1800 virulent? Anthony Stephens hat argumentiert, dass Kleist mit dem Modell des Opfers und der ihm eigenen reziproken Kausalität eine Kritik der Aufklärung entwickle. Zugleich zeige er, dass im Zeichen des aufklärerischen Freiheitsbegriffs nur noch eine Form des Selbstopfers möglich sei, das keine Gemeinschaft mehr begründe.²³ Tatsächlich hat der Opfergedanke immer, und insbesondere im Theater und in der Tragödie, eine politische wie eine epistemische Dimension: Er verweist auf Gemeinschaft und auf Repräsentation. Das zeigte im Ansatz schon »Phèdre«, wo die Entstellung des politischen Körpers mit der Frage der Kontinuität dynastischer Repräsentation verbunden wurde. Diese Frage ist tatsächlich um 1800 umso akuter, als mit der Französischen Revolution und der Hinrichtung des Souveräns die Frage nach der Verkörperung der Gemeinschaft ein brennendes und immer wieder auf dem Theater verhandeltes Problem ist.²⁴

Trotzdem ist der Rückgriff auf das Modell der Eucharistie spezifischer und komplexer, als es der Gegensatz zwischen einer archaischen Opferlogik einerseits, der Aufklärung andererseits suggeriert. Denn auch die Französische Revolution beendet nicht einfach eine mittelalterliche Vorstellung sakralen Königtums, sondern löst die frühneuzeitliche politische Ordnung ab, deren Verhältnis zum Religiösen bereits gespalten ist – im wörtlichen Sinne »gespalten«, denn diese Ordnung definiert sich nach der Reformation durch die Entgegensetzung der Konfessionen. Die politische Ordnung wie auch die Ordnung der Repräsentation wird dabei nicht einfach durch das Verschwinden der Religion bestimmt, wie es eine allzu teleologische Genealogie der Moderne glauben machen will, sondern durch ein symbolisches Patt, in dem beide Seiten ihre religiöse Begründung aufrechterhalten, aber zugleich von der anderen Seite in Frage gestellt werden. Wenn es daher bei Benjamin heißt, dass für die Menschen des 17. Jahrhunderts »nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht [verloren]: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzudrängen«,²⁵ so bestimmt gerade diese Differenz von Anliegen und Lösung,

²² Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea« (wie Anm. 1), S. 68.

²³ Vgl. Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 193–248.

²⁴ Vgl. Albrecht Koschorke u.a., Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a.M. 2007, S. 219ff.

²⁵ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 258. Dies ist auch der Punkt, wo Benjamin von Carl Schmitt und den auf diesen zurückgehenden gegenwärtigen Reformulierungen der Politischen Theologie abweicht. Vgl. dazu Samuel Weber, Von der

von Frage und Antwort die gesamte Kultur der Frühen Neuzeit, in deren spezifischem Darstellungsverständnis Enthüllung und Verhüllung, Zeigen und Verbergen immer zusammen gedacht werden.²⁶ Dabei erweist sich das Theater in seiner ambivalenten Medialität gerade für die Form der Repräsentation, die ihren eigenen Repräsentationscharakter ausstellt, geeignet, insbesondere in dem für die frühneuzeitliche Bühne typischen allegorischen Theater, das immer mehrfach lesbar und metatheatral reflektiert ist.

Für diese spezifische frühneuzeitliche Repräsentationskultur ist nun die Frage des Sakraments und insbesondere der Eucharistie entscheidend, gerade in Deutschland.²⁷ Seitdem sich auch innerhalb der Reformation eine tiefe Spaltung zwischen Lutheranern und Reformierten gerade in der Abendmahlsfrage herausgebildet hatte, wurde permanent über das Sakrament gestritten, und in jeder dieser zahlreichen Debatten wurden allgemeine Probleme der Repräsentation aufgeworfen. Was »Repräsentieren« bedeutet, wie sich Zeichen zu Körpern und Bildern verhalten, was ein »bloßes« Zeichen ist und welche Zeichen »mehr« als »bloßes« Zeichen sind – all diese Fragen werden im 17. Jahrhundert immer auch mit Seitenblick auf die konfessionellen Differenzen und die Abendmahlsfrage verhandelt. Erst im 18. Jahrhundert, im Verlauf der Aufklärung, treten diese Debatten langsam in den Hintergrund zugunsten einer Ästhetik der Transparenz und einer Politik des Konsenses bzw. der vernünftigen Debatte: Um 1800, im Moment der Erfüllung und der Krise dieser Aufklärung in der Französischen Revolution, wird die Figur des Sakraments aber wieder aufgerufen, um die repräsentationslogischen Paradoxien der Situation zu denken.

Was das bedeutet, soll exkurshaft an Georg W. F. Hegels »Der Geist des Christentums und sein Schicksal« von 1798/99 verdeutlicht werden, einem Text, den Werner Hamacher lesbar gemacht hat als Ursprung der späteren Dialektik wie auch als Widerstand gegen ihre »Lösungen«.²⁸ Darüber hinaus ist der Text auch für die Herausbildung von Hegels – an Einfluss gar nicht zu überschätzender – Konzeption der Tragödie zentral: Hegel versucht hier, das Schicksal des Christentums als ein »tragisches« zu beschreiben – als einen Verfall in positive Religion und engen Kirchenglauben –, umgekehrt aber die Tragödie christlich als geschichtsphilosophisch notwendig zu denken – als rettenden Durchgang durch die Vernichtung. Gerade diese Verschmelzung von Christlichem und Tragischem erlaubt ein Modell von Geschichte, in dem die Realität des Todes und Leidens ebenso Platz findet wie ein heilsgeschichtlich teleologischer Ausblick; zugleich soll mit der Verbindung von Gottesdienst und Theater auch eine Form von Öffentlichkeit gedacht werden, welche moderne Innerlichkeit mit antiker Sichtbarkeit verbindet.

Ausnahme zur Entscheidung. Walter Benjamin und Carl Schmitt. In: Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, hg. von Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen, Wien 1997, S. 204–224.

²⁶ Vgl. etwa Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, Zürich 2005.

²⁷ Vgl. Stefanie Ertz, Heike Schlie und Daniel Weidner (Hg.), *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012.

²⁸ Vgl. Werner Hamacher, *Pleroma. Reading in Hegel*, Athlone 1997. Hegels Text ist erst postum erschienen und kann daher selbstverständlich keine »Quelle« Kleists gewesen sein.

»Der Geist des Christentums« versucht nun, dieses Modell an der Urgeschichte des Christentums zu entwickeln. Für diese ist entscheidend, was nach dem Tod Christi passiert. Wie kann das Christentum weiter existieren und diesen Tod »aufheben« bzw. (von Aufhebung ist hier noch nicht die Rede) den Tod in Leben verwandeln? Für Hegel ist dafür das Abendmahl zentral, in dem sich die christliche Gemeinschaft als Gemeinschaft der Liebe konstituiert, wozu sie sich zwar äußerlicher Zeichen bedient, ohne dass diese aber zu zwingenden Gesetzen würden:

[D]ie objektiv gemachte Liebe, dies zur Sache gewordene Subjektive kehrt zu seiner Natur wieder zurück, wird im Essen wieder subjektiv. Diese Rückkehr kann etwa in dieser Rücksicht mit dem im geschriebenen Worte zum Dinge gewordenen Gedanken verglichen werden, der aus einem Toten, einem Objekte, im Lesen seine Subjektivität wiedererhält. Die Vergleichung wäre treffender, wenn das geschriebene Wort aufgelesen [würde], durch das Verstehen als Ding verschwände; so wie im Genuß des Brots und Weins von diesen mystischen Objekten nicht bloß die Empfindung erweckt, der Geist lebendig wird, sondern sie selbst als Objekte verschwinden.²⁹

Das Abendmahl ist nach Hegel also zugleich Objektivierung der Liebe im Ritual und Subjektivierung des Objektiven, weil das Materielle des Rituals, weiß Brot und Wein eben verzehrt werden. Das Essen ist wie Lesen – und gerade dieses Verschwinden ist der Sache selbst angemessen – der Geistigkeit des Gemeinten ebenso wie dem eigentlichen Referenten des Rituals, dem scheidenden Christus. Später, in der entfalteten Religionsphilosophie und Philosophie der Geschichte, wird Hegel an dieser Stelle – bei der Verhandlung der richtig aufgefassten »Geistigkeit« der Zeichen – die konfessionellen Gegensätze eintragen und einer fetischisierenden katholischen These und der bloß zeichenhaften reformierten (aufgeklärten) Antithese die lutheranische Synthese gegenüberstellen, die allein Wirklichkeit und Geistigkeit im Akt vereine.

In diesem frühen Text ist Hegel jedoch nicht so zuverlässig, und er bekommt bald Zweifel, ob diese sakramentale Aufhebung der Materialität wirklich gelingt. So wenig wie – in Hegels Vergleich – das Lesen die Buchstaben wirklich »auflesen« kann, so wenig kann auch im Abendmahl das Sinnliche gänzlich verschwinden, denn die Verinnerlichung stockt, und es bleibt in der Erinnerung ein Moment von Trauer:

Nach dem Nachtmahl der Jünger entstand ein Kummer wegen des bevorstehenden Verlustes ihres Meisters, aber nach einer echt religiösen Handlung ist die ganze Seele befriedigt; und nach dem Genuß des Abendmahls unter den jetzigen Christen entsteht

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*. In: Ders., *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Bd. I, Frankfurt a.M. 1970, S. 317–418, hier S. 367f. Hamacher betont die supplementäre Funktion des Abendmahls, welche die inneren Spannungen von Hegels Lektüre zur Geltung bringt: »Das Komplement [der Liebesgemeinschaft] bedarf eines weiteren Komplements [des Abendmahls], so wie es selbst schon ein anderes Komplement des Gesetzes, die Tugend, zu ergänzen hatte« (Hamacher, *Pleroma*, wie Anm. 28, S. 116).

ein andächtiges Staunen ohne Heiterkeit, oder mit einer wehmütigen Heiterkeit, [...], es war etwas Göttliches versprochen, und es ist im Munde zerronnen.³⁰

Die reine Liebe ist damit tatsächlich zu schön, um wahr zu sein, und das Christentum fällt unter sein Schicksal, indem die christliche Religion gerade jene Spaltung perpetuiert, von der sie befreien sollte: »Es ist ihr Schicksal, daß Kirche und Staat, Gottesdienst und Leben, Frömmigkeit und Tugend, geistliches und weltliches Tun nie in Eins zusammenschmelzen können.«³¹

Hier wird das Abendmahl zu einer Figur der Nicht-Identität und der Trauer – und als solche Figur kann sie auch die Ambivalenz der Moderne und die Melancholie der postrevolutionären Erfahrung ausdrücken. Es gibt den Vorgeschmack von etwas, aber der Vorgeschmack zerrinnt im Munde, es beansprucht, sich selbst zu verzehren, aber es bleibt eine traurige Erinnerung. Zwischen den erinnerten Körper und den verzehrten Körper schiebt sich somit nach Hegel eine Differenz, und es ist diese Differenz, in der dann die Kirche als Institution entsteht, und zwar als Institution neben dem Staat. Es ist, mit den Worten Michel de Certeaus, der *corps manquant*, der fehlende Körper des Heilands, der das Christentum nicht nur immer wieder zwingt, Körper zu produzieren – am prominentesten eben in der Eucharistie –, sondern der auch alle diese Produktionen fundamental unterhöhlt.³²

In dieser Differenz, in dieser neuen Spaltung schreiben sich nicht nur die Spaltungen der Frühen Neuzeit fort, die ja in den Abendmahlsstreitigkeiten ihrerseits dazu beigetragen hatten, die Matrix der Repräsentation immer weiter zuzuspitzen und in die Nähe der Paradoxie zu stellen. Sie schließt auch an eine Differenz an, die schon das biblische Abendmahl prägt und wahrscheinlich ihrerseits auf die schwierige Beziehung des Christentums zu seiner Geschichte zurückzuführen ist. Denn das Abendmahl ist auch deshalb so produktiv für semiotisches Denken, weil schon sein biblisches Vorbild durch eine eigenartige Spannung von Signifikat und Signifikant charakterisiert ist. Betrachtet man das Abendmahl des Neuen Testaments im Kontext der Religionsgeschichte, so handelt es sich rituell um ein Geschehen, das einfacher, ja profaner nicht sein könnte: Es wird Brot gegessen und Wein getrunken, ohne besonderen Aufwand, ohne entwickeltes Zeremoniell und ohne einen Rest einer besonderen Regelung zu unterziehen. Was dieses Geschehen aber darstellen soll, ist das Bedeutendste und Schockierendste überhaupt: Nicht nur werden die Teilnehmer aufgefordert, Blut zu trinken – jedem Juden ein Gräuel –, dieser Genuss soll auch noch ein Menschenopfer, ja den Verzehr Gottes darstellen.³³ Als ritueller Vollzug betrachtet ist das Abendmahl also weit mehr oder weit radikaler als eine symbolische Darstellung der Transzendenz in der Immanenz: Es ist eher eine paradoxe Verschlingung von Profanem und Heiligem, Verbot und Erfüllung.

³⁰ Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (wie Anm. 29), S. 369.

³¹ Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (wie Anm. 29), S. 418.

³² Vgl. Michel de Certeau, *Die mystische Fabel*, Frankfurt a.M. 2010, S. 124ff.

³³ Über den »anikonischen Charakter von Taufe und Eucharistie und das »Auseinanderdriften von äußerem Vollzug und religiösem Sinn« vgl. Gerd Theißen, *Die Religion der ersten Christen. Eine Theorie des Urchristentums*, Gütersloh 2000, S. 184ff.

III. Bühne, Tod und Trauer

Es sind die explosiven Potentiale dieser Figur, die bei Hegel und dann bei Kleist angesichts der politischen und symbolischen Krise der Moderne wieder aufbrechen. Während Hegel sie aber in seinen späteren Texten geschichtsphilosophisch perspektivieren wird – und gerade dadurch, durch die Versöhnung, später das »Tragische« der historischen Entwicklung vom bloß »Traurigen« der insistierenden Differenz und des »Zerrinnens« im Mund unterscheiden wird –, stellt Kleist diese Paradoxie der Verkörperung selbst auf die Bühne. Denn die Bedeutung der Figur des Abendmahls um 1800 liegt nicht zuletzt darin, dass in ihm die Frage des Opfers unmittelbar mit jener der Repräsentation verbunden ist: mit der Frage nach der Repräsentierbarkeit des Opfers ebenso wie mit dem Opfermodell. Dabei lässt sich die Logik einer Repräsentation, die ihren Gegenstand verzehrt, aber doch nicht auflesen kann, auf das Theater übertragen, wie bereits Hegels Rekurs auf die Tragödie zeigt. Denn Theater ist nicht nur dramatische Vorstellung von Handlung, sondern auch Verkörperung. Es bringt Körper zum Erscheinen, aber als ephemere, die bald wieder verschwinden. »Lebendig«, belebend im Hegelschen Sinne, wäre ein Theater freilich nur dann, wenn Erscheinen und Verschwinden vollständig wären – wenn es dem Zuschauer gelänge, die Materialität der gezeigten Körper zu vergessen, wenn er die theatrale Vorstellung so in Sinn verwandeln könnte wie der Leser die Buchstaben, wenn nichts vom Theater übrig bliebe. Das ist tatsächlich die Form der theatralen Illusion, wie sie das bürgerliche Trauerspiel und noch stärker die klassizistische Tragödie darzustellen beansprucht.³⁴ In dem Maße aber, in dem diese Ver- und Entkörperung stockt, in dem Maße, in dem der Zuschauer Bühne und Wirklichkeit nicht trennen kann, in dem die lebendige Darstellung auf der Bühne im Zuschauer gerade keine Befriedigung, sondern Mangel auslöst, wird auch das Theater zu einer Agentur der Differenz: zum Trauerspiel.

Für Benjamin zeichnet sich nämlich das barocke Trauerspiel dadurch aus, dass seine Schauspieler nicht einfach Darsteller sind, sondern ihre Körperlichkeit in besonderer Weise ausstellen: Auf der barocken Bühne changiert der Körper immer zwischen dem figurierten Körper, der Herrschaft und Heiligkeit repräsentiert, und dem defigurierten Fleisch auf der Marterbank. Das prägt sich paradigmatisch in der Figur des Souveräns aus, die im Barockdrama bestimmt sei vom »Mißverhältnis der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens«³⁵ und dessen Fall damit nicht nur ein tragischer Fall der Person in der Handlung sei, sondern die Gefallenheit der Kreatur als solcher ausstelle: »So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist Herr der Kreaturen, aber er

³⁴ Vgl. die Zusammenfassung dieser Konzeption des dramatischen Theaters bei Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 41ff.

³⁵ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 4), S. 250. Jederzeit könne »im Herrscher, der hocharhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften auferstehen« (ebd., S. 265).

bleibt Kreatur.³⁶ Auch seine Gegenfigur, der Märtyrer, gewinnt gerade dadurch seinen Heilszustand, dass er seinen Körper als verwundbaren ausstellt: Beide Figuren haben daher gewissermaßen zugleich zu viel und zu wenig Sinn im Verhältnis zu einem mittleren Bereich des Humanen, in dem sich das Theater der dramatischen Illusion bewegt. Der Zuschauer erfährt nicht nur im Verlauf der Handlung, in Marter und Tod des Protagonisten, dass das Heilige Fleisch wird, sondern – das ist auch seine theatrale Erfahrung, indem er sieht, oder sogar, als Darsteller: spürt – dass die Hohen und Heiligen von Menschen aus Fleisch und Blut gespielt werden. Nicht zufällig sind Souverän und Märtyrer dabei immer auch sakramental konnotiert, nämlich im Sinne jener radikalen Zweideutigkeit, die nach Hegel dem Sakrament anhaftet: Sie stehen nicht »symbolisch« für die Verkörperung von Sinn, sondern »allegorisch« für das Schwanken zwischen unsinnlicher Transzendenz und purer Sinnlichkeit.³⁷

Diese Oszillation prägt auch Kleists »Penthesilea«. Der Umschlag von der schieren Physis des geschändeten Körpers in die Liebe prägte bereits die oben zitierte Diskussion Achills mit Prothoe. Die Zerklüftung der Handlung in das unsichtbare Schlachtgeschehen und die sichtbare Szenerie prägt das ganze Stück; sie wird besonders deutlich in den letzten Szenen, in denen Körper und Wort, Bericht und Pantomime nebeneinanderstehen, ohne sich zu ergänzen. Die Schlachtung Achills sehen wir nicht, sondern bekommen sie in mehreren Anläufen berichtet: Zunächst beobachtet eine Amazone den Vorgang, die »der Hölle grauenvolle Götter« (DKV II, Vs. 2591) zu Zeugen aufruft und über dem Bericht verstummt, »als ob sie die Medus' erblickte« (DKV II, Vs. 2593), dann erscheint Meroe »bleich, wie eine Leiche« (DKV II, Vs. 2599) und berichtet das Geschehen; auch sie tritt als Verstumme auf: »Die afrikanische Gorgone bin ich, / Und wie ihr steht, zu Steinen starr' ich euch« (DKV II, Vs. 2603f.). Diese Berichte ergänzen die sprachliche Handlung nicht, sondern steigern und verdoppeln sie, indem sie die »Anstrengung der Augenzeugen« ausstellen;³⁸ die Bühne ist damit kein klarer Handlungsraum, auf dem das Wissen über die nicht sichtbare Handlung vermittelt wird, sondern ein schwankender Boden, auf dem Sichtbares und Unsichtbares, Sagbares und Unsagbares in immer wieder neuer Weise aufeinander prallen.

Das wiederholt sich ein weiteres Mal im pantomimischen Spiel im 24. Auftritt. Hier schreitet Penthesilea heran und spricht zunächst nicht, sondern »winket« (DKV II, Vs. 2714), »winket immer fort –«, »Winkt immer wieder –«, »Winkt immer« (DKV II, Vs. 2718f.): Sie spricht nicht, sondern wird als Stumme gesehen und beschrieben in einer Handlungsweise, die für ihre Zuschauer zunächst nicht verständlich ist. An die Stelle der Verständigung ist so eine Geste getreten, die immer wiederholt werden kann und die nicht nur den eigenen Körper ausstellt,

³⁶ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 264.

³⁷ Vgl. Daniel Weidner, »Schau in dem Tempel an / Den ganz zerstückten Leib, der auf dem Kreuze lieget«. Sakramentale Repräsentation in Gryphius' »Leo Armenius«. In: Daphnis 39 (2010), S. 287–312.

³⁸ Volker Klotz, Radikaldramatik, Bielefeld 1996, S. 89; vgl. hier auch die Untersuchung von Kleists »mauerloser Mauerschau« (ebd., S. 105), welche die Verhältnisse von hier und da permanent durcheinander bringt.

sondern auch auf einen anderen Körper verweist. Denn Penthesileas Winken will, so verstehen die Zuschauer endlich, den Schauplatz dieser letzten Szene einrichten: »Den Peleiden sollte man, das wars, / Vor der Diana-Priestrin Füßen legen« (DKV II, Vs. 2724f.).

Marianne Schuller hat »Penthesilea« als »Trauerspiel der unmöglichen Trauer« charakterisiert, weil die Radikalisierung des Konflikts die Trauerarbeit unmöglich mache und schließlich Introjektion in Inkorporation umkippen lasse.³⁹ Diese Verunsicherung der Objektbeziehung, die dazu führt, dass sich die Körper aus ihrer symbolischen Funktion lösen, ist tatsächlich nicht nur Kleist eigen, sondern konstitutiv für das Trauerspiel als solches, dessen Szenerie immer wieder durch »Schaustellungen des entseelten Körpers« bestimmt wird.⁴⁰ Somit lässt sich das barocke wie das moderne Trauerspiel auch als Gegenstrebung gegenüber dem Gründungsmoment der Tragödie verstehen. Im Trauerspiel ist das neuzeitliche Theater nicht nur Ort der politischen Repräsentation, aus welcher dann die Frauen und die Klage ausgeschlossen werden müssten oder sich – wie in »Phèdre« – selbst ausschließen. Es ist auch der Ort der Körpererfahrung, und zwar der Differenz von Körper und Fleisch, damit auch ein Ort einer radikalen Trauer, die sich auch nicht durch symbolische Introjektion beruhigen lässt. So ist die Bühne nicht nur – tragisch – Ort der Begründung der Zukunft und des Vorscheins einer kommenden Gemeinschaft, sondern auch einer der Trauer um den verlorenen Körper und des gespenstischen Nachlebens dieser Toten.

Der historische Kontext dieser Trauer wäre wohl nicht nur im Niedergang der repräsentativen Institutionen zu suchen, letztlich auch in der Betrauerung der verlorenen Gemeinschaft der Christenheit. Er besteht auch unmittelbar in der Geschichte des Todes, die ebenfalls zentral von der Spaltung der frühneuzeitlichen symbolischen Ordnung und den daraus entstehenden Spiegelungsphänomenen betroffen ist. Denn mit der konfessionellen Spaltung wird auch die Frage nach dem Tod bzw. nach dem Nachleben der Toten generell problematisch, und gerade diese Problematik treibt wiederum das Theater an. Das Verhältnis zu den Toten muss jetzt ausverhandelt werden, weil es nicht mehr selbstverständlich ist, weil der Austausch zwischen Toten und Lebenden, die Heilsökonomie, durch die protestantische Kritik in Frage gestellt wird. Indem dieses Nachleben auf dem Theater ausverhandelt wird, nimmt das Theater selber Züge des Gespenstischen an und wird zu einem Ort, an dem sich Wirkliches und Fiktives nicht sicher unterscheiden lassen.⁴¹ Wieder ist es die Form der Allegorie, die diese Frage in besonderer Weise darstellt: »Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung.«⁴²

³⁹ Vgl. Marianne Schuller, Liebe ohne Gleichen. Bildersprache in Kleists Trauerspiel »Penthesilea«. In: Campe (Hg.), Penthesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 47–61, hier S. 71.

⁴⁰ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 393.

⁴¹ Vgl. Stephen Greenblatt, Hamlet in Purgatory, Princeton 2001 sowie Samuel Weber, Theatricality as Medium, Fordham 2004, S. 181ff.

⁴² Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 405f.

Die neuzeitliche Dramatik kann damit auch als Versuch verstanden werden, mit Tod und Trauer umzugehen. Dieses Problem verschärft sich noch im Zuge der Aufklärung, in dem Maße nämlich, in dem der Tod aus der neuen Ordnung nachrhetorischen, empfindsamen Sprechens zunehmend ausgeschlossen wird und in die Position des Undarstellbaren gerät.⁴³ Der nicht mehr adressierbare Tod wird zum Motor einer Sinnbildung, die sich vor allem als permanente Verwandlung von Tod in Leben vollzieht, also als gelungene Verwandlung von Tod in Leben, die gerade das Modell der Tragödie wieder aktuell macht. Denn als notwendiger Untergang, als sinnhafter Konflikt oder auch als Selbstspaltung betrachtet, gewinnt auch das scheinbar Sinnwidrige Sinn; der Tod, wenn sich auch seine Körperlichkeit der Beschreibung entzieht, erhält somit tragische Bedeutung.

Auch ›Penthesilea‹ ruft immer wieder solche Modelle der Überwindung des Todes auf. So kündigt Achill einen Kampf »auf Tod und Leben« an (DKV II, Vs. 2362), also einen tragischen Agon; der Amazonenkampf wird selbst immer wieder als reproduktiv notwendig figuriert; Penthesilea wähnt sich in der 24. Szene nach dem Erwachen im »Elisium« (DKV II, Vs. 2844), also in einem Leben nach dem Tod. Aber all diese Versuche, dem Tod Sinn abzugewinnen, misslingen und schlagen am Schluss um in den universellen Tod. Im zerrissenen Körper ebenso wie im stummen Spiel insistiert der Tod und verwandelt sich nicht in Leben, sondern transformiert umgekehrt das Theater insgesamt in einen Trauer- und Gespensterdiskurs.

IV. Selbstopfer und Abendmahl

Die theatralen Mittel, die am Schluss von ›Penthesilea‹ auseinandertreten, konvergieren noch einmal in der Inszenierung des Selbstopfers in der letzten Szene, ohne sich freilich hier noch zu einer Einheit zu fügen. Kleists Text »widerruft das Bewahrheitungsmodell der Eucharistie, wo die Bewegung der Sprache und die Bewegung der Körper einander wechselseitig beglaubigen.«⁴⁴ Denn das Abendmahl, das er aufruft, ist also um 1800 keineswegs mehr eine Figur einer Einheit oder ein stabiles Ritual, sondern hochgradig paradox, wie ja bereits Hegels Lektüre zeigte. Kleist nutzt die Krise des Opfer- und Gemeinschaftsdiskurses und schreibt sie aus, indem er dieses paradoxe Potential aufruft und in Szene setzt.

Das geschieht zunächst in der Szene der Verspeisung Achills, wie sie zunächst Meroe berichtet:

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab. (DKV II, Vs. 2669–2674)

⁴³ Vgl. Eva Horn, Trauer Schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit, München 1998.

⁴⁴ Neumann, Das Essen in der Literatur (wie Anm. 21), S. 185.

Der tragische Kampf wird hier durch das – im Text insistierende – ›Schlagen‹ der Zähne ersetzt, das nicht nur die dramatische ›Auseinandersetzung‹ gewissermaßen entmetaphorisiert und unmittelbar auf das Körperliche bezieht, sondern auch die Grenzen von Geopfertem und Opferndem vollkommen auflöst. Denn im Verspeisen vermischt sich Aggression und Liebe, Inkorporation und Internalisierung.⁴⁵ Damit wird auch die Reihe von Opfer und Selbstopfer zu Ende geführt, denn in dem Maße, in dem das Geopferte verzehrt wird, lässt es sich vom Opfernden nicht mehr unterscheiden. Dass Kleist dabei auf die Symbolik der Eucharistie zurückgreift, ist alles andere als zufällig, konvergieren doch in dieser drei Figuren: die Figur des Selbstopfers – die Eucharistie symbolisiert das Selbstopfer Christi, das sich in der Passion vollzieht –, die Figur der Verwandlung von Tod in Leben – das Abendmahl vollzieht sich angesichts der Passion, in ihm verwandelt sich das Blut des Leidens in die Gabe des Lebens – und die Figur der radikalen Auflösung des Körpers ins Materielle – aus dem Körper Christi werden die eucharistischen Gaben von Brot und Wein – also jene Figuren, die den Opferdiskurs immer schon prägen. In dem Maße, in dem der Opferdiskurs auch der griechischen Religion in der europäischen Neuzeit immer schon aus einer christlichen Perspektive wahrgenommen wird, das heißt: aus einer Perspektive, in der das Opfer Christi das letzte Opfer ist, das alle anderen Opfer erfüllt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass dessen Figuration eine zentrale Stellung einnimmt. Zugleich zeigt diese Szene bereits die Abgründe und Paradoxien der eucharistischen Semantik. Denn wenn schon bei Hegel der Prozess der Aufhebung stockte und Trauer statt Heiterkeit hervorrief, so produziert das Verspeisen bei Kleist nicht nur das Entsetzen aller Seiten, sondern sprengt auch die Darstellung, die immer wieder in betontem Schweigen gipfelt.

Dieses Schweigen prägt auch die letzte Szene. Penthesilea tritt hier auf als jene, »die fortan kein Name nennt« (DKV II, Vs. 2607), als »die Entsetzliche« (DKV II, Vs. 2705) und als die »Gräßliche« (DKV II, Vs. 2708); sie ist jetzt »Mensch nicht mehr« (DKV II, Vs. 2731). Die Ebene des Humanen und des Humanitätsdramas hat sie verlassen, indem sie dem Bereich der namenlosen Gewalt anheimgefallen und verstummt ist. Aber die Logik des Selbstopfers wie auch die der zugespitzten Anagnorisis erfordert, dass sie als Person zurückkehrt, was in der inszenierten Katharsis in der Träne und im idiosynkratischen Ritual der Waschung vollzogen wird.⁴⁶ »Sie kehrt ins Leben uns zurück« (DKV II, Vs. 2830), so Meroe, und das heißt auch: Sie spricht, wenn auch zunächst nicht artikuliert: »Ach Prothoe« (DKV II, Vs. 2828), »Ach! – Wie wunderbar« (DKV II, Vs. 2836). Sie scheint jenseits des Humanen zu sprechen, wähnt sich nun im Elysium, wird aber von Prothoe korrigiert: »Es ist die Welt noch, die gebrechliche, / Auf die nur fern die Götter niederschau« (DKV II, Vs. 2854f.). Penthesilea wird wieder zur Sprechenden und zur dramatischen Person, aber nicht zum souveränen Subjekt, son-

⁴⁵ Vgl. dazu Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt, Frankfurt a.M. 1995, S. 324f. Speziell zum Sakrament des Essens vgl. auch Maggie Kilgour, From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation, Princeton 1990, S. 85ff.

⁴⁶ Vgl. Brandsretter, Penthesilea (wie Anm. 2).

dern zur Kreatur: Sie ist gefallen und findet sich in einer gefallenen Welt fern der Götter. Es ist im übrigen die Welt, in der das Stück von vornherein situiert ist, wenn Odysseus gleich anfangs betonte, dass die Götter in den verbissenen – schon hier ist Kämpfen gleich Beißen – Kampf nicht mehr eingreifen:

Wenn Mars entrüstet, oder Delius,
Den Stecken nicht ergreift, der Wolkenrüttler
Mit Donnerkeilen nicht dazwischen wettet:
Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder,
Des einen Zahn im Schlund des anderen. (DKV II, Vs. 7–11)

Es ist eine Welt, in der es nur noch Kampf gibt und nicht einmal mehr einen privaten Bereich des Melodramatischen neben der Politik. In dieser Welt ist Veröhnung nur in der Fiktion des Spiels im Spiel möglich, so etwa im 15. Auftritt, in dem sich Penthesilea als Siegerin wähnt, während sie tatsächlich die Gefangene Achills ist, oder eben im irrümlichen Glauben, schon tot zu sein.

Diese Welt ist auch theatral durch den Tod bestimmt. Denn die Anagnorisis wird noch nicht durch die wiederhergestellte Sprachfähigkeit Penthesileas hergestellt, sondern erst die Präsenz des toten Körper Achills – die Leiche, nach Benjamin »oberstes emblematisches Requisit schlechthin«⁴⁷ – ermöglicht die Erkenntnis des Namenlosen, dem sie selbst verfallen ist. Indem sie den Leichnam küsst und damit symbolisch und gewissermaßen »vernünftig« verspeist, aktiviert sie allerdings nur ein weiteres Mal die Gleichung von »Küssen« und »Bissen« und damit jenen Ort in der Sprache, an dem Figürlichkeit und Wörtlichkeit nicht zu unterscheiden sind. Dieser Nicht-Unterschied organisiert dann auch ihr finales Selbstopfer durch Sprache, das als invertierte Prosopopoeia lesbar ist, die noch einmal die Grenze von Tod und Leben aufhebt:⁴⁸

PENTHESILEA 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,
Heißätzendem, 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! Und wieder! – Nun ist's gut.
Sie fällt und stirbt. (DKV II, Vs. 3025–3034)

Bettine Menke hat jüngst noch einmal gezeigt, dass es hier im gleichen Maße um die performative Kraft der Sprache wie um deren Aussetzung geht, insofern zum einen jene Kraft eben nur realisierbar sei im Moment des Todes und insofern

⁴⁷ Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 392.

⁴⁸ Neumann, Erkennungsszene und Opferitual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea« (wie Anm. 1), S. 65f.: »Nur hier können Sprache und Körper – in unauslöschlicher Differenz – zum Zeichen ihrer selbst werden; als das Aporetische schlechthin der Inszenierung von »Realpräsenz«.

dieser zweitens »unablösbar von der Aporie »inszenierter Realpräsenz« bleibe,⁴⁹ die sich etwa daran zeigt, dass der performative Akt im vierfachen »so« doch wiederholt werden muss, also keineswegs »reine« Performanz ist. Auch diese Paradoxien verweisen, so Menke, auf die Eucharistie, und das ist auch nicht überraschend, weil die Performativität und Figuralität der Sprache traditionell gerade am Abendmahl und an der Interpretation von »Dies ist mein Leib« entfaltet wurden – diese Formel *war* eben jener Indifferenzpunkt von Wörtlichkeit und Figürlichkeit, der am Schluss von »Penthesilea« in Szene gesetzt wird.⁵⁰ Indem Kleist hier das Verzehren und die Passion aufruft, stellt er seine zentrale Opferszene in diese Diskussion und macht sie damit auch zu einer zentralen Verhandlung über Repräsentation auf dem Theater.

Diese theatrale Reflexion wird am Schluss des Dramas noch einmal wiederholt und gewissermaßen besiegelt. Denn auf den performativen Akt des Selbstopfers, der die Handlung abschließt, folgt eine weitere Szene: ein für Kleists so typischer doppelter Schluss.⁵¹ Anders als etwa in »Phèdre« hebt dieser Schluss das Vorige allerdings nicht auf; er stellt keinen Ausblick in die Zukunft und auch keine Veröhnung dar, sondern eine rückblickende Reflexion:

DIE OBERPRIESTERIN Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!
PROTHOE Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. (DKV II, Vs. 3037–3043)

Dieses Schlussbild hat emblematischen Charakter: Es fasst das Geschehen noch einmal zusammen und deutet es in seiner Gesamtheit durch einen Rekurs auf das von Kleist mehrfach benutzte Sinnbild der Eiche im Sturm. Ein solcher Schluss ist bekanntlich typisch für das barocke Trauerspiel, das üblicherweise mit einem emblematischen »Reyen« schließt, welcher die vorhergehende Handlung an einem – oft szenisch dargestellten oder auch als Kulisse gemalten – Bild emblematisch deutet: So schließt etwa Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« mit einem Chor der ermordeten Könige, die über der Leiche des hingerichteten Königs Rache schwören.

Kleist schließt mit einer Doppelsentenz, in der ein Bild gegen ein anderes gesetzt wird, so dass sich die Metapher des Baumes in eine zweipolige Allegorie verwandelt. Penthesilea wird einerseits als Abbild der Gebrechlichkeit, andererseits als Abbild der Gesundheit figuriert, und beide Figuren unterscheiden sich auch formal: Während die Oberpriesterin das Geschehen und konkreter die aktuelle

⁴⁹ Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion (wie Anm. 21), S. 252.

⁵⁰ Vgl. etwa die Analyse der »Logique du Port Royal« bei Louis Marin, *The Body of Divinity Captured by Signs*. In: Ders., *Food for Thought*, Baltimore und London 1989, S. 3–25.

⁵¹ Vgl. den Beitrag von Ernst Ribbat im vorliegenden Jahrbuch.

Szene auf der Bühne »hier« kommentiert, ruft Prothoe ein imaginäres Bild auf, eben jenes Sinnbild der Eiche; während die Oberpriesterin sich an die Götter wendet, deren Abwesenheit gerade vorher festgestellt worden war, wendet sich Prothoe an niemanden mehr.

Offensichtlich steht bei der Deutung dieses Schlusses viel auf dem Spiel, gerade was die Frage nach dem tragischen Charakter des Stückes angeht: Wird hier noch einmal die Hybris des tragischen Helden beschworen, der trotzig zu Fall kommt, oder eher darauf verwiesen, dass letztlich jede Eiche stirbt? Gerade diese Deutungsoffenheit ist charakteristisch für die emblematischen Bilder als solche, und sie ist es insbesondere für den emblematischen Kommentar zum Theater. Denn die Emblematisierung verknüpft nicht einfach Bild und Wort, sondern auch Darstellung und Deutung:⁵² Im Fall des Dramas führt die emblematische Verdoppelung der Handlung im kommentierenden Rezenen nicht zu einer stabilen Bedeutung, mit Benjamin gesprochen »enthüllt« der emblematische Kommentar weniger die vorhergehende Handlung als dass er sie »entblößt«:⁵³ Er zeigt noch einmal, dass die Dinge und Körper allegorische Körper sind, dass sie etwas bedeuten *sollen*, auch wenn diese Bedeutung dem Leser oder Zuschauer überlassen sein mag. Der emblematische Schluss hat daher metatheatralen Charakter, er entspricht strukturell den Szenen der Devestitur und der Entkleidung, in denen etwa am Schluss von »Carolus Stuardus« der Herrscher die Attribute seiner Macht ablegt und damit nicht nur seinen kreatürliche Status betont, sondern auch das Ablegen der Verkleidung und die Rückverwandlung der Figur in den Schauspieler vorwegnimmt.

Wie auch immer man also Kleists Schlusszene inhaltlich deutet, sie ist immer auch ein Kommentar zu ihrer eigenen Theatralität, indem sie die Deutung des Stückes selbst noch mal in Szene setzt. Gerade der abschließende Charakter des Eichen-Emblems ist dafür zentral, denn in diesem Bild wird die Dynamik des Bühnengeschehens stillgestellt und gespiegelt in einem Bild des Todes. Der Schluss wiederholt damit noch einmal eine Spannung, welche die Analyse immer wieder gezeigt hat: Kleists »Penthesilea« ist nicht nur lesbar als Rückverwandlung der Tragödie in ein archaisches Opferszenario, sondern rekuriert auch auf die Tradition des christlichen Theaters; es inszeniert nicht nur radikale Körperereignisse, sondern betont auch den »ostentativen« Charakter des Körpers im Theater, der immer auch ein allegorischer Körper ist. Erst in diesem Zusammenhang kann man den diskursgeschichtlichen Ort von Kleist insbesondere in Beziehung zur neueren Tragödie angemessen erkennen. Was Kleist in Szene setzt, ist von vornherein nicht die Überwindung des Todes durch das Leben, als welche Freud die Trauerarbeit charakterisiert – und Hegel die Tragödie –, sondern das Insistieren des Todes, weil gerade er es ist, der Zeichen macht. Kleist aktiviert beide Modelle – die Tragödie und das Trauerspiel – und er referiert damit auch auf zwei

⁵² Vgl. Carsten P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

⁵³ Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 4), S. 360: »Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift«.

Diskurse, auf die wilde Antike und auf die Abgründe des Christentums, gelesen in einer nachchristlichen (und nachantiken) Zeit. In der Eucharistie, die selbst wild und traurig gelesen wird, konvergieren beide Momente, denn in ihr ist immer schon zu viel und zu wenig, sie verspricht das Wirkliche, das doch im Munde zerrinnt, und nur als solches Zerrinnendes wirklich ist, sie verwischt die Grenzen von Gabe und Empfänger, Opfer und Selbstopfer, von Darstellung und Dargestelltem.

KLEIST-JAHRBUCH 2012

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Günter Blamberger, Ingo Breuer,
Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER
STUTT GART · WEIMAR