

„HIER, WO ALLES MIT DEM TODE ENDIGT...“
Heinrich von Kleists „Penthesilea“ und
die Wahrheit des Krieges*

Alexander Weigel (Dramaturg)

I

Es gibt wenige Dramen, die so sehr wie Kleists „Penthesilea“ faszinieren und irritieren, anziehen und abstoßen und immer unterschiedliche Reaktionen hervorrufen, abhängig von der eigenen Verfassung und der Verfassung und der Lage der Welt. Kein Zufall ist also auch die Verschiedenheit und die Widersprüchlichkeit der Interpretationen, auch ihre nicht seltene Seltsamkeit, und schließlich, dass man selbst zu verschiedenen Zeiten Verschiedenes in Kleists „Trauerspiel“ sieht und Verschiedenes für wichtig hält. Natürlich ging und geht es mir ebenso.

In der Zeit, als ich im damaligen Ostberlin und damit in der ziemlich abgeschlossenen DDR lebte und arbeitete, erschien mir „Penthesilea“ vor allem als eine Tragödie von Menschen, Penthesileas und Achills, die in ihrer Gesellschaft, der der Amazonen bzw. der Griechen, befangen sind, sich deshalb missverstehen müssen und an unterschiedlichen, doch gleich strengen und von ihnen selbst verinnerlichteten Gesetzen untergehen. Da erschien Penthesilea als Opfer der von der Oberpriesterin repräsentierten strengen

* Der Titel ist ein Zitat dem Brief Heinrich von Kleists an seinen Freund Otto August Rühle von Lilienstern vom 31. August 1806.

Ordnung, während Achill, dessen Bild in der DDR durch Christa Wolfs viel gelesenes Buch „Kassandra“ negativ geprägt war, nicht so sehr interessierte und der tragischen Gestalt der Penthesilea gar nicht wert erschien.

Nachdem die Mauer gefallen war und die Welt sich auch mir immer mehr öffnete – und komplizierter wurde, wurden das „Fremde“ in diesem Stück, die Schwierigkeiten zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen interessanter; es schien notwendig anzuerkennen, dass die Amazonen nicht ein wenig anders, sondern ganz und gar Andere sind. „Penthesilea“ erschien nun als eine tragische Infragestellung unserer europäischen Logik, Selbstgewissheit und Selbstsicherheit.

Dies und natürlich eben so wenig die von Kleist in Extremen dargestellte Geschlechterproblematik sehe ich jetzt als unwesentlich an. Dennoch, wenn ich heute, täglich konfrontiert mit Nachrichten über Krieg und Terror und Krieg gegen den Terror und Terror gegen den Krieg, „Penthesilea“ lese, fasziniert mich vor allem das Bild des Krieges, das Kleist, Zeitgenosse der großen europäischen Kriege in der Folge der Französischen Revolution, nur wenige Jahre jünger als Napoleon Bonaparte, in der „Penthesilea“, handelnd in der mythischen Welt der „Ilias“, beschrieben hat.

II

Das „Trauerspiel“ ist entstanden zwischen „Amphitryon“, dem „Lustspiel nach Molière“, der Komödie der Liebe, aber auch dem Drama der von einem allmächtigen Gott überwältigten Menschen – das damit eine höchst raffinierte Aktualität hatte – und der noch aktuelleren „Hermannsschlacht“, dem literarischen Aufruf zu einem Partisanenkrieg, wie ihn das spanische Volk gegen Napoleons Truppen kämpfte und dessen Grausamkeit von beiden

Seiten Francisco de Goya in den Blättern seiner „Desastres de la guerra“, in geschändeten und getöteten, aufgespießten und auf Haufen geworfenen Körpern festgehalten hat.

Die Fähigkeit, so grausam wahr, so unparteiisch und nur menschlich zu sein, entstand dem Hofmaler Goya aus seiner inneren Zerrissenheit: Das Neue, das er ersehnte, die französisch-bürgerliche Freiheit, kam als brandschatzende napoleonische Armee ins Land, das mittelalterliche Regime Spaniens, das er haßte, wurde mit allen Mitteln von seinem spanischen Volk verteidigt, dem er sich eng verbunden fühlte.

„Wo ist der Platz, den man jetzt in der Welt einzunehmen sich bestreben könnte, im Augenblicke, wo alles seinen Platz in verwirrter Bewegung verwechselt?“ schrieb Heinrich von Kleist im Juni 1807 aus der französischen Gefangenschaft in Châlons sur Marne an Marie von Kleist. Das drückte eine der des Malers Goya ganz ähnliche Situation aus.

Das entscheidende Erlebnis Kleists in dieser Zeit war die Schlacht bei Jena und Auerstedt 1806, die katastrophale Niederlage der scheinbar unbesiegbaren preußischen Armee gegen die Truppen Napoleons, der starren preußischen Linie gegen die beweglichen Formationen der Franzosen: In Deutschland kam, wie in Spanien, der Fortschritt als Eroberer ins Land, die neue Zeit in Soldatenstiefeln.

Die Erfahrungen nach Jena und Auerstedt, und gerade die eines so sensiblen Menschen wie Kleist, eines Preußen mit Sympathien für französische Ideen, Kenner der Sprache Rousseaus, Diderots und der Encyclopédie, waren außerordentlich tiefgehend: Durch diese katastrophale Niederlage wurde sein Empfinden geschärft für den Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen realer und angeblicher Lage, zwischen der Wirklichkeit und ihrem Bild.

Der Krieg wurde Kleist jetzt, durch die Angst um das Leben naher Freunde und Verwandter, zu einer körperlichen Erfahrung: „Man kann nicht

ohne Tränen daran denken. Denn wenn sie alle denken, wie Rühle und Pfuel, so ergibt sich keiner. Ich war vor einiger Zeit willens, nach Berlin zu gehen. Doch mein immer krankhafter Zustand macht es mir ganz unmöglich. Ich leide an Verstopfungen, Beängstigungen, schwitze und phantasiere... Mein Nervensystem ist zerstört.“ (An seine Schwester Ulrike, 24. Oktober 1806, aus Königsberg).

Jena und Auerstedt selbst, die Schlacht im Nebel, die ersten Preußen tot bevor sie die Franzosen gesehen hatten; das allgemeine Chaos danach, die Gefallenen, der Fall der Festungen, die Flucht des Königs: das war ein bedrängend naher und neuer Krieg, anders als das „Kriegstheater“ des 18. Jahrhunderts mit seiner geordneten Taktik – ein Krieg, in dem sich alles in „verwirrter Bewegung verwechselte“, auch die Meinungen der entsetzt und fasziniert Zuschauenden: Waren die preußischen Generale nach ihrem Versagen zu bedauern oder zu verachten? War Napoleon, der geniale Überwältiger, zu hassen oder zu bewundern?

Der Widerspruch von Sein und Schein, die Nähe des Krieges und seiner grausamen Realität, das Schlachtfeld von Jena, tote Körper, die Paradoxien des geschichtlichen Moments – all dies hat sich Kleist in der „Penthesilea“, wie er an Wieland am 17. Dezember 1807 mit einem treffenden körperlichen Ausdruck schrieb, als „Tragödie (Sie wissen, wie ich mich damit gequält habe) von der Brust heruntergehustet“.

III

Kleist wusste, dass er damit, wie es in einer Rezension hieß, ein „genialisches Ärgernis“ geschaffen hatte, dass er mehrere Grenzen überschritt und mehrere Tabus verletzte. Er übertrat die Grenzen des Theaters und der

Schauspielkunst seiner Zeit, die des Einfühlungsvermögens der Zuschauer in die „dramatische Motivierung“, und er verletzte vor allem ihre Anforderungen an „Sittlichkeit und Moral“ (An Marie von Kleist, Dresden, Spätherbst 1807).

Das „Ärgernis“ schien schon hinreichend durch die barbarische Gewalt in diesem Trauerspiel, durch die Zerstörung des Traums von einem klassischen Griechenland der „edlen Einfalt und stillen Größe“ und der siegenden Humanität, wie ihn Goethe mit seiner „Iphigenie auf Tauris“ wenige Jahre vorher, 1802, in Weimar auf das Theater gebracht hatte. Doch mehr noch. Kleist „vergriff“ sich ebenso am Krieg, dem beherrschenden und von heiligen Überzeugungen und nationalen Emotionen besetzten Thema der Zeit.

Er erschien in der „Penthesilea“, zum ersten Mal auf dem Theater, janusgesichtig. Erst als heroischer Vorgang in den Augen der Zusehenden und in den Reden der Feldherren - und dann als grausame Maschine der Vernichtung menschlicher Körper. Kleist beschrieb nicht nur den Krieg und seine unaufhaltsam zunehmende Grausamkeit. Er beschrieb nicht nur die Zerstörung der Menschen durch den Krieg, der Opfer wie der Täter.

Er beschrieb auch den gebannten Blick auf den Krieg und die Faszination durch ihn. Er zwang die Leser, und zwingt noch uns, über die berichtenden Griechen zu Mitwissern und letztlich Mitbeteiligten zu werden. Er provoziert den Blick des Voyeurs und dessen Körperphantasien, um ihn - uns - durch alle Schrecken zu schicken.

Die glanzvollen Beschreibungen waren schließlich nur noch die höhnische Folie der Körperzerstörung. „Zerbeißen, Zerstampfen, Zermalmen, Durchbohren und Niederschmettern“ wurden „so selbstverständliche Tätigkeiten wie in anderen Trauerspielen das Weinen und Küssen.“ (Friedrich Gundolf, 1922) Die Normalität der Gewalt, die im klassischen Griechenland der Goethezeit schon ganz verdrängt war, ermöglichte, ja erzwang auch das „entsetzliche“ Ende statt eines versöhnlichen.

IV

Dabei gehorchte Kleist den Forderungen der Tragödie und nahm im eigentlichen Sinne nicht Partei. Penthesilea und Achill handeln ihrem Herkommen aus unterschiedlichen Gesellschaften und deren Notwendigkeiten gemäß, die eine je andere – und dem Anderen eine letztlich Unverständliche ist. Und, nicht weniger schwerwiegend: Penthesilea „sieht“ ja nicht den realen Achill; sie blickt durch ihn hindurch auf sein vergöttlichtes Bild, so wie Achill zum Verhängnis wird, dass er nicht die wirkliche Penthesilea sieht, sondern seine traditionelle „männliche“ Vorstellung eines „Mädchens“ in sie hineinprojiziert: Die Diskrepanz zwischen beschriebener und wirklicher Gestalt ist, wie heute die zwischen Kriegshandlungen und Kriegsberichten, ein Merkmal jedes Krieges.

Von außen wird dagegen mit einer bald scheiternden Anstrengung versucht, das Kampfgeschehen zu begreifen und ihm eine Logik abzugewinnen; Dabei versuchen die Griechen, in der Gestalt und in der Beschreibung des Achill die gewohnte Ordnung noch festzuhalten. Dem gegenüber erscheinen ihnen die Frauen als das Barbarische, das in den „schönen Krieg“ der Männer einbricht, ihre „Taten störend“. Denn sie kämpfen nicht „Mann gegen Mann“, sondern in immer anderswo auftauchenden „Haufen“, die wie „Heuschrecken“ das Terrain besetzen: Mit solchem „Kriegsgesindel“ gelingen keine ruhmvollen Kämpfe und Siege, wie sie sich die Männer wünschen.

In einer „Nacht des Kampfes“ drohen die erzglänzenden Männerkörper, die sonst unter der „Sonne Homers“ strahlen, schmachvoll unterzugehen. Es sind die alten Männerängste vor der anarchischen Sinnlichkeit des „Weiblichen“, die den Blick der Griechen auf den „heiteren“ Krieg der Amazonen (der ja eigentlich nicht auf Vernichtung, sondern auf Vereinigung der Körper zielt), so verzerren, dass sie ihre Wahrnehmungen nur in Bildern elementarer Naturgewalt

zum Ausdruck bringen können. Damit entstehen in der „Penthesilea“ gegen die Legende von einem rationalen, beherrschbaren Krieg die Bilder aus der Natur als Eindruck elementarer, chaotischer, nicht plan- und beherrschbarer Ereignisse.

Penthesilea verwehrt der Kriegszustand das Eindringen ihres Gefühls in Achills Inneres. Da befreit sich ihr Körper von jeder Instrumentalisierung und findet zurück zum unmittelbaren, naturgegebenen Berührungsbedürfnis der Sinne. Wenn sie den „Zahn [...] in seine weiße Brust“ schlägt, findet sie mit dem Mund den Weg in das Innere des Körpers, den ihr Gefühl nicht finden konnte. Das „Weibliche“ in der Gestalt und den Handlungen der Penthesilea diente Kleist so als eins jener Paradoxe, die er zur blitzartigen Erhellung eines Widerspruchs, zur Entwicklung einer dramatischen Handlung schätzte.

Wie der Richter in seinem Lustspiel „Der zerbrochne Krug“, der sich als der Verbrecher erweist, und wie der Michael Kohlhaas seiner Erzählung, der als „einer der rechtschaffensten [...] Menschen“ zum Verbrecher wird, so weist das Mädchen als Mänade, die wahnsinnige Frau als Kumpanin von Hunden auf den w a h r e n Wahnsinn hin: den jeglichen Krieges.

<국문초록>

“모든 것이 죽음으로 끝나는 이곳...” 하인리히 폰 클라이스트의 『펜테질레아』와 전쟁의 진실

알렉산더 바이겔 (연극평론가)

클라이스트의 『펜테질레아』만큼 각자가 처한 상황에 따라 상이한 반응을 불러일으키는 드라마도 드물다. 테러와 전쟁에 대한 소식을 매일 접하는 오늘날 무엇보다도 드라마에서 나타나는 전쟁에 대한 이미지가 나를 매혹시킨다.

1806년 클라이스트는 예나와 아우어스테트 전투를 직접 체험하고 프로이센 군대가 나폴레옹의 군대에게 참담하게 패하는 결정적인 체험을 한다. 이 참담한 패배를 통해 실제와 가상, 실제 상황과 전달되는 상황, 현실과 그 이미지를 구별하는 클라이스트의 감각은 더 날카로워진다. 더구나 친지들의 목숨에 대한 걱정으로 인해 클라이스트는 전쟁을 변비와 불안, 환각, 식은 땀 등 육체적인 경험으로 체험하게 된다. 가상과 실제의 모순, 바로 가까이 있는 전쟁과 그 끔찍한 현실, 예나의 전투장, 죽은 육체들, 역사적인 순간의 역설들, 이 모든 것을 클라이스트는 『펜테질레아』에서 비극으로서 “자신의 가슴에서 토해낸다”.

『펜테질레아』는 “천재적인 불쾌함”이 되었으며 여러 측면에서 당시의 규범들과 터부들을 깨뜨렸지만 “고귀한 단순함과 조용한 위대함”으로 칭송받던 고전적인 그리스의 야만적인 폭력도 그 중 하나일 것이다. 나아가서 클라이스트는 심지어 그 당시 성스러운 신념과 민족적 감정으로 뒤덮인 시대의 테마였던 전쟁을 “모독한다.” 전쟁은 『펜테질레아』에서는 영웅적인 과정으로 나타나지만 이어서 인간의 육체를 파괴시키는 끔찍한 기계로서 나타남으로써 야

누스의 얼굴을 보인다. 영광스런 묘사들은 결국 육체파괴를 조소하면서 은폐하는 꺾이기일 뿐이다. 폭력의 일상성은 화해하는 결말이 아닌 “끔찍한” 결말을 가능하게 하고 심지어는 강요한다.

그러나 클라이스트는 비극의 요구에 맞추어 그 누구의 편도 들지 않는다. 펜테질레아와 아킬은 그들의 출신에 맞게 서로를 전혀 이해하지 못하고 펜테질레아는 실재의 아킬이 아닌 신격화된 이미지를, 반대로 아킬은 펜테질레아에게서 전통적인 소녀상을 투영해서 본다. 묘사된 형상과 실재 형상의 간극은 오늘날 전쟁행위와 전쟁에 대한 보고 사이의 간극처럼 전쟁의 특징이다. 그리스인들은 전쟁을 이성적으로 파악해보고자 하나 전쟁은 근원적이며 혼돈적이고 계획하거나 통제할 수 없는 사건의 인상으로 다가온다. 전쟁의 상태는 펜테질레아의 감정이 아킬의 내면으로 파고드는 것을 허용하지 않고 그녀의 육체가 직접적이고 감각적 접촉의 욕구를 찾는다. 미친 여성, 메나테인 소녀는 진정한 광기, 즉 모든 전쟁을 지시한다.

주제어: 하인리히 폰 클라이스트, 펜테질레아, 전쟁, 폭력

Schlüsselbegriffe: Heinrich von Kleist, Penthesilea, Krieg, Gewalt

필자 E-Mail: h.alexander.w@web.de

논문투고일: 2009. 3. 2, 논문심사일: 2009. 10. 15, 게재확정일: 2009. 10. 30.