

Penthesilea

Schauspiel

Penthesilea

Trauerspiel von Heinrich von Kleist
In einer Bühnenfassung von Eva Trobisch

Premiere am 29. Januar 2022

1 Stunde 35 Minuten ohne Pause

Penthesilea – Aenne Schwarz
Prothoe – Gala Othero Winter
Achilles – Fabian Krüger
Odysseus – Sven Schelker

Inszenierung – Eva Trobisch
Bühne – Renate Schmaderer
Kostüm – Birgit Bungum
Lichtdesign – Stefan Erny/Roland Heid
Dramaturgie – Angela Osthoff

Regieassistentz/Abendspielleitung – Lea Röschmann
Bühnenbildassistentz – Julia Kraushaar
Kostümassistentz – Carolina Wuethrich
Inspizientz – Alina Schwitter
Soufflage – Agnes Mathis
Regiehospitantz – Clara Schiltenswolf

Bühnentechnik – Leyla Gersbach
Beleuchtung – Stefan Erny/Roland Heid
Ton/Video – David Hugel/Beat Frei
Requisite – Ayesha Schnell/Zae Csiti/Valentin Fischer
Maske – Daniela Hoseus
Ankleidedienst – Cornelia Peter/Gönül Yavuz

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Leitung Technik Kleine Bühne – Leyla Gersbach
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Stefan Gisler,
Stv. Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.





Penthesilea. Ein Trauerspiel

Heinrich von Kleists *Penthesilea*, ist ein fulminanter Show-down. In einer rapiden, unaufhaltsam stürzenden Handlungsfolge entwickelt sich das Geschehen. Die Figuren taumeln von einer Situation in die nächste. Diese Rasanz wird durch eine Gliederung in 24 Auftritte unterschiedlicher Länge gestützt. Die typische Einteilung in drei oder fünf Akte, die jeweils auf einen Fluchtpunkt zusteuern, gibt es nicht. Mit dieser ungewöhnlichen Form knüpft Kleist an die 24 Gesänge der Homerischen *Ilias* an. Diese Referenz wird auch durch die Handlung und die Szenenangabe «Schlachtfeld bei Troja» nahegelegt. Die Bühnenfassung von Eva Trobisch orientiert sich eng an der Kleistschen Vorlage, nimmt sich aber Freiheiten in der Reihenfolge der Erzählung. Die Handlung entfaltet sich in zehn Bildern:

1. Kampfpause. Ein griechischer Gefangener wird von Penthesilea und ihrer jungen Vertrauten Prothoe vergewaltigt. Die Amazonenkönigin berichtet von der Entstehung des wehrhaften Amazonenstaates: In einem Krieg, in dem die gesamte männliche Bevölkerung des Skythenvolkes durch den Äthiopier-König Vexoris ermordet wurde und die überlebenden Frauen zu Sexsklavinnen gemacht werden sollten, brachten diese Frauen ihre Peiniger ihrerseits um und gründeten einen Frauenstaat. Dieser Staat der Amazonen besitzt eine autonome Gesetzgebung, eine Königin an seiner Spitze, eigenes Militär und einen religiösen Kult, der dem Kriegsgott Mars und Diana, der jungfräulichen Göttin der Jagd huldigt. Die für die Fortpflanzung nötigen Männer werden im Kampf erobert und nach dem Geschlechtsverkehr beim sogenannten Rosenfest wieder nach Hause geschickt.

Persönliche Zuneigung und Liebe darf bei der Auswahl der Männer keine Rolle spielen.

2. Der Trojanische Krieg ist seit Jahren im Gange. Achill ist kampfmüde und depressiv. Odysseus ist verzweifelt. Er versucht das Verhalten des Amazonenheers zu deuten, das in die Kämpfe zwischen Griechen und Trojanern eingegriffen hat, sich aber weder der einen noch der anderen Partei anschliesst. Insbesondere das Verhalten der Amazonenkönigin, die auf den Griechenhelden Achill fixiert zu sein scheint, ohne ihn töten zu wollen, gibt Rätsel auf. Das Kampfglück ist mal auf der Seite der Amazonen, mal auf der der Griechen. Zuletzt triumphieren die griechischen Feldherren und versuchen Achill von einem Abzug zu überzeugen. Dieser hat jedoch Blut geleckt. Penthesilea fasziniert ihn als Frau und er sucht eine weitere Begegnung mit ihr auf dem Schlachtfeld.

3. Penthesilea und Prothoe kommen verletzt aus einer Schlacht zurück. Sie haben viele griechische Gefangene gemacht, aber Achill ist nicht bezwungen. Die Amazonenkönigin gerät mit Prothoe in einen Streit darüber, ob sie abermals gegen Achill in die Schlacht ziehen soll, obwohl das Kriegsziel bereits erreicht ist. Penthesilea ist verwirrt, sie schwankt zwischen persönlichen Regungen einerseits und Verantwortungsgefühl für ihr Volk und dem Normgefüge der Amazonen andererseits.

4. Penthesilea ist nach einer erneuten Begegnung mit Achill besiegt und schwer verletzt. Trotzdem will sie lieber sterben als den Rückzug antreten. Sie fällt in Ohnmacht.

5. Achill nimmt die ohnmächtige Penthesilea gefangen, wird aber von Prothoe überredet, die Königin bei ihrem Erwachen in der Illusion zu wiegen, dass nicht sie ihm, sondern er ihr im Kampf unterlegen war. Achill geht aus Neugierde auf

dieses Spiel ein. Penthesilea erahnt die Niederlage zwar bei ihrem Erwachen, schenkt aber der Illusion gerne Glauben und befindet sich in manischer Hochstimmung.

6. Die durch Prothoe eingefädelte Täuschung schafft den Schutzraum für Liebesgeständnisse zwischen Achill und Penthesilea. Ein trügerischer Ruhepunkt ist erreicht. Für Penthesilea scheinen persönliche Leidenschaft und das Gesetz ihres Volkes versöhnt. Als Achill jedoch die Logik des Amazonenstaates begreift und versteht, dass keine Vereinigung jenseits des Rosenfestes möglich ist, wird Penthesilea mit der Wahrheit konfrontiert.

7. Als sich das Kampfgeschehen wieder nähert, zerbricht die Illusion vollständig. Penthesilea erkennt, dass sie die Gefangene Achills ist und dieser sie in seine Heimat zu verschleppen gedenkt. Befreit durch die Amazonen, wünscht sich Penthesilea in die Rolle der Kriegsgefangenen zurück.

8. Achill bekundet angesichts der lockenden Liebesverheissung sein völliges Desinteresse am Krieg. Er hält das Gesetz der Amazonen, sich einen Bräutigam nur im Krieg erkämpfen zu dürfen, für eine blosse «Grille». Er will sich deshalb spielerisch darauf einlassen, um freiwillig zu unterliegen.

9. Odysseus überbringt Penthesilea die Nachricht, dass Achill sie erneut zum entscheidenden Zweikampf herausfordert. Sie nimmt die Aufforderung tödlich ernst.

10. Penthesilea tötet den wehrlosen Achill und nimmt sich selbst das Leben.





Von Helden und Haustieren

Ein Held wählt den Freitod

Achill ist unverwundbar, Göttersohn, Held erster Güteklasse. Einer, der immer stark und belastbar sein muss. Achill wurde nie gefragt, ob er die Kampfmaschine der griechischen Mythologie sein will. Vor einen fremden Karren gespannt, kämpft er seit Jahren vor den Mauern von Troja. Als Patroklos, sein engster Vertrauter im Kampf fällt, steigt er zum ersten Mal aus. So beginnt die Ilias – mit dem Zorn des Achill. Er ist verzweifelt und nicht mehr bereit, diesem System zu dienen. Listig wird er überredet zu bleiben. Er kämpft weiter. Aber er ist müde und erschöpft. An dieser Stelle setzt die Inszenierung an: Penthesilea trifft auf einen Menschen, der kein 25-Jähriger mehr ist, sondern auf einen Mensch mit Erfahrung am Rande des Nihilismus und der Depression, dessen Wunsch es ist, einmal schwach zu sein. Schau her: Hier ist meine berühmte Achillesverse. Hier hat Thetis, meine Mutter mich gehalten, als sie mich im Feuer unverletzlich gemacht hat. Hier bin ich verwundbar. Penthesilea ist ihm eine willkommene Abwechslung und ein Vehikel, um den vielleicht schon lange geplanten Ausstieg zu wagen. Penthesilea tötet Achill nicht in einem Anfall von Hysterie und Wahnsinn und Achill ist kein blindes Opfer. Dass beide, Achill und Penthesilea, am Ende ihr Leben geben, ist eine gemeinsame Entscheidung, die von Achill sogar eingefordert und gewünscht wird. So wenig, wie Achill der blonde, eindimensionale Held ist, ist Penthesilea das kleine, naive Mädchen. Es sind nicht Romeo und Julia, die zum ersten Mal lieben und zum ersten Mal Ausstiegsphantasien haben. Wenn aber jemand aussteigt,

der bereits einige Erfahrung gesammelt hat und im vollen Bewusstsein liebgewonnene Wegbegleiter*innen und Traditionen zu zurücklässt, offenbart sich eine andere Tragik, als wenn ein jugendlicher Stürmer und Dränger der Gesellschaft den Rücken kehrt.

In der selbstbestimmten Wahl zu Sterben, trifft sich die Interpretation mit Kleist: «Zufrieden und heiter, [...] mit der ganzen Welt versöhnt» wählte Kleist 1811 zusammen mit der todkranken Henriette Vogel den Freitod. Mehrfach hatte er betont, dass «der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele» in seiner <Penthesilea> läge. Und auch wenn die Interpretation des Achill in dieser Inszenierung über Kleist hinausgeht, trifft sie ihn in seiner Biographie. Christa Wolf beschreibt die biographische Parallele in ihrem Nachwort zur <Penthesilea>: «Aber natürlich ist das Stück auch ein geschlossenes Modell für eine Verstrickung eines Menschen in unvereinbare Bedürfnisse und Pflichten, die ihn, mag er sie vernachlässigen oder strikt erfüllen, so oder so zugrunde richten müssen. Kleists Fall. [...] <Krank?> Mag sein. Doch war es die Zeitkrankheit, an der Kleist mehr litt, als andere. Er, im Zentrum seiner Lebenskraft von der Entfremdung betroffen, dem Schreiben verfallen als dem einzigen schmalen Rettungshorizont; äusserste Entfremdung darstellend, deren Opfer er zugleich ist.»

Die Frauen sind schuld

Kleist schreibt Anfang des 19. Jahrhunderts. Das Frauenbild liest sich entsprechend: «Für Frauen scheint es im Durchschnitt weniger gemacht als für Männer, und auch unter den Männern kann es nur einer Auswahl gefallen.» So Kleist an seine Cousine Marie von Kleist im Spätherbst 1807 über seine <Penthesilea>. Er fährt fort: «Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar

nicht ins Schauspiel gehen, oder es müssten eigene Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.» Hier kommt einiges durcheinander: Erstens ist diese Aussage historisch falsch, da (rasende!) Frauen im Dionysosritus, einer Grundlage des griechischen Theaters, eine wesentliche Rolle gespielt haben. Zweitens kann man «nicht über zweieinhalb Jahrtausende die abendländische Frau in eine rigorose und monströse Tugendgesetzgebung einsperren und dann von ihr moralinfreie Anregung der männlichen Kunst erwarten (Christa Wolf). Ausserdem vergisst Kleist in seiner Klage «seine eigenen Versuche, weibliche Wesen zu gezähmten Haustieren zu modeln» (ebd.).

Die Penthesilea scheint dagegen keine weibliche «Haustier»-Natur zu sein. Die Frau wird hier zur Bestie, zur Löwin. Als Bärin und Wölfin wird sie auch bezeichnet. Penthesilea ist die antike Mänade, die ihr männliches Opfer reisst. Alles, was ausserhalb des «Normalen» und ausserhalb der Vernunft liegt, ist weiblich konnotiert. Alles, was unverständlich, chaotisch, unstrukturiert, archaisch wirkt, wird dem «Weiblichen» zugeordnet. Hält man sich an den Text, scheint sich die Kleistsche Penthesilea jedoch am Ende auf ihre «Haustier»-Natur zu besinnen und sich auch aus einem Gefühl der Reue und Scham das Leben zu nehmen. Eva Trobisch stellt sich diesem Gedanken entgegen: Penthesilea ist nicht das kleine Mädchen, das zur Bestie wird, um dann, aus ihrem Wahn erwachend, verzweifelt und hoffnungslos zu sterben. Sie trifft eine bewusste Entscheidung, wenn sie sich vom Frauenstaat lossagt und sich das Leben nimmt. Ihre Gefährtinnen sollen glücklich werden, wenn sie es können. Sie, die Wölfin – und eben nicht das domestizierte Haustier –, wählt einen anderen Weg.

«Penthesilea» als Kammerstück

Im Original stehen neun Figuren auf der Bühne, dazu ein ganzes Heer von Amazonen und Griechen. Die Inszenierung von Eva Trobisch ist dagegen fast ein Kammerstück, ein Destillat. Die Besetzung ist auf Penthesilea und Prothoe auf Seiten der Amazonen und Achill und Odysseus auf Seiten der Griechen reduziert. Das liegt einerseits an der Intimität der Kleinen Bühne, andererseits an dem Wunsch, den Konflikt zuzuspitzen. Und zwar nicht nur auf eine Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau, auf einen Geschlechterkampf, wie zuletzt oft geschehen. Sondern auf eine Gesellschaft en miniature: Penthesilea und Achill haben je eine*n Alliierte*n an ihrer Seite, mit denen sie mehr verbindet als die heftige, aber auch noch fremde und frische Faszination füreinander. Das sind Prothoe und Odysseus. Sie bilden eine Gegenkraft zu der Anziehung zwischen Achill und Penthesilea. Durch sie wird erfahrbar, was auf dem Spiel steht, wenn man mit der eigenen Tradition bricht. Man verrät, verletzt und verliert enge Wegbegleiter*innen, setzt sich ihrem Hass und Spott aus. Prothoe und Odysseus stehen für zwei Systeme, die ausgelagert sind und zu bröckeln beginnen. Der Griechen- und der Amazonenstaat, so unterschiedlich sie sind, gleichen sich in ihrer Ermüdung. Spiegelbildlich befinden sich Penthesilea und Achill im Dissens mit dem jeweiligen System, in dem sie aufgewachsen sind. Gemeinsam stehen sie für eine Utopie jenseits ihrer sie einzwängenden Normen ein. Dafür zahlen sie mit ihrem Leben. Durch die Reduzierung der Personage erfahren die Beziehungsgeflechte eine enorme Verdichtung: Prothoe spricht beispielsweise Texte, die im Original von anderen Vertrauten Penthesileas oder der Oberpriesterin gesprochen werden. Ihre ohnehin schon schillernd angelegte Figur integriert dadurch eine Fülle an Persönlichkeitsfacetten. Sie tritt als Gouvernante auf, als Geliebte, als das kleine Mädchen,

als strenge Hüterin der Tradition, als Gebende und als Nehmende. Ähnliches gilt für Odysseus. Durch diese Verdichtung wird die Tragik am Ende sehr konkret fassbar. Penthesilea und Achill sagen sich von zwei Menschen los, von Prothoe und Odysseus, ihren engsten Vertrauten, nicht nur von einer abstrakten Norm oder Gesellschaft.





Was Kleists Dichtungen hier und dort göttlich macht

Kleists Penthesilea ist das brutalste Liebesdrama der deutschen Theatergeschichte. Was als Sekundenverliebtheit zweier feindlicher Kriegshelden beginnt, endet im Wahnsinn, im Tod, im Kannibalismus. Ja, Penthesilea stürzt sich, nachdem sie Achill mit ihrem Pfeil durch den Hals geschossen, also schon getötet hat, inmitten einer Hundemeute auf ihn, zerrt ihm die Rüstung vom Leib und reißt mit ihren Zähnen seinen Brustkorb auf. Blut trieft ihr von Mund und Händen, als sie von ihrem Geliebten ablässt [...]. Was folgt, was nach diesem Gemetzel überhaupt noch folgen kann, ist laut Regieanweisung eine «Pause voll Entsetzen».

Kleist tröstet nicht damit, dass hier Liebe in Hass umgeschlagen sei. Penthesilea vernichtet Achill, weil sie ihn liebt. Sie will ihn mehr als nur mit Leib und Seele besitzen, sie will ihn ganz und gar in sich aufnehmen, und das heisst bei Kleist in aller Konkretion: sie will sein Herz verspeisen. Und verspeist es, Kleist lässt keinen Zweifel daran: «Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe», betonte er in einem Brief an seine Vertraute Marie von Kleist. Als Penthesilea endlich aus ihrer Raserei erwacht, als sie vor sich den toten Achill erkennt, ist sie unfähig, sich selbst die Tat zuzuschreiben. Gut, das versteht man als Zuschauer sofort. Seltsamer ist, dass sie selbstverständlich von zwei Tätern ausgeht. Einer, so glaubt sie, habe ihren Geliebten ermordet, ein anderer ihn verschlungen. Dem Mörder will sie vergeben, dieser möge entfliehen. Sagen soll man ihr bloss, wer ihren Achill aufgegessen hat. Der Mord mag niedere Gründe haben, das beschäftigt sie nicht. Wer hingegen «mir den Toten tötete», der muss ihn geliebt und damit

«mir so gottlos neben gebuhlt» haben – anders als mit Liebe, mit dem höchsten Ausdruck von Menschlichkeit also, kann Penthesilea sich die drastischste Form der Unmenschlichkeit, die Menschenfresserei nicht erklären. «Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.»

Gibt es für das, was Kleist in seiner Penthesilea – nein, er zeigt es ja nicht einmal, hielt es selbst für ausgeschlossen, je eine Aufführung des Stückes zu sehen und hat es explizit nicht für die Bühne geschrieben – gibt es für die Szene, die Kleist also ausschliesslich vor unserem inneren Auge entfaltet, eine Entsprechung im gewöhnlichen Leben, wie es für den Eheroman nahe liegt und ich es zuvor auch für die klassischen Liebesgeschichten behauptete? Gewiss, in der Rubrik «Vermischtes» erwähnen die Zeitungen gelegentlich Fälle von Kannibalismus; [...]. Das meine ich allerdings nicht. Literatur, wie ich sie verstehe, mag sich extrem gewalttätiger oder auch besonders kurioser, absurd anmutender, abseitiger, närrischer, obsessiver oder schlicht unglaublicher Vorgänge annehmen – Heinrich von Kleist selbst hat in den Zeitungen am aufmerksamsten die Rubrik «Vermischtes» gelesen. Aber Literatur, für die Kleist ein Massstab ist, ist es nicht um Absonderlichkeiten zu tun. Sie nimmt solche Vorgänge, um das Extreme, das Gewalttätige, das Absurde, Närrische, Abgründige, Obsessive oder Unglaubliche in unserer eigenen Seele zu beleuchten, in jeder Seele. «Erschrecken Sie nicht, es lässt sich lesen», fährt Kleist in seinem Brief über die Penthesilea fort: «Vielleicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht ebenso gemacht.» Niemand, der bei Verstand ist, wird je in Gefahr geraten, seinen Geliebten oder seine Geliebte aufzufressen. Doch bestimmt sind die meisten Menschen von der Liebe schon einmal um den Verstand gebracht worden. Und dann sollten sie sich erinnern können, dass da nicht nur hehre, helle, selbstlose Gefühle mitschwingen. Sie würden vielleicht nicht in einer öffentlichen Ansprache, aber doch

sich selbst eingestehen, dass es in der Liebe auch um Besitzergreifen geht, um Macht, um Eitelkeit, so wie die Penthesilea ihren Achill ja hätte haben können, indes nicht haben wollte, als sie noch seine Gefangene war – sie wollte ihn erst besiegen, also dominieren, ihn für immer an sich binden und löste die Tragödie eben durch ein Übermass an Begierde aus. Und so wie Penthesilea in ihrer Ekstase den Geliebten verschlingt, ihn ganz und gar in sich aufnimmt, so mögen auch gewöhnliche Menschen in der Verzückung, die ihnen in der körperlichen Liebe zuteil wird, für Sekunden den überwältigenden Eindruck haben, sich mit dem Gegenüber physisch zu vereinen, in ihr sich aufzulösen oder ihn aufzunehmen.

Es ist ein Grenz- oder genau gesagt: ein grenzüberschreitender Bereich menschlicher Erfahrung, den Kleist so präzise wie universal beschreibt – aber eben der Erfahrung. «Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin», schrieb Kleist in einem weiteren Brief an Marie über die Penthesilea: «der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.» Es ist für Kleists Rezeption bezeichnend, dass sein erster Herausgeber Ludwig Tieck das Wort «Schmutz» durch «Schmerz» ersetzte, «Schmerz meiner Seele». Schmutzig durfte Literatur nicht sein, oder, wie Goethe höflich schrieb, um sich Kleist vom Leib zu halten: «Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht recht befreunden.» Jedenfalls im 19. Jahrhundert finde ich nichts, was gerade auch die Gewalt des Sexuellen so rückhaltlos und drastisch bezeichnet wie Kleists Penthesilea, und selbst aus den letzten Jahrzehnten würden mir eher Beispiele aus dem Film einfallen als aus der Literatur. Eher muss man zurückgehen, um etwas Vergleichbares zu finden, zur antiken Tragödie natürlich, an die Kleist so viel anders, so viel überzeugender als die deutsche Klassik anknüpft: Dort hat er es ja her, das Motiv des Gott-Essens genauso wie die tödliche Liebe der Götter. Aber nicht nur dort.

Bestimmt nicht zufällig vergleicht Kleist den liebenden Achill mit Christus: «Ach, diese blutigen Rosen! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!». Auch versteht er das Verschlingen gegen Ende der Tragödie mit deutlichen Anspielungen auf das Abendmahl, das Verzehren des Fleisches, das Trinken des Blutes. Von der Germanistik weniger beachtet als seine Bezüge zur griechischen Tragödie, versteht Kleist die Liebe so biblisch, dass er auf der Kirchenkanzle einen Skandal auslösen würde. Schliesslich gibt es in der Bibel nicht nur das Hohelied des Salomo, das Gott und das Volk Israel in eine wundersam zärtliche, dabei unverhüllt erotische Beziehung setzt. Es gibt, wahrscheinlich repräsentativer für das Alte Testament, auch das Buch Hosea, in dem Gott als der Liebende vor Eifersucht so fürchterlich wütet, dass er das Volk als seine Geliebte mehr als nur züchtigt, sondern sie vor den Augen ihrer Liebhaber nackt auszieht und sich an ihr vergeht: «Niemand soll sie aus meiner Hand erretten», brüllt der liebende Gott, und die Menschen stammeln nach der Vergewaltigung bestimmt nicht aus Verliebtheit: «Kommt, wir wollen wieder zum Herrn; denn er hat uns zerrissen, er wird uns auch heilen; er hat uns geschlagen, er wird uns auch verbinden.» Solche Verhältnisse der Liebe, die die Bibel vor zwei- bis dreitausend Jahren festhielt, sind realer, erfahrungsgesättigter als alle Romanzen, die seither geschrieben wurden – nicht bloss schmerzlich, sondern schmutzig. Der Gott der Bibel ist nicht lieb, er ist cholerisch, zornig, rachsüchtig und mordend, er ist grossmütig, erbarmend, zärtlich und beschützend, er ist rasend, der Gott der Bibel, nicht weniger als Penthesilea und Achill ist er rasend vor Liebe. [...] Insofern ist die Bibel göttlich, als sie menschlich ist im Extrem. Es ist, was auch Kleists Dichtungen gross, was sie hier und dort göttlich macht. Es ist, was der deutschen Literatur heute am meisten fehlt.

Aus der Dankesrede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012 von Navid Kermani



Die Kriegsmaschine

Was die Kriegsmaschine selber betrifft, so scheint sie nicht vom Staatsapparat abhängig zu sein, sie liegt ausserhalb seiner Souveränität und steht über seinem Gesetz: sie kommt von woanders. [Sie] ist eher so etwas wie eine reine und unermessliche Mannigfaltigkeit, die Meute, das Hereinbrechen des Ephemeren und der Wandlungsfähigkeit.

[Sie] löst Bindungen und bricht Abkommen. [Sie] führt Furor gegen das Mass ins Feld, Schnelligkeit gegen Schwerfälligkeit, Geheimnis gegen Öffentlichkeit, Macht gegen Souveränität, die Maschine gegen den Apparat. [Sie] zeugt von einer anderen Rechtsprechung, die manchmal von einer unbegreiflichen Grausamkeit ist, aber manchmal auch eine erstaunliche Barmherzigkeit an den Tag legt. ... [Sie] steht vor allem für eine andere Beziehung zu Frauen und Tieren, denn [sie] sieht alle Dinge in Beziehungen des Werdens, anstatt binäre Aufteilungen zwischen «Zuständen» vorzunehmen: ein regelrechtes Tier-Werden des Kriegers, ein regelrechtes Frau-Werden, das über Begriffsdualitäten ebenso hinausgeht wie über Beziehungsentsprechungen. Die Kriegsmaschine gehört in jeder Hinsicht zu einer anderen Spezies, sie hat ein anderes Wesen und einen anderen Ursprung als der Staatsapparat. [...]

Der Krieger sitzt in der Klemme zwischen den beiden Polen der politischen Souveränität, er scheint überholt, verdammt und ohne Zukunft zu sein, er ist auf seinen eigenen Furor zurückgeworfen, den er gegen sich selber wendet. [...] Niemand hat diese Situation des exzentrischen und zugleich verdamnten Kriegers besser geschildert als Kleist. Denn in Penthesilea ist Achilles schon von seiner Macht getrennt,

die Kriegsmaschine ist zu den Amazonen übergegangen, einem Frauen-Volk ohne Staat, dessen Rechtsprechung, Religion und Liebesbeziehungen ausschliesslich auf kriegerische Weise organisiert sind. Als Nachkommen der Skythen tauchen die Amazonen blitzartig «zwischen» den beiden Staaten, zwischen dem griechischen und dem trojanischen Staat, auf. Auf ihrem Weg fegen sie alles beiseite. Achilles steht in Penthesilea sein Double gegenüber. Und in seinem zweideutigen Kampf kann Achilles nicht umhin, sich mit der Kriegsmaschine zu vermählen oder Penthesilea zu lieben, also gleichzeitig Agamemnon und Odysseus (Anm.: als Repräsentanten des Staatsapparates) zu verraten. Er gehört aber dennoch schon so sehr zum griechischen Staat, dass Penthesilea ihrerseits nur eine leidenschaftliche Kriegsbeziehung mit ihm eingehen kann, indem sie das kollektive Gesetz ihres Volkes verrät, das Gesetz der Meute, das es verbietet, den Feind zu «erwählen» und ihm von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten oder binäre Unterscheidungen zu treffen.

Kleist verherrlicht in seinem ganzen Werk die Kriegsmaschine und stellt sie dem Staatsapparat in einem von vornherein verlorenen Kampf gegenüber. [...]

Hat die Kriegsmaschine nach dem Triumph des Staates nur noch die Alternative, entweder das militärische und disziplinierte Organ des Staatsapparates zu sein, oder sich gegen sich selbst zu wenden und zu einer Selbstmordmaschine für zwei zu werden, für einen vereinsamten Mann und eine vereinsamte Frau? Goethe und Hegel, beides Staatsdenker, sahen in Kleist ein Monstrum, und Kleist hatte von vornherein verloren.

Aber wie kommt es dann, dass er eine so eigenartige Modernität besitzt? Weil die Elemente seines Werkes Geheimhaltung, Geschwindigkeit und Affekt sind. Und das Geheimnis ist bei Kleist kein Inhalt mehr, der in einer Form der Innerlichkeit enthalten ist, sondern es wird im Gegenteil

zur Form und ist mit der Form einer Äusserlichkeit gleichzusetzen, die immer ausserhalb ihrer selbst ist. Auf ähnliche Weise werden die Gefühle aus der Innerlichkeit eines «Subjekts» herausgerissen und gewaltsam in ein Milieu reiner Äusserlichkeit versetzt, das ihnen eine unglaubliche Geschwindigkeit verleiht, die Kraft eines Katapultes. Liebe oder Hass sind keine Gefühle mehr, sondern Affekte. Und diese Affekte sind Momente eines Frau-Werdens oder Tier-Werdens des Kriegers. Die Affekte durchbohren den Körper wie Pfeile, sie sind Kriegswaffen. Die Deterritorialisierungsgeschwindigkeit des Affektes. [...] Dieses Element der Äusserlichkeit, von dem alles beherrscht wird, was Kleist in der Literatur erfindet, was er als erster erfindet, gibt der Zeit einen neuen Rhythmus, eine endlose Aufeinanderfolge von Katatonien, Momenten der Bewusstlosigkeit, blitzartigen Entladungen oder Überstürzungen. Katatonie heisst: «Dieser Affekt ist zu stark für mich», und der Blitz heisst: «Die Gewalt dieses Affekts reisst mich mit», wobei das Ich nur noch eine Person ist, deren Gebärden und Emotionen entsubjektiviert sind, selbst auf die Gefahr hin, dass sie daran stirbt. Kleists eigene Devise ist eine Aufeinanderfolge von verrückten Sturmläufen und erstarrten Katatonien, bei denen es keine subjektive Innerlichkeit mehr gibt. [...] Könnte es sein, dass die Kriegsmaschine in dem Augenblick, wo sie, vom Staat besiegt, nicht mehr existiert, ihren höchsten Grad an Irreduzibilität beweist und sich in Denk-, Liebes-, Sterbe- oder Schöpfungsmaschinen auflöst, die über vitale oder revolutionäre Kräfte verfügen und in der Lage sind, den siegreichen Staat wieder in Frage zu stellen? Ist die Kriegsmaschine nicht schon überholt, zum Tode verurteilt und in fremde Dienste übernommen worden, und nimmt doch gleichzeitig neue Formen an und verändert sich, indem sie ihre Irreduzibilität und Äusserlichkeit behauptet? Und entfaltet sie nicht dieses Milieu der reinen Äusserlichkeit, das westliche Staatsmänner oder Denker unaufhörlich auf etwas anderes reduzieren?





Zusammen sind wir einfach besser



Als Versicherung und Bank bieten wir das Beste aus zwei Welten.
Für einen umfassenderen Überblick und einfachere Lösungen.

 **Baloise Bank SoBa**

www.baloise.ch

 **Basler**
Versicherungen



Kanton Basel-Stadt

Kultur

**BASEL
LANDSCHAFT**
AMT FÜR KULTUR

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter
Schauspieldirektion:
Anja Dirks, Antú Romero Nunes,
Jörg Pohl, Inga Schonlau

Textnachweise:

S. 5–7: Originalbeitrag für dieses Programmheft,
vgl. in Teilen: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch.
Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2009,
S. 51f.

S. 11–15: Originalbeitrag für dieses Programmheft
von Angela Osthoff.

S. 19–22: Navid Kermani: Dankesrede zur Verleihung
des Kleist-Preises, gehalten im Berliner Ensemble,
18.11.2012 (Ausschnitt).

S. 27–29: Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kapitalismus
und Schizophrenie. Tausend Plateaus, aus dem Franz.
übs. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1992,
S. 482–489.

Bildnachweise: Die Fotos wurden von Lucia Hunziker
bei der ersten Hauptprobe am 26.1.2022 aufgenommen.

Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2022 Theater Basel

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH