



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Stürzen, Stolpern und Fallen.  
Zur *Choreographie* in Heinrich von Kleists *Penthesilea*.“

Verfasserin

Jasmine Falmbigl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister



An aller Jungfraun Spitze!  
Seht, wie sie, in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd,  
Voll Kampflust ihm entgegen tanzt!

**Heinrich von Kleist**

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. EINLEITUNG .....                                                    | 1  |
| 1.1 Aktueller Forschungsstand .....                                    | 3  |
| 1.2 Entwicklung und Hinführung zur Forschungsfrage .....               | 4  |
| 1.3 Methodische Überlegungen.....                                      | 5  |
| 2. PENTHESILA – EIN TRAUERSPIEL .....                                  | 7  |
| 2.1 Zur Handlung.....                                                  | 8  |
| 2.2 Entstehungsgeschichte und historischer Hintergrund.....            | 8  |
| 2.3 Erläuterungen zum Damentext.....                                   | 11 |
| 2.4 Ausgewählte Szenenanalyse.....                                     | 11 |
| 3. KÖRPERDISKURSE. DER KÖRPER UND SEINE BEWEGUNGEN .....               | 13 |
| 3.1 Der Körper und die Körperlichkeit.....                             | 15 |
| 3.2 Körper- und Bewegungskonzepte .....                                | 16 |
| 3.3 <i>Über das Marionettentheater</i> .....                           | 18 |
| 4. CHOREOGRAPHIE UND TANZ .....                                        | 22 |
| 4.1 Choreographie .....                                                | 22 |
| 4.2 Tanz .....                                                         | 25 |
| 4.2.1 Frühe Tanzformen .....                                           | 27 |
| 4.2.2 Von der Renaissance zur Klassik .....                            | 31 |
| 4.2.3 Tanzen und Kämpfen.....                                          | 33 |
| 4.2.4 Vom klassischen zum zeitgenössischen Tanz .....                  | 40 |
| 5. PENTHESILEA: KÖRPER- UND BEWEGUNGSKONZEPTE .....                    | 43 |
| 5.1 Erster Auftritt. Eine Einführung .....                             | 43 |
| 5.1.1 Kleists Kampf-Choreographien.....                                | 43 |
| 5.1.2 Die Beschreibung der Kriegerin und Amazonenkönigin.....          | 44 |
| 5.1.3 Die Störung der Ordnung: Erröten und Zucken .....                | 47 |
| 5.1.4 Naturgewalt Amazonenkönigin.....                                 | 50 |
| 5.1.5 Der „Jagd-Tanz“ der Penthesilea.....                             | 50 |
| 5.1.6 Analyse des ersten Auftritts.....                                | 52 |
| 5.2 Zweiter Auftritt: Der erste Sturz.....                             | 53 |
| 5.2.1 Gravitation vs. Elevation .....                                  | 55 |
| 5.3 Dritter Auftritt: Wendemanöver, Finten und ein erneuter Sturz..... | 56 |
| 5.3.1 Analyse des dritten Auftritts.....                               | 59 |
| 5.4 Fünfter Auftritt. Der Auftritt Penthesileas.....                   | 60 |
| 5.4.1 Staub – Boden – Schlachtgetümmel.....                            | 60 |

|        |                                                                                            |     |
|--------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.4.2  | Ruhe, empörte Sinne und zitternde Glieder .....                                            | 62  |
| 5.4.3  | Analyse des fünften Auftritts .....                                                        | 66  |
| 5.5    | Siebenter Auftritt. Kleists Kampf-Choreographien.....                                      | 66  |
| 5.5.1  | Analyse des siebenten Auftritts.....                                                       | 69  |
| 5.6    | Achter Auftritt. Im Kampf gefallen und ohnmächtig.....                                     | 70  |
| 5.6.1  | Analyse des achten Auftritts .....                                                         | 73  |
| 5.7    | Neunter Auftritt. Grazie - Sturz – Halt.....                                               | 75  |
| 5.7.1  | Fassung und Grazie .....                                                                   | 76  |
| 5.7.2  | Fluchtverweigerung.....                                                                    | 77  |
| 5.7.3  | Stürzende Tränen und Selbstreflexion .....                                                 | 79  |
| 5.7.4  | Das Gewölbe Gleichnis. Der gehaltene Sturz .....                                           | 80  |
| 5.7.5  | Analyse des neunten Auftritts. Von Selbstreflexion, Grazie und Ohnmacht .....              | 82  |
| 5.8    | Zwölfter Auftritt. Die Gesten Achilles‘ .....                                              | 85  |
| 5.9    | Dreizehnter Auftritt. Körperbilder .....                                                   | 85  |
| 5.10   | Vierzehnter Auftritt. Ich – Traum – Boden.....                                             | 86  |
| 5.10.1 | Penthesileas Traum und die Bedeutung des Bodens im Tanz.....                               | 87  |
| 5.11   | Fünfzehnter Auftritt. Eine Liebesszene.....                                                | 88  |
| 5.11.1 | Amazonen .....                                                                             | 89  |
| 5.11.2 | Der innere Fall .....                                                                      | 91  |
| 5.12   | Zwanzigster Auftritt. Einladung zum letzten Kampf.....                                     | 92  |
| 5.13   | Zweiundzwanzigster Auftritt. Der rasende Tanz der Amazonenkönigin.....                     | 93  |
| 5.14   | Dreiundzwanzigster Auftritt: Der grazile Tanz abseits des Schlachtfelds.....               | 94  |
| 5.15   | Vierundzwanzigster Auftritt. Der letzte Fall.....                                          | 95  |
| 6.     | KLEISTS CHOREOGRAPHIE-KONZEPT UND DAS ZEITGENÖSSISCHE TANZ- UND<br>PERFORMANCETHEATER..... | 97  |
| 6.1    | „This is how you fall in Love“: Dave St-Pierre: <i>Creation 2012</i> .....                 | 97  |
| 6.1.1  | <i>Creation 2012</i> . Das Intro.....                                                      | 98  |
| 6.1.2  | „This is how you fall in Love!“ .....                                                      | 99  |
| 6.1.3  | Heinrich von Kleist und Dave St. Pierre .....                                              | 100 |
| 7.     | RESÜMEE UND AUSBLICK.....                                                                  | 101 |
| 8.     | LITERATURVERZEICHNIS.....                                                                  | 107 |
| 9.     | ABSTRACT .....                                                                             | 112 |
| 10.    | LEBENS LAUF .....                                                                          | 113 |



## **Danksagung**

Ich möchte mich bei jenen Menschen bedanken, die es mir ermöglicht haben, diese Diplomarbeit zu verfassen:

Bei meiner Familie und meinem Verlobten Manuel für den großen Rückhalt und die Unterstützung während des gesamten Studiums.

Bei meiner Kusine Stephanie und meinen Freundinnen Judith und Sabine, die mit mir alle Phasen dieser Arbeit durchgestanden und mir stets viel Kraft gespendet haben.

Bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Frau ao. Prof. Dr. Monika Meister. Sie hat mich für Heinrich von Kleist begeistern können und mich zu dieser Diplomarbeit inspiriert. Ich danke ihr für die persönlichen Gespräche und dafür, dass sie mir bei meiner Arbeit mit einem stets offenen Ohr zur Seite gestanden hat.

Mein Dank gilt all jenen, die sich mit konstruktiver Kritik eingebracht, etliche Male mit dem Korrekturlesen und dem Formatieren befasst haben. Besonders möchte ich mich bei Marek Bozuk, Stefan Schlesinger, Ingrid Stubner und Alfons Drexler bedanken.

Diese Arbeit widme ich meiner Mutter Michaela, die mich ermutigt hat, eigene Entscheidungen zu treffen und meinen Weg zu gehen, auch wenn ich nicht immer sicher war, wo dieser Weg hinführen wird. Danke, dass du stets an mich geglaubt und nie aufgehört hast mich zu motivieren!



# 1. EINLEITUNG

„Der Tanz ist so alt wie die Menschheit selbst. Bevor sie malten oder musizierten, Gedichte oder Geschichten schrieben, tanzten die Menschen. Der primitive Mensch tanzte aus elementaren Gründen. Er tanzte vor Freude und aus Trauer. Er tanzte um die Götter zu beschwören, um sie um eine gute Ernte zu bitten oder um eine möglichst große Beute bei der Jagd. Und wenn die Ernte eingebracht, die Jagd gelungen war, tanzte er wieder. Die Tänze primitiver Gesellschaften waren und sind Tänze zum Mitmachen, erst in einer zweiten Stufe auch religiöse Rituale. Beim Tanzen kam man sich näher, bald auch erotisch. Dass Frauen und Männer, miteinander tanzten, war in vielen, nicht nur abendländischen Gesellschaften lange Zeit die einzige Möglichkeit, miteinander in einen wie auch immer beschränkten körperlichen Kontakt zu treten.“<sup>1</sup>

Dieses Zitat aus der Einleitung von Jochen Schmidts Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts beschreibt die historische wie kulturelle Entwicklung der Beziehung der Menschen zum Tanz sowie die Gründe, Auslöser und Arten dieses Tanzes. Gefühle wie Freude und Trauer oder das Erbitten einer großen Beute bei der Jagd gehören zu den ursprünglichen Gründen, warum die Menschen tanzten.

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Text des Trauerspiels *Penthesilea* von Heinrich von Kleist. Bereits in den ersten Auftritten seines Stückes lässt Kleist Körper fallen, stehen, stürzen, kämpfen, reiten, sich mit einer zuckenden Bewegung vom Pferde herabschwingen, sich begegnen, mischen, vereinen, färben und jagen. Sprich, Kleists Körper tanzen! In seiner lebendigen Sprache schafft es Kleist innerhalb weniger Szenen ein Universum an Körperbewegungen zu erschaffen.

Heinrich von Kleists *Choreographie* dient dazu, den Charakter der Figuren zu zeichnen. Er schreibt deren Körpern Bewegungen ein, die sie uns näher bringen, verständlicher machen und die deren Schicksal beeinflussen. Ebenso wird durch die Bewegungen der Figuren ein neuer Raum umschrieben und geöffnet.

In dieser Arbeit wird unter der Perspektive des Terminus *Choreographie* die Struktur von Bewegung in der *Penthesilea* dargestellt. Anhand dieser Bewegungen sowie deren Brüchen, soll eine Vorformulierung eines Bewegungskonzeptes der Moderne eruiert werden. Der spezielle Fokus richtet sich auf den Bruch innerhalb einer Bewegungsabfolge, auf das

---

<sup>1</sup> Schmidt, *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. S. 7.

Stolpern, Stürzen, Fallen und Ausruhen nach einem Sturz. Dabei stütze ich mich auf den Text *Kleists Choreographien* von Gabriele Brandstetter und beschäftige mich mit Kleists Körper- und Bewegungskonzepten aus heutiger Sicht. Brandstetter spricht die Grenzen des Systems, des Körpers und der Sprache an, die Kleist in seinen Arbeiten auslotet und überschreitet. In der *Penthesilea* werden nicht nur die Grenzen kultureller Ordnungen, sondern auch die Darstellbarkeit der Handlung, der Aktion auf der Bühne und die Einheit von Zeit und Raum überschritten, gar neu definiert.

„Kleists Choreographien sind Auseinandersetzungen und Probespiele mit dieser Tradition der Körper-Darstellung. Seine Auseinandersetzung findet freilich an den jeweiligen Grenzen des Systems statt: an der Grenze der Sprache und der körperlichen Beredsamkeit; an der Grenze der Orientierung in Raum und Zeit; und schließlich an der Grenze einer Rhetorik, die sich in ihren Figuren-Sprüngen und Bildbrüchen, in Ellipsen, Metalepsen und Katachresen selbst übersteigert und zu Fall bringt.“<sup>2</sup>

Anhand von ausgewählten Szenen wird eine punktuelle und exemplarische Analyse jener Darstellungen unternommen, die sich mit Körperbeherrschung und dem Kontrollverlust beschäftigen. Mit dem Instrumentarium von Gabriele Brandstetter werden die Begriffe der Kampf-Choreographie, des Körpers und des Tanzes in der *Penthesilea* abgehandelt.

In der Einleitung wird ein Überblick über die Grundlage und Ausgangssituation dieser Arbeit gegeben. Ebenso werden die Forschungslage und die Entwicklung einer Forschungsfrage erläutert und die methodischen Überlegungen dargelegt. Kapitel 2 „*Penthesilea* – Ein Trauerspiel“ soll mittels einer Kurzbeschreibung der Entstehungsgeschichte, Erläuterungen zum Damentext und einer Erläuterung der Szenenauswahl das Stück, die Handlung und die Protagonisten vorstellen. Kapitel 3 widmet sich den Körperdiskursen, der Definition *Körper* und *Körperlichkeit*, sowie den damit verbundenen Körper- und Bewegungskonzepten. Ebenso wird Kleists Essay *Über das Marionettentheater* zur Analyse von Kleists Körperverständnis und Vokabular herangezogen. Anschließend werden in Kapitel 4 die Begriffe *Choreographie* und *Tanz* historisch und zeitgenössisch ausgeführt. Mit einem Rückblick auf die ersten schriftlichen Formulierungen der Begriffe *Choreographie* und *Tanz* werden die heute gängigen Definitionen dargelegt. Dies erfolgt mithilfe tanzwissenschaftlicher Literatur. Kapitel 5 bildet den Kern der vorliegenden Arbeit und wendet mittels einer exemplarischen Szenenanalyse die erarbeiteten Begrifflichkeiten auf den Text der *Penthesilea* an. Fragen wie „Welcher Choreographie-Begriff kann in Kleists Texten gelesen werden? Wie wird auf den

---

<sup>2</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 28.

Körper und dessen Bewegungen hingewiesen? Welche Bewegungsstrukturen fallen auf?“ werden hier gestellt und beantwortet. Der Fokus liegt, nebst dem Stürzen und Fallen, auf der Kampf-Choreographie zwischen den Protagonisten Achilles und Penthesilea. Die ausgewählten Texte der Kleist Jahrbücher 2001, 2005 und 2007 sollen zur Veranschaulichung der Auseinandersetzung von Körper und Bewegung bei Kleist in der Forschung dienen und meine Analyse unterstützen.

In Kapitel 6 wird die 2012 im Tanzquartier Wien aufgeführte Inszenierung *Creation 2012* von Dave St-Pierre herangezogen, um Kleists Ansätze und Choreographie-Konzepte im zeitgenössischen Tanz und Performance-Geschehen zu veranschaulichen. Kapitel 7 bietet ein Resümee und einen Ausblick.

## 1.1 Aktueller Forschungsstand

Ein Großteil der Kleist-Forschung geht von Europa, insbesondere Deutschland, aus.

Die neuesten Texte zur Kleist Forschung erscheinen jährlich im Kleist-Jahrbuch, welches von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben wird. Jene Vereinigung besteht seit 1960 und möchte das Werk und das Leben Kleists wissenschaftlich erschließen. Jährlich wird der Kleist-Preis an einen Autor verliehen und alle zwei Jahre findet in Berlin eine Jahrestagung statt. Seit 1996 ist Günter Blamberger Präsident der Heinrich-Von-Kleist-Gesellschaft und Herausgeber des Kleist-Jahrbuchs. Gabriele Brandstetter ist Vize-Präsidentin.<sup>3</sup>

Im Kleist-Jahrbuch 2007, welches den Titel *Kleist Choreographien* trägt, finden sich Texte wieder, die Heinrich von Kleists Werk unter dem besonderen Aspekt der Tanzwissenschaft bearbeiten. Nebst Choreographie, Bewegung, Fehlleistung und Handlung werden Körperzeichen, Raumordnung, Körper-Beherrschung, Kontrollverlust und Marionetten als Grundlage für wissenschaftliche Texte genutzt. Dieses Jahrbuch setzt sich mit dem Körper und seiner Sprache auseinander und leistet sowohl zur Kleist- als auch zur Tanzforschung einen wichtigen Beitrag. Die Texte aus diesem Jahrbuch und meine Seminararbeit (siehe 1.2.) bilden die Grundlage für diese Arbeit und führen zu den Forschungsfragen.

---

<sup>3</sup> Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft: <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/> 30.4.2013

## 1.2 Entwicklung und Hinführung zur Forschungsfrage

Meine Seminararbeit *Penthesilea – Die gefallene Tänzerin* aus dem Seminar *Bruchstellen der Moderne – Lektüreseminar Kleist-Interpretationen*<sup>4</sup>, die ich im Wintersemester 2010/11 verfasst habe, beschäftigt sich mit dem Trauerspiel *Penthesilea*. In dieser Arbeit habe ich mich bereits mit Choreographie, Tanz, Kontrollverlust und dem Nicht-Tanz-Moment, ausgehend von Gabriele Brandstetters Text *Kleists Choreographien*, beschäftigt. Der Fokus der Seminararbeit liegt auf der Kampf-Choreographie zwischen den Protagonisten Achilles und Penthesilea. Den Kern bilden zwei Momente: Der Moment des Sturzes, der die Störung einer Bewegung, einer Ordnung und der Identität mit sich bringt und der Moment des Nicht-Tanzes, der das Ausruhen, Innehalten und Reflektieren beinhaltet. Die Entwicklung des Falls der Penthesilea und dessen Folgen werden anhand ausgewählter Zitate analysiert.

Da diese Seminararbeit jedoch nur zehn Seiten umfassen durfte, konnte vieles nur kurz angesprochen werden und somit blieben viele Fragen offen. Das Bedürfnis, diese Arbeit vertiefend fortzusetzen, war ausschlaggebend und motivierend für die Verfassung dieser Diplomarbeit.

Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lauten deshalb:

„Welche Auswirkungen haben die Störung bzw. der Bruch in der Choreographie auf die Körper und die Identitäten der Protagonisten?“

„Welche Konzepte von Choreographie und Tanz können aus heutiger Sicht in Kleists Text *Penthesilea* herausgelesen werden?“

Damit in Verbindung stehen folgende Fragen:

Welchen Raum öffnet dieser Moment des Kontrollverlustes? Welche Rolle spielt der Boden als Ort der Reflexion und Ruhe, des Nicht-Tanz- und Tanz-Momentes?

---

<sup>4</sup> Dieses Seminar wurde von Frau ao. Prof. Dr. Monika Meister am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien angeboten.

### 1.3 Methodische Überlegungen

Für diese Arbeit wurde eine hohe Anzahl an fachspezifischer Literatur ausfindig gemacht, sorgfältig sortiert, studiert und ausgewählt. Um für die Analyse der ausgewählten Auftritte der *Penthesilea* ein möglichst präzises Fachvokabular verwenden zu können, ohne dabei den Leser zu über- oder unterfordern, benötigt es ein gewisses Maß an tanzwissenschaftlichem Grundwissen, welches Schwerpunkte in der Tanzgeschichte, der historisch und kulturell situieren Körper- und Bewegungskonzepte und der Entwicklung der Gesellschaft umfasst und markiert. Die Auswahl fiel dabei auf sehr unterschiedliche Arbeiten, die im Zeitraum der letzten 20 Jahre verfasst wurden. Die Textstellen der jeweiligen Arbeiten dienen zur Beantwortung der Forschungsfragen.

Diese Arbeit ist eine theaterwissenschaftliche Forschungsarbeit. Das Trauerspiel *Penthesilea* soll mit der zeitgenössischen Tanzforschung in Verbindung gebracht werden. Die Theater-, Literatur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter hat sich mehrfach mit Heinrich von Kleist beschäftigt und sich nicht gescheut, den Dramatiker mit dem Feld der Tanzwissenschaft in Verbindung zu bringen. Brandstetter zählt zu den bekanntesten Tanzwissenschaftlerinnen des 21. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum.

Gabriele Brandstetters Text *Kleists Choreographien* war ausschlaggebend für diese Diplomarbeit. Der Text wurde im Kleist Jahrbuch 2007 abgedruckt, welches unter dem gleichnamigen Untertitel Texte beinhaltet, die sich mit dem Aspekt der Choreographie bei Kleist beschäftigen. Jene Texte wurden im Rahmen einer Tagung der Kleist-Gesellschaft vorgestellt.

Es werden für diese Arbeit relevante Auftritte, Szenenausschnitte und Nebentexte, die sich mit dem Tanz, dem Sturz, dem Nicht-Tanz und der Kampf-Choreographie beschäftigen, aufgelistet und mittels theater- und tanzwissenschaftlichen Forschungsmethoden analysiert. Es werden unter anderem die Begriffe *Choreographie* und *Tanz* historisch, zeitgenössisch sowie in Bezug auf Kleists Sprache untersucht.

Wichtig erscheinen die Beschreibungen der Protagonisten in Bezug auf deren Aussehen, Charakter, und Kampftechnik, deren Körperbeherrschung sowie Bewegungen und besonders deren Kontrollverlust über den eigenen Körper. Untersucht werden soll dabei die kontrollierte

und unkontrollierbare Bewegung des Körpers. Letztere zeichnet sich im Stolpern, Stürzen und Fallen ab.

Anschließend werden Körperdiskurse, Körper- und Bewegungskonzepte, Ordnungen, Brüche und Störungen der Choreographie bzw. des Tanzes sowie die Schwerkraft im Tanz beleuchtet.

Im Folgenden wird nun auf Kleists Text *Penthesilea* eingegangen, da dieser die Grundlage dieser Arbeit darstellt.

## 2. *PENTHESILA* – EIN TRAUERSPIEL

Im Jahr 1808 schickte Kleist das erste Exemplar des Phöbus, in dem ein Fragment der *Penthesilea* enthalten war, an Johann Wolfgang von Goethe mit den Worten:

„Es ist auf den >>Knieen meines Herzens<< daß ich damit vor Ihnen erscheine. [...] Ich war zu furchtsam, das Trauerspiel, von welchem Ew. Excellenz hier ein Fragment finden werden, dem Publicum im Ganzen vorzulegen. [...] Es ist übrigens eben so wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug, [...] Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, [...] so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären.“<sup>5</sup>

Goethe antwortete darauf:

„Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beyde zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen [...] daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.“<sup>6</sup>

Kleists Ausdrucksweise „auf den ‚Knieen meines Herzens‘“ verleiht dem Text eine Körperlichkeit, eine Geste der Bitte. Sein Herz fällt vor dem großen Goethe auf die Knie mit der Bitte um ein persönliches Feedback zu seinem Text *Penthesilea*.

Dieses eingängige Zitat des Briefwechsels zwischen dem jungen Heinrich von Kleist und dem bereits etablierten Johann Wolfgang von Goethe veranschaulicht mehrere Konflikte zugleich. Den Konflikt der Generationen, die Kritik an der Tradition der Theaterspielpraxis, den vorherrschenden Geschlechterrollen, den Idealen der Klassik und dem frischen Wind der Moderne.

---

<sup>5</sup> Kleist, *Sämtliche Briefe*, S. 415-416.

<sup>6</sup> Kleist, *Sämtliche Briefe*, S. 520.

## 2.1 Zur Handlung

Die Protagonisten sind die Amazonenkönigin Penthesilea, ihr Gefolge, die Fürstinnen Prothoe, Meroe und Asteria, sowie die Oberpriesterin der Diana. Weitere Hauptfiguren sind der Krieger Achilles und die Könige des Griechenvolkes: Odysseus, Diomedes und Antilochus. Während der Schlacht um Troja, in der die Griechen gegen die Trojaner kämpfen, fällt das Heer der Amazonen über jene Männer her.

Zwischen Achilles und Penthesilea entbrennt ein Kampf. Schnell stellt sich heraus, dass Penthesilea dem Krieger unterlegen ist, doch ihr Stolz und die Prophezeiung ihrer Mutter, welche am Sterbebett das Zusammentreffen mit Achilles verkündete, treiben sie an, den Griechen auf dem Schlachtfeld zu besiegen. Schließlich unterliegt sie Achilles, doch jener, angestiftet von der Amazone Prothoe, täuscht ihr vor, *ihr* Gefangener zu sein. Penthesilea und Achilles verlieben sich ineinander. Doch nachdem er sie vor die Tatsache gestellt hat, dass in Wirklichkeit sie den Kampf verloren hat, ist Penthesilea fassungslos und voller Wut. Die Liebenden werden von ihren Heeren getrennt. Achilles, der sich Penthesilea freiwillig unterwerfen will, schickt ihr einen Boten mit der Aufforderung noch ein letztes Mal in die Schlacht zu ziehen, um zum Schein gegeneinander zu kämpfen. Penthesilea missversteht dies und zieht zornig in die Schlacht, um den unbewaffneten Peliden im Wahn gemeinsam mit einem Rudel Hunden zu zerfleischen. Eine Tat, die sie später zutiefst bereut und die sie schließlich dazu bringt, sich selbst zu töten.

## 2.2 Entstehungsgeschichte und historischer Hintergrund

Als der deutsche Dichter Heinrich von Kleist, nach seiner Befreiung aus der französischen Kriegsgefangenschaft im Jahr 1807, nach Dresden kam, hatte er sein Trauerspiel *Penthesilea* bereits fertiggestellt. Nun arbeitete Kleist mit seinen Kollegen Adam Müller und Christian Ferdinand Hartmann an der Verwirklichung eines neuen Projektes, einem *Journal für die Kunst*, welches den Titel *Phöbus* tragen sollte. Die erste Ausgabe erschien am 23. Januar 1808 und enthielt ein Fragment der *Penthesilea*. Ein Stück, das eine Amazonenkönigin zur Titelfigur hatte und von Krieg, Liebe und dem blutigen Kampf der Geschlechter handelte. Bei seinen der Klassik und ihren ästhetischen Idealen von Schönheit und Grazie verpflichteten

Zeitgenossen stieß er damit auf regelrechtes Unverständnis. Erst die späteren Generationen erkannten in ihm den Vorreiter und den Geist der Moderne.

Heinrich von Kleist hat außer seinen Texten nicht viel hinterlassen. Seine Briefe geben ein wenig Auskunft über sein Privatleben und seinen Bezug zu seinen Stücken. Doch schlussendlich ist das, was bleibt und woran sich diese Arbeit anhält, sein Theaterstück selbst. In dieser Arbeit wird versucht, so nahe wie möglich am Text Kleists zu bleiben und keine Vermutungen über die Entstehung und den Hintergrund seines Stückes anzustellen. Tatsache ist, dass sich wenige Kleist-Zitate zur Entstehung der *Penthesilea* finden lassen. Günter Blamberger nennt in seiner Kleist Biographie im neunten Kapitel *Lorbeer und Fackel. Liebe im Krieg, Liebe als Krieg: „Penthesilea“*, folgendes:

„Am 31. August 1806 schreibt Kleist aus Königsberg an Rühle, er ‚habe ein Trauerspiel unter der Feder‘, und im Spätherbst 1807 aus Dresden an Marie von Kleist: ‚Ich habe die *Penthesilea* geendigt‘, in der sein ‚innerstes Wesen‘ beschlossen sei, ‚der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele‘.“<sup>7</sup>

Der neuesten Kleist-Forschung zufolge verfasste Kleist bereits während seiner Kriegsgefangenschaft in Frankreich die ersten Entwürfe und beendete das Stück 1807. Ein Jahr später wurde es gedruckt. Es handelt sich um ein Trauerspiel, das den Krieg zwischen Griechen, Trojanern und Amazonen, einen Krieg zwischen Mann und Frau, zum Inhalt hat.

Das Stück wurde im Tübinger Cotta-Verlag in einer Auflage von 750 Exemplaren gedruckt. Aufgeführt wurde es erstmals 1876 auf der Hofbühne in Berlin, allerdings in einer gekürzten und bearbeiteten Fassung. Erst 1892 wurde es original aufgeführt. Kleist selbst sah keine dieser Aufführungen, da er bereits 1811 verstarb. Sein Stück war und bleibt bis heute ein scheinbar unaufführbares Theaterstück, welches die jeweilige Hauptdarstellerin an ihre Grenzen gehen lässt.

„Was als Wunder der Liebe einer Amazone zum Griechen Achill mitten im Trojanischen Krieg beginnt, scheint im Kannibalismus zu enden.“<sup>8</sup>

Der schockierende Moment des Auffressens des Achilles sorgte bei Kleists Zeitgenossen für Empörung. Waren sie doch an ein anderes Antikebild gewöhnt – das Ideal menschlicher

---

<sup>7</sup> Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, S. 325.

<sup>8</sup> Ebda. S. 326.

Schönheit. Blamberger spricht von einer Enthumanisierung der Antike durch Kleist und dem *Penthesilea*-Schock als Zeichen einer gegenklassischen Wendung und einem ästhetischen Paradigmenwechsel.<sup>9</sup>

Heinrich von Kleist entnahm den Amazonen-Mythos dem 1770 neu aufgelegten Lexikon *Gründliches mythologisches Lexikon* von Benjamin Hederich und wandelte ihn für sein Stück ab. Günther Blamberger zitiert dies ausführlich in seinem Kapitel über die *Penthesilea*. So las Kleist über die abgetrennte rechte Brust und die Heiratspolitik der Amazonen, welche besagte, dass sie nicht eher heiraten durften, bis sie einen Feind erlegt hatten. Kleist entnahm aus den verschiedenen Varianten jene, welche die Liebesgeschichte zwischen der Amazonenkönigin und dem Krieger Achilles sowie die Möglichkeit seiner Ermordung durch ihre Hand erzählte. Penthesilea war laut Hederichs Lexikon die Königin der Amazonen und die Tochter des Mars und der Otrere. Es gibt mehrere Versionen jener Geschichte. In einer der Versionen kam sie den Trojanern im Trojanischen Krieg zur Hilfe und wurde von Achilles ermordet. Jener verliebte sich in die tote Amazone. Eine andere Version berichtet Penthesilea habe Achilles getötet, er sei aber wieder auferstanden um anschließend sie zu töten. Eine letzte Version besagt, Achilles und Penthesilea hätten Kayster gezeugt.

Kleist konzentriert sich in seinem Stück auf die Liebesgeschichte zwischen der Amazone Penthesilea und Achilles und lässt sie sowohl auf als auch abseits des Schlachtfeldes den Kampf der Geschlechter und der vorherrschenden Ordnung ausfechten. Die Existenz Penthesileas wird aus den epischen Erzählungen Homers und diversen Lexika belegt. Es existiert jedoch kein antikes Drama *Penthesilea*.

Der Eintrag aus *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst* gibt Aufschluss über das Volk der Amazonen:

„*Amazonen*. Das mythische Volk kriegerischer Frauen stammte von Ares ab. Es lebte am Kaukasus oder, je nach Überlieferung, in Thrakien oder Skythien. Männer duldeten die A. nicht bei sich. Sie vereinigten sich mit Fremden und behielten nur die weibliche Nachkommenschaft; männliche Kinder wurden getötet, verkauft oder verstümmelt. Um Pfeil und Bogen gut führen zu können, schnitten sie sich die rechte Brust ab. [...]“<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Blamberger S. 329.

<sup>10</sup> Aghio, Irène, *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Reclam 2000, S. 36-37.

Waren die Amazonen laut der Lexika-Einträge den Trojanern zur Hilfe geeilt, sind sie in Kleists Version weder Verbündete der Griechen noch der Trojaner. Sie wollen lediglich Männer erobern und in ihre Heimatstadt führen, um mit ihnen Nachwuchs zu zeugen.

Kleists Stück lässt sich als Bruch zwischen vorherrschenden Systemordnungen, Idealen und Vorstellungen lesen. Dies spiegelt sich in der Figur der Penthesilea wieder. Einer Frau, die hin und hergerissen zwischen Tradition, alter Ordnung und dem Wunsch nach Individualität, ihre Gefühle und ihre Körperbewegungen nicht zu deuten weiß.

## **2.3 Erläuterungen zum Dramentext**

Für diese Diplomarbeit wird die Fassung von Helmut Sembdner in der großen Kleist Ausgabe des Hanser Verlags *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band* verwendet.

Das Trauerspiel *Penthesilea* gliedert sich in 24 Auftritte. Es gibt keine Unterteilung in Akte. Was höchst ungewöhnlich für ein Theaterstück zu Kleists Zeit war, ist der Umstand, dass der Großteil der Handlung abseits der Bühne geschieht und dem Leser bzw. dem Zuschauer durch Botenberichte oder durch Mauerschau berichtet wird. Somit wird vieles dem Blick entzogen. Wie Goethe bereits schrieb, handelt es sich bei Kleist um ein Theater „welches da kommen soll“.<sup>11</sup> Ein unsichtbares Theater.

Im folgenden Abschnitt wird die Methode der ausgewählten Szenenanalyse beschrieben.

## **2.4 Ausgewählte Szenenanalyse**

Da der Rahmen einer Diplomarbeit begrenzt und der Text Heinrich von Kleists umfangreich ist, scheint es notwendig und hilfreich eine Auswahl an Szenen und Zitaten zusammenzustellen, anhand derer der Text analysiert wird. Vorweg soll festgehalten werden, dass sich in der *Penthesilea* viele Textstellen finden lassen, die Körperdiskurse, sowie Körper- und Bewegungskonzepte veranschaulichen. Da sich jene allerdings inhaltlich oft

---

<sup>11</sup> Kleist, *Sämtliche Briefe*, S. 520.

ähnlich sind, wird eine spezifische Auswahl unternommen um die präzise Beantwortung der Forschungsfragen zu ermöglichen. (siehe 5. *Penthesilea*: Körper- und Bewegungskonzepte)

Die Beschreibung von Körper, Bewegung, Kontrollverlust, Störung der Bewegungsabfolge, Tanz und Nicht-Tanz wird aus der direkten Rede der Protagonisten und den Nebentexten entnommen. Wichtig erscheinen die Beschreibungen der Protagonisten in Bezug auf deren Aussehen, deren Charakter, deren Kampftechnik, deren Körperbeherrschung, deren Bewegungen und besonders deren Kontrollverlust über den eigenen Körper. Ebenso sollen bestimmte Szenen den Tanz und den Nicht-Tanz beschreiben.

Die Auftritte werden chronologisch nach folgenden Begrifflichkeiten zur Analyse herangezogen und tanzwissenschaftlich untersucht:

- Tanz und Nicht-Tanz
- Sturz
- Kampf
- Wut, Scham, Röte
- Grazie
- Ohnmacht
- Traum
- Boden

### 3. KÖRPERDISKURSE. DER KÖRPER UND SEINE BEWEGUNGEN

Der menschliche Körper und seine Bewegungen stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Dieses Kapitel wird versuchen mithilfe des *Metzler Lexikon Theatertheorie* einen punktuellen Überblick über Entwicklung der Begrifflichkeit Körper, Körperlichkeit sowie Körper- und Bewegungskonzept zu geben. Ein Hauptaugenmerk soll auf den tanzenden Körper gerichtet sein. Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* wird Kleists Zugang zum Körperdiskurs der Klassik und seinen Konflikt damit beleuchten. Es wird eine kurze Darlegung der Biographie Kleists sowie seines historischen Umfelds geboten.

Heinrich von Kleists Familie entstammt einem alten pommerschen Adelsgeschlecht. Heinrich wurde 1777 in Frankfurt an der Oder geboren. Zwölf Jahre später brach die Französische Revolution aus und es kam zu einem Umsturz der Ordnung Europas und der Gesellschaft. In der Literatur wurde als Reaktion darauf eine höhere Stufe der Sittlichkeit und somit eine Verbesserung der Moral angestrebt. Die Epoche der Klassik hatte begonnen und mit ihr die Anlehnung an die Ideale der griechischen Antike. Friedrich Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* bot eine theoretische Grundlage für die Ansichten von Moral und Sittlichkeit. Das Ideal der Schönheit wurde zum Orientierungsmaßstab für eine neue Lebensweise. Die Erziehung des Menschen sollte in ihm einen Ausgleich zwischen sinnlicher und rationaler Natur hervorrufen. In der Literatur gewann der *klassische* Held an Vorbildfunktion. Er steht als der schöne, gute, in sich ruhende Mensch im Mittelpunkt und glaubt an Selbstverantwortung und Selbstbestimmung. Es wurde Harmonie zwischen Individualität und Typus durch die Bändigung der Triebe zum Ziel gemacht. Ebenso wurden Verhaltensweisen genormt und Denkweisen geformt. In der Literatur wurden Elemente aus dem antiken Drama übernommen und machten den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zum Thema.

Es liegt auf der Hand, dass diese Ideale nur einem sehr kleinen und sehr gebildeten Teil der Gesellschaft, dem Adel und dem Bildungsbürgertum, zugänglich waren. Heinrich von Kleist hatte das Privileg dieser gebildeten Schicht anzugehören. Als Mitglied des Adels erhielt er Bildung während seiner Zeit beim Militär und danach auf der Universität.

Interessant für die Beschreibung seiner Person, die ständig *Lebenspläne* schmiedete ist, dass er an die Militärakademie nicht zugelassen wurde, Zeit seines Lebens finanzielle

Schwierigkeiten hatte, als Dichter keine rechten Erfolge feiern konnte und unglückliche Liebesbeziehungen einging. Spiegelt sich im verlorenen Kleist doch das

„Generationsproblem der nach 1770 Geborenen, die mit den Mündigkeits- und Selbstbestimmungsmodellen der Aufklärung erzogen worden sind und dann in die Wirren der Befreiungskriege gegen Napoleon geraten [...] und die ständische Gesellschaft allmählich entsichert wird. Gerade die Lebensläufe von Aristokraten entwickeln sich so ins gefährlich Offene, die Verbindlichkeit des eigenen Standesmodells wird brüchig, der soziale Handlungsraum vergrößert sich, der Zugewinn an Freiheit kann zugleich als Beliebigkeit empfunden werden, als Orientierungsverlust.“<sup>12</sup>

Der historische Hintergrund, in dem Heinrich von Kleist lebte, war maßgebend für den Inhalt seiner Texte. Handeln seine Stücke doch von Umbrüchen in den Ordnungen und Strukturen der Gesellschaft, vom Kampf des Individuums mit jenen Systemen. Er stellte sich immer wieder der Frage nach dem Körper seiner Figuren. Welchen Körper haben sie zur Verfügung? Verfügen sie auch selbst über diesen Körper? Was passiert, wenn diese Körper plötzlich nicht mehr zu kontrollieren sind?

Die Ideale der Gesellschaft, in der Kleist lebte, hatten nichts mit der Wirklichkeit zu tun. Und dies kritisierte und veranschaulichte er in seinen Texten. Schönheit, Anmut und Grazie sind Eigenschaften, die den Figuren Kleists nicht zugeschrieben werden können. Es verwundert also demnach nicht, dass Goethe Kleists *Penthesilea* ablehnte, da er sich mit ihr nicht *befreunden* konnte.

Kleist war ebenso wie viele seiner Figuren, in den unerreichbaren Idealen und den realen Umbrüchen seiner Zeit gefangen. Dies wird nicht zuletzt durch seinen tragischen Selbstmord am Berliner Wannsee 1811 deutlich.

Welche Geschichte hat der Körper, wie entwickelte und veränderte sich der Begriff zu dem was wir heute unter Körper und Körperlichkeit verstehen? Was sind Körper- und Bewegungskonzepte? Und mit welchen Begrifflichkeiten arbeitet die Tanzforschung?

---

<sup>12</sup>Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 39.

### 3.1 Der Körper und die Körperlichkeit

Die Entwicklung des Konzepts *Körper* und das Wissen über den Körper haben sich, wie die Definition, was ein Körper und was Körperlichkeit alles sein kann, laufend verändert und weiterentwickelt. Das *Metzler Lexikon Theatertheorie* gibt Aufschluss darüber:

„Körperlichkeit (lat. corporeus: körperlich, aus Fleisch; [...]) bezeichnet die Summe der sinnlichen und materiellen Eigenschaften des Körpers und verweist zugleich auf einen reflektierten Zustand von Körper und seiner besonderen Ausdrucksqualitäten. [...] K. wird primär belebten Körpern zugeschrieben – im Gegensatz zum Begriff >Körper<, der auch Objekte wie Himmelskörper oder abstrakte Konstrukte wie Staatskörper bezeichnet.“<sup>13</sup>

Körperlichkeit kann sowohl ein phänomenologischer Körper, ein Leib, als auch ein Körper als Objekt, ein soziales Konstrukt, eine Einschreibungsfläche und Metapher sein. Der Hauptvertreter der philosophischen Anthropologie Helmut Plessner beschrieb dieses Problem 1928 als Leib-Sein und Körper-Haben. Das körperliche In-der-Welt-Sein wurde von dem französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty begrifflich geprägt und steht im Kontext der Kritik am Körper-Geist-Dualismus.<sup>14</sup>

Das Wort *Leib* stammt vom althochdeutschen *lib*: *Leben, Lebensweise* ab. Im 13. Jahrhundert beschrieb der Wortstamm *Leib* hauptsächlich das Eigene und Persönliche. Etwa zur gleichen Zeit etablierte sich das Wort *Körper*, welches zunächst mit Leiche assoziiert und schließlich mit den Worten *Leib*, *Gestalt* und *Einheit* in Verbindung gebracht wurde. „Das Wort verweist auf die Dimension der Ganzheit und erlangt die Bedeutung von *nam*: >Hülle< wie in <Leichnam<.“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 178.

<sup>14</sup> Vgl. Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 178.

<sup>15</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 178.

Nicht nur der menschliche Körper wurde als Körper definiert, sondern auch geometrische oder staatliche Körper „die keine konkrete Leiblichkeit besitzen.“<sup>16</sup> Da Körper sowie ihre Körperlichkeit, ebenso wie die Bewegung und der Tanz vergänglich sind, konnte die Wissenschaft nur mit dessen Überresten und dessen Darstellung in Bild und Text arbeiten. „Über den Körper kann lediglich sprachlich reflektiert werden.“<sup>17</sup> Wie diese Auseinandersetzung erfolgt „basiert auf einem sozial, kulturell und historisch bedingten, zumeist sprachlichen Ordnungssystem.“<sup>18</sup>

### 3.2 Körper- und Bewegungskonzepte

Was verstehen wir unter dem Begriff Körperkonzept? Die Erläuterungen hierzu werden aus dem bereits zitierten *Metzler Lexikon Theatertheorie* entnommen.

Die Art und Weise wie wir handeln, denken, lernen und schreiben steht in direktem Zusammenhang mit unserem physischen Körper. „[E]in Zusammenspiel sowohl naturwissenschaftlicher als auch kulturell entwickelter Diskurse des 19. Und 20. Jh.s.“<sup>19</sup> Der menschliche Körper wurde lange Zeit vom Geist getrennt. Dieser Geist-Körper-Dualismus löste sich im 17. Jahrhundert auf. Das westliche Verständnis des Körpers wurde von René Descartes verändert:

„Descartes Postulat: ‚Ich denke, also bin ich‘ leitet im 17 Jh. den Primat geistigen Verstehens ein und koppelte diesen mit einem mechanistischen Körperbild. Der Geist konnte nun den Körper funktional steuern.“<sup>20</sup>

Genau eben dieses Postulat wird den Figuren Kleists oft verweigert. Denn wenn ein Bewegungsablauf außer Kontrolle gerät, der Geist nicht mehr Herr über den eigenen Körper und dessen Funktionen ist, gerät der Körper ins Wanken und stolpert. Kurz vor dem Moment

---

<sup>16</sup> Ebda. S. 178.

<sup>17</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 179

<sup>18</sup> Vgl. Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 179

<sup>19</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 179.

<sup>20</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 179.

des Kontrollverlusts setzt der Geist, der Verstand, das Ich aus. Kleists Gedanken zum Diskurs über Bewegung, Grazie und Bewusstsein finden sich in seinem Essay *Über das Marionettentheater* wieder, welches noch untersucht werden wird.

Immanuel Kant war der Ansicht, man müsse dem Menschen die Körperlichkeit (das Animalische) austreiben. Vernunft und Disziplinierung sollten alle körperlichen Triebe besiegen. Vernunft und Körper waren zwei getrennte Teile.

Im 20. Jahrhundert entsteht eine Debatte über das Verständnis von Körperlichkeit. Jene wird in zwei Strömungen gegliedert:

1. Existenzielle Körperkonzepte:

- a) Körper als empirisches Objekt der medizinischen, biologischen und naturwissenschaftlichen Forschung und
- b) Körperlichkeit „als ein persönliches und sprachlich weder zugängliches noch beschreibbares Phänomen.“<sup>21</sup>

2. Konstruktivistische Körperkonzepte:

„Der Körper wird als historisch, sozial und kulturell bedingt angesehen. Die weitreichende Inkorporierung des Sozialen wird zum Beispiel über den Prozess der Zivilisation (Norbert Elias), der Disziplinierung (Michel Foucault), der Habitusbildung (Pierre Bourdieu) und der Bewegungsformung im Lernen (Marcel Mauss) erklärt.“<sup>22</sup>

Jene konstruktivistischen Modelle begreifen den Körper in seiner realen Existenz als sozial geprägt. Pierre Bourdieus Konzept des Habitus, „welches den Körper zur Grundlage der Welterschließung macht“<sup>23</sup> ist für die Analyse der Figur der Penthesilea in Bezug auf die Ordnung des Staates der Amazonen und ihre Rolle als Königin und Kriegerin interessant. Bourdieu sagt, dass sich Subjekte gesellschaftliche Strukturen einverleiben. Dies trifft auf die Amazone, ihre Lebensweise und ihren Körper zu. Ihr Körper ist Teil einer sozialen

---

<sup>21</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005. S. 179-180.

<sup>22</sup> Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, In: Fischer-Lichte, Erika: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005. S. 180.

<sup>23</sup> Ebda. S. 180.

(kriegerischen) Welt und jene Welt wird in ihr körperlich. Das Abtrennen der rechten Brust gilt als performativer Vollzug und Erkennungszeichen der Amazonen.

Die Geschichte der Körperlichkeit ist mit der des Tanzes eng verbunden. Darauf wird in Kapitel 4 in dem Abschnitt „Tanz“ näher eingegangen.

### **3.3 *Über das Marionettentheater***

Jenes berühmte und viel zitierte Essay markiert sowohl in der Kleist-Forschung als auch in der Tanzwissenschaft eine wichtige Stelle der historischen Auseinandersetzung mit dem Körper und seinen Bewegungen. Kleist verhandelt den Begriff Körper und Bewegung und kritisiert den Grazien-Diskurs des 18. Jahrhunderts. Für diese Arbeit sind die Begriffe *antigrav*, Schwerkraft, Anmut und Grazie (in Bezug auf den Tanz und den Körper der Penthesilea) und Finte (in Zusammenhang mit den Zweikämpfen zwischen Penthesilea und Achilles) von Bedeutung. Erschienen ist der Text 1810 in vier Fortsetzungen in den Berliner Abendblättern. Er lässt sich thematisch in drei Abschnitte gliedern. Der Erste Abschnitt hat die Marionette und den menschlichen Tänzer, der zweite einen Jüngling und der dritte einen Fechtkampf mit einem Bären zum Inhalt.

#### **Zum Inhalt:**

Der Text erzählt in Form eines Essays von der Begegnung eines Ich-Erzählers mit einem gewissen Herrn C., einem Tänzer. Der Ich-Erzähler spricht Herrn C. an, ihn schon mehrere Male in einem Marionettentheater gesehen zu haben und teilt ihm seine Verwunderung darüber mit, da dieses Theater doch zur Unterhaltung des einfachen Volkes diene. Herr C. erwidert darauf, dass es für einen Tänzer durchaus von Nutzen sein kann, sich der Pantomimik und der Technik jener Puppen zu widmen.

„Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonderes der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte.“<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 79.

Der Erzähler stimmt dem zu, woraufhin ein angeregtes Gespräch über die Beschaffenheit und die Vorteile von Marionetten gegenüber dem menschlichen Tänzer beginnt und ein Diskurs über Grazie eröffnet wird. Nebst der mechanischen Beschaffenheit der Puppen geht Herr C. auf Menschen mit Beinprothesen ein, dass jene damit tanzen und dabei sogar anmutig erscheinen können. Was der Erzähler kaum glauben möchte.

Die Frage des Erzählers nach dem Vorteil einer Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer beantwortet Herr C. mit der Tatsache, dass sich eine Puppe niemals *zieren* könne, da sie, von einem Maschinisten gesteuert, niemals ihren Schwerpunkt verliere und *antigrav* sei. Somit sei sie nicht den Gesetzen der Schwerkraft unterworfen wie der Mensch es ist, weil die Kraft, die sie in die Lüfte hebt, stärker ist. Dies macht den Erzähler stutzig.

„Ich sagte, dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.“<sup>25</sup>

Die Antwort die Herr C. darauf gibt, nämlich, dass es dem Menschen unmöglich sei, an den Gliedermann diesbezüglich heranzukommen, lenkt das Gespräch in eine neue Richtung. Welchen Einfluss hat das Bewusstsein auf die Ordnung innerhalb der natürlichen Grazie des Menschen? Hierzu geht der Erzähler auf eine Begebenheit mit einem jungen Mann ein, der sich vor einem Spiegel den Fuß abtrocknete und sich in jener Position an die zuvor in Paris gesehene Statue eines Jungen, der sich einen Splitter aus dem Fuß zieht, erinnerte. Als er dies dem Erzähler durch mehrmaliges Wiederholen versuchte zu zeigen, musste er feststellen, dass er dieselbe Bewegung nicht noch einmal vollziehen konnte. Woraufhin der Jüngling anfang sich öfter im Spiegel zu betrachten und dies somit laut dem Erzähler zum Verlust seiner natürlichen Grazie geführt hatte.

„Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.“<sup>26</sup>

Herr C. berichtet daraufhin von einem Fechtkampf, den er mit einem Bären austrug. Herr C. versuchte dabei den Bären durch Finten zu verwirren, doch jener reagierte darauf nicht, was

---

<sup>25</sup> Ebda. S. 83.

<sup>26</sup> Ebda. S. 85.

Herrn C. sprachlos machte. Schließlich neigt sich das Gespräch und der Diskurs über Grazie seinem Ende zu und lässt Herrn C. zu folgendem Schluss kommen:

„Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“<sup>27</sup>

Herr C. betont, dass die Erkenntnis durch ein Unendliches gehen müsste, damit sich die Grazie wider einfänden könne.

„so dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“<sup>28</sup>

Folgende These lässt sich aufstellen: Um den Zustand der Grazie inne zu haben, muss man entweder ein Tier, eine Marionette oder Gott sein. Sobald man sich seiner selbst bewusst ist, schwindet die Grazie. Der Moment der Reflexion und des sich Zierens steht der natürlichen Grazie, der Anmut im Wege.

Das Hauptthema jenes Essays bildet der Diskurs über den Körper, seine Fähigkeiten, seine Vor- und Nachteile und seine (nicht) vorhandene Grazie. Kleists Ansätze sind konträr zu den Ansichten seiner Zeitgenossen. Schillers Grazie bzw. Anmutsbegriff verlangt eine schöne Seele, so dass sich das Innere im Äußeren spiegelt.<sup>29</sup>

Bernhard Greiner widmet dem Marionettentheater-Text in seinem Buch *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst* ein Kapitel mit dem Übertitel *Grazie als Konzept der Vereinigung jenseits des Brückenschlags der Kunst* und dem Untertitel *Das Paradox der Grazie: Das »Mal« der Nicht-Differenz in der Differenz*. Dabei geht er zunächst auf das zeitgenössische Verständnis des Begriffes Grazie im 18. Jahrhundert ein. Jener wurde mit *Anmut* oder *Reiz* bezeichnet und löste eine Debatte über Schönheit, Sinnlichkeit und Moralität aus. Hier nahmen Johann Winckelmann, Christoph Wieland, Immanuel Kant,

---

<sup>27</sup> Ebda. S. 86.

<sup>28</sup> Ebda. S. 86.

<sup>29</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 39.

Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe und schließlich Heinrich von Kleist unterschiedliche Positionen ein.<sup>30</sup>

Kleists Verständnis von Körper, Bewegung, Tanz und Choreographie ist ein anderes als das heutige. Es gehört weder den klassischen noch den zeitgenössischen Definitionen an. Kleist schwebt in modernen Sphären, seiner Zeit weit voraus. Um seine sowie die zeitgenössischen Körper- und Bewegungskonzepte auf den Text der *Penthesilea* anwenden zu können, bedarf es eine exemplarische Einführung in die Begriffe *Choreographie* und *Tanz*.

---

<sup>30</sup> Siehe: Greiner, Bernhard, *Dramen und Erzählungen. Experimente zum >Fall< der Kunst*, Tübingen: A. Francke Verlag 2000. S. 197-218.

## 4. CHOREOGRAPHIE UND TANZ

Heinrich von Kleist ist bekannt dafür, seine Figuren gemäß einer Choreographie tanzen zu lassen. Auch wenn er sich bei der Amazonenkönigin Penthesilea hauptsächlich auf den Moment der Störung innerhalb einer Schrittfolge - den Sturz, das Fallen und Stolpern - konzentriert, kann die Entwicklung der Figur und der Verlauf ihres Schicksals wie ein Tanz, der sich der „geplanten“ Choreographie entziehen möchte, gesehen werden. Ein Tanz, der voller Kampfeslust selbst nach den streng einstudierten Bewegungen einer Amazonenkönigin an Kontrolle verliert. Um auf diesen speziellen Tanz eingehen zu können, sollen hier die Begriffe Choreographie und Tanz erläutert werden.

Es werden Einträge aus dem *Metzler Lexikon Theatertheorie* und *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* verwendet, die die Entwicklung der Definitionen von Choreographie und Tanz historisch und kulturell einordnen.

### 4.1 Choreographie

Der Eintrag zu *Choreographie* im *Metzler Lexikon Theatertheorie*, der im Folgenden beschrieben wird, stammt von Gabriele Brandstetter.

Choreographie setzt sich aus dem griechischen *choros* (Tanz, Reigen) und *graphein* (schreiben) zusammen. Direkt übersetzt heißt es *Tanzschrift* und wird bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auch so verwendet. Danach setzt sich eine andere Bedeutung durch, in der Choreographie als Begriff für die Kreation und Produktion eines Tanzstückes verwendet wird.

„1. Systematische Aspekte: (a) Im Begriff von Ch. angelegt ist die Spannung zwischen Ch. als Aufschreibesystem von Tanz und Körperbewegung einerseits und Ch. als Prozess und gestaltende Komposition von Tänzen andererseits, oder weiter gefasst: Ch. als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegungen in Zeit und Raum. Je nach den historisch sich verändernden Vorstellungen von Körper, Zeit und Raum und der repräsentativen oder theatralen Funktion von Tanz und Bewegung erhält der

schriftzentrierte oder der performativ-prozessorientierte Aspekt von Ch. mehr Gewicht.“<sup>31</sup>

Die Geschichte der Definition des Begriffes Choreographie reicht sehr weit zurück und hat sich seit dem 15. Jahrhundert laufend verändert. Bereits im 15. und 16. Jahrhundert wurden von Domenico da Piacenza und seinen Schülern Guglielmo Ebreo und Antonio Cornazano Schriften verfasst, die die Praxis des Tanzes im höfischen Fest dokumentieren sollten. Sie lehnten sich an die von Baldassare de Castiglione und Antonio Machiavelli verfassten Traktate zur Bildung des Hofmanns und des Fürsten an, die sich mit der standesgemäßen Körperhaltung und Bewegung der Adligen auseinandersetzten. Sie dienten hauptsächlich der höfischen Repräsentation im öffentlichen Raum.

Die ersten choreographischen Schriften hielten lediglich einzelne Tanzschritte, deren Schrittfolge sowie deren Zuordnung zur Musik fest. Im 17. und frühen 18. Jahrhundert wurden bereits Bodenpläne sowie Arm- und Beinbewegungen notiert. Es handelt sich hierbei um eine kartographische Aufzeichnungsform. Im 19. Jahrhundert stehen die Notierung der Bewegung des ganzen Körpers und besonders die Mechanik und die Verlagerung von Gleichgewicht im Mittelpunkt. Das klassische Ballett ist mit seiner zunehmend virtuosen Körpertechnik maßgebend. Die Notierung erfolgt in Form von Strichfiguren.

Im 20. Jahrhundert steht das Interesse an der Aufzeichnung ganzkörperlicher Bewegung sowie deren Energie und Dynamik im Vordergrund. Es kommt zu einer Wende in der Geschichte der Definition von Choreographie:

„Zugleich mit der analytischen und der zunehmend auch historisch-wissenschaftlich ausgerichteten Betrachtung von Tanz wird der Begriff Ch. nicht nur im Sinne von Tanzschrift verwendet, sondern auch für den kompositorischen Prozess: [...] Ch. ebenso wie Tanz wird nunmehr nicht nur als Kunstform aufgefasst, sondern als eine Form des Wissens vom Menschen und seiner Bewegungsbeziehung zur Umwelt.“<sup>32</sup>

Choreographie als Notation von Tanz stellt ein Paradoxon dar. Die Bewegung ist durch ihre Flüchtigkeit gekennzeichnet. Sie entzieht sich dem Moment des Stillstands. Die Verschriftlichung von Tanz war entscheidend für die wissenschaftliche Erforschung der Tanzgeschichte und die Einbettung der Kunstform Tanz in den Kreis der bereits etablierten

---

<sup>31</sup> Brandstetter, Gabriele: *Choreographie*. In: Fischer-Lichte, Erika: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S.52.

<sup>32</sup> Ebda. S. 54.

Künste der Literatur und der bildende Kunst. Jedoch verweigern viele Tänzer und Choreographen die Verschriftlichung von Tanz.

Tanznotationen haben kein allgemein gültiges Schriftsystem, wie beispielsweise das Alphabet, herausgebildet. Sie sind von Lücken durchzogen, die im Hinblick auf die Aufführung einer Choreographie Freiraum für Interpretation lassen. Durch die Aufzeichnung können immer nur Elemente, Konzepte, Kontexte und Wirkungen eines Tanzes überliefert werden.<sup>33</sup>

Daraus ergeben sich viele Fragen, die die Tanzwissenschaft zu erforschen versucht.

Diese Diplomarbeit arbeitet mit dem Begriff der Choreographie als Tanzschrift ebenso wie als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegungen in Zeit und Raum. Der Fokus liegt auf der Beziehung von Tanz und Schrift, Schrift und Sprache sowie Sprache und Körper.

„Tanzen ist Raumschrift, [...] die Zeichnung und Verschriftung des Raums – Freilich nicht in Lettern, sondern in den ephemeren, unsichtbaren Spuren und Figuren, die in der tänzerischen Bewegung erzeugt werden – aufscheinend und verschwindend.“<sup>34</sup>

Gabriele Brandstetter nennt in ihrem Text *Kleists Choreographien* als Beispiel für jene Raumschrift Georg Christoph Lichtenbergs Skizze zur Frage, was denn nun eine Choreographie sei und wie sie entsteht. Es handelt sich hierbei um ein praktisches Beispiel aus dem Alltag. Ein quadratischer Platz, mit den Ecken A,B,C,D, der von mehreren Menschen nach einer verschneiten Nacht überquert wird. Nun befinden sich die verschiedensten Spuren von Fußabdrücken auf diesem Platz. Die Studie zeigt das Bewegungsmuster der Menschen, die scheinbar willkürlich Abkürzungen unternehmen um den Platz zu überqueren. Ob sie nun den Spuren der anderen folgen, oder eigene Wege gehen.<sup>35</sup>

„Lichtenbergs Experiment überlagert zwei Wissensmuster in einer einfachen Szenographie: die streng rationale Ordnung der Geometrie und eine durch Zufall bestimmte, intuitive Ordnung - [...]“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Brandstetter, *Choreographie*, S. 52-55.

<sup>34</sup> Huschka, Sabine, *Wissenskultur Tanz*, S. 12.

<sup>35</sup> Vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 25-26.

<sup>36</sup> Ebd. S. 26.

Es werden Entscheidungen über das Gehen von Wegen getroffen, bewusst oder unbewusst. Dadurch entstehen Bewegungs- und Raummuster, die je nach Intuition einer Ordnung folgen oder jene brechen. So meint Brandstetter, dass Lichtenbergs Versuchsanordnung

„Pate sein [könnte] für Kleists Choreographien: im Spannungsfeld von Geste und Zufall, von Ordnung und Regelbruch, von Körper-Beherrschung und Bewegungs-Störung – wobei letzteres unter doppelten Wortsinn verstehbar ist: als Störung in einer Bewegung oder einem Bewegungsablauf: etwa das Stolpern, der Sturz, der Fall; und als Störung der Ordnung des Raums und der Orientierung, der Identität, die durch Bewegung und Bewegtheit im seelischen Sinne eines *movere* eintritt.“<sup>37</sup>

Jener Gedanke war für diese Arbeit ausschlaggebend in Bezug auf die Figur Penthesilea, ihr Handeln, ihre Körpersprache, ihre Bewegung im Raum. Und dadurch erst entstand die Idee für diese Diplomarbeit.

Um den tanzwissenschaftlichen Zugang zur *Penthesilea* verständlich zu machen, wird im Folgenden die Definition von Tanz erläutert.

## 4.2 Tanz

Als Einleitung soll ein Zitat aus dem Prolog des Sammelbands *Wissenskultur Tanz* von Sabine Huschka dienen. In jener Publikation beschäftigen sich TanzwissenschaftlerInnen mit dem Tanz als kulturelles Wissen und seiner Praxis als Wissenskultur. Es wird darin versucht das intermediale Feld von Tanz und Wissen zu reflektieren.<sup>38</sup>

„Wenn man sagt, Tanz sei »Körper in Bewegung«, so ist dies zwar nicht falsch; aber dies trifft auch für die Drehbewegung eines Diskuswerfers, für die Bewegungen eines Spaziergängers, eines Mannequins oder eines tätigen Handwerkers zu.“<sup>39</sup>

Tanzen kann jede Bewegung sein, die von einem höher entwickelten Organismus automotorisch geleitet wird. So werden performative Gestalten und Figuren hervorgebracht und an einen Wahrnehmenden adressiert.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Ebd. S. 26.

<sup>38</sup> Siehe Huschka, *Wissenskultur Tanz*, S. 7.

<sup>39</sup> Huschka, *Wissenskultur Tanz*, S. 7.

<sup>40</sup> Vgl. Huschka, *Wissenskultur Tanz*, S. 8.

Mit diesen Worten ist sehr gut erklärt, wie *Tanz* in Bezug auf die *Penthesilea* zu verstehen ist. Um jedoch ein weiter gefasstes Konzept von *Tanz* zu ergänzen soll die Definition von Gabriele Brandstetter aus dem *Metzler Lexikon Theatertheorie* entnommen werden.

„Tanz (mhd. *tanz*; entlehnt aus dem Altfranzösischen *danse*; engl. *Dance*; frz. *Danse*). [...] Eine allgemeine Definition von T., als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum, bleibt angesichts der Komplexität des Gegenstandes zu unspezifisch. [...] T. impliziert ein historisch und kulturell sich wandelndes Wissen über (menschliche) Körper und Bewegung und gibt Auskunft über rituelle und/oder repräsentative Praktiken des Umgangs mit Bewegung und ihrer (Be)Deutung.“<sup>41</sup>

Das allgemeine Verständnis von dem, was Tanz sei und was nicht, regt die Gemüter der Menschen seit jeher zu nie enden wollenden Diskussionen an. Für die Tanzwissenschaft ist es wichtig, Tanz immer in seinem kulturellen und historischen Kontext der jeweiligen Gesellschaft zu sehen. Brandstetter betont, dass es sich in ihrem Artikel bei Tanz um die europäische und amerikanische (Bühnen)Kunstform handelt.

Zum Forschungsfeld der Tanzwissenschaft gehört die „Verständigung darüber, mit welchem Wissen der Tanz umzugehen versteht und worin die Spezifik dieses Wissens eigentlich liegt.“<sup>42</sup>

Tanzwissen gilt als implizit. Das „Wissen von Bewegung materialisiert sich schließlich *im* Körper und in dessen sozialen wie ästhetischen Praktiken, wodurch ihm wesentlich kulturelle und historische Muster eignen.“<sup>43</sup>

Die Geschichte der Entwicklung des Tanzes ist viel zu groß, um sie hier genau zu beschreiben. Daher wird im nächsten Kapitel nur ein kurzer Blick auf die wichtigsten Entwicklungen geworfen. Der Fokus liegt ausgehend vom Tanz der alten Hochkulturen und der Antike auf dem Übergang von den strengen Regeln des klassischen Balletts zum modernen, freien bzw. zeitgenössischen Tanz.

---

<sup>41</sup> Brandstetter, *Metzler Lexikon Theatertheorie: Tanz*, S. 327.

<sup>42</sup> Huschka, *Wissenskultur Tanz*, S. 9.

<sup>43</sup> Huschka, *Wissenskultur Tanz*, S. 10.

### 4.2.1 Frühe Tanzformen

In ihrem 1992 erschienen Buch *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* versucht Gabriele Klein eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes „auf dem Hintergrund der Geschichte menschlicher Körper zu verstehen und zu erklären“<sup>44</sup>, indem sie die Entwicklungsgeschichte des Tanzes als Teil der Geschichte der Gesellschaft sieht. Sie spezialisiert sich dabei auf den weiblichen Körper, dessen Disziplinierung und dessen Raumzuordnungen.

Ihr erstes Kapitel widmet sie der Bedeutung des Tanzes bei den Naturvölkern<sup>45</sup> und in den antiken (Hoch-)Kulturen sowie in der griechischen und römischen Antike.<sup>46</sup> Da der Stoff der *Penthesilea* den Mythos der Amazonen und des Trojanischen Krieges zum Inhalt hat, ist eine Erläuterung des Tanzes in der Epoche der Antike von Nutzen. Dies dient zum Verständnis der Form Tanz, wie er damals praktiziert wurde und lässt eine Vermutung auf den im Stück viermal zitierten „Tanz“ der Amazonenkönigin Penthesilea zu. Dies gestaltet sich gewiss als schwierig, da die Amazonen keine Griechinnen waren und aus einer anderen Gegend stammten. Aber es ist sicherlich hilfreich den Tanz der Antike näher zu betrachten, weil dadurch die Andersartigkeit der Amazonen gegenüber den griechischen Frauen deutlich wird. Der Tanz bei den Naturvölkern könnte dem der Amazonen vielleicht näher kommen, da sie ein Volk waren, das Ritual, Kult und Religion in ihren Alltag mit einbezog.

Die Abbildungen in steinzeitlichen Höhlen veranschaulichen, dass Tanz bei den Naturvölkern zum alltäglichen Leben gehörte und eine elementare gesellschaftliche Funktion inne hatte. Die Menschen zeigten im Tanz ihre Verbundenheit mit der Natur, drückten damit soziale Kommunikation und die Verbindung mit den Göttern aus. In der Regel wurden Tänze als Reigen in verschiedenen Variationen (Kreis-, Schlängel-, Front- und Platztauschreigen) getanzt. Dazu gehörten „auch Einzeltänze, die entweder unorganisiert und spontan oder organisiert und rituell getanzt wurden.“<sup>47</sup> Jene Solotänze bezogen sich auf den Tanz der

---

<sup>44</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 12.

<sup>45</sup> Die Bezeichnung „Naturvölker“ wurde aus dem Text Kleins entnommen. Damit sind die frühesten Formen gesellschaftlicher Organisation gemeint. Heute werden jene meist „Indigene Völker“ genannt.

<sup>46</sup> Da sich die Klassik am Ideal der griechischen Antike orientierte, wird der Abschnitt über die römische Antike ausgelassen.

<sup>47</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 17.

Gruppe und verdeutlichten „den hohen Stellenwert der Magie, Mystik und Religion für die wirtschaftliche Produktion.“<sup>48</sup> Bereits hier lässt sich ein geschlechterspezifischer Aspekt herauslesen, da die Darstellungen von Tanz bei gesellschaftlichen Anlässen hauptsächlich Männer zeigen. „Wenn Frauen bei diesen Tänzen überhaupt anwesend waren, bestand ihre Aufgabe vor allem in der musikalischen Begleitung.“<sup>49</sup> Tänze bei denen Frauen und Männer gemeinsam tanzen erfolgten ohne Berührung und „im Zusammenhang mit dem Gruppentanz, dem Reigen“<sup>50</sup>

„Tanz, ein wesentliches Medium körperlicher Ausdrucksmöglichkeiten, gehörte in diesen Gesellschaften noch zum Alltag“<sup>51</sup>, welche durch „ein hohes Maß an unmittelbarer Körperlichkeit“<sup>52</sup> gekennzeichnet waren. Es gab matriarchale und patriarchale Gesellschaften. In ersteren „manifestierte sich [...] die ökonomische, soziale und religiöse Höherbewertung der Frauen in der größeren gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Tänze.“<sup>53</sup>

Der Tanz in den ersten antiken Klassengesellschaften Kretas und Ägyptens wurde erstmals in den Tanz der Herrschenden und den Tanz des Volkes geteilt. „Die Entstehung einer »Hochkultur« des Tanzes war die Folge.“<sup>54</sup> Die kretische Gesellschaft galt als höfisch und unkriegerisch „mit matriarchalen Relikten“<sup>55</sup> Somit genossen Frauen eine hohe gesellschaftliche Stellung und Freiheit in Bezug auf Handlung und Bewegung. „Bildlichen Darstellungen zufolge existierte der Tanz in vielfachen Variationen und wurde zu unterschiedlichen Anlässen ausgeübt.“<sup>56</sup> Mädchen erhielten sogar Tanzunterricht. Es wurden unter der Mitwirkung von Frauen kultische Spiele, wie Masken- und Erntetänze veranstaltet. Die bildlichen Darstellungen von Frauenkörpern ähneln oft denen des Mannes, was die Erkennung jener als schwierig gestaltet, aber die Einbindung der Frau in körperkulturelle

---

<sup>48</sup> Ebda. S. 17.

<sup>49</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 19.

<sup>50</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 20.

<sup>51</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 20.

<sup>52</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 20.

<sup>53</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 21.

<sup>54</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 22.

<sup>55</sup> Ebda. S. 22.

<sup>56</sup> Ebda. S. 22.

Aktivitäten vermuten lässt. Der Tanz bei den kultisch-rituellen Festen war von großer Bedeutung, da der Alltag mit den kultischen Riten verbunden war.

In Ägypten erfolgten „im gleichen Zeitraum erste Trennungen zwischen kultischem und sozialen Leben [sowie] der historische Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht.“<sup>57</sup> Die Wichtigkeit des Tanzes kann man den Wandmalereien, Plastiken und Reliefs in Grabkammern und Tempeln entnehmen. Jener Tanz war eine Mischform zweier Kulturen und entweder kultisch oder politisch funktionalisiert ausgerichtet. Mit ihm wurde die Demonstration des Herrschaftssystems veranschaulicht. Bei offiziellen Anlässen tanzten vorwiegend herrschende Personen. „Frauen hingegen tanzten nahezu ausschließlich am Hofe des Königs [...] zu dessen Unterhaltung.“<sup>58</sup> Es wurden „Reigentänze wie auch akrobatisch-ekstatische Tänze, die gleichzeitig dem Kult und der Unterhaltung dienten“<sup>59</sup> getanzt. Die Darstellungen zeigen leicht bekleidete Frauen, da öffentliche körperliche Nacktheit nicht, wie später im antiken Griechenland, verpönt sondern natürlich war. Abschließend ist zu erwähnen, dass die größte Veränderung im Tanz der antiken (Hoch-) Kulturen einerseits die Tatsache war, dass es „nun aktive und passive Teilnehmer, Ausübende und Zuschauer“<sup>60</sup> gab und erstmals die Herausbildung einer professionellen Tanzkunst sowie das Loslösen von religiösen Inhalten erfolgte. Frauen tanzten nun auch als professionelle Tänzerinnen zur Unterhaltung der herrschenden Männer.<sup>61</sup>

Im antiken Griechenland wurde der Tanz immer mehr von rituellen und religiösen Inhalten befreit und

„im Zuge seiner Säkularisierung mehr und mehr formalisiert und für politische Zwecke genutzt. Auch die Darbietungen der »professionellen« Tänzerinnen fungieren zunehmend als Spiegel der klassen- und geschlechterspezifischen Struktur dieser Gesellschaften.“<sup>62</sup>

Der Tanz der Griechen wurde größtenteils von dem der Naturvölker übernommen und war sehr hoch angesehen und gehörte zum Leben und zur Erziehung. Das Ziel lag darin eine

---

<sup>57</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 24.

<sup>58</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 24.

<sup>59</sup> Ebda. S. 24.

<sup>60</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 25.

<sup>61</sup> Vgl. Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 25-26.

<sup>62</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 26-27.

Harmonie zwischen Körper und Seele zu bewirken um „ästhetische Bewegungsabläufe zu schulen.“<sup>63</sup> Ebenso diene jene Tanzausbildung dazu den Körper auf den Einsatz im Kampf vorzubereiten. Die Griechen legten viel Wert auf Technik und Kunstfertigkeit und formierten ihre Schautänze in geometrischen Anordnungen. Der vorwiegend von Frauen getanzte Chorreigen war ein statischer Tanz, der anlässlich zu Götterfesten getanzt wurde. Das Individuum verschwand dabei in der Gruppe.

Wie die Abbildungen auf Vasen und Reliefs zeigen, tanzten bei Festen professionelle Tänzerinnen zur Unterhaltung des vorwiegend aus Männern bestehenden Publikums. Jene Frauen, die aus griechischen Kolonien stammten, nannte man Hetären. Sie unterschieden sich in ihrer Herkunft und ihrem Status und wurden oft als Mätressen gekauft. Sie waren sozusagen geachtete Prostituierte und Gesellschafterinnen, die eine anspruchsvolle Unterhaltungserotik boten. Außer ihnen gab es auch Gauklerinnen, die akrobatische Kunststücke zeigten. Durch diese Abspaltung teilte sich auch das Frauenbild „in ehrbare, tugendhafte auf der einen und lustvoll-erotische Frauen auf der anderen Seite.“<sup>64</sup> Einerseits verschwanden die Frauen im Gruppentanz und andererseits wurden sie als Solotänzerinnen auf ihren Körper reduziert und erniedrigt.

Der Körper des Mannes galt in seiner Gestalt als das griechische Ideal und verkörperte die harmonische Verbindung von Menschlichem und Göttlichem. Er pflegte und trainierte seinen Körper und war der Frau weit überlegen. Das Idealbild des Menschen der griechischen Klassik, an dem sich die Epoche der Klassik orientierte, stellte das körperliche Erscheinungsbild als Spiegelbild der schönen Seele dar. Durch diese Normierung wurde die Frau und ihre Handlungs- und Bewegungsfreiheit auf den Bereich des Hauses eingeschränkt.

Der Tanz der griechischen Antike veranschaulichte „die geschlechterspezifischen Körperbilder wie auch die Spaltung der Frauen in »saubere« und sexuelle Frauen“<sup>65</sup>

Nun soll ein gewagter Zeitsprung erfolgen um den Tanz, wie er zu Kleists Lebzeiten praktiziert wurde zu veranschaulichen. Dies kann nur punktuell erfolgen, soll aber einen guten Überblick über die Entwicklung verschiedener Tanzformen bieten.

---

<sup>63</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 27.

<sup>64</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 30.

<sup>65</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 34.

## 4.2.2 Von der Renaissance zur Klassik

Gabriele Kleins ausführliche Studie zur Geschichte des Tanzes *FrauenKörperTanz* wird diesem Abschnitt als Quelle dienen. Einführend in die Entwicklungen der Tanzpraxis der Klassik wird kurz auf die Renaissance eingegangen. Die technischen und ökonomischen Veränderungen sowie die Ausbeutung und Strukturierung von Natur und Mensch, forderten Selbstdisziplinierung und Körperbeherrschung. Durch die voneinander streng getrennten Gesellschaftsschichten erfolgte auch eine Differenziertheit der Tänze. Die oberen Schichten säkularisierten und zivilisierten den Tanz im Gegensatz zu den unteren Schichten, die Lust auf unmittelbare Körperlichkeit verspürten.<sup>66</sup>

„Mit dem Durchbruch der bürgerlichen Kultur spaltete sich gleichzeitig die Bühnentanzkunst von dem »Tanz der Gesellschaft« ab: Kunstanstanz, Gesellschaftstanz und Volkstanz sollten, trotz vielfältiger Beeinflussungen, von nun an ein relatives Eigenleben führen.“<sup>67</sup>

Gabriele Klein spricht von einer »Ummodellierung« des Menschen, welche sich „über die äußeren Zwänge traditioneller und neuer Machtinstanten“<sup>68</sup> vollzog. Die Kirche, die Stadtanordnung und die Struktur von Arbeit veränderten das Leben und das Verhalten der Menschen. Die aristokratischen Oberschichten legten viel Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild, auf das Verhalten und höfliche Umgangsformen. Es festigten sich regelrechte Verhaltenscodes, die es einzuhalten galt. Ein Abweichen davon rief „Gefühle der Scham und Peinlichkeit hervor.“<sup>69</sup> Gabriele Brandstetter nennt in ihrem Text *Kleists Choreographien* einige Beispiele von Abhandlungen zur höfischen Bildung des Hofmanns und der Hofdame.<sup>70</sup>

Durch jene strengen Regeln verlor der Körper des Menschen an Bedeutung und es entstand eine Distanz zum körperlichen Sein. „Takt, Anstand und Schamgefühl bestimmten immer mehr die sozialen Handlungen der Menschen.“<sup>71</sup> Der Körper und seine Bewegungsabläufe

---

<sup>66</sup> Vgl. Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 73.

<sup>67</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 73.

<sup>68</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 76.

<sup>69</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 76.

<sup>70</sup> Vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 27.

<sup>71</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 81.

wurden immer mehr geometrisiert. Dies zeichnete sich auch in den Bewegungsmustern der höfischen Tänze ab.

Unter Ludwig XIV. wurde das klassische Ballett entwickelt, dessen Regeln, Bewegungen, etc. mittels Schrift festgelegt wurden. Jener Tanz diente der Repräsentation der Absolutistischen Herrschaft und sollte zum Vorreiter des Bühnentanzes werden. Im 16. Jahrhundert richtete sich der Adel nach einem strengen Körper- und Bewegungsverhalten. Dieser Zwang des Einhaltens höfischer Etikette hatte zur Folge, dass das tänzerische Bewegungsvokabular komplizierter gestaltet wurde und somit erlernt werden musste. Der Beruf des Tänzers und die Theorie des Tanzes wurden erschaffen.

„Dies war die Geburtsstunde der Tanzmeister und der Tanzliteratur.“<sup>72</sup>

Gabriele Klein nennt den Zeitraum nach 1770 als einen der wesentlichen Entwicklungsschübe in der Tanzgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Heinrich von Kleist wurde 1777 geboren und erlebte jenen Wandel der Gesellschafts- und Machtstruktur, den die Französische Revolution auslöste, und den Wandel des Verhältnisses der Menschen zu ihrem Körper. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert galt der Höfische Tanz als die charakteristische Tanzform des Adels und des gehobenen Bürgertums. Die „Rationalisierung und Psychologisierung des Verhaltens [hatte] stilisierte Tanzformen hervorgebracht. Die endgültige Trennung von Volkstanz und Gesellschaftstanz war damit vollzogen, [...]“.<sup>73</sup> Die Ästhetik und Technik jener Tänze war sehr verschieden. Der höfische Tanz ließ im Gegensatz zum Volkstanz fast keine Berührungen zwischen den Tanzpartnern zu. Die Hände, die in Handschuhe gekleidet waren, waren der einzige Berührungspunkt.

„Die höfischen Tänze setzten sich primär aus positionellen und flächengeometrischen Elementen, die mannigfaltig variiert wurden, zusammen.“<sup>74</sup>

Die Choreographien der Tänze, wie zum Beispiel das beliebte Menuett, wurden kunstvoll angelegt und notiert. Die wohl hervorstechendste Neuerung war, dass sich der Paartanz „als stilisierter, formalisierter, nonverbal-erotischer Umgang zwischen den Geschlechtern“<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 99.

<sup>73</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 97.

<sup>74</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S.100.

<sup>75</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 101.

etablierte. Dem Mann war es durch den Tanz möglich seine Hochachtung gegenüber einer Frau zu zeigen und um sie zu werben. Tanz gehörte zum gesellschaftlichen Leben und war Bestandteil der Erziehung.

Zur Zeit der Französischen Revolution hatten sich die klassisch-höfischen Tänze bereits mit den Volkstänzen vermischt und waren nicht mehr nur dem Adel vorbehalten. Es begannen sich bürgerlich-städtische Schichten zu bilden.

„Diese Entwicklung demonstrierte das Brüchigwerden der strengen Standesschränken, den sozialen Aufstieg der bürgerlichen Schichten und den Übergang vom Tanz der »Gesellschaft« zum Gesellschaftstanz nur all zu gut.“<sup>76</sup>

Die Industrialisierung erreichte alle europäischen Länder und das aufstrebende Bürgertum begann langsam an der Machtposition des alten Adels zu rütteln. „Mit der Lockerung der höfischen Tänze deutete sich dieser Prozeß [hic!] an. Aber erst der Walzer wurde zum Inbegriff der bürgerlichen Tanzkultur.“<sup>77</sup>

### 4.2.3 Tanzen und Kämpfen

In der *Penthesilea* wird der Kampf der Protagonisten regelrecht choreographiert und so zum Tanz. Im Kleist-Jahrbuch 2007 nennt Günter Blamberger zu Beginn seines Textes *Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen*. ein Exempel aus *Der Hofmann* von Baldassare Castiglione aus dem Jahre 1528, in welchem eine Dame einen Mann um einen Tanz bittet, jener sie mit den Worten „derartige Kindereien seien nicht sein Beruf“ zurückweist, woraufhin ihn die Dame nach seinem tatsächlichen Beruf fragt und als Antwort: „Kämpfen!“ erhält. Daraufhin machte sich die Dame über den Herren lustig, da zurzeit kein Krieg sei und er doch Zeit zum Tanzen haben sollte.

Blamberger nennt dieses Beispiel, um die Aktualität der Anforderungen an einen Mann, er habe kämpfen und tanzen zu beherrschen, zu Kleists Zeit zu betonen. Ein Mann muss sein Ansehen nicht nur auf dem Schlachtfeld sondern auch auf dem Tanzparkett verteidigen. So gehören Kriegführen und Tanzen genauso zusammen wie öffentliche und private Politik.

---

<sup>76</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 104.

<sup>77</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 104.

„Aristokraten wissen, dass Tanzen eine Strategie der Selbstinszenierung zur Sicherung von Macht, also Körperpolitik ist, die Aktion und Interaktion in öffentlichen Räumen choreographischen Mustern folgt, alle Bewegungsformen am Hofe, beim Militär, in der Politik oder in sportlichen Wettkämpfen einer artifiziellen, theatralisch balletthaften Inszenierung zu unterwerfen sind. Das Ziel ist es, den Ausdruck des Körpers vollkommen berechnen zu können.“<sup>78</sup>

Blamberger verweist auf die gezielte Imagesteuerung der Aristokraten hin, die u.a. durch den Tanz gepflegt werden sollte, um sich die Gunst (lat. Gratia) gegenüber anderen zu sichern. Dies nimmt er als Anlass, um auf den Text *Über das Marionettentheater* einzugehen, der die performative Kunst der Grazie zum Inhalt hat. Allerdings sind die Marionetten leblos und somit ist ihre Grazie reine Wirkungsästhetik.

Anschließend stellt er fünf Thesen auf, die Kleists Faszination an riskanten Bewegungen darstellen soll. Jene Thesen werden nun genannt und auf den Text der *Penthesilea* bezogen.

„These 1 also lautet: Kleist hat sich Zeit seines Lebens für Figuren der Steuerung interessiert“<sup>79</sup>

Penthesilea und Achilles sind beide Figuren der (Fremd-) Steuerung. Sie wachsen in strikten Gesellschaftsordnungen auf und werden von einer fixen Struktur gelenkt.

These 2 beschreibt die Strategien, die der Staat bzw. die Machthabenden anwendeten, um Risiken in der Kommunikation zu verhindern.

„Kleist dagegen ist zunehmend fasziniert von den Augenblicken des Kontrollverlusts und den in diesen Augenblicken berechneten Figuren der Steuerung, also den Verhaltensformen des Risikos.“<sup>80</sup>

Die vielen Augenblicke des Kontrollverlusts, der fehlgeleiteten, unreflektierten Entscheidungen der Amazonenkönigin sind das Hauptthema der Choreographie in der *Penthesilea*. Blamberger nennt den Begriff des »Stegreif«, welcher ein altes Wort für Steigbügel ist.

„Wer in den Steigbügeln bleibt, aus dem Stegreif einen Entschluss faßt [sic!], spricht etc., der handelt sozusagen in der Bewegung, ohne den Stillstand der Reflexion zu suchen.“<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*. S. 39.

<sup>79</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*. S. 39.

<sup>80</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*. S. 39.

Penthesilea wird durch ihre Stürze gezwungen sich einem Moment des Stillstands zu ergeben, um über das was passiert ist zu reflektieren.

In Bezug auf den Zweikampf formuliert Blamberger seine „These 3: Der Sportliche Wettkampf ist für Kleist eine Art Laboratorium zur Beobachtung von Bewegungsgesetzen in nicht-planbaren Situationen.“<sup>82</sup>

In der *Penthesilea* finden Verfolgungsjagden zu Pferd und mit dem Streitwagen statt. Dies erinnert an die sportliche Disziplin des Wagenrennens, welche in der griechischen Antike sehr berühmt war. Jene Rennen waren von waghalsigen Wendemanövern geprägt. Kleist experimentiert hier mit dem Wechsel von präziser Körperbeherrschung und Kontrollverlust. Taktik ist hier gefragt, wenn es um das gezielte Ausschalten des Gegners geht.

Blamberger nennt in seinem Text Kleists Beschreibung des Ringens in der Paradoxe *Von der Überlegung* als Beispiel der Wahrnehmung des Leibes und bezieht sich auf Helmut Plessners Terminologie des „Leib sein“ und „Körper haben“. Es geht beim Nahkampf darum, den eigenen sowie den Körper des anderen zu spüren und gewissermaßen seine Regungen zu interpretieren. Der Begriff der „embodied intelligence“, der in der Tanzwissenschaft etabliert ist, beschreibt jene Fähigkeit „Zuständlichkeiten des Organismus zu empfinden, des eigenen und des Gegners Organismus“<sup>83</sup>. Das Verhältnis von Geist und Körper ist in der *Penthesilea* immer wieder ein Thema. Steuert der Geist den Körper oder ist dem Körper vielmehr „ein der Handlung implizites Wissen, das sich gerade nicht dem Geist sondern der Bewegungspraxis verdankt“<sup>84</sup>, zugeschrieben. Blamberger nennt diese Erfahrung „eine Identitätserfahrung ohne Selbsterkenntnis“<sup>85</sup>. Bei der Figur der Penthesilea zeigt Kleist fast das Gegenteil dieses Zustandes. Selbst ein unüberwindbarer Felshang und der Sturz von jenem hält die Amazone nicht auf.

„Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts:

---

<sup>81</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*. S. 41.

<sup>82</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*. S. 41.

<sup>83</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 42.

<sup>84</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 42.

<sup>85</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 42.

Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf.“<sup>86</sup>

Penthesileas wiederholte Stürze und ihr Sich-Immer-Wieder-Aufrichten um erneut in den Kampf zu ziehen, wird durch kurze Momente der Selbstreflexion unterbrochen. Es ist ein ständiger Wechsel zwischen Geist und Körper.

Blamberger erklärt die Abhängigkeit des Bewegungsspiels mit Kleists „Polaritätsprinzip“ aus dem Aufsatz *Allerneuester Erziehungsplan*. Es geht sowohl um die Berührung und Anziehung als auch um den Wechsel von + und –. Im Zweikampf lässt sich dies besonders gut veranschaulichen.

„Die Schwäche des Einen ist die Stärke des Anderen und umgekehrt, der Kampf trennt und vereint die beiden zugleich, diese Einheit ist vergänglich, kein statisches, sondern ein dynamisches Gleichgewicht, eine Differenzbeziehung, in der Eigenes und Fremdes unterschieden und zugleich verbunden sind, in einem Kampf, in dem sie sich gegenseitig konditionieren, wobei der Reflex vor der Reflexion kommt, weil das Denken das Handeln nur verzögern würde und das Wissen eh erst im Handeln generiert wird.“<sup>87</sup>

Diese Aussage lässt sich auf den Charakter der Kampfchoreographie zwischen Penthesilea und Achilles umlegen. Die beiden ergänzen sich perfekt. Doch im Kampf ist Penthesilea durch ihre Gefühle für Achilles unterlegen. Sie erliegt ihren Gefühlen vermutlich weitaus mehr, als sie dem Krieger Achilles kampftechnisch und körperlich unterliegen würde, wenn eben jene Gefühle sie nicht aus der Ruhe, aus der Fassung und aus dem Gleichgewicht brächten.

In seiner vierten These geht Blamberger auf den Aspekt der Kreativität bei Kleist ein. Ein „Modus der Erfahrung im Handeln selbst.“<sup>88</sup> Er erwähnt hier die alten Inspirationsmythen, in denen Götter dem Menschen Kreativität einflüsterten, und die Geniemythen, bei denen sich im Inneren eines Individuums ein Ingenium verbirgt. Im Sport verdankt sich Kreativität

„der Vorstellung, dass der Erfolg im Wettkampf als kontrollierte und kontrollierbare Umsetzung von Trainingsplänen begriffen wird oder als Produkt eines talentierten und

---

<sup>86</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 332.

<sup>87</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 42-43.

<sup>88</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 43.

trainingsfleißigen Individuums, das aus einem größeren Strategie- oder Bewegungsregister als der andere auswählen kann.“<sup>89</sup>

Penthesilea und Achilles sind beide Krieger und beherrschen die Kunst des Kampfes. Vielleicht unterscheiden sie sich in ihren Intentionen warum sie kämpfen? Das Heer der Amazonen kämpft, um Männer zum Zweck der Fortpflanzung gefangen zu nehmen. Ob die Amazonen eine vergleichbare Ausbildung im Kämpfen wie die Griechen erhalten bleibt offen.

Wenn es bei Kleist, so Blamberger, um den Fokus auf das Tun im Tun, einen „Modus der Erfahrung im Handeln selbst“ geht, so geht es bei Penthesilea und Achilles um das Kämpfen im Kämpfen. Und weiter auf die Choreographien Kleists angelegt, um das Stürzen im Stürzen. Blamberger zieht Kleists Essay *Über das Marionettentheater* heran, um den Prozess und das Erscheinen von Kreativität bei Kleist (welches im Gegensatz zur Kreativität im Wettkampf steht), anhand des Unterschiedes der technisierten Bewegungen der Marionetten und den praktisch reflexiven Bewegungen des Bären im Fechtkampf mit einem Menschen, zu erklären.

„Als Kreativer ist man Teil der Versuchsanordnung, es gibt keinen Maschinisten, der die Marionette steuert.“<sup>90</sup> Das Ergebnis des Experiments ist, während es durchgeführt wird, nicht ersichtlich. Das Wissen des Kreativen wird im Verlauf des Prozesses verfasst. Blamberger vergleicht diesen Zustand des Tuns ohne zu wissen, wo das Tun hinführt, mit „einer Choreographie in actu ohne Choreographen.“<sup>91</sup>

Wenn Kleist seine Figuren in den Kampf schickt, wissen während des Kampfes weder der eine noch der andere, wie der Kampf ausgehen wird. Es stellt sich die Frage, ob Kleist während des Prozesses des Schreibens wusste, wie sein Stück ausgehen wird. In einem Brief an seine Kusine Marie von Kleist schrieb Heinrich 1807 folgendes:

„Ich habe die Penthesilea geendigt, von der ich Ihnen damals, als ich den Gedanken zuerst faßte, wenn Sie sich d<e>ßen noch erinnern einen so begeisterten Brief schrieb.

---

<sup>89</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 43.

<sup>90</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 44.

<sup>91</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 44.

Sie hat ihn wirklich aufgegeßen den Achill vor Liebe. Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen; vielleicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht eben so gemacht.“<sup>92</sup>

Kleist schreibt über das Ende seines Stückes so, als ob er selbst fassungslos und überrascht über dessen Ausgang sei. Hat sich die Choreographie selbstständig gemacht und sich der Choreograph Kleist während des kreativen Prozess des Schreibens eben nur auf das Schreiben im Schreiben konzentriert, ohne dabei an das, was dabei herauskommen wird, zu denken?

Das Entsetzen, dass der Ausgang des Stückes hervorruft, ist gleichzeitig, wie die spektakulären Stürze zwischendurch, eine Sensation an sich. Die Faszination an solchen Szenen geben Blamberger den Stoff für seine fünfte und letzte These.

„Die kreative Logik sportlicher Wettkämpfe ist, dass in ihren riskanten Bewegungen Havarien nicht vermieden werden können, mehr noch: dass durch diese riskanten Bewegungen Havarien geradezu inszeniert werden. Der sportliche Wettkampf macht sozusagen den Kontrollverlust zur Urszene seines Faszinationskalküls, und Gleiches gilt bekanntlich für Kleists Dichtkunst.“<sup>93</sup>

Die spektakulären Zusammenstöße, die riskanten Wendemanöver, die Hetzjagd und das Auffressen von Achilles bilden zusammen den Kern und zeigen das Ausmaß der Faszination Kleists an riskanten Bewegungen.

Auf seine Anekdote aus den Berliner Abendblättern über zwei englische Boxer, geht Günter Blamberger am Ende seines Textes ein. Die Brutalität des beschriebenen Boxkampfes weicht von der tatsächlichen Realität solcher Kämpfe in England ab. Kleist führt den Boxsport „wieder zurück auf seine Wurzeln, den antiken Faustkampf, der von tödlicher Brutalität war.“<sup>94</sup> Die Faszination des Publikums an gefährlichen Sportarten, der Rausch, den sie dabei erleben, die todesnahe Lage, in die sich der Sportler begibt, und das Begehren des Zuschauers auf den Moment des Kontrollverlusts – das alles wusste Kleist in seinen Texten einzusetzen.

Blamberger erweitert den Grundsatz des Sportes „Nach dem Spiel ist vor dem Spiel“<sup>95</sup> auf „im Spiel ist man immer im Spiel, in einem ständig durch Störungen, Zufälle bedrohten, nie

---

<sup>92</sup> Kleist, *Sämtliche Briefe*, S. 404-405.

<sup>93</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 44.

<sup>94</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 45.

<sup>95</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 45.

abschließbaren Prozeß des Werdens“<sup>96</sup> und legt ihn auf die Literatur um. So lässt sich Handeln ebenso „wie die Situation, in der es erforderlich wird“<sup>97</sup>, nicht planen oder kontrollieren.

Der Text Günter Blambergers erstreckt sich vom zu Beginn erwähnten „Tanzen und Kämpfen“-Exempel von Baldassare Castiglione, über Grazie, Kontrollverlust, Wettkampf, Laboratorium bis hin zur Kreativität und Faszination an riskanten Bewegungen bei Kleist und ist somit einer der hervorstechenden Texte des Kleist-Jahrbuchs 2007.

Zum Abschluss soll aufgrund der vierten These Blambergers der erste Satz – „In der *Penthesilea* wird der Kampf der Protagonisten regelrecht choreographiert und so zum Tanz“<sup>98</sup> – hinterfragt und neu formuliert werden. Denn wenn Kleist vielleicht gar nicht wusste, wie sein Stück und somit die Choreographie der Bewegungen der *Penthesilea* enden sollten, dann kann vielleicht nicht von einer „regelrechten Choreographie“ die Rede sein. Bzw. stellt sich die Frage nach welchen Regeln jene Choreographie geschrieben wurde? Kleists Stück *Penthesilea* ist vollgepackt mit Regeln und Ordnungen und die Figuren brechen jene im Verlauf des Stückes. Dies äußert sich in ihren Bewegungen und ihren Körper-An-Ordnungen. Sie können jeden Augenblick gestört werden. Ob nun Kleist, einem Maschinisten gleich, die Fäden in der Hand hält und seine Figuren lenkt, oder die Figur und ihre Bewegungen sich selbstständig machen und so der Kontrolle des Choreographen entfliehen.

Heinrich von Kleist wird als Vorreiter der Moderne bezeichnet. Sein Schreibstil, seine Texte und deren Inhalt, seine Figuren – nichts hat mit den Idealen der Epoche der Klassik zu tun. So sollen nun im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit der Umbruch der Jahrhundertwende im klassischen Tanz und der Ursprung der Theorie und Praxis des zeitgenössischen Tanzes erläutert werden. Dieser Umbruch lässt sich mit der Thematik des Bruches in der Schrittfolge bei der Amazonenkönigin *Penthesilea* vergleichen.

Das strenge und geordnete Bewegungsvokabular des klassischen Balletts, sowie dessen Dominanz im Bühnentanz werden im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts mit Elementen des Gesellschaftstanzes, wie Menuett und Walzer, aufgelockert. Es kommt zu einer „Erweiterung

---

<sup>96</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 45.

<sup>97</sup> Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen*, S. 45.

<sup>98</sup> Falmbigl, *Vom Stolpern, Stürzen und Fallen*, S. 37.

des Bewegungs- und Ausdrucksrepertoires“<sup>99</sup>. Das klassische Ballett erlebt seinen Höhepunkt mit Stücken wie Schwanensee am Ende des 19. Jahrhunderts.

Im nächsten Abschnitt werden die wichtigsten Schritte in der Entwicklung und des Übergangs vom klassischen zum zeitgenössischen Tanz angeführt.

#### **4.2.4 Vom klassischen zum zeitgenössischen Tanz**

Für diesen Abschnitt werden die Einträge aus dem *Metzler Lexikon Theatertheorie*, sowie Gabriele Kleins Studie *FrauenKörperTanz* und Gabriele Brandstetters *Tanz-Lektüren* verwendet.

Der Ursprung der Entwicklung des klassischen Balletts ging im 15. und 16. Jahrhundert von Italien und Frankreich aus. Wurden Tänze zunächst als kurze Tanzeinlagen (*Intermezzi* und *Ballo*) in Theaterstücke eingebaut, entwickelten sie sich über die Jahre zu einer selbstständigen Bühnenkunstform. Das klassische Ballett entwickelte sich u.a. an italienischen Fürstenhöfen sowie unter der Herrschaft Ludwig XIV. in Frankreich, wo es der absolutistischen Repräsentationskultur diente. Im Laufe dieser Zeit wurde ein eigenes Vokabular für diese Gattung entwickelt, welches „auf den Prinzipien des Gleichgewichts (Balance), der Überwindung der Schwerkraft (Elevation) und einer symmetrisch orientierten Geometrie beruht.“<sup>100</sup>

Es handelt sich um einen ästhetischen Bühnentanz, der seinen Höhepunkt im romantischen Handlungsballett findet. Der Bruch mit jenen Ordnungssystemen des klassischen Balletts erfolgt im Rahmen der Kulturkrise um 1900. Es erfolgt eine Abspaltung vom klassischen Ballett und konträre Entwicklung des freien, Ausdrucks- und später des modernen Tanzes. Zu den wichtigsten Vertreterinnen des Freien Tanzes gehören Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Loïe Fuller. Der Tanzstil der amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan lehnte sich an die griechische Antike an. Sie tanzte barfuß, in wallenden Kleidern, ohne Korsett und symbolisierte somit die Merkmale der „Tänzerin der Zukunft“<sup>101</sup>. Spitzenschuh und Tutu sollten hier nichts verloren haben, da sie den Körper der Frau unnötig einengten und

---

<sup>99</sup> Brandstetter, *Metzler Lexikon Theatertheorie: Tanz*, S. 327.

<sup>100</sup> Schell, Ralf: *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*. S. 499.

<sup>101</sup> Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 141.

schmerzlich verstümmelten. Mit dem Freien Tanz ging ein neues Verständnis von Körper-Wahrnehmung, Gesundheit, Weiblichkeit und Ästhetik, sowie eine neue Verbundenheit zur Natur einher.

Loïe Fuller nutzte die neuen Errungenschaften der Medientechnik – elektrisches Licht, Projektionen und Film – und setzte diese künstlerisch ein. Der Tanz wurde Teil der Avantgardekunst.

„Der Ausdruckstanz, der sich seit Ende des Ersten Weltkrieges in Mitteleuropa herausbildet, experimentiert weiter mit den Möglichkeiten der Beziehung von Körper und (Um)Raum [...], von Bewegung und Ausdruck [...], von Tänzer und Kollektiv, [...]“<sup>102</sup>

Zu den Vertretern gehören Rudolf von Laban und Mary Wigman.

Im Amerika der 20er Jahre entwickelt und etabliert sich der Modern Dance, dessen Vertreter Martha Graham und Doris Humphrey sind. Die Bewegungskonzepte beruhen auf „der Polarität von »contraction and release« (Graham) bzw. auf »fall and recovery« (Doris Humphrey)“<sup>103</sup>. Graham erzählte in ihren dramatischen Tänzen vorzugsweise von antiken Tragödienstoffen. Das Merkmal des Modernen Tanzes war es auch

„die symbolische Darstellung von Gefühlen mit Sozialkritik und einem erdgebundenen Stil [zu] verbinden, der auch das Fallen als Verlust des (menschlichen) Gleichgewichts (D. Humphrey) einschließt.“<sup>104</sup>

Seit den 50er Jahren formierte sich aus dem Ausdruckstanz und dem Regietheater ein sozialkritisches Tanztheater. Dem Modern Dance folgte der Postmodern Dance. Die 60er Jahre gaben mit ihren tänzerischen Protestbewegungen eine neue Definition des Tanzbegriffes: „Jeder Mensch ist ein Tänzer“<sup>105</sup> und erweiterten mit ihren Happenings sowohl die Möglichkeiten des Erscheinungsbildes des Tänzers sowie die Freiheit der Bewegung, die nun aus dem Alltag entsprangen. Mit den 90er Jahren kehrten verworfene theatrale Mittel und Muster wieder. Der Einfluss und die Vernetzung von Musik, Ton und

---

<sup>102</sup> Brandstetter, *Metzler Lexikon Theatertheorie: Tanz*, S. 331.

<sup>103</sup> Ebda. S. 331

<sup>104</sup> Schell, *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S. 499.

<sup>105</sup> Schell, *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* S. 500.

Licht-Design sowie die Auseinandersetzung mit dem aktuellen politischen Geschehen sind in vielen zeitgenössischen Tanzstücken zu sehen.<sup>106</sup>

Körper- und Bewegungskonzepte werden durch diverse Einflüsse verschiedener Tanzstile fortlaufend transformiert und bewegen sich im Umfeld der Thematiken „von Darstellung und Reflexion zeitgenössischer Muster von Körperlichkeit [kreisen] z. B. um die tänzerische Repräsentation von Gewalt, [...]“<sup>107</sup>. Die Vertreter sind u.a. Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmacker und Saburo Teshigawara. Über die zeitgenössischen Vertreter, die mit ähnlichen Körper- und Bewegungskonzepten, wie Heinrich von Kleist arbeiten, wird in Kapitel 6 berichtet werden.

„Es sind – bei Kleist – gerade die choreographischen Kon-Figurationen, ihre politische Ordnung und die widerständigen Körperdynamiken, die die Sprechakte durchkreuzen und damit einen anderen und prekären Schauplatz des Handelns, des Spiels der Affekte und eines anderen Bewegungs-Wissens öffnen.“<sup>108</sup>

Das nächste Kapitel legt all die vorangegangenen Thematiken von Körper- und Bewegungskonzepten auf den Text der *Penthesilea* um. Die exemplarische Analyse von Auftritten soll das Bewegungsvokabular, die Choreographien Kleists veranschaulichen und untersuchen.

---

<sup>106</sup> Vgl. Schell, *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* S. 499-500.

<sup>107</sup> Brandstetter, *Metzler Lexikon Theatertheorie: Tanz*, S. 332.

<sup>108</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 36.

## **5. PENTHESILEA: KÖRPER- UND BEWEGUNGSKONZEPTE**

Welche Konzepte von Choreographie, Tanz, Bewegung und Körper finden sich im Text der *Penthesilea* wieder? Wie baut Heinrich von Kleist jene Konzepte auf und was fasziniert ihn besonders? Um diesen Fragen auf den Grund gehen zu können, werden in diesem Kapitel anhand von ausgewählten Zitaten Analysen von Körper- und Bewegungskonzepten in der *Penthesilea* durchgeführt. Diese Untersuchungen erfolgen chronologisch nach Auftritten, um einen guten Überblick über den Verlauf und die Entwicklung der Handlung zu schaffen. Ebenso wird Sekundär-Literatur u.a. aus den Kleist-Jahrbüchern in die Analyse mit einbezogen.

Kleists Körper-Zitate werden in die Kategorien Sturz, „Tanz“, Kampf-Choreographie und Nicht-Tanz-Moment gegliedert und am Ende der Auftritte thematisch zusammengefasst.

### **5.1 Erster Auftritt. Eine Einführung**

Der erste Auftritt wird ausführlich analysiert, um eine Einführung in das Stück zu bieten. Welche Figuren werden vorgestellt und wie werden sie beschrieben? Es werden Textstellen ausgewählt, um Diskurse und Konzepte von Körper, Choreographie, Tanz, Kampf und Kontrollverlust über Körper anzusprechen.

#### **5.1.1 Kleists Kampf-Choreographien**

Die Könige des Griechenvolkes, Odysseus, Diomedes und Antilochus, treten auf und berichten von den Ereignissen, die sich auf den Schlachtfeldern ereigneten.

„Odysseus. [...]

Du siehst auf diesen Feldern,

Der Griechen und der Amazonen Heer,

Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen:

Beim Jupiter! sie wissen nicht warum?

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. -<sup>109</sup>

Kleists Einstieg in das Trauerspiel *Penthesilea* beschreibt eine Kampfszene zwischen dem Heer der Griechen und dem der Amazonen. Anhand jener Passage eröffnet sich das Universum der (Kampf-)Choreographien Kleists. Jene Choreographie beschreibt im weiteren Verlauf die Art und Weise, wie, wann und wo gekämpft wird. Körper *umkämpfen* sich und nur die Gewalt der Götter und der Natur kann diesen Kampf beenden.

Kleist spielt am Ende des Zitats auf den tatsächlichen Ausgang des Stückes an, in dem Penthesilea Achilles selbst niederbeißt.

### 5.1.2 Die Beschreibung der Kriegerin und Amazonenkönigin

„Odysseus. [...]  
Penthesilea, hieß es,  
Sei in den skyth'schen Wäldern aufgestanden,  
Und führ ein Heer, bedeckt mit Schlangenhäuten,  
Von Amazonen, heißer Kampflust voll,  
Durch der Gebirge Windungen heran,  
Den Priamus in Troja zu entsetzen.  
[...]  
Penthesilea,

---

<sup>109</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 323.

Wie der Sturmwind ein zerrissenes Gewölk,  
Weht der Trojaner Reihen vor sich her,  
Als gält es übern Hellespont hinaus,  
Hinweg vom Rund der Erde sie zu blasen.“<sup>110</sup>

Diese ersten Beschreibungen der Amazonenkönigin geben eine gefürchtete Kriegerin wieder, die sich gleich einer Naturgewalt, voll Kampflust, selbstsicher über Felder und Gebirge bewegt. Dieses Zitat soll als Einleitung für die Auftritts-Analyse dienen und sowohl den Körpereinsatz als auch die Körperbeherrschung sowie die Führungsqualitäten der Amazonenkönigin veranschaulichen. Der Auftritt jener Frau versetzt die griechischen Männer in Unruhe, befinden sich jene doch gerade im Kampf mit den Trojanern, um den Raub der schönen Helena zu rächen. Die Amazonen fallen in diesen Kampf ein und mischen die Heere auf, ohne sich auf eine der verfeindeten Seiten zu stellen. Dies löst in Odysseus eine gewisse Verwunderung aus:

„Odysseus. [...]  
Sie muß, beim Hades! Diese Jungfrau, doch,  
Die wie vom Himmel plötzlich, kampferüstet,  
In unsern Streit fällt, sich darin zu mischen,  
Sie muß zu einer der Parteien sich schlagen; [...]“<sup>111</sup>

Penthesilea ist eine Figur, die sich nicht in die Reihe der klassischen Ideale von Schönheit, Anmut und Grazie eingliedern lässt. Eine Frau, die einem matriarchalisch organisierten kriegerischen Frauenstamm angehört und Königin dieses Stammes der Amazonen ist. Krieg führen und kämpfen gehört zu ihrem Leben. Allerdings ist es im Fall des trojanischen Krieges nicht ihr Motiv, an der Seite eines der beiden Heere zu kämpfen, vielmehr gilt es dem Brauch

---

<sup>110</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 323-324.

<sup>111</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 323-324.

der Amazonen, die Unterwerfung von Männern zum Zwecke der Fortpflanzung, nachzukommen.

Kampfgerüstet *fällt* sie in den Streit der Heere ein und mischt sich darin mit ihrem Körper und ihren Intensionen ein. Somit wird die Ordnung des Kampfes zweier verfeindeter Heere von einer dritten Instanz gestört. Bereits an dieser Stelle wird der Aspekt der Störung einer Ordnung mittels Fallen, Mischen und Schlagen eingeführt. Jener Diskurs der Störung zieht sich durch das gesamte Stück und lässt sich speziell an der Begegnung zwischen der Amazone Penthesilea und dem Griechen Achilles veranschaulichen.

„Odysseus. [...]

Wir finden sie, die Heldin Skythiens,

Achill und ich – in kriegerischer Feier

An ihrer Jungfrau Spitze aufgepflanzt,

Geschürzt, der Helmbusch wallt ihr von der Scheitel,

Und seine Gold- und Purpurtroddeln regend,

Zerstampft ihr Zelter unter ihr den Grund. [...]"<sup>112</sup>

Die Beschreibung der äußeren Erscheinung und der Bewegungen Penthesileas geben ein klares Bild einer angesehenen Kriegerin, einer Heeresanführerin, einer Heldin wieder. Kleist, der selbst einige Jahre Soldat und folglich mit dem Militär vertraut war, erschafft hier eine Figur von enormer Präsenz und Charisma im Sinne von Ausstrahlung. Doch Kleists Interesse gilt nicht dem Zeichnen *glatter* Figuren, die wie der klassische Held in sich ruhen und ein Leben voll Harmonie führen. Nein, er fokussiert lieber auf die Brüchigkeit jener Figuren und Körper. Darum verwundert es nicht, dass er just in dem Moment, in dem der Charakter und das Auftreten der Figur von Selbstbestimmtheit und Sicherheit strotzen, das Ruder wendet und die Ordnung abrupt stört.

---

<sup>112</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 324

### 5.1.3 Die Störung der Ordnung: Erröten und Zucken

„Odysseus. [...]  
Gedankenvoll, auf einen Augenblick,  
Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,  
Als ob in Stein gehaun wir vor ihr stünden;  
Hier diese flache Hand, versichr‘ ich dich,  
Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht:  
Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:  
Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,  
Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr  
Die Welt in helle Flammenlohe auf.  
Sie schwingt mit einer zuckenden Bewegung,  
- Und einen finstern Blick wirft sie auf ihn –  
Vom Rücken sich des Pferdes herab, [...]"<sup>113</sup>

Kleist wählt hier den unkontrollierbaren Vorgang des Errötens, um seine Figur aus dem Gleichgewicht zu bringen. So schwingt sich Penthesilea *mit einer zuckenden Bewegung* von ihrem Pferd herab, um nun auf Augenhöhe mit Achilles zu stehen.

Diese Begegnung verändert Penthesileas geordnete Welt ebenso wie ihr bisheriges Verhalten. Sie beginnt bereits die Kontrolle über ihren Körper zu verlieren: Ihr Körper reagiert auf Achilles, indem er errötet und zuckende Bewegungen vollzieht. Hat sie bisher ihren Körper perfekt beherrscht und Klarheit über sich gehabt, verursacht diese Begegnung einen ersten Bruch in ihrer Bewegungsabfolge und ihrer Identität.

---

<sup>113</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 325.

Odysseus redet auf sie ein, schlägt ihr ein Bündnis gegen die soeben geflohenen Trojaner vor und bemerkt schließlich, dass sie ihm nicht zuhört. Ihr Blick ist auf Achilles gerichtet.

„Odysseus. [...]

Sie ruht, sie selbst, mit trunknem Blick schon wieder

Auf des Äginers schimmernde Gestalt:

Bis jen‘ ihr schüchtern naht, und sie erinnert,

Daß sie mir noch die Antwort schuldig sei.

Drauf mit der Wangen Rot, wars Wut wars Scham,

Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend,

Verwirrt und stolz und wild zugleich: sie sei

Penthesilea, kehrt sie sich zu mir,

Der Amazonen Königin, und werde

Aus Köchern mir die Antwort übersenden!“<sup>114</sup>

Mit dem Moment des Errötens geht das Gefühl der Scham einher und fordert im Falle Penthesileas den Wunsch nach einer Vergewisserung des Selbst. Sie muss aussprechen, wer sie ist, um die Kontrolle über ihren Körper und die unangenehme Situation wieder zu erlangen.

Wie wird Achilles in dieser Situation beschrieben? Eine „schimmernde Gestalt“ einerseits, dessen Anblick Penthesilea vergessen lässt, wer sie ist und sie „gleich einem sechzehnjährigen Mädchen“<sup>115</sup> ins Schwärmen geraten lässt. Andererseits nähert er sich der Amazone auf schüchterne Art und Weise. Eine Eigenschaft und Handlung, die ganz und gar nicht zu einer schimmernden Gestalt und einem selbstbewussten Krieger passen will.

---

<sup>114</sup> Ebda. S. 325

<sup>115</sup> Ebda. S. 325.

Unmittelbar nach dieser Begegnung stürzt das Heer der Amazonen auf die Griechen und Trojaner ein, sodass sich die verfeindeten Heere widerwillig vereinen müssen, um sich vor den Frauen schützen zu können.

„Odysseus.

Jetzt hebt

Ein Kampf an, wie er, seit die Furien walten,

Noch nicht gekämpft ward auf der Erde Rücken.

So viel ich weiß, gibt es in der Natur

Kraft bloß und Widerstand, nichts Drittes. [...]“<sup>116</sup>

Kleist versucht mit seiner Wortwahl das Ausmaß dieses Kampfes und die Amazonen als eine unbekannte dritte Instanz zu beschreiben.<sup>117</sup> Auf jene unbekannte Dritte Instanz wurde in der Forschungsliteratur u.a. in den Kleist-Jahrbüchern mehrmals eingegangen und sie muss in dieser Arbeit nicht weiter erläutert werden.<sup>118</sup>

„Odysseus. [...]“

Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,

Sich hinter eines Griechen Schild, der Grieche

Befreit ihn von der Jungfrau, die ihn drängte,

Und Griech‘ und Trojer müssen jetzt sich fast,

Dem Raub der Helena zu Trotz, vereinen,

Und dem gemeinen Feinde zu begegnen. [...]“<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 326.

<sup>117</sup> Ebda. S. 326.

<sup>118</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 87.

<sup>119</sup> Ebda. S. 326.

Körper, die eigentlich verfeindet sind, werfen sich hinter Schilder, müssen einander Deckung geben, sich gegenseitig befreien und vereint dem Feind begegnen.

#### 5.1.4 Naturgewalt Amazonenkönigin

Antilochus beschreibt den Kampfstil der Amazone und die Kampfszenen zwischen ihr und Achilles. Penthesileas Stil wird mit der übermächtigen Gewalt der Natur verglichen.

„Diomedes. [...]

Schlug sie mit Donnerkrachen eben ein,

Als wollte sie den ganzen Griechenstamm

Bis auf den Grund, die Wütende, zerspalten. [...]"<sup>120</sup>

Diomedes versucht das Mysterium der Jagd Penthesileas auf Achilles zu ergründen und wählt die Metapher einer hungerheißen Wölfin, die ihre Beute nicht so nachgiebig, wie Penthesilea den Achilles, verfolgt. Denn als jene sein Leben bereits in ihrer Gewalt hat, schenkt sie es ihm wieder und verschwindet. Die Verfolgungsjagd ist somit eröffnet.<sup>121</sup>

#### 5.1.5 Der „Jagd-Tanz“ der Penthesilea

In der *Penthesilea* wird viermal explizit der „Tanz“ der Amazonenkönigin zitiert. Im 1., 7., 22. und 23. Auftritt. „Tanz“ wird in diesem Fall unter Anführungszeichen gesetzt, da es sich hier nicht um Tanz im Sinne eines zeitgenössischen Konzepts, sondern eines klassischen Verständnisses von Tanz handelt. Diese Zitate beziehen sich sowohl auf Penthesileas Kampflust, -kunst und -technik, sowie ihre Grazie abseits des Schlachtfeldes.

Das erste „Tanz-Zitat“ stammt von Odysseus, der Achilles aus der Reichweite der Amazonen schaffen will. Er bezieht sich auf die Jagd, die Achilles und Penthesilea aufeinander machen. Genauer gesagt soll Achilles weggeschafft werden.

---

<sup>120</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 327.

<sup>121</sup> Vgl. Kleist, *Penthesilea*, S. 327.

„Odysseus. [...]

Denn wie die Dogg entkoppelt, mit Geheul

In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,

Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;

Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken,

Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme,

Fern in des Waldes Nacht hinein: so er,

Der Rasende, seit ihn der Forst des Krieges,

Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte.

Durchbohrt mit einem Pfeilschuß, ihn zu fesseln,

Die Schenkel ihm: er weicht, so schwört er, eher

Von dieser Amazonen Ferse nicht,

Bis er an ihren seidnen Haaren sie

Von dem gefleckten Tigerpferd sie gerissen. [...]"<sup>122</sup>

Der Aspekt der Jagd spielt in der *Penthesilea* eine gewichtige Rolle. Ob nun die Amazonen die Männer, Penthesilea den Achilles oder umgekehrt jagen. Die Choreographie der Verfolgungsjagden und der Kämpfe zwischen den Geschlechtern sind von dem Choreographen Kleist spektakulär und raffiniert angelegt.

Bei der Untersuchung jenes Zitats öffnen sich mehrere Ebenen. Zum einen jagen sich Penthesilea und Achilles, zum anderen jagen sich die Ordnung des Staates, das Gesetz und das Individuum. Kleist überlagert diese Ebenen und fügt Aspekte des Animalischen, des Wahns und der Raserei hinzu. Der Vergleich Mensch/Tier findet sich in einigen seiner Texte wieder. Eine Figur, die eine andere (ver-)folgt, wie eine Hündin ihren Herren. Dieser Aspekt

---

<sup>122</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 329.

soll erwähnt aber nicht weiter behandelt werden, da er für diese Arbeit nicht weiter relevant ist. Jedoch kann, bei mehrmaligem Lesen dieser Textstelle, sowohl Achilles als auch Penthesilea mit der Metapher der Dogge gemeint sein. Klar wird, dass Achilles, der Rasende, dessen einziger Schwachpunkt die Ferse ist, nicht von Penthesileas Ferse weichen will, ehe er sie von ihrem Pferd niedergerissen hat.

### 5.1.6 Analyse des ersten Auftritts

Welche Körper sind das, die sich so unaufhaltsam bekämpfen, jagen und verfolgen? In erster Linie Körper, die sich dem Kampf verschrieben haben und sich dem tödlichen Ausgang, den eine Jagd oder ein Kampf meistens beinhaltet, aussetzen. Bei dem Gedanken an den Körper eines antiken Kriegers bzw. einer Kriegerin kommen einem hart trainierte Muskeln und ein kompakter Körperbau zuerst in den Sinn. Ein Körper, der nur einem Zweck dient: kämpfen und in der Folge auch töten. Ein Körper, der durch seine Bestimmung, durch sein Tun und Handeln, durch jahrelange Ausbildung geformt ist. Er ist widerstandsfähig und zäh. Ein Körper, der mit voller Wucht ins Schlachtgetümmel geworfen werden kann, ohne dabei zu zerbrechen. Seine Bewegungen müssen wie Befehle beherrscht und ohne Verzögerung ausgeführt werden. Der Krieger muss sich seiner Kräfte und deren Wirkung bewusst sein. Gleichzeitig muss dieser Körper flink und rasch sein.

Der Begriff der Kampfmaschine, der den Körper und dessen Kampftechnik mit der Technik einer Maschine vergleicht bzw. gleichsetzt, kann in Bezug zu den antiken Krieger in Kleists Stück gesetzt werden. Die Maschine, eine technische Erfindung, die nicht menschlich ist und dennoch vom Menschen erfunden, gebaut und bedient wird. Im 17. und 18. Jahrhundert erfolgte eine Systematisierung der Bewegungsprinzipien des Balletts. Die Technik des Balletttänzers wurde bis aufs Äußerste perfektioniert. Hartes Training, körperliche Dressur und Disziplin steckten hinter dem äußeren Schein von Zartheit, Mühelosigkeit und Unschuld. Die Rolle des Tänzers weist Ähnlichkeiten zu den Automatenkonstruktionen des 18. Jahrhunderts auf.<sup>123</sup>

Der klassische Balletttänzer ähnelt diesem Prinzip der Ausbildung der körperlichen Kampfmaschine insofern, da seine Technik ebenso präzise erlernt, jede Bewegung einverleibt und ausgeführt werden muss. Dies sollte im besten Fall, ohne nachdenken zu müssen,

---

<sup>123</sup> Vgl. Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 124-131.

funktionieren. Was passiert, wenn der Tänzer im Ausführen einer Bewegung an jene denkt, führt Gabriele Brandstetter in ihrem Text *Kleist Choreographien* anhand einer Anekdote von Thomas Bernhard aus.

In dieser Anekdote berichtet Bernhard von einem berühmten Tänzer der Pariser Oper, der sich während eines Sprungs im Tanz durch Nachdenken zu Fall gebracht hat und seitdem gelähmt war. Der Tänzer sagte, er habe zum ersten Mal an die Kompliziertheit einer Schrittfolge gedacht und sei dadurch gestürzt. Es gilt während dem Tanz niemals an den Tanz zu denken, sondern einfach nur zu tanzen. Jene Anekdote erwähnt Brandstetter als kleine Parodie auf Kleists »Marionettentheater« in Bezug auf den Sündenfall der Reflexion.<sup>124</sup>

Kleists Bewegungssprache und seine Tanzschrift sind ebenso komplex, wie rasant angelegt. Die Faszination liegt stets auf der riskanten Bewegung. Die Lust am Kämpfen und den anderen zu besiegen ist das, was die Protagonisten antreibt und sie in eine spektakuläre Choreographie verwickelt.

## 5.2 Zweiter Auftritt: Der erste Sturz

Kleist benutzt diesen Auftritt, um von Penthesileas verbissener Verfolgungsjagd auf Achilles und ihrem ersten Sturz durch diverse andere Figuren berichten zu lassen. Jene Szene trägt sich in einem Geklüft zu. Penthesilea versucht eine steile Felswand zu erklimmen, um an ihre Beute Achilles heranzukommen. Und obwohl der Absturz „unersteiglich“<sup>125</sup> ist, gibt sie nicht nach und klettert an ihm hoch bis sie

„Der Hauptmann. [...]

Und da sie jetzt auf einem

Granitblock steht, von nicht mehr Flächenraum

Als eine Gemse sich zu halten braucht;

Von ragendem Geklüfte rings geschreckt,

---

<sup>124</sup> Vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 30.

<sup>125</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 332.

Den Schritt nicht vorwärts mehr, nicht rückwärts wagt;

Der Weiber Angstgeschrei durchkreischt die Luft:

Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin,

Von los sich lösendem Gestein umprasselt,

Als ob sie in den Orkus führte, schmetternd

Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück,

Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts:

Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf.“<sup>126</sup>

Dieser erste Sturz der Amazone markiert den Beginn einer Reihe weitere Stürze. Gabriele Brandstetter setzt sich u.a. mit dem Sturz in Kleists Texten auseinander und schreibt über jenen Bruch in der Choreographie Folgendes.

„Es geht um den Moment, in dem das Gehen *im* Schritt bricht. Da, wo zugleich auch eine Lücke in der Ordnung der Bewegung im Raum – also in der Choreographie – aufreißt. Michel de Certeau nennt diese Produktion des Raumes in der Bewegung »Raum der Äußerung«.“<sup>127</sup>

Jeder Mensch kennt diesen körperlichen Zustand, jeder erlebt es im Laufe seines Lebens mehrmals. Es braucht nur ein plötzliches Hindernis bzw. Ereignis, ein unaufmerksamer Moment im alltäglichen Leben. Er verursacht, dass wir die Kontrolle über unseren Körper verlieren. Wir verlieren das Gleichgewicht und stolpern. Manchmal fangen wir oder jemand anderes uns rechtzeitig auf, aber allzu oft, wenn der Körper zu sehr ins Schwanken gerät und niemand zur Hilfe eilt, fallen und stürzen wir. (Ob nun gerade noch aufgefangen oder bereits am Boden liegend, das unangenehme Gefühl, nebst den Schmerzen, das sich kurz darauf in uns breit macht, ist bekannt. Die Scham. Doch darauf soll hier nicht näher eingegangen werden.) Viel interessanter für diese Arbeit ist jener *Moment, in dem das Gehen im Schritt*

---

<sup>126</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 332.

<sup>127</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 30.

bricht und sich ein neuer Raum, eine neue Körper-(An-)Ordnung auftut, sich der Tanz verändert und neue Wege geht.

Der Moment des ersten Sturzes der Amazonenkönigin sollte schwere Verletzungen oder gar den Tod mit sich bringen, doch dem ist nicht so. Denn wie im weiteren Verlauf des Stückes bekannt wird, steht sie immer wieder auf.

### 5.2.1 Gravitation vs. Elevation

Was löst einen Sturz prinzipiell aus? Ein plötzlicher Kontrollverlust über den Körper und das Gleichgewicht. Die Thematik des Schwerpunktes und der Gravitation hat Kleist in seinem Essay *Über das Marionettentheater* behandelt.

„Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, dass sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegentrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene die sie an Erde fesselt.“<sup>128</sup>

Im klassischen Ballett gilt es, die Schwerkraft so gut es geht zu überwinden. Durch einen enormen Kraftaufwand wird Leichtigkeit und eine scheinbare Bezwingung des Gesetzes, dem wir Menschen unterliegen, vermittelt. Es gilt sich der Anziehungskraft der Erde zu entziehen. Ganz anders als im zeitgenössischen Tanz, der den Tänzer genau mit jener Kraft der Erde aus dem Boden heraus arbeiten lässt und ihm erlaubt die Schwere des eigenen Gewichts nach außen hin zu zeigen.

Bernhard Greiners Text *Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik.*, der sich im Kleist-Jahrbuch 2005 befindet, beschäftigt sich mit jenem Aspekt der Fallgesetze. Penthesilea, die aus Fleisch und Blut ist, kann nicht wie die Marionette von einer größeren Kraft in die Lüfte gehoben werden. Sie ist im Gegensatz zur Puppe nicht *antigrav*, sondern hat mit dem Austarieren der richtigen Balance der horizontal und vertikal wirkenden Kräfte zu kämpfen.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 83.

<sup>129</sup> Vgl. Greiner, *Sturz als Halt*, S. 76.

Penthesilea kann nach der Begegnung mit Achilles ihren Körper nicht mehr annähernd so gut kontrollieren, wie sie es zuvor gewohnt war. Ihre Gefühle bringen sie aus dem Gleichgewicht und sorgen für Momente des vorübergehenden Kontrollverlusts.

Dieser erste Sturz zeigt bereits, dass Penthesilea sowohl Achilles als auch den Ansprüchen jener Verfolgung körperlich unterlegen bzw. nicht gewachsen ist. Ihr Urteilsvermögen über ihren eigenen Körper ist geblendet von der verbissenen Jagd. Da sie allerdings hartnäckig ist, „sich nichts bricht und auch nichts daraus lernt“<sup>130</sup>, verfolgt sie den Krieger weiter.

Der Auftritt endet mit dem Verschwinden Achilles am Horizont, woraufhin die Griechen beschließen ihn zu finden und der Königin zu entreißen.

### **5.3 Dritter Auftritt: Wendemanöver, Finten und ein erneuter Sturz**

Dieser Auftritt veranschaulicht die waghalsigen Verfolgungsjagden, die Reit- und Wendemanöver der Protagonisten mit ihren Streitwägen. Erzählt wird die Szene aus der Sicht der Griechen.

„Der Ätolier.

Seht! Wie sie mit den Schenkeln

Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!

Wie sie, bis auf die Mähnen herab gebeugt,

Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt!

Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen:

Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger!

Das Heer bleibt keuchend hinter ihr, wie Köter,

Wenn sich ganz aus die Dogge streckt, zurück!

---

<sup>130</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 332.

Kaum daß ihr Federbusch ihr folgen kann!“<sup>131</sup>

Doch Achilles trickst Penthesilea mittels einer geschickten Finte, einem plötzlichen Wendemanöver aus und verursacht so, dass die Amazone erneut stürzt.

„Der Ätolier.

Doch jetzt urplötzlich reißt er –

Der Doloper.

Das ganze Roßgeschwader reißt er plötzlich

Zur Seit herum!

Der Ätolier.

Zu uns her fliegt er wieder!

Der Myrmidonier.

Ha! Der Verschlagne! Er betrog sie –

Der Doloper.

Hui!

Wie sie, die Unaufhaltsame, vorbei

Schießt an dem Fuhrwerk. -

Der Myrmidonier.

Prellt, im Sattel fliegt,

Und stolpert –

Der Doloper.

Stürzt!

Der Hauptmann.

---

<sup>131</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 335.

Was?

Der Myrmidonier.

Stürzt, die Königin!

Und eine Jungfrau blindhin über sie -<sup>132</sup>

Die Männer wiederholen „Stürzen“ dreimal und freuen sich über das Spektakel. Doch dann erstarren sie. Penthesilea richtet sich erneut auf.

„Der Ätolier.

Doch jetzt – *ein Wind erhebt sich; Tag wird es,*

*Und eine der Gestürzten rafft sich auf.*“

[...]

Der Myrmidonier.

Obs die Königin?

-Daß mir den Dienst die Augen weigerten!

Dort steht sie!

[...]

Dort, beim Kroniden,

Wo sie gestürzt: in jener Eiche Schatten!

An ihres Pferdes Nacken hält sie sich,

Das Haupt entblößt – seht ihr den Helm am Boden?

Die Locken schwachhin mit der Rechten greifend,

Wischt sie, ists Staub, ists Blut, sich von der Stirn.

[...]

---

<sup>132</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 336.

Der Hauptmann.

Die Unverwüstliche!

Der Ätolier.

Die Katze, die so stürzt, verreckt; nicht sie!“<sup>133</sup>

Die Griechen sind geschockt, fassungslos gar beeindruckt darüber, dass sie den Sturz überlebt hat und wieder auf beiden Beinen steht.

### 5.3.1 Analyse des dritten Auftritts

Alexander Honold setzt sich in seinem Aufsatz *Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater*. u.a. mit den Themen der Gravitation, Figurenkonstellationen und deren Laufbahn, sowie Wendemanövern zu Pferd auseinander und vergleicht sie mit astronomischen Bahnbewegungen.

„In Kleist Dramatik sind die wirkenden Kräfte eines Naturtheaters am Werk: sie haben ihr Grundmodell in den aus zirkulärem Bogenlauf und pfeilgeraden Vektoren aufgespannten Bahnbewegungen der Himmelskörper. Werden diese jedoch *down to earth* gebracht, in irdisches Handeln übersetzt, dann treten Friktionen, Entgleisungen und Zerstörungen auf, wie sie am Himmel kaum vermutet werden und diesem auch schwerlich anzulasten sind.“<sup>134</sup>

Genau jene Spannungen, Linien und Verläufe sind es, die gestört werden, wenn zwei wie Penthesilea und Achilles aufeinandertreffen und sich Gefühle für den anderen entwickeln. Dies meint auch Honold – „Wo Liebesgefühle aufkeimen, ist meistens schon etwas aus dem Gleichgewicht geraten.“<sup>135</sup> – und geht so auf die emotionale Beziehung von Achilles und Penthesilea ein. Ebenso widmet er sich speziell den Bahnen der Verfolgungsjagden jener beiden.

---

<sup>133</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 336-337.

<sup>134</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 79.

<sup>135</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 87.

„Wenn Achill seiner Verfolgerin zweimal auf geschwungener Bahn zu entkommen versucht, trachtet sie ihm den Weg abzuschneiden, indem sie seinen Kreisbogen mit einer scharfen Geraden durchquert.“<sup>136</sup>

Der dritte Auftritt markiert das beinahe Aufeinanderprallen der Protagonisten und den zweiten Sturz der Amazonenkönigin und entlässt am Ende beide dementsprechend verwirrt in ihre jeweiligen Lager. Nun sollen sie im vierten und fünften Auftritt endlich selbst zu Wort kommen.

Die rasende Verfolgungsjagd, der wilde Tanz am Schlachtfeld, wird nun unterbrochen. Achilles wird von seinen Kameraden in Empfang genommen. Penthesileas Gefolge eilt an den Platz unter der Eiche, wo sie ihre veränderte Königin vorfinden.

## 5.4 Fünfter Auftritt. Der Auftritt Penthesileas

Nun ist Penthesilea erstmals selbst anwesend und kommt zu Wort. Es spricht eine Frau, die zwischen ihrer Rolle als Amazonenkönigin und ihren privaten Gedanken und Gefühlen hin und her gerissen ist. Ihre bisher gekannte Körper-Ordnung wird durch ihre Gefühle für Achilles bedroht, gelähmt, und schlussendlich gebrochen und aufgelöst. Damit einhergehend sind ebenso die Ordnung und das System des Amazonenstaates gefährdet. Sie ist geschwächt und beschämt, dass sie Achilles gerade eben durch sein Wendemanöver zu Pferd ausgetrickst hat und möchte nichts von den Freuden- und Siegesgesängen der übrigen Amazonen hören.

### 5.4.1 Staub – Boden – Schlachtgetümmel

Gerade eben noch selbst im Staub gelegen, wünscht die Amazonenkönigin sich erneut ins Schlachtgetümmel zu stürzen. Sie will Achilles bändigen und zu *ihrer Füße Staub*<sup>137</sup> sehen.

„Penthesilea.

Nichts vom Triumph mir! Nichts vom Rosenfeste!

Es ruft die Schlacht noch einmal mich ins Feld.

---

<sup>136</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 90.

<sup>137</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 343.

Den jungen trotzgen Kriegsgott bändg‘ ich mir,

[...]

Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,

Den Übermütigen, der mir an diesem

Glorwürdigen Schlachtentag, wie keiner noch,

Das kriegerische Hochgefühl verwirrt.

Ist das die Siegerin, die schreckliche,

Der Amazonen stolze Königin,

Die seines Busens erzne Rüstung mir,

Wenn sich mein Fuß ihm naht, zurückspiegelt?

Fühl ich, mit aller Götter Fluch Beladne,

Da rings das Heer der Griechen vor mir flieht,

Bei dieses einzgen Helden Anblick mich

Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,

Mich, *mich* die Überwundene, Besiegte?

Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward,

Auch des Gefühls, das mich zu Boden wirft?

Ins Schlachtgetümmel stürzen will ich mich,

Wo der Hohnlächelnde mein harrt, und ihn

Mir überwinden, oder leben nicht!“<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 343.

Sie hat Zweifel an ihren aufkeimenden Gefühlen ebenso wie an dem, was sie bisher als richtig empfand. Sie ist verwirrt und hinterfragt die Wirkung, die Achilles auf sie hat. Das Gefühl der Lähmung, des Getroffen-Werdens im Innersten, macht sich breit. Das Herz, der Ort, *der kein Busen ward*, da sich die Amazonen die linke Brust abtrennen, ist der Ort an dem nun ein Gefühl so schwer sitzt, dass es sie zu Boden wirft. Sie ist eben keine Marionette, die keine Gefühle, keine inneren Regungen verspürt, sich daher nicht *zieren* kann und niemals den Schwerpunkt, die Balance verliert. Sie ist ein Mensch und muss mit ihrem Gemütszustand und dessen Wirkung auf ihren Körper umgehen, die Gefühle zur Not unterdrücken.

Diese Stelle markiert die innere Zerrissenheit wie keine andere. Gilt ein Gedanke noch der Reflexion, steuert der nächste in eine andere Richtung: Rache. Sie kann nicht verlieren, ihm unterliegen. Damit sie ihn mit zum Rosenfest nehmen kann, muss er ihr am Schlachtfeld unterliegen.

#### **5.4.2 Ruhe, empörte Sinne und zitternde Glieder**

Stillstand. Der Moment im Tanz, der scheinbar kein Tanz ist. Ein Moment der Ruhe, des sich Erholens. In jenen Moment möchte Penthesileas treue Freundin Prothoe die Amazonenkönigin versetzen. Sie ist besorgt um ihren körperlichen und geistigen Zustand.

„Prothoe.

Wenn du dein Haupt doch, treue Königin,

An diesem treuen Busen ruhen wolltest.

Der Sturz, der dir die Brust gewaltsam traf,

Hat dir das Blut entflammt, den Sinn empört:

An allen jungen Gliedern zitterst du!

Beschließe nichts, wir alle flehen dich,

Bis heitrer dir der Geist zurückgekehrt.

Komm, ruhe dich bei mir ein wenig aus.“<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 343-344.

Prothoe stellt fest, dass Penthesileas Körper mittlerweile unkontrollierbare kleine Bewegungen ausführt: er zittert.

Prothoe verkörpert Loyalität und Klarheit im Geiste. Sie ist es, die der Königin am nächsten steht, die glaubt ihre Königin zu kennen. Doch als diese beginnt wirre Gedanken, untypische Äußerungen und Handlungen an den Tag zu legen, fängt Prothoe an zu glauben, dass Penthesilea langsam den Verstand verliert.

„Penthesilea.

„Warum? Weshalb? Was ist geschehn? Was sagt ich?

Hab ich? - Was hab ich denn - ?“

Die fragenden Worte der Königin lassen auf einen geistig verwirrten Zustand schließen.

Prothoe fleht die himmlischen Götter an, Penthesilea zu beschützen. Die Königin gibt sich einem Redeschwall hin, in dem sich ihr geistiger Zustand, ihre Verwirrung über den Verlauf der Ereignisse und ihre Zweifel herauskristallisieren. Dabei stechen folgende Sätze heraus, die den Bruch mit der Ordnung markieren.

„Penthesilea.

Denk ich bloß *mich*, sinds *meine* Wünsche bloß,

Die mich zurück aufs Feld der Schlachten rufen? [...]“<sup>140</sup>

Penthesilea hinterfragt hier sowohl ihre Motivation als auch die der übrigen Amazonen, (nicht) erneut in den Kampf zu ziehen. Ihr Tonfall klingt beinahe vorwurfsvoll.

„Penthesilea. [...]

---

<sup>140</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 344.

Soll ich von seiner Fers, ich Rasende,  
Die nun schweißerfüllte Sonnen schon  
An seinem Sturze rüttelte, entweichen:  
Da er vom Windzug eines Streiches muß,  
Getroffen, unter meines Rosses Huf,  
Wie eine reife Südfrucht, niederfallen? [...]“<sup>141</sup>

Da Achilles bisher noch nicht zu Boden gefallen, nicht durch ihre Hand besiegt ist und sich die Amazonen nicht voll Freude ins Schlachtgetümmel stürzen wollen, keimt jene Frage in ihr auf. Und wird vom darauf folgenden Gedanken sogleich erstickt. Nein, sie wird das, was sie begonnen hat, auch zu Ende bringen. Sogleich verflucht sie jene Sinneswandlung:

„Penthesilea. [...]

Verflucht das Herz, das sich nicht mäßgen kann.“<sup>142</sup>

Sie zieht ihre Priesterin zu Rat, um den übrigen Amazonen klar zu machen, dass Achilles besiegt werden muss, da sonst der Rest der bereits eroberten Beute in Gefahr sei. Prothoe, die sie noch immer davon abhalten will, wird zum Schweigen gebracht.<sup>143</sup>

„Penthesilea.

Schweig, Verhasste!

Asteria fühlt, wie ich, es ist nur einer

Hier mir zu sinken wert: und dieser eine,

Dort steht er noch im Feld der Schlacht und trotzt!“<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 345.

<sup>142</sup> Ebd. S. 345

<sup>143</sup> Vgl. S. 347.

<sup>144</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 347.

Prothoe ist entsetzt über das ihrer Ansicht nach leichtsinnige Vorhaben ihrer Königin. Niemals wird sie in diesem von Leidenschaft beeinflussten Zustand den Peliden besiegen. (Sondern eher die bereits bezwungenen Jünglinge verlieren). Eine Amazone meldet kurz darauf, dass Achilles sich nähert und löst damit aus, dass Penthesilea nur noch von Kampfeslust erfüllt nach ihren Waffen verlangt, gleichzeitig jene eisernen Geräte mit denen sie den Peliden umarmen muss, verflucht. Sie warnt die übrigen Amazonen, dass ihr keine dem Peliden auch nur ein Haar krümmt.<sup>145</sup>

„Penthesilea.

Er naht – Wohlauf, ihr Jungfrauen, denn zur Schlacht! –

Reicht mir der Spieße treffendsten, o reicht

Der Schwerter wetterflammendstes mir her!

Die Lust, ihr Götter, müsst ihr mir gewähren,

Den einen heißersehnten Jüngling siegreich

Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen.

[...]

Ich nur, ich, weiß den Göttersohn zu fällen.

Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,

Soll mit der sanftesten Umarmung ihn

(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)

An meinen Busen schmerzlos niederziehn.

Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall,

Daß seiner Glieder keines sich verletze. [...]"<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. S. 348.

<sup>146</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 349.

### **5.4.3 Analyse des fünften Auftritts**

Der fünfte Auftritt ist als der Auftritt Penthesileas gekennzeichnet. Kleist, der große Teile der Handlung abseits der Bühne passieren und durch Boten berichten lässt, lässt die Protagonistin endlich selbst auftreten, mit ihrem Körper anwesend sein und für sich selbst sprechen. Der Auftritt ist von Penthesileas Stimmungsschwankungen und unkontrollierten Körperregungen durchzogen. Es ist jetzt mehr denn je klar, dass diese Amazone ein Wesen aus einer anderen Welt ist und weder dem klassischen noch dem antiken Ideal einer Frauenfigur entspricht.

Der Boden wird in diesem Auftritt als der Ort der Niederlage bezeichnet. Dem Gegner zu Füßen und im Staub vor ihm zu liegen, bedeutet dem Feind und der Gravitation zum Opfer gefallen zu sein. Dies kann ebenso durch die Schwere der Gefühle, die einen zu Boden werfen, passieren.

Gleichzeitig bietet sich der Boden als Ort der Ruhe, der Pause und der Reflexion an. Penthesilea ist von ihrem gewaltsamen Sturz, laut Prothoe, nicht mehr bei Sinnen und soll sich ausruhen bis sie wieder klar denken kann. Doch eigene Interessen, die Leidenschaft den Peliden zu fällen, lenken die Amazonenkönigin und lassen den Moment des Nicht-Tanzes nur allzu schnell verstreichen

## **5.5 Siebenter Auftritt. Kleists Kampf-Choreographien**

Im siebten Auftritt wird zum zweiten Mal auf den „Tanz“ der Amazonenkönigin verwiesen. Ein „Tanz“, der sich am Schlachtfeld zuträgt und die Lust am Kampf und an der Jagd Penthesileas auf Achilles beschreibt.

Gespannt folgen die Hauptmännin, die Oberpriesterin und einige Mädchen der Mauerschau eines Mädchens, das von einem Hügel aus die Schlacht beobachtet. Sie sind schockiert, dass die Amazonenkönigin, noch bevor sie den Kampf gewonnen hat, bereits Befehl zum Pflücken der Rosen für das Siegesfest gab.

„Die Oberpriesterin.

Vor wenigen Minuten

In jenes Obeliskens Schatten stand ich,  
Als der Pelid, und sie, auf seiner Ferse,  
Den Winden gleich, an mir vorüberrauschten.  
Und ich: wie geht's? fragt ich die Eilende.  
Zum Fest der Rosen, rief sie, wie du siehst!  
Und flog an mir vorbei und jauchzte noch:  
Laß es an Blüten nicht, du Heilige, fehlen!«<sup>147</sup>

Jene verfrühte Anordnung zum Pflücken der Rosen für das Siegesfest verrät, dass die Königin sich ihres Sieges über den Peliden noch immer sicher ist, obwohl sie sich bereits zweimal geschlagen geben musste. Tatsächlich ist ihr Urteilsvermögen getrübt, doch davon spürt die Rasende nichts.

Die Lust am Kämpfen charakterisiert hier den Tanz der Amazone. Sie wird in ihrem Kriegsschmuck als prächtig aussehend beschrieben. Eine Kriegerin durch und durch. Welche Choreographie legt Kleist hier an? Penthesilea jagt Achilles über die Felder und ist sich ihres Sieges bereits sicher. Sie ist von ihrer Selbstsicherheit geblendet. Obwohl sie der Pelide bereits durch die waghalsigen Wendemanöver mit seinem Pferdewagen ausgetrickst und zu Fall gebracht hat, rafft sie sich erneut auf und verfolgt ihn weiter. Ihr Gefolge muss mit Verwunderung zusehen, wie sich ihre Königin, besessen diesen einen Mann zu unterwerfen, selbst überschätzt und sich von niemandem abhalten lässt die riskante Jagd fortzusetzen.

„Die Hauptmännin.  
Zum Kampf steht sie gerüstet,  
Ich sags euch, dem Peliden gegenüber,  
Die Königin, frisch, wie das Perserroß,

---

<sup>147</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 355.

Das in die Luft hoch aufgebäumt sie trägt,  
Den Wimpern heire Blick‘, als je, entsendend,  
Mit Atemzügen, freien, jauchzenden,  
Als ob ihr junger kriegerischer Busen  
Jetzt in die erste Luft der Schlachten käme.“<sup>148</sup>

Kampf und Tanz sind in der *Penthesilea* eng miteinander verbunden. Daher kann man aus heutiger Sicht von einer Art Kampf-Choreographie sprechen. Kleist hat sich explizit mit Kampf und Tanz auseinandergesetzt. Wie zum Beispiel in dem Essay *Über das Marionettentheater*, der Erzählung *Der Zweikampf* oder der Anekdote über zwei englische Boxer. Wenn Kleist Körper tanzen und kämpfen lässt, so bezieht er sich dabei sowohl auf den physischen Zustand des Körpers, als auch immer auf die psychischen Verfassungen der Figuren, den inneren Kampf mit der Situation und den Gefühlen der Protagonisten.

Hier steht nun der Körper im Vordergrund. Die Lust am Kampf lässt Penthesilea tanzen. In der Antike sowie bei Naturvölkern war dies Gang und Gebe. Tanz diente als Ausdruck für Lust und Freude. Ebenso als Bitte für eine erfolgreiche Jagd.<sup>149</sup> Penthesileas Bewegungen werden mit denen einer Tänzerin assoziiert, die ihrer Beute – ihrem Gegenüber - entgegen tanzt.

„Das Mädchen.

An aller Jungfrau Spitze!

Seht, wie sie, in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd,

Voll Kampflust ihm entgegen tanzt! [...]“<sup>150</sup>

Kurz darauf treffen und schmettern die Körper der beiden aufeinander ein. Die Gewalt und Kraft mit der die Wucht des Einschmetterns verbunden wird, ist so groß, dass sie mit der

---

<sup>148</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 355.

<sup>149</sup> Vgl. 4.2.1

<sup>150</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 357.

zweier Sterne gleichgesetzt wird. Die Erde der Götter muss festgehalten werden, so stark ist der Aufprall der beiden.

„Das erste Mädchen *auf dem Hügel*.

Ha, jetzt treffen sie einander!

Ihr Götter! Haltet eure Erde fest –

Jetzt, eben jetzt, da ich dies sage, schmettern

Sie, wie zwei Sterne, auf einander ein!“<sup>151</sup>

Die Oberpriesterin schickt eine Amazone los, um die Königin vom Kampf abzuhalten. Jene kehrt mit einer Botschaft Prothoes zu ihr zurück mit der Bitte, die Priesterin solle beten:

„Die Amazone. [...]

Daß ihr dies eine Haupt im Kampf noch falle;

Sonst keine Rettung gibt's, für sie und uns.

Die Oberpriesterin.

O sie geht steil-bergab den Pfad zum Orkus!

Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft,

Dem Feind in ihrem Busen wird sie sinken.

Und alle reißt sie in den Abgrund hin; [...]"<sup>152</sup>

### 5.5.1 Analyse des siebenten Auftritts

Der Kampf, seine Brutalität und die Lust am Kämpfen stehen im Mittelpunkt dieses Auftritts. Kleists Faszination an riskanten Bewegungen und der Sensation des Kontrollverlustes im Kampf und Kampfsport hat Günter Blamberger in seinem Text *Von der Faszination riskanter*

---

<sup>151</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 357.

<sup>152</sup> Kleist, *Penthesilea*, S.358.

*Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen* ausführlich untersucht. Jener Text wurde bereits unter 4.2.3 (Tanzen und Kämpfen) analysiert und auf die Penthesilea bezogen.

Der Vergleich mit Himmelsköpern, die auf einander einschmettern, ist in der Kleist Forschung u.a. von Alexander Honold in seinem Aufsatz *Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater* unternommen worden. So schreibt Honold „Astronomie ist um 1800 eine *episteme* Revolution.“<sup>153</sup> Die neuen Errungenschaften der Naturwissenschaft unterstützten das Gedankengut der Französischen Revolution, in der sich das Volk gegen den Adel und dessen absolutistische – man denke an Ludwig XIV, der sich als Sonnengott inszenierte – Herrschaft wehrte.

Penthesilea und Achilles, zwei Sterne, deren Kampf nicht von dieser Welt, der Welt der Amazonen, ist. Eine Welt, in der ein Wunsch eines Individuums nach Liebe keinen Platz hat. Der Oberpriesterin ist wie keiner anderen in diesem Stück klar, dass nicht Achilles sondern das Gefühl der Liebe der wahre Feind ist, dem Penthesilea erliegen wird. Deshalb müssen die Götter angerufen werden, ihre Erde festzuhalten um den Aufprall der beiden zu dämpfen, und damit Achilles Haupt Penthesilea zum Opfer fällt.

## **5.6 Achter Auftritt. Im Kampf gefallen und ohnmächtig**

Der achte Auftritt ist einer der Kürzesten und Bedeutendsten des gesamten Stückes. Es werden von der Obersten die Auswirkungen des Kampfes geschildert, nachdem Penthesilea und Achilles auf dem Schlachtfeld aufeinander eingeschmettert sind.

„Die erste Priesterin.

Wo ist die Königin?“

Die Oberste.

Im Kampf gefallen,

---

<sup>153</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 83.

Das ganze Amazonenheer zerstreut.“<sup>154</sup>

Waren ihre bisherigen Begegnungen im Modus der Verfolgung und der Jagd stets von körperlicher Distanz geprägt, erfolgt nun erstmals der Moment einer tatsächlichen physischen Berührung. Penthesilea ist währenddessen jedoch ohnmächtig. Folgende Textstelle beschreibt die Körper von Penthesilea und Achilles und ihr räumliches und emotionales Verhältnis zueinander.

„Die Oberste.

Laß kurz das Ungeheuerste dir melden!

Achill und sie, mit vorgelegten Lanzen,

Begegnen beide sich, zween Donnerkeile,

Die aus Gewölken in einander fahren;

Die Lanzen, schwächer als die Brüste, splittern:

Er, der Pelide, steht, Penthesilea,

Sie sinkt, die Totumschattete, vom Pferd

Und da sie jetzt, der Rache preisgegeben,

Im Staub sich vor ihm wälzt, denkt jeglicher,

Zum Orkus völlig stürzen wird er sie;

Doch bleich steht selbst der Unbegreifliche,

Ein Todesschatten da, ihr Götter! ruft er,

Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!

Vom Pferde schwingt er eilig sich herab;

Und während, von Entsetzen noch gefesselt,

---

<sup>154</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 359.

Die Jungfrau stehn, des Wortes eingedenk  
Der Königin, kein Schwert zu rühren wagen,  
Dreist der Erblassenen naht er sich, er beugt  
Sich über sie, Penthesilea! ruft er,  
In seinen Armen hebt er sie empor,  
Und laut die Tat, die er vollbracht, verfluchend,  
Lockt er ins Leben jammernd sie zurück!“<sup>155</sup>

Kleist beschreibt zunächst die Kampf-Choreographie. Penthesilea und Achilles sind zu Pferd unterwegs und reiten aufeinander zu. Er vergleicht den Aufprall der beiden Lanzen mit den Kräften zweier Donnerkeile, die ineinander fahren. Und da sie nicht so stabil sind, wie die Rüstungen, splintern sie. Penthesilea sinkt von ihrem Pferd. Kleist wählt hier ein sehr sanftes Wort für den – sicherlich gewaltsamen – Sturz der Königin. Achilles (bzw. sein Pferd) steht. Penthesilea liegt vor ihm auf dem Boden, wälzt sich im Staub und befindet sich somit in der hilflosen Position der Besiegten. Doch Achilles will sie nicht, wie die Amazonen fürchten, zum Orkus stürzen. Er ist geschockt, bleich im Gesicht, getroffen vom Blick der Sterbenden und schwingt sich von seinem Pferd herab, um sich über die Amazonenkönigin zu beugen, sie in seinen Armen empor zu heben und ins Leben zurück zu rufen. Unterbrochen wird jene fast rührselige Szene von Prothoe, die ihm die Königin aus den Armen reißt. Kurz darauf erwacht Penthesilea. Ihre Rüstung ist zerrissen, ihr Haar „verstört“. Kein königlicher Anblick.

„Die Oberste. [...]

Man führt sie röchelnd, mit zerrißner Brust,

Das Haar verstört vom Scheitel niederflatternd,

Den hintern Reihn zu, wo sie sich erholt; [...]"<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 359.

<sup>156</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 360.

Als Zeichen seiner Freundschaft ruft Achilles ihnen zu, wirft sein Schwert weg, reißt sich die Rüstung vom Leib und folgt ihnen nach. Doch die Amazone ist schnell fort und wird von ihrer Freundin zu den übrigen Amazonen, den Priesterinnen und Obersten, geführt.

„Die erste Priesterin.

Seht, seht! Da wankt, geführt von Prothoe,

Sie selbst, das Bild des Jammers, schon heran!“<sup>157</sup>

Ihr Schritt ist nicht mehr selbstsicher, ihre Beine gewähren ihr keinen standfesten Halt. Sie wankt. Sie kann nicht mehr alleine stehen oder gehen. Sie wird geführt.

### 5.6.1 Analyse des achten Auftritts

Nun ist die Amazonenkönigin zum zweiten Mal gefallen, sowohl Achilles als auch ihren Gefühlen für ihn unterlegen. Ihr Tanz auf dem Schlachtfeld wurde vom Moment des Sturzes unterbrochen. Gabriele Brandstetters Beschreibung was Tanz alles sein kann, soll auf die Abwesenheit jenes Bruches in der Bewegungsabfolge hin gelesen werden.

„Tanzen meint: ein Spiel der Schritte, die Beherrschung des Schrittsetzens, Springens, der Verkettung von Bewegungen – sowie die dazu nötige Körperdisziplin.“<sup>158</sup>

Was aber, wenn jene Kontrolle durch einen Sturz verloren geht? Wenn der Körper und der Geist plötzlich ohnmächtig wird? Penthesilea ist unmittelbar nach ihrem Sturz vom Pferd ohnmächtig geworden.<sup>159</sup> Gabriele Brandstetters Text *Kleists Choreographien* soll zur Analyse herangezogen werden. In jenem betitelt sie einen Abschnitt *Lücken in der Bewegung – Fermate, oder Choreographie der Pause*.<sup>160</sup> Die Lücke, um die es in der Textstelle des achten Auftritts geht, ist klein und wird von Kleist nicht weiter beachtet. Vielleicht um eine Spannung bis zum Ende des neunten Auftritts zu erzeugen, in dem der Ohnmacht der

---

<sup>157</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 360.

<sup>158</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 30.

<sup>159</sup> Am Ende des neunten Auftritts wird sie erneut ohnmächtig. Dieses Mal für die gesamte Zeit des zehnten bis in den vierzehnten Auftritt hinein.

<sup>160</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 31.

Amazonenkönigin viel Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird. Brandstetter spricht von einer „Formulierung eines Paradoxes des Tanzes“<sup>161</sup> und bezieht sich dabei auf die bekannte Stelle in Kleists Essay *Über das Marionettentheater*.

„Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.“<sup>162</sup>

Der Moment, in dem Penthesilea nach ihrem Sturz am Boden liegt und von Achilles zurück ins Leben gelockt wird, ein Moment des Nicht-Tanzes im Tanz, der durch Bewegung verdeckt werden müsse. Brandstetter spricht von einem „Zeitsprung der Choreographie, der sich selbst dissimuliert“<sup>163</sup> und verweist auf die ersten Tanz- und Choreographietraktate der Renaissance, in denen die Zäsur des Nicht-Tanzes im Tanz als der Moment der *Posa* benannt wird. Domenico da Piacenza beschreibt diesen Moment des Anhaltens, der Ruhe und Pause, als eine leicht betonte Markierung des Einhaltens in der Bewegung. Jene Momente gehören dem Gesamt der Choreographie an – sie sind Tanz!<sup>164</sup>

Brandstetter verweist auf den deutschen Philosophen Rudolf zur Lippe, der darauf hingewiesen hat, „dass die »Posa« einen Augenblick der Transformation öffnet und damit ein reflexives Moment in die (Nicht-)Bewegung einträgt.“<sup>165</sup> Ebenso wird jenem Moment ein Zustand gesteigerten Ausdrucks zugeschrieben.

„Domenico da Piacenza beschreibt diese herausgehobene Raum-Zeit-Figur des Einhaltens in der Bewegung mit prägnanten Topoi der Plötzlichkeit, ja, des Schocks. Das Anhalten der »Posa« sei wie der Blick der Medusa. Es sei wie der Flug des Falken, der inmitten der Flugbewegung anhält, um dann im Sturzflug, wie ein Stein, auf seine Beute zuzustoßen.“<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 31.

<sup>162</sup> Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 83.

<sup>163</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 31.

<sup>164</sup> Vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 31-32.

<sup>165</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 32.

<sup>166</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 32.

Achilles, der durch Penthesileas Sturz bleich im Gesicht, vom Entsetzen gefesselt, einem Schock ausgeliefert wird, ahnt nicht, dass Penthesilea, wie der Falke, bloß in der Bewegung angehalten hat, um kurz darauf auf ihn, ihre Beute, im Sturzflug zuzustoßen.

## 5.7 Neunter Auftritt. Grazie - Sturz – Halt

Achilles naht und die Amazonen beschwören ihre Königin die Flucht zu ergreifen. Doch jene ist zu schwach und verweigert zu fliehen. Sie ist es leid die Regeln des Amazonenstaates einzuhalten und spricht offen aus, was sie denkt.

„Penthesilea.

Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht

Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?

Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?

Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?

Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur

An diese Brust will ich ihn niederziehen!“<sup>167</sup>

Das, was nicht sein darf, ist eingetreten. Penthesilea hat sich verliebt. Die übrigen Amazonen bezeichnen sie als Rasende, jemand der von Sinnen ist und nur noch an einen individuellen Wunsch denkt. Prothoe gibt dem Sturz die Schuld.

„Prothoe.

Der Sturz

Hat völlig ums Bewußtsein sie gebracht.“<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 361.

<sup>168</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 361.

Das Bewusstsein hat Penthesilea unmittelbar nach ihrem Sturz tatsächlich verloren und obwohl sie jetzt bei körperlichem Bewusstsein ist, spricht Prothoe von einer Art geistiger Bewusstlosigkeit, die man mit fehlender Vernunft, Handlungsunfähigkeit oder Unberechenbarkeit gleichsetzen kann. Für die Amazonen ist Penthesileas Verhalten unerklärlich und nicht nachvollziehbar. Will sie sich ergeben, flüchten oder zu neuer Jagd aufbrechen?

### 5.7.1 Fassung und Grazie

„Penthesilea mit erzwungener Fassung.

Gut. Wie ihr wollt. Seis drum. Ich will mich fassen.

Dies Herz, weil es sein muß, bezwingen will ichs,

Und tun mit Grazie, was die Not erheischt.

Recht habt ihr auch. Warum auch wie ein Kind gleich,

Weil sich ein flüchtiger Wunsch mir nicht gewährt,

Mit meinen Göttern brechen? Kommt hinweg. [...]“<sup>169</sup>

Der Druck, der an dieser Stelle auf die Protagonistin ausgeübt wird, ist enorm. Ihre Fassung wird durch ihre Umgebung, die Amazonen und ihr Gesetz, erzwungen. Sie selbst muss sich zwingen, gefasst zu sein bzw. nach außen hin so zu wirken. Die Gefühle, die in ihrem Herzen aufgekeimt sind und sie aus der Bahn geworfen haben, möchte sie bezwingen. Der Konflikt zwischen Pflicht und Herzenswunsch war bisher nie gegeben. Die Königin befindet sich in einer noch nie dagewesenen Situation und gesteht sich ein, dass ihr das Glück, den persönlichen Wunsch – Achilles – gewährt zu bekommen, lieb gewesen wäre, sie aber nicht mit ihren Göttern, ihrem Gesetz, brechen werde, um dies zu erreichen. Sie erklärt sich bereit, ihr Volk und die Gefangenen in die Heimat zurück zu führen. Doch als Penthesilea kurz darauf die Rosen entdeckt, deren Pflücken sie zu Ehren ihres sichergeglaubten Sieges voreilig befahl, ist sie verärgert und zerhaut die Rosenkränze, um anschließend einen Hilferuf an

---

<sup>169</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 361.

Aphrodite, die Göttin der Liebe, zu senden. Ihr Volk ist in Aufruhr, da Achilles naht und ihre Königin keine Anstalten macht schnell zu fliehen.

### 5.7.2 Fluchtverweigerung

„Prothoe.

So fleh ich dich auf Knieen – rette dich!

Penthesilea.

Ach, meine Seel ist matt bis in den Tod!

*Sie setzt sich.*

Prothoe.

Entsetzliche! Was tust du?

Penthesilea.

Flieht, wenn ihr wollt.

[...]

Ich will hier bleiben.

Prothoe.

Wie, Rasende!

Penthesilea.

Ihr hörts. Ich kann nicht stehen.

Soll das Gebein mir brechen? Laßt mich sein.“<sup>170</sup>

Penthesileas Körper braucht nun Ruhe. Sie hat keine Kräfte mehr, um zu stehen oder zu gehen. Ihre Seele ist matt. Sie ist erschöpft, ausgelaugt, angeschlagen und schwach. Die

---

<sup>170</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 363.

körperlichen und die seelischen Strapazen zollen ihren Tribut. Ihr Wille ist es an diesem Platz zu bleiben, sich dem Rat und den Wünschen ihres Volkes zu entziehen und nicht vor Achilles zu fliehen. Sie will, dass sie in Ruhe gelassen wird, spricht sogar von dem Brechen ihrer Gebeine als mögliche Folge der von ihr verlangten Flucht. Penthesilea will aufgeben und sich nicht länger um ihre Pflichten als Amazonenkönigin kümmern. Sie ist bereit, alles Bisherige zu opfern und sich Achilles gefangen zu geben. Kleist beschreibt im Folgenden den Körper und seine Erscheinung sowie das, was man mit dem Körper eines anderen machen könnte bzw. was Penthesilea mit sich durch Achilles Hand machen lassen würde. Aus Erzählungen ist ihr bekannt, dass er Hektor um die Mauern Trojas schleifen lassen ließ.

„Penthesilea.

Laßt ihn kommen.

Laßt ihn den Fuß gestählt, es ist mir recht,

Auf diesen Nacken setzen. Wozu auch sollen

Zwei Wangen länger, blühnd wie diese, sich

Vom Kot, aus dem sie stammen, unterscheiden?

Laßt ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen,

Und diesen Leib hier, frischen Lebens voll,

Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen,

Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise,

Dem scheußlichen Geschlecht der Vögel, bieten.

Staub lieber, als ein Weib sein, daß nicht reizt.“<sup>171</sup>

Kleist lässt Penthesileas Körper fallen, sitzen, beinahe brechen. Ihre Lippen sprechen Todeswünsche aus und sie scheint sich gänzlich aufgeben zu wollen.

---

<sup>171</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 363.

### 5.7.3 Stürzende Tränen und Selbstreflexion

Kleist lässt Tränen aus Penthesileas Augen *stürzen*. Die Szenenanweisung lautet: „Penthesilea. *Die Tränen stürzen ihr aus den Augen, sie lehnt sich an einen Baum.*“<sup>172</sup> Selten gibt es in diesem Stück ausführlichere Nebentexte, die man auch als Regieanweisungen Kleists interpretieren kann, deswegen sticht diese Stelle heraus. Kleists Choreographie des Bruchs, des Sturzes, lässt nicht nur den Körper sondern sogar Tränen stürzen und unterstreicht damit die Gewaltigkeit jenes Weinens der Amazonenkönigin. Sie ruft ihre Schmerzen aus und verweist auf ein *hier*, welches nicht näher erläutert wird, daher eine Lücke im Text ist, die dem Leser Raum für eine eigene Interpretation lässt. Penthesilea redet noch von einer möglichen Flucht und fragt, wie sie sich fassen kann und was geschehen würde, wenn sie es täte. Woraufhin Prothoe ihr ein Bild ausmalt, von dem was sein könnte, und Penthesilea inne hält, um über das Geschehene nachzudenken.

„Penthesilea.

*Wenn es mir möglich wäre -! Wenn ichs vermöchte -!*

Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,

Hab ich getan – Unmögliches versucht –

Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt;

Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:

Begreifen muß ichs - - und daß ich verlor.“<sup>173</sup>

Die Königin möchte, vor sich und ihrer Freundin Prothoe Rechenschaft für das, was sie (nicht) versucht und getan hat, ablegen bzw. herausfinden warum sie verloren hat und wie sie dies begreifen könnte. Ein Moment der Selbstreflexion kurz bevor sie von Achilles und

---

<sup>172</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 364.

<sup>173</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 365.

seinem Heer gefangen genommen werden würde. Unruhige Bewegungen durchzucken ihren Körper.

„Penthesilea nach einer unruhigen Bewegung.

Wenn ich rasch wäre - - Ach es macht mich rasend!

Wo steht die Sonne?“<sup>174</sup>

Während Penthesilea in die Sonne blickt, kommt Prothoe zu Wort die eine prachtvolle Wunschszene der Unterwerfung der Griechen durch die Amazonen beschreibt. Sie will nicht an Penthesileas Seite ruhen, sondern kämpfen, beteuert sie. Doch jene ist bereits in ihrer Gedankenwelt, in der Achilles und der Sonnengott Helios zu einer Gestalt verschwimmen, verloren.<sup>175</sup> Ohne Erklärung sammelt sie sich und steht mit der Frage nach dem Weg auf.

#### **5.7.4 Das Gewölbe Gleichnis. Der gehaltene Sturz**

„Prothoe.

So hebst du dich empor? – Nun, meine Fürstin,

So seis auch wie ein Riese! Sinke nicht,

Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!

Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,

Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!

Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,

Der Götter Blitzen dar, und rufe, trifft!

Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,

Nicht aber wanke in dir selber mehr,

---

<sup>174</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 366.

<sup>175</sup> Jener Vergleich wurde im Stück bereits mehrmals unternommen.

Solang ein Atem Mörtel und Gestein,

In dieser jungen Brust, zusammenhält.

Komm. Gib mir deine Hand.“<sup>176</sup>

Kleists Anekdote von dem Würzburger Stadttor ist bekannt und soll hier kurz erläutert werden. Während seiner Reise nach Würzburg schrieb Kleist seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge mehrere Briefe, in denen er sie aufforderte, sich mit der Natur auseinanderzusetzen, um von jener zu lernen. Er selbst beschäftigte sich zu dieser Zeit besonders mit der Verbindung der Wahrnehmung der Welt und der eigenen Seele, so auch beim Passieren des Würzburger Stadttors. Die Textstelle wird sowohl in Bernhard Greiners als auch Alexander Honolds Beiträgen des Kleist-Jahrbuchs 2005 behandelt.

Kleist schreibt:

„Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen - u[nd] ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. (DKV IV, 159)“<sup>177</sup>

Prothoe verlangt von ihrer Königin, dass sie so fest, wie das Gewölbe stehen und nicht sinken, nicht in sich selbst wanken soll und spielt damit auf die sprunghaft wechselnden Veränderungen des Begehrens der Königin an. Sie fordert innerliche und äußerliche Standfestigkeit und reicht Penthesilea die Hand. Jene fragt nach dem Weg, Prothoe nennt ihr zwei Möglichkeiten, Felsen oder Tal, und fragt nach Penthesileas Entschluss. Sie wählt den Felsen – „Da komm ich ihm um soviel näher.“<sup>178</sup> Ihr Plan den Felsen zu erklimmen, um Helios nahe zu sein, wird kurz darauf abgelöst: „Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –

---

<sup>176</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 367.

<sup>177</sup> Honold, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt*, S. 82.

<sup>178</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 367.

*Sie will in den Fluß sinken. Prothoe und Meroe halten sie.*“<sup>179</sup> Und Meroe beschreibt, wie die Königin ohnmächtig wird.

„Meroe.

Da fällt sie leblos,

Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen.“<sup>180</sup>

Just in diesem Moment müssen viele der Amazonen fliehen, da Achilles erscheint. Die ohnmächtige Königin und Prothoe bleiben zurück, während das Amazonenheer versucht, die Griechen zu verjagen.

### **5.7.5 Analyse des neunten Auftritts. Von Selbstreflexion, Grazie und Ohnmacht**

Der neunte Auftritt spiegelt die Seelenlandschaft der Königin wieder. All das, was durch die Begegnung mit dem Mann, dessen Erscheinen ihre Mutter auf dem Sterbebett prophezeit hatte, der ihr „wie keiner noch, das kriegerrische Hochgefühl verwirrt“<sup>181</sup>, ausgelöst wird, bedroht die Ordnung der Gesetze des Amazonenstaates. Plötzlich hinterfragt die Königin jene Regeln: „Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?“<sup>182</sup> und beginnt ihre eigenen Interessen zu formulieren. Jener Sinneswandel kann von ihrer Freundin Prothoe nicht nachvollzogen werden, sie gibt dem Sturz die Schuld.

„Kleists Figuren reagieren auf innere Aufruhr immer wieder mit veräußerlichem Kontrollverlust, mit unbeherrschten oder verunglückten Bewegungen.“<sup>183</sup>

Christina Thurners Beitrag im Kleist-Jahrbuch 2007 »- - *Ei so wollt ich, dass ihr der Gürtel platzte!*« *Körper-Beherrschung und Kontrollverlust in Kleists Dramen* untersucht den Verlust der Körperbeherrschung und –kontrolle in Kleists Texten. In der Rede der Penthesilea lassen

---

<sup>179</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 368.

<sup>180</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 368.

<sup>181</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 343.

<sup>182</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 361.

<sup>183</sup> Thurner, »- - *Ei so wollt ich, dass ihr der Gürtel platzte!*« *Körper-Beherrschung und Kontrollverlust in Kleists Dramen*, S. 195.

sich solche Unterbrechungen des Öfteren finden. „An die Stelle der Aussage, Reflexion oder der Tat tritt die sprachliche Lücke, der Gedankenstrich oder der Satzabbruch.“<sup>184</sup> So schreibt Kleist zum Beispiel: „*Wenn* es mir möglich wäre -! *Wenn* ichs vermöchte -! [...] Begreifen muß ichs - - und daß ich verlor“<sup>185</sup> und lässt damit Lücken zu, die der Interpretation des Schauspielers oder des Lesers dienen können. Jene Lücken können mit Körperbildern und Gesten gefüllt werden. Von den physischen Fehlleistungen erfährt der Leser nur durch die „Erzählungen und Berichte anderer Figuren“<sup>186</sup>.

Der Sturz Penthesileas hat sie, laut Prothoe, ums Bewusstsein, die Vernunft und schließlich um ihre Fassung und Grazie gebracht. Grazie ist bei Kleist immer wieder ein Thema. Lebte er doch in einer Zeit, in der lebhaft Debatten über den Aspekt der Grazie geführt wurden. Lucia Ruprecht schreibt darüber in ihrem Text *Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist*, der im Kleist-Jahrbuch 2007 zu finden ist. So beginnt sie ihre Untersuchung dieses Themas mit den Worten „Der Verlust der Grazie des sich selbst bewussten, mit sich uneins seienden Subjekts ist eine der Signaturen der Moderne spätestens ab 1800.“<sup>187</sup> Penthesileas Wandel zu eben jenem Subjekt, gefährdet die Struktur des Amazonenstaates. Sie will nicht mehr wie eine Marionette von einem Maschinisten fremdgeführt oder beherrscht werden. Trotzdem versucht sie sich, vom Gesetz des Staates Zeit ihres Lebens zu einem bestimmten Verhalten und Auftreten gezwungen, zu fassen.

„Penthesilea mit erzwungener Fassung.

Gut. Wie ihr wollt. Seis drum. Ich will mich fassen, [...]

und tun mit Grazie, was die Not erheischt.“<sup>188</sup>

Ruprecht geht auf Kleists Formulierung der Grazie in seinem *Essay Über das Marionettentheater* ein. Die Anmut der Marionette äußert sich in ihrer graziösen Bewegung,

---

<sup>184</sup> Ebda. S. 196.

<sup>185</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 365.

<sup>186</sup> Thurner, »- Ei so wollt ich, dass ihr der Gürtel platzte!« Körper-Beherrschung und Kontrollverlust in Kleists Dramen, S. 195-196.

<sup>187</sup> Ruprecht, *Entstelltes Ideal*, S. 46.

<sup>188</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 361.

dessen Ausdruck das *Antigrave* zu sein scheint. Der paradoxe Charakter der Grazie der Marionette, deren lebloser Holzkörper durch die kontrollierten Bewegungen der Fäden durch den Maschinisten vor dem Absturz und der Anziehungskraft der Erde bewahrt wird, ist eine Figur eines gehaltenen Sturzes. Die Puppe, die sich niemals ziert und daher nicht den geheimnisvollen Schwerpunkt, der die Linie beschreibt, verlieren kann, da sie über kein Bewusstsein ihrer selbst verfügt.

Penthesilea wird von ihrem Umfeld bedrängt eine Entscheidung zu treffen, die gegen ihr Herz ist. Sie soll von Achilles ablassen, um ihr Heer nicht unnötiger Gefahr auszusetzen. Ihr Äußeres stimmt nicht länger mit ihrem Inneren überein. Ruprecht führt das Fehlschlagen eines Grazien-Modells wie folgt aus:

„Die klassizistische Verhandlung von Grazie bei Schiller stand unter der Prämisse einer Transparenz zwischen Äußerem und Innerem, einer Lesbarkeit der schönen Seele in ihrem anmutigen Körper, die mit der Möglichkeit, innere Integrität durch antrainierte Anmut vorzutäuschen, implodierte.“<sup>189</sup>

Bei Kleist wird Grazie „pragmatisch: Sie ermöglicht Handlung. Diese Handlungsfähigkeit ist bei Kleist jedoch gleichermaßen beglückend wie bestürzend.“<sup>190</sup> So soll sich Penthesilea grazil aus dem Blickfeld des Achilles bewegen und flüchten. Dies verweigert sie jedoch. Ihre Glieder seien zu schwer, ihre Seele ist schwach und ihr Wille gebrochen. Sie möchte lieber sterben, als eine Frau zu sein, die nicht reizt, nicht anmutig oder graziös sein kann.

Als die Amazone sich doch noch zur Flucht bereit erklärt, ist sie nicht mehr ganz bei Sinnen. Grund dafür ist die Sonne, in die sie zu lange hineingesehen hat und die in ihr schließlich Halluzinationen auslöst, in denen Achilles sowohl als Sonnengott Helios als auch im Fluss erscheint. Letzterem möchte sie sich hingeben und wird schlussendlich ohnmächtig.

Es gibt verschiedene Formen von Ohnmacht. Zum einen kann es ein plötzlicher Bewusstseinsverlust, zum anderen das Gefühl von Ohnmacht oder Hilflosigkeit bzw. der Verlust von Kontrolle, sein. Diese Ohnmachtszustände sind ein immer wiederkehrender körperlicher Zustand der Amazonenkönigin. Sie erfolgen nach einem Sturz oder kurz vor einem Selbstmordversuch, aber auch als ständiger Begleiter in den Pflichten einer Königin, die sich nicht von ihrer auferlegten Rolle befreien kann. Und obwohl sie die Herrschende und

---

<sup>189</sup> Ruprecht, *Entstelltes Ideal*, S. 47

<sup>190</sup> Ruprecht, *Entstelltes Ideal*, S. 47-48.

somit die Mächtigste und Ranghöchste im Amazonenstaat ist, hat sie mit Machtlosigkeit, Ohnmacht, Kontrollverlust und dergleichen zu kämpfen.

## 5.8 Zwölfter Auftritt. Die Gesten Achilles‘

Sowohl Achilles als auch Penthesilea haben in den Augen ihrer Völker *unerlaubte* Besitzansprüche auf den jeweilig anderen. Achilles befreit die bewusstlose Königin aus den Fängen der Griechen und der Amazonen und bittet darum mit ihr allein sein zu dürfen. Wiederum sind es in diesem Auftritt die Nebentexte, die dem Leser Aufschluss über die Körper und die Handlungen der Figuren geben.

*„Achilles indem er die Königin in seine Arme nimmt.*

*[...]*

*Er legt sie an die Wurzel einer Eiche nieder.*

*[...]*

*Achill über die Königin geneigt.*<sup>191</sup>

An dieser Stelle sind es besonders sanfte, gar intime Berührungen und Gesten des Kriegers Achilles, die im starken Kontrast zu den harten und gewalttätigen Handlungen während des Kampfes, stehen. Die Brüchigkeit jener Momente veranschaulicht Kleist hier, indem er den Auftritt sogleich durch das Auftreten weiterer Figuren stört und abbricht.

## 5.9 Dreizehnter Auftritt. Körperbilder

Prothoes Erläuterungen zum Sturz ihrer Königin sollen Achilles Aufklärung geben über die Folgen der vorangegangenen Ereignisse. Es ist eine von Körper und Handlung durchwobene Schilderung in die Kleist viele Körperbilder verpackt.

*„Prothoe.*

---

<sup>191</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 373.

Sie raffte von dem Stoß sich,  
Der ihr die Brust zerriß, gewaltsam auf;  
Hier führten wir die Wankende heran,  
Und diesen Fels just wollten wir erklimmen,  
Doch seis der Glieder, der verwundeten,  
Seis der verletzten Seele Schmerz: sie konnte,  
Daß sie im Kampf gesunken dir, nicht tragen;  
Der Fuß versagte brechend ihr den Dienst,  
Und Irrgeschwätz von bleichen Lippen sendend  
Fiel sie zum zweitenmal mir in den Arm“<sup>192</sup>

Die Protagonistin selbst ist jedoch vom gesamten 10. bis zum 13. Auftritt durchgehend bewusstlos. Ihr Körper liegt währenddessen hilflos in den Händen und damit in der Macht der anderen. In diesem Auftritt vollzieht jener Körper nur ein Zucken und den Vorgang der Atmung. Dies erfährt der Leser aus den Texten der anderen Figuren. Prothoe bittet Achilles sich zu entfernen, damit die aufwachende Penthesilea Zeit hat, dies in Ruhe zu tun und zu verstehen, dass sie Achilles im Kampf unterlegen ist. Jener bittet Prothoe daraufhin der Königin zu sagen, dass er sie liebe, was Prothoe ganz aus der Fassung bringt. Penthesileas Körper reagiert ebenso, indem sie die Augen öffnet und sich regt. Achilles versteckt sich rechtzeitig und sein Gefolge tritt ab.<sup>193</sup>

## **5.10 Vierzehnter Auftritt. Ich – Traum – Boden**

Die wichtigen Kernfragen und Themen der Psychoanalyse spricht Kleist in diesem Auftritt an: Die Frage nach dem Ich und die Traumdeutung. Wohlgemerkt und zur Erinnerung: Kleist

---

<sup>192</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 373.

<sup>193</sup> Vgl. Kleist, *Penthesilea*, S. 374.

lebte von 1777 bis 1811, und wagte sich in Gebiete einer Forschung vor, die sich erst hundert Jahre später zu etablieren beginnt. Allerdings handelt es sich bei Penthesilea um eine Art Wach-Traum, in dem sie die Geschehnisse der Auftritte 10-13 eigentlich unbewusst miterlebt hat. Wieder finden wir in diesem Auftritt den Nicht-Tanz im Tanz vor und den Boden als Ort der Ruhe, Kraft und Reflexion.

### 5.10.1 Penthesileas Traum und die Bedeutung des Bodens im Tanz

Penthesilea erzählt von ihrem Traum, der größtenteils den tatsächlichen Hergang der vergangenen Handlung zum Inhalt hat.

„Penthesilea.

Ach Prothoe!

Welch einen Traum entsetzensvoll träumt ich –

[...]

- Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,

Mich des Peliden Lanze traf: umrasselt

Von meiner erznen Rüstung, schmettr‘ ich nieder;

Der Boden widerhallte meinem Sturz.“<sup>194</sup>

Der Boden spielt in der *Penthesilea* eine gewichtige Rolle. Ob nun als Ort des Kampfes am verwüsteten Schlachtfeld, als Ort des Staubes oder als Ort der Ruhe und Reflexion nach einem Sturz. Der Boden kann zur Erholung dienen und somit Kraft spenden. Die Ruhe, welche die Amazonenkönigin gebraucht hätte, um sich von der Tatsache, verloren zu haben, zu erholen, ist allerdings zu kurz, wie anhand der späteren Ereignisse zu erkennen ist.

„*Penthesilea drückt die Hände vors Gesicht.*

Prothoe. Nun denn, da hörtest dus aus seinem Mund.

---

<sup>194</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 376.

- Er sank, wie du, als ihr euch tragt, in Staub;

Und während du entseelt am Boden lagst,

ward er entwaffnet – nicht?“<sup>195</sup>

## 5.11 Fünfzehnter Auftritt. Eine Liebesszene

Dieser Auftritt berichtet von einer Szene abseits des Schlachtfeldes, eine Szene, die von Zartheit und Liebe geprägt erstmals einen intimen Moment zwischen Penthesilea und Achilles zulässt. Der Auftritt wird von Kleist auch dazu genutzt, um den Mythos, die Herkunft und die Rituale des Amazonenvolkes zu erzählen. Schlussendlich wird die Liebesszene der Protagonisten durch die Wahrheit, die Offenbarung des wahren Siegers – Achilles – zerstört.

Zu Beginn täuscht Achilles gemeinsam mit Prothoe vor, dass *er* der Gefangene sei, nicht sie. Daraufhin ist die Königin vergnügt und euphorisch und lässt zu, dass sich zwischen ihr und Achilles eine liebevolle Begegnung ergibt.

„Penthesilea.

Komm jetzt, du süßer Nereïdensohn,

Komm, lege dich zu Füßen mir – Ganz her!

Nur dreist heran! - - Du fürchtest mich doch nicht?

- Verhasst nicht, weil ich siegte, bin ich dir?

Sprich! Fürchtest du, die dich in Staub gelegt?“<sup>196</sup>

Plötzlich ist der Boden nicht mehr der Ort der Niederlage im Kampf, sondern vielmehr der Ort der Anbetung des geliebten Gegenübers. Penthesilea bindet Rosenkränze und wickelt sie um Achilles, den sie auffordert dabei still zu halten. Ihre Körpersprache und ihre Rede ist die

---

<sup>195</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 378.

<sup>196</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 382.

einer verliebten Frau. Sie flirtet mit Achilles und schenkt ihm einen Ring als Erkennungszeichen und bedingte „Freiheit“.

„Penthesilea.

Die Freiheit schenk ich dir, du kannst den Fuß

Im Heer der Jungfrau setzen, wie du willst. [...]“<sup>197</sup>

Schließlich will sie nach Themiscyra aufbrechen und fordert den Peliden auf, sie aufstehen zu lassen.

„Penthesilea *aufbrechend*.

Nun denn – mich rufen mancherlei Geschäfte,

So laßt mich gehen.

Achilles.

Wie?

Penthesilea.

Laß mich aufstehn, Freund.

Achilles.

Du fliehst? Du weichst? Du lässest mich zurück? [...]“<sup>198</sup>

### 5.11.1 Amazonen

Achilles verhindert den Aufbruch, indem er Penthesilea in ein Gespräch über den Beweggrund ihres Einfalls in den Streit um Troja verwickelt. Sein Interesse stillt Penthesilea durch die Offenbarung des Gesetzes des Amazonenstaates.

---

<sup>197</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 385.

<sup>198</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 386.

„Achilles.

Was ists, du wunderbares Weib, daß du,  
Athene gleich, an eines Kriegsheers Spitze,  
Wie aus den Wolken nieder, unbeleidigt,  
In unsern Streit vor Troja plötzlich fällst?  
Was treibt, vom Kopf zu Fuß in Erz gerüstet,  
So unbegriffner Wut voll, Furien ähnlich  
Dich gegen das Geschlecht der Griechen an;  
Du, die sich bloß in ihrer Schöne ruhig  
Zu zeigen brauchte, Liebliche, das ganze  
Geschlecht der Männer dir im Staub zu sehn?

Penthesilea.

Ach Nereïdensohn! – Sie ist mir nicht,  
Die Kunst vergönnt, die sanftere der Frauen!

[...]

Im blutgen Feld der Schlachten muß ich ihn suchen,  
Den Jüngling, den mein Herzt sich auserkor,  
Und ihn mit ehrnen Armen mir ergreifen,  
Den diese weiche Brust empfangen soll.“<sup>199</sup>

Der Busen der Amazonen wird im Stück immer wieder erwähnt und unter den Freundinnen als Ort des Ausruhens angeboten. Gleichzeitig ist er der Ort, an dem die Gefühle sitzen, die

---

<sup>199</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 386-387.

laut Penthesilea so schwer sind, dass sie es schaffen sie zu Boden zu werfen. Die rechte Brust der Amazonen wurde laut der Sage abgetrennt, um besser mit Pfeil und Bogen umgehen zu können.

Penthesilea erzählt auch vom Fortpflanzungsritual der Amazonen und bemerkt währenddessen, dass Achilles lächelt.

„Penthesilea [...] - *Stockt und sieht ihn an.*

Warum lächelst du? [...]

Achilles. [...] Ich war zerstreut. [...]"<sup>200</sup>

### 5.11.2 Der innere Fall

Während der gesamten Szene ist Prothoe anwesend und Zeugin der Liebe zwischen Achilles und ihrer Königin. Ihr wird bewusst, dass sie Penthesilea schlussendlich die Wahrheit sagen werden müssen, da die feindlichen Heere bereits nahen, und drängt den Peliden dazu, die Karten auf den Tisch zu legen.

„Achilles. [...]

Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein,

Und ewig diese Banden trag ich fort;

Doch durch der Waffen Glück gehörst du mir;

Bist mir zu Füßen, Treffliche, gesunken,

Als wir im Kampf uns trafen, nicht ich dir.

Penthesilea *sich aufraffend.*

Entsetzlicher!"<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 391.

<sup>201</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 397.

Penthesilea, in ihrem Innersten getroffen, ist daraufhin fassungslos. Sie beginnt innerlich zu zerbrechen. Die Amazonen rücken heran, um sie zu befreien und Achilles rüstet sich, um seine Kriegsbeute zu verteidigen. Es entsteht ein Gerangel zwischen den Griechen und den Amazonen, in welchem die beiden Liebenden voneinander getrennt werden. Körper werden hier versucht fort und an sich zu ziehen, und hin und hergerissen. Die Ruhe und Intimität des fünfzehnten Auftritts wird den Protagonisten nicht noch einmal zu teil werden. Ihre nächste Begegnung soll ihre letzte sein und tödlich enden.

## 5.12 Zwanzigster Auftritt. Einladung zum letzten Kampf

Kurz darauf tritt ein Herold auf und übermittelt ihr, dass Achilles sie noch einmal zum Kampf auf Tod und Leben auffordert.

„Penthesilea.

Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen,

Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld? [...]“<sup>202</sup>

Sie will sich ihm stellen. „Er soll im Angesicht der Götter [...] mich treffen!“<sup>203</sup> Die Königin rast und ruft ihre Hunde „mit zuckender Wildheit“<sup>204</sup> herbei „und kniet nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns, [...]“<sup>205</sup>. Begleitet von einem tosenden und furchterregenden Schlachtruf, gefolgt von Donner, zieht sie mit Elefanten und Sichelwagen in den Kampf.

„Prothoe.

O! Sie ist außer sich - !

Erste Oberste.

Sie ist wahnsinnig!“<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 403.

<sup>203</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 404.

<sup>204</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 404.

<sup>205</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 405.

<sup>206</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 405.

### 5.13 Zweiundzwanzigster Auftritt. Der rasende Tanz der Amazonenkönigin

Im 22. Auftritt sind die übrigen Amazonen und die Oberpriesterin außer sich über das Verhalten ihrer Königin und beschreiben ihren wilden Tanz.

„Die Oberpriesterin.

Jetzt unter ihren Hunden wütet sie,

Mit Schaumbedeckter Lipp, und nennt sie Schwestern,

Die heulenden, und der Mänade gleich,

Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,

Hetzt sie die Meute, die mordatmende,

Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,

Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift.“<sup>207</sup>

In diesem Zitat wird der rasende Jagd-Wahn der Penthesilea thematisiert. Verglichen mit einer Mänade, einer Anhängerin des Gottes Dionysos, die sich tanzend durch die Felder bewegt, wird sie als eine Rasende, dem Wahn Verfallene bezeichnet. Der Dionysos Kult war geprägt vom Tanz als Ausdruck von Raserei, Ekstase, Rausch – dem Außer-Sich-Sein. Mithilfe von Tierverkleidungen wurden das Animalische, das Nicht-Menschliche und der Wunsch nach einem Identitätswechsel verstärkt. Die schaumbedeckten Lippen der Penthesilea verdeutlichen den animalischen, gar tollwütigen Zustand.

Ebenso kann hier ein Vergleich mit der Jagdgöttin Diana vollzogen werden, die Aktaion mit ihren Hunden jagte und schließlich zerriss, nachdem er sie unerlaubter Weise beim Baden beobachtet hatte.

---

<sup>207</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 410.

Mit ihrem Bogen tanzt Penthesilea durch die Felder, um sich Achilles, der das schönste Wild verkörpert, zu fangen. Es ist der Moment als sie die letzte Jagd auf Achilles anstrebt. Sie endet mit dem Tod Achilles durch Penthesilea und ihre Hunde.

Außerhalb der Szene jubelt das Heer der Amazonen, Achilles sei gestürzt. Daraufhin erklimmt eine Amazone einen Hügel, um den Priesterinnen zu berichten, was sich am Schlachtfeld zuträgt:

„Die Amazone.

Penthesilea,

Sie liegt, den grimmigen Hunden beigestellt,

Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, -

Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!“<sup>208</sup>

## **5.14 Dreiundzwanzigster Auftritt: Der grazile Tanz abseits des Schlachtfelds**

Im 23. Auftritt berichtet Meroe den anderen ausführlich, was sich zugetragen hat. Penthesilea hat mit ihren Hunden den unbewaffneten Achilles zerfleischt. Er, der sich ihr freiwillig unterwerfen wollte, damit sie ihn mit in ihre Heimatstadt nehmen kann, wurde auf brutalste Weise hingerichtet. Der Schock unter den Amazonen ist groß. Fassungslos erinnern sie sich an die Königin, die sie einst kannten.

„Die erste Priesterin *am Busen der zweiten weinend*.

Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!

In jeder Kunst der Hände so geschickt!

So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!

---

<sup>208</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 411.

So voll Verstand und Würd und Grazie!“<sup>209</sup>

Dies ist das einzige Tanz-Zitat, welches auf einen Tanz abseits des Schlachtfeldes, abseits der Jagd, hinweist und Penthesilea als reizende Frau voller Würde und Grazie beschreibt. Ein Tanz, dessen Zeuge der Leser nie sein wird können, da er der Vergangenheit der Protagonistin angehört. Diese Passage gehört zu den wenigen, die Penthesilea nicht als wilde Kriegerin beschreiben und vermuten lassen, dass auch sie zarte und künstlerische Eigenschaften besitzt.

### 5.15 Vierundzwanzigster Auftritt. Der letzte Fall

Als die Königin vom Schlachtfeld zurückkommt, still und mit Blut bedeckt, lässt sie die Leiche des Achilles vor die Füße der Priesterin legen. Penthesileas Verhalten, ihre Körpersprache, ihre Bewegungen, werden mittels der Beschreibungen der Amazonen erzählt. Sie selbst ist lange Zeit ruhig, bis sie ein Schauer zusammen schüttelt und sie ihren Bogen fallen lässt. Sie wischt sich eine Träne weg und lässt sich auf einem Stein nieder. Es wird Wasser herbeigebracht, um sie zu waschen. Zu Beginn glaubt sie, im Elysium zu sein, doch als sie vom Gegenteil überzeugt wird, ist sie vergnügt, dass sie noch lebt und will sich ausruhen. Als die Amazonen die bedeckte Leiche des Achilles entfernen wollen, bemerkt sie dies und hält jene an.

Sie sieht die verstümmelte Leiche und fährt die Amazonen an:

„Penthesilea. [...]

Wer von euch tat das, ihr Entsetzlichen!“<sup>210</sup>

„Die Oberpriesterin:

Da stürzt sie hin!“<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 414.

<sup>210</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 422.

<sup>211</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 423.

Nebst der im 14. Auftritt erlangten Erkenntnis, dass sie Achilles im Kampf unterlegen war, ist dies wohl der endgültige Moment ihres inneren Falles. Ihre Seele, ihr Geist und ihr Körper können sich davon nicht mehr erholen.

Als die Amazonen der Königin sagen, dass sie diejenige war, die Achilles so grauenvoll zugerichtet hat, ist sie fassungslos und kniet vor der Leiche nieder, küsst sie, um zu zeigen, was sie eigentlich meinte, als sie den Geliebten in Stücke zerriss. Nun hat sie nur noch den Wunsch, zu sterben, und als ihr der tatsächliche Dolch entwendet wird, formt sie sich ein vernichtendes Gefühl, kalt wie Erz, und schärft und spitzt es sich zu einem Dolch und nimmt sich so das Leben.

„*Sie fällt und stirbt.*“<sup>212</sup>

Dies ist der tragische Tod von Penthesilea und Achilles. Schlussendlich ist Penthesileas Körper der Gravitation zum Opfer gefallen. Die Schwere ihrer Gefühle war stärker. So stark, dass sie ihrem Leben damit ein Ende bereiten konnte.

Im Kapitel 7 werden die Körper- und Bewegungskonzepte Kleists in der *Penthesilea* zusammengefasst.

Welche zeitgenössischen Choreographen arbeiten mit einer ähnlichen Ästhetik und vergleichbaren Konzepten von Körper und Bewegung? Es wird im Folgenden Dave St. Pierres Produktion *Creation 2012* zur Analyse und für einen Vergleich mit den Choreographie-Konzept Kleists herangezogen.

---

<sup>212</sup> Kleist, *Penthesilea*, S. 427.

## 6. KLEISTS CHOREOGRAPHIE-KONZEPT UND DAS ZEITGENÖSSISCHE TANZ- UND PERFORMANCETHEATER

Heinrich von Kleist arbeitete immer wieder mit der unkontrollierbaren Bewegung des menschlichen Körpers. Stolpern, Stürzen, Fallen, Zucken, Zittern, Erröten. Die Figuren seiner Stücke sind nicht Herr bzw. Frau über ihren eigenen Körper.

Im Laufe der Recherche für diese Arbeit wurden etliche Produktionen im Bereich Zeitgenössischer Tanz, Performance und Theater besucht. Darunter war auch eine Inszenierung der *Penthesilea*, die im Rahmen des Heinrich von Kleist-Festivals im Maxim Gorki Theater in Berlin gezeigt wurde. Leider kann sie im Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert werden, da sie einen zu großen Themenkomplex beinhaltet<sup>213</sup>

Dieses Kapitel soll anhand eines Beispiels einen der behandelten Aspekte von Körper- und Bewegungskonzepten näher beschreiben..

### 6.1 „This is how you fall in Love“<sup>214</sup>: Dave St-Pierre: *Creation 2012*

Im November 2012 zeigte das Tanzquartier Wien die Produktion *Creation 2012* des kanadischen Choreographen Dave St. Pierre. Jenes Stück war Teil der Triologie *La Pornographie des âmes* und *Un peu de Tendresse bordel de Merde!*. Dave St. Pierre arbeitet bevorzugt mit dem nackten Körper und treibt seine Tänzer oft an ihre physischen Grenzen.<sup>215</sup>

Die Szene, die nun beschrieben werden soll, steht mit der Protagonistin und dem Stück *Penthesilea* in einem Zusammenhang, welcher bereits in der Seminararbeit, die dieser Arbeit

---

<sup>213</sup> Die Analyse der *Penthesilea* Inszenierung von Felicitas Brucker wäre Stoff für eine weitere Forschungsarbeit.

<sup>214</sup> DVD. Tanzquartier Wien, 2013. 123 ‘.

<sup>215</sup> Tanzquartier Wien: [http://www.tqw.at/de/node/8767?date=2012-11-15\\_20-30&mini=calendar%2F2012-11](http://www.tqw.at/de/node/8767?date=2012-11-15_20-30&mini=calendar%2F2012-11) (2012). 19.04.2013

zugrunde liegt, angesprochen wurde.<sup>216</sup> Das Englische *to fall in love* wird im Deutschen mit *sich verlieben* und nicht wortwörtlich *in Liebe fallen* übersetzt. Letzteres trifft auf die Amazonenkönigin zu. Sie ist *in Liebe* zu Achilles *gefallen*. Ihre Gefühle sind der Grund warum sie die Kontrolle über ihren Körper mehrfach verliert. Der Akt des *in Liebe fallen* wird hier zu einer performativen Handlung.

Dave St. Pierre *Creation 2012* erzählt die Geschichte eines Mannes und einer Frau, welche im Laufe der Aufführung alle Stadien der Liebe durchlaufen. Begleitet werden sie von einem Tross nackter Amor-Engeln. Diese versuchen ihren leidigen Job und die damit verbundenen Aufgaben u.a. in einer Selbsthilfe-Gruppe zu beschreiben.

### 6.1.1 *Creation 2012. Das Intro*

Während das Publikum im Saal eintrifft, sind die beiden Solotänzer, ein Mann und eine Frau, bereits auf der Bühne. Aus den Lautsprecherboxen tönt Billie Holiday mit dem Lied *Let's do it. Let's fall in love*. Eine Einladung und Aufforderung an das Publikum und die Protagonisten sich zu verlieben bzw. in Liebe zu (ver)fallen. Die Bühne besteht aus einem schwarzen Raum, der im hinteren Bereich mit einem schwarzen Vorhang abgehängt ist. Links und rechts sind Tische aufgestellt und in der Mitte befindet sich eine Skulptur aus Sesseln. Gewand liegt darüber geworfen, Besen daran angelehnt und daneben sind Kübeln abgestellt. Aus der Skulptur ragen die Beine einer aufblasbaren Puppe heraus. Die Protagonisten gehen ruhig durch den Raum ohne von einander Notiz zu nehmen.

Der Vorhang öffnet sich, zum Vorschein kommt eine große Treppe, auf der kreuz und quer nackte Menschen liegen. Sie tragen alle weiße Engelsflügel und sind an den Hand- und Fußgelenken mit Tapes gefesselt. Ihre Münder sind ebenso mit Tape zugeklebt. Langsam erwachen sie und werden sich ihrer Lage bewusst. Sie versuchen sich selbst zu befreien bzw. bitten die zwei Protagonisten und das Publikum um Hilfe.

So eröffnet Dave St. Pierre den letzten Teil seiner Trilogie, in dem es um die Liebe geht.

---

<sup>216</sup> Falmbigl, Jasmine, *Penthesilea – Die gefallene Tänzerin*. S. 9. aus dem Seminar *Bruchstellen der Moderne – Lektüreseminar Kleist-Interpretationen*, Wintersemester 2010/11

### 6.1.2 „This is how you fall in Love!”<sup>217</sup>

Die Szene, die für diese Diplomarbeit besonders interessant ist, beginnt etwa in der neunzehnten Minute. Nachdem die Engel den Mann und die Frau mit ihren (Liebes-)Pfeilen beworfen haben, rücken sie die sieben Tische in eine Linie an vorderster Front. Die weiblichen Engel steigen auf die Tische und die männlichen legen sich, mit dem Gesicht nach oben, darunter. Mit einem Ausruf verkündigen sie “This is how you fall in love!” und die Frauen lassen sich auf die Tischplatten fallen. Dies wiederholen sie etliche Male, und rufen und schreien dabei immer und immer wieder “This is how you fall in love!”, während das Pärchen dabei ratlos zusieht. Dann besteigen auch die Männer die Tische und das Geschrei wird vehementer. Abwechselnd springen männliche und weibliche Engel auf und von den Tischen, während der jeweils andere den Tisch ein Stückchen nach hinten in den Bühnenraum zieht. Dies alles tun sie, um das Pärchen davon zu überzeugen, sich zu verlieben, *in Liebe zu fallen*, und ihnen das *Wie* zu zeigen. Sie wandern mit den Tischen immer weiter zurück und rufen dabei durchgehend, manchmal im Kanon, meistens durcheinander ihren Slogan “This is how you fall in love!”

Gegen Ende der Sequenz stehen wieder nur die weiblichen Engel auf den Tischen und stimmen ihre Rufe und ihr Fallen aufeinander ab. Die männlichen Engel haben ihren ursprünglichen Platz unter den Tischen liegend eingenommen, ziehen sich an den Tischbeinen empor und lassen ihren Oberkörper fallen. Dies tun sie gleichzeitig mit den Frauen. Währenddessen entfernt sich das Pärchen. Die Rufe der Frauen und Männer wechseln sich ab. Dann rufen nur mehr die Männer, während die Frauen sich immer schneller auf die Tischplatten werfen. Als der Chor verstummt, bleiben alle erschöpft liegen. Die Frauen auf, die Männer unter dem Tisch. Ihr Atem ist laut und schwer. Ein Moment der Ruhe für die Tänzer. Dann kriechen die Männer unter den Tischen hindurch und stellen jene von hinten nach vorne gekippt auf. Die Tänzerinnen hängen wie gefallene Engel von den Tischkanten herab. Dies sieht aus wie ein Gemälde. Langsam gleitet eine nach der anderen von der schrägen Tischfläche hinab und steht mit beiden Beinen wieder fest am Boden. Die Frauen stehen in einer Reihe im Scheinwerferlicht. Plötzlich laufen sie nach hinten und hängen sich mit einem Satz wieder an die Tischkanten. Dort verharren sie bis das Licht erlischt.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> DVD. Tanzquartier Wien, 2013. 123’.

<sup>218</sup> DVD. Tanzquartier Wien, 2013. 123’.

### 6.1.3 Heinrich von Kleist und Dave St. Pierre

Welche Ähnlichkeiten und Zusammenhänge können zwischen der *Penthesilea* und *Creation 2012*, der Sprache sowie der Choreographie Kleists und der Dave St. Pierres gefunden werden?

Beide arbeiten mit dem Moment des Fallens. Während Kleist seinen Figuren unkontrollierte Bewegungen zuschreibt, lässt St. Pierre seine professionellen Tänzer „gekonnt fallen“. Es ist ein kontrolliertes sich-fallen-lassen, bei dem die Tänzer ihre erlernte Technik zur Schau stellen können. Kleists Figuren im Gegenzug haben keine Technik in Sachen Fallen vorzuweisen. Sie erliegen nichtsahnend dem Moment der Plötzlichkeit, den der Kontrollverlust in sich birgt.

Sowohl in der *Penthesilea* als auch in *Creation 2012* wird das Klettern, Erklimmen und Abrutschen zum Thema gemacht. Von *Penthesilea* muss eine Bergwand, von den Tänzern ein aufgestellter Tisch bezwungen werden.

Der Moment der Ruhe nach dem Fallen, nach dem Sturz, wird ebenso von beiden behandelt. Kleist nutzt ihn, um seinen Figuren die Möglichkeit der Reflexion einzuräumen. Bei dem Stück von St. Pierre gibt jener Moment den Tänzern die Möglichkeit, nach den vorangegangenen Anstrengungen eine kurze Verschnaufpause einzulegen. Der Boden wird hier ebenso zum Ort der Ruhe, wie in der *Penthesilea*.

Inhaltlich arbeiten St. Pierre und Kleist mit demselben Motiv, dem der Liebe und dem in Liebe (ver-)fallen, und beide wählen den tatsächlichen körperlichen Fall, um diese Liebe zu zeigen. Stilistisch betätigen sich beide des Elements der Wiederholung. Sowohl auf sprachlicher als auch auf körperlicher Ebene. Sowohl Kleist als auch St. Pierre treiben ihre Figuren bzw. Tänzer an die Grenzen des körperlich Darstellbaren, und für beide hat Liebe und sich verlieben direkt mit dem Körper und auch mit einer Art von körperlicher Gewalt zu tun.

## 7. RESÜMEE UND AUSBLICK

Den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist und der *Penthesilea* bot das von Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister geleitete Seminar *Bruchstellen der Moderne – Lektüreseminar Kleist-Interpretationen*, welches im Wintersemester 2010/11 am Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft angeboten wurde und dessen Abschluss mit einer Seminararbeit erlangt werden konnte. Im Laufe dieses Seminars verwies Frau Prof. Meister auf die spezielle Art von Kampf-Choreographie in der *Penthesilea* und stellte den Text *Kleists Choreographien* der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter aus dem Kleist-Jahrbuch 2007 als Sekundär-Literatur zu Verfügung. In jenem Jahrbuch wurden Kleists Texte als die eines Choreographen riskanter, graziler oder brüchiger Bewegungen auf Methoden und Forschungsergebnisse hin untersucht. Brandstetters Text eröffnete den Diskurs der Auseinandersetzung der Kleist-Forschung mit der Tanzwissenschaft. Kleists Texte bieten sich hervorragend an, um Körperdiskurse sowie Körper- und Bewegungskonzepte herauszuarbeiten und zu veranschaulichen.

Diese Diplomarbeit hat zum Ziel, den Text der *Penthesilea* anhand einer exemplarischen Auftritts-Analyse auf den Kontrollverlust innerhalb einer Bewegungsabfolge, die Kampf-Choreographie und den Moment des Nicht-Tanzes im Tanz zu lesen und zu untersuchen. Die Definitionen und Konzepte von Choreographie und Tanz wurden dazu punktuell historisch und zeitgenössisch erläutert. Mit diesem Instrumentarium konnte der Text der *Penthesilea* aus heutiger tanzwissenschaftlicher Sicht analysiert werden.

Es wurden zwei Forschungsfragen ausgearbeitet, welche nun noch einmal genannt werden sollen: Welche Auswirkungen haben die Störung bzw. der Bruch in der Choreographie auf die Körper und die Identitäten der Protagonisten? Welche Konzepte von Choreographie und Tanz können aus heutiger Sicht in Kleists Text *Penthesilea* herausgelesen werden? Diese Fragen ermöglichten, den Text Kleists fokussiert zu studieren. Um sie beantworten zu können, benötigte es eine umfassende Lektüre an fachspezifischer Forschungsliteratur. Für die Analyse der Szenen war die Aneignung eines theater- und tanzwissenschaftlichen Fachvokabulars von Vorteil, welches die Schwerpunkte in der Tanzgeschichte sowie die historisch und kulturell situierten Körper- und Bewegungskonzepte definiert. Die Auswahl fiel dabei auf Arbeiten, die im Zeitraum der letzten 20 Jahre verfasst wurden. Den Grundstock

der neuesten Forschungsliteratur lieferten dabei die Texte des Kleist-Jahrbuchs 2007. Ebenso gab Gabriele Kleins Buch *FrauenKörperTanz* einen guten Einblick in die Verbindungen und Parallelen der Entwicklungsgeschichte des Tanzes und der Zivilisation. Das nötige Fachvokabular sowie die Entstehung jener Begrifflichkeiten konnten besonders mithilfe des *Metzler Lexikon Theatertheorie* eingesetzt werden. Kleists Biographie, seiner historischen Verortung und der Entstehung des *Penthesilea*-Textes sowie dem Ursprung des Amazonenmythos wurden ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Vorarbeit nahm einen großen Teil der Diplomarbeit ein, um die spezielle Analyse des Kleist-Textes verständlich zu machen.

Der geschichtliche Hintergrund, in dem Kleist aufwuchs, prägte seinen Schreibstil und den Inhalt seiner Texte. Dass er damit keinen positiven Anklang bei seinen Zeitgenossen, welche sich der Ideale der griechischen Antike bedienten, finden konnte, lag daran, dass er keine klassischen Helden als Protagonisten anbot, sondern vielmehr Individuen, die mit sich und ihrer Welt im uneins und von innerer Zerrissenheit geprägt waren. So auch im Fall der Amazonenkönigin Penthesilea.

Die Hauptthemen in der *Penthesilea* sind der Krieg und die Liebe bzw. Liebe *im* und *als* Krieg, wie Günter Blamberger es in seiner Kleist Biographie nennt.<sup>219</sup> Kleist stellt in dem Text eine feste Grundordnung auf – die Gesetze des Amazonenstaates – und erschüttert jene durch die Bedrohung einer verbotenen Liebe. Die Liebe zwischen der Amazonenkönigin Penthesilea und dem Krieger Achilles ist der Auslöser einer Störung, eines Bruchs in jener Grundstruktur des Staates und in weiterer Folge des Körpers. Die Choreographie, die in Kleists Text herausgelesen werden kann, ist eine Choreographie, in welcher der Bewegung immer auch schon der Kontrollverlust über jene eingeschrieben ist. Die Protagonisten verfügen genauso wenig über ihren Körper und dessen Bewegungen, wie über ihre Gedanken und Gefühle, die oft der unbewusste Auslöser für den plötzlichen Kontrollverlust sind. Dies äußert sich im Stolpern, Stürzen, Fallen, im Erröten, in der Sprache und im Verlieren des Bewusstseins.

Die Darlegung historisch und kulturell bedingter und somit einem ständigen Wandel unterzogener Konzepte von Körper und Bewegung sowie die Festlegung einer allgemein gültigen Definition von *Tanz* und *Choreographie* stellte für die Verfasserin dieser Arbeit in

---

<sup>219</sup> Blamberger, *Heinrich von Kleist*, S. 8

seiner Komplexität eine Herausforderung dar, deren Ausmaß erst im Laufe der Arbeit ersichtlich wurde. Die Entwicklung der Konzepte und Definitionen konnte nur punktuell aufgezeigt werden und weist daher Lücken auf, die der Leser mit Eigenrecherche füllen muss.

Die Begriffe *Choreographie* und *Tanz* wurden in ihrer historischen Bedeutung angeführt, um den zeitgenössischen Umgang mit ihnen zu veranschaulichen und das Vorhaben, die *Penthesilea* tanzwissenschaftlich zu betrachten, verständlich zu machen. Wichtig war es, hier eine aktuelle Definition von Tanz zu bieten, die dem klassischen Verständnis davon, was Tanz sei, den Rang ablauft. Nur so konnte Kleists angelegte Choreographie und der Tanz der Amazonenkönigin gelesen werden.

In dem Kapitel *Tanz* wurde der Tanz der indigenen Völker<sup>220</sup> und der antiken (Hoch-) Kulturen anhand des antiken Stoffes der *Penthesilea* näher untersucht. Die Verfasserin ist allerdings zu dem Schluss gekommen, dass die Tanzpraxis der Griechen nur wenig mit dem tatsächlichen Tanz einer Amazone zu tun haben konnte, da dieser Frauenstamm aus einer geographischen Region weit außerhalb der griechischen Kultur stammte. Dennoch ist die Anführung und Analyse jenes Tanzes von Nutzen, da sich die Vertreter der Klassik an den Idealen der griechischen Antike orientierten.

Es wurden im weiteren Verlauf dieses Kapitels auch die Entwicklung des Tanzes zu Lebzeiten Kleists und der Umbruch vom Klassischen Ballett zum Freien, zum Modernen und schließlich zum Zeitgenössischen Tanz angegeben. Im Hinterkopf dieser Auswahl jener Veränderungen im Tanz stand der Gedanke, dass sich die Entwicklung und Veränderung des Tanzes der Figur Penthesilea, wie der Umbruch vom klassischen zum zeitgenössischen Tanz lesen lässt. Herrschten im Ballett starre Regeln und Ordnungen in Bezug auf den Körper und seine Bewegungen, wurde der Körper davon durch den Freien Tanz erlöst, strenge Choreographien und einengende Kostüme an den Nagel gehängt und durch ein neues Verständnis von Körper und Natur ersetzt. Der Tänzer tanzte nun aus seinem „Inneren“ heraus und drückte somit unmittelbar seine Gefühle aus. Das Ergebnis dieser Entwicklung hatte einen langen Weg hinter sich. Um das Körper-, Tanz- und Bewegungsverständnis von Kleist nachvollziehbar zu machen, wurde sein Essay *Über das Marionettentheater* und im Folgenden auch Günter Blambergers Text *Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen* aus dem Kleist-Jahrbuch 2007 herangezogen.

---

<sup>220</sup> Gabriele Klein nennt sie „Naturvölker“.

Kleist versuchte in seinem Essay *Über das Marionettentheater* mit den zu seiner Zeit vorherrschenden Vorstellungen von Körper, Bewegung, Anmut und Grazie zu brechen, indem er eine neue Definition von Grazie anhand deren Verlusts formulierte. Dazu zog er drei unterschiedliche Beispiele heran: Den *antigraven* Tanz der Marionette, die Geste eines Jünglings und den Fechtkampf mit einem Bären. Infolge dieser Analyse stellte er die These auf, dass man, um den Zustand der Grazie innehaben zu können, ein Tier, eine leblose Marionette oder Gott sein müsse. Der Schlüssel liegt im Bewusstsein über sich selbst, welches dem Menschen eingeschrieben ist. Gabriele Brandstetter wendet die Aussagen Kleists auf den Tanz an und beschreibt dies anhand des Beispiels einer Thomas Bernhard-Anekdote<sup>221</sup>, welche besagt, dass im klassischen Tanz der Tänzer nebst dem Versuch der Überwindung der Schwerkraft mit seinem Bewusstseins-Zustand zu kämpfen hat. Sobald er während dem Tanzen an die Abfolge der Schritte denkt, wird er sich über deren Kompliziertheit bewusst und verliert die Kontrolle – er stürzt.

Blambergers Text beinhaltet mehrere Thesen, die in der vorliegenden Arbeit erläutert und auf die *Penthesilea* angewandt werden konnten. Das Hauptaugenmerk der Texte Kleists liegt auf den riskanten, gefährlichen Bewegungen und auf dem Kontrollverlust.

Die Auftritts-Analyse bildet den Kern dieser Diplomarbeit, deren Fokus auf dem Moment des Sturzes und in weiterer Folge auf dem Moment danach liegt. „Ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.“<sup>222</sup> Jenem Moment der Ruhe und der Reflexion wurde in dieser Arbeit versucht, Raum zum Verweilen anzubieten, um dessen Potential für den Tanz und den Tänzer zu erkennen. Dieser Moment der Ruhe konnte als wichtiger Indikator in der Handlung der *Penthesilea* und in Bezug auf die Identität der Protagonistin belegt werden.

In der *Penthesilea* hat die Protagonistin mit der Rasantheit und Verbissenheit, Achilles zu jagen und zu unterwerfen zu kämpfen, sodass sie nur durch mehrfache Stürze zur Ruhe gezwungen werden kann. Der Choreograph Kleist lässt diese Unterbrechungen aber nur bedingt zu und so sind die Momente der Ruhe und Reflexion nicht von Dauer. Sie bewirken nichtsdestotrotz einen Sinneswandel der Protagonistin. Sie beginnt ihre Identität sowie die

---

<sup>221</sup> Brandstetter, *Kleists Choreographien*, S. 30.

<sup>222</sup> Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 83.

Regeln der Amazonen zu hinterfragen und, da sie nicht die Chance eingeräumt bekommt diese Regeln zu ändern, sie zu brechen.

In der *Penthesilea* sind Kleists Beschreibungen von Körper und Bewegung oft nur durch Mauerschau und Botenberichte, selten in Nebentexten, angegeben. Durch seinen dynamischen Schreibstil vermittelt Kleist jedoch eine unmittelbare Nähe und eine direkte Auseinandersetzung mit Körper und Bewegung. Die Verfolgungsjagden der Protagonisten sind spektakulär und rasant angelegt. Kleist bedient sich der menschlichen Faszination an sportlichen Wettkämpfen und experimentiert mit Bewegungsabläufen in nicht planbaren Situationen. Sein Interesse gilt dem Spektakel und der Lust, die es im Zuschauer weckt. Nur lässt Kleist den Zuschauer im Theater und den Leser das Ereignis nicht direkt selbst, sondern nur durch die Augen der anderen miterleben. Weiters ist Kleist neugierig, was mit den Protagonisten seines Stückes passiert, bevor, während und nachdem sie die Kontrolle über ihren Körper verloren haben. Angeregt durch den Text Günter Blambergers und die Briefe Kleists konnte die These aufgestellt werden, dass Kleist als Autor seiner Stücke, Maschinist seiner Marionetten, sich stets im Schreiben inmitten eines Experiments befand, dessen Ausgang er im Vorhinein nicht wusste. Dies würde erklären, warum er in seinen Briefen gar überrascht und geschockt über das Ende der *Penthesilea* berichtet.

Im Laufe dieser Auftritts-Analyse konnten die zwei Forschungsfragen ausreichend beantwortet werden. Natürlich konnten nicht alle anfangs gestellten Fragen, die mit den Forschungsfragen in Verbindung stehen, behandelt werden, wie zum Beispiel die Aspekte und Themen der *Penthesilea*, die in Zusammenhang mit dem Verhältnis von Körper und Raum stehen. Hier können weitere Forschungsarbeiten folgen.

Um die Aktualität der Konzepte von Choreographie in der *Penthesilea* zu veranschaulichen wurde schließlich eine Sequenz der Produktion *Creation 2012* von Dave St. Pierre analysiert und mit Kleists Text, Sprache und Choreographie verglichen. Es wurden so Parallelen und Unterschiede zwischen der Choreographie und Tanzpraxis St. Pierres und dem Text und der Choreographie Kleists erkannt und aufgezeigt. Die Verfasserin dieser Arbeit bedauert, dass sie schlussendlich nur ein Beispiel aus dem Bereich des zeitgenössischen Tanzes analysieren konnte, da sie hier ein großes Potential entdeckte. Die enge Verbundenheit der Körper- und Bewegungskonzepte Kleists mit den Diskursen des zeitgenössischen Tanzes beweisen und bestätigen die Modernität des Autors Heinrich von Kleist. Die Lektüre seiner Texte hat somit

zu einer Bereicherung und Veränderung des Sehverhaltens und des Verständnisses von Körper und Bewegung in Bezug auf den Zeitgenössischen Tanz beigetragen.

Das Anliegen dieser Arbeit war, die Choreographie-Konzepte Kleists mittels einer Auftrittsanalyse und deren Aktualität und Präsenz im Zeitgenössischen Tanzgeschehen anhand eines Beispiels einer Produktion zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit kann der Ausgangspunkt für weitere Analysen zeitgenössischer Produktionen sein.

## 8. LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, in: Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe* Band II/7, Berliner Abendblätter, hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989ff, 317-332.

Kleist, Heinrich von, *Über die allmähliche Verfertigung von Gedanken beim Reden*, in: Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*, hg. v. Helmut Sembdner, 9. vermehrte und revidierte Auflage, München: Hanser 1993 (= München: dtv 2001), S. 319-352.

Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, in: Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band*, hg. v. Helmut Sembdner, 9. vermehrte und revidierte Auflage, München: Hanser 1993 (= München: dtv 2001), S. 321-428, S. 856-885.

Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Briefe*, h.g.v. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Reclam 1999.

Kleist, Heinrich von, *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*, Stuttgart: Reclam 2002.

### Sekundärliteratur

Alkmeyer, Thomas/Brümmer/Kodalle/Pille (Hg.), *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit in Bildung*, Bielefeld: Transcript 2009.

Blamberger, Günter, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011.

Birringer, Johannes/Fenger, Josephine (Hg.), *Tanz & WahnSinn. Tanzforschung 2011*, Leipzig: Henschel 2011.

Bischof, Margrit/Rosiny, Claudia (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: Transcript 2010.

Brandstetter, Gabriele, *Kleists Choreographien*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 25-37.

Brandstetter, Gabriele, „Penthesilea“, in: Hinderer, Walter (Hg.), *Interpretationen Kleist Dramen*, Stuttgart: Reclam 1997. S. 75-115.

Brandstetter, Gabriele/Klein Gabriele (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanaylsen zu Pina Bauschs >Le sacre du Printemps<*, Bielefeld: Transcript 2007.

Crepaldi, Gianluca/Kriwak, Andreas/Pröll, Thomas (Hg.), *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven. Edition Weltordnung-Religion-Gewalt 8*, Innsbruck University Press: Innsbruck 2011.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption*, In: *Kleist-Jahrbuch 2001*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript 2012.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fleischle-Braun, Claudia/Stabel, Ralf (Hg.), *Tanzforschung und Tanzausbildung. Dokumentation des Symposiums Tanzforschung und Tanzausbildung der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF) an der Staatlichen Ballettschule Berlin*, Henschel 2008.

Földényi, László, *Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig, László Földényi. Marionetten und Übermarionetten*, Berlin: MSB Matthes & Seitz 2012.

Greiner, Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum >Fall< der Kunst*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2000.

Greiner, Bernhard, *Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik*, in: Blamberger, Günter/Breuer, Ingo/Doering, Sabine/Müller-Saget, Klaus (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2005*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart: Metzler. S.67-78.

Grugger, Helmut, *Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist*, Hg. v. Jahraus, Oliver – Neushaus, Stefan, *Film - Medium – Diskurs. Band 32*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2010.

Herrlinger-Mebus, Volker, *Lieber nichts werden als nicht werden. Heinrich von Kleist oder die ent-setzende Nacht des Kriegers – von der Wunschproduktion als nomadischer Kriegsmaschine*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang 1992.

Honold, Alexander, *Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater*, in: Blamberger, Günter/Breuer, Ingo/Doering, Sabine/Müller-Saget, Klaus (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2005*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart: Metzler. S. 79-91.

Huschka, Sabine, *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: Transcript 2009.

Jeschke, Claudia, Bayerdöfer, Hans-Peter, *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk8 2000.

Junk, Viktor, *Grundlegung der Tanzwissenschaft*, Wlamek-Junk, Elisabeth (Hg.), Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1990.

Kanzog, Klaus, *Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S.152-161.

Klein, Gabriele, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Quadriga Verlag: Berlin 1992.

Kittler, Wolf, *O Aphrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists Penthesilea*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S.120-132.

Košénina, Alexander, *Will er „auf ein Theater warten, welches da kommen soll“? Kleists Ideen zur Schauspielkunst* in: Blamberger, Günter/ Doering, Sabine/Müller-Saget, Klaus (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2001*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart: Metzler. S. 38-54.

Kruschkova, Krassimira, *Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 183-194.

Louppe, Lawrence, *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Bielefeld: Transcript 2009.

Marwyck, Mareen Van, *Gewalt und Anmut. Weiblicher heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld: Transcript 2010.

Meister, Monika, *Kleists Theater*, In: Meister, Monika, *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*, Wien: Sonderzahl 2009, S. 129-221.

Menke, Bettina, *Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über H.v. Kleists Penthesilea*, in: *Körper Gedächtnis Schrift* (hg. v. B. Wiens, C. Öhlschläger) Berlin, München 1997, 122-156.

Lipinski, Birte, *Einverleibung: Inszenierung und Lektüren von Kleists Penthesilea*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 353-358.

Oberlin Gehrard, *Gott und Gliedermann. Das unendliche Objekt in Heinrich von Kleists Erzählung Über das Marionettentheater (1810)*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 273-288.

Rieger, Stefan, *Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists Marionettentheater*, in: Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 162-182.

Ruprecht, Lucia, *Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist*, in Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S.46-60.

Schmidt, Jochen, *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenportraits*, Berlin: Henschel 2002.

Stabel, Ralf, *Jean Georges Noverre Briefe über die Tanzkunst*, Leipzig: Henschel 2010.

Thurner, Christina, - - *Ei so wollt ich, dass ihr der Gürtel platzte! Körper-Beherrschung und Kontroll-Verlust in Kleists Dramen*, in Blamberger, Günter/Gabriele Brandstetter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2007*, i.A. des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 195-203.

### **Nachschlagewerke und Lexika**

Aghio, Irène, Barbillon, Claire, Lissarague, Francois, *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2000.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Fischer Lichte, Erika (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005.

Kieser, K., Schneider, K., *Reclams Ballettführer*, Stuttgart: Reclam, 2002.

Schell, Ralf (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000.

Schneider, Otto, *Tanz Lexikon*, Wien, Mainz: Hollinek, Schott, 1985.

### **Aufzeichnungen**

DVD. Tanzquartier Wien, 2013. 123‘.

### **Webseiten**

<http://www.heinrich-von-kleist.org>

<http://www.heinrichvonkleist.org>

<http://www.gtf-tanzforschung.de>

<http://www.tqw.at>



## 9. ABSTRACT

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gab 2007 ihr Kleist-Jahrbuch unter dem Titel *Kleists Choreographien* heraus. In diesem Buch wurden die neuesten Forschungsergebnisse der Mitglieder jener Gesellschaft präsentiert. Die Intention galt der tanzwissenschaftlichen Betrachtung der Texte Kleists. Die Vize-Präsidentin und renommierte Tanzwissenschaftlerin Frau Prof. Dr. Gabriele Brandstetter untersuchte in ihrem Beitrag *Kleists Choreographien* die Texte des Autors unter dem Aspekt der Choreographie.

Das Forschungsfeld der Tanzwissenschaft eröffnet unterschiedliche Perspektiven auf die historischen, künstlerischen und sozialen Aspekte des Tanzes. Tanz birgt ein historisch und kulturell sich wandelndes Wissen über den Körper und die Gesellschaft.

Heinrich von Kleists 200. Todestag im November 2011 war der Anlass für ein von Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister geleitetes Lektüreseminar *Bruchstellen der Moderne – Kleist-Interpretationen*, welches im Wintersemester 2010/11 am Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft angeboten wurde. In diesem Seminar wurde Kleists *Penthesilea* gelesen und der Text Gabriele Brandstetters als Sekundär-Literatur angeboten. Die Verbindung dieser Texte regte zu der vorliegenden Diplomarbeit an.

Es wurden zwei Forschungsfragen formuliert, um die *Penthesilea* unter dem Aspekt der Tanzwissenschaft zu analysieren: Welche Konzepte von Choreographie und Tanz können aus heutiger Sicht in Kleists Text *Penthesilea* herausgelesen werden? Welche Auswirkungen haben die Störung bzw. der Bruch in der Choreographie auf die Körper und die Identitäten der Protagonisten?

Diese Fragen werden mittels der Methode einer exemplarischen Auftritts-Analyse unter Einbezug theater- und tanzwissenschaftlicher Forschungsliteratur beantwortet. Diese Methode konnte nach einer ausführlichen Recherche und Angabe der Entstehung des zu untersuchenden Dramas sowie der punktuellen Erläuterung der Entwicklung von Tanz und Choreographie angewandt werden. Es werden Kleists Körper- und Bewegungskonzepte in der *Penthesilea* angeführt und abschließend auf ihre Aktualität im Zeitgenössischen Tanz hin geprüft.

## 10. LEBENSLAUF

### Persönliche Daten

Name: Jasmine Falmbigl

Geburtsdatum: 01. Oktober 1985

### Bildung

seit 2006 Studium der Theater – Film – und Medienwissenschaft Studium,  
Universität Wien

09/96 – 06/04 AHS Diefenbachgasse 19, 1120 Wien, sprachlicher Zweig.

### Universität und Wissenschaft

09/11-03/13 Tutorium am Institut Theater – Film – und Medienwissenschaft bei  
Frau ao. Prof. Dr. Monika Meister in Seminaren und DiplomandInnen-  
Seminaren

### Kunst und Kultur

90/12-12/12 Volontariat Kommunikationsabteilung Tanzquartier Wien

03/12-04/12 Hospitanz im Dschungel Wien bei „Raumschiff Erde“

09/11 Hospitanz bei Odeon Tanz 3 Festival

04/11-05/11 Hospitanz im Dschungel Wien bei  
„Wenn (m)ein Herz lauter schreit als mein Mund brüllt.“

Seit 2010 Assistentin bei „Roter Teppich für junge Kunst“

02/07 – 06/09 Backoffice Leitung der Redaktion von party.at

07/07 – 10/07 Mitarbeiterin im Kartenbüro des Tonkünstler Orchesters