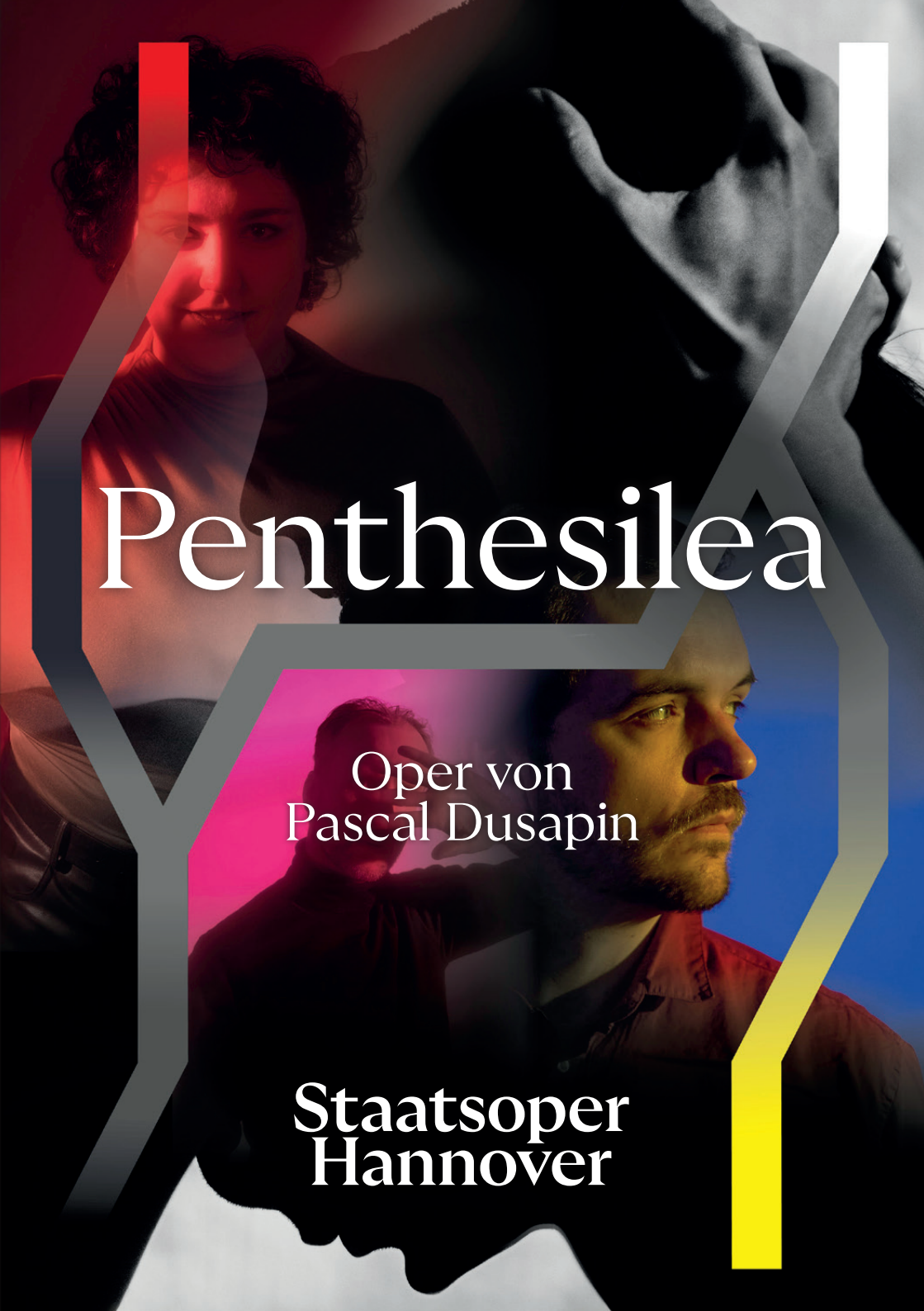




Penthesilea

Oper von
Pascal Dusapin

Staatsoper
Hannover



Aktuelle Informationen zur Produktion

Penthesilea

Oper von Pascal Dusapin

Libretto vom Komponisten
und Beate Haeckl nach
Heinrich von Kleist

Uraufführung 31.3.2015,
Théâtre Royal de la Monnaie,
Brüssel

Musikalische Leitung:
Stephan Zilias

Inszenierung:
Lorenzo Fioroni

Bühne:
Paul Zoller

Kostüme:
Sabine Blickenstorfer

Licht:
Andreas Schmidt

Video:
Isabel Robson

Ton:
Marko Junghanß

Chor:
Lorenzo Da Rio

Dramaturgie:
Daniel Menne

Opernhaus

Premiere
14.3.2026

Deutsche
Erstaufführung



Katrin Wundsam, Olga Jelínková, Peter Schöne

Prothoe

Sei ruhig, meine Königin.

Den, der im Kampf vor dir erscheint, wählst du.

Dein ewiger Traum ist er.

Doch ein Verräter ist die Kunst des Schützen
und gibt den Meisterschuss ins Herz des Glücks.

Chor

Wenn du

dem Wind, der von den Bergen weht, willst lauschen,

hörst du den Donnerruf der Heerscharen,

gezückter Waffen Klirren, Stampfen, Grollen,

Stahlgewitter, Schlachtgebraus,

des Krieges ganze eherne Stimme.

Penthesilea, Prolog

Handlung

Es herrscht Krieg. Das Heer der Amazonen kämpft gegen das der Griechen.

Der Grieche Odysseus versucht, seinen Kameraden Achilles zur Vernunft zu bringen und ihn davon abzuhalten, weiter gegen die Amazonenkönigin Penthesilea zu kämpfen. Achilles aber ist wie besessen von dem Wunsch, sie zu töten.

Die Amazonen waren siegreich auf dem Schlachtfeld, doch Penthesilea kann nicht triumphieren. Erst will sie Achilles besiegen. Penthesileas Vertraute Prothoe versucht, ihr ins Gewissen zu reden: Die Königin dürfe wegen eines persönlichen Konflikts nicht den Erfolg des Amazonenkriegs gefährden. Ihre Leidenschaft mache sie zudem blind für die Gefahr, die von Achilles ausgeht. Penthesilea zieht dennoch ein weiteres Mal gegen ihn in die Schlacht.

Im Kampf gelingt es Achilles, seine Gegnerin zu Boden zu werfen, doch er tötet Penthesilea nicht. Prothoe entreißt ihm die Königin und bringt die schwerverletzte Penthesilea in Sicherheit. Achilles folgt ihnen unbewaffnet.

Penthesilea verflucht das Gesetz, das einer Amazonenkönigin vorschreibt, sich die Liebe eines Mannes auf dem Schlachtfeld erkämpfen zu müssen. Prothoe will Penthesilea zur Flucht vor dem herannahenden Achilles und seinem Gefolge bewegen, aber Penthesilea fühlt sich dazu nicht fähig. Sie halluziniert und wird ohnmächtig. Prothoe befiehlt den übrigen Amazonen, die Königin zu beschützen, Achilles aber unter keinen Umständen tödlich zu verletzen.

Achilles verspottet die Amazonen, denen angesichts der Übermacht der Griechen nichts als die Flucht bleibt. Er schickt Odysseus und sein Heer weg und bleibt mit Penthesilea und Prothoe allein. Prothoe gegenüber behauptet er, Penthesilea zu seiner Königin machen zu wollen. Penthesilea erwacht aus ihrer Ohnmacht. Irrtümlich nimmt sie an, sie habe nur geträumt, dass Achilles sie im Kampf

besiegt hat. Als sie Achilles erblickt, gibt dieser vor, ihr Gefangener zu sein. Voller Glück vertraut sie ihm an, dass es seit ihrer ersten Begegnung ihr sehnlichster Wunsch war, ihn zu unterwerfen. Es entsteht ein kurzer Moment der Nähe zwischen den beiden.

Unterbrochen von lauter werdendem Waffenlärm enthüllt Achilles Penthesilea die Wahrheit: Nicht sie habe ihn gefangengenommen, vielmehr sei sie seine Gefangene. Penthesilea ist außer sich.

Odysseus kehrt zurück und warnt Achilles: Die Amazonen stürmen heran, um ihre Königin zu befreien. Penthesilea fordert von Achilles, dass er ihr folge. Achilles verweigert dies und ergreift mit Odysseus die Flucht.

Die Amazonen jubeln, dass sie Penthesilea retten konnten, sie aber will nach ihrer Niederlage nicht mehr leben.

Eine Nachricht erreicht Penthesilea: Achilles fordert sie ein weiteres Mal zum Kampf auf. Dass er erneut gegen sie kämpfen will, obwohl sie ihm vorher ihre Liebe gestanden hatte, empfindet sie als große Demütigung. Sie nimmt die Herausforderung an und ruft ihre Kampfhunde herbei. Prothoe versucht vergeblich, sie zu beruhigen.

Achilles gesteht Odysseus, er habe Penthesilea nur herausgefordert, weil es ihre Bedingung für eine Liebesnacht sei, dass sie ihn im Kampf besiegt. Zum Schein wolle er ihr unterliegen, damit sie ihn zum Gefangenen nehmen kann.

Achilles trifft am Ort des Zweikampfs ein. Penthesilea erschießt ihn aus der Ferne. Dann zerfleischt sie seine Leiche in einem rauschhaften Moment gemeinsam mit ihren Hunden.

Die Priesterin der Amazonen empfindet nichts als Abscheu gegen Penthesilea. Prothoe hingegen hat Mitleid mit ihr. Penthesilea scheint nicht zu begreifen, was vorgefallen ist. Sie habe Achilles, den Geliebten, nicht töten wollen. Verzweifelt sucht sie nach einem Weg, mit ihrer Schuld weiterzuleben.

PENTHESILĒA, æ, Gr. Πενθεσίλεια, ας, (Tab. XII.) Königin der Amazonen, des Mars und der Otrere Tochter. *Hygin. Fab.* 112. & *Serv. ad Virg. Aen. I. v.* 491. Sie kam dem Priamus mit einigen tausenden ihrer Leute zu Hülfe nach Troja, und Hektor gieng ihr Ehrenthalber entgegen, worüber er dem Achilles in die Hände fiel, und sein Leben verlor. *Dict. Cret. I. III. c.* 15. Dieß machte sie bey ihrer Ankunft so bestürzt, daß sie wieder zurück gehen wollte. Sie ließ sich aber durch Bitten und Geschenke endlich noch bewegen, zu bleiben; und, da sie darauf es mit ihren Leuten allein gegen die Griechen wagete, so focht sie und dieselben zwar ungemein tapfer; doch gerieth endlich Achilles an sie, versetzte ihr eine tödtliche Wunde mit dem Spieße, und zog sie so dann vollends bey den Haaren vom Pferde. Die Ihrigen verließen sie und nahmen die Flucht, da denn beschlossen wurde, sie, weil sie mehr gethan, als ihrem Geschlechte anstehe, annoch lebendig in den Fluß Skamander zu werfen, oder für die Hunde so liegen zu lassen. Zwar suchte sie Achilles auf alle Art anständig zu begraben; allein, es widersetzte sich ihm insonderheit Diomedes; und, da ihm die andern Feldherren beypflichteten, so schleppete Achilles sie endlich selbst bey den Beinen in den Fluß. *Id. ib. IV. c.* 2. 3. Nach einigen erkannte er erst ihre Schönheit und Jugend, da er sie schon erlegt hatte. Weil er nun auch ihre Tapferkeit bewunderte, indem sie ihn mehr, als einmal, fast unter sich

gebracht hatte, so wollte er ihr noch die geziemende Ehre erweisen. Es widersetzte sich ihm aber insonderheit Thersites, und warf ihm nicht allein vor, als habe er mit ihr noch nach ihrem Tode ungebührende Dinge vorgenommen, sondern stach auch der Penthesislea mit seinem Spieße das eine Auge aus. Hierüber gab ihm Achilles einen Schlag mit der Faust, daß er todt niederfiel, wogegen Diomedes, als des Thersites Verwandter, desto mehr auf der Penthesislea Verunehrung bestund. *Tzetz. ad Lycophr. v.* 999. *Cf. Homeri & Sophocl. Schol. ap. Potter. ad eumd. I. c.* Indessen wollen doch einige, sie sey erst von dem Neoptolemus erlegt worden, nachdem sie ihn vorher selbst ziemlich verwundet habe. *Dares Phryg. c.* 36. Noch andere geben vor, es habe sie dennoch Achilles endlich anständig begraben; wobey sie zugleich bemerken, daß sie ehemals ihre eigene Schwester auf der Jagd mit erlegt, indem sie sich gestellet, als ob sie einer Hündinn eins beybringen wollte. *Serv. I. c.* So erzählen auch wiederum andere, sie habe den Achilles erst selbst erlegt, es sey aber solcher auf der Thetis, seiner Mutter, Bitten, wieder lebendig geworden, und habe sodann erst die Penthesislea wieder hingerichtet. *Ptol. Hephest. I. VI. p.* 330. Einige sagen auch, Achilles habe ihr beygewohnet, und den Kayster mit ihr gezeuget. *Serv. ad Virgil. Aen. XI. 661. Etymol. magn. v. Κάυστρος.*



Peter Schöne, Katrin Wundsam



Yannick Spanier, Peter Schöne

„Kein schöner Anblick. Die Moderne beginnt.“

(Christa Wolf)

von Pascal Dusapin

Eine Oper über *Penthesilea* zu schreiben ... Dieses Bedürfnis erstaunt mich noch immer, es bleibt verwirrend. Und es wird es bleiben. Ende der 1970er Jahre hatte mir der Musikwissenschaftler Harry Halbreich vorgeschlagen, „eine Musik zur Schlusszene von Kleists *Penthesilea* zu schreiben“. Er muss in meinen frühen Kompositionen etwas ziemlich Barbarisches gefunden und deshalb gedacht haben, ich könne es mir erlauben, mich dieses Themas anzunehmen ... Obwohl mich dieses Werk sofort fasziniert hatte, muss ich zugeben, dass ich bei der ersten Lektüre gar nichts verstand. Und doch hatte sich mir schon da die Frage der Grausamkeit geradezu unwiderstehlich aufgedrängt. Sie sollte mich nicht mehr loslassen. *Penthesilea* ist ein wirklich monströser Text. Selbst Goethe war davon entsetzt.

Ich habe einige Jahrzehnte damit verbracht, den Text zu vergessen, um ihn dann doch wieder aufzugreifen. Angeregt vom Gang der Zeit und vielfältigen Erfahrungen habe ich allmählich ein neues Verständnis dafür gewonnen. Immer wieder fand ich darin neue Facetten, und mehr noch: Der Text gewann für mich an Modernität. Dies nicht allein durch seine bleibende Bedeutung als Meisterwerk der deutschen Romantik, sondern vor allem, weil er die uns umgebende Welt in ihrer Bestialität unablässig vergegenwärtigt.

Der Grund, warum ich mich vor einigen Jahren dazu entschloss, eine Oper ausgehend von *Penthesilea* zu schreiben, war die Notwendigkeit, mich dieser Brutalität zu stellen. Der Moment war gekommen, wesentlich, unverzichtbar in meinem Leben. Einen solchen Text zu vertonen, ihn jeden Tag intensiv zu durchleben, war eine Erfahrung von größter innerer Gewalt, und ich bin erschöpft daraus hervorgegangen. Es ist wahr, dass ein Künstler nicht immer wissen muss, warum er etwas tut; er macht es einfach. Und zweifellos muss man

Penthesilea ohne großes Nachdenken entgegentreten. Bei einer solchen Figur sind wir weit entfernt von Analyse und intellektuellen Spitzfindigkeiten. Penthesilea kann man nicht erklären, sie ist dunkel und irrational, wie die Liebe, wie der Krieg. Sie ist allein, verlassen, im Stich gelassen, sie ist ein hoffnungsloses Stöhnen, ein Gebet ohne Gott.

Wenn man Musik komponiert, neigt man leicht dazu, in einem Reich idealer Vorstellungen zu leben – wie losgelöst von der Realität. Davor muss man sich hüten. Die Oper kann den Komponisten dank der politischen Themen, die er darin behandeln kann, wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholen. So ermöglicht mir das Schreiben einer Oper, meine Besorgnis über die Welt zum Ausdruck zu bringen. Als ich eine Oper über Heiner Müllers *Medea* schrieb (bereits 1992 für La Monnaie), musste ich auch an das damalige, vom Krieg verwüstete Bosnien denken. Ich konnte nicht umhin, Verbindungen zu dieser Realität herzustellen. Kleists Stück betrachtet die Frage der Liebe durch den Filter des Gesetzes. Dieses Gesetz verbietet den Amazonen, einen Mann zu lieben, und zwar aus einem Grund, der aus einer weit zurückreichenden Vergewaltigung hervorgegangen ist. Doch Penthesilea verliebt sich in Achilles, noch bevor sie den Ausgang des Kampfes kennt, der sie einander gegenüberstellt, und sie verrät dadurch das Gesetz ihres Volkes, denn sie darf einen Mann erst dann lieben, wenn sie ihn besiegt hat. Achilles täuscht sie, indem er sie glauben lässt, sie sei die Siegerin. Sie bricht somit ihren Eid und wird daraufhin von dem Volk verstoßen, dessen Königin sie ist. Ihre Geschichte ist von einer erschreckenden Modernität ... Was ist die Liebe, sobald sie durch ein Gesetz bestimmt wird? Was wird aus dieser Liebe, wenn sie sich dem Gesetz nicht anpasst? Was ist das Gesetz? Meine Intuition sagt mir, dass die narrative Struktur von *Penthesilea* sich heute in allen Konflikten wiederfindet, die den Planeten fortwährend erschüttern. Deshalb möchte ich auch meine Sorge der Welt gegenüber zum Ausdruck bringen, indem ich „meine“ *Penthesilea* schreibe. Es ist nicht mehr nötig, den Realismus einer bestimmten Situation heraufzubeschwören, die Metapher genügt.

Christa Wolf schreibt ebenfalls: „Wir vernichten, was wir lieben – das ist, auf eine allgemeine Formel gebracht, die Aussage der *Penthesilea*. Recht genau scheint diese Formel auf unsre Zeit zu passen.“

Der Text aus dem Jahr 2015 ist dem Programmheft zur Brüsseler Uraufführung der Oper Penthesilea entnommen.

Pascal Dusapin, 1955 in Nancy geboren, zählt zu den bedeutendsten und vielseitigsten Komponisten unserer Zeit. Schon früh begeisterte er sich für Bach wie für The Doors, für Free Jazz wie für Beethoven. Als er mit 18 Jahren zum ersten Mal *Arcana* von Edgar Varèse hörte, entwickelte er nicht nur eine besondere Vorliebe für diesen Komponisten (den er seinen „musikalischen Großvater“ nannte), sondern er beschloss auch, selbst Komponist zu werden. Von 1974 bis 1978 studierte er bei Iannis Xenakis (seinem „musikalischen Vater“), der Dusapin als seinen einzigen wirklichen Schüler bezeichnete. Auf Xenakis geht auch Dusapins besonderes und bis heute anhaltendes Interesse für Architektur und Mathematik zurück. 1976 war Dusapin Student bei Olivier Messiaen, außerdem zählt er den Komponisten Franco Donatoni zu seinen Lehrern. Studiert hat Dusapin zudem bildende Kunst, Kunstwissenschaft und Ästhetik an der Pariser Sorbonne. Von 1981 bis 1983 war er Stipendiat in der Villa Medici der Académie de France in Rom.

Mittlerweile hat Pascal Dusapin über hundert Werke aus beinahe allen musikalischen Gattungen komponiert. In seinen Opern sucht er die Auseinandersetzung mit berühmten Stoffen der Literatur- und Geistesgeschichte wie Romeo und Julia, Medea, Faust, Orpheus oder Macbeth. Seine Oper *Macbeth Underworld*, 2019 am Brüsseler Théâtre Royal de La Monnaie uraufgeführt, wurde 2021 von Lorenzo Fioroni am Staatstheater Saarbrücken inszeniert.

Leidenschaftlich an Fotografie und Zeichnung interessiert, schuf Dusapin zudem außergewöhnliche Projekte wie die immersive Installation *Mille Plateaux* oder die Sound-Installation *In nomine lucis* im Pariser Panthéon, die in Resonanz mit Werken von Anselm Kiefer steht.

Dusapin erhielt zahlreiche Auszeichnungen, so 1994 den Grand Prix SACEM de la Musique Symphonique, 1995 den Grand Prix National de Musique des französischen Kulturministeriums und 2005 den Cino del Duca-Preis. Außerdem übernahm er Gastprofessuren etwa am Pariser Collège de France oder an der Hochschule für Musik und Theater München. In der Saison 2024/25 war Pascal Dusapin Composer in Residence der Dresdner Philharmonie.

In der Spielzeit 2025/26 hat die Staatsoper Hannover eine dreijährige intensive Auseinandersetzung mit dem Werk von Pascal Dusapin begonnen.





„Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden“

von Daniel Menne

Als Heinrich von Kleist Anfang 1808 sein Trauerspiel *Penthesilea* in Ausschnitten an Johann Wolfgang von Goethe zur Beurteilung schickte, stieß er auf Unverständnis. „Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden“, schrieb Goethe in einem Brief an Kleist. „Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss, mich in beide zu finden.“ Dass Kleist über die Ablehnung enttäuscht war, ist verständlich – aber kann sie ihn tatsächlich gewundert haben?

Es ist unübersehbar, dass Kleist mit seiner *Penthesilea* in Opposition treten wollte zum Griechenland-Bild der Weimarer Klassik, wie es etwa in Goethes *Iphigenie auf Tauris* zum Ausdruck kommt. Statt einem Streben nach einer an Johann Joachim Winckelmann geschulerten „edlen Einfalt und stillen Größe“ gibt es hier den Exzess und die brutale Gewalt, die, so Adam Soboczynski, „auf die monströsen Schlachtfelder des 20. Jahrhunderts vorausweist“. Menschen treffen sich hier nicht, um sich auszutauschen – sie treffen aufeinander, um sich zu vernichten.

Kleist verfolgte inhaltlich und ästhetisch ganz andere Pläne als Goethe, wie auch der direkte Vergleich der *Penthesilea* mit dem weniger bekannten und Fragment gebliebenen Epos *Achilleis* von Goethe zeigt. In der *Achilleis* wollte Goethe die *Ilias* von Homer weiter erzählen, die auch Kleist als Folie für sein Drama diente. Goethe hatte 1797 an Friedrich Schiller geschrieben: „Der Tod des Achills scheint mir ein herrlich tragischer Stoff.“ Dem hat Kleist indirekt mit seiner *Penthesilea* zugestimmt. Die schriftstellerischen Ergebnisse könnten aber gegensätzlicher nicht sein: Die *Achilleis* ist eine Erzählung vom Frieden statt vom Krieg, es gibt Waffenstillstand, keine Schlachten; es ist von

zärtlicher Liebe die Rede; Achilles erscheint nicht martialisch-brutal, sondern edel und gefühlvoll. Amazonen, die Leichen gemeinsam mit ihren Hunden zerfleischen, finden sich hier keine – Achilles soll vielmehr, so wünschen es die Götter, am Tag seiner Hochzeit mit einer trojanischen Prinzessin zu Tode kommen.

„Und niemand kann, was sie uns will, ergründen?“

Vor allem aber scheint es Kleist in seinem Trauerspiel ganz bewusst darauf angelegt zu haben, dass man sich nicht zu leicht mit dem Verlauf der Handlung und mit den Hauptfiguren „befreunden“ kann. Das Stück spielt im Krieg, also in einer für die agierenden Personen psychischen und physischen Extremsituation. Zugleich geht es um das, was der Krieg in den betroffenen Menschen bewirkt. Kleist fragt: Können wir das als Außenstehende, Nicht-Betroffene verstehen? Können sich die Betroffenen anderen mitteilen? Gibt es für Erlebnisse wie die ihrigen überhaupt eine Sprache?

Kleist stellt diese Leitfragen des Stücks gleich in der ersten Szene von *Penthesilea*, wenn er drei griechische Könige, darunter Odysseus, auftreten lässt, die sich über die jüngsten Ereignisse im Kampf zwischen den Griechen und den Amazonen austauschen. Dabei wird deutlich: Sie wollen nicht nur wissen, was geschehen ist und geschieht, sondern vor allem auch, *warum*. Sie wollen nicht nur Ereignisse (nach-)erzählen, sondern Begründungszusammenhänge herstellen – und sie sind dabei zugleich Stellvertreter für uns im Publikum, die wir meist mit demselben Anspruch einem Geschehen folgen, nicht nur auf dem Theater.

Sie rüstet sich zum Kampf gegen Achilles. Was will sie noch?

In ihrem Bemühen stoßen die Männer aber, wenn es um ihren Krieg gegen die Amazonen geht, immer wieder an die Grenzen dessen, was sich für sie logisch fassen lässt. Das beginnt bei der Erscheinung der Kriegerinnen, die ihnen nicht geheuer ist: kämpfende Frauen, die ihnen mal fast wie Kinder vorkommen, mal wie unheimliche, groteske Wesen, halb Mensch, halb Tier. Da sind auch die unverständlichen Gründe, warum die Amazonen überhaupt in den Krieg eingetreten sind – wo sie zudem auch nicht auf der Seite einer der beiden etablierten Kriegsparteien kämpfen, sondern eine dritte Partei bilden, was in einem binär strukturierten Weltbild nicht vorgesehen ist. Da ist

schließlich Penthesilea, die in ihrem Handeln als gänzlich undurchschaubar geschildert wird. Warum sie Achilles auf dem Schlachtfeld verfolgt und mit ihm kämpft, wann immer sich ihr die Gelegenheit dazu bietet – nur um ihm im nächsten Moment das Leben zu retten, wenn andere ihn gefährden, das entzieht sich jeder bewährten Logik. Verzweifelt versucht man, von der Mimik oder der wechselnden Gesichtsfarbe auf ihre Emotionen und somit im nächsten Schritt auf ihre Absichten zu schließen. „Und niemand kann, was sie uns will, ergründen?“, fragt einer der Könige, worauf ein anderer nur zu antworten weiß: „Kein Mensch, das eben ist's: wohin wir spähend auch des Gedankens Senkblei fallen lassen.“

Der Tod von Achilles: ein Versehen?

„Kein Mensch“ – damit darf sich auch das Publikum von *Penthesilea* angesprochen fühlen, das des Kleistschen Dramas wie das der Oper von Pascal Dusapin. Die äußere Handlung lässt sich noch – wenn auch nicht problemlos – nacherzählen, doch wenn es an die Motivationen, die Begründungen des Handelns der Figuren geht, entzieht sich das Stück immer wieder einer eindeutigen Fixierung. Dies geschieht in der Oper umso radikaler, als die Wortsprache oft nur noch die Umrisse einer Situation, eines Gedankens, einer Empfindung andeutet. Umso mehr passiert darunter, in der Musik. Dusapins *Penthesilea* wirft die Frage auf, ob hier überhaupt aus Gründen gehandelt wird oder ob das Stück nicht gerade zeigt, dass der Mensch Spielball anderer, elementarerer Mächte ist: nicht etwa der Götter, wie in der *Ilias* oder noch bei Goethe, sondern der Affekte, der Triebe – und nicht zuletzt der zufälligen Umstände der Situation, in der man sich konkret befindet.

Küsst' ich ihn tot? Nicht? Küsst' ich nicht?
Zerrissen wirklich?

Am deutlichsten wird dies in der Szene, in der Penthesilea den auf sie wartenden Achilles aus der Ferne erschießt. Warum sie Achilles getötet hat, den sie doch als ihren Geliebten bezeichnet – Penthesilea kann es am Ende selbst nicht sagen. Ihre Motivationen sind anderen nicht plausibel zu machen: „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für

das andre greifen“ – so heißt es noch bei Kleist. Bei Dusapin wird daraus ein bloßes elliptisches „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse ...“ Die Sprache versagt, Penthesilea sieht selbst die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen ein, sich anderen mitzuteilen.

Penthesilea zeigt, dass ein oft im Sinne eines Gegensatzes verstandenes Wortpaar wie Liebe und Hass in der Wirklichkeit kein „entweder – oder“ bedeuten muss. Bei Kleist klingen schon Konzepte an, die später durch die Psychoanalyse populär werden, wie etwa das der „Gefühlsambivalenz“, über die Sigmund Freud schreibt: „Am leichtesten zu beobachten und vom Verständnis zu bewältigen ist die Tatsache, dass starkes Lieben und starkes Hassen so häufig miteinander bei derselben Person vereint vorkommen. Die Psychoanalyse fügt dem hinzu, dass die beiden entgegengesetzten Gefühlsregungen nicht selten auch die nämliche Person zum Objekt nehmen.“ Die römische Mythologie wusste auch schon von dieser Nähe von Liebe und Hass, wenn sie Amor, den Gott der Liebe, gerne mit einer Waffe ausgestattet darstellte.

Man sagt, ihr Herz sei von Amors Pfeil durchbohrt, dem giftigsten.

Ringens um Worte

Pascal Dusapins *Penthesilea* verzichtet auf die Szene der drei Könige, die das Kriegsgeschehen aus der Ferne betrachten. Die Oper fokussiert ganz auf die Beziehung von Penthesilea und Achilles. Pascal Dusapins Musik stattet uns sozusagen mit einem Fernglas aus, das es uns erlaubt, aus der sicheren Distanz hautnah heranzukommen an die beiden Hauptfiguren. Wir hören und sehen unmittelbar, wie die beiden Worte für das suchen, was sie – vielleicht zum ersten Mal in ihrem Leben – in dieser Begegnung erfahren. Sie ringen um Worte, finden sie oft nicht, es bleibt bei einem (von Dusapin auskomponierten) Stammeln, manchmal nur bei einem (ebenfalls komponierten) Atmen. Ob uns, die wir Augen- und Ohrenzeug:innen sind, das Geschehen in seiner Brutalität, Intensität und Rätselhaftigkeit abstößt oder ob wir uns mit ihm – zumindest für Momente – „befreunden“ können, zeigt sich, wenn wir es erleben.



Katrin Wundsam, Olga Jelínková

Radikal körperlich

Regisseur Lorenzo Fioroni
über *Penthesilea*

Die Oper *Penthesilea* spielt im Krieg. Worum wird hier überhaupt gekämpft?

Hier ist der Krieg weniger ein konkreter Konflikt als ein Zustand, angesiedelt im kollektiven wie individuellen Gedächtnis. Er sitzt in Erinnerungen, in der Kindheit und im Älterwerden. Er setzt sich auch im Körper fest und kriecht in diesen hinein. Natürlich sehen wir Kämpfe, Fronten im Irgendwo, Gewalt – aber eigentlich beginnt dieser Krieg viel früher. Die Figuren tragen ihn längst in sich, bevor die Oper beginnt.

Gekämpft wird um Identität, um Kontrolle, um das Recht, lieben zu dürfen – und gleichzeitig darum, sich gegen diese Liebe zu verteidigen. Das macht den Krieg in dieser Oper so unauflösbar: Er endet nicht mit einem Sieg, weil er in den Menschen selbst stattfindet. Uns interessiert deshalb nicht so sehr der äußere Konflikt, sondern die Frage: Was passiert mit einem Menschen, wenn Gewalt zu etwas Innerem wird? Wenn sie Teil der eigenen Identität ist?

Wer ist Penthesilea in eurer Inszenierung?

Penthesilea ist für uns keine klassische Kriegerin, keine heroische Figur. Sie ist ein Wesen, das gelernt hat zu kämpfen, bevor es gelernt hat zu leben. Wir sehen sie als eine Person, die sich in einem permanenten Alarmzustand befindet. Ihre Stärke ist zugleich ihre Verwundung. Sie trägt etwas Kindliches in sich, das nie geschützt wurde, und daraus ist eine enorme Verhärtung entstanden. Alles an ihr ist Spannung – körperlich, emotional, existenziell. Der Kampf ist für sie kein Beruf, sondern eine Überlebensstrategie. Eine Figur, die ständig zwischen Aggression und Sehnsucht pendelt. Sie kämpft nicht, weil sie kämpfen will, sondern weil sie gar nichts anderes kennt. Ihr Körper wird dabei zentral: Er ist Schlachtfeld, Erinnerungsspeicher und Gefängnis zugleich.

Penthesilea ist von Kindheit an zum Kämpfen trainiert worden. Gegen wen oder was kämpft sie in Dusapins Stück?

Sie kämpft gegen das, was sie selbst geworden ist. Natürlich richtet sich ihr

Kampf scheinbar gegen Achilles, gegen die Griechen, gegen äußere Gegner. Aber je weiter die Geschichte voranschreitet, desto klarer wird: Ihr eigentlicher Gegner sitzt im Inneren. Es sind die Regeln, die sie geprägt haben, die Erwartungen, die Bilder von Stärke.

Sie versucht, eine Form von Nähe zuzulassen – und genau das löst den größten Kampf aus. Denn Nähe bedeutet Kontrollverlust. Und Kontrollverlust erscheint für jemanden, der durch Krieg sozialisiert wurde, fast unerträglich.

Auch Achilles ist zum Krieger erzogen worden. Was treibt ihn an?

Achilles ist kein einfacher Held. Er ist ein Kind, das gelernt hat, dass Anerkennung über Stärke kommt. Er glaubt an das Bild des Helden, vielleicht sogar stärker als alle anderen Figuren des Stücks. Aber hinter dieser Pose liegt eine große Unsicherheit. Er sucht Bewunderung, Spiegelung, vielleicht auch Liebe – und findet sie nur im Kampf.

Das Tragische ist, dass Achilles in Penthesilea etwas erkennt, das ihm ähnlich ist. Beide sind geprägt von einer gewaltsamen Erziehung. Beide versuchen, aus dieser Rolle auszubrechen – und scheitern daran.

Achilles ist ein Junge im Körper eines Helden. Oder ist er ein Held im Körper eines Jungen?

Penthesilea und Achilles kämpfen in verfeindeten Kriegsparteien. Dabei bleibt es aber nicht. Was fasziniert, ja fesselt die beiden aneinander?

Sie erkennen einander. Sie erkennen einander als Verwundete. Nicht romantisch im klassischen Sinn, sondern

existenziell. Sie sehen beim und im anderen die gleichen Wunden. Beide tragen Narben – sichtbare und unsichtbare.

Ihre Begegnung ist deshalb so gefährlich, weil sie kurz die Möglichkeit einer anderen Welt öffnet. Für einen Moment versuchen sie, jenseits der Machtstrukturen miteinander umzugehen. Das ist ein sehr zarter, fast kindlicher Moment – und genau deshalb so fragil und instabil. Und er verweht so schnell zu Staub, es bleibt nur ein kurzer Augenblick. Denn sogleich kehrt die Gewalt zurück – als etwas, das beide längst verinnerlicht haben.

Die Faszination entsteht aus der Hoffnung, dass man durch den anderen heil werden könnte. Aber diese Hoffnung ist in ihrer Welt nicht vorgesehen. Denn beide wissen nicht, wie man ohne Kampf existiert.

Das Stück spielt an der Frontlinie eines Krieges, es handelt von permanenten psychischen und physischen Extremsituationen. Wie nachvollziehbar, wie verständlich kann uns das Handeln der Figuren werden?

Ich glaube nicht, dass es darum geht, die Figuren psychologisch zu erklären. Mich interessiert eher, dass wir ihre Zustände erleben. Dass wir spüren, wie sich Angst, Erregung, Gewalt oder Sehnsucht körperlich anfühlen. Dusa-pins Werk arbeitet nicht mit rationaler Logik, sondern mit Intensität. Wenn wir versuchen würden, alles verständlich zu machen, würden wir das Geheimnis verlieren. Die Figuren bleiben in gewisser Weise fremd – aber vielleicht erkennen wir etwas von uns selbst in dieser Fremdheit und Radikalität.

In ihrer Überforderung. Und das erreicht manchmal mehr als eine Erklärung.

Die Oper behandelt einen in vielen Variationen überlieferten antiken Mythos, textlich liegt ihr Kleists Drama *Penthesilea* aus dem frühen 19. Jahrhundert zugrunde. Bilder und Geschichten vom Krieg sind aber auch in unserem Alltag medial ständig präsent. Spielen diese verschiedenen Zeitebenen und die damit verbundenen historischen Kontexte für die Inszenierung eine Rolle?

Ja, aber nicht als historische Ebenen, sondern als Schichten. Der Mythos, Kleist, unsere Gegenwart – das liegt alles übereinander wie Sedimente. Wir wollen keine konkrete Epoche zeigen, weil Gewalt sich immer wieder in neuen Bildern und Spiralen wiederholt. Die Inszenierung bewegt sich deshalb zwischen archaischen Motiven und sehr heutigen Wahrnehmungen. Es geht um das Gefühl, dass diese Geschichte jederzeit passieren könnte – weil sie weniger von Geschichte erzählt als von menschlichen Mustern. Sie bewegt sich in einem Raum, in dem Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig existieren.

Ihr habt euch entschieden, die Oper nicht in einem naturalistischen Setting anzusiedeln. Welche Überlegungen haben euch zu diesem Bühnenbild geführt?

Ein naturalistisches Schlachtfeld hätte die Geschichte verkleinert. Uns interessiert der Raum, das Schlachtfeld als innerer Ort. Die Bühne wird zu einer Art Körperlandschaft, zu einer Oberfläche, die atmet, verletzt wird, sich öffnet und verschließt. Dadurch verschiebt sich

der Blick: Wir sehen nicht einen Krieg irgendwo draußen, sondern wir befinden uns im Inneren eines Zustands. Der Krieg wird nicht zu etwas, das wir von außen betrachten, sondern zu etwas, in das wir hineingezogen werden. Fast wie in einen Traum, aus dem man nicht einfach aufwacht.

Wie ist deine Erfahrung damit, diese Geschichte mit der Musik von Pascal Dusapin zu erzählen? Was macht für dich das Besondere der Musik dieser Oper aus?

Dusapins Musik ist in dieser Oper auf eine Art radikal körperlich. Sie erklärt nichts, sie argumentiert nicht – sie erzeugt Zustände. Man hat das Gefühl, die Musik atmet, zittert, kämpft. Sie kann in einem Moment brutal sein und im nächsten extrem zerbrechlich. Als Regisseur ist das ein Geschenk, aber auch eine Herausforderung, weil die Musik bereits eine enorme dramaturgische Kraft besitzt. Man muss ihr vertrauen und gleichzeitig Räume öffnen, in denen sie sichtbar werden kann. Was mich besonders berührt, ist diese Mischung aus kindlicher Fragilität und bedrohlicher Energie. Genau darin liegt auch der Kern der Figuren.

Vor einigen Jahren konnten wir bereits ein anderes Werk von Pascal Dusapin inszenieren, *Macbeth Underworld*, und zwischen uns hat sich eine Freundschaft entwickelt. Die Faszination für seine Kunst hält bei mir seit langem unvermittelt an.

Penthesilea tötet Achilles, aber die Oper endet damit nicht. Was passiert danach noch?

Die Verdrängung der Taten. Der Verbrechen. Des großen Verbrechens. Über Jahre und Jahre und Jahre hinaus. Die Haare werden schon grau, doch die Verdrängung des sprichwörtlichen Elefanten im Raum bleibt.

Oder eben auch: Der Tod ist hier nicht das äußere Ende, sondern ein inneres: der Moment der Erkenntnis. Da beginnt die eigentliche Tragödie: Penthesilea muss begreifen, was geschehen ist. Die Verdrängung bricht zusammen. Und plötzlich bleibt nur noch die Konfrontation mit sich selbst. Mich interessiert dieser Nachhall. Die Welt läuft weiter, aber etwas ist irreversibel beschädigt. Der Schluss ist kein Finale, sondern ein Echo nach der Katastrophe. Die Stille danach – die Leere in der die Frage bleibt, wie man nach der Gewalt weiterlebt. Und: Was bleibt von uns nach dem Krieg, wenn die Rollen verschwinden, die man darin ausgefüllt hat?

Die Fragen stellte Daniel Menne.



Anthea Barać, Olga Jelínková, Katrin Wundsam, Chor der Staatsoper Hannover





Damenchor der Staatsoper Hannover

Komödienzettel

Heute zum ersten Mal mit
Vergunst: die Penthesilea,
Hundekomödie; Acteurs:
Helden und Köter und Fraun.

Heinrich von Kleist, *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* (1808)

Heinrich von Kleist und der Krieg

von Daniel Menne

Heinrich von Kleist kannte Krieg aus der eigenen Erfahrung: Er hat selbst als Soldat gekämpft. Das weitverzweigte altpommersche Adelsgeschlecht der von Kleist hatte seit dem 15. Jahrhundert eine Vielzahl von oftmals hochdekorierten Offizieren und Generälen hervorgebracht, es galt als eine langbewährte Stütze des preußischen Militärs. Der Name „von Kleist“ stand für treues Soldatentum; Gotthold Ephraim Lessing setzte einem Angehörigen der Familie, Ewald Christian von Kleist, in seinem Drama *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* in der Figur des Major von Tellheim ein Denkmal.

Zu Heinrich von Kleists Lebzeiten dienten mehr als 50 Träger des Namens „von Kleist“ in der Armee Preußens. Wer aus der Familie von Kleist stammte, war kein einfacher Soldat, sondern mit Eintritt in die Armee schon vorbestimmt zur Offizierslaufbahn. Heinrich von Kleists Vater, Joachim Friedrich, brachte es zum Major eines Bataillons; seine erste Ehefrau Caroline von Wulffen wie auch seine zweite Frau Juliane Ulrike von Pannwitz – die Mutter Heinrichs – stammten ebenfalls aus dem Militär verpflichteten preußischen Adelsfamilien.

1777 wurde Heinrich von Kleist in der Garnisons- und Universitätsstadt Frankfurt an der Oder geboren, die Stadt hatte zu der Zeit etwa 8000 Einwohner:innen, hinzu kamen ca. 2100 Soldaten. Dass er selbst früh in die Armee eintreten würde, war ihm nahezu vorherbestimmt. Kleist war zehn Jahre alt, als sein Vater starb. Ein Jahr später, 1789, brach die Französische Revolution aus – ein Ereignis, das Kleists gesamtes weiteres Leben wie das der meisten Menschen in Europa entscheidend prägen sollte, nicht zuletzt wegen der vielen Kriege, die aus ihr in den folgenden Jahren resultierten.

Im Alter von 14 Jahren trat Kleist in die Armee ein: Er wurde im Mai 1792 als „Gefreiter-Korporal“ (etwa: Offiziersanwärter) in das Regiment Garde zu Fuß, 3. Bataillon in Potsdam aufgenommen – eine Eliteeinheit, die in einem besonderen Treueverhältnis zum preußischen König stand. Kleist

erlebte kurz darauf schon Krieg hautnah mit: Nachdem im Februar 1793 seine Mutter gestorben war, reiste er seinem im Ersten Koalitionskrieg eingesetzten Regiment hinterher, einem Krieg, den Österreich und Preußen gegen das revolutionäre Frankreich führten.

Kleists Infanterieregiment kämpfte an vorderster Front, es war nachweislich an 14 Kampfhandlungen beteiligt. Außerdem wirkte es mit bei der Belagerung des Freistaats Mainz – einem Geschehen, bei dem auch Johann Wolfgang von Goethe anwesend war, der das Kriegstreiben aus sicherer Entfernung beobachtete. Kleist verbrachte zwei Jahre als Soldat im Krieg. Über seine hierbei gemachten Erfahrungen sind keine persönlichen Äußerungen überliefert. Er hat über das, was er selbst an der Front gesehen und erlebt hat, nie direkt gesprochen oder geschrieben.

Nach der Rückkehr im März 1795 folgten noch vier Jahre Garnisonszeit in Potsdam. Er wurde mehrfach befördert, zuletzt zum Leutnant. Für seine Familie unerwartet trat Heinrich von Kleist 1799 aus dem Militärdienst aus, um ein Universitätsstudium aufzunehmen, das er allerdings nach drei Semestern wieder abbrach. In Briefen schrieb er davon, seiner „Bestimmung“ folgen zu wollen – offenbar hatte er den Entschluss gefasst, als Schriftsteller zu leben. Innerhalb der nächsten zehn Jahre, bis zu seinem Tod 1811, sollte sein gesamtes schriftstellerisches Werk entstehen.

Auffällig ist, dass es kaum einen literarischen Text von Kleist gibt, in dem es nicht um körperliche Gewalt, Kampfhandlungen oder explizit um Krieg geht. Kleist führte nicht mehr selbst Krieg, er schrieb darüber. *Die Marquise von O....* spielt im Krieg, der Auslöser der eigentlichen Handlung ist eine Vergewaltigung. Michael Kohlhaas beginnt in der gleichnamigen Erzählung wegen eines erfahrenen Unrechts einen blutigen Rachefeldzug. In *Das Erdbeben in Chili* wird die blinde Zerstörungsgewalt einer Naturkatastrophe und die Grausamkeit geschildert, mit der die Überlebenden einander begegnen. Texte wie *Die Hermannsschlacht*, *Prinz Friedrich von Homburg* oder *die Schlacht bei Fehrbellin*, *Der Zweikampf* oder *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* tragen die in ihnen thematisierte Gewalt bereits im Namen. Und selbst in Kleists „Lustspiel“ *Der zerbrochne Krug* geht es um den Vorwurf einer Vergewaltigung, die Folie der Handlung bildet auch hier ein Kriegsgeschehen.

Anfang 1807 hatte der Krieg wieder unmittelbare Auswirkungen auf Kleists Leben: Er wurde von französischen Behörden in Berlin wegen des Verdachts der Spionage verhaftet. Für ein halbes Jahr kam er in Kriegsgefangenschaft. Hier arbeitete er weiter an seinem Drama *Penthesilea*.

Penthesilea

Mein Busen ein Schacht,
kalt wie Erz ...
Nieder steig ich
grabe
grabe
grab mir ein vernichtendes Gefühl hervor,
kalt,
kalt wie Erz ...
Glut des Jammers,
Gift der Reue,
Amboss der Hoffnung,
ein spitzer Dolch für meine Brust.
Hier –
So! So! So! So! Und wieder! Nun ist's gut.

Chor

Jammer
Reue
Hoffnung

Penthesilea, Schluss



EILENRIEDESTIFT

*Man muss sich
in der Kunst
üben, das
Leben recht
zu genießen!*

– Michel de Montaigne

Unser erstklassiges Wohnstift mitten in Hannover bietet Ihnen nicht nur ein gemütliches Zuhause, sondern auch eine lebendige Gemeinschaft, in der Sie sich rundum wohl fühlen können.

Wir beraten Sie gerne!

Wohnstiftsberatung im Eilenriedestift e.V.
0511 5404 -0 • beratung@eilenriedestift.de

www.eilenriedestift.de



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Putzer & Partner

Implantate in Perfektion.



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Putzer & Partner

Karl-Wiechert-Allee 1c
30625 Hannover

0511 - 9 56 29 60
info@zentrum-zahnmedizin.de

Textnachweise

Die Handlung sowie die Texte „Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden“, „Radikal körperlich“ und „Heinrich von Kleist und der Krieg“ sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Der Wiederabdruck des Texts von Pascal Dusapin erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Komponisten. Übersetzung: Daniel Menne

Zitate:

Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*; Darmstadt 1967 (Nachdruck), Sp. 1939f.

Adam Soboczynski: *Kleist. Vom Glück des Untergangs*; München 2011, S. 13.

Sigmund Freud: „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“, in: Ders.: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod – Warum Krieg? Der Briefwechsel mit Albert Einstein*, Hrsg. v. Hans-Martin Lohmann; Stuttgart 2022, S. 16.

Heinrich von Kleist, Adam H. Müller (Hrsg.): *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, Erster Jahrgang, Viertes und fünftes Stück, April und Mai 1808; Stuttgart 1961 (Nachdruck), S. 69.

Bildnachweise

Bettina Stöß fotografierte die Klavierhauptprobe am 4.3.2026.

Impressum

Spielzeit 2025/26

Herausgeberin:
Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH
Staatsoper Hannover

Intendant:
Bodo Busse

Redaktion:
Daniel Menne

Grafische Konzeption und Titelcollage:
Lamm & Kirch

Gestaltung:
Yuliana Falkenberg

Druck:
Fischer Druck GmbH

Redaktionsschluss 9.3.2026
Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

Arien

für den Gaumen.

In Ihrer Küche feiert Kochkunst Premiere.



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

www.rosenowski.de

Küchen Studio in Thönse

Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139|9941-0
F 05139|9941-99

Küchen Studio in Hannover

Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511|1625-725
F 0511|1625-727



Da! Wie zwei
Sterne
schmettern sie
aufeinander!

Niedersächsisches
Staatstheater
Hannover