



Marcel Behn

«Aug' in Auge»

Heinrich von Kleists
Über das Marionettentheater
in Theater und Forschung

Materialien des ITW Bern 18

Herausgegeben von Andreas Kotte

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Marcel Behn

«Aug' in Auge»

Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*
in Theater und Forschung

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern.



Informationen zum Verlagsprogramm
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Jean-Marc Eder in *Sur le théâtre de marionnettes*
(Regie: Stéphane Braunschweig) © Elizabeth Carecchio.

© 2020 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1588-2
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1588

Inhalt

1	Einleitung	11
1.1	Erkenntnisinteresse	11
1.2	Theoretische Rahmung	22
1.3	Forschungsstand	35
1.4	Methodische Grundlegung	46
2	Bühnenadaptionen von <i>Über das Marionettentheater</i>	55
2.1	Inszenierung des Lesens	55
2.1.1	Die Theatralitätstrobe im Forschungsdiskurs	55
2.1.2	Lenz Rifrazionis <i>Über das Marionettentheater</i>	74
2.2	Inszenierung der Anmutsproduktion	89
2.2.1	Tanzhistoriografische Traditionslinien	89
2.2.2	Laurent Chétouanes <i>Considering / Accumulations</i>	98
2.3	Inszenierung des Autors	119
2.3.1	(Auto-)Biografische Evidenzforschung	119
2.3.2	Stéphane Braunschweigs <i>Sur le théâtre de marionnettes</i>	132
3	Zusammenfassung und Ausblick	149
4	Bühnenadaptionen von <i>Über das Marionettentheater</i> : Eine Übersicht	157
5	Literatur	161
6	Aufführungsaufzeichnungen	193
7	Abbildungen	195

Meinem Bruder gewidmet

NVWW XTGW FBIVBQ

Dank

Die vorliegende Publikation, die im Dezember 2019 als Promotionsschrift an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern eingereicht wurde, entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten und am Institut für Theaterwissenschaft durchgeführten Forschungsprojekts «Offene Manipulation. Figurentheater als Movens spartenübergreifender Theater-, Tanz- und Musiktheaterforschung». Sie verdankt sich einer Reihe von Personen, deren beständige Unterstützung hier zu würdigen mir ein Bedürfnis ist. Mein besonderer Dank gilt meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Christina Thurner, die mir von Beginn an mit fachlichem Rat und konstruktiver Kritik zur Seite stand und deren wertschätzende Haltung mir ein beispielloses Vorbild ist. Ebenfalls herzlich bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer, auf deren Initiative hin das hier verfolgte Forschungsvorhaben überhaupt erst unternommen wurde und die als Projektleiterin die institutionellen und finanziellen Bedingungen seines Gelingens schuf. Bedanken möchte ich mich auch bei allen Theaterschaffenden und -institutionen, die mir bereitwillig über ihre Produktionen Auskunft gaben und mir Archivmaterial zur Verfügung stellten, ohne welches diese Arbeit so nicht möglich gewesen wäre. Großer Dank gebührt auch meinen Kolleginnen am Institut für Theaterwissenschaft: Nadja Rothenburger, die immer Frohsinn verbreitete und mich zur Erprobung neuer Denkweisen animierte; Johanna Kantuta Hilari Choque, Wegbegleiterin der ersten Stunde und scharfsinnige Lektorin; Sarah Marinucci, für die unzähligen Feierabendgespräche; und meinen Projektkolleginnen Angela Koerfer-Bürger, Laurette Burgholzer und Franziska Burger, für ihre grenzenlose Geduld und ihre wertvollen Einsichten. Von Herzen danken möchte ich auch jenen, die mir persönlichen Rückhalt schenkten und mir halfen, den «Anti-Kleist» zu Grabe zu tragen: Hannah Maria Ruile, Efe Anıl Aksöz, Alejandro Núñez Cabello, Jörg Neumann, Marie Witschaß, Natalia Golubova, Jascha P. Mischkin und meiner Familie.

Die Veröffentlichung der Open-Access-Version dieser Publikation wurde finanziell gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds SNF sowie durch einen Druckkostenbeitrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

1 Einleitung

1.1 Erkenntnisinteresse

Die 1910 von Hanna Hellmann veröffentlichte Studie *Heinrich von Kleist, das Problem seines Lebens und seiner Dichtung*¹ markiert gemeinhin den Beginn einer seither nicht nur ungebrochenen, sondern sich zunehmend ausdifferenzierenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Text *Über das Marionettentheater*. War dieser bis Mitte des 20. Jahrhunderts beinahe ausschließlich Gegenstand der Germanistik, die darin vornehmlich eine verdeckte Poetologie Kleists erkannte, lässt sich inzwischen ein disziplinübergreifendes Interesse an diesem Text konstatieren.² Dieses Interesse scheint sich dabei trotz der kaum mehr zu überblickenden Vielzahl an Semantisierungsansätzen und Fragestellungen, die bislang an den Text herangetragen wurden, weniger zu erschöpfen als zu potenzieren. Denn nach wie vor lassen sich Desiderate ausmachen, deren Aufarbeitung einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn verspricht. Zu den dringendsten dieser Desiderate zählt dabei das bisherige Ausbleiben einer systematischen Auseinandersetzung mit künstlerischen und theoretischen Transkriptionen der Schriften Heinrich von Kleists, auf welches Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider in ihrem 2014 erschienenen Sammelband *Schreiben nach Kleist* aufmerksam machen.³

Mit ihrer programmatischen Forderung nach einer systematischen Transkriptionsforschung betreten Fleig, Moser und Schneider indes nicht ganz Neuland, befasste sich doch der namhafte Kleist-Forscher Klaus Kanzog bereits Ende der 1970er-Jahre mit musiktheatralen, in den 1980er-Jahren dann auch mit filmischen Adaptionen von Kleists Texten.⁴ Seiner rückblickenden Feststellung, die Kleist-Forschung habe damit

- 1 Vgl. insbesondere Hellmann 1910, S. 13–30. Für einen Teilabdruck dieser Studie vgl. Hellmann 1967.
- 2 Hiervon zeugen unter anderem religionswissenschaftliche, verhaltensbiologische, mathematische, psychoanalytische, gendertheoretische, puppenspieltechnische und produktionsästhetische Semantisierungsansätze.
- 3 Vgl. Fleig et al. 2014, S. 10. Mit dem Begriff der ‚Transkription‘ bezeichnen Fleig, Moser und Schneider Praktiken sowohl der «Aneignung und Anverwandlung kleistscher Themen und Figuren» als auch der «Auseinandersetzung mit seiner Schreibweise und seinem Stil, seinen erzählerischen und dramaturgischen Mitteln, seiner Theatralität und Bildlichkeit sowie einer spezifischen Selbstreflexion, die mit der Überschreitung von Gattungsgrenzen einhergeht» (Ebd., S. 9).
- 4 Vgl. Kanzog/Kreutzer 1977; Kanzog 1981. Eine Differenzierung zwischen den Begriffen ‚Transkription‘ und ‚Adaption‘ sowie der mit ihnen verbundenen Methodiken und inhaltlichen Schwerpunktsetzungen innerhalb der Kleist-Forschung wird in Kap. 1.3 vorgenommen.

frühzeitig künstlerische Bearbeitungen von Kleists Schriften als Untersuchungsgegenstand wahrgenommen und auch behandelt,⁵ ist deshalb zuzustimmen. Inzwischen aber ist eine weit über die Kleist-Forschung hinausgehende, globale Dimensionen annehmende Präsenz Heinrich von Kleists in Kunst und Theorie zu verzeichnen –⁶ eine Entwicklung, der laut Fleig, Moser und Schneider nur eine entsprechend systematisierte und konsequent verfolgte Transkriptionsforschung angemessen Rechnung zu tragen imstande ist. Insofern handelt es sich bei ihrer Forderung weniger um die Inaugurierung einer neuen Forschungsrichtung als vielmehr um einen Aufruf zur Intensivierung der bereits geleisteten Arbeit auf diesem Gebiet, welches immerhin eine ganze Reihe an Einzeluntersuchungen umfasst, die Aneignungen von Kleists Œuvre im Musiktheater,⁷ Hörspiel⁸ und Film⁹ sowie in den bildenden Künsten¹⁰ in den Fokus nehmen.

Nun sind zwar auch bühnentheatrale Umsetzungen von Kleists Texten Gegenstand dieser frühen Kleist-bezogenen Adaptionforschung.¹¹ Allerdings liegt das Hauptaugenmerk dabei exklusiv auf Inszenierungen von Kleists *Dramen*. Das ist zwar naheliegend, insofern Dramen – mehr noch als anderen Textgenres – die Möglichkeit ihrer szenischen Umsetzung stets eingeschrieben ist.¹² Eine aufgrund dieser gattungsspezifischen Eigenheit von Dramen vorgespurte Suchoptik übersieht dabei jedoch von vornherein Bühnenadaptionen der nichtdramatischen Texte Kleists als potenzielle Untersuchungsgegenstände – allen voran des Texts *Über das Marionettentheater*, der eine überaus beachtliche Anzahl an Bühnenrealisierungen erfahren hat.¹³ Dass Letztere tatsächlich im blinden Fleck des Forschungsdiskurses liegen, wird nur allzu deutlich, vergewenwärtigt man sich die eklatante Diskrepanz, die zwischen der umfangreichen Sekundärliteratur zu diesem Text und den darin nur äußerst seltenen Hinweisen auf etwaige Adaptionen desselben herrscht.¹⁴ Eine Auseinandersetzung mit Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* ist deshalb nicht nur im Kontext eines allgemeinen Bedarfs an Kleist-bezogener Transkriptionsforschung

5 Vgl. Kanzog 2007b, S. 152.

6 Vgl. Fleig et al. 2014, S. 14.

7 Vgl. Köhler 2013.

8 Vgl. Maurach 2013.

9 Vgl. Breuer 2013.

10 Vgl. Wilk-Mincu 2013.

11 Vgl. Kanzog 2013.

12 Auf ebendiesem Aspekt besteht die Theaterwissenschaftlerin Marion Linhardt, die dem in der Kleist-Forschung noch immer kolportierten Topos der Unaufführbarkeit von Kleists Dramen kritisch gegenübersteht: «Die Spezifik der Kleistschen Dramatik besteht darin, dass die szenische Komponente konstitutiv für die Textgestalt ist, dass also der Text als Ermöglichungsstruktur im Hinblick auf die Szene angelegt wurde.» (Linhardt 2007, S. 186)

13 Für eine tabellarische Übersicht über die von mir identifizierten Bühnenadaptionen dieses Texts vgl. Kap. 4.

14 Insofern diese ohnehin seltenen Hinweise oft nur die Form von Nennungen ohne nähere Beschreibung oder gar Analyse der jeweiligen Adaptionen annehmen, wird darauf verzichtet, sie an dieser Stelle im Einzelnen vorzustellen. Bibliografische Angaben zu den betreffenden Forschungsarbeiten, in denen diese Hinweise zu finden sind, lassen sich der beigegeführten tabellarischen Übersicht entnehmen (vgl. Kap. 4).

angebracht. Vielmehr ist sie angesichts der frappierenden Disproportionalität zwischen der Aufmerksamkeit, die dem literarischen Artefakt, und derjenigen, die seinen Bühnenadaptionen jeweils gewidmet wird, geradezu angezeigt.

Nun mag zwar auch diese Disproportionalität auf den ersten Blick naheliegend erscheinen, hat doch eine vorwiegend von der Germanistik geprägte Kleist-Forschung primär den Autor und dessen Schriften zum Gegenstand. Was durch dieses Gefälle jedoch implizit reproduziert zu werden droht, ist zweierlei: eine dem cartesianischen Dualismus folgende Logik, die sprachbasierten Phänomenen einen «naturgemäß» höheren epistemischen Stellenwert zuspricht als körperbasierten; und eine damit verbundene Hierarchisierung vermeintlich originärer Texte über ihre performativen «Derivate».¹⁵ Umso bedenklicher ist es deshalb, wenn *Über das Marionettentheater* von einem so profilierten Kulturwissenschaftler wie Hans Ulrich Gumbrecht gerade so gedeutet wird, als werde darin ebendiese diskursive Schiefelage gerechtfertigt.

In seinem Aufsatz *Anmut und Spiel: Warum man Tanz nicht verstehen muss* setzt Gumbrecht zur Begründung der der Kunstform Tanz zwar nicht grundsätzlichen, wohl aber «eentlichen» Unintelligibilität an. Hierfür greift er auf die Schriften Edwin Denbys, einen der bedeutendsten Tanzkritiker des 20. Jahrhunderts, sowie auf *Über das Marionettentheater*, einen der «meist gelesenen [Texte] der philosophischen Ästhetikwissenschaft überhaupt»¹⁶ zurück und stellt sie einander gegenüber. Dabei identifiziert er ihre «drei zentralen Konvergenzmomente in Bezug auf den Tanz»,¹⁷ die er wie folgt beschreibt:

erstens die Distanz [des Tanzes; M.B.] zu den Dimensionen von Bewusstsein und Intentionalität, zweitens das Vergnügen am Hereinholen, am Zurückgewinnen eines archaischen Potentials und drittens das Element des Schwebens, des Nicht-an-den-Boden-gebunden-seins, obwohl man von der Schwerkraft beeinflusst ist.¹⁸

Da Kleist und Denby sich trotz ihrer historischen Distanz gerade in diesen drei Aspekten inhaltlich sekundieren, liest sie Gumbrecht so, als beglaubigten sie damit ein essenzialistisches, universelle Gültigkeit beanspruchendes Tanzverständnis. Demgegenüber herrscht in der jüngeren tanzwissenschaftlichen Forschung Konsens darüber, dass gerade ein solches Verständnis von Tanz als archaische, irrationale und energetisch affizierende Form menschlicher Bewegung keineswegs ein «natürliches» ist,¹⁹ sondern vielmehr eine historisch konstruierte, überaus wirkmächtige

15 Eine ausführliche Kritik dieses Dualismus nimmt die Adaptionstheoretikerin Linda Hutcheon vor (vgl. hierzu Kap. 1.2).

16 Gumbrecht 2008, S. 53.

17 Ebd., S. 54.

18 Ebd.

19 Diese Qualitäten «des» Tanzes belegt Gumbrecht mit Bezug auf Edwin Denby wie folgt: «Denby [...] illustriert [...], dass im Tanz, als Kunstform, immer auch ein archaisches Ritual durchscheint: etwas, das vormenschlich ist, der Natur des Prä-homo-sapiens zugehört. [...] Denby geht davon aus, dass durch diese kulturelle Rahmung die Bewegungssequenz eine spezifische Energie – und wohl auch eine spezifische Euphorie gewinnt. Euphorie sowohl bei den Tanzenden als auch auf Seiten

Diskursposition darstellt. Auf anschauliche Weise demonstriert dies die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner in ihrer Monografie *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Darin erbringt Thurner den Nachweis, dass dieses vermeintlich «natürliche» Verständnis von Tanz als physisch bewegte und emotional bewegende Kunstform, wie es Gumbrecht vertritt, als diskursiver Effekt einer Mitte des 18. Jahrhunderts verstärkter Theoretisierung von Tanz in Form von Tanztraktaten (und später auch Tanzkritiken) verstanden werden muss. So stellt sie fest:

In den theoretischen Schriften und Tanztraktaten wird [...] nicht etwa nachträglich eine Bühnen-Wirklichkeit abgebildet, sondern diskursiv eine neue Ästhetik – samt intendierter Realisierung und Wirkung – geschaffen. [...] Im Diskurs der doppelten Bewegung geht es [...] nicht einfach darum, Bewegung auf der Bühne zu beschreiben. Vielmehr wird eine wechselseitige Bewegung zwischen Darstellenden und Zuschauenden ebenfalls beschrieben, indem Art und Weise des Zeichengebrauchs, Handlungsvollzugs und dessen angestrebte Wahrnehmung gewissermaßen vorgeschrieben werden.²⁰

Diese sich in einem historisch diskontinuierlichen Prozess nur langsam sedimentierende Vorstellung von Tanz als rührende Bewegungskunst informiert dabei, so Thurner, jene Annahmen hinsichtlich der vermeintlich universellen Intelligibilität und metakinetischen Unmittelbarkeit «des» Tanzes, wie sie bis heute geläufig sind.²¹ Als problematisch erweist sich eine solcherart naturalisierte Vorstellung von Tanz jedoch unter anderem deshalb, weil diese Kunstform so von jeder weiteren intellektuellen Theoretisierung ausgeschlossen wird.²²

Durch die Übernahme dieses scheinbar selbstevidenten Tanzverständnisses, das das körpergebundene und damit gleichsam «natürliche» Phänomen Tanz als prädiskursiv ausweist, unterhält Gumbrecht eine strategisch machtvolle Position innerhalb des Diskurses der doppelten Bewegung. Aus dieser Position heraus spricht er dem Tanz zwar nicht grundsätzlich die Möglichkeit ab, intelligibel zu sein, betont aber, solche Semantisierungsbemühungen würden die Ontologie dieser Kunstform, eine spezifische ästhetische Erfahrung zu ermöglichen, grundsätzlich verkennen. So meint er:

Wie kann man sich nun als Zuschauer gegenüber dem Phänomen «Tanz» verhalten, wenn sich der klassische Verstehensbegriff auf Tanz nicht anwenden lässt? Auf der einen Seite gibt es keine extrinsischen Motivationen, die einem erlauben würden zu sagen: das ist, was ich unter Tanz verstehe, das ist, was ich unter dieser besonderen Ballettaufführung verstehe. Auf der anderen Seite hieße, die Struktur des Rhythmus oder der choreogra-

der Zuschauer. [...] Darin liegt die Euphorie: man merkt beim Tanzen, dass man mit dem Körper eine Komplexität der Bewegung produzieren kann, die einem nicht gelingen würde, wenn man das Bewusstsein all zu sehr mitspielen ließe.» (Ebd., S. 51 f.)

20 Thurner 2009, S. 22.

21 Vgl. ebd., S. 15.

22 Vgl. ebd.

phischen Form zu identifizieren, nach denen sich Tänzer bewegen, an dem Glücksgefühl und Zuwachs von Energie gerade vorbeizugehen, von dem Autoren wie Denby oder Kleist sprechen. Man kann zwar choreographische Formen identifizieren und sagen: das ist so phrasiert, so zusammengebaut. Aber das, was an der ästhetischen Erfahrung des Tanzes zentral zu sein scheint, dieses Gefühl des Glücks und der Abgehobenheit, würde man mit einer solchen Verstehensbewegung nicht erreichen.²³

Indem Gumbrecht gerade mit Rekurs auf Kleist die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen als die Primärfunktion der Kunstform Tanz bekräftigt, redet er unweigerlich jenem epistemischen Gefälle zwischen schrift- und körperbasierten Phänomenen das Wort, das sich in ihrer Disproportionalität als wissenschaftliche Untersuchungsgegenstände der Kleist-Forschung äußert. In anderen Worten: Gumbrecht liest *Über das Marionettentheater* so, als führe Kleist darin den philosophischen Beweis für ebendieses Gefälle, und liefert damit eine (vermeintlich von Kleist selbst beglaubigte) Begründung für ebendiese Disproportionalität.

Gerade im Zusammenhang dieser von Gumbrecht reproduzierten cartesianischen Logik, die körperbasierte Kunstformen wie Tanz in dem Maße epistemisch abwertet, wie sie sie entlang des Dualismus von Präsenz- und Sinnkultur als zwar eigentlich unintelligible, dafür aber ästhetische Erfahrungen ermöglichende Phänomene aufwertet, ist es deshalb nur opportun, dass die Herausgeber_innen von *Schreiben nach Kleist* sich für eine systematische Transkriptionsforschung einsetzen. Denn zum einen ist es gerade diese Forschungsrichtung – allen voran in Form der Adaptionstheorie Linda Hutcheons –, die sich um eine Dekonstruktion der Priorisierung des literarischen Artefakts im Vergleich zu seinen performativen Adaptionen bemüht.²⁴ Und zum anderen sind es gerade solche Adaptionen (als Formen künstlerischer Transkription),²⁵ denen Fleig, Moser und Schneider die Möglichkeit zusprechen, das in Kleists Schreiben ohnehin grundsätzlich angelegte Potenzial zur Transzendierung ebensolcher Dualismen zur vollen Entfaltung zu bringen:

Als wichtiger Bezugspunkt erweist sich hier, ausgehend vom Essay *Über das Marionettentheater*, die Figur der «Bewegung», die [...] in Gegenstellung zum klassischen Schönheitsdiskurs der Moderne zentrale Impulse der Fort- und Weiterschreibung vermittelt. Bewegung ist für Kleists Schreiben konstitutiv. Dabei ist der Doppelsinn von Bewegung als konkret-leibliche und als Gedankenbewegung der auf die Offenheit der Form zielende, Gattungsgrenzen überschreitende Kern von Kleists poetologischer Selbstreflexion, die – als Transkription gefasst – zwischen den Polen der modernen Grunddichotomien (Natur *versus* Kultur, Sein *versus* Bewusstsein [...]) übersetzt. Diese zwischen Körperlichkeit und «Geist» vermittelnde skripturale Bewegung realisiert sich

23 Gumbrecht 2008, S. 61.

24 Die Adaptionstheorie Linda Hutcheons wird in Kap. 1.2 näher erläutert.

25 Auf das Verhältnis zwischen der Adaptionstheorie und der Kleist-bezogenen Transkriptionsforschung wird, wie bereits erwähnt, in Kap. 1.3 näher eingegangen.

in verschiedenen Formen der Vermittlung, Verschiebung und Übersetzung zwischen Erzählung und Reflexion.²⁶

Eine adaptionstheoretisch fundierte Analyse exemplarischer Bühnenadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* deckt damit nicht nur ein phänomenales Desiderat der Kleist-Forschung ab, sondern begegnet zugleich der Ausweitung einer vom cartesianischen Dualismus geprägten Privilegierung schriftbasierter kultureller Erzeugnisse als wissenschaftliche Untersuchungsgegenstände innerhalb desselben Forschungsdiskurses.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als durch die erwähnten Problemstellungen motivierten Vorstoß in das von Fleig, Moser und Schneider programmatisch eröffnete Forschungsfeld,²⁷ referiert dabei jedoch gleichermaßen explizit auf einen bereits 1998 von der Tanzwissenschaftlerin Claudia Rosiny vorexerzierten, nur bisher kaum rezipierten Forschungsansatz und schreibt diesen fort. In ihrem Beitrag *Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» und der Tanz* stellt Rosiny fest, dass es trotz der immer wieder im wissenschaftlichen Diskurs diskutierten Aspekte «Körper», «Anmut» und «Grazie», von welchen der Text vordergründig zu handeln scheint, grundlegend an Ansätzen fehlt, «Kleists Thesen auf eine konkrete Tanzkunst zu beziehen».²⁸ Dieses Desiderat sieht sie generell in der methodologischen Schwierigkeit der Versprachlichung nichtdiskursiver Phänomene, vor allem aber in der ihrerzeit noch fehlenden Institutionalisierung der Tanzwissenschaft im deutschsprachigen Raum begründet.²⁹ Demgegenüber betont sie die Selbstverständlichkeit, mit der die Tanzwissenschaft im angloamerikanischen Raum «eine Theorie aus der Praxis zu entwickeln und umgekehrt»³⁰ imstande sei. Dieser ungleichen Entwicklung Rechnung tragend, macht es sich Rosiny zum Ziel, anhand einer choreografischen Adaption von *Über das Marionettentheater* zu erkunden, «[i]nwiefern dieser überhaupt Substanz für den Tanz bereitstellt».³¹ Bezugnehmend auf das in der Kleist-Forschung wohl noch bekannteste Beispiel einer solchen Adaption, Dietmar Seyfferts *Über das Marionettentheater*, versucht Rosiny aufzuzeigen, dass sich «trotz allen Widerspruchs in der Rezeption des kurzen Werkes und seiner Historizität ein Vergleich möglicher Grazie von Mensch und Marionette mit einem konkreten heutigen Tanzbeispiel herstellen lässt».³² Dabei gelangt sie zur Feststellung, dass es sich bei der Adaption Seyfferts zwar grundsätzlich um einen bühnenpraktisch erbrachten Beleg für die Metaphorizität des Texts han-

26 Fleig et al. 2014, S. 11. Hervorhebung im Original. Zum Aspekt der Unterwanderung der cartesianischen Geist-Körper-Dichotomie in *Über das Marionettentheater* vgl. insbesondere Schneider 1998, S. 158.

27 Vgl. Fleig et al. 2014, S. 14.

28 Rosiny 1998, S. 9.

29 Vgl. ebd. Rosiny verwendet hier das Adjektiv «nicht-diskursiv» im Sinne von «nicht-sprachlich». In vorliegender Arbeit wird hingegen von einem Diskursbegriff ausgegangen, der nicht mit Sprache gleichgesetzt werden darf (vgl. hierzu Kap. 1.2).

30 Rosiny 1998, S. 9.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 10.

delt, diese jedoch zugleich aufgrund bestimmter Aspekte ihrer szenischen Umsetzung die Wörtlichkeit des im Text behaupteten Vorzugs der Puppenspielkunst gegenüber dem Tanz untermauert.³³

Vor dem Hintergrund dieser Schlussfolgerung ist an dieser Stelle auf eine entscheidende Differenz zwischen Rosinys Forschungsansatz und dem meinigen hinzuweisen, um Missverständnisse zu vermeiden. Obgleich nämlich die vorliegende Arbeit den von Rosiny vorgeschlagenen Ansatz dahingehend wieder aufgreift, indem sie choreografische beziehungsweise sprechtheatrale Adaptionen von *Über das Marionettentheater* als Untersuchungsgegenstand in den Fokus rückt, tut sie dies aus einem gänzlich anderen Erkenntnisinteresse heraus. Rosinys Vorhaben besteht erklärtermaßen darin, Kleists Text «aus einer Verbindung mit dem Tanz» heraus «auszuwerten».³⁴ Mit anderen Worten: Rosiny führt die erwähnte Adaption Seyfferts an, um anhand derselben Aussagen über den Grad der Metaphorizität und künstlerischen Adaptabilität des Texts treffen zu können. Zentrales Erkenntnisobjekt ist dabei nach wie vor der Text selbst und nicht dessen Adaption. Damit steht Rosiny trotz ihres methodisch innovativen Ansatzes, den Text durch eine künstlerische Perspektivierung hindurch indirekt zu befragen, noch immer in der prädominant textexegetischen Tradition der Kleist-Forschung. Demgegenüber verfolgt die vorliegende Arbeit ein dezidiert auführungsanalytisches Erkenntnisinteresse, das zu keiner Zeit den Anspruch erhebt, die Kleist-Forschung um eine weitere Semantisierung von *Über das Marionettentheater* zu ergänzen. Vielmehr werden, ausgehend von der Prämisse, dass künstlerische Adaptionen und wissenschaftliche Forschungsarbeiten zwar zeichentheoretisch distinkte und verfahrenstechnisch auf je eigene Weise bedeutungstiftende Aussagesysteme sind, die aber trotz ihrer Unterschiede einen gemeinsamen Diskurs konstituieren,³⁵ Erstere exemplarisch nach thematischen Gesichtspunkten analysiert und zu Letzteren ins Verhältnis gesetzt, um diese sich wechselseitig durchleuchten zu lassen.

Nun ist der von Rosiny identifizierte Mangel an «Ansätze[n], Kleists Thesen auf eine konkrete Tanzkunst zu beziehen»,³⁶ als Ausdruck der erwähnten Disproportionalität zwischen der dem Text und der seinen Adaptionen jeweils gewidmeten Aufmerksamkeit gerade deshalb so bemerkenswert, weil trotz der Heterogenität der an den Text herangetragenen Deutungsansätze immerhin über eines in der Kleist-Forschung Konsens zu herrschen scheint: dass *Über das Marionettentheater* den «Transfer, der zwischen These und Beispiel stattfindet»,³⁷ selbst thematisiert und damit seine eigene Adaptabilität in gewisser Weise anzeigt. Tatsächlich hat die Forschungsgemeinschaft diesem Text des Öfteren ein ihm eingeschriebenes Adaptionspotenzial unterstellt, ohne dabei jedoch ihren eigenen Blick konsequent auf solche adaptiven Aneignungen und Bearbeitungen zu lenken. So merkt bereits 1983 Beda Allemann in

33 Vgl. ebd., S. 12f.

34 Ebd., S. 9.

35 Eine diskurstheoretische Fundierung dieser Prämisse wird in Kap. 1.2 vorgenommen.

36 Rosiny 1998, S. 9.

37 Beil 2013, S. 155.

seinem diskursprägenden Beitrag *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater»* an:

Es versteht sich beinah von selbst, daß diese Bewegung, wörtlich genommen als «der Weg der Seele des Tänzers», in die andern Künste übertragbar und in ihnen wieder entdeckbar, daß selbst die komplexeste und am wenigsten leicht zu durchschauende aller menschlichen Bewegungen, die Bewegung eines poetischen Textes, nach Analogie des Tanzes zu begreifen ist.³⁸

Unter Berufung auf ebendiese von Allemann bejahte «Möglichkeit einer Übertragbarkeit der von Kleist in den Raum gestellten Tanztheorie auf andere Künste»³⁹ fragt Joachim Knappe danach, «inwieweit Kleists Überlegungen weiter gedacht werden können und ob sich aus ihnen produktive Regeln für die Arbeit des Regisseurs ableiten lassen [...]. Anders gesagt: Wie könnte ein Regiekonzept aus dem Denkansatz Kleists heraus entwickelt werden?»⁴⁰ Seán Allan wiederum identifiziert zahlreiche in den Dialog zwischen Herrn C. und der Erzählinstanz eingelassene «Bühnenanleitungen, die sogar die Gesten der Protagonisten vorgeben».⁴¹ Und Fritz Däbritz schließlich formuliert diesbezüglich die prägnante These, die dramaturgische Struktur des Texts rege «zum inszenatorischen Adaptionsversuch»⁴² an.

Auch die interdisziplinär an der Schnittstelle zwischen Literatur- und Tanzwissenschaft arbeitende Forscherin Lucia Ruprecht betont, *Über das Marionettentheater* sei

als ein Bühnenstück wahrzunehmen, sind doch die Gesprächspartner nicht nur durch ihre Worte, sondern auch in ihren Gesten präsent, und die Brüche in ihrer Argumentation regelrechte Szenenwechsel. Vor den Augen des Lesers wird die Erörterung von Grazie in den körperlichen Szenen des Tanzes, des Posierens und des Fechtkampfes wie in einem pantomimischen Ballett aufgeführt.⁴³

Diese von Ruprecht getroffene Feststellung unterscheidet sich jedoch im Detail von jenen der zuvor zitierten Autoren, und zwar insofern, als darin weniger die Adaptabilität von *Über das Marionettentheater* angezeigt als vielmehr auf eine dem Text inhärente «metaphorische Inbesitznahme der Tanzbewegung im Schreiben»⁴⁴ hin-

38 Allemann 1983, S. 61. Hervorhebung im Original. Zwar kommt Allemann das Verdienst zu, das Adaptionspotenzial dieses Texts als Erster erkannt zu haben. Seine diesbezügliche Aussage ist jedoch Ausdruck einer problematischen Hierarchie der Künste, die auf der Annahme des Primats der Literatur als «komplexeste» aller Künste basiert.

39 Knappe 2008, S. 44.

40 Ebd., S. 46.

41 Allan 2014, S. 321.

42 Däbritz 1986, S. 60. Däbritz selbst hat einen solchen Adaptionsversuch 1977 unternommen (vgl. Kap. 4).

43 Ruprecht 2003, S. 154.

44 Ebd., S. 151. Ähnlich äußert sich Andreas Kraß, der *Über das Marionettentheater* als «Theaterstück» bezeichnet und, bezugnehmend auf Paul de Man, konstatiert: «Das Theater bildet [...] nicht nur das

gewiesen wird. Diese poetologische Annahme wiederum steht im Zusammenhang einer außerordentlich weitläufigen, von der disziplinübergreifenden Konjunktur des Theatralitätsparadigmas geprägten Tendenz, Kleists Schreiben eine besondere theatrale oder auch choreografische Qualität zuzusprechen.⁴⁵ Auf eine zentrale Einschränkung solcher Zuschreibungen sowie auf ein Forschungsdesiderat, das sich aus dieser Einschränkung ergibt, macht dabei jedoch die Theaterwissenschaftlerin Marion Linhardt aufmerksam, indem sie feststellt:

«Theatralität» erscheint in Bezug auf Kleist nicht als theaterwissenschaftlicher, sondern als literaturwissenschaftlicher Begriff. Folgt man etwa Michael Otts Thesen, der anhand von Kleists Erzählungen *Das Bettelweib von Locarno* und *Die Verlobung in St. Domingo* das Konzept eines «Schrifttheaters» entfaltet, erweist sich Theatralität als strukturelle und analytische Kategorie der Literaturwissenschaft ohne (theater-)historische Dimension, mit deren Hilfe ein bestimmter Modus der Textproduktion bezeichnet werden soll. Kleist ist also noch im Reden über Theatralität ein Gegenstand der Literaturwissenschaft geblieben, seine Dramatik interessiert weiterhin ausschließlich als Literatur und nicht in ihrer Beziehung zum Theater.⁴⁶

Gegenüber dieser gängigen Inanspruchnahme theatralen Vokabulars zur Beschreibung eines bestimmten Schreibmodus, der die Texte Kleists auszeichne, betont Linhardt die nur marginale Stellung theaterwissenschaftlicher Arbeiten innerhalb der vorwiegend literaturwissenschaftlich geprägten Kleist-Forschung sowie den damit korrelierenden Mangel an Forschungsvorhaben, die Kleist primär als Bühnenautor auffassen und seine Dramen unter stärkerer Berücksichtigung ihrer spezifischen Verfasstheit als Theaterstücke untersuchen.⁴⁷ Vor diesem Hintergrund verfolgt die vorliegende Arbeit das Ziel, ebendiesem (relativen) Mangel an tanz- beziehungsweise theaterwissenschaftlich perspektivierter Kleist-Forschung zu begegnen und dabei zugleich den Gegenstandsbereich derselben um Adaptionen der nichtdramatischen Texte Kleists zu erweitern. Dabei wird wie folgt vorgegangen:

In Kapitel 1.2 wird zuallererst der dieser Arbeit zugrunde liegende Diskursbegriff präzisiert, um so die behauptete Komplementarität von künstlerischen Adaptionen und wissenschaftlichen Forschungsarbeiten als einen gemeinsamen Diskurs konstituierende Aussagesysteme zu fundieren. Anschließend werden die forschungspragmatischen Vorzüge der Adaptionstheorie Linda Hutcheons gegenüber medienwissenschaftlich begründeten Ansätzen der Adaptionsanalyse benannt sowie die bereits erwähnten erkenntnistheoretischen Einwände Hutcheons gegenüber einigen cartesianischen

Sujet, sondern auch das Genre des Textes. Während die Hauptfiguren *über* das Theater sprechen, sind sie selbst Akteure *in* einem Theaterstück.» (Kraß 2007, S. 123. Hervorhebung im Original)

45 Vgl. Linhardt 2007, S. 182. Für eine tanzwissenschaftlich perspektivierte Problematisierung ebensolcher Theatralitätszuschreibungen vgl. Kap. 2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

46 Linhardt 2007, S. 182f. Linhardt bezieht sich hier auf Michael Otts Aufsatz «*Einige große Naturszenen*». *Über Kleists Schrifttheater* (vgl. Ott 2003).

47 Vgl. Linhardt 2007, S. 181f.

Annahmen, wie sie insbesondere die Literaturwissenschaft bis heute prägen, näher erläutert.

Hieran anknüpfend wird in Kapitel 1.3 zunächst eine jüngere Forschungsarbeit vorgestellt, die die je spezifischen Verhältnisse zwischen choreografischen Adaptionen und ihren literarischen Vorlagen näher zu bestimmen sucht. In der Gegenüberstellung erwähnter Arbeit mit der Adaptionstheorie Linda Hutcheons wird dabei deutlich werden, dass eine von letzterer Theorie informierte aufführungsanalytische Arbeit, wie sie hier unternommen wird, die bisherige tanzbezogene Adoptionsforschung um wesentliche Aspekte erweitert und so auch einen Beitrag zu deren Ausdifferenzierung leistet. Hierauf folgt eine Diskussion der theoretischen und methodologischen Schnittmengen beziehungsweise Diskrepanzen zwischen der bisherigen Kleist-bezogenen Adoptionsforschung und der jüngst von Fleig, Moser und Schneider programmatisch ausgerufenen Transkriptionsforschung einerseits sowie eine Erörterung der Anschlussfähigkeit der Überlegungen Hutcheons an diese andererseits.

Nach dieser umfassenden diskurs- und adaptionstheoretischen Rahmung werden in Kapitel 1.4 die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Leitkriterien der Inszenierungs- und Diskurskorpusbildung erläutert, Überlegungen zum quellenkritischen Status von Videoaufzeichnungen als Primärquellen aufführungsanalytischer Vorhaben angestellt sowie das bei der Untersuchung der drei exemplarischen Bühnenadaptionen zum Tragen kommende Analyseverfahren beschrieben.

In Kapitel 2.1.1 werden sodann einige Probleme diskutiert, die mit der Verwendung der eben erwähnten, maßgeblich von Paul de Man geprägten Theatralitätstrope zur Beschreibung spezifischer Qualitäten von *Über das Marionettentheater* einhergehen. Demgegenüber wird anhand der Analyse von Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* in Kapitel 2.1.2 deutlich werden, dass auch Bühnenadaptionen dieses Texts jene von de Man problematisierte ästhetische Ideologie mit eigenen Mitteln zu reflektieren imstande sind, ohne dabei dessen essenzialistisches Tanzverständnis zu reproduzieren.

Daraufhin werden in Kapitel 2.2.1 diachron perspektivierte tanzhistoriografische Forschungsarbeiten vorgestellt, die expliziten wie impliziten Anleihen und Referenzen des zeitgenössischen Tanzes auf *Über das Marionettentheater* nachspüren, um im darauffolgenden Kapitel Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations* innerhalb dieser Bezugstradition zu verorten. Dabei wird deutlich werden, dass Chétouane jene Vorstellung einer umgekehrten Proportionalität von Bewusstsein und Anmut im Tanz, wie sie in *Über das Marionettentheater* artikuliert wird, weniger zu verifizieren oder zu falsifizieren als vielmehr mit choreografischen Mitteln zur Disposition zu stellen sucht. In Kapitel 2.3.1 schließlich werden vorwiegend theaterhistoriografische Forschungsarbeiten diskutiert, die – der Annahme einer dem Text inhärenten Theatralität diametral entgegengesetzt – dem Text grundsätzlich Referenzialität unterstellen, indem sie die «wahren» historischen Bezüge hinter den im Text anonymisierten Personenangaben aufzudecken suchen. Diesen Arbeiten wird in Kapitel 2.3.2 Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre des marionnettes* entgegengehalten, in welcher solche Bestrebungen, den Text auf seine vermeintlichen Ursprünge zurückzuführen, einer

subtilen Kritik unterzogen werden. Im abschließenden Kapitel werden daraufhin die zentralen Erkenntnisse der drei Fallstudien zusammengefasst sowie noch zu behandelnde Desiderate der Kleist-bezogenen Transkriptionsforschung benannt.

Sowohl der Abfolge der Fallstudien als auch ihrer jeweiligen internen Strukturierung gehen eine Reihe forschungspragmatischer und erkenntnisleitender Überlegungen voraus, die es nun noch zu erläutern gilt, bevor zur theoretischen Rahmung der Arbeit übergegangen werden kann. Betrachtet man zunächst die Abfolge der drei Forschungsüberblicke, so weisen diese eine Verschiebung in der jeweils eingenommenen wissenschaftlichen Rezeptionshaltung gegenüber *Über das Marionettentheater* auf: In den unter Kapitel 2.1.1 zusammengefassten Arbeiten wird der Text vornehmlich einer metaphorisierenden Lesart unterzogen, indem dessen vielfältige narratologische Eigenschaften nivelliert und auf ein ihnen zugrunde liegendes poetologisches Strukturmerkmal der Theatralität zurückgeführt werden. Die in Kapitel 2.2.1 behandelten Arbeiten wiederum suchen anhand einer diachron-vergleichenden Lesart den Einfluss dieses als ästhetische Theorie verstandenen Texts auf Theaterschaffende des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts nachzuvollziehen. Hingegen eint die in Kapitel 2.3.1 vorgestellten Arbeiten eine radikal historisierende Lesart, indem sie die im Text gemachten Angaben zu entanonymisieren und damit zugleich den Text zu entfiktionalisieren trachten. Die bewusst in dieser Ordnung nachvollzogenen wissenschaftlichen Perspektivverschiebungen zeichnen so eine Bewegung von ahistorisch-metaphorisierenden hin zu historisch-referenzialisierenden Lesarten des Texts nach.

Neben ihrer Anordnung folgt auch die interne Strukturierung dieser drei Fallstudien einer bestimmten Logik. Dass diese jeweils aus einem forschungsrekapitulierenden und einem aufführungsanalytischen Teil bestehen, ist dabei folgendermaßen begründet: Zunächst schien es angebracht, angesichts der nahezu unüberschaubaren Menge an Forschungsliteratur zu *Über das Marionettentheater* nur jene Forschungsarbeiten eingehender zu behandeln, die eine gewisse inhaltliche Nähe zur thematischen und ästhetischen Spezifität der behandelten Bühnenadaptionen erkennen ließen. Die den Adaptionen unmittelbar vorangestellten Forschungsüberblicke stellen damit spezifisch auf die jeweiligen Adaptionen zugeschnittene Kontrastfolien dar. Solcherart gegenübergestellt, entsteht zwischen ihnen ein Verhältnis der wechselseitigen Befragung und Erhellung. Einerseits nämlich verhandeln die exemplarisch behandelten Bühnenadaptionen bestimmte Problemstellungen oder Aspekte von *Über das Marionettentheater*, die in der Forschung bislang unterrepräsentiert geblieben sind. Andererseits aber lassen sich gerade aus der Forschung heraus Semantisierungsansätze entwickeln, die ein besseres Verständnis selbiger Adaptionen versprechen.

Dieses Wechselverhältnis spiegelt sich dabei sowohl in den Kapiteltiteln der Fallstudien als auch im Haupttitel dieser Arbeit wider. Heben die in der ersten Fallstudie behandelten Forschungsarbeiten auf Paul de Mans Deutung von *Über das Marionettentheater* als eine Allegorie des Lesens ab, in der verschiedene Text- und Lesemodelle mit literarischen Mitteln reflektiert werden, kehren Lenz Rifrazioni in ihrer gleichnamigen Adaption den theatralen Rezeptionsakt als solchen hervor, indem

sie diesen mit choreografischen Mitteln als eine um ihre Unabschließbarkeit bewusste Form der Lektüre inszenieren. Während hingegen die in der zweiten Fallstudie diskutierten tanzhistoriografischen Aufsätze den Einfluss der kleistschen Antigravität als vermeintliche Bedingung tänzerischer Anmut auf zeitgenössische Tanzschaffende nachzeichnen, inszeniert Laurent Chétouane in *Considering / Accumulations* den Prozess der choreografischen Anmutsproduktion als solchen und stellt damit die ästhetische Kategorie der Anmut selbst zur Disposition. In der dritten Fallstudie schließlich werden Forschungsarbeiten, die unter anderem Autorenbilder von Kleist konstruieren, mit Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* kontrastiert, in der Kleist selbst als Bühnenfigur inszeniert wird.

Das den Haupttitel dieser Arbeit bildende Zitat «Aug' in Auge»⁴⁸ wiederum ist der Bärenanekdote aus *Über das Marionettentheater* entnommen – einer Anekdote, die augenscheinlich vom Sieg eines Bären (als Sinnbild des Korporealen) über einen Menschen (als Sinnbild des Geistigen) in einem Fechtkampf erzählt. Dieses Zitat scheint mir dabei eine treffende Metapher für das strukturelle Design und den damit verbundenen Anspruch der vorliegenden Arbeit zu sein, Forschungsarbeiten und Bühnenadaption einander auf gleicher epistemischer Augenhöhe begegnen zu lassen und damit gegen jenen cartesianischen Dualismus anzuschreiben, den die Kleist-Forschung durch ihre Privilegierung des Texts gegenüber seinen performativen Anlegungen implizit zu reproduzieren droht.

1.2 Theoretische Rahmung

In der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass sowohl die im Folgenden exemplarisch zu behandelnden Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* als auch die für ihre Analyse herangezogenen Forschungsbeiträge trotz ihrer zeichentheoretischen und methodischen Unterschiede als auf je eigene Weise bedeutungstiftende Aussagesysteme anzusehen sind, die einen gemeinsamen Diskurs konstituieren. Diese Prämisse bedarf der Erläuterung, insbesondere hinsichtlich des ihr zugrunde liegenden Diskursverständnisses, um das in vorliegender Arbeit verfolgte wissenschaftspolitische Ziel, Adaptionen nicht nur als Untersuchungsgegenstand, sondern auch als Komplement und zuweilen Korrektiv der wissenschaftlichen Forschung zu *Über das Marionettentheater* zu validieren, einlösen zu können. Hierfür greife ich zunächst auf Constanze Schellows 2016 erschienene Monografie *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des <Nicht> für die zeitgenössische Tanzwissenschaft* zurück, in der die Autorin unter anderem verschiedene tanzwissenschaftliche Verwendungsweisen des Diskursbegriffs reflektiert.

Ausgehend von der Frage, was es «für die Tanzwissenschaft [bedeute], Tanz als *Diskurs* zu denken»,⁴⁹ identifiziert Schellow eine Diskrepanz zwischen der weitläufigen

48 Von Kleist 2013, S. 17.

49 Schellow 2016, S. 37. Hervorhebung im Original.

tanzwissenschaftlichen Verwendung des Diskursbegriffs zur Beschreibung bestimmter choreografischer Positionen seit den 1990er-Jahren einerseits und der gleichzeitigen theoretischen Unterbestimmtheit selbigen Begriffs andererseits.⁵⁰ Obgleich die tanzwissenschaftliche Forschung oft nicht präzisiert, inwiefern genau und gemäß welcher Kriterien der Kunstform Tanz diskursiver Status zugesprochen werden könne,⁵¹ beruft sie sich Schellow zufolge mehrheitlich, wenn auch stellenweise implizit, auf das Diskursverständnis Michel Foucaults.⁵² Die besondere Anschlussfähigkeit dieses spezifischen Diskursbegriffs für die Tanzwissenschaft sieht Schellow dabei vor allem in der von Foucault problematisierten Engführung von Diskursivität und Sprachlichkeit begründet, wie sie etwa Jürgen Habermas in seinen handlungsrationalistischen, kommunikationstheoretisch geprägten Überlegungen zur Diskursethik auf paradigmatische Weise vertritt.⁵³ Genau dieser Einwand Foucaults gegen die Deckungsgleichheit von Diskurs und Sprache ist es dabei, der meines Erachtens dazu geeignet ist, die dieser Arbeit zugrunde liegende Prämisse hinreichend theoretisch zu fundieren. Dies soll anhand der folgenden Ausführungen nachvollziehbar gemacht werden.

Dass Foucault den Diskursbegriff selbst keineswegs einheitlich verwendet, ist hinlänglich bekannt.⁵⁴ Umso wichtiger erscheint es mir deshalb, zunächst eine konkrete Verwendungsweise dieses Begriffs zu isolieren. In seinem erstmals 1969 veröffentlichten Buch *Archäologie des Wissens* differenziert Foucault zwischen drei grundlegenden Bedeutungen des Diskursbegriffs. So wird mit diesem entweder ein «allgemeines Gebiet aller Aussagen», eine «individualisierbare Gruppe von Aussagen», oder eine «regulierte Praxis, die von einer bestimmten Zahl von Aussagen berichtet»,⁵⁵ bezeichnet. Diese Unterscheidung erweist sich für die Präzisierung des von mir verwendeten Diskursbegriffs bereits als hilfreich, hat die vorliegende Arbeit doch ausschließlich wissenschaftliche Semantisierungen sowie Bühnenadaptation von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und damit eine abgrenzbare Aussagemenge im Sinne zweiterer Diskursdefinition zu ihrem Gegenstand. Jedoch darf der in dieser Definition zum Tragen kommende Begriff der Aussage keinesfalls auf einen (wissenschaftlichen) Sprechakt reduziert werden.⁵⁶ Denn nicht die «propositionelle Struktur»⁵⁷ stellt nach Foucault die «Schwelle der Aussage»⁵⁸ dar, sondern viel grundsätzlicher noch die «Schwelle der Existenz der Zeichen».⁵⁹ Für die hier behauptete Komplementarität von Forschungsarbeiten zu und Bühnenadaptation von *Über das Marionettentheater* ist diese für Foucault wesentliche Differenz zwischen Sprechakt und diskursiver Aussage entscheidend. Insofern nämlich, als

50 Vgl. ebd., S. 46 f.

51 Vgl. ebd., S. 47.

52 Vgl. ebd., S. 50.

53 Vgl. ebd., S. 57 f.

54 Vgl. ebd., S. 62; Parr 2008, S. 233.

55 Foucault 2013, S. 116.

56 Vgl. hierzu Schellow 2016, S. 63; Kammler 2008, S. 56 f.

57 Foucault 2013, S. 122.

58 Ebd., S. 123.

59 Ebd.

Zeichenhaftigkeit an sich die Bedingung der Möglichkeit diskursiver Aussagen darstellt, ist Theater- und Tanzaufführungen – ungeachtet ihrer oft nichtpropositionalen, nichtsprachlichen Qualität – grundsätzlich der Status potenziell diskursiver Aussagen zuzusprechen.⁶⁰ Gleichwohl sind Diskurse trotz der Zeichenhaftigkeit der sie konstituierenden Aussagen Foucault zufolge gerade

nicht [...] als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen.⁶¹

Diese Bemerkung Foucaults bedarf der Erläuterung, insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses der beiden erwähnten Diskursdefinitionen (als Gruppe von Aussagen einerseits und von Praktiken andererseits) zueinander sowie ihrer jeweiligen Implikationen für mein eigenes methodisches Vorgehen, ehe zur Diskussion der adaptionstheoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit übergegangen werden kann.

Zunächst ist festzuhalten, dass Foucault den Begriff der Praxis weniger als Synonym des Aussagebegriffs denn zur Hervorhebung der performativen Dimension von Aussagen – die stets als sprachlich artikuliert Propositionen missverstanden zu werden drohen – verwendet. Die performative Dimension von Aussagen gründet dabei in ihrer wirklichkeits- beziehungsweise wissenskonstituierenden Funktion, in und durch die Bezeichnung von Gegenständen diese überhaupt erst als solche hervorzubringen. Gemeint ist damit nicht, dass die ontologische Existenz von Dingen an sich angezweifelt wird, wie Constanze Schellow deutlich macht.⁶² Vielmehr wird damit angezeigt, dass es so etwas wie einen unmittelbaren Zugriff auf das Sein der Dinge, welches als dem Diskurs vorgängig gedacht wird, nicht geben kann, da jeder solcher Zugriff bereits die Form einer Aussage annimmt, die nach bestimmten, jeweils historisch kontingenten Regeln der Wissensproduktion gebildet wird. Veranschaulichen lässt sich dieser komplexe Gedanke dabei auf besonders eindrückliche Weise am Gegenstand *Über das Marionettentheater* selbst.

Um welche Art Text es sich bei *Über das Marionettentheater* handelt, darüber herrscht in der Kleist-Forschung einhellig Dissens.⁶³ Eingehend mit dem Problem der gattungs-

60 Von dieser Bestimmung theatraler Aufführungen als potenziell diskursive Aussagen unberührt bleibt indes die Frage, ob diese selbst wiederum diskursiv verfasst sind oder nicht. Insofern jedoch, als die eben nachvollzogene Differenzierung zwischen Diskurs und Sprache die Prämisse der vorliegenden Arbeit bereits hinreichend fundiert, soll hier nicht näher auf diese Frage eingegangen werden. Für eine tanzwissenschaftlich perspektivierte Erörterung dieser Fragestellung vgl. Schellow 2016, S. 101–104.

61 Foucault 2013, S. 74.

62 Vgl. Schellow 2016, S. 67. Die Frage, ob es überhaupt so etwas wie ein Außer-Diskursives geben kann, wird unterschiedlich bewertet (vgl. hierzu ebd., S. 66f.), ist aber für die Fundierung meiner Prämisse nicht weiter von Belang.

63 Klassifiziert wird er unter anderem als Gespräch, Aufsatz, Parabel, Plauderei, Feuilleton oder

typologischen Einordnung des Texts und den hieraus resultierenden Konsequenzen für die Textanalyse hat sich dabei Manfred Durzak in seinem 1969 erschienenen Aufsatz «Über das Marionettentheater» von Heinrich von Kleist. *Bemerkungen zur literarischen Form* auseinandergesetzt. Die vielbeschworene «Rätselhaftigkeit»⁶⁴ des Texts zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nehmend, stellt Durzak eingangs fest, dass «die gattungsgeschichtliche Frage, wie dieses Stück Prosa formal einzuordnen ist, fast nie gestellt wird, sondern jeweils indirekt im voraus entschieden wird».⁶⁵ Dagegen wendet er jedoch (in Anlehnung an Clemens Heselhaus) ein, dass der Sinn des Texts grundsätzlich nicht losgelöst von dessen Form erörtert werden kann.⁶⁶ So demonstriert er auf anschauliche Weise, wie bestimmte Annahmen hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit des Texts dessen Rezeption und Semantisierung maßgeblich beeinflussen, und weist damit die widersprüchlichen Ergebnisse der Kleist-Forschung als Effekte ebendieser oft stillschweigenden Annahmen aus.⁶⁷ Was der Text also für ein Text «ist», ist nicht eben evident, sondern stets eine Frage der Gattungszuschreibung in Form einer wissenschaftlichen Aussage, die wiederum von den spezifischen Erkenntnisinteressen und der disziplinären Verortung der Analysanden abhängt.

Solche gattungstypologischen Überlegungen setzen aber noch viel grundlegender voraus, dass es sich bei *Über das Marionettentheater* überhaupt um «einen» Text handelt. Da dieser jedoch einzig in seiner finalen Druckfassung überliefert ist – nämlich in der Form einer in den *Berliner Abendblättern* vom 12. bis 15. Dezember 1810 in vier Abschnitten veröffentlichten Schrift –, kann nicht abschließend geklärt werden, ob der Text schon einige Zeit vorher als Ganzes konzipiert und geschrieben worden war, oder ob die vier Episoden jeweils am Vortag entstanden sind.⁶⁸ Letztlich bleibt also unklar, inwiefern dem Text aufgrund der spezifischen Modalitäten seines Erscheinens überhaupt Textstatus zugeschrieben werden kann. Dass es sich bei *Über das Marionettentheater* um «einen» Text handelt, ist also keine ontologische Gegebenheit, die in der vermeintlichen Konstanz seiner Zeichenabfolge gründet, sondern eine textgenetisch unverifizierte Fiktion, deren Wiederholung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses einen Wirklichkeitseffekt zeitigt. Wenn also in vorliegender Arbeit davon die Rede ist, dass Forschungsarbeiten zu und Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* einen gemeinsamen Diskurs zu diesem Text bilden, so wird dem Text damit keineswegs der Status eines stabilen Referenz- und Erkenntnisobjekts zugesprochen, der die Einheit des Diskurses sicherstellt. Vielmehr ist damit gemeint, dass dieser Text als Erkenntnisobjekt zuallererst in und durch bestimmte diskursive Aussagen – hier: den propositionalen Aussagen der Kleist-Forschung und den ästheti-

Satire (vgl. Beil 2013, S. 152). In vorliegender Arbeit wird *Über das Marionettentheater* ausschließlich als Text bezeichnet, um einer impliziten gattungstypologischen Semantisierung desselben vorzubeugen.

64 Durzak 1969, S. 308.

65 Ebd., S. 309.

66 Vgl. ebd., S. 313. Durzak bezieht sich hier auf die Zweitveröffentlichung des erstmals 1962 veröffentlichten Aufsatzes *Das Kleistsche Paradox* von Clemens Heselhaus (vgl. Heselhaus 1962).

67 Vgl. Durzak 1969, S. 309.

68 Vgl. hierzu Beil 2013, S. 152; Peters 2003, S. 206; Weigel 2000, S. 22.

schen Aussagen der Bühnenadaptionen – auf je spezifische Weise als solcher behauptet und hervorgebracht wird.

Nun deutet die eben zitierte Bemerkung Foucaults, Diskurse seien nicht «als Gesamtheit von Zeichen [...], sondern als Praktiken zu behandeln»,⁶⁹ bereits auf dessen spezifisches Erkenntnisinteresse hin, Diskurse gerade nicht nach dem propositionalen Gehalt ihrer Aussagen zu befragen, sondern grundlegender auf der Ebene der diese Aussageproduktion konstituierenden und steuernden Regelhaftigkeit zu untersuchen.⁷⁰ Die archäologische Analyse (beziehungsweise Diskursanalyse) unterscheidet sich damit, so Foucault, grundsätzlich von der Ideengeschichte, und zwar insofern, als sie «keine interpretative Disziplin»⁷¹ darstellt, die «zu wiederholen [versucht], was gesagt worden ist».⁷² Gerade in diesem Punkt jedoch weicht die vorliegende Arbeit methodologisch von Foucault ab. Zwar ist nämlich der von mir verwendete Diskursbegriff explizit den diskurstheoretischen Überlegungen Foucaults entlehnt. Jedoch indiziert dieser Diskursbegriff noch kein diskursanalytisches Vorgehen im Sinne Foucaults. Denn mir geht es in den folgenden Gegenüberstellungen wissenschaftlicher Arbeiten zu und Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* weder darum, die Formationsbedingungen der wissenschaftlichen Forschung zu diesem Text zu eruieren, noch die Regelhaftigkeit ihrer Aussagenproduktion nachzuvollziehen, noch zu verstehen, unter welchen diskursiven Bedingungen diese Adaptionen erstmals auftauchen. Vielmehr verbleiben diese Gegenüberstellungen dezidiert auf der – in Foucaults Worten – ideengeschichtlichen Analyseebene, da sie nach thematischen und inhaltlichen Ergänzungen und Widersprüchen zwischen Bühnenkunst und Wissenschaft fragen. Eine auf *Über das Marionettentheater* bezogene diskursanalytische Untersuchung im Sinne Foucaults bleibt damit nach wie vor Desiderat der Kleist-Forschung.

Dass es dieser Arbeit ebenfalls nicht darauf ankommt, dem Forschungsdiskurs zu *Über das Marionettentheater* eine weitere Semantisierung dieses Texts hinzuzufügen, wurde bereits in der Einleitung erwähnt. In diesem Zusammenhang ist nun auf eine letzte methodologische Einschränkung hinzuweisen, von der wiederum ein für die Forschungsrichtung der Adaptation Studies spezifisches Innovationspotenzial ausgeht. Diese zweite Einschränkung besteht darin, jenes textkomparatistische Moment, das nahezu jedem adaptionsanalytischen Unterfangen zugrunde liegt,⁷³ in der vorliegenden Arbeit zu suspendieren. Damit ist gemeint, dass bewusst darauf verzichtet wird, den ausgewählten Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* ihren gleichnamigen «Quellentext» als Vergleichsgröße entgegenzuhalten, um etwa ihre

69 Foucault 2013, S. 74.

70 Vgl. ebd., S. 171.

71 Ebd., S. 198.

72 Ebd., S. 199.

73 «Adaptation», so stellen die Herausgeber_innen des Sammelbands *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* fest, «must necessarily incorporate some kind of comparative element – seeing one text in relation to another» (Bruhn et al. 2013, S. 5). Dass die meisten adaptionsanalytischen Studien vergleichend verfahren (vgl. Hutcheon 2013, S. 6), hängt dabei mit dieser phänomenalen Spezifik von Adaptionen zusammen.

jeweiligen Adaptionen im Abgleich mit Letzterem näher zu bestimmen.⁷⁴ Um eine Erläuterung der Ähnlichkeits- beziehungsweise Differenzverhältnisse zwischen dem Text Kleists und den Bühnenadaptionen desselben ist es dieser Arbeit nämlich gerade nicht gelegen. Stattdessen wird mit der Gegenüberstellung von Bühnenadaptionen und dem Forschungsdiskurs zu *Über das Marionettentheater*, wie sie das spezifische Forschungsdesign vorliegender Arbeit darstellt, eine Verlagerung von der für adaptionanalytische Studien konventionellen textkomparatistischen Vorgehensweise hin zu einem intradiskursiven Vergleich vorgeschlagen. Diese Verschiebung von einem textuellen Vergleich *zwischen* dem Text Kleists und dessen Bühnenadaptionen hin zu einer intradiskursiven Gegenüberstellung zeichentheoretisch distinkter Aussagen *über* diesen Text ist es, die eine methodologische Neuerung im Bereich der Adaption Studies darstellt, in welchem ein solches Vorgehen nach meiner Kenntnis bislang noch nicht unternommen worden ist. Theoretisch fundiert ist ein solcher Vergleich wie bereits erwähnt durch die Annahme der grundsätzlichen Parität von künstlerischen Adaptionen und wissenschaftlichen Forschungsansätzen als einen gemeinsamen Diskurs bildende Aussagesysteme zu *Über das Marionettentheater*. Der Verzicht auf ein konventionelles textkomparatistisches Vorgehen wiederum ist von der Adaptionstheorie Linda Hutcheons abgeleitet und wie folgt begründet.

Ausgehend von der widersprüchlichen Beobachtung, dass Adaptionen in wissenschaftlichen und journalistischen Diskursen trotz ihrer Allgegenwart tendenziell auf Ablehnung stoßen,⁷⁵ unternimmt Linda Hutcheon in ihrer viel zitierten Studie *A Theory of Adaptation* den Versuch einer Aufwertung dieses ubiquitären Phänomens. Als ursächlich für diese abwertende Rezeptionshaltung, die sich in Form eines «morally loaded discourse of fidelity»⁷⁶ artikuliere, identifiziert Hutcheon unter anderem die eindimensionale produktionsästhetische Annahme, Adaptionen würden von Künstler_innen lediglich aus einem Reproduktionswillen heraus unternommen.⁷⁷ Diese Annahme leitet sich dabei von der Idee des chronologischen Primats und

74 Márta Minier rekapituliert einige Bemühungen der Adaption Studies, wiederkehrende «modes of adaptation» (Minier 2014, S. 25) zu identifizieren und typologisch zu differenzieren. Wesentlich an den von Minier diskutierten Typologien solcher Adaptionenmodi (vgl. die von Minier bereitgestellte tabellarische Übersicht, Minier 2014, S. 28) ist dabei, dass die darin verwendeten Begriffe jeweils variierende Unterschiede in der «Distanz» einer Adaption zu ihrem «Quellentext» artikulieren und damit implizit vom Ideal der «Werktreue» Ersterer beziehungsweise von der Annahme der «verlustlosen Übersetzbarkeit» Letzteren ausgehen. Diese in diskursivem Wettstreit zueinander stehenden Typologien konstituieren dabei genau jene «constant debate over degrees of proximity to the «original»» (Hutcheon 2013, S. 7), deren unproduktive Zirkularität Linda Hutcheon dazu veranlasst, eine für die Adaption Studies programmatische Fokusverschiebung von «the relationship between adapted text and adaptation» (ebd.) zu Adaptionen «as adaptations» (ebd., S. 6. Hervorhebung im Original) vorzuschlagen. Vgl. hierzu die folgenden Ausführungen.

75 Vgl. Hutcheon 2013, S. 2. Seit der Erstveröffentlichung ihrer Studie im Jahr 2006 haben sich die Einsichten Hutcheons bezüglich der Unhaltbarkeit der Grundannahmen, auf denen diese Ablehnung basiert (und die im Folgenden näher expliziert werden), in den Adaption Studies durchgesetzt (vgl. Bruhn et al. 2013, S. 5) und inzwischen auch in die theaterwissenschaftliche Forschung Eingang gefunden (vgl. Bremgartner 2015, S. 33).

76 Hutcheon 2013, S. 7.

77 Vgl. ebd.

der damit vermeintlich begründeten Verbindlichkeit von «Quellentexten» für ihre Adaptionen ab – wobei diese Verbindlichkeit wiederum eine normative Rhetorik des Vergleichs zur Folge hat, bei der die augenscheinliche Werktreue von Adaptionen als Maßstab ihrer Adäquatheit und damit ihres Gelingens angesetzt wird.⁷⁸ Gegen eine ebensolche Hierarchisierung von als originär wahrgenommenen Erstschöpfungen und ihren als parasitär empfundenen Derivaten opponieren dabei vor allem poststrukturalistische Intertextualitätstheorien, auf welche Hutcheon maßgeblich (wenn auch oft nur implizit) für ihre eigene Theoriebildung zurückgreift:

There are many shared lessons taught by Kristevan intertextuality theory and Derridean deconstruction and by Foucauldian challenges to unified subjectivity and the often radically egalitarian approach to stories (in all media) by both narratology and cultural studies. One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative.⁷⁹

Angesichts der Unproduktivität eines auf dem Konzept der Werktreue basierenden «fidelity criticism»,⁸⁰ das Adaptionen als «derivative and secondary»,⁸¹ als «minor and subsidiary and certainly never as good as the «original»»⁸² betrachtet, schlägt Hutcheon eine erkenntnistheoretische Perspektivverschiebung vor. Diese besteht darin, Adaptionen nicht länger aus ihrem vermeintlichen Abhängigkeitsverhältnis zum jeweils adaptierten Text heraus zu betrachten, sondern *als* Adaptionen, das heißt in ihrer doppelten Verfasstheit als Prozess⁸³ und Produkt⁸⁴ wahrzunehmen und als solche zu analysieren.

Für die vorliegende Arbeit von besonderem methodologischem Interesse sind die adaptionstheoretischen Überlegungen Hutcheons dabei hinsichtlich jener spezifischen Form von Adaptionen, die zugleich einen «Medienwechsel»⁸⁵ vollziehen.

78 Vgl. ebd., S. 16. Anstelle des Begriffs «Quellentext», der ebendiesen vermeintlichen Primat impliziert, bevorzugt Hutcheon den zwar etwas umständlichen, dafür aber rein deskriptiven Begriff «adaptierter Text» (vgl. ebd., S. xv). Im Folgenden wird deshalb nunmehr Letzterer verwendet.

79 Ebd., S. xv.

80 Ebd., S. 6.

81 Ebd., S. 31.

82 Ebd., S. xiv.

83 Den Prozess des Adaptierens versteht Hutcheon als «an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new» (ebd., S. 20).

84 Adaptionen definiert Hutcheon unter diesem Gesichtspunkt als «deliberate, announced, and extended revisitations of prior works» (ebd., S. xvi). Diese Definition grenzt den von Hutcheon zu berücksichtigenden Phänomenbereich auf entscheidende Weise ein und erfüllt damit eine für ihre Theoriebildung heuristisch wichtige Exklusionsfunktion. Denn, so schreibt Hutcheon: «My more restricted double definition of adaptation as process and product [...] permits me to draw distinctions; for instance, allusions to and brief echoes of other works would not qualify as extended engagements» (ebd., S. 9). Auf ebendiese enge Definition wurde auch bei der Bildung des der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Inszenierungskorpus zurückgegriffen (vgl. hierzu Kap. 1.4).

85 Eine hilfreiche Taxonomie intermedialer Begrifflichkeiten hat Irina Rajewsky in ihrer Monografie *Intermedialität* entwickelt. Darin definiert sie «Medienwechsel» als «Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent» (Rajewsky 2002, S. 157). Auf

Gerade nämlich Hutcheons Betonung der doppelten Verfasstheit von Adaptionen – eine Definition, die auf der im Folgenden noch zu problematisierenden narratologischen Annahme basiert, der aus einem adaptierten Text in eine Adaption übertragene *«Inhalt»* sei stets dessen *«story»* –⁸⁶ erweist sich für die Theoretisierung ebensolcher Adaptionen als bedeutsam. Denn, so argumentiert sie:

A doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one way to address the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation. An emphasis on process allows us to expand the traditional focus of adaptation studies on medium-specificity and individual comparative case studies in order to consider as well relations among the major modes of engagement: that is, it permits us to think about how adaptations allow people to tell, show, or interact with stories.⁸⁷

Als Problem der Adaption Studies weist Hutcheon hier deren medienontologische Grundannahme aus, wonach es zwingend eines Medienbegriffs bedürfe, um im Falle eines *«Medienwechsels»* Vergleichbarkeit zwischen einem adaptierten Text und dessen Adaption herstellen zu können. Dieser Medienbegriff muss dabei einerseits genügend weit sein, um mit den im jeweiligen *«Medienwechsel»* involvierten Einzelmedien kompatibel zu sein, zugleich aber hinreichend eng sein, um nicht ihre Spezifität als Einzelmedien zu nivellieren. Problematisch an einem solchen diskursiven Ringen um geeignete Medienbegriffe ist Hutcheon zufolge insbesondere seine implizit paragonale Dimension, wie sie vor allem Untersuchungen des *«Medienwechsels»* von Schrift zu Darstellung durchzieht,⁸⁸ und durch welche eine Hierarchie der Künste festgeschrieben zu werden droht:

When a change of medium does occur in an adaptation, it inevitably invokes that long history of debate about the formal specificity of the arts – and thus of media. [...] As we have also seen, however, adaptation recalls as well, and usually to its disadvantage, that idea of a hierarchy in the arts. And this evaluative framework has had a significant role in this debate about specificity and difference throughout the centuries.⁸⁹

ebendiese Definition rekuriert die im Folgenden zu diskutierende Monografie Iris Julia Bührlers explizit. Zwar wird dieser Begriff auch in vorliegender Arbeit verwendet, dies jedoch stets in Anführungszeichen, um die Problematiken medialer Definitionen von Tanz beziehungsweise Theater bewusst zu halten (vgl. Kotte 2012, S. 249–252).

86 Vgl. Hutcheon 2013, S. 10.

87 Ebd., S. 22.

88 Diesbezüglich meint Hutcheon: «The familiar move from telling to showing and, more specifically, from a long and complex novel to any form of performance is usually seen as the most fraught transposition. [...] In this negative discourse of loss, performance media are said to be incapable of linguistic or narrative subtlety or of representing the psychological or the spiritual.» (Ebd., S. 36–38)

89 Ebd., S. 34.

Neben dieser begrifflichen Problematik hebt Hutcheon auch die erkenntnistheoretische Begrenztheit medienontologisch begründeter Adaptionforschung hervor. Diese bestehe darin, dass eine auf der ontologischen Differenzierbarkeit von Medien basierende beziehungsweise auf eine Fundierung dieser Differenzierbarkeit abzielende Adaptionforschung gerade jene spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsangebote übersehe, die Adaptionen ihren Produzent_innen und Rezipient_innen machten:

If we move from considering only the medium in this way to considering changes in the more general manner of story presentation, other differences in what gets adapted begin to appear. This is because each manner involves a different mode of engagement on the part of both audience and adapter.⁹⁰

Indem Hutcheon nicht den Medienwechsel selbst, sondern stattdessen die mit diesem Wechsel einhergehenden erzählstrategischen Verschiebungen in den Fokus nimmt, umgeht sie die Notwendigkeit der Etablierung eines tragfähigen Medienbegriffs und vermeidet damit zugleich die damit oft implizit einhergehende Problematik einer Hierarchisierung der Künste.⁹¹ Adaptionen, die einen ‚Medienwechsel‘ vollziehen, definiert Hutcheon deshalb mittels semiotischer Terminologie als «intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs.»⁹² Unter den erwähnten «mode[s] of engagement»⁹³ versteht Hutcheon dabei drei verschiedene Modi narrativen Erzählens, die wiederum mit für sie je spezifischen Modi der

90 Ebd., S. 12.

91 Zwar hat sich Hutcheon zufolge die erkenntnistheoretische Brauchbarkeit medienontologischer Bestimmungen für die Adaptionforschung erschöpft – die grundsätzliche Validität solcher Bestimmungen sieht sie damit jedoch nicht infrage gestellt: So schreibt sie: «[E]ach mode, like each medium, *has* its own specificity, if not its own essence. In other words, no one mode is inherently good at doing one thing and not another; but each has at its disposal different means of expression [...] and so can aim at and achieve certain things better than others.» (Ebd., S. 24. Hervorhebung im Original) An anderer Stelle betont Hutcheon sogar die Notwendigkeit eines operativen (wenn auch sehr weiten) Medienbegriffs für ihre eigene Theoriebildung: «Although my main focus is on adaptations' different modes of engagement, the medium – as the material means of expression of an adaptation – is crucially important.» (Ebd., S. 34)

92 Ebd., S. 16. Implizit greift Hutcheon hier auf die in den Adaptation Studies bekannte Unterscheidung Roman Jakobsons zwischen interlingualer, intralingualer und intersemiotischer Übersetzung zurück (vgl. Minier 2014, S. 20), wobei sie Adaptionen, die mit einem ‚Medienwechsel‘ einhergehen, analog zu letzterer Kategorie definiert. Für die Adaptation Studies fruchtbar gemacht wurde diese phänomenale Unterscheidung Jakobsons unter anderem durch Claus Clüver, dessen Aufsatz *On Intersemiotic Transposition* vor allem den ‚Medienwechsel‘ von Schrift in Bild und umgekehrt theoretisiert (vgl. Clüver 1989).

93 An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die von Hutcheon fokussierten «modes of engagement» keinesfalls deckungsgleich sind mit jenen «modes of adaptation», die die um Typologisierung bemühte Adaptionforschung des ausgehenden 20. Jahrhunderts identifiziert hat (vgl. Minier 2014, S. 25). Die Differenz zwischen diesen beiden Modi besteht darin, dass mit Letzteren den Grad der ‚Werktreue‘ einer Adaption gegenüber ihrem ‚Original‘ angedeutet, mit Ersteren hingegen der je spezifische Erzählmodus einer Adaption bezeichnet wird.

Wahrnehmung korrespondieren: «telling»,⁹⁴ «showing»⁹⁵ und «interacting».⁹⁶ Diese Differenzierung erlaubt es Hutcheon – und hierin besteht ein wesentliches Verdienst ihrer Theorie – bestimmte stereotype Aussagen über die vermeintlichen Vor- und Nachteile dieser Modi (und damit zugleich der «Medien», in denen sie für gewöhnlich zum Tragen kommen) hinsichtlich ihres erzählerischen Potenzials zu dekonstruieren, insbesondere «clichés about the representational inadequacies of the performing media compared to prose fiction».⁹⁷

Die Vorzüge der Adaptionstheorie Linda Hutcheons im Hinblick auf eine Analyse ausgewählter Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* sind mehrfacher Art und sollen im Folgenden noch einmal zusammengefasst werden, ehe im Rahmen eines Forschungsüberblicks zur Diskussion einer jüngst erschienenen Studie zum Thema choreografischer Adaptionen literarischer Vorlagen übergegangen wird. Zunächst ist festzuhalten, dass Hutcheon unter Bezugnahme auf poststrukturalistische Intertextualitätstheorien die erkenntnistheoretische Unhaltbarkeit einer auf dem Konzept der «Werktreue» basierenden Priorisierung von «Originalwerken» im Vergleich zu ihren «Derivaten» betont. Damit entlarvt sie zugleich bestimmte auf diesem Konzept basierende Allgemeinplätze betreffend die vermeintliche Unzulänglichkeit performativer Erzählmodi gegenüber sprachlich verfasster Narration als unberechtigt und dekonstruiert so die Priorisierung literarischer Artefakte im Vergleich zu ihren performativen Adaptionen. Indem Hutcheon die als einseitiges Abhängigkeitsverhältnis (miss)verstandene Relation zwischen Adaptionen und adaptierten Texten auflöst und stattdessen Adaptionen als Produkte und Prozesse eigenen Rechts in den Fokus nimmt, wertet sie diese als Forschungsgegenstände auch jenseits der Adaptation Studies auf.

Eine wesentliche Konsequenz, die sich aus dieser von Hutcheon vorgeschlagenen Perspektivverschiebung ergibt, besteht nun darin, dass die Notwendigkeit der Konstruktion eines tragfähigen, auf der Bestimmung medienontologischer Differenzen basierenden Medienbegriffs, um Adaptionen mit einhergehendem «Medienwechsel» analysieren zu können, entfällt. Hutcheons vergleichsweise niedrigschwellige Definition dieser spezifischen Form von Adaption als «intersemiotic transpositions from one sign system [...] to another»⁹⁸ erweist sich dabei auch für die vorliegende Arbeit, die gerade keinen Vergleich zwischen Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* und dem

94 Hutcheon 2013, S. 23.

95 Ebd., S. 25.

96 Ebd.

97 Ebd., S. 76f. Hutcheon widerlegt die folgenden vier Allgemeinplätze hinsichtlich der vermeintlichen Unzulänglichkeit des performativen Erzählmodus gegenüber dem sprachlichen: 1. dass einzig letzterer Modus dazu imstande sei, verschiedene Erzählperspektiven konstruieren zu können; 2. dass letzterer Modus sich besser zur Repräsentation des Innenlebens fiktionaler Erzählfiguren eigne, Ersterer hingegen zur Darstellung alles ihnen Äußerlichen; 3. dass einzig im Modus sprachlichen Erzählens verschiedene Tempora konstruiert und in Bezug zueinander gesetzt werden könnten, während der Modus performativen Erzählens lediglich eine Zeitebene repräsentieren könne, nämlich die des Präsens; und 4. dass alleine sprachliches Erzählen Ambiguität oder Metaphorizität vermitteln könne (vgl. hierzu ebd., S. 52–77).

98 Ebd., S. 16.

gleichnamigen Text Kleists anstrebt, als von methodologischer Relevanz, da diese Definition an ein notwendigerweise theatersemiotisch (und nicht etwa phänomenologisch) operierendes aufführungsanalytisches Vorgehen anschlussfähig ist.⁹⁹

Ebenfalls von methodologischer, aber auch von erkenntnistheoretischer Relevanz ist Hutcheons begriffliche Distinktion zwischen der Produkt- und der Prozesshaftigkeit von Adaptionen. Ihre Teildefinition von Adaptionen als «deliberate, announced, and extended revisitations of prior works»¹⁰⁰ etwa bildete das wichtigste Ausschlusskriterium bei der Bildung eines Korpus potenziell zu berücksichtigender Bühnensadaptionen von *Über das Marionettentheater*. So kamen gemäß dieser Bestimmung Hutcheons beispielsweise nur solche szenischen Realisierungen von beziehungsweise Auseinandersetzungen mit diesem Text für eine Analyse infrage, die sich selbst textimmanent als Adaptionen ausweisen oder paratextuell als solche angekündigt werden.¹⁰¹ Ferner ist Hutcheons Bestimmung des Adaptionsprozesses als «an act of appropriating or salvaging, [...] of interpreting and then creating something new»¹⁰² in zweifacher Hinsicht von erkenntnistheoretischer Bedeutung: Erstens deshalb, weil diese Definition mit dem in dieser Arbeit verwendeten Diskursbegriff kompatibel ist. Dies insofern, als sie eine Aufwertung und Anerkennung von Künstler_innen als Diskursbeteiligte, das heißt als Produzent_innen diskursiven Sinns indiziert, die sich (wie Forschende auch) aus je bestimmten Beweggründen, mit je spezifischen Interessen und mit je eigenen Mitteln zu einem adaptierten Text verhalten.¹⁰³ Und zweitens, weil mit dieser Bestimmung eine Aufwertung verschiedener Quellenmaterialien einhergeht, die sonst eher unberücksichtigt bleiben würden. Mit ihrer Forderung nämlich, die den Adaptionsprozess antreibenden Motivationen des künstlerischen Subjekts anzuerkennen und analytisch nutzbar zu machen, bezieht Hutcheon gegen jene geisteswissenschaftliche Orthodoxie Stellung, derzufolge auktorialer Intentionalität bei der wissenschaftlichen Semantisierung kultureller Artefakte keinerlei erkenntnisleitende Funktion zugesprochen werden dürfe.¹⁰⁴ So betont sie:

In the act of adapting, choices are made based on many factors [...] including genre or medium conventions, political engagement, and personal as well as public history. These decisions are made in a creative as well as an interpretive context that is ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic. And that context is made accessible to

99 Diese Notwendigkeit ist durch die Verwendung von Aufführungsaufzeichnungen als Analysegegenstand bedingt. Vgl. hierzu Kap. 1.4.

100 Hutcheon 2013, S. xvi.

101 Auf den Aspekt der Korpusbildung wird in Kap. 1.4 näher eingegangen. Der Begriff des Paratexts wird im Folgenden näher erläutert.

102 Hutcheon 2013, S. 20.

103 So schreibt Hutcheon: «It is obvious that adapters must have their own personal reasons for deciding first to do an adaptation and then choosing which adapted work and what medium to do it in. They not only interpret that work but in so doing they also take a position on it.» (Ebd., S. 92)

104 «[A]dapters' deeply personal as well as culturally and historically conditioned reasons for selecting a certain work to adapt and the particular way to do so should be considered seriously by adaptation theory, even if this means rethinking the role of intentionality in our critical thinking about art in general.» (Ebd., S. 95)

us later in two ways. First, the text bears the marks of these choices, marks that betray the assumptions of the creator – at the very least insofar as those assumptions can be inferred from the text. [...] Second, and more obvious, is the fact that extratextual statements of intent and motive often do exist to round out our sense of the context of creation. Of course, these statements can and must be confronted with the actual textual results: as many have rightly insisted, intending to do something is not necessarily the same thing as actually achieving it.¹⁰⁵

In den folgenden Fallanalysen wird verschiedentlich auf solche extra- beziehungsweise paratextuellen¹⁰⁶ Quellenmaterialien zurückgegriffen, die über die mannigfaltigen Entstehungskontexte¹⁰⁷ der Bühnenadaptionen Aufschluss geben. Diesen Materialien gilt es aber, wie Hutcheon zu Recht schreibt, mit einem gewissen Vorbehalt zu begegnen, da die darin gleichsam als ‹richtig› (weil auktorial ‹beglaubt›) vorgespurten Semantisierungsansätze nicht immer mit den Adaptionen zur Deckung kommen –¹⁰⁸ zumal die jeweils als ‹intendiert› markierten Bedeutungen der Bühnenadaptionen nicht zwingend die interessantesten oder relevantesten sind hinsichtlich ihres diskursiven Potenzials, gewissen Leerstellen des Forschungsdiskurses zu *Über das Marionettentheater* entgegenzuwirken.¹⁰⁹

Von der Adaptionstheorie Hutcheons grenzt sich vorliegende Arbeit jedoch auch auf bestimmte Weise ab, und zwar im Hinblick auf die narratologische Prämisse Hutcheons, dass es stets eine Erzählung sei, die den Kern dessen darstelle, was eine Adaption transponiere.¹¹⁰ Problematisch ist diese Prämisse vor allem aufgrund der Normativität, die Hutcheon ihr zuspricht – etwa, wenn sie Adaptionen theoretisiert, die eine Verschiebung vom literarischen Erzähl- zum darstellerischen Repräsentationsmodus vollziehen: «In the move from telling to showing, a performance adaptation *must dramatize*: description, narration, and represented thoughts *must* be transcoded

105 Ebd., S. 108f.

106 Im Folgenden wird der von Gérard Genette erarbeitete und in der Literaturwissenschaft geläufigere Begriff des Paratexts zur Bezeichnung solcher Quellenmaterialien bevorzugt. Dieser Begriff umschreibt nach Genette jene potenziell unendliche Menge an bedeutungsstiftenden Begleittexten (im semiotischen, nicht streng auf verbalsprachliche Äußerungen reduzierten Sinn von ‹Text›), die einen literarischen Text umgeben und dessen Rezeption steuern (vgl. Genette 1989, S. 9f.). Die in den folgenden Adaptionenanalysen herangezogenen Äußerungen Lenz Rifrazionis, Laurent Chétouanes und Stéphane Braunschweigs lassen sich deshalb als Paratexte verstehen, weil sie Aufschluss geben über den je spezifischen interpretatorischen Zugriff der Künstler_innen auf *Über das Marionettentheater* und damit in gewisser Weise auch die Rezeption der jeweiligen Adaptionen steuern.

107 Der Kontextbegriff wird hier verwendet, um in der Terminologie Hutcheons zu bleiben. Angesichts der berechtigten Kritik des New Historicism an der Dichotomie von Text und Kontext (vgl. Baßler 1995, S. 7–13) ist dieser Begriff allerdings cum grano salis zu verstehen.

108 Auch Klaus Kanzog hält fest: «Ein Regisseur mag uns [...] vieles über die Zielsetzung seiner Inszenierung sagen, aber eine empirische Analyse dieser Inszenierung wird stets vieles rekonstruieren, was ihm nicht bewußt gewesen zu sein braucht und dennoch ein wesentliches Wirkungsmoment ist.» (Kanzog 2002, S. 135)

109 Auf besondere Weise wird dies in der Analyse von Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* deutlich (vgl. Kap. 2.3.2).

110 Vgl. Hutcheon 2013, 10.

into speech, actions, sounds, and visual images.»¹¹¹ Diesem produktionsästhetischen Postulat scheinen sich die drei im Folgenden zu analysierenden Bühnenadaptionen auf je spezifische Weise zu widersetzen. In den Adaptionen Lenz Rifrazionis und Laurent Chétouanes etwa geht es, so wird in den Aufführungsanalysen deutlich werden, gerade nicht darum, den Text Kleists in seiner «erzählerische[n] Kontinuität und Totalität zu bewahren»,¹¹² sondern durch das Sistieren einer linearen Narration neue Wahrnehmungsräume performativ zu generieren.¹¹³ Bei der Adaption Stéphane Braunschweigs wiederum handelt es sich um eine Form der fiktionalen Metabiografie, die den Prozess des Erzählens selbst zum Gegenstand hat, indem sie *Über das Marionettentheater* augenscheinlich als autobiografische Schrift inszeniert, jedoch zugleich die hierfür verwendeten ästhetischen Mittel als solche ausstellt.

Dieser Einschränkung eingedenk, bildet die Adaptionstheorie Hutcheons dennoch einen geeigneten Ausgangspunkt zur Analyse exemplarischer Bühnenadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* – wobei die Stärken ihrer Theorie indirekt auch im Vergleich zu solchen Forschungsarbeiten deutlich werden, die auf Basis medienontologischer Bestimmungen die spezifischen Möglichkeitsbedingungen der choreografischen Adaption literarischer Vorlagen theoretisieren. Als paradigmatisches Beispiel einer solchen medientheoretisch grundierten Adaptionforschung wird im Folgenden die 2014 erschienene Monografie *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaptation literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute* der Literaturwissenschaftlerin Iris Julia Bührlé diskutiert.¹¹⁴

111 Ebd., S. 40. Hervorhebung M.B.

112 Thurner 2007, S. 36.

113 Damit erweisen sich die Adaptionen Lenz Rifrazionis und Laurent Chétouanes als exemplarische Beispiele jener von Christina Thurner identifizierten Tendenz des zeitgenössischen Tanzes, sich linearer, geschlossener Erzählweisen choreografisch zu verweigern: «Die Erzählung», so Thurner, «folgt im zeitgenössischen Tanz [...] keinem roten Faden (mehr). Die getanzte Handlung auf der Bühne verweigert sich der klaren Kontinuität, der Eindeutigkeit und der Geschlossenheit einer dargebotenen Fabel. Vielmehr streuen die bewegten Kreationen spielerisch bis reflexiv narrative (Bruch-)Stücke, die wiederum erst in der Rezeption beziehungsweise in der assoziativen Imagination des Zuschauers, der Zuschauerin jeweils – im doppelten Wortsinn – eigene Geschichten indizieren.» (Ebd., S. 41)

114 Da die Monografie Bührlés – die sich explizit in der Literaturwissenschaft verortet (vgl. Bührlé 2014, S. 173) – die jüngste und bislang umfassendste Studie zu choreografischen Adaptionen literarischer Texte darstellt, scheint mir eine eingehende Kritik derselben notwendiger als eine Diskussion früherer tanzwissenschaftlicher Forschungsarbeiten, die ebenfalls die «reversed ekphrasis» (Edgecombe 2006, S. 76) von Literatur in Tanz zum Gegenstand haben, auf die sich ihre Arbeit stützt (vgl. hierzu Bührlé 2014, S. 183–189). Dieser Verzicht liegt aber auch darin begründet, dass diese Einzelstudien oft vergleichend und nur selten theoretisierend verfahren und sich deshalb nur wenig für die vorliegende Arbeit nutzbar machen lassen. Darüber hinaus werden auch Untersuchungen, die Formen literarischer Ekphrasis von Tanz beziehungsweise Bewegung in Literatur (vgl. Berger 2000; Brandstetter 2013b; Marcsek-Fuchs 2015; Müller Farguell 1995; Narloch 2006), das Verhältnis von Tanzlibretti und ihren choreografischen Umsetzungen (Laplace-Clavierie 2001) oder Aspekte choreografischer Intermedialität (Brandstetter 2005b; Ploebst/Haitzinger 2011) behandeln, aus Platzgründen sowie aufgrund ihrer oft nur bedingten methodologischen Relevanz für mein Forschungsvorhaben hier nicht weiter thematisiert.

1.3 Forschungsstand

Als Forschungsdesiderat weist Iris Julia Bührlé zu Beginn ihrer umfassenden Studie den «bisher kaum erforschten Medienwechsel von Literatur zu Tanz»¹¹⁵ aus. Diesem begegnet sie, indem sie exemplarische Handlungsballette seit dem 18. Jahrhundert mit ihren jeweiligen literarischen Vorlagen (die «sowohl Libretti als auch nicht für die choreographische Umsetzung verfasste literarische Texte»¹¹⁶ umfassen) vergleicht. Anhand dieser Vergleiche versucht Bührlé unter anderem folgende erkenntnisleitende Frage zu beantworten: «Weshalb eignen sich manche Texte besonders gut zur choreographischen Umsetzung und welche Elemente eines Textes sind problematisch in dieser Hinsicht?»¹¹⁷ Die tanzgeschichtliche These Bührlés lautet dabei, dass mit dem «Literaturballett» des 20. Jahrhunderts ein neues Genre des Handlungsballetts «geboren» worden sei, das «viele Forderungen der Ballettreformer des 18. Jahrhunderts verwirklicht»¹¹⁸ habe. Ziel ihrer Monografie ist es daher, «Kontinuitätslinien zwischen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts und dem Literaturballett des 20. Jahrhunderts»¹¹⁹ nachzuweisen und dabei «allgemeine Tendenzen des Medienwechsels von Literatur zu Tanz»¹²⁰ zu identifizieren.

Ungeachtet nun der Frage, inwiefern es Bührlé gelingt, diese These zu belegen, sowie der sonst durchaus anerkennenswerten Leistungen ihrer tanzhistoriografischen Arbeit (die bereits an anderer Stelle erörtert worden sind),¹²¹ ist festzustellen, dass ihre medientheoretisch begründete und textkomparatistisch verfahrenende Studie auf argumentativer und terminologischer Ebene einige Inkongruenzen aufweist. Diese sollen im Folgenden kritisch reflektiert werden – insbesondere deshalb, weil die Studie, obwohl erst kürzlich erschienen, auf verschiedenliche Weise hinter dem zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung aktuellen Forschungsstand sowohl der Literatur- und Tanzwissenschaft als auch der Adaptation Studies zurückbleibt und damit überholte Forschungsergebnisse zu verstetigen droht. Darüber hinaus dient die folgende Diskussion von Bührlés *Literatur und Tanz* dazu, die Vorzüge von Linda Hutcheons *A Theory of Adaptation* zur theoretischen Fundierung der noch vorzunehmenden Adaptionsanalysen stärker hervortreten zu lassen.

Zunächst ist festzustellen, dass die Argumentation Bührlés an entscheidenden Stellen ein anachronistisches Problembewusstsein aufweist. Zwar ist ihre Beobachtung, die Literaturwissenschaft bringe der Gattung des Ballettlibrettos ein nur sehr geringes Interesse entgegen, ebenso richtig, wie ihre implizit an die Forschungsgemeinschaft adressierte Aufforderung berechtigt ist, das dieser Gattung unbegründet entgegengebrachte Desinteresse zu revidieren.¹²² Und auch ihre (zwar nicht näher ausgeführte,

115 Bührlé 2014, S. 13.

116 Ebd.

117 Ebd., S. 14.

118 Ebd.

119 Ebd., S. 17.

120 Ebd., S. 20.

121 Vgl. Schmidt-Feister 2015.

122 Vgl. Bührlé 2014, S. 33.

aber doch implizit erkennbare) Rückführung dieses disziplinären Desinteresses gegenüber einer Textgattung, die gleichsam hinter dem theatralen Ereignis zu verschwinden droht,¹²³ auf einen die Literaturwissenschaft prägenden cartesianischen Dualismus, demzufolge sprachbasierten kulturellen Phänomenen ein vermeintlich höherer epistemischer Wert zukomme als der «wortlose[n] Kunstform»¹²⁴ Tanz, ist präzise. Statt allerdings diesen Dualismus zu dekonstruieren und damit der wissenschaftlichen Indifferenz gegenüber Ballettlibretti den epistemologischen Boden zu entziehen (wie dies Hutcheon im Hinblick auf die «fidelity criticism» tut), führt Bührlé zwei anderweitige Gegenargumente an. Diese bestehen zum einen darin, kanonische Schriftsteller aufzuzählen, die selbst Libretti verfassten, um so der Profession des Librettisten den Nimbus des Hochkulturellen zu verleihen, sowie zum anderen darin, die hohe künstlerische Qualität der Arbeit nichtkanonischer Librettisten zu behaupten.¹²⁵ Diese Einwände sind nicht überzeugend, und zwar nicht nur deshalb, weil sie ebenjene dualistische Logik unberührt lassen, die das erwähnte Desinteresse der Literaturwissenschaft an Tanzlibretti unterfüttert, sondern weil sie selbst auf einer seit der kulturwissenschaftlichen Orientierung der Literaturwissenschaft als überholt geltenden Dichotomie zwischen dem Hoch- und dem Populärkulturellen basieren.¹²⁶

Auf terminologischer Ebene wiederum ist auffällig, dass Bührlé an keiner Stelle ihrer Studie ihre Verwendung des Begriffs der «Adaptation»¹²⁷ – zu welchem Phänomen sich in den letzten zehn Jahren ein beachtlicher transdisziplinärer Diskurs entfaltet hat¹²⁸ und der immerhin prominent im Titel ihrer Studie erscheint – näher expliziert. Vielmehr scheint sie diesen Begriff synonymisch mit jenem der «Umsetzung» zu gebrauchen, wie er gehäuft in ihrer Monografie Verwendung findet.¹²⁹ Dabei ist aber unklar, inwiefern der von Bührlé verwendete Begriff der «choreographische[n] Literaturumsetzung»¹³⁰ sich spezifisch von jenen der «Übersetzung» und der «Entsprechung» unterscheidet, deren Einsatz Bührlé jeweils explizit ablehnt.¹³¹ Tatsächlich

123 Ebd., S. 34.

124 Ebd., S. 33.

125 «Wie in der Oper trägt die Geringschätzung, die den Librettisten generell entgegengebracht wird (die oft als reine Handwerker betrachtet werden anstatt als «echte» Schriftsteller), kaum dazu bei, das Interesse der Forscher für dieses Thema zu wecken. Allerdings findet man unter den Schriftstellern, die im Laufe ihrer Karriere Ballettlibretti verfasst haben, Namen wie Heinrich Heine, Théophile Gautier, Hugo von Hofmannsthal, Jean Cocteau oder Bertolt Brecht. Zudem haben einige Librettisten, die heute in der Literaturwissenschaft in Vergessenheit geraten sind, Werke hinterlassen, denen es trotz der formalen und thematischen Zwänge nicht an künstlerischer Qualität mangelt.» (Ebd., S. 33)

126 Vgl. Williams 1974.

127 Da der Begriff «Adaptation» im Deutschen vornehmlich zur Bezeichnung der biologischen beziehungsweise sozialen Anpassungsfähigkeit des Menschen an seine Umwelt verwendet wird, wird in vorliegender Arbeit der Begriff «Adaption» bevorzugt.

128 So haben sich im Jahr 2008 gleich zwei Fachzeitschriften in diesem Forschungsgebiet etabliert: das *Journal of Adaptation in Film & Performance* und *Adaptation. The Journal of Literature on Screen Studies*.

129 Vgl. exemplarisch Bührlé 2014, S. 89, 190, 229, 386.

130 Ebd., S. 19.

131 Von der Idee einer «Entsprechung» zwischen einer choreografischen Adaption und dem darin adaptierten Text distanziert sich Bührlé ausdrücklich: «[D]enn wie», so fragt sie, «könnte man behaupten»

lassen sich einige Passagen in ihrer Studie identifizieren, in denen diese vermeintliche terminologische Unterscheidung unterwandert wird – etwa, wenn Bührlé von der Textgattung des Balletlibrettos fordert, diese solle prinzipiell «nur Elemente enthalten [...], die sich unmittelbar in Tanz übersetzen lassen».¹³² Diese begriffliche Beliebigkeit wiederum hat argumentative Widersprüche zur Folge. So beschreibt Bührlé in Anlehnung an den Tanzwissenschaftler Mark Franko die Tanzgeschichte vom Hofballett des 17. Jahrhunderts bis hin zum neoklassischen Tanz des 20. Jahrhunderts doch gerade als «Emanzipationsversuch der Bewegung vom Text»,¹³³ als Überwindung des «Anspruch[s] der ›Übersetzung›».¹³⁴ Diese hier nur knapp umrissenen terminologischen Inkongruenzen unterminieren die durchaus aner kennenswerte Bemühung Bührlés, sich von solchen Begriffen zu distanzieren, denen die Idee der Werktreue als Bewertungskriterium und Beschreibungskategorie von Adaptionen eingeschrieben ist. Dass jedoch gerade diese Idee der Werktreue, die in den Adaptation Studies – aber auch in der Theaterwissenschaft –¹³⁵ schon seit geraumer Zeit als unhaltbar gilt, in der Argumentation Bührlés nach wie vor operativ ist, deuten einige weitere Aussagen Bührlés an – etwa, wenn sie historischen Ballettmeistern ein mangelndes Talent dafür attestiert, «nicht für den Tanz bestimmte Romane und Theaterstücke *angemessen* in Ballette umzusetzen»,¹³⁶ oder wenn sie hinsichtlich ihrer Auswahl exemplarisch zu analysierender Handlungsballette des 20. und 21. Jahrhunderts schreibt:

Die choreographische Schwierigkeit der Quellen reicht von relativ leicht in Tanz übertragbaren bis hin zu höchst untänzerisch erscheinenden Werken. Für diese Arbeit wurden Ballette gewählt, in denen die Schwierigkeiten der Transposition auf verschiedene Weise gelöst wurden. Die Bandbreite umfasst sehr textferne und höchst tänzerische wie auch sehr textgetreue und beinahe das Genre des Balletts sprengende Ergebnisse, wobei Texttreue keineswegs untänzerische Lösungen erzwingt und ein freier Umgang mit dem

ten, ein Wort oder Satz in einem literarischen Text «entspräche» beispielsweise einem Rond de jambe oder einer Arabesque?» (Ebd., S. 186) Auch im Hinblick auf den Begriff der ›Übersetzung‹ sagt Bührlé, es wäre «verfehlt, darauf zu schließen, dass es sich bei der Umsetzung eines literarischen Werkes in ein Ballett um eine ›Übersetzung‹ in eine andere Textform handelt, in der dem Choreographen lediglich daran gelegen sein muss, das im literarischen Text Ausgedrückte so genau wie möglich wiederzugeben» (ebd., S. 178). Zwar ist Bührlés Abgrenzung von diesem sehr engen Verständnis von ›Übersetzung‹ aus epistemologischer Sicht begrüßenswert. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass Bührlé, gerade weil sie auf dieses enge Begriffsverständnis rekurriert – wenn auch nur, um sich von diesem abzugrenzen –, die von der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein betriebene Theoretisierung eines kulturwissenschaftlich geprägten, offenen Übersetzungsbegriffs (vgl. Klein 2009, S. 24–30) nicht hinreichend rezipiert haben dürfte.

132 Bührlé 2014, S. 139. Vgl. auch S. 34.

133 Ebd., S. 36. Bührlé bezieht sich dabei auf Mark Frankos 1993 erschienene Monografie *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body* (vgl. Franko 1993).

134 Bührlé 2014, S. 40.

135 So erbringt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bereits 1985 den Nachweis, dass «werkgetreue» Inszenierungen von Dramentexten prinzipiell unmöglich sind (vgl. Fischer-Lichte 1985, insbesondere S. 46).

136 Bührlé 2014, S. 96. Hervorhebung M.B.

Text noch keine Garantie für ein in sich stimmiges, die Mittel seiner Kunst voll ausnutzendes Tanzwerk ist.¹³⁷

Ebenfalls festzustellen ist, dass Bührlé ihre vergleichende Analyse von Tanzadaptionen und den in ihnen adaptierten literarischen Texten auf Basis eines überdeterminierten, in sich widersprüchlichen Medienbegriffs unternimmt. Zunächst verortet sie ihr analytisches Vorhaben innerhalb der Theatersemiotik, in der die «Übertragung eines Dramentextes auf die Bühne» als Praxis theoretisiert wird, die einen «Wechsel des Zeichensystems erfordert».¹³⁸ Da diese theatersemiotische Bestimmung der Theaterbeziehungsweise Tanzaufführung als <Text> die methodologische Vergleichbarkeit von literarischen Texten und theatralen Aufführungen bereits ausreichend sicherstellt,¹³⁹ ist jedoch nicht ganz nachvollziehbar, weshalb sie ihr Vorhaben zusätzlich innerhalb der Intermedialitätsforschung situiert.¹⁴⁰ Mit Bezug auf Irina Rajewskys Typologie spezifischer Formen von Intermedialität weist Bührlé jene Formen des <Medienwechsels> und der <Medienkombination> als für ihre Studie relevante Kategorien aus,¹⁴¹ wobei sie hinzufügt: «[I]m Mittelpunkt der Arbeit steht der Medienwechsel, doch handelt es sich beim Ballett auch um eine Kunstform, die verschiedene Medien kombiniert.»¹⁴² Diese auf den ersten Blick unscheinbare Bemerkung erweist sich bei näherer Betrachtung als problematisch. Einerseits nämlich werden mit dem Begriff des Medienwechsels Literatur und Ballett (beziehungsweise Tanz)¹⁴³ jeweils als Medien definiert, andererseits aber soll letzteres Medium, das Ballett, wiederum aus weiteren Medien bestehen. Eine nähere Erläuterung, welcher Art diese letztgenannten Medien sind, worin ihre spezifische Medialität besteht und wie diese sich wiederum von der Medialität des Balletts als Medium höheren Grades unterscheiden, bleibt Bührlé indes schuldig. Auch ist unklar, welchen heuristischen oder analytischen Wert diese medienontologischen Distinktionen für ihre Studie haben.

In der Gegenüberstellung von Iris Julia Bührlés Studie *Literatur und Tanz* und Linda Hutcheons *A Theory of Adaptation* treten die epistemologischen und methodologi-

137 Ebd., S. 281.

138 Ebd., S. 174.

139 Vgl. ebd., S. 175. Darüber, dass Aufführungen als <Texte> im Sinne eines strukturierten Zusammenhangs von Zeichen verschiedener Zeichensysteme (vgl. hierzu Fischer-Lichte 1983) begriffen werden können, besteht in der theater- beziehungsweise tanzwissenschaftlichen Forschung bereits seit einigen Jahrzehnten Konsens, weshalb hier auf längere Ausführungen diesbezüglich verzichtet wird.

140 Zwar lässt sich der Arbeit Bührlés keine dahingehende Begründung entnehmen. Möglicherweise steht diese zusätzliche methodologische Absicherung jedoch im Kontext einer um die Jahrtausendwende herum einsetzenden Problematisierung des Verhältnisses von Tanz und Text, bei der sich die Tanzwissenschaft vereinzelt wieder auf den (vermeintlich) «kategorialen medialen Unterschied zwischen dem zu beschreibenden nichtsprachlichen Medium und dem Medium der Beschreibung» (Schneider 2016, S. 33) rückbesinnt habe. Für eine Diskussion der tanzwissenschaftlichen Konjunktur textanaloger Tanzverständnisse im ausgehenden 20. Jahrhundert sowie der wissenschaftspolitischen Funktion derselben vgl. ebd., S. 29–45.

141 Vgl. Bührlé 2014, S. 180.

142 Ebd.

143 Bührlé verwendet <Tanz> und <Ballett> in ihrer Studie weitgehend synonym.

schen Vorzüge Letzterer nochmals deutlicher hervor. Während etwa Bührlé jenen cartesianischen Dualismus, welcher der fortdauernden literaturwissenschaftlichen Marginalisierung von Ballettlibretti als epistemischen Gegenstand zugrunde liegt, mit Rekurs auf die selbst wiederum problematische Dichotomie zwischen dem Hoch- und Populärkulturellen auszuhebeln versucht, verweist Hutcheon mit Bezug auf post-strukturalistische Intertextualitätstheorien auf die epistemologische Unhaltbarkeit der Prämissen selbigen Dualismus und entzieht diesem so die Grundlage. Darüber hinaus ist der in sich schlüssige Adaptionbegriff Hutcheons gegenüber den von Bührlé inkonsistent verwendeten Begrifflichkeiten von größerem heuristischem Wert. Indem nämlich mit diesem Begriff die Produkt- und Prozesshaftigkeit von Adaptionen betont und diese damit in ihrem Status als Untersuchungsgegenstände eigenen Rechts anerkannt werden, markiert der Begriff zugleich die Obsoleszenz der sogenannten Werk-treue von Adaptionen gegenüber ihren ‹Originalen› als analyseleitende Kategorie. Und schließlich erweist sich die kultursemiotisch geprägte Adaptionstheorie Hutcheons gegenüber der medientheoretisch gerahmten Arbeit Bührlés als kompatibel mit der in vorliegender Arbeit verfolgten aufführungsanalytischen Methode, die im Folgekapitel näher erläutert wird.

Abschließend soll nun die Anschlussfähigkeit der Adaptionstheorie Hutcheons an die bisherige Adaption- beziehungsweise Transkriptionsforschung im wissenschaftlichen Diskurs zu Heinrich von Kleist aufgezeigt werden, bevor zur Erläuterung einiger methodischer Überlegungen zur Korpusbildung und Inszenierungsanalyse übergegangen wird. Zwar wird sich dabei zeigen, dass die Kleist-spezifische Adaptionforschung bislang noch in jenem komparatistischen Modus verfährt, den Hutcheon weitgehend abstreift, und deshalb in vorliegender Arbeit kaum methodisch produktiv gemacht werden kann. Der folgende Forschungsüberblick begegnet jedoch einem spezifischen Desiderat der Kleist-Forschung, nämlich der noch fehlenden wissenschaftsgeschichtlichen Verknüpfung der frühen Kleist-bezogenen Adaptionforschung und der jüngst zum Programm erhobenen Transkriptionsforschung: Insofern nämlich, als die frühere Adaptionforschung – allen voran in der Person Klaus Kanzogs – der von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider als künftigen Schwerpunkt der Kleist-Forschung ausgerufenen Transkriptionsforschung vorausgeht, steht zu vermuten, dass eine synthetisierende Zusammenfassung der zentralen Erkenntnisse, Methoden und Probleme Ersterer, wie sie bislang ausgeblieben ist, sich für Letztere als nützlich erweisen wird.

Als wegweisend für die Kleist-spezifische Adaptionforschung dürfen die bereits erwähnten frühen Auseinandersetzungen Klaus Kanzogs mit musiktheatralen und filmischen Adaptionen des kleistschen Œuvres gelten. Im Folgenden werden nun einige seiner späteren Aufsätze vorgestellt, in denen er unter Berücksichtigung neuerer theoretischer Strömungen, allen voran der Theatersemiotik, vorwiegend methodologische Überlegungen zur vergleichenden Analyse von Drameninszenierungen und den ihnen zugrunde liegenden Dramentexten formuliert. Dem vorauszuschicken ist allerdings, dass Kanzog den Adaptionbegriff zur Bezeichnung solcher Inszenierungen selbst kaum gebraucht. Da jedoch auch Drameninszenierungen Hutcheon zufolge als Adap-

tionen begriffen werden können,¹⁴⁴ halte ich es für gerechtfertigt, die diesbezüglichen Überlegungen Kanzogs der Adaptionsforschung zuzurechnen. Wenn im Folgenden dennoch der Begriff der Drameninszenierung beziehungsweise Dramenrealisierung verwendet wird, so nur, um in der Terminologie Kanzogs zu bleiben.

In *Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists «Hermannsschlacht» in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns*¹⁴⁵ fordert Kanzog die Kleist-Forschung dazu auf, «die Probleme des Medienwechsels stärker als bisher [zu] reflektieren»,¹⁴⁶ um so den in seinen Augen stockenden intersubjektiven Austausch mit Theaterschaffenden zu ermöglichen. Einen ersten Anstoß hierzu liefert Kanzog, indem er Drameninszenierungen als Umcodierungen definiert. «Eine Umcodierung [...] bedient sich der Zeichen des Werkes für einen eigenen, aus der Tiefenstruktur des Werkes entwickelten Bedeutungsrastrer.»¹⁴⁷ Dabei wird, so Kanzog, der dem Dramentext jeweils eingeschriebene Code, der eine historisch spezifische Rezeptionsweise anleitet, überschrieben, indem der Text mit szenischen Mitteln innerhalb aktueller Diskurse neu verortet wird.¹⁴⁸ Zugleich nimmt Kanzog dabei zentrale Einsichten der Adaptation Studies vorweg, indem er das Konzept der Werktreue hinterfragt. Zwar könne nämlich, so schreibt er mit Bezug auf Claus Peymanns *Die Hermannsschlacht*, «die besondere Leistung der Umcodierung [...] nur gewürdigt werden, wenn Kleists «Hermannsschlacht» als literarische Referenz erhalten bleibt und vom Zuschauer auch erkannt wird. Durch ein hartnäckiges Bestehen auf «Werktreue» darf er sich allerdings den Weg zur Aufführung nicht verbauen».¹⁴⁹ Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes demonstriert Kanzog, dass die von Regisseur_innen jeweils vorgenommene szenische Umcodierung von Dramentexten anhand bestimmter «beschreibender Verfahren»¹⁵⁰ rekonstruierbar, das heißt analytisch nachvollziehbar sind.

144 Dies begründet Hutcheon wie folgt: «In a very real sense, every live staging of a printed play could theoretically be considered an adaptation in its performance. The text of a play does not necessarily tell an actor about such matters as the gestures, expressions, and tones of voice to use in converting words on a page into a convincing performance; it is up to the director and actors to actualize the text and to interpret and then recreate it, thereby in a sense adapting it for the stage.» (Hutcheon 2013, S. 39) Allerdings ist diese Auffassung nicht unumstritten, wie Hutcheon selbst einräumt: «But most theories draw the line here and claim that only *some* dramatic productions merit the designation of adaptation.» (Ebd. Hervorhebung im Original)

145 Die im Folgenden behandelten Aufsätze Kanzogs werden in der Reihenfolge ihrer Ersterscheinung diskutiert.

146 Kanzog 2002, S. 135 f.

147 Ebd., S. 137.

148 Dies demonstriert Kanzog am Beispiel von Claus Peymanns Inszenierung *Die Hermannsschlacht* (1982, Schauspielhaus Bochum). Für Peymann, so Kanzog, stellt das Drama in seiner «Elementarstruktur» ein ««Modell eines Befreiungskrieges»» beziehungsweise ein ««Modell einer Revolution [...]»» (ebd., S. 136) dar. Da der historische Kontext dieses Modells – die Befreiungskriege gegen Napoleon – allerdings zum Zeitpunkt der Inszenierung Peymanns nicht mehr aktuell gewesen sei, habe Peymann das Drama auf eine Art und Weise inszeniert, die dieses Modell intakt lasse, den Kontext jedoch verschiebe, um Zeitbezüge zum aktuellen politischen Geschehen der 1980er-Jahre herzustellen. Die Umcodierung von Dramentexten, so folgert Kanzog, ist demzufolge «nur auf Grund ihres Modellcharakters und ihres ausgeprägten Zeichenpotentials aktualisierbar» (ebd., S. 137).

149 Ebd., S. 137 f.

150 Ebd., S. 138. Zu diesen Verfahren zählt Kanzog 1. die «Rekonstruktion der Textbearbeitung [...]

Zwei dieser Verfahren erläutert Kanzog in einem späteren Aufsatz mit dem Titel *Körperzeichen und Raumanordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène* näher. Ausgehend von der Nennung einiger filmischer, musiktheatraler und choreografischer Adaptionen von Kleists Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* hält Kanzog zunächst fest: «Jedes dieser Werke beruht auf dem Sujet der Erzählung, aktualisiert ausgewählte Zeichen und ist ein Werk eigenen Rechts, das jeweils gemäß seiner unterschiedlichen medialen Voraussetzungen analysiert werden muss.»¹⁵¹ In diesem kurzen Zitat artikuliert Kanzog zwei zwar verkürzt wiedergegebene, aber doch distinkte Ideen, die zu unterscheiden hilfreich ist im Hinblick darauf, die Anschlussfähigkeit der Adaptionstheorie Hutcheons an die bisherige Kleist-spezifische Adaptionforschung zu zeigen. Zum einen nämlich geht Kanzog ebenfalls von der narratologischen Annahme aus, der aus einem adaptierten Text in eine Adaption übertragene ›Inhalt‹ sei dessen Sujet. Und zum anderen besteht auch Kanzog auf die künstlerische Autonomie von Adaptionen und damit implizit auf deren epistemische Relevanz als wissenschaftliche Untersuchungsgegenstände. Allerdings ist Kanzog in seinem Aufsatz noch um die methodische Fundierung jener vergleichenden Form von Adaptionanalyse bemüht,¹⁵² über die Hutcheon mit ihrem Fokus auf Adaptionen *als* Adaptionen bereits entscheidend hinausweist.

An diese einleitenden Bemerkungen schließt Kanzog mit einer Explikation zweier Vergleichsverfahren an, welche er für geeignet hält, das Verhältnis zwischen Adaptionen und adaptierten Texten näher zu bestimmen und intersubjektiv kommunizierbar zu machen: das «Raumordnungsverfahren»¹⁵³ und die Analyse von «Körperzeichen im Figurenzeichnen».¹⁵⁴ Ersteres Verfahren besteht darin, die «topologischen Relationen, Raum- und Figurenzeichnen sowie die Figurenbewegungen»¹⁵⁵ des adaptierten Texts

durch die Ermittlung der hinzugefügten, gestrichenen und erhalten gebliebenen Stellen», 2. die Rekonstruktion der von Regisseur_innen vorgenommenen «Wahl und Anordnung [...] der Raumzeichen (Bühnenbilder und Bühnengestaltung) und Figurenzeichnen», 3. die Semantisierung der in einer Aufführung verwendeten vestimentären Zeichen sowie 4. die Semantisierung musikalischer Zeichen (vgl. ebd., S. 138–140).

151 Kanzog 2007b, S. 152.

152 Sein diesbezüglicher Vorschlag lautet dabei wie folgt: «Auf der Suche nach einer allgemein verbindlichen Terminologie, die präzise Aussagen über das Verhältnis von Texten und anderen medialen Realisierungen erlaubt, weisen die Strukturelle Texttheorie und die Semiotik einen gangbaren Weg.» (Ebd., S. 153)

153 Ebd.

154 Ebd., S. 158.

155 Ebd., S. 153. Kanzog unterscheidet unter Bezugnahme auf die vom Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman in *Die Struktur literarischer Texte* (1972) entwickelte Raumtheorie zwischen der Topologie und der Topografie von Texten. Letzterer Begriff bezeichnet Repräsentationen von Innen- und Außenräumen als Handlungsorte der Diegese, ersterer hingegen ««semantische [Räume]»» (Lotman, zitiert nach ebd.) im Sinne von sozialen Ordnungen der Diegese (wie etwa Ständehierarchien oder Rechtsräume). Zum Verhältnis von Topografie und Topologie sagt Kanzog: «Einen ersten Anhaltspunkt für die Bestimmung solcher [topologischen; M.B.] Räume bieten meist topographische Verhältnisse, die semantisch funktionalisiert sind; die Topographie muss jedoch nicht in jedem Fall Träger der Topologie sein.» (Ebd.) So lässt sich Kanzog zufolge die Topologie eines Dramentexts zwar weitgehend, aber nicht ausschließlich von der «topographischen Lokalisierung einer Bühnenanweisung» (ebd., S. 155) ableiten.

zu rekonstruieren, um anschließend adaptive Transformationen dieser vom Sujet des adaptierten Texts vorgegebenen Raumordnung zu identifizieren.¹⁵⁶ Kanzog zufolge sind den Dramen Kleists in Form von Bühnenanweisungen je konkrete Raumordnungen eingeschrieben, welche in der Inszenierung zu missachten bedeute, das Sujet des jeweiligen Dramas zu verfehlen –¹⁵⁷ wobei Kanzog rasch deutlich macht, dass ein solches Hinwegsetzen über die im Damentext vorgegebene Raumordnung selbst wiederum inszenatorisch motiviert sein könne und darum auch seine Berechtigung habe.¹⁵⁸ Zweiteres von Kanzog beschriebene Verfahren besteht hingegen darin, abzugleichen, inwieweit die in einer Drameninszenierung realisierten Figurenbewegungen jenen «Anweisungen für die Positionen und Bewegungen der Figuren» folgen, die im Damentext in Form von «Situationsfunktionen der Rede»¹⁵⁹ fixiert sind.

In *Interesse und Aneignung. Über die Realisierung Kleistscher Werke auf der Bühne* synthetisiert Kanzog einige seiner früheren Überlegungen und fügt ihnen neue hinzu. Gleich zu Beginn dieses Aufsatzes nimmt er dabei vorweg, dass er den Begriff der Werkgerechtigkeit noch immer für «nicht geeignet» hält, «die Realisierung eines Dramas auf dem Theater zu präzisieren».¹⁶⁰ Eine Abkehr von der Idee der Werktreue einer Adaption gegenüber ihrem adaptierten Text erweist sich damit als zentrale argumentative Konstante der theoretischen Überlegungen Kanzogs. Jedoch ist es gerade dieser Aufsatz – der letzte in einer Reihe unsystematischer, aber immer wieder aufeinander Bezug nehmender Aufsätze zur Methodologie der Kleist-spezifischen Adaptionsforschung –, in welchem er diese Prämisse zu unterlaufen Gefahr läuft, wie im Folgenden deutlich wird.

Statt nach dem Grad der Werktreue von Drameninszenierungen zu fragen, hält es Kanzog für produktiver, die spezifischen Bedingungen und Interessen zu eruieren, die Regisseur_innen zur «Rezeption»¹⁶¹ der Dramen Kleists anregen, wobei er vier Aspekte dieses Rezeptionsverhaltens benennt und diskutiert. Nebst dem bereits erwähnten Aspekt der szenischen Um-/Codierung von Damentexten weist Kanzog dabei zunächst auf die grundsätzliche Möglichkeit einer «Zweikanal-Wahrnehmung» von Drameninszenierungen hin, wonach Zuschauende mittels spezifischer theatraler Zeichenverwendungen dazu aufgefordert werden, das Dargestellte gleichzeitig «aus der Zeitperspektive des überlieferten Werks und aus der Perspektive der Gegenwart»¹⁶² zu semantisieren – insbesondere dann, wenn durch den Einsatz heterogener theatraler

156 Diese Transformationen erfolgen nach Kanzog «stets als Integration in neue, der Literatur fremde Raumkonzepte» (ebd., S. 159).

157 Vgl. ebd., S. 155.

158 Dies exemplifiziert Kanzog am Beispiel von Peter Steins Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg*, uraufgeführt 1972 an der Berliner Schaubühne am Hallischen Ufer (vgl. ebd., S. 157). Damit umgeht Kanzog eine schleichenden Revalidierung der Werktreue als Beurteilungsmaßstab, von der er selbst sagt: «Die sog. ‹Werkgerechtigkeit› steht hier nicht mehr zur Debatte.» (Ebd., S. 161)

159 Ebd., S. 158.

160 Kanzog 2009, S. 15.

161 Kanzogs Verständnis dieses Begriffs ist der Jurisprudenz entlehnt und bezeichnet «die ‹Übernahme eines Elementes in eine neue Umgebung›, d. h. fremden Rechts als eigenes Recht» (ebd., S. 16).

162 Ebd., S. 17.

Zeichen Diskrepanzen zwischen diesen beiden Perspektiven ostentativ vorgeführt werden.¹⁶³ Kanzog zufolge handelt es sich aber bei dieser «Zweikanal-Strategie [...] nicht etwa um einen Verfremdungseffekt, sondern um den Versuch, eine dynamische Beziehung herzustellen, die es erlaubt, das Wiedererkennen des überlieferten Werks und gleichzeitig die Akzeptanz des Neuen zu garantieren».¹⁶⁴

Auffallend ist allerdings die direkt hierauf folgende Aussage Kanzogs hinsichtlich des Wiedererkennungswerts solcher Drameninszenierungen: «In diesem Sinne kann eine Inszenierung komplementär zum Werk verstanden werden. Eine radikale Aneignung führt dagegen zu Konflikten, wenn man sich des überlieferten Werks letztlich nur noch als Steinbruch bedient.»¹⁶⁵ Es ist unklar, ob Kanzog diese Aussage aus rezeptionsästhetischer oder adaptionstheoretischer Sicht formuliert. Dass Inszenierungen oder auch Adaptionen, die – über ihre Selbstdesignation als auf spezifischen Dramen basierend hinaus – den jeweils inszenierten beziehungsweise adaptierten Text kaum erkennen lassen, tatsächlich kontrovers rezipiert werden, wird mit Blick auf Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations* deutlich.¹⁶⁶ Der Aussage Kanzogs wäre also, insofern sie eine bestimmte allgemeine Rezeptionshaltung gegenüber Drameninszenierungen beziehungsweise Adaptionen beschreibt, durchaus zuzustimmen. Aus adaptionstheoretischer Perspektive jedoch spricht nichts dagegen, dass ein Drama als «Steinbruch» verwendet wird. Insofern wiederum lässt sich Kanzogs Behauptung, radikale Inszenierungen führten zu Konflikten, als eine die Idee der Werktreue implizit validierende Aussage lesen.

Diese Idee der Komplementarität von Dramentext und Bühneninszenierung wiederholt Kanzog im Hinblick auf den dritten von ihm behandelten Aspekt der theatralen Rezeption kleistscher Dramen, der «Materialverwertung».¹⁶⁷ Zwar gesteht Kanzog ein, jede Drameninszenierung beruhe auf Selektions- und Deutungsprozessen und missachte damit unweigerlich auktorielle Textintentionen.¹⁶⁸ «Gleichwohl», so schreibt er,

bleibt die Schnittmenge zwischen den Text- und Bühneninformationen meist groß genug, um eine komplementäre Beziehung zwischen dem überlieferten Werk und der Inszenierung erkennbar zu halten. Zu Bruch geht diese Beziehung durch die Verletzung zentraler Merkmale, z. B. einer Figur.¹⁶⁹

Auch hier deuten die von Kanzog verwendeten Begrifflichkeiten («Bruch», «Verletzung») auf die normative Vorstellung der Unveränderbarkeit zu inszenierender Texte hin – wobei sich die im Folgenden zu behandelnden Bühnenadaptionen von

163 Vgl. ebd.

164 Ebd., S. 18.

165 Ebd.

166 Vgl. hierzu Kap. 2.2.2.

167 Kanzog 2009, S. 18.

168 Vgl. ebd., S. 19.

169 Ebd.

Über das Marionettentheater gerade dieser Vorstellung widersetzen, da sie eben keine Figuration im herkömmlichen Sinne anbieten. Abschließend widmet sich Kanzog Fragen zum Verhältnis von «Informationsverlust und Informationsgewinn»¹⁷⁰ in Bühnenszenierungen der Dramen Kleists, wobei er dieses Verhältnis weniger als komplementäres denn als kompensatorisches versteht. Denn: «Keine Aneignung eines Werks erfolgt ohne Informationsverlust. Dieser kann jedoch durch einen Informationsgewinn kompensiert werden.»¹⁷¹ Indem Kanzog das vermeintliche Informationsdefizit von Drameninszenierungen mit ihrem anderweitigen, über den jeweils adaptierten Text hinausgehenden Informationsüberschuss aufwiegt und damit deren Relevanz als wissenschaftliche Untersuchungsgegenstände wiederherstellt, erweist sich Kanzogs Verhältnis zur Werktreue, welches er in diesem Aufsatz zu untermauern Gefahr läuft, deshalb letztlich als ambig.

Abschließend seien nun auf punktuelle Überschneidungen und Differenzen der Adaptionforschung Kanzogs und der Kleist-bezogenen Transkriptionsforschung im Sinne Fleigs, Mosers und Schneiders hingewiesen, ehe zur methodischen Fundierung der vorliegenden Arbeit übergegangen wird. In der Einleitung ihres Sammelbands *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen* begründen die Herausgeber_innen die Setzung ihres neuartigen Forschungsschwerpunkts mit der «auffällige[n] Präsenz» beziehungsweise «höchst produktiven Rezeption»¹⁷² von Kleists Schriften in der ästhetischen Theorie sowie in den Künsten. Feststellbar sei eine disziplinübergreifende

Aneignung und Anverwandlung kleistscher Themen und Figuren, die Auseinandersetzung mit seiner Schreibweise und seinem Stil, seinen erzählerischen und dramaturgischen Mitteln, seiner Theatralität und Bildlichkeit sowie einer spezifischen Selbstreflexion, die mit der Überschreitung von Gattungsgrenzen einhergeht.¹⁷³

Diese Aufzählung signalisiert eine gegenüber der Adaptionforschung nach Kanzog – die sich, wie erwähnt, primär den Übertragungen und Transformationen der *sujets* beziehungsweise *plots* der Dramen Kleists in andere Künste widmet – signifikante Ausweitung des Gegenstandsbereichs der Kleist-bezogenen Transkriptionsforschung. Dies insofern, als eben nicht mehr nur die «Geschichten» Kleists, sondern auch die Modi seines Schreibens und Denkens als der Aneignung und Übertragung in Kunst und Wissenschaft für fähig erklärt werden. Diese Bezugnahme auf und Aneignung von Kleists Schriften und Schreiben «sowohl auf der Ebene des Dargestellten als auch der Darstellung»¹⁷⁴ belegen Fleig, Moser und Schneider dabei mit dem Begriff der

170 Ebd., S. 20.

171 Ebd., S. 21. Informationsverlust bezeichnet hier jenen «Verlust an Historizität» (Kanzog 2002, S. 137), der sich bei großer zeitlicher Distanz zwischen der Entstehungszeit eines Dramentexts und dessen späterer Rezeption unvermeidlich einstellt.

172 Fleig et al. 2014, S. 9.

173 Ebd.

174 Ebd., S. 10.

Transkription, den sie gegen jenen der Intertextualität in Stellung bringen.¹⁷⁵ Ersterer, so die Koautor_innen,

zielt auf die dynamische Produktivität und Transformation und geht über bloße Rezeptionsakte hinaus. Demgegenüber kann der Begriff der Intertextualität hier nur eingeschränkt in Anschlag gebracht werden, da Formen des Zitats zwar Teil der Transkription sein können, doch gegenüber dem Prinzip intertextueller Dialogizität stärker die materielle Verwandlung der Vorlage hervorzuheben ist. Der Begriff <Transkription> soll daher gerade auch die Frage einschließen, inwiefern Kleists spezifische Schreibweise in besonderer Weise dazu prädestiniert ist, überschrieben und übersetzt zu werden.¹⁷⁶

Im Fokus der Transkriptionsforschung stehen demnach zwei unterschiedliche Formen der <produktive[n] Anverwandlung>¹⁷⁷ Kleists: einem <Schreiben nach Kleist>¹⁷⁸ und einem <<Theoretisieren nach Kleist>>.¹⁷⁹ Unter Ersterem verstehen Fleig, Moser und Schneider die <verschiedenen literarischen und medialen Transkriptionen Kleists>,¹⁸⁰ welche zu analysieren aus dem Erkenntnisinteresse heraus betrieben wird, <verdeckte und unbewusste Bezugnahmen auf das kleistsche Œuvre> oder auch <strukturelle und stilistische Affinitäten sowie die explizite oder implizite Auseinandersetzung mit der *écriture* des preußischen Dichters>¹⁸¹ zu identifizieren, um anhand solcher Auseinandersetzungen Verschiebungen in der diskursiven Zirkulation spezifischer Autorenbilder nachzeichnen zu können. Insofern diese Form der Transkriptionsforschung künstlerische Adaptionen im geläufigen Sinn zum Gegenstand hat und das Erfüllen ihres Erkenntnisinteresses eine textvergleichende Methode voraussetzt, unterscheidet sie sich dabei nicht grundsätzlich von der Adaptionforschung Kanzogs. Unter einem <<Theoretisieren nach Kleist>> verstehen Fleig, Moser und Schneider hingegen eine für Kleist <spezifische Form des Denkens und die ihr korrespondierende *écriture*>,¹⁸² die vor allem in den Theorieansätzen des Poststrukturalismus nicht nur erläutert, sondern darüber hinaus als Argumentations- und Schreibmodell übernommen und so fortgeschrieben wird.¹⁸³ Hier wiederum grenzt sich die selbstreflexive Transkriptionsforschung von der narratologisch fundierten Adaptionforschung Kanzogs ab, indem sie weniger die künstlerische Übertragung narrativer Erzählungen als vielmehr die Aneignung spezifischer Schreib- und Denkmodi im wissenschaftlichen Diskurs selbst zum Gegenstand erklärt.

Bei der Einleitung Fleigs, Mosers und Schneiders handelt es sich also – anders als bei den methodologischen Schriften Kanzogs, in denen Analyseverfahren zur Erfor-

175 Eine nähere Unterscheidung zwischen den Begriffen <Transkription> und <Adaption> bleibt indes aus.

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 9.

179 Ebd., S. 18.

180 Ebd., S. 12.

181 Ebd., S. 13. Hervorhebung im Original.

182 Ebd., S. 18. Hervorhebung im Original.

183 Vgl. ebd., S. 18–21.

schung von Adaptionen entworfen und erprobt werden – um eine programmatische Grundlegung eines interdisziplinären Forschungsschwerpunkts mit einem gegenüber der Adaptionforschung deutlich ausgeweiteten Untersuchungsbereich. Zwar versteht sich die vorliegende Arbeit explizit als Beitrag zu dem von den Herausgeber_innen von *Schreiben nach Kleist* ausgerufenen Feld der Transkriptionsforschung. Insbesondere nämlich wird mit den im Folgenden zu untersuchenden Bühnenadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*, die je unterschiedlichen zeit- und länderspezifischen Produktions- und Rezeptionskontexten entstammen, eine punktuelle Ausweitung des von Fleig, Moser und Schneider identifizierten Phänomenbereichs «transkulturierende[r] Transkription[en]»¹⁸⁴ vorgenommen.¹⁸⁵ Jedoch trägt die vorliegende Arbeit dabei auch Einsichten der frühen Kleist-bezogenen Adaptionforschung wie etwa der Unhaltbarkeit der Werktreue als analyseleitendes Konzept Rechnung.

1.4 Methodische Grundlegung

Um den für eine Analyse potenziell infrage kommenden Korpus an Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* einzuschränken und damit die Durchführbarkeit meines Vorhabens zu gewährleisten, wurde zunächst Linda Hutcheons (Teil-) Bestimmung von Adaptionen als «deliberate, announced, and extended revisitations of prior works»¹⁸⁶ als leitendes Suchkriterium definiert. Demnach wurden etwa Inszenierungen, die den Text Kleists lediglich als Inspirationsquelle ausweisen oder ihn zur interpretativen Kontrastfolie erklären – wie etwa bei Kris Verdoncks *IIII/IIII/IIII*¹⁸⁷ oder Mélissa Von Vépys *VieLLeicht*¹⁸⁸ der Fall – von vornherein ausgeklammert.

184 Ebd., S. 23.

185 Zumal die deskriptive Überführung und Analyse dieser Bühnenadaptionen in Sprache selbst als eine Form von Transkriptionsarbeit verstanden werden kann.

186 Hutcheon 2013, S. xvi.

187 *Über das Marionettentheater* wird auf der Homepage von Kris Verdoncks Tanzkompanie A Two Dogs Company wie folgt als Inspirationsquelle beziehungsweise Interpretationsfolie von *IIII/IIII/IIII* ausgewiesen: «*IIII/IIII/IIII* is a new theatrical installation by performance artist Kris Verdonck. Analogously to a puppet theatre, the stage is transformed into a cabinet for «human marionettes»: four «identical» (female) dancers are suspended in a large «machine». In the work of Kris Verdonck the «actors», the characters appearing on stage or in the installations, are always «in-between beings»: figures that dwell in the twilight zone between man and machine. The work process of *IIII/IIII/IIII* was focused on finding ways in which the dancers could attain a maximum degree of freedom in relation to the machine. [...] Because sooner or later the machine will send the performers in a direction it has determined for itself. So the research that was done in *IIII/IIII/IIII* – just like in Kleist's tale of the puppeteer and his puppet – consisted of getting to know the machine maximally and subordinating the process to the potential movements it is able to execute. What emerges in the end may very well be «a kind of rhythmic movement which resembles dance.» (Van Kerkhoven 2007)

188 Im Programmheft zum 16. Festival International de Marionnettes in Neuchâtel (2015) wird *VieLLeicht*, eine Produktion der Compagnie Happés – théâtre vertical in der Regie von Mélissa Von Vély, explizit als eine von *Über das Marionettentheater* inspirierte Inszenierung ausgewiesen: «Le spectacle est inspiré d'une nouvelle de Heinrich von Kleist, dialogue sur la grâce entre un danseur étoile et le narrateur.» (Ohne Autor 2015b)

Ausschließlich solche Inszenierungen, die sich intratextuell als Adaptionen von *Über das Marionettentheater* im Sinne Hutcheons ausweisen oder paratextuell als solche deklariert werden,¹⁸⁹ kamen als potenzielle Analysegegenstände in Betracht. Die systematische Suche nach Adaptionen erfolgte dabei auf zweierlei Weise: Erstens wurde die digitale Datenbank des Kleist-Archiv Sembdner, in der sämtliche Bühneninszenierungen der Schriften Kleists seit 1804 verzeichnet sind, nach entsprechenden Einträgen durchkämmt.¹⁹⁰ Und zweitens wurde die gesamte für vorliegende Arbeit konsultierte Sekundärliteratur zu *Über das Marionettentheater* auf Hinweise zu Adaptionen überprüft.¹⁹¹

Die Auswahl der im Folgenden exemplarisch zu analysierenden Adaptionen aus dem Inszenierungskorpus erfolgte wiederum nach drei Kriterien. Unerlässlich war dabei zunächst die Verfügbarkeit von audiovisuellen Aufzeichnungen, da diese eine gegenüber anderen potenziell zu berücksichtigenden Dokumentationsformen (wie etwa Rezensionen, Fotografien, Programmheften oder Regiebüchern) die «höchste Informationsdichte»¹⁹² aufweisen. Nur solche Adaptionen, von denen Aufführungsaufzeichnungen auffindbar waren, konnten für die Aufführungsanalyse in Betracht gezogen werden. Darüber hinaus war jedoch auch die Qualität und die damit verbundene Aussagekraft der Aufzeichnungen von Bedeutung.¹⁹³ So kamen einige der von mir gesichteten Adaptionen aufgrund der ungenügenden Bildqualität ihrer Aufzeichnung für eine Analyse nicht infrage. Schließlich war der Aspekt der themenbezogenen Diskursivierbarkeit der Adaptionen anhand der wissenschaftlichen Literatur für die nähere Auswahl entscheidend. Damit ist Folgendes gemeint: Da das Forschungsdesign dieser Arbeit eine gegenseitige Befragung von wissenschaftlichen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit *Über das Marionettentheater* vorsah, wurden solche Adaptionen als Analysegegenstände bevorzugt, die spezifische Themenkomplexe behandeln, an denen sich auch der wissenschaftliche Diskurs interessiert gezeigt und zu welchen er infolgedessen hinreichend Forschungsliteratur generiert hat. So wurden etwa die Adaptionen von Chantal Mutel (*Une promenade singulière*; 1990) sowie von Victor Morales und Billy Burns (*Über das Marionettentheater*; 2011) trotz der teils

189 Das augenfälligste intratextuelle Zeichen, dass es sich bei den drei exemplarischen Fallbeispielen eben um Adaptionen handelt, bildet jeweils das Moment der mündlichen Rezitation von *Über das Marionettentheater* beziehungsweise längerer Textpassagen desselben, entweder durch die Performer_innen selbst (wie in der Produktion Stéphane Braunschweigs) oder in Form einer eingespielten Tonaufnahme (wie in den Produktionen Laurent Chétouanes und Lenz Rifrazionis).

190 Vgl. Emig o. J. (2019a).

191 Im Anhang dieser Arbeit wurden die entsprechenden bibliografischen Angaben der jeweiligen Adaption zugeordnet (siehe Kap. 4). Darauf, wie der dieser Arbeit zugrunde liegende Korpus an Forschungsarbeiten gebildet wurde, wird gleich näher eingegangen.

192 Hiß 1993, S. 126. «Die Videotechnik», so meint Guido Hiß darüber hinaus, «ist als einziges [...] Verfahren in der Lage, den Wissenschaftler von der irrwitzigen Anstrengung, seinen Gegenstand erst transkriptiv zu erschaffen, zu entbinden» (ebd.). Diese extreme Ansicht teile ich nicht, setzt eine wissenschaftliche Verständigung über theatrale Phänomene doch immer deren Deskription (als Form der Transkription) voraus.

193 Auf den quellenkritischen Stellenwert von Aufführungsaufzeichnung als Quellendokumente sowie die Problematiken einer aufzeichnungsbasierten Aufführungsanalyse wird im Folgenden näher eingegangen.

hervorragenden Qualität ihrer Aufzeichnungen in Ermangelung ähnlich perspektivierter Forschungsbeiträge nicht für die Analyse ausgewählt. Genau dieser Umstand jedoch deutet auf das außerordentliche Potenzial dieser spezifischen Adaptionen hin, Leerstellen in der umfangreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Über das Marionettentheater* aufzuzeigen und so dem stellenweise übersättigt scheinenden wissenschaftlichen Diskurs neue Forschungsansätze anzubieten. Dieses Potenzial der hier nicht näher behandelten Bühnenadaptionen dieses Texts zu bestimmen, bleibt damit nach wie vor ein Desiderat der Kleist-Forschung.

Die Korpusbildung der für vorliegende Arbeit konsultierten Forschungsliteratur hingegen erfolgte zunächst über ein zweiteiliges Suchverfahren:¹⁹⁴ Erstens über die systematische Durchsicht der von Günther Emig herausgegebenen, dreiteiligen Kleist-Bibliografie nach Forschungsbeiträgen zu *Über das Marionettentheater*,¹⁹⁵ sowie zweitens über die Überprüfung der Literaturverzeichnisse selbiger Beiträge nach weiterer Forschungsliteratur. Die nähere Auswahl dieser Beiträge zur Konstituierung des in vorliegender Arbeit konsultierten Literaturkorpus erfolgte dabei nach vorwiegend forschungspragmatischen Gesichtspunkten. Zu diesen zählten vor allem die anzunehmende diskursprägende Wirksamkeit der Beiträge sowie die Sprache, in der sie veröffentlicht wurden. So wurden nur französisch-, englisch- und deutschsprachige Forschungsbeiträge in den Korpus aufgenommen,¹⁹⁶ die überdies eine gewisse verlegerische Distribution und diskursive Zirkulation erfahren haben.¹⁹⁷

Eben wurde die Verfügbarkeit von audiovisueller Dokumentation als wichtigstes Kriterium für die Auswahl und Analyse exemplarischer Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* beschrieben. Jedoch ist gerade der quellenkritische Stellenwert solcher Aufführungsaufzeichnungen in der Theaterwissenschaft umstritten. So weist Marco de Marinis bereits 1985 darauf hin, dass Videoaufzeichnungen gegenüber Aufführungen lediglich «partial and incomplete texts» sind, «stamped with a linguistic, cultural, and ideological subjectivity».¹⁹⁸ Darüber, dass «die Aufzeichnung einer Aufführung nicht als deren Substitut genommen werden kann»,¹⁹⁹ herrscht in der

194 Die einzelnen Forschungsbeiträge zu *Über das Marionettentheater*, die in den den Adaptionsanalysen jeweils vorangestellten Forschungsständen diskutiert werden, stellen nur einen Bruchteil der von mir konsultierten Forschungsliteratur dar, welche wiederum im bibliografischen Verzeichnis dieser Arbeit in ihrer Gesamtheit abgebildet wird (siehe Kap. 5).

195 Ergänzt wurde die Durchsicht dieses Kompendiums, welches die bibliografischen Daten sämtlicher von 1914 bis 1990 sowie von 2001 bis 2010 erschienenen Forschungsarbeiten zu Heinrich von Kleist umfasst, mit der Überprüfung des von Wolfgang Barthel herausgegebenen Ergänzungsbands zur DDR-Rezeption Kleists sowie der digitalen Datenbank des Kleist-Archiv Sembdner, die – zusätzlich zu den in gedruckter Form vorliegenden Bibliografien – auch den Zeitraum zwischen 1821 und 1913 sowie die 1990er-Jahre abdeckt. Vgl. Emig o. J. [2019b]; 2007, 2009, 2013, Barthel 2015.

196 Ausgenommen sind hier die italienischsprachigen Originalbeiträge Federica La Mannas (2001) und Norbert Oellers' (2001), die jeweils 2005 in einer deutschsprachigen Version erschienen sind.

197 Zu den Beiträgen mit geringer Zirkulation, die aufgrund ihrer eingeschränkten Verfügbarkeit nur mit unverhältnismäßigem Aufwand hätten beschafft werden können, zählen vor allem unveröffentlichte Magister- und Diplomarbeiten sowie historische Zeitschriftenartikel.

198 De Marinis 1985, S. 388.

199 Weiler/Roselt 2017, S. 60.

Theaterwissenschaft gemeinhin Konsens, wobei dieser Konsens wie folgt begründet ist. Erstens sind Aufzeichnungen gegenüber Liveaufführungen insofern defizitär, als sich «zentrale Aspekte des Zwischengeschehens einer Aufführung ihrer medialen Aufnahme [entziehen]».²⁰⁰ So schreiben Christel Weiler und Jens Roselt in ihrem 2017 erschienenen Einführungsband *Aufführungsanalyse*:

Vorgänge, die in und zwischen Zuschauern stattfinden, einzelne Wahrnehmungen und körperliche Erfahrungen lassen sich auf einem Video nicht dokumentieren. Ob und wie eine Aufführung ihr Publikum in Anspruch nimmt, bleibt dem Objektiv der Kamera verschlossen. Performativität ist noch nicht gefilmt worden.²⁰¹

Zweitens, so halten Roselt und Weiler fest, ist «jede Aufzeichnung eine mediale Zurichtung, die das dokumentierte Geschehen mit filmtechnischen Mitteln wie Nahaufnahme oder Schnitt aufbereitet [...]. Die Zahl und Anordnung der Kameras gibt die Möglichkeiten der Einstellungen vor und legt die Perspektive fest.»²⁰² Und drittens lassen Aufzeichnungen «Dinge, Menschen und Abläufe erkennbar werden [...], die sich der Beobachtung eines anwesenden Zuschauers in der Aufführung entziehen. [...] In ihrer Aufzeichnung kann eine Aufführung als das erscheinen, was sie nie war: als ein abgeschlossenes Werk.»²⁰³ Grundsätzlich handelt es sich also bei Aufzeichnungen um Rezeptionserzeugnisse,²⁰⁴ die Aufführungen in ihrer medialen Übertragung zugleich transformieren und interpretieren, und denen erst im Prozess ihrer analytischen Auswertung und Deutung dokumentarischer Status zugesprochen werden kann.²⁰⁵ Nichtsdestotrotz gelten Aufführungsaufzeichnungen Roselt und Weiler zufolge als «zentrales Hilfsmittel der Aufführungsanalyse»,²⁰⁶ da sie – neben ihrer bereits erwähnten Informationsdichte – die «Möglichkeit der wiederholenden Betrachtung einzelner Aspekte, der genauen Untersuchung bestimmter Inszenierungselemente sowie der Prüfung und Vergewisserung von Erinnerungsmomenten [bieten]».²⁰⁷

Die hier angestellten methodologischen Reflexionen und methodischen Setzungen zur Text- und Inszenierungskorpusbildung sowie zum quellenkritischen Status von Aufführungsaufzeichnungen werden nun mit der Erläuterung einer spezifischen aufführungsanalytischen Verfahrensweise abgeschlossen, die die nachfolgenden Adaptationsanalysen anleitet. Zuvor sei jedoch kurz darauf eingegangen, weshalb sich diese

200 Ebd.

201 Ebd.

202 Ebd.

203 Ebd., S. 60 f.

204 Vgl. Hiß 1993, S. 127.

205 «Documents [...] do not exist naturally but are always produced by someone, and almost never for the purpose to which someone else [...] will later put them. Rather, it is precisely its adaptation as a source of information for a certain object of enquiry [...] that provides a material and cultural entity with the documentary status.» (De Marinis 1985, S. 388)

206 Weiler/Roselt 2017, S. 61.

207 Ebd.

Arbeit primär als aufführungsanalytisch (statt inszenierungsanalytisch) verfahrende versteht. Hierfür ist ein kursorischer fachgeschichtlicher Blick auf die Differenzierung zwischen dem Aufführungs- und dem Inszenierungsbegriff hilfreich.

Als Problem der Theatergeschichtsschreibung weisen Hans-Joachim Fiebach und Rudolf Münz bereits 1974 das «Verhältnis zwischen Inszenierung und Aufführungen, zwischen dem in der Anlage und Konzeption beabsichtigten und in Probeprozessen erarbeiteten Werk und den tatsächlich stattfindenden einzelnen theatralischen Ereignissen»²⁰⁸ aus. Die Theaterhistoriografie, so Fiebach und Münz,

kann und muß [...] in der Regel die Inszenierung erfassen. Über die Rezeption der Inszenierung, also über das «Invariante», Feststehende, Gleichbleibende in den Aufführungen – sofern es sich nicht um eine einzige Aufführung, den Zusammenfall von Inszenierung und Aufführung handelt – vollzieht sich die gesellschaftlich bedeutende Kommunikation und Aneignung des theatralischen Werkes. Das ist eines der Paradoxe des Theaters. Während sich das theatralische Kunstwerk nur über das Ereignis Aufführung realisiert, weil es faktisch nur in ihm existent wird, erlangt es seine größere gesellschaftliche Wirksamkeit und damit «Präsenz» im Bewußtsein der Öffentlichkeit über die Inszenierung, über die vorbereiteten, vorbereiteten, programmierten invarianten Inhalte und Strukturen der verschiedensten Aufführungen. Nur über diese ist in der Regel eine breitere soziale Kommunikation außerhalb des einmaligen Theaterereignisses (Aufführung), des einmaligen Publikums, möglich.²⁰⁹

Dieselbe terminologische Differenzierung zwischen Inszenierung und Aufführung trifft auch Christopher Balme in seiner 1999 veröffentlichten *Einführung in die Theaterwissenschaft*, wobei er – unter Einfluss der stark semiotisch geprägten Theatertheoriebildung der 1980er- und 1990er-Jahre – Inszenierung nicht mehr nur, wie Fiebach und Münz, unter dem generischen Begriff des «theatral[e] Kunstwerk[s]», sondern spezifischer als eine «Struktur ästhetisch organisierter Zeichen»²¹⁰ beschreibt. Dabei kommt auch er zum Schluss, dass «die Inszenierungsanalyse, die sich mit dem Inszenierungstext beschäftigt, nur über den Aufführungstext erfolgen kann».²¹¹

Stellt die Inszenierungsanalyse für Balme den «zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft»²¹² dar, favorisiert Erika Fischer-Lichte demgegenüber in ihren späteren Schriften die Aufführungsanalyse als Primärmethode des Fachs.²¹³ Eine solche Analyse könne jedoch, so Fischer-Lichte, nur von jemandem vorgenommen werden, der «an der betreffenden Aufführung selbst teilgenommen hat und so Teil des auto-

208 Fiebach/Münz 1974, S. 360.

209 Ebd., S. 360f.

210 Balme 1999, S. 82.

211 Ebd., S. 83.

212 Ebd., S. 82.

213 Balme weist darauf hin, dass Fischer-Lichte in *Die Aufführung als Text* (das ist Bd. 3 ihrer wegweisenden, 1983 erschienenen Studie *Semiotik des Theaters*) Aufführung und Inszenierung noch weitgehend synonym verwendet (vgl. ebd., S. 82).

poietischen Prozesses gewesen ist, in dem die Aufführung entstand».²¹⁴ Wer etwa Videoaufzeichnungen oder andere Dokumente zur Analyse heranziehe, ohne zusätzlich auf die eigene Seherfahrung des Aufführungsbesuchs zurückgreifen zu können, betreibt nach Ansicht Erika Fischer-Lichtes denn auch keine Aufführungsanalyse, sondern eine «Analyse von Quellen und Dokumenten zu einer Aufführung oder auch von Spuren, die sie hinterlassen hat»²¹⁵ und damit Theaterhistoriografie.

Der von Fischer-Lichte formulierte Primat der Aufführungsanalyse basiert dabei auf einer zwar nuancierten, aber entscheidenden definitorischen Neubestimmung des Inszenierungsbegriffs. Während dieser bei Fiebach und Münz beziehungsweise bei Balme noch ein abgeschlossenes <Werk> meint, bezeichnet er Fischer-Lichte zufolge nunmehr den «*Vorgang* der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll».²¹⁶ Gehen Erstere also noch davon aus, dass sich Inszenierungen in Aufführungen materialisieren und ihnen damit indirekt Werkhaftigkeit zugesprochen werden kann, betrachtet Fischer-Lichte die Inszenierung lediglich als den Arbeitsprozess, in dem Absprachen über die performative Hervorbringung der Aufführung gemacht werden. So verstanden entzieht sich die Inszenierung dem Blick der Zuschauenden und ist daher weder aufführungs- noch inszenierungsanalytisch objektivierbar.

Mit Blick auf die hier nur skizzenhaft vorgenommene Rekapitulierung verschiedener theaterwissenschaftlicher Auffassungen des Aufführungs- und Inszenierungsbegriffs und der mit ihnen verbundenen Analysekonzepte wird deutlich, dass vorliegende Arbeit, der keine Aufführungsbesuche vorausgehen konnten und die sich deshalb auf Videoaufzeichnungen stützen muss,²¹⁷ streng genommen weder aufführungs- noch inszenierungsanalytisch verfahren kann. Insofern Inszenierung und Aufführung in diesen Videoaufzeichnungen zusammenfallen, lässt sich einerseits jenes Invariante, über welches sich nach Fiebach und Münz die intersubjektive Verständigung über Theater vollzieht, eben nicht identifizieren. Denn ohne auf die eigene Erfahrung eines Aufführungsbesuchs oder gar auf eine zweite Aufzeichnung zurückgreifen zu können, lässt sich nicht unterscheiden, was genau an den jeweils untersuchten Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* beständig ist und was nicht. In anderen Worten: Anhand einer Aufzeichnung alleine lässt sich nicht ermitteln, ob das aufgezeichnete Bühnengeschehen der intendierte Effekt inszenatorischer Strategien oder nicht doch ein undeterminiertes emergentes Geschehen darstellt.²¹⁸ Insofern ist eine inszenierungsanalytische Verfahrensweise impraktikabel. Andererseits aber schließt die Tatsache, dass ich keine der hier untersuchten Adaptionen live gesehen habe, eine aufführungsanalytische Herangehensweise im Sinne Fischer-Lichtes bereits von vornherein aus. Die von mir herangezogenen Videoaufzeichnungen lassen

214 Fischer-Lichte 2010, S. 70.

215 Ebd.

216 Fischer-Lichte 2004, S. 327. Hervorhebung M.B.

217 Keine der hier behandelten Adaptionen wurde zum Zeitpunkt ihrer Erforschung mehr live aufgeführt.

218 Zum Verhältnis zwischen Strategie und Emergenz vgl. Weiler/Roselt 2017, S. 58 f.

also weder gesicherte Rückschlüsse auf das inszenatorisch Invariante der Adaptionen zu, noch lassen sich die zu untersuchenden Adaptionen anhand dieser Aufzeichnungen aufführungsanalytisch fassen. Inwiefern kann vorliegende Arbeit nun angesichts dieser Problemlage aufführungsanalytisch verfahren? Hierzu stelle ich abschließend die aufzeichnungsbasierte, tanzwissenschaftliche Analysemethode Christina Thurners vor, an der sich die nachfolgende Analyse der ausgewählten Bühnensadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* orientiert.

Ihren Aufsatz *Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps»* leitet Thurner mit der Bemerkung ein, ihren Untersuchungsgegenstand selbst nie live gesehen zu haben.²¹⁹ Zwar sei das Aufführungserlebnis für die Analyse wichtig, insofern, als Letztere durch die in einer Aufführung gemachten Erfahrungen – namentlich der Kopräsenz von Agierenden und Zuschauenden sowie der Transitorik des Ereignisses – beeinflusst werde.²²⁰ «Allerdings», so schreibt Thurner, «teile ich die extreme Variante dieser Ansicht nicht, wonach jede Aufführung einmalig, d. h. der Effekt eines Stücks nicht wiederholbar sei»,²²¹ und distanziert sich damit implizit von der Auffassung Fischer-Lichtes, Aufführungsanalyse zu betreiben erfordere zwingend einen vorgängigen Aufführungsbesuch. Gleichwohl müsse sich, so Thurner, eine rein aufzeichnungsbasierte Analyse aufgrund der wahrnehmungsästhetischen Mängel, die ihr Gegenstand mit sich bringt, jene potenziell bedeutungstiftenden Aspekte des Live-Ereignisses «dazukonstruieren»,²²² die nicht in einer Aufzeichnung festgehalten und daher auch nicht an ihr erfahrbar werden können – im Falle von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps* etwa die physische Nähe der Zuschauenden zum Bühnengeschehen. Thurners Vorgehen besteht dabei darin, anhand der wiederholten Betrachtung der Aufzeichnung signifikant erscheinende Auffälligkeiten der Aufführung zu fokussieren und Fragestellungen zu diesen zu formulieren, für deren Beantwortung wiederum geeignete Semantisierungsansätze angeführt, erläutert und für die Analyse produktiv gemacht werden.²²³ Hierfür unterzieht Thurner die Aufführung zunächst einer diachronen Analyse, indem sie diese in Sequenzen gliedert, um anschließend eine synchrone Analyse der ihr am signifikantesten scheinenden Sequenzen vorzunehmen.²²⁴ Ihr Vorgehen beschreibt Thurner dabei als ein aus «analytischen Kreisbewegungen»²²⁵ zwischen den Bedeutungsangeboten der Aufführung und der Bedeutungssynthese bestehendes.

Ähnlich wird auch in vorliegender Arbeit verfahren. In Vorarbeit auf die Analyse wurden die Aufführungsaufzeichnungen der exemplarisch ausgewählten Bühnensadaptionen von *Über das Marionettentheater* zunächst einer wiederholten Betrachtung unterzogen. Dabei kam der Eindruck auf, als verhielten sich diese auf je

219 Vgl. Thurner 2015, S. 53.

220 Vgl. ebd.

221 Ebd., S. 53 f.

222 Ebd., S. 54.

223 Vgl. ebd., S. 54 f.

224 Vgl. ebd., S. 55.

225 Ebd., S. 63.

spezifische Weise und mit je unterschiedlichen Mitteln zu bestimmten Themenkomplexen des adaptierten Texts. Ausgehend hiervon wurde die Forschungsliteratur zu *Über das Marionettentheater* systematisch nach Beiträgen durchsucht, die dieselben beziehungsweise ähnliche Thematiken behandeln, um anhand derselben Semantisierungsansätze für die Adaptionenanalyse zu gewinnen. In der anschließenden Gegenüberstellung der Bühnenadaptionen von und der Sekundärliteratur zu *Über das Marionettentheater* erhärtete sich dabei dieser erste Rezeptionseindruck. Basierend auf dieser Vorarbeit wurde die Hypothese formuliert, dass die Adaptionen implizit auf gewisse Leerstellen des wissenschaftlichen Diskurses reagieren und damit in einem Komplementaritätsverhältnis zu diesen stehen. Dieses Verhältnis in Erscheinung treten zu lassen nimmt sich nun die vorliegende Arbeit vor, indem sie – die Chronologie dieser analytischen Vorarbeit gleichsam invertierend – zunächst den jeweils aktuellen Forschungsstand betreffend die erwähnten Thematiken zusammenfasst, um anhand der jeweils hierauf folgenden semiotischen Analyse der Adaptionen (beziehungsweise spezifischer Sequenzen derselben)²²⁶ aufzuzeigen, inwiefern diese symptomatisch auf Unzulänglichkeiten des wissenschaftlichen Diskurses zu *Über das Marionettentheater* reagieren.

226 Während aus Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* (vgl. Kap. 2.1.2) und Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations* (vgl. Kap. 2.2.2) jeweils nur ausgewählte Aufführungssequenzen beschrieben und analysiert werden, basiert die Analyse von Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* (vgl. Kap. 2.3.2) auf einer eingehenderen Beschreibung sämtlicher die Aufführung konstituierenden szenischen Vorgänge. Es handelt sich also bei Ersteren um Sequenzanalysen, bei Letzterer hingegen um eine Aufführungsanalyse. Diese unterschiedliche Herangehensweise ist den jeweils spezifischen Erkenntnisinteressen geschuldet, die an die Adaptionen herangetragen werden. Eine Einordnung der Aussagekraft der ausgewählten Sequenzen im Falle Lenz Rifrazionis und Laurent Chétouanes wird dabei in den erwähnten Kapiteln vorgenommen.

2 Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater*

2.1 Inszenierung des Lesens

2.1.1 Die Theatralitätstrobe im Forschungsdiskurs

Das Paradigma der Theatralität hat die Kleist-Forschung der letzten Jahrzehnte zweifelsohne nachhaltig geprägt.¹ Jedoch wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass die im Rahmen dieses Paradigmas verschiedentlich artikulierten Zuschreibungen, Kleists Œuvre zeichne sich durch theatrale oder choreografische Qualitäten aus, keineswegs Reiterationen ein und desselben Arguments sind. Vielmehr werden diese Qualitäten je nach disziplinärer Verortung und erkenntnisleitender Fragstellung der Forschenden in verschiedenen Textgattungen² beziehungsweise auf unterschiedlichen Textebenen³ verortet und damit zur Bezeichnung jeweils unterschiedlicher Sachverhalte herangezogen. Der Begriff der Theatralitätstrobe dient daher im Folgenden als Überbegriff für die zwar im alltäglichen Sprachgebrauch semantisch verwandten und wohl deshalb auch im wissenschaftlichen Diskurs oft synonymisch verwendeten, in ihrer Bedeutung jedoch distinkten Attribute <theatral> beziehungsweise <choreografisch>.⁴ Da eine detaillierte Besprechung und Gegenüberstellung sämtlicher Forschungsarbeiten, die solche Zuschreibungen aufweisen, ein für die Zwecke der vorliegenden Studie zu umfangreiches Unterfangen darstellen würde, werden im Folgenden nur solche Arbeiten vorgestellt, die sich spezifisch mit *Über das Marionettentheater* auseinan-

- 1 Hiervon zeugen nicht zuletzt die im *Kleist-Jahrbuch 2007* veröffentlichten Tagungsbeiträge zum Thema *Kleists Choreographien* (vgl. Blamberger et al. 2007) sowie die 2011 erschienene Sonderausgabe des Fachjournals *German Life and Letters* zum Thema *Performance and Performativity in the Works of Heinrich von Kleist* (vgl. Allan/Griffiths 2011).
- 2 Exemplarisch seien hier Forschungsarbeiten zur Theatralität der Briefsprache Kleists (vgl. Harst 2013), der von ihm herausgegebenen Tageszeitung *Berliner Abendblätter* (vgl. Peters 2000) sowie seiner Dramen (vgl. Fischer-Lichte 2001) genannt.
- 3 Michael Ott etwa betrachtet Theatralität als poetologisches Grundmuster von Kleists Schreiben, und zwar sowohl auf thematischer wie auch auf struktureller Ebene (vgl. Ott 2003, S. 29). Auch Helmut J. Schneider stellt fest: «Die Theatermetapher ist hier wörtlich zu nehmen. Die szenische Präsentation des Textes ist eben nicht einfach Medium für ein theoretisches Argument, sondern sie dient der Selbstdarstellung eben des Körpers, «über» den gesprochen wird. Nur indem er sein Argument durch seine Form inszeniert, demonstriert der Text, *präsentiert* er sein Argument [...]» (Schneider 1998, S. 156. Hervorhebung im Original)
- 4 Auf die spezifische Bedeutung dieser Attribute sowie ihrer Differenzen wird im Folgenden näher eingegangen.

dersetzen und in denen die Theatralitätstrophe entweder von zentraler argumentativer Relevanz ist oder mit einer neuartigen Bedeutung versehen wird. Ziel ist es zunächst, Differenzen in der wissenschaftsdiskursiven Verwendung der an diesen Text herangetragenen Theatralitätstrophe herauszuarbeiten.⁵ Anschließend werden bestimmte Problemstellungen, die sich aus der Verwendung dieser Trope ergeben, benannt und aus tanzwissenschaftlicher Perspektive reflektiert. Eines dieser Probleme wird daraufhin in der Analyse von Lenz Rifrazionis Adaption *Über das Marionettentheater* eine detailliertere kritische Durchleuchtung erfahren.

Ein Überblick über die verschiedenen Ausprägungen der Theatralitätstrophe muss unweigerlich mit einer Diskussion des erstmals 1984 in englischer Sprache erschienenen Aufsatzes *Ästhetische Formalisierung. Kleists «Über das Marionettentheater»* von Paul de Man beginnen, der den gemeinsamen Referenztext beinahe aller Forschungsarbeiten bildet,⁶ die diese Trope aufgreifen. Angesichts der diskursprägenden Bedeutung des Aufsatzes de Mans mag es deshalb methodologisch etwas unorthodox erscheinen, wenn das folgende Resümee nicht ausschließlich auf diesen rekurriert, sondern sich zusätzlich Constantin Behlers «argumentativer Nach-Stellungen»⁷ hierzu zunutze macht. Dies hat jedoch forschungspragmatische wie strukturelle Gründe, deren Vorzüge dieses Vorgehen meines Erachtens rechtfertigen: Zum einen kommt Behler das Verdienst zu, die sprachlich dichte und theoretisch voraussetzungs-

- 5 Sofern sich die im Folgenden behandelten Forschungsarbeiten als exemplarisch für andere Untersuchungen mit ähnlich gelagertem Erkenntnisinteresse und vergleichbarer Tropenverwendung erweisen, werden Letztere in Fußnoten erwähnt, ohne jedoch ihre jeweilige Argumentation im Einzelnen aufzuschlüsseln.
- 6 Zwar weist Beda Allemann bereits in seinem ein Jahr zuvor veröffentlichten Aufsatz *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater»* auf eine mögliche Strukturanalogie zwischen der Prosa Kleists und der Tanzkunst hin (vgl. Allemann 1983, S. 61). Der Grund jedoch, weshalb de Man die gemeinsame Referenz nahezu aller im Folgenden diskutierten Forschungsarbeiten (mit Ausnahme derjenigen Günter Blambergers) darstellt, liegt – von seiner expliziten Verwendung des Begriffs «Theatralität» (de Man 1988, S. 213; im englischsprachigen Original: «theatricality», de Man 1984, S. 271) einmal abgesehen – in einer methodologischen Differenz zwischen ihm und Allemann begründet. Während Ersterer nämlich noch im Modus einer textexegetischen Hermeneutik zum Zweck der Identifizierung poetologischer Grundtendenzen im Schreiben Kleists verfährt, wendet sich de Man bereits der Rhetorizität, das heißt der sprachlichen Verfasstheit und signifikativen Widersprüchlichkeit des Texts zu, die jede hermeneutische Deutung desselben als vermeintliche Sinneinheit unterläuft. Insofern die Dekonstruktion die Hermeneutik als methodisches Paradigma der Literaturwissenschaft abgelöst hat, scheint es nur folgerichtig, dass spätere Kleist-Forschende, die von der Theatralitätstrophe Gebrauch machen, sich auf de Man beziehen.
- 7 Behler zufolge formuliert de Mans Lektüre von *Über das Marionettentheater* eine vor allem an die germanistische Literaturwissenschaft adressierte Herausforderung, die scheinbare Selbstverständlichkeit der von Schiller vorgeschlagenen ästhetischen Kategorien zu hinterfragen und auf ihre politischen Implikationen hin zu untersuchen (vgl. Behler 1992, S. 131). Diese Herausforderung, so begründet Behler sein eigenes Vorgehen, «sollte Anlaß genug für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Kleist- und Schillerinterpretation [de Mans; M.B.] sein. Hier sollen daher anhand einiger argumentativer Nach-Stellungen» deren zentrale Thesen und Argumente vorgestellt werden, um daraufhin diesen Ansatz auszubauen und zu ergänzen.» (Ebd.) Den Begriff der «Nach-Stellung» entlehnt Behler dabei Harro Müllers 1986 erstmals erschienenem Aufsatz *Kleist, Paul de Man und Deconstruction*, der sich, so Behler, zwar «durchaus anerkennend mit de Mans «Position» befaßt, dessen Lektüre des *Marionettentheaters* aber auf ganzen zwei Seiten abhandelt» (ebd.).

reiche Argumentation de Mans entzerrt und damit eine praktikable Grundlage für eine intersubjektive wissenschaftliche Verständigung darüber geleistet zu haben. Statt also eine eigene, wohl kaum mehr neue Einsichten liefernde Lesart dieses bereits vieldiskutierten Beitrags zu entwickeln und damit den ohnehin an Nachstellungen gesättigten Forschungsdiskurs um eine weitere zu bereichern,⁸ macht sich diese Arbeit die hervorragende Ausdeutung Behlers zunutze und profitiert so von einem wissenschaftlichen Synergieeffekt.⁹ Zum anderen wird deshalb auf eine eigene Ausdeutung des Aufsatzes verzichtet, um Wiederholungen zu vermeiden, da dieser in der hierauf folgenden Analyse von Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* explizit herangezogen wird, wo er von größerer heuristischer Relevanz ist.

Ausgangspunkt von de Mans Auseinandersetzung mit *Über das Marionettentheater* ist dessen pointiert formulierte Beobachtung, der Forschungsdiskurs bis dato gleiche einem «Tanz der Kommentatoren»¹⁰ beziehungsweise einem «Schauspiel des Chaos».¹¹ Insbesondere die weitgehend auf dem Niveau der Spekulation verharrenden Bemühungen, die mögliche autobiografische Dimension dieses Texts näher zu bestimmen, konstituieren nach de Man nichts weiter als ein «hermeneutische[s] Ballett»,¹² ein «Schauspiel der Verausgabung».¹³ Zurückzuführen sei dies de Man zufolge auf eine um die Explikation der «thesis des Textes»¹⁴ (das heißt der darin formulierten geschichtsphilosophischen Überlegungen) bemühte Interpretationspraxis, die ihre eigene Unhaltbarkeit nur begrenzt wahrnehme, weil sie die narrative Struktur des Texts nicht genügend berücksichtige. Dieser stelle nämlich weder eine rein theoretische noch eine rein rhetorische Schrift dar, sondern sei, in den Worten Behlers, als «Erzählung einer [...] Überredung und Belehrung»¹⁵ aufzufassen, da er die Figuren im Akt ihres Erzählens zeigt. Eine besondere Bedeutung weist de Man dabei der gestischen Ebene des sich zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler entspannenden Gesprächs zu, gleiche doch ihr Blickaustausch einer «Tanzfigur in einem Ballett»¹⁶ und ihr Dialog damit einer «Theaterszene».¹⁷ Dieser Befund, so Behler, führt de Man

8 Denn, so bemerkt Behler: «In den USA füllen solche «Nachstellungen» bereits Bände.» (Ebd., S. 131 f.)

9 Die grundsätzliche Notwendigkeit und Relevanz individueller Ausdeutungen kanonischer Theorien zur Beantwortung je spezifischer Fragestellungen sei damit jedoch mitnichten in Abrede gestellt.

10 De Man 1988, S. 213. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist Laura Talers Aufsatz *Kleist's Puppet Theatre and the Art of Tango*, in der die Tänzerin und Choreografin dieses Diktum de Mans unbewusst zur Methode ihre Beitrags erhebt, indem sie die rhetorischen Figuren von *Über das Marionettentheater* in Tangofiguren übersetzt und ihre Rezeption des Texts als Tanz beschreibt (vgl. Taler 2010). Leider jedoch ist ihr Beitrag kaum methodologisch oder theoretisch fundiert und das von ihr verfolgte Erkenntnisinteresse nicht hinreichend geschildert – was insofern bedauerlich ist, als ihr Beitrag damit jener Vorstellung einer vermeintlichen Inkompatibilität von Tanz und Wissenschaft unabsichtlich Vorschub leistet, auf der de Mans abschätzige Bewertung der Kleist-Forschung basiert.

11 De Man 1988, S. 213.

12 Ebd., S. 224.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 208. Hervorhebung im Original.

15 Behler 1992, S. 132.

16 De Man 1988, S. 211.

17 Ebd., S. 209.

zur Schlussfolgerung, dass die «<[rhetorischen; M. B.] Mittel der narrativen Überzeugung> [...] durchweg von der <Theatralität des Textes> ironisiert und problematisiert werden».¹⁸ Ebendiese vom Forschungsdiskurs bis dahin nur unzureichend reflektierte Doppelbödigkeit von *Über das Marionettentheater* ist es, die de Man zufolge den Text zugleich als Paradigma und Problematisierung der «Ideologie des Ästhetischen»¹⁹ ausweist. Mit dem Begriff der ästhetischen Ideologie bezeichnet de Man dabei eine rezeptionsästhetische Haltung, die, so Behler, «literarische Texte als harmonische oder organische Ganzheiten betrachten möchte, in denen die referentielle und die ästhetische Dimension der Sprache einander ergänzen und stützen».²⁰ Während also eine um Textexegese bemühte Forschung sich dieser Ideologie verschreibt, um Texte deuten zu können, und sich damit unweigerlich der «ästhetischen Verführungskraft»²¹ ihres Gegenstands hingibt, betont de Man demgegenüber den in *Über das Marionettentheater* explizit vorgeführten, grundsätzlich aber jedem literarischen Erzeugnis inhärenten «unaufhebbaren Widerspruch»²² zwischen der referenziellen und der ästhetischen Zeichenebene der Sprache, und hinterfragt damit grundlegend die Bedingung der Möglichkeit hermeneutischer Bemühungen um die «Determination der Bedeutung».²³

Die entscheidende Differenz zwischen dem Ansatz de Mans und jenem der ihm vorgegangenen Forschung zu *Über das Marionettentheater* besteht in dessen Anerkennung der «Theatralität des Textes»,²⁴ das heißt der Art und Weise, wie der Text den Akt erzählerischen Überzeugens sowohl auf der Kommunikationsebene der erzählerischen Vermittlung wie auch auf der Ebene der Figurenrede als solchen ausstellt und so ironisiert.²⁵ Zwar ist de Mans Verwendung der Theatralitätstrope semantisch überdeterminiert; dies insofern, als sie zur Bezeichnung sowohl unterschiedlicher Qualitäten des Textganzen als auch einzelner Kommunikationsebenen desselben wie auch zur Beschreibung seiner wissenschaftlichen Rezeption herangezogen wird.²⁶ Der mehrdeutige Gebrauch dieser Trope stellt jedoch nur ein geringfügiges Problem dar, insofern er dazu zwingt, zu identifizieren, auf welches dieser drei Ausprägungen sich nachfolgende Forschende jeweils zur Absicherung ihrer eigenen Textdeutungen beziehen. Gravierender hingegen scheint aus tanzwissenschaftlicher Sicht das der Argumentation de Mans zugrundeliegende Tanzverständnis, auf dem seine Kritik

18 Behler 1992, S. 138.

19 De Man 1988, S. 207.

20 Behler 1992, S. 149.

21 Ebd., S. 135.

22 Ebd., S. 149.

23 De Man 1988, S. 215.

24 Ebd., S. 213.

25 Zur Unterscheidung zwischen diesen beiden Kommunikationsebenen vgl. Nünning/Nünning 2011, S. 107.

26 So ist die abwertende Aussage, der den Forschungsdiskurs zu *Über das Marionettentheater* konstituierende «Tanz der Kommentatoren» gleiche einem «Schauspiel der Verausgabung», keineswegs gleichbedeutend mit der Feststellung, der Dialog zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler gleiche einer «Theaterszene», die wiederum nicht äquivalent ist mit der Behauptung einer in der erzählerischen Struktur des Textes angelegten «Theatralität».

an traditionellen hermeneutischen Verfahren im Wesentlichen fußt. Diesen neuralgischen Punkt nachvollziehbar zu machen bedarf eines näheren Blicks auf de Mans Analyse der drei Binnenerzählungen von *Über das Marionettentheater*.

Die Binnenerzählungen, so Behler, «bieten, von de Man als ‹Textmodelle› behandelt, denn auch drei verschiedene Lesemodelle an, und damit auch drei verschiedene Arten, das *Marionettentheater* selbst zu lesen»: ²⁷ Als Allegorie des ‹von der ‹Gravität› der Semantik befreiten Texts» ²⁸ (im Fall der Marionettenanekdote), als Allegorie der ‹Problematik der ästhetisch-idealisierenden Mimesis» ²⁹ (im Fall der Jünglingsanekdote), und als ‹allegorische Problematisierung eines hermeneutischen Textmodells» ³⁰ (im Fall der Bärenanekdote). Die Binnenerzählungen, so fasst de Man bündig zusammen, lassen sich nach dieser allegorischen Lesart als ‹agonale Szenen der Überzeugung, der Unterweisung und des Lesens» ³¹ verstehen. Jedoch handelt es sich bei ebendiesen drei Lesemodellen aufgrund der Doppelbödigkeit des Texts immer auch um ‹Fallen» ³² für die Lesenden, Übereinstimmungen zwischen der ästhetischen und der referenziellen Dimension des Texts und in diesen den vermeintlich abgesicherten Sinn desselben zu erkennen. In dem Maße, wie Lesende an der ästhetischen Ideologie festhalten und so die Modellhaftigkeit der Modelle nicht erkennen, tapen sie in die Fallen des Texts und lassen sich von diesem verführen. ³³

Bedeutsam im Zusammenhang von de Mans Rhetorik der Verführung, mit der er die Wirkungsweise der ästhetischen Ideologie umschreibt, ist nun das folgende Gleichnis, mit dem er seinen Aufsatz schließt: ‹[U]nd die Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstaben mit der Anmut eines Tanzes verwechselt.» ³⁴ Diese klingende Analogie von Text und Tanz hinsichtlich ihres jeweiligen Potenzials, ihre Rezipienten verführen zu können, zirkuliert seither als diskursiver Gemeinplatz innerhalb der Kleist-Forschung, etwa in Beschreibungen von *Über das Marionettentheater* als ‹schwerelose[r] Tanz der Sprachzeichen», ³⁵ ‹Ballett an ‹tanzenden› Wörtern», ³⁶ ‹Choreographie», ³⁷ ‹ein Tanzen» ³⁸ oder als ‹dance with words». ³⁹ Jedoch beruht diese Analogie auf einer Verklärung von Tanz als Vorzeigekunst ästhetischer Verführung – einer Verklärung, die insofern erstaunlich ist, als sie eine seitens der Kleist-Forschung bislang unbemerkt gebliebene, dabei aber eklatante Inkonsistenz in der Argumentation de Mans darstellt.

27 Behler 1992, S. 139.

28 Ebd., S. 148.

29 Ebd., S. 160.

30 Ebd., S. 140.

31 De Man 1988, S. 213.

32 Behler 1992, S. 139.

33 Vgl. ebd., S. 141, 147.

34 De Man 1988, S. 232.

35 Eybl 2007, S. 256.

36 Pavlik 2013, S. 57.

37 Schestag 1997, S. 179.

38 Gamm 2013, S. 255.

39 Theisen 2006, S. 522.

Diese besteht darin, dass de Man für das komplexe Zeichensystem Tanz außer Kraft setzt, was er für jenes der Literatur reklamiert, nämlich die Unvereinbarkeit ihrer referenziellen und ästhetischen Zeichenebenen. Damit untergräbt er das zentrale Axiom seines eigenen hermeneutikkritischen Standpunkts. Wie diese Verklärung argumentativ vor sich geht, worin genau dabei ein Verstoß gegen das von ihm selbst postulierte Axiom besteht und welche spezifischen Probleme sich hieraus ergeben, soll im Folgenden nachvollzogen werden.

In seiner Analyse der ersten Binnenerzählung von *Über das Marionettentheater* deutet de Man das Bild der tanzenden Marionetten als modellhaft für die Struktur und Operativität des Texts selbst. So, wie die Marionette und der Maschinist über ein System von Fäden miteinander verbunden seien, sei auch der Text als intrikates System von Tropen zu denken, wobei Tropen wiederum als Systeme von Bewegung zu verstehen seien.⁴⁰ Dieser metaphorische Bewegungsbegriff bildet das grundlegende Tertium comparationis von de Mans Analogie von Text und Tanz.⁴¹ Jedoch ist es weniger der Mangel an Spezifität dieses Begriffs, der problematisch ist, als vielmehr die folgende Randnotiz, in der de Man sein Tanzverständnis präzisiert: «[...] it is impossible to know, in dance, when the display of feigned eroticism may turn into actual copulation.»⁴² Mit dieser aus tanzwissenschaftlicher Sicht ausgesprochen stereotypen Bemerkung unterwandert de Man sein eigenes Axiom der unhintergehbaren Differenz ästhetischer und referenzieller Zeichenebenen. Denn während er der Literatur als sprachbasiertes Zeichensystem die Fähigkeit zuspricht, mit den ihr eigenen Mitteln die Deckungsgleichheit ästhetischer und referenzieller Zeichenebenen als nur vermeintliche entlarven und damit den Bann der ästhetischen Ideologie brechen zu können, erkennt er dem Tanz als körperbasiertes Zeichensystem dieselbe Fähigkeit ab, indem er die prinzipielle Ununterscheidbarkeit seiner Darstellungs- und Bedeutungsebenen das Wort redet und ihn so ontologisiert: Tanz *bedeutet* de Man zufolge nicht nur Verführung, er *ist* Verführung.⁴³ Solcherart auf seine vermeintliche Essenz reduziert, wird Tanz zur Chiffre der ästhetischen Ideologie schlechthin. In anderen Worten: de Man demonstriert anhand von *Über das Marionettentheater*, dass die zentrale Annahme der ästhetischen Ideologie, nämlich die Deckungsgleichheit ästhetischer und referenzieller Zeichenebenen, unzulässig ist, rekuriert jedoch zur Beglau-

40 «The puppets have no motion by themselves but only in relation to the motions of the puppeteer, to whom they are connected by a system of lines and threads. [...] This text is the transformational system, the anamorphosis of the line as it twists and turns into the tropes of ellipses, parabola, and hyperbole. Tropes are quantified systems of motion.» (De Man 1984, S. 285 f.)

41 Für Forschungsarbeiten, die das Verhältnis von Tanz und Text im Gesamtwerk Kleists beziehungsweise Aspekte der Choreografizität seines Schreibens näher untersuchen, vgl. unter anderem Berger 2000; Müller Farguell 1995; Ruprecht 2002, 2003 und 2006.

42 De Man 1984, S. 282.

43 Anzunehmenderweise leitet de Man diesen Befund von kanonischen Handlungsballetten der Romantik und Klassik ab, deren zentrale narrative Triebfeder oft ein (unerfülltes) heterosexuelles Begehren darstellt. Für eine tanzhistorische Einordnung der Zentralität ebendieses Begehrens für den sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als eigenständige Kunstform etablierenden Tanz sowie für eine diskursanalytische Untersuchung der Implikationen dieser Entwicklung für die choreografische Konstruktion von Geschlechteridentitäten vgl. Foster 1998.

bigung seiner Argumentation auf ein Tanzverständnis, das die Intaktheit genau dieser Annahme zuallererst voraussetzt, und verfällt damit selbst ebendieser Ideologie.

Die Identifizierung eines solchen argumentativen Widerspruchs mag nun auf den ersten Blick zwar spitzfindig erscheinen. Sie ist aber aus tanzwissenschaftlicher Sicht relevant, weil de Mans Verquickung von Tanz und Verführung in Form erwähnter Beschreibungen von *Über das Marionettentheater* als ‹Ballett› o. Ä. von späteren Forschenden unreflektiert wiederaufgegriffen worden ist, was – und hierin liegt das eigentliche Problem – zur Zementierung bestimmter Stereotype den Tanz betreffend geführt hat. Wenn also im Folgenden einige Zeit darauf verwendet wird, die diskursive Fortführung ähnlicher Verknüpfungen sowie der mit ihnen verbundenen Stereotype nachzuvollziehen, obwohl nur die hier genannte Verquickung von Tanz und Verführung uns in der Analyse der Adaption Lenz Rifrazionis weiter beschäftigen wird, so hat dies einen diskursethischen Grund, der an dieser Stelle unter Bezugnahme auf eine Bemerkung Jürgen Habermas' kurz expliziert sei.

Laut Habermas stellen Wertbeziehungen, die Forschende zu ihren Forschungsobjekten unterhalten und über welche sie ebendiese Objekte als Gegenstände möglicher Erkenntnis überhaupt erst konstituieren, methodisch unvermeidliche, aber objektiv unverbindliche Bedingungen von Forschung dar.⁴⁴ Zwar sei nun das Postulat der Wertfreiheit, wissenschaftliche Aussagen unabhängig von den ihnen zugrunde liegenden Wertbeziehungen zu beurteilen, eine wissenschaftstheoretische Selbstverständlichkeit.⁴⁵ Sie entbinde Forschende nach Ansicht Habermas' jedoch nicht von der Aufgabe, «die Abhängigkeit deskriptiver Aussagen von Voraussetzungen normativen Gehalts zu deklarieren».⁴⁶ Wo eine Reflexion und Deklaration solcher normativen Prämissen allerdings über längere Zeit ausbleibt, besteht – so möchte ich diesen Gedanken Habermas' aufgreifen und fortführen – die Gefahr, dass die auf ihnen basierenden Aussagen den Anschein natürlicher Evidenz erlangen und damit zur Stereotypenbildung beitragen. Im Folgenden wird es also darum gehen, aufzuzeigen, inwiefern die erwähnte Verquickung von Tanz und Verführung eine problematische normative Prämisse beziehungsweise Wertbeziehung darstellt, die zur Objektivierung spezifischer tanzbezogener Stereotype innerhalb des Forschungsdiskurses zu *Über das Marionettentheater* beiträgt. Damit soll versucht werden, dem Prozess ebendieser Stereotypenbildung entgegenzuwirken.

In seinem im Jahr 2000 erschienenen Aufsatz *Agonalität und Theatralität. Kleists*

44 Vgl. Habermas 1985, S. 79, 81. Wie bereits in Kap. 1.2 geschildert, unterscheiden sich die Diskursbegriffe Foucaults und Habermas' wesentlich im Hinblick auf ihre jeweilige Beurteilung der Rolle der Sprache als Konstituens von Diskursen. Zwar berufe ich mich explizit auf das Diskursverständnis Foucaults, um die Komplementarität von Forschungsarbeiten zu und Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* als einen gemeinsamen Diskurs bildende Aussagesysteme theoretisch zu fundieren. Insofern jedoch, als ich keine Diskursanalyse im Sinne Foucaults betreibe, sondern mich vornehmlich für die propositionale Aussageebene der hier behandelten Forschungsarbeiten interessiere, halte ich es für gerechtfertigt, Habermas' diskursethische Überlegungen hier anzubringen.

45 Vgl. ebd., S. 81.

46 Ebd.

Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik formuliert Günter Blamberger die Hypothese, die vielfach in den theoretischen und fiktionalen Schriften Kleists vorkommenden Duelle seien als literarischer Ausdruck seiner intellektuell (durch die sogenannte Kant-Krise) und existenziell (durch die napoleonischen Kriege) bedingten Abkehr vom Idealismus hin zur Moralistik zu verstehen.⁴⁷ Für Kleist, der selbst einmal Satisfaktion gefordert habe,⁴⁸ stelle das Duell, verstanden als soziales Schauspiel zur Wiederherstellung persönlicher Ehre,⁴⁹ aufgrund des brüchig gewordenen holistischen Subjektverständnisses des Idealismus ein notwendig gewordenes «Ritual der Identitätsstiftung»⁵⁰ dar. Kleist, so schreibt Blamberger,

geht [...] von einer allgemeinen Dissoziation des handelnden Subjekts aus, welche die Frage nach dessen gleichbleibender substantieller Qualität im Grunde überflüssig macht. [...] Im Idealismus mag die Selbstinszenierung eine Frage der Repräsentanz sein, der kohärenten Entfaltung moralischer Ideen, bei Kleist dagegen ist sie eine Frage der Performanz.⁵¹

Indem er auf das (Sprach-)Duell als «Grundmuster jeder face-to-face-Kommunikation»⁵² und Mittel zur Identitätsbildung rekurriert, setze Kleist die von europäischen Moralisten wie Niccolò Machiavelli oder François de La Rochefoucauld propagierten aristokratischen Verhaltenslehren und Herrschaftskünste erneut ins Recht.⁵³ Nirgends komme dieser Rückgriff Kleists auf die Moralistik dabei deutlicher zum Ausdruck als in dem in *Über das Marionettentheater* entwickelten Bild des fechtenden Bären als animalische Verkörperung zweckrationaler Verstellungskunst. Der Bär, so Blamberger, «gewinnt in einem Wettkampf zwischen Verschlüsselung und Dechiffrierung, weil er die Codes dieses Kampfes, die Kunstgriffe und Finten, perfekt beherrscht. So ist sein «Naturalisieren» selbst bloß Verstellung, eine raffinierte List im Duell.»⁵⁴ Die Bärenanekdote, so Blamberger, veranschaulicht die jedem Duell intrinsische Theatralität insofern, als Kontrahenten immer auch schauspielern müssen, um ihre eigenen Interessen durchsetzen zu können.⁵⁵ Mit dieser Bestimmung des Duells als dualistische (Kommunikations-)Situation, die sich zugleich durch Agonalität und Theatralität auszeichnet, gelangt Blamberger abschließend zu folgender Feststellung:

47 Vgl. Blamberger 2000, S. 25, 33.

48 Vgl. ebd., S. 26.

49 Vgl. ebd., S. 25.

50 Ebd., S. 27. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Blamberger (wie auch im Folgenden Hansjörg Bay) keine explizite terminologische Unterscheidung zwischen Subjekt und Identität trifft und sie weitgehend synonym verwendet.

51 Ebd., S. 29. Auch hier sei darauf hingewiesen, dass Blamberger (wie auch Bay) keine definitorische Unterscheidung zwischen Theatralität und Performativität vornimmt.

52 Ebd., S. 27.

53 Vgl. ebd., S. 25, 33.

54 Ebd., S. 31.

55 Vgl. ebd., S. 32.

Die Essays legen nahe, daß Kleist in agonalen Situationen auf tradierte aristokratische Verhaltenslehren der Kälte und Weltklugheit setzt, auf die kontrollierte Steuerung der Selbstrepräsentation im Blick des anderen, auf die Künste der Simulation und Dissimulation, des Chiffrierens und Dechiffrierens zum Zwecke der eigenen Autonomie.⁵⁶

Ausgehend von der biografisch begründeten Prämisse, Kleist habe das Brüchigwerden des idealistischen Subjektverständnisses als Dissozierung des Subjekts erfahren, deutet Blamberger die in dessen Schriften eingelassenen Duelle als fiktionale Situationen performativer Identitätsbildung und damit als literarischen Versuch einer alternativen Wiederherstellung des in Auflösung begriffenen Subjekts.

Auch Hansjörg Bay betrachtet in seinem 2004 veröffentlichten Aufsatz *Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists «Über das Marionettentheater» und «Penthesilea»* Kleists «Bruch mit der klassizistisch-idealistischen Subjektkonzeption zugunsten eines auf die jeweiligen pragmatischen und sprachlichen Situationen hin geöffneten und in ihnen immer wieder neu sich konstituierenden Subjekts»⁵⁷ als Folge des allgemeinen «Brüchigwerden[s] des rationalistischen Repräsentationsmodells».⁵⁸ Theoretisch verhandelt werde dieser Zusammenhang zwischen Kleists «antiklassizistische[r] Subjektkonzeption»⁵⁹ und der Mitte des 18. Jahrhunderts aus zunehmender Skepsis gegenüber der Sprache als «transparentes Medium vorgängiger Gedanken»⁶⁰ heraus entstehenden Krise des Repräsentationsmodells dabei vor allem in *Über das Marionettentheater*. Die drei darin geschilderten Anekdoten von der Marionette, dem Jüngling und dem Bären unterstreichen, so Bay, «die Problematik menschlichen Daseins als eines durch postparadiesische Nicht-Identität entstellten».⁶¹ Jedoch entstehe diese Entzweiung des Subjekts «keineswegs bloß durch das menschliche <Bewußtsein> [...], sondern *durch die Theatralität*, die Macht und das Begehren».⁶² Dies begründet Bay mit Bezug auf die drei Anekdoten, die jeweils als Sinnbilder nicht nur für den «repressiven Charakter ästhetischer Erziehung»⁶³ nach de Man, sondern auch für die «Problematik der theatralischen Darstellung, in der das Wissen um den Blick der anderen das Subjekt mit sich selbst zu entzweien droht»,⁶⁴ zu verstehen seien. In diesem Kontext steht er, wie zuvor Blamberger, der Anekdote des Bären eine besondere Stellung zu als jenen «Punkt, an dem die beiden großen Themen des Textes, die Thematik des anmutigen Körpers und diejenige der Sprache und des Verstehens, miteinander verbunden sind».⁶⁵ Dabei deutet er selbige Anekdote als Ironisierung der intradiegetischen Kommunikationssituation zwischen Herrn C. und dem

56 Ebd., S. 37.

57 Bay 2004, S. 170.

58 Ebd., S. 169.

59 Ebd., S. 170.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 175.

62 Ebd. Hervorhebung M.B.

63 Ebd., S. 178.

64 Ebd., S. 176.

65 Ebd., S. 175.

Ich-Erzähler, welcher sich von Ersterem sprichwörtlich einen Bären aufbinden lasse, und damit, wie de Man, als Ironisierung des Lektüreakts als solchem.⁶⁶ Dies insoweit, als die an ihnen beteiligten Personen, ihrem Begehren nach Verstehen folgend, sich auf die vermeintliche Transparenz der Sprache als Medium authentischer Mitteilung verlassen. In dem Maße, wie der Ich-Erzähler Herrn C. (beziehungsweise der potenzielle Leser von *Über das Marionettentheater* dessen Autor) Glaubwürdigkeit unterstellt und sich von diesem rhetorisch umgarnen lässt, unterliegt er seinem Gegenspieler im zugleich agonalen und theatralen Sprachduell: «Ausgespannt zwischen den Modellen des Tanzes und des Duells, ist der Dialog zwischen C. und dem Ich-Erzähler geprägt von Agonalität und Verführung, und das Einvernehmen, das am Ende sich einzustellen scheint, bleibt allem Anschein nach ein Ergebnis der letzteren.»⁶⁷ In dieser Feststellung reproduziert Bay die bereits bei de Man beobachtbare argumentative Verknüpfung von Tanz und Verführung. Lediglich eine graduelle Differenz lässt sich zwischen ihnen feststellen. De Man ontologisiert den Tanz rezeptionspsychologisch, indem er behauptet, man könne grundsätzlich nicht zwischen dargestellten und tatsächlichen Szenen der Verführung unterscheiden. Bay hingegen setzt diese ontologische Annahme als gegeben voraus, führt aber mittels der Gegenüberstellung von Tanz und Duell einen diese Annahme vermeintlich beglaubigenden Syllogismus ins Feld: So, nämlich, wie Agonalität evidenterweise die dem Duell intrinsische Ratio sei, sei Verführung ebenjene des Tanzes. Welche konkreten Probleme ein solches Tanzverständnis mit sich bringt, wird sich anhand der nachfolgend behandelten Forschungsarbeiten zeigen. Zuvor seien jedoch resümierend die zentralen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Blamberger und Bay ausgewiesen.

Sowohl Günter Blamberger als auch Hansjörg Bay führen Kleists skeptizistische Haltung gegenüber dem ganzheitlichen Subjektverständnis des Idealismus, die sein biografisches und literarisches Schreiben als Leitthema durchziehe, auf das gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend unhaltbar werdende Repräsentationsmodell zurück. In diesem Zusammenhang weisen beide Autoren dem Text *Über das Marionettentheater* eine herausragende Bedeutung zu: Denn als Nacherzählung eines Gesprächs mit drei darin eingelassenen Binnenerzählungen über Situationen körperlicher beziehungsweise sprachlicher Performanz, deute dieser Text nicht nur thematisch ein der Repräsentation entgegengesetztes Modell an, wonach das Subjekt sich erst performativ herstellt, sondern führe dies darüber hinaus in seiner narrativen Anlage des Sprachduells zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler geradezu vor.⁶⁸

Die erste Differenz zwischen Blamberger und Bay besteht hinsichtlich ihrer gegensätzlichen Einschätzung der Bedeutung von sprachlicher Performanz für die Identitätsbildung. Beurteilt Blamberger diese positiv als konstruktive, dem Repräsentationsmodell entgegengesetzte und damit scheinbar «neue» – jedoch im Wesentlichen

66 Vgl. ebd., S. 180f.

67 Ebd., S. 180.

68 Ähnlich argumentiert Lucia Ruprecht, die in der körperlichen Performanz kleistscher Figuren ein «Subjektivitäts-Dispositiv», das heißt eine «[Repräsentationsform] literarischer Identitätswürfe» (Ruprecht 2007, S. 51) erkennt.

auf traditionelle Verhaltenslehren der Verstellungskunst rekurrierende – Form der Identitätsstiftung, führt Bay die Entzweiung des Subjekts geradewegs auf ebendiese Performanz zurück. Nach Blamberger überwindet die (Sprach-)Performanz des Subjekts ebenjene Entzweiung desselben, für die sie nach Ansicht Bays überhaupt erst ursächlich ist. Die zweite Differenz hingegen besteht darin, dass obwohl beide die bereits bei de Man angelegte Dualität des Dialogs als zugleich agonale und theatrale Kommunikationssituation wiederaufgreifen, nur Bay die bei de Man argumentativ wirksame semantische Verquickung von Tanz und Verführung fortführt, indem er Tanz als Modell des Dialogs zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler auffasst.⁶⁹ Damit reaktiviert Bay unweigerlich, wenn auch implizit, bestimmte mit dieser ontologischen Reduzierung der Tanzkunst einhergehende Stereotype, deren Spezifik im Folgenden näher erläutert wird.

Auch László Földényi verwendet die Theatralitätstrope zur Bezeichnung eines Zusammenhangs zwischen (Sprach-)Performanz und Identität, spitzt diese Verwendung jedoch biografisch zu. Zu Beginn seines 2001 erschienenen Essays *Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater»* weist er zum einen auf die historische Konnotation der öffentlichen Parkanlage als Ort (mindestens)⁷⁰ homosozialer Begegnung zwischen Männern hin und mutmaßt zum anderen, Kleist habe mit seiner Wahl der Parkanlage als Handlungsort womöglich sogar auf eigene Erfahrungen an solchen Orten zurückgegriffen.⁷¹ Die Andeutung, obgleich an keiner Stelle von Földényi expliziert, ist mehr als klar: Es soll sich bei dem in der Stadt M. im öffentlichen Garten stattfindenden Gespräch um eine Fiktionalisierung (beziehungsweise fiktionalisierte Anerkennung) von Kleists eigenem homosozialem, wenn nicht homosexuellem Begehren handeln.⁷² Földényi zufolge zeichnet sich der Text durch eine «Dramaturgie der Täuschung»⁷³ aus, da sich die Dialogpartner durch die gegenseitige Anerkennung ihrer Glaubwürdigkeit ihre jeweils eigene Verführbarkeit signalisieren, sich jedoch zugleich immer aberwitzigere Geschichten erzählen, um das Sprachspiel nicht zum Erliegen kommen zu lassen und dieses als Eroberte beziehungsweise Verführte verlassen zu müssen.⁷⁴ Das Gespräch entfaltet sich also entlang einer dialektischen Logik unerfüllten Begehrens: «Einerseits Verhöre, Vernehmungen, als Fragen getarnte Behauptungen, andererseits Lockung, Kokettieren, blindes Vertrauen, bedingungsloser Glaube.»⁷⁵ Was dabei auf dem Spiel steht, so Földényi, ist nichts weniger als die Identität des Erzählers (und damit auch der des Autors), der «nach dem Ganzen [trachtet], da er in einem Zustand

69 Siehe hierzu die soeben zitierte Passage, in der Bay das Duell mit Agonalität und den Tanz mit Verführung identifiziert (vgl. Bay 2004, S. 180).

70 «Mindestens» insofern, als Földényis essayistische Prosa durchweg homosexuelles Begehren als Movens homosozialer Begegnungen impliziert.

71 Vgl. Földényi 2001, S. 135 f.

72 Földényi geht von der Prämisse aus, dass die Erzählinstanz und der Verfasser von *Über das Marionettentheater* identisch sind (vgl. ebd., S. 136).

73 Ebd., S. 140.

74 Vgl. ebd., S. 137, 146.

75 Ebd., S. 140.

der Nicht-Ganzheit ist».⁷⁶ Um diese Sehnsucht näher zu bestimmen, führt Földényi den platonischen «Eros»-Begriff in seine Argumentation ein, der ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen einem Lehrmeister und seinem Schüler zum Ausdruck bringen soll: Herr C., wie Sokrates in Platons *Symposion*, «versteht, wie man mit jungen und schönen Männern umgeht, weiß, wie man sie erobert, verführt. Nicht im Interesse der körperlichen Befriedigung, sondern um sie, indem er sie die Liebe lehrt, näher an das Ganze heranzuführen und ihnen zu helfen, ganze Menschen zu werden.»⁷⁷ Dass *Über das Marionettentheater* als eine in diesem Sinne «zutiefst erotische Schrift»⁷⁸ – mehr noch; als «Drama der gestörten Erotik»⁷⁹ – zu verstehen sei, belegt Földényi dabei mit Hinweis auf die gestische Ebene des Dialogs: Mal werfen sich die Gesprächspartner verstohlene Blicke zu, mal meiden sie schamvoll Augenkontakt.⁸⁰

An dieser Stelle sind nun subtile, aber dennoch wichtige Unterscheidungen zwischen der Tropenverwendung de Mans, Blambergers, Bays und Földényis zu treffen, um die jeweils mit ihnen verbundenen Problematiken besser differenzieren zu können. In der folgenden Gegenüberstellung wird denn auch klar, dass die dem Text *Über das Marionettentheater* attribuierten theatralen beziehungsweise choreografischen Qualitäten, obgleich oft synonymisch verwendet, durchaus distinguierbar sind, wenn auch auf nuancierte Weise. Die dem Text eigene *Theatralität* etwa verorten Blamberger und Bay auf der Ebene der sprachlichen Performanz der Erzählfiguren. Die Trope wird dabei vornehmlich zur Bezeichnung eines übergeordneten diskursgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen (Sprach-)Performanz und Identität verwendet. Demgegenüber nimmt Földényi, der diesen Zusammenhang biografisch zuspitzt, primär die gestische Performanz der Erzählfiguren in den Fokus und verwendet Begrifflichkeiten des Theatralen zur Bezeichnung einer mutmaßlichen Kausalität zwischen der sexuellen Identität Kleists und dem «zutiefst durcherotisierten [Schauspiel]»⁸¹ *Über das Marionettentheater* als literarischer Austragungsort derselben.

Anders jedoch verhält es sich mit den von de Man, Bay und Földényi vorgenommenen Analogiebildungen zwischen Text und *Tanz*. De Man und Bay führen den Tanz explizit als rezeptionsästhetisches Modell für die Wirkungsweise des Texts an – das heißt zur Bezeichnung seiner Fähigkeit, ein hermeneutisches Begehren nach Verständnis im Rezipienten auszulösen, kurz: ihn zur Interpretation verführen zu können –, wobei sie ebendiese Wirkungsweise im Sprachspiel zwischen Herrn

76 Ebd., S. 141.

77 Ebd. Auch Bay weist, wenn auch weniger prononciert, auf die Erotizität nicht nur der Kommunikationssituation zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler, sondern auch der Binnenerzählungen hin (vgl. Bay 2004, S. 176f.). Insofern aber Földényi zu Beginn seines Aufsatzes zwar implizit, aber doch unübersehbar auf den homosexuellen Unterton von *Über das Marionettentheater* hinweist und zugleich die Vermutung äußert, Kleist habe sich selbst in der Figur des Erzählers repräsentiert, scheint mir seine Verwendung eines platonischen «Eros»-Begriffs – der, wie er selbst hervorhebt, gerade nicht auf den Aspekt körperlicher Befriedigung zielt – inkonsequent.

78 Földényi 2001, S. 141.

79 Ebd., S. 146.

80 Vgl. ebd., S. 143.

81 Ebd., S. 147.

C. und dem Ich-Erzähler literarisch allegorisiert sehen. Hingegen kommentiert zwar auch Földényi dieses dialogische Sprachspiel, vollzieht jedoch dessen Allegorisierung nicht mit. Stattdessen verbleibt er im Modus ›biografisch informierter‹ Hermeneutik, indem er dieses als Ausdruck eines mehr als nur hermeneutischen Begehrens der Dialogpartizipanden deutet. Zwar verwendet Földényi zur Beschreibung der von ihm in *Über das Marionettentheater* identifizierten Gemengelage von gestischer Verlegenheit, sprachlicher Doppelzüngigkeit und sexuellem Begehren ausschließlich Begriffe des Theatralen. Jedoch haben sich in der Kleist-Forschung zur Bezeichnung gerade dieses Nexus gemeinhin solche Pathosformeln etabliert, die einen Tanzbegriff bemühen, etwa «dialogic dance»,⁸² «dance of conversation»⁸³ oder auch «erotically-charged pas de deux».⁸⁴ Dass der Professionszugehörigkeit Herrn C.s dabei eine wichtige Funktion zukommt, wird im Folgenden noch zu zeigen sein.

Erwähnenswert im Zusammenhang mit Földényis Essay ist auch der 2007 erschienene Aufsatz *Der Stachel im Fleische. Kleists «Marionettentheater» – ein Queer Reading* von Andreas Kraß, wenngleich nicht primär aufgrund seiner Verwendung der Theatralitätstrope. Kraß geht zunächst von denselben raumsemantischen, auktorialen und gattungstheoretischen Prämissen wie Földényi aus:⁸⁵ Erstens inszeniere sich Kleist «durch die Ich-Form und die Autorsignatur <H. v. K.> als Instanz eines Textes, dessen Status zwischen autobiographischer Anekdote und novellistischer Erzählung schillert».⁸⁶ Zweitens seien sowohl der Markt als auch der Park als «[Schauplätze] der heimlichen Verführung, der Anbahnung einer privaten Begegnung»⁸⁷ markiert. Und drittens stehe der Text aufgrund seines dialogischen Aufbaus in der Tradition des philosophischen Dialogs nach Platon, mit Herrn C. in der Rolle des Sokrates.⁸⁸ Auch wenn Kraß' Analyse der gestischen Ebene des Dialogs aufgrund seiner mit Földényi identischen Ausgangsposition keine wirklich neuen Erkenntnisse generiert, macht er in Bezug auf den gattungstheoretischen Aspekt eine für die Zwecke der vorliegenden Arbeit interessante Beobachtung, die in einem kurzen Exkurs beleuchtet werden soll. So stellt er fest:

Die Rollenverteilung zwischen überlegenem Lehrer und unterlegenem Schüler, die sich auch in den ungleichen Redeanteilen abbildet, verhält sich invers zum Verhältnis der künstlerischen Berufe, die sie ausüben. Während der Erzähler – insofern die Grenze zum Autor verwischt – ein Dichter ist, der im Medium des Geistes Geschichten erschafft, stellt der Tänzer im Medium des Körpers die von einem Dichter erfundenen Geschichten nach.⁸⁹

82 Smith 1992, S. 368; Jones 2010, S. 42.

83 Block Jr. 2003, S. 77.

84 Pourciau 2015, S. 58.

85 Als Randbemerkung sei hier erwähnt, dass Kraß Földényi nicht als Referenz aufweist, trotz ihrer evidenten argumentativen Nähe zueinander.

86 Kraß 2007, S. 126.

87 Ebd.

88 Vgl. ebd., S. 127.

89 Ebd.

Diesen Befund wiederholt Kraß nur wenig später in verdichteter Form wieder, wenn er meint, im Dialog zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler kehre sich das «Rollenverhältnis von geistig schaffendem Dichter und körperlich nachschaffendem Tänzer um».⁹⁰ Dies ist in zweifacher Hinsicht problematisch. Zunächst äußert sich in der behaupteten Inversion von Rollenverteilung und Professionszugehörigkeit eine unzulässige Hierarchisierung sprachbasierter über körperbasierte Künste, wobei diese vermeintliche Hierarchie auf einer beunruhigenden Vorstellung der intellektuellen «Überlegenheit» gewisser Berufsstände über andere basiert. Und zum anderen äußert sich in der chronologischen Reihung der vermeintlich schöpferischen Dichtung vor dem bloß nachschaffenden Tanz (die als Folgeerscheinung der behaupteten epistemischen Hierarchie der Kunstformen verstanden werden kann) sowohl eine sehr begrenzte Vorstellung von Tanz, als notwendig auf literarische Vorgaben zurückgreifende Kunstform, als auch eine antiquierte, von poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien gänzlich unberührte Vorstellung von (literarischer) «Originalität». Kurzum: Kraß reproduziert, wie zuvor Hans Ulrich Gumbrecht, zwei zentrale Annahmen des cartesianischen Dualismus, an deren Gültigkeit epistemologische Zweifel angebracht sind.

Die zentrale Gemeinsamkeit zwischen Földényi und Kraß besteht nun darin, dass beide *Über das Marionettentheater* als autobiografisch informierte «Hermeneutik des Begehrens [...] zwischen den männlichen Hauptfiguren»⁹¹ deuten. Stärker noch als Földényi bringt jedoch Kraß dieses Begehren mit der Berufszugehörigkeit Herrn C.s in Verbindung, etwa in der Formulierung: «Die Scherze [Herrn C.s; M.B.] gelten der Erotik zwischen Mann und Frau, die, *jedenfalls in der Sicht des Tänzers*, etwas grundsätzlich Verfehltes, Geziertes, Beschämendes an sich zu haben scheint.»⁹² Was Kraß dabei durch die syntaktische Nähe dieser beiden Aspekte (des Begehrens und der Berufszugehörigkeit) insinuiert, weist Gail K. Hart im Folgenden geradezu als Kausalzusammenhang aus.

Wie Földényi und Kraß gelangt auch Hart in ihrer 1996 erschienenen Studie *Tragedy in Paradise. Family and Gender Politics in German Bourgeois Tragedy 1750–1850* zur Schlussfolgerung, die Blickanordnung zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler lasse sich als deren «unnamed investment in the exchange (as a manifestation of possible sexual tension)»⁹³ verstehen. So stellt sie fest:

[I]t seems that «Marionettentheater» must be read with great normative heterosexual determination in order to miss the fact that heterosexual presumptions do not necessarily apply. The subtext [...] is probably a homosexual encounter. Herr C... is identified as a dancer, a profession with a historically more visible concentration of gay men and thus the basis for a recognizable stereotype.⁹⁴

90 Ebd.

91 Ebd., S. 124.

92 Ebd., S. 128 f. Hervorhebung M.B.

93 Hart 1996, S. 99.

94 Ebd., S. 98 f.

Der wesentliche Gegensatz zu Földényi und Kraß jedoch besteht darin, dass Hart diesen homosexuellen Subtext nicht auf die vermeintliche sexuelle Identität des Verfassers zurückführt, deren Ausdruck er sein soll, sondern ihn als Nebenerscheinung der im Text verhandelten Auseinandersetzung Kleists mit dem Ästhetikverständnis Schillers betrachtet.⁹⁵ Harts These, in der zugleich ihre gendertheoretisch fundierte Verwendung der Theatralitätstrope zum Ausdruck kommt, lautet vielmehr, dass *Über das Marionettentheater* als «performance of a revision of [Schiller's; M.B.] gender relations»⁹⁶ zu lesen sei. Bei Schiller seien die Kategorien Anmut und Würde noch «rigidly gendered»:⁹⁷ «Anmut is feminine and Würde is masculine».⁹⁸ Kleist jedoch greife in seinem Text ausschließlich auf die als weiblich markierte Kategorie zurück und entleere sie ebendieser Konnotation: «he <de-feminizes> it.»⁹⁹ Diese signifikative Entleerung führt Kleist dabei nach Ansicht Harts anhand der «explicit elimination of women»¹⁰⁰ innerhalb des Narrativs vor. So werden Frauen, sofern überhaupt in *Über das Marionettentheater* thematisiert, stets nur als Negativbeispiele für tänzerische «failed grace»¹⁰¹ und biblische «dis-grace»¹⁰² angeführt.

Harts Deutung der Begegnung zwischen Herrn C. und der intradiegetischen Erzählinstanz als Begegnung homosexueller Art basiert also auf zwei zwar miteinander verbundenen, aber dennoch voneinander unterscheidbaren Argumenten. Ihr zufolge ist die Tatsache, dass der Dialog als zwischen zwei Männern stattfindend verfasst wurde, auf die narrative Tilgung von Frauenfiguren zurückzuführen, mit der Kleist die semantische Entleerung der ästhetischen Kategorien Schillers habe vorantreiben wollen. Dass sich die hieraus resultierende Figurenkonstellation – die nach Hart nichts anderes als einen Effekt dieser Entleerung darstellt – dabei als eine Begegnung zwischen Homosexuellen deuten lasse, hängt ihr zufolge spezifisch mit der von Kleist gewählten Berufszugehörigkeit Herrn C.s zusammen. Diesen als Tänzer beschreibend, habe Kleist nämlich «a profession with a historically more visible con-

95 Zwar sei, so Hart, ein homosexueller Subtext wahrscheinlich, jedoch bedürfe ihre eigene Argumentation dieser Annahme nicht: «Though the assertion of a homosexual exchange [...] could prompt a rereading of <Marionettentheater> that would render many of its lines examples of double-entendre or the coded communication of a forbidden desire, I don't think this is necessary to establish homosexual interest as an amplification of the exclusivity of the male homosocial bonds already in evidence.» (Ebd., S. 99)

96 Ebd., S. 91. Hart veröffentlichte bereits ein Jahr vor ihrer Monografie den mit dem betreffenden Kapitel inhaltlich weitgehend identischen Aufsatz *Anmut's Gender. The «Marionettentheater» and Kleist's Revision of «Anmut und Würde»*. Dass ich mich im Folgenden jedoch ausschließlich auf das Buchkapitel beziehe, ist darauf zurückzuführen, dass Harts Verwendung der Theatralitätstrope darin vergleichsweise stärker ausgeprägt ist. So stellt sie beispielsweise mit Bezug auf Helmut J. Schneider (1994) fest: «<Marionettentheater> operates like a theatrical piece and the unfolding of its argument is pure performance.» (Ebd.)

97 Ebd., S. 93.

98 Ebd., S. 95. Hervorhebung im Original.

99 Ebd. Vgl. zur De-Feminisierung des Grazie-Begriffs auch Beil 2006, S. 84 f.

100 Hart 1996, S. 91.

101 Ebd., S. 96. So stellt Hart fest: «Indeed, the art of graceful movement, the ballet, is represented not in the traditional manner by a ballerina, but by Herr C..., a male dancer who has the privilege of defining or delimiting grace.» (Ebd.)

102 Ebd. Hervorhebung im Original.

centration of gay men and thus the basis for a recognizable stereotype»¹⁰³ gewählt, die eben aufgrund ihrer *recognizability* die homosexuelle Lesart des Texts als intendierte markiere. Von diesem historischen <Sachverhalt> leitet Hart die homosexuelle Natur der Begegnung zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler ab. Dass jedoch sowohl die Argumentationsweisen Földényis und Kraß' als auch diejenige Harts problematisch sind, da sie jeweils auf unzulässigen historischen Rückprojektion basieren, wird anhand Richard Blocks 2011 veröffentlichtem Aufsatz *Textual Narcissism in Kleist's «Über das Marionettentheater»* auf bestechende Weise deutlich.

Gleich zu Beginn seines Aufsatzes äußert Block seine grundlegende Skepsis gegenüber der für die Queer Studies fachpolitischen Relevanz solcher *queer readings* von *Über das Marionettentheater*, wie sie etwa Kraß auf prototypische Weise unternimmt,¹⁰⁴ und nennt hierfür zwei konkrete Gründe:

For queer studies, the emergence of a queer subtext in «Das Marionettentheater» is not necessarily a good thing. For one, it reinforces the regrettable conceit [...] that the real or hidden truth of a text is always a sexual one that assumes the form of a confession [...]. For another, it aligns queerness once again with dissemblment. He, who not unlike Kleist's text, can evince any number of contradictory gestures, who can present himself in any number of guises, is how one comes to designate the homosexual [...].¹⁰⁵

Das zentrale Problem an diesen beiden Annahmen – der stets latenten sexuellen Bedeutung literarischer Texte einerseits sowie der Identifizierung Homosexueller als Täuschungskünstler_innen andererseits – besteht Block zufolge dabei darin, dass Forschungsarbeiten, die auf ihnen basieren, unweigerlich eine sich selbst bewahrheitende Argumentationslogik entfalten und als Erkenntnis ausgeben, was sie zuallererst in den Text hineinprojizieren. Diesen Zirkelbeweis belegt Block mit dem Begriff «[t]extual narcissism»¹⁰⁶ und fordert, da ein solcher Narzissmus die Wissenschaftlichkeit der Queer Studies (und nicht nur dieser, sondern der Wissenschaften im Allgemeinen) zu unterminieren drohe, einen «break [...] from those readings that seek to find themselves reflected in the text, that pursue a textual narcissism by discovering their own readerly strategies confirmed by or in the text».¹⁰⁷ Mehr noch: Nicht nur entkräften sich solche

103 Ebd., S. 99.

104 Zu solchen *queer readings*, die auf «homoerotic undercurrents» (Block 2011, S. 189) in *Über das Marionettentheater* hinweisen und damit *queerness* zur «essence of the text's secret» (ebd., S. 180) machen, zählt Block unter anderem auch die Aufsätze Gail K. Harts (1994), Helmut Schneiders (1994) und Brittain Smiths (1992). Für eine weitere solche Untersuchung vgl. Babka 2008.

105 Block 2011, S. 171.

106 «Textual narcissism [...] means finding one's own premises reflected in the text.» (ebd., S. 190)

107 Ebd., S. 172. Block verhartet beileibe nicht in dieser Negativität, sondern entwickelt ein eigenes *queer reading* von *Über das Marionettentheater* (sowie dessen wissenschaftlicher Rezeption), das, gerade weil darin die Kurz- und Fehlschlüsse anderer solcher Lesarten vermieden werden, eine äußerst komplexe Form annimmt. Dieser Komplexität hier Rechnung zu tragen hieße, den Aufsatz einer ähnlich umfangreichen Relektüre zu unterziehen, wie dies Constantin Behler für de Mans *Aesthetic Formalization* [1984] unternommen hat (vgl. Behler 1992). Da ein solches Vorgehen dem Aufsatz Blocks zwar angemessen wäre, jedoch nicht wesentlich zu den in diesem Forschungsstand

Lesarten aus *logischer* Perspektive selbst durch die Inanspruchnahme ihrer Beweisgründe als Beweise, sondern auch aus *historischer* Perspektive durch die unreflektierte Nutzung zeitgenössischer Begriffe zur Beschreibung historischer Phänomene. Die folgende Passage Blocks illustriert dies auf anschauliche Weise und disqualifiziert dabei zugleich die Beweiskraft eines auf den 7. Januar 1805 datierten Briefs von Kleist an Ernst von Pfuel, der, von einigen Forschenden als Beweis der vermeintlichen Homosexualität Kleists verstanden,¹⁰⁸ die Gültigkeit ›homoerotischer‹ Deutungen von *Über das Marionettentheater* biografisch rückversichern soll:

To begin, too much evidence now exists to question the very use of any of the vocabulary invoked today to describe same-sex sex desire. It is not only that the use of homosexuality, or even sexuality, is anachronistic – the term is not coined until the later nineteenth century – but the manner in which we would read any such subtext presumes that the scene(s) of seduction be read consistent with the same semiotic chain that animates more contemporary attempts to disclose the «real» truth, which is inevitably a sexual one. The problem is particularly vexing when one is working with Kleist. His letter to Ernst von Pfuel from January 1805 is instructive: [...] ([I]ch hätte bei Dir schlafen können. Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele. Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet). But as Joachim Pfeiffer, among others, warns, Kleist's playfulness with such erotically charged tropes cannot be used for purposes of attribution of sexuality, since sexuality has no ontological status at the time.¹⁰⁹

Anschließend an diese Ausführungen geht Block zu einer ausführlichen Dekonstruktion der Argumentation Kraß' über, die an dieser Stelle nicht weiter interessiert. Was Block dabei nicht erwähnt, seine Kritik an Kraß jedoch umso dringlicher erscheinen lässt, ist der Umstand, dass Kraß selbst explizit auf die von Joachim Pfeiffer dargelegte Problematik der Verwendung eines zeitgenössischen Sexualitätsbegriffs auf historische Zusammenhänge hinweist.¹¹⁰

Insofern «reading sexuality back onto a text written when sexuality was a meaningless term»¹¹¹ eine unzulässige Rückprojektion darstellt, handelt es sich aber auch bei

verfolgten Zwecken beitragen würde, beschränke ich mich im Folgenden auf die Erläuterung derjenigen Punkte, die mir zur Kritik der Theatralitätstrophe wichtig erscheinen.

108 So etwa bei László Földényi, der den Brief als Beleg für seine emphatische Behauptung anführt: «Kleist *liebt* Pfuel» (Földényi 2003, S. 148. Hervorhebung im Original).

109 Block 2011, S. 177. Block bezieht sich hier auf den 1996 erschienenen Aufsatz *Friendship and Gender: The Aesthetic Construction of Subjectivity in Kleist* des Literaturwissenschaftlers Joachim Pfeiffer, in welchem der fragliche Brief diskursgeschichtlich der Freundschaftsliteratur des 18. Jahrhunderts zugeordnet wird.

110 Vgl. Kraß 2007, S. 125. Kraß' Lösungsansatz, das Unvereinbare (das heißt seine Deutung und die sie zugleich disqualifizierenden Erkenntnisse Pfeiffers) zu vereinen, scheint dabei zu sein, den Sexualitätsbegriff in seinem Aufsatz einfach zu meiden.

111 Block 2011, S. 190. Dass Sexualität ein «meaningless term» zu Zeiten Kleists gewesen sei, ist indes gerade mit Verweis auf Joachim Pfeiffer – auf den sich Block bezieht – zu relativieren. Pfeiffer betrachtet Sexualität als «societal construct, the order (or disorder) of which is inscribed by linguis-

der von Hart angeführten Begründung ihrer Lesart um eine ebensolche. Dass Kleist selbst diese Lesart durch eine bestimmte Berufszuschreibung präfiguriert habe, weil bereits zu seiner Zeit das Stereotyp des homosexuellen Tänzers etabliert gewesen sei, erweist sich darüber hinaus ebenfalls als inkorrekt. Denn die Konnotation von Tanz und Homosexualität hat sich laut dem Tanzwissenschaftler Ramsay Burt erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablieren können, nämlich nachdem der Begriff der Sexualität zuallererst klassifikatorische Bedeutung erlangt hatte.¹¹² Diese Rückprojektion Harts entfaltet nun eine bedenkenswerte Dialektik: Zwar benennt sie das Stereotyp als solches und indiziert damit, wenn auch nur implizit, dessen inhärente Problematik. Jedoch fällt sie selbst auf dieses Stereotyp herein, indem sie es auf eine Vergangenheit projiziert, in der es diskursgeschichtlich keinen Bestand hatte. Durch die Versetzung der historischen «Ursprünge» dieses Stereotyps transhistorisiert Hart die dieses Stereotyp vermeintlich begründende Verquickung von Beruf, Genus und sexueller Orientierung und trägt damit paradoxerweise zur Naturalisierung desselben als «immer schon so gewesen» bei.

Diese detaillierte Gegenüberstellung der Forschungsarbeiten de Mans, Blambergers, Bays, Földényis, Kraß', Harts und Blocks hat gezeigt, dass die Theatralitätstrope auf unterschiedlichen Textebenen verortet sowie zur Bezeichnung und Bewertung verschiedener textinhaltlicher wie historischer Sinnzusammenhänge verwendet wird: Noch bei de Man wird sie zur Beschreibung der gestischen Qualität der Unterhaltung zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler, zur Kommentierung der aus seiner Sicht beklagenswerten Unterkomplexität der wissenschaftlichen Rezeption des Texts *Über das Marionettentheater* sowie zur begrifflichen Umschreibung eines vornehmlich in den Binnenerzählungen erkennbaren, textimmanenten Gestus narrativer Selbstironisierung verwendet. Eine nähere semantische Eingrenzung erfährt die Trope hingegen bei Günter Blumberger und Hansjörg Bay, die sie zur Bezeichnung der sprachlichen Performanz der Dialogbeteiligten als (mal positiv, mal negativ besetzte) literarische Reflexion des diskursgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen der Krise des Repräsentationsmodells und der Frage nach alternativen Formen der Subjektconstitution verwenden. Demgegenüber nutzt sie László Földényi wiederum zur Beschreibung der gestischen Performanz Herrn C.s und des Ich-Erzählers, die er – wie auch Andreas Kraß, allerdings in weit stärkerem Maße – als im Kontext dieses diskursgeschichtlichen Zusammenhangs stehenden autobiografischen Ausdruck der sexuellen Identität Kleists deutet. Und schließlich dient die Trope bei Gail K. Hart als Umschreibung für Kleists kreative Aneignung und semantische Entleerung schillerscher Begrifflichkeiten. Zugleich wurde deutlich, dass jene Verquickung von Tanz und Verführung, die de Man zunächst «nur» zur Verbildlichung der Wirkungsweise ästhetischer Ideologien anführt,

tic codes» (Pfeiffer 1996, S. 217). Von dieser konstruktivistischen Annahme ausgehend, argumentiert er, der bis anhin in seinem signifikatorischen Umfang nur diffuse Begriff der Sexualität sei im Zuge des 19. Jahrhunderts zunehmend definitorisch eingeengt worden, um damit klassifikatorische Kontrolle über jenes vermeintlich ontologische Phänomen der Sexualität zu gewinnen, das mit diesem Begriff zuallererst hervorgebracht wird (vgl. ebd., S. 217).

112 Vgl. Burt 2007, S. 13, 20.

bereitwillig von Forschenden aufgegriffen und auf unterschiedliche Weise argumentativ produktiv gemacht worden ist. Jedoch sind in der Kleist-Forschung bislang weder die epistemologischen Konsequenzen, die sich unmittelbar aus einer solchen Verquickung ergeben, noch die genderpolitischen Effekte, die ihre diskursive Verstetigung entfaltet, reflektiert worden. Diesem Desiderat wurde in der eben unternommenen Diskussion verschiedener Forschungsarbeiten, die die Theatralitätstrope bemühen, aus tanzwissenschaftlicher Perspektive begegnet. So wurde etwa festgestellt, dass sich im Kielwasser de Mans diskursive Pathosformeln herausgebildet haben, die einen scheinbar durch die Professionszugehörigkeit Herrn C.s beglaubigten homosexuellen Subtext von *Über das Marionettentheater* indizieren. Insofern jedoch, als es sich bei dieser Beglaubigungsstrategie um eine unzulässige Rückprojektion eines erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehenden Genderstereotyps hinsichtlich der sexuellen Orientierung männlicher Tänzer handelt, trägt die Kleist-Forschung durch die Verwendung solcher Pathosformeln unbewusst zur Perpetuierung dieses Stereotyps bei. Als epistemologisch problematisch hat sich darüber hinaus de Mans Verklärung «des Tanzes» als Vorzeigekunst ästhetischer Verführung erwiesen. Durch diese reduktionistische Verklärung wird der Tanzkunst nämlich die Fähigkeit abgesprochen, mit ihren eigenen Mitteln auf die unhintergehbare Differenz zwischen der ästhetischen und der referenziellen Zeichenebene hinweisen und damit – wie die Literatur auch – den Bann der ästhetischen Ideologie brechen zu können. Damit wird dieser Kunstform nicht nur eine untergeordnete Rolle in einer vermeintlichen Hierarchie der Künste zugeschrieben – einer Hierarchie, der Andreas Kraß das Wort redet. Vielmehr wird sie durch ihre Essenzialisierung als Verführung effektiv als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung marginalisiert, da sie jenseits ihrer Ontologie nichts weiter zu signifizieren und damit auch keinen Anlass zu einer näheren intellektuellen Auseinandersetzung mit ihr zu liefern scheint. Und es ist ebendieses Missverständnis, dem sich die im Folgenden analysierte Adaption von *Über das Marionettentheater* widersetzt.

2.1.2 Lenz Rifrazioni *Über das Marionettentheater*

Die im Folgenden analysierte Adaption *Über das Marionettentheater* entstand im Rahmen einer von 1994 bis 1997 dauernden Auseinandersetzung der italienischen Theatergruppe Lenz Rifrazioni¹¹³ mit dem Œuvre Heinrich von Kleists. Dieses über mehrere Jahre angelegte *Progetto Kleist* umfasste dabei folgende Produktionen:¹¹⁴

- 13. Juli 1994: *Preludio A **** (Colorno, Palazzo Ducale)¹¹⁵
- 5. April 1995: *K**** (Parma, Lenz Teatro)¹¹⁶
- 17.–28. Mai / 6.–11. Juni 1995: *Über das Marionettentheater*¹¹⁷ (Parma, Lenz Teatro)
- 18. November 1995: *Lotta dei Ciechi col Maiale* (Parma, Lenz Teatro)
- Februar–April 1996: *I Cavalli di Kohlhaas* und *I Bambini di Kohlhaas*¹¹⁸
- 10. Mai 1996: **** O la Prova del Fuoco* (Parma, Lenz Teatro)
- 26. November 1996: *Anfitrione* (Parma, Lenz Teatro)
- 4. März 1997: *La Marchesa di **** (Parma, Lenz Teatro)
- 17. Mai 1997: *La Famiglia Schroffenstein* (Parma, Lenz Teatro)

Die im Kontext dieses *Progetto Kleist* realisierte Theaterproduktion *Über das Marionettentheater. Mostra dei materiali di lavoro del Laboratorio di Ricerca sullo Spazio Scenico* umfasste dabei zwei Inszenierungen, die aus Workshops mit Schauspielern_innen respektive mit Tänzer_innen heraus entstanden waren.¹¹⁹ Das

- 113 Die Theaterkompanie Lenz Rifrazioni wurde 1985 gemeinsam von Maria Federica Maestri, Francesco Pititto und Bruno Stori (der jedoch bereits drei Jahre später die Gruppe verließ) ins Leben gerufen. Am 28. März 1986 fand die erste Uraufführung statt – eine Adaption von Georg Büchners Erzählung *Lenz*. 1988 bezog die Kompanie ein altes Industriegebäude in der Via Pasubio, Parma. Das seither als Lenz Teatro bezeichnete Gebäude umfasst zwei Probe- beziehungsweise Bühnenräume, ein Großraumbüro und ein Archiv. Zwischen 1996 und 2014 kuratierten Maria Federica Maestri und Francesco Pititto gemeinsam das jährlich in Parma stattfindende internationale Festival *Natura Dei Teatri*. Am 13. November 2014 fusionierten Lenz Rifrazioni und *Natura Dei Teatri* zur Stiftung Lenz Fondazione, unter welchem Namen die Kompanie heute firmiert.
- 114 Der Erarbeitung dieses Kapitels ging ein Forschungsaufenthalt am Lenz Teatro in Parma vom 13. bis 17. Februar 2018 voraus. Das mir zur Verfügung gestellte Archivmaterial zum *Progetto Kleist*, auf das sich die folgende Analyse stützt, umfasst unter anderem maschinell angefertigte Konzeptpapiere, handschriftliche Notizen und Skizzen, Videoaufzeichnungen, Werbeplakate und Programmhefte.
- 115 Eine Adaption von *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*.
- 116 Eine Adaption von *Penthesilea*, *Prinz Friedrich von Homburg* und *Robert Guiskard*.
- 117 Für Detailinformationen zu dieser Inszenierung vgl. im Folgenden.
- 118 Bei *I Cavalli di Kohlhaas* handelte es sich um einen Workshop mit Jugendlichen des Istituto professionale per l'industria e artigianato (IPSIA) «Primo Levi» in Parma, bei *I Bambini di Kohlhaas* hingegen um einen Workshop für Kinder.
- 119 Der schauspielpädagogische Workshop mit Aufführungen vom 17. bis 28. Mai 1995 wurde geleitet von Maria Federica Maestri und Francesco Pititto (Regie) und wurde mit Schauspielern_innen des Laboratorio per la Formazione dell'Attore erarbeitet: Michele Arduini, Elisa Cecere, Selene Dardani, Maria Luigia Gandolfi, Antonio Vito Mago, Runa Semenghini, Monika Thiele, Amalia Vigilante und Elena Zanichelli. Der tanzpädagogische Workshop mit Aufführungen vom 6. bis 11. Juni 1995 wurde geleitet von Sandra Soncini (Choreografie), Maria Federica Maestri und Francesco Pititto (Dramaturgie) und mit Tänzer_innen des Laboratorio di Drammaturgia della Danza

spezifische Interesse an einer schauspiel- beziehungsweise tanzpädagogischen Auseinandersetzung mit diesem Text anstelle der Erarbeitung einer Adaption mit professionellen Schauspieler_innen begründet die künstlerische Direktion Lenz Rifrazionis dabei in einem unveröffentlichten Exposé wie folgt:

I nuclei concettuali di questo breve scritto filosofico, la superiorità della marionetta rispetto al danzatore, l'inconscienza come condizione dello stato di grazia, l'inadeguatezza del sistema conoscitivo, rappresentano un paradosso stimolante per un laboratorio di formazione dell'attore. Il nostro metodo di lavoro non poteva prescindere dalla provocazione kleistiana: preservare l'innocenza di un attore inesperto e nello stesso tempo elaborare la sua abilità comunicativa. Si è avviato un processo, di *decostruzione*, di smontaggio degli apparati pre-esistenti, si sono rigenerati i meccanismi che governano i corpi e le parole. In questo svuotamento che comporta la perdita delle categorie precostituite e delle convenzioni teatrali, abbiamo sentito la febbre di ricerca e l'insoddisfazione di Kleist per ogni convenzione drammatica.¹²⁰

In dieser Auslegung Lenz Rifrazionis wird die in *Über das Marionettentheater* formulierte These, Grazie sei nur unbewusst hervorzubringen, zum Anlass genommen, ihre Gültigkeit in der Einübung und Anwendung darstellerischer Techniken selbst zu reflektieren. So sollen die an den jeweiligen Workshops beteiligten Akteur_innen ihre darstellerischen Fähigkeiten zwar erweitern, jedoch ohne jene «Unschuld», jenen Rest an «Natürlichkeit» preiszugeben, die ihnen als angehende Schauspieler_innen und Tänzer_innen ohne ausgeprägte Déformation professionnelle noch vermeintlich anhaftet. Anders als einige Stimmen im wissenschaftlichen Diskurs also,¹²¹ deuten Lenz Rifrazioni *Über das Marionettentheater* nicht per se als Schauspieltheorie, sondern sehen in diesem Text eine implizite Herausforderung an die Theaterpraxis formuliert, die darin formulierte These zur Unvereinbarkeit von Grazie und Bewusstsein (im Sinne von Darstellungsabsicht) in der Darstellung selbst zu widerlegen.

Statt nun zu eruieren, inwiefern diese Zielsetzung tatsächlich erreicht wird, soll im Folgenden nach dem aufführungsimmanenten Vermögen der aus dem tanzpädagogischen Workshop heraus entstandenen Adaption Lenz Rifrazionis gefragt werden, jene Gleichsetzung von Tanz und ästhetischer Ideologie, wie sie de Man von *Über das Marionettentheater* ableitet, zu unterwandern.¹²² Dieses Vermögen, so werde

erarbeitet: Tiziana Castelluccio, Francesca Gambini, Cinzia Giulianotti, Davide Rocchi, Alessia Sanguanini, Anna Ventimiglia und Pier Paolo Zoni. Die Musik für beide Workshops erarbeitete Patrizia Mattioli.

120 Unveröffentlichtes Exposé, undatiert. Hervorhebung M.B.

121 Für Untersuchungen, die *Über das Marionettentheater* als eine in Zügen ausgearbeitete Schauspieltheorie betrachten, den Text ins Verhältnis zu schauspieltheoretischen Debatten um 1800 setzen oder diesen als literarische Präfiguration moderner Schauspielästhetiken wie derjenigen Edward Gordon Craigs oder Samuel Becketts deuten, vgl. exemplarisch Cox 1986; Dabovich 1953; Greiner 1987; Knowlson 1979; Košenina 2001; Kotte 1998; Lemahieu 2003; Mannweiler 2013; Marshall 2011; Maude 2013; Plassard 2012; Vives 1997; Weigel 2011.

122 Wenn im Folgenden ausschließlich auf die aus dem tanzpädagogischen Workshop entstandene

ich argumentieren, gründet dabei in spezifischen ästhetischen Verfahren, die sich, in Anlehnung an das eben zitierte Exposé, als theatrale Formen der Dekonstruktion (*decostruzione*) begreifen lassen. So wird im Folgenden gezeigt werden, dass die Adaption Lenz Rifrazionis nicht nur de Mans Gleichsetzung von Tanz und ästhetischer Ideologie im Tanz selbst widerlegt, sondern dies darüber hinaus mit ästhetischen Mitteln tut, die auf spezifische Weise als analog zu dekonstruktivistischen Verfahren der Literaturwissenschaft begriffen werden können.

Dass Lenz Rifrazioni ihre Auseinandersetzung mit dem Text Kleists explizit als einen Prozess der Dekonstruktion ausweisen, ist zunächst deshalb interessant, weil dies methodische Anleihen bei der Literaturwissenschaft vermuten lässt. Auch der Untertitel der Adaption deutet durch die Aneignung solcher Begriffe wie «Laboratorio» und «Ricerca» zur Bezeichnung von Arbeitsweise und Darstellungsformat der Adaption in ebendiese Richtung. Tatsächlich liegt dieser punktuellen terminologischen Annäherung von Wissenschaft und Kunst der programmatische epistemische Anspruch Lenz Rifrazionis zugrunde, in ihrer gesamten künstlerischen Arbeit Wissen-schaffend zu sein.¹²³ In diesem Zusammenhang lassen sich denn auch der Verweis Maria Federica Maestris, der künstlerischen Leiterin von Lenz Rifrazioni, auf Umberto Eco und Julia Kristeva als intellektuelle Bezugsgrößen während ihres frühen künstlerischen Schaffens,¹²⁴ der Einbezug von John E. Gedos Aufsatz *Relevance or Reductionism. A Reprise of the Psychoanalysis of Kleist's Puppet Theater* bei der Konzeptionierung ihrer Adaption von *Über das Marionettentheater*¹²⁵ sowie die Rahmung der Aufführungen selbiger Adaption durch einen vom Theaterhistoriker Prof. Luigi Allegri gehaltenen Vortrag mit anschließendem Publikumsgespräch als Praktiken wissenschaftlichen

Adaption Bezug genommen wird, ohne die aus dem schauspielpädagogischen Workshop hervorgegangene Aufführung näher zu berücksichtigen, so ist dies zum einen durch die dezidiert tanzwissenschaftliche Perspektive dieses Kapitels begründet, sowie zum anderen durch den Umstand, dass die nachfolgend analysierte 20-minütige Sequenz aus erstgenannter Adaption (die laut technischem Datenblatt insgesamt 60 Minuten dauerte) die längste ununterbrochen aufgezeichnete und damit auch die aussagekräftigste Sequenz aus den mir zur Verfügung stehenden Aufführungsaufzeichnungen darstellt. Für eine nähere Einordnung der Aussagekraft dieser Sequenz vgl. die nachfolgenden Ausführungen.

123 Diesen Anspruch und die damit verbundenen Zielsetzungen formulieren Lenz Rifrazioni so: «Lenz Rifrazioni è un teatro di ricerca che opera a Parma dal 1985. [...] Lenz Rifrazioni articola la propria attività di ricerca teatrale in tre direzioni: a) l'elaborazione teorica – dal 1991 si sono istituiti in collaborazione con il Corso di Antropologia Filosofica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Parma i Seminari interattivi di Osservazione Antropologica. b) la scrittura scenica – la definizione del proprio linguaggio teatrale attraverso un lungo lavoro di preparazione alla messa in scena: la traduzione dei testi, la drammaturgia, la creazione dello spazio scenico e dei costumi, i laboratori per gli attori (almeno tre mesi di prove), con un ensemble stabile composto da circa quindici persone. c) la formazione teatrale – dal 1991 è attivo Pratiche di Teatro, un percorso teatrale per l'apprendimento die linguaggi scenici articolato in quattro sezioni: Laboratorio per la Formazione dell'Attore, Laboratorio di Drammaturgia della Danza, Laboratorio di Ricerca sullo Spazio Scenico, Laboratorio di Ricerche Musicali.» (Unveröffentlichtes Konzeptpapier aus einem Konvolut zur Produktion *** *O la Prova del Fuoco*)

124 Ich beziehe mich hier auf Interviews mit Maria Federica Maestri am 14. und 16. Februar 2018.

125 Unter den mir zur Verfügung gestellten Archivmaterialien zu Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* befand sich eine Kopie dieses Aufsatzes. Vgl. Gedo 1986.

und Wissen-schaffenden Recherchierens und Kontextualisierens verstehen.¹²⁶ Diese Indizien lassen eine in der Adaption operative Verflechtung künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis vermuten, wie sie im Kontext der seit einigen Jahren virulent geführten Debatte um «künstlerische Forschung»¹²⁷ diskutiert wird.

Wie eine solche Verflechtung zu denken sein könne, führt die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner in ihrem Aufsatz *Tanzwissenschaft und Kunsttanz – reziprok?* näher aus. Ausgehend von der Beobachtung eines zunehmenden Rückgriffs zeitgenössischer Tanzproduktionen auf wissenschaftliche Theorien oder transdisziplinäre Konzepte, untersucht Thurner das gegenwärtige Verhältnis beider Disziplinen.¹²⁸ Dieser Rückgriff, so ihre Hypothese, sei dabei als demystifizierende Reaktion auf ein nach wie vor weit verbreitetes, essenzialistisches Tanzverständnis zu werten. Verstehe man Wissenschaft nämlich als Praxis des «Wissen Schaffen[s], also als epistemische oder heuristische Tätigkeit», seien Tanzproduktionen, die vor dem Hintergrund dieses weitläufigen Tanzverständnisses ihre Disziplin und die an sie herangetragenem Erwartungshaltungen mit den ihr eigenen Mitteln reflektieren, nach Ansicht Thurners durchaus als «wissenschaftsadäquat»¹²⁹ zu begreifen. Denn, so argumentiert Thurner: «Sie [die Tanzproduktionen; M.B.] hinterfragen Wissen, ver-rücken unsere Wahrnehmung und schaffen damit neues Wissen oder bieten sich für epistemisch diskursivierende Analysen an»¹³⁰ – wobei diese Diskursivierung wiederum den Rezipienten obliege.¹³¹ So stellt Thurner frappierende Ähnlichkeiten zwischen Tanz und Wissenschaft hinsichtlich der sie beschäftigenden Themen, Fragen und Probleme fest, und verdeutlicht dies anhand exemplarischer Analysen einiger Choreografien von Meg Stuart.¹³² «Nicht immer, aber oft», lautet deshalb Thurners Fazit,

treiben beide Disziplinen dieselben oder ähnliche Fragen um. Beide befinden sich jeweils im selben historischen und kulturellen Dispositiv, im Diskurs, sie reflektieren diesen und speisen ihn mit neuem Wissen oder mit weiteren Fragen. Dies kann in expliziter Auseinandersetzung geschehen, etwa wenn sich die Tanzwissenschaft auf Tanzstücke bezieht, [...] oder wenn sich die Tanzkunst auf Theorien stützt und diese nennt. Häufi-

126 Als zusätzliches Begleitprogramm zur ersten Inszenierung (mit Schauspieler_innen des Laboratorio per la Formazione dell' Attore) hielt Prof. Luigi Allegri, Dozent für Theatergeschichte an der Università degli Studi di Parma, am 26. Mai 1995 einen Vortrag mit anschließendem Publikumsgespräch. Während der Spielzeit beider Inszenierungen fand darüber hinaus eine Ausstellung von Kunststudierenden des L'Istituto P. Toschi (heute: Liceo Artistico Statale Paolo Toschi) unter Leitung der Bühnenbildnerin Giuliana Di Bannardo im Eingangsbereich des Lenz Teatro statt.

127 Da die Anzahl an Publikationen zu diesem Thema inzwischen beinahe unüberschaubar ist und weil es mir darüber hinaus in folgender Analyse nicht darum geht, Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* als Form künstlerischer Forschung zu qualifizieren, soll hier nur eine Auswahl solcher Arbeiten gegeben werden, die Tanz als eine Wissen-schaffende Praxis beziehungsweise als eine Form künstlerischen Wissens theoretisieren: Brandstetter/Klein 2013; Gehm et al. 2007; Huschka 2009b; Husemann 2009; Quinten/Schroedter 2016; Schulze/Traub 2003.

128 Vgl. Thurner 2014, S. 167.

129 Ebd., S. 169.

130 Ebd., S. 170.

131 Vgl. ebd., S. 169.

132 Vgl. ebd., S. 170–176.

ger jedoch sind sicherlich implizite Referenzen, die – bewusst oder unbewusst – nicht genannt werden, die aber dennoch einen Kontext beziehungsweise eben den Diskurs bilden, aus dem man weder als Wissenschaftlerin noch als Künstler heraustreten kann, der sich aber in produktiver Weise – gerade in der reziproken Auseinandersetzung – auch immer wieder anders und scheinbar neu zeigt.¹³³

Solche expliziten Auseinandersetzungen Lenz Rifrazionis mit dem wissenschaftlichen Diskurs – etwa in Form der expliziten Bezugnahme auf Umberto Eco, Julia Kristeva und John E. Gido – sind bereits erwähnt worden. Im Folgenden wird daher der Versuch unternommen, aufführungsanalytisch, sowie unter Hinzunahme von Archivmaterialien, implizite Referenzen der Adaption *Über das Marionettentheater* auf bestimmte in der Kleist-Forschung verhandelte Problem- und Fragestellungen zu identifizieren. Die Ausgangshypothese lautet dabei, dass zwischen Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* und der dekonstruktivistisch operierenden Literaturwissenschaft Reziprozität im Sinne Christina Thurners besteht, und zwar hinsichtlich ihrer je spezifischen Konzeptionen und Umsetzungen dekonstruktivistischer Verfahren.

Zur Identifizierung und Beschreibung ebensolcher Verfahren in der Adaption greife ich auf Hans-Thies Lehmanns für die Theaterwissenschaft richtungsweisenden Essay *Postdramatisches Theater* zurück. Zwar hat diese Publikation seit ihrer Erstveröffentlichung im Jahr 1999 eine durchaus kritische Rezeption erfahren, etwa hinsichtlich des dem Begriff der ‚Postdramatik‘ implizit zugrunde liegenden teleologischen Geschichtsverständnisses,¹³⁴ seiner Gültigkeit angesichts der zu Beginn des 21. Jahrhunderts erneut feststellbaren Hinwendung zur Dramenliteratur¹³⁵ sowie seiner Fähigkeit als Sammelbegriff, der Komplexität aller potenziell möglichen szenischen Transformationsprozesse zwischen Theatertexten und Aufführungspraktiken gerecht zu werden.¹³⁶ Für die Analyse von Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* erweist sich diese Publikation dennoch als hilfreich, und zwar im Hinblick auf die darin von Lehmann vorgeschlagenen Begrifflichkeiten zur Beschreibung spezifischer ästhetischer Verfahren, wie sie auf exemplarische Weise auch in der Adaption Lenz Rifrazionis zum Tragen kommen.

Seinen Essay leitet Lehmann zunächst mit der Feststellung ein, das Theater weise ab den 1970er-Jahren bis in die 1990er-Jahre hinein zunehmend selbstreflexive,

133 Thurner 2014, S. 176 f. In seiner erstmals 1962 auf Italienisch veröffentlichten Studie *Das offene Kunstwerk* konstatiert Umberto Eco ebensolche Referenzen, die er «Strukturanalogien» nennt (Eco 1977, S. 52. Hervorhebung im Original), geht aber nicht von einem Reziprozitätsverhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft aus, sondern spricht der Kunst lediglich das Potenzial zu, Wissenschaft – als einzig «autorisierte[n] Bereich der Welterkenntnis» (ebd., S. 46) – strukturell widerzuspiegeln. Kunst ist Eco zufolge immer nur «epistemologische Metapher» (ebd., S. 46) und nie selbst erkenntnisgenerierend. Erwähnenswert ist dies deshalb, weil Lenz Rifrazioni – die explizit Umberto Eco als intellektuelle Bezugsgröße ausweisen – mit ihrem Anspruch, mit künstlerischen Mitteln wissenschaftend zu sein, die von Eco aufrechterhaltene Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft hinterfragen.

134 Vgl. Kotte 2012, S. 111.

135 Vgl. Weiler 2014, S. 265.

136 Vgl. Tigges 2008, S. 25.

selbstthematizierende Tendenzen auf.¹³⁷ Insbesondere das Verhältnis von Dramentext und Theater text gerade während dieser Zeit in den Fokus und werde zum Thema und Inhalt der Darstellung selbst.¹³⁸ Galt bis anhin, es handle sich bei Theater um die Umsetzung literarischer Vorlagen, hinterfragt das von Lehman als postdramatisch bezeichnete Theater die Dominanz des Dramentexts als eine die Inszenierungspraxis anleitende Referenzgröße und relegiert diesen zu einem szenischen Gestaltungsmittel *inter pares*:¹³⁹ «[N]icht mehr die Frage steht im Vordergrund, ob und wie das Theater adäquat dem alles überstrahlenden Text «entspricht». Vielmehr werden die Texte befragt, ob und wie sie geeignetes Material für die Realisierung eines theatralen Vorhabens sein können.»¹⁴⁰ Beim postdramatischen Theater handelt es sich also nicht, wie Lehmann präzisiert, um «ein Theater, das beziehungslos «jenseits» des Dramas steht. Es kann vielmehr begriffen werden als Entfaltung und Blüte eines Potentials des Zerfalls, der Demontage und *Dekonstruktion* im Drama selbst».¹⁴¹ Zwar zielt Lehmanns *Postdramatisches Theater* explizit nicht auf eine «umfassende Inventarisierung»¹⁴² der unterschiedlichen Ausprägungen und Stiltzüge dieser neuen Theaterform. Seine Studie ist dennoch «auf Nutzung angelegt»,¹⁴³ und zwar insofern, als die von ihm bereitgestellten Beschreibungskriterien und Begriffe als «*Seh-Anleitung*»¹⁴⁴ zur besseren Erfahrbarkeit und Diskursivierbarkeit postdramatischen Theaters und seiner jeweiligen ästhetischen Verfahren dienen. Mithilfe dieser Begriffsmatrix und anhand von Aufführungsaufzeichnungen¹⁴⁵ sollen im Folgenden solche ästhetischen Verfahren der Adaption Lenz Rifrazionis beschrieben werden, in denen das für das postdramatische Theater paradigmatische, dekonstruktive Verhältnis zwischen dem adaptierten Text und dem Theater text offenbar wird. Anschließend wird zu erläutern sein, inwiefern diese Verfahren strukturelle Ähnlichkeit zu dekonstruktivistischen Methoden der Literaturwissenschaft aufweisen und inwieweit damit die essenzialis-

137 Vgl. Lehmann 2015, S. 13.

138 Vgl. ebd.

139 Vgl. ebd., S. 20f., 73, 146.

140 Ebd., S. 92.

141 Ebd., S. 68. Hervorhebung M.B.

142 Ebd., S. 15.

143 Ebd., S. 16.

144 Ebd., S. 139. Hervorhebung im Original.

145 Die Videodokumentation dieser Adaption umfasst drei Aufführungsaufzeichnungen im VHS-C Format und in guter Aufnahmequalität. Es handelt sich bei diesen um nicht durchgehende, teilweise mobile Aufnahmen mit wechselndem Fokus, bei denen unklar ist, ob sie während einer oder mehrerer Vorstellungen angefertigt wurden und ob sie den Aufführungsverlauf chronologisch abbilden. Darüber hinaus geben die Aufzeichnungen keinen Aufschluss über das genaue Verhältnis der sich in den drei simultan bespielten Bühnenräumen jeweils ereignenden szenischen Vorgänge zueinander. Ungeachtet dieser Einschränkungen besitzt die im Folgenden beschriebene und analysierte Sequenz eine hohe Aussagekraft im Hinblick auf das in diesem Kapitel verfolgte Erkenntnisinteresse, solche inszenatorischen Strategien zu identifizieren und zu semantisieren, die Hans-Thies Lehmann als für das postdramatische Theater paradigmatisch erachtet. Die relative Kürze der Beschreibung dieser immerhin 20-minütigen Sequenz, deren Ästhetik repräsentativ ist für alle weiteren aufgezeichneten Sequenzen, rechtfertigt sich dabei dadurch, dass sich gerade in dieser Prägnanz die spezifische Umgangsweise Lenz Rifrazionis mit dem Text *Über das Marionettentheater* auf exemplarische Weise nachvollziehen lässt.

tische Vorstellung de Mans von Tanz als ästhetische Ideologie par excellence im Tanz selbst hinterfragt wird.

In einem leicht verdunkelten, engen Korridor sitzen acht Zuschauende dicht zusammengerückt entlang einer weiß gestrichenen Wand. Unmittelbar vor ihren Füßen liegen zwei Frauen reglos bäuchlings aufeinander.¹⁴⁶ Sie tragen weiße Kleider und Samthandschuhe, ihre Gesichter sind ebenfalls weiß geschminkt. Am hinteren Ende des Korridors laufen in Decke und Wänden verankerte Stahlseile zu einem sternförmigen Geflecht zusammen, das zugleich die äußerste Grenze dieses gemeinsam von den Zuschauenden und den Frauen geteilten Raums markiert. Dahinter stehen zwei hintereinander gereihte schwarze Holztische, die den Agierenden später als erhöhte Spielfläche dienen (Abb. 1). Das andere Ende des Korridors ist offen und ermöglicht den Blick in den angrenzenden, simultan bespielten Bühnenraum. Die anfänglich herrschende Stille wird zuerst nur von der betonten Atmung der Frauen durchbrochen. Kurz darauf sind melodiös aneinandergereihte, sonore Klänge wie von Streichinstrumenten zu hören, dazu Stimmen weiblichen Timbres, die, zwischen Deutsch und Italienisch wechselnd, kraftvoll, aber monoton Wörter artikulieren: «Winter – inverno – 1801 – 1801 – eines Abends – una sera – seit Kurzem – da poco [...]».¹⁴⁷ Zeitgleich mit dem Einsatz dieser die gesamte szenische Sequenz durchziehenden, in ihrer Lautlichkeit invarianten Toneinspielung regt sich das am Boden liegende Paar. Ihre schnörkellosen, erdschweren Bewegungen scheinen vom Prinzip alternierender Anziehung und Abstoßung durchzogen: Sie stoßen sich voneinander ab, fangen einander auf, drücken sich gegenseitig zu Boden, richten sich auf, springen in die Höhe und fallen erneut zu Boden. Ihre anfangs gedehnten, von Pausen unterbrochenen Bewegungen wirken zunächst statuarisch, werden jedoch durch kürzer werdende Intervalle und größer werdende Bewegungsamplituden zunehmend dynamisiert. Ihre Anstrengung ist hörbar, ihre intensiverte Atmung beinahe so laut wie die eingespielten Stimmen: «Gesetz – legge – Krümmung – curvatura – Ordnung – ordine – Fall – caso – Form – forma [...]». Zunächst noch im gemeinsamen Raum mit den Zuschauenden agierend, weiten sie ihren Aktionsradius bald auf die hinter dem Stahlgeflecht stehenden Holztische aus. Von hier aus gelangen sie auf die Stahlseile, legen sich auf sie, hangeln sich an ihnen entlang, ziehen sich an ihnen empor, wippen an ihnen hin und her oder lassen sich von ihnen herabfallen. Nur kurz interagieren sie – bei gleichbleibend gravitierender Bewegungsqualität – mit Agierenden aus dem benachbarten Bühnenraum, die in den Korridor eindringen. Plötzlich rennen alle an ihren Ausgangspunkt zu Beginn der Sequenz zurück und nehmen ihre anfänglichen Positionen wieder ein. Die Zuschauenden verlassen den Raum.

Die beschriebene Sequenz verdeutlicht exemplarisch die dramaturgische Organisation der Adaption entlang der sich gegenseitig bedingenden Zeichensysteme «Raum»,

146 Die Identität dieser beiden Frauen ließ sich nicht eindeutig ermitteln.

147 Laut Sandra Soncini, Choreografin des Laboratorio di Drammaturgia della Danza, aus dem diese Aufführung hervorging, handelt es sich hierbei um die Einspielung einer Tonaufnahme, die während des vorgängigen Workshops mit Schauspieler_innen angefertigt wurde.



Abb. 1: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Raum I, aufgenommen während einer Kostümprobe mit Schauspielerinnen des ersten Workshops (Monika Thiele und Elisa Cecere). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma.

«Klang» und «Körper»,¹⁴⁸ wie im Folgenden deutlich wird. Beginnend bei ersterem Zeichensystem, ist zunächst auf die Einlassmodalitäten dieser Produktion hinzuweisen. So werden die Zuschauenden noch vor Beginn der Aufführung in Gruppen geteilt, indem sie je einen Papierzettel mit einer darauf abgedruckten Ziffernfolge ausgehändigt bekommen, die sie einer von drei Gruppen zuordnet und die die Reihenfolge der von den Gruppen zu besuchenden Räume angibt (Abb. 2 und 3). Die Zuschauenden werden so bereits zu Beginn in eine Raumdramaturgie eingebunden, in der sie selbst körperlich aktiv sind, statt einen fixen Beobachterstandort einzunehmen. Darüber hinaus ist die konventionelle Trennung von Spiel- und Zuschauerraum aufgrund der physischen Nähe der Agierenden und Zuschauenden während der Aufführung partiell aufgehoben. Diese Dynamisierung der Zuschauerbewegung sowie die Verringerung der proxemischen Distanz zwischen Agierenden und Zuschauenden

148 Die spezifische Materialität einer jeden Aufführung konstituiert sich Erika Fischer-Lichte zufolge über die sich je bedingenden Dimensionen der Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit (vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 127–239), wobei Zeitlichkeit – die aus bereits erwähnten Gründen in der folgenden Analyse nicht berücksichtigt werden kann – die grundsätzliche Möglichkeitsbedingung dieser drei Konstituenten von Materialität darstellt (vgl. ebd., S. 227). Diese transitorische, einzig im Moment ihrer performativen Hervorbringung verfügbare Materialität entzieht sich dem retrospektiven Zugriff und ist auf mediatisierte Weise, also anhand von Dokumenten wie den hier verwendeten Aufführungsaufzeichnungen, nur approximierbar (vgl. ebd., S. 128).

erzeugen eine spezifische Räumlichkeit, die sich mit Lehmann als eine des gemeinsam «geteilten» Raums¹⁴⁹ auffassen lässt. Zugleich stellt die Adaption aber auch einen «metonymisch[n] Raum»¹⁵⁰ her, der – anders als der «geteilte Raum» – sich nicht durch physische Parameter wie Distanz und Dynamik, sondern phänomenal durch die durch ihn ermöglichte qualitative Raumerfahrung auszeichnet. So definiert Lehmann diesen auch als «szenischen Raum, der nicht seine Hauptbestimmung darin hat, für eine andere fiktive Welt symbolisch einzustehen, sondern als realer Teil und als Fortsetzung des Theaterraums hervorgehoben und besetzt [wird]».¹⁵¹

Dass die Adaption *Über das Marionettentheater* als ein solcher metonymischer Raum begriffen werden kann, hängt dabei wesentlich mit dem entfiktionalisierenden Umgang Lenz Rifrazionis mit dem adaptierten Text zusammen. Denn die Reihung der in der eingespielten Tonaufnahme artikulierten Einzelwörter, die Kleists *Über das Marionettentheater* entstammen, ist nicht zufällig. Vielmehr liegt ihr ein Skript zugrunde, das einer spezifischen, auf akribischer Textanalyse basierenden Logik folgt: Für jede der vier Episoden (I–IV) des Texts wurden lexikalische Einheiten entlang folgender Kategorien isoliert und tabellarisch geordnet: Come (wie), Quando (wann), Dove (wo), Chi (wer), Cosa (was). Das sich aus diesem Analyseverfahren ergebende, 16 maschinell angefertigte Seiten umfassende Dokument (Abb. 4 und 5) stellt dabei weniger eine Inventarisierung der den Text konstituierenden Wörter dar als vielmehr ein Arrangement und damit eine Restrukturierung desselben. Dies insofern, als die Reihung der Lexeme innerhalb der jeweiligen Kategorien zwar ihre chronologische Abfolge im Text reproduziert, nicht aber die narrative Ordnung des Texts selbst. Die eingespielte Textrezitation wiederum folgt diesem Skript ebenfalls nicht linear. So werden nicht etwa alle unter Come I–IV erfassten Wörter hintereinander gesprochen, sondern nach Abschluss einer Kategorie pro Episode werden beide Ebenen gewechselt, sodass sich eine für den Zuschauer/-hörer unvorhersehbare chiastische Abfolge ergibt: Dove III – Quando I – Chi IV – usw.¹⁵² Statt als Vorlage zur Herstellung einer fiktionalen Diegese verwendet, wird der Text durch das Herauslösen lexikalischer Einheiten der Konsistenz seiner Zeichenfolge und damit seiner Integrität als Text beraubt. Die solcherart reduzierend und restrukturierend verfahrenende Adaption nimmt den Text dabei durchaus wörtlich, indem sie ihn «Wort für Wort»¹⁵³ wie-

149 Lehmann 2015, S. 221. An dieser Stelle ist eine terminologische Erläuterung nötig: Erika Fischer-Lichte differenziert zwischen geometrischen und performativen Räumen, die jedoch beide als Möglichkeitsbedingung zur performativen Herstellung von Räumlichkeit zu betrachten sind. Sie identifiziert drei Verfahren zur Herstellung von Räumlichkeit, denen jedoch gemeinsam ist, dass Räumlichkeit immer erst in und durch die sich gegenseitig bedingende Bewegung und Wahrnehmung von Agierenden und Zuschauenden entsteht (vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 187, 192, 199). Insofern die von Lehmann als «geteilt» beziehungsweise als «metonymisch» bezeichneten Räume jeweils ein ebensolches Verhältnis zwischen Bewegung und Wahrnehmung zwischen Agierenden und Zuschauenden zum Ausdruck bringen, sind sie als Synonyme für die geometrischen beziehungsweise performativen Räume Fischer-Lichtes zu verstehen.

150 Lehmann 2015, S. 287.

151 Ebd., S. 288.

152 Die genaue Abfolge lässt sich aufgrund Unterbrechungen in der Aufzeichnung nicht mehr ermitteln.

153 Von Kleist 2013, S. 15.

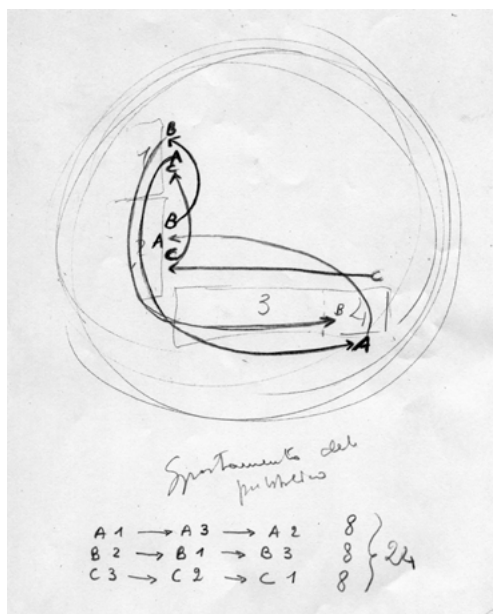


Abb. 2: Über das Marionettentheater (Lenz Rifrazioni); Konzeptskizze der Publikumsbewegung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma.

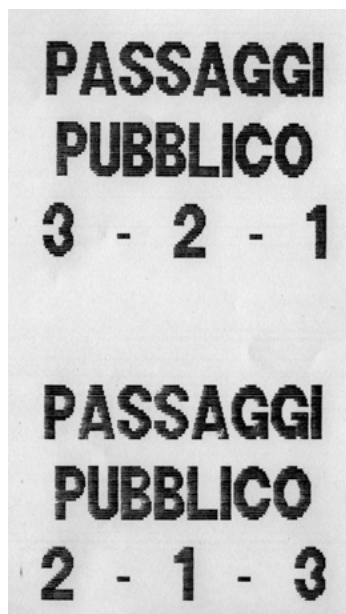


Abb. 3: Über das Marionettentheater (Lenz Rifrazioni); Handzettel mit Angabe der Reihenfolge der vom Publikum zu besuchenden Räume. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma.

dergibt. Hervorgehoben wird durch diese Reduktion des Texts auf Lexeme dabei zum einen die spezifische Stimmlichkeit ihrer bilingualen Artikulation, die, zusammen mit den sie begleitenden Saitenklängen, die Lautlichkeit der Adaption ausmacht: Es findet eine für das postdramatische Theater typische «Musikalisierung»¹⁵⁴ des Texts statt. Und zum anderen – und das ist für die hier zu untersuchende Reziprozität von Wissenschaft und Tanz von besonderer Bedeutung – wird durch die Reduktion und Restrukturierung des Texts dessen intrinsische Qualität als eine in *Différance* gründende Wortverkettung herausgestrichen. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden nachvollziehbar gemacht werden.

Jacques Derrida zufolge bezeichnet der Begriff «*Différance*» die grundsätzliche Austauschbarkeit von Bezeichnetem und Bezeichnendem im differenziellen System der Sprache. «Kein Element», so präzisiert Derrida diesen Gedanken,

kann je die Funktion eines Zeichens haben [d. h. bedeuten; M.B.], ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes «Element» – Phonem oder Graphem – aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der *Text*, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht.¹⁵⁵

Lenz Rifrazioni inszenieren in ihrer Adaption ein ebensolches «Spiel der Differenzen»,¹⁵⁶ indem sie die den Text *Über das Marionettentheater* konstituierende Wortfolge auflösen und in eine entnarrativierte, entdialogisierte Wortkette transformieren. Interessant ist dabei im Hinblick auf die Frage nach der Reziprozität von Tanz und Wissenschaft, dass der Eingriff Lenz Rifrazionis in die Textökonomie von *Über das Marionettentheater* genau jenes poetische Verfahren vorwegzunehmen scheint, dessen sich auch der Kleist-Forscher und Essayist László Földényi in seinem 1999 erschienenen Buch *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter* bedient, indem er dieses «wie ein Wörterbuch mit aufeinander verweisenden Lemmata organisiert».¹⁵⁷ Mit diesem Verfahren, bei dem die Bedeutung einzelner Begriffe stets nur im Rückgriff auf weitere Einträge erschlossen werden kann, trägt Földényi der Einsicht Paul de Mans Rechnung, dass sich jedes hermeneutische Unterfangen aufgrund der Mehrdeutigkeit von Sprache unvermeidlich in Widersprüche verstricken muss.¹⁵⁸ Dabei ist es gerade diese Verstrickung im «Netz der Wörter»,¹⁵⁹ die Lenz Rifrazioni in ihrer Adaption *Über das Marionettentheater* mit Bühnenbildnerischen Mitteln versinnbildlichen, und zwar in jenem Geflecht aus Drahtseilen, in das sich die Akteurinnen in der eben beschriebenen Aufführungssequenz verfangen (siehe Abb. 1) und das sich spinnwebenartig in die weiteren Aufführungsräume fortsetzt. Nicht zufällig, meine ich, geben Lenz Rifrazioni diesem ersten Raum (*corridoio*), in dem das Stahlgeflecht seinen Ausgangspunkt hat, denn auch den Beinamen «differenza».¹⁶⁰

Zur erwähnten Musikalisierung der Adaption tragen die Agierenden aber auch durch ihre Körperbewegungen bei: durch ihr dumpfes Aufprallen auf dem Boden, das Knarren der Holztische unter ihrem Gewicht, oder etwa durch das Verschieben kleiner Holzpodeste. Diese Körperbewegungen erzeugen jedoch auch eine für die Adap-

155 Derrida 1986, S. 66 f. Hervorhebung im Original. Auf die Implikation, der Zeichenbegriff selbst werde durch eine solche Bestimmung obsolet, erwidert Jonathan Culler: «Dies bedeutet nicht, der Begriff des Zeichens könnte oder sollte über Bord geworfen werden; ganz im Gegenteil ist die Unterscheidung zwischen dem, was bezeichnet, und dem, was bezeichnet wird, für jedes Denken wesentlich. Aber aus der rein differentiellen, nicht-substantiellen Natur des Zeichens folgt, daß die Beziehung Signifikant – Signifikat nicht substantieller Art ist und das, was wir an irgendeiner Stelle vielleicht als Signifikat identifizieren, auch ein Signifikant ist. Es gibt keine endgültigen Bedeutungen, die die Bewegung des Bezeichnens anhalten.» (Culler 1999, S. 209)

156 Derrida 1986, S. 66.

157 Boernchen 2013, S. 391. Vgl. Földényi 1999.

158 Vgl. ebd.

159 Ebd.

160 Unveröffentlichtes Konzeptpapier, undatiert.

= fare un solo di un'azione

COPIE	
Primo +1+1+1+1	Secundo
Shoordinativa	ultimo +1+1
1a +1	+ ellittica
2a +1	2 Naturale +1+1
3a +1	1 Unico +1+1+1
4a +1	1 Unico +1+1
5a +1	1 Unico +1+1
6a +1	1 Unico +1+1
7a +1	1 Unico +1+1
8a +1	1 Unico +1+1
9a +1	1 Unico +1+1
10a +1	1 Unico +1+1
11a +1	1 Unico +1+1
12a +1	1 Unico +1+1
13a +1	1 Unico +1+1
14a +1	1 Unico +1+1
15a +1	1 Unico +1+1
16a +1	1 Unico +1+1
17a +1	1 Unico +1+1
18a +1	1 Unico +1+1
19a +1	1 Unico +1+1
20a +1	1 Unico +1+1
21a +1	1 Unico +1+1
22a +1	1 Unico +1+1
23a +1	1 Unico +1+1
24a +1	1 Unico +1+1
25a +1	1 Unico +1+1
26a +1	1 Unico +1+1
27a +1	1 Unico +1+1
28a +1	1 Unico +1+1
29a +1	1 Unico +1+1
30a +1	1 Unico +1+1
31a +1	1 Unico +1+1
32a +1	1 Unico +1+1
33a +1	1 Unico +1+1
34a +1	1 Unico +1+1
35a +1	1 Unico +1+1
36a +1	1 Unico +1+1
37a +1	1 Unico +1+1
38a +1	1 Unico +1+1
39a +1	1 Unico +1+1
40a +1	1 Unico +1+1
41a +1	1 Unico +1+1
42a +1	1 Unico +1+1
43a +1	1 Unico +1+1
44a +1	1 Unico +1+1
45a +1	1 Unico +1+1
46a +1	1 Unico +1+1
47a +1	1 Unico +1+1
48a +1	1 Unico +1+1
49a +1	1 Unico +1+1
50a +1	1 Unico +1+1
51a +1	1 Unico +1+1
52a +1	1 Unico +1+1
53a +1	1 Unico +1+1
54a +1	1 Unico +1+1
55a +1	1 Unico +1+1
56a +1	1 Unico +1+1
57a +1	1 Unico +1+1
58a +1	1 Unico +1+1
59a +1	1 Unico +1+1
60a +1	1 Unico +1+1
61a +1	1 Unico +1+1
62a +1	1 Unico +1+1
63a +1	1 Unico +1+1
64a +1	1 Unico +1+1
65a +1	1 Unico +1+1
66a +1	1 Unico +1+1
67a +1	1 Unico +1+1
68a +1	1 Unico +1+1
69a +1	1 Unico +1+1
70a +1	1 Unico +1+1
71a +1	1 Unico +1+1
72a +1	1 Unico +1+1
73a +1	1 Unico +1+1
74a +1	1 Unico +1+1
75a +1	1 Unico +1+1
76a +1	1 Unico +1+1
77a +1	1 Unico +1+1
78a +1	1 Unico +1+1
79a +1	1 Unico +1+1
80a +1	1 Unico +1+1
81a +1	1 Unico +1+1
82a +1	1 Unico +1+1
83a +1	1 Unico +1+1
84a +1	1 Unico +1+1
85a +1	1 Unico +1+1
86a +1	1 Unico +1+1
87a +1	1 Unico +1+1
88a +1	1 Unico +1+1
89a +1	1 Unico +1+1
90a +1	1 Unico +1+1
91a +1	1 Unico +1+1
92a +1	1 Unico +1+1
93a +1	1 Unico +1+1
94a +1	1 Unico +1+1
95a +1	1 Unico +1+1
96a +1	1 Unico +1+1
97a +1	1 Unico +1+1
98a +1	1 Unico +1+1
99a +1	1 Unico +1+1
100a +1	1 Unico +1+1

Abb. 4: Über das Marionettentheater (Lenz Rifrazioni); handschriftliche Sequenzialisierung der im gleichnamigen Text Heinrich von Kleists verwendeten Adjektive. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma.

COME I *

öffentlichen	pubblico (aperto)
erster +	primo
aussersordentliches	straordinario (fuori da)
erstaut	meravigliato
mehrere	molteplici
kleine	piccole
dramatische	drammatiche
viel	molto
unendlich	infinito
mancherlei	parecchie
blicker +	nudo/nero
sedentare	singolare
einige +	alcuni - qualche
kleineren	più piccole
gratios	graziose (latinissimo)
vier	quattro
raschen	rapido
hässcher	più delizioso
möglich	possibile
einzelnen +	single
	singolo
	diversi
verschiedenen	sufficiente
genug	qualche
leind ein	meccanico
mechanische + +	semplice
einfach +	retta
graden +	nudo/nero
	casuale/accidentale
	ritisch
	ähnlich
	simile
	alcuni - qualche
leicht	meccanico
	leggero/facile
	molto semplice
	retta
krume	curva
	primo
zweiten	secondo
letzten +	ultimo
elyptisch	ellittica
menschlichen	umano
naturliche	naturale
grosse	grande
ändern + + +	altro
sehr	molto
geheimnisvoll	misterioso (pieno di)
	altro
	altro
	altre
	senza spirito (materiale)
geistlosen	

Abb. 5: Über das Marionettentheater (Lenz Rifrazioni); maschinell angefertigte Sequenzialisierung der im gleichnamigen Text Heinrich von Kleists verwendeten Adjektive. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma.

tion spezifische Körperlichkeit. Augenscheinlich banal, bedeuten diese Bewegungen zunächst nur das, was sie vollziehen: Sie sind performativ, das heißt zugleich selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend.¹⁶¹ Statt über sich selbst hinaus zu bedeuten, lenken sie die Aufmerksamkeit auf ihre spezifische Eigenqualität sowie auf die individuelle Physis der Agierenden. Hierbei handelt es sich um ein von Lehmann als «Selbst-Dramatisierung der Physis»¹⁶² bezeichnetes Verfahren zur Erzeugung einer «autosuffizienten Körperlichkeit»,¹⁶³ mittels derer Lehmann zufolge jegliche Semiose unterbunden wird.¹⁶⁴ Dass eine solche Körperlichkeit tatsächlich den Pro-

161 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 145.

162 Lehmann 2015, S. 369. Hervorhebung im Original.

163 Ebd., S. 163. Hervorhebung im Original.

164 Lehmann schreibt: «Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine Präsenz aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, so wird seine Fähigkeit bewußt, alle Semiose zu stören und zu unterbrechen, die von Struktur, Dramaturgie und Sprachsinn ausgehen mögen. Seine Anwesenheit ist deshalb stets – Sinn-Pause.» (Ebd., S. 368. Hervorhebung im Original)

zess der Bedeutungsgenese gänzlich zu suspendieren imstande ist, ist allerdings zu relativieren. Denn gerade solche selbstreferenziellen Bewegungen eröffnen laut Erika Fischer-Lichte den Zuschauenden die Möglichkeit, sie als indeterminierte Signifikanten wahrzunehmen und assoziativ mit einer potenziell unausschöpflichen Fülle an Signifikaten zu verbinden, was vielmehr zu einer Pluralisierung der Bedeutungsmöglichkeiten führt.¹⁶⁵ Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Monochromie des szenischen Raums, die Monotonie der Klangebene und die Selbstreferenzialität der Körper in Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* die Zuschauenden mangels eindeutiger Semantisierungsangebote auf ihre Strukturwahrnehmung zurückwerfen.¹⁶⁶ Gerade dadurch jedoch wirkt die Adaption simultan bedeutungsreduzierend wie -proliferierend, indem sie den Zuschauenden eine aktive Rolle im Prozess der Bedeutungsgenerierung zuschreibt und diese dazu auffordert, selbst syntagmatische wie paradigmatische Verknüpfungen innerhalb und zwischen den dominanten theatralen Zeichensystemen «Raum», «Klang» und «Körper» herzustellen.

Inwiefern nun stehen die hier beschriebenen ästhetischen Verfahren, die jenes dekonstruktive Verhältnis zwischen dem adaptierten Text und dem Theatertext aufweisen, das laut Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater paradigmatisch ist, in einem reziproken Verhältnis zur dekonstruktivistisch verfahrenen Literaturwissenschaft? Immerhin handelt es sich, wie Christina Thurner anmerkt, bei Literaturwissenschaft und Tanz um ganz unterschiedliche epistemische Bereiche mit je eigenen Methoden.¹⁶⁷ Abschließend soll gezeigt werden, dass ihre Reziprozität in der Tat keineswegs in der Deckungsgleichheit ihrer jeweiligen Methoden gründet – wohl aber in der rezeptionsästhetischen Stoßrichtung ebendieser Methoden, die auf je eigene Weise den Lektüreakt reflektieren und diesen damit ihren Lesenden als solchen bewusst machen. Um diese Differenzen und Gemeinsamkeiten anschaulich zu machen, wende ich mich im Folgenden noch einmal dem Aufsatz Paul de Mans zu und arbeite dessen zentrales argumentatives Vorgehen heraus, um dieses mit den eben beschriebenen ästhetischen Verfahren Lenz Rifrazionis zu kontrastieren.

Der Großteil dekonstruktivistisch verfahrenender Literaturkritik sagt, so der Literaturtheoretiker Jonathan Culler, weniger etwas über die Bedeutung literarischer Werke als über das Lesen derselben aus.¹⁶⁸ Auch Pil Dahlerup stellt fest, dass dekonstruktivistische Leseweisen «die Augen des Lesers nicht so sehr für [die] Bedeutung des Textes als vielmehr für die Voraussetzungen seiner Bedeutungsbildung öffnen».¹⁶⁹ Eine ebensolche rezeptionsästhetische Rekonfiguration des Verhältnisses zwischen Kleists Text und der/m Lesenden vollzieht auch Paul de Man in seinem Aufsatz *Ästhetische Formalisierung. Kleists «Über das Marionettentheater»*. Ausgangspunkt dieser Rekonfiguration ist dabei folgende Beobachtung de Mans: «[O]bwohl sich behaupten läßt, daß das *Marionettentheater vom Beweis* handelt, ist es selbst nicht

165 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 243f.

166 Vgl. Lehmann 2015, S. 168.

167 Vgl. Thurner 2014, S. 170.

168 Vgl. Culler 1999, S. 30.

169 Dahlerup 1998, S. 55.

als ein solcher aufgebaut, sondern als eine – sehr vertrackte – Geschichte oder Trope eines solchen Beweises.»¹⁷⁰ Der Dialog zwischen Herrn C. und der Erzählinstanz erweist sich damit als ausgesprochen paradox. Indem sich die Erzählinstanz von Herrn C. vom schier Unglaublichen überzeugen lässt, wird, so de Man, der «Verlust an hermeneutischer Kontrolle selbst als eine Szene hermeneutischer Persuasion inszeniert».¹⁷¹ Diese Paradoxie hat dabei eine wichtige rezeptionsästhetische Konsequenz zur Folge. Denn: «Wenn ein Prozeß der Überzeugung zu einer Szene der Überzeugung werden muß, dann ist man nicht mehr einfach überzeugt von seinem Überzeugungscharakter».¹⁷² Die einzelnen Episoden von *Über das Marionettentheater*, in denen der Erzählinstanz wie auch dem Lesenden scheinbar eine ästhetische Bildung hinsichtlich der Herstellbarkeit von Anmut zuteil wird, lassen sich aufgrund ihrer nur oberflächlichen Stichhaltigkeit als «Szene[n] des *Lesens*»¹⁷³ begreifen, in denen der Akt des Lesens selbst als Prozess des hermeneutischen Nachvollzugs narrativer Beweisführung, als Prozess einer vom Text selbst angeleiteten und vom Lesenden vollzogenen Bedeutungsfixierung ausgestellt wird. Gerade aber dieser Prozess des Lesens als Determination einer vermeintlich im Text verankerten Bedeutung wird wiederum im Text selbst problematisiert, und zwar gerade durch den infiniten Regress seiner Beweisführung. «In dem Augenblick» nämlich, «in dem der Erzähler im Gewande eines Zeugen erscheint und die Ereignisse als treue Nachahmung erzählt, bedarf es eines weiteren Zeugen, der sich für die Verlässlichkeit des ersten verbürgt».¹⁷⁴ In diesem Regress gründet de Man zufolge die strukturelle Zirkularität des Texts, die die Lesenden immer wieder zur Frage nach der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanzen sowie der erzählten Anekdoten zurückführt und damit jeden Versuch einer eindeutigen Bedeutungsfixierung kompromittiert.

Während de Man also die in *Über das Marionettentheater* erkennbare Ironisierung literarischer Plausibilisierungsstrategien fokussiert, heben Lenz Rifrazioni die dem Text inhärente *Différance* performativ hervor. Trotz dieser methodischen Differenzen besteht ihre Gemeinsamkeit jedoch darin, dass sie beide darauf abzielen, das Verhältnis von Text und Lesenden neu zu konfigurieren, indem sie Letztere sich selbst in ihrer Funktion als Lesende erfahren lassen. Denn Lenz Rifrazionis Adaption verlangt von ihren Zuschauenden genau das ab, was der Text *Über das Marionettentheater* laut der Germanistin Alexandra Rassidakis seinen Lesenden selbst zumutet, nämlich, «sich [...] nicht mir einer passiven Zuschauerrolle zufrieden zu geben, sondern [...] sich hermeneutisch zu betätigen».¹⁷⁵ Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* legt den Zuschauenden keine bevorzugte Interpretationsweise nahe – obgleich die Adaption selbst auf einer ebensolchen beruht, wie einleitend festgestellt wurde –, sondern eröffnet ihnen durch die Pluralisierung des Bedeutungsangebots die Möglichkeit,

170 De Man 1988, S. 210. Hervorhebung im Original.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 211.

173 Ebd., S. 212. Hervorhebung im Original.

174 Ebd., S. 216f.

175 Rassidakis 2013, S. 52.

sich selbst als konstitutives Element der Bedeutungs-genese wahrzunehmen. In dem Maße, wie die Textbedeutung nicht mehr als Eigenschaft des Texts selbst, sondern als kreativ-intellektuelle Leistung der Rezipienten erkannt wird, verändert sich der Status derselben von passiv Rezipierenden zu aktiv Mitproduzierenden.¹⁷⁶ Die Adaption, die vorgibt, eine schauspiel- beziehungsweise tanzpädagogische Auseinandersetzung mit der als «paradosso» verstandenen und als «provocazione kleistiana»¹⁷⁷ bezeichneten These Kleists hinsichtlich der umgekehrten Proportionalität von Grazie und Bewusstsein zu sein, formuliert in ihrer Restrukturierung und Entnarrativierung des Texts selbst eine Provokation an die Zuschauenden, indem sie diese zwingt, ihrem veränderten Status als Bedeutungsproduzenten Rechnung zu tragen. Die Adaption stellt damit selbst eine Paradoxie dar, da gerade ihre semantische Offenheit den Zuschauenden «viel gebieterischer eine bestimmte Rolle aufzwingt, als dies beim geschlossenen Werk der Fall ist».¹⁷⁸ Implizite Reziprozität zwischen der jeweils auf eigene Weise dekonstruktivistisch verfahrenen Adaption und der Literaturwissenschaft besteht also in ihrer jeweiligen rezeptionsästhetischen Rekonfiguration des Verhältnisses zwischen Text und Rezipient.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Der im Untertitel der Adaption signalisierten terminologischen Annäherung von Wissenschaft und Kunst liegt ein für die Künstlergruppe Lenz Rifrazioni programmatischer epistemischer Anspruch zugrunde, Wissen-schaffend mit künstlerischen Mitteln zu verfahren. Dieses Selbstverständnis wird explizit artikuliert beziehungsweise ausgestellt, beispielsweise durch die Anerkennung bestimmter Forschender wie Umberto Eco und Julia Kristeva als intellektuelle Bezugsgrößen, durch den Einbezug wissenschaftlicher Literatur bei der Konzeptionierung und Gestaltung der Adaption sowie durch die Kontextualisierung der Adaption mittels eines wissenschaftlichen Vortrags. Implizite Reziprozität zwischen der Adaption Lenz Rifrazionis und der dekonstruktivistisch verfahrenen literaturwissenschaftlichen Analyse von *Über das Marionettentheater* wiederum besteht in ihrer jeweiligen Hervorhebung und Sichtbarmachung der Indetermination des hermeneutischen Akts. Die Adaption Lenz Rifrazionis ist deshalb insofern als «wissenschaftsadäquat»¹⁷⁹ zu begreifen, als sie mit ihren eigenen Mitteln nicht nur Erkenntnisse der dekonstruktivistisch perspektivierten Kleist-Forschung performativ sichtbar macht, sondern dabei zugleich der in der Kleist-Forschung weitläufig vertretenen, in wissenschaftlichen Pathosformeln zum Ausdruck kommenden Auffassung, im Tanz fielen referenzielle und ästhetische Zeichenebenen zusammen, demonstrativ widerspricht.

176 Vgl. Culler 1999, S. 39; Dahlerup 1998, S. 2.

177 Siehe das dieses Kapitel einleitende Zitat.

178 Culler 1999, S. 76.

179 Thurner 2014, S. 169.

2.2 Inszenierung der Anmutsproduktion¹⁸⁰

2.2.1 Tanzhistoriografische Traditionslinien

Die Adaption Lenz Rifrazionis wurde mit einer Diskussion der Theatralitätstrobe und ihrer verschiedenen Ausprägungen im Forschungsdiskurs zu *Über das Marionettentheater* gerahmt – einer Trope, deren vorwiegend literaturwissenschaftliche Verwendung die Theaterwissenschaftlerin Marion Linhardt dafür kritisiert, zu wenig theaterhistorisch reflektiert zu sein.¹⁸¹ Ein konkret mit diesem Defizit einhergehendes Problem wurde in vorigem Kapitel behandelt, nämlich die Introjektion spezifischer Tanz- und Theaterverständnisse in den wissenschaftlichen Diskurs zu *Über das Marionettentheater* sowie die damit verbundene Aufrechterhaltung und Naturalisierung einiger mit diesen Verständnissen verknüpfter Stereotype. Zugleich stellt Linhardt einen Mangel an genuin theaterwissenschaftlichen Arbeiten innerhalb der kaum mehr zu überblickenden Forschungsliteratur zu Kleist fest,¹⁸² die dieser Tendenz als Korrektiv entgegenwirken könnten. Quantitativ betrachtet ist diese Aussage nun zwar durchaus korrekt – literaturwissenschaftliche Forschungsarbeiten zu Kleists Schriften im Allgemeinen und *Über das Marionettentheater* im Besonderen überwiegen bei weitem gegenüber solchen aus der Theaterwissenschaft. Relativ betrachtet ist dem jedoch entgegenzuhalten, dass letztere Disziplin durchaus Untersuchungen hervorgebracht hat, die ebendiesem Mangel begegnen.

Einige solcher theaterwissenschaftlichen Arbeiten werden im Folgenden vorgestellt. Von hervorgehobenem Interesse sind dabei diachron verfahrenende Untersuchungen, die den Einfluss von *Über das Marionettentheater* auf zeitgenössische Tanzschaffende nachzuvollziehen oder implizite intellektuelle beziehungsweise ästhetische Bezugnahmen derselben auf Kleist nachzuweisen versuchen.¹⁸³ Diese Forschungs-

180 Besonders hervorgetan haben sich hinsichtlich ihres Bemühens, zwischen den in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts verwandten Begriffen <Anmut> und <Grazie> zu distinguieren, vor allem Bernhard Greiner (vgl. 2000), Janina Knab (vgl. 1996) und Benno von Wiese (vgl. 1967). Weitgehend unberührt von diesen Erkenntnissen zeigen sich jedoch sowohl die Kleist-Forschung selbst – so betrachtet etwa Norbert Oellers diese Begriffe weiterhin als Synonyme (vgl. Oellers 2005a) – als auch die gegenwärtige Tanzkritik und Tanzwissenschaft, die – so wird im Folgekapitel 2.2.2 deutlich werden – nicht zwischen diesen Begriffen differenzieren. Da sich die folgende Adaptionanalyse gerade mit einer zeitgenössischen Choreografie und deren Rezeption befasst, bei denen diese terminologische Unterscheidung keine erkennbare Rolle spielt, wird auch im Folgenden darauf verzichtet, diese Unterscheidung näher zu explizieren – auf die Gefahr hin, damit zur weiteren Nivellierung historisch distinkter Begriffe beizutragen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist auch, dass im Folgenden zwar vornehmlich der Begriff der <Grazie> verwendet wird, um in der Terminologie der von mir herangezogenen Quellendokumente und Forschungsliteratur zu bleiben. Jedoch wird an dieser Stelle der Anmutsbegriff bevorzugt, da er sich besser zur Bildung des in dieser Kapitelüberschrift verwendeten Kompositums eignet.

181 Vgl. Linhardt 2007, S. 182.

182 Vgl. ebd., S. 181.

183 Die Verwendung des Begriffs des <Zeitgenössischen> zur Bezeichnung epochenspezifischer Tanzästhetiken wird im tanzwissenschaftlichen Diskurs kontrovers diskutiert (vgl. Schellow 2016, S. 35f.). Diese Verwendungsweise wird hier dennoch aus heuristischen Gründen bemüht, um bestimmte ästhetische Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Laurent Chétouane und frü-

arbeiten bilden aufgrund ihres Aktualitätsbezugs und spezifischen phänomenalen Fokus eine geeignete diskursive Kontrastfolie für die anschließend zu analysierende Adaption *Considering / Accumulations* des zeitgenössischen Choreografen Laurent Chétouane. In dieser nämlich, so lautet meine Hypothese, verhält sich Chétouane zum einen auf spezifische Weise zur Tanzgeschichtsschreibung, während er zum anderen das Konzept der ‹Grazie› als rezeptionsästhetische Kategorie zur Disposition stellt. Genau hierin, nämlich in der Hinterfragung des Graziebegriffs, besteht dabei die originäre diskursive Leistung der Adaption Chétouanes gegenüber sowohl literatur- als auch tanzwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Über das Marionettentheater*, die diesen Begriff zwar ideengeschichtlich historisieren und einordnen,¹⁸⁴ seine Tauglichkeit als ästhetische Kategorie zur Beschreibung der darstellenden Künste der Gegenwart jedoch weitgehend unhinterfragt lassen.¹⁸⁵

Anders als bei den bereits diskutierten, vorwiegend literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, die von der Theatralitätstrope Gebrauch machen und dabei spezifische Tanzverständnisse an den Text herantragen, interessieren sich einige Theater- beziehungsweise Tanzwissenschaftler_innen für jene ästhetische Theorie der Antigravität, die in *Über das Marionettentheater* in Zügen formuliert zu werden scheint. Diese Theorie dient ihnen dabei als Grundlage diachroner Vergleiche zwischen Kleist und späteren Tanzschaffenden, um einschätzen zu können, inwiefern die Arbeiten Letzterer mit den in *Über das Marionettentheater* formulierten ästhetischen Prinzipien jeweils choreografisch übereinstimmen (oder eben nicht). Veranschaulichen lässt sich dies etwa am Fall Isadora Duncans, einer kanonischen Vertreterin des modernen Tanzes: Während beispielsweise Claudia Rosiny gerade die Gegensätzlichkeit von Duncans erdverbundener Bewegungsästhetik und der von Kleist vermeintlich formulierten Ästhetik der Antigravität hervorhebt,¹⁸⁶ behauptet Hanne Tierney demgegenüber, Duncan habe die in *Über das Marionettentheater* dargelegten ästhetischen Prinzipien ernst genommen.¹⁸⁷

Eine für die Analyse von *Considering / Accumulations* relevante historische Verlagerung dieses Vergleichs unternimmt indessen der Theaterwissenschaftler Ralph Fischer in seinem Aufsatz *Dancing Gravity. Zur Kinetik des Prograven*. Darin hält er zwar an der Lesart von *Über das Marionettentheater* als Ästhetik der Antigravität fest, spricht aber im Unterschied zu Rosiny nicht dem modernen Tanz, sondern vielmehr dem

heren Vertreter_innen des sogenannten zeitgenössischen Tanzes hervorstreichen. Erst nämlich über die Kenntnis ebendieses Verhältnisses lässt sich, so meine ich, die diskursive Leistung, die die Adaption Chétouanes darstellt, besser verstehen.

184 Vgl. hierzu exemplarisch Beil 2006; Binder 1976; Görner 1983; Gratzke 2009; Greiner 2002 und 2004; Huschka 2007; Knab 1996; Lemke 2009; Lübke 1996; Mandelartz 2008; Oellers 2005a/b; Peters 2009; Sagriotis 2013; Schneider 1994; von Wiese 1967.

185 Auf dieses Desiderat deutet nach meiner Kenntnis einzig die Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner hin, indem sie die Anschlussfähigkeit des historischen Graziebegriffs an die zeitgenössische Figurentheaterpraxis problematisiert (vgl. Wagner 2012, S. 27).

186 Vgl. Rosiny 1998, S. 11.

187 Vgl. Tierney 2005, S. 26.

Postmodern Dance das Verdienst zu, diese Ästhetik überwunden zu haben.¹⁸⁸ Ausgehend von der Feststellung des Philosophen Byung Chul Han, Antigravität stelle den «Grundzug der *abendländischen Seele*, ja des abendländischen Denkens»¹⁸⁹ schlechthin dar, betrachtet Fischer jene von Kleist in *Über das Marionettentheater* dargelegte «Kinetik des Antigraven [...] als kinetische Signatur der Moderne [...], als Ausdruck einer Kultur, die maßgeblich durch die Prinzipien der Bewegung und der Geschwindigkeit geprägt ist».¹⁹⁰ Problematisch an dieser Utopie der Antigravität ist jedoch, dass sie einen «Ausdruck des Willens zur [...] vollkommenen Kontrolle des eigenen Körpers»¹⁹¹ darstellt: «Der Körper muss [...] beherrscht, geschult und diszipliniert werden, damit die Grenzen, die dem Menschen auferlegt sind, überwunden werden können.»¹⁹² Gerade gegen diese Disziplinierung und Verfügbarmachung des Körpers begehrt, so Fischer, der Postmodern Dance ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit seiner «radikalen Verwerfung des Konzepts der Virtuosität»¹⁹³ zugunsten einer Aufwertung «elementare[r] Körpertechniken und Praktiken des Alltags wie Stehen, Sitzen, Liegen, Gehen»¹⁹⁴ auf paradigmatische Weise auf. Diese Reintegrierung der Fallbewegung in die «prograve Bewegungsästhetik» des Postmodern Dance, vor allem in den Arbeiten der Choreografin Trisha Brown,¹⁹⁵ deutet Fischer dabei – seiner Lesart von *Über das Marionettentheater* diametral entgegengesetzt – als

Signatur eines experimentellen Tanztheaters [...], das sich konsequent vom Konzept der Virtuosität und der Grazie abwendet, um ein korrelatives Verhältnis zwischen Körper und Um-Raum zu generieren. Nicht die Überwindung der Erdschwere steht im Zentrum dieser Kinetik des Prograven, sondern der Dialog zwischen Körper und Untergrund.¹⁹⁶

Fischer konstruiert hier ein tanzhistorisches Narrativ der Umwertung des Werts der Antigravität, demzufolge sich der Postmodern Dance jenem Verständnis von Tanz als anmutsproduzierende Kunstform entgegenstellt, indem er sich dem zentralen ästhetischen Mittel ebendieser Anmutsproduktion, der tänzerischen Elevation, verweigert. Diese Umwertung wiederum bringt, so schreibt Fischer sein emanzipatorisches Narrativ fort, «jene Bewegungsästhetik hervor, die Gabriele Brandstetter, in Referenz zu Choreografen wie William Forsythe [...], als «Phänomenologie des Lapsus» bezeichnet»,¹⁹⁷ deren «retardierende Momente, Lapsi [sic] und Defekte wie Hinken, Stolpern

188 Für eine Unterscheidung zwischen dem modernen Tanz und dem Postmodern Dance hinsichtlich ihrer jeweils dominanten Bewegungscodes und choreografischen Methoden vgl. Brandstetter 2005a, S. 62.

189 Han, zitiert nach Fischer 2012, S. 59f. Hervorhebung im Original.

190 Fischer 2012, S. 60.

191 Ebd.

192 Ebd.

193 Ebd., S. 60f.

194 Ebd., S. 61.

195 Für eine Diskussion der Bedeutung der Fallbewegung bei Trisha Brown vgl. ebd., S. 65–67.

196 Ebd., S. 61.

197 Ebd. Fischer bezieht sich hier auf Brandstetters Aufsatz *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung* (vgl. Brandstetter 2000).

und Stottern»¹⁹⁸ die vom Postmodern Dance entwickelte Kinetik des Prograven radikalisieren, indem sie sie in den Stillstand überführen.

Auf die Relevanz der hier von Fischer angedeuteten Traditionslinie zwischen dem Postmodern Dance (vertreten durch Trisha Brown) und dem zeitgenössischen Tanz (für den unter anderen William Forsythe als exemplarischer Vertreter angeführt wird) für eine Einordnung von *Considering / Accumulations* wird noch näher einzugehen sein. Hervorzuheben ist an dieser Stelle jedoch zunächst, dass gerade die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, die von Fischer zur Etablierung ebendieser Traditionslinie herangezogen wird, selbst eine Deutung von *Über das Marionettentheater* vornimmt, die jener Fischers im Einzelnen entgegenläuft und somit dessen emanzipatorisches Narrativ einer Ablösung klassizistischer Antigravität durch postmoderne Progravität implizit relativiert. Diese Deutung entwickelt Brandstetter in ihrer thematischen Einführung zum Kleist-Jahrbuch 2007, das sich «Kleists Choreographien» aus literatur-, theater- und tanzwissenschaftlichen Perspektiven widmet. Ausgehend von einem mehrschichtigen Choreografiebegriff zur Bezeichnung zweier miteinander verschränkter und doch zugleich «konfligierende[r] Bewegungs- und Raum-Muster» – der «Vorschrift einer gegebenen räumlichen Struktur» einerseits und den «performativen Prozesse[n] des Handelns»¹⁹⁹ innerhalb dieser Struktur andererseits – verortet Brandstetter Kleists Choreografien

im Spannungsfeld von Geste und Zufall, von Ordnung und Regelbruch, von Körper-Beherrschung und Bewegungs-Störung – wobei letzteres unter doppeltem 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 [...].²⁰⁰

«Stör-Fälle», so hält Brandstetter fest, «[...] sind ein Implement der Kleistschen Choreographien. [...] Der <Fall>, das Fallen – darauf ist in der Kleistforschung wiederholt hingewiesen worden – ist ein Grund-Topos in Kleists Texten.»²⁰¹ Jedoch sei, so betont Brandstetter, das Fallen «dem Stehen und Gehen [...] immer schon eingeschrieben. Choreographien als Raumwege des Gehens, Handelns, Beherrschens, sind, so gesehen, auch als Schrift der Orientierung immer durchsetzt mit den Lücken des Ausfalls.»²⁰² Vor allem die eher anekdotischen Schriften Kleists betrachtet Brandstetter

198 Fischer 2012, S. 62.

199 Brandstetter 2007, S. 26.

200 Ebd. Auch in ihrem 2011 veröffentlichten Aufsatz *Kleists Bewegungsexperimente. Choreografie und Improvisation* betrachtet Brandstetter, ausgehend von der in *Über das Marionettentheater* beispielhaft verdichteten «Dialektik von Ordnung und Störfall» (Brandstetter 2011, S. 63), die Verwendung von Improvisationstechniken im zeitgenössischen Tanz – unter anderem exemplarisch bei William Forsythe und Trisha Brown (vgl. ebd., S. 69) – als ästhetische «Positivierung dieses Strukturmodells» (ebd., S. 69).

201 Brandstetter 2007, S. 29. Für Forschungsarbeiten, die *Über das Marionettentheater* spezifisch im Hinblick auf die darin verhandelten Problematiken des Fallens untersuchen, vgl. exemplarisch Caruth 1996; Pozorski 2014.

202 Brandstetter 2007, S. 29.

dabei als exemplarische Beispiele beziehungsweise «Fallstudien»²⁰³ solcher Kippmomente zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, zwischen Bewegung und Bewegungsstörung. Dies trifft auf besondere Weise auf *Über das Marionettentheater* zu, einem Text, der ihr zufolge von «Erzählungen über [...] Verfügung und Unverfügbarkeit von Körper und Bewegung»²⁰⁴ durchsetzt ist und in dem Bewegung und Stillstand in einem spezifischen Verhältnis zueinander stehen.

Ausgehend von der konventionellen wissenschaftlichen Lesart des «Kleistsche[n] Marionetten-Ideal[s] des Antigraven als Bild der Grazie»,²⁰⁵ wie sie beispielsweise Fischer auf exemplarische Weise vertritt, entwickelt Brandstetter also eine komplexere Deutung desselben Ideals, der die textimmanenten Aspekte ebendieses Fallens in *Über das Marionettentheater* stärker berücksichtigt.²⁰⁶ So sieht Brandstetter gerade in dem von Herrn C. angestellten Vergleich zwischen der Marionette, die den Boden lediglich streife, und dem Menschen, der auf ihm ruhen müsse, weniger ein ästhetisches Ideal postuliert als vielmehr eine Paradoxie erkannt, die der Tanzkunst inhärent ist. Denn, so schreibt sie:

Das Verhältnis von Ruhe und Bewegung wird bestimmt durch jenen Moment, in dem der Tänzer ruht; ein Moment, «der offenbar selber kein Tanz ist». Damit zeigt sich eine Zäsur im Ablauf der Bewegung, die durch Bewegung wiederum verdeckt werden müsse: ein Zeit-Sprung der Choreographie, der sich selbst dissimuliert [sic].²⁰⁷

Indem Kleist diesen für die Tanzkunst konstitutiven Widerspruch einer «Zäsur des Nicht-Tanzes im Tanz»²⁰⁸ anerkennt, schreibt er sich, so Brandstetter, in den Diskurs der «Posa» ein, wie sie bereits in Tanz- und Choreografietraktaten der Renaissance theoretisiert wird, und hebt dabei – wenn auch nur implizit – das der «Posa» eigene reflexive Moment hervor:

Entscheidend ist freilich, dass diese Aus-Schnitte des Nicht-Tanzes zum Gesamt der Choreographie gehören, mithin: dass sie Tanz sind. Die «Posa» markiert Orientierungs-Punkte im Ablauf der Raumwege. Für den Tänzer bedeutet dies, im Atemholen und im Ruhen, seiner selbst bewusst zu werden.²⁰⁹

Dass die «Posa» ein solches «reflexives Moment in die (Nicht-)Bewegung einträgt»,²¹⁰ begründet Brandstetter dabei mit Verweis auf den Philosophen und Kulturhistori-

203 Ebd.

204 Ebd., S. 31.

205 Ebd.

206 Auch Lucia Ruprecht geht davon aus, dass Kleist «mit der Marionette eine Figur der Grazie entwirft, die den Fall nicht grundsätzlich als das Andere der Anmut verwirft, sondern ihn integriert, und damit klassizistische Kategorien heteronomer und autonomer Bewegung [...] paradox ineinander laufen lässt» (Ruprecht 2007, S. 49).

207 Brandstetter 2007, S. 31.

208 Ebd.

209 Ebd., S. 32.

210 Ebd.

ker Rudolf zur Lippe, der sich in seiner erstmals 1974 erschienenen, zweibändigen Studie *Naturbeherrschung am Menschen* eingehend mit dem Konzept der ‹Posa› in den Tanztraktaten des Quattrocento beschäftigt. Bei der ‹Posa›, dem ‹Innehalten des Tanzenden›,²¹¹ handelt es sich zur Lippe zufolge zunächst um eine dem Tanz intrinsische ästhetische Funktion. ‹Die posa›, so schreibt er, ‹ist schon deshalb nicht bloße Negation der bestimmten Bewegungen der Schritte, weil rein technisch formal nur durch ihr Eintreten längere Perioden von Schritten rhythmisch verbunden zusammentreten vermögen.›²¹² Im Tanz, so ließe sich diese Funktionsbestimmung zur Lippes anders formulieren, ist es erst dieses Innehalten, das – als Kontrastmoment zur Bewegung gedacht – die hieran anschließenden Bewegungssequenzen in ihrer je spezifischen Qualität hervortreten lässt. Die sich in diesen Momenten des Innehaltens entfaltende Reflexivität der Tanzenden ist dabei, so konkretisiert zur Lippe, nicht als ‹Reflexion im Begriff, wohl aber [als] ein Seiner-Selbst-Gewahrwerden›²¹³ zu verstehen. Diese Überlegungen Rudolf zur Lippes respektive ihre Aneignung durch Gabriele Brandstetter wird sich dabei für die nachfolgende Analyse von Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations* als relevant erweisen. Denn es ist genau dieser Aspekt der Reflexivität, der, so meine ich, auf besondere Weise in der Adaption zur Anschauung gebracht wird.

Anschließend an ihre diskursgeschichtliche Rahmung von *Über das Marionettentheater* – die darüber hinaus einen Abgleich der im Text Kleists entwickelten Argumente mit den von den Ballettreformern Jean Georges Noverre und Carlo Blasis in ihren jeweiligen Tanztraktaten dargelegten Theorien umfasst,²¹⁴ welchen zu rekapitulieren jedoch die Zwecke dieses Forschungsstands übersteigen würde – geht Brandstetter zu einer kursorischen Diskussion einiger dramatischer Choreografien Kleists über, genauer: der ‹Geschichten vom Schweben, von Flügen, vom Stolpern

211 Zur Lippe 1981, S. 168. Hervorhebung im Original.

212 Ebd., S. 174.

213 Ebd., S. 170.

214 Vgl. Brandstetter 2007, S. 33f. Brandstetter reagiert dabei auf das von ihr wahrgenommene Desiderat einer eingehenden Verortung von ‹Kleists Position im historischen Kontext der führenden Tanz- und Bewegungs-Traktate des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts› (ebd., S. 32). Hierzu formuliert sie die Hypothese, dass Kleist ‹die darstellungs- und wirkungsästhetischen Theoreme etwas [sic] eines Jean Georges Noverre und Carlo Blasis [...] zu verknüpfen sucht; und dass er an jener Position, an der Konzepte von Noverre und Blasis *unvereinbar* sind, die Fragen und Gedankenspiele seines ‹Marionettentheaters› ansetzt und dabei die Widersprüchlichkeit einer solchen Doppel-Lektüre als Prinzip seiner Narration unterlegt.› (Ebd., S. 32f. Hervorhebung im Original) Obgleich die Einschätzung Brandstetters, es fehle an einer detaillierten Analyse der diskursgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Kleist und der Ballettreform des ausgehenden 18. Jahrhunderts, stimmt, so gibt es inzwischen doch eine ganze Reihe von Einzeluntersuchungen, die ebendieses Verhältnis zwischen Kleist, Noverre und Blasis zum Thema haben und dabei zu durchaus differenzierten Ergebnissen kommen. Vgl. hierzu Brandstetter 2004; Denana 2014, S. 69–71; Košenina 2001; La Manna 2001; Lemke 2009; Ruprecht 2003; Theisen 2006; Wiegelmann 2009. Für eine weiterführende Diskussion des spezifischen Verhältnisses zwischen *Über das Marionettentheater* und dem Tanzverständnis C. G. Körners vgl. Görner 1983. Für eine Einschätzung der Negativität der Marionettenmetapher im Kontext des ästhetischen Diskurses der Zeit vgl. Wölfel 2011. Für eine Lesart von *Über das Marionettentheater* als Allegorie des Verhältnisses zwischen Tanzpraxis und Tanztheorie vgl. des Weiteren Brandstetter 2013a.

und Straucheln; [der] Flug- und Fall-Träume im ›Käthchen von Heilbronn‹ und im ›Prinz Friedrich von Homburg‹». ²¹⁵ Ausgehend von einer weiteren Spezifizierung des Choreografiebegriffs als «Plattformen der körperlichen Interaktion: [als] Bewegungskartographien, in denen hierarchisierende und de-hierarchisierende Aktionen inszeniert werden», ²¹⁶ weist Brandstetter die erwähnten Dramen als literarische Orte aus, in denen «die widerständigen Körperdynamiken» der Protagonisten auf exemplarische Weise «Sprechakte durchkreuzen und damit einen anderen und prekären Schauplatz des Handelns, des Spiels der Affekte und eines anderen Bewegungs-Wissens öffnen». ²¹⁷ In diesem «gespaltenen Blick auf körperpolitische Strategien» zeige sich dabei, so Brandstetter, die «Modernität Kleists». ²¹⁸ Und gerade diese Modernität Kleists ist es, die den von Brandstetter angestellten diachronen Vergleich zwischen dem Schreibprojekt Kleists und der performativen Installation *Human Writes* (2006) des zeitgenössischen Choreografen William Forsythe (ein «sehr kleistisches Projekt») ²¹⁹ informiert, mit dem sie ihren Aufsatz schließt. ²²⁰

Auf eine detaillierte Ausführung dieses Vergleichs wird an dieser Stelle verzichtet, da er für die Zwecke dieses Forschungsstands nicht weiter relevant ist. Ausschlaggebend ist hier nämlich bereits die Tatsache, dass Brandstetter, in der Identifizierung einer solchen poetologischen Affinität zwischen Kleist und Forsythe, Letzteren nicht (wie Fischer) als Antagonisten einer kleistschen Ästhetik der Antigravität, sondern als Protagonisten der von Kleist literarisch reflektierten Paradoxie des «Nicht-Tanzes im Tanz» ²²¹ – der ›Posa‹ – auffasst. ²²² Während Fischer also einen Paradigmenwechsel von der Ästhetik der Antigravität hin zu einer Kinetik der Progravität konstatiert und damit eine Tanzgeschichte ästhetischer Emanzipation konstruiert, weist Brandstetter auf diskursgeschichtliche Verschiebungen in der Theoretisierung und choreografischen Ausprägung der dem Ideal der Antigravität eingeschriebenen Paradoxie hin und betont damit die historische Diskontinuität und Kontingenz des ästhetischen Ideals der Antigravität. Für eine nähere Bestimmung des Verhältnisses Chétouanes zur Tanzgeschichtsschreibung, das, so meine Hypothese, auf spezifische Weise in *Considering / Accumulations* zum Ausdruck kommt, sind diese divergierenden Auffassungen über die choreografische Arbeit William Forsythes dabei von Relevanz. Da nämlich die Arbeit Chétouanes als stark von der Ästhetik Forsythes geprägt gilt, ²²³ stellt sich die Frage, inwiefern sich Chétouane in seiner Adaption von *Über das Marionettentheater* zu ebendiesen Narrativen verhält beziehungsweise in diese einschreiben lässt.

215 Brandstetter 2007, S. 36.

216 Ebd.

217 Ebd.

218 Ebd.

219 Ebd.

220 Vgl. ebd., S. 37.

221 Ebd., S. 31.

222 Auch Gerald Siegmund stellt fest, dass die choreografische Ästhetik Forsythes vom Wissen um die der Bewegung intrinsischen Posenhaftigkeit wesentlich geprägt ist (vgl. Siegmund 2004a, S. 29).

223 Vgl. Müller-Schöll 2007, S. 203.

Eine ähnlich dialektische, wenn auch anders hergeleitete Lesart des Prinzips der Antigravität, die ebenfalls im Kleist-Jahrbuch zum Thema «Kleists Choreographien» erschienen ist, sowie einen auf dieser Lesart basierenden diachronen Vergleich zwischen Kleist und einem zeitgenössischen Choreografen – diesmal: Xavier Le Roy – schlägt die Tanzwissenschaftlerin Kruschkova vor. Ausgehend von Paul de Mans Feststellung der Dissonanzen zwischen Worten und Gesten in *Über das Marionettentheater*, fasst Kruschkova die hierdurch entstehenden Doppeldeutigkeiten als «markierte Absenzen»²²⁴ eindeutigen Sinns beziehungsweise als Ausdruck der «Abwesenheit als Modus der Graphie»²²⁵ Kleists auf. In nahezu identischem Modus verfähre dabei, so fährt Kruschkova fort, auch Antonin Artaud, den sie (wie Brandstetter zuvor William Forsythe) als Protagonisten einer von Kleist identifizierten Paradoxie – hier: der Präsenz von Bedeutung in ihrer prononcierten szenischen Absenz – beschreibt.²²⁶

Nun ist es Kruschkova zufolge gerade der zeitgenössische Tanz, der von dieser in den Arbeiten Kleists und Artauds theoretisch umschriebenen Paradoxie stark geprägt ist.²²⁷ Beim zeitgenössischen Tanz nämlich handelt es sich laut Kruschkova um eine «Art <unsichtbares Theater>», das «Abwesenheit markier[t], Präsenz im Modus der Absenz choreographier[t]».²²⁸ So stellt der zeitgenössische Tanz ihr zufolge eine geradezu paradigmatische Realisierung der Visionen Kleists und Artauds dar, da er den Entlarvungsgestus dieser beiden Autoren, «die Idee des Szenischen als bestimmte Sichtbarkeit ad absurdum [zu führen]»,²²⁹ auf konkrete Weise umsetzt, und zwar indem er «[s]zenische Präsenz [...] als vermisste, als vakante markiert. Oder», so fügt Kruschkova hinzu, «als *antigrave*: [...]».²³⁰ Der kleistsche Begriff der Antigravität bezeichnet hier also – anders als bei Brandstetter, die darin Kleists Anerkennung der dem Tanz inhärenten Paradoxie als eine auf Momenten des Stillstands, der Bewegungsstörung, des Falls basierende kinetische Kunstform sieht – einen semio-logischen «[Mangel] an Präsenz»,²³¹ einen durch «Kurzschlüsse zwischen Buchstäblichem und Figurativem»²³² hergestellten Mangel an der «Wörtlichkeit des Sinns».²³³ Dieses «instabile <Streifen> der Referentialität»²³⁴ belegt Kruschkova zugleich aber auch mit dem Begriff des Anagrammatischen als «buchstäbliche Erschütterung des Sinns»,²³⁵ die in Kleists Texten die Form von signifikativen Leerstellen beziehungsweise «*stills*» oder «Gedankenstriche[n]»²³⁶ annimmt.

224 Kruschkova 2007, S. 184.

225 Ebd., S. 183.

226 Vgl. ebd., S. 184.

227 Vgl. ebd., S. 185.

228 Ebd.

229 Ebd.

230 Ebd. Hervorhebung im Original.

231 Ebd., S. 187.

232 Ebd., S. 186.

233 Ebd., S. 188.

234 Ebd., S. 189.

235 Ebd., S. 188.

236 Ebd., S. 189. Hervorhebung im Original.

Als exemplarische phänomenale Ausprägung dieser Anagrammatik führt Kruschkova dabei die Performance *Self Unfinished* (1998) des Choreografen Xavier Le Roy an, die, wie die Texte Kleists, «gegen den Strich der herkömmlichen Vorstellung von Bewegungsfigur» als «ruhende Linie, als *still*, als Gedanken-Strich, als Auslassung defiguriert»²³⁷ ist. Le Roy vermeidet in seiner Performance vorsätzlich jede Form von Bewegungsfluss und unterwandert damit konventionelle Vorstellungen von Tanz als kontinuierlicher Bewegung. «Sein Tanz, der keiner ist, seine De/Figurationen [...]» – so führt Kruschkova diesen Vergleich zwischen Kleist und Le Roy weiter aus – «markieren eine für den zeitgenössischen Tanz prägende Figur, die Figur des Stillstands. Die pausierende Pose wird zur posierenden Pause.»²³⁸ Genau in dieser Beschreibung scheinen Kruschkovas und Brandstetters semiologisch respektive diskursgeschichtlich perspektivierten Verständnisse des Antigravitätsbegriffs wiederum zu konvergieren, und zwar insofern, als sich Antigravität (im Sinne einer markierten Absenz eindeutigen Sinns) choreografisch in der «Posa» (als eine der Bewegung stets eingeschriebenen Absenz von Bewegung) herstellt. Bei *Self Unfinished* handelt es sich also Kruschkova zufolge um ein «*antigrave[s]* Graphieren des szenischen Körpers, der gerade live – als Signifikant der eigenen Seh(n)süchte, als differente Fügung eines referentiellen Potentials – sich seiner referentiellen Verfügbarkeit entzieht».²³⁹ Gerade in diesem anagrammatischen beziehungsweise antigravitätischen Modus der Verunsicherung des Lesens sieht Kruschkova die grundsätzliche Vergleichbarkeit von Kleist und Le Roy gegeben, wobei Letzterer die poetische Anagrammatik Kleists auf paradigmatische Weise choreografisch verkörpere. So schließt sie ihren diachronen Vergleich mit der Feststellung: «Kleists Verzicht [...] auf stabilisierende Lektüre, seine fadenscheinigen Textargumente [...], seine Choreographie, die exzessiv und ohnmächtig zugleich in *stills* oszilliert, schreibt sich so in den zeitgenössischen Tanz ein.»²⁴⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die hier behandelten Forschungsarbeiten Fischers, Brandstetters und Kruschkovas jeweils ein und denselben Aspekt von *Über das Marionettentheater* fokussieren, nämlich jenen der Antigravität, jedoch unterschiedliche Lesarten desselben entwickeln. Diese Lesarten wiederum bilden den Ausgangspunkt ihrer jeweiligen diachronen Vergleiche zwischen Kleist und Tanzschaffenden des ausgehenden 20. Jahrhunderts: Basierend auf einer positivistischen Deutung des Texts als eine Tanzästhetik der Antigravität formulierend, stellt Fischer dieser Ästhetik jene vom Postmodern Dance geprägte und vom zeitgenössischen Tanz radikalisierte Kinetik des Prograven gegenüber und etabliert so ein Narrativ der ästhetischen Emanzipation des zeitgenössischen Tanzes vom historischen Ideal der Antigravität. Demgegenüber entwickeln Brandstetter und Kruschkova differenziertere Deutungen derselben Theorie der Antigravität als literarische Reflexion einer dem Tanz eingeschriebenen kinetischen Paradoxie einerseits beziehungsweise als Vorwegnahme

237 Ebd., S. 191. Hervorhebung im Original.

238 Ebd., S. 191 f.

239 Ebd., S. 193. Hervorhebung im Original.

240 Ebd. Hervorhebung im Original.

einer Tanzästhetik der Abwesenheit von Sinn andererseits und formulieren so Narrative der kleistschen Präfigurierung zeitgenössischer Tanzphänomene. Wie Chétouanes Adaption von *Über das Marionettentheater* sich zu ebendiesen tanzhistoriografischen Narrativen, in denen spezifische Traditionslinien zwischen Kleist und dem zeitgenössischen Tanz konstruiert werden, verhält und wie dabei das Konzept der ‚Grazie‘ choreografisch reflektiert wird, ist Gegenstand der folgenden Adaptionanalyse.

2.2.2 Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations*

Zu Beginn von *Considering / Accumulations*²⁴¹ betreten die Tänzer_innen Raphaëlle Delaunay und Mikael Marklund sowie der Pianist Mathias Halvorsen durch eine links in die hintere Bühnenwand eingelassene Tür die Szene. In gemäßigtem Gang schreiten sie gemeinsam diagonal zur Bühnenmitte, wo Delaunay und Marklund innehalten, während Halvorsen weitergeht und seinen Platz am Flügelklavier einnimmt, der an der Vorderbühne rechts platziert ist. Sowohl der Bühnenraum als auch die Bekleidung der Agierenden, die aus erdfarbenen Leggings, Socken und bequem sitzenden T-Shirts besteht, sind von größtmöglicher Schlichtheit. Nach einem Moment des Innehaltens beginnen Delaunay und Marklund mit Einsetzen der musikalischen Begleitung Halvorsens (Klaversonate No. 1, Satz 5, von Charles Ives), langsam zu gehen, wobei sie in verschiedene Raumrichtungen streben und sich stellenweise um die eigene Achse drehen. Auffällig ist dabei, dass ihre beliebig anmutenden Kurvenverläufe und Rotationsdynamiken kinetische Folgen einer Impulssetzung zu sein scheinen, deren körperlicher Ausgangspunkt in ihren jeweiligen Handrücken liegt. Augenscheinlich wird dies, wenn Delaunay und Marklund ihre anfangs noch eng am Körper anliegenden Arme aufgrund der Fliehkräfte, die sich durch ihre kontinuierlichen Umdrehungen zu entwickeln scheinen, bis auf Schulterhöhe anheben und zugleich ihren Händen nachblicken, wie diese die sie umgebende Raumluft gleichsam durchschneiden. Nach wenigen Minuten dieses gegenseitigen, arbiträr anmutenden Umherschweifens treffen Delaunay und Marklund im Bühnenraum aufeinander – wobei dieses Konvergenzmoment auffälligerweise während eines musikalischen Hiatus stattfindet und damit eine inszenatorische Setzung vermuten lässt, die den entstehenden Eindruck der Beliebigkeit des Aufführungsgeschehens konterkariert.

Erneut beginnen Delaunay und Marklund, sich langsam zu umkreisen, wobei sie sich – erkennbar tastend, ihre gemeinsamen Bewegungen behutsam erkundend – gegenseitig an den Handflächen und Handgelenken berühren. Es scheint, als seien sie in einer Art Kontaktimprovisation begriffen, bei der sie sich jeweils Bewegungsimpulse geben und aufeinander reagieren. Ihr erneutes Auseinandertreten wiederum

241 Der folgenden Analyse liegt eine Aufzeichnung der Premiere vom 21. Mai 2015 zugrunde, die mir das am HAU1 Hebbel am Ufer, Berlin, freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Choreografie: Laurent Chétouane, Dramaturgie: Georg Döcker, Licht: Stefan Riccius, Ton: Johann Günther. Mit: Raphaëlle Delaunay und Mikael Marklund (Tanz), Mathias Halvorsen (Klavier) und Johann Jürgens (Stimme vom Band).



Abb. 6: Raphaëlle Delaunay und Mikael Marklund in Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Benoîte Fanton.

markiert den Beginn einer graduellen, aber doch merklichen Dynamisierung ihrer Bewegungen – insbesondere bei Delaunay, deren Bewegungsqualität und -repertoire, die sichtbar von klassischer Balletttechnik geprägt sind, sich von jenen Marklunds abheben. Deutlich verändert sich etwa die Aktivität ihrer Arme, deren Bewegungsamplitude – nach wie vor durch die von ihren Handrücken ausgehende Impulssetzung induziert – voll ausgeschöpft wird und deren Aktionsradius durch die stärkere Torsion ihres Oberkörpers nunmehr ihre gesamte Kinesphäre umfasst. Zunächst scheint Delaunay den Einfluss einer vertikalen Ausrichtung ihrer Arme auf ihre Bewegungen zu erkunden. Indem sie ihren Arm emporschwingt und sogleich im Scheitelpunkt suspendiert, als sei dieser der Faden, an dem ihr Körper hänge, generiert sie einen Drehimpuls, der sie um ihre eigene Achse wirbeln lässt. Diese Kreiselbewegungen führt Delaunay fort, wobei sie dabei – in Verbindung mit einer deutlicher werdenden Betonung der Impulssetzung, einer entgegengesetzten Pendelbewegung der Arme in verschiedene Raumrichtungen, sowie einer kontinuierlichen Veränderung ihrer Laufrichtung – Gewichtsverlagerungen provoziert, die ihren Schwerpunkt außerhalb ihrer zentralen Körperachse versetzen. Statt allerdings sofort auf das hierdurch drohende Déséquilibre zu reagieren und sich wieder entlang ihrer Längsachse zu zentrieren, sistiert Delaunay wiederholt die Bewegung einen Moment lang in ebendiesem Kippmoment. Für einen kurzen Augenblick scheint sie dabei prekär zwischen Kontrolle und Kontrollverlust zu schweben, bevor sie – einen neuen Impuls setzend – eine gegenläufige Spiralbewegung einleitet. Anschließend reduziert sie, scheinbar auf ein

leichtes Rallentando der Begleitmusik reagierend, die Intensität ihres Drehmoments und richtet ihre vormals vertikal nach oben strebenden Bewegungen zunehmend zum Boden hin aus, bis sie liegend auf diesem zur Ruhe kommt. Dies wiederum veranlasst Marklund, der offenbar achtsam ist für die sich verändernde Bewegungsdynamik Delaunays, aus einer organischen Fortführung seiner Drehbewegung heraus ebenfalls zu Boden zu gelangen.²⁴²

Zum Decrescendo Halvorsens richten sich Delaunay und Marklund auf und beginnen erneut, sich langsam zu umkreisen, bis sie wieder aufeinandertreffen. Ihre diesmalige Kontaktimprovisation scheint indes müheloser, souveräner als die vorige. Schnell etablieren sie ein Bewegungsmuster, das der zuvor individuell ausgeführten Kreiselbewegung Delaunays ähnelt. Hierbei halten sie abwechselnd das Handgelenk des beziehungsweise der anderen, während dieser beziehungsweise diese in ein tiefes Plié taucht und dabei eine Umdrehung um die eigene Achse vollzieht, um aus dem Plié heraus wieder hochzuschleunigen. Nach einigen Ausführungen dieser in seiner Gleichförmigkeit choreografiert anmutenden Sequenz driften Delaunay und Marklund abermals auseinander und setzen ihre ellipsoiden, impuls gesteuerten Spiralbahnen einzeln fort, bis sie, ihre Anfangspositionen wieder einnehmend, das Ausklingen der Musik und das begleitende Blackout erwarten, das das Ende der Anfangssequenz markiert.

Die einleitende Sequenz von *Considering / Accumulations*, die repräsentativ ist für die choreografische Ästhetik der gesamten Adaption, veranschaulicht, so möchte ich im Folgenden aufzeigen, auf exemplarische Weise jenen Aspekt der Verräumlichung, in und durch welchen Laurent Chétouane sich mit seiner Adaption von *Über das Marionettentheater* reflexiv zu jenen tanzhistoriografischen Narrativen verhält, die Traditionslinien zwischen Kleist und dem zeitgenössischen Tanz konstruieren.²⁴³ Diese Hypothese bedarf dabei zunächst einer näheren Erläuterung, insbesondere hinsichtlich des Begriffs der Verräumlichung, bevor zu ihrer analytischen Begründung übergegangen werden kann. Denn obwohl dieser Begriff wiederholt in der theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung zu Laurent Chétouane Verwendung findet,²⁴⁴ und dabei mitunter von Chétouane selbst zur Beschreibung seiner Aufgabe als Choreograf angeführt wird,²⁴⁵ wird damit im Detail je Unterschiedliches bezeichnet.

««Verbringen wir unsere Zeit damit zu dekonstruieren, was schon dekonstruiert ist? Oder wagen wir einen Quantensprung?»²⁴⁶ zitiert der Theaterwissenschaftler Sebas-

242 Bei den hier beschriebenen Bewegungsabläufen des Pendelns, Kippens und Ruhens drängen sich einem zwar förmlich Parallelen zu bestimmten in *Über das Marionettentheater* formulierten Aussagen auf. Dass es sich bei diesen Bewegungen jedoch gerade nicht um Formen der tänzerischen Bebilderung des Texts handelt, wird im Folgenden deutlich werden.

243 Im Gegensatz zu der im vorigen Kapitel sehr prägnant beschriebenen Sequenz aus Lenz Rifrazionis *Über das Marionettentheater* ist die Beschreibung der einzelnen Bewegungen Delaunays und Marklunds vergleichsweise detailliert. Dies deshalb, weil sich die tanzästhetische Provenienz dieser Bewegungen, um die es mir im Folgenden geht, nur in dieser Nuanciertheit herausarbeiten lässt.

244 Vgl. Haß 2015, S. 66; Kruskova 2015, S. 232; Müller-Schöll 2015, S. 87; Otto 2015, S. 118–120; Tatari 2015, S. 198–202.

245 Vgl. Müller-Schöll/Chétouane 2015, S. 241.

246 Kirsch 2014, S. 207.

tian Kirsch den Choreografen und weist damit zugleich auf dessen Abkehr von einer vornehmlich um die Dekonstruktion tanzästhetischer Ideale bemühten zeitgenössischen Tanzpraxis hin:

Wer die *Conditio sine qua non* des zeitgenössischen Tanzes in der Kritik oder eben Dekonstruktion choreographischer Traditionen sieht, insofern diese der langen Geschichte der «Ideologie des Ästhetischen» [...] verhaftet sind, der muss von Chétouanes künstlerischer Entwicklung [...] irritiert sein. Denn die bewährten Strategien der Auseinandersetzung mit einer solchen Ideologie scheinen hier in durchaus skandalöser Weise suspendiert: Die Arbeiten sind augenscheinlich kaum von «negativen» Entzugsbewegungen und Stillstellungen getragen, keine Exponierung von «Abwesenheit» ist hier zu entdecken, kein «Tanz, der nicht tanzt» nachzuvollziehen. Stattdessen sehen sich die Zuschauer eigentümlich weichen und fließenden Choreographien gegenüber, harmonischer, klassisch wirkender Musik, und einem nachgerade anmutigen Miteinander der tanzenden Körper. Und, besonders irritierend vor dem Hintergrund eines Tanzdiskurses, der speziell mit der Erbschaft und dem Formenkanon des Balletts hadert: Immer wieder zitieren die Stücke Ballettfiguren.²⁴⁷

Es ist in der theater- beziehungsweise tanzwissenschaftlichen Forschungsliteratur bereits verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass Chétouane in seinen choreografischen Arbeiten auf den Formenkanon klassischer Balletttechnik zurückgreift.²⁴⁸ Bei diesem Rückgriff handelt es sich jedoch gerade «nicht um eine Rücknahme kritischer Einsichten über «schöne» Ästhetiken, über ihre naturalisierenden Effekte».²⁴⁹ Vielmehr, so meint Kirsch, «scheint sich in diesen Tanzstücken der Impuls zu artikulieren, ein mögliches Jenseits solcher Erkenntnisse zu erkunden».²⁵⁰ Diesen Impuls erkennt Kirsch dabei unter anderem in Chétouanes spezifischem choreografischen Umgang mit Raum:

Zum einen scheint mir Chétouanes «Quantensprung» in genuiner und genau zu beschreibender Weise mit der Erforschung raum-zeitlicher Potenziale der Bühne zusammenzuhängen und grundsätzlich auf einen Prozess der Verräumlichung zu zielen. Dabei geht es allerdings weder um einen simplen Auszug aus der neuzeitlichen Bildbühne, wie sie sich, in sehr unterschiedlichen Varianten, im 17. Jahrhundert eingerichtet hat, noch um eine weitere Offenlegung und Durchleuchtung ihrer Ideologieanfälligkeit. Eher lässt sich vielleicht sagen, dass Chétouane in ein und derselben Geste die repräsentativen Momente dieser Bühne durchstreicht und sie auf das verzweigte historische Material hin öffnet, das sich in ihr angesammelt hat.²⁵¹

247 Ebd. Vgl. bezüglich dieses Irritationsmoments auch Kirsch 2015, S. 181 f.

248 Vgl. hierzu exemplarisch Kästner 2015, S. 130.

249 Kirsch 2014, S. 207.

250 Ebd., S. 208.

251 Ebd.

Die tänzerischen Vorgänge in den Stücken Chétouanes, so ließen sich diese Ausführungen Kirschs umschreiben, repräsentieren im Moment ihres Vollzugs nichts Drittes, sondern verweisen selbstreflexiv auf ihre eigene historische Konstituiertheit als Paraphrasen theatraler Zeichenverwendung der Vergangenheit. Verräumlichung meint, so verstanden, die Erfahrbarmachung ebendieser Historizität für die Zuschauenden mittels spezifischer choreografischer Verfahren im Hier und Jetzt der Aufführungssituation, ohne dabei in den Modus der Repräsentation zurückzufallen.

In *Considering / Accumulations*, so ließe sich nun im Lichte dieser Begriffsklärung meine Hypothese schärfen, findet Verräumlichung in dem Sinne statt, als die tänzerischen Vorgänge Marklunds und Delaunays in ihrer Eigenschaft als Paraphrasen historischer Tanzästhetiken ausgewiesen werden. Und genau anhand dieser Paraphrasen lässt sich, meine ich, ein spezifisches Verhältnis Chétouanes zu solchen tanzhistoriografischen Narrativen ablesen, die den Einfluss der in *Über das Marionettentheater* formulierten ästhetischen Postulate auf den zeitgenössischen Tanz nachzuzeichnen suchen. Um dieses Verhältnis näher bestimmen zu können, ist jedoch eine zusätzliche terminologische Präzisierung erforderlich. Denn obwohl Kirsch den «Quantensprung» Chétouanes gegenüber einer im dekonstruktivistischen Gestus verharrenden zeitgenössischen Tanzpraxis als in diesem Prozess der Verräumlichung gründend identifiziert, geht aus seinem Aufsatz nicht eindeutig hervor, mittels welcher choreografischer Verfahren sich diese Verräumlichung in der von ihm exemplarisch analysierten Produktion (*Publikumsbeschimpfung*, 2010) spezifisch herstellt. Bevor also zur analytischen Fundierung meiner Hypothese übergegangen werden kann, muss zuallererst gefragt werden, welche Verfahren überhaupt dazu geeignet sind, Verräumlichung im Sinne Kirschs zu induzieren, und ob diese in *Considering / Accumulations* auch zum Tragen kommen.

Als hilfreich hierfür erweist sich der 2015 erschienene Aufsatz *What time is it? Wiederholung, Blick und Alterität im Theater Laurent Chétouanes* von Tim Schuster.²⁵² Ausgehend von der Feststellung, jede theatrale Aufführung aktualisiere und reproduziere durch die räumliche Trennung von Darstellenden und Zuschauenden zugleich ein bestimmtes Blickregime, nennt Schuster den Prozess der Exponierung und Erfahrbarmachung ebendieses Regimes – einen Prozess, den er ebenfalls mit dem Begriff der Verräumlichung belegt –²⁵³ als entscheidendes Charakteristikum der Arbeiten Chétouanes.²⁵⁴ Mittels welcher choreografischer Verfahren Chétouane eine solche Verräumlichung erreicht, demonstriert Schuster dabei unter anderem mit exemplarischem Bezug auf die Produktion *Dantons Tod* (2010). Darin erwidern die

252 Eine eingehende Erörterung und theaterwissenschaftliche Nutzbarmachung des Begriffs der Verräumlichung, der der repräsentationskritischen Sprachphilosophie Jacques Derridas entlehnt ist, unternimmt Schuster in seiner 2013 erschienenen Monografie *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes* (vgl. Schuster 2013, S. 28–36). Insofern der von mir herangezogene Aufsatz über weite Strecken aus dieser Monografie zitiert und damit eine Verdichtung ihrer zentralen Argumente und Einsichten darstellt, wird auf eine nähere Exegese der Monografie an dieser Stelle verzichtet.

253 Vgl. Schuster 2015, S. 177.

254 Vgl. ebd., S. 168.

Darstellenden zum einen den Blick der Zuschauenden und signalisieren Letzteren damit ihr «Wissen um das eigene Angeblickt-Werden».²⁵⁵ Und zum anderen lassen sie das diesem Blick eingeschriebene Begehren nach Darstellung unbefriedigt, indem sie jene Korrespondenz von körperlicher Handlung und der im Dramentext fixierten Figurenrede, die für das Gelingen darstellerischer Figurationsprozesse nötig ist, durch arbiträr scheinende Bewegungen durchkreuzen.²⁵⁶ In dieser von Schuster als «Nullpunkt des Theaters»²⁵⁷ bezeichneten szenischen Anordnung, in welcher der Figurationsprozess nicht nur ausgesetzt wird, sondern zusätzlich durch Erwidern des Zuschauerblicks darstellerisch kommentiert wird, findet eine «Theatralisierung des alltäglichen Körpers»²⁵⁸ statt, die den Körper der Darstellenden als der Figuration und Sinnproduktion vorgängige Möglichkeitsbedingung ausweist.²⁵⁹ Als reine Präsenz treten diese Körper damit jedoch nicht in Erscheinung. Indem die Darstellenden nämlich nicht nur ihr Wissen um ihr Angeblicktwerden signalisieren, sondern diesen Blick darüber hinaus auf sich selbst richten und sich bei ihren Handlungen beobachten, «bleibt», so Schuster, «zwischen ihnen und ihrer Handlung ein Spalt, der diese zur zitierbaren Geste werden lässt. [...] Diese Spaltung des Körpers wiederholt [...] die konstitutive Aufteilung in Zuschauer und Darsteller und setzt sie im Raum der Aufführung aufs Spiel.»²⁶⁰ Statt als reine Präsenz in Erscheinung zu treten, entfalten diese Körper im Zustand der kommentierten, selbstreflexiv gewendeten Figurationsverweigerung vielmehr eine Art «verdoppelte[r] Präsenz», welche Schuster zufolge «darin gründet, dass sie den Raum auf der einen Seite von *innen*, aus der Vertikalität des eigenen Körpers im Hier und Jetzt heraus wahrnehmen, und sich auf der anderen Seite *in* diesem Raum – über die Internalisierung eines anonymen externen Blickes – selber von *außen* beobachten».²⁶¹ Gerade aufgrund dieser Überlagerung zweier Raumwahrnehmungen lässt sich Schuster zufolge der Körper der Darstellenden als heterotopischer Ort begreifen, «also als ein Ort, der sich über die verschiedensten, in Bewegung begriffenen Aufteilungen konstituiert und darin Orte des Eigenen und des Fremden in ein fortlaufend neu auszuhandelndes Verhältnis setzt».²⁶² Verräumlichung bedeutet deshalb nach Schuster, die dem Theater räumlich eingeschriebene Schauanordnung, ihr «topologisches Skript»,²⁶³ im Raum der Darstellung selbst – das heißt im Verhältnis zwischen dem heterotopischen Körper der Darstellenden und dem in seiner Eigenschaft der Figurationsinduzierung suspendierten Dramentext – zu wiederholen und damit erfahrbar zu machen und dabei weder in konventionelle Darstellung zu verfallen noch eine metaphysische Präsenzvorstellung zu restituieren.

255 Ebd., S. 169.

256 Vgl. ebd.

257 Ebd.

258 Ebd.

259 Vgl. ebd., S. 172.

260 Ebd., S. 173.

261 Ebd., S. 176. Hervorhebung im Original.

262 Ebd.

263 Ebd., S. 177.

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich die Argumentationen Kirschs und Schusters in ihrer jeweiligen Annahme, die Arbeiten Chétouanes zielten gemeinhin auf die Erfahrbarmachung bestimmter Aspekte des Dispositivs des Repräsentationstheaters – der Historizität theatraler Zeichenverwendung einerseits sowie der dem Theater räumlich eingeschriebenen Schauanordnung andererseits – als komplementär erweisen, obgleich sie damit den Begriff der Verräumlichung unterschiedlich in Anschlag bringen. Im Folgenden möchte ich nun diese beiden Argumentationen miteinander verknüpfen, da mir dies als Analyseansatz für *Considering / Accumulations* besonders vielversprechend erscheint. Zunächst soll mit Bezug auf die bereits beschriebene Anfangssequenz dieser Adaption aufgezeigt werden, dass die von Schuster in *Dantons Tod* identifizierten Verfahren der Verräumlichung – das heißt der von den Darstellenden auf sich selbst gerichtete Blick als Verweis auf den grundsätzlich iterativen Charakter szenischen Handelns sowie die Aufkündigung des für Figurationsprozesse notwendigen Korrespondenzverhältnisses von Wort und Geste – auch in *Considering / Accumulations* eingesetzt werden. Daraufhin soll nachvollziehbar gemacht werden, inwiefern sich die spezifische choreografische Umsetzung dieser Verfahren wiederum als Form der Verräumlichung im Sinne Kirschs, das heißt als eine Form tanzhistorischer Reflexion, betrachten lässt. Denn gerade in und durch diese choreografische Reflexivität tritt Chétouane, so die These, in ein bestimmtes Verhältnis zur Tanzgeschichtsschreibung.²⁶⁴

Dass Kirsch und Schuster jeweils den Aspekt der Verräumlichung in Chétouanes Arbeit betonen, erweist sich dabei als erstaunlich zutreffende Beobachtung, bedenkt man, dass Chétouane selbst auf die Bedeutung eines durch tänzerische Improvisation dynamisierten Raums zur Überwindung einer im Modus der Ideologiekritik verharrenden zeitgenössischen Tanzästhetik – die er selbst polemisch als «Schmerzstanztheater»²⁶⁵ beschreibt – hinweist:

Man sieht in meinen Arbeiten nie den Ursprung der Bewegung. Das ist schwer, weil der Tänzer sich normalerweise auf den nächsten Schritt vorbereitet. Man sieht, was kommt. Hier aber entdeckt der Tänzer im Moment des Tuns, was kommt. Die Form überhaupt taucht in der Bewegung selbst auf, ohne dass ich vorher weiß, wohin es geht. Du entdeckst eine Bewegung und du entdeckst während der Bewegung, dass es diese Drehung

264 In ihrer Studie *Körper als Archiv. Choreografie als historiografische Praxis* geht die Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren unter Berücksichtigung exemplarischer Choreografien Olga de Sotos, Foofwa d'Imobilités und Thomas Lebruns der Frage nach, inwiefern sich «Choreografien, die nicht nur mit [tanzhistorischen; M.B.] Referenzen arbeiten, sondern diese in den Kontext tanzhistoriografisch relevanter Fragestellungen überführen» (Wehren 2016, S. 23), selbst als Formen historiografischer Praxis verstehen lassen. Wiewohl die hier formulierte These zu Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations* diese Fragestellung Wehrens explizit aufgreift und sich dieser daher auch verdankt, geht es mir hier nicht in erster Linie darum, die Adaption selbst als eine solche historiografische Praxis zu theoretisieren. Vielmehr soll im Folgenden erörtert werden, welcher Art das Verhältnis von *Considering / Accumulations* zur tanzhistoriografisch perspektivierten Forschung zu *Über das Marionettentheater* ist und welchen Beitrag Chétouane damit zur Kleist-Forschung leistet.

265 Chétouane 2014, S. 126.

ist. Du kannst dich aber nicht die ganze Zeit weiter auf diese Drehung verlassen. Du musst spüren, ob plötzlich eine andere Linie kommt, die dich woandershin mitnimmt. [...] Die Bewegung ist da, um überhaupt in den Raum einzutreten. Wenn du mit der Bewegung den Raum nicht öffnest, in den du reingehst, hast du keinen Raum. Der ist nicht *per se* vor dir da, sondern er muss produziert werden, [...]. Und dann, wenn du da bist, musst du sofort einen weiteren Raum produzieren, weil ein Raum allein nicht hält. Es ist ein unendlicher Prozess [...].²⁶⁶

Zwar spiegeln sich in diesen Überlegungen Chétouanes Erkenntnisse konstruktivistischer Raumtheorien wider,²⁶⁷ deren Niederschlag in seiner choreografischen Arbeit nachzuspüren ein sicher lohnendes Unterfangen darstellte, insbesondere im Hinblick auf die Identifikation weiterer reziproker Verhältnisse zwischen Tanz und Wissenschaft, wie sie bereits bei der Adaption Lenz *Rifrazionis* nachgewiesen wurden. Jedoch interessiert an dieser Stelle vor allem die spezifische Provenienz der raumtheoretischen Überlegungen Chétouanes. Diese nämlich führt er explizit auf den Text *Über das Marionettentheater* zurück beziehungsweise leitet sie von diesem ab:

Die Frage der Linie bei Kleists *Über das Marionettentheater* ist das, was ich im Sinne des Choreographischen weiter entdeckt habe: dass du nicht von Punkt A zu Punkt B im Raum gehst, sondern dass du gleichzeitig dort und da bist, dass du im Bewegen im Verhältnis zum Dort und Da bist. Du nimmst einen Punkt als Referenz und dieser Punkt öffnet dir einen Raum dazwischen und er ist immer von einer Linie produziert, die auf deinen Körper zuläuft. Dadurch bist du mit Punkten überall im Raum um dich herum verbunden, [...]. Du bist durchquert von dieser Linie. Du realisierst, dass es immer Linien gibt, die durch dich hindurchgehen und woanders rauskommen. [...] Und die Linie kann auch Raum werden, weil es die zwei Seiten gibt, die die Linie öffnet. Du kannst dich nur in Referenz zu dieser Linie bewegen oder du arbeitest mit dem gesamten Raum, den diese Linie auf einer Seite öffnet. [...] Man kann aber [...] eine weitere Linie kreieren und sich wieder in Referenz zu etwas positionieren. So *ist* der Körper Raum, weil er nichts anderes ist als Teil dieser vielen Möglichkeiten, an der Kreuzung der Möglichkeiten, die durch ihn gehen und von ihm ausgehen.²⁶⁸

Diese explizite Bezugnahme Chétouanes auf *Über das Marionettentheater* ist dabei von dreifacher Relevanz. Erstens nämlich verleiht sie jener von der Theater- und Tanzwissenschaft verschiedentlich erkannten intellektuellen Affinität zwischen Kleist und Chétouane erhöhte Plausibilität. So beschreibt etwa Krassimira Kruschkova die in den Stücken Chétouanes nie zur Deckung kommende Doppelung von Wort und Geste, von Sprache und Bewegung, als «rückbezügliche Verfertigung des Sagbaren und des Sichtbaren»²⁶⁹ und spielt damit offenkundig auf Kleists Aufsatz *Über die all-*

266 Ebd., S. 126f. Hervorhebung im Original.

267 Zum Einfluss dieser Theorien auf die postdramatische Theaterpraxis vgl. Schuster 2013, S. 36–73.

268 Chétouane 2014, S. 127. Hervorhebung im Original.

269 Kruschkova 2015, S. 217.

mäßige *Verfertigung der Gedanken beim Reden* an. Nach Ansicht Patrick Primavesis wiederum wird Chétouanes Bemühen um die Dekonstruktion der dem Illusionstheater qua seiner konventionell zentralperspektivischen Zurichtung des Bühnengeschehens eingeschriebenen rezeptionsseitigen Wahrnehmungsprozesse von Kleists Aufsatz *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* präfiguriert.²⁷⁰ Zweitens stellen die eben zitierten Ausführungen Chétouanes den einzigen mir bislang bekannten Ansatz zum Verständnis von *Über das Marionettentheater* aus literaturtopologischer Perspektive dar. Damit markiert dieser sprachdiskursive Beitrag Chétouanes ein wichtiges Desiderat der literaturwissenschaftlich geprägten Kleist-Forschung, und zwar insofern, als eine dezidiert raumtheoretisch fundierte Analyse dieses Texts – eine chronotopische Analyse nach Mikhail Bachtin etwa – nach meiner Kenntnis bislang ausgeblieben ist. Und drittens sind diese Ausführungen für die vorliegende Arbeit von analyseleitender Relevanz. Denn darin wird deutlich, dass Chétouanes Theorie des tanzenden Körpers als dynamischer Koordinatenschnitt verschiedener Raumlinien erstaunliche Kongruenzen mit Schusters Theoretisierung desselben Körpers als heterotopischer Konvergenzpunkt verschiedener Raumwahrnehmungen aufweist. Und da Chétouane seine raumtheoretischen Überlegungen, die er explizit von *Über das Marionettentheater* ableitet, zur Grundlage seiner eigenen choreografischen Arbeit erklärt, liegt mit Blick auf seine Adaption desselben Texts die Vermutung nahe, dass darin selbige Überlegungen auf exemplarische Weise zur Anschauung gebracht werden.

Wie nun treten die von Schuster identifizierten ästhetischen Verfahren der Veräumlichung – die Selbstwahrnehmung der Darstellenden einerseits sowie ihre Figurationsverweigerung andererseits – in der beschriebenen Anfangssequenz von *Considering / Accumulations* in Erscheinung, und inwiefern lässt sich die spezifische choreografische Umsetzung dieser Verfahren wiederum als eine Form der Veräumlichung im Sinne Kirschs, das heißt als eine Form tanzhistorischer Reflexion betrachten? Zunächst ist festzustellen, dass zu Beginn von *Considering / Accumulations* jene szenische Konstellation, die Schuster als «Nullpunkt des Theaters» bezeichnet, auf ähnliche, wenn nicht sogar prononciertere Weise hervorgebracht wird, als noch in *Dantons Tod* der Fall. Wurde etwa in letzterer Produktion die Figurationsverweigerung durch die Disjunktion von Figurenrede und Körperbewegung signalisiert, wird zu Beginn von *Considering / Accumulations* sogar gänzlich auf Figurenrede verzichtet und damit der potenzielle Figurationsprozess von vornherein aufgeschoben. Selbst als diese im weiteren Verlauf der Aufführung eingeführt wird, geschieht dies nicht in Form einer Live-Rezitation durch Marklund und Delaunay, sondern in Form einer eingespielten Tonaufnahme des vom Schauspieler Johann Jürgens in größtmöglicher Gleichförmigkeit gesprochenen Texts *Über das Marionettentheater*. An dieser Einspielung scheinen sich die beliebig anmutenden, nichtexpressiven Bewegungen der Tanzenden dabei zu keinem Zeitpunkt zu orientieren, womit eine gestische Illustration der Textebene strukturell unterbunden und damit das Figura-

270 Vgl. Primavesi 2012, S. 37.

tionsbegehren der Zuschauenden unbefriedigt gelassen wird.²⁷¹ Ferner scheint sich in der Adaption Chétouanes auch die Art und Weise, in der dem Publikum jenes Blickregime, das der Trennung von Zuschauenden und Darstellenden inhärent ist, gegenüber *Dantons Tod* eine Zuspitzung zu erfahren. Dies insofern, als Delaunay und Marklund ihr «Wissen um das eigene Angeblickt-Werden» durch ihren beharrlich auf sich selbst gerichteten Blick vorexerzieren. Die Erfahrbarmachung der dem Dispositiv des Repräsentationstheaters eingeschriebenen Schauanordnung erfolgt so weniger über die Erwidern des Zuschauerblicks als vielmehr über deren Verkörperung durch und Vorführung am Objekt der Anschauung selbst, nämlich am und durch den tanzenden Körper.

An diesem Nullpunkt der szenischen Anordnung, die über einer solipsistisch gerierenden Eigenbezüglichkeit der Tanzenden hinaus nichts darzustellen oder zu signifizieren scheint, wird die Theatralität ihres Tuns auf besondere Weise anschaulich. Indem sie den Blick der Zuschauenden internalisieren und auf sich selbst richten, verweisen sie auf den grundsätzlich iterativen Charakter jeder ihrer Bewegungen und Gesten. Gerade diese Hervorhebung und Bewusstmachung des unhintergehbaren Wiederholungscharakters ihrer Bewegungen lässt sich dabei, so meine ich, als eine erste Form tanzhistorischer Reflexion begreifen. Denn es ist ebendieser grundsätzlich iterative Charakter jedes szenischen Handelns, auf welchen Trisha Brown, eine Ikone des Postmodern Dance, in ihrer kanonischen Stückserie *Accumulation* aufmerksam macht –²⁷² einer Serie, auf die Chétouane nicht zuletzt mit dem Titel seiner Adaption anzuspielden scheint. Als kennzeichnend für die Stilistik Browns gilt gemeinhin die Verwendung strukturierter Improvisation, bei der die tänzerische Bewegung sich entlang vordefinierter Aufgabenstellungen oder mathematischer Ordnungsmuster entfaltet, ohne dabei aber einer festgelegten Choreografie zu folgen.²⁷³ Dieses Verfahren der strukturierten Improvisation, die Brown explizit als eine Form des Denkens theoretisiert,²⁷⁴ kommt dabei insbesondere in der *Accumulation*-Serie zum Tragen, in der Brown einzelne nichtexpressive, technisch wenig anspruchsvolle Bewegungsmotive aneinanderreihet und sequenziell verkettet.²⁷⁵ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass in späteren Fassungen von *Accumulation* eine «parallel gesetzte Sprachebene hinzu[tritt], die mit den Bewegungen allein zeitlich

271 Zwar erinnern die Bewegungen Marklunds und Delaunays stellenweise durchaus an Aussagen aus *Über das Marionettentheater*. Die Identifizierung solcher Ähnlichkeiten stellt jedoch eine freie Assoziationsleistung der Zuschauenden dar, die von keiner offensichtlichen Kongruenz zwischen den Gesten der Tanzenden und dem eingespielten Text induziert wird.

272 Zu dieser choreografischen Serie zählen *Accumulation* (1971), *Primary Accumulation* (1972), *Group Primary Accumulation* (1973) und *Accumulation with Talking plus Watermotor* (1979). An dieser Stelle sei Nadja Rothenburger für den Hinweis auf diese tanzhistorische Referenz Chétouanes ausdrücklich gedankt.

273 Vgl. Huschka 2012, S. 267.

274 «There is a performance quality that appears in improvisation that did not in memorized dance as it was known up to that date. If you are improvising with a structure your senses are heightened; you are using your wits, thinking, everything is working at once to find the best solution to a given problem under pressure of a viewing audience.» (Brown 2013, S. 123)

275 Vgl. Huschka 2012, S. 268.

korrespondiert ohne jeglichen semantischen Bezug».²⁷⁶ In diesem Nebeneinander von Sprache und Bewegung, das auch *Considering / Accumulations* auszeichnet,²⁷⁷ tritt das sprachanaloge Körperverständnis Browns, das ihren Improvisationen zugrunde liegt, deutlich zutage. «Brown's approach», so die Tanzhistorikerin Susan Rosenberg,

[...] involved contriving the body as operating like a language, a system of differences: physical, syntactical, and visual. *Accumulation* unfolds with the dancer standing still, step-by-step activating separate joints of the body: gestures are executed with minimal dynamism and physical impulses gently extend to each limb. Movements accumulate. Brown returns to the choreography's center, reoriginating the sequence. Movement's repetition enables perception of discrete gestures' forms and their differential variation, as contrasted with the composition's transparent mathematical logic. Audiences see and apprehend the choreography's construction.²⁷⁸

Die Bewegungsabfolgen, die Brown in ihren *Accumulation*-Stücken entwirft, korrespondieren, so Rosenberg, mit einem strukturalistischen Verständnis von Sprache als differenziellem Bedeutungssystem, demzufolge Wörter nicht intrinsisch, sondern nur in Abgrenzung zu anderen Wörtern bedeutsam sind.²⁷⁹ Die *Accumulation*-Stücke Browns, die dieses Prinzip der differenziellen Wiederholbarkeit einzelner Bewegungseinheiten in ihrer choreografischen Anlage ausstellen, stehen damit laut Rosenberg in starkem Kontrast zu jener «mystique of unrepeatability»,²⁸⁰ jener Betonung der Einmaligkeit und auratischen Präsenz performativer Darstellung, die die Performance Art der 1970er-Jahre auszeichnet. Statt als solche Präsenz in Erscheinung zu treten, reflektiert Brown nach Ansicht Rosenbergs in ihren Improvisationen vielmehr die Bedingungen der Präsenz- und Bedeutungserzeugung selbst, indem sie den Blick der Zuschauenden auf die ihren Stücken zugrunde liegenden choreografischen Ordnungsprinzipien lenkt und dabei den Akt des tänzerischen Vollzugs als einen Akt des Denkens entlang und Handelns innerhalb dieser Ordnung markiert.²⁸¹

Chétouane und Brown streichen mit je unterschiedlichen Mitteln – der Internalisierung des Zuschauerblicks einerseits und der strukturierten Improvisation andererseits – sowie in der ihnen gemeinsamen Verweigerung von Korrespondenzen zwischen den Sprach- und Bewegungsebenen die jedem szenischen Handeln inhärente iterative

276 Ebd., S. 270.

277 Zum Verhältnis von Tanz und Text in den Choreografien Chétouanes vgl. Schneider 2016, S. 47–86.

278 Rosenberg 2017, S. 115.

279 Vgl. ebd., S. 119f. Diese Analogie Rosenbergs – obgleich von Selbstaussagen Browns abgeleitet (vgl. ebd., S. 114) – ist insofern nicht ganz treffend, als Browns Bewegungen und Improvisationen gerade nicht expressiv beziehungsweise repräsentativ sind und damit auch nicht auf dieselbe Weise bedeuten wie Sprache. Jedoch ist es weniger die semiologische Richtigkeit dieser Analogie, die für meine Argumentation von Relevanz ist, als vielmehr die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Browns Choreografien und der Sprache als jeweils auf dem Prinzip der differenziellen Wiederholbarkeit einzelner Einheiten basierende Systeme, die in dieser Analogie angezeigt wird.

280 Ebd., S. 111.

281 Vgl. ebd., S. 117.

Qualität hervor und stellen so die konventions- beziehungsweise regelgeleitete Prozesshaftigkeit theatraler Bedeutungs-, Figurations- und Präsenzerzeugung aus. Jedoch unterscheidet sich die *Accumulation*-Reihe Browns gerade im Aspekt ihrer Räumlichkeit deutlich von *Considering / Accumulations*. Bei Brown nämlich schreibt sich durch die Aneinanderreihung und Wiederholung distinkter Bewegungseinheiten die Abfolge dieser Bewegungen gleichsam als Spur *in* den Raum ein und wird damit antizipierbar.²⁸² Chétouane hingegen inszeniert den Körper selbst *als* Durchgangsort, als Kreuzungspunkt einer potenziell unerschöpflichen Menge an Achsen und Aktionsmöglichkeiten, deren konkrete Realisierung gerade keinem erkennbaren Muster folgt. Entgegen der mathematischen Regelhaftigkeit der Improvisation Browns bleiben die Ordnungsprinzipien, nach denen Marklund und Delaunay ihre durch dezentrierte Bewegungsimpulse induzierte Improvisation in *Considering / Accumulations* zu strukturieren scheinen, opak. Gerade diese Differenz zu Brown lässt sich dabei jedoch als Effekt einer weiteren tanzhistorischen Referenz dieser Adaption verstehen, auf die im Folgenden noch einzugehen sei, ehe Chétouanes Adaption ins Verhältnis zu den eingangs diskutierten tanzhistoriografischen Narrativen zur Relation zwischen dem zeitgenössischen Tanz und *Über das Marionettentheater* gesetzt wird.

Konkret wird, so meine These, in der Intransparenz der choreografischen Regelhaftigkeit, die die Bewegungen Marklunds und Delaunays auszeichnet, auf die choreografische Praxis William Forsythes verwiesen, die, wie bereits erwähnt, Chétouanes Arbeit nachhaltig prägt. Gemeinhin zeichnen sich die Produktionen Chétouanes durch eine spezifische Bewegungsdynamik aus, die oft kaum Anhaltspunkte darüber gibt, ob sie minutiös inszeniert oder virtuos improvisiert sind.²⁸³ Auch *Considering / Accumulations* stellt hierbei keine Ausnahme dar. Genau diese Opazität der den tänzerischen Vollzug strukturierenden Ordnungsprinzipien ist es dabei, in der die Theaterwissenschaftler_innen Nikolaus Müller-Schöll und Leonie Otto – die sich dabei exemplarisch auf Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps* (2012) beziehen – eine deutliche ästhetische Nähe zu Forsythe erkennen.²⁸⁴ Angesichts dieser ästhetischen Referenz Chétouanes auf Forsythe stellt sich wiederum die Frage, ob und inwieweit sich Ersterer damit in jene tanzhistoriografischen Narrative einordnen lässt, in welchen Forsythe entweder als Antagonist einer Ästhetik der Antigravität oder eben als Protagonist einer von Kleist literarisch reflektierten Paradoxie des «Nicht-Tanzes im Tanz» aufgefasst wird.

Um diese Frage zu beantworten, erweist sich zunächst der Rückgriff auf die vom Tanzwissenschaftler Franz Anton Cramer unternommene Bestimmung der rezeptionsästhetischen Funktion ebendieses Aspekts der Unbestimmbarkeit in *Sacré Sacre du Printemps* als hilfreich. Durch die Supprimierung der bewegungsorganisierenden Ordnungsprinzipien und der damit einhergehenden Entbindung der Bewegung von

282 Vgl. ebd., S. 118.

283 Vgl. Kirsch 2015, S. 185.

284 Vgl. Müller-Schöll/Otto 2015, S. 16. Auch Sabine Huschka stellt fest, dass die organisierende Bewegungslogik der choreografischen Arbeiten Forsythes oft undurchschaubar bleibt (vgl. Huschka 2004, S. 99).

ihrer Funktion als verknüpfendes Element in einem choreografischen Enchaînement²⁸⁵ nämlich wird, so Cramer, die «Selbstverpflichtung des Tanzes auf eine Art der Sichtbarkeit»²⁸⁶ selbst sichtbar. Indem Chétouane auch in *Considering / Accumulations* den Zuschauenden eben keine wiedererkennbaren Schrittsequenzen anbietet, durchkreuzt er ihre bewegungsantizipierende Rezeptionshaltung und weist diese als Habitualisierungseffekt konventionalisierter, die zeitliche Entfaltung ihrer Bewegungen preisgebender choreografischer Ästhetiken aus. Zwar lässt sich nun genau hierin eine bemerkenswerte Analogie zu Kleist erkennen, der, wie Kruschkova konstatiert, in seinen Schriften ebenfalls «die Idee des Szenischen als bestimmte Sichtbarkeit ad absurdum [führt]».²⁸⁷ Inwieweit Chétouane sich damit jedoch tatsächlich in jenes tanzhistoriografische Narrativ der kleistschen Präfigurierung einer Tanzästhetik der Abwesenheit einschreibt beziehungsweise einreihen lässt, das Kruschkova konstruiert, wird noch zu eruieren sein.

Um dieses Verhältnis Chétouanes zur Tanzgeschichtsschreibung abschließend bestimmen zu können, ist allerdings noch der choreografische Ansatz Forsythes zu berücksichtigen, den sich Chétouane in *Considering / Accumulations* zu eigen zu machen scheint. Die Besonderheit dieses Ansatzes liegt darin, dass Forsythe Choreografien nicht vorab imaginiert und nachträglich mit Tänzer_innen einstudiert, sondern die Tänzer_innen vielmehr im Probenprozess zu einem «bewusste[n] Erkunden der Geometrie mit allen Körperteilen»²⁸⁸ animiert und sie so dazu befähigt, ihre Körper in der konkreten Aufführungssituation «zu Instrumenten des Denkens [zu] machen».²⁸⁹ Die Tänzer_innen seiner Stücke sind keineswegs bloß Ausführende festgelegter Choreografien, sondern Entscheidungsträger_innen, die, einer simultanen Denk- und Bewegungsleistung fähig, sich unter Berücksichtigung spezifischer choreografischer und dramaturgischer Setzungen ihre eigenen dezentralisierten Bewegungsimpulse geben und so die Bewegungsabläufe eines Stücks maßgeblich mitbestimmen.²⁹⁰ Insofern nun Delaunay und Marklund in *Considering / Accumulations* ihre eigenen Bewegungsimpulse setzen, den Bühnenraum selbständig navigieren und ihre Interaktionen gemeinsam koordinieren, stellt diese Adaption keine Choreografie im geläufigen Sinne einer festgelegten, reproduzierbaren Bewegungsabfolge dar,²⁹¹ sondern ist adäquater als emergenter kinetischer Vollzug ebensolcher tänzerischen Denk- und Bewegungsprozesse zu begreifen, da der Ablauf der Adaption nicht ablösbar ist von den bewussten Entscheidungen, die sie von Augenblick zu Augenblick treffen. Für diese bei Forsythe praktizierte Form dezentrierten Tanzens als kinetische Artikulation tänzerischer Entscheidungsfindung hat Gerald Siegmund denn auch die Bezeichnung des «Denken[s]

285 Als Enchaînement wird im klassischen Ballett eine «zu einer zusammenhängenden Phrase verknüpfte Folge von Bewegungen» (Kogler/Kieser 2009, S. 58) verstanden.

286 Cramer 2015, S. 133.

287 Kruschkova 2007, S. 185.

288 Huschka 2004, S. 106.

289 Siegmund 2004a, S. 59.

290 Vgl. Siegmund 2011, S. 27. Vgl. auch Evert 2003, S. 123.

291 Für einen Überblick über die Genese des Begriffs «Choreografie» sowie dessen historische Bedeutungsverschiebungen vgl. Klein 2015.

in Bewegung»²⁹² geprägt. Dieses Verständnis von Tanz als eine Form des Denkens wiederum stellt das zentrale Konvergenzmoment zwischen den sonst durchaus unterscheidbaren improvisationsgeleiteten Ästhetiken Browns und Forsythes dar. Und es ist, so möchte ich abschließend argumentieren, gerade im reflexiven Verweis auf diese beiden Tanzästhetiken und ihre zentrale Gemeinsamkeit, mittels welchem Chétouane das in *Über das Marionettentheater* formulierte Konzept der Grazie zur Disposition stellt und damit eine Bedeutungsverschiebung des Graziebegriffs anzeigt, die von der Kleist-Forschung bislang nicht erkannt und mitvollzogen worden ist.

An dieser Stelle sei nun der bisherige Argumentationsgang noch einmal zusammengefasst, um anhand dieses Überblicks das in *Considering / Accumulations* zum Ausdruck kommende Verhältnis Chétouanes zu jenen tanzhistoriografischen Narrativen, die Traditionslinien zwischen den in *Über das Marionettentheater* formulierten ästhetischen Prinzipien und dem zeitgenössischen Tanz nachzuzeichnen suchen, näher zu bestimmen. Anschließend an diese Einordnung soll dann eruiert werden, wie genau in und durch dieses Verhältnis das Konzept der Grazie zur Disposition gestellt wird.

In *Considering / Accumulations* kommen zwei ästhetische Verfahren zum Einsatz, die sich, so meine ich, im Sinne Tim Schusters als Verfahren der Verräumlichung identifizieren lassen: Die Interiorisierung des Zuschauerblicks durch die Darstellenden einerseits (als Verweis auf den iterativen Charakter jedes szenischen Handelns) sowie die Supprimierung von Korrespondenzverhältnissen zwischen den körperlichen Handlungen der Darstellenden und der in *Über das Marionettentheater* fixierten Figurenrede andererseits (als Modus der Figurationsverweigerung). Diese beiden Verfahren lassen sich als eine bereits im Titel der Adaption angedeutete Referenz auf die choreografische Ästhetik Trisha Browns und damit wiederum als eine Form der Verräumlichung im Sinne Sebastian Kirschs verstehen, das heißt als eine Form tanzästhetischer Selbstreflexion, bei der die Historizität selbiger choreografischer Verfahren als Paraphrasen theatraler Zeichenverwendung der Vergangenheit erfahrbar gemacht wird. Trotz dieses in *Considering / Accumulations* zum Ausdruck kommenden Referenzverhältnisses grenzt sich jedoch die Adaption Chétouanes in einem entscheidenden Aspekt von Browns Ästhetik der strukturierten Improvisation ab, und zwar insofern, als die choreografischen Ordnungsprinzipien, nach denen die Bewegungsabläufe Marklunds und Delaunays organisiert sind, opak bleiben. Diese Differenz wiederum lässt sich als Effekt einer weiteren tanzhistorischen Referenz Chétouanes betrachten, nämlich auf den Improvisationsansatz William Forsythes.

Damit verhält sich Chétouane auf spezifische Weise zu den eingangs diskutierten tanzhistoriografischen Narrativen, die ästhetische Traditionslinien zwischen Kleist und dem zeitgenössischen Tanz nachzeichnen. Zwar macht Chétouane zum einen Anleihen bei der choreografischen Praxis Trisha Browns, die Ralph Fischer als Vertreterin einer Ästhetik der Progravität und damit als Antagonistin des kleistschen Ideals

292 Siegmund 2004b. In der theaterwissenschaftlichen Forschung ist Chétouanes choreografische Arbeit bereits verschiedentlich als ein ebensolches Denken beschrieben und dieser Umstand auf die Prägung Chétouanes durch Forsythe zurückgeführt worden (vgl. Müller-Schöll 2009; Otto 2016).

der Antigravität anführt. Demonstriert wird bei dieser Anleihe jedoch gerade nicht (oder zumindest nicht zuvorderst) der produktive tänzerische Umgang Delaunays und Marklunds mit der Schwerkraft. Vielmehr wird diese Anleihe in ihrer Eigenschaft als historische Referenz auf eine als ein «Denken» theoretisierte Improvisationspraxis hervorgehoben. Ähnlich verhält es sich zum anderen mit der Anlehnung Chétouanes an die Improvisationspraxis William Forsythes, welche Gabriele Brandstetter als paradigmatisches Beispiel für die von Kleist in *Über das Marionettentheater* reflektierte Paradoxie der «Posa» als einen für den Tanz konstitutiven Moment des Nichttanzens anführt. Denn auch hier geht es Chétouane nicht (oder eben nicht primär) darum, die «Posa» an sich hervorzuheben, sondern vielmehr darum, auf die tänzerische Reflexivität aufmerksam zu machen, die sich laut Rudolf zur Lippe in ihr entfaltet – wobei die Reflexivität Marklunds und Delaunays, ihr «Denken in Bewegung», deutlich über jenes «Seiner-Selbst-Gewahrwerden»²⁹³ hinausgeht, als welches sie zur Lippe konzipiert. Die «Posa», so ließe sich Chétouanes Verhältnis zu diesem spezifischen tanzhistoriografischen Narrativ bündig formulieren, erschöpft sich in *Considering / Accumulations* nicht mehr in ihrer Funktion als Kontrastfolie zur Hervorhebung der ihr nachfolgenden Bewegungen. Vielmehr wird die sich in ihr entfaltende Reflexivität zum eigentlichen choreografischen Prinzip der Adaption erhoben. Damit grenzt sich Chétouane zugleich auch von der Lesart Krassimira Kruschkovas ab, wonach das anagrammatische Schreiben Kleists jene Ästhetik der Abwesenheit des zeitgenössischen Tanzes präfiguriert, die über die Stillstellung von Bewegung prädisiert ist. Denn gerade diese Stillstellung kündigen Marklund und Delaunay in ihren improvisierten Bewegungen auf, ohne dabei aber in eine antizipierbare Form szenischer Sichtbarkeit zurückzufallen. Zusammengefasst lässt sich also festhalten, dass Chétouane mittels choreografischer Referenzen auf Brown und Forsythe auf die von der Tanzhistoriografie konstruierten Traditionslinien zwischen Kleist und dem zeitgenössischen Tanz zwar Bezug nimmt, sich aber selbst nicht passgenau in diese einfügen lässt. Vielmehr verortet sich Chétouane mit *Considering / Accumulations* und den darin identifizierten Verräumlichungsprozessen *zwischen* diesen tanzgeschichtlichen Narrativen.

Nun ist den in *Considering / Accumulations* aufgegriffenen Ästhetiken Browns und Forsythes trotz ihrer bewegungsästhetischen Unterschiede ein Aspekt gemeinsam, nämlich der Umstand, dass die sie je kennzeichnenden Improvisationspraktiken von den Choreograf_innen selbst als Formen des Denkens theoretisiert werden. Gerade im Aufgreifen dieser beiden Ästhetiken und im mit ihnen einhergehenden Verständnis von Tanz als ein «Denken in Bewegung» scheint sich Chétouane dabei zu jener These von der umgekehrten Proportionalität von Grazie und Bewusstsein zu verhalten, wie sie Kleist in *Über das Marionettentheater* in der Form eines ästhetischen Postulats formuliert. Hierauf deutet auch die Programmankündigung des HAU Hebbel am Ufer zu *Considering / Accumulations* hin, in der es heißt:

293 Zur Lippe 1981, S. 170.

Was in diesem Text verhandelt wird, ist bekannt: die Grazie des Menschen. Ihr verschreibt sich Chétouane und macht sie als jenes Unzeitgemäße sichtbar, das im Tanz vielleicht trotz allem wieder erscheinen kann. Denn nichts im Tanz scheint so weit weg wie die Grazie. [...] Im Ballett das einstige Streben nach ihr, die museale Form einer strikten Körpertechnik – im zeitgenössischen Tanz ihre Abwesenheit, ein demonstratives Schweigen über sie. Heinrich von Kleist kann als Richter von ersterem und Anwalt für letzteres beansprucht werden. Oder er kann auch als ein anderer herangezogen werden. In seiner Erzählung [...] kann man ihm nicht nur als Kritiker oder Ironiker souveräner Praktiken der Grazie begegnen, sondern auch als Dichter, der etwas Anderes vorsieht, und zwar das Graziöse im Ereignis. Das Ereignis scheint sich dort aufzutun, wo Gegensätzliches zur Koexistenz gebracht wird: Schwere und Schwerelosigkeit, Boden und Bodenlosigkeit, [...] Choreographie und Kontingenz.²⁹⁴

Vor dem Hintergrund des hier formulierten Anspruchs der Adaption, das «Graziöse im Ereignis» in Erscheinung treten zu lassen, ist die Beobachtung, dass Chétouane in *Considering / Accumulations* ein «Denken in Bewegung» nach Brown und Forsythe sichtbar macht, signifikant. Denn gemäß der in *Über das Marionettentheater* formulierten These von der umgekehrten Proportionalität von Bewusstsein und Grazie ist es doch gerade das Denken (in Form einer Darstellungsabsicht), das die Herstellung von Grazie effektiv verhindert. Jedoch handelt es sich bei *Considering / Accumulations*, so möchte ich abschließend zeigen, gerade nicht um den Versuch, einen choreografischen Gegenbeweis zu dieser These zu erbringen – wie etwa die im Folgenden diskutierten Rezensionen der Adaption annehmen und wie dies auch bei Lenz Rifrazioni der Anspruch war –, sondern viel grundsätzlicher noch um den Versuch einer Deessenzialisierung des Graziebegriffs sowie um ein vorsätzliches Hinterfragen seiner Gültigkeit als rezeptionsästhetischer Wertemaßstab.

Darüber, dass es sich bei *Considering / Accumulations* um den Versuch einer Befragung der kleistschen These der umgekehrten Proportionalität handelt, herrscht in den tanzkritischen Besprechungen der Adaption weitgehend Konsens. Die Qualität der Adaption wird dabei allerdings stets am Maßstab derselben These beurteilt, die sie zu befragen scheint. So kommt etwa Sandra Luzina zum Schluss: ««Considering» ermüdet. Erkenntnisse bietet der Abend nicht. Vielmehr beweist er, dass zu viel Reflexion dem Tanz nicht unbedingt zuträglich ist.»²⁹⁵ Ähnlich kühl äußert sich auch Konrad Kögler über die Adaption: «Auf der Bühne weist seine [Chétouanes; M.B.] getanzte philosophische Meditation [...] einige Längen auf und wirkt zu verkopft.»²⁹⁶ Luzina und Kögler sehen also das Prinzip der umgekehrten Proportionalität von Bewusstsein und Grazie in seiner Axiomatik durch *Considering / Accumulations* bestätigt.

Demgegenüber beurteilen Wolfgang Behrens und Astrid Kaminski die Adaption Chétouanes als gelungenen Gegenbeweis der kleistschen These. So weist Behrens

294 Ohne Autor 2015a.

295 Luzina 2015, S. 24.

296 Kögler 2015.

trotz der Langeweile, die die konzeptuelle Strenge und Gleichförmigkeit des Stücks auslöse, darauf hin, dass die Art und Weise, wie die Tänzer_innen Raphaëlle Delaunay und Mikael Marklund «der ungezierten, der anmutigen, der unschuldigen Bewegung nachforschen», dennoch «schön anzuschauen»²⁹⁷ sei. ««Considering»», so beschließt Behrens seine Besprechung, «ist wohl vor allem das: graziös und, ja, wohltemperiert».²⁹⁸ Und auch Astrid Kaminski weist in ihrer Rezension auf die Gleichzeitigkeit von Reflexivität (in der dramaturgischen Anlage des Stücks) und Grazie (in der tänzerischen Ausführung ästhetischer Anmutsproduktion) hin, wenn sie dieses «kaum fassbar[e]» Stück zwar als «Exerzitium für die Tanzwissenschaften» beschreibt, ihm aber dennoch das Verdienst zuspricht, den «Beweis» erbracht zu haben, dass «sich Unschuld wiedererlangen lässt».²⁹⁹

Die tanzkritische Beurteilung von *Considering / Accumulations* folgt, so wird anhand dieser Besprechungen deutlich, einer klar binären Logik: Entweder es gelingt der Adaption, als graziös wahrgenommen zu werden und somit die Ungültigkeit der kleistschen These der umgekehrten Proportionalität zu demonstrieren, oder ihr Mangel an Grazie bestätigt ebendern Gültigkeit. Dreh- und Angelpunkt der jeweiligen Beurteilung ist dabei stets ein implizites, vermeintlich selbstevidentes Verständnis von Grazie als qualitative Eigenschaft des Tanzes. Gerade aber eine solche Rezeptionshaltung, die Grazie zum Maßstab eines ästhetischen Werturteils nimmt, ist es, gegen die Chétouane mit *Considering / Accumulations* meines Erachtens aufbegehrt, indem er darin ein alternatives Verständnis des Graziebegriffs in Aussicht stellt. Um dies näher zu erläutern, greife ich auf den 2014 erschienenen Aufsatz *Eine andere Grazie* zurück, in welchem der Theaterwissenschaftler und Dramaturg von *Considering / Accumulations*, Georg Döcker, eine exemplarische Analyse von Chétouanes Produktion *horizon(s)* vornimmt und darin argumentiert, Chétouane deessenzialisiere den Graziebegriff, indem er ihn weniger als eine dem Tanz intrinsische Eigenschaft denn als eine Kategorie der ästhetischen Erfahrung ausweise.

Ausgangspunkt Döckers ist ein in seiner Schlichtheit geradezu banal scheinender szenischer Vorgang aus der Eröffnungssequenz von *horizon(s)*, bei dem zwei Tänzer_innen gehend den Bühnenraum von links nach rechts diagonal durchschreiten. Gerade in der Diagonale, einer für das klassische Handlungsballett zentralen Raumfigur, liegt jedoch nach Döcker «die größte Brisanz der Raumchoreographie von *horizon(s)*, denn die Diagonale war vor allem im Kontext der freien Szene des zeitgenössischen Tanzes, in der Chétouane verortet ist, bis zur Aufführung von *horizon(s)* das vielleicht unausgesprochene Tabu jeder räumlichen Anordnung».³⁰⁰ Die Hypothese, die Döcker zu Chétouanes choreografischer Reaktivierung dieser Raumfigur aufstellt, ist dabei im Hinblick auf die von mir formulierte Frage, wie Chétouane sich über die erwähnten tanzhistorischen Referenzen zur Grazie als ästhetischer Kategorie verhält, von besonderem Interesse. Denn, so schreibt Döcker:

297 Behrens 2015.

298 Ebd.

299 Kaminski 2015.

300 Döcker 2014, S. 249.

Was Chétouane [...] mit seiner Aktualisierung und gleichzeitigen Bearbeitung des Balletts sucht, ist nicht weniger als eine Erneuerung des Ideals der Grazie. Dabei knüpft Chétouane nicht an die Idee an, dass Grazie die Essenz des Balletts verwirklichen und dass dieser Essenz mit der Körperpraxis technischer Perfektion anhand geometrischer Linien und Formen zum Ausdruck verholfen werden könnte, sondern wendet sich stattdessen der Frage zu, die mit der Grazie ins Spiel gebracht wird, nämlich der nach dem Zusammenspiel der körperlichen und geistigen Vermögen des Subjekts. Denn was mit der Grazie zur Disposition steht, ist letztlich die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Körper und Geist, zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, Erfahrung und Bewusstsein in deren Differenz, wie auch die zwei prominentesten Theorien der Grazie nahelegen.³⁰¹

Gemeint sind mit den erwähnten Theorien Schillers Aufsatz *Über Anmut und Würde* und Kleists Text *Über das Marionettentheater*, wobei Döckers Interesse vor allem Letzterem gilt. Gemäß Döcker entwirft Kleist darin – entgegen der von Schiller postulierten harmonischen Vereinigung von Körper und Geist, die jedoch letztlich dem Primat des Geistes unterstehe – ein differenzielles Konzept der Grazie, demzufolge «das einzige verbindende Moment der differenten Vermögen gerade die Differenz selbst ist [...]. Was die Vermögen damit bei Kleist einen würde, ihre Nicht-Differenz, ist, dass sie alle auf diese reine Differenz bezogen sind, die keinem Geist und keinem anderen Prinzip untersteht.»³⁰² Statt also wie Schiller Grazie als eine bewusst herstellbare (weil dem Primat des Geistes unterliegende) und von außen wahrnehmbare (weil sich körperlich manifestierende) Eigenschaft des Subjekts zu begreifen, konzipiert Kleist Döcker zufolge Grazie vielmehr als einen Zustand des Subjekts, der sich durch ein enthierarchisiertes Verhältnis aller körperlichen und geistigen Vermögen zueinander auszeichnet.

In Chétouanes *horizon(s)*, so entwickelt Döcker seine These mit Rückgriff auf die von Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* entworfene Theorie der Subjekt-konstitution weiter, übernimmt die Diagonale eine differenzielle Funktion, da mit ihr ein ebensolches «komplexes Zusammenspiel aller menschlicher Vermögen in Gang gebracht wird, in dem Wahrnehmung, Einbildungskraft, Verstand und Gedächtnis gleichermaßen, aber jeweils in ihrer Unterschiedlichkeit und ohne ineinander aufzugehen, zur Entstehung des graziösen Subjekts beitragen».³⁰³ Der vektoriellen Raumfigur der Diagonale kommt in *horizon(s)* also eine wichtige Rolle zu, und zwar insofern, als sie die Tänzer_innen für die Räumlichkeit des sie umgebenden Raums sowie für ihr jeweiliges räumliches Verhältnis zueinander sensibilisiert. Diese Öffnung der tänzerischen Wahrnehmung erzeugt dabei nach Ansicht Döckers eine körperliche Spannung zwischen den Tänzer_innen –³⁰⁴ eine Spannung, die sich nach Deleuze als Intensität begreifen lasse, welche wiederum von den Tänzer_innen als reine Differenz erfahren

301 Ebd., S. 250.

302 Ebd., S. 251.

303 Ebd., S. 252.

304 Vgl. ebd., S. 252 f.

wird.³⁰⁵ Und es ist genau «[i]n diesem Kontakt mit der Intensität als Differenz an sich selbst», in welchem, so Döcker, «das Subjekt seine Grazie [erfährt]».³⁰⁶

Döcker, so wird anhand dieser Ausführungen deutlich, schlägt eine radikale Bedeutungsverschiebung des Graziebegriffs vor, und zwar von einer Kategorie der ästhetischen Bewertung, mit der noch immer (etwa im tanzjournalistischen Diskurs) eine den Tanz vermeintlich auszeichnende Eigenschaft der Leichtigkeit bezeichnet wird, hin zu einem Begriff der ästhetischen Erfahrung, mit welchem eine spezifische Qualität des subjektiven Erlebens der Tanzenden im Tanz umschrieben wird. Diese Rekonzeption des Graziebegriffs geht jedoch mit zwei erkenntnistheoretischen Problemen einher, die Döcker nicht genügend reflektiert. Zum einen nämlich wird nicht hinreichend geklärt, unter welchen Bedingungen und auf welche spezifische Weise solche Differenzenerfahrungen des tanzenden Subjekts überhaupt nach außen hin manifest werden, um als solche von anderen Subjekten (wie Döcker selbst) erfahren werden zu können. Und zum anderen stellt sich die Frage, ob wirklich ausschließlich die Raumfigur der Diagonale eine solche Erfahrung zu induzieren imstande ist.³⁰⁷ Döckers anerkenntswertes Vorhaben, einen deessenzialisierten Graziebegriff am Beispiel von *horizon(s)* herauszuarbeiten, um ihn dem geläufigen Begriffsverständnis entgegenzuhalten, strauchelt an diesen erkenntnistheoretischen Unwägbarkeiten.

Nichtsdestotrotz lassen sich seine Überlegungen zur Bestimmung der Fähigkeit von *Considering / Accumulations*, eine Alternative zum essenzialistischen Grazieverständnis aufzuzeigen, produktiv machen, und zwar ohne dabei denselben erkenntnistheoretischen Problemen zu begegnen. Die Produktivität seiner Aussagen lässt sich dabei am besten ex negativo demonstrieren, und zwar durch das Herausschälen ihrer Differenzen zur Programmankündigung von *Considering / Accumulations* einerseits sowie zu den raumtheoretischen Reflexionen Chétouanes andererseits.

Zunächst lässt sich eine erstaunliche konzeptuelle Ähnlichkeit zwischen Döckers Theoretisierung von Grazie als Differenzenerfahrung des tanzenden Subjekts und der in der Programmankündigung von *Considering / Accumulations* formulierten Idee, das Graziöse gründe im Ereignis, bei dem Gegensätzliches zur Koexistenz gebracht wird, feststellen. Diese Ähnlichkeit besteht dabei in der jeweiligen Betonung einer im Tanz erzielten Synthese antithetischer Elemente, wobei – und hierin besteht die wesent-

305 Vgl. ebd., S. 252.

306 Ebd., S. 252. Döcker stützt sich bei der Erarbeitung seiner Hypothese auf den Kleist-Forscher Bernhard Greiner, der meint: «Grazie wird [in *Über das Marionettentheater*; M.B.] entworfen als alternatives Konzept der Vereinigung [...] zwischen Sinnenwelt und Vernunft [...]. Die Vereinigung wird dabei in einem Raum situiert, der paradoxerweise das ausblendet (das Bewußtsein), was in der Vereinigung einen konstitutiven Bestandteil ausmacht (den ideellen Bereich). [...] Abstrakt gesprochen: Grazie bleibt gedacht als glückliches Übereinstimmen des Getrennten, was das Prinzip der Differenz als fest etabliert voraussetzt, als Bedingung der Möglichkeit dieser Grazie wird aber das Nicht-Etabliert-Sein des Prinzips der Differenz bestimmt (insofern ‚Bewußtsein‘ Wissen der Differenz ist).» (Greiner 2000, S. 201)

307 «Erst dadurch, dass sich die Tänzer in gewisser Weise von der Gegenwart lösen und Zugang zu einer anderen Zeit finden, wird eine andere Grazie vorstellbar. Denn nur in der Vergangenheit des Tanzes, nur in Erinnerung an das Ballett finden sie mit der Diagonale das choreographische Mittel, um einen anderen Zugang zum Hier und Jetzt auszubilden.» (Döcker 2014, S. 263)

liche Differenz zu Döcker – diese Synthese in der Programmankündigung nicht auf der Ebene des subjektiven Erlebens verortet wird, sondern auf der Ebene des Ereignisses und damit der Sichtbarkeit. Mit Bezugnahme auf die eingangs beschriebene Sequenz aus *Considering / Accumulations* soll deshalb nun erörtert werden, welche spezifischen Gegensätze das tänzerische Tun Marklunds und Delaunays in der Adaption Chétouanes prägen beziehungsweise von diesen zur Koexistenz gebracht werden und welche Rolle dabei der reflexive Verweis auf die jeweils als ein «Denken» theoretisierten Improvisationstechniken Trisha Browns und William Forsythes für eine solche synthetische Herstellung des Graziösen spielt.

Trotz ihrer scheinbaren Gleichförmigkeit zeichnet sich die Adaption *Considering / Accumulations* bei näherem Hinsehen durch ihre besondere choreografische Heterogenität aus. Momente des Innehaltens, bei denen die Bewegungen Marklunds und Delaunays nahezu zum Erliegen kommen, kontrastieren mit Momenten des Überschwangs, in denen ihre spiralartigen Bewegungen beinahe außer Kontrolle geraten. Mal wirken ihre gemeinsamen Improvisationen etwas unbeholfen, mal muten sie hingegen so kontrolliert und präzise an, als seien die Bewegungsabläufe abgesprochen. Auch die scheinbare Selbstbezogenheit Marklunds und Delaunays, die ihren Blick oft nur auf sich selbst richten, wird immer wieder durchsetzt von Augenblicken, in denen sie ihre jeweiligen Bewegungsdynamiken aneinander anpassen und damit ihre kontinuierliche Aufmerksamkeit füreinander unter Beweis stellen.³⁰⁸ Und auch die Bewegungsfiguren, derer sich die Tanzenden bedienen, sind unterschiedlicher Provenienz, wird doch einerseits das vertikal ausgerichtete Schrittvokabular des klassischen Balletts bemüht, andererseits aber die bodennahe Stilistik des Postmodern Dance aufgegriffen. All diese gegensätzlichen kinetischen Impulse und Signaturen werden dabei auf so gekonnte Weise von Marklund und Delaunay zusammengeführt, dass sich deren Gegensätzlichkeit aufzuheben scheint. Und genau in dieser Synthese gegensätzlicher kinetischer Impulse und Signaturen erfüllt *Considering / Accumulations* den in der Produktionsankündigung formulierten Anspruch, Gegensätzliches zur Koexistenz zu bringen – obwohl gerade der Effekt der Eintönigkeit, den die choreografische Einlösung dieses Anspruchs nach sich zieht, bisweilen als die ästhetische Schwachstelle der Adaption identifiziert wird.³⁰⁹

Welche Rolle spielt nun abschließend der choreografische Verweis Chétouanes auf die zwar in ihrer Räumlichkeit antipodischen, in ihrer jeweiligen Funktion als eine Form des Denkens jedoch gleichartigen Improvisationsästhetiken Trisha Browns und William Forsythes für eine solche synthetische Herstellung des Graziösen (im Sinne einer Synthese gegensätzlicher kinetischer Signaturen)? Beantworten lässt sich diese Frage auch hier wieder anhand eines Vergleichs, und zwar zwischen der Hypothese Döckers bezüglich der Funktion der Diagonale als eine Differenzenerfahrung induzie-

308 Es ist ebendiese Gleichzeitigkeit von Selbstwahrnehmung und internalisierter Fremdwahrnehmung, die Tim Schuster als «[verdoppelte] Präsenz» (Schuster 2015, S. 176) bezeichnet.

309 So meint etwa Elisabet Nehring in ihrer Rezension von *Considering / Accumulations*, die Produktion sei gerade aufgrund ihres Anspruchs, solche Gegensätze aufzuheben, auf choreografischer Ebene «diffus und beliebig» (Nehring 2015).

rende Raumfigur einerseits und den raumtheoretischen Überlegungen Chétouanes andererseits. Döcker, so wurde bereits deutlich, schreibt einer bestimmten vektoriel- len Raumfigur, der Diagonale, die differenzielle Funktion zu, die tänzerische Wahr- nehmung für die Potenzialität des Raums sensibilisieren zu können. Stellt man dieser Aussage allerdings die raumtheoretischen Ausführungen Chétouanes gegenüber, wird klar, dass Letzterer keine spezifische Raumfigur hinsichtlich ihres Potenzials, Gegensätzliches zur Koexistenz zu bringen, privilegiert. Für Chétouane ist es nicht die Diagonale, die qua ihrer Eigenschaft als Diagonale das Graziöse im Ereignis hervorzubringen vermag. Sondern: Eine Diagonale ist nach Chétouane lediglich die Manifestation einer Linie, wobei die Linie in seinen raumtheoretischen Überlegungen eine abstrakte Größe darstellt, einen Möglichkeitsraum hypothetisch realisierbarer Raumfiguren, derer nur eine zu einem gegebenen Zeitpunkt tänzerisch realisierbar ist. Döckers Hypothese, die Diagonale in *horizon(s)* induziere eine Differenzerfahrung in den Tanzenden, basiert so besehen auf einem Missverständnis des dynamischen Raumkonzepts Chétouanes. Denn eine Diagonale als konkrete Raumfigur ist nur unter der Annahme eines apriorischen Raums denkbar – einem Raumkonzept also, das demjenigen Chétouanes diametral entgegensteht.

Denkt man nun die raumtheoretischen Überlegungen Chétouanes und die als ein «Denken in Bewegung» theoretisierten Tanzästhetiken Forsythes und Browns zusam- men, so ist jede tänzerische Linie (die Diagonale mit eingeschlossen) zunächst einmal das Resultat eines tänzerischen Reflexionsprozesses, das auf mehr als nur einem «Seiner-Selbst-Gewahrwerden» im Sinne Rudolf zur Lippes beruht. Denn jede solche Linie in *Considering / Accumulations* ist das Ergebnis eines intrikaten tänzerischen Wahrnehmungs-, Denk- und Realisierungsprozesses, bei dem Marklund und Delaunay sich, unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen körperlichen Lage im Raum sowie unter Abwägung der (dem Zuschauer unbekannt) choreografischen Setzungen, für die Ausführung einer je spezifischen Bewegung entscheiden und diese im Tanz umsetzen. Und es ist in ebendiesem komplexen improvisatorischen Modus der Bewegungspro- duktion, bei dem sich Wahrnehmungs-, Denk- und Tanzleistungen in ihrer Simulta- neität wechselseitig bedingen,³¹⁰ aus dem heraus jene gegensätzlichen kinetischen Impulse und Signaturen hervorgebracht werden, die sich im Sinne Chétouanes als das Graziöse bezeichnen lassen. Grazie, so ließen sich diese Überlegungen zusammen- fassen, stellt für Chétouane weder eine intrinsische Eigenschaft des Tanzes dar, noch eine spezifische ästhetische Erfahrung von Differenz im Tanz, sondern vielmehr ein Ereignis, bei dem gegensätzliche kinetische Signaturen und Impulse zur Koexistenz gelangen, und zwar nicht, indem sie vorab imaginiert und einstudiert werden, sondern indem sie emergent im Modus eines «Denkens in Bewegung» erscheinen. *Consi- dering / Accumulations* entlang der in *Über das Marionettentheater* formulierten These von der umgekehrten Proportionalität von Grazie und Bewusstsein bewerten

310 Zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt auch Nikolaus Müller-Schöll, demzufolge Chétouanes choreografische Arbeit von einem Verständnis von Theater als «Resonanzraum [ausgeht], *in* und nicht *vor* oder *nach* dem das Denken stattfindet» (Müller-Schöll 2009, S. 304 f. Hervorhebung im Original).

zu wollen, wie etwa in den tanzkritischen Besprechungen dieser Adaption geschehen, verfehlt dabei gerade die Pointe dieses Stücks, das weniger daran interessiert ist, einen graziösen Tanz zu produzieren, als vielmehr diesen Produktionsprozess als solchen auszustellen und nachvollziehbar zu machen.

2.3 Inszenierung des Autors

2.3.1 (Auto-)Biografische Evidenzforschung

Als letztes Fallbeispiel theatraler Adaptionen von *Über das Marionettentheater* wird in diesem Kapitel die Sprechtheaterinszenierung *Sur le théâtre de marionnettes*³¹¹ des französischen Regisseurs Stéphane Braunschweig behandelt. Uraufgeführt wurde diese Adaption am Festival d'Avignon 1994 als erster Teil eines «petit diptyque»³¹² mit dem Titel *Paradis verrouillé*, dessen zweiter Teil aus einer Montage aus *Penthesilée*-Fragmenten bestand. Die genaue Aufführungsgeschichte dieser Adaption lässt sich zwar nicht mit Gewissheit rekonstruieren, umfasst jedoch augenscheinlich Wiederaufnahmen am Théâtre d'Orléans, am Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet in Paris, am Théâtre National de Strasbourg sowie internationale Gastspiele (in Berlin, Frankfurt an der Oder, Bologna, Florenz und im slowakischen Nitra).³¹³

Zwar wird, wie auch in den vorigen Kapiteln, eine nähere Beschreibung der szenischen Abläufe dieser Adaption noch geleistet werden. Auf eine ihrer zentralen inszenatorischen Besonderheiten sei jedoch bereits an dieser Stelle hingewiesen, um meinen Fokus auf die im Folgenden zu diskutierende Forschungsliteratur nachvollziehbar zu machen. Diese Besonderheit besteht darin, dass Braunschweig den als Dialog gerahmten Text Kleists von einem einzelnen Schauspieler monologisch vortragen lässt, welcher sich, am Ende seiner Rezitation angelangt, selbst zu erhängen scheint. Als Andeutung an die gemeinsam mit Henriette von Vogel begangene Selbsttötung Heinrich von Kleists am Berliner Wannsee am 21. November 1811 rückt diese Suiziddarstellung die Adaption in die Nähe der (auto-)biografischen Evidenzforschung. Unter diesem Terminus verstehe ich dabei Forschungsarbeiten, die entweder die in *Über das Marionettentheater* anonymisierten, lediglich mit Einzelbuchstaben bezeichneten Erzählfiguren – die überwiegend der Tanzprofession angehören – auf

311 Für die nachfolgende Analyse stütze ich mich auf ein von mir während eines Archivbesuchs am Théâtre National de Strasbourg am 6. Februar 2017 angefertigtes Inszenierungsprotokoll einer nicht näher datierten VHS-Aufzeichnung der Strasbourger Produktion aus dem Jahr 2002. Regie: Stéphane Braunschweig, Kostüm: Bettina Juliane Walter, Requisite: Thierry Borba da costa. Mit: Jean-Marc Eder.

312 Dieses Zitat entstammt der «Note du traducteur» der von Stéphane Braunschweig selbst verfassten und im Verlag Les Solitaires Intempestifs erschienenen Übersetzung von *Über das Marionettentheater* ins Französische (vgl. Braunschweig 2003, S. 25). Braunschweigs Übersetzung lag zwar bereits der Uraufführung seiner Adaption zugrunde, wurde aber erst 2003 in der hier zitierten Ausgabe veröffentlicht.

313 Vgl. Spreng 2007, S. 100.

historische Personen zurückzuführen suchen und damit eine Form biografisch informierter Tanzgeschichtsforschung betreiben³¹⁴ oder die in diesem Text eine implizit autobiografische Schrift Kleists erkennen.

In seiner 1988 veröffentlichten Studie *«Über das Marionettentheater» des Herrn Heinrich von Kleist. Eine Untersuchung zum Kunstverstand des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland* mutmaßt Manfred Kastl, es handle sich bei der in *Über das Marionettentheater* mit der Initiale P. bezeichneten Tänzerin – die von Herrn C. als die Rolle der Daphne spielend ausgewiesen wird, welche von Apoll verfolgt wird – um eine «Madame Lauchery». Einschränkend weist Kastl allerdings darauf hin, dass unklar sei, ob es sich dabei «um die Frau des königlichen Ballettmeisters Lauchery handelt oder um die Tochter Caroline Lauchery».³¹⁵ Zu dieser Erkenntnis kommt Kastl – der *Über das Marionettentheater* insgesamt als satirische Invektive Kleists gegen den damaligen Direktor des Königlichen Nationaltheaters betrachtet – offenbar mittels eines triangulierenden Verfahrens. Dieses besteht darin, unter der Annahme des Aktualitätsgebots der *Berliner Abendblätter* die Spielverzeichnisse des Nationaltheaters auf Tanzproduktionen hin zu durchsuchen, die zur Zeit des seriellen Erscheinens von *Über das Marionettentheater* (vom 12. bis 15. Dezember 1810) aufgeführt wurden und dabei Übereinstimmungen mit den im Text erwähnten Rollenangaben aufweisen. Dabei macht er das Ballett *Apoll und Daphne* vom 9. und 13. Oktober 1810 als den wahrscheinlichen Bezugspunkt Kleists aus, in dessen Hauptrollen neben der erwähnten Madame Lauchery auch ein Herr Scharschmidt als Apoll aufgetreten sei.³¹⁶ Von der Stichhaltigkeit seiner Herleitung überzeugt, meint Kastl denn auch: «Daß zumindest hinsichtlich der <P...> kein Namenskürzel bzw. die Abkürzung des Namens einer Schauspielerin des Berliner Nationaltheaters [sic] vorliegt, hat sich also zeigen lassen.»³¹⁷

Demgegenüber zweifelt Eberhard Siebert, der sich auf Paul de Man beruft, in seinem 1996 erschienenen Aufsatz *Iffland, Nationale Gesinnung und Puppenspiel. Zum Verständnis von Kleists Text «Über das Marionettentheater»* grundsätzlich an der Referenzialität des Texts, insbesondere hinsichtlich der anonymisierten Orts- und Personenangaben.³¹⁸ Um diesen Zweifel zu fundieren, stellt er – einer ausgesprochen eigenwilligen Logik folgend – selbst spekulative Realitätsbezüge her, nur um sogleich auf ihre unzureichende Plausibilität hinzuweisen. So verwirft er beispielsweise die Idee, mit der Initiale C. könne möglicherweise der Tänzer Peter Crux gemeint sein,

314 Ich beschränke mich an dieser Stelle auf Forschungsarbeiten, die primär die Erzählfiguren in *Über das Marionettentheater* zu entanonymisieren suchen. Bemühungen, den als M. angegebenen Handlungsort des Gesprächs zwischen Herrn C. und der Erzählinstanz näher zu bestimmen (vgl. hierzu exemplarisch Fischer 1966, S. 43), werden an dieser Stelle unberücksichtigt gelassen.

315 Kastl 1988, S. 43.

316 Vgl. ebd.

317 Ebd., S. 43. Die Plausibilität dieser spezifischen Beweisführung steht dabei in Kontrast zur sonst eher rabulistischen Argumentation, wie sie die Monografie Kastls über weite Teile prägt und für welche dieser wiederholt kritisiert worden ist (vgl. Oberzaucher-Schüller 2004, S. 248 und 250; Siebert 1996, S. 170).

318 Vgl. Siebert 1996, S. 70 f.

rundheraus als «kühne[n] Gedanke[n]». ³¹⁹ Da der Text jedes Bemühen um die Suche nach belegbaren Realitätsbezügen von vornherein durchkreuze, könne, so folgert Siebert, nur noch Kontextforschung im Sinne einer Untersuchung seiner «*unausgesprochenen*» ³²⁰ Referenzen und Entstehungsbedingungen betrieben werden. Einigen dieser letztgenannten Bezüge geht Siebert denn auch im weiteren Verlauf seines Aufsatzes nach. Beispielsweise stellt er die Hypothese auf, Kleist habe in *Über das Marionettentheater* bei seiner Leserschaft bewusst Assoziationen an Ifflands Lustspiel *Die Marionetten* (1807) hervorrufen wollen, und belegt dies mit dem Hinweis auf einige begriffliche und inhaltliche Koinzidenzen zwischen beiden Texten. ³²¹ So habe etwa die Figur der Geheimrätin und Amateurschauspielerin im Einakter Ifflands, die sich der Lächerlichkeit preisgibt, indem sie Mädchenrollen übernimmt, ihr «Gegenstück in der bei Kleist figurierenden Tänzerin G., der ihr um 60 Pfund zu hohes Gewicht bei ihren Entrechats und Pirouetten hinderlich ist». ³²² Auf die Frage, ob das Kürzel G. also mit «Geheimrätin» aufzulösen sei, formuliert Siebert zwar keine abschließende Antwort, plausibilisiert seine Vermutung jedoch *ex negativo*, indem er – ähnlich wie zuvor Kastl – einen Abgleich der im «Personalverzeichnis der Königlichen Schauspiele zu Berlin» erfassten Einträge mit den anonymen Personenangaben in *Über das Marionettentheater* vornimmt. ³²³ Dabei kommt er zu folgendem Schluss:

Zwar war im zeitgenössischen Berliner Ballett eine Tänzerin Gasparini engagiert, aber die Tänzerin P. sowie der junge Tänzer F., die von Kleist ebenfalls genannt werden, hatten keine Entsprechung in der seinerzeitigen Berliner Realität. Nach dem Verbot der Theaterartikel würde es sich Kleist nicht haben leisten können, ein Mitglied des

319 Ebd., S. 71. Wie Siebert zu diesem durchaus originellen Gedanken kommt, es könne sich um Peter Crux handeln, wird aus seiner Argumentation nicht ersichtlich. Zwar verweist er in diesem Zusammenhang auf den ersten Band der zweibändigen Münchner Ballettgeschichte Pia und Pino Mlakars (vgl. Mlakar/Mlakar 1992). Jedoch hat eine nähere Überprüfung der von ihm angegebenen Seiten dieses Bandes ergeben, dass er seine Hypothese nicht hieraus hat entnehmen können.

320 Siebert 1996, S. 71. Hervorhebung im Original. Bereits 1901 befasste sich Reinhold Steig mit der verdeckten Referenzialität des Texts (vgl. Steig 1901). Am eingehendsten mit den Entstehungsbedingungen und hintergründigen Bedeutungen von *Über das Marionettentheater* auseinandergesetzt hat sich jedoch Alexander Weigel, dessen zahlreiche und auf umfangreicher Quellenrecherche basierenden Aufsätze zur medialen, materiellen und personellen Verflechtung von Theaterszene, Staat, Publizistik und Öffentlichkeit in Berlin um 1800 die Kleist-Forschung um ganz wesentliche neue Erkenntnisse bereichert und damit nachhaltig geprägt haben (vgl. Weigel 1982, 1987, 1989, 2000, 2011). Dass dessen Einsichten hier nicht näher diskutiert werden, hängt mit dem primär tanzwissenschaftlichen Fokus dieser Arbeit zusammen. Zwar ist Weigels schauspielhistorische Lesart des Texts als Kritik am Repertoire des Königlichen Nationaltheaters sowie am Darstellungsstil Ifflands bestechend. Gänzlich unberücksichtigt gelassen werden darf der tanzhistorische Kontext dabei jedoch nicht, wie die Tanzwissenschaftlerin Gunhild Oberzaucher-Schüller aufzeigt (siehe im Folgenden). So möchte ich in der hieran anschließenden Adaptionanalyse zeigen, dass sich Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* – obgleich eine Sprechtheaterinszenierung – gerade in eine tanzhistorische Bildtradition einschreibt.

321 Vgl. Siebert 1996, S. 74 f.

322 Ebd., S. 75.

323 Vgl. ebd., S. 75. Siebert bezieht sich hier auf den von August Wilhelm Iffland verfassten *Almanach fürs Theater* von 1810 (vgl. ebd., S. 77).

Königlichen Nationaltheaters so plump, direkt und durchschaubar anzugreifen; zudem war Iffland, nicht das Ballett das vorrangige Ziel der Kleistschen Kritik. So dürfte die Gleichung G. = Gasparini nur auf einem Zufall beruhen.³²⁴

Anders also als Kastl schließt Siebert eine Entsprechung von Initialen und historischen Tänzerpersönlichkeiten aufgrund der prekären Situation, in der Kleist sich als Herausgeber der *Berliner Abendblätter* nach dem Erlass der erwähnten Zensurmaßnahme befunden habe, zugunsten einer Übereinstimmung der Initiale G. mit der fiktionalen Dramenfigur der «Geheimrätin» in Ifflands Lustspiel *Die Marionetten* aus.

Die Tanzwissenschaftlerin Gunhild Oberzaucher-Schüller wiederum versucht in ihrem 2004 erschienenen Aufsatz *Leben und Werk des Herrn C. Eine Marginalie zu Kleists «Über das Marionettentheater»* weniger eine konkrete historische Person hinter Herrn C. zu identifizieren, als vielmehr einen prototypischen Vertreter der Tanzprofession auszumachen, der Kleist für seine literarische Repräsentation Herrn C.s als Vorlage gedient haben könnte.³²⁵ Damit reagiert sie auf ein Desiderat der Kleist-Forschung, die ihr zufolge die Profession Herrn C.s nur unzureichend berücksichtigte und dieser lediglich eine «Alibifunktion»³²⁶ zugestehe, hinter welcher Kleist seine gegen Iffland und dessen gespreizten Schauspielstil gerichteten Spitzen an der Zensurbehörde habe vorbeischieben wollen. So stellt Oberzaucher-Schüller fest: «Für [...] viele andere Interpretationen des *Marionettentheaters* gilt es also als sicher, daß die verwendete Initiale nicht für einen Tänzer, schon gar nicht für einen bestimmten Vertreter dieser Profession steht.»³²⁷ Dafür, dass der Berufszugehörigkeit Herrn C.s jedoch weitaus mehr Bedeutung beigemessen werden müsse als bis anhin geschehen, macht die Autorin zwei Gründe geltend: Erstens nämlich sei die Tanzkunst «für die theoretische Auseinandersetzung der Darstellungskunst der Nachaufklärungszeit»³²⁸ von außerordentlicher Bedeutung gewesen und habe dabei «Vorbildcharakter für neue Formen der Darstellungskunst im Schauspiel»³²⁹ gehabt. Und zweitens sei aufgrund des «hohe[n] Maß[es] an Fachkenntnis für Tanz»,³³⁰ die Kleist und seine Mitarbeiter in den *Berliner Abendblättern* unter Beweis gestellt hätten, anzunehmen,

324 Ebd., S. 75.

325 Dass es ihr gerade nicht darum geht, Herrn C. als auf eine real existierende Person rückführbar auszuweisen und damit biografische Evidenzforschung zu betreiben, wie ich es genannt habe, betont Oberzaucher-Schüller dabei zwar ausdrücklich (vgl. Oberzaucher-Schüller 2004, S. 244). Dennoch basiert ihre Argumentation auf der Annahme einer Übereinstimmung von literarischer Fiktion und historischem Fakt, da sie die in *Über das Marionettentheater* anonymisiert angegebene Initiale C. als Ausgangspunkt ihrer Suche nach einem ebensolchen prototypischen Berufsvertreter verwendet. In anderen Worten: Insofern Oberzaucher-Schüller laut eigenen Angaben «nur» daran gelegen ist, einen solchen Berufsvertreter in der deutschsprachigen Bühnenlandschaft zu Zeiten der Veröffentlichung von *Über das Marionettentheater* ausfindig zu machen, ist es eigentlich nicht notwendig, diese Initiale bei ihrer Suche zu berücksichtigen. Es ist diese formallogische Inkonsistenz, die ihrem Aufsatz trotz ihrer gegenläufigen Erklärung den Anstrich biografischer Evidenzforschung verleiht.

326 Oberzaucher-Schüller 2004, S. 234.

327 Ebd., S. 235.

328 Ebd.

329 Ebd., S. 236.

330 Ebd.

«daß Kleist in seinem *Marionettentheater* wenn nicht von einem bestimmten Tänzer, so doch von einem Prototypen, einer Figur des öffentlichen Lebens ausging».³³¹ Anschließend an diese Bemerkungen geht sie dazu über, ebenjene Alibifunktion, die der Tanzprofession Herrn C.s weitläufig zugeschrieben wird, zu hinterfragen. Die Erkenntnisse, zu denen sie dabei gelangt,³³² sind jedoch, obzwar für sich interessant, an dieser Stelle weniger relevant als ihre diesbezügliche Argumentation, zu der sie wie folgt überleitet:

Am Beginn soll die Frage nach Herrn C. gestellt werden, wobei sowohl nach einem Tänzer gesucht wird, dessen Namensinitiale C. ist, als auch ein Prototyp eines «Ersten Tänzers», Ballettmeisters und Choreographen, der in dieser Zeit im Gebiet des heutigen Deutschlands tätig war. Gab es also einen Tänzer oder Choreographen C., der, in welcher deutschen Stadt auch immer, als «erster Tänzer der Oper» wirkte, dessen Reputation über die Grenzen des Wirkungsbereichs ebendieser Oper hinausging?³³³

Von Bedeutung für diese von Oberzaucher-Schüller formulierte Forschungsfrage erweist sich dabei die Erwähnung der anonymisierten Ortsangabe M. in *Über das Marionettentheater*, die ihre Suche nach Übereinstimmungen zwischen literarischer Fiktion und historischer Realität anleitet.³³⁴ Dabei kommt sie zu folgendem Ergebnis:

In der Zeit, in der Kleist an seinem *Marionettentheater* schrieb, gab es [...] einen Ersten Tänzer namens C., der noch dazu in einer Stadt M. wirkte. Die Rede ist von Peter Crux, der in den Jahren um 1810 schon seit geraumer Zeit in München als Erster Tänzer tätig war. Aber Crux war nicht nur Erster Tänzer, sondern darüber hinaus auch Ballettmeister, Lehrer und Choreograph. Sein Bekanntheitsgrad war derart, daß er in den neunziger Jahren wiederholt als Choreograph in Berlin als Gast tätig war. Der Überraschung nicht genug, war Crux auch noch Schöpfer von Balletten wie *Der Mechanikus*, *Apollo und Daphne* sowie des Genrebilds *Der Maler Teniers*, Ballette, die im *Marionettentheater* direkt oder indirekt zu Sprache kommen.³³⁵

Hatte Siebert noch die Möglichkeit, es könne sich bei Herrn C. um eine literarische Repräsentation Peter Crux' handeln, selbst ins Feld geführt, um sie abzulehnen, greift

331 Ebd.

332 So kommt die Autorin mit Blick auf den sich im ausgehenden 18. Jahrhundert vollziehenden Paradigmenwechsel in der ästhetischen Theorie und der darstellerischen Bühnenpraxis von der Natürlichkeit zur Virtuosität (siehe im Folgenden) zum Schluss, «daß Kleist hier [in *Über das Marionettentheater*; M.B.] sich mit einer Problematik der Zeit auseinandersetzt. Adressat seiner Polemik mag, wie so oft konstatiert, tatsächlich Iffland sein, doch der Erste Tänzer der Oper, Herr C., den Kleist vor den ersten Schauspieler des Berliner Nationaltheaters schiebt, sieht sich mit ebenden gleichen Problemen konfrontiert. C.s Tänzerberuf hat also mehr als nur Alibifunktion, denn in beiden Gattungen, im Ballett wie im Schauspiel, stehen «Überlegungen zu darstellenden Kunst» [sic] im Mittelpunkt des Interesses.» (Ebd., S. 245)

333 Ebd., S. 236.

334 Vgl. ebd., S. 237.

335 Ebd., S. 237.

Oberzaucher-Schüller – offenbar in Unkenntnis der Arbeit Sieberts – genau diese These wieder auf und belegt sie auf eigene Weise. Im Hinblick auf die noch vorzunehmende Analyse der Adaption Stéphane Braunschweigs wird sich dabei insbesondere ihr Hinweis bezüglich der stilistischen Einflüsse, die Peter Crux prägten, als relevant erweisen. Stand dieser – als Prototyp eines «Ersten Tänzers» im deutschsprachigen Theater zu Zeiten der Veröffentlichung von *Über das Marionettentheater* – zu Beginn seiner Karriere um 1780 noch fest in der Nachfolge Noverres, wurde er in seinem späteren Schaffen um 1800 zunehmend von der choreografischen und tänzerischen Stilistik Salvatore Viganòs beeinflusst.³³⁶ Damit verkörpere er gleichsam zwei unterschiedliche tanzästhetische Idiome, die den sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum frühen 19. Jahrhundert in der ästhetischen Theorie und den darstellenden Künsten vollziehenden Paradigmenwechsel von der «Natürlichkeit» zur «Virtuosität» hin markieren.³³⁷

Erhöhte Plausibilität erlangt die Lesart Oberzaucher-Schüllers, Kleist reflektiere in der Figur des Herrn C. ebendiesen Paradigmenwechsel, wenn man dabei die spezifische Situation des Balletts in Berlin um 1800 berücksichtigt. Hierzu stellt Bastian Wiegelmann fest, dass «das Ballett um 1800 in den Berliner Debatten das semantische Feld wechselt: von der imitatio naturae zur Dissimulation der Kraft, von der Anthropologie zur Regulation technischer Performanz, vom sprechenden Leib hin zur Überwindung des Körpers».³³⁸ Inwieweit Kleist sich in *Über das Marionettentheater* zu dieser Debatte und den darin vertretenen ästhetischen Positionen verhalten haben mag, ist, wie bereits im vorigen Kapitel angedeutet wurde, Gegenstand eines differenzierten tanzhistoriografischen Diskurses, welchen in seinen Einzelheiten wiederzugeben an dieser Stelle zu weit führen würde. Anhand der im Folgenden analysierten Adaption lassen sich jedoch Indizien erkennen, die nahelegen, Stéphane Braunschweig habe bei der Erarbeitung seiner Inszenierung jene Lesart privilegiert, nach der Kleist die Abkehr von einer Noverreschen Darstellungsästhetik begrüßt habe. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Eine etwas verwickelte Beweisführung hinsichtlich der vermeintlichen Identität Herrn C.s legt indessen Klaus Kanzog in seinem 2007 erschienenen Aufsatz *Wer ist Herr C. in Kleists «Über das Marionettentheater»?* dar. Darin kommt er zunächst auf eine scheinbar beliebig ausgewählte, am 5. April 1803 in der *Haude- und Spenerschen Zeitung* erschienene Rezension des Balletts *Der ländliche Morgen* des königlichen Ballettmeisters Etienne Lauchery zu sprechen, dessen Sohn Albert Lauchery für seine Darbietung darin besonders gelobt wird. Diese Würdigung seitens der Tanzkritik nimmt Kanzog zum Anlass, folgende Hypothese aufzustellen, die er jedoch – ähnlich wie Siebert – zugleich verwirft:

336 Vgl. ebd., S. 245.

337 Vgl. ebd., S. 243. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Tanzhistorikerin Monika Woitas Salvatore Viganò ebenfalls als eine Scharnierstellung zwischen den Darstellungsästhetiken des Ballet en action und des romantischen Balletts einnehmend beschreibt (vgl. Woitas 2004, insbesondere S. 201).

338 Wiegelmann 2009, S. 282.

Man könnte in Albert Lauchery, dessen Name immerhin den Buchstaben C enthält, jenen «ersten Tänzer der Oper» vermuten, von dem der Ich-Erzähler in «Über Das Marionettentheater» sagt, «daß er bei dem Publico außerordentliches Glück machte», wäre nicht der Zeitpunkt der erzählten Konversation auf den «Winter 1801» und auf den Ort «M...» festgelegt.³³⁹

Deutlich wird anhand dieser Passage, dass Kanzog den in *Über das Marionettentheater* gemachten Personen-, Orts- und Zeitangaben Referenzialität unterstellt, wobei er damit zugleich die implizite Prämisse formuliert, die Lebensdaten jeder historischen Persönlichkeit, für die Herr C. potenziell stehen könne, müssten zwingend mit diesen Angaben übereinstimmen. Genau diese mangelnde Übereinstimmung ist es, die Kanzog an der von Oberzaucher-Schüller aufgestellten These, es handele sich bei Herrn C. um Peter Crux, kritisiert.³⁴⁰ Überhaupt widerspricht er ihrer These, der Text Kleists rücke die Tanzkunst absichtlich in den Vordergrund, und verteidigt stattdessen die Lehrmeinung, Kleist richte sich darin vornehmlich, wenn auch hinter vorgehaltener Hand, gegen die Repertoirepolitik und den Darstellungsstil Ifflands.³⁴¹ Allerdings fällt Kanzog in seiner weiteren Argumentation selbst hinter seine eigenen Prämissen zurück, indem er folgende Hypothese zur Identität der in *Über das Marionettentheater* als P. bezeichneten Tänzerin aufstellt:

Besondere Aufmerksamkeit verdient das am 3. Oktober 1810 im Königlichen Nationaltheater aufgeführte und am 13. Oktober 1810 wiederholte «kleine heroische Ballett» «Apoll und Daphne» [...]. Wenn Herr C. die Tänzerin der Daphne kritisiert [...], dann konnten sich Leser zwar an diese Aufführung erinnern, doch getanzt wurde die Daphne laut Theaterzettel vom 13. Oktober 1810 von «Mad. Lauchery». Kleist wählte diese Aufführung als Beispiel und verschleierte zugleich ihre Aktualität durch die zurückverlegte Handlungszeit der erzählten Konversation auf das Jahr 1801 und den chiffrierten Namen.³⁴²

Hier setzt Kanzog ebenjene zwingende Voraussetzung einer Übereinstimmung von Textangaben und Lebensdaten, von welcher ausgehend er die Hypothese Oberzaucher-Schüllers bezüglich der historischen Identität Herrn C.s anführt, selbst außer Kraft, um zu derselben Erkenntnis wie Kastl – wenn auch unabhängig von diesem – zu gelangen, mit der Initiale P. habe Kleist Madame Lauchery gemeint. Diese Umgehung seiner eigenen Prämissen ermöglicht es ihm denn auch, seine abschließende Hypothese zur mutmaßlichen Identität Herrn C.s zu formulieren:

339 Kanzog 2007c, S. 303.

340 Vgl. ebd., S. 303 f.

341 Vgl. ebd., S. 304.

342 Ebd., S. 304 f. Das Ballett *Apoll und Daphne* wurde nicht am 3. Oktober 1810, sondern – wie bereits Kastl richtigerweise angibt – am 9. Oktober 1810 uraufgeführt (vgl. hierfür Gerlach o. J.).

Der Erzähler erklärt, dass er «den Winter 1801 in M... zubrachte». [...] Stützt man sich auf die biographischen Notizen von Wilhelm von Schütz, dass Kleist mit Ernst von Pfuel 1803 «mehrere Fußreisen, auch nach Italien bis Mailand unternommen» habe, dann liegt Mailand als Bezugsort am nächsten. Damit enthielte auch der fingierte Name («Herr C.») durch den Tänzer Francesco Clerico eine [sic] Realitätsbezug [...].³⁴³

Dieser Hypothese, es handele sich bei Herrn C. um eine literarische Reminiszenz Kleists an Francesco Clerico, geht Kanzog in seinem 2010 erschienenen Aufsatz «*Durch dich steigt mit neuem Zauber der Tanz in die Seele hinab*». Zur Ode «*Al celebre pantomimo Francesco Clerico*» weiter nach. Die von der Erzählinstanz in *Über das Marionettentheater* gemachte Angabe zum Zeitpunkt ihres Gesprächs mit Herrn C. zum «Fixpunkt aller Überlegungen» erklärend, spekuliert Kanzog in diesem Folgebeitrag:

Kleist war Anfang Dezember 1801 mit dem Maler Heinrich Lohse nach Bern gereist und hielt sich seit 1802 einige Monate in Thun auf. Da könnte ihm aus Mailand [...] zumindest der Name des berühmten Tänzers Francesco Clerico, an den er sich zehn Jahre später erinnerte, zu Ohren gekommen sein. Kleists Verschlüsselungsstrategie ist in sich stimmig: Person (Francesco Clerico), Ort (Mailand), Datum (Winter 1801) und zentraler Aspekt («außerordentliches Glück beim Publikum [sic]») bilden eine Einheit und sind als Textrealität in der historischen Realität verankert.³⁴⁴

Nach Ansicht Kanzogs bildet dabei folgende von ihm festgestellte begriffliche Ko- inzidenz zwischen der an den historischen Tänzer gerichteten Ode *Al celebre pantomimo Francesco Clerico*³⁴⁵ und *Über das Marionettentheater* den Beweis für die auf der unverbürgten Behauptung, der Name Clericos sei Kleist «zu Ohren gekommen», basierenden Gleichsetzung von Herrn C. und Clerico:

Es ist davon auszugehen, daß Kleist, durch Hörensagen oder durch Heinrich Lohse auf den «celebre pantomimo» aufmerksam geworden, mit dem Namen Clerico auch Vorstellungen von dessen tänzerischen Qualitäten verband. Herr C. spricht vom «Weg der Seele des Tänzers». Von Clerico wird in der Ode gesagt: «Per te la danza all'anime / Scende con novo incanto.»³⁴⁶

Die hier von Kanzog nur angedeutete Mutmaßung, Kleist habe in *Über das Marionettentheater* diese Ode paraphrasiert, stellt dabei den vorläufigen Schlusspunkt tanz- historiografisch perspektivierter Bestrebungen dar, die in *Über das Marionettentheater*

343 Kanzog 2007c, S. 305.

344 Kanzog 2010, S. 109.

345 Für einen Abdruck der Ode vgl. ebd., S. 110f.

346 Ebd., S. 113. In der Übersetzung durch Michael von Killisch Horn, die Kanzog heranzieht, lautet diese letzte Passage: «Durch dich steigt mit neuem Zauber / Der Tanz in die Seele hinab.» (Ebd., S. 110)

anonymisiert angegebenen Personennamen auf historische Persönlichkeiten zurückzuführen. Zwar lässt sich, wie hier geschehen, an diesen Forschungsarbeiten durchaus formallogische Kritik anbringen, da sie ihre eigenen Ergebnisse durch argumentative Fehlschlüsse oder letztlich nicht überzeugend begründete Annahmen stellenweise selbst entkräften. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass diese Form tanzhistoriografischer Evidenzforschung keine Berechtigung hat. Immerhin fördert sie bislang unbekannte oder nur unzureichend berücksichtigte Quellendokumente zutage, wie etwa die eben erwähnte Ode *Al celebre pantomimo Francesco Clerico*, und bereichert so die Kleist-Forschung um weitere Kontexte. Allerdings, so ist abschließend zu bemerken, entfaltet sie eine gewisse Dialektik, da die jeweils vertretenen Forschungsmeinungen, gerade weil sie sich zum Teil diametral gegenüberstehen, genau jenen Befund de Mans, der Text besitze eben *keine* Referenzialität, indirekt bestätigen.

Auf die spezifische Weise, wie Stéphane Braunschweig in seiner Adaption von *Über das Marionettentheater* auf diese von der Kleist-Forschung aufgeschlüsselten tanzhistorischen Bezüge abhebt, wird im nachfolgenden Kapitel näher einzugehen sein. Zuvor sei jedoch auf jene zweite Form (auto-)biografischer Evidenzforschung näher eingegangen, in die sich Braunschweig anhand der erwähnten Suiziddarstellung in *Sur le théâtre de marionnettes* explizit einzuschreiben scheint, nämlich die psychoanalytische Deutungstradition von *Über das Marionettentheater*.³⁴⁷ Dabei geht es mir bei der folgenden Überblicksdarstellung bisheriger Forschungsleistungen weniger darum, ihre stellenweise komplexen Argumentationsfiguren aufzuschlüsseln und damit im Detail nachvollziehbar zu machen, als vielmehr darum, auf die unterschiedlichen Autorenbilder, die sie jeweils konstruieren, aufmerksam zu machen.³⁴⁸

In der Kleist-Forschung ist *Über das Marionettentheater* bereits früh der Status eines Schlüsseltexts zugesprochen worden, von welchem sich unter anderem auch die psychische Verfasstheit seines Autors ablesen beziehungsweise ableiten lasse. So fasst Hanna Hellmann bereits 1910 den Text «als Hieroglyphe, als Rune und Symbol für Kleist»³⁴⁹ auf, während sich Saul Friedländer 1911 dahingehend äußert, der Text sei «charakteristisch für diese nur Extreme kennende Gesinnung [Kleists; M.B.]».³⁵⁰ Diese psychologisierende Lesart setzt sich dabei im Laufe des 20. Jahrhunderts fort, etwa in der Behauptung Josef Kunz', der Text gebe «in besonderer Weise Zugang

347 Für eine historische Einordnung der sich im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert entwickelnden Psychopathologisierung Kleists anhand seiner Schriften vgl. Lütteken 2004, S. 230–244. Für eine Übersicht über neuere psychoanalytische Ansätze der Kleist-Forschung vgl. Pfeiffer 2013.

348 Die folgende Übersicht befasst sich ausschließlich mit Forschungsarbeiten, die sich aus psychoanalytischer Perspektive mit *Über das Marionettentheater* befassen, um anhand dieses Texts Aussagen über das Subjekt Kleist zu treffen. Aufgrund dieser Eingrenzung werden Arbeiten, die zwar von psychoanalytischer Theorie geprägt sind und auch diesen Text behandeln, jedoch von einer textbasierten Psychologisierung Kleists absehen – etwa Bernhard Greiners durchaus lesenswerter Aufsatz «Der Weg der Seele des Tänzers». Kleists Schrift «Über das Marionettentheater» (1987), in welchem Greiner die in *Über das Marionettentheater* geschilderten Anekdoten als «dramatische Situationen [...] zum Psycho-Drama der Ich-Bildung» (Greiner 1987, S. 115) liest, ohne jedoch dieses Ich konkret mit Kleist gleichzusetzen – nicht weiter berücksichtigt.

349 Hellmann 1910, S. 14.

350 Friedländer 1911, S. 1233.

zum Verständnis des rätselhaften Lebens [Kleists; M.B.].³⁵¹ Und während Ditmar Skrotzki in *Über das Marionettentheater* eine Schrift erkennt, die «mitten in die Frage nach Kleists Daseinsverständnis hineinführt»,³⁵² konstatiert James McGlathery, der Text sei als «an expression of a death wish»³⁵³ zu lesen. Peter Dettmering schließlich vermutet, der Text stelle «die Essenz von Kleists Lebenserfahrung und Erkenntnis dar», dessen Funktion für Kleist «nicht zuletzt darin bestanden [habe], die Erfahrung von Mißerfolg, Verstümmelung, Verlust des Selbstwertgefühls und drohender Todesnähe, die sich wie von fern in dem Aufsatz zu erkennen geben, zu widerlegen».³⁵⁴

Dettmerings Aussage koinzidiert dabei mit einer sich Mitte der 1970er-Jahre abzeichnenden Konjunktur psychoanalytischer Deutungen des Texts. Wurde bis anhin ein intrinsischer Zusammenhang zwischen dem literarischen Artefakt und der psychischen Verfasstheit seines Autorsubjekts oftmals nur vermutet, finden nun Bemühungen statt, ebendiese Annahme mit Rekurs auf psychoanalytische Theorien stärker zu fundieren. Den Beginn dieser Bemühungen markiert dabei der 1973 erschienene Aufsatz *Überlegungen zum Narzißmus und zur narzißtischen Wut* des Psychoanalytikers Heinz Kohut. Zwar weist Kohut ausdrücklich darauf hin, dass es ihm in seinem Aufsatz – der allgemein vom Verhältnis von Narzißmus und Aggression handelt – gerade nicht darum gehe, *Über das Marionettentheater* psychoanalytisch zu diskutieren.³⁵⁵ Dennoch betrachtet Kohut die in der Erzählung Kleists formulierten Anekdoten als «Erscheinungsformen des Narzißmus», als literarische Bilder jener «Probleme, die den Autor beschäftigten».³⁵⁶

Diese nur skizzenhafte Andeutung Kohuts, Kleist habe womöglich an einer narzisstischen Störung gelitten, greift die Literaturwissenschaftlerin³⁵⁷ Margaret Schaefer in ihrem erstmals 1975 erschienenen Aufsatz *Kleist's «About the Puppet Theater» and the Narcissism of the Artist* bereitwillig auf und ergänzt sie um einige Aspekte. Entgegen den bis anhin unternommenen wissenschaftlichen Semantisierungen des Texts, die dessen Rätselhaftigkeit nicht hätten entschlüsseln können, konstatiert Schaefer, *Über das Marionettentheater* werde «durchaus verständlich, wenn man es als eine Darstellung von Problemen der Selbsterkenntnis, des Selbstbilds, der Selbstbewertung und des Selbstbegriffs liest».³⁵⁸ Anhand ihrer Lektüre von *Über das Marionettentheater* attestiert Schaefer Kleist zunächst eine «Tendenz zur Selbstzersplitterung».³⁵⁹ Um diesen Prozess der Selbstfragmentierung aufzuhalten und sich seiner Leistungskraft

351 Kunz 1954, S. 234.

352 Skrotzki 1971, S. 154.

353 McGlathery 1967, S. 325.

354 Dettmering 1975, S. 11.

355 Vgl. Kohut 1973, S. 514.

356 Ebd., S. 514.

357 Die disziplinäre Verortung Schaefers ist unklar. Während der Literaturwissenschaftler Erich Heller Schaefer als Vertreterin der klinischen Psychoanalyse identifiziert (vgl. Heller 1977, S. 1077), widerspricht Kohut dieser Einschätzung und verortet Schaefer stattdessen im Feld der Literaturwissenschaft (vgl. Kohut 1978b, S. 434).

358 Schaefer 1981, S. 266. Zwecks vereinfachter Wiedergabe von Zitaten beziehe ich mich hier auf die 1981 veröffentlichte deutsche Übersetzung dieses ansonsten unveränderten Aufsatzes.

359 Ebd., S. 270.

als Künstler zu vergewissern, habe sich Kleist, so Schaefer's Argument, vollumfänglich mit den in seinem Text repräsentierten Künstlerfiguren des Tänzers, Fechters und Jünglings identifiziert.³⁶⁰ Jedoch entfalte gerade eine solche Identifikation – die Schaefer als «urexhibitionistische[n] Trieb»³⁶¹ bezeichnet – eine unheilvolle Dialektik, insofern, als «das Ausbleiben [ihrer] Affirmation katastrophal wirken [könne]».³⁶² Letztlich, so Schaefer, artikuliere Kleist in *Über das Marionettentheater* «psychotische Wahnidee[n]»,³⁶³ die «fast wie ein ominöses Vorzeichen seines eigenen seelischen Zerfalls in die Psychose, die ihn ein Jahr später zum Selbstmord brachte»,³⁶⁴ anmuten. Die Gesamtheit jener psychischen Störungen, die sich Schaefer zufolge in dieser kurzen Erzählung Kleists offenbaren und zugleich künstlerisch reflektiert werden – darunter «Selbstreflexion, starkes Schwanken der Selbsteinschätzung, Verwundbarkeit gegenüber narzißtischer Beleidigung, Selbstfragmentierungsperioden, Hypochondrie und Episoden von psychotischer Desintegration»³⁶⁵ –, führt sie dabei auf dessen angebliche Phimose und seine hieraus resultierende Angst vor sexueller Impotenz zurück.³⁶⁶ Ebendiesen Aufsatz Schaefer's nimmt Erich Heller 1977 zum Anlass, grundlegende Überlegungen über die Potenziale und Grenzen psychoanalytisch grundierter Lektüren literarischer Texte anzustellen. So kritisiert er in seinem Aufsatz *Die Demolierung eines Marionettentheaters oder: Psychoanalyse und der Mißbrauch der Literatur* Schaefer für ihren reduktionistischen Erklärungsansatz, die «Rätselhaftigkeit» von *Über das Marionettentheater* auf diesen vermeintlichen medizinischen Befund zurückführen zu wollen,³⁶⁷ und erachtet ihren psychopathologischen Deutungsansatz, der überdies grobe methodische Mängel aufweise,³⁶⁸ nicht nur als «seine eigene Parodie», sondern überhaupt als «Satire vieler psychoanalytischer Deutungen literarischer Werke».³⁶⁹ Diese Klageschrift Hellers, die die wissenschaftliche Legitimität der von Schaefer paradigmatisch vertretenen Form psychoanalytisch verfahrenender Literaturwissenschaft grundsätzlich anzweifelt, stellt dabei den Ausgangspunkt eines anschließend in der Zeitschrift *Critical Inquiry* ausgetragenen Disputs zwischen Kohut, Heller und Schaefer dar, der sich allerdings rasch vom ursprünglichen Gegenstand Schaefer's – nämlich *Über das Marionettentheater* und der hiervon ableitbaren psychischen Verfasstheit Kleists – entfernt, um allgemeine methodologische Fragen psychoanalytisch perspektivierter Literaturinterpretation zu diskutieren.³⁷⁰

Dieser fachliche Disput Kohut's, Hellers und Schaefer's über die Bedingungen und

360 Vgl. ebd., S. 273 f. Inwiefern es sich beim Tänzer, Fechter und Bären um Künstlerfiguren handelt, geht dabei nicht eindeutig aus ihrer Argumentation hervor.

361 Ebd., S. 274.

362 Ebd.

363 Ebd., S. 278.

364 Ebd., S. 279.

365 Ebd.

366 Vgl. ebd., S. 283.

367 Vgl. Heller 1977, S. 1085.

368 Vgl. ebd., S. 1078.

369 Ebd.

370 Vgl. in der Reihenfolge ihrer Bezugnahme aufeinander: Heller 1978; Kohut 1978b; Schaefer 1978; Kohut 1978a.

Möglichkeiten psychoanalytisch fundierter Analysen kleistscher Texte erweist sich dabei für nachkommende Forschende, die *Über das Marionettentheater* einer eben solchen Analyse zu unterziehen suchen, als zentrale Referenzdebatte. So beanstandet etwa Peter Engstfeld in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation *Über die Folgen verdrängter Motive. Zur Kritik psychoanalytischer Kleist-Interpretationen* an der Arbeit Schaefers und auch Dettmerings,³⁷¹ diese basierten auf der unzulässigen Gleichsetzung von *Über das Marionettentheater* mit einem klinischen Patiententext.³⁷² Jedoch scheint auch Engstfeld eine ähnliche Gleichsetzung zu unterlaufen, indem er behauptet, die erwähnten Autor_innen würden lediglich ihre eigenen inneren Konflikte auf *Über das Marionettentheater* und dessen Autor projizieren.³⁷³ Damit spricht er ihren Arbeiten selbst implizit den Status von Patiententexten zu.

Den Wortstreit zwischen Kohut, Heller und Schaefer greift auch der Psychoanalytiker John E. Gedo in seinem 1986 erschienenen, in der Kleist-Forschung nur wenig rezipierten Aufsatz *Relevance or Reductionism in Interpretation. A Reprise of the Psychoanalysis of Kleist's Puppet Theater* wieder auf. Darin spricht er sich – entgegen den von Heller vorgebrachten Vorbehalten – zwar für die grundsätzliche Möglichkeit psychoanalytischer Lesarten literarischer Texte aus. Zugleich aber distanziert er sich von den Interpretationen Schaefers und Kohuts, die ihm zufolge den methodischen Fehler begehen, Kleist anhand eines einzigen Texts zu pathologisieren, ohne dessen Gesamtwerk mit in Betracht zu ziehen.³⁷⁴ Demgegenüber vermutet Gedo in der sogenannten Kant-Krise den «psychological key to his [Kleist's] oeuvre».³⁷⁵

Als vorläufig letzte Forschungsarbeit psychoanalytischen Gepräges sei schließlich der 2007 veröffentlichte Aufsatz *Gott und Gliedermann. Das «unendliche Objekt» in Heinrich von Kleists Erzählung «Über das Marionettentheater» (1810)* genannt, in dem Gerhard Oberlin den Text einer tiefenhermeneutischen beziehungsweise literaturpsychologischen Lektüre unterzieht und sich damit begrifflich von den psychopathografischen Deutungsansätzen Kohuts, Dettmerings und Schaefers abhebt.³⁷⁶ Darin geht er der Frage nach, inwiefern in diesem Text Kleists, dessen Fiktionalität er ausdrücklich anerkennt,³⁷⁷ eine «Objektbeziehungsfantasie»³⁷⁸ des Autors zum Ausdruck komme, die dessen «Schwierigkeiten bei der Ablösung von idealistischen Denkgebäuden verrät».³⁷⁹ Den Ausgangspunkt für diese Hypothese Oberlins bildet

371 Vgl. Engstfeld 1984, S. 25–29, 125–134.

372 Vgl. ebd., S. 15. Auch Andreas Mones positioniert sich in seinem 1993 veröffentlichten Aufsatz *«Über das Marionettentheater» oder: Warum das Paradies nur von hinten offen ist* zu der Querele zwischen Kohut, Heller und Schaefer, indem er – offenbar ohne Kenntnis der Arbeit Engstfelds – Schaefer ebenfalls vorwirft, *Über das Marionettentheater* unzulässigerweise als «quasi-klinisches Material» behandelt zu haben, «um zu einer psychoanalytischen Diagnose über das Individuum Kleist zu gelangen» (Mones 1993, S. 20).

373 Vgl. Engstfeld 1984, S. 24.

374 Vgl. Gedo 1986, S. 188.

375 Ebd., S. 190.

376 Vgl. Oberlin 2007, S. 276.

377 Vgl. ebd., S. 280.

378 Ebd., S. 276.

379 Ebd., S. 277.

dabei die verbreitete Lehrmeinung, Kleist habe der schillerschen Ästhetik im Besonderen und dem Idealismus im Generellen skeptisch gegenübergestanden,³⁸⁰ wobei *Über das Marionettentheater* innerhalb dieses Kontexts gemeinhin als «zutiefst skeptische Allegorie idealistischen Denkens»³⁸¹ verstanden wird. Um seine Hypothese zu belegen, verfolgt Oberlin einen produktionsgenetischen, auf einem von ihm selbst entwickelten Verfahren der «intermediären Hermeneutik»³⁸² basierenden Ansatz, welcher es ihm ermögliche, «die sprachlichen Phänomene eines Texts auf ihr generatives Zentrum im kreativen Subjekt zurückzuführen»³⁸³ – wobei dieses hermeneutische Verfahren wiederum auf der Grundannahme der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorie basiert, Kunst sei «das Medium, in dem sich der entwicklungspsychologische Prozess der Individuation wiederholt».³⁸⁴

Den eben diskutierten Forschungsarbeiten ist gemein, dass sie *Über das Marionettentheater* den Status einer implizit autobiografischen Schrift zuerkennen, die von der psychischen Verfasstheit Kleists zeugt. Auf Basis dieser Evidenzunterstellung entwerfen sie, ausgehend vom Text, der mal als Ausdruck einer sich entwickelnden Psychose, mal als Manifestation einer Objektbeziehungsfantasie des Autors gelesen wird, je unterschiedliche Autorenbilder Kleists. Damit lassen sie sich als eine wissenschaftsspezifische Ausprägung ebenjener Form von Transkriptionsarbeit begreifen, deren Anfänge Anne Fleig, Christian Moser und Helmut Schneider in der Kleist-Rezeption der literarischen Moderne verorten und wie folgt beschreiben:

Die spezifische Nachträglichkeit, die das Schreiben «nach Kleist» charakterisiert und die weit mehr als nur den schlichten historischen Abstand meint, schließt weiterhin den Wandel des Autorbildes ein. Damit stellt sich die Frage, ob es um Schreiben «nach Kleist» oder vielmehr nach einem bestimmten Bild von Kleist geht, das nicht zuletzt seinerseits durch Umschreibungen hervorgebracht wurde.³⁸⁵

Um eine ebensolche Umschreibung handelt es sich, so meine ich, auch bei Stéphane Braunschweigs Adaption *Sur le théâtre de marionnettes*. Die Besonderheit dieser Adaption liegt dabei darin, dass sie sich auf bestimmte Weise ambig zu den beiden soeben diskutierten Formen der (auto-)biografischen Evidenzforschung verhält. Dies insofern, als die Prämissen und Erkenntnisse dieser Forschung mittels spezifischer inszenatorischer Verfahren teils bekräftigt, teils aber auch unterlaufen zu werden scheinen. Diese Ambiguität nachvollziehbar zu machen, ist das Ziel der folgenden Adoptionsanalyse, der zuvor eine detaillierte Beschreibung der szenischen Vorgänge der betreffenden Aufführung vorangestellt sei.

380 Vgl. ebd., S. 275 f.

381 Ebd., S. 276.

382 Ebd., S. 277.

383 Ebd.

384 Ebd., S. 279.

385 Fleig et al. 2014, S. 11.

2.3.2 Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes*

Ein in Anzug und Wintermantel bekleideter Schauspieler (Jean-Marc Eder) läuft die Saaltreppen rechts der Zuschauerränge hinunter. In der linken Hand hält er einen großen Koffer, in der rechten ein überdimensioniertes hölzernes Fadenkreuz. Er betritt die abgedunkelte, einzig von einer vom Schnürboden herabhängenden Pendelleuchte erhellt Bühne. Er stellt sich direkt unter diese Lichtquelle, blickt ins Publikum und beginnt, *Über das Marionettentheater* zu rezitieren. Den Koffer stellt er dabei unterhalb der Leuchte ab, während er das Fadenkreuz links davon an die schwarz behangene Bühnenhinterwand lehnt. Anschließend kniet er sich hinter den Koffer, legt seine Unterarme auf diesen ab und beginnt – die Figur des Erzählers einnehmend –, von seiner mehrmaligen Begegnung Herrn C.s in einem Marionettentheater zu berichten. Dabei macht er gestikulierende Handbewegungen auf dem Koffer, als stelle dieser eine Art Miniaturbühne und seine Hände Marionetten dar. Daraufhin richtet er sich wieder auf, nimmt seinen schwarzen Bowler vom Kopf, legt ihn auf den Koffer und setzt sich neben diesen, als stehe er synekdochisch für Herrn C.: «je m’assis près de lui».³⁸⁶ Seinen darauffolgenden Vergleich zwischen Marionettentänzen und den Tanzbildern des Künstlers David Teniers begleitet er dabei mit der gestischen Nachahmung eines Marionettenspielers, der ein Fadenkreuz in Händen hält und die Marionetten mit kleinen Bewegungen zum Tanzen bringt. Als er sich – weiterhin in der Rolle des Erzählers – daraufhin nach dem Mechanismus von Marionetten erkundigt, beugt er sich vornüber, öffnet die Schnürsenkel seines linken Schuhs und bewegt diese, unter Zug gehalten, jeweils in entgegengesetzter Richtung hin und her, um zu zeigen, wie die Manipulation einer Marionette nach Ansicht Herrn C.s eben nicht funktioniere (vgl. Abb. 7): «Il répondit que je ne devais pas m’imaginer que chaque membre était bougé et tiré séparément par le machiniste pendant les différentes moments de la danse.»³⁸⁷

Anschließend zieht er den Schuh aus und demonstriert an diesem Herrn C.s mechanistische Erklärung der Gliederbewegungen einer Marionette als von einem Schwerpunkt ausgehende Pendelbewegungen. Hierfür läuft er, den Schuh noch immer an den Schnürsenkeln haltend, rasch in Richtung der Saaltreppen, um abrupt vor diesen stehen zu bleiben – wobei die Schuhe gemäß Trägheitsgesetz zu pendeln beginnen. Dass die so stellvertretend dargestellten Gliederbewegungen eine «sorte de mouvement rythmique semblable à la danse»³⁸⁸ aufweisen, zeigt er dabei, indem er auf den Schuh klopf und diesen so in ein erratisches Auf-und-ab versetzt. Dass er jedoch nicht ganz zufrieden ist mit seiner approximierten Darstellung dieser tänzerischen Qualität, deutet er gestisch mit einer Handbewegung an, die die Bewegung des Schuhs als zumindest «ungefähr» dem Tanze ähnlich qualifiziert. Danach hält er inne, blickt andächtig

386 Von Kleist 2003, S. 9. Die Textwiedergabe des Schauspielers während der Aufführung stimmt – bis auf minimale Abweichungen – mit dieser von Braunschweig selbst verfassten, 2003 erschienenen frankophonen Übersetzung von *Über das Marionettentheater* überein.

387 Ebd., S. 10.

388 Ebd.

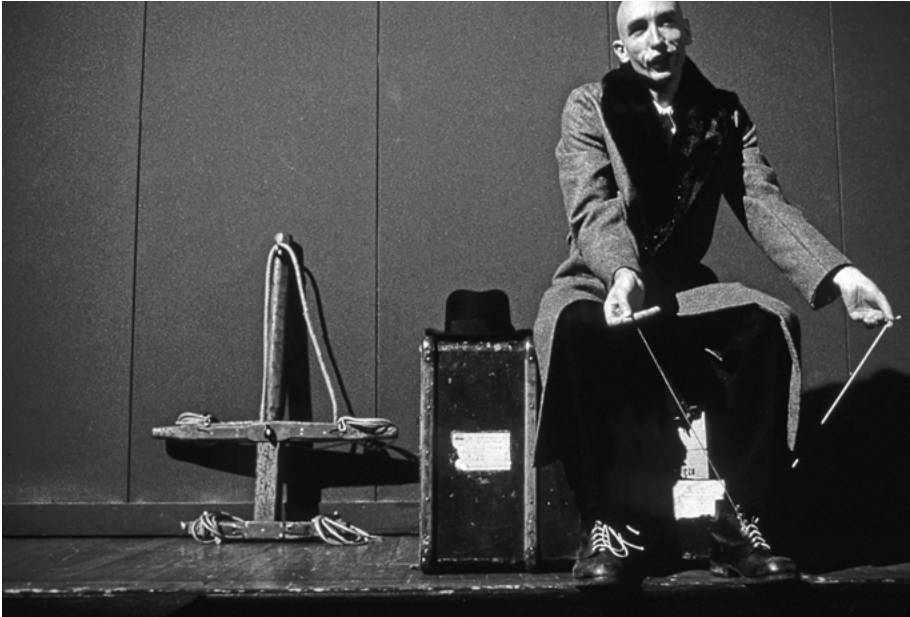


Abb. 7: Jean-Marc Eder in Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes*, aufgenommen am Festival d'Avignon 1994. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Elizabeth Carecchio.

zum Schuh hinunter und legt diesen auf den Boden, bevor er sich wieder dem Publikum zuwendet und seine Rezitation fortsetzt. Kontemplativ auf seinen nun seitlich ausgestreckten linken Arm blickend, zeichnet er *«le chemin parcouru par l'âme du danseur»*³⁸⁹ nach, indem er mit seiner Hand weiche Wellenbewegungen vollführt, als seien an seinen Fingerspitzen Fäden angebracht, an denen eine imaginäre Marionette hänge. Daraufhin eilt er zum Koffer zurück und zieht seinen zweiten Schuh aus, den er, zeitgleich zur Entgegnung Herrn C.s auf den vom Erzähler geäußerten Vergleich zwischen marionettentheatraler Manipulationstechnik und dem Drehen einer Leierkurbel, auf den Koffer knallt: *«Absolument pas»*.³⁹⁰ Diesen legt er dann samt Bowler zu dem bereits auf dem Boden liegenden Schuh. Anschließend öffnet er den Koffer und holt aus diesem sukzessive einen Hut mit Feder, einen Degen, einen Offiziersmantel, ein weißes Hemd mit Brokatverzierung sowie Kniehosen heraus, die er um den Koffer herum verteilt. Als Letztes holt er ein Paar schwarzer Stiefel aus dem Koffer hervor, während er fragt: *«avez-vous entendu parler de ces jambes mécaniques que des artistes anglais réalisent pour des malheureux qui ont perdu leurs membres?»*³⁹¹ –

389 Ebd., S. 11. Hervorhebung im Original.

390 Ebd., S. 12.

391 Ebd., S. 13.

wobei er die Grazie dieser Prothesenträger in sanft modulierter Stimme beschreibt. Die Beschaffenheit einer Marionette hingegen, die von solchen Prothesenkünstlern hergestellt werden könne – ihre «harmonie, mobilité, légèreté»³⁹² –, veranschaulicht er überschwänglich mit einer Drehung um die eigene Achse, auf die erneut eine Geste folgt, die seine eigene darstellerische Approximierung dieser Beschaffenheit als nur «ungefähr» geglückt markiert. Daraufhin läuft er nach links ins Off, um mittels eines verdeckten Mechanismus zwei Seile vom Schnürboden herunterzulassen, an deren Enden jeweils Karabinerhaken angebracht sind. Den ersten, negativen Vorteil einer prothetischen Marionette gegenüber einer_m Tanzenden, sie sei «jamais affectée»,³⁹³ da ihre Glieder «morts, de purs pendules, soumis seulement à la loi de la pesanteur»³⁹⁴ seien, demonstriert er anhand dieser Seile, die er durch einen leichten Stoß zum Schwingen bringt. Nun zwischen die beiden Seile getreten, rezitiert er die Polemiken Herrn C.s gegen die Tänzer_innen P. und F. als Paradebeispiele einer ebensolchen Affektiertheit:

Voyez donc Mademoiselle P..., continua-t-il, quand elle joue Daphné, et que, poursuivie par Apollon, elle se retourne vers lui: elle a l'âme dans le vertèbres lombaires; elle se penche comme si elle voulait se briser [...]. Regardez le jeune F..., lorsque, dans le rôle de Pâris, il se tient entre les trois déesses et tend la pomme à Vénus, il a l'âme (c'est terrible à voir) dans le coude.³⁹⁵

Das jeweilige Unvermögen der Darsteller_innen äfft er dabei auf ausgesprochen exaltierte Weise nach: Das der P., indem er stark ins Hohlkreuz geht und die Arme in affektierter Weise von sich streckt; das des F., indem er sich an den Ellenbogen fasst und dabei seinen Wintermantel, den er zwischenzeitlich ausgezogen hat und mit gestrecktem Arm weit von sich hält, neben dem Koffer zu Boden fallen lässt. Hiernach bleibt er für einige Zeit still neben dem Koffer stehen, um dann im Stillen das Fadenkreuz an die zuvor heruntergelassenen Karabinerhaken aufzuhängen und mittels des erwähnten Mechanismus wieder anzuheben. Den zweiten von Herrn C. geäußerten Vorteil der Marionette, sie sei «sans poids»,³⁹⁶ demonstriert er ebenfalls ex negativo anhand der Imitation der Schwerfälligkeit der Tänzerin G., derer Herrn C. sie bezichtigt: «Que ne donnerait pas notre bonne G..., pour peser soixante livres de moins, ou pour qu'un contrepoids équivalent lui vienne en aide dans ses entrechats et ses pirouettes.»³⁹⁷ Dabei zieht er sich am Fadenkreuz hoch und streckt zunächst seine Beine mit Geschick in Richtung Schnürboden, bevor er sie anschließend wieder zurückfallen lässt und, noch am Fadenkreuz hängend, hin- und herzuschwingen beginnt, um das elegante Schweben einer Marionette zu versinnbildlichen: «Les

392 Ebd.

393 Ebd., S. 14. Hervorhebung im Original.

394 Ebd.

395 Ebd.

396 Ebd., S. 15. Hervorhebung im Original.

397 Ebd.

poupées n'ont besoin du sol, comme les elfes, que pour le *frôler*, et redonner vie par de furtifs appuis à l'élan de leurs membres.»³⁹⁸ Daraufhin faltet er den auf dem Boden liegenden Mantel zusammen und zieht sein Hemd aus – wobei ein darunterliegender, bislang verdeckt gebliebener Klettergurt sichtbar wird. «Seul un dieu [...]», so fährt er in der Rolle des Herrn C. fort, «pourrait se mesurer avec la matière».³⁹⁹ Seine Hände emporstreckend, langsam einander annähernd und schließlich ineinander verschränkend, führt er diesen gravitatischen Gedanken zu Ende: «[...] et là était le point où devaient se raccrocher les deux bords extrêmes du monde circulaire.»⁴⁰⁰ Daraufhin lässt er seine Arme fallen und zuckt nonchalant mit den Achseln, bevor er ein kleines Buch aus dem Koffer hervorholt – eine materielle Repräsentation des 2. Buchs Mose, deren Bedeutung er, noch immer in der Rolle Herrn C.s, würdevoll betont. Dieses direkt vor das Fadenkreuz an den Bühnenrand hinlegend, leitet der Darsteller anschließend zur Anekdote des Dornausziehers über. Dabei zieht er seine Hose aus, legt diese in den Koffer und zieht stattdessen die vorher ausgelegten Kniehosen an. Als er jedoch erst mit einem Bein in diesen steckt, geht er in eine Kniebeuge und ahmt mit Mühe die Pose des Dornausziehers nach. Den kompletten Kostümwechsel vollzieht er daraufhin, indem er Brokathemd, Stiefel und Offiziersmantel anzieht – all dies, während er, stets ins Publikum blickend, den Text weiter rezitiert. Daraufhin zur Bärenanekdote überleitend, läuft er um den Koffer herum, nimmt dabei en passant den Degen zur Hand und schnallt sich diesen um die Hüfte. Er legt Schuhe und Bowler in den Koffer hinein, stellt diesen dann auf seine flächenmäßig kleinste Seite vertikal auf und legt zuletzt den Federhut darauf. Auf den Koffer deutend zitiert er: «Ils me prirent par la main et me menèrent à un ours»,⁴⁰¹ worauf das Publikum mit leisem Gelächter reagiert. Anschließend nimmt er eine dem Koffer zugewandte Fechterpose ein, deutet einige Finten an und rezitiert, mit durchdringendem Blick in Richtung seines fingierten Kontrahenten: «il ne réagissait à aucune de mes feintes [...]. Les yeux dans les yeux, comme s'il voulait lire dans mon âme [...], il ne bougeait pas.»⁴⁰² Sich erneut ans Publikum wendend, fragt er: «Croyez-vous cette histoire?»⁴⁰³ Daraufhin setzt er sich den Federhut wieder auf und stellt den Koffer direkt unter das Fadenkreuz. Er löst die an den jeweiligen Enden des Kreuzes zu Knoten gebundenen Fäden und geht ins Off, um das Kreuz erneut anzuheben. Anschließend stellt er sich auf den Koffer und beginnt im Stillen damit, die Fäden an seiner Kleidung festzumachen: an seinen Stiefeln, den Ärmeln seines Brokatmantels und am Hemdkragen.⁴⁰⁴ Ins Publikum blickend, rezitiert er weiter *Über das Marionettentheater*. Schließlich hebt er seinen Blick zum Fadenkreuz empor (Abb. 8), um sich zuletzt, halb zu Boden blickend, wieder ans Publikum zu richten: «Évidemment, répondit-il, c'est le chapitre final de

398 Ebd. Hervorhebung im Original.

399 Ebd., S. 15f.

400 Ebd., S. 16.

401 Ebd., S. 18.

402 Ebd., S. 19.

403 Ebd., S. 20.

404 Tatsächlich schnallt der Akteur mindestens einen dieser Fäden an den Klettergurt unterhalb seines Kostüms.

l'histoire du monde.»⁴⁰⁵ Mit seiner rechten Ferse versetzt er dem Koffer einen Stoß, sodass dieser umfällt und er selbst, ohne sonstigen Halt, gleich einer Marionette an den Fäden hängt. Mit gekrümmtem Körper und vornüber gebeugtem Kopf wirkt er scheinbar leblos. Blackout.

Auf den ersten Blick scheint Stéphane Braunschweig mittels dieser Suiziddarstellung – einer Andeutung auf den Selbstmord Kleists – seinem Publikum das Semantisierungsangebot machen zu wollen, die vom Schauspieler dargestellte Figur retrospektiv als Heinrich von Kleist und den gesprochenen Text als dessen ›Sterbeworte‹ zu identifizieren. Dieser Eindruck, Braunschweig inszeniere *Über das Marionettentheater* als literarischen Abgesang Kleists, erhärtet sich dabei mit Blick auf einige paratextuelle Bemerkungen des Regisseurs. So weist Braunschweig etwa in einer Anmerkung zu seiner eigenen Übersetzung von *Über das Marionettentheater* darauf hin, er verstehe diesen als «texte testamentaire».⁴⁰⁶ In diesem Zusammenhang betont er auch die dem Text inhärente autobiografische Dimension:

La représentation insistait fortement sur la dimension biographique du texte de Kleist: son ambivalence irrésolue à l'égard de l'armée prussienne, son goût des voyages, ses aspirations déçues dans la science, et bien sûr son suicide, dans son aspect prémédité, ritualisé, et comme d'avance commenté par ses lettres, pièces et récits.⁴⁰⁷

Andernorts stellt Braunschweig hinsichtlich des unauflöselichen Zusammenhangs von Autor und Werk fest:

Bei Kleist interessiert mich, daß er ein Dramatiker ist, bei dem man das Werk nicht von der Person des Autors trennen kann. Wenn man an einem seiner Stücke arbeitet, arbeitet man zwangsläufig an der Person Kleist. Jedes seiner Werke ist ein Symptom, jedes ein Dokument seiner Geisteskrankheit. [...] [W]er an Kleist arbeitet, bekommt es mit dem Wahnsinn zu tun! [...] Wenn man [...] Kleist inszeniert, dann muß man sich mit ihm regelrecht prügeln. Man muß ihm quasi nachweisen, daß da etwas nicht stimmt, daß seine Personen keine Theaterfiguren sind, sondern Krankheitssymptome. [...] Kompliziert wird es [...], wenn man mit dem Autor ringen muß, und die Schwierigkeit bei Kleist ist, daß sein Theater phantasmagorisch ist und aus Psychoproblemen besteht. Die Probleme beginnen dann, wenn diese Psychoprobleme die Sphäre der Psychologie verlassen und so tun, als seien sie das wirkliche Leben. Kleist erkennt nicht, daß all das, was er schreibt, de facto sein eignes psychisches Leben ist.⁴⁰⁸

Braunschweig, so ist diesen paratextuellen Aussagen zu entnehmen, liest *Über das Marionettentheater* symptomatisch als Zeugnis eines ausgeprägten Leidensdrucks Kleists, der sich unbewusst literarisch Bahn bricht. Damit scheint er sich eindeutig

405 Von Kleist 2003, S. 20.

406 Braunschweig 2003, S. 23.

407 Ebd., S. 24 f.

408 Braunschweig, zitiert nach Spreng 2007, S. 80 f.

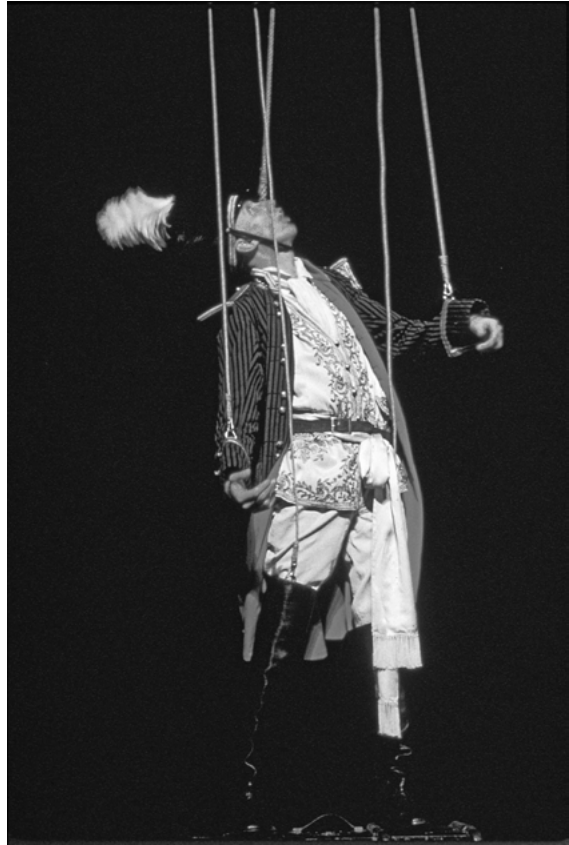


Abb. 8: Jean-Marc Eder in Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes*, aufgenommen am Festival d'Avignon 1994. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Elizabeth Carecchio.

in jene psychologisierende Deutungstradition einzuschreiben, wie sie in der Kleist-Forschung zahlreiche Vertreter_innen gefunden hat. Denn sowohl seine Betonung des «testamentarischen» Charakters von *Über das Marionettentheater* als auch seine Hervorhebung der diesbezüglichen Orientierung seiner eigenen Adaption lassen sich als rhetorische Strategien der Evidenzerzeugung lesen, mittels derer er Deutungshoheit über seine Inszenierung einzufordern und deren Semantisierung zu steuern sucht. Dieses Insistieren auf die autobiografische Dimension von *Über das Marionettentheater* steht dabei im Kontext eines wachsenden Unbehagens gegenüber einer sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ereignenden, bisweilen als «postmodernen Relativismus»⁴⁰⁹ kritisierten epistemologischen Verschiebung, wonach weder der Bio-

409 Neumeier 1999, S. 107. Übersetzung M.B.

grafie von Autorsubjekten noch deren Intentionen Relevanz bei der Semantisierung literarischer Texte zukomme.⁴¹⁰ So hält etwa der Literaturwissenschaftler Vincenz Pieper – entgegen dem narratologischen Axiom einer analytischen Trennung von Autor und Erzählinstanz, wie sie sich in den späten 1950er-Jahren in der Kleist-Forschung durchgesetzt hat – an der Idee auktorial verbürgter Bedeutung in den Erzählungen Kleists fest.⁴¹¹

Wiewohl Braunschweig betont, mit seiner Adaption den autobiografischen Aspekt von *Über das Marionettentheater* hervorheben zu wollen, lässt sich diese aufgrund spezifischer ästhetischer Verfahren, die in ihr zum Tragen kommen, indessen auch auf andere Weise semantisieren, als vom Regisseur intendiert. So lässt sie sich zum einen gerade aufgrund der erwähnten Suiziddarstellung in jene Genealogie fiktionalbiografischer Repräsentationen Heinrich von Kleists einreihen, wie sie die literaturwissenschaftlich perspektivierte Kleist-Forschung seit einiger Zeit verstärkt in den Blick nimmt.⁴¹² Und zum anderen weist sie unverkennbar Gemeinsamkeiten mit einer spezifischen Tendenz der theatralen Kleist-Rezeption der 1980er-Jahre auf, bei der «immer wieder der Zusammenhang zwischen Werk und Autorperson gesucht» beziehungsweise «nach der biographisch verbürgten Identität von Kunst und Leben bei Kleist gefragt»⁴¹³ wird. Diese Tendenz steht dabei, so merken Bäumer und Seibert in ihrem Aufsatz *Kleists Theatertexte als Medienereignisse der 80er Jahre* an, in bemerkenswertem Kontrast zu poststrukturalistischen Deutungsansätzen, die im selbstreflexiven, repräsentationskritischen Schreibgestus Kleists nachgerade eine «Sprengung der Intentionalität des Autorsubjekts durch die Gewalt des Textes»⁴¹⁴ erkennen. Die Kleist-Rezeption der 1980er-Jahre zeichnet sich also durch einen markanten Widerspruch aus, den Bäumer und Seibert wie folgt beschreiben:

410 Zu den bekanntesten Verfechtern einer solchen Entaurisierung des Autorsubjekts zählen Roland Barthes und Michel Foucault mit ihren kanonisch gewordenen Aufsätzen *Der Tod des Autors* (vgl. Barthes 2000 [1967]) und *Was ist ein Autor?* (vgl. Foucault 2000 [1969]). Während Ersterer die Bedeutung des Urhebers als originären Schöpfer und Beglaubigungsinstanz hermeneutischer Textinterpretationen zurückweist, indem er die Intertextualität eines jeden textuellen Erzeugnisses betont, deessenzialisiert Foucault den Autorbegriff, indem er Autorschaft als Funktion beschreibt, deren Hervorbringung spezifischen historischen Bedingungen unterliegt und die wiederum die Bildung verschiedener diskursiver Formationen ermöglicht. Demgegenüber wird in den 1990er-Jahren provokativ die «Rückkehr des Autors» (Jannidis 1999b) verkündet, in der Bemühung, zwischen den binären Verwendungsweisen des Autorbegriffs – das heißt seiner Beibehaltung in der Literaturanalyse einerseits und seiner Negation in der Literaturtheorie andererseits – zu vermitteln (vgl. hierzu exemplarisch Jannidis 1999a, S. 3 f.). In diesem Kontext ist auch das erwähnte Bemühen Linda Hutcheons, paratextuelle Äußerungen von Künstler_innen bei der Adaptionanalyse ernst zu nehmen, ohne sie dabei zu verabsolutieren, zu verorten (siehe Kap. 1.2).

411 Vgl. Pieper 2014.

412 Vgl. hierzu Cuonz 2013; Müller-Dietz 2006; Pielenz 2013a/b; Schlinzig 2013; Schuhmann 2001; Trapassi 2004; Wilczek 2013. Diese fiktionalbiografischen Repräsentationen Kleists beschränken sich dabei nicht auf die Dramenliteratur, sondern lassen sich auch im Hörspiel oder in der Oper nachweisen.

413 Bäumer/Seibert 1991, S. 91. Zu den weiteren von Bäumer und Seibert identifizierten Gemeinsamkeiten verschiedener Kleist-bezogener Medienereignisse der 1980er-Jahre vgl. ebd., S. 89–92.

414 Ebd., S. 91.

So sehr sich einerseits in den historisierenden [...] Inszenierungen der 80er Jahre Kleists Texte von ihrem Urheber zu emanzipieren scheinen, so sehr werden sie doch immer wieder unmittelbar an die Autorperson gebunden. Und dies mit dem erstaunlichen Resultat, daß gerade in Versuchen, die die eindeutige Referenzialisierbarkeit der Kleistschen Texte untergraben, neben die Hermetisierung und Auratisierung der ästhetischen Texte auch eine Auratisierung des Autorsubjekts zu treten scheint. Andererseits spielen die zentralen Inszenierungen der 80er [...] bewußt mit den theatralen Möglichkeiten und Mitteln. Sie sind auch als metatheatralische Selbstreflexion angelegt.⁴¹⁵

Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* scheint damit zwar auf den ersten Blick in Kontrast zu dieser von Bäumer und Seibert identifizierten Dialektik zu stehen. Während nämlich Letzteren zufolge die Auratisierung des Autorsubjekts Kleists einen paradoxen Nebeneffekt inszenatorischer Bemühungen um die Subvertierung der Referenzialität der Texte Kleists darstellt, beschwört Braunschweig in seinen paratextuellen Aussagen geradezu die autobiografische Referenzialität von *Über das Marionettentheater*. Ein näherer Blick auf seine Adaption jedoch macht deutlich, dass Braunschweig dieser von Bäumer und Seibert diskutierten Tendenz der theatralen und filmischen Kleist-Rezeption der 1980er-Jahre weniger gegenübersteht, als sich invers zu ihr verhält. Denn auch in seiner Adaption sind Momente metatheatraler Selbstreflexion angelegt, die ebenfalls einen paradoxen Nebeneffekt zeitigen, nämlich die von ihm selbst paratextuell hervorgehobene autobiografische Dimension von *Über das Marionettentheater* zu subvertieren.

Die folgende Analyse von *Sur le théâtre de marionnettes* widmet sich der näheren Erläuterung dieses Zusammenhangs zwischen der Adaption Braunschweigs und der theatralen Kleist-Rezeption der 1980er-Jahre, wobei damit ein dreifaches Ziel verfolgt wird: Erstens nämlich wird mit dieser Analyse jener eben erwähnten, stark literaturwissenschaftlich geprägten Auseinandersetzung mit fiktionalbiografischen Repräsentationen Kleists eine dezidiert tanzwissenschaftliche Perspektive entgegengestellt und damit einem Desiderat der Kleist-Forschung begegnet. Zweitens wird mit dieser Analyse das Ziel verfolgt, das Verhältnis zwischen der Adaption Braunschweigs und der (auto-)biografischen Evidenzforschung, wie sie eingangs diskutiert wurde, zu erhellen. Und drittens wird anhand der Analyseergebnisse *Sur le théâtre de marionnettes* als eine theatrale Form der fiktionalen Metabiografie theoretisiert und damit ein Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Begriffs- und Theoriebildung geleistet.

Die Adaption Stéphane Braunschweigs zeichnet sich, so werde ich im Folgenden darzulegen versuchen, sowohl durch metatheatrale als auch durch metatheatralische Momente aus. Diese Unterscheidung folgt dabei jener Distinktion zwischen den Begriffen <Theatralität> und <Theatralik>, wie sie der Theaterwissenschaftler Matthias Warstat definiert. «Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut

415 Ebd. Im Folgenden nehme ich eine Unterscheidung zwischen <Metatheatralik> und <Metatheatralität> vor, wobei das hier von Bäumer und Seibert verwendete Adjektiv «metatheatralisch» inhaltlich mit letzterer Begriffsdefinition korrespondiert.

wird»,⁴¹⁶ kann, so Warstat, grundsätzlich der Begriff der Theatralität in Anschlag gebracht werden. Demgegenüber werden mit dem Begriff der Theatralik spezifisch «übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen» bezeichnet, die «lediglich einen engen Teilbereich der Gesamtheit *theatraler* Phänomene aus[machen]». ⁴¹⁷ Theatralischer Darstellung ist also mit ihrer ostentativen darstellerischen Überzeichnung körperlicher Handlungen eine spezifische Qualität zu eigen, die theatraler Darstellung fehlt. Inwiefern die nachfolgend von mir identifizierten theatralen beziehungsweise theatralischen Vorgänge der Adaption dabei auf einer zusätzlichen Metaebene operieren und in welchem spezifischen Verhältnis diese Vorgänge zur (auto-)biografischen Evidenzforschung stehen, wird zu zeigen sein. Zunächst sei näher auf den Aspekt der Metatheatralik der Adaption eingegangen. Betont theatralisch verfährt der Schauspieler in *Sur le théâtre de marionnettes* zunächst in der Nachahmung der nacherzählten darstellerischen Inkompetenz der Tänzerin P., indem er ins Hohlkreuz geht und dabei die Arme auf sehr gespreizt wirkende Weise von sich streckt. Ihr metatheatralisches Moment bezieht diese Nachahmung dabei aus dem besonderen tanzhistorischen Kontext, innerhalb dessen sie anzusiedeln ist. Auf die vielschichtigen Verbindungen zwischen der Ballettreform des ausgehenden 18. Jahrhunderts und dem als ästhetische Theorie gelesenen Text *Über das Marionettentheater* wurde bereits zu einem früheren Zeitpunkt dieser Arbeit hingewiesen.⁴¹⁸ Im Zusammenhang dieser Forschung ist dabei auch Didier Plassards Aufsatz *Von Kleist bis Craig. Wege einer idealistischen Theaterästhetik* zu nennen, der hier vor allem wegen einer ikonografischen Verbindung von Interesse ist, die er – meines Wissens als Einziger in der Kleist-Forschung – aufzeigt. Plassard zufolge formuliert Kleist in *Über das Marionettentheater* eine aus Unzufriedenheit mit der tänzerischen Praxis seiner Zeit entwickelte «Idee der abstrakten Schönheit, die nicht aus der Imitation der Natur käme, sondern von der Geometrie». ⁴¹⁹ Dies, so Plassard, sei «umso überraschender, wenn wir an die Ballettästhetik dieser Zeit denken: in ganz Europa hat das 18. Jahrhundert, durch Jean-François [sic] Noverre, Franz Hilferding [sic], oder Gasparo Angiolini, das «Ballett [sic] en action», das Tanzdrama verbreitet, wo die Pantomime eine zentrale Rolle spielt». ⁴²⁰ Als historische Bildquelle, die ebene in der pantomimischen Darstellung zutage tretende Affektiertheit belegen soll, über die sich auch Kleist in der Anekdote über die Tänzerin P. mokiere, führt Plassard dabei einen Stich Francesco Bartolozzis an (Abb. 9). ⁴²¹ Zu sehen ist auf diesem Stich ein Ausschnitt aus Noverres *Jason et Medée* (1763) mit Gaetano Vestris als Jason zwischen Giovanna Baccelli als Kreusa (links) und Adelaide Simonet als Medea (rechts). ⁴²²

416 Warstat 2014, S. 382.

417 Ebd. Hervorhebung im Original.

418 Vgl. Kap. 2.2.1.

419 Plassard 2012, S. 6.

420 Ebd.

421 Vgl. ebd., S. 7.

422 Vgl. Huschka 2009a, S. 38.



Abb. 9: *Jason et Medée*, Stich von Francesco Bartolozzi (1781). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © The Trustees of the British Museum.

Auch wenn Plassard diesen Stich nicht weiter quellenkritisch kommentiert: Die gestische Koinzidenz zwischen der darin abgebildeten dezentrierten Arm- und Körperhaltung Vestris' und der von Herrn C. beschriebenen tänzerischen Aktion der Tänzerin P. ist auffällig. Von besonderem Interesse ist dabei der Hinweis der Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka, die in Bezug auf ebendiesen Stich darauf aufmerksam macht, dass das Ballett *Jason et Medée* im Zuge einer ab den 1770er-Jahren wachsenden Kritik an Noverre eine zunehmend parodistische Rezeption erfahren habe.⁴²³ Dieser «durchaus [...] mit der Couleur des Komischen [überzeichnete]»⁴²⁴ Stich lässt sich also durchaus als bildhistorische Quelle ebenjener parodistischen Rezeption der pantomimischen Darstellungskonventionen des Ballet en action ansehen, wie Plassard ihn verwendet. Zugleich erweist sich damit der erwähnte Hinweis Gunhild-Oberzaucher-Schüllers, Kleist referiere mit der Figur des Herrn C. auf einen sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts langsam vollziehenden Paradigmenwechsel von den

423 Vgl. ebd.

424 Ebd.

Darstellungskonventionen des Ballet en action (das maßgeblich von Noverre geprägt worden war) hin zu einer Ästhetik der Virtuosität, als treffend.

Die Körperhaltung des Schauspielers in *Sur le théâtre de marionnettes* weist also eine frappierende Ähnlichkeit zu der in diesem Stich Bartolozzis dargestellten Körpergestik Gaetano Vestris' auf – einem Stich, der laut Huschka als historisches Zeugnis der parodistischen Rezeption der Tanzästhetik des Ballet en action aufzufassen ist. Die Gestik des Schauspielers in *Sur le théâtre de marionnettes* ist damit nicht nur gemäß heutiger Darstellungskonventionen theatralisch. Vielmehr fügt sich die Adaption Braunschweigs durch diese Gestik in eine tanzhistorische Bildtradition der Persiflage pantomimischer Darstellung ein, wobei ihr – gerade als (vorläufiger) Schlusspunkt dieses historischen Bildrelais der Persiflage pantomimischer Darstellungskonventionen, die bereits zu Zeiten Kleists (und mitunter von Kleist selbst) als theatralisch wahrgenommen wurden – ein spezifisches geschichtsreflexives Moment zu eigen ist. Und in genau dieser historischen Reflexivität gründet die Metatheatralität dieser Adaption, wie in der folgenden knappen Zusammenfassung der bisherigen Überlegungen verdeutlicht werden soll.

Die biografische Evidenzforschung, wie sie zu Beginn dieses Kapitels diskutiert wurde, geht gemeinhin von der Referenzialität der in *Über das Marionettentheater* gemachten Personenangaben aus und betreibt, um diese historischen Referenzen aufzudecken, eine Form synchronischer, personenbezogener Tanzgeschichtsschreibung. Demgegenüber verfährt Stéphane Braunschweigs Adaption *Sur le théâtre de marionnettes* diachron, indem sie sich selbst mittels ihres ausgeprägten metatheatralischen Moments als vorläufigen Schlusspunkt jenes historischen Bildrelais parodistischer Bezugnahmen auf tänzerische Darstellungskonventionen ausweist, zu welcher Didier Plassard zufolge auch *Über das Marionettentheater* zählt. Der jeweilige Rückgriff der biografischen Evidenzforschung respektive der Adaption auf Tanzgeschichtliches ist dabei ein im Detail unterschiedlicher. Während nämlich die Evidenzforschung mit dem Hinweis auf tanzhistorische «Fakten» die flottierende Signifikation des Texts *Über das Marionettentheater* zu arretieren sucht, betont die Adaption hingegen den tanzhistoriografischen Charakter des Texts, der eben nicht (nur) auf konkrete historische Situationen oder Personen Bezug nimmt, sondern diese auf spezifische Weise aufbereitet beziehungsweise umschreibt und damit selbst wiederum zum Anlass adaptiver Aneignungen wird. Die «Bedeutung» des Texts erschöpft sich demnach nicht in der vermeintlichen Faktizität seiner verschlüsselten tanzhistorischen Referenzen. Vielmehr entfaltet er eine seitens der Forschung nur wenig beachtete Nachwirkung als produktive Grundlage für die selbstreflexive Auseinandersetzung der nachkommenden Theaterpraxis mit der Historizität ihrer eigenen Darstellungskonventionen.

Auch die nur mühevoll gelingende Imitation des Dornausziehers durch den Schauspieler lässt sich in diesem Zusammenhang als metatheatralisch bezeichnen. Bereits Paul de Man macht darauf aufmerksam, dass der Jüngling, der die als *Spinario* bekannte Skulptur des Dornausziehers nachzuahmen trachtet, selbst lediglich «one more cast, one more *Abguss* in the long series of reproductions of the Spinario

figure»⁴²⁵ ist, von denen es in *Über das Marionettentheater* heißt: «[...] der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen.»⁴²⁶ Dem schließt sich Barbara Lübke mit der Feststellung an: «Die Figur ist [...] als ‹Abguß›, als Kopie also, durch das Moment des Musealen und durch das der Erinnerung auf dreifache Weise räumlich und zeitlich von ihrem Original distanziert.»⁴²⁷ Darüber hinaus weist Lübke auch auf die Signifikanz der Abweichung der Bewegung des Jünglings von jener der Skulptur hin. Bedeutsam ist diese laut Lübke deshalb, weil der *Spinarion* «für Goethe und für Winckelmann, eindeutiger noch als der ‹Laokoon›, ein Emblem der Anmut»⁴²⁸ gewesen ist, die Bewegung des Jünglings die von Winckelmann geforderten Bedingungen der Anmutsproduktion jedoch gerade aufgrund ihrer Abweichung vom *Spinarion* eben *nicht* erfüllt.⁴²⁹ Als weiteres «Zeichen der Differenz»⁴³⁰ führt Lübke – in Anlehnung an Gerhard Kurz –⁴³¹ auch die Tatsache an, dass die Figur des Dornausziehers überhaupt

erst seit der Neuzeit als Verkörperung der Grazie gilt, im Mittelalter wurde sie dagegen als ein Symbol der Erbsünde ausgelegt, auf die der Dorn im Fuß verweist. [...] In dieser Interpretation – der mittelalterlichen – steht die Figur eben nicht für den paradiesischen Zustand naiver Unschuld ein, sondern bezeichnet den Sündenfall und den *Verlust* des Paradieses.⁴³²

Ähnliches stellt auch Christopher Wild fest, der die Kulturgeschichte des Bildmotivs des Dornausziehers wie folgt nachzeichnet:

Gerade weil der Dornauszieher das klassische Ideal in paradigmatischer Weise zu verkörpern scheint, hat man sich zu wenig über seine Wahl für diese Sündenfallgeschichte gewundert; zumal, wenn man bedenkt, daß Kleists Text die Entgegensetzung von hoher und niederer Kunst systematisch hinterfragt, indem er sich die Sache des Marionettentheaters zu eigen macht. Es ist vielleicht kein Zufall, daß, obgleich Kleist wahrscheinlich unbekannt, dieses kanonische Bildwerk, das im Mittelalter und in der Renaissance allein dasteht, einer komplexen Motivtradition entstammt, «in which», wie Leonard Barkan bemerkt, «a motif from the gritty end of Hellenistic taste is being transformed into a work of high refinement.» Beispiele für diesen späthellenistischen Bildtypus stellen eine grobe, muskelbepackte Figur von eher barbarischem Aussehen vor, die sich in verzerrter

425 De Man 1984, S. 278. Hervorhebung im Original.

426 Von Kleist 2013, S. 14.

427 Lübke 1996, S. 145.

428 Ebd.

429 Der *Spinarion* sitzt und entfernt einen Dorn – der von Herrn C. abweichend als «Splitter» bezeichnet wird – aus seinem Fuß, während der Jüngling in *Über das Marionettentheater* seinen Fuß stehend abtrocknet (vgl. ebd., S. 145).

430 Ebd., S. 146.

431 Lübke bezieht sich auf Kurz' Aufsatz «*Gott befohlen*». *Kleists Dialog ‹Über das Marionettentheater› und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins* (vgl. Kurz 1983).

432 Lübke 1996, S. 146. Hervorhebung im Original.

Stellung den Fuß operiert, und bieten also keinesfalls die «reizende Schönheit» dar, die Winkelmann an dem kapitolinischen Dornauszieher beobachtet.⁴³³

Für Wild gerät überdies der Versuch des Jünglings, das im *Spinario* versinnbildlichte goethezeitliche Bildungsideal zu verwirklichen, aufgrund seiner Zwanghaftigkeit zur Parodie.⁴³⁴ Und auch für Lucia Ruprecht stellt das wiederholte Scheitern des Jünglings «eine Art schicksalhafter *slapstick*»⁴³⁵ dar. Innerhalb dieses historischen Zusammenhangs knüpft die unbeholfen wirkende, keinesfalls im konventionellen Sinne «anmutige» darstellerische Approximierung des Jünglings durch den Schauspieler in *Sur le théâtre de marionnettes* deshalb nicht nur an ebendiese von Wild identifizierte «groteske»⁴³⁶ Bildtradition an. Sie knüpft vielmehr in ihrer theatralischen Überzeichnung auch an Kleist selbst an, der – so die eben zitierten Forschenden – in der Anekdote des Dornausziehers die Zwanghaftigkeit klassizistischer Idealvorstellungen bespöttelt und damit auch die historische Kontingenz ebenjener ästhetischer Normen, die im *Spinario* als buchstäblich «in Stein gemeißelt» betrachtet wurden, ironisch kommentiert habe. Auch hier also verfährt die Adaption metatheatralisch, indem sie sich in dieses komplexe historische Bildrelais der klassizistischen Verklärung und kleistschen Desavouierung eines ästhetischen Ideals einfügt.

An dieser Stelle soll nun näher auf die metatheatralen Aspekte von *Sur le théâtre de marionnettes* eingegangen werden, bevor abschließend zur Theoretisierung der Adaption übergegangen wird. Gemäß der bereits erwähnten Begriffsdefinition Warstats sind sämtliche szenischen Vorgänge der Adaption von vornherein als theatral anzusehen. Die Metatheatralität dieser Vorgänge ergibt sich dabei aus der spezifischen Art und Weise, wie explizit auf ihre Verfasstheit als Formen des darstellerischen Vollzugs aufmerksam gemacht wird, und zwar mittels selbstreflexiver gestischer Zeichen des Schauspielers einerseits sowie inszenatorischer Verfahren der internen und externen Umkodierung andererseits.⁴³⁷

Mindestens zwei augenfällige Instanzen der gestischen Kommentierung des Bühnengeschehens lassen sich identifizieren: zum einen die Handbewegung, mittels derer der Schauspieler seine darstellerischen Annäherungen an die von Herrn C. beschriebenen tänzerischen Qualitäten der Marionetten – ihre Rhythmik und Leichtigkeit – als nur «ungefähr» gelungen markiert. Und zum anderen das Achselzucken, mit dem er

433 Wild 2003, S. 34–36. Wild bezieht sich hier auf Barkans Monografie *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (vgl. Barkan 1999) und fügt zur Veranschaulichung seiner Argumentation eine Abbildung einer solchen späthellenistischen Statue bei (vgl. Wild 2003, S. 35).

434 Vgl. Wild 2003, S. 34.

435 Ruprecht 2007, S. 59.

436 Wild 2003, S. 36.

437 Erika Fischer-Lichte definiert diese beiden Begriffe wie folgt: «Die interne Umkodierung bringt Bedeutung hervor, indem sie auf den unterschiedlichen Ebenen semantischer Kohärenz Relationen zwischen den Elementen der Aufführung herstellt. Bei der externen Umkodierung wird Bedeutung dadurch konstituiert, dass einzelne Elemente der Aufführung auf Kontexte außerhalb der Aufführung bezogen werden: [...]. Die externe Umkodierung hat insofern ein spezifisches kulturelles Wissen zur Voraussetzung.» (Fischer-Lichte 2014, S. 323)

seinen mit emporgestreckten Armen gestisch untermalten Vortrag des pathetischen Gedankens zweier ineinandergreifender «bords extrêmes du monde circulaire»⁴³⁸ lakonisch quittiert. Hervorgehobene Fälle interner Umkodierung sind wiederum drei zu verzeichnen: die Verwendung des Bowers als Stellvertreterobjekt für die Figur des Herrn C., die des Schuhs anstelle einer Marionette und die des Koffers als Bär – allesamt Momente, in denen die Diskrepanz zwischen einem sprachlich artikulierten Signifikanten und seiner dinglichen Repräsentation so stark auffällt, dass sie mitunter Gelächter beim Publikum auslöst. Ebenfalls metatheatral ist die eingangs erwähnte «falsche»⁴³⁹ Suiziddarstellung Kleists als prominente Instanz der externen Umkodierung. Verschiedentlich wird in der jüngeren Kleist-Forschung darauf hingewiesen, dass der Doppelselbstmord Kleists und Henriette von Vogels am Berliner Wannsee unverkennbar theatrale Züge aufweist.⁴⁴⁰ Insofern also, als die Selbsttötung Kleists als selbstdarstellerischer Akt des Autors verstanden wird, stellt die zeitgenössische theatrale Umschreibung dieses Akts in *Sur le théâtre de marionnettes* eine metatheatrale Reflexion ebendieser Theatralität dar.

Ein weiteres metatheatrales Moment, das sich für die noch vorzunehmende Gegenüberstellung der Adaption mit der autobiografischen Evidenzforschung als relevant erweisen wird, besteht dabei in der darstellerischen Hervorhebung des Figurationsprozesses als solchem. Indem der Schauspieler seitlich entlang des Zuschauerraums zur Bühne schreitet und diese aus dem Auditorium heraus betritt, bricht er zunächst mit einer für die Raumanordnung der Guckkastenbühne zentralen Konvention theatraler Kommunikation: der Wahrung der Integrität der vierten Wand.⁴⁴¹ Diesen bereits zu Beginn vollzogenen Gestus der Unterwanderung dieses Paradigmas theatraler Illusionsbildung wiederholt er während der Inszenierung kontinuierlich – dies jedoch nicht, indem er diese imaginierte Schwelle zwischen Bühnen- und Zuschauerraum erneut physisch überschreitet, sondern indem er zwischen interiorisierenden und epischeren Rezitationsmodi changiert. Ersterer Modus, in welchem der Schauspieler die Anwesenheit der Zuschauenden zu ignorieren scheint, ermöglicht, da er die vierte Wand intakt lässt, einen ungehinderten Figurationsprozess.⁴⁴² Demgegenüber steht der zweite Rezitationsmodus, in welchem der Schauspieler sich an das Publikum wendet. Indem er dieses direkt adressiert, durchbricht er die vierte Wand und suspendiert damit temporär die behauptete Diegese. Dabei wird nicht nur die Verfasstheit von *Über das Marionettentheater* als erzählter Dialog hervorgehoben und so auch die Rezitation des Texts durch den Schauspieler als Metanarration – das heißt als

438 Von Kleist 2003, S. 14.

439 «Falsch» insofern, als sich Kleist bekanntlich erschossen hat. Jedoch handelt es sich hierbei meines Erachtens um ein weiteres inszenatorisches Mittel Braunschweigs, um die dieser Selbsttötung inhärente Theatralität hervorzukehren (siehe im Folgenden).

440 Vgl. Brandstetter 2007, S. 29; Brown 2003, S. 210; Postma 2011, S. 3–12; Zimmermann 1989, S. 17.

441 Vgl. Roselt 2014, S. 282.

442 Figuration verstehe ich im Sinne Christel Weilers und Jens Roselts als Prozess, demzufolge die Konstitution einer Figur eine gemeinsame Konstruktions- und Syntheseleistung von Schauspielenden und Zuschauenden darstellt (vgl. hierzu Weiler/Roselt 2017, S. 171–180).

Nacherzählung der Erzählung – ausgewiesen. Vielmehr wird der Prozess der Figuration durch das wiederholte Changieren zwischen interiorisierenden und episiertenden Rezitationsmodi durchkreuzt und dadurch überhaupt erst in seiner durch Darstellungskonventionen bedingten Konstruiertheit hervorgehoben.

Braunschweig, so wurde bereits erwähnt, schreibt sich mittels seiner emphatischen Behauptung, es handle sich bei *Über das Marionettentheater* um eine latent autobiografische Schrift Kleists, in der sich dessen psychische Konstitution literarisch manifestiere, in die psychoanalytisch perspektivierte Kleist-Forschung ein. Kleist, so ließe sich diese Diskursposition anders ausdrücken, schreibt in *Über das Marionettentheater* über sich selbst, bringt sich selbst – wenn auch nur unbewusst – in einem literarischen Figurationsprozess zur Darstellung. Diese Diskursposition zeichnet sich also dadurch aus, dass sie der vermeintlichen literarischen Selbstdarstellung Kleists unter weitgehender Missachtung der Fiktionalität des betreffenden Texts Wahrhaftigkeit als sprachliche Mitteilung der Interiorität des Autorsubjekts unterstellt. Dies steht dabei in merklichem Kontrast zur eben erwähnten Metatheatralität der Adaption, in welcher der theatrale Figurationsprozess als solcher ausgestellt und damit als konventionsbedingte Konstruktion ausgewiesen wird. Es besteht also ein offenkundiges Spannungsverhältnis zwischen der diskursiven Position, die Braunschweig bezieht – beziehungsweise dem Semantisierungsansatz, den er aus dieser Position heraus entwickelt und für die Rezeption seiner Adaption reklamiert –, und der Adaption selbst, die ebendiesen Semantisierungsansatz untergräbt. Um diese Ambiguität näher zu verstehen, erweisen sich die folgenden Überlegungen des Literaturwissenschaftlers Hinrich C. Seeba als hilfreich.

In seinem Aufsatz *Geschichte einer Seele. Zum biografischen Ansatz des Sprachproblems bei Kleist*, in welchem Seeba sich anlässlich des Erscheinens zweier «fiktive[r] Autobiografien»⁴⁴³ mit Kleists «problematische[m] Verhältnis zur Bedingung der Möglichkeit von Biografie»⁴⁴⁴ auseinandersetzt, attestiert er dem Autor eine hohe Sensibilität gerade für die Unmöglichkeit autobiografischen Schreibens. Laut Seeba stellt das Genre der Biografie für Kleist – der gegenüber Wilhelmine von Zenge einmal die Idee geäußert habe, eine (nie realisierte) «*Geschichte meiner Seele*»⁴⁴⁵ schreiben zu wollen – ein «exemplarisches Schreibproblem»⁴⁴⁶ dar. Äußerlich manifestiere sich dieses Problem in der Unmöglichkeit Kleists, zufällige Lebensereignisse, die sich seiner Verfügung als vermeintlich selbstbestimmtem Subjekt entziehen, in einen strukturierten Erzählzusammenhang zu bringen.⁴⁴⁷ Begründet liege diese Unmöglichkeit jedoch grundsätzlich in Kleists Kenntnis von der irreduziblen Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem,⁴⁴⁸ aufgrund welcher jedem autobiografischen

443 Seeba 2013, S. 35. Gemeint sind Roman Böschs *Kleists «Geschichte meiner Seele»* (2007) und Raphael Gräfes *Heinrich von Kleist. Geschichte meiner Seele. Eine Fiktion* (2010).

444 Seeba 2013, S. 35.

445 Von Kleist, zitiert nach Seeba 2013, S. 36.

446 Seeba 2013, S. 36.

447 Vgl. ebd., S. 39.

448 Vgl. ebd., S. 38.

Schreiben von vornherein ein fikionalisierendes Moment inhärent ist.⁴⁴⁹ «Die biografische Pointe der vielen Paradoxien in Kleists Leben und Schaffen» – und damit auch in *Über das Marionettentheater* – «liegt», so fasst Seeba seine Überlegungen zusammen,

darin, dass ihm das Scheitern an der Geschichte seiner Seele besser und, in Hinblick auf sein Gesamtwerk, vor allem nachhaltiger gelungen ist als den Autoren seiner fiktiven Autobiografie. Die physische Abwesenheit der intendierten *Geschichte meiner Seele* ist die fast notwendige Evidenz des unerfüllbaren Projekts, nämlich aus den Bruchstücken des Lebens eine organisierte Ganzheit zu formen, deren temporale Abfolge eine logische Folgerichtigkeit und damit einen im gelebten Leben vorenthaltenen Sinn bedeutet.⁴⁵⁰

Während also die psychoanalytisch perspektivierte Evidenzforschung unterstellt, Kleist habe mit *Über das Marionettentheater* eine unbewusst autobiografische Schrift hervorgebracht, argumentiert Seeba, Kleist habe die poetologische Unmöglichkeit eines solchen Schreibens bewusst erkannt. Folgt man also der Argumentation Seebas, desavouiert Kleist, indem er die sprachphilosophisch begründete Unhintergebarkeit des fiktionalen Moments jeglicher Selbstaussage anerkennt, ebenjene Annahme, seine Schriften stellten authentische Mitteilungen seiner eigenen Interiorität dar, wie sie die autobiografische Evidenzforschung (inklusive Braunschweig) vertritt. Und es ist ebendiese jedem autobiografischen Schreiben inhärente Fiktionalität, der Braunschweigs Adaption – entgegen der vom Regisseur selbst nach außen hin vertretenen Lesart von *Über das Marionettentheater* – mittels metatheatraler Inszenierungsstrategien Rechnung zu tragen scheint.

Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes* trägt, so möchte ich mit Blick auf die Metatheatralik und Metatheatralität dieser Adaption abschließend argumentieren, vielfach Züge einer «fiktionalen Metabiographie»,⁴⁵¹ wie sie der Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning theoretisiert. Dieser Typus biografischen Schreibens,

449 So weist Seeba bereits zu Beginn seines Aufsatzes auf Folgendes hin: «Für jemanden, der in seiner Not einmal gestand, er habe «selbst mein eignes Tagebuch vernachlässigt, weil mich vor allem Schreiben ekelt», muss jede nichtbriefliche Selbstaussage den impliziten Wahrheitsanspruch auf die Probe gestellt haben, weil sie als narrative Fiktionalisierung des Lebens an den Ursprung des Schöpfungsprozesses rührt. Biografie ist, wie das Wort sagt [...], der Versuch, ein Leben (*bios*) zu schreiben (*graphein*), nicht es beschreibend einfach zu verdoppeln, sondern schreibend es überhaupt erst zu schaffen.» (Ebd., S. 36)

450 Ebd., S. 44. Hervorhebung im Original.

451 Nünning verwendet die Begriffe «fiktionaler Metabiografie» und «biografische Metafiktion» synonym, ohne einen der Begriffe zu bevorzugen. Des Weiteren führt Nünning aus: «*Metabiographien* heißen diese neuen Spielarten des Genres, weil sie auf einer Metaebene allgemeine Probleme der Biographie verhandeln, während das Adjektiv *fiktional* darauf hinweist, dass es sich um Romane handelt, also um Texte, die wesentlich durch den Einsatz fiktionaler Erzähltechniken gekennzeichnet sind.» (Nünning 2009, S. 132. Hervorhebung im Original) Zwar entwickelt Nünning den Gattungsbegriff der «fiktionalen Metabiographie» explizit zur Bezeichnung eines literarischen Phänomens. Insofern sich diese Gattung jedoch über die spezifische Funktion der ihr zugehörigen Texte konstituiert, die Konstruiertheit biografischer Repräsentationen innerhalb dieser Repräsentationen selbst zu reflektieren (siehe im Folgenden), besteht kein Grund, diesen im Kern funktionsästhetischen Begriff

der sich grundsätzlich durch die «selbstbezügliche Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit, Lebensgeschichte(n) darzustellen und zu erzählen»,⁴⁵² auszeichnet, grenzt sich Nünning zufolge aufgrund dreier Besonderheiten von anderen Formen biografischen Erzählens ab. Als erstes Spezifikum fiktionaler Metabiografien führt Nünning dabei ihre «Autoreferentialität»⁴⁵³ an: Während andere Formen biografischen Erzählens mit sprachlichen Mitteln eine ästhetische Illusion der Lebenswelt der dargestellten Persönlichkeit zu erzeugen versuchen, fragen fiktionale Metabiografien mittels selbstreflexiver Strategien gerade nach den Gelingensbedingungen der sprachlichen Illusionserzeugung.⁴⁵⁴ Darüber hinaus richten sie Nünning zufolge ihren Fokus weniger auf die erzählte Lebensgeschichte der dargestellten Persönlichkeit als vielmehr auf die spezifischen Methoden der «sprachlichen Repräsentation und erzählerischen Vermittlung»,⁴⁵⁵ die solchen Erzählungen konventionell zugrunde liegen. Und schließlich kennzeichnet fiktionale Metabiografien nach Nünning, dass «sie sich gerade nicht darum bemühen, ihre eigene Gemachtheit, Konstrukthaftigkeit und Fiktionalität zu verschleiern, sondern sie im Gegenteil durch Verfahren der Metafiktion bloßzulegen».⁴⁵⁶ Diese Merkmale kennzeichnen dabei auch die Adaption Braunschweigs. Denn durch die Unterwanderung der vierten Wand als Paradigma der theatralen Illusionsbildung, durch die Parodie historischer Ästhetikvorstellungen sowie durch die explizite Hervorhebung der Verfasstheit der szenischen Vorgänge als Formen des darstellerischen Vollzugs, weist *Sur le théâtre de marionnettes* hohe auto-referenzielle, konventionskritische und metatheatrale Anteile auf – Anteile, mittels derer die Adaption die paratextuell (durch Stéphane Braunschweig) sowie diskursiv (durch die Kleist-Forschung) behauptete (auto-)biografische Evidenz des Texts *Über das Marionettentheater* szenisch durchkreuzt und hinterfragt.

nicht auch zur Bezeichnung theatraler Aufführungen zu verwenden, sofern diese selbige Funktion erfüllen.

452 Ebd., S. 132.

453 Ebd., S. 134.

454 Vgl. ebd.

455 Ebd.

456 Ebd.

3 Zusammenfassung und Ausblick

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildete die programmatische Forderung Anne Fleigs, Christian Mosers und Helmut J. Schneiders nach einer disziplinübergreifenden, systematischen Auseinandersetzung mit künstlerischen und theoretischen Transkriptionen der Schriften Heinrich von Kleists. Als besonderes Desiderat innerhalb dieses von ihnen umrissenen Phänomenbereichs wurde dabei einleitend die Erforschung von Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* identifiziert – einem Text, der eine nahezu unüberschaubare Anzahl an wissenschaftlichen Semantisierungen erfahren hat. Dieser eklatanten Disproportionalität zwischen dem Text und der seinen Adaptionen jeweils gewidmeten Aufmerksamkeit zu begegnen, war das zentrale Anliegen dieser Arbeit. Dies insbesondere deshalb, weil die Kleist-Forschung mit ihrer offenkundigen, wenn auch unbewussten Privilegierung des Texts (sowie der damit korrelierenden Marginalisierung von Adaptionen) als Erkenntnisobjekt implizit einen cartesianischen Dualismus zu reproduzieren Gefahr läuft, demzufolge sprachbasierten Kulturerzeugnissen «naturgemäß» ein höherer epistemischer Stellenwert zukomme als körperbasierten. Dieser Tendenz suchte die vorliegende Arbeit – die sich dezidiert als tanz- und theaterwissenschaftlich perspektivierten Beitrag zu der von Fleig, Moser und Schneider geforderten Transkriptionsforschung versteht – anhand der Analyse dreier exemplarischer Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* entgegenzuwirken. Dabei trug sie einerseits jener zentralen Einsicht der jüngeren Adaptionstheorie hinsichtlich der epistemologischen Unhaltbarkeit einer solchen Privilegierung vermeintlich originärer literarischer Texte gegenüber ihren als defizitär wahrgenommenen Adaptionen Rechnung. Andererseits aber schlug sie mit ihrem spezifischen Forschungsdesign eine methodische Neuerung im Bereich der Adaptation Studies vor. Statt nämlich intertextuelle Vergleiche zwischen dem Text Kleists und seinen jeweiligen Bühnenadaptionen vorzunehmen, wie für adaptionanalytische Arbeiten üblich, waren die hier erarbeiteten Fallstudien als intradiskursive Vergleiche bühnentheatraler und wissenschaftlicher Aussagen zu *Über das Marionettentheater* konzipiert. Der zentrale Anspruch dieses Vorgehens bestand dabei darin, die Kleist-Forschung um Aspekte und Erkenntnisse aus der künstlerischen Praxis zu erweitern und damit zugleich Bühnenkünstler_innen zu mehr Anerkennung als Produzent_innen diskursiven Sinns zu verhelfen.

Den drei Fallstudien wurden eine Reihe begrifflicher, theoretischer und methodologischer Überlegungen vorangestellt, die teils analyseleitender, teils reflexiver Natur

waren. Diese sollen im Folgenden knapp rekapituliert werden, ehe zu einer abschließenden Diskussion der Ergebnisse der Fallstudien übergegangen wird. Zunächst wurde der dieser Arbeit zugrunde liegende Diskursbegriff präzisiert, um das verfolgte wissenschaftspolitische Ziel, Adaptionen nicht nur als Untersuchungsgegenstand, sondern auch als Komplement und zuweilen Korrektiv der wissenschaftlichen Forschung zu *Über das Marionettentheater* zu validieren, theoretisch zu fundieren. Daraufhin wurden die forschungspragmatischen und erkenntnistheoretischen Vorzüge einer kultursemiotischen Doppeldefinition von Adaptionen als Prozess und Produkt, wie sie Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* vertritt, gegenüber solchen Definitionen, die vor allem auf medienontologische Distinktionen zwischen Adaptionen und adaptierten Texten abheben – wie etwa in Iris Julia Bührlers Studie *Literatur und Tanz* der Fall – aufgezeigt. Wiewohl sich die vorliegende Arbeit explizit auf den Adaptionbegriff Hutcheons stützt, wurde die ihm zugrunde liegende produktionsästhetische Annahme, Adaptionen im Bereich der darstellenden Künste müssten jene Erzählung, die sie zu transponieren suchen, zwingend dramatisieren, kritisch reflektiert. Denn genau dieser normativen Prämisse widersprechen die hier exemplarisch analysierten Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater* auf je spezifische Weise, indem sie den Text Kleists entweder der Kontinuität seiner Zeichenabfolge berauben (Lenz Rifrazioni), sein figurationsinduzierendes Potenzial ignorieren (Laurent Chétouane) oder auf die Ambiguität der Kategorie der autobiografischen Erzählung selbst hindeuten (Stéphane Braunschweig). Abgerundet wurden diese adaptionstheoretischen Bemerkungen mit einer Erörterung punktueller Schnittmengen und Differenzen zwischen der frühen Kleist-bezogenen Adaptionforschung, wie sie vor allem Klaus Kanzog etabliert hat, und der jüngst von Fleig, Moser und Schneider programmatisch ausgerufenen Transkriptionsforschung sowie mit Überlegungen zur Anschlussfähigkeit der Adaptionstheorie Hutcheons an diese. Abschließend wurden im Rahmen eines Methodenkapitels die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Leitkriterien der Literatur- und Aufführungskorpusbildung benannt, der quellenkritische Status von Videoaufzeichnungen reflektiert, die Unterscheidung zwischen aufführungs- und inszenierungsanalytischen Ansätzen fachgeschichtlich nachvollzogen sowie mit der Diskussion von Christina Thurners Aufsatz *Prekäre physische Zone. Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps»* das diese Arbeit anleitende Modell einer aufzeichnungsbasierten Aufführungsanalyse vorgestellt.

Im Folgenden sollen nun die Ergebnisse der drei Fallstudien rekapituliert werden. In der ersten Fallstudie wurden zunächst Forschungsarbeiten vorgestellt, die *Über das Marionettentheater* eine besondere theatrale beziehungsweise tänzerische Qualität zuschreiben, und diese anschließend mit der gleichnamigen Adaption Lenz Rifrazionis aus dem Jahr 1995 kontrastiert. Ausgehend von einer Erörterung der verschiedenen Bedeutungen der Theatralitätstrope, wie sie prominent bei Paul de Man Verwendung findet, wurde dessen Analogiebildung zwischen der ästhetischen Verführungskraft eines literarischen Texts und der Anmut eines Tanzes als auf einer unzulässigen ontologischen Verklärung letzterer Kunstform als Verführung schlechthin problematisiert – einer Verklärung, die de Man in der vermeintlichen Ununterscheidbarkeit

der Bedeutungs- und der Darstellungsebenen im Tanz begründet sieht und die seither ungeprüft als Allgemeinplatz innerhalb der Kleist-Forschung zirkuliert. Dabei zieht die diskursive Verstetigung einer solchen Verquickung von Tanz und Verführung sowohl genderpolitische als auch epistemologische Konsequenzen nach sich, wie die Diskussion weiterer Forschungsbeiträge zeigte. Während Hansjörg Bay zunächst «nur» diese Verquickung durch die Einführung eines sie vermeintlich beglaubigenden Syllogismus bekräftigt, verwendet László F. Földényi den Begriff des Theatralen zur Bezeichnung einer mutmaßlichen Kausalität zwischen der sexuellen Identität Kleists und dem in *Über das Marionettentheater* inszenierten Gespräch zwischen zwei Männern als literarischer Austragungsort derselben und nimmt damit solche diskursiven Pathosformeln vorweg, die den Text etwa als «erotically-charged pas de deux»¹ beschreiben. Anders argumentiert Gail K. Hart, die die Figurenkonstellation dieses Gesprächs als Effekt eines performativen *de-gendering*, das heißt einer Entleerung des als «feminin» konzipierten Anmutsbegriffs Schillers von seinen genderspezifischen Konnotationen ausweist, wobei der homosexuelle Subtext dieses Gesprächs Hart zufolge durch die Berufszugehörigkeit Herrn C.s signalisiert wird. Diese genderpolitischen Lesarten Földényis und Harts wurden jedoch mit Verweis auf die diesbezüglich von Richard Block und Ramsay Burt formulierten formallogischen und historischen Einwände relativiert. Weder nämlich dürfe die mutmaßliche sexuelle Identität eines Autors zur Beglaubigung einer latent im Text angelegten sexuellen Thematik bemüht werden, da dies einen argumentativen Zirkelschluss darstelle, noch sei die Annahme korrekt, Kleist habe eine solche Lesart durch die Berufszugehörigkeit Herrn C.s präfiguriert, da sich die stereotype Konnotation von Tanz und Homosexualität erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert habe. Die von Földényi und Hart auf je unterschiedliche Weise betriebene Verquickung von Berufszugehörigkeit, biologischem Geschlecht und sexueller Orientierung trägt dabei, so wurde in der Diskussion ihrer Forschungsbeiträge deutlich, gerade zur Naturalisierung desselben Stereotyps bei. Demgegenüber behauptet Andreas Kraß – der von derselben Annahme wie Földényi ausgeht, der Text *Über das Marionettentheater* diene seinem Autor als Vehikel zur Selbstinszenierung –, Kleist kehre in seinem Text das konventionelle Rollenverhältnis von denkendem Dichter und nachschaffendem Tänzer um. Dieser Behauptung, so wurde deutlich, liegt dabei ganz offensichtlich ein vom cartesianischen Dualismus geprägtes Verständnis von der vermeintlichen Überlegenheit der «schöpferischen» Dichtkunst gegenüber der bloß «nachschafterischen» Tanzkunst zugrunde, das wiederum auf einer von poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien gänzlich unberührten Vorstellung von (literarischer) «Originalität» basiert, wie sie eben Linda Hutcheon problematisiert.

Indem de Man «den Tanz» zur Vorzeigekunst ästhetischer Verführung verklärt, spricht er dieser Kunstform implizit die Fähigkeit ab, mit ihren eigenen Mitteln auf die Differenz zwischen ihren ästhetischen und referenziellen Zeichenebenen hinweisen und so – wie die Literatur – den Bann der ästhetischen Ideologie brechen zu können.

1 Pourciau 2015, S. 58.

Damit wird der Tanzkunst nicht nur eine untergeordnete Rolle in einer vermeintlichen Hierarchie der Künste zugestanden. Vielmehr wird sie so als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung marginalisiert, da sie jenseits ihrer vermeintlichen Ontologie, ihrer Verführungskraft, nichts weiter zu signifizieren vermag. Ebendiesem Missverständnis widersetzt sich Lenz Rifrazionis Adaption *Über da Marionettentheater*, in welcher spezifische ästhetische Verfahren zum Tragen kommen, die in Analogie zu dekonstruktivistischen Verfahren der Literaturwissenschaft begriffen werden können und damit de Mans Gleichsetzung von Tanz und ästhetischer Ideologie im Tanz selbst widerlegen. Statt nämlich den Text *Über das Marionettentheater* als Vorlage zur Herstellung einer fiktionalen Diegese zu verwenden, kombinieren Lenz Rifrazioni die lexikalischen Einheiten des Texts neu und berauben ihn so der Konsistenz seiner Zeichenfolge und damit auch seiner Integrität als Text. Zum einen erweist sich die Adaption Lenz Rifrazionis damit als paradigmatisches Beispiel des sogenannten postdramatischen Theaters, das sich Hans-Thies Lehmann zufolge durch eine Enthierarchisierung des (Dramen-)Texts gegenüber anderen theatralen Zeichensystemen auszeichnet. Und zum anderen wird durch dieses Verfahren die jedem Text intrinsische Qualität als einer in Différance gründenden Wortverkettung, die jedes hermeneutische Bestreben nach abschließender Textexegese verunmöglicht, auf eindrucksvolle Weise veranschaulicht und damit zugleich einer zentralen Einsicht der dekonstruktivistischen Literaturtheorie mit choreografischen Mitteln Rechnung getragen. Indem Lenz Rifrazioni die für den Text *Über das Marionettentheater* konstitutive Wortreihung auflösen und ihn so seiner Narrativität berauben, verweigern sie ihren Zuschauenden gerade jene Semantisierungsangebote, die vom Text ausgehen, und weisen diesen so eine aktive Rolle im Prozess der Bedeutungsgenese zu. Da sowohl die dekonstruktivistisch geprägte Forschungsliteratur zu *Über das Marionettentheater* als auch Lenz Rifrazionis Adaption dabei darauf abzielen, ihren jeweiligen Rezipient_innen die Bedingungen des Lektüreakts bewusst zu machen und damit eine rezeptions-ästhetische Rekonfiguration des Verhältnisses zwischen einem (literarischen beziehungsweise theatralen) Text und seinen Lesenden anzeigen, besteht zwischen ihnen implizite Reziprozität im Sinne Christina Thurners. Insofern, als Lenz Rifrazioni mit künstlerischen Mitteln auf die Interdeterminiertheit des hermeneutischen Akts der Lektüre aufmerksam machen und damit nicht nur Erkenntnisse der dekonstruktivistisch perspektivierten Kleist-Forschung performativ sichtbar machen, sondern dabei zugleich jene Vorstellung von Tanz als vermeintliche Vorzeigekunst der ästhetischen Ideologie unterminieren, wie sie innerhalb dieses Forschungsdiskurses in Form von Pathosformeln reproduziert wird, lässt sich ihre Adaption selbst als dekonstruktivistische – und damit wissenschaftsadäquate – Form der Wissensgenese begreifen.

Die zweite Fallstudie wurde mit einer Diskussion dreier diachron verfahrenender tanzhistoriografischer Untersuchungen eingeleitet, die den Einfluss von *Über das Marionettentheater* – genauer: der darin formulierten Überlegungen zur Antigravität – auf zeitgenössische Tanzschaffende des ausgehenden 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen suchen. Ausgehend von einer positivistischen Deutung von *Über das Marionettentheater* als eine die Schwerelosigkeit zum tänzerischen Ideal erklärende

ästhetische Theorie, stellt Ralph Fischer diese Theorie der Antigravität jener vom Postmodern Dance geprägten und später vom zeitgenössischen Tanz radikalisierten Kinetik des Prograven gegenüber. Das konkrete tanzhistoriografische Narrativ, das Fischer dabei konstruiert, wurde als eines der fortschreitenden ästhetischen Emanzipation des zeitgenössischen Tanzes vom Ideal der Antigravität beschrieben. Kontrastiert wurde diese Lesart Fischers mit Forschungsarbeiten Gabriele Brandstetters und Krassimira Kruschkovas, in denen jeweils differenziertere Deutungen derselben Theorie der Antigravität erarbeitet werden. So liest etwa Brandstetter die in *Über das Marionettentheater* formulierten Überlegungen zur Antigravität als Reflexion über die dem Tanz inhärente Paradoxie, eine stets von Momenten des Stillstands durchsetzte Form von Bewegung zu sein – wobei sich, so wurde mit Verweis auf Rudolf zur Lippe hervorgehoben, gerade in diesen Momenten der «Posa», das heißt in Momenten der temporären Suspendierung einer um die Herstellung eines kontinuierlichen Bewegungsflusses bemühten choreografischen Ordnung, die Reflexivität der Tanzenden entfalten könne. Damit betrachtet Brandstetter *Über das Marionettentheater* als literarische Vorwegnahme jener zeitgenössischen Tanzästhetiken, die diese Kippmomente innerhalb einer choreografischen Ordnung auf prominente Weise ausstellen, wie etwa in den Arbeiten William Forsythes der Fall. Eine ähnliche tanzhistoriografische Traditionslinie etabliert auch Krassimira Kruschkova, die *Über das Marionettentheater* als eine die zeitgenössische Tanzästhetik der Abwesenheit präfigurierende Schrift liest. Kruschkova zufolge bezeichnet Kleist mit dem Begriff der Antigravität ebenjene textimmanente Dissonanz zwischen Wort und Geste, die nach Ansicht de Mans die Doppeldeutigkeit des Texts ausmacht – wobei Kruschkova diese Doppeldeutigkeit als einen Mangel beziehungsweise als Abwesenheit eindeutigen Sinns auffasst. Einen ebensolchen Mangel inszenieren dabei ihr zufolge zeitgenössische Choreografen wie etwa Xavier Le Roy, indem sie Bewegung nahezu vollständig in Stillstand überführen und damit den konventionell über Bewegung prädierten Signifikationsprozess sistieren.

Die hieran anschließende Adaptionanalyse widmete sich zunächst der Frage, ob und inwieweit sich der zeitgenössische Choreograf Laurent Chétouane mit seiner 2015 uraufgeführten Adaption von *Über das Marionettentheater, Considering / Accumulations*, in ebendiese tanzhistoriografischen Narrative einschreibt. Zunächst wurden in der einleitenden Sequenz dieser Adaption zwei ästhetische Verfahren identifiziert, die sich als Formen der Verräumlichung im Sinne des Theaterwissenschaftlers Sebastian Kirsch verstehen lassen: Die Interiorisierung des Zuschauerblicks durch die Darstellenden einerseits (als Verweis auf die Iterativität jedes szenischen Handelns) sowie die Vermeidung von Korrespondenzverhältnissen zwischen den körperlichen Handlungen der Darstellenden und der in *Über das Marionettentheater* fixierten Figurenrede andererseits (als Modus der Figurationsverweigerung). Diese Formen der Verräumlichung wurden daraufhin als Paraphrasen der improvisatorischen Tanzästhetik Trisha Browns diskutiert – wobei eine entscheidende Abweichung der Adaption Chétouanes von ebendieser Ästhetik als Effekt einer weiteren tanzhistorischen Referenz von *Considering / Accumulations*, nämlich auf die choreografische Praxis William Forsythes,

semantisiert wurde. Anhand dieses Befunds konnte das Verhältnis Chétouanes zu den in der Tanzgeschichte nachgezeichneten ästhetischen Traditionslinien zwischen Kleist und dem zeitgenössischen Tanz näher präzisiert werden. So wurde festgestellt, dass trotz dieser Bezugnahmen auf die Ästhetiken Browns und Forsythes weder der tänzerische Umgang mit der Schwerkraft noch das Spiel mit der ›Posa‹ in *Considering / Accumulations* im Vordergrund steht, sondern vielmehr der Ausweis dieser jeweiligen Ästhetiken als eine Form des «Denkens in Bewegung» und damit als spezifischer Modus der tänzerischen Bewegungsgenerierung. Dieses Aufgreifen zweier als eine Form des Denkens theoretisierten Ästhetiken wurde dabei als eine künstlerische Reaktion Chétouanes auf die in *Über das Marionettentheater* formulierte These von der umgekehrten Proportionalität von Grazie und Bewusstsein beschrieben. Diese Reaktion besteht dabei weniger darin, die These Kleists verifizieren oder falsifizieren zu wollen, wie von Rezensent_innen der Adaption angenommen, sondern vielmehr darin, den Begriff der Grazie zu deessenzialisieren und damit seine Gültigkeit als rezeptionsästhetischen Wertemaßstab zu hinterfragen. Grazie, so wurde deutlich, bezeichnet Chétouane zufolge weder eine Eigenschaft des Tanzes noch eine ästhetische Erfahrung des tanzenden Subjekts, sondern ein emergentes Ereignis, bei dem gegensätzliche kinetische Signaturen und Impulse zur Koexistenz gebracht werden – und zwar in und durch den reflexiven Modus eines «Denkens in Bewegung».

Die dritte und letzte Fallstudie befasste sich mit wissenschaftlichen und theatralen Konstruktionen verschiedener Autorenbilder Heinrich von Kleists. Zunächst wurden zwei Formen der (auto-)biografischen Evidenzforschung vorgestellt, die entweder die in *Über das Marionettentheater* anonymisierten Erzählfiguren – die überwiegend der Tanzprofession angehören – auf historische Personen zurückzuführen suchen und damit eine Form biografisch informierter Tanzgeschichtsforschung betreiben oder die in diesem Text eine implizit autobiografische Schrift Kleists erkennen. Von besonderer Relevanz für die anschließende Diskussion von Stéphane Braunschweigs 1994 uraufgeführter Adaption *Sur le théâtre de marionnettes* erwiesen sich dabei im Rahmen ersterer Forschungsrichtung (das heißt der biografischen Evidenzforschung) die Beiträge Gunhild Oberzaucher-Schüllers und Bastian Wiegelmanns. Während Erstere annimmt, Kleist reflektiere in der Figur des Herrn C. den sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts vollziehenden Paradigmenwechsel von der ›Natürlichkeit‹ hin zur ›Virtuosität‹ – ein Paradigmenwechsel, den die historische Tänzerpersönlichkeit Peter Crux prototypisch verkörpere –, plausibilisiert Wiegelmann diese Annahme unter spezifischer Berücksichtigung der Berliner Ballettszene um 1800, auf die Kleist in *Über das Marionettentheater* Bezug genommen habe. Diese von Oberzaucher-Schüller und Wiegelmann vorgenommene tanzhistorische Kontextualisierung dieses Texts als zwischen den ästhetischen Positionen der Ballettreform (vertreten durch Jean Georges Noverre) und der einsetzenden Ballettromantik (vertreten durch Carlo Blasis) lavierend erwies sich dabei für eine nähere Einordnung der Adaption Braunschweigs als hilfreich. Anschließend wurden verschiedene psychoanalytisch perspektivierte Forschungsbeiträge diskutiert, die *Über das Marionettentheater* als literarische Manifestation der psychischen Verfasstheit seines Autors deuten und dem Text damit impli-

zit den Status einer autobiografischen Schrift zuerkennen. So wurden auf Basis dieser Evidenzunterstellung unter anderem Autorenbilder konstruiert, die Kleist als an einer sich entwickelnden Psychose oder auch an einer Objektbeziehungsphantasie leidenden Menschen darstellen.

In der hieran anschließenden Adaptionanalyse wurde zunächst festgestellt, dass sich der Regisseur Stéphane Braunschweig mit seiner symptomatischen Deutung von *Über das Marionettentheater* als Zeugnis eines ausgeprägten Leidensdrucks Kleists geradewegs in diese psychologisierende Deutungstradition des Texts einzuschreiben scheint. Seine paratextuelle Betonung des testamentarischen Charakters dieses Texts wurde dabei als rhetorische Strategie der Evidenzerzeugung begriffen, mittels derer er Deutungshoheit über seine Adaption selbigen Texts einzufordern und deren Semantisierung vorzuzeichnen sucht. Auch schien der in *Sur le théâtre de marionnettes* dargestellte Suizid – als Anspielung auf den Selbstmord Kleists – mit ebendieser Lesart kongruent zu sein. Jedoch, so wurde in der weiteren Analyse deutlich, verhält sich diese Adaption aufgrund spezifischer inszenatorischer Verfahren auf verschiedenliche Weise ambig zu den beiden erwähnten Formen der (auto-)biografischen Evidenzforschung und damit zu der vom Regisseur selbst nach außen hin vertretenen symptomatischen Lesart des Texts. So wurden in der Adaption Momente metatheatraler sowie metatheatralischer Selbstreflexion identifiziert, die ebenjene (auto-)biografische Referenzialität, die dem Text seitens des Forschungsdiskurses zugeschrieben wird, zu subvertieren scheinen.

Als metatheatralisch wurden zunächst zwei stark überzeichnete gestische Handlungen des Schauspielers identifiziert: Während bei Ersterer eine frappierende Ähnlichkeit mit einer historischen Abbildung eines Balletts von Jean Georges Noverre festgestellt werden konnte, welche wiederum als Dokument einer parodistischen Rezeption der Darstellungsästhetik des Ballet en action identifiziert wurde, wurde Zweitere als an eine jahrhundertealte groteske Bildtradition anknüpfend beschrieben, in der die Zwanghaftigkeit klassizistischer Darstellung- und Körperideale persifliert wird. Unter Berücksichtigung der erwähnten Forschungsarbeiten Oberzaucher-Schüllers und Wiegelmanns sowie weiterer Forschungsliteratur, die *Über das Marionettentheater* weniger als autobiografische Schrift denn als literarische Desavouierung sowohl der pantomimischen Tanzästhetik des Ballet en action als auch klassizistischer Vorstellungen mimetischer Darstellung begreifen, wurde die Adaption Braunschweigs als selbstreflexive Fortführung ebenjener komplexen historischen Bildrelais semantisiert, in die sich auch Kleist mit seinem Text eingeschrieben habe. Der jeweilige Rückgriff der biografischen Evidenzforschung respektive der Adaption auf Tanzgeschichtliches wurde dabei als ein im Detail unterschiedlicher bewertet. Während nämlich die Evidenzforschung mit dem Hinweis auf tanzhistorische «Fakten» die flottierende Signifikation von *Über das Marionettentheater* zu arretieren trachtet, betont die Adaption hingegen den tanzhistoriografischen Charakter des Texts selbst, der eben nicht nur auf konkrete historische Ästhetiken oder Personen Bezug nimmt, sondern diese auf spezifische Weise aufbereitet und damit wiederum selbst zum Anlass adaptiver Aneignungen wird. Mit ihrer metatheatralischen Qualität macht die Adaption also darauf

aufmerksam, dass sich die ›Bedeutung‹ von Kleists Text nicht in der vermeintlichen Faktizität seiner verschlüsselten tanzhistorischen Referenzen erschöpft, sondern dass er der nachkommenden Theaterpraxis darüber hinaus als Grundlage für die selbst-reflexive Auseinandersetzung mit der Historizität ihrer eigenen Darstellungskonventionen dient.

Als metatheatral wurden hingegen solche inszenatorischen Strategien identifiziert, die explizit auf die Verfasstheit ihres darstellerischen Vollzugs aufmerksam machen, wie etwa jenes Changieren zwischen interiorisierenden und episierenden Rezitationsmodi, durch welches der Darsteller in *Sur le théâtre de marionnettes* die vierte Wand als Paradigma der theatralen Illusionsbildung durchbricht und damit den Figurationsprozess als konventionsgeleitete Spielpraxis ausstellt. Die Metatheatralität der Adaption wurde dabei als in einem merklichen Spannungsverhältnis zu dem von Braunschweig selbst behaupteten autobiografischen Status von *Über das Marionettentheater* stehend beschrieben, da die Adaption damit jene sprachphilosophisch begründete Unhintergebarkeit der Fiktionalität jeder autobiografischen Selbstaussage hervorhebt, die Kleist selbst laut Hinrich Seeba in seinen Schriften problematisiert habe. Abschließend wurde *Sur le théâtre de marionnettes* als theatrale Form der fiktionalen Metabiografie theoretisiert, da sie aufgrund ihres metatheatralen wie metatheatralischen Moments hohe autoreferenzielle und konventionskritische Anteile aufweist, die jene von Braunschweig sowie Teilen der Forschungsgemeinschaft behauptete (auto-)biografische Evidenz von *Über das Marionettentheater* szenisch untergraben.

Die vorliegende Arbeit stellt den erstmaligen Versuch dar, Bühnenadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und Forschungsarbeiten zu selbigem Text zueinander in Beziehung zu setzen. Bei der Umsetzung dieses Vorhabens wurden indes weitere Forschungsdesiderate identifiziert, die zu untersuchen sich lohnt und die deshalb abschließend noch einmal benannt seien. Zum einen nämlich besteht – trotz der beinahe unüberschaubaren Menge an Semantisierungen von *Über das Marionettentheater* – noch immer ein Mangel an dezidiert literaturtopologischen Analysen des Texts im Sinne Jurij Lotmans oder Mikhail Bachtins. Gerade eine solche Untersuchung könnte sich dabei für die künftige Kleist-bezogene Transkriptionsforschung als relevant erweisen, und zwar insofern, als der medialen und theoretischen Transformation von Kleists Schriften immer auch eine räumliche Dimension eingeschrieben ist, die berücksichtigt werden muss. Und zum anderen ist der Forschungsdiskurs zu *Über das Marionettentheater* selbst bislang nur vereinzelt als Gegenstand fachgeschichtlicher oder diskursanalytischer Arbeiten wahrgenommen geworden.² Dies, obwohl eine solcherart perspektivierte Selbstreflexion durchaus dazu geeignet wäre, diesen umfangreichen Diskurs durch die Identifizierung der ihn historisch jeweils regelnden Mechanismen neu zu kartieren und damit für künftige Kleist-Forschende zugänglicher zu machen.

2 Vgl. etwa Künne 2007.

4 Bühnenadaptionen von *Über das Marionettentheater*: Eine Übersicht

Die folgende Übersicht, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, umfasst Bühnenadaptionen von Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und nennt, soweit ermittelbar, die verantwortlichen Künstler_innen beziehungsweise Kompagnien, Produktionstitel, Ort und Datum der Uraufführung sowie Hinweise auf die jeweiligen Produktionen innerhalb der Kleist-Forschung. Nicht aufgeführt sind aufgrund des spezifisch tanz- beziehungsweise theaterwissenschaftlichen Fokus dieser Arbeit anderweitige mediale Adaptionen und Aneignungen des Texts, etwa im Film (zum Beispiel Hans Neuenfels' *Europa und der zweite Apfel* [1988] oder Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell*¹ [1995]), im öffentlichen Fernsehen (zum Beispiel die am 27. März 1988 im ORF ausgestrahlte Lesung des Texts durch Boy Gobert, in der Regie von Gernot Friedel) oder in Form von öffentlichen Lesungen (zum Beispiel durch Klaus Piontek, Werner Krynitz oder Hans-Michael Rehberg). Gerade jedoch im Hinblick auf letzteres Aufführungsformat wird deutlich, dass eine Trennung zwischen theatralen und nichttheatralen Adaptionen von *Über das Marionettentheater* letztlich nur heuristischen Werts sein kann: So wurde etwa die szenische Lesung *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* vom Figurentheater Wilde & Vogel gerade aufgrund ihres erkennbaren szenischen Anteils – ein Figurenspieler manipuliert während der gesamten Dauer der Aufführung kleine Gegenstände – in die Übersicht aufgenommen, während andere Lesungen, deren szenischer Anteil aufgrund mangelnder Dokumentation nicht überprüft werden konnte (so etwa eine explizit als «literarische Performance»² bezeichnete Produktion Hans Martin Ritters, uraufgeführt am 17. März 2011 im Amtsgericht Springe), ausgeschlossen wurden.

1 Vgl. hierzu Wetzel 2014.

2 Vgl. Ritter 2011a. Vgl. für Reflexionen über sprechtheatrale Techniken des Vorlesens von *Über das Marionettentheater* auch Ritter 2011b; 2013.

Kompagnie (Regie/Choreografie)	Titel
Patricia O'Donovan	<i>On the Theater of the Marionettes</i>
Figurentheater Wilde & Vogel (Hendrik Mannes)	<i>Kleist. Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten</i> ¹
Laurent Chétouane	<i>Considering / Accumulations</i> ²
Victor Morales, Billy Burns	<i>Über das Marionettentheater. Eine Video-Game-Performance</i>
Isabel Mundry, Jörg Weinöhl	<i>Nicht ich – über das Marionettentheater von Kleist. Ein szenisches Konzert</i>
Theater des Lachens (Frank Soehnle)	<i>KLEIST – Über das Marionettentheater oder die Überwindung der Schwerkraft in drei Akten</i>
Andrea Tralles-Barck	<i>Über das Marionettentheater</i> ³
Gregor Seyffert & Compagnie (Dietmar Seyffert)	<i>Über das Marionettentheater</i>
Stadt Theater Wien ⁵ (Anne Mertin, Fred Büchel)	<i>Über das Marionettentheater</i>
Lenz Rifrazioni ⁷ (Maria Federica Maestri, Francesco Pititto)	<i>Über das Marionettentheater</i>
Stéphane Braunschweig	<i>Paradis verrouillé</i> ⁸
Karin Schäfer Figuren Theater	<i>KLEIST – Über das Marionettentheater</i>
Michel Dubois	Epilog von <i>La Princesse de Milan</i> ¹⁰
Chantal Mutel	<i>Une Promenade singulière</i>
Hans Neuenfels	<i>Der tollwütige Mund – Stationen eines Europäers</i>
Fritz Däbritz	<i>Über das Marionettentheater</i>

1 Zum Ende dieser szenischen Lesung trägt Miriam Goldschmidt auch den vierten Abschnitt von *Über das Marionettentheater*, die sogenannte Bärenanekdote, vor.

2 Sowohl in den Produktionsankündigungen des HAU Hebbel am Ufer als auch im Pressespiegel zur Uraufführung wird als Titel dieses Stücks *Considering* angegeben. Die von mir gewählte Schreibweise *Considering / Accumulations* hingegen basiert auf der Titelangabe, die auf der Homepage Laurent Chétouanes vermerkt ist.

3 Uraufgeführt als Programmbeitrag zum Festival «Pyramidale 3 – Musik Mathematik der Gefühle».

4 Offizieller Kulturbeitrag Deutschlands anlässlich der Olympischen Sommerspiele 1996 in Atlanta.

5 Seit 2002: Fritzpunkt.

6 In der Online-Datenbank des Kleist-Archiv Sembdner wird als Uraufführungsdatum dieser Produk-

Uraufführung	Hinweise
Train Theater, Jerusalem, November 2016	
Theater Westflügel, Leipzig, 25. 11. 2015	
HAU Hebbel am Ufer, Berlin, 21. 5. 2015	
Maxim Gorki Theater, Berlin, 5. 11. 2011	Fritsche 2012, S. 28
Schlosskonzerte Thun, 3. 6. 2011	Kanzog 2011, S. 137
Theater des Lachens, Frankfurt (Oder), 2010	Mayer et al. 2012, S. 17; Sandweg 2012
Ausstellungszentrum Pyramide, Berlin, 23. 10. 2004	Emig o. J. (2019a)
Atlanta (USA), 1996 ⁴	Emig o. J. (2019a); Mein 2011, S. 18; Rosiny 1998, S. 9, 11 f.
Arsenal, Objekt 4 (Heeresgeschichtliches Museum), Wien, 18. 10. 1995 ⁶	Emig o. J. (2019a)
Lenz Teatro, Parma, 17. 5. 1995	Maderna 2013, S. 76 f.
Festival d'Avignon, 1994 ⁹	Billard/Thomas 1997, S. 142; Emig o. J. (2019a)
Theater Spielraum, Wien, 19. 10. 1993	Emig o. J. (2019a); Mayer et al. 2012, S. 17 f.; Rosiny 1998, S. 9 f.
Théâtre d'Hérouville, Caen, 6. 6. 1991	Billard/Thomas 1997, S. 142
Atelier du Rhin, Colmar, 11. 10. 1990	Billard/Thomas 1997, S. 142
Freie Volksbühne, Berlin, 30. Juni 1988	Aggermann 2017, S. 82–91
Staatliches Puppentheater Frankfurt (Oder), 23. 10. 1977	Barthel 2015, S. 274, 305, 332 (= Eintrag Nr. 1389, 1575, 1738)

tion der 5. Oktober 1995 angegeben (vgl. Emig o. J. [2019a]). Auf Nachfrage teilte mir die Theaterkompanie mit, korrekt sei der 18. Oktober 1995.

7 Seit 2014: Lenz Fondazione.

8 Titel eines zweiteiligen Abendprogramms, bestehend aus einer Adaption von *Über das Marionettentheater* und einer Montage aus *Penthesilée*-Fragmenten.

9 In der Online-Datenbank des Kleist-Archiv Sembdner sind als Ort und Datum der Uraufführung dieses Stücks Strasbourg der 10. Oktober 2002 angegeben. Laut Eigenaussage Braunschweigs jedoch fand die Uraufführung bereits 1994 am Festival d'Avignon statt (vgl. Braunschweig 2003, S. 23).

10 Bei *La Princesse de Milan* handelt es sich um eine von der französischen Choreografin Karine Saporta inszenierte Opéra chorégraphique nach Shakespeares Drama *Der Sturm*.

5 Literatur

Wie bereits in Kap. 1.4 erwähnt, umfasst das folgende Verzeichnis nicht nur die in vorliegender Untersuchung zitierte Literatur, sondern sämtliche von mir hierfür konsultierten Forschungsarbeiten zum Text *Über das Marionettentheater*. Erfasst wurden dabei auch Zweitveröffentlichungen einzelner Autor_innen, wobei im Fließtext in der Regel auf die erstveröffentlichte Publikation Bezug genommen wird. Bei Monografien, in welchen in einzelnen Kapiteln fokussiert auf *Über das Marionettentheater* eingegangen wird, dies jedoch nicht zwingend aus dem Titel der Monografie hervorgeht, wurden die betreffenden Kapitel bibliografisch hervorgehoben. Dieses Literaturverzeichnis, das – nicht zuletzt aufgrund der in Kap. 1.4 genannten Einschränkungen der Korpusbildung – keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, versteht sich dennoch als eine auf Nutzung angelegte Ressource, da hiermit erstmals ein kondensierter Überblick über sämtliche Forschungsarbeiten zu *Über das Marionettentheater* vorliegt, mittels derer sich die künftige Literaturrecherche effizienter zu gestalten vermag. Aufgrund der relativen Länge dieses Verzeichnisses wurde indes darauf verzichtet, eine Untergliederung der Einträge nach ihrer Quellenart vorzunehmen, um so die bessere Auffindbarkeit der in vorliegender Untersuchung herangezogenen Literatur zu gewährleisten.

- Aggermann, Lorenz (2017): Kleist im Dienste Europas. Zu Hans Neuenfels' Aufführung «Der tollwütige Mund» im Rahmen von «Berlin – Kulturstadt Europas» (1988), in: Natalie Bloch et al. (Hg.): *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart* (Recherchen 131), Berlin, S. 78–93.
- Allan, Seán (2014): Rhetorik, Tradition und die Psychologie literarischer Kreativität: «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» und «Über das Marionettentheater», in: Ricarda Schmidt et al. (Hg.): *Unverhoffte Wirkungen. Erziehung und Gewalt im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg, S. 303–330.
- Allan, Seán/Griffiths, Elystan (Hg.) (2011): *Performance and Performativity in the Works of Heinrich von Kleist* (German Life and Letters 64/3).
- Allemann, Beda (1983): Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater», in: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, S. 50–65.
- Alt, Peter-André (1987): Der Bruch im Kontinuum der Geschichte. Marionettenmetaphorik und Schönheitsbegriff bei Kleist und Büchner, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 37 (1), S. 2–24.

- Babka, Anna (2008): Reading Kleist Queer. Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists «Über das Marionettentheater», in: Anna Babka, Susanne Hochreiter (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen, S. 237–264.
- Bachmann, Claus-Henning (1954): Das Ausgeruhthein in einem Schwerpunkt. Kleists Marionettenessay, das Spiel mit Marionetten und der Mimus, in: *Deutsche Rundschau* 80 (11), S. 1145–1149.
- Balme, Christopher (1999): *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin.
- Barkan, Leonard (1999): *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven.
- Barthel, Wolfgang (Hg.) (2015): *Kleist – DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis 1949 bis 1990 mit Ergänzungen* (Heilbronner Kleist-Bibliographien 5), Heilbronn.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, S. 185–193.
- Baßler, Moritz (1995): Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, in: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M., S. 7–27.
- Bäumer, Rolf/Seibert, Peter (1991): Kleists Theatertexte als Medienereignis der 80er Jahre. Bühne, Film und Bildschirm oder Paradoxien der Transformation bei Neuenfels, Syberberg u. a., in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (81), S. 89–104.
- Bay, Hansjörg (2004): Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists «Über das Marionettentheater» und «Penthesilea», in: Sandra Heinen, Harald Nehr (Hg.): *Krisen des Verstehens um 1800* (Stiftung für Romantikforschung 27), Würzburg, S. 169–190.
- Behler, Constantin (1992): «Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt»? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2, S. 131–164.
- Behrens, Wolfgang (2015): Jubilate, Anti-Exaltate!, www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11012:considerung-laurent-chetouane-kleist-marionettentheater-hau-berlin&catid=38&Itemid=40, Zugriff: 17. 9. 2019.
- Beil, Ulrich Johannes (2006): «Kenosis» der idealistischen Ästhetik. Kleists «Über das Marionettentheater» als Schiller-réécriture, in: *Kleist-Jahrbuch 2006*, S. 75–99.
- (2013): Über das Marionettentheater, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 152–156.
- Bennett, Benjamin (1976): Kleist's Puppets in Early Hofmannsthal, in: *Modern Language Quarterly* 37 (2), S. 151–167.
- Bergel, Kurt (1945): Rilke's Fourth Duino Elegy and Kleist's Essay «Über das Marionettentheater», in: *Modern Language Notes* 60 (2), S. 73–78.
- Berger, Christian-Paul (2000): *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn.
- Berger, Karol (2014a): Die unheimliche Grazie: Eine Bemerkung über Kleists Marionetten, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*, München, S. 111–122.
- (2014b): The Uncanny Grace. Kleist between Rossini and Schubert, in: Ivana Rentsch,

- Klaus Pietschmann (Hg.): *Schubert : Interpretationen* (Schubert: Perspektiven – Studien 3), Stuttgart, S. 155–164.
- Bethge, Hans B. (1930): Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: *Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung* 9 (26), S. 205 f.
- Billard, Marie-Claude/Thomas, Michèle (1997): Mises en scène françaises de l'œuvre de Kleist, in: Michèle Jung (Hg.): *Lire Kleist aujourd'hui. Actes du colloque franco-allemand organisé à Montpellier les 20, 21, 22 novembre 1996*, Montpellier, S. 137–144.
- Binder, Wolfgang (1976): Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft, in: Rolf Tarot (Hg.): *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur. Zum 60. Geburtstag von Wolfgang Binder*, Zürich, München, S. 311–329.
- Blamberger, Günter (2000): Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik, in: *Kleist-Jahrbuch 1999*, S. 25–40.
- (2003): Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik, in: Inka Kording, Anton Philipp Knittel (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, S. 131–146.
- et al. (Hg.) (2007): *Kleist-Jahrbuch 2007*, Stuttgart.
- Block Jr., Edwin (2003): Heinrich von Kleist: «On the Puppet Theater», «The Broken Jug», and Tensions in the Romantic Theatrical Paradigm, in: *European Romantic Review* 14, S. 65–79.
- Block, Richard (1994): Strings Attached: Interpretive Ruse in Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *New German Review. A Journal in Germanic Studies* 10, S. 41–60.
- (2011): Textual Narcissism in Kleist's «Über das Marionettentheater», in: Alexander Mathäs (Hg.): *The Self as Muse. Narcissism and Creativity in the German Imagination 1750–1830* (Transits. Literature, Thought & Culture 1650–1850), Lanham, S. 171–193.
- Blum, Wilhelm (1971): Kleists Marionettentheater und das Drahtpuppengleichnis bei Platon, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 23, S. 40–49.
- Böckmann, Paul (1927): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Ein Beitrag zum Gehalt und zur Form seiner Dichtung wie seines Lebens, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 28 (1), S. 218–253.
- (1966): Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: *Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation*, Hamburg, S. 363–384.
- (1967): Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 32–53.
- Boernchen, Stefan (2013): Dekonstruktion, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 390–394.
- Brandstetter, Gabriele (2000): Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung, in: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit, S. 102–135.
- (2004): The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und

- Mechanik, in: Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800* (Stiftung für Romantikforschung 26), Würzburg, S. 49–72.
- (2005a): Still/Motion. Zur Moderne im Tanztheater, in: *Bild-Sprung. TanzTheaterbewegung im Wechsel der Medien* (Recherchen 26), Berlin, S. 55–72.
 - (2005b): Zu einer Poetologie des Medienwechsels. Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft?, in: *Bild-Sprung. TanzTheaterbewegung im Wechsel der Medien* (Recherchen 26), Berlin, S. 199–210.
 - (2007): Kleists Choreographien, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 25–37.
 - (2011): Kleists Bewegungsexperimente. Choreografie und Improvisation, in: Günter Blamberger, Stefan Iglhaut (Hg.): *Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*, Bielefeld, Leipzig, Berlin, S. 62–70.
 - (2013a): Dis/Balances. Dance and Theory, in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): *Dance [and] Theory* (Critical Dance Studies 25), Bielefeld, S. 197–210.
 - (2013b): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae 1), Freiburg i. Br., Berlin, Wien, 2. Auflage.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2013): *Dance [and] Theory* (Critical Dance Studies 25), Bielefeld.
- Braunschweig, Stéphane (2003): Note du Traducteur, in: *Sur le théâtre de marionnettes*, Besançon, S. 23–25.
- Bremgartner, Mathias (2015): *Comics im Theater. Schauplätze – Spielarten – Fallstudien*, Bern, [unveröffentlichte Dissertation].
- Breuer, Ingo (2013): Filme, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 459–464.
- Bridges, Elizabeth (2012): Utopia through the Back Door: Kleist's Marionettes and the Mechanics of Self-Consciousness, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 48 (1), S. 75–90.
- Brodsky, Claudia (1992): Whatever Moves You: «Experimental Philosophy» and the Literature of Experience in Diderot and Kleist, in: Nancy Kaiser, David E. Wellbery (Hg.): *Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present. Essays in Honor of Peter Demetz*, Michigan, S. 17–43.
- Brown, Hilda Meldrum (1968): Kleist's «Über das Marionettentheater»: «Schlüssel zum Werk» or «Feuilleton»? , in: *Oxford German Studies* 3 (1), S. 114–125.
- (1980): Diderot and Kleist, in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 139–145.
 - (2003): Ripe Moments and False Climaxes: Thematic and Dramatic Configurations of the Theme of Death in Kleist's Works, in: Bernd Fischer (Hg.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist* (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), Rochester, Woodbridge, S. 209–226.
- Brown, Trisha (2013): Trisha Brown: An Interview, in: Teresa Brayshaw, Noel Witts (Hg.): *The Twentieth-Century Performance Reader*, Abingdon, New York, 3. Auflage, S. 119–127.
- Bruhn, Jörgen et al. (2013): «There and Back Again»: New challenges and new directions in

- adaptation studies, in: Jørgen Bruhn et al. (Hg.): *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London, New York, S. 1–16.
- Bubner, Rüdiger (1982): Philosophisches über Marionetten, in: *Kleist-Jahrbuch 1980*, S. 73–85.
- Bührle, Iris Julia (2014): *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaptation literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute*, Würzburg.
- Burkhart, Maximilian Giuseppe (2005): «Über das Marionettentheater» der Ästhetik, in: *Erfindung und Apokalypse der ästhetischen Vernunft. Prolegomena zu einer postmodernen Ästhetiktheorie* (Schrift und Bild in Bewegung 12), Bielefeld, S. 74–145.
- Burt, Ramsay (2007): *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Abingdon, New York, 2. Auflage.
- Caruth, Cathy (1996): The Falling Body and the Impact of Reference (de Man, Kant, Kleist), in: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, S. 73–90.
- Cassirer, Ernst (1924): Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, in: *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Berlin, 2. Auflage, S. 159–202.
- Chase, Cynthia (1986): Mechanical Doll, Exploding Machine. Kleist's Models of Narrative, in: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore, S. 141–156.
- (1989): Trappings of an Education toward what we do not yet have, in: Werner Hamacher et al. (Hg.): *Responses. On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, S. 44–79.
- Chétouane, Laurent (2014): Bewegung jenseits der Verwirklichung, in: Marita Tatari (Hg.): *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteologie*, Zürich, S. 125–138.
- Clüver, Claus (1989): On Intersemiotic Transposition, in: *Poetics Today* 10 (1), S. 55–90.
- Cobley, Evelyn (2003): Ambivalence and Dialectics: Mann's «Doktor Faustus» and Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 39 (1), S. 15–32.
- Coles, Martin (1986): Heinrich von Kleist: The Quest for Grace and Purity, in: *Theatre History Studies* 6, S. 189–198.
- Compton, Irene B. (1998): *Kritik des Kritikers. Bölls «Ansichten eines Clowns» und Kleists «Marionettentheater»* (Studies in Modern German Literature 89), New York.
- Cox, Jeffrey (1986): The Parasite and the Puppet: Diderot's «Neveu» and Kleist's «Marionettentheater», in: *Comparative Literature* 38 (3), S. 256–269.
- Cramer, Franz Anton (2015): Diesseits der Exegese. Notizen für ein Gespräch über «Sacré Sacre du Printemps», in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 132–134.
- Culler, Jonathan (1999): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg.
- Cuonz, Daniel (2013): Robert Walser, Christa Wolf, and Kleist on the Move: Portraits of the Writer on his Way to Writing, in: Jeffrey L. High, Sophia Clark (Hg.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 170), Amsterdam, New York, S. 169–184.
- Curran, Jane V. (2003): Bodily Grace and Consciousness: from the Enlightenment to Romanticism, in: Marianne Henn, Holger A. Pausch (Hg.): *Body Dialectics in the Age of*

- Goethe* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 55), Amsterdam, New York, S. 409–420.
- Dabovich, Elena (1953): Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken, in: *Humanismus und Technik. Zeitschrift zur Erforschung und Pflege der Menschlichkeit* 1 (1), S. 145–152.
- (1967): Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 88–98.
- Däbritz, Fritz (1986): 18 Thesen zum Aufsatz «Über das Marionettentheater» von Heinrich von Kleist, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1986*, S. 60–64.
- Dahlerup, Pil (1998): *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*, Berlin.
- Daunicht, Richard (1973): Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» als Satire betrachtet, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 67 (1), S. 306–322.
- Dawydow, Jurij N. (1978): Kunst, Wissenschaft und Philosophie, in: *Kunst und Literatur. Sowjetwissenschaft. Zeitschrift zur Verbreitung sowjetischer Erfahrungen* 26 (8), S. 868–882.
- De Man, Paul (1984): Aesthetic Formalization: Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Guildford, S. 265–290.
- (1988): Ästhetische Formalisierung: Kleists «Über das Marionettentheater», in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M., S. 205–233.
- De Marinis, Marco (1985): «A Faithful Betrayal of Performance»: Notes on the Use of Video in Theatre, in: *New Theatre Quarterly* 1 (4), S. 383–389.
- Debriacher, Gudrun (2007): *Die Rede der Seele über den Körper. Das commercium corporis et animae bei Heinrich von Kleist*, Wien.
- Deiters, Franz-Josef (2015): «Ordentlich ist heute die Welt; sagen sie mir, ist sie noch schön?» Heinrich von Kleists Gegenwort zur klassischen Episteme, in: *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme* (Philologische Studien und Quellen 252), Berlin, S. 189–198.
- Deleuze, Gilles (2005): Zwei Systeme von Verrückten, in: Daniel Lapoujade (Hg.): *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M., S. 12–17.
- Denana, Malda (2014): *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers* (Tanz-Scripte 33), Bielefeld.
- Derrida, Jacques (1986): Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva, in: Peter Engelmann (Hg.): *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz, Wien, S. 52–82.
- Dettmering, Peter (1975): Schwerkraft und Antigravität. Reflexion über Kleists «Marionettentheater», in: *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*, München, S. 11–16.
- Döcker, Georg (2014): Eine andere Grazie. Zur Aktualisierung der Diagonale in Laurent Chétouanes Tanzperformance «horizon(s)», in: Norbert Otto Eke et al. (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn, S. 249–266.
- Dotzler, Bernhard J. (2000): MarionettenTheaterSzenen. Von Kleist bis Virilio: Polare Macht-

- verhältnisse, in: Rudolf Maresch, Niels Werber (Hg.): *Kommunikation – Medien – Macht*, Frankfurt a. M., 2. Auflage, S. 368–390.
- (2010): Metaphern und Formeln: Die Welt am Draht von Kleist bis Virilio, in: *Diskurs und Medium II. Das Argument der Literatur*, München, S. 79–100.
- Drux, Rudolf (2016): Wege ins «Reich mechanischer Kräfte». Über Kleists Marionette, die Konzeption romantischer Bühnenstücke und die Schauspielkunst des avantgardistischen Theaters, in: Bettina Faber, Ingo Breuer (Hg.): *«Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt»*. Kleist-Tage in Venedig (Heilbronner Kleist-Studien 14), Heilbronn, S. 160–172.
- Durzak, Manfred (1969): «Über das Marionettentheater» von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969*, S. 308–329.
- (2004): «Über das Marionettentheater» von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form, in: Hans-Christoph Graf von Nayhauss, Anne-Christin Nau (Hg.): *Kleist und Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur*, Würzburg, S. 31–48.
- Dyck, J. W. (1979): Heinrich von Kleist und Thomas Mann: Der Wille zum Glück, in: Armin Arnold et al. (Hg.): *Analecta Helvetica et Germanica. Eine Festschrift zu Ehren von Hermann Boeschstein* (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 85), Bonn, S. 211–227.
- (1982): «Über das Marionettentheater» und «Der Tod in Venedig», in: *Der Instinkt der Verwandtschaft. Heinrich von Kleist und Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Thomas Mann, Bertolt Brecht* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 444), Bern, S. 121–129.
- Ebrecht-Laermann, Angelika (2012): Boten des Grauens. Das Motiv der «versehrten Puppe» bei Heinrich von Kleist, Lotte Pritzel und Rainer Maria Rilke, in: *Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie, Praxis und Geschichte* 64, S. 177–206.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.
- Edgecombe, Rodney Stenning (2006): Trans-formal Translation: Plays into Ballets, with Special Reference to Kenneth MacMillan's «Romeo and Juliet», in: *The Yearbook of English Studies* 36 (1), S. 65–78.
- Emig, Günther (o. J.): *Heinrich von Kleist – Theatertermine*, http://kleist-bibliographie.de/_theater/theater.php, Zugriff: 20. 11. 2019a.
- (o. J.): Kleist-Bibliographie, www.kleist.org/index.php/kleist-bibliographie, Zugriff: 20. 11. 2019b.
 - (Hg.) (2007): *Heinrich von Kleist. Bibliographie*, Teil 1: *Bis 1990* (Heilbronner Kleist-Bibliographien 2), Heilbronn.
 - (Hg.) (2009): *Heinrich von Kleist. Bibliographie*, Teil 2: *2001–2005* (Heilbronner Kleist-Bibliographien 3), Heilbronn.
 - (Hg.) (2013): *Heinrich von Kleist. Bibliographie*, Teil 3: *2001–2010* (Heilbronner Kleist-Bibliographien 4), Heilbronn.
- Emmrich, Michael (1990): Der Mythos im Gespräch «Über das Marionettentheater», in: *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Mythologisches Denken* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 1141), Frankfurt a. M., S. 17–54.

- Engelstein, Stefani (2000): Out on a Limb: Military Medicine, Heinrich von Kleist, and the Disarticulated Body, in: *German Studies Review* 23 (2), S. 225–244.
- (2008): Modular Bodies, in: *Anxious Anatomy. The Conception of the Human Form in Literary and Naturalist Discourse* (Studies in the Long Nineteenth Century), New York, S. 113–141.
- Engstfeld, Peter (1984): *Über die Folgen verdrängter Motive. Zur Kritik psychoanalytischer Kleist-Interpretationen*, Bremen, [Dissertation].
- Evert, Kerstin (2003): *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg.
- Ewertowski, Jörg (2007): «Ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen» – Heinrich von Kleist, in: *Die Entdeckung der Bewusstseinsseele. Wegmarken des Geistes. Rudolf Steiner – Augustinus – Petrarca – Heinrich von Kleist*, Stuttgart, S. 157–176.
- Eybl, Franz M. (2007): Ein wenig zerstreut: «Über das Marionettentheater», in: *Kleist-Lektüren*, Wien, S. 255–270.
- Federmair, Leopold (2014): Schöpfung und Chaos. Über Clarice Lispector (mit einem Abstecher zu Kleist), in: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 54 (204), S. 142–154.
- Fetscher, Justus (2011): Der zweite Baum. Über Kleists Marionettentheater, in: Günter Blamberg, Stefan Iglhaut (Hg.): *Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*, Bielefeld, Leipzig, Berlin, S. 71–83.
- Fiebach, Hans-Joachim/Münz, Rudolf (1974): Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 23 (3/4), S. 359–368.
- Figal, Günter (2012): Figuren der Unabsichtlichkeit. Kleists «Über das Marionettentheater» wiedergelesen, in: *Kunst. Philosophische Abhandlungen* (Philosophische Untersuchungen 32), Tübingen, S. 188–200.
- (2014): Figuren der Unabsichtlichkeit. Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» wiedergelesen, in: Werner Frick (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 186), Freiburg i. Br., Berlin, Wien, S. 87–100.
- Fischer, Otakar (1966): Kleist und die Marionetten, in: *Kleines Brevier für Puppenspieler*, Reihe Perlicko-Perlacko. Fachblätter für Puppenspiel, S. 43 f.
- Fischer, Ralph (2012): Dancing Gravity. Zur Kinetik des Prograven, in: Claudia Behrens et al. (Hg.): *Tanzerfahrung und Welterkenntnis* (Jahrbuch Tanzforschung 22), Leipzig, S. 58–69.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen.
- (1985): Was ist eine «werkgetreue» Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theater-semiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983* (Medien in Forschung + Unterricht, Serie A, 16), Tübingen, S. 37–49.
- (2001): Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption, in: *Kleist-Jahrbuch 2001*, S. 25–37.
- (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.

- (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen.
 - (2014): Semiotik, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, 2. Auflage, S. 321–325.
- Fleig, Anne et al. (2014): Einleitung. Schreiben nach Kleist, in: Anne Fleig et al. (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen* (Rom-bach Wissenschaften, Reihe Litterae 204), Freiburg i. Br., Berlin, Wien, S. 9–30.
- Földényi, László F. (1999): *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München.
- (2001): Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater», in: *Kleist-Jahrbuch 2001*, S. 135–147.
 - (2003): Grazie/Schlüsselloch, in: Inka Kording, Anton Philipp Knittel (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, S. 147–162.
 - (2012): Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater», in: László F. Földényi (Hg.): *Marionetten und Übermarionetten*, Berlin, S. 17–41.
- Foley, Peter (1990): «Über das Marionettentheater» und die Grundprinzipien der «Lehre vom Gegensatz», in: *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Untersuchung zur Aufnahme idealistischen Ideenguts durch Heinrich von Kleist* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 1209), Frankfurt a. M., S. 144–153.
- Foster, Susan Leigh (1998): *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington.
- Foucault, Michel (2000): Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, S. 198–229.
- (2013): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M., 16. Auflage.
- Franko, Mark (1993): *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge.
- Frederick, Samuel (2013): A Bursting Zero of Unknowing: Overcoming the Paradox of Infinite Knowledge in Heinrich von Kleist's «Über das Marionettentheater» and Robert Walser's «Jakob von Gunten», in: *The Germanic Review* 88 (4), S. 375–390.
- Freise, Matthias (2004): Bruno Schulz, Rainer Maria Rilke und Heinrich von Kleist – drei Traktate über Puppen, in: *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien* 15 (1), S. 171–180.
- Friedländer, Saul (1911): Marionetten, Menschen, Götter. Zum hundertsten Todestage Heinrichs v. Kleist, in: *Jugend* (46), S. 1233–1236.
- Fritsche, Anna-Sophia (2012): Gelbe Punkte sind Fäden sind Daten sind Zahlen. Eine Expedition zur Marionette der Zukunft, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 28.
- Gamm, Gerhard (2013): Das Wissen der Darstellung. Über Versuche, ins Offene zu gelangen – H. v. Kleist und G. W. F. Hegel, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 249–277.
- Gaudin, Claude (2002): Ernst Jünger et Heinrich von Kleist. Une rencontre sur la nature et la grâce, in: *Les Carnets Ernst Jünger* (7), S. 115–131.
- (2003): La marionnette de Heinrich von Kleist, in: *Les Carnets Ernst Jünger* (8), S. 175–183.

- Gedo, John E. (1986): Relevance or Reductionism in Interpretation. A Reprise of the Psychoanalysis of Kleist's Puppet Theater, in: *Conceptual Issues in Psychoanalysis. Essays in History and Method*, Hillsdale, S. 186–199.
- Gehm, Sabine et al. (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (TanzScripte 8), Bielefeld.
- Gehring, Petra (2013): Lebendigkeit oder Leben? Kleists «Marionettentheater» und die Physiologie, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 135–156.
- Gelhard, Andreas (2013): Gut gemeinte Erziehungsmaßnahmen. Kleists Gespräch über das Marionettentheater zwischen aristokratischer Verstellungskunst und bürgerlicher Blossstellungskunst, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 157–176.
- Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M.
- Gerlach, Klaus (o. J.): Das vollständige Repertoire von Ifflands Direktion, Dezember 1796 bis 1814, <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>, Zugriff: 22. 7. 2019.
- Gnam, Andrea (1993): Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten «Die Marquise von O. ...» und «Über das Marionettentheater», in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heinrich von Kleist* (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), München, S. 170–176.
- Görner, Rüdiger (1983): Charakter und Grazie. Einflüsse Christian Gottfried Körners auf Kleists «Marionettentheater»? , in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 24, S. 77–88.
- Gorsen, Peter (2003): Jenseits der Anatomie: Marionette und Übermensch im Werk von Hans Bellmer und Heinrich von Kleist, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 14, S. 123–142.
- Graham, Ilse (1977): Concerning the Theology of Puppets: «Über das Marionettentheater», in: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, Berlin, New York, S. 11–26.
- Gratzke, Michael (2009): «Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, ins Nichts, ins Nichts!» Heldentum, Grazie und Männlichkeit in Kleists «Über das Marionettentheater» und «Prinz Friedrich von Homburg», in: *Heinrich von Kleist. Proceedings of the Conference held at the Institute of Germanic and Romance Studies, London, 4–5 October 2007. Publications of the English Goethe Society* 78 (1–2), S. 60–69.
- Greiner, Bernhard (1987): «Der Weg der Seele des Tänzers». Kleists Schrift «Über das Marionettentheater», in: *Neue Rundschau* 98 (3), S. 112–131.
- (2000): «Über das Marionettentheater». Das Paradox der Grazie: Das «Mal» der Nicht-Differenz in der Differenz, in: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum «Fall» der Kunst*, Tübingen, Basel, S. 197–218.
 - (2002): Musarion auf dem Marionettentheater. Der Diskurs der Grazie der Kunstperiode als Widerlager ihres Diskurses des Schönen, in: Peter Wiesinger (Hg.): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. «Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert»* (Jahrbuch für Internationale Germanistik 58), S. 243–254.
 - (2004): Freies Spiel und Kunst des Fechtens: Das Schöne und die Grazie als Sprachmodelle Kleists («Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden»; «Über

- das Marionettentheater»), in: *Heinrich von Kleist. Ein radikaler Klassiker? Jahressgabe der Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar*, S. 9–30.
- Grugger, Helmut (2015): Von der Krönung der Marionette zur Überwindung des Affentums. Einbrüche des Bewusstseins in Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» und Franz Kafkas «Bericht an eine Akademie», in: Mariann Skog-Södersved et al. (Hg.): *Kurze Texte und Intertextualität. Ausgewählte Beiträge der GeFoText-Konferenz vom 26. 9. bis 27. 9. 2013 in Vaasa* (Finnische Beiträge zur Germanistik 32), Frankfurt a. M., S. 141–153.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2008): Anmut und Spiel: Warum man Tanz nicht verstehen muss, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 54 (4), S. 49–62.
- Günzler, Beate (1990): «Über das Marionettentheater». Kleists säkularisiertes Verständnis von Schöpfung, Sünde und Eschaton, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 32, S. 1–25.
- Habermas, Jürgen (1985): Eine Diskussionsbemerkung (1964): Wertfreiheit und Objektivität, in: *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt a. M., S. 77–85.
- Halbig, Christoph (2013): Erste und zweite Unmittelbarkeit oder: Wie viel Reflexion verträgt die Tugend?, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleist's «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge. Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 47–71.
- Harlos, Dieter (1984): Thesen aus dem «Marionettentheater», in: *Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists. Alkmene, Die Marquise von O..., Penthesilea, Kätschen von Heilbronn* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 796), Frankfurt a. M., S. 11–20.
- Harst, Joachim (2013): Zwischen Steuermann und Marionette. Kontrolle, Theatralität und Begehren in Kleists Briefsprache, in: *Kleist-Jahrbuch 2013*, S. 95–119.
- Hart, Gail K. (1994): Anmut's Gender: The «Marionettentheater» and Kleist's Revision of «Anmut und Würde», in: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture* 10, S. 83–95.
- (1996): Kleist's «Über das Marionettentheater» and the Effacement of Eve, in: *Tragedy in Paradise. Family and Gender Politics in German Bourgeois Tragedy 1750–1850* (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), Columbia, S. 91–106.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (1985): Puppe, in: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M., S. 95–100.
- Haß, Ulrike (2015): Fremde Welt, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chéouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 53–72.
- Heidgen, Michael (2013): Literaturanalyse: Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» [1810] – Makel als Merkmal des Menschlichen, in: *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne* (Zäsuren. Neue Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft 5), Göttingen, S. 39–47.
- Helbling, Robert E. (1975): The Essay «About the Marionette Theater» and the Problem of «Feeling», in: *The Major Works of Heinrich von Kleist*, New York, S. 35–45.
- Heller, Erich (1977): Die Demolierung eines Marionettentheaters oder: Psychoanalyse und

- der Mißbrauch der Literatur, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 31 (354), S. 1071–1085.
- (1978): The Dismantling of a Marionette Theater; or, Psychology and the Misinterpretation of Literature, in: *Critical Inquiry* 4 (3), S. 417–432.
 - (1981): Die Demolierung eines Marionettentheaters oder: Psychoanalyse und der Mißbrauch der Literatur, in: Walter Müller-Seidel (Hg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978* (Wege der Forschung 586), Darmstadt, S. 261–280.
 - (1984): Die Demolierung eines Marionettentheaters, in: *Im Zeitalter der Prosa. Literarische und philosophische Essays*, Frankfurt a. M., S. 159–178.
- Hellmann, Hanna (1910): *Heinrich von Kleist, das Problem seines Lebens und seiner Dichtung*, Heidelberg, [Dissertation].
- (1967): Über das Marionettentheater, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 17–31.
- Henze, Eberhard (1967): Mensch oder Marionette? Gedanken zu Kleist und Büchner, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 21 (237), S. 1144–1154.
- Heselhaus, Clemens (1962): Das Kleistsche Paradox, in: *Nachrichten der Giessener Hochschulgeseellschaft* 31, S. 44–60.
- (1967): Das Kleistsche Paradox, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 112–131.
- Hibberd, John (2001): Kleist's «Marionettentheater» – «Ein politisch Lied»?., in: *Oxford German Studies* 30, S. 80–106.
- Hiel, Maria (1978): Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: *Miteinander leben lernen. Zeitschrift für Tiefenpsychologie, Gruppendynamik, Gruppentherapie* (5), S. 51–54.
- Hiß, Guido (1993): *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin.
- Hubig, Christoph (2013): Einführung: Kleists «Über das Marionettentheater» in moderner und postmoderner Sicht, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 9–30.
- Huschka, Sabine (2004): Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder «Du musst dich selbst wahrnehmend machen», in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 95–106.
- (2007): Wissen vom «Tanzen». Carlo Blasis' Instruktionen zur Anmut, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Souvenirs de Taglioni, Bd. 2: Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Tanzforschungen. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 8), München, S. 113–136.
 - (2009a): Szenisches Wissen im «ballet en action». Der choreographierte Körper als Ensemble, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (TanzScripte 15), Bielefeld, S. 35–53.
 - (Hg.) (2009b): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (TanzScripte 15), Bielefeld.
 - (2012): *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage.

- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen* (TanzScripte 13), Bielefeld.
- Hutcheon, Linda (2013): *A Theory of Adaptation*, Abingdon, New York, 2. Auflage.
- Jannidis, Fotis et al. (1999a): Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), Tübingen, S. 3–35.
- (Hg.) (1999b): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), Tübingen.
- Janz, Rolf-Peter (1981): Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung «Über das Marionettentheater», in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, S. 31–51.
- Jones, Rose S. (2010): Transgenerational Passages of Traumen/Träumen: Differends in German Literature, <https://search.proquest.com/docview/304856798?accountid=17231>, Zugriff: 15. 4. 2019, [Dissertation].
- Joschkowitz, Isa (1947): Zur Symbolik der Marionette (Kleist und Rilke). Auch ein Beitrag zur philosophischen Anthropologie, in: *Die Erlanger Universität. Halbmonatsblätter der Dozenten und Studenten der Friedrich Alexander Universität zu Erlangen 1* (20–21), S. 297 f. und 316 f.
- Kahrs, Peter (2006): «Aug’ in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte». Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» aus der dekonstruktiven Sicht Paul de Mans, in: Heinz-Peter Preußner, Matthias Wilde (Hg.): *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren. Festschrift für Wolfgang Emmerich zum 65. Geburtstag*, Göttingen, S. 322–339.
- Kaminski, Andreas (2013): Drei Varianten des letzten Kapitels der Geschichte. Vollendete Moderne bei Rousseau, Schiller und Husserl, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 109–134.
- Kaminski, Astrid (2015): Die Seele im Ellbogen, in: *Die Tageszeitung* (23. 5. 2015), S. 49.
- Kammler, Clemens (2008): Archäologie des Wissens, in: Clemens Kammler et al. (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 51–62.
- Kanzog, Klaus (Hg.) (1981): *Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation* (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1978/79), Berlin.
- (1989): Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» – wirklich eine Poetik?, in: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*, Tübingen, S. 349–362.
- (2002): Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists «Hermannsschlacht» in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns, in: Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen. I. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 18.–19. 10. 1996* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 408), Stuttgart, S. 135–146.
- (2007a): Grazie, in: *Kontemplatives Lesen, Meditation und Dichtung*, München, S. 21–26.

- (2007b): Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 152–161.
- (2007c): Wer ist Herr C. in Kleists «Über das Marionettentheater»? , in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 303–306.
- (2009): Interesse und Aneignung. Über die Realisierung Kleistscher Werke auf der Bühne, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/2008*, S. 15–22.
- (2010): «Durch dich steigt mit neuem Zauber der Tanz in die Seele hinab». Zur Ode «Al celebre pantomimo Francesco Clerico», in: *Heilbronner Kleist-Blätter 22*, S. 107–114.
- (2011): Musikalität – Materialität. Reflexe der Werke Heinrich von Kleists in Werken von Komponisten, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Isabel Mundry* (Musik-Konzepte 2011), München, S. 127–137.
- (2012a): Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists «Hermannsschlacht» in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 280–294.
- (2012b): «Durch dich steigt mit neuem Zauber der Tanz in die Seele hinab». Zur Ode «Al celebre pantomimo Francesco Clerico», in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 60–68.
- (2012c): Grazie, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 198–204.
- (2012d): Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» – wirklich eine Poetik?, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 182–197.
- (2012e): Interesse und Aneignung. Über die Realisierung Kleistscher Werke auf der Bühne, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 264–274.
- (2012f): Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 69–83.
- (2012g): Musikalität – Materialität. Reflexe der Werke Heinrich von Kleists in Werken von Komponisten, in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 299–313.
- (2012h): Wer ist Herr C. in Kleists «Über das Marionettentheater»? , in: *Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968–2011* (Heilbronner Kleist-Studien 7), Heilbronn, S. 54–59.
- (2013): Inszenierungen, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 454–456.

- Kanzog, Klaus/Kreutzer, Hans Joachim (Hg.) (1977): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater* (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), Berlin.
- Kastl, Manfred (1988): «Über das Marionettentheater» des Herrn Heinrich von Kleist. Eine Untersuchung zum Kunstverstand des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland, Meitingen.
- Kästner, Irmela (2015): Ethik des Zusammenseins. Gedanken zu «Sacré Sacre du Printemps» von Laurent Chétouane, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 129–131.
- Kathan, Anton (1970): Der Vorgang des Erkennens und die Formen des Bewußtseins in Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater», in: Albrecht Goetze, Günther Pflaum (Hg.): *Vergleichen und verändern. Festschrift für Helmut Motekat*, München, S. 114–139.
- Keith-Smith, Brian (2000): Heinrich von Kleist's «Über das Marionettentheater» – Coincidence of Opposites or Dialectical Structure?, in: *From Hagedorn to Süskind – Essays on German Literature* (Bristol German Publications 11), Lewiston, Queenston, Lampeter, S. 73–89.
- Kirsch, Sebastian (2014): Wie man einen Quantensprung tanzt, oder: Bühne des Begehrens, Bühne des Triebs. Versuch über Laurent Chétouanes Zürcher «Publikumsbeschimpfung», in: Norbert Otto Eke et al. (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn, S. 207–225.
- (2015): Wir spielen nicht – was tun wir denn dann?, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 179–190.
- Kittler, Wolf (2011): Falling after the Fall: The Analysis of the Infinite in Kleist's Marionette Theater, in: Bernd Fischer, Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist and Modernity* (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), Rochester, S. 279–294.
- Klein, Gabriele (2009): Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung, in: Gabriele Klein (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik* (TanzScripte 19), Bielefeld, S. 15–38.
- (2015): Zeitgenössische Choreografie, in: Gabriele Klein (Hg.): *Choreografischer Baukasten. Das Buch* (TanzScripte 41), Bielefeld, S. 17–49.
- Kleist, Heinrich von (2003): *Sur le théâtre de marionnettes*, Besançon, [Übersetzung v. Stéphane Braunschweig].
- (2013): *Über das Marionettentheater*. Studienausgabe, hrsg. v. Gabriele Kapp. Stuttgart.
- Kley, Martin (2007): German Romanticism Goes to Hollywood: Heinrich von Kleist's «On the Puppet Theater» and «Being John Malkovich», in: *South Central Review* 24 (3), S. 23–35.
- Knab, Janina (1996): *Ästhetik der Anmut. Studien zur «Schönheit der Bewegung» im 18. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 1569), Frankfurt a. M.
- Knape, Joachim (2008): Ein rhetorischer Regieansatz nach Heinrich von Kleist, in: Ulrich

- Katzer et al. (Hg.): *Kleist oder Die Ordnung der Welt* (Recherchen 57), Berlin, S. 42–49.
- Knowlson, James (1979): Beckett and Kleist's Essay «On the Marionette Theatre», in: James Knowlson, John Pilling (Hg.): *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, S. 277–285.
- (2011): Beckett and Kleist's Essay «On the Marionette Theatre», in: Manfred Milz (Hg.): *Facing Mental Landscapes. Self-Reflections in the Mirror of Nature*, Hildesheim, S. 297–306.
- Koegler, Horst/Kieser, Klaus (2009): *Wörterbuch des Tanzes*, Stuttgart, 3. Auflage.
- Kögler, Konrad (2015): Laurent Chétouane philosophiert über Bewegung, Seelen und Kleist im HAU: «Considering», <https://kulturblogdotpolitikdotde.wordpress.com/2015/05/23/laurent-chetouane-philosophiert-ueber-bewegung-seelen-und-kleist-im-hau-considering>, Zugriff: 17. 9. 2019.
- Köhler, Kai (2013): Musiktheater, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 456–458.
- Kohut, Heinz (1973): Überlegungen zum Narzißmus und zur narzißtischen Wut, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 27 (1), S. 513–554.
- (1978a): A Reply to Margret Schaefer, in: *Critical Inquiry* 5 (1), S. 189–197.
- (1978b): Psychoanalysis and the Interpretation of Literature: A Correspondence with Erich Heller, in: *Critical Inquiry* 4 (3), S. 433–450.
- Konersmann, Ralf (1991): Kleist oder die Sprache des Unaussprechlichen, in: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a. M., S. 47–72.
- Košeniina, Alexander (2001): Will er «auf ein Theater warten, welches da kommen soll»? Kleists Ideen zur Schauspielkunst, in: *Kleist-Jahrbuch 2001*, S. 38–54.
- Kotte, Andreas (1998): Iffland, Kleist und das Marionettentheater, in: *Figura* (23), S. 4–8.
- (2012): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien, 2. Auflage.
- Kramer, Jürgen (1976): Körper, Geist, Sprache. Über den Zusammenhang von Kleists Dialog «Über das Marionettentheater» und Hofmannsthals «Brief» des Lord Chandos, in: *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis* 7 (28), S. 164–175.
- Kraß, Andreas (2007): Der Stachel im Fleische. Kleists «Marionettentheater» – ein Queer Reading, in: *Literatur für Leser* 30 (3), S. 123–132.
- Krieger, Klaus (2007): *Das Prinzip der Marionette im Erzählwerk Heinrich von Kleists* (Berichte aus der Literaturwissenschaft), Aachen.
- Kruschkova, Krassimira (2007): Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 183–194.
- (2015): Entlang eines begehrenden Widerstands. Zur choreographischen Arbeit von Laurent Chétouane, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 215–233.
- Künne, Angelika (2007): Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» und seine «Verrückung» in der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, in:

- Studia Germanistica. Reihe Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis 2*, S. 13–20.
- Kunz, Josef (1954): Kleists «Gespräch Über das Marionettentheater», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 85 (1), S. 234–246.
- (1967): Kleists Gespräch «Über das Marionettentheater», in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 76–87.
- Kurock, Wolfgang (1980): Heinrich von Kleist und die Marionette, in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 103–108.
- (2007): Die Marionette bei Heinrich von Kleist. Versuch einer späten Rechtfertigung, in: Wilfried Nold (Hg.): *Über das Marionettentheater. Mit einem Beitrag von Wolfgang Kurock*, Frankfurt a. M., S. 19–24.
- Kurz, Gerhard (1983): «Gott befohlen». Kleists Dialog «Über das Marionettentheater» und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins, in: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, S. 264–277.
- La Manna, Federica (2001): La danza della marionetta. «Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist, in: Fausto Cercignani et al. (Hg.): *Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist* (Studia theodisca 18), S. 177–191, <https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/2093/2325>, Zugriff: 21. 4. 2019.
- (2005): Der Tanz der Marionette. «Über das Marionettentheater» Heinrich von Kleists, <http://textkritik.de/vigoni/lamanna.htm>, Zugriff: 21. 4. 2019, [o. S.].
- Landauer, Gustav (1921): Puppen, in: Martin Buber (Hg.): *Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben und Schrifttum*, Potsdam, S. 89–99.
- Laplace-Claverie, Hélène (2001): *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*, Paris.
- Lehmann, Hans-Thies (2015): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., 6. Auflage.
- Lemahieu, Daniel (2003): La danse de Kleist et la marionette, in: *Alternatives théâtrales* 80, S. 9–12.
- Lemke, Anja (2009): «Gemüts-Bewegungen». Affektzeichen in Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: *Kleist-Jahrbuch 2008/09*, S. 183–201.
- Lepschy, Christoph (1997a): Bernhard reads Kleist – I: a marionette theatre as a writing machine, in: Bernhard Debatin et al. (Hg.): *Metaphor and Rational Discourse*, Tübingen, S. 13–24.
- (1997b): Bernhard reads Kleist – II: a text as murderer, in: Bernhard Debatin et al. (Hg.): *Metaphor and Rational Discourse*, Tübingen, S. 251–257.
- (2012): Ästhetik der Prothetik. Heinrich von Kleist und die Kunst der orthopädischen Mechanik, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 10–13.
- Linhardt, Marion (2004): Ziererei und Wahrheit, oder: Das Bühnenspiel der Kunigunde von Thurneck und das erzählte Käthchen von Heilbronn, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller et al. (Hg.): *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms* (Tanzforschungen. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 6), Würzburg, S. 207–231.
- (2007): Kleists theatralisches Denken – Theatralität als Argument der Bühne, in: Clau-

- dia Meyer (Hg.): *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, Münster, S. 181–193.
- Lixl, Andreas (1983): Utopie in der Miniatur: Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: *The German Quarterly* 56 (1), S. 257–272.
- Lönker, Fred (2014): Kleist und die Nachtseiten des Bewusstseins, in: Werner Frick (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 186), Freiburg i. Br., Berlin, Wien, S. 277–296.
- Lübke, Barbara (1996): Kontrafakturen des Klassischen bei Heinrich von Kleist. Zum Gespräch «Über das Marionettentheater», in: Victor Millet (Hg.): *Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur. Kolloquium in Santiago de Compostela, 4.–7. Oktober 1995*, München, S. 140–152.
- Luckner, Andreas (2013): Rhythmus und Schwere. Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists «Über das Marionettentheater», in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 207–223.
- Lüders, Eva M. (1968): Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (4), S. 515–552.
- Lütteken, Anett (2004): *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 96), Tübingen.
- Luzina, Sandra (2015): Gott oder Gliedermann. Laurent Chétouane und Ian Kaler im HAU, in: *Der Tagesspiegel* (23. 5. 2015), S. 24.
- Maderna, Maria (2013): Modalitäten, Ästhetik und Spielarten der Rezeption Kleists in Italien, in: Gunther Nickel (Hg.): *Kleists Rezeption* (Heilbronner Kleist-Studien 10), Heilbronn, S. 73–79.
- Malone, Paul M. (2000): Cyber-Kleist: The Virtual Actor as Über-Marionette, in: Eckart Voigts-Virchow (Hg.): *Mediated Drama – Dramatized Media* (Contemporary Drama in English 7), Trier, S. 57–65.
- Mandelartz, Michael (2008): Der Zirkel der Geschichte und das «Zergehen in das Absolute». Kleists «Marionettentheater» und Fichtes Vorträge im Winter 1804, in: Lothar Knatz et al. (Hg.): *Leben und Geschichte. Studien zur Deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg, S. 25–42.
- (2011): Der Zirkel der Geschichte und das «Zergehen in das Absolute». Kleists «Marionettentheater» und Fichtes Vorträge im Winter 1804, in: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlin, S. 76–100.
- Mannweiler, Caroline (2013): Von Kleists «Über das Marionettentheater» zu Becketts «Theatre Without Actors», in: Gunther Nickel (Hg.): *Kleists Rezeption* (Heilbronner Kleist-Studien 10), Heilbronn, S. 80–94.
- Marcsek-Fuchs, Maria (2015): *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter. (Theory – Typology – Case Studies)* (Studies in Intermediality 8), Leiden.
- Marshall, Jonathan W. (2011): Kleist's «Übermarionette» and Schrenck-Notzing's «Traumtänzerin»: Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism, in: Bernd

- Fischer, Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist and Modernity* (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), Rochester, S. 257–277.
- Masini, Ferruccio (1985): Der Weg der Seele in Kleists «Penthesilea», in: Jutta Kolkenbrock-Netz et al. (Hg.): *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn, S. 111–121.
- Massalongo, Milena (2016): Technik ± Empfindung. Eine Lektüre von Kleists Marionettentext, in: Bettina Faber, Ingo Breuer (Hg.): *«Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt»*. *Kleist-Tage in Venedig* (Heilbronner Kleist-Studien 14), Heilbronn, S. 134–159.
- Maude, Ulrika (2013): Beckett, der expressionistische Film und Kleists Marionetten, in: Jan Wilm, Mark Nixon (Hg.): *Samuel Beckett und die deutsche Literatur*, Bielefeld, S. 89–104.
- Maurach, Martin (2013): Hörspiele, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 458 f.
- Maurer, Kathrin (2002): Medium/Form-Differenzen: Systemtheoretische Beobachtungen zu Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 35 (3/4), S. 217–237.
- Mayer, Julika et al. (2012): Mein Kleist. Was hat das alles mit Puppen zu tun?, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 17–19.
- Mayr, Rolf (1938): Die sichere Anmut. Echten und falschen Kleist-Freunden gewidmet, in: *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde* 41, S. 133–135.
- McGlathery, James M. (1967): Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *German Life & Letters. A Quarterly Review* 20 (4), S. 325–331.
- Mehigan, Tim (1988): Über das Marionettentheater, in: *Text as contract. The nature and function of narrative discourse in the Erzählungen of Heinrich von Kleist* (Europäische Hochschulschriften, German Language and Literature 985), Frankfurt a. M., S. 101–121.
- (2011): Über das Marionettentheater, in: *Heinrich von Kleist. Writing after Kant* (Studies in German Literature, Linguistics and Culture), Rochester, S. 87–102.
- Mein, Georg (2011): «... das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt». Über Kleists «Marionettentheater» im Deutschunterricht, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 63 (1), S. 16–24.
- Mester, Ludwig (1953): Die Seele in der Bewegung. Deutung der Figuren «Puppe», «Tänzerin» und «Engel» bei Heinrich von Kleist, Paul Valéry und Rainer Maria Rilke, in: *Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung* 8, S. 238–252.
- Michailidis, Giorgos (2013): Über das Marionettentheater, in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag. Athener Kleist-Tagung 2011* (Hellenogermanica. Griechische Germanistische Hochschulstudien 3), Frankfurt a. M., S. 155–158.
- Michel, Wilhelm (1928): Ästhetische Bemerkungen bei Heinrich von Kleist, in: *Der Kunstwart. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 42 (1), S. 190 f.
- Michelini, Francesca (2013): Der Mensch als «das noch nicht festgestellte Tier»? Plessner und Kleists «Über das Marionettentheater», in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater»*. *Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 31–46.

- Minier, Márta (2014): Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse, in: Katja Krebs (Hg.): *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Abingdon, New York, S. 13–35.
- Mlakar, Pia/Mlakar, Pino (1992): *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*. Bd. 1: *Von den Anfängen um 1650 bis 1860*, Wilhelmshaven.
- Mones, Andreas (1993): «Über das Marionettentheater» oder: Warum das Paradies nur von hinten offen ist, in: *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse* 8 (24), S. 19–41.
- Mücke, Dorothea von (2014): Animal, Anima, Anime. Kleist mit Philip Pullman, in: Anne Fleig et al. (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 204), Freiburg i. Br., Berlin, S. 287–298.
- Müller Farguell, Roger W. (1995): *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten: Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*, München.
- Müller, Harro (1986): Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellungen, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 40 (444), S. 108–115.
- (1988): Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellungen, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., S. 81–92.
- (1993): Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man* (Aesthetica), Frankfurt a. M., S. 98–116.
- (1994): Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen in der umgeschriebenen Moderne, in: *Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne*, Bielefeld, S. 108–129.
- Müller, Jan (2013): «vielleicht tun wir am Ende recht». Über ein rechtsphilosophisches Leitmotiv Heinrich von Kleists, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists «Über das Marionettentheater»*. *Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 177–205.
- Müller, Tim (2010): Marionettentheater/Menschentheater. Kleists Ethik souveränen Handelns, in: *Kleist-Jahrbuch 2010*, S. 220–236.
- Müller-Dietz, Heinz (2006): Kein Ort für Kleist? Leben und Sterben des Dichters in der Sicht Christa Wolfs, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2004*, S. 193–210.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2007): Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane, in: Hans-Joachim Lenger, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*, Bielefeld, S. 187–207.
- (2009): Raisonner sur scène. Über zwei Arbeiten Laurent Chétouanes, in: Karsten Lichau et al. (Hg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München, S. 291–305.
- (2015): Gesten des Opfers (der Kunst). Zur Aufgabe des Tänzers in Laurent Chétouanes «Sacré Sacre du Printemps», in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 83–100.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Chétouane, Laurent (2015): «... wie dieser Blick sie inszeniert».

- Laurent Chétouane im Dialog über seine Arbeit mit Tänzern, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 235–246.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (2015): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 9–23.
- Münster, Gerrit (2012): Göttlicher Gliedermann. Kleist und die Maschinenvisionen der Moderne, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 14–16.
- Nakamura, Shiro (1980): Marionette und Gewölbe. Zur Differenzierung der Sinnbilder bei Kleist, in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 109–115.
- Narloch, Sabine (2006): *Text und Tanz. Literarische Intermedialität in der Dichtung der Młoda Polska*, Frankfurt a. M.
- Nehring, Elisabet (2015): Diffus und beliebig. Laurent Chétouanes Tanzstück «Considering», www.deutschlandfunk.de/laurent-chetouanes-tanzstueck-considering-diffus-und.691.de.html?dram:article_id=320669, Zugriff: 17. 9. 2019.
- Nehring, Wolfgang (1971): Kleists «Prinz von Homburg» – Die Marionette auf dem Weg zum Gott, in: *The German Quarterly* 44 (2), S. 172–184.
- (1981): Kleists Prinz von Homburg – Die Marionette auf dem Weg zum Gott, in: Walter Müller-Seidel (Hg.): *Kleist's Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978* (Wege der Forschung 586), Darmstadt, S. 151–165.
- Neumeier, Beate (1999): The Truth of Fiction – The Fiction of Truth: Judith Chernaik's «Mab's Daughters», in: Martin Middeke, Werner Huber (Hg.): *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama* (Studies in English and American Literature, Linguistics, and Culture), Rochester, S. 106–119.
- Nicolai, Ralf R. (1980): Schwerpunkt Kleist: Motive des Marionettentheaters im 20. Jahrhundert, in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 127–135.
- Nikolova, Irena (2001): The Riddles of «Darstellung»: Kleist's «Über das Marionettentheater» as a Response to Schiller's Writings, in: *Complementary Modes of Representation in Keats, Novalis, and Shelley* (Studies in Nineteenth-Century British Literature 18), New York, S. 53–73.
- Nünning, Ansgar (2009): Fiktionale Metabiographien, in: Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart, S. 132–136.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (2011): *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 10. Auflage.
- Nye, Edward (Hg.) (2005): *Sur quel pied danser? Danse et littérature*. Actes du colloque organisé par Hélène Stafford, Michael Freeman et Edward Nye en avril 2003 à Lincoln College, Oxford (Faux Titre. Etudes de langue et littérature françaises 270), Amsterdam, New York.
- Oberlin, Gerhard (2007): Gott und Gliedermann. Das «unendliche Objekt» in Heinrich von

- Kleist's Erzählung «Über das Marionettentheater» (1810), in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 273–288.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (2004): Leben und Werk des Herrn C. Eine Marginalie zu Kleists «Über das Marionettentheater», in: Gunhild Oberzaucher-Schüller et al. (Hg.): *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms* (Tanzforschungen. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 6), Würzburg, S. 233–251.
- Oellers, Norbert (2001): Antico = moderno? Il saggio di Kleist «Sul teatro di marionette», in: Fausto Cercignani et al. (Hg.): *Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist* (Studia theodisca 18), S. 163–175, <https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/2093/2325>, Zugriff: 23. 4. 2019.
- (2005a): Antik – modern? Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», www.textkritik.de/vigoni/oellers.htm, Zugriff: 23. 4. 2019, [o. S.].
- (2005b): Heinrich von Kleists ästhetische Konzepte, in: Marie Haller-Neumann, Dieter Rehwinkel (Hg.): *Kleist – ein moderner Aufklärer?* (Genshagener Gespräche 8), Göttingen, S. 61–76.
- Ono, Asayo (2006): Die Menschheitsbildung an der Grenze zwischen Animalischem und Humanem. Schillers «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» und Kleists «Über das Marionettentheater», in: *Goethe-Jahrbuch* 48, S. 99–124.
- Ott, Michael (2003): «Einige große Naturscenen». Über Kleists Schriftheater, in: Ethel Matala de Mazza, Clemens Porschlegel (Hg.): *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 106), Freiburg i. Br., S. 27–52.
- Otto, Leonie (2015): Fremdes Hören. Resonanzen von Musik und Tanz, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 101–120.
- (2016): Tanz als Denkweise. Laurent Chétouanes «Hommage an das Zaudern», in: Milena Cairo et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, S. 379–387.
- Palaver, Wolfgang (2001): Gott oder mechanischer Gliedermann? Die religiöse Problematik in Kleists Essay «Über das Marionettentheater», in: Peter Tschuggnall (Hg.): *Religion – Literatur – Künste III. Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums* (Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 15), Anif, S. 272–286.
- (2011): Gott oder mechanischer Gliedermann? Die religiöse Problematik in Kleists Essay «Über das Marionettentheater», in: Gianluca Crepaldi et al. (Hg.): *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven* (Series. Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 8), Innsbruck, S. 45–62.
- Parr, Rolf (2008): Diskurs, in: Clemens Kammler et al. (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 233–237.
- Parry, Idris (1981): Kleist on Puppets, in: *Hand to Mouth and Other Essays*, Manchester, S. 9–18.
- (1988): Kleist on Puppets, in: *Speak Silence. Essays by Idris Parry*, Manchester, S. 101–110.
- Pavlik, Jennifer (2013): Normierung durch (Pro)Thesen. Die Macht der Sprache und das

- «Trotzdem» der Kunst, in: Dieter Heimböckel (Hg.): *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne* (Moderne-Studien 14), Bielefeld, S. 49–68.
- Peters, Sibylle (2000): Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotalität in den «Berliner Abendblättern», in: *Kleist-Jahrbuch 1999*, S. 67–86.
- (2003): «Über das Marionettentheater» der Berliner Abendblätter, in: *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Macht der Berliner Abendblätter* (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 445), Würzburg, S. 180–210.
 - (2009): Populäre Grazie: Die Theaterfehde der «Berliner Abendblätter», in: Klaus Gerlach (Hg.): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 15), Hannover, S. 359–372.
- Petras, Ole (2014): «Über das Marionettentheater». Von der Eigengesetzlichkeit des Mediums zur Wirkung literarischer Texte, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 64 (1), S. 13–30.
- Pfeiffer, Joachim (1996): Friendship and Gender: The Aesthetic Construction of Subjectivity in Kleist, in: Alice A. Kuzniar (Hg.): *Outing Goethe & His Age*, Stanford.
- (2013): Psychoanalyse, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 383–387.
- Pielenz, Arno (2013a): Der Dichter als (Bühnen-)Held. Heinrich von Kleist – ein Schauspiel-führer (I), in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 25, S. 260–294.
- (2013b): Der erdichtete Dichter (Schluss), in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 25, S. 297–316.
- Pieper, Vincenz (2014): Narratologie und Interpretation. Ein Beitrag zum besseren Verständnis von Kleists Erzählungen, in: *Kleist-Jahrbuch 2014*, Stuttgart, S. 172–187.
- Plassard, Didier (2012): Von Kleist bis Craig. Wege einer idealistischen Theaterästhetik, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 6–9.
- Platt, Kevin M. F./Rossomachin, Andrej (2014): Kleists Insider-Witz: «Über das Marionettentheater» und der russische Bär, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*, München, S. 123–134.
- Ploebst, Helmut/Haitzinger, Nicole (Hg.) (2011): *Versehen. Tanz in allen Medien*, München.
- Plotnitsky, Arkady (1998): A Dancing Arch: Formalization and Singularity in Kleist, Shelley, and de Man, in: *European Romantic Review* 9 (2), S. 161–176.
- Plügge, Herbert (1947): *Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist*, Hamburg.
- (1967): Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 54–75.
- Polaschegg, Andrea (2013): Von der Vordertür des Paradieses. Kleists cherubinische Poetik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (4), S. 465–501.
- Popelka, Daniel (2003): Über das Phänomen der Anmut und die Schönheit im Denken, in: Reinhold Esterbauer (Hg.): *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag*, Würzburg, S. 55–77.

- Postma, Heiko (2011): «*Welche Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen das Bewußtsein anrichtet*». *Über den deutschen Dichter Heinrich von Kleist (1777–1811)* (Von Büchern und Menschen 18), Hannover.
- Pourciau, Sarah (2015): Passing through Infinity. Kleist's «Marionettentheater», Kantian Metaphor, and the Spherical Geometry of Grace, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 47 (1–2), S. 51–82.
- Pozorski, Aimee (2014): Gravity, Gravititas, Grave: How to Refer to Falling?, in: *Falling After 9/11. Crisis in American Art and Literature*, New York, London, S. 23–39.
- Primavesi, Patrick (2012): Bildbeschreibung und Entzug des Rahmens in gegenwärtiger Tanz- und Theaterarbeit (Forsythe, Bozic, Chétouane), in: Kati Röttger (Hg.): *Welt – Bild – Theater, Bd. 2: Bildästhetik im Bühnenraum* (Forum Modernes Theater 38), Tübingen, S. 25–37.
- Procházka, Martin (1996): Players, Puppets, and the Ghost: Mimesis and Simulacrum in Shakespeare, Kleist, and Commercial Culture, in: *Litteraria Pragensia. Studies in Literature and Culture* 6 (12), S. 26–38.
- Quinten, Susanne/Schroedter, Stephanie (Hg.) (2016): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration* (Jahrbuch TanzForschung 26), Bielefeld.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen, Basel.
- Rassidakis, Alexandra (2013): Im Tollhaus der Deutungen. Der hermeneutische Akt bei Heinrich von Kleist, in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag. Athener Kleist-Tagung 2011* (Hellenogermanica. Griechische Germanistische Hochschulstudien 3), Frankfurt a. M., S. 45–57.
- Ray, William (1979): Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *Studies in Romanticism* 18 (4), S. 521–546.
- Rebehn, Lars (2012): Über das Metamorphosen-Theater. Kleist und die historische Puppenpraxis, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 20–23.
- Reinhard, Nadja (2014): Ästhetische Metaphysik. Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» und Thomas Manns «Mario und der Zauberer», in: *Thomas Mann Jahrbuch* 27, S. 135–153.
- Reiss, Gunter (1969): Sündenfall-Modell und Romanform. Zur Integration von Kleists Marionettentheater-Thematik im Werk Thomas Manns, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 13, S. 426–453.
- Rennert, Hal H. (1980): Affinities in Romanticism: Kleist's Essay «Über das Marionettentheater» and Keat's Concept of «Negative Capability», in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 177–185.
- Rieger, Stefan (2007): Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists «Marionettentheater», in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 162–182.
- Ritter, Hans Martin (2011a): Abenteuer: Theater, www.erbsloeh.net/kulturkreis/110317.htm, Zugriff: 15. 11. 2019.
- (2011b): Anmerkungen zur Kunst, Kleists Text «Über das Marionettentheater» zu sprechen. Gedankenspiele am Rande des Ernstfalls, in: *sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft* 28 (52), S. 49–62.

- (2013): Kleist: «Über das Marionettentheater» – Der erzählte Diskurs, in: *Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen 2009–2013*, Berlin, S. 150–165.
- Röper, Hella (1990): *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist. «Ueber das Marionettentheater»*. (Versuch einer komplexen Analyse), Aachen.
- Roschmann, Kurt (1966): Heinrich von Kleists «Marionettentheater», in: *Kleines Brevier für Puppenspieler*, Reihe Perlicko-Perlacko. Fachblätter für Puppenspiel, S. 31–34.
- Roselt, Jens (2014): Raum, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, 2. Auflage, S. 279–287.
- Rosenberg, Susan (2017): *Trisha Brown. Choreography as Visual Art*, Middletown.
- Rosiny, Claudia (1998): Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» und der Tanz, in: *Figura* (23), S. 9–13.
- Roussel, Martin (2007): Zerstreungen. Kleists Schrift «Über das Marionettentheater» im ethologischen Kontext, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 61–114.
- Rowland, Herbert (2011): Das Puppenmotiv in der erzählerischen Prosa Heinrich Bölls, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 57 (2), S. 226–252.
- Rudolph, Andrea (1989): Lebendige Wirkungsgeschichte. Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» – ein Muster der ästhetischen und geschichtlichen Selbstverständigung Thomas Manns, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1988*, S. 36–53.
- (1991): Heinrich von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» – ein Muster der ästhetischen und geschichtlichen Selbstverständigung Thomas Manns. Voraussetzungen für eine «zweite Unbefangenheit» im «Bajazzo» (1897) und im «Tod in Venedig» (1912), in: *Zum Modernitätsproblem in ausgewählten Erzählungen Thomas Manns* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 255), Stuttgart, S. 99–151.
- Ruprecht, Lucia (2002): Tanz-Fiktionen gegen den Strich: Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, in: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hg.): *Tanz – Theorie – Text* (Jahrbuch für Tanzforschung 12), Münster, S. 553–568.
- (2003): Körperbewegung – Sprachbewegung. Kleists «Über das Marionettentheater» aus tanzästhetischer Perspektive, in: Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Internationale Konferenz «Heinrich von Kleist» für Studentinnen und Studenten, für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler. V. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 22.–23. 7. 2000* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 419), Stuttgart, S. 143–158.
- (2006): *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Aldershot, Burlington.
- (2007): Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 46–60.
- Rushing Jr., James A. (1988): The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's «Über das Marionettentheater» as Ironic Fiction, in: *The German Quarterly* 61 (4), S. 528–539.
- Ryan, Lawrence (1967): Die Marionette und das «unendliche Bewußtsein» bei Heinrich von Kleist, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 171–195.

- Sagriotis, Georgios (2013): «Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt». Ästhetik und Geschichte in Kleists «Über das Marionettentheater», in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag. Athener Kleist-Tagung 2011* (Hellenogermanica. Griechische Germanistische Hochschulstudien 3), Frankfurt a. M., S. 143–153.
- Sandweg, Tim (2012): Auf des Schwerpunkts Schwingen. Über die Inszenierung «Kleist – Über das Marionettentheater oder die Überwindung der Schwerkraft in drei Akten», eine Koproduktion vom Theater des Lachens, Frankfurt (Oder) und Alice Therese Böhm, Stuttgart, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 23, S. 160–170.
- Schaefer, Margret (1975): Kleist's «About the Puppet Theater» and the Narcissism of the Artist, in: *American Imago* 32 (4), S. 366–388.
- (1978): Psychoanalysis and the Marionette Theater: Interpretation Is Not Depreciation, in: *Critical Inquiry* 5 (1), S. 177–188.
- (1981): Kleists «Über das Marionettentheater» und der Narzißmus des Künstlers, in: Claire Kahane (Hg.): *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik* (Modern German Studies 4), Bonn, S. 265–292.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des «Nicht» für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München.
- Schestag, Thomas (1997): Bär, in: Thomas Schestag (Hg.): «geteilte Aufmerksamkeit». *Zur Frage des Lesens* (Debrecener Studien zur Literatur 3), Frankfurt a. M., S. 177–201.
- Schlinzig, Marie Isabel (2013): Artistic Reincarnations of the Author and his Texts: Adaptations of Kleist and Henriette Vogel's Double Suicide, in: Jeffrey L. High, Sophia Clark (Hg.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 170), Amsterdam, New York, S. 241–261.
- Schmidbauer, Wolfgang (2011): *Kleist – Die Entdeckung der narzisstischen Wunde*, Gießen.
- Schmidt, Sarah (2013): Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)? Kleist im Spiegel der philosophischen Frühromantik, in: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleist's «Über das Marionettentheater». Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*, Bielefeld, S. 73–108.
- Schmidt-Feister, Karin (2015): Neuerscheinung: Literatur und Tanz. Die choreografische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis Heute, www.tanznetz.de/blog/27194/neuerscheinung-literatur-und-tanz, Zugriff: 12. 4. 2019 [Rezension].
- Schneider, Helmut J. (1994): Deconstruction of the Hermeneutical Body: Kleist and the Discourse of Classical Aesthetics, in: Veronica Kelly, Dorothea von Mücke (Hg.): *Body & Text in the Eighteenth Century*, Stanford, S. 209–226.
- (1998): Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: *Kleist-Jahrbuch 1998*, S. 153–175.
- Schneider, Katja (2016): *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*, München.
- Schuhmann, Klaus (2001): «Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft». Begegnungen

- mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 47 (3), S. 418–432.
- Schulte, Bettina (1988): Paradies und Geschichte. Die Metaphorisierung des Mythos vom Sündenfall im Gespräch «Über das Marionettentheater», in: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen, S. 70–84.
- Schulze, Janine/Traub, Susanne (Hg.) (2003): *Moving Thoughts – Tanzen ist Denken*, Berlin.
- Schunicht, Manfred (1996): «Prinz Friedrich von Homburg» und «Über das Marionettentheater», in: *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Marionette, Patriot, Utopist?* (Modellanalysen: Literatur), Paderborn, S. 46–54.
- Schuster, Tim (2013): *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*, Berlin.
- (2015): What time is it? Wiederholung, Blick und Alterität im Theater Laurent Chétouanes, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 166–178.
- Seeba, Hinrich C. (2013): Geschichte einer Seele. Zum biografischen Ansatz des Sprachproblems bei Kleist, in: Dieter Sevin, Christoph Zeller (Hg.): *Heinrich von Kleist: Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance*, Berlin, Boston, S. 35–44.
- Sembdner, Helmut (1967): Nachwort, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 221–226.
- (1984): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Nachwort zu einer Sammlung von Studien und Interpretationen, in: *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, München, Wien, 2. Auflage, S. 143–148.
- Siebert, Eberhard (1996): Iffland, nationale Gesinnung und Puppenspiel. Zum Verständnis von Kleists Text «Über das Marionettentheater», in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1996*, S. 70–78.
- (2011): Iffland, nationale Gesinnung und Puppenspiel. Zum Verständnis von Kleists Text «Über das Marionettentheater», in: *Kleistiana Collecta. Aufsätze – Vorträge – Rezensionen, 1977 bis 2010* (Heilbronner Kleist-Studien 6), Heilbronn, S. 167–176.
- Siegmund, Gerald (2004a): William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 9–80.
- (Hg.) (2004b): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin.
 - (2011): Of monsters and puppets. William Forsythe's work after the «Robert Scott Complex», in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, London, New York, S. 20–37.
- Silz, Walter (1961): Über das Marionettentheater, in: *Heinrich von Kleist. Studies in his Works and Literary Character*, Philadelphia, S. 69–85.
- (1967): Die Mythe von den Marionetten, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 99–111.
- Simons, Oliver (1996): Ein musikalisches Marionettentheater oder das Rauschen in Kleists «Cäcilien»-Erzählung, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2003*, S. 280–295.
- Skrotzki, Ditmar (1971): Das Erröten, die «gebrechliche Einrichtung der Welt» und das

- «Marionettentheater», in: *Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists* (Marburger Beiträge zur Germanistik 37), Marburg, S. 154–170.
- Smith, Brittain (1992): Pas de deux. Doing the Dialogic Dance in Kleist's Fictitious Conversation «About the Puppet Theater», in: Kevin L. Cope (Hg.): *Compendious Conversations. The Method of Dialogue in the Early Enlightenment* (Anglo-amerikanische Studien 4), Frankfurt a. M., S. 368–381.
- Söffner, Jan (2014): Lüge – Finte – Fiktion. Die zwei Gesten des fechtenden Bären in Kleists «Marionettentheater», in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*, München, S. 135–146.
- Spreng, Eberhard (Hg.) (2007): *Nahaufnahme Stéphane Braunschweig*, Berlin.
- Steig, Reinhold (1901): *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin, Stuttgart.
- Steiner, Jacob (1967): Das Motiv der Puppe bei Rilke, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 132–170.
- Strelka, Alexandra (1997): Mystical Marionettes. Kleist's Shift in his Teleological View in «Über das Marionettentheater», in: Karlheinz F. Auckenthaler et al. (Hg.): *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*, Tübingen, S. 37–46.
- Takagi, Shigemitsu (2005): Der Automat. Die Macht der Zweideutigkeit, in: *Neue Beiträge zur Germanistik* 4 (6), S. 52–69.
- Taler, Laura (2010): Kleist's Puppet Theatre and the Art of Tango, in: Christoph F. E. Holzhey (Hg.): *Tension/Spannung* (Cultural Inquiry), Berlin, Wien, S. 109–118.
- Tatari, Marita (2015): Ein Tanzfeld, aus dem Theater heraus. Zu Laurent Chétouanes Tanzarbeiten, in: Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Theater 69), Bielefeld, S. 197–211.
- Theisen, Bianca (1996a): *Bogenschluss. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg i. Br.
- (1996b): Comitragedies: Thomas Bernhard's Marionette Theater, in: *Modern Language Notes* 111 (3), S. 533–559.
- (2006): Dancing With Words. Kleist's «Marionette Theatre», in: *Modern Language Notes* 121 (3), S. 522–529.
- Turner, Christina (2007): Es war einmal – eine Erzählung. Narrative Spielarten, in: Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (TanzScripte 10), Bielefeld, S. 32–42.
- (2009): *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* (TanzScripte 16), Bielefeld.
- (2014): Tanzwissenschaft und Kunstdanz – reziprok?, in: Margrit Bischof, Regula Nyfeler (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich, S. 167–178.
- (2015): Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps», in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer»* (TanzScripte 32), Bielefeld, 2. Auflage, S. 53–64.
- Tierney, Hanne (2005): «Über das Marionettentheater». Partly Genius, Wholly Kleist, in:

- Puppetry International. The Puppet in Contemporary Theatre, Film & Media* (18), S. 26–27.
- Tigges, Stefan (2008): Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, S. 9–28.
- Toikkanen, Jarkko (2013): Heinrich von Kleist: «Über das Marionettentheater», in: *The Inter-medial Experience of Horror. Suspended Failures*, Basingstoke, S. 45–59.
- Trapassi, Leonarda (2004): Heinrich von Kleist in literarischer Fiktion der Gegenwart, <http://usuaris.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/trapassi/trapassi1.html>, Zugriff: 2. 6. 2019.
- Van Kerkhoven, Marianne (2007): I/II/III/IIII, www.atwodogscompany.org/en/projects/item/161-i-ii-iii-iiii, Zugriff: 10. 11. 2019.
- Vives, Jean-Michel (1997): «Sur le théâtres de marionnettes», ou pour une théorie de l'acteur «hors sujet», in: Michèle Jung (Hg.): *Lire Kleist aujourd'hui. Actes du colloque franco-allemand organisé à Montpellier les 20, 21, 22 novembre 1996*, Montpellier, S. 88–107.
- Vohland, Ulrich (1976): Entfremdung und Utopie im «Marionettentheater» und in den geschichtsphilosophischen Schriften, in: *Bürgerliche Emanzipation in Heinrich von Kleists Dramen und theoretischen Schriften* (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 142), Frankfurt a. M., S. 126–188.
- Wagner, Meike (2012): Von der «Grazie» zum «Stil». Kleist und die deutsche Puppentheorie in den 1930er Jahren, in: *double. Zeitschrift für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 26 (2), S. 24–27.
- Warstat, Matthias (2014): Theatralität, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, 2. Auflage, S. 382–388.
- Wasserman, Martin (1993): Kleist's «On the Puppet Theatre»: Wisdom from a Taoist Perspective, in: *Germanic Notes and Reviews* 24 (1), S. 19–21.
- Wedler, Hans (2013): No Home on Earth: Suicide in the Narratives of Kleist and David Foster Wallace, in: Jeffrey L. High, Sophia Clark (Hg.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 170), Amsterdam, New York, S. 263–281.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis* (TanzScripte 37), Bielefeld.
- Weigand, Paul (1958): Thomas Mann's «Tonio Kroeger» and Kleist's «Ueber das Marionettentheater», in: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* 12 (1), S. 133–148.
- Weigel, Alexander (1982): König, Polizist, Kasperle ... und Kleist. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, nach bisher unbekanntem Akten, in: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik* 4, S. 253–277.
- (1987): Der Schauspieler als Maschinist – Heinrich von Kleists Schrift «Über das Marionettentheater» und das «Königliche Nationaltheater», in: *Germanistisches Jahrbuch DDR – UVR 1987*, S. 56–78.
- (1988): Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists «Ueber das

- Marionettentheater» und das «Königliche Nationaltheater», in: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, S. 263–280.
- (1989): «Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst». Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810, in: Manfred Wegner (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum*, Köln, S. 20–33.
 - (2000): Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog «Ueber das Marionettentheater», in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2000*, S. 21–114.
 - (2011): Theaternot, Theaterkritik, Theatertraum: Heinrich von Kleist und das Theater seiner Zeit, in: *German Life & Letters. A Quarterly Review* 64 (3), S. 437–454.
 - (2015): Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog «Ueber das Marionettentheater», in: Günther Emig (Hg.): *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Vorträge, Theatertexte, Aufsätze* (Heilbronner Kleist-Studien 13), Heilbronn, S. 13–88.
- Weihe, Richard (2003): Kleist und der Baum der Erkenntnis, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 55 (6), S. 844–847.
- Weiler, Christel (2014): Postdramatisches Theater, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, 2. Auflage, S. 262–265.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen.
- Weiss, Sydna Stern (1980): Kleist and Mathematics: The Non-Euclidian Idea in the Conclusion of the «Marionettentheater» Essay, in: Alexej Ugrinsky (Hg.): *Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies*, Berlin, S. 117–126.
- Weitin, Thomas (2009): Kunstgespräch als Verhandlung von Glaubwürdigkeit: «Über das Marionettentheater», in: *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München, S. 116–120.
- Weitz, Michael (2013): Figuren des Widerstands auf der Bühne des Marionettentheaters. Zum Verhältnis von Moralistik und Manie bei Kleist, in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag. Athener Kleist-Tagung 2011* (Hellenogermanica. Griechische Germanistische Hochschulstudien 3), Frankfurt a. M., S. 131–141.
- Wells, George A. (1985): The Limitations of Knowledge: Kleist's «Über das Marionettentheater», in: *The Modern Language Review* 80, S. 90–96.
- Wetzel, Michael (2014): «Henry Goes to Hard-Boiled Wonderland». Heinrich von Kleists «Über das Marionettentheater» und sein Fortleben in Mamoru Oshii «Ghost in the Shell», in: Anne Fleig et al. (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 204), Freiburg i. Br., Berlin, S. 301–336.
- Wiegmann, Bastian (2009): Von der Mimesis zur Dissimulation – Etienne Lauchery und das Berliner Ballett im Spannungsfeld von Pantomime, Tanz und Ausdruckstheorie, in: Klaus Gerlach (Hg.): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 15), Hannover, S. 259–282.

- Wiese, Benno von (1967): Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller, in: Helmut Sembdner (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, S. 196–220.
- Wieser, Wolfgang (1962): Marionetten und Modelle, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 16 (171), S. 424–431.
- Wilczek, Markus (2013): The Puppet Inside: Reading Stuffing in Heiner Müller's Kleist, in: Jeffrey L. High, Sophia Clark (Hg.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 170), Amsterdam, New York, S. 131–148.
- Wild, Christopher J. (2002): Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: *Kleist-Jahrbuch 2002*, S. 109–141.
- (2003): Prolog: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist* (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 113), Freiburg i. Br., S. 13–64.
- (2013): Figurationen des Unsichtbaren: Kleists Theatralität, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (4), S. 443–464.
- Wilk-Mincu, Barbara (2013): Kunst, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, S. 464–469.
- Williams, Raymond (1974): On High and Popular Culture, in: *New Republic* 171 (21), S. 13–16.
- Winterswyl, Ricarda (1982): Marionette im Spiel. Akteur und Handlung bei Kleist, in: *Blätter für den Deutschlehrer* 26, S. 14–20.
- Woitas, Monika (2004): Salvatore Viganò und die Vision eines romantischen Tanztheaters, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller et al. (Hg.): *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms* (Tanzforschungen. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 6), Würzburg, S. 189–206.
- Wölfel, Kurt (2011): Über das Marionettentheater, in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Erzählungen*, Stuttgart, S. 17–42.
- Wust, Peter (1923): Vom Wesen der historischen Entwicklung, in: *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst* 20 (2), S. 19–39, 179–202.
- Zimmermann, Hans Dieter (1989): *Kleist, die Liebe und der Tod*, Frankfurt a. M.
- Zur Lippe, Rudolf (1981): *Naturbeherrschung am Menschen. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Bd. 1, Frankfurt a. M.
- (2015a): Considering, www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/laurent-chetouane-considering, Zugriff: 19. 9. 2019, [Programmankündigung des HAU Hebbel am Ufer].
- (2015b): VielLeicht. [Programmheft-Text des 16. Festival International de Marionnettes, Neuchâtel, 2015], S. 5.

6 Aufführungsaufzeichnungen

Lenz Rifrazioni: *Über das Marionettentheater. Mostra dei materiali di lavoro del Laboratorio di Ricerca sullo Spazio Scenico* (Mai – Juni 1995); Quelle: Privataarchiv Lenz Fondazione Parma

Laurent Chétouane: *Considering / Accumulations* (Premiere, 21. Mai 2015, HAU1 Hebbel am Ufer, Berlin); Quelle: HAU Hebbel am Ufer

Stéphane Braunschweig: *Sur le théâtre de marionnettes* (2002); Quelle: Archiv des Théâtre National de Strasbourg

7 Abbildungen

- Abb. 1: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Raum I, aufgenommen während einer Kostümprobe mit Schauspielerinnen des ersten Workshops (Monika Thiele und Elisa Cecere). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma. 81
- Abb. 2: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Konzeptskizze der Publikumsbewegung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma. 83
- Abb. 3: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Handzettel mit Angabe der Reihenfolge der vom Publikum zu besuchenden Räume. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma. 83
- Abb. 4: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Handschriftliche Sequenzialisierung der im gleichnamigen Text Heinrich von Kleists verwendeten Adjektive. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma. 85
- Abb. 5: *Über das Marionettentheater* (Lenz Rifrazioni); Maschinell angefertigte Sequenzialisierung der im gleichnamigen Text Heinrich von Kleists verwendeten Adjektive. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Lenz Fondazione Parma. 85
- Abb. 6: Raphaëlle Delaunay und Mikael Marklund in Laurent Chétouanes *Considering / Accumulations*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Benoîte Fanton. 99
- Abb. 7: Jean-Marc Eder in Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes*, aufgenommen am Festival d'Avignon 1994. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Elizabeth Carecchio. 133
- Abb. 8: Jean-Marc Eder in Stéphane Braunschweigs *Sur le théâtre de marionnettes*, aufgenommen am Festival d'Avignon 1994. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Elizabeth Carecchio. 137
- Abb. 9: *Jason et Medée*, Stich von Francesco Bartolozzi (1781). Lizenziert und geteilt unter der CC BY-NC-SA 4.0 Lizenz mit freundlicher Genehmigung von © The Trustees of the British Museum. 141

Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW)

Christian Mächler

Der Drache – Theater als Staatsaffäre

Politische Aufführungsgeschichte der Inszenierung von 1965 am Deutschen Theater in Ostberlin

Band 17. 2018. 304 S., 74 Abb. Geb. CHF 68 / EUR 58. ISBN 978-3-0340-1279-9

Yvonne Schmidt

Ausweitung der Spielzone

Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater

Band 16. 2020. 224 S., 20 Abb. Geb. CHF 44 / EUR 44. ISBN 978-3-0340-1312-3

Alexandra Portmann

«The time is out of joint»

Shakespeares Hamlet in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien

Band 15. 2016. 280 S., 19 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1361-1

Christina Thurner

Tanzkritik

Materialien (1997–2014)

Band 14. 2015. 163 S. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1284-3

Ariane von Graffenried

Dramaturgien der Wirklichkeit

Dokumentarfilme im Theater

Band 13. 2012. 312 S., 8 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-1126-6

Beate Schappach

Aids in Literatur, Theater und Film

Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls

Band 12. 2012. 184 S., 58 Abb. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1122-8

Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.)

Theater und Öffentlichkeit

Theatervermittlung als Problem

Band 11. 2012. 256 S., 10 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1120-4

Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.)

Original und Revival

Geschichts-Schreibung im Tanz

Band 10. 2010. 216 S., 15 Farbbabb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1009-2

Andreas Kotte (Hg.)

Theater im Kasten

Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier
Band 9. 2007. 344 S., 30 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-0876-1

Stefan Hulfeld

Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis

Wie Wissen über Theater entsteht

Band 8. 2007. 442 S. Geb. CHF 68 / EUR 62. ISBN 978-3-0340-0848-8

Karl Gotthilf Kachler (Fotos), Sara Aebi, Regula Brunner (Text)

Antike Theater und Masken

Eine Reise rund um das Mittelmeer. 1400 Bilder auf DVD

Band 7. 2003. 133 S., 126 Farbabb. 1400 Abb. auf DVD Br. CHF 48 / EUR 43.
ISBN 978-3-0340-0565-4

Tobias Hoffmann-Allenspach

Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz

Band 6. 1998. 374 S. Br. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-905312-96-6

Chronos Verlag

Eisengasse 9

CH-8008 Zürich

www.chronos-verlag.ch