

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 angemessene 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 Bühnendaptionen 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, vergegenwärtigt 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 Bühnendaptionen 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 Bühnendaptionen 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 beigegefügteten 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 «eigentlichen» 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 Bühneneditionen 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 beinahe 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. 182 f. Linhardt bezieht sich hier auf Michael Otts Aufsatz «*Einige große Naturszenen*». *Über Kleists Schrifttheater* (vgl. Ott 2003).

47 Vgl. Linhardt 2007, S. 181 f.

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 An eignungen 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.