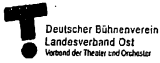


Ein Gemeinschaftsprojekt mit



Deutscher Bühnenverein Landesverband Ost, Ulrich Katzer  
Kleist-Museum Frankfurt (Oder), Wolfgang de Bruyn  
Messe und Veranstaltungen GmbH Frankfurt (Oder), Markus Wieners

Kleist oder Die Ordnung der Welt

Recherchen 57

© 2008 by Autorinnen und Autoren

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit  
Verlagsleiter Harald Müller  
Im Podewil | Klosterstraße 68 – 70 | 10179 Berlin | Germany

[www.theaterderzeit.de](http://www.theaterderzeit.de)

Lektorat: Jana Fröbel  
Gestaltung: Sibyll Wahrig  
Umschlagabbildung: Foto © Holger Herschel  
Bildbearbeitung: AV Tour Berlin  
Druck und Bindung: druckhaus köthen GmbH

Printed in Germany

ISBN 978-3-940737-13-7

# **KLEIST ODER DIE ORDNUNG DER WELT**

Herausgegeben von

Deutscher Bühnenverein Landesverband Ost, Ulrich Katzer

Kleist-Museum Frankfurt (Oder), Wolfgang de Bruyn

Messe und Veranstaltungs GmbH Frankfurt (Oder), Markus Wieners

Redaktion

Barbara Gribnitz, Jochen Kiefer,

Tamina Theiß, Petra Thöring, Florian Vogel

**Theater der Zeit**

Recherchen 57

## EIN RHETORISCHER REGIEANSATZ NACH HEINRICH VON KLEIST

Kleists Dramenpersonal bevölkert bis zum heutigen Tag die Bühnenvelt. Der Dorfrichter Adam, Penthesilea, das Käthchen von Heilbronn oder Prinz Friedrich von Homburg gehören zu den bedeutendsten Figuren der deutschen Dramenliteratur. Neben sie könnte man auch die markanten Figuren des kleistschen Erzählwerks stellen, wie etwa Michael Kohlhaas, die Marquise von O..., die jugendliche Toni und den »fürchterlichen alten Neger« Congo Hoanga aus der VERLOBUNG IN ST. DOMINGO oder Elvire und Nicolo aus dem FINDLING.

Den meisten dieser Figuren hat Kleist bereits Gestalt, Gesicht und Charakter in seinen Werken gegeben, als er vom 12. bis 15. Dezember 1810 in seiner täglich erscheinenden Zeitung *Berliner Abendblätter*, in Fortsetzung und jeweils vermischt mit neuesten Nachrichten aus Politik und Kultur, einen seiner wichtigsten Essays veröffentlicht: ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER. Kleist hat zehn Jahre zuvor verschiedene Fächer in Frankfurt an der Oder studiert, darunter auch Mathematik, fühlt sich inzwischen ganz als Dichter, doch arbeitet er nun auch als philosophischer Essayist. Im Aufsatz über das Marionettentheater haben wir es also mit dem anderen Kleist, dem Theoretiker und Denker zu tun, den wir genauso ernst nehmen können wie den Dichter. Kleist lässt seine Leser teilhaben an Klärungsprozessen zu Fragen, die ihn umtreiben und auch als Bühnenautor beschäftigen. Im MARIONETTENTHEATER widmet er sich einer Fragestellung, die man je nach Theoriezusammenhang zunächst einmal ganz allgemein als Charakter-, Persönlichkeits-, Subjekts- oder Individualitätsproblematik bezeichnen kann. Damit ruft Kleist ein großes Thema seiner Zeit auf und stellt zugleich die Frage, wie die Kunst damit umzugehen habe.

Eine erste Antwort gab er schon wenig zuvor, am 6. November 1810, ebenfalls in den *Berliner Abendblättern*. Er kritisiert im »Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler« das bei Künstlern seiner Zeit übliche jahrelange Bemühen, die Werke großer Meister zu »kopieren«. »Unerbittlich und unrettbar« müsse dabei doch »die Phantasie« in den »jungen Gemütern« zu »Grund und Boden gehen«. Kleist setzt ein emphatisch vorgetragenes Ursprünglichkeits-, Individualitäts- und Expressivitätspostulat dagegen: »Denn die Aufgabe, Himmel und Erde!

ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen!«

Was bedeutet dies für die Bühnenkunst? Sie ist herausgefordert, mit ihren Mitteln etwas Vergleichbares hervorzubringen. Was auf der Bühne als »Eigenstes und Innerstes« zum Vorschein kommen könnte, ja müsste, drückt Kleist im MARIONETTENTHEATER mit dem Begriff »Grazie« aus. Der Berichterstatter des Marionettentheateraufsatzes erzählt zunächst von einem Gespräch mit dem »ersten Tänzer der Oper«, den er bei einem Marionettenspiel getroffen habe:

Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte. Diesen Umstand konnte ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können.

Kann uns ein menschlicher Darsteller auf den Bühnen dieser Welt je soviel eine ursprüngliche, als ästhetisch befriedigend empfundene Grazie vor Augen stellen? Kleists Berichterstatter will uns mit seiner im weiteren Verlauf des Essays erzählten Geschichte vom badenden Jüngling Anlass zur Skepsis geben:

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehen, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welche Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er

hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: – Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von Lieblichkeit in ihm zu entdecken.

Hier wird der Geist zum Widersacher der Seele und die Sozialität des Menschen zum Widersacher der Eigentlichkeit des Ichs: Ein vom reflektierenden Bewusstsein ausgelöst (kulturell induzierter) Gegenreflex, die Scham, stellt sich der vorreflektorischen Seelenspontaneität entgegen, und am Ende geht jene Grazie verloren, die dem paradiesischen »Stand der Unschuld«, wie Kleist sagt, gleichkäme. Sein Berichterstatter im Text bestätigt, dass er sehr wohl wisse, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet«. Die beiden Gesprächspartner des MARIONETTENTHEATERS denken am Ende über entsprechende Schlussfolgerungen nach. Je »dunkler und schwächer« in der »organischen Welt die Reflexion« wird, bemerkt der Tanzexperte, desto »strahlender und herrschender« tritt »die Grazie« hervor. Und erst nach einem »Durchgang durch das Unendliche« wird deutlich, »daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott«.

Beda Allemann hat in seinem grundlegenden Beitrag zum MARIONETTENTHEATER (KLEIST JAHRBUCH 1981/82) die Möglichkeit einer Übertragbarkeit der von Kleist in den Raum gestellten Tanztheorie auf andere Künste bejaht. »Es versteht sich beinahe von selbst«, schreibt Allemann,

daß diese Bewegung, wörtlich genommen als »der Weg der Seele des Tänzers«, in die anderen 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. (S. 61)

Im Sinne Kleists kann dies allerdings nicht umstandslos heißen, dass bei einem Transfer aufs Schauspiel die menschlichen Bühnenakteure, Tänzer, Sänger oder Schauspieler, zu vergleichbar absoluten, an einem bestimmten Punkt »mathematisch« perfekten Darstellungsergebnissen wie Marionetten kommen können. Einem Menschen ist es »schlechthin unmöglich«, den »Gliedermann darin auch nur zu erreichen«. Menschen ist der Durchgang durchs Unendliche verwehrt, und sie müssen sich mit Näherungen (Annäherungen) und den stets restdefizienten Ergebnissen ihrer konkreten Darstellungskunst abfinden. Der Tanzexperte im Text des MARIONETTENTHEATERS kann sich deshalb zwar über die »Ziererei« und die »Mißgriffe« im zeitgenössischen Ballett mokieren, muss aber konzedieren, dass dies »unvermeidlich« sei, »seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt«. Trotzdem bleibt das Erreichen von Grazie, wenn auch nur als unerreichbare Idee, ein menschliches Ziel.

Der in seiner Jugend als Militärskadett mit den mathematisch-physikalischen Grundlagen der Ballistik vertraut gemachte Kleist lässt seinen Tanzexperten die unerreichbare Perfektion des Marionettentanzes als mechanisches Wunder folgendermaßen darstellen:

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmischer Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Aus all dem resultieren notwendig bestimmte Bewegungsabläufe:

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Der Puppenspieler (»Maschinist«) wird hier allerdings vor ein ganz bestimmtes Problem gestellt:

Dagegen wäre die Linie wieder, von einer andern Seite etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.

Unter Anleitung von Paul de Man (ALLEGORIES OF READING, 1979) hat eine ganze Generation poststrukturalistischer Literaturwissenschaftler diese Stelle aus Kleists Marionettentheateraufsatz und mit ihr die Tanzmetapher als Schlüssel zum Verständnis von literarischen Texten genommen. Auch Beda Allemann schlägt dies in dem oben zitierten Artikel vor.

Welchen Zugang findet der Rhetoriker mit Blick auf das Theater? Zunächst eine Vorbemerkung: Die wichtigste, weil systematisch richtungweisende Definition des rhetorischen Verfahrens findet sich in Platons PHAIDROS. Platon definiert die Rhetorik als Psychagogie, das heißt als Seelenleitung. Der rhetorische Vorgang besteht demnach darin, dass es zwei Partner gibt, von denen einer den anderen lenkend beeinflusst. Als Struktur erkennen wir die hierbei vorausgesetzte Grundkonstellation auch im Verhältnis von Maschinist und Tänzer auf Kleists Marionettenbühne. Freilich findet hier die Beeinflussung mechanisch-physisch statt. Wenn man dieselbe Konstellation auf das Regietheater des Schauspiels überträgt, wie im Folgenden beabsichtigt, kann es natürlich nur um kommunikative Interaktion und rein kognitiv verankerte Prozesse der Beeinflussung gehen.

Bei einem solchen Transfer auf die Regiearbeit des Schauspiels stellt sich die Frage, inwieweit Kleists Überlegungen weiter gedacht werden können und ob sich aus ihnen produktive Regeln für die Arbeit des Regisseurs ableiten lassen, ohne zugleich ein mechanistisches Modell nach Art des Puppentheaters vorzusehen. Anders gesagt: Wie könnte ein Regiekonzept aus dem Denkansatz Kleists heraus entwickelt werden? Der Marionettentheateraufsatz gibt dazu nur einige wenige Hinweise. Insofern kann es nicht um eine umfassende Regietheorie gehen, sondern nur um Hinweise aus dem Geiste Kleists. Sie sollen im Folgenden in fünf Regieregeln gefasst werden.

1. Stelle die Idee der Grazie in den Mittelpunkt der Regiearbeit. Suche und finde sie im Drama und bei deinen Schauspielern. Was heißt »Gra-

zie« im Kontext der virtuellen Bühnenwelt des Theaters? Wir müssen im Sinne unseres Vorhabens die Idee Kleists weiter verallgemeinern, weg von der bloßen Vorstellung einmalig schönen Körperausdrucks. In Fortschreibung des kleistschen Gedankens wollen wir unter Grazie die Darstellung eines ästhetisch vermittelten Zu-sich-Kommens der Figuren auf der Bühne verstehen, was sich dann durchaus auch auf Kleists Idee der Körpergrazie beziehen kann. Mit diesem Zu-sich-Kommen ist eine vom Dramentext und von den Mitwirkenden zugleich diktierte Eigentlichkeitsvorstellung verbunden, die uns über psychologische Konzepte wie Authentizität oder Natürlichkeit hinausführt.

Geht man noch einen Schritt weiter, abstrahiert von Kleists konkretem Konzept der Grazie, generalisiert den zugrundeliegenden Vorgang und formuliert ein allgemeines Prinzip, dann kann man davon sprechen, dass dem Regisseur hier im Kern aufgegeben ist, eine integrative und durchgängig leitende Zentralperspektive für die eigene Regiearbeit zu finden (Fluchtpunktpostulat); im Sinne Kleist könnte es sich dabei natürlich dann auch um die leitende Idee der Grazie handeln.

2. Konzentriere dich auf den »Schwerpunkt« der Dramatis Personae. Suche und finde den Schwerpunkt jeder Figur des Dramentextes. Wir erinnern uns: Kleists Tanzexperte im MARIONETTENTHEATER sagte, »jede Bewegung« habe »einen Schwerpunkt« und für den Lenker der Figuren sei es »genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren«. Beim Übertrag dieses Ansatzes auf die Bühnenregie ergeben sich mehrere Arbeitsaufträge für den Regisseur. Er hat als Ziel seines Bemühens eine theatralische »Bewegung«, das heißt ein Theaterereignis zu erzeugen. Dies kann ihm in idealer Weise gelingen, wenn er gemäß Kleist vom innersten (gedanklichen oder konzeptionellen) Kern derjenigen Dramatis Personae ausgeht, die den dramatischen Bewegungsvorgang tragen. In einem ersten Schritt muss der Regisseur dazu das literarisch vorliegende Drama befragen. Gegenstand der Analyse ist das Hineinfinden in den ideellen Kern aller im Dramentext literarisch gestalteten Figuren, die später als theatralische Personen auf der Bühne stehen sollen. Die analytische Frage lautet hier: Worin besteht der Schwerpunkt »in dem Innern der Figur« des jeweiligen Dramas? Die Antworten können verschieden ausfallen, je nachdem, worauf das Augenmerk gerichtet ist: auf psychologische, moralische, ideologisch-philosophische oder soziale Charakteristiken und Konfigurationen, die den innersten Schwerpunkt einer Dramatis Persona konstituieren. Die Forschung hat schon länger beobachtet, dass Kleist bei einigen seiner eigenen literarischen Figuren, wie etwa dem Käthchen von Heilbronn oder dem Prinzen von Hom-



burg, sein Konzept des »Schwerpunkts« selbst beinahe ideal umgesetzt hat, indem er sie mit traumwandlerischer Sicherheit aus diesem personalen Schwerpunkt heraus im Drama agieren lässt. Will man diesen Aspekt der Regiearbeit generalisieren, dann kann man von einem Arbeitsschritt des Hineinfindens in die personalen »Logiken« und die Figurenprofile des Dramenpersonals sprechen (Profilpostulat).

3. Konzentriere dich auch auf den »Schwerpunkt« deiner Bühnenakteure. Suche und finde ihn bei jedem Einzelnen, der am Theaterereignis mitwirkt. Nach der Analyse des Dramenpersonals muss sich der Regisseur auch der Analyse seines konkreten Bühnenpersonals zuwenden. Hier geht es insbesondere um die zur Verfügung stehenden Schauspieler, aber auch um die weiteren künstlerischen Mitarbeiter. Hier gilt in anderer Weise Kleists Regel: Suche den »Schwerpunkt; es wäre genug diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren«. Der Regisseur muss nämlich auf dieser Ebene seiner Arbeit eine Doppelperspektive einnehmen. Er muss den Schwerpunkt der literarischen Figur auf der einen Seite mit den ganz persönlichen »Schwerpunkten« (sprich Charakteristiken) seiner Theatermitarbeiter auf der anderen Seite harmonisieren. Konkret heißt dies etwa, bei der Rollenbesetzung den richtigen Typ oder aber beim Schauspieler seinen ureigenen Persönlichkeitskern zu finden und ihn dann aus diesem Persönlichkeitskern heraus agieren zu lassen (generalisiert: Persönlichkeitspostulat).

4. Konzentriere dich immer auch auf den »Schwerpunkt« des gesamten Dramas. Suche und finde ihn im vorliegenden Stück. Natürlich kann der Regisseur bei seinen Analysen und den daraus resultierenden Regiekonzeptionen nicht nur von einer atomistischen Betrachtung der Dramatis Personae ausgehen. Er muss das jeweils in literarischer Form vorliegende Drama stets als ganzheitliches Angebot des Autors untersuchen, das er dann als Regisseur in ein theatrales Inszenierungsereignis zu überführen hat. Dabei kann das natürliche Spannungsverhältnis von Literatur und Theater recht fruchtbar sein. Die Suche nach Kleists »Schwerpunkt«, aus dessen Mitte heraus der Regisseur seine ganze Inszenierung lenkt, gestaltet sich hier mithin recht komplex und kommt auch auf dieser Ebene nicht ohne Doppelperspektive aus. Die Dramenanalyse hat nämlich einerseits mit Sorgfalt aufzuklären, worin der gedankliche und ästhetische Schwerpunkt des gesamten Dramas zu finden ist, worin seine Ordnungen liegen und woraus seine Appelle an die Adressaten bestehen; je nach Fokus können auch hier wieder verschiedene Antworten gefunden werden, ohne dem Text Unrecht zu tun.

Andererseits aber wird jeder Regisseur auch sein eigenes Anliegen ins Spiel bringen wollen. Damit wäre ein zweiter Gesamtschwerpunkt definiert: Ursprünglich dramatische sowie theatralisch neue Ordnungskonzepte, die aber mit Kleist immer als innerste Schwerpunkte aufzufassen sind, können also in einen produktiven Konflikt treten. Der Arbeitsauftrag besteht hier nun darin, beide Schwerpunkte in Kongruenz zu bringen. Am Ende wird das Theaterereignis nämlich nur dann als gelungen empfunden, wenn die zwei Schwerpunkte (Dramenschwerpunkt und Regieschwerpunkt) Hand in Hand gehen. Eine Generalisierung dieses Arbeitsschrittes hätte auf den Aspekt des Bedeutungskerns abzuheben, der als Appell ans Publikum gehen soll (Botschaftspostulat).

5. Stell dich ganz und gar auf das Drama und deine Schauspieler ein. Diese Regieregel könnte man auch die Tanzregel nennen. Sie ergibt sich aus Kleists bereits zitierter Vorstellung vom »Geheimnisvollen«, jener Bewegungslinie im Bühnengeschehen, die eine unvermeidliche Folge der Impulsgebung aus Schwerpunkten heraus ist. Die letztlich beim Theaterereignis zu beobachtende Bewegungslinie wäre im Sinne Kleists »nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*«, und mit Kleist sollte man sicher sein, dass sie nicht »anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*«. Sollte also jeder Regisseur am Beginn der Regiearbeit erst einmal mit seinen Schauspielern tanzen? Warum nicht? Aber natürlich steht hier der Tanz nur als Metapher zur Verhandlung. Was ist gemeint? Kleist formuliert mit der Tanzmetapher letztlich eine methodische Gelingensbedingung. Die Lenkung der Figuren gelingt, wenn sich der Lenker mit seiner ganzen Seele, seinem ganzen Denken und Fühlen in den jeweiligen Schwerpunkt seiner Mitspieler und seines ästhetischen Objekts versenkt. Aufs Theater übertragen: Das Theaterereignis kann nur dann wirklich gelingen, wenn sich der Regisseur zuvor ganz und gar in den Schwerpunkt des Dramas, in den Schwerpunkt des Theaterereignisses und in die Schwerpunkte seiner künstlerischen Mitarbeiter hineinversenkt hat (generalisiert: Tuningpostulat). Hier werden vom Regisseur bestimmte Kompetenzen verlangt: analytische und imaginative Kompetenzen, aber auch empathische und rationale Kompetenzen. Lenkung des Geschehens verlangt also zuallererst einmal Hineinversetzen, Hineinverstehen und Hineinfühlen. Niemals sonst kann der Schwerpunkt gefunden werden.