



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Figuren des (Un-)Menschlichen zwischen Kunst und Natur
Zur Entwicklung von Puppen als Ideal- und Schreckensfiguren
im Ballett ausgehend von E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann
(1816) und Nussknacker und Mausekönig (1816)

verfasst von | submitted by
Jennifer Rotter BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Theresa Eisele B.A. B.A. M.A.

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Methode und Vorüberlegungen	5
2.1. Anliegen der Historischen Anthropologie nach Jacob Tanner	5
2.2. Die ‚menschliche Natur‘ als Unterfangen der Unbegrifflichkeit	7
2.3. Mythos Mensch als Schöpfung und Schöpfer	12
3. Schauspiel, Körper, Puppe – Ein Schlaglicht auf theatrale Zusammenhänge	17
4. Literarische Kontexte – Puppenfiguren bei E.T.A. Hoffmann.....	24
4.1. Die Romantik als Zeit der Automaten	24
4.2. Der Sandmann und die unheimliche Olimpia	26
4.3. Der märchenhafte Nussknacker.....	32
4.4. Zwischenfazit	39
5. Tanzende Puppen im Ballett	44
5.1. Das Menschenbild im Ballett der Romantik	44
5.2. Coppélia	51
5.3. Der Nussknacker	54
6. Körper in Inszenierung	58
6.1. Puppe und Emanzipation	59
6.1.1. <i>COPPÉLIA</i> (2011)	59
6.1.2. <i>COPPEL-I.A</i> (2022).....	65
6.2. Traum und Alptraum der erwachenden Frau	69
6.2.1. <i>NUTCRACKER AND MOUSE KING</i> (2018)	69
6.2.2. <i>Jolante und der Nussknacker</i> (2022)	74
6.3. Schlusswort.....	78
7. Conclusio und Ausblick - Puppen von heute	80
8. Quellenverzeichnis.....	83
8.1. Primärliteratur	83
8.2. Sekundärliteratur	83
8.3. Filmverzeichnis	85
9. Anhang.....	86
9.1. Abstract (Deutsch).....	86
9.2. Abstract (English)	87

1. Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich mich mit medialen Repräsentationen des künstlich geschaffenen Menschen als Figur und plot device auseinandersetzen. Fokussiert sind Puppenfiguren, durch welche Spannungsfelder, die einerseits das Verhältnis von Mensch und Maschine, andererseits das Verhältnis von Mensch und Natur in Reflexion setzen, betrachtet werden sollen. Die übergeordnete Fragestellung, die dabei verfolgt wird, ist, wie in der Figur der Puppe der Mensch reflektiert wird.

Die Erschaffung künstlichen Lebens in Fiktion und Realität scheint ein wesentliches Bestreben und Anliegen für den Menschen zu sein. Narrative und Motive variieren dabei: Die Kreatur erscheint als Objekt der Begierde, als Rivale, ist Hoffnungsträger oder Auslöser des Untergangs. Aufgezeigt ist damit auch ein Spektrum von Hoffnungen und Befürchtungen um technologische Entwicklungen. Es scheint, als bräuchte es diese Narrative der Figur des Anderen, mit denen sich der Mensch als Wesen hinterfragen kann. Sie veranschaulichen Potenziale und Limitationen, die ihm zu eigen sind.

In diesem Sinne geht es in der Arbeit um die Konzeptionen von ‚Künstlichkeit‘, ‚Natürlichkeit‘ und ‚Menschlichkeit‘. In diesem Diskurs erscheint die Figur des Schauspielers als metaphorische Fläche der Austragung spannend. Zur Frage wird, wie die Art der ‚Menschendarstellung‘ auf ihren Gegenstand reflektiert. Die Vorstellungen dessen, was ein Schauspieler leisten soll und kann, variieren. Es entwickeln sich verschiedene Schauspielstile, die sich Zeiten, Genres und deren medialen Formen anpassen. ‚Natürlichkeit‘ ist in diesem Rahmen ein Konzept, das sich innerhalb dieser Dynamiken hinterfragen lässt. Der Schauspieler mag selbst als puppenähnliches Wesen verstanden werden oder in seiner Menschlichkeit strikt von der Form der Marionette abgegrenzt sein. Diese großen theoretischen Komplexe möchten einleitend in den ersten beiden Kapiteln der Arbeit umrissen werden. Kapitel 2 möchte dabei auf zentrale Begrifflichkeiten und Diskurse um diese eingehen. Vorgestellt wird dabei als erstes die gewählte Methode der Historischen Anthropologie nach Jacob Tanner. Beschrieben ist damit die Frage nach Menschenbildern und deren Konstruktion über und Reflexion durch Kulturtechniken innerhalb einer Gesellschaft. Damit einher geht die Besprechung um den Naturbegriff und verschiedene Bestrebungen, den Menschen zu diesem ins Verhältnis zu setzen. Angeschlossen wird dort noch mit einem Überblick über Schöpfungsmythen und die darin enthaltene frühe Rezeption des Puppenmotives. Kapitel 3 setzt fort, um Konzepte von Schauspiel, Körper und Puppe zusammenzuführen. Körper werden hier als Material der Kunst verstanden, die medial

zugänglich werden und gesellschaftlichen Normen unterlegt sind. Auch im Schauspiel wird mit diesem gespielt. Kunst und Natur werden in der Durchsetzung des Veristischen Schauspielstils diskursiv aufeinander bezogen, wie durch Gerda Baumbach ausgeführt wurde. Schließlich gilt es, die Puppe als Akteur im theatralen Gefüge zu befragen.

Nachdem in den ersten Kapiteln der Arbeit diese Konzeptionen eingeordnet wurden, möchte sich konkreten Beispielen zugewendet werden. Die ausgewählten Werke dieser Arbeit sind dabei die Erzählungen *Der Sandmann* (1816) und *Nußknacker und Mausekönig* (1816) des Autors E.T.A. Hoffmann. Mit diesen setzt die Untersuchung des Puppenmotivs in der kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik an. Diese historische Strömung ist dabei spezifisch hervorzuheben. Nicht nur ob der immensen Popularität, welche der Diskurs um künstliche Menschen in ihr erfahren hatte, sondern auch auf Grund der kulturellen und künstlerischen Prägung, die bis heute nachwirkt. Demnach möchte die Rezeption der Figuren Olimpia und Nusknacker spezifisch betrachtet werden. Dies erscheint als spannend, ist die eine im Diskurs um das Unheimliche verortet, die andere einem Kunstmärchen zugehörig. Diese ästhetische Unterscheidung weitet sich aus auf die Frage, wie in den genannten Puppenfiguren Ideal- und Schreckensbilder von Weiblichkeit und Männlichkeit reflektiert werden. Das Interesse an dieser Frage bestätigt sich im Fortleben der Figuren durch den Medienwechsel ins Ballett. Beide Erzählungen wurden als solches adaptiert, wodurch narrative Änderungen vorgenommen wurden, die die Figuren neu perspektivieren.

Die Entwicklung der Puppenfiguren möchte anhand der ausgewählten Beispiele in einem Dreischritt nachverfolgt werden. Kapitel 4 setzt hier an mit den literarischen Kontexten der Texte Hoffmanns und erörtert verschiedene Interpretationsansätze um die Funktionalität der Puppe in der Erzählung. Kapitel 5 fährt fort mit dem Moment des Medienwechsels und der Adaption als Ballett. Hier möchten die Konzeptionen der Ballette *Coppélia* (1870) und *Der Nusknacker* (1892) vorgestellt werden. Unter Berücksichtigung der historischen Kontexte wird die Entwicklung des Balletts nachverfolgt, die in den Puppenfiguren ein metareflexives Moment gefunden haben. Mit diesen Erkenntnissen richtet sich Kapitel 6 an ausgewählte zeitgenössische Inszenierungen der Ballette und holt die Besprechung in die Gegenwart. Was zuvor in der Theorie etabliert wurde, wird hier an konkreten Umsetzungen hinterfragt. Mit welchen Interessen werden die historischen Stoffe hier auf die Bühne gebracht? In den Fokus rücken dabei die physisch konkreten Puppenkörper auf der Bühne. Wie werden Puppen performt und welche Konstruktionen von Natürlichkeit und Künstlichkeit werden in diesen Darstellungen bestätigt oder unterlaufen? Sind dabei genderspezifische Tendenzen

festzustellen, die männliche und weibliche Figuren in den Kontext spezifischer Diskurse setzen?

2. Methode und Vorüberlegungen

Zu Beginn der Arbeit möchte ich in diesem ersten Kapitel wesentliche Vorüberlegungen und theoretische Rahmungen der Arbeit darlegen. So soll zunächst der methodische Ansatz der Historischen Anthropologie skizziert werden. Unter dieser Perspektivierung möchten folgend Diskurse um den Naturbegriff und Schöpfungsmythen aufgegriffen und darin das Narrativ des Künstlichen vorbereitet werden.

2.1. Anliegen der Historischen Anthropologie nach Jacob Tanner

Mein primärer Ansatzpunkt zur Darlegung der Methode ist Jacob Tanners Aufsatz *Historische Anthropologie*. In diesem vollzieht der Autor die Genese dieses interdisziplinären Ansatzes nach und definiert Forschungsfelder und Fragestellungen.

So beschreibt Tanner die Historische Anthropologie als eine Perspektivierung, die die Historizität des Menschen fokussiert. Sie nimmt Abstand von der Vorstellung des Menschen als unveränderliches Wesen und fragt nach variablen Wissensformen, durch die dieser bedingt ist. Für Tanner zeichnen sich drei Bezugspunkte der Analyse ab. Ein erster bestünde in den Repräsentationen von Menschen, der zweite in der Betrachtung des Wandels von sozialen Praktiken und Kulturtechniken, der dritte schließlich in den jeweiligen (historisch bedingten) Vorstellungen von Natur/Natur des Menschen. Die Historische Anthropologie ist als interdisziplinärer Ansatz zu verstehen, der ethnographische, psychologische, soziologische, geographische und wirtschaftshistorische Ansätze zusammenzieht. Geformt ist dieser durch das Bewusstsein, dass Anthropologie und Geschichte „notwendiger Weise wechselseitig aufeinander bezogen sind“. Daraus ergäbe sich ein Pleonasmus. Anthropologie müsse sich als historisch begreifen, um wirksam zu sein.¹

Tanner eröffnet folgend zwei Bezüge als Forschungsfelder. Im von ihm beschriebenen ersten Ansatz rücken Themen in den Vordergrund, die er als grundlegend körpernah und naturbezogen charakterisiert. Unter diesen listet er Sexualität, Geburt, Krankheit, Sterben, Ernährung, Kleidung, Wohnen, Technik und Arbeit. Er hält aber auch fest, dass Symbolwelten und Medialität in diesem Ansatz ausgespart bleiben und in die Verantwortung der Disziplin Geschichte delegiert werden. Der zweite Ansatz ginge demnach darüber hinaus, indem das Interesse an der Historizität des Menschen zentriert wird.²

¹ Vgl. Tanner, Jakob: „Historische Anthropologie“, In: Docupedia-Zeitgeschichte, 03.01.2012, http://docupedia.de/zg/tanner_historische_anthropologie_v1_de_2012, Letzter Zugriff: 2.12.2024, S. 2-3.

² Vgl. Tanner: „Historische Anthropologie“, S. 4.

Rückt ‚der Mensch‘ in das Zentrum der Forschung, ist ein gefährliches Terrain an Bedeutungen beschritten. So mahnt Tanner:

Dabei gilt es, das Studium des Menschen vor einem häufig auftretenden zweifachen Kurzschluss zu schützen: So ist weder die Annahme eines autonomen, kohärenten, seiner selbst mächtigen Individuums zutreffend, noch darf vorausgesetzt werden, dass gesellschaftliche Effekte und politische Konsequenzen sich hinreichend aus den Intentionen und Motiven handelnder Menschen heraus erklären lassen. Vielmehr wird das ‚Subjekt‘ im wörtlichen Sinne als doppelt ambivalent begriffen: einerseits als das ‚Zugrundeliegende‘, ohne dessen Wollen und Handeln das Soziale und die Kultur unzugänglich bleiben, andererseits als das ‚Unterworfene‘, das sich in vorgegebene Strukturen einfügen muss. Menschen eignen sich in sozialen Kommunikations- und Interaktionsbeziehungen immer wieder kulturelle Konstruktionsweisen der Wirklichkeit an und erfinden sich darin neu; gleichzeitig repräsentieren und drücken sie etwas aus, das ihnen und ihren Handlungsmöglichkeiten und -fähigkeiten (agency) vorausgeht.³

Die Frage nach der ‚Natur des Menschen‘ ist nicht unbelastet. In Bezug auf Jürgen Habermas wird der Mensch nicht bestimmt durch Natur wahrgenommen, sondern über den Instinkt; er wird zum Produkt einer sozio-kulturellen Konstruktion. Eine Reflexion ist damit immer vor dem Hintergrund der Gesellschaft situiert, in der diese entsteht. Kultur wird hierbei als Summe aller symbolischen und materiellen Artefakte verstanden. Die Frage nach dem Menschen ergänzt sich darob um die Frage, wie dieser mit seiner Umwelt in Interaktion tritt und sich Kultur aneignet. Die Wesensbestimmung des Menschen erweist sich allerdings als sperrig. Hinter Begrifflichkeiten wie *Wandel des Beständigen* und *Zeitlichkeit des Menschen* markiert sich ein Bewusstsein für die Dynamik, die die Kategorisierung mit sich bringt. Eine Verschiebung erwirkt der Philosoph Hans Blumenberg, der die Möglichkeit statt der Wesenhaftigkeit des Menschen in den Fokus setzt. Damit fällt der Blick auf Prozesse, die hintergründig die Konstruktionen von ‚Mensch‘ hervorbringen: historische Wissensformen, Vergesellschaftlichung, Produzieren des Sozialen.⁴ Das zentrale Anliegen der Historischen Anthropologie beschreibt Tanner demnach folgend:

Genau diese Beobachtungsperspektive legt die für die Historische Anthropologie zentrale Frage nahe, wie Menschen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten und medialen Konstellationen in ein reflexives Selbstverhältnis geraten, das es ihnen ermöglicht, sich in einer spezifischen Weise als handelnde, denkende und fühlende Subjekte zu verstehen und sich immer wieder neu zu ‚erfinden‘.⁵

Schließlich führt Tanner die Historische Anthropologie auf drei wesentliche Formen der Fragestellung zusammen. Die erste beschreibt dabei den Fragenkomplex, der auf „sich verändernde diskursive, ikonische Formen und mediale Bedingungen menschlicher

³ Tanner: „Historische Anthropologie“, S. 5.

⁴ Vgl. Ebda, S. 5-6.

⁵ Ebda, S. 6.

Selbstbeschreibung sowie Wandel von Menschenbildern“ abzielt. Hierbei ginge es gleichenteils um Selbst- und Fremdbilder, die eine Abgrenzung des Menschen zu konstruierten Gegenpolen erlauben, sowie um Klassifikationssysteme und emotionale Identifikationsfiguren. Fragestellung zwei zielt auf „soziale Praktiken, kommunikative Interaktionsmuster, symbolische Formen und Machtbeziehungen, durch die das Gesellschaftliche der Menschen strukturiert und reguliert wird“. Ein dritter Ansatz fokussiert die „Geschichtlichkeit der ‚menschlichen Natur‘“.⁶

2.2. Die ‚menschliche Natur‘ als Unterfangen der Unbegrifflichkeit

Im Rahmen einer Untersuchung erfolgt innerhalb der ersten Schritte oftmals eine Definition deren Gegenstände. Wie bereits im Text angedeutet, steht die Historische Anthropologie der Frage nach einer definierten Wesenhaftigkeit des Menschen kritisch gegenüber. ‚Der Mensch‘ als derartig Singuläres ist nicht definierbar. „Der Mensch ist exzentrisch, statt zentriert; er ist künstlich von Natur: er ist sich selbst und den anderen eine offene Frage, die keine geschlossene, definitive Antwort finden kann.“⁷ So schreibt Dietmar Kamper. Der Begriff Mensch an sich lässt sich allerdings kategorisieren. Mensch ist ein Name, hält Kamper fest, der zum Zwecke der Selbstmedistbezüglichkeit funktionalisiert wird. Die selbstbezügliche Namensgebung erzeugt eine Grenzziehung. Gegenüber dem Selbst steht das Andere, von Kamper an dieser Stelle als Un-Menschen, Tiere, Barbaren oder Fremden besetzt. Auch wenn seit Erwirkung der Menschenrechte 1776 rechtlich alle Menschen unter „Menschen“, „Menschheit“ und „Menschlichkeit“ anerkannt sein sollten, nimmt Kamper wahr, dass der Name mit einem Anspruch verbunden sei. Er sieht darin ein Niveau impliziert, das unterboten werden kann und deshalb mit fortlaufenden Anstrengungen erhalten werden muss. Das ‚Menschliche‘ sei beständig durch das ‚Monströswerden‘ bedroht.⁸

Auch Bernhard Rathmayr führt aus, dass das Menschenbild der Historischen Anthropologie durch Vielfalt in Evolution, Geschichte und kulturellen Ausprägungen geprägt ist. Die Disziplin splittet sich auch in naturwissenschaftliche, philosophische und theologische Ansätze, eine einheitliche Idee vom Mensch ist darin kaum zu erringen.⁹

Eine Definition will damit unterbunden sein und die Aufmerksamkeit auf das Thema der Beziehung von ‚Mensch‘ und ‚Natur‘ gelenkt werden, sowie dem ominösen Begriff ‚Kultur‘,

⁶ Vgl. Tanner: „Historische Anthropologie“, S. 7.

⁷ Kamper, Dietmar: „Mensch“. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997, S.85-91, hier S. 86.

⁸ Vgl. Kamper: „Mensch“, S. 85.

⁹ Vgl. Rathmayr, Bernhard: Die Frage nach den Menschen. Eine historische Anthropologie der Anthropologien. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2013, S. 9-15.

der scheinbar zwischen beidem steht. Mit der Evolutionstheorie ist der Mensch als Teil der Natur gesetzt. Die Tradierung der Unterscheidung Mensch-Tier ob ihrer Vernunftbegabung wird in diesem Momentum obsolet. Rathmayr bezieht sich auf Helmuth Plessner, wenn er den Menschen als „von Natur aus künstlich“ vorstellt. Nach der Auffassung Plessners können die Bedürfnisse des Menschen nicht alleine durch natürliche Mittel befriedigt werden, da dieser darüber hinaus strebt. Dieser Konflikt gäbe den „Anlass zur Kultur“.¹⁰

Dargelegt wird auch Arnold Gehlens Vorstellung vom Menschen als Mangelwesen. Demzufolge ist der Mensch aufgrund fehlender lebenswichtiger Ausstattung durch seine Unangepasstheit den Tieren gar unterlegen. Der Mensch sei dadurch zum Handeln gezwungen, kann sich dabei aber nicht auf instinktgebundenes Verhalten verlassen, sondern muss unter möglichen Optionen bewusste Entscheidungen treffen. Darin rückt das ‚Prinzip der Entlastung‘ für Gehlen als Grund der Sonderstellung des Menschen vor. Der Mensch bewältigt sein Dasein gegenüber der Natur, indem er diese umwandelt und in Zustände bringt, die ihm lebensdienlich sind. Dabei sieht er die Umstände Zusammenarbeit und Verständigung als unabdingbar. Auch bei Gehlen steht im Schluss, dass der mangelhafte Mensch Kultur als ‚zweite Natur‘ braucht.¹¹

In seinem Buch *Was ist Kultur* führt Terry Eagleton den Kulturbegriff etymologisch auf das Wort Natur zurück. Er verweist darauf, dass Kultur in seiner ursprünglichen Bedeutung „Urbarmachung“ beschrieb, was die Pflege des natürlichen Wachstums bedeutete. Damit bezeichnete der Begriff eine Tätigkeit und transzendierte erst später in seiner Verwendung in eine abstrakte Größe, als er metaphorisch auf den Bereich des Geistes überführt wurde. Eagleton bezieht Natur und Kultur darum bedingt aufeinander und beschreibt, dass Natur Kultur hervorbringe. Als das Kulturelle definiert er dabei als das, was durch den Menschen bearbeitet werden kann, wobei dem Rohstoff eine eigene, autonome Existenz zukommt. In einem weiteren Schritt hält Eagleton fest, dass Kultur mit einer Regelmäßigkeit einhergeht und durch deren Befolgung bedingt ist. In der Destillierung verschiedener sektiererischer, politischer Individualitäten abstrahiere sich eine gemeinsame Humanität.¹² Mit dem Kulturbegriff ergibt sich abermals ein neues Spannungsfeld vor der Reflexion der menschlichen Existenz in ihr. Eagleton beschreibt dieses als doppelte Zurückweisung.

Die Idee der Kultur bezeichnet daher eine doppelte Zurückweisung: Verworfen werden der organische Determinismus und die Autonomie des Geistes. Die Idee der Kultur verwahrt sich

¹⁰ Vgl. Rathmayr: Die Frage nach den Menschen, S. 51-60.

¹¹ Vgl. Ebda, S. 68-70.

¹² Vgl. Eagleton, Terry: Was ist Kultur? Eine Einführung. München: C.H. Beck 2009, S. 7-15.

gegen den Naturalismus wie gegen den Idealismus; gegen jenen besteht sie darauf, daß es in der Natur etwas gibt, das über sie hinauschießt und sie aufhebt; gegen den Idealismus insistiert sie darauf, daß auch das edelste menschliche Tun seine bescheidenen Wurzeln in der Biologie des Menschen und seiner natürlichen Umwelt hat.¹³

Natur und Kultur sind in ihrer Diskursivität auch in eine rivalisierende Beziehung gesetzt. An deren Ende sieht Eagleton in der Gestalt des Todes den Sieg der Natur über die Kultur. Die Positionierung des Menschen sei demnach prekär. Beschrieben wird der Zustand als Eingezwängt sein zwischen den beiden aufgespannten Polen. Auch für Eagleton versteht sich Kultur als Teil der menschlichen Natur und nicht als Ersatzstück. Diese Argumentation bezieht sich wiederum auf den Zustand des menschlichen Kleinkindes, das in hilfloser physischer Inadäquatheit ins Leben tritt. Das Überleben eines derartigen Geschöpfes ist bedingt durch eine kulturelle Rahmung und Anpassung der umgebenden Natur, die gleichermaßen notwendig und überschießend ergänzt wird.¹⁴

Die Frage um Mensch und Natur kann zusätzlich durch eine weitere Perspektivierung erfolgen. Diese Überlegung gilt hinsichtlich geschlechterspezifischer Konnotationen und Bilder um Natur. Mit Geschlecht sieht Gerburg Treusch-Dieter Strukturen von Herrschafts- und Unterwerfungsverhältnissen umrissen, die eine spezifische Ordnung von Männlichkeit und Weiblichkeit konstruieren. Geschlechtskonstruktionen werden kulturell produziert, über eine symbolische Ordnung reproduziert und nehmen darin Einfluss auf Geschlechtsidentität und Begehren. Treusch-Dieter beschreibt, dass dieser Prozess naturalisiert funktioniert und unter unkritischer Handhabung in Anthropologismus und Biologismus endet.¹⁵ Die Gender-Dimension des Themas ist von nicht unwesentlicher Bedeutung, wie folgend aufgezeigt werden möchte.

Im Aufsatz *Mann* beschäftigt sich Michael Mäuser mit der Reflexion von Geschlechterverhältnissen bezogen auf die Konstruktion von Männlichkeit. In dieser Auseinandersetzung fokussiert er auf ‚Institutionen der Mannwerdung‘ und meint damit eine Zusammenfassung kultureller Riten, in deren Zentrum die Beweisstellung von Männlichkeit steht. Ein Spektrum wird dabei gesetzt von Reifeweihen indigener Völker bis Routinen des Alltags in modernen, westlichen Gesellschaften. Als diesen gemein verstanden wird eine Vorstellung, die Männlichkeit als erworbenen Status markiert. Verbunden sei dieser Status über körperliche Leistungen, die mit extremen Belastungen und Verletzungen einhergehen,

¹³ Eagleton: Was ist Kultur?, S. 11.

¹⁴ Vgl. Ebda, S. 123 und 139.

¹⁵ Vgl. Treusch-Dieter, Gerburg: „Geschlecht“. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997, S.353-367, hier S. 353.

gleichzeitig soll in dieser Exposition Angst- und Schmerzempfinden zurückgehalten bleiben. Die Prüfungen moderner Industriegesellschaften seien dem hingegen zunehmend von Institutionen und Körper entkoppelt und in nicht-körpergebundene Formen übersetzt worden. Meuser nennt als entsprechendes Beispiel die Konstruktion männlichen Selbstbewusstseins über die Idealisierung als ökonomische Stütze der Familie. Bedeutend sei in beiden Fällen die Distinktion in der Abgrenzung vom anderen Geschlecht.¹⁶

In Bezug auf Georg Simmel wird der Mann als individualisiert wahrgenommen, die Frau hingegen sei aufgrund einer mystifizierten Verwurzelung mit der Natur undifferenziert. Die daraus resümierende Konklusion hinterließe, dass das Handeln von Frauen über Geschlecht konstruiert sein, wohingegen Männer als übergeschlechtlich hervorgekehrt werden, namentlich als „Kulturwesen“ und „Individuum“.¹⁷

Damit klingt eine gegenderte Dichotomie von Natur und Kultur an. Männliche Handlungsräume werden dem Bereich der Kultur zugeordnet, die nach außen in die Gesellschaft mit kulturellem Wert besetzt sind. Parallel dazu werden weibliche Handlungsräume in den Bereich der Natur eingezäunt, abseits von Geschichte und Gesellschaft. Historisch wurde diese Machtbeziehung naturalisiert und durch heterosexuelle Sexualität geordnet. Die Sphäre der Natur nahm in dieser Setzung eine abwertende soziale Bedeutung ein. Dem weiblichen Körper wurde in Mutterschaft, dem Stillen und der Fürsorge eine Identifikation mit der Natur eingeschrieben.¹⁸ Kulturgeschichtlich nimmt diese Figuration verschieden benannte Gestalt an. Bilder von *Mutter Erde* und *Gaia* zeigen auf, dass auch Natur als primär weiblich verstanden wird und Naturbilder dementsprechend geprägt sind von Gendervorstellungen. So geben auch Maurice Saß und Iris Wenderholm zu bedenken, dass diese Verbindung von Natur und Geschlecht ein „klassisches Feld naturalisierter Fehlschlüsse“ darstellt. Instrumentalisiert wurde diese Berufung auf Natur als moralische Instanz, um Geschlechternormen zu legitimieren, so eben auch die Vorstellung der Frau als ‚natürlich‘ schwach, mit dem Gebären als alleiniges Lebensziel.¹⁹

¹⁶ Vgl. Meuser, Michael: „Mann“. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997, S.389-397, hier S. 390.

¹⁷ Vgl. Meuser: „Mann“, S. 392.

¹⁸ Vgl. Bock, Gisella: „Challenging Dichotomies: Perspectives on Women’s History“. In: Offen, Karen, Ruth Roach Pierson und Jane Rendall (Hg.): Writing Women’s History. London: Palgrave Macmillan 1991, S. 1-23, hier S. 2.

¹⁹ Vgl. Saß, Maurice und Iris Wenderholm: „Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der frühen Neuzeit.“. In: Saß, Maurice und Iris Wenderholm (Hg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der frühen Neuzeit. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017, S. 8-11, hier S. 8.

„Die heute übliche generelle Verwendung des kollektiven Singulars „die Frau“ suggeriert eine Einheit, die es real nicht gibt, und lässt annehmen, es gäbe etwas, das allen Frauen gemeinsam sei und aufgrund dessen sie sich *wesentlich* vom Mann unterscheiden würden.“²⁰ So schreibt Ulla Bock und erläutert damit, warum ‚Frau‘ als relationaler und generalisierender Begriff aufzufassen ist. Historisch betrachtet fällt ihr eine wesentliche Diskrepanz auf. So fände sich reichlich Material zu „Mythen der Weiblichkeit“, dem gegenüber aber wenige Zeitzeugnisse konkreter Lebenswirklichkeiten. Das Weibliche ist darum mit großem Bildreichtum aufgeladen, der die historische Schattenexistenz der Frau zu übertönen scheint. Dem überlieferten Wissen von Frauenleben sieht Bock einen zusätzlichen Filter vorgeschoben, sind die Vermittelnden doch meistens Männer.²¹

In dem Artikel *Frau* zeichnet Bock eine Tradition der Misogynie nach, begonnen in der Antike, die das Frausein als Strafe und Krankheit und damit als Minderwertigkeit ausdrückten über das Christentum, in welchem Eva die Personifikation von Sünde und Bedrohung des Mannes darstellt. Eine attestierte Glaubensschwäche und größere Verführbarkeit legitimierte zudem die Anzahl der weiblichen Opfer, die der Hexenhammer verfolgte. Mit der Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert geriet auch die Verschiedenheit von Mann und Frau unter die Perspektivierung einer ‚Verwissenschaftlichung‘. Der Erklärungsversuch Wilhelm von Humbolts, die Verschiedenheit zum Zweck der Arterhaltung zu verstehen, artete in Bestimmungen über Geschlechtscharaktere und soziale Rollen aus. Das Resultat äußert sich in der Zeit der Aufklärung in der Separierung der Lebenswelten der Geschlechter mit genderspezifischer Bildung; die Frau im Raum der Familie, der Mann im Raum der Öffentlichkeit. Georg Simmel schließlich stellt eine Asymmetrie im Verhältnis Mann-Frau fest.²²

Die Frau ist – identifiziert mit Leib und Natur – das, was der bürgerliche Mann zu kontrollieren und zu beherrschen sucht, in sich und außerhalb seines Selbst. Die Kontrolle und Macht wird mit Entfremdung von dem, worüber Macht ausgeübt wird, bezahlt. Die Beziehungen zwischen Frauen und Männern leiden unter dieser *Entfremdung*, und gleichzeitig besteht eine Furcht vor Annäherung, aus der die Ablehnung der Versuche, die Asymmetrie aufzuheben, resultiert.²³

Schließlich will abschließend noch einmal auf Dietmar Kamper verwiesen sein. Auch in seinem Aufsatz *Mensch* vollzieht sich eine Bewegung bezüglich der Figuration menschlicher Selbstreflexion nach. Die Vorstellung des vernunftbegabten Tiers/*animal rational* sieht er

²⁰ Bock: „Frau“, S. 380.

²¹ Vgl. Ebda, S. 379-380.

²² Vgl. Ebda, S. 381-383.

²³ Ebda, S. 383.

durch Benennung einer spezifischen Differenz in der Funktionalität als Grenzziehung, welche die Exklusivität des menschlichen Status versichern sollte. An Stelle dieser Grenzziehung drängt sich die Reflexionsfigur der phantasiebegabten, selbstreflexiven Maschine. Kamper prägt hierfür einen von ihm als hypothetisch gekennzeichneten Term: *Deus qua machina*, die Maschine als Gott oder Gott als Maschine.²⁴ Bezeichnet wissen möchte er darin einen Übergang: „Gemeint ist ein Prozess der Überwindung, in dem die Menschen ihre Insuffizienz nicht mehr durch die Abgrenzung zum Tier, sondern durch die Konstruktion eines Maschinenwesens ausgleichen wollen, das „größer“ ist als sie selbst.“²⁵

2.3. Mythos Mensch als Schöpfung und Schöpfer

Jan-Friedrich Missfelder bezeichnet Nekromantie als Traum der Geschichtswissenschaft im Sinne einer „kontrollierte[n] Wiedererweckung der Toten im Jetzt des Texts“.²⁶ Während er in seinem Text „Ganzkörpergeschichte“ gehaltvolle Zuwendung zur Sinnesgeschichte im Sinne der Historischen Anthropologie plädiert, leiten die Vorstellungen von Nekromantie, Belebung und (Wieder-)Erweckungen in der Logik dieses Textes in den Themenkreis um Schöpfungsmythen ein.

Die Beziehung von Mensch und Natur ist nicht zuletzt durch die jüdisch-christliche Tradition in westlichen Gesellschaften einschlägig geprägt. In der Genesis ist Natur als göttliche Schöpfung dargestellt, der Mensch darin zunächst eine Kreatur unter Kreaturen. Aus diesem Sein hebt ihn allerdings die Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit hervor, die da einhergeht mit einem Herrschaftsauftrag. Gernot Böhme definiert das „Kreaturesein“ als einen Zustand geprägt durch Not, Bedürftigkeit, Arbeit und Tod. „Kreatürlichkeit“ sei demnach konnotiert mit einem Sinn von Hinfälligkeit und Abhängigkeit.²⁷

Hartmut Böhme beschreibt die Beziehung zum Ursprung in Schöpfungsmythen als Auseinandersetzung mit Andersheit.

Was in den Figuren des grenzenlosen Ozeans oder der feindlichen Zerstörungsmächte ausgemalt wird, ist nicht nur die Inszenierung eines äußeren Geschehens, sondern zugleich ein Bild von Tiefenschichten der menschlichen Seele. Im Mythos setzt sich der Mensch mit einem Anderen auseinander, das ihm selbst innewohnt und dem er selbst zugehört. Es ist sowohl das Andere gegenüber dem Eigenen – das Fremde und Grenzüberschreitende – wie das Andere gegenüber der konstituierten Form, die Schicht der Diffusion und Zerstörung; und es ist

²⁴ Vgl. Kamper: „Mensch“, S. 86-87.

²⁵ Ebda, S. 87.

²⁶ Vgl. Missfelder, Jan-Friedrich: „Ganzkörpergeschichte“, S. 457-475, hier S. 458.

²⁷ Vgl. Böhme, Gernot: „Natur“. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997, S.92-116, hier S. 108-109.

schließlich das Andere gegenüber der Differenzierung und Individuierung, das integrierende und absorbierende Ganze.²⁸

Die Grenzüberschreitung funktioniert als Selbstvergewisserung. Böhme setzt damit das Wechselspiel von Identität und Andersheit als konstitutiv. Der Umgang mit dem Fremden sei zentraler Inhalt der Mythen, sowie Bestandteil der Praxis um Ritual und Opfer. Verschiedene Seinsformen setzt er dabei als Kennzeichen der Mythischen Welt an: Mischwesen, Metamorphosen, Verwandlungen, Übergangsformen, Verbindungen zwischen Mensch und Tier sowie zwischen Mensch und Göttern. Inhalt wird dabei zu gleichen Teilen Gemeinsamkeit und Differenz. Die in den durchmischten Seinsformen erbrachte Überschreitung der Existenzgrenzen erfolge im Sinne der Selbstvergewisserung des Eigenen, wobei die Transgression gleichzeitig eine subversive Bedrohung in sich birgt. Böhme hebt besonders die Figur des Fremdlings hervor, nicht nur in Bezug auf das Andere, sondern auch auf das Selbst. Die tiefste Beunruhigung, so macht Böhme fest, liegt in der Begegnung mit dem Nichtidentifizierbaren und Nichtfestlegbaren.²⁹

Zuletzt spricht Böhme noch ein weiteres wiederkehrendes Motiv von Schöpfungsmythen an. Es handle sich dabei um Teilungsprozesse. Die Kastration des Uranos teilt Himmel und Erde; in der Genesis ist die Schöpfungstat als Setzung von Grenzen, Maßen und Scheidelinien in einer Bildung von Oppositionspaaren – Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Erde und Wasser – ausgeführt. Ausgeweitet sieht Böhme damit eine Thematisierung von Gestalt und Nichtgestalt, Identität und Nichtidentität.³⁰

Damit ist eine Seite der Medaille beschrieben. Eine Vorstellung des Menschen als Schöpfung, als Kreatur, als gemachtes Wesen. Doch ist dadurch, wie die Metapher nahelegt, noch nicht alles in dem Komplex zum Ausdruck gebracht. Schöpfungsmythen referieren nicht nur auf ein Verständnis von Mensch als Geschaffenes, sie variieren auch mit der Vorstellung des Menschen als Schöpfer anderer Geschöpfe.

Rudolf Drux hat vor dem Hintergrund des Beispiels Frankenstein Tendenzen des Schöpfermythos historisch aufgerollt. Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) ist bereits in dessen Untertitel in die Tradition antiker Mythologie gesetzt. In der Bezeichnung „moderner Prometheus“ ist die Brücke zu Ovids *Metamorphosen* geschlagen. Der Titan Prometheus ist dort der Schöpfer der Menschen, die er aus Lehm und Regenwasser den Göttern nachbildet, in fürsorglicher Zuwendung bringt er ihnen auch das Feuer. Die Parallelität zur Genesis und der

²⁸ Böhme: Schöpfungsmythen, S. 69.

²⁹ Vgl. Ebda, S. 69-70.

³⁰ Vgl. Ebda, S. 73.

Erschaffung Adams zeigt ein Rezept für den Menschen auf: etwas beseelter, göttlicher Hauch und Feuer, das kulturelle Entwicklung möglich macht.³¹

Drux kehrt die Fürsorglichkeit gegenüber der Schöpfung als wesentlichen Unterschied zwischen den Schöpferfiguren Prometheus und Frankenstein hervor. Diese lässt zweitgenannter völlig vermissen, sodass Drux dessen Verhalten als „verantwortungslose Veranstaltung in narzisstischer Wissenserprobung“ zusammenfasst. Das Monster wird nicht als Individuum anerkannt, sondern auf seine Monstrosität reduziert.³²

Mit den Namen >Frankenstein< pflegt ein unförmiges oder unfertiges, jedenfalls abstoßendes menschliches Wesen belegt zu werden; daß es unter Umgehung des natürlichen Zeugungsaktes entstanden und in seiner Brutalität letztlich nicht mehr zu kontrollieren ist, sind zusätzliche, aber keineswegs notwendige Bestimmungsmerkmale.³³

Das Schöpfernarrativ thematisiert die Forschung um „Wesen und Ursprung des Lebens“. In Frankenstein geschieht dies über Disziplinen der Medizin, Physiologie, sowie Anatomie und Chemie, wird im Text allerdings nie konkret. Dennoch erweist sich die Kombination in der Diegese als erfolgreich. Drux setzt als Tendenz fest, dass naturwissenschaftliche Entdeckungen und technische Entwicklungen den künstlichen Menschen seit dessen mythischen Anfängen prägen.³⁴

Neben Prometheus verweist der Aufsatz auch auf den Gott Hephaistos, welcher in mythischen Erzählungen künstliche Menschen fertigt, unter anderem Dreifüße und goldene Jungfrauen. Zudem ist auch der Mensch Daidalos fähig, bewegliche Statuen zu kreieren. Technisch wurden solche Projekte auch historisch verbürgt umgesetzt, die Menschenähnlichkeit der Werke dabei als Qualitätsmerkmal hervorgehoben.³⁵

Weiters stellt Drux fest, dass dem künstlichen Menschen ein instrumenteller Charakter zukommt. Als Beispiele nennt er die Jungfrau aus Stahl oder den Golem der jüdischen Tradition. In ihrer narrativen Entwicklung hinter den historischen Auswirkungen der Industrialisierung prägen sich Begriffe wie „Dampfbediente“ und „Roboter“, diese verlieren auch ihre menschliche Gestalt. Der Roboter wird spezialisiert für die Arbeit, sein Körper

³¹ Vgl. Drux, Rudolf: „Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer“. In: Drux, Rudolf (Hg.): Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S.26-47, hier S. 26.

³² Vgl. Drux: „Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer“, S. 27-29.

³³ Ebda, S. 29.

³⁴ Ebda, S. 30-31.

³⁵ Vgl. Ebda, S. 31-32.

darum segmentiert, da es zunehmend genügt, wenn dieser zwar nur eine menschliche Fähigkeit besitzt, diese aber in Vollkommenheit ausführen zu vermag.³⁶

Schöpfernarrative sind auch oftmals genderspezifisch ausdifferenziert. Schöpfer im Maskulinum sind eben auch meist durch Männer dargestellt und als narrative Faszination beweist sich die Schaffung einer ‚perfekten Frau‘. Drux vermutet: „Hinter all diesen künstlichen Ersatzfrauen verbirgt sich die Sehnsucht des Mannes, die weibliche Sexualität zu beherrschen, was mit seiner Angst vor der andersartigen Natur der Frau zusammenhängt, insbesondere ihrer Fähigkeit, Leben hervorzubringen.“³⁷ Er nennt „Gebärneid“ als potenziell treibende Kraft. Demnach vollzöge sich im Schöpfungsakt die Bewältigung des empfundenen Mangels, in der künstlichen Geburt erhebt sich der männliche Schöpfer auf eine Stufe mit Gott und Natur.

Auch Rachel Adams stellt eine solche Verschränkung fest: Hoffnungen, die an intelligente Maschinen herangetragen werden, werden mit Idealvorstellungen der Frau verwoben. Aussehen, Benehmen und/oder Sprachgebrauch einer als Ideal konstruierten Frau vermengen sich zu einer Imagination, die in Narrativen um die Erschaffung künstlicher Frauen bedient wird.³⁸ Im Rückgriff auf die griechische Mythologie ist Pygmalion ein populäres Beispiel. Frauen nimmt dieser als unzulänglich wahr und wendet sich darum der Erschaffung seiner perfekten Frau aus Ton zu.³⁹ Auch Pandora nimmt in diesem Zusammenhang als ambivalente Figur Bedeutung an. Pandora ist nämlich eine geschaffene Frau, ihre Schöpfung wird in Varianten entweder Prometheus oder Hephaistos zugesprochen. Die Figur wird beschrieben über verführerische Schönheit und lügnerische List. Der Mythos um die Büchse der Pandora situiert sie zwischen Verhandlungen von Übeln und Hoffnung, Schuld und Unschuld, sowie, wie Paola Schulze-Belli formuliert, dem „Ewig-Weiblichen“.⁴⁰

Drux fasst den „Frankenstein-Komplex“ als Vielzahl von Themen zusammen, die Versuche mit dem menschlichen Leben aufwerfen, wobei gleichzeitig die Verstörtheit verzeichnet wird, die ihrer Planung und Durchführung zugrunde liegt.⁴¹

³⁶ Vgl. Drux: „Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer“, S. 41.

³⁷ Ebda, S. 43.

³⁸ Vgl. Adams, Rachel: „Helen A'Loy and other tales of female automata. A gendered reading of the narratives of hopes and fears of intelligent machines and artificial intelligence“. *AI & society*, Vol. 35(3) 2019, S. 569-579, hier S. 570-571.

³⁹ Vgl. Adams: „Helen A'Loy and other tales of female automata“, S. 570.

⁴⁰ Vgl. Schulze-Belli, Paola: „Pandora“. In: Müller, Ulrich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 735-749, hier S. 753-737.

⁴¹ Vgl. Drux: „Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer“, S. 43-46

Dieses Kapitel versammelt Forschungsansätze und Grundlagen, an denen innerhalb dieser Arbeit angeschlossen werden möchte. Die Hinwendung an die Historische Anthropologie berührt mehrere der skizzierten Fragestellungen. Zunächst geht es mir dabei um Repräsentationen des Menschlichen im Zusammenspiel mit der Konstruktion eines Nicht-Menschen, der Puppe. Diese werden auf der Achse Natur-Kultur in Opposition gestellt. Auf narrativer Ebene sollen die Konnotationen in den Vordergrund treten, mit denen die jeweiligen Figurationen aufgeladen werden. Daraus entnommene Wunsch- und Angstvorstellungen möchten auf die Gemachtheit von Selbst- und Fremdbild des Menschen zurückbezogen werden. Diese Differenz zwischen Mensch und Puppe möchte zudem historisch nachverfolgt werden in der Betrachtung des Wandels einer Kulturtechnik von der Zeit der Romantik in die Gegenwart. Dabei geht es um die gesellschaftliche Rezeption des Puppenmotivs in Literatur und Theater, mit einem speziellen Fokus auf die Kulturtechnik des Balletts. In diesem Nachvollzug geschichtlicher Entwicklung möchte am Ende Antwort auf die Frage gefunden werden, inwiefern sich die Vorstellung vom Menschen und seiner ‚Natürlichkeit‘ gespiegelt im Symbol der Puppe und der Beziehung zu ihr verändert hat. Dabei wird über die Erzählungen *Der Sandmann* und *Nusknacker und Mausekönig* auch am „Frankenstein-Komplex“ angeknüpft. Wie werden in Erzählung und Ballett Puppen zum Leben erweckt und mit welchem Ausgang?

3. Schauspiel, Körper, Puppe – Ein Schlaglicht auf theatrale Zusammenhänge

Um eine Brücke der besprochenen Aspekte in die spätere Analyse zu schlagen, möchte ich in diesem Kapitel diskursive Verbindungen zwischen Menschenbild, Körperkonzepten, dem Theatralen und dem Puppenhaften aufzeigen. Theater und Mensch stehen zueinander in Beziehung. So beschrieb Erika Fischer-Lichte das theatrale Grundverhältnis:

Der Mensch tritt sich selbst/einem anderen gegenüber, um ein Bild von sich als einem anderen zu entwerfen, das er mit den Augen eines anderen reflektiert bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht. Oder anders gewendet: Der Mensch setzt sich zu sich selbst auf dem Umweg über einen anderen/ein anderes in ein Verhältnis. Er vermag, zu sich selbst in ein distanzierendes und distanziertes Verhältnis zu treten und sich selbst beim Handeln und Verhalten wie ein anderer zu beobachten und zuzuschauen.⁴²

Der Akteur auf der Bühne wird als magischer Spiegel des Zuschauers gedeutet, beide wären in der theatralen Situation wechselseitig reflexiv aufeinander bezogen. Fischer-Lichte setzt dafür vier Voraussetzungen: Die Fähigkeit zur Sprache, zur Selbst- und Fremdwahrnehmung, zum instrumentellen und semiotischen Einsatz des Körpers und mimetisches Vermögen, was eine Aneignung des Fremden und Imaginierten beschreibt.⁴³ Wesentlich wird die Beziehung von Körper zu Welt. Konkrete Räume schaffen spezifische Bedingungen für die Körper in ihnen.⁴⁴ „Theatrale Inszenierungen des Körpers beziehen sich stets auf spezifische Modi und Modelle der Wahrnehmung,“⁴⁵

Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschel nennen in der Einleitung ihres Sammelbands *Körper-Denken* den Körper als wesentliche Materie in allen Künsten und schreiben ihnen die Eigenschaften der Form- und Wandelbarkeit zu.⁴⁶ In selbigen Sammelband beschreibt Andrea Seier: „Mediale Körperinszenierungen [...] legen fest, wie wir Körper wahrnehmen, verstehen, handhaben und erleben können.“⁴⁷ Diese schlaglichtartigen Hervorhebungen sind im hier verfolgten Komplex zu bedenken. Körper sind dem Menschen gegeben, sie werden in der Kunst aber für spezifische Aussagezwecke

⁴² Fischer-Lichte, Erika: „Theater“. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997, S.985-996, hier S. 985.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte: „Theater“, S. 985.

⁴⁴ Vgl. Ebda, S. 991.

⁴⁵ Ebda, S. 991.

⁴⁶ Vgl. Ellmeier, Andrea, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl: „Einleitung“. In: Ellmeier, Andrea, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.): *Körper/Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 7-16, hier S. 7.

⁴⁷ Seier, Andrea: „Entkörperung/Verkörperung. Neue Ansätze des Körper-Denkens in Film- und Medienwissenschaft“. In: Ellmeier, Andrea, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.): *Körper/Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 17-32, hier S. 24.

formatiert. Seier gibt dabei zu bedenken, dass körperliche Ausdrucksmöglichkeiten mikropolitischen Gefügen ausgesetzt sind.⁴⁸

Ein sehr ausführliches Körperkonzept bespricht Hans-Peter Krüger, indem er eine Differenz zwischen *Leibsein* und *Körperhaben* zieht. Krüger setzt voraus, dass der eigene Körper doppelt gegeben ist: „Einerseits ist der eigene Körper Leib und andererseits haben wir ihn wie andere Körper auch.“⁴⁹ Die Unmittelbarkeit wird als Eigenart bestimmt, während andere Körper nur durch „Medien der Wahrnehmung“ vermittelt und über „Medien der Interaktion“ zugänglich werden können. Über den mittelbaren Umgang mit dem eigenen Körper empfindet und bewegt sich der Leib.⁵⁰ Krüger beschreibt diese Verbindung: „Der eigene Körper *ist* Leib, obgleich wir ihn auch als Körper *haben* können.“⁵¹

Krüger differenziert dies ausführlicher. Das Leibliche des Körpers tritt in der Unmittelbarkeit zurück, da die Gewöhnung an körperliches Funktionieren als selbstverständlich hingenommen wird. Das Bewusstsein für den Leib träte dann zu Tage, wenn diese Funktionalität gestört wird. Der Leib drängt sich auf, indem er Bedürfnisse wie Hunger oder Durst einfordert, schmerzt, krank ist, oder Sensorik und Motorik in der willkürlichen Bewegung Reibung erzeugen.⁵²

Das Körperliche hingegen ist nicht unmittelbar gegeben, es braucht Vermittlung und ist Kategorisierungen und Begrenzungen ausgesetzt. Demnach wird das Körperliche über Medien wahrgenommen und ist nur im Rückgriff auf bestimmte Mittel handhabbar. Diese Rahmung begründet, dass Menschen sich körperlich nicht spontan verhalten, sondern die Entscheidung zu Verhaltensweisen an Überlegung und Selbstbeobachtung geknüpft sind. Wo der Leib ausufert, solle er durch Verkörperung ausbalanciert werden. Relevant wird es hier, wenn Krüger den Begriff der Rolle einwirft, und diese als „gemeinschaftlich gültige Verschränkmuster“ beschreibt, die durch spielerische Interaktion in und mit ihnen erlernt werden. Abgeleitet wird der Zusammenhang, dass Status bestimmte Aktivitäten bewertet und sich daraus Habitus und Rollensprache spezifisch ableiten.⁵³

Ein wesentlicher Punkt, in dem sich Diskurse um Theater und Natur treffen, ist der veristische Schauspielstil, der von Gerda Baumbach beschrieben wird. Zurückgeführt werden die

⁴⁸ Vgl. Seier: „Entkörperung/Verkörperung.“, S. 24.

⁴⁹ Krüger, Hans-Peter: „Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie“. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Vol. 48 (2) 2000, S. 289-317, hier S. 292.

⁵⁰ Vgl. Krüger: „Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben, S. 292.

⁵¹ Ebda, S. 292.

⁵² Vgl. Ebda, S. 293-294.

⁵³ Vgl. Ebda, S. 294-298.

Bestrebungen, diesen theatral durchzusetzen, auf Abhandlungen von Luigi und Francesco Riccoboni um 1728-1750, welche unter dem Titel *Die Schauspielkunst* von Lessing ins Deutsche übersetzt wurden und Befürworter wie Diderot und August Wilhelm Iffland gewannen. Den philosophischen Hintergrund bildet hier die Zeit der Aufklärung, die den Menschen in ein rationales Subjekt und ein körperliches Objekt spaltet. In diesem Zeitgeist wird die Vorstellung von Natur überhöht und als Vollkommenheitsideal konstruiert, welchem sich eine bürgerlich aufgeklärte Schauspielkunst anzunähern versucht.⁵⁴

Sie erhält die Aufgabe, durch Täuschung von Seiten des Akteurs dem Zuschauer die Illusion der Einheit von Gefühl und Verstand in der Situation des homo clausus zu verschaffen. Der veristische Schauspielstil ist der formal einfachste Stil. Verschiedene Phasen des schauspielerischen Produzierens sind hier - nicht merklich für den Zuschauer - gleichsam in den Akteur hinein verlagert. Die Fiktion wird strikt geschlossen, fixiert und baulich mit der Rampe identifiziert [...].⁵⁵

Baumbach beschreibt hier, dass im veristischen Stil das Ausblenden des Produzierens erzielt werden will. Charaktere, Handlungen, Konflikte und deren Lösungen werden von da aus als Resultate dargestellt. Akteur und Darstellung treten in der theatralen Situation in den Hintergrund, während vordergründig der Anschein von Einheit zwischen den Schauspielenden und ihren Rollen erzeugt werden soll. Für das Publikum sollen die Gefühle der Rollenperson greifbar und fühlbar sein. Das Schauspiel versucht seine Fiktion zu verschleiern, indem Charakterzüge an das zurückgebunden werden, was der Zeitgeist als ‚Natur‘ begreift, um daraus eine „Darstellung der Wahrheit“ zu gewinnen. Für Baumbach ist Verismus die Naturalisierung des Rhetorischen Stils und versucht sich an einer „richtig dargestellte[n] Wahrheit“. Die mimetische Kunst, das Vortäuschen, soll nicht offensichtlich sein, wodurch sich Begriffe wie „wahr“ und „fingiert“ neu ins Verhältnis setzten. So ist Ziel des Verismus die Erzeugung von Illusionen. Empfindungen sollen ausgedrückt werden, die im Darstellenden nicht wirklich gefühlt werden, aber nach außen hin für die dargestellte fiktive Person als wahr empfunden werden sollen.⁵⁶ Baumbach formuliert: „Beim Veristischen Stil wird der Anschein einer Ganzheit und Einheit eines autonomen Subjekts zur zweiten Natur des Menschen erhoben, der daran mitwirkende Schauspielstil nimmt den Charakter der >>Natürlichkeit<< an und ist doch Fiktion der Kunst.“⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Band 1, Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2012, S. 265-266.

⁵⁵ Baumbach: *Schauspieler*, S. 266.

⁵⁶ Vgl. Ebda, S. 266-269.

⁵⁷ Ebda, S. 270.

Auch bei Baumbach wird dadurch die Funktion des Körpers als Ausdrucksmedium aufgegriffen, das hier primär Gefühle vermittelt. Um ‚natürlich‘ zu wirken, wird versucht, Körper- und Seelenausdruck einander anzupassen. Ein innerer Sinn wird Handlungen angedacht, der sich oberflächlich auf dem handelnden Körper abzeichnen ließe. Dadurch erschließen sich die körperlichen Gebärden als seelischer Ausdruck. Ziel ist die Glaubenswürdigkeit des Dargestellten vor einer angeblichen Lebensechtheit über eine „natürliche Einheit“ von Sprache, Mimesis und Motorik. Zu betonen ist die kulturhistorische Wichtigkeit dieser Ausprägung aus europäischer Perspektive, die den veristischen Schauspielstil seit Mitte des 18. Jahrhunderts mit Schauspielkunst allgemein gleichsetzt.⁵⁸ Mit dem Verismus als prävalente Strömung der Zeit wird in Kapitel 5 betrachtet werden, wie die Kunstform des Balletts Diskurse des ‚Natürlichen‘ aufgreift und adaptiert.

Mit der Illusion als Leitgedanken strukturiert sich das Verständnis von dem, was Theater leisten kann und soll, neu. Markus Joss beschreibt so beispielsweise die bedeutende Rolle des Bühneningenieurs:

Er ist es, der die Maschine entwirft, ihren Bau überwacht und das Heer der „Techniker“ hinter den Kulissen zu organisieren versteht, damit vorne alles zur Überwältigung des Publikums und zum Lobpreis Gottes oder des Fürsten zusammenfindet. Die Bühne erhebt den Anspruch, die große Konstruktion der Welt zu zeigen, und wer hinter die Kulissen zu sehen versteht, dem erschließt sich deren tieferer Sinn. Die Maschine wird zum Abbild und Modell für die Welt. [...] Was hier am Beginn der Neuzeit entsteht, ist ein mechanischer Blick auf die Welt, der bis heute die Grundlage unseres Weltverständnisses ist. Die Welt ist eine machbare und dieser Anspruch macht auch vor dem Menschen nicht halt. Es ist die große Zeit der Automaten, die hier tatsächlich ein Versprechen für eine Transzendenz des Menschen bereithaltet.⁵⁹

Die metaphorische Entsprechung von Theater und Welt rückt mechanische Abläufe in den Vordergrund, die beide bedingen. Vor diesem Hintergrund verhandelt sich die Frage nach dem Wesen des Menschen und dessen eigener Handlungsmacht in der Welt wiederholt neu. Die Angst vor Fremdbestimmung leitet über zu dem Sinnbild der Marionette, wie sie von Florian Nelle besprochen wird. Marionette wird hier als an Fäden gezogene Gliederpuppe definiert. Die Vorstellung der unselbständigen Puppe fungiert als „Gegenbild zum Ideal des aufgeklärten Individuums“. Im theatralen Kontext nimmt die Marionette aber durchaus positive Züge an. In verschiedenen Diskursen wird der Vorbilds-Charakter der Gliederpuppe aufgegriffen, denn „marionettenhaft verfügbare Körper garantieren die Reproduzierbarkeit der Aufführung“. Die Vorzüge des entindividualisierten Funktionierens zielen in den theoretischen Ausblicken auf eine Professionalisierung der Schauspielkunst, in der der

⁵⁸ Vgl. Baumbach: Schauspieler, S. 270-274.

⁵⁹ Joss, Markus: „Die Menschen werden Mechanisch“. In: Joss, Markus und Jörg Lehmann (Hg.): Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 73-77, hier S. 73-75.

Mensch als Akteur schließlich gänzlich ausscheidet.⁶⁰ Prominente Vertreter dieser Überlegungen sind Heinrich Kleist und Edward Gordon Craig, die hier nur kurze Hervorhebung erfahren. In seinem Essay *Über das Marionettentheater* (1810) beschreibt Kleist, dass die Marionette ob der Vollkommenheit ihrer Bewegungen dem Tänzer überlegen sei.⁶¹ Für Craig scheidet der Mensch ob seiner Anfälligkeit für Gefühle aus der planbaren Funktionalität aus, die er für das Theater als wichtig setzt.⁶² Darum wünscht sich Craig die unbelebte Figur der Marionette als Ersatz für den Schauspieler.

Die Übermarionette wird nicht mit dem Leben wetteifern, sie wird über das Leben hinausgehen. Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; sie wird sich in eine Schönheit hüllen, die dem Tod ähnlich ist, und doch lebendigen Geist ausstrahlen.⁶³

Statt hier näher auf das angedeutete Narrativ der Rivalität zwischen Mensch und Marionette einzugehen, dass an anderer Stelle ausgeweitet wird, soll auf Meike Wagners Buch *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters* (2003) eingegangen werden, welches einen Diskursüberblick über den Puppenkörper im Theater liefert, der hier den Kontext der Mensch-Puppe-Beziehung anreichern soll.

Wagner beschreibt die Inszenierungen des Figurentheaters mit der Erfahrung einer „brüchigen Körperlichkeit“, die sich zweifach bezieht: auf den eigenen Körper und den der Puppe.⁶⁴ So setzt sie den artifiziellen Theaterkörper mit dem Körper des Betrachter in folgendes Verhältnis: „Der eigene Körper wird als fremder, konstruierter, parzellierter Körper empfunden angesichts der dekonstruierenden, dezentrierenden Körperinszenierungen des Figurentheaters.“⁶⁵ Wagner beschreibt weiters das „Puppenspezifische“. Damit gemeint ist ein Prinzip der Doppelstellung. Die Puppe sei zeitgleich szenischer Darsteller und materielles Objekt, dabei löst sich diese Wesenhaftigkeit vom mimetischen Prinzip des Schauspiels ab.⁶⁶

Schließlich geht Wagner auch auf die metaphorische Bedeutung der Puppe und ihre Spiegelfunktion gegenüber der menschlichen Existenz ein. In der Kunst- und

⁶⁰ Vgl. Nelle, Florian. „Marionette“, In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon.Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler² 2014, S. 201–203, hier S. 201-202.

⁶¹ Vgl. Lehmann, Jörg. „Gott oder Gliedermann. Die Puppe tanzt – und wird zur Metapher“. In: Joss, Markus und Jörg Lehmann (Hg.): Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 128-132, hier S. 130.

⁶² Vgl. Craig, Edward Gordon; „Der Schauspieler und die Übermarionette“. In: Joss, Markus und Jörg Lehmann (Hg.): Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 174-178, hier S. 174-176.

⁶³ Craig: „Der Schauspieler und die Übermarionette“, S. 177.

⁶⁴ Vgl. Wagner, Meike: *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: transcript-Verlag 2003, S.14.

⁶⁵ Wagner: *Nähte am Puppenkörper*, S. 15.

⁶⁶ Vgl. Ebda, S. 40.

Literaturgeschichte werden dabei zwei Phasen hervorgehoben, die künstliche Körper besonders adressierten: die Romantik, sowie die Avantgarde des 20. Jahrhunderts, in welcher maschinisierte Körper fokussiert wurden. Die hier aufgerufenen Bildbedeutungen perspektiviert Wagner in Bezug auf Gerhard Johann Lischka und Georg Seeßlen. Lischka beschreibt Künstlichkeit und Körperlichkeit als zwei Pole des Lebens. Die Differenz, die Kunstwerke dazu einnehme, generiere ihre ästhetische Spannung. Im Zentrum dieser Anschauung ist ein Wechselbezug, worin in einer Gesellschaft Körper nach deren Vorstellungen modelliert werden, die daraus hervorgehenden Körpermodelle würden wiederum in der Kunst reflektiert. Körperdarstellungen in der Kunst werden von Lischka darum als Experimente gewertet, in denen der Körper der gesellschaftlichen Norm enthoben wird. Wesentlich ist darin noch nach der Funktion von Kunst zu fragen, da diese nicht außerhalb gesellschaftlicher Vorgänge stattfindet. Georg Seeßlen betrachtet die Puppe als Ausdruck der Spaltung der menschlichen Psyche und sieht in der Erschaffung künstlicher Ebenbilder eine veräußerlichte Strategie des Umgangs mit diesem. Das Puppenmotiv stehe in Zusammenhang mit einem spezifischen Konzept von Subjekt, in dem das Körpersubjekt streng von Künstlichkeit getrennt wird. Dadurch wird diese zur Verkörperung des Fremden. Die Puppengestalt „transformiert von einem ›erschreckenden‹ Spiegelbild der Spaltung zu einer Kippfigur des Wechselspiels von Fremdem und Eigenem“.⁶⁷

In dieser Wahrnehmung von Fremd und Eigen gibt es in Bezug auf menschenähnliche Formen das Phänomen des *Uncanny Valley*. Beschrieben wird darüber das Verhältnis von Menschenähnlichkeit zu Sympathie gegenüber von Robotern. Gemessen wurde eine positivere Einstellung bei höherem Ähnlichkeitsgrad bis zu einem gewissen Punkt. An diesem schlug Empathie in Ablehnung um.⁶⁸ Diesen Punkt fasst Dunja Brötz als Verunsicherung auf, da sich hier die Ähnlichkeit zwischen Maschine und Mensch dermaßen angenähert hat, dass eine Differenzierung schwierig wird. Bewegungen, Ausdruck und Sprache werden ob etwas Unnatürlichem zu Irritationsmomenten, die Angst auslösen können.⁶⁹ Damit rückt das Puppenmotiv in die Sphäre des Unheimlichen. Auf Freuds Theorie des Unheimlichen wird in der Besprechung zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* konkret eingegangen werden und unheimliche Momente der Erzählung definiert. Hier vorweggenommen werden will nur, dass

⁶⁷ Vgl. Wagner: Nähte am Puppenkörper, S. 59-63.

⁶⁸ Vgl. Micheletti, Silvia. „Hybrids of the Romantic: Frankenstein, Olimpia, and Artificial Life“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Vol. 41(2) 2018, S. 146-155, hier S. 151.

⁶⁹ Vgl. Brötz, Dunja: „Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter, Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht - eine Einleitung“. In: Brötz, Dunja (Hg.): *Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht*. Innsbruck: innsbruck university press 2023, S. 7-27, hier S. 9.

die Erfahrung des Unheimlichen an bestimmte Genrebedingungen geknüpft sind und Freud das Unheimliche in der Erfahrungswelt und in der Kunst unterscheidet.⁷⁰ Andreas Heimann erklärt:

Die Unterscheidung, ob es zu einer als unheimlich oder als nicht unheimlich wahrgenommenen Figuration kommt, lässt sich nach Freud in der gewählten Realitätsebene des Kunstwerks begründen. Fingierte Realität, wie sie etwa im Märchen vorherrscht, lässt auch das Erlebte als fingiert erscheinen. Wählt man für das Kunstwerk jedoch die gemeine Realität, so gelten auch deren Regeln für das Kunstwerk und somit auch für das Unheimliche, das darin sogar in besonderer Weise durch die Instanz des Erzählers zu wirken vermag [...]⁷¹

Das Unheimliche ist damit an bestimmte Bedingungen geknüpft, die hier für das Puppenmotiv befragt werden. Mit der Frage nach der Angst vor Puppen hat sich aber auch Eva-Maria Simms auseinandergesetzt. Für Simms sind Puppen als Spielzeuge Objekte der Verbundenheit für Kinder. Als solche böten sie sich als Projektionsfläche für erotische und aggressive Fantasien an. Oftmals sind diese Puppenkörper den Kinderkörpern nachgeahmt, wodurch sich das spielende Kind der Perspektive der Erwachsenenwelt annähert. Dabei wird dessen Imagination durch das Ausbleiben einer Antwort der Puppe gefördert.⁷² Hier setzt Simms an:

When the imagination ceases to perpetuate itself, when boredom sets in, the world that we had taken for granted suddenly takes on dark and unfamiliar hues. [...] The great fear which the doll inspires is the fear of a silence and emptiness at the heart of our existence. It grasps the possible absence of transcendence, the possible unreality of a spiritual invisible room, the possible meaninglessness of our life beyond the fragile clearing of the present.⁷³

Die Unheimlichkeit der Puppe speist sich aus ihrem Zustand als toter Körper. Sie ist weder belebt noch reaktionsfähig, den Tod selbst zu verdrängen.⁷⁴

⁷⁰ Vgl. Heimann, Andreas: Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks. Bielefeld: transcript 2015. S. 157.

⁷¹ Heimann: Die Zerstörung des Ichs, S. 158.

⁷² Vgl. Simms, Eva-Maria. „Uncanny Dolls. Images of Death in Rilke and Freud“. *New literary history*, Vol.27 (4) 1996, S. 663-677, hier S. 668-672.

⁷³ Simms. „Uncanny Dolls. Images of Death in Rilke and Freud“, S. 672-673.

⁷⁴ Vgl. Ebda, S. 674.

4. Literarische Kontexte – Puppenfiguren bei E.T.A. Hoffmann

Damit möchte ich den Ausgangspunkt meiner Untersuchung in der Literatur setzen und auf zwei bedeutsame Texte des Autors E.T.A. Hoffmann eingehen. Beide Texte, *Der Sandmann* und *Nussknacker und Mausekönig*, stammen aus dem Jahr 1816. Während sich Erzählmotive der beiden Erzählungen überschneiden, ist doch festzuhalten, dass beide Texte unterschiedlich rezipiert wurden und ästhetisch und genretechnisch verschiedenen Sphären zugeordnet werden.

4.1. Die Romantik als Zeit der Automaten

Zunächst möchte festgehalten sein, dass historisch die Zeit der Romantik für diesen Themenkomplex als Brennpunkt erscheint und die in ihr auftretenden Strömungen darum fokussiert werden. Dieser Kontext ist wesentlich für das Verständnis der Texte, die dieser Epoche entspringen. Darum möchte zuerst Julia Volggers Abriss über das Aufkommen der Automaten im 18. Jahrhundert gefolgt werden. In Bereichen der Naturwissenschaft und Technisierung wurden weitreichende Entwicklungen vorangetrieben, im Zeitgeist genossen Technik, Wissenschaft und Fortschritt großes Vertrauen. Volgger beschreibt die Faszination für technische Erneuerung und Maschinen als Kennzeichen der Epoche. Sie hebt zudem hervor, dass diese Faszination eine öffentliche Praxis erfuhr. In zahlreichen Ausstellungen wurde das Erleben und Interagieren mit Apparaten, Automaten und Maschinen zugänglich.⁷⁵

Wesentlich ist auch hier der Diskurs um die Dichotomie von Natur und Technik-Kultur. Beides zu beherrschen ist ein Menschheitstraum, den Volgger auf die Aufklärung zurückführt. Ein Konzept, das sie hervorhebt, ist *L'homme machine* (1748) des Philosophen Julien Offray de la Mettrie. Die Vorstellung des Menschen als Maschine stärke das Interesse an Automaten und deren Erbauern. In der Strömung der Romantik erfährt diese jedoch Ablehnung, da diese Figuration von Romantikern als Enthumanisierung gewertet wurde. Die Befürchtung sei, dass der Mensch zur Maschine degeneriere, beschränkt darauf, andere Automaten zu bedienen. Es festigte sich die Ansicht, dass erst in der Einhaltung von gesellschaftlich geltenden Regeln der Mensch zu einem fortschrittlichen und aufklärerischen Bürger aufsteigen könne.⁷⁶

Auch Thomas T. Tabbert geht in seiner Auseinandersetzung mit *Der Sandmann* vertieft auf das theoretische und motivische Framework der Automaten ein. So ist als wesentlicher

⁷⁵ Vgl. Volgger, Julia: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau? E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* im Kontext der Menschmaschine.“ In: Brötz, Dunja (Hg.): *Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht*. Innsbruck: innsbruck university press 2023, S. 43-57, hier S. 43.

⁷⁶ Vgl. Volgger: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau?“, S. 43.

Horizont gesetzt, dass in damaliger Zeit tatsächlich eine Verwechselbarkeit von Automatenmenschen und Menschen angenommen wurde. Tabbert führt an dieser Stelle Automaten von Pierre Jaquet-Droz und Henri Jaquet-Droz an, deren Mechanik ihnen erlaubte, schreiben, zeichnen oder Klavier spielen zu können. Vor dem Hintergrund der Industrialisierung und Massenproduktion sowie dem Prozess der Zivilisierung und Automatisierung von individuellen Affektverläufen erklärt Tabbert die Aktualität des Automatenmotives in der Romantik. Diese Bewegungen formuliert er als gleichsetzbar mit dem Konstruieren einer Maschine.⁷⁷

Die Beständigkeit des Motivs sieht auch Tabbert an die Vorstellung geknüpft, Menschen seien herstellbar und demnach einer Maschine gleichsetzbar. Auch er attestiert, dass die Romantiker ablehnten, den menschlichen Körper auf reine Materie zu reduzieren und die Frage nach dem Menschen als Maschine als Provokation auffassten. Ihr eigenes Menschenbild richteten sie stattdessen an dem Marker der Individualität aus, die sie als sensibel und eigenartig empfindend wahrnahmen. Dennoch kursierten Theorien, die den Begriff des Lebendzustands auf dessen Durchlässigkeit hinterfragten. Abgeleitet von der Impetustheorie gab es beispielsweise die Auffassung, dass künstliche Bewegung, wenn diese selbstbewegt verursacht sei, als lebendig angesehen werden könne. Auch wurde der Begriff ‚forza‘ nach Leonardo da Vinci entlehnt. Dieser beschreibt ein Lebensprinzip begrifflich verbildlicht in der Potenz einer aufgespannten Feder. Der Gedanke hierbei ist, dass alle Lebewesen durch eine unsichtbare Feder angetrieben werden und die Möglichkeit der Bewegung erlangen.⁷⁸

Mit diesem Hintergrund ist ein Befund besonders hervorzuheben. So schreibt Tabbert: „Mit der Erklärung des Menschen anhand seines durch ihn selbst hergestellten Doppelgängers wird jedoch gleichzeitig das Selbstverständnis des Menschen entschieden in Frage gestellt“.⁷⁹ Dem Motiv ist damit ein Konkurrenzdenken inhärent, dass sich prägend im Diskurs festschreibt. Dass das Motiv um künstliche Menschen sich literarisch so fruchtbar niederließ, sieht Tabbert im Zusammenspiel von tatsächlich gebauten Androiden und der theoretischen Debatte um diese begründet, die in der Epoche der Romantik prävalent wurde.⁸⁰

Bevor nun auf die angekündigten zwei Texte E.T.A Hoffmanns ausführlicher eingegangen werden soll, will hier mit einer kurzen Notiz geendet werden. Was hier als prägend für die

⁷⁷ Vgl. Tabbert, Thomas T.: Die erleuchtete Maschine. Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns "Der Sandmann". Hamburg: Artislife Press 2006, S. 13-14.

⁷⁸ Vgl. Tabbert: Die erleuchtete Maschine, S. 17-21.

⁷⁹ Ebda, S. 26-27.

⁸⁰ Vgl. Ebda, S. 53.

Epoche konstatiert wurde, lässt sich im Kleinen auch als prägend für den Autor hervorheben. Das Thema des künstlichen Menschen scheint Hoffmann begleitet zu haben. 1814 verarbeitete er dieses bereits in der Erzählung *Die Automate*. In *Der Sandmann* wird das Motiv um die Verbindung zu psychischen Phänomenen angereichert.⁸¹ Im Kontext *Nussknacker und Mausekönig* legt die Forschung einen Zusammenhang zu Sozialisierungsprozessen nahe. Gerhard Neumann leitet drei Konfigurationen aus Hoffmanns Erzählungen ab, die dahingehend Bedeutsamkeit tragen: „das junge Mädchen und der Nußknacker“; „der Jüngling und die Automate“; „der Künstler und seine Statue“.⁸² Mit dieser motivischen Dichte möchte ein Argument für die Auswahl des Autors und seiner Texte nahegelegt sein.

4.2. Der Sandmann und die unheimliche Olimpia

Es mag zunächst wenig originell erscheinen, an dieser Stelle mit der Erzählung *Der Sandmann* aufzuwarten. Der Text ist unbestreitbar dem Kanon der deutschsprachigen Literatur zuzuordnen und wurde mit regem wissenschaftlichem Interesse bedacht. Auch wenn darum bereits eine Fülle von Metatexten resultiert sind, scheint der Text seine Faszination nicht eingebüßt zu haben und ist vor allem auf Ebene der Rezeption medienwirksam hervorzuheben. Der vielleicht bekannteste Kontext dieser Erzählung mag „das Unheimliche“ sein, wie es Sigmund Freud 1919 unter gleichlautendem Titel unter anderem anhand von *Der Sandmann* als Beispiel zu erläutern versuchte. Aufgrund des Prägungsgrades, in dem diese Schrift auf den sie umgebenden Diskurs eingewirkt hat, soll auch hier auf sie eingegangen werden.

Freud perspektiviert das Phänomen aus dem Gesichtspunkt der Ästhetik und greift voraus, „das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“⁸³. Dieses Resultat gewinnt er über das Zusammenspiel verschiedener Bezugspunkte. Auf Ebene der Wortbedeutung macht er zum einen aus, dass das Un-heimliche als Gegensatz zum Heimlichen, Heimischen und Vertrauten auftritt, darin aber gleichzeitig ambivalent zu diesen steht. So ist im Begriff eine Doppeldeutigkeit angelegt, die die Bedeutungsebenen Vertraut-Behaglich und Versteckt-Verborgenen zum Überschneiden bringt. Eine Entsprechung sieht Freud in der Definition nach Schelling, der das Unheimliche als ein Geheimnis auffasst, dessen Geheimhaltung vorgesehen war, aber nicht eingehalten wurde. Weiters bezieht sich Freud auf Jentsch, der motivisch die Brücke zu *Der Sandmann*

⁸¹ Vgl. Tabbert: *Die erleuchtete Maschine*, S.11.

⁸² Neumann, Gerhard: „Puppe und Automate. Inszenierte Kindheit in E.T.A. Hoffmanns Sozialisationsmärchen *Nußknacker und Mausekönig*“. In: Oesterle, Günter (Hg.): *Jugend - ein romantisches Konzept?*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 135-160, hier S. 159.

⁸³ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Project Gutenberg 2010, o.S.

schlägt. Für Jentsch liegt das Unheimliche im Moment des Zweifels um den Beseelungszustand in zwei Richtungen: einerseits die Abwesenheit dessen bei einem anscheinend lebendigen Wesen, andererseits das Auffinden bei einem leblosen Gegenstand. Darum werden hier Wachsfiguren, Puppen und Automaten als Auslöser für den Effekt angeführt, der durch die Ahnung von automatischen, mechanischen Prozessen aufkeimt.⁸⁴

Mit dem Aufrufen der Puppe als Figur des Unheimlichen leitet Freud seine Interpretation des Hoffmann-Textes ein. Freud sieht es nicht gegeben, dass die Automatenfigur Olympia primärer Quell des unheimlichen Eindrucks sei, er wertet ihren Einbezug eher als ironische Brechung. Das Unheimliche legt er um auf die Titelfigur, der innerdiegetischen Schauergestalt des Sandmanns, der den schlafverweigernden Kindern die Augen ausreißt. Die Handlung legt er darum aus, dass dieser ein Kindheitstrauma des Protagonisten Nathanael zugrunde liegt, das in der Person des Bösewichts Coppolius/Coppola wiederkehrt und die Reminiszenz an den Tod des Vaters auslöst. In Bezugnahme auf den Ödipus-Mythos identifiziert Freud die Vorstellung, der Augen beraubt zu werden, als dem Text eingeschriebene Angst. Der Verlust der Augen ist dabei allerdings ‚nur‘ Ersatz und Verschlüsselung der Kastrationsangst. Begründet sieht Freud dies darin, dass er die Figur des Sandmanns als „Störer der Liebe“ ausdeutet.⁸⁵

Über den Text hinaus hält Freud weitere Momente des Unheimlichen fest. Seine Auflistung umfasst Animismus, Magie und Zauberei, Allmacht der Gedanken, Beziehung zum Tod, unbeabsichtigte Wiederholung und den Kastrationskomplex. Dem fügt er weitere Punkte hinzu. So die Vorstellung eines Menschen mit bösen Absichten, der diese über besondere Kräfte durchsetzen zu vermag; Fälle von Wahnsinn; abgetrennte Körperteile fähig zu selbständiger Tätigkeit; das Verschwimmen der Grenze von Phantasie und Wirklichkeit; schließlich weibliche Genitalien, die laut Freud ein Begehren des Mutterleibs suggerieren.⁸⁶

Freud nimmt nicht in Anspruch, eine umfassend erschöpfte Liste aller Momente, in denen die Ästhetik des Unheimlichen greift, aufgestellt zu haben. Seiner Auseinandersetzung entnimmt er jedoch, „dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben altersher Vertrautes, das ihm durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁸⁷ Diese Theorie und ihre Termini haben sich produktiv erwiesen und in psychoanalytische Analysen methodisch auf andere Fachbereiche wie der Literatur-, Film-

⁸⁴ Vgl. Freud: Das Unheimliche. Project Gutenberg 2010, o.S.

⁸⁵ Vgl. Ebda, o.S.

⁸⁶ Vgl. Ebda, o.S.

⁸⁷ Ebda, o.S.

und Medienwissenschaft eingewirkt. An dieser Stelle lässt sich fragen, ob Freuds Theorie des Unheimlichen im Kontext dieser Arbeit produktiv ist, lässt seine Deutung doch die Figur der Puppe außen vor. Die einfache Antwort ist, dass der Einfluss des Textes im Diskurs um die Erzählung *Der Sandmann* und der Begriff des Unheimlichen zu stark ist, als dass dieser kanonische Text ignoriert werden könnte. Freud selbst räumt ein, dass die Frage des Unheimlichen an dessen Perspektivierung geknüpft ist und aus der Erwartungshaltung in der unmittelbaren Erfahrungswelt, sowie den Grundbedingungen des Genres, in dem es aufgerufen wird, resultiert.⁸⁸ Als Frage leitet sich damit ab, aus welcher Perspektivierung *Das Unheimliche* seinen Gegenstand fasst, und ob diese dezidiert als männliche Position aufgefasst werden kann, die stellenweise eine weibliche Erfahrungswelt außen vor lässt. Ist *Der Sandmann* unter dieser Framesetzung, in der Freud die Kastrationsangst fokussiert, primär für Männer unheimlich?

So lassen sich Gegenpositionen bei Thomas T. Tabbert und Julia Vollger auffinden, die das Motiv der Maschine fokussieren. Tabbert findet, dass die fehlende Sehkraft Olimpias unheimlich behaftet ist.⁸⁹ In Hoffmanns Text heißt es dazu: „Nur die Augen schienen ihm [Nathanael] gar seltsam und tot.“⁹⁰ Bis dahin ist über Olimpia noch nicht viel preisgegeben worden, die Lesenden erfahren sie als schön, aber unbewegt. Dieser erste Eindruck erweist sich mit Kenntnis des weiteren Erzählverlaufs als Vorausahnung, die Textstelle spielt allerdings schnell über diesen hinweg. So setzt der Text direkt fort: „Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet wurde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.“⁹¹ Dass leblose Gegenstände durch Einbringung der Phantasie belebt werden, notiert Tabbert als häufiges Motiv der Romantik. An dieser Stelle fällt aber auch ihm auf, dass der Belebungsprozess medial bedingt ist. Durch den Blick durch das Perspektiv verfällt Nathanael der Puppe Olimpia. Tabbert zeigt aber auch auf, dass dieses Phänomen nicht auf den Protagonisten beschränkt ist, sondern die innerdiegetische Gesellschaft betrifft.⁹²

Unerachtet der Professor alles getan hatte, recht splendid zu erscheinen, so wußten doch die lustigen Köpfe von allerlei Unschicklichem und Sonderbarem zu erzählen, das sich begeben, und vorzüglich fiel man über die totstarre, stumme Olimpia her, der man, ihres schönen

⁸⁸ Vgl. Freud: *Das Unheimliche*, o.S.

⁸⁹ Vgl. Tabbert: *Die erleuchtete Maschine*, S. 87.

⁹⁰ Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 1991, S.27.

⁹¹ Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 27.

⁹² Vgl. Tabbert: *Die erleuchtete Maschine*, S. 88-89.

Äußeren ungeachtet, totalen Stumpfsinn andichten und darin die Ursache finden wollte, warum Spalanzani sie so lange verborgen gehalten.⁹³

Olimpia eckt in der Gesellschaft zwar an, ihr Automat-Sein bleibt zu dem Punkt in der Erzählung noch im Dunkeln. Olimpia, der Automat, funktioniert in der Gesellschaft. Diesem Umstand entnimmt Tabbert seiner Lektüre nach den unheimlichen Effekt des Textes begründet in der Sozialisierung. Die wirklichen Automaten, formuliert er, sind die Menschen, die sich zu alphabetisierten, disziplinierten, effektiven Zeitgenossen in der bürgerlichen Gesellschaft erziehen lassen und sich dem Ordnungsbestreben des Funktionierens unterwerfen.

Da somit die Lebendigkeit Olimpias im ‚Auge des Betrachters‘ liegt wird an dieser Stelle bereits auf eine zentrale Problematik des Textes verwiesen, die im weiteren Verlauf der Erzählung auch im Zusammenhang mit den übrigen Figuren auftritt und die deutlich macht, daß es sich bei der Zuschreibung ‚Mensch‘ wie auch bei der Zuschreibung ‚Maschine‘ um eine Feststellung handelt, die aufgrund individueller wie subjektiver Beobachtungen getroffen wird und für die es speziell in Hinsicht auf die Frage nach der ‚Beseeltheit‘ oder Nicht-‚Beseeltheit‘ von Mensch und Maschine über eine solche Schlußfolgerung aufgrund persönlicher Beobachtungen hinaus keinerlei ‚objektive‘ Kriterien gibt.⁹⁴

Olimpias Verhalten ist festzuhalten als maschinenhaft, gleichförmig, starr und passiv, die Liebe zu einem solchen Automaten wird als Affront gewertet und die Erzählung als Geschichte eines Verrückten betrieben.⁹⁵

[...] weil diese vereinfachte Sichtweise als Erklärungsmodell des Menschen den Menschen Kriterien unterwirft, die ihn gemäß der Grenzen dieses Modells einschränken und somit den Menschen ‚maschinenhafter‘ machen als er es von sich aus wäre. [...] Entgegen rationalistisch-mechanischer Erwartungen werden in Hoffmanns Erzählung somit Handlungsweisen, die eine vereinfachende mechanische Erklärung des Menschen in ihrer Kompliziertheit bei weitem übersteigen zum Bestimmungsmerkmal des Menschlichen und machen den Menschen erst ‚wirklich‘.⁹⁶

Tabbert versteht die Erzählung *Der Sandmann* darum als Reflexion eines Menschenbildes und dessen Ablehnung durch den romantischen Autor. Die Auffassung des Menschen als Maschine bedeute eine Entmenslichung, da gerade die Fehlerhaftigkeit als menschliche Eigenschaft hervorzuheben sei. Erst wenn die Maschine die Möglichkeit entwickeln würde, nervenkrank zu werden, könne sie als Kopie des Menschen heranreichen. Im Umkehrschluss sei aber auch der perfekte Mensch als maschinenhafter Alptraum und ‚Unmensch‘ zu werten. Tabberts Conclusio ist, dass die Maschinenmetapher die Beherrschbarkeit des Menschen durch andere Menschen bedeute.⁹⁷

⁹³ Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 32.

⁹⁴ Tabbert: *Die erleuchtete Maschine*, S. 96.

⁹⁵ Vgl. Ebda, S. 96-97.

⁹⁶ Ebda, S. 142.

⁹⁷ Vgl. Tabbert: *Die erleuchtete Maschine*, S. 141-142.

Julia Vollger argumentiert ähnlich. Auch sie sieht in der Puppe eine Bedrohung angelegt, woraus sie für sich als Themen den Verlust der Menschlichkeit, die Liebe zur leblosen Maschine und das Verhältnis Mensch-Maschine ableitet. In einem ersten Schritt führt sie aus, dass im Text mehrere entmenslichte Figuren anzutreffen sind. Das beginnt bei der Märchenfigur des Sandmanns, geht über zu Coppélius als Personifikation des Bösen, den Vollger auch als maschinenartig auffasst, greift aber auch auf Nathanael selbst, der seine Sinne mit dem Perspektiv künstlich erweitert und damit als Art Cyborg gelesen wird. Die Puppe Olympia bildet hier das Schlusslicht. Aus diesem Konvolut verschiedener Formen von Entmenslichung leitet sie ab, dass das Thema auf reale Ängste rekurriert, die gespeist sind aus dem Misstrauen, das die Menschenähnlichkeit von Maschinen auslöst. Unterlaufen ist diese Angst von der Vorstellung, dass Unbelebtes zum Preis des Lebenden belebt werden könne. Mit diesem Aspekt erreicht der Text auch für Vollger die Sphäre des Unheimlichen. Den in ihm auftretenden Automatenbegriff glaubt sie von Jean Paul entlehnt, welcher fürchtete, dass Automaten im Stande wären, besonders psychisch labilen Menschen die Lebensenergie zu entziehen.⁹⁸

In ihrer weiteren Auseinandersetzung mit *Der Sandmann* bezieht Vollger den Gender-Aspekt mit ein. Sie sieht in der Darstellung der Olympia-Figur eine Anprangerung des Frauenbildes in Hoffmanns Gegenwart. Der Automat entspricht dem Ideal, ist gefügig, passiv und unterwürfig. Die ‚richtige‘ Frau, aufgerufen in der Figur Clara, denkt selbstständig und ist daher eine Herausforderung für den Mann, der sie in seiner Überforderung nur als – ironischer Weise – Automat verunglimpfen kann.⁹⁹ Das Weiblichkeitsbild wird in der Opposition der beiden Figuren in Frage gestellt. Olympias Handlungen sind rein mechanische Nachahmungen, die Natürlichkeit und Menschlichkeit entbehren. Im Zwischenmenschlichen bietet sie ob ihrer Reaktionsunfähigkeit eine Projektionsfläche für die männliche Wahrnehmung Nathanaels. In ihrem Äußeren erfüllt sie das vorherrschende Schönheitsideal, wirkt diesbezüglich natürlich. Als Automat bleibt sie unentdeckt und unauffällig, da sie in ihrer Präsentation und Verhalten den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht. Für Vollger zeigt sich an Olympia die Disziplinierung, die eine Frau aufweisen muss, um in dieser Gesellschaft zu funktionieren.¹⁰⁰ Mit der Offenbarung, dass Olympia tatsächlich nur ein Automat ist, kommt es zum Bruch.

⁹⁸ Vgl. Vollger: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau?“, S. 44-46.

⁹⁹ Vgl. Ebda, S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Vollger: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau?“, S. 51-52.

Aber viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei, die Geschichte mit dem Automat hatte tief in ihrer Seele Wurzel gefaßt und es schlich sich in der Tat abscheuliches Mißtrauen gegen menschliche Figuren ein. Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele u.s.w., vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in *der* Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze.¹⁰¹

Die Episode um die Automate Olimpia endet damit, dass Frauen ihre Echtheit in Tests unter Beweis stellen müssen. Abgezielt wird auf die Fehler, da Missgeschicke nunmehr mit dem Menschlichen deckungsgleich gesetzt werden. Vollger sieht darin eine Objektivierung der Frau als fehlerhaftes Ding. Männliche Subjekte der Handlung werden aus einer gleichen Beweisschuld herausgenommen. Daraus entnimmt sich, dass die Vorstellung von Maschine und Automat in diesem Text rein weiblich konnotiert sei.¹⁰²

Ein letzter Punkt, der sich bei Volgger finden lässt, ist die Thematisierung der Liebe zwischen Mensch und Automat, die sie klar als Tabu benennt. Verstanden wird diese als Ausdruck des Wahnsinns, so werden auch im Text medizinisch-psychiatrische Topoi aufgegriffen: Verlust der Vernunft und Willensfreiheit, sowie das Abgleiten in den Wahnsinn. Dem eingeschrieben glaubt Volgger die Angst, dass der natürliche Mensch durch die Technik zerstört werden könnte. Hoffmann reflektiere dies über zwei Ebenen: Der menschliche Protagonist erfährt durch die Liebe zur Maschine Zerstörung und verfällt dem Wahnsinn. Zudem würde dieser seine Menschlichkeit verlieren und nach und nach selber mechanisch werden. So ist Vollgers These, dass im Kontakt zu Olimpia Nathanael selber eine Transformation zur Maschine durchmache.¹⁰³

Nathanael ‚verbindet‘ sich mit Olimpia, wodurch eine Beziehung der gegenseitigen Abhängigkeit entsteht. Denn Nathanael überträgt Energie auf die Puppe, um sie lebendig zu machen, und sie bestätigt ihn in seiner Machtposition und Selbstwahrnehmung. Damit wirken sie wechselseitig aufeinander, zerstören sich dadurch aber auch.¹⁰⁴

Zusammengefasst sieht Volgger das Automatenmotiv in *Der Sandmann* als Ausdruck eines gefürchteten Kontrollverlusts gegenüber Maschinen. Ebenso deutet sie diesen als Anschreiben gegen den Verlust des romantischen Gemüts im Angesicht technischer und mechanischer Neuerungen, innerhalb deren Automaten dystopisch und Androiden als Bedrohung aufgefasst werden. Eine Fragestellung Vollgers an Maschinenmenschen in der Literatur soll hier noch

¹⁰¹ Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 37-38.

¹⁰² Vgl. Volgger: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau?“, S. 51-55.

¹⁰³ Vgl. Ebda, S. 53-54.

¹⁰⁴ Ebda, S. 54.

hervorgehoben werden und als Reflexion beibehalten werden: Sind diese fähig, eine Seele und Gefühle zu hegen, oder dienen sie einzig als Projektionsfläche für Menschen?¹⁰⁵

„Das Defizit des Coppelius, das ihm die Schöpfung wesenhafter Menschen verwehrte, beseitigt Nathanael, indem er seine Seele einbringt; er projiziert sich in die innere Leere der Puppe.“¹⁰⁶, schreibt Rudolf Drux und bezieht damit den Aspekt des Narzissmus in die Beziehung von Nathanael und Olimpia mit ein. Der Art ließen sich weitere Autoren und Texte auflisten, die an der Herausarbeitung der Bedeutungsvielfalt der Erzählung beigetragen haben. Dies will hier nicht weiter betrieben werden. Mit dem Bezug auf Freud, Tabbert und Vogtler sollte hier eine dominante Lesart des Textes im Bereich des Unheimlichen nachvollzogen werden und die Bedeutung der Automatenfigur in dieser nachgegangen werden. Für *Der Sandmann* lässt sich hier festhalten, dass der Automat in diesem Beispiel eine weibliche Figur ist, die Begehren und Unbehagen auf sich zieht. Dabei ist dieser in Konkurrenz mit ‚echten‘ Frauen gestellt, in Bezug auf seine Maschinenwesenheit erweitert sich dieses Verhältnis auf die Menschen an sich. Damit will der Fokus nun weitergereicht werden auf die Puppenfiguren und deren Funktionalität im zweiten Hoffmann-Text *Nussknacker und Mausekönig*.

4.3. Der märchenhafte Nussknacker

Mit der Zuwendung an den Text *Nussknacker und Mausekönig* eröffnet sich eine andere Diskussion. Der Schwerpunkt verlagert sich hierbei weg von der Ästhetik des Unheimlichen hin zum Kunstmärchen. Um diese Einordnung zu kontextualisieren, sollen als Eingang hier ein paar allgemeine Notizen zum Märchenbegriff eingeführt werden.

Eine etablierte Definition nach Heinz Rölleke beschreibt das Märchen als „[m]ündlich oder schriftlich tradierte, in international verbreiteter Motivik verankerte Prosaerzählung, in der die Bedingungen der Wirklichkeit aufgehoben scheinen.“¹⁰⁷ Von Günther Kapfhammers stammt die Zuschreibung „zukunftsorientierte, in Bildern lebensgeschichtlicher Seinserfahrung reflektierende Erzählung“, in welcher ein Einzelschicksal als Exempel herangezogen wird, um einem individuellen Schicksal Allgemeingültigkeit zu verleihen.¹⁰⁸ Wesentlich ist die Unterscheidung in Volks- und Kunstmärchen, ersteres bezieht sich auf das „Märchen im

¹⁰⁵ Vgl. Volgger: „Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau?“, S. 51-56.

¹⁰⁶ Drux, Rudolf: Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner. München: Fink 1986, S. 90.

¹⁰⁷ Rölleke, Heinz: Märchen. In: Fricke, Harald, Klaus Frubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Berlin: De Gruyter, 2003, S. 513-517, hier S. 513.

¹⁰⁸ Vgl. Kapfhammer, Günther: Stilistische Funktion der Namen in Märchen und Sagen. In: Hilty, Gerold, Ernst Eichler, Heinrich Löffler, Ladislav Zgusta und Hugo Steger (Hg.): Namenforschung. Vol.1. Berlin: Walter de Gruyter 1995, S. 573-576, hier S. 573.

engeren Sinn“.¹⁰⁹ Eckpunkte seiner Entstehungsgeschichte wie Zeit, geographischer Raum und Autor bleiben unbekannt, in seiner Tradierung bilden sich Varianten aus. Genretypisch ist die Selbstverständlichkeit des Wunderbaren.¹¹⁰ Im Kunstmärchen hingegen lassen sich diese Marker konkret festmachen. Es existiert ein konkreter Autor, der sich mit seiner Biographie historisch und geographisch verorten lässt. Diese Produktivmachung der Märchenstilistik setzt Gerhard Szonn in Zusammenhang mit pädagogischen Absichten, welche er den Kunstmärchen eingeschrieben vermutet.¹¹¹

Das Stichwort der Pädagogik ist in diesem Kontext wesentlich, wie hervorgehoben werden möchte. In ihren Anfängen ist die Erzählgattung Märchen mit Rölleke als Erzählungen von Erwachsenen für Erwachsene zu verstehen. Er hält fest, dass Märchen zunächst Erzählungen waren, die von Erwachsenen erzählt, an andere Erwachsene adressiert waren. Dass das Märchen in den Korpus der Kinderliteratur Einzug hielt, ist mit Entwicklungen des neunzehnten Jahrhunderts verknüpft, welche die Herausbildung der Kleinfamilie als gesellschaftliche Strukturierung förderte.¹¹² In diesem Kontext wurde das Kind als eigene Seinsform entdeckt, dessen Voraussetzungen und Bedürfnisse von denen der Erwachsenen zu unterscheiden ist. Maria Tatar fasst Kinderliteratur als Mittel der Sozialisierung, das den funktionalen Eintritt der Kinder in die Gesellschaft stützen soll, und leitet daraus ab, dass diese immer didaktisch eingekleidet ist. Als bestätigendes Argument führt sie die grundlegende Asynchronität des Diskurses um Kindermedien an, da die Zuschreibungen der Kriterien an Angemessenheit für junge Publika strukturell von Erwachsenen getroffen werden.¹¹³

Diesen Kontext arbeiten auch Gerhard Neumann und MoonSun Choi in ihrer jeweiligen Auseinandersetzung mit *Nussknacker und Mausekönig* explizit heraus, da Hoffmanns Text im Umfeld dieser skizzierten Entwicklungen entsteht. Neumann setzt seinen Fokus auf das Thema Kindheit, welches als Frage seit der Französischen Revolution die Literatur beschäftigt. Zentriert sei dabei, wie das Individuum entstehen könne. In Zusammenhang damit setzt Neumann Bildungsromane, romantische Märchen, Novellen und Novellenzyklen als neue Erzählgattungen der Epoche. Dem entnimmt er zwei Perspektivierungen auf die Frage nach den menschlichen Anfängen. Zum Ersten ginge es um die Modellierungsprozesse,

¹⁰⁹ Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 5.

¹¹⁰ Vgl. Rölleke: Märchen, S. S. 513.

¹¹¹ Vgl. Szonn, Gerhard: Die Weisheit unserer Märchen. Berlin: VWB 1993, S. 21.

¹¹² Vgl. Rölleke: Märchen, S. 514.

¹¹³ Vgl. Tatar, Maria: Off with their heads! Fairy tales and the culture of childhood. Princeton University Press, 2020, S. XVI und S.11.

welche im Sozialen wirken, zum Zweiten um ein psychologisches und psychopathologisches Konzept. Vor diesem Hintergrund formuliere die Pädagogik des achtzehnten Jahrhunderts die Eigentätigkeit des Subjekts.¹¹⁴

Die Frage nach dem Anfang bezieht Neumann im nächsten Schritt auf das romantische Denken. Diesem Rahmen leitet er vier Themen ab: 1) die Subjektwerdung; 2) die Krise des Erwachsenwerdens in Verbindung mit Formen der Initiation und deren Inszenierung; 3) die psychologischen und psychopathologischen Aspekte, welche durch ein solches Initiationsgeschehen ausgelöst werden; 4) die Naturwissenschaft, die die Erinnerung als Organisationskraft des Erlebens neu entdeckt. Erinnerung wird dabei als Widerruf des Abschieds von Kindheit verstanden. In der Bildung des Selbst werden zwei konkurrierende Konzepte angetroffen, die Wiederkehr des Verdrängten und die numinose Verwandlung des Ererbten. Literatur wird in diesem Komplex zum Probefeld für drei von Neumann ausgeloteten, zusammenwirkenden Fragestellungen: Seiner Formulierung folgend sind dies die Frage nach der Geburt des Subjekts aus der Sexualität, die Frage nach der Bildung und Konturierung des Individuums in der intimen Konfiguration der Kleinfamilie und die Frage nach der Modellierung des männlichen Subjekts aus der Erfahrung und Erkundung des Rätsels des weiblichen Begehrens. Begründet sind diese Ansätze in der Ausprägung einer neuen Natur- und Seelenwissenschaft in der Zeit der Romantik, die Literatur als Medium der Wahrnehmung und Wahrheitsfindung miteinbezieht. Daraus resultiert das Verständnis, dass Märchen als Erkenntnisorgane und Mythen als Erklärungs- und Anforschungsmuster herangezogen werden können, über welche Aufschlüsse über menschliches Zusammenleben und psychologische Dispositionen gewonnen werden können.¹¹⁵

Auch MoonSun Choi geht auf die Stellung des Märchens in der Romantik ein, berücksichtigt dabei auch einen Gender- und Klassenaspekt. Die Gattung erfährt im Bereich der Kinderliteratur immense Aufwertung, da Romantiker verändert auf das Konzept Kindheit blicken. Eine damit gesteigerte Wahrnehmung und Wertschätzung von Kindern begünstigt den Einzug von Mädchenfiguren als Protagonistinnen innerhalb der romantischen Literatur. Damit einher gehe eine Idealisierung bestimmter Mädchenbilder. Mit Blick zurück in die Zeit der Aufklärung hält Choi fest, dass das Feenmärchen in dieser eine Form der Gegenwartsliteratur ausbildete, die direkt bezogen auf das höfische Leben war. Dieser Gegenwartsbezug geht dem romantischen Märchen verloren, seine Erzählung wird in eine entfernte, imaginierte

¹¹⁴ Vgl. Neumann: Puppe und Automate, S. 135.

¹¹⁵ Vgl. Ebda, S. 136-138.

Vergangenheit verlagert. Choi schließt daraus, dass sich das Gesellschaftsbild der Geschichten in Bezug auf das Verhältnis von Volk und Adel verändert hatte. Die Sphären werden überlagert und Gemeinsamkeiten hervorgekehrt, die den Adel als schlichte Menschen und selbst den König als nicht mehr als einen besseren Bauern vorführten. Es zeige sich also in der Romantik die Wandlung der Gattung von einer Literatur des Adels hin zu einer bürgerlich geprägten Literatur.¹¹⁶

Nussknacker und Mausekönig wurde von E.T.A. Hoffmann zuerst in *Kinder-Märchen* (1816/17) veröffentlicht, später in seiner Erzählsammlung *Die Serapionsbrüder* (1819-1821). Als Novum wirkte, dass sich der Text explizit an Kinder richtete. Die Zuschreibung Kindermärchen ist für Choi in dem Kriterium angelegt, dass die Erzählung „eine weibliche Kindheit auf der Schwelle zum Erwachsensein“ zeigt.¹¹⁷

Das Thema Geschlecht bekommt in beiden Analysen bedeutendes Gewicht zugemessen. Choi fokussiert dabei Adoleszenz und Sexualität. Die Protagonistin Marie ist über die gesamte Erzählung hinweg ein Mädchen von sieben Jahren, gleichzeitig wird über wenige Tage hinweg ein Adoleszenzprozess erzählt, an dessen Ende quasi eine erwachsene Frau stünde. In diesem Prozess sind genderspezifische Spielsachen als Mittel der Sozialisierung hervorzuheben. Choi betont die motivische Wichtigkeit von Puppen und Spielzeugen im romantischen Märchen, deren Entwicklung und Verbreitung in die Zeit fällt. Das spezifische Spiel mit Puppen war im früheren Zeitgeist negativ behaftet, da sie als Symbol der Eitelkeit galten. Erst mit Rousseau verbreitete sich die Empfehlung, Mädchen mögen mit Puppen spielen, über diese sie ihre zukünftig angedachte Mutterrolle einüben könnten. Die Pädagogik der Zeit war darum streng nach genderspezifischen Erwartungshaltungen ausgerichtet, in denen Jungen als stark, Mädchen als schwach aufgefasst wurden. Individuelle Abweichungen wurden als Sonderfälle abgetan und mit Naturmetaphorik wegerklärt.¹¹⁸

Auch in der Handlung von *Nussknacker und Mausekönig* sind diese Zuschreibungen deutlich erkennbar. Am Weihnachtsabend finden die Kinder ihre Geschenke vor: Marie bekommt zierliche Puppen, saubere kleine Gerätschaften und ein Seidenkleid mit bunten Bändern. Für ihren Bruder Fritz liegt ein Fuchs, was hier wohl eine Art Steckenpferd bedeutet, und ein Schwadron Spielzeugsoldaten mit Waffen und Pferden bereit.¹¹⁹ Betont wird diese

¹¹⁶ Choi, MoonSun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Wien: Lang 2007, S. 97.

¹¹⁷ Vgl. Choi: Märchen als Mädchenliteratur, S. 113-114.

¹¹⁸ Vgl. Ebda, S. 114-130.

¹¹⁹ Vgl. Hoffmann, E.T.A.: *Nussknacker und Mausekönig*. Stuttgart: Reclam 2022, S. 11-12.

Differenzierung auch in der Aufbewahrung der Spielsachen, für die ein Glasschrank dient. So heißt es:

Im obersten Fache, für Marie und Fritzen unerreichbar, standen des Paten Droßelmeier Kunstwerke, gleich darunter war das Fach für die Bilderbücher, die beiden untersten Fächer durften Marie und Fritz anfüllen wie sie wollten, jedoch geschah es immer, dass Marie das unterste Fach ihren Puppen zur Wohnung einräumte, Fritz dagegen in dem Fache darüber seine Truppen Kantonierungsquartiere beziehen ließ. So war es auch heute gekommen, denn, indem Fritz seine Hussaren oben aufgestellt, hatte Marie unten Mamsell Trutchen beiseitegelegt, die neue schön geputzte Puppe in das sehr gut möblierte Zimmer hingesezt, und sich auf Zuckerwerk bei ihr eingeladen.¹²⁰

Im Umgang mit den Spielsachen wird Maries Fürsorglichkeit ausgestellt, erwartungsdeckend nimmt sie ein mütterliches Verhältnis zu diesen ein. Dieses verändert sich allerdings mit ihrer Faszination für den Nussknacker. Die schöne neue Puppe Mamsell Clärchen wird plötzlich als Konkurrentin wahrgenommen.¹²¹ Mit dem Ausruf „Bei der unartigen Kläre darf er aber nicht bleiben“ hebt sie den Nussknacker ins obere Fach zu Fritzs Husaren.¹²² Mit dem Erwachen der Spielsachen bestätigt sich der Eindruck. Clärchen fängt den fallenden Nussknacker und drückt ihn an ihre Brust. Als Zeichen ihrer Gunst will sie ihm ihren Leibgürtel umhängen, was von diesem allerdings abgelehnt wird, da er Maries Bändchen, mit dem sie ihn zuvor verarztet hatte, bevorzugt.¹²³ Das Thema der Sexualität verfestigte sich mit dem Einbruch der Mäuse. Choi dekodiert, dass literarisch der Ekel, den bestimmte Tiere bei Mädchenfiguren auslösen, als Motiv für die Furcht vor der männlichen Sexualität einstehe. Marie erscheint aber in einer Disposition, die diese Abscheu vermissen lässt. Dass sie sich durch den Sturz in den Glaskasten eine blutende Verletzung zuzieht, wird in diesem Schema entweder als Eintreten der Menstruation oder als Verlust der Jungfräulichkeit gedeutet. Jedenfalls wird dieser Moment als besonders einschneidend hervorgehoben. Choi argumentiert, dass die Verletzung als Konsequenz Maries übliche kindliche Tätigkeiten unterbinden und damit eine Ablösung von der Kindheit eingeleitet wird. Beschrieben wird dies als Opfer, das vor dem Mausekönig erbracht wird (in der Handlung erpresst dieser ihr ihre Marzipanpuppen ab), um den Nussknacker zu retten. Reife und Adoleszenz ist für Choi in *Nussknacker und Mausekönig* motivisch in der erlangten Fähigkeit zur Reflexion, der sexuellen Entwicklung, der Loslösung von der Familie und der Opferbereitschaft der Protagonistin erfüllt. Am Ende kommt es zur symbolischen Hochzeit.¹²⁴

¹²⁰ Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig, S. 21.

¹²¹ Vgl. Choi: Märchen als Mädchenliteratur, S. 115-116.

¹²² Vgl. Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig, S. 22-23.

¹²³ Vgl. Ebda, 26-27.

¹²⁴ Vgl. Choi: Märchen als Mädchenliteratur, S. 117-123.

Neumann perspektiviert die Sozialisierungsgeschichte des Mädchen Marie über den Diskurs Traum. Dieser gelte als „vierte Sonde der Seelenerkundung“ und changiere im Spektrum von Wahrheit und Täuschung zwischen Wahrtraum und lügnerischem Hirngespinnst. Für Neumann ist dahingehend wichtig zu betonen, dass die Erzählung und das dahinterstehende Interesse auf den Traum der Frau gerichtet ist. In den Wunschphantasien wird ein offenbarer Charakter vermutet, die auf die ‚weibliche Seele‘ bezogen sein sollen, aber vordergründig dem männlichen Autor und Leser als Mittel der Selbsterkenntnis dient.¹²⁵

In *Nussknacker und Mausekönig* soll diese Erkenntnisoperation über eine Versuchsanordnung in der Traumhandlung angestellt sein, für welche Neumann drei Geschehenselemente konstituierend sieht. Zum Ersten sei dies die Holzpuppe Nussknacker, die dem Mädchen als Medium der Phantasie diene. Zum zweiten ginge es um die Mäuse, allem voran dem Mausekönig, der als Natur- und Tierwesen zur Personifikation animalischer Triebe avanciert. In dieser Verkörperung wird ein dämonisiertes Bild von Natur aufgerufen. Das dritte Element schließlich seien die Automaten und tickenden Uhren des Paten Droßelmeier. All dies wirke in der Erzählung zusammen und verwirke Phantastik und Kalkül, sodass das Phantastische und das Gewöhnliche ineinanderfließen.¹²⁶

Es ist dieser Schicksalsmoment, der die durch die Geschichte von Marie und dem Nußknacker von Anfang an (nämlich dem Sturz Maries in den Glasschrank) gelegte Blutspur aus der Welt anarchischer und bedrohlicher Natur in die Ordnungswelt der Kultur hinüberleitet; es ist ein Weg der ‚kulturellen Besetzung der Triebenergie‘, der von dem Blut, das aus dem verletzten Körper dringt, zum Erröten des Mädchens, als einem puren Kulturzeichen, führt; der Sündenfall des Begehrens, der die Schuld, die Scham und, ineins damit, die Erfindung von Kultur in Szene setzt.¹²⁷

Für Neumann ist Kern der Geschichte die Initiation des Mädchens über einen Bildungs- und Reifeweg, der über das Ungeordnete, die Triebwelt der dämonisierten Natur schmerzlich zur Rollenfindung und kulturellen Bedeutungsstiftung hinführt. Der adoptierte Nussknacker diene dem Mädchen hierbei als Bezugs- und Orientierungsfigur. Als irritierender Gegenstand löst er ihren Prozess der Selbstfindung an und wird zum „Übergangsobjekt“ zwischen Kind und Erwachsener. Wesentlich ist in diesem Prozess die Körperlichkeit der Figuren, so streicht auch Neumann als wichtigsten Moment, das „Wechselspiel von Verlust und Wiedergewinn der vollkommenen Schönheit des Körperbildes“ hervor. Der Nussknacker wird nicht als übermäßig schöne Figur eingeführt.

¹²⁵ Vgl. Neumann: Puppe und Automate, S. 138-139.

¹²⁶ Vgl. Ebda, S. 138-140.

¹²⁷ Ebda, S. 146.

Gegen seinen Wuchs wäre freilich vieles einzuwenden gewesen, denn abgesehen davon, dass der etwas lange starke Oberleib nicht recht zu den kleinen dünnen Beinchen passen wollte, so schien auch der Kopf bei weitem zu groß. Vieles machte die propre Kleidung gut, welche auf einen Mann von Geschmack und Bildung schließen ließ.¹²⁸

Als Erklärung der Hässlichkeit von Nussknackern wird vom Paten Droßelmeier das *Märchen von der harten Nuss* erzählt. In diesem wird die schöne, kleine Prinzessin Pirlipat von Frau Mauserinks in eine Nussknacker-ähnliche Gestalt verzaubert. Die Entzauberung soll über ein ritualisiertes Knacken der Nuss Krakatuk erfolgen, welches vom jungen Droßelmeier, dem Neffen des auch in der Geschichte auftretenden Paten Droßelmeier, bewerkstelligt wird. Der Zauber über Pirlipat wird gebrochen, doch als der junge Droßelmeier den letzten Schritt zur Beendigung des Rituals tut, stolpert er über Frau Mauserinks und der Fluch geht auf ihn über. Er wird selber zum Nussknacker und Frau Mauserinks spricht in ihrem Dahinscheiden die Mahnung aus, dass ihr Söhnlein mit den sieben Kronen die Mutter rächen werden. Ob der plötzlichen Missgestalt des Nussknackers lehnt Pirlipat die Ehe mit ihrem Erlöser ab und die Droßelmeiers werden aus der Residenz verbannt. Der neue Fluch mag erst aufgehoben sein, wenn der Nussknacker den Mausekönig besiegt und von einer Dame trotz seiner Äußerlichkeit liebgewonnen wäre.¹²⁹ Das Thema Körperlichkeit und deren Wahrnehmung ist somit in der Geschichte wesentlich hinsichtlich der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Neumann setzt dies im Zusammenhang mit dem Körperbild von griechischen Statuen, das er zwischen Androgyn und Kastrat positioniert, und als Referenz des Höhepunkts von Körperlichkeit gelte. Marie erscheine als weiblicher Pygmalion, welche eine Animation der Nussknacker-Figur als Figuration des Gegengeschlechts bewirke. Dies geschehe über das gegenseitige Wahrnehmen und Erkennen des anderen Geschlechts im Zusammenspiel mit dem gleichzeitigen Wahrnehmen und der Identifikation der/mit den einander zugeordneten Geschlechterrollen. Darum formuliert Neumann den Nussknacker als „Mannequin der männlichen Geschlechterrolle“, der als idealisierte Ritter- und Heldenfigur gegen die Triebgestalt Mausekönig vorgeht. Der Rückbezug auf das Thema Jugend ist dabei im selben Spiel von Selbstgewinnung und -verlust angelegt, welches für Heranwachsende als besondere Bedrohlichkeit gefasst wird. In Prozessen des Fremdwerden und Wiedererkennen konstruiert sich die eigene Konzeption von Selbst und dem Anderen.¹³⁰

Zusammengefasst sind beide hier aufgeführten Texte in ihrer Deutung sehr ähnlich. *Nussknacker und Mausekönig* wird als Adoleszenz- und Sozialisierungsgeschichte gelesen.

¹²⁸ Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig, S. 15.

¹²⁹ Vgl. Ebda, S. 38-58.

¹³⁰ Vgl. Neumann: Puppe und Automate, S. 147-151.

Choi lässt am Ende ihres Kapitels Raum für die Mehrdeutigkeit des Endes offen. Nach ihrem phantastischen Besuch im Feenreich fällt Marie des Morgens aus dem Bett. Ihr Abenteuer wird von den Erwachsenen und Geschwistern als Hirngespinnst abgetan, selbst die zurückgebliebenen Goldkronen des Mausekönigs reichen nicht als Beweis. Realität und Traum vermischen sich innerdiegetisch, als Marie nach dem Liebesversprechen zum Nussknacker ein letztes Mal vor dem Glaskasten in Ohnmacht fällt und nach ihrem Erwachen den jungen Droßelmeier vor sich hat und sich die beiden einander versprechen.¹³¹ Die Erzählung endet:

Hierauf wurde Marie sogleich Droßelmeiers Braut. Nach Jahresfrist hat er sie, wie man sagt, auf einem goldenen von silbernen Pferden gezogenen Wagen abgeholt. Auf der Hochzeit tanzten zweiundzwanzigtausend der glänzendsten Perlen und Diamanten geschmückten Figuren, und Marie soll noch zur Stunde Königin eines Landes sein, in dem man überall funkelnde Weihnachtswälder, durchsichtige Marzipanschlösser, kurz, die allerherrlichsten wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur darnach Augen hat.
Das war das Märchen von Nussknacker und Mausekönig.¹³²

Der Text ist uneindeutig, da eine Instanz ausbleibt, die den Wirklichkeitsgehalt des Geschriebenen legitimiert. So mag es legitim sein, den Text wörtlich zu nehmen, oder ihn als Spiel der aufeinandertreffenden Kinder zu verstehen, die eben mehr sehen können als die Erwachsenen um sie herum. Choi nimmt dies zum Anlass, danach zu fragen, ob die Vorstellung von einer vollkommenen Adoleszenz nur in einer Traumwelt möglich sei, nachdem das glückliche Ende der Sozialisierung in eine Phantasiewelt entrückt wird und Auswirkungen darüber hinaus unabsehbar bleiben. Aber auch der Umstand des Happy Ends ist nicht unumstößlich gegeben. Deutungen mit dunkleren Untertönen verstehen den phantastischen Ausgang der Handlung als Verfall in Krankheit und/oder Tod der Protagonistin und darin ihren Übergang in eine andere Sphäre.¹³³

4.4. Zwischenfazit

Nachdem nun ausführlicher auf die Texte in ihrem historischen Kontext eingegangen wurde, möchten zum Abschluss dieses Kapitels wesentliche Aspekte zusammengeführt werden und ein paar Notizen dargelegt werden. Damit soll eine erste Zwischenbilanz hinsichtlich der übergeordneten Frage gezogen werden. Wie wird die Puppe als Figur des Anderen als Metapher für den Menschen produktiv gemacht?

Mit den literarischen Texten erfolgt dabei ein historischer Rückbezug auf die Epoche der Romantik, in welcher technische Neuerungen die Frage nach der mechanischen

¹³¹ Vgl. Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig, S. 83-88.

¹³² Ebda, S. 88-89.

¹³³ Vgl. Choi: Märchen als Mädchenliteratur, S. 123-124.

Duplizierbarkeit des Menschen akut machen. Vor diesem Hintergrund vermischen sich Neugier und Furcht, eine Faszination des Zeitgeists, der für beide Texte grundlegend ist. E.T.A. Hoffmann ist ein kanonisierter Autor, besonders *Der Sandmann* ist ein vielbeforschter Text. Die Auswahl des Materials ist darum einerseits in seiner medienwirksamen Rezeption begründet, die sich auch in den folgenden Kapiteln abzeichnen wird. Andererseits drängt sich mit zunehmender Beschäftigung die Frage auf, wie zwei Texte desselben Autors, aus demselben Jahr, mit bedeutsamen motivischen Überschneidungen auf Ebene der Ästhetik konträr rezipiert werden.

Die Analyse der Texte *Der Sandmann* und *Nussknacker und Mausekönig* legt nahe, dass ein zentrales Thema die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft ist, mit der Besonderheit, dass zwischen diesen eine Puppenfigur steht. Beschrieben wurde dies unter dem Begriff der Sozialisierung, die in Nathanaels Fall scheitert, in Maries gelingt. Warum? Den beiden Hauptfiguren ist die Liebe zu einem menschenähnlichen Objekt gemein, die für diese in ihrer Wesenhaftigkeit eine idealisierte Konzeption des Gegengeschlechts darstellen. Olimpia ist schön und fügsam, eine willige Projektionsfläche für Nathanaels Narzissmus. Der Nussknacker ist äußerlich hässlich, aber in seinem ritterlichen Habitus ein idealisiertes Männlichkeitsbild für die heranwachsende Marie. Je nachdem, wie wörtlich man zweitgenannten Text nimmt, kann man argumentieren, dass der Nussknacker eigentlich ein verzauberter Mensch ist, dessen Objektstatus darum nur ein Übergangsstadium bezeichnet, während Olimpia durchgehend leere Hülle bleibt. Die Begehrensstruktur Mensch-Objekt ist dennoch das gewichtigste Motiv der Erzählung. Nathanael und Marie können beide in Anspruch nehmen, von der Forschung mit dem Pygmalion-Mythos zusammengeführt zu werden, indem sie ihre Traumpartner aus ihrer Selbst herausschaffen und beleben. Die Puppenfiguren ziehen Begehren auf sich. Ein Spezifikum der weiblichen Puppen ist dabei in beiden Texten, dass sie über dieses Begehren in Rivalität zu menschlichen Frauen treten. In *Der Sandmann* entzweit die Automate Olimpia den Protagonisten und dessen Verlobte Clara, in *Nussknacker und Mausekönig* wirbt das hübsche Püppchen Clärchen vergeblich um die Zuneigung des Nussknackers.

Mit dem Stichwort Rivalität geht es auch auf der Metaebene um die Dichotomie Kunst-Natur. Im Rahmen von *Der Sandmann* ist dies vorwiegend ausgetragen auf dem Aspekt Gender, spezifisch der ‚Frau‘. Olimpia ist künstlich geschaffen, um den Ansprüchen der Gesellschaft zu entsprechen. Das Verhalten, das andere Frauen der Gesellschaft über Erziehung erlernen müssen, ist Olimpia einprogrammiert und ihr eigener Handlungsspielraum liegt in der

ständigen Reproduktion von limitierter Bewegung. Für Nathanael reicht dies aus, um sie Clara vorzuziehen, jedoch wird diese Wahrnehmung im Text nicht von den anderen Männern geteilt. Die Kultiviertheit, die von der Gesellschaft in Frauen erwartet wird, wird in der Figur Olimpia ad absurdum geführt. Im Zweifel bevorzugen Männer ‚echte‘ Frauen, Natur vor Künstlichkeit. Dies ist aber noch keine Absage von der Kultur. Das versöhnliche Ende der Erzählung schildert Clara mit Mann und zwei männlichen Kindern, angekommen im heteronormativen Konstrukt der Kleinfamilie. In *Nussknacker und Mausekönig* ist der Konflikt noch plakativer: Das Spielzeug kämpft gegen die bösen Mäuse, den wilden Aspekt der Adoleszenz, der überkommen werden muss. Am Ende steht auch hier die Sozialisierung hin zur heterosexuellen Beziehung zwischen Marie und dem jungen Droßelmeier.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Erzählungen ist die Nähe zur Psychoanalyse, wenn die Themen Wahn, Traum und Krankheit berührt werden. *Der Sandmann* beginnt mit dem Kindheitstrauma des Protagonisten, das ihn in seiner Studienzeit einholt und seine Paranoia anregt. Die Liebe zur Puppe befördert den Wahnsinn und mit den alternierenden Ausrufen „Holzpüppchen dreh dich“ und „Feuerkreis dreh dich“ ist seine Abspaltung aus der Gesellschaft besiegelt: In seinem Ausbruch greift er Spalanzani an, später Clara und stürzt sich schließlich in den Selbstmord. Aber auch Maries Geschichte ist eine Krankengeschichte. Die Belebung des Nussknackers geht auf Kosten ihrer Gesundheit. Im ersten Kampf mit dem Mausekönig zieht sie sich eine Verletzung des linken Arms am Glaskasten zu, die sie in die Ohnmacht zwingt. Die nächsten Tage der Handlung ist sie ob des Wundfiebers bettlägerig. Nun ist es eine Frage der Deutung, ob sie genest oder der Krankheit erliegt. Demnach ist die Figur Nussknacker in diesem Falle mindestens doppeldeutig. Der phantastische Nussknacker, der am Ende Mensch wird, fungiert integrierend, wer die Handlung als Fiebertraum, an dessen Ende der Tod vermutet wird, deutet, kann den Nussknacker aber ebenso wie Olimpia als Element verstehen, das aus der Gesellschaft herausführt.

Geht man über die Puppenfiguren hinaus, gibt es eine gravierende Überschneidung der Texte: die Figur des Puppenmachers. *Der Sandmann* führt hier die Figur des Coppelius ein, der als Coppola mit den verhängnisvollen Perspektiven zurückkehrt und für den Protagonisten gleichzusetzten ist mit der Schauergestalt Sandmann. Coppelius ist kurzum das reine Böse, und während *Nussknacker und Mausekönig* mit seinem Droßelmeier nachsichtig umgeht, sind die Parallelen kaum zu übersehen. Auch Droßelmeier wird in der Erzählung vervielfältigt. Er ist der Pate, Figur im *Märchen von der harten Nuss*, Traumgestalt, und eventuell eine

Entsprechung vom jungen Droßelmeier.¹³⁴ (Choi hatte erwähnt, dass *Nussknacker und Mausekönig* anfänglich umstritten war, da Kritiker in der Erzählung die Darstellung von Inzest vermuteten.¹³⁵) Gerhard Neumann führt eine Liste von Funktionen, die Droßelmeier in seiner Erzählung übernimmt: Onkel- und Begleitfigur, Parasit, Arkonist, Spielzeugfinder, Maschinist, Kuppler, Improvisator, Schauspieler, Magier, Trickster.¹³⁶ Coppelius ist für Nathanael nicht positiv besetzt, ist aber dennoch in Kindertagen eine familiäre Präsenz in Nathanaels Haushalt und steht in Verbindung zu dessen Vater. Die Bezeichnungen bezüglich der mechanischen Tätigkeiten sollten aus dem Kontext heraus selbsterklärend sein, als Coppola stiftet er mit dem Perspektiv die Beziehung zu Olimpia und in der Identifikation mit dem Sandmann nimmt er Anleihen am Übernatürlich-Dämonischen. Äußerlich sind Coppelius und Droßelmeier ältere, hässlich geschilderte Männer und teilen die Faszination dafür, Kinder auseinanderzunehmen. So lesen sich folgende zwei Textstellen überraschend ähnlich in den geschilderten Handlungen.

Coppelius lachte gellend auf und rief: „Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und Füße recht observieren.“ Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. „‘s steht doch überall nicht recht! ‘s gut so wie es war! – Der Alte hat’s verstanden!“¹³⁷

Er nahm Prinzessin Pirlipat sehr geschickt auseinander, schrob ihr Händchen und Füßchen ab und besah sogleich die innere Struktur, aber fand er leider, dass die Prinzessin, je größer, desto unförmlicher werden würde, und wusste sich nicht zu raten und zu helfen.¹³⁸

Wenn die Texte nun so überschneidend sind – in grundlegenden Figurationen, Begehrensstrukturen, der Anbindung an Wahn/Traum, der Puppenmetaphorik zwischen Kunst und Natur – wie kann es sein, dass die Texte so unterschiedlich im Bereich des Unheimlichen und des Märchens gelesen werden? Ein Argument ist bei Freud vorweggenommen worden. Der Text selbst, seine Genrezugehörigkeit, darin die Erwartungshaltung und schließlich die Konstruktion von realistisch Möglichem in der Diegese, leiten eine Rezeptionshaltung an. Da unterscheiden sich auch die hier besprochenen Werke maßgeblich. *Der Sandmann* eröffnet mit einem fingierten Briefwechsel, dessen dokumentarischer Charakter für einen gewissen Anschein von Realität bürgt, ehe die Erzählung von einem personalen Erzähler aus der Perspektive Nathanaels weitergeführt wird. *Nussknacker und Mausekönig* nennt sich selbst Märchen und adressiert Kinder direkt. Das Märchenerzählen und dessen Erzähler sind

¹³⁴ Vgl. Neumann: Puppe und Automate, S. 155.

¹³⁵ Vgl. Choi: Märchen als Mädchenliteratur, S. 114.

¹³⁶ Vgl. Neumann: Puppe und Automate., S. 154.

¹³⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 9.

¹³⁸ Hoffmann: Nussknacker und Mausekönig, S. 47.

fokussiert und selbst Motive im Text.

Möchte nun konkret auf die Puppenfiguren nach Unterschieden gefragt werden, machen sich zwei Aspekte bemerkbar. Die Beziehungsmuster liegen überkreuz. In *Der Sandmann* begehrt der Mann die weibliche Puppe, in *Nussknacker und Mausekönig* begehrt das Mädchen den männlichen Nussknacker. Die Geschlechterpositionen sind dementsprechend vertauscht, inwiefern dies auf die Wertung des jeweiligen Begehrens Einfluss nimmt, kann hier nicht final ausgesagt werden. Dem kommt allerdings noch ein Altersunterschied hinzu, der in der Reflexion beibehalten werden soll. Nathanael ist ein junger Student, Marie ein junges Mädchen.

5. Tanzende Puppen im Ballett

Nachdem im Vorhergegangenen E.T.A. Hoffmanns Texte *Der Sandmann* und *Nussknacker und Mausekönig* in ihrem historischen Kontext erläutert und bestimmte prävalente Deutungen im literarischen Diskurs aufgegriffen wurden, möchte das Puppenmotiv in einem nächsten Schritt innerhalb der Übersetzung für die Bühne weiterverfolgt werden. In beiden Fällen, *Sandmann* und *Nussknacker*, haben sich die Erzählungen in den Kanon des Ballettrepertoires eingeschrieben. Puppenfiguren werden in dieser Kunstform zum Tanzen gebracht, woraus sich vielschichtige Fragen um Performance und Metaphorik ableiten. Menschen sollen Unbelebtes darstellen, das wiederum lebendig wirkt, das innerhalb eines kodifizierten Systems, dessen Gestenrepertoires von höchster Künstlichkeit ist.

Bevor sich das nächste Kapitel mit der konkreten Körperlichkeit in jüngeren Inszenierungen von *Coppélia* und *Der Nussknacker* auseinandersetzt, möchte in diesem Kapitel die Vorarbeit geleistet werden, indem sich Bedingtheiten des Balletts und der Werke in ihren historischen Kontexten angenommen wird. Den Einstieg soll dabei ein grober Abriss von Ballettgeschichte bieten, um inhärente Diskurse von Gesellschaft, Ordnung und Natur vorzuführen.

5.1. Das Menschenbild im Ballett der Romantik

Die Wurzeln der Kunstform Ballett führt Jutta Krautscheid auf die *Commedia dell'arte* und das Stehgreiftheater des 16. Jahrhunderts zurück. Tanz und Gesang gehörten hier zu den Improvisationen dazu. Eine betonte Körperlichkeit und Gestik sind als Besonderheiten der frühen Komödien festzuhalten. Fokus lag auf der Aktion, weniger auf den Sprechtexten.¹³⁹

Die erste Darbietung unter dem Namen *Ballet aux Ambassadeurs polonais* fand in Frankreich 1533 statt. Aus der Professionalisierung dieses Hoftanzen sollten die Entwicklungen angestoßen werden, die in ihrer Blütezeit das romantische Ballett hervorbrachten. 1570 wurde die *Académie de musique et de poésie* gegründet und in deren Haltung an einer Zusammenführung von Dichtung, Musik und Tanz gearbeitet, die die Tradition des antiken Dramas aufleben lassen sollte. Resultat dieser Konzeption war das *Ballet de cour*, das Hofballett, das in seiner Gesamtheit Dichter, Komponisten, Choreographen und bildende Künstler beschäftigte. Choreographiert wurden große Tanzszenen, in welchen der Adel selbst als tanzende Akteure mitwirkte. Überhaupt ist das *Ballet de cour* politisch gefärbt. So sei das Abschlussballett eine „Folge von sich auseinanderentwickelnden geometrischen Figuren“, *danse horizontal* genannt, welche symbolisch die gesellschaftliche Situiertheit darstellte, in

¹³⁹ Vgl. Krautscheid, Jutta: *Tanz. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont 2004, S. 34-35.

deren Zentrum der König. Krautscheid beschreibt die durchchoreographierte Lebenswelt des Königshofes als passenden Nährboden für die Professionalisierung des Gesellschaftstanzes, die schließlich den Berufstänzer hervorbringt.¹⁴⁰

Als nächster Entwicklungsschritt wurde unter anderem vom Hofkomponisten Jean-Baptist Lully und Molière *Comédie-ballets* ausgearbeitet. Ziel dabei war, den Tanz schlüssig in theatrale Handlungen einzubinden. Aus der Verbindung von Komödie und *Ballet de cour* entstand so die Ballettkomödie. Die neue Tanzkunst fand auch Einzug ins französische Musiktheater, wodurch sich die *Tragédie en Musique* oder auch *Tragédie lyrique* als neuer Operntyp formierte.¹⁴¹

Krautscheid hält fest, dass Ballettformen der Epoche Tänzer nicht als individuelle Persönlichkeiten, sondern als Typen und meist im Chor ausstellte, worin sich Rückstände der *Commedia dell'arte* wiederfinden lassen. Die neue Tanzkunst verbreitete sich bis in die Zeit der Aufklärung von Frankreich aus in alle europäischen Länder. Im 18. Jahrhundert schlossen sich unter deren Einfluss Bemühungen an, Ballett zu einem eigenständigen Tanzdrama weiterzuentwickeln. Der körperliche Ausdruck über gestische und mimische Aktionen sollte von der Bedingtheit gesprochener Sprache losgelöst werden und selbst dramatische Handlung tragen können. In diesen Neuerungen wirkte der Tänzer und Choreograph Franz Hilverding mit. In den 1730er Jahren formulierte er die „Nachahmung der schönen und einfachen Natur“ als oberstes Prinzip. Dies übersetzte er in seiner Arbeit auf die Lockerung der symmetrischen Bühnengestaltung, indem sich die Choreographien auf diagonale Linien bezogen. Auch thematisch erweiterten sich seine Stücke um Elemente aus der Alltagswelt. Sein Nachfolger Florentiner Auigiolini folgte dem Bestreben der Unabhängigkeit des Tanztheaters. Auf Ebene der Produktion wurde angesetzt, die Komposition der Musik auf die Erfordernisse der Tanzhandlung umzuorientieren. Für das Publikum wurden Programmzettel mit Erläuterungen zum Bühnengeschehen angefertigt.¹⁴²

Ein großer Entwicklungssprung wurde durch Jean-Georges Noverre bewirkt, welcher um 1760 eine neue Ballettästhetik formulierte. Seine Choreographien verabschiedeten sich von einer einseitigen Ausrichtung von Virtuosität, der Raumteilung und den sperrigen Kostümen.

¹⁴⁰ Vgl. Krautscheid: Tanz, S. 36-38.

¹⁴¹ Vgl. Ebda, S. 42-43.

¹⁴² Vgl. Ebda, S. 43-57.

Bewegungen und Körperausdruck sollten Empfindungen im Publikum hervorbringen.¹⁴³ Er fordert:

die Aufgabe des Symmetrieprinzips zugunsten des natürlichen Ausdrucks und der natürlichen Gruppierung der Tänzer; eine ausdrucksstarke, beseelte Gestik anstelle mechanischer Bewegungsabläufe; die Ausprägung einer charakteristischen Mimik, die Aufgabe der Gesichtsmasken und die Verwendung von natürlichen und den Themen entsprechenden Kostümen.¹⁴⁴

Ralf Stabel nennt Noverre einen der Begründer des Handlungsballetts, der im Tanz die Umsetzung einer nachvollziehbaren Handlung zu implementieren suchte. Der Bühnentanz wurde in Folge in zwei Aspekte aufgeteilt: den technischen Tanz und den handlungsorientierten Tanz, Pantomime genannt. Dramaturgisch wand sich die Orientierung zurück an Aristoteles *Poetik* unter der Vorannahme, Bühnenhandlungen müssen nicht der Wirklichkeit getreu, sondern in der Wahrnehmung wahrscheinlich sein, um die Akzeptanz des Publikums zu gewinnen. Entlehnt wurde so die 3 Einheiten Lehre, Mimesis als Ziel aus der Nachahmung von Handlung und die Zwecksetzung, Erkenntnisse und Emotionen in den Zuschauenden zu fördern. Als dramaturgisches Schema hält Stabel darum die Formel *Ordnung – Unordnung – (neue) Ordnung* fest.¹⁴⁵

Die Forderung nach natürlichen Ausdrucksformen bewirkt auch Neuerungen in Dynamik, Tempo und Rhythmus. Krautscheid entnimmt dem eine Äußerung des damaligen Zeitgeists: Die Stimmung richtet sich gegen die Perpetuierung antiker Mythologie auf der Bühne und fordere stattdessen Menschen „aus Fleisch und Blut“ ein.¹⁴⁶

Ironisch nun die Wende, dass sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Spitzentanz durchsetzte, was gleichermaßen auf die Form des romantischen Balletts als auch Entwicklungen in der Schuhherstellung fundiert ist. Anstoß der Popularisierung ist 1832 *La Sylphide*, das das Bild der Ballerina fortan bestimmen sollte. Waren im 17. Jahrhundert Frauen von der Ballettbühne verdrängt, kehrten die Tänzerinnen im 18. Jahrhundert zurück. Die Ausstellung ihrer Kunstfertigkeiten wirkte sich auch auf das Erscheinungsbild im Kostüm aus. Marie Sallé unterstrich die Ausdruckskraft ihrer Bewegung durch ihre Kleidung, Marie-Anne Cupis de Camargo kürzte ihr Kleid, um den Blick auf ihre Fußarbeit freizugeben. Solche Anstöße ermöglichten *La Sylphide*. Krautscheid beschreibt diese programmatisch in enger Korsage, leichtem Gazerock und in der Mitte gescheitelten Haaren. Aber auch auf

¹⁴³ Vgl. Krautscheid: Tanz, S. 57-58.

¹⁴⁴ Ebda, S. 57-58, S. 59.

¹⁴⁵ Vgl. Stabel, Ralf: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten. Leipzig: Henschel 2010, S. 126-134.

¹⁴⁶ Vgl. Krautscheid: Tanz, S. 57-61.

Ebene des Tanzstils prägte *La Sylphide* die Epoche und fixierte die Ballerina als zentrale Figur des Bühnengeschehens, deren perfektionierte Tanzkunst als Spektakel fokussiert wurde, jede Anstrengung versteckt hinter dem schwebenden Eindruck des Spitzentanzes. Tanz wird zum Massenvergnügen.¹⁴⁷

Mit diesem Abriss ist erneut die Epoche der Romantik insbesondere zu betrachten und die Bedeutung des romantischen Balletts hervorzuheben. Diese spezielle Prägung der Ballettform wird in den Texten von Dorion Weickmann und Ralf Stabel beschrieben und kontextualisiert. Die literarischen und musikalischen Entwicklungen sind gerahmt von den französischen Befreiungskriegen, als Vorbilder dienen die Literaten Shakespeare, Goethe, E.T.A. Hoffmann und Lord Byron. Zeitlich ist die Epoche zwischen der Julirevolution und dem Ende des Zweiten Kaiserreichs gesetzt, Start- und Endpunkt können aber auch anhand zweier großer Erfolge der romantischen Ära – *La Sylphide* (1832) und *Coppélia* (1870) – nachvollzogen werden.¹⁴⁸

Für Weickmann ist im romantischen Ballett das delirierende Moment konstitutiv, wodurch es zu einer Verschmelzung von Gegensätzen kommt. Dem Zeitgeist entsprechend handelt es sich bei diesem Gegensatzpaar um eine als verwandelt wahrgenommene Natur und eine durch diese perspektivierte Zivilisation. Zuordnungen verlieren ihre Eindeutigkeit, das Gegebene sei gleichzeitig in sein Gegenteil verkehrt. Gegenstand ist der Mensch als duales Wesen, changierend zwischen Geist und Materie sowie Eros und Thanatos.¹⁴⁹

Auch auf inhaltlicher Ebene erfolgt eine Umorientierung weg von dem Credo Rationalität, Moral und Wahrscheinlichkeit. Mythologische Stoffe und ländliches Idyll treten hinter märchenhaften und phantastischen Geschichten, angesiedelt in sagenhaften Zeiten, zurück. So werden sich nordischen oder asiatischen Legenden, sowie mittelalterlichen und orientalischen Epen zugewandt und aus diesen Anlagen wundersame Welten mit geheimnisvollem Hauch aufgebaut. Auch in Rollenrepertoires wird die Präsenz von Göttern und allegorischen Figuren zurückgenommen und stattdessen Traumgestalten und Fabelwesen zum Erscheinen gebracht. Weickmann beschreibt, dass über den „Schauer einer schwarzen Romantik“ und den „Schein totaler Freiheit in der Schwerelosigkeit“ ein bürgerliches Publikum in Bann geschlagen werden soll. Der Tanz im Ballett wird als Symbol verstanden, das sich eignet, sämtliche Facetten menschlicher Existenz zum Ausdruck zu bringen. Das Halbätherische und

¹⁴⁷ Vgl. Krautscheid: Tanz, S. 52-75.

¹⁴⁸ Vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts. Frankfurt/Main : Campus 2002, S. 237-239.

¹⁴⁹ Vgl. Weickmann: Der dressierte Leib, S. 237-238.

Halbtranszendente wird zum neuen Idealtypus stilisiert und in der Person der Tänzerin Marie Taglioni verkörpert. Basis dieses Ideals ist zum einen die Empfindung eines neuen Seelenzustandes, der sich in einer veränderten Sensibilität äußert, zum anderen die unmittelbare Wahrnehmung der Welt als schäbige Wirklichkeit, die in Konflikt mit der idealen Welt der Wahrheit des Traums steht. Dementsprechend ist von Théophil Gautier die Maxime der magischen Eleganz überliefert. Die dramatische Handlung des Balletts solle sich an ergreifenden Geschichten orientieren, die in überirdische Dimensionen führen.¹⁵⁰ Stabel greift ähnliche konstitutive Merkmale der Romantik auf, wenn er zwielichtige Stimmung, triebbestimmte Zweisamkeit und verklärtes, realitätsabgewandtes Entrücktsein bestimmend aufzählt und damit alles qualbehaftete Widersprüchliche und den unlösbaren Konflikt als Kern hervorarbeitet. Die Verlegung der Handlung in eine Traumwelt erklärt er als narrativen Mechanismus, der die Regeln und unlösbaren Widersprüche der Realität bricht, indem auf neuem Terrain des Phantastischen förmlich alles möglich wird.¹⁵¹

Das Ballettprogramm stütze sich auf vier Säulen. Zum Ersten sei Ziel die Betörung der Sinne. Zum Zweiten äußere sich dies auf choreographischer Ebene in anziehenden Arrangements und Posen. Säule drei beschreibt die Auffassung, dass jede körperlich umgesetzte Handlung und Gebärde aus menschlichen Leidenschaften und Begierden gespeist sind. Schließlich ist die Wiederkehr eines bipolaren Geschlechtermodells unabdingbar für die Vorstellung des romantischen Balletts und die Darbietung der Tänzerinnen avanciert zum entscheidenden Faktor.¹⁵² So formuliert Weickmann spitz: „Bleibt ihre Anziehungskraft groß genug, ließ sich jeder dramaturgische Unsinn ertragen.“¹⁵³ Das so geschilderte Ballettprogramm formuliert damit Schönheit als höchsten Zweck. In Umkehrung des vorher Erwähnten ist auf der Bühne des romantischen Balletts kein Platz für Menschen aus Fleisch und Blut, stattdessen bieten die Märchenhandlungen eine Weltflucht, unterlaufen von einem psychologischen Spiegeleffekt. Sind die Schauplätze überirdisch, sind doch die Gefühle irdisch und Wirklichkeit wird auf symbolischer Ebene aufgegriffen. Die Abwendung von menschlichen Figuren und Rücknahme alltäglicher Bewegungsmuster bestärkt die Künstlichkeit in der Weiterentwicklung der Ballettsprache.¹⁵⁴

Hatte Noverre siebzig Jahre früher die Naturnachahmung, die wirklichkeitsnahe Erzählung und realistische Menschenporträts eingefordert, so blieb Gautier wie das romantische Ballett insgesamt unter dramaturgischen Gesichtspunkten zwar dem ballet d'action verpflichtet. Doch verlegt er den

¹⁵⁰ Vgl. Weickmann: Der dressierte Leib, S. 238-242.

¹⁵¹ Vgl. Stabel: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan, S.29-35.

¹⁵² Vgl. Weickmann: Der dressierte Leib, S. 240-241.

¹⁵³ Ebda, S. 241.

¹⁵⁴ Vgl. Ebda, S. 241-242.

Konflikt in eine Traumwelt, die den Zuschauer vor die Wahl stellte: Er konnte sich mit jenem verfremdeten Geschehen identifizieren oder allein die körperliche Exposition bewundern.¹⁵⁵

Auch auf Ebene der Technik kommt es zu neuen Möglichkeiten der Inszenierungen. So ermöglichen Beleuchtungs- und Maschinensysteme die Täuschung der Seh Wahrnehmung des Publikums und eine naturalisierte Lichtregie. Die Bühne kann mit mehr Tiefe dargestellt werden, wodurch die Szene Räumlichkeit und Realismus gewinnt. Zudem ermöglichen Flugapparate schwebende Tänzerinnen. Fortschritte werden auch in der Tanztechnik fortgetrieben, so zählt Weickmann die Verfeinerung der *pirouette*, die Forcierung des *en dehors* und eine allgemeine Erweiterung des Bewegungsrepertoires auf. Die von Noverre angestoßene Kostümreform trägt zu deren Charakterisierungsfunktion bei, die Körper der Tänzerinnen werden dabei zunehmend entblößt. Der Spitzenschuh bleibt der Ballerina vorbehalten, die *élévation* verleiht ihr den Eindruck von schwereloser Leichtigkeit. Ablesbar ist an diesen Neuerungen aber auch ein entstehender Körperkult. Ausdruck findet dieser in der Notwendigkeit der Gewichtskontrolle der Tänzerinnen, aber auch der männliche Körper wird neu perspektiviert. Als Partner dienen sie den Primaballerinen primär als Beistellwerk und Stütze, ihr tänzerischer Ausdruck wird auf Pantomime reduziert, oftmals werden männliche Protagonisten aber auch durch weibliche Tänzerinnen besetzt. In der Ballettwelt zeichnet sich eine Verkehrung ab, die Mädchen eine Karriere erlaubt, während Tänzer in der Gesellschaft eine Verächtlichmachung erfahren. Weickmann führt dies auf ein neues Ideal männlichen Auftretens in der Zeit zurück. Die *citoyen* richten sich nach kaufmännischem Ethos aus, dessen höchste Tugend vollendete Selbstbeherrschung bedeutet. Handlungen sind deswegen auf Funktionalität ausgerichtet, das Denken soll nüchtern und der Einsatz von Gesten sparsam sein. Diese Distinktion verbietet die Zurschaustellung des männlichen Körpers.¹⁵⁶

Der tanzende Körper vermittelt eine Botschaft, die ihn selbst verleugnet. Seine triebhaften Impulse werden zugunsten einer pathetischen Liebesformel verneint, die der ‚Stimme des Herzens‘ das Wort erteilt. Der Körper per se gilt als antizivilisatorisches, anarchisches und gefährliches Material. Nur dort, wo sich seine Gelüste mit keuscher Liebe paaren, bleiben gesellschaftliche Ordnungsinteressen gewahrt [...] Freilich harmonisieren der domestizierte Tanzkörper und das gezähmte Liebesethos, das er verkündet, perfekt jedenfalls unter den Vorzeichen jener bürgerlichen Moral, die das 19. Jahrhundert beherrscht. In diesem Sinne krönt das romantische Ballett die Entwicklung der Tanzkunst seit dem ausgehenden Mittelalter, bringt es doch Form und Inhalt, gebändigten Körperausdruck und gebändigte Libido, zur Deckung.¹⁵⁷

Als spezifisches Element des romantischen Balletts geht Weickmann schließlich auf deren Formung von Liebeshandlungen ein. Im Zwiespalt von Körper und Geist bedingt das

¹⁵⁵ Weickmann: Der dressierte Leib, S. 242.

¹⁵⁶ Vgl. Ebda, S. 245-248 und S. 320.

¹⁵⁷ Ebda, S. 281.

Verlangen die reine Liebe. Das Konzept, dem Liebesbeziehungen im romantischen Ballett anheimfallen, ist *amour fou*, die wilde Leidenschaft. Nach den Parametern der Vernunft und Zurückhaltung ist eine solche prädestiniert, ein schlechtes Ende zu nehmen. So leitet Weickmann ab, dass im romantischen Ballett eine Mahnung an Männer ohne Rationalität gerichtet ist, die in ihrer Hingabe an die Geliebte sich ins Unglück stürzen. Der Körper der begehrten Frau wird dabei als Repräsentant der Allmacht der Natur gedeutet, aber auch Frauen, die zu hohe Herrschaftsansprüche stellen, sind im romantischen Ballett dem Untergang geweiht. Die Lehre, die sich demnach für beide Geschlechter entnehmen ließe, sei, dass der romantischen Leidenschaft tödliche Schrecken innewohnen. Die eingeschriebene bipolare Geschlechterideologie erklärt Weickmann als Reflexion des zerrissenen Menschenbildes, gefangen zwischen Triebhaftigkeit und Verlangen auf der einen Seite und gesellschaftlich eingeforderter zivilistischer Disziplinierung auf der anderen.¹⁵⁸

Das romantische Ballett etablierte sich trotz den historischen Umbrüchen wie der Revolution 1848 und dem Übergang zum 2. Kaiserreich. Weickmann beschreibt es als maschinelle Bedienung gerichtet an ein bürgerliches Publikum, eben weil die Kunstform am Melodramatischen festhielt und Veränderungen des Alltags nicht in sich aufnahm. So sah sich die Gattung von einem Aktualitätsverlust betroffen, eine Auswirkung daraus war die zunehmende Abwanderung früherer Pioniere der Ballettkunst in andere Länder, darunter vor allem nach Russland.¹⁵⁹

Krautscheid skizziert die Entwicklung des Balletts im 20. Jahrhundert als Suche nach neuem tänzerischem Ausdruck, deren Reformen ein neues, individualistisches Menschenbild bedenken. Der Wahrnehmung des Balletts haftet nun der Zustand als Überbleibsel der Vergangenheit an, konkreter noch einem ablebenden aristokratischen Weltbild.¹⁶⁰ Diese Prämisse ist bei Weickmann quasi aufgegriffen, um zu erklären, wie das romantische Ballett in Russland Zuflucht finden konnte. Als Kernfaktor wird hierbei die Stagnation des Landes im 19. Jahrhundert genannt, die für Marius Petipa Anknüpfungspunkte für neoromantische Werkschöpfungen ermöglichten. Charakteristisch für dessen Stil arbeitet Weickmann märchenhafte Stoffe, prächtige Ausstattung und ein ins Fabelhafte gesteigertes Können der Ensembles heraus, die an ein dezidiert höfisch-aristokratisches Publikum gerichtet waren.

¹⁵⁸ Vgl. Weickmann: *Der dressierte Leib*, S. 281 und S. 289.

¹⁵⁹ Vgl. Ebda, S. 281-282.

¹⁶⁰ Vgl. Krautscheid: *Tanz*, S. 79-80.

Dennoch, er hält fest, dass die Handlungsarmut der neoromantischen Ballette zu Ermüdungserscheinungen führten und nach Petipa ab 1903 eine Reformära einsetzte.¹⁶¹

5.2. Coppélia

Stabel beschreibt, dass *Der Sandmann* eine wesentliche Erzählung der Ballettgeschichte darstellt.¹⁶² Krautscheid erwähnt Leo Delibes *Coppélia* in ihrer Bildergeschichte hinsichtlich musikalischer Neuerungen, in denen die Kunst von Tanz und Komposition miteinander verschmolzen werden. Die Ballettmusik wird aus der Atmosphäre und Dramaturgie des als Vorlage dienenden Stoffes entwickelt.¹⁶³

Ralf Stabel, Dorion Weickmann und Sally Banes gehen auf die Bedeutung *Coppélias* in dessen Konzeption ein. So begründet Stabel seine oben erwähnte Einordnung des Ballettstücks damit, dass das zentrale Motiv, das *Coppélia* ausmacht, die „Darstellung des Puppenhaften am Tanz“ sei. Damit rückt der tanzende Körper selbst in den Vordergrund und präsentiert das Menschenbild des Genres, indem er spielt. Den Tanzkörper weist Stabel als Instrument aus. Es handle sich um einen Kunstkörper, der zum Ideal stilisiert wird. Um dieses zu erreichen, bedarf es einer langen Schulung und Disziplinierung. Den „perfekt bewegende[n] Körper“ erreicht man in der Kunst des Balletts durch Trainieren und fortwährendes Korrigieren, dessen Endziel das fehlerlose Funktionieren des Instruments ist.¹⁶⁴

Weickmann führt dieses Argument weiter aus. Er betont *Coppélia* als letztes Aufleuchten des romantischen Balletts und als letzten Erfolg der Strömung, deren Ende es gleichzeitig darstellt. Die Erklärung für diese Beliebtheit und Anziehungskraft ist auch für Weickmann in dem Metakommentar angelegt, in welchem sich das Ballett in Handlung und Figurengestaltung selber ad absurdum führt. Angegriffen werden in der Ironie sowohl der Ballerinen-Kult und die Körpersprache des Balletts. Dass die Titelfigur eine Puppe ist, wird darum als Allegorie auf das maschinenhafte Körperbild des Tanzes ausgewertet.¹⁶⁵

Karikiert werden in der Erzählung zudem bestimmte Bilder von Geschlecht. Auf der einen Seite die Allmachtsphantasie der Maschinierung in der Figur des Coppélius. Sein Status als erfolgreicher Schöpfer wird durch Swanilda unterlaufen, die ihm den belebten Automaten nur vorspielt. Auf der anderen Seite ist auch die Figur des Frantz als Typus Mann unter Vernachlässigung von Rationalität eine ironische Figuration, wenn sich dieser blind vor

¹⁶¹ Vgl. Weickmann: Der dressierte Leib, S. 291.

¹⁶² Vgl. Stabel: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan, S. 61.

¹⁶³ Vgl. Krautscheid: Tanz, S.

¹⁶⁴ Vgl. Stabel: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan, S. 61-62.

¹⁶⁵ Vgl. Weickmann: Der dressierte Leib, S. 282-283.

Verliebtheit für eine Puppe in Gefahr begibt. Swanilda als weibliche Figur und Primaballerina setzt sich nicht nur innerhalb der Handlung gegen die männlichen Figuren durch, ihr Tanz und ihre Körperkontrolle veranschaulicht eine Brechung mit der Körpersprache des Balletts an sich. Innerdiegetisch verkleidet sie sich als Coppélia, die durch Coppélius versucht wird zu beleben. In Folge beginnt sich Swanilda zu bewegen, abgehackte, zackige Bewegungen, die zunehmend fließender und wilder werden. Swanilda gibt sich als Puppe aus, was über die Gebärden ihres Körpers Ausdruck erhält. Diese Annäherung an das Bewegungsvokabular einer aus sich selbst unbeweglichen Puppe stellt für Weickmann in seiner Beengtheit eine Entlarvung des vom Ballett künstlich geschaffenen Tanzkörpers dar. Der menschliche Leib werde in diesem Zeichensystem segmentiert und dadurch sich selbst entfremdet. Für Weickmann stellt *Coppélia* als Ballett darum die Essenz der französischen Ballettkunst „im pointiertesten Ausdruck“ dar und eine letzte Bewahrheitung des von ihm ausgeloteten romantischen Credo „Nichts ist, wie es scheint“.¹⁶⁶

Sally Banes kontextualisiert *Coppélia* und dessen meta-diskursive Kommentare auf die Tanzform Ballett anders. So fokussiert Banes auf das Handlungsmoment des Konflikts, der sich zwischen der menschlichen Gemeinschaft und Coppélia als eindringendes, nicht-menschliches Anderes existiert. Es ist ein Konflikt, der nicht überwunden wird: Coppélia wird zerstört und das menschliche Paar Swanilda und Frantz als solches in die Gesellschaft aufgenommen. Als Ausgangspunkt für ihre spätere Argumentation zieht Banes den historischen Rahmen der französischen Politik um 1860 heran, einer Zeit, die sich durch Wohlstand und Expansion auszeichnete. In diesem Setting stießen sich Veränderungen in Sexualpolitik und der Wahrnehmung von Ehe als Institution an, verbunden mit dem, was Banes *French bedroom farce* nennt. Scheidung war 1860 verboten, Sex in außerehelichen Beziehungen gleichzeitig nicht in Einklang mit der bürgerlichen Moralvorstellung von Tugend zu bringen. Vor diesem gesellschaftshistorischen Hintergrund interessiert Banes die Rolle der Frau in *Coppélia*.¹⁶⁷

Die Fragestellung nach der Rolle der Frau verknüpft Banes mit dem dargelegten zentralen Konflikt zwischen Menschen und Maschine. Beide Fraktionen sind dabei verkörpert durch weibliche Figuren, Swanilda und Coppélia, die zu Gegensatzpaaren stilisiert werden. Ausdruck dieser Dichotomie findet sich in der Körperlichkeit und Beweglichkeit der beiden Figuren. Banes beschreibt dies folgend:

¹⁶⁶ Vgl. Weickmann: *Der dressierte Leib*, S. 283.

¹⁶⁷ Vgl. Banes, Sally: *Dancing Women*. London: Routledge 1998, S. 35-36.

Swanilda is friendly, lively, curious, clever, funny, tenacious, and passionate; all these traits are expressed by her dancing, and especially by the adroitness, speed, and variety of her footwork. The agility of her legs and feet seems to stand for a nimble mind. Coppélia, on the other hand, is the polar opposite of animated. She is motionless, stony, unable to be roused.¹⁶⁸

Coppélia funktioniert in ihrer Abgeschlossenheit und in der indirekten Interaktion mit der Dorfgemeinschaft. Ihre Präsenz wird als menschlich wahrgenommen und zieht das Interesse von Frantz und in Folge Swanilda auf sich. Im direkten Aufeinandertreffen bricht dieser Eindruck allerdings. Swanilda erkennt Coppélia als Automat und nimmt deren Platz ein, als sich die Gelegenheit ergibt, Coppélius einen Streich zu spielen. Swanilda adaptiert die Körperlichkeit der Puppe. Ihre Körpersprache wechselt von dem Jargon des menschlich Gezeichneten zu dem des Maschinenhaften und zurück. Es ist der weibliche Körper der Tänzerin, über den in der höchst kodifizierten Kunstsprache des Balletts ausgetragen wird, was als menschlich und was als künstlich wahrgenommen wird. So beschreibt es auch Banes:

She makes the automaton seem to come to life, as her movement become less angularly mechanical, more rounded and fluent. Dr. Coppélius, delighted that his magic seems to be working, but disgruntled at her increasingly wild behavior, commands Coppélia/Swanilda to dance for him. He gives her a mantilla, and she performs a sultry Spanish dance; he gives her a tartan, and she does a lively Scottish dance. Her coordination is extraordinary, signaling her humanity.¹⁶⁹

Die Performance als Puppe wird von Banes als feministisches Aufbegehren gegen die Vaterfigur Coppélius verstanden. Swanilda als weibliche Protagonistin greift aktiv in die Handlung ein, um ihre Situation zu verändern, die Virtuosität ihrer Bewegung sei dabei Ausdruck der eigenen Autonomie. Swanilda setzt ihr Ziel durch, namentlich die Heirat mit Frantz, worin Banes gleichzeitig eine einsetzende Zähmung der Figur sieht. Der Schluss, den sie daraus zieht, ist, dass die weibliche Kraft Swanildas nicht als bedrohlich, sondern als attraktiv zu verstehen ist.¹⁷⁰ Was sich in dieser Auffassung von *Coppélia* auch bestätigt, ist das Motiv der weiblichen Puppe als Konkurrenzfigur zu menschlichen Frauen.

The contrast between the robot Coppélia's jerky, irregular spurts of movement and Swanilda's rhythmic, animated, highly articulate and well-balanced leg movements and footwork, coordinated with her gracious arm gestures— i.e., the humanity of her dancing— serves to highlight graphically which "woman" is more desirable as a spouse. And the final absorption of the wedding couple into the folk dance figures of the group suggests that the community has ratified this union of human with human.¹⁷¹

Bei Banes auch angesprochen und hier noch abschließend zu erwähnen ist das Adaptionenverhältnis von *Coppélia* und dem Ausgangstext *Der Sandmann*. Motive der Novelle

¹⁶⁸ Banes: *Dancing Women*, S. 36.

¹⁶⁹ Ebda, S. 37.

¹⁷⁰ Vgl. Ebda, S. 37-38.

¹⁷¹ Ebda, S. 38.

sind dabei wiederzufinden, doch mag allein schon aus den Namensnennungen der vorangegangenen Seiten erkennbar sein, dass das Ballett mit einem anderen Figurenpersonal arbeitet. Es kommt zu einer Verschiebung des Protagonisten Nathanaels, der im Ballett zu Frantz wird. Protagonistin von *Coppélia* wiederum ist Swanilda, die eine Adaption der Figur Clara darstellt. Allein in dieser Setzung verändert sich die Perspektivierung auf das Puppenmotiv und die Hoffmann Novelle. Während die Novelle mittlerweile nahezu untrennbar mit Freuds Theorie um *Das Unheimliche* verbunden ist, bespielt das Ballett eine andere ästhetische Ausrichtung. Nathanael als männlicher Protagonist verliert in der Automatenliebe den Verstand und in letzter Konsequenz das Leben, die weibliche Protagonistin Swanilda deckt die Künstlichkeit der Puppe Coppélia auf und rettet ihren Verlobten Frantz. Das Ballett funktioniert als Komödie, die Fröhlichkeit der Handlung endet für sämtliche Figuren in einem Happy End.¹⁷²

5.3. Der Nussknacker

Der Nussknacker ist ein Ballett mit Uraufführung im Jahr 1892. Damit liegen zwischen *Coppélia* und *Der Nussknacker* eine zeitliche Differenz von zweiundzwanzig Jahren. Das romantische Ballett lebt nach dem Erfolg von *Coppélia* ab, die französische Ballettkunst überlebt über seine Vertreter und übersetzt sich ins Neoromantische im Kontext Russland des 19. Jahrhunderts.

Banes hebt als Schlüsselfigur des *Russian Imperial Ballet* Marius Petipa hervor, einen aus Frankreich stammenden Choreographen. Im Russland des 19. Jahrhunderts zeichnen sich revolutionäre Umbrüche ab, die neue Ballettströmung beschreibt aber einen anderen Zeitgeist. Banes beschreibt die systematische Funktion des Balletts als Reflexion royaler Macht am Beispiel *Dornröschen* (1890). Der spezifischen Tanzkunst eingeschrieben sind konservative und royalistische Politiken, die in den Aufführungen vor aristokratischem Publikum gefeiert werden. Die Wichtigkeit des Balletts als Einrichtung zeigt Banes in der Verbindungslinie, dass sowohl das *Imperial Ballet* als auch das *Imperial Theatre* Teil des russischen *Ministry of the Imperial Court* waren.¹⁷³

Der „Herzensbrecher wird vom Nussknacker abgelöst“, schreibt Stabel im Kontext des romantischen Balletts. Gemeint ist damit eine Haltung, die sich von romantisch stilisierter schmerzlicher Empfindung wegbewegt und im mechanischen Funktionieren aufgeht. Damit tradiert sich die mechanische Wahrnehmung des Balletts auch im Neoromantischen und erlebt

¹⁷² Vgl. Banes: *Dancing Women*, S. 36.

¹⁷³ Vgl. Ebda, S. 42-44.

dazu noch eine Steigerung. So erwähnt Stabel die Auswärtsdrehung der Beine als typisches Körperzeichen, dass hier in der russischen Balletttradition etabliert wird. Die Industrialisierung befürwortet eine Veränderung des Menschenbildes und hinterlässt diesen als funktionierenden Körper.¹⁷⁴

Der Nussknacker basiert auf dem Libretto von Marius Petipa und Ivan Wsewoloschki. Neben dem Libretto war Petipa in vielen Aspekten der Planung des Balletts involviert, dabei entwarf er unter anderem auch Skizzen für die Choreographien und erstellte ein musikdramaturgisches Konzept. Die schließlich umgesetzte und für heutige Inszenierungen grundlegende Choreographie geht auf Lew Iwanow zurück. Der Einfluss Petipas auf die Struktur des Balletts wird von Gabriele Brandstetter besprochen. So sei die Choreographie bereits im Libretto durch szenische Details aufbereitet worden. Vorgeplant waren somit die Takteinheiten der einzelnen Nummern, Tempo-Wechsel, der Fluss von *Soli*, *Pas de deux* und Gruppentänzen, schließlich auch eine Typisierung der Rhythmik der Charaktertänze. In der Zusammenarbeit mit Tschaikowsky richtete sich dieser ab 1891 in seinen Kompositionen nach den spezifischen Vorgaben Petipas.¹⁷⁵ Ballettmusik wird nach den Bedürfnissen der Ballettstücke zugeschnitten.

Brandstetters Interesse am Gegenstand richtet sich auf die Darstellung der Figur Marie, die hier als Klara auftritt, und die Inszenierung von Körperkonzepten im Ausdruck durch choreographische Repräsentation. Vorausgesetzt ist dabei das Adaptionsverhältnis zu E.T.A. Hoffmanns Märchenerzählung, deren Handlung weitgehend übernommen wird. Brandstetter zeigt hier aber auch auf, dass die Verbindung von Text und Ballett durch einen französischen Mittler stattgefunden hat. Die Grundlage für Petipas Auseinandersetzung mit dem Stoff ist die Übersetzung durch Alexandre Dumas, die als geglättete Fassung gilt. Zudem gibt es in der Balletthandlung einen wesentlichen Unterschied zur Erzählung des Textes. Die Verwandlung des Nussknackers in einen menschlichen Prinzen erfolgt bereits nach Marius Schuhwurf im ersten Akt des Balletts. An diesen reiht sich der Tanz der Schneeflocken und die Begegnung mit der Schneekönigin, die Winterlandschaft diente dabei als Kulisse eines Schwellenübertritts. Der zweite Akt verortet sich gänzlich im Phantasie Reich der Süßigkeiten, das von Brandstetter als Mädchentraum vom Liebesglück ausgedeutet wird.¹⁷⁶ Auch bei

¹⁷⁴ Vgl. Stabel: Rote Schuhe für den sterbenden Schwan, S. 35 und 54.

¹⁷⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Transkription in Tanz. E.T.A. Hoffmanns Märchen *Nussknacker und Mausekönig* und Marius Petipas Ballett-Szenario“. In: Oesterle, Günter (Hg.): Jugend - ein romantisches Konzept?. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 161-179, hier S. 162-163.

¹⁷⁶ Vgl. Brandstetter: „Transkription in Tanz“, S. 162-165.

Banes findet sich hierzu eine spannende Bemerkung. Auch für sie stellt der zweite Akt Klaras Traumvorstellung von Ehe dar. Bemerkenswert ist dabei, dass Klara selbst in ihrem Traum nicht mehr agiert, sondern passive Zuschauerin der festlichen Darbietungen anderer Figuren wird.¹⁷⁷

In Vergleich zu Neumanns Besprechung von E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig* folgt Brandstetters Auseinandersetzung mit dem Ballett ähnlichen Argumentationslinien. Das Resultat fällt gleich aus. Die Übersetzung des literarischen Stoffes ins Medium Ballett bleibt eine Inszenierung einer Initiation, die den Übergang von Mädchen zu Frau beschreibe. Erhalten bleibt auch die Dichotomie Kunst-Natur, auf der einen Seite Automatenfiguren in der Anordnung des *Corps de ballet*, auf der anderen bedrohliche Naturwesen in der Auflösung durch Chaos. Im Bezug auf die Balletttradition erkennt Brandstetter eine Neuerung in der Rollengestaltung Klara. Etabliert war bis zu diesem Zeitpunkt, dass die Hauptrolle durch die Primaballerina besetzt wird, deren Exponiertheit durch ihren Starstatus und ihrer geschulten Kunstfertigkeit legitimiert war. Iwanov entschied sich aber, die Rolle der Klara mit einer E Levin der Ballettschule zu besetzen und selbiges bezog sich auch auf die Besetzung für den Nussknacker, der ebenso noch Student war. Damit eröffnet sich ein neues Körperdenken in der Ballettszene. Die Besetzung noch nicht ausstudierter junger Tänzer und Tänzerinnen soll dem Stoff gleich einen Habitus der Jugend vorführen und damit eine Bewegungsgestalt vor der Perfektion. Diese wird auf andere virtuose Figuren des Balletts ausgelagert: die Schneekönigin, die vielfältigen Puppen und die Zuckerfee. Für Brandstetter zeichnet sich in dieser Entscheidung die Anlage für einen später eingelösten Paradigmenwechsel ab, namentlich der Entdeckung eines „natürlichen Körpers“, mit dem im Tanz ein neues Körperbild und Bewegungskonzept eingefordert wird.¹⁷⁸

Für die Initiationsreise im Ballett *Der Nussknacker* hält Brandstetter fest, dass dieser als Weg des Begehrens und Erwachen sexueller Wünsche dargestellt ist. Auch bei ihr richtet sich diese auf eine bedrohte aber wiedergefundene Identität. Der Nussknacker stellt den geglückten Übergang von Kindheit zum Erwachsenwerden in der Hochzeit dar und zeichne sich in seinem Happy-End als Ausnahmefall der romantischen Literatur aus.¹⁷⁹ Im direkten Vergleich zum Konzept von *Coppélia* fällt hier eine entscheidende Gemeinsamkeit und ein entscheidender Unterschied auf. Beide Ballette kreisen wie ihre entsprechenden literarischen Vorlagen um Formen von Puppenlieben. In einem Fall geht diese auf, im anderen scheitert sie,

¹⁷⁷ Vgl. Banes: *Dancing Women*, S. 60.

¹⁷⁸ Vgl. Brandstetter: „Transkription in Tanz“, S. 167-170.

¹⁷⁹ Vgl. Ebda, S. 171-173.

wenn auch weniger fatal als in *Der Sandmann*. Dies erscheint erklärbar an der Stellung der Puppen in den jeweils gezeichneten Gesellschaften. In *Coppélia* ist gleichnamige Puppe eine einzelne Figur außerhalb der Gesellschaft, die zu dieser in Opposition und Rivalität gesetzt wird. *Der Nussknacker* ist bevölkert von Puppenfiguren. Brandstetter hebt vier Figuren heraus, die im ersten Akt des Balletts als Geschenke für die Kinder als Spektakel inszeniert werden: die Marketenderin, der Soldat, Harlekin und Columbine.¹⁸⁰ Puppen sind hier dinglicher Bestandteil der menschlichen Gesellschaft, deren Funktionalität auf Sozialisierung ausgerichtet ist. Die kindliche Liebe Klaras zum Spielzeug Nussknacker darf schließlich in der Liebe zum Menschen aufgehen.

Bevor sich nun im nächsten Kapitel mit der Frage der konkreten körperlichen Ausformulierung von Mensch und Tanzmaschine neueren Inszenierungen der beiden Ballette zugewendet wird, möchte hier an den Schluss ein bislang ausgesparter Punkt aufgegriffen werden, der sich bei Brandstetter finden lässt. Sie benutzt den Begriff Transkription und meint damit die Umschreibung eines Erzähltextes in die konkrete Darstellungsform Tanz. Damit ist sich vor Augen zu halten, dass die zuvor angesprochenen Adaptionenverhältnisse Resultate verschiedener Übertragungsprozesse innerhalb eines Medienwechsels bedeuten. Brandstetter beschreibt vier Transpositionen, die hier als Zusammenführung des Besprochenen adaptiert werden wollen. Die erste Transposition ist der Wechsel des Darstellungsmediums von Schrifttext zum Szenario des Theaters. An zweiter Stelle geht es um ausschlaggebende zeitliche Transpositionen. Die zitierten Texte gehören der literarischen Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts an, wohingegen die Ballette am Ende desselben Jahrhunderts bereits einer anderen historischen Rahmung unterliegen. *Coppélia* bildet das Ende des romantischen Balletts und dessen Sensibilitäten, während *Der Nussknacker* in die klassische Ära des Balletts fällt und sich in der neuen Sattelzeit um 1900 Kultur- und Wahrnehmungskrisen anbahnen. Die dritte Transposition nennt Brandstetter die Veränderungen des Genres und meint die Darstellungsmöglichkeiten, die sich im Handlungs- und Märchenballett entwickeln, sowie deren Grenzen. Schließlich verändert sich auch die Erzählstruktur der Hoffmann Texte im Medienwechsel in Dramaturgie und Choreographie, was Einfluss auf die Zeichnung von Figuren und Konfigurationen nimmt.

¹⁸⁰ Vgl. Brandstetter: „Transkription in Tanz“, S. 164.

6. Körper in Inszenierung

Nachdem es nun in den vorhergestellten Kapiteln um die Frage des Puppenmotivs bei E.T.A. Hoffmann und dessen Transformation in die Medienform Ballett ging, möchte dieses Kapitel auf konkrete Umsetzungen der beiden Ballette in der Gegenwart eingehen. Es geht darum, zu fragen, wie die hier historisierten Stoffe ausgehend von den romantischen Erzählungen, über die reformatorischen Entwicklungen des Balletttanzes zeitgenössisch aufgegriffen, neu perspektiviert und erzählt werden. Damit interessiert einerseits die narrative Ebene. Welche Elemente bleiben in der Transposition erhalten, welche gehen verloren und welche erhalten in neuen Kontexten neue Bedeutungen? Die Fragestellung fokussiert schließlich auf das Puppenmotiv und dessen Framing durch die modifizierten Handlungen. Am Ende möchte daraus abgeleitet werden, ob die im Ballett entwickelten Erzählungen um die Puppen *Coppélia* und *Nussknacker* neue Ideen und Horizonte auf das Thema ‚Mensch-sein‘ eröffnen. Dem Tanztheater geschuldet ist die Frage des Narrativs stark mit theatraler Performativität verbunden, damit auch die Aufmerksamkeit auf den Umgang mit den Tanzkörpern und deren Ausdrucksmöglichkeiten selbst. Wie wird das Puppenhafte am Tanz körperlich konkret? Welche Figuren bemächtigen sich aus welchen Gründen dieser Gebärden und in welchen Kontexten?

Sowohl *Coppélia* als auch *Der Nussknacker* gehören dem Kanon des Balletttheaters an, es handelt sich dabei um Stücke, die weltweit häufig aufgeführt werden. Eine breite Besprechung sämtlicher Inszenierungen ist kaum zu leisten. Um Tendenzen des europäischen Balletttheaters nachvollziehbar zu machen, möchte darum innerhalb dieser Arbeit auf vier ausgewählte Inszenierungen eingegangen werden. Auswahlkriterium war dabei die relative Aktualität der Inszenierungen, die allesamt im Zeitrahmen der vergangenen fünfzehn Jahre von 2010-2025 auf europäischen Bühnen zur Aufführung gebracht wurden. Gemeinsam ist den vier Beispielen auch, dass es sich bei ihnen nicht um klassische Iterationen der Ballettstücke handelt, sondern in ihren Konzepten Umschreibungen der Ursprungsidee angelegt sind, die direkten Einfluss auf den Umgang mit den hier untersuchten Puppenfiguren und Menschenbildern nehmen. Die ausgewählten Beispiele sind darum:

- *COPPÉLIA* aus der Opera National de Paris 2011 mit Choreographie von Patrice Bart,
- *COPPEL-I.A.* des Les Ballets de Monte Carlo 2022 mit Choreographie von Jean-Christophe Maillot,

- *NUTCRACKER AND MOUSE KING* aus dem Opernhaus Zürich 2018 mit Choreographie von Christian Spuck
- und *Jolanthe und der Nussknacker* aus der Volksoper Wien 2022 unter der Regie von Lotte de Beer und mit Choreographie von Andrey Kaydanovskiy.

6.1. Puppe und Emanzipation

Zunächst soll hier auf die neueren Inszenierungen von *Coppélia* eingegangen werden. Die Automate Olimpia wird im Ballett zu *Coppélia*. Beide Figuren sind als Puppen stark in ihrem motorischen Ausdruck beschränkt und nicht fähig, sich aus sich selbst heraus zu bewegen. Gleichzeitig üben diese starren, Frauen nachahmenden Figurinen eine immense Anziehungskraft auf Männer aus, die Liebe zur Puppe ist dabei aber als Tabu oder Bedrohung ausgespielt. Wie auch etabliert stehen den Puppenfiguren weibliche Spiegelfiguren gegenüber, die das ‚Lebendige‘ und ‚Echte‘ beschreiben. Clara und Olimpia begegnen sich in *Der Sandmann* nicht. Swanilda tritt *Coppélia* aber entgegen und nimmt deren Platz ein. Die Tonalität der Erzählungen unterscheiden sich. Ist *Der Sandmann*, und damit inkludiert auch Olimpia, unheimlich und das Ende auf die tragische Krankengeschichte eines jungen Mannes ausgerichtet, so ist *Coppélia* eine leichtere Geschichte mit einer belohnten Protagonistin. Die dargelegte Sekundärliteratur hat dieses Narrativ als Emanzipation gedeutet, als Auflehnung der Frau gegen eine Vaterfigur. Dieses Thema ist bis in die heutige Gegenwart aktuell geblieben, und wie im Folgenden veranschaulicht werden will, auch zentraler Kern der beiden ausgewählten Inszenierungen. Die Puppe als weibliche Figur bezieht sich auf die Frau und greift anhaltende Angstvorstellungen auf, die ‚Gesellschaft‘ und ‚Frau‘ wechselseitig aufeinander beziehen.

6.1.1. *COPPÉLIA* (2011)

Reiner E. Moritz stellt im Beilageheft zur DVD einen kurzen Ausschnitt aus der Rezeptionsgeschichte *Coppélias* vor. Moritz perspektiviert diese, indem er die Faszination der Puppendarstellung betont.

Der Gedanke, dass Tänzer die kantigen und ruckartigen Bewegungen mechanischer Puppen nachgestalten, bedeutet für Choreographen noch immer eine Inspiration. Michael Descombeys Produktion (Paris, 1966) verwandelt den undurchsichtigen Coppélius in einen wissenschaftlich versierten Prinzen, der nicht nur mit Puppen spielt, sondern auch mit Dampfmaschinen und Heißluftballons. 1974 konzentrierte sich George Balanchine auf den Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus – oder Kunst und Leben – und machte aus dem dritten Akt ein spektakuläres Schaustück, bei dem er die Bühne nicht nur mit Tänzern des New York City Ballet füllte, sondern auch unzähligen jungen Ballettstudenten. Ein Jahr später verwandelte Roland Petit (am Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris) Coppélius in eine Art Fred Astaire, der mit seinem Spielzeug besser zurechtkam als mit seinen Mitmenschen. Maguy Marins Version (für die Eröffnung der neuen Oper in Lyon 1993) nutzte die Sehnsucht der Menschen

nach einer Barbie-ähnlichen Figur von idealisierter Perfektion, während Charles Jude (Bordeaux, 1999) die Handlung in der Welt der Musicals der fünfziger Jahre ansiedelte.¹⁸¹

Was diesen Überblick spannend macht, ist, dass die Faszination der Puppe über die Inszenierung ihres Schöpfers nachvollzogen wird. Als einzige Figur namentlich genannt wird Coppélius und die Frage seiner Situierung. Die Frage nach der Puppe scheint demnach stark mit der Frage nach der Interaktion mit dieser in Verbindung zu stehen. Aus welchen Gründen suchen Figuren die Nähe zu unbelebten menschlichen Formen?

Die Inszenierung von Patrice Bart versteht sich selbst als moderne Version des Balletts, die diesem zusätzliche Musik aus Delibes' Opern *Le Roi l'a dit* und *Lakmé* zufügt. Die Handlung orientiert sich zudem neu am Ursprungstext von E.T.A. Hoffman. Die Figuren des Balletts werden als Übersetzungen der literarischen Vorlage verstanden, wobei Olimpia zu Coppélia, Nathanael zu Frantz und Clara zu Swanilda als Entsprechungen ins Verhältnis gesetzt werden. Der Rückbezug auf E.T.A. Hoffmann soll von der Produktion auch ein Rückbezug auf die Ästhetik des Unheimlichen im Sinne Freuds bedeuten. Gemeint ist damit vorrangig eine Stärkung des Doppelgänger-Motivs. Damit ist vorweg zu nehmen, dass Bart Änderungen des Figurenpersonals vornimmt, die die Strukturen des klassischen Balletts bedeutungstragend umarrangieren. Dem Ballett wird eine Figur neu aus der Novelle entlehnt und gleichzeitig eine bestehende gespalten. So wird Spalanzani neu in die Handlung des Balletts eingeführt und übernimmt Funktionen und Eigenschaften der Coppélius-Figur. Spalanzani wird als alter Mann und Mechaniker gezeichnet, er ist weniger Tänzer als Pantomime. Mit dieser Auslagerung bekommt Coppélius selbst bei Bart eine neue Ausgestaltung. Gespielt wird Coppélius als junger, aristokratischer Mann, dessen Gefühlswelt und Virtuosität in Solis und Duetten vorgeführt wird. Nicht nur diese Figur wird verdoppelt, selbiges ist auch für Swanilda und Coppélia angedacht. Die Obsession der Männer auf die Protagonistin wird mit dem Narrativ der Inkarnation erklärt, das aus Swanilda das Abbild einer verstorbenen Ballerina macht. Damit ist auch der besondere Twist der Inszenierung angedeutet, denn die Puppe Coppélia existiert innerhalb dieser Inszenierung nicht in physischer Form. Als Thema der Inszenierung hebt Moritz Obsessionen von Übergriffen auf Körper und Seele hervor.¹⁸²

¹⁸¹ Moritz, Reiner E.: „Das Geheimnis der Coppélia“. In: COPPÉLIA, R.: Joel, Nicolas, DVD, Opus Arte Frankreich 2011, Beilageheft S. 10-13, hier S. 11.

¹⁸² Vgl. Moritz: „Das Geheimnis der Coppélia“, S. 11-13.

So öffnet Szene 1¹⁸³ mit einem Transparent, das Blaupausen weiblicher Körper collagiert. Über dieses wird das Bild eines animierten, weiblichen Gesichts gelegt, bevor durch die Beleuchtung die Bühne hinter dem Transparent sichtbar wird. Dieses erste Bild der Werkstatt des Coppélius ist noch spärlich eingerichtet, links auf der Bühne eine Kleiderpuppe mit Reifrock und Maske, daneben ein Quader, der zwischen Journal und Puppenschachtel Gestalt bezieht. Das Aufblättern dieses Quaders eröffnet den Blick auf den Scherenschnitt einer weiblichen Figur. Theatermagie offenbart uns die Funktion dieser Vorrichtung als Trickspiegel, durch Beleuchtung wird hinter dem Bild eine echte Tänzerin sichtbar, die langsam innerhalb ihrer ‚Verpackung‘ die Arme hebt. Erlebt wird dies von Coppélius, der ersten Figur, der das Publikum in dieser Inszenierung begegnet. Dieses erste Bild formiert bereits die Grundkonflikte der kommenden Erzählung. Die Bühne ist gerahmt mit Bildern weiblicher Körper, mit denen männliche Figuren interagieren. Die Musik und der erste Tanz des Coppélius zeugen von Wehmut, die Vervielfältigung des Frauenbildes markiert die Richtung dieses sehnächtigen Gefühls. Etabliert ist damit Coppélius Begehren, seine Phantasie wird für einen Moment lebendig.

Die Inszenierung führt fort, das Dorf und die Gemeinschaft in diesem einzuführen. Die Szenerie ist dunkel, die Kulissen zeigen verwinkelte Häuser, die der Ästhetik des Stummfilmklassikers *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) entlehnt scheinen. Vor diesem Hintergrund tanzen Swanilda und ihre Freundinnen und hellen die Bühne auf. Sie tragen weiße, knielange Tanzkleider mit pastellfarbenen Bändern um Taille und im Haar. Die Kostümierung ist beachtenswert, da die Mädchen der Erzählung allesamt das selbe Modell tragen und nur aufgrund der Farbe ihrer Bänder differenziert werden. Swanilda ist durch die Exponiertheit innerhalb der Tanzformation zu erkennen, im Kostüm ist sie aber ein Mädchen unter anderen. Dem ersten Tanz der Mädchen folgt der erste Auftritt von Frantz, dem diese Inszenierung ein neues Profil angelegt hat. Moritz beschreibt ihn als gebildeten Studenten und vollwertigen Tänzer.¹⁸⁴ Diese Umbesetzung der Figuren der Handlung strukturiert die gesamte Handlung um und erwirkt eine gravierende Änderung der Begehrensverhältnisse. Das Haus des Coppélius wird nicht für Frantz, sondern für Swanilda zum Anziehungspunkt. Der Streit des verlobten Paares resultiert nicht aus Eifersucht, dass Frantz sich für Coppélia zu interessieren beginnt, sondern aus der Abneigung Swanildas für dessen Schmetterlingssammlung und eine damit abgezeichnete Abwendung von toter Materie. Im Volksfest wird Swanilda zur Erntekönigin gekürt, diese Exponiertheit zieht ihr die

¹⁸³ Vgl. COPPÉLIA, R.: Joel, Nicolas, DVD, Opus Arte Frankreich 2011, TC 00:04:35-00:08:30.

¹⁸⁴ Vgl. Moritz: „Das Geheimnis der Coppélia“, S. 12.

Aufmerksamkeit von Spalanzani und Coppélius zu, wobei zweitgenannter faszinierend auf das Mädchen wirkt. Das Liebesdreieck ist damit umbesetzt: nicht Frantz ist an Coppélia interessiert, sondern Swanilda an Coppélius. Der Konflikt wird im Tanz durch zwei Terzette konkret ausgestellt. Coppélius führt Swanilda durch eine Abfolge von Pirouetten, der eifersüchtige Frantz versucht seine Verlobte dem Aristokraten durch verschiedene Hebefiguren zu entheben. Bevor das Paar gemeinsam von der Bühne abgehen kann, hebt Coppélius die Hand. Die Geste löst eine sofortige Pause der beiden anderen Figuren aus. Swanilda erscheint wie in Trance, als sie mit schnellen, kleinen Schritten auf Spitze sich rückwärts auf Coppélius zurückbewegt und ihr Körper sich mit der Bewegung seiner Hand neigt. Das erste Terzett endet zu Gunsten Coppélius, der die Aufmerksamkeit Swanildas vorerst für sich gewinnt.¹⁸⁵ Das zweite, kürzere Terzett zeigt ähnliche Bewegungsmuster. Die beiden männlichen Figuren drehen und heben Swanilda durch verschiedene Figuren.¹⁸⁶ Diese Momente sind hervorzuheben, da diese nicht nur Ausdruck eines Liebesdreiecks sind. Swanilda nimmt zwischen den Männern die Position als Streitobjekt ein. Die Impulse ihrer jeweiligen Bewegungen werden von diesen von außen gesetzt, die Hebungen und Drehungen ohne diese gar nicht möglich. Was in diesen kurzen Ausschnitten im Tanz bereits angelegt ist, ist die Verpuppung der Dame über die Vereinnahmung ihres Körpers, die im zweiten Akt auf die Spitze getrieben wird. Das ursprüngliche Thema einer törichten Liebe zu einem leblosen Gegenstand wird in Barts Inszenierung konterkariert. Stattdessen rückt eine Gefahrensituation ausgehend von der Lust der Männer in den Fokus. Akt 1 schließt nicht mit dem Eindringen Swanildas in Coppélius Haus. Das Mädchen bekommt von Spalanzani den Schlüssel zur Werkstatt, um in eine Falle gelockt zu werden.

Die Werkstatt in Akt 2 ist räumlich der Ort, an dem alle physischen Puppenfiguren der Inszenierung angetroffen werden können. Auffällig ist dabei die Formation als Gruppen, in denen sie vorgeführt werden. Swanilda und ihre Freundinnen finden hier zunächst eine Puppenkappelle aus vier Tänzern. Der anfängliche Schrecken löst sich in Wohlgefallen auf, als diese als Puppen erkannt werden und die Mädchen zur Musik der Mechanik zu tanzen beginnen. Hier wird erstmals körperlich konkret, wie Ballettsprache das Puppenhafte zum Ausdruck bringt. Swanilda gebärdet sich in Pantomime, um ihren Freundinnen den Fund zu erklären, für jede Puppe erfolgt dabei ein Dreischritt gestischer Erörterung. Zunächst wird mit der Hand die Nummer der Figur gedeutet, Geste zwei ist das Hochheben der angewinkelten Arme und eine zackige Vor-Rück-Bewegung dieser, schließlich erfolgt das nachgeahmte

¹⁸⁵ Vgl. COPPÉLIA, TC 00:25:57-00:29:43.

¹⁸⁶ Vgl. Ebda, TC 00:39:46-00:40:37.

Spiele spezifischer Instrumente. Während Geste eins die Nummerierung und Geste drei eine Spezifizierung bedeutet, ist Geste zwei der Ausdruck für Puppe, der hier das Puppenspezifische im Bewegungsrepertoire des Balletts vorstellt. Mit angedeutetem Aufzug der Kapelle beginnen sich diese zu bewegen. Das Aufziehwerk der Kapelle wird durch die Tänzer durch ruckartige Bewegungen der Arme und des Oberkörpers performiert, die Knie bleiben dabei durchgestreckt und sie scheinen auf ihrer Plattform stets die Bodenhaftung zu behalten. Die Fortbewegung auf dieser Platte erfolgt über kleine, schnelle Schritte, die in der Betrachtung wie ein Rutschen auf den Schuhsohlen wirken. Parallel dazu tanzen auch die Mädchen. Sie positionieren sich an den Rändern des Bühnenbilds wie an Barren oder drehen sich mit angewinkelten Armen zum Klang des Glockenspiels.¹⁸⁷

Vom Aufruhr alarmiert vertreibt Spalanzani die Mädchen aus der Werkstatt, nur Swanilda bleibt allein zurück. In diesem Kontext präsentiert er dem Mädchen drei Puppen in spanischem, schottischem und orientalischem Kostüm. Performiert werden diese Puppenfiguren durch Tänzerinnen mit porzellanartig glänzenden Masken. Die Körpersprache dieser Figuren gestaltet sich entsprechend kontrolliert. Die Arme sind für jede Bewegung angewinkelt, die Beine gestreckt und sie tanzen Spitzenschuh. Ihre Bewegungen sind federnd, bevor sie in Posen verharren. Festzustellen ist für diese Puppengruppe, dass auch ihre Bewegungen von außen vorgegeben sind und sich auf eine Wiederholung der immerwährend selben Bewegungsmuster beschränken.¹⁸⁸ Animiert durch diese Vorführung beginnt Swanilda die Bewegungsmuster der Puppen zu adaptieren. Sie tanzt mit den Puppen, die Differenz zu diesen ist die Lebendigkeit der mechanischen Gesten. Während die Puppen ihre Beine heben und senken, ist jede Fußbewegung Swanildas verziert, ihre Arme sind nicht nur abgewinkelt, sie gestikulieren und werfen Küsse.¹⁸⁹ Die Situation gestaltet sich grundsätzlich anders als in klassischen Inszenierungen des Stoffes. Swanilda ahmt hier zwar die Puppen nach, dies ist hier aber als Spiel und nicht als Täuschung gemeint. Spalanzani beobachtet Swanildas Tänze in dem Bewusstsein, dass sie ein echter Mensch ist, die Beobachtung dieses Spiels löst in ihm aber das Verlangen aus, aus ihr eine Puppe zu machen. Swanilda soll zu Coppélia werden. Die Situation verschärft sich, als Coppélius in die Werkstatt zurückkehrt und die beiden Männer das Mädchen zum Konsum von Wein drängen. Swanilda zieht sich das Kostüm der Erntekönigin an, der Filmschnitt der Aufzeichnung erlaubt es, dass sich Swanilda im Bild

¹⁸⁷ Vgl. COPPÉLIA, TC 01:00:20-01:01:33.

¹⁸⁸ Vgl. Ebda, TC 01:02:56-01:05:23.

¹⁸⁹ Vgl. Ebda, TC 01:05:40-01:07:43.

auflöst.¹⁹⁰ Ihre Rückkehr auf die Bühne erfolgt über die anfänglich erwähnte Puppenschachtel, aus der sie nunmehr als Ebenbild der von Coppélius geliebten Ballerina heraussteigt und seine Phantasie der Wiedervereinigung für ein Duett wahrmacht.¹⁹¹

Swanilda erkennt ihr Bedrängnis. Ausgestattet mit den Requisiten der Puppen performt sie einen spanischen und einen schottischen Tanz, nicht mehr in Nachahmung der entsprechenden Puppen, sondern als Ausstellung und Beweisführung ihrer eigenen Menschlichkeit. Verworfen sind hier die Register des Puppenhaften, ihre Bewegungen sind fließend, groß und schnell. Im Tanz nimmt sie den ganzen Bühnenraum ein und lässt sich von den Männern nicht berühren. Ihr Aufruhr endet aber in ihrer Gefangennahme.¹⁹² Hieran zeigt sich erneut die Auswirkung der neuen Profile der Hauptfiguren. Nicht Swanilda rettet den irrationalen Frantz aus seiner misslichen Lage, die Inszenierung dreht dies um und besetzt Frantz als den Retter Swanildas. Von Frantz angegriffen umfasst Coppélius ein letztes Mal die maskierte Kleiderpuppe, ehe ein Realitätsbruch einsetzt: Der Schatten Coppélius‘ breitet sich über die Bühne, während das Bühnenbild der Werkstatt sich abzubauen beginnt. Er selbst verschwindet in der Puppenschachtel, Spalanzani geht mit der Kleiderpuppe ab. Frantz und Swanilda entkommen und teilen einen finalen *Pas de deux*, umgeben von der blau ausgeleuchteten Bühne, vor der sich die Silhouetten des Dorfs abzuzeichnen beginnen. Die Liebenden sind am Ende wieder vereint, doch verfolgt sie Coppélius in den Schatten.¹⁹³

Barts Inszenierung greift auf das Unheimliche von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* zurück. Dies funktioniert durch eine Reihe von Umbesetzungen. Durch diese rückt zum einen die Faszination mit der Figur des Puppenmachers in den Vordergrund, zum anderen ist diese Verlockung von Bedrohlichkeit durchdrungen. Der Puppenmacher wird für die Protagonistin zum Gefährder, die Puppe zur Angstvorstellung eines Selbstverlusts. Damit greift die Inszenierung für mich die Frage in Kapitel 3 auf, ob das Unheimliche in *Der Sandmann*, das nach Freud mit der Kastrationsangst in Verbindung steht, ein gegendertes Phänomen darstellt. *COPPÉLIA* greift über die Protagonistin eine als weiblich gezeichnete Angst vor Verpuppung auf, womit eine Beschneidung der eigenen Handlungsmacht im Übergriff auf den Körper gemeint ist. Die emanzipatorische Deutung einer klassischen *Coppélia* wird hier zu Gunsten dieses Narrativs in Teilen unterlaufen. Zur endgültigen Rettung Swanildas braucht es Frantz

¹⁹⁰ Vgl. *COPPÉLIA*, TC 01:09:35-01:09:38.

¹⁹¹ Vgl. Ebda, TC 01:10:50-01:15:29.

¹⁹² Vgl. Ebda, TC 01:15:28-01:20:45.

¹⁹³ Vgl. Ebda, TC 01:20:45-01:22:39.

als Heldenfigur, Swanilda aber bleibt in ihrer Lebendigkeit und Aufmüpfigkeit im Tanz ein Aufleben gegen die Stilllegung und den Kontrollverlust in Puppengestalt.

6.1.2. *COPPEL-I.A* (2022)

Während Bart 2011 die Puppe als Metapher für verweigernde Emanzipationsbestrebungen auslegte, erlebt sie 2022 in der Inszenierung von Jean-Christophe Maillot eine konträr laufende Ausdeutung. Wo Bart Coppélia ausspart, wird sie bei Maillot zum vollständig realisierten, eigenständigen Charakter.

Bernd Wladika beschreibt die Grundpfeiler der Inszenierung. Auch hier wird ins 19. Jahrhundert zurückgegriffen und das Motiv der Erweckung der Puppe als verstörendes Moment benannt. In der Gegenwart seien Roboter allerdings zu etwas Selbstverständlichem avanciert, weshalb das Unheimliche an dem Stoff erst zu restaurieren sei. Maillots Inszenierung will eine „radikale“ Bearbeitung des Balletts darstellen, was einerseits in der Abänderung des Titels ablesbar sein soll, sich andererseits durch ein neues Arrangement der Musik und die Inklusion synthetischer Klänge als modern ausweisen soll. Die Thematik soll in die Jetztzeit projiziert sein und deshalb das Furchteinflößende an der Entwicklung neuer Technologien und Künstlicher Intelligenz aufgreifen. In diesem Sinne behält die Inszenierung das klassische Figurenpersonal bei, die Rolle der Coppélia wird aber gestärkt und als K.I.-Wesen ausgebaut. Wladika legt die Deutung der Inszenierung als Reflexion der Zeit nahe und formuliert als Ziel, dass über deren Schnelllebigkeit zum Nachdenken angeregt werden soll.¹⁹⁴

Die Ausstattung der Inszenierung erscheint minimalistisch. Das Bühnenbild besteht aus verschiedenen, verschiebbaren Halbbögen in Weiß. Für die Szenen in Coppélius Werkstatt wird die Bühne verdunkelt und erscheint schwarz. Dadurch entsteht zwischen den beiden Räumen der Handlung eine Dichotomie, die sich auch im Kostümbild fortsetzt. Die Dorfbewohner sind in weiße, transparent oder teils durchsichtig wirkende, leichte Stoffe gekleidet. Plastischere Kostüme des Ensembles beinhalten Krinolinen und Tellerröcke, sowie auffallende Kopfbedeckungen. Ausgenommen sind bei letzterem nur die Figuren Coppélius und Frantz, gegen Ende tanzt auch Swanilda mit freiem Kopf. Im Kostümdesign setzt sich jedenfalls eine Art Uniformismus durch. Dieser Eindruck verstärkt sich, da Coppélius als einzige unter den menschlichen Figuren in Grau gekleidet wird. Dadurch entsteht nicht nur eine Differenz zur Gemeinde, farblich wird er den Androiden-Figuren nahegerückt. Coppél-i.a und die männlichen Androiden treten in transparent wirkenden Bodysuits mit silbernen

¹⁹⁴ Wladika, Bernd: „Im 19. Jahrhundert futuristisch – im 21. Jahrhundert aktueller denn je“. In: *COPPEL-I.A*, R.: Narboni, Louise, DVD, UNITEL EDITION Berlin 2023, Beilageheft S. 12-13, hier S. 12-13.

Konturen auf, wodurch ihre Körper unter dem Scheinwerferlicht metallisch glänzen. Coppél-i.a bekommt zudem ein langärmeliges, bodenlanges Kleid aus demselben leichten Stoff, besetzt mit zusätzlichen glitzernden Pailletten und einen Kopfschmuck, der förmlich zwischen Hundekrause und Heiligenschein changiert. Mit diesem Kleid wird sie unter die Leute des Dorfes gebracht, es soll darum der Maschine als Tarnung unter den Menschen dienen. Die umgekehrte Richtung wird in Akt 2 präsentiert, wenn Swanilda in eben dieses Kostüm schlüpft und sich für Coppél-i.a ausgibt. Ästhetisch nehmen hier Bühnenbild und Kostüm bereits Zuschreibungen auf der Achse Mensch-Maschine ein. Im Beispiel des Paillettenkleides wird hier allerdings auch schon eine Durchlässigkeit zwischen den vermeintlichen Polen zugelassen. Ist die Differenz zwischen Puppe und Mensch dem Sprichwort „Kleider machen Leute“ entlehnt lediglich die Verpackung?

Die Entscheidung, Coppél-i.a als Charakter der Handlung auszubauen, resultiert darin, dass sie als Solotänzerin präsent wird. Ihre schemenhafte Silhouette ist der visuelle Stimulus, mit dem die Inszenierung beginnt. Coppélius führt Coppél-i.a auf die Bühne und Szene 1¹⁹⁵ öffnet mit Coppél-i.as Geburt. Die ersten zehn Minuten der Inszenierung geben Raum für das Duett zwischen Schöpfer und Maschine und etablieren dabei zwei Motive: Coppél-i.as Körperlichkeit wird ausprobiert. Auch hier bestätigen sich rückartige Bewegungen gefolgt von dem Verharren in Posen, wodurch sich abrupte, abgehackte Bewegungsmuster ergeben. Besonders auffällig ist die Krümmung des Körpers beim Gehen, der entweder nach vorne oder nach hinten überdehnt wird. Während sich die Körpersprache der Puppe nun auf der einen Seite durch Spannung ausmacht, wird in der Choreographie hier auch das Einfallen des Körpers ausgespielt, wodurch Coppél-i.a auf wortwörtliche Unterstützung durch einen Zweiten angewiesen ist. Damit zeichnet sich die zweite Funktion dieser ersten Szene ab, da sie das Beziehungsverhältnis zwischen den beiden in ihr wirkenden Figuren aufzeigt. Coppél-i.a als neue Maschine ist auf Führung und Stützung angewiesen und erscheint als wenig selbständiger oder wehrhafter Charakter. Coppélius als Mensch und Schöpfer ist in seiner Bewegungsfähigkeit nicht eingeschränkt und kann auf den Körper Coppél-i.as zugreifen. Er sucht die Nähe zu seiner Schöpfung, wendet kaum die Augen von ihr ab, hebt sie, berührt sie, lenkt sie. Zwischen Schöpfer und Schöpfung zeigt sich ein hierarchisches Gefälle, zeitgleich entwickeln sich auseinanderlaufende Begehren. Coppélius wünscht sich Liebe von seiner Maschine, Coppél-i.as große, meist gerade nach vorn gerichtete Augen scheinen ihn kaum zu sehen.

¹⁹⁵ Vgl. COPPEL-I.A., R.: Narboni, Louise, DVD, UNITEL EDITION Berlin 2023, TC 00:00:48-00:11:26.

Coppél-i.as physische Präsenz innerhalb der Inszenierung ermöglicht einen direkten Vergleich zum körperlichen Ausdrucks Swanildas, die durch die Choreographie gespiegelt zueinander auftreten. So treffen die Paare Coppélius-Coppél-i.a und Frantz-Swanilda in Szene 2¹⁹⁶ aufeinander. Die Choreographie führt beide Paare durch dieselben Abläufe von Posen und Bewegungen, wodurch sich Unterschiede zwischen Puppe und Mädchen in dieser Parallelität ablesen lassen. Swanildas Schritte sind groß, ihre Bewegungen geschmeidig und ihre Arme aktiv. Coppél-i.a hingegen bewegt sich mit schnellen, kleinen Schritten, ihr Körper ist steif und zuckt. Ihre Arme bewegen sich kaum, sie muss stellenweise getragen werden und in Hebefiguren hängt ihr Körper durch. Diesem Unterschied zu Trotz entwickelt Frantz ein Interesse an der schimmernden Coppél-i.a, das erwidert wird. Coppél-i.a sieht Frantz und läuft ihm zu. Coppélius versucht wiederholt, die beiden voneinander zu trennen, Coppél-i.a wendet sich aber ebenso wiederholt von ihm ab. Die Puppe als Figur wird in dieser Konstellation dem reinen Objektstatus enthoben. Sie löst nicht mehr nur männliches Begehren aus, sondern scheint selber ein solches zu entwickeln und versucht, dies durchzusetzen. Coppél-i.a verliert für einen emotionalen Moment ihre Körperspannung, ihr Oberkörper fällt, als sie sich eine Träne ins Gesicht zeichnet. Frantz wird von Coppélius zu Boden gerungen und Coppél-i.a ins Register des Puppenhaften zurückgedrängt und abgeführt.¹⁹⁷

Das Thema der Rivalität zwischen Mensch und Maschine scheint in Maillots Inszenierung zusätzlich verstärkt, da Coppél-i.as langsames Erwachen zur Selbsterkenntnis der Schwelle zur Menschwerdung gefährlich nahe kommt. Was unterscheidet den natürlichen Menschen von der künstlichen Maschine? Bislang wurde dieser Frage über den körperlichen Ausdruck in der Bewegung des Balletts nachgegangen. Wo dieser für Puppenfiguren zunächst als beschränkt bemessen ist, agieren die menschlichen Figuren energischer, teils hektischer, was als Marker für Emotionalität verstanden werden könnte. Gleichzeitig ist die Dorfgemeinschaft als *Corps de ballet* formiert, sie bewegen sich als Einheit im Takt und vollziehen synchron dieselben choreographierten Schritte. Der Eindruck liegt nicht fern, dass die menschliche Gesellschaft bei Maillot selber ein maschinenartiges Konstrukt darstellt. Innerhalb dieses Konstrukts sind die Androiden das Andere, das Exkludierte, welches offen nur in Coppélius' Werkstatt existiert. In Szene 3 wird Coppél-i.a von Swanilda und ihren Freundinnen drangsaliert und zu Boden gedrückt.¹⁹⁸ Akt 1 endet in der Absage der Hochzeit zwischen Swanilda und Frantz, ausgelöst durch den projizierten Schatten Coppél-i.as, die durch

¹⁹⁶ Vgl. COPPEL-I.A, TC 00:19:30-00:20:50.

¹⁹⁷ Vgl. Ebda, TC 00:27:03-00:32:12.

¹⁹⁸ Vgl. Ebda, TC 00:24:15-00:25:40.

Coppélius bedrängt wird. Das letzte Bild zeigt, wie die Mädchen der Dorfgemeinschaft vor den Umrissen Coppél-i.as in Abwehrhaltung gehen.¹⁹⁹ In Akt 2 werden die männlichen Androiden eingeführt, die Coppélius als Bedienstete dienen. Als die eindringenden Mädchen diese finden, fangen sie an die Androiden zu ärgern, springen ihnen auf die Rücken, greifen ihnen zwischen die Beine und stoßen sie schließlich zu Boden, während Swanilda im Paillettenkleid und ihr Freund Lennart Coppél-i.a und Coppélius nachäffen.²⁰⁰

In ihrer Verkleidung als Coppél-i.a fällt auf, dass Swanilda vor Coppélius und Frantz kaum die ausgemachten Register des Puppenhaften ausspielt. Zwar adaptiert sie für wenige Stellen im Tanz die gewinkelte Anspannung der Arme und imitiert den holprigen Gang, ihr Tanz bleibt aber vorrangig fließend und verspielt. Worin sie versucht, das Puppenhafte anzueignen, ist, dass sie sich wiederholt fallen lässt, worin sich der Figur ein eigenes Verständnis der Puppe als unselbstständige Lebensform nachsagen lässt.²⁰¹ Diese Geringschätzung scheint sich durchzuziehen. Für die menschliche Gemeinschaft bleiben Kunst und Natur streng getrennt. Als Swanildas Verkleidung auffällt, wird parallel ihre Versöhnung mit Frantz gezeigt, während sich Coppélius gewalttätig gegen Coppél-i.a wendet. Die Hochzeit findet statt, Coppélius bleibt mit Coppél-i.a allein.²⁰²

Während die menschlichen Figuren innerdiegetisch für sich bleiben, begleitet das Publikum Coppél-i.a, bei ihren ersten Schritten, über die ersten Anzeichen eines eigenen Willens, zu ihrem Ausbruch in Akt 2. Bevor Swanilda mit ihren Freundinnen in die Werkstatt einbricht, setzt bei der Puppe ein Aufbegehren ein. Sie bricht aus ihrem Tank aus. Dieser Schritt zur Selbstbestimmung wird choreographisch umgesetzt durch die Entdeckung der Arme, die die Figur vollzieht. Sie bricht auch aus der steifen Körperlichkeit aus und beginnt zu spielen, sich zu beugen und sich selbst zu begreifen.²⁰³ Das Finale setzt dieser Entwicklung den letzten Schritt. Die Gefallene beginnt sich wieder zu bewegen und steht auf. Sie lernt schließlich den aufrechten Gang, zeigt Emotionen in ihrem Gesicht, gestikuliert und lässt die Schultern fallen. Der Soundtrack der Inszenierung beinhaltet über das Stück gezogen mehrere Einspielungen einer metallischen Stimme, die abgehackt immer wieder ansetzt und „Coppel-i.a“ sagt. Im Finale ist diese körperlose Stimme begleitet durch die Mundbewegungen Coppel-i.as. Es wird nahegelegt, dass durchgehend die Puppe selbst nach Ausdruck gesucht hat und in der

¹⁹⁹ Vgl. COPPEL-I.A, TC 00:36:00-00:41:27.

²⁰⁰ Vgl. Ebda, TC 00:50:51-00:53:02.

²⁰¹ Vgl. Ebda, TC 00:57:32-01:05:55.

²⁰² Vgl. Ebda, TC 01:05:55-01:07:28.

²⁰³ Vgl. Ebda, TC 00:45:56-00:48:10.

stummen Form des Balletts diesen schließlich auch vokal durchsetzt. Coppél-i.a ringt Coppélius schließlich zu Boden und nach einer letzten Kurzschlussreaktion geht sie, leicht abgehackt, von der Bühne ab.²⁰⁴ Die Synopsis im Begleitheft erklärt dies mit: „Die Frau hat sich aus den Fängen ihres Herren befreit.“²⁰⁵ Wo Bart die Puppe als Angst vor Kontrollverlust gedeutet hat, wird sie bei Maillot gegenteilig zum Versprechen von Emanzipation. Dabei zeigt diese eine gegenderte Komponente, wie sie auch in der Erklärung der Synopsis aufgerufen wird: Eine Frau emanzipiert sich gegenüber einem unliebsamen Verehrer und schlägt ihre eigenen Wege ein. Die Terminologie ist hier ausschlaggebend. Das ausgedeutete Ende der Synopsis erhebt die Puppe Coppél-i.a zur Frau. Die Maschine emanzipiert sich gegenüber den Menschen, die sie im Verbund abgelehnt haben. Die Perspektive entscheidet, ob dieses Ende hoffnungsvoll oder unheimlich ist.

6.2. Traum und Alptraum der erwachenden Frau

Nussknacker und Mausekönig sowie das abstammende Ballett *Der Nussknacker* wurden zuvor im Kontext des Themas Jugend aufgerollt. Der Konsens aufgezeigt in der Sekundärliteratur beschreibt die Erzählung als Sozialisierungsmärchen, das die Entwicklung eines jungen Mädchens zur Frau beschreibt. In diesem Rahmen wird die Figur des Nussknackers als Akkumulation der Wünsche des Mädchens an einen zukünftigen romantischen Partner aufgezeigt. Im Gegensatz zu Olympia und Coppélia ist der Nussknacker eine Art Mischwesen, dem eine Metamorphose nacherzählt wird. Der junge Droßelmeier wird von der sterbenden Frau Mauserinks in die Holzfigur verwandelt und muss in dieser Gestalt ausharren, bis er durch die Liebe Maries zurück in einen Menschen verwandelt wird. Die Wirklichkeitsebenen der Erzählung oszillieren, innerdiegetische Realität und Traum gehen in einander über und können nicht final aufgelöst werden. Die Differenz von Sein und Wahn wird im Märchenhaften erklärt und hingenommen. So werden auch Elemente des Unheimlichen in der Erzählung aufgezeigt, die ästhetisch aber anders gewertet werden.

6.2.1. *NUTCRACKER AND MOUSE KING* (2018)

Vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Frage rollt der Choreograph Christian Spuck seine Inszenierung von *NUTCRACKER AND MOUSE KING* aus. Die Titelgebung selbst veranschaulicht den Rückbezug auf die Ursprungsgeschichte Hoffmanns. Spuck ordnet im Begleitheft enthaltenen Interview ein, dass *Der Nussknacker* für ihn ebenso dunkel und fantastisch sei wie *Der Sandmann*. Anlage dafür seien die angesprochenen Überlagerungen

²⁰⁴ Vgl. COPPEL-I.A., TC 01:10:23-01:17:10.

²⁰⁵ Vgl. o. A.: „Synopsis“. In: COPPEL-I.A, R.: Narboni, Louise, DVD, UNITEL EDITION Berlin 2023, Beilageheft S. 14-17, hier S. 17.

verschiedener Wirklichkeitsebenen zwischen Realität und Imagination. Mit seiner Inszenierung möchte sich Spuck von der herkömmlichen Rezeption des Nussknacker-Stoffes ablösen und die unheimlichen, merkwürdigen und skurrilen Elemente der Handlung betonen. Zentral setzt er dabei die Figur des Drosselmeiers (die Schreibweise folgt hier der von der Inszenierung ausgewiesenen Rollenbezeichnung), den er als Manipulator begreift, dessen Intervention Marias Liebe zur Puppe anstößt.²⁰⁶ Spuck erörtert dies folgend:

Es liegt etwas Sinisteres und Unangenehmes darin, dass ein alter Mann das erotische Erwachen eines jungen Mädchens in Gang setzt und es von den Eltern entfremdet, sogar bis zu dem Punkt, dass es seine Familie verlässt und mit dem »Nussknacker«-Prinzen in eine andere Welt aufbricht.

Diese Lesart wird auch von Claus Spahn unterstützt, der dies in der Vervielfachung des Charakters in *Nussknacker und Mausekönig* angelegt sieht. Demnach sei der Nussknacker ein Versuch Drosselmeiers, sich für Marie als Liebesobjekt zu inszenieren. Der Figur wird damit eine Übergriffigkeit unterstellt, demnach er in das Mädchen wie in seine Uhrwerke mit spitzen Instrumenten eindringe.²⁰⁷

Alexandre Dumas' Übersetzung von *Nussknacker und Mausekönig* simplifizierte die Handlung, in der Überarbeitung fiel darum das Märchen von der harten Nuss weg, das es damit auch nicht in die Ballettadaption schaffte.²⁰⁸ Spuck beteuert, dass für ihn Tanz Geschichten erzählen soll, in der klassischen Tradition würde in *Der Nussknacker* die Handlung aber schon mit dem ersten Akt auserzählt sein und der zweite Akt ein virtuosos Nummernprogramm ohne kohärente Erzählung darstellen. Für ihn sind viele dieser Nummern nicht gebunden an szenische Vorgänge, weswegen er seine Inszenierung durch Hinzufügung von Erzählelementen aus der literarischen Vorlage anreichert. So inkorporiert er das Märchen von der harten Nuss, kreiert neue theatralische Situationen und nimmt dafür eine neue Reihung der Musik vor.²⁰⁹

Das Spiel mit der Wirklichkeit ist bereits in der Umsetzung des Bühnenbildes angelegt, das metadiskursiv mit einer *mise en abyme* vergleichbar ist. So ist im rechten hinteren Bereich der Theaterbühne eine zweite bespielbare Bühne aufgebaut. Als Requisite existiert zudem eine Miniatur-Puppenhausausgabe der Theaterbühne. Diese Räume sind durchlässig und

²⁰⁶ Vgl. Küster, Michael: „Mich fasziniert die Geschichte hinter den Äußerlichkeiten. Der Choreograf Christian Spuck über seine Lesart des »Nussknackers« von Pjotr Tschaikowski“. In: NUTCRACKER AND MOUSE KING, R.: Beyer, Michael, DVD, Accentus Music Leipzig 2019, Beilageheft o. S.

²⁰⁷ Vgl. Spahn, Claus: „Träum was Schönes! Über die Macht der kindlichen Fantasie und E.T.A. Hoffmanns raffiniertes Spiel mit ihr“. In: NUTCRACKER AND MOUSE KING, R.: Beyer, Michael, DVD, Accentus Music Leipzig 2019, Beilageheft o. S.

²⁰⁸ Vgl. Spahn: „Träum was Schönes!“, o. S.

²⁰⁹ Vgl. Küster: „Mich fasziniert die Geschichte hinter den Äußerlichkeiten.“, o. S.

interagieren miteinander. So bläst Drosselmeier Rauch in die Miniaturbühne und gleichzeitig füllt sich auch der Bühnenraum mit Theaternebel. Mit dem Moment bricht die fiktionale Welt des Märchens der harten Nuss in die Welt der Handlung ein. Das Ensemble kommt mit großen, abgehackten Bewegungen auf die Bühne. Die Figuren der Märchenhandlung weisen als Distinktionsmittel ihre Kleidung im Barockstil auf, welche zudem in den Farben Schwarz-Weiß gehalten sind. Mit dem Einsetzen dieser Märchenhandlung ergibt sich im Zusammenspiel mit der Bühnengestaltung eine neue Formation der Sehens-Struktur. Die Tänzerinnen und Tänzer bespielen die Theaterbühne, während sich die Kinderfiguren Marie und Fritz auf die hintere Bühne zurückziehen. Dort legen sie sich vor die Miniaturbühne und schauen in sie wie in einen Fernseher hinein. Insinuiert wird, dass die Kinder das Märchen über dieses Puppenhaus mitverfolgen und es dort sehen, wie es das Publikum aus dem Zuschauerraum auf der Bühne sieht.²¹⁰

Was in der Inszenierung besonders auffällig hervortritt, ist die Vervielfältigung der Figuren und die Einbindung des Doppelgänger-Motivs. Am plakativsten ist das Beispiel Drosselmeier. Als Marie nach dem Weihnachtsfest unter dem Christbaum einschläft, ist ihr Eintritt in die Traumwelt gerahmt von einem Ensemble aus Drosselmeiern in dunkler Szenerie. Gleichzeitig vergrößert sich der Raum. Ein Pendel schwingt über die Bühne, ein Ast des Weihnachtsbaums mit übergroßer Kugel wird seitlich eingeschoben, und die kleine Nussknackerfigur wird durch den Tänzer ersetzt.²¹¹ Damit ist auch eine Doppelung des Nussknackers angesprochen, die als Figur in unterschiedlichen Formen auf unterschiedlichen Ebenen existiert. Einerseits gibt es den Nussknacker als hölzerne Figur als Requisite, die Funktion dieses Gegenstandes scheint fast ausschließlich im Beschädigt-werden zu liegen. Diesen Nussknacker gibt es schließlich in lebensgroßem Format durch den Darsteller. Dieser spielt und tanzt die Figur auf mehreren Ebenen. So ist der Nussknacker eine Form des jungen Drosselmeiers, den es wiederum zweifach gibt: in der Binnenhandlung der Märchenerzählung und in der Rahmenhandlung einer vermuteten Realität in Drosselmeiers Werkstatt. Anders als in den Paratexten angedeutet ist eine Entsprechung der Charaktere Drosselmeier und junger Drosselmeier/Nussknacker nicht eindeutig. Mit Bezug auf den visuellen Eindruck sind die Figuren unterschiedlich gezeichnet in Silhouette und Kleidungsstil. Der Nussknacker ist zudem mit einer besonders auffälligen Brille ausgestattet, die jede Iteration der Figur in dieser Inszenierung teilt. Die Vermutung liegt nahe, dass Drosselmeier auch eine Art von Gläsern tragen sollte, wenn das

²¹⁰ Vgl. NUTCRACKER AND MOUSE KING, R.: Beyer, Michael, DVD, Accentus Music Leipzig 2019, TC 00:09:42-00:10:25.

²¹¹ Vgl. NUTCRACKER AND MOUSE KING, TC 00:50:18-00:53:04.

Interesse von Seite der Produktion die Gleichsetzung der beiden wäre. Eine Entsprechung des Kostüms ist anders bei den Figuren Marie und Prinzessin Pirlipat zu erkennen, die Kleider desselben Designs tragen. Im ersten Akt unterscheiden sich dabei die Farben. Pirlipats Kleid ist weiß und verbindet sie damit dem prävalenten Stil, den die Inszenierung für Märchenfiguren wählt. Maries Kleid hingegen ist blau und entspricht damit einerseits dem Kostüm ihres Bruders Fritz, ordnet sie übergeordnet aber auch der ästhetischen Gestaltung der familiären Gemeinschaft zu, die allesamt in kräftigen Farben auftreten. Marie verliert ihre Farbe allerdings im zweiten Akt, der mit ihrer Ankunft in einem Traumland beginnt.

In diesem Traumland erscheinen weiter Dopplungen, so erscheinen Maries Familienmitglieder mit Mäuseköpfen, und Tante Schneeflocke, Tante Blume und Tante Zuckerfee entsprechen der Schneekönigin, der Blumenkönigin und der Zuckerfee. In den Figurenkonstellationen der Inszenierung sticht auch durchgehend das Element der Paarbildung hervor. Jede magische Tante kommt mit einem entsprechenden Begleiter (für die Zuckerfee nimmt diesen Part Drosselmeier ein), in Maries Familie gibt es die Großeltern und Eltern, ebenso werden sowohl König als auch Königin als Pirlipats Familie gezeigt. Markant für die Inszenierung ist zudem das Paar Harlekin und Columbine, die die gesamte Inszenierung rahmen, da sie mitunter die ersten und letzten Figuren sind, die gezeigt werden und darum das Publikum durch die Handlung begleiten. Farblich könnten sie durch die schwarz-weißen Kostüme mit auffälligen Halskrausen den Märchenfiguren zugeordnet werden. Hinzu kommt das starke Make-up, das grob und spachtelartig aufgetragen erscheint. Die Figuren tanzen, bekommen aber verstärkt pantomimische Parts in der Inszenierung zugewiesen. Sie scheinen einerseits als Comedic Relief zu funktionieren, die nach besonders unheimlichen Handlungsmomenten wie der Verfluchung Pirlipats oder der Verwandlung des Nussknackers auftreten. Andererseits sind sie auch Figuren am Rand, die die Entwicklung Maries zu beobachten scheinen. Schließlich haben sie aber auch einen eigenen romantischen Subplot, in dem sich Harlekin um Columbine bemüht, zurückgewiesen wird und die beiden doch zusammenbleiben. Es fällt darum auf, dass die verschiedenen Paarbeziehungen, die hier wiederholt anzutreffen sind, romantische Beziehungen in verschiedenen Stadien zeigen, und als Rahmung dienen, um Maries eigene Beziehungsentwicklung zu erzählen. Am Ende findet sich hier wiederum eine Spiegelung: Pirlipat ist mit einem Prinzen zusammengekommen, während Marie mit dem jungen Drosselmeier zusammenkommt. In der erzählten Welt bestätigt sich darum ein heteronormatives Beziehungsbild, das im Ballett verstärkt wird durch die perfekte Anordnung von tanzenden Paaren.

Die Frage nach dem Puppenhaften am Tanz erscheint einerseits redundant und wird gleichzeitig zusätzlich anders entwickelt. So ist einerseits festzuhalten, dass der Zustand als Nussknacker als etwas Negatives geframt wird, was zwei Figuren der Inszenierung durchstehen müssen. Der Schrecken um die Erzählung von Pirlipats Verfluchung äußert sich auditiv in einem Schrei Maries.²¹² Als die Figur erneut auftritt, trägt sie ein Mundstück, das den Überbiss des Nussknackers überzeichnet. In dieser Form bekommt sie die spezielle Handlung des Nüsse-Knackens zugeteilt. Diese Bissigkeit steigert sich, als Pirlipat einem der Aristokraten in die Hand beißt. Sie wird daraufhin schreiend in einem Glaskasten voller Nüsse isoliert.²¹³ Eine ähnliche Reaktion begleitet die Verwandlung des Nussknackers, wird dabei sogar noch dramatisch gesteigert. Die Musik setzt aus, während sich die Märchengesellschaft in Zeitlupe um den jungen Drosselmeier aufbauen, langgezogene Trauer- und Verzweiflungsgesten ausspielen, dabei die Gesichter schmerzverzogen und darin fratzenhaft entstellt. Der Nussknacker wird schließlich alleine auf der Bühne zurückgelassen.²¹⁴ Im anschließend performierten Marsch treten erwartbare Bewegungsmuster auf, die bereits bei Coppélia als das Puppenhafte ausgearbeitet wurden: ruckartig wiederholbare Bewegungen, angewinkelte Arme, durchgestreckte Knie, kleine, schnelle Schritte zur Fortbewegung. Der Nussknacker bleibt aber nicht allein. Harlekin und Columbine schließen sich seinem Tanz an, vollziehen dieselben Bewegungen, müssen ihn teilweise stützen und tragen ihn schließlich von der Bühne ab.²¹⁵

Das Puppenhafte ist in Spucks Inszenierung sehr dezidiert und körperlich dem bisher Entnommenen normiert. Aber, und das scheint das Wesentliche in der Choreographie, dieses plakativ Puppenhafte ist nur eines von vielen Registern, zwischen denen das Ensemble fließend wechselt. Denn durch die Rahmenhandlung gesetzt, sind alle Figuren außer Drosselmeier und Marie potenziell Puppen. Als solche ziehen sie auf die Bühne ein und als solche ziehen sie am Ende wieder ab. Begleitet wird dies von einer weiteren, traurigen Harlekins-Figur am Akkordeon, welche den *Tanz der Zuckerfee* spielt. Das Musikstück selbst hat eine glockenspielartige Qualität und unterstreicht den mechanischen Eindruck. So bindet sich alles an den Anfang zurück. Die Vielschichtigkeit der Wirklichkeitsebenen verweist auf ein Spiel und rückt die Frage nach dem Strippenzieher in den Fokus. Als Erzähler der Märchenhandlung und Puppenmacher sticht Drosselmeier hervor, und hier bestätigt sich der

²¹² Vgl. NUTCRACKER AND MOUSE KING, 00:19:15-00:19:23.

²¹³ Vgl. Ebda, TC 00:26:15-00:28:38.

²¹⁴ Vgl. Ebda, TC 00:43:24-00:36:20.

²¹⁵ Vgl. Ebda, TC 00:36:20-00:38:56.

Eindruck des Manipulators. Die Figur sticht in ihrer gesamten Performanz hervor. Der Darsteller ist blass geschminkt, trägt einen langen Gehrock und Zylinder, darunter wallt das schulterlange Haar. Die Figur steht in Verrenkungen, seine Haltung ist auffallend gekrümmt und die Hände werden gerieben oder hinterm Rücken verschränkt, die Finger sind dabei fast immer in Bewegung. Drosselmeier ist der Architekt der Erzählung und des Traumlandes, in das Marie eingeht. Er legt ihr den Nussknacker nahe und entfremdet ihr die Familie zu Mäusen. Das große Fest im Zuckerland endet mit Marie auf einer Schaukel im goldenen Konfetti-Regen, doch ihr scheint etwas zu fehlen, als sie aufsteht, um nach dem Nussknacker zu suchen. Der *Tanz der Zuckerfee* wird zudem zu einem Duett zwischen ihr und Drosselmeier. Die Choreographie enthält Register des Puppenhaften, der Kleiderwechsel zu Anfang des Akts macht die Frage auf, ob Marie hier selber zur Puppe wird. Es kommt an dieser Stelle aber zum Bruch und Marie löst sich von Drosselmeier. Im finalen *Pas de deux* geht sie mit dem jungen Drosselmeier ab und lässt den Alten mit den Harlekin-Figuren alleine zurück. Ein letztes Mal wird der *Tanz der Zuckerfee* angespielt, bevor Drosselmeier das Licht ausschnipst.²¹⁶ *Der Nussknacker* wird herkömmlich als Sozialisierungsgeschichte eingestuft und das scheint auch in Spucks Inszenierung am Ende eingelöst zu werden. Das Fest im Zuckerland nimmt durch die Motive der Schaukel und der Puppen die Konnotation eines Kindheitsraums an. Die Abwendung von diesen, die Loslösung von Drosselmeier als Bezugsperson und der Ausgang in einer romantischen Liebesbeziehung sind Markierungen, die den Schwellenübergang vom Mädchen zur Frau, gerahmt von komplexen Wirklichkeitsschichtungen, anzeigen.

6.2.2. *Jolanthe und der Nussknacker* (2022)

Die letzte Inszenierung dieser Untersuchung ist *Jolanthe und der Nussknacker* unter der Regie von Volksoperndirektorin Lotte de Beer und mit Choreographie von Andrey Kaydanovskiy. Im Unterschied zu den anderen hier erörterten Produktionen findet diese einen ganz anderen körperlichen Ausdruck zwischen dem Puppenhaften und dem Menschlichen. Auch hier ist eine deutliche Bearbeitung des Materials unter der Zunahme eines anderen Werkes vorgenommen worden. Die Logik des ursprünglichen Nummernprogramms aus *Der Nussknacker* wird aufgelöst und einzelne ausgewählte Nummern neu kontextualisiert. Wie dem Titel zu entnehmen ist, handelt es sich um eine Zusammenführung der Oper *Jolanthe* (1892) und des Balletts *Der Nussknacker*. Dieser Zusammenzug ist kaum willkürlich und lässt sich aus einer Verwandtschaft in Produktion und Rezeption begründen. So stammen beide

²¹⁶ Vgl. NUTCRACKER AND MOUSE KING, TC 01:33:44-01:50:15.

Werke nicht nur vom Komponisten Pjotr Iljitsch Tschaikowski, beide wurden auch gemeinsam 1892 zur Uraufführung gebracht. *Jolanthe* basiert auf dem Schauspiel *König Renés Tochter* des dänischen Autors Henrik Hertz, und verfolgt als Einakter eine märchenhafte Erzählung um die titelgebende Prinzessin. Jolanthe ist blind, ihr Vater, der König René, verschweigt ihr aber die Wahrheit ihres Zustands. Als Jolanthe aber den Grafen Vaudemont trifft und sich in ihn verliebt, zwingt sie dieser äußere Umstand, ihre Realität zu konfrontieren.

Dieser grobe inhaltliche Rahmen ist wichtig, um zu verstehen, wie die Inszenierung das Nussknacker-Motiv einbezieht und für sich adaptiert. Teile des Balletts werden in den Kontext der Handlung *Jolanthe* eingepasst, um damit der Erzählung eine neue Ebene hinzuzufügen. Die Welt des Nussknacker-Balletts wird die Traumwelt der blinden Prinzessin und verleiht der Welt Ausdruck, die sie vor ihrem inneren Auge sieht. Die Verschränkung beider Erzählungen schützt sich auch dadurch, dass sie ein übergeordnetes Thema teilen. So ist der Kern das Narrativ ums Erwachsen-werden. Dass Jolanthe am Ende sehen lernt, ist auch eine Metapher um die Akzeptanz der Unvollkommenheit und der Entscheidung, die Welt zu sehen, wie sie nun mal ist.²¹⁷ Darum rückt hier in den Fokus der Betrachtung, wie diese Entwicklung in der Rahmung des Balletts dargestellt wird.

Zunächst kommt es auch in dieser Inszenierung zu einer Vervielfältigung von Figuren. Betroffen davon ist hauptsächlich die Protagonistin selbst. Jolanthe ist dreifach besetzt: als Sängerin, als Tänzerin und als Kind. Im zweiten Akt erscheint an zwei Stellen zudem auch das *Corps de ballet* im Kostüm der Jolanthe, einem losen, weißen Kleid. Jolanthes derartige Fragmentierung erscheint als Zeichen der Identitätskrise, die der Adoleszenz als Übergangsphase inhärent scheint. Tänzerin und Kind scheinen dabei Alter-Egos der Sängerin zu sein, die klar der Traumwelt zugeordnet werden. Sie interagieren nicht mit den Sängern des Operngeschehens. Jolanthes Sänger-Ich hingegen steht zwischen den Welten. Sie träumt und beobachtet das Ballett, kann in diese Sphäre auch eindringen und eingreifen.

Die Inszenierung beginnt mit der Ouvertüre des *Nussknackers* und führt das Publikum in Jolanthes Traumwelt ein. Diese ist bunt und rosarot ausgeleuchtet. Beheimatet sind hier Mäuse, Blumen, Süßigkeiten und silberne Zinnsoldaten, umgeben von großen Geschenken und Lollipops. Besonders markant stehen unter den Figuren die Zuckerfee und der Nussknacker hervor, die übergroße, pausbackige Puppenköpfe auf den Schultern tragen. Umgeben vom tanzenden Ensemble fallen diese beiden eben auch dadurch auf, dass sie nicht

²¹⁷ Volksoper: „Jolanthe und der Nussknacker“. <https://www.volksoper.at/produktion/jolanthe-und-der-nussknacker-2022.de.html>, Letzter Zugriff: 15.07.2025.

tanzen. Der Nussknacker, wie er hier vorgestellt wird, ist eine Figur, die hauptsächlich von anderen Figuren über die Bühne gezogen wird, dabei aber keine eigenen Aktionen oder Funktionen verfolgt. Auf Ebene der Musik beginnt sich die Nussknacker-Ouvertüre mit den wehmütigen Melodien der Jolanthe-Oper zu vermischen. Die daraus entstehende Dissonanz offenbart etwas hinter der Traumfassade. Die Tänzerinnen und Tänzer beginnen die Geschenke zu öffnen, unter denen sich einfache Sessel befinden. Die Phantasie entlarvt sich selber, mit dem Abzug des Ensembles bleibt Jolanthe auf einer kargen Bühne zurück.²¹⁸ Die erste Szene etabliert damit eine Dichotomie von Traum und Wirklichkeit. Auf der einen Seite das Bunte, auf der anderen das Graue. Dort süße Sinnlichkeit, anders die Leere. Diese Dichotomie hat im Sinne des Themas aber auch die Konnotation von Kindheit und Erwachsen-werden, und die Inszenierung unternimmt in ihrer Entwicklung einen Bruch.

Dieser setzt mit dem nächsten Auftritt des *Corps de ballet* zum *Blumenwalzer* ein. Zunächst tanzen hier noch die Blumen mit den Zinnsoldaten. Im kindlichen Spiel kann das Schöne mit dem Gewalttätigen auskommen, doch die Harmonie wird von einem neuen Nussknacker gestört. Dessen Puppenkopf ist größer und durch einen auffälligen Schnauzer charakterisiert. Wo sich vorher der kleine Nussknacker von Jolanthe durch das Zuckerland ziehen hat lassen, hält dieser die Tänzerin fest, die von ihm wegkommen möchte. Auch die Sängerin drückt ihn von sich weg. Die Szene unterscheidet sich auch durch die Beleuchtung. Das Traumland wird fahl und unheimlich.²¹⁹

Jolanthes Traumland reflektiert ihre Wahrnehmung der Wirklichkeit. Ihr Vater, König René, wird zum Mausekönig. Ein *Corps* aus Anzugträgern mit Mäuseköpfen bildet sich um die Tänzerin. Jolanthe wird in der Choreographie herumgezogen, gehoben, gewogen und über den Boden geschliffen.²²⁰ Es ist eine Spiegelung der Behandlung, die die blinde Prinzessin von ihrem wohlmeinenden Umfeld erhält. Im Mausekönig wird die Bevormundung und Einengung Jolanthes durch ihren Vater ausgestellt. Diese Übergriffigkeit auf den Körper der jungen Frau drängt diese in der Unterdrückung der Selbständigkeit von außen in den Status einer Puppenfigur.

Gleichzeitig steigert sich das Unheimliche in den als tatsächlich als Puppen dargestellten Figuren Zuckerfee und Nussknacker. Der *Tanz der Zuckerfee* zeigt diese mit einem übergroßen Messer hantierend, flankiert von zwei Zinnsoldaten, die bis auf die Unterhose

²¹⁸ Vgl. Jolanthe und der Nussknacker, R.: Breisach, Felix, ORF 2, 14.11.2022, TC 00:04-14-00:07:57+.

²¹⁹ Vgl. Jolanthe und der Nussknacker, TC 00:13:19-00:18:59.

²²⁰ Vgl. Ebda, TC 00:25:36-00:29:34.

entkleidet sind. Diese Zuckerfee führt Jolanthe dem Nussknacker zu, der sich neu präsentiert. Mit den Händen hält er Jackett und Hemd offen und gewährt damit den Blick auf seine haarige Brust. Der Puppenkopf hat diesmal geschlossene Augen und eine Zunge ragt ihm aus dem Mund, die sich dann tatsächlich bewegt und über die Lippen leckt. Beide Jolanthes reagieren verängstigt und verstört und werden von den Zuckerfiguren von der Bühne gezerrt.²²¹ Die Zeichen, die hier aufgerufen werden, scheinen sehr plakativ auf eine aufkeimende, aber überfordernde Sexualität im jungen Mädchen hinzudeuten. Das unschuldig Kindliche, was anfangs in Zuckerfee und Nussknacker angelegt war, wird von dieser neuen Erfahrung im adoleszenten Erwachen ins Groteske verzerrt. Die Handlung der Oper führt Jolanthe mit Vaudemont zusammen. Das Ende des ersten Aktes stellt der *Pas de deux* dar. Das Verlieben wird dadurch gerahmt in einer Szenerie von tanzenden Schneeflocken. Während die Sängerin und Vaudemont am vorderen Bühnenrand sitzen, erscheint die Tänzerin mit einer neuen Form des Nussknackers. Es ist der entzauberte Prinz, der nun ganz ohne Maske auftritt.²²² Prinz Nussknacker und Vaudemont werden als Figuren stilistisch aufeinander bezogen. Beide tragen ein rotes Jackett zu weißen Hosen. Für Vaudemont ist dieses Merkmal besonders erwähnenswert, da er als einzige Figur des Sängersensembles damit bunt gekleidet ist. Die rote Jacke erscheint damit als Brücke zwischen den beiden Welten, in denen sich Jolanthe bewegt. Und Vaudemont wird schließlich zur Motivation, die eine für die andere zurückzulassen.

Jolanthes Entscheidung, sehen zu wollen, erfolgt am Ende des zweiten Akts. Noch einmal erscheinen die Figuren ihrer Traumwelt, ihre Kostüme heruntergekommen und auf das Minimum heruntergebrochen. Die Welt zu akzeptieren, wie sie ist, bedeutet hier eine Dekonstruktion der kindlichen Traumwelt, an deren Ende ein Trauerzug für die Tänzerin, die ob ihrer Zugehörigkeit in die Ballettwelt näher dem Kindlichen behaftet ist, steht. In dieser prozessieren auch eine kahlköpfige Zuckerfee und ein Nussknacker, der den Puppenkopf neben sich herträgt.²²³

Indem sie die Kindheit zurücklässt und sich der Liebe hingibt, wird Jolanthe selbstbestimmt. Zum Schluss dirigiert sie die anderen Figuren ihres Umfelds, zieht sie über die Bühne und weist ihnen Sitzplätze zu. Das Ballett-Ensemble erscheint ein letztes Mal im Jolanthe-Kostüm und führt das Opern-Ensemble in einen abschließenden Tanz. Sängerin und Tänzerin finden sich wieder. Die Tänzerin überreicht ihrer anderen Variante eine pinke Blume aus dem

²²¹ Vgl. Jolanthe und der Nussknacker, TC 00:36:00-00:38:32.

²²² Vgl. Ebda, TC 00:45:52-00:50:33.

²²³ Vgl. Ebda, TC 01:19:54-01:24:12.

Zuckerland, die die Sängerin vor dem sich schließenden Vorhang in den Boden pflanzt.²²⁴ Damit trägt sich etwas Phantasie und Hoffnung in die Zukunft.

Kaydanovskiys Inszenierung ist hinsichtlich des Themas um die Puppe spannend, da dieser hier eine andere Körperlichkeit zugestanden wird. Die Puppen hier sind keine virtuoson Tänzer, sie bewegen sich auch nicht mit streng angewinkelten Armen oder durchgestreckten Beinen über die Bühne, wie dies bei den anderen Inszenierungen konventionalisiert erschien. Diese Puppen sind überzeichnet mit plastischen, raumeinnehmenden Kostümen und sind in dieser Hinsicht ikonische Zeichen. Die Puppe bezieht sich auf etwas Kindliches, das aber durch die Situationen, in die es gestellt wird, korrumpiert und entfremdet wird. Parallel dazu kann Jolanthe in der Art, in der mit ihr umgegangen wird, als Puppe verstanden werden. Auf Ebene der Handlung wird sie von ihrem Vater isoliert, um nicht mit der Wirklichkeit ihrer Blindheit konfrontiert zu werden. Dies ist nicht nur eine räumliche Beschränkung. Figuren ihres Umfeldes steuern Jolantes Bewegung im Raum, setzen sie hin oder legen sie schlafen. In dieser Lesart bestätigt sich das Puppenhafte als das Unselbstständige, das mit der Mündigwerdung abgestreift wird.

6.3. Schlusswort

Am Ende steht mit den vier hier besprochenen Beispielen, dass die Puppenfiguren Coppélia und Nussknacker beide auf Narrative um weibliche Identitätsfindung und Selbstbestimmung hinauslaufen. Coppélia nimmt verschiedene Positionen ein. Sie ist Sehnsuchtsfigur und Liebesrivalin, kann darin gleichzeitig die Angst vor Selbstverlust und das Versprechen von Emanzipation verkörpern. Die männliche Puppe Nussknacker wird als weibliche Imagination gedacht, ist dabei nicht nur Liebesobjekt, sondern hat auch sinistere Anlagen. Die Puppe hat etwas stark Performatives, die Narrative um sie spielen vielleicht darum besonders stark mit der Wahrnehmung von Wirklichkeiten. Puppen faszinieren, sie werden aber dann unheimlich, wenn wir fürchten, dass sie uns etwas vorspielen. Die Absicht hinter der Puppe lässt ihre Schöpfer hervortreten, die hier ausschließlich durch männliche Figuren besetzt sind. Coppélius wird in den Inszenierungen von 2011 und 2022 durch fehlgeleitete Liebe motiviert, die zu Übergriffigkeit führt. Drosselmeier in der Inszenierung von 2018 ist ein undurchsichtiger Charakter, dessen Motivation nicht deutlich hervortritt. Diese Verdunkelung mag die unheimliche Wirkung seiner Performanz begünstigen. Er ist der Manipulator im Herzen der sich entspinrenden Handlung, der Wirklichkeit und Traum miteinander verwirkt.

²²⁴ Vgl. Jolanthe und der Nussknacker, TC 01:34:57-01:36:26.

Die Inszenierungen sind trotz ihrer Unterschiede schließlich doch sehr heterogen. Der Ausdruck des Puppenhaften über die Kommunikations- und Kunstform scheint eine kanonisierte Körpersprache gefunden zu haben, die drei der vier Inszenierungen ausgestellt hat. Während sich dieser Ausdruck zu erhalten scheint, verändern sich die Konfigurationen um ihn herum. Damit werden Register im Tanz durchlässiger und das Puppenhafte zum Stilmittel verschiedener narrativ ausgespielter Botschaften. Dennoch scheint sich hier eine Repetition bestimmter Genderkonzepte abzuzeichnen, die, wie oben erwähnt, besonders fokussiert werden auf Erzählungen weiblicher Auflehnung gegen männliche Schöpfer. Diese Homogenität kann auch in der Auswahl der Inszenierungen angelegt sein. Hier ist sich vor Augen zu halten, dass letztlich diese in einen Zeitrahmen der letzten fünfzehn Jahre fallen, allesamt europäische Produktionen sind und die choreographische Gestaltung bei allen männlichen Choreografen zufiel. Eine Abänderung dieser Parameter könnte potenziell andere Ergebnisse zu Tage fördern und könnten Anreiz für weitere Erforschung dieses Themenausschnittes stiften.

7. Conclusio und Ausblick - Puppen von heute

Damit schließt sich der Kreis zu dem Anfang der Arbeit und es gilt, Bilanz zu ziehen.

Zentrales Kerninteresse war die Frage danach, wie über Puppenfiguren ein Menschenbild gespiegelt wird. Puppen scheinen seit jeher ein nicht-menschliches Anderes zu sein, dem bereits in antiken Mythen Faszination bekundet wurde. Fokussiert wurde hier allerdings die europäische Romantik, in der verschiedene technologische Entwicklungen die Gestaltung mechanischer Figuren vorantrieb. Vor diesem Hintergrund musste auch die Wesenhaftigkeit des Menschen neu hinterfragt werden. Aufgegriffen wurden diese Diskurse vom Autor E.T.A. Hoffmann der 1819 die Texte *Der Sandmann* und *Nussknacker und Mausekönig* veröffentlichte. Beide Texte beinhalten jeweils eine zentrale Puppenfigur, Olympia und den Nussknacker. Obwohl sie in anderen Kontexten rezipiert werden, dem Nachtstück und dem Kunstmärchen, sind die Erzählungen überraschend vergleichbar. Beide spielen mit der Wahrnehmung von Wirklichkeit in der Literatur und verknüpfen dies mit dem Motiv der Puppenliebe. Olympia erscheint zunächst stilisiert als perfekte Frau des 19. Jahrhunderts. Schön, still und dem Protagonisten gefügig. Dieses Bild bricht, als ihre Leblosigkeit offenbar wird und die Gesellschaft beginnt, ihre Frauen auf Makel zu prüfen, um sich deren ‚Echtheit‘ zu vergewissern. Der Nussknacker ist äußerlich hingegen hässlich, wird aber dennoch von der kleinen Marie geliebt. Das Spielzeug soll das Mädchen in die Gesellschaft einführen, so lernt sie die Mutterrolle an ihren Puppen. Die Fürsorge für den Nussknacker wird aber umgedeutet. Als männliche Figur wird er zur Projektionsfläche für Wunschvorstellungen an einen zukünftigen Partner. Die Puppenliebe steht in beiden Erzählungen unter Begleitung einer weiteren, ominösen männlichen Figur: die Puppenmacher Advokat Coppélius und Onkel Drosselmeier, deren Involviertheit kritisch beleuchtet wird.

Diesen literarischen Beispielen wurde sich auch deswegen zugewandt, da sie beide in die Kunstform des Balletts übersetzt wurden. Dadurch lässt sich eine Rezeptionsgeschichte der Figuren ausgehend von der Romantik in die Gegenwart verfolgen und in synchronen Ausschnitten die Bearbeitung des Puppenmotivs betrachten. So wurde *Der Sandmann* 1870 zu *Coppélia* übersetzt. In dieser Transformation wurde die Puppe der ästhetischen Rahmung des Unheimlichen entnommen und in ein romantisches Märchenballett mit Happy End eingesetzt. Abseits von Änderungen in der Erzählung nimmt dieses Werk einen besonderen Stellenwert in der Ballettgeschichte ein, da in der Figur der Swanilda/Coppélia ein metareflexives Moment angelegt ist. Das Ballett als Ausdrucksform wird in seinen formalen Perfektionsbestrebungen als puppenhaft entlarvt. 1892 folgt *Der Nussknacker* unter anderen Grundbedingungen. Die Zeit des romantischen Balletts geht zu Ende, während letzte Vertreter

sich an den russischen Zarenhof retten. Hier wird weiterhin das Bild funktionierender Körper verfolgt, doch wird in *Der Nussknacker* mit der Besetzung von Tanzstudierenden ein Körperbild vor der Perfektion zugelassen.

Mit den Inszenierungen von Bart, Maillot, Spuck und Kaydanovskiy wurde die Entwicklung in die Gegenwart nachvollzogen. Dabei zeigt sich einerseits der vielseitige Umgang mit historischen Ballettstücken. Die Werke werden erweitert, zusätzliche Musikstücke hinzugezogen, die Reihung umgesetzt oder mit anderen Musiktheaterwerken zusammengeführt. Dadurch wird auch auf Ebene des Inhalts gespielt und Figuren in neue Figurationen und Zusammenhänge gesetzt. Die An- und Abwesenheit Coppélias bei Bart und Maillot formiert die Bedeutung der Puppe um: In ersterer ist die Puppe mit der Befürchtung des Selbstverlusts besetzt, in zweiterer begehrt sie in der Form als Frau gegen Mann und Mensch auf und verselbstständigt sich. Spuck wiederum gestaltet den gesamten Cast als Puppen-Ensemble innerhalb verworrener Wirklichkeitsgeflechte und betont damit den Puppenmacher Drosselmeier als Manipulator. Kaydanovskiy setzt den Nussknacker als Jolanthes Traum um, in dem die Puppenfiguren zunehmend größer und bedrohlicher werden. Beide Inszenierungen erzählen auf ihre Weisen vom Erwachsenwerden einer weiblichen Protagonistin.

Das Spannende an den Inszenierungen ist aber auch die beobachtbare körperliche Konkretheit der Darstellung. Das Ballett als Kulturform ist außerhalb von Sprache kodifiziert, sodass jede Geste des Tanzkörpers bedeutungstragend wird. In dieser höchst artifiziellen Ausdrucksform werden nun menschliche und nicht-menschliche Figuren dargestellt, die Differenz dazwischen gibt Auskunft über eingeschriebene Vorstellungen des Menschseins. Das Puppenhafte am Tanz, wie oft wiederholt, ist eine Zusammensetzung bestimmter Bewegungsmuster wie prominent abgewinkelte Arme oder schnelle, kleine Schritte. Dazu kommt die Repetition und die Gestützteheit der Bewegung durch andere Figuren. Das Menschliche hingegen bewegt sich – im Rahmen der artifiziellen Ballettsprache – fließender. Menschliche Figuren sind freier in ihrer Bewegung und können spontan reagieren, wo das typisch Puppenhafte nur funktioniert. Im Ballett scheint ein Menschenbild vertreten werden zu wollen, dass sich dem eigenen Willen versichert, und sich von der Kreatürlichkeit der Puppe abgrenzt.

Damit soll in dieser Arbeit ein kleiner Ausschnitt aus einem weitaus größeren Themenkomplex dargelegt werden sein, indem sich weitere Forschungsmöglichkeiten auftun. Das Bild könnte durch die Bearbeitung anderer, internationaler Inszenierungen von *Coppélia* oder *Der Nussknacker* ergänzt werden. Andere Puppen und puppenähnliche Figuren können

der Besprechung hinzugefügt werden und deren Inszenierung in anderen medialen Erscheinungsformen zum Thema gemacht werden. Anbieten würde sich beispielsweise der Bereich Film, in dem 2022/2023 die Puppe popkulturell besonders hervorgehoben wurde. So lassen sich innerhalb dieses einen Jahres drei Neuverfilmungen des Pinocchio-Märchens auffinden. *Barbie* (2023) wurde zu dem Kino-Erfolg des Jahres und bediente sich der Puppe zur Reflexion von Feminismus. Ähnlich wie beim Nussknacker enden diese Erzählungen mit der potenziellen Menschwerdung der zentralen Puppenfiguren, eine Transformation, die die Bedingungen, die ans Menschsein gestellt werden, diskursiviert und darum als narratives Moment beleuchtet werden sollte. Am Ende steht, dass das Thema der Beziehung zwischen Mensch und Puppe relevant und aktuell ist, nicht zuletzt auch durch gegenwärtige Diskurse um Künstliche Intelligenz. Die Differenz changiert zwischen dem Un-Menschlichen als Schreckensphantasie und dem Nicht-Menschlichen als Hoffnungsträger, von dem sich Anteile beider reproduzierend fortsetzen.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primärliteratur

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann. Stuttgart: Reclam 1991.

Hoffmann, E.T.A.: Nussknacker und Mausekönig. Stuttgart: Reclam 2022.

8.2. Sekundärliteratur

Adams, Rachel: „Helen A'Loy and other tales of female automata. A gendered reading of the narratives of hopes and fears of intelligent machines and artificial intelligence“. *AI & society*, Vol. 35(3) 2019, S. 569-579.

Banes, Sally: Dancing Women. London: Routledge 1998.

Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1, Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2012.

Bock, Gisella: „Challenging Dichotomies: Perspectives on Women's History“. In: Offen, Karen, Ruth Roach Pierson und Jane Rendall (Hg.): Writing Women's History. London: Palgrave Macmillan 1991, S. 1-23.

Böhme, Hartmut: Schöpfungsmythen. In: Möller, Melanie (Hg.): Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 467-470.

Brötz, Dunja (Hg.): Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht. Innsbruck: innsbruck university press 2023.

Choi, MoonSun: Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Wien: Lang 2007

Drux, Rudolf (Hg.): Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Drux, Rudolf: Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner. München: Fink 1986.

Eagleton, Terry: Was ist Kultur? Eine Einführung. München: C.H. Beck 2009.

Ellmeier, Andrea, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.): Körper/Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film. Wien: Böhlau Verlag 2016.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon.Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler² 2014.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Project Gutenberg 2010.

Heimann, Andreas: Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks. Bielefeld: transcript 2015.

Joss, Markus und Jörg Lehmann (Hg.): Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Berlin: Theater der Zeit 2016.

- Kapfhammer, Günther: Stilistische Funktion der Namen in Märchen und Sagen. In: Hilty, Gerold, Ernst Eichler, Heinrich Löffler, Ladislav Zgusta und Hugo Steger (Hg.): *Namenforschung*. Vol.1. Berlin: Walter de Gruyter 1995, S. 573-576.
- Krautscheid, Jutta: *Tanz. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont 2004.
- Krüger, Hans-Peter: „Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol. 48 (2) 2000, S. 289-317.
- Micheletti, Silvia: „Hybrids of the Romantic: Frankenstein, Olimpia, and Artificial Life“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Vol. 41(2) 2018, S. 146-155.
- Oesterle, Günter (Hg.): *Jugend - ein romantisches Konzept?*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Rathmayr, Bernhard: *Die Frage nach den Menschen. Eine historische Anthropologie der Anthropologien*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2013.
- Rölleke, Heinz: Märchen. In: Fricke, Harald, Klaus Frubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Berlin: De Gruyter3, 2003, S- 513-517.
- Saß, Maurice und Iris Wenderholm (Hg.): *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der frühen Neuzeit*. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017.
- Schulze-Belli, Paola: „Pandora“. In: Müller, Ulrich (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001, S. 735-749.
- Stabel, Ralf: *Rote Schuhe für den sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten*. Leipzig: Henschel 2010.
- Szonn, Gerhard: *Die Weisheit unserer Märchen*. Berlin: VWB 1993.
- Tabbert, Thomas T.: *Die erleuchtete Maschine. Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns "Der Sandmann"*. Hamburg: Artislife Press 2006.
- Tanner, Jakob: „Historische Anthropologie“, In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 03.01.2012, http://docupedia.de/zg/tanner_historische_anthropologie_v1_de_2012, Letzter Zugriff: 2.12.2024.
- Tatar, Maria: *Off with their heads! Fairy tales and the culture of childhood*. Princeton University Press, 2020.
- Wagner, Meike: *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: transcript-Verlag 2003.
- Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts*. Frankfurt/Main : Campus 2002.
- Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Weinheim/Basel: Beltz 1997.

Volksoper: „Jolanthe und der Nussknacker“. <https://www.volksoper.at/produktion/jolanthe-und-der-nussknacker-2022.de.html>, Letzter Zugriff: 15.07.2025.

8.3. Filmverzeichnis

COPPEL-I.A, R.: Narboni, Louise, DVD, UNITEL EDITION Berlin 2023.

COPPÉLIA, R.: Joel, Nicolas, DVD, Opus Arte Frankreich 2011.

Jolanthe und der Nussknacker, R.: Breisach, Felix, ORF 2, 14.11.2022.

NUTCRACKER AND MOUSE KING, R.: Beyer, Michael, DVD, Accentus Music Leipzig 2019.

9. Anhang

9.1. Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit unter dem Titel *Figuren des (Un-)Menschlichen zwischen Kunst und Natur* beschäftigt sich mit der Frage, wie die Puppe narrativ und diskursiv genutzt wird, um eine Vorstellung des Menschlichen zu reflektieren. Methodisch bezieht sich die Fragestellung auf die Historische Anthropologie als Forschungsfeld, welches nach historisch dynamischen Konzeptionen des Menschen forscht. Zentral steht damit die Einsicht über die Gemachtheit dessen, welchem wir als Menschlich begegnen, gleichermaßen dem, welches aus der jeweiligen Definition ausgeschlossen wird. Ausgestellt wird diese Differenz über kulturelle Praktiken, innerhalb derer spezifischen Logiken das gesellschaftlich angenommene Menschliche bestätigt wird. Das hier dargelegte Forschungsinteresse versucht an diesen Punkten anzuknüpfen, indem spezifisch die Rezeption zweier Texte des Autors E.T.A. Hoffmann und deren Transformation in die Kunstform Ballett nachvollzogen wird. Es sind dadurch die Puppenfiguren in *Der Sandmann* (1816) und *Nussknacker und Mausekönig* (1816), sowie deren tanztheatralen Umsetzungen bis in die jüngere Gegenwart, welche auf die Ausbildung von Ideal- und Schreckensvorstellungen befragt werden. So zeigt sich, dass das Narrativ der Puppenliebe von der Ambivalenz zwischen Anziehung und Abneigung zu dieser lebt, der zu Grunde einerseits die Angst vor der Ersetzbarkeit des Menschen, andererseits die Angst vor dessen Kreatürlichkeit und Unselbstständigkeit steht. Ausgehend vom Zeitalter der Romantik, welche die historische Rahmung für die Entstehung der Texte und der daraus abstammenden Ballette darstellt, wird die Diskussion mit vier ausgewählten Inszenierungen in die Gegenwart geholt. Im Ballett wird das Nicht-Menschliche körperlich konkret inszeniert, wobei sich den Beispielen eine gewisse Konvention entnehmen lässt. Das Puppenhafte am Tanz scheint historisch konstant in der Versteifung des Tanzkörpers zu liegen, Bewegungen sind ruckartig und wiederholbar. Während diese Darstellungsweise sich durchzieht, ändern sich die narrativen Settings und Konfigurationen um sie herum. Das Puppenhafte im Ballett erscheint als Austragungsort für Diskurse um Emanzipation und der Angst vor Selbstverlust, die hier spezifisch in Narrativen um weibliche Protagonistinnen verhandelt werden.

9.2. Abstract (English)

This master's thesis, titled *Figures of the (In)Human between Art and Nature*, deals with the question of how dolls are used narratively and discursively to reflect on the concept of humanity. Methodically, the question relates to Historical Anthropology as field of research, which investigates historically dynamic conceptions of humans. The central point is therefore the insight into the constructed nature of what we encounter as human, as well as that which is excluded from the respective definition. This difference is expressed through cultural practices, within which specific logics confirm what is socially accepted as human. The research interest presented here attempts to build on these points by specifically tracing the reception of two texts by the author E.T.A. Hoffmann and their transformation into the art form of ballet. It is thus the puppet figures in *The Sandman* (1816) and *The Nutcracker and the Mouse King* (1816), as well as their dance theater adaptations up to the recent present, who are questioned about the formation of ideals and fears. This shows that the narrative of doll-love thrives on the ambivalence between attraction and aversion to it, which is based on the fear of human replaceability on the one hand and the fear of human creatureliness and dependence on the other. Starting with the Romantic era, which provides the historical framework for the creation of the texts and the ballets derived from them, the discussion is brought into the present day with four selected productions. In ballet, the non-human is physically staged in a concrete way, whereby a certain convention can be discerned from the examples. The doll-like quality of dance seems to lie historically in the stiffness of the dancing body; movements are jerky and repeatable. While this mode of representation persists, the narrative settings and configurations around it change. In ballet the doll appears as a venue for discourses on emancipation and the fear of self-loss, which are specifically addressed here in narratives about female protagonists.