



KLAUS KANZOG

**Wer ist Herr C. in Kleists
„Über das Marionettentheater“?**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 303-306.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/kleist/kanzog_herr_c.pdf>

Eingestellt am 01.01.2008

Autor

Prof. Dr. Klaus Kanzog

Meister-Mathis-Weg 5

D-80686 München

E-Mail: <Klaus.Kanzog@t-online.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben.

Klaus Kanzog: Wer ist Herr C. in Kleists „Über das Marionettentheater“? (01.01.2008).

In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/kleist/kanzog_herr_c.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

Klaus Kanzog

WER IST HERR C. IN KLEISTS »ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER«?

Ließ sich Kleist nicht nur vom Marionettentheater, sondern auch vom Ballett inspirieren? Das was im Berliner Nationaltheater und im Königlichen Opernhaus an Ballett geboten wurde, war schwerlich geeignet, Kleists szenische Phantasie zu beflügeln. Aufgeführt wurden: zur Handlung einer Oper gehörende Ballette, wie zu Glucks »Iphigenia in Aulis«, vor allem aber pantomimische Ballette und Divertissements. Am 5. April 1803 rügt ein Rezensent der »Haude- und Spenerschen Zeitung« das »große komisch-pantomimische Ballett« »Der ländliche Morgen« des Königlichen Ballettmeister Herrn Lauchery und erklärt:

Ein wahres Ballet ist ein Drama, das durch getanzte Pantomime ausgeführt wird: es muß also seine Verwickelungen und seine Auflösung, bestimmte Charaktere und Leidenschaften, kurz es muß eine interessante Handlung haben, mit allem was zu diesen gehört. Ein gutes Ballet zu entwerfen, dazu gehört Dichtertalent.

»Der ländliche Morgen« war jedoch auf der Berliner Bühne außerordentlich erfolgreich. Er wurde im Laufe der Jahre 75mal aufgeführt und am 15. August 1808 »auf Befehl der französischen Autoritäten zum Geburtstage Napoleons« gegeben.¹ Der Rezensent der »Vossischen Zeitung« lobt besonders *einen* Tänzer: »Hr. Lauchery schwebt über die Bühne hin wie ein Hauch, und sein Tanz hat die Zierlichkeit und Bestimmtheit, welche dieser seltenen Leichtigkeit Charakter geben.« Hier handelt es sich um den am 19. September 1779 in Mannheim geborenen Albert Lauchery, der auf einem Theaterzettel zum Ballett »Psyche«, das am 16. März 1810 im Anschluss an Racines »Phädra« (in der Übersetzung Schillers) im Königlichen Opernhaus gegeben wurde, als Tänzer des Zephyr genannt wird. Man könnte in Albert Lauchery, dessen Name immerhin den Buchstaben C enthält, jenen »ersten Tänzer der Oper« vermuten, von dem der Ich-Erzähler in »Über das Marionettentheater« sagt, »daß er bei dem Publico außerordentliches Glück machte«, wäre nicht der Zeitpunkt der erzählten Konversation auf den »Winter 1801« und auf den Ort »M...« festgelegt (DKV III, 555).

Neben dem Fehlen von Hinweisen auf München in den »Lebensspuren Kleists« spricht auch der von Kleist festgelegte Zeitpunkt gegen die Annahme von Gun-

¹ Albert Emil Brachvogel, Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin, Bd. 2, Berlin 1878, S. 394.

hild Oberzaucher-Schüller, bei Herrn C. handele es sich um den »Königl. Baier. Balletmeister« Peter Crux, der von 1778 bis 1821 am Kurfürstlichen (seit 1806: Königlichen) Hof- und Nationaltheater in München engagiert war.² Crux hatte seine Ausbildung bei Etienne Lauchery in Mannheim erhalten und war bei dessen Übersiedelung nach München mitgenommen worden. 1792 gründete er dort die von ihm auch geleitete Ballettschule. Seit 1797 war er Erster Ballettmeister. Er hat »drei und mehr Tanzgenerationen erzogen«, aber als Tänzer gehörte er nicht zu den »Ersten Solisten«, sondern war »der erste im Fach *démi-caractère*«. ³ Aus dem Münchner Ballettrepertoire im Winter 1801 lässt sich nicht erschließen, dass Crux »bei dem Publikum außerordentliches Glück machte.«⁴ Durch den Hinweis auf Peter Crux wird der ballettgeschichtliche Kontext zu Kleists »Über das Marionettentheater« erhellt, nicht aber Kleists Strategie des Namenbezugs.

In den »Berliner Abendblättern« sucht man vergeblich nach Ballett-Rezensionen. Kleists Kampf gegen das Berliner Nationaltheater richtet sich primär gegen Iffland und dessen Repertoire-Politik. Die letzte Theaterkritik Kleists erschien am 20. November 1810.⁵ In »Ueber das Marionettentheater«, einer impliziten Kritik an Ifflands manierierten Darstellungsstil als Schauspieler, bezieht sich Kleist jedoch auch auf zwei unlängst in Berlin aufgeführte Ballette, »Apoll und Daphne« und »Das Urteil des Paris«. ⁶ Sie waren Schöpfungen des von 1764 bis 1778 in Mannheim als »Maitre de danse de la Cour et des Ballets« tätigen Etienne Lauchery,⁷ dessen Choreographien seit 1803 mit den ersten Pariser Ballettimporten nach Berlin gelangten. Unter den Solisten waren Mitglieder der Familie Lauchery.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das am 3. Oktober 1810 im Königlichen Nationaltheater aufgeführte und am 13. Oktober 1810 wiederholte »kleine heroische Ballett« »Apoll und Daphne« »nach der Erfindung des Ballettmeisters Herrn Lauchery«. Es wurde »aufgeführt von dem Solotänzer Herrn Lauchery«, dem erwähn-

² Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Leben und Werk des Herrn C. Eine Marginalie zu Kleist »Über das Marionettentheater«*. In: *Prima la Danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woita, Würzburg 2004 (*Tanzforschungen / Derra de Moroda Dance Archives*; 6), S. 233–251.

³ Pia und Pino Makar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. 1, Wilhelmshaven 1992, S. 166 und S. 110.

⁴ Der (im Münchner Theatermuseum überlieferte) Programmzettel für die Aufführung von Crux' Ballett »Psyche und Amor« am 13. Dezember 1801 lautet: »Das Debut, ein Lustspiel von Hrn Koller. Den Beschluss macht ein Ballet Psyche und Amor«, nennt aber Crux' Namen nicht.

⁵ Siehe Alexander Weigel, *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog »Über das Marionettentheater«*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2000*, S. 21–114, hier S. 32ff.

⁶ DVK III, 559 und 1142f.

⁷ Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig 1898 (*Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz*; 1), S. 44f. Etienne Lauchery widmete das Libretto seines Balletts »Ulice et Circe« dem »Monsieur Le Landgrave Regnant de Hesse«.

ten Albert Lauchery. Wenn Herr C. die Tänzerin der Daphne kritisiert (»Sehen Sie nur die P...«, DKV III, 559), dann konnten sich Leser zwar an diese Aufführung erinnern, doch getanzt wurde die Daphne laut Theaterzettel vom 13. Oktober 1810 von »Mad. Lauchery«. Kleist wählte diese Aufführung als Beispiel und verschleierte zugleich ihre Aktualität durch die zurückverlegte Handlungszeit der erzählten Konversation auf das Jahr 1801 und den chiffrierten Namen. Im Inhaltsverzeichnis zu Heft 2 des ›Phöbus‹ (Februar 1808) vermerkt er, der Schauplatz der ›Marquise von O...‹ sei »vom Norden nach dem Süden verlegt worden«; aus dem Kontext der historischen Ereignisse, dem zweiten Koalitionskrieg von 1799, ist hier Oberitalien und für die gewählte Ortsangabe M... Modena erschließbar. Da liegt für ›Über das Marionettentheater‹ ein analoges Verfahren nahe.

Der Erzähler erklärt, dass er »den Winter 1801 in M... zubrachte«. Im Hinblick auf Kleists Aufenthalt in Mainz, allerdings erst im Winter 1803, zog man deshalb Mainz als Handlungsort in Erwägung.⁸ »M...« könnte aber auch für Mannheim stehen, wo der Obereinnehmer Grua ein Marionettentheater betrieb, »das offenbar ein beachtliches künstlerisches Niveau zu bieten hatte«;⁹ Etienne Lauchery war zu dieser Zeit jedoch nicht mehr in Mannheim tätig. Stützt man sich auf die biographischen Notizen von Wilhelm von Schütz, dass Kleist mit Ernst von Pfüel 1803 »mehrere Fußreisen, auch nach Italien bis Mailand unternommen« habe,¹⁰ dann liegt Mailand als Bezugsort am nächsten. Damit enthielte auch der fingierte Name (»Herr C.«) durch den Tänzer Francesco Clerico eine Realitätsbezug, ohne jedoch auf ein in der Realität geführtes Gespräch zu verweisen.¹¹

Francesco Clerico (ca. 1755–1838) tanzte »con la qualifica di ballerino serio nei propri balli, fino al 1800 circa, insieme con Rosa e Gaetano (dal 1781), suoi fratelli«.¹² Er war auch Choreograph, »uno dei piú longevi coreografi scaligeri, in cartello dal 1789 al 1831«¹³ und nicht nur in Mailand, sondern auch in Venedig (Teatro La Fenice) und Neapel (Teatro San Calo) aktiv. In der Geschichte des italienischen Balletts wird sein Name vielfach mit dem berühmten Choreographen

⁸ SW² II, 928, so bis SW⁹ II, 930.

⁹ Eberhard Siebert, Iffland, nationale Gesinnung und Puppenspiel. Zum Verständnis von Kleists Text ›Über das Marionettentheater‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1996, S. 70–78, hier S. 71.

¹⁰ LS 115. Für 1801 belegt die Eintragung in das Fremdenbuch der öffentlichen Bibliothek Basel vom 21. Dezember (LS 64b) Kleists Aufenthalt in der Schweiz.

¹¹ Schon Reinhold Steig (Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 236) erklärte: »ob der Tänzer, Herr C., wirklich als eine Kleist früher bekannt gewordene Person zu verstehen sei, bleibe dahingestellt. Es sind derartige Fragen auch nur untergeordneter Natur dem gegenüber, was eigentlich den Inhalt ausmacht.«

¹² Giovanna Trentin, Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo. In: La Danza italiana No 5/6 (1987), S. 121–150, hier S. 122.

¹³ Nadia Scafidi, Rita Zambon und Roberta Albano, La Danza in Italia, La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri, Roma 1998, S. 16.

Salvatore Viganó in Zusammenhang gebracht.¹⁴ Die Chronik der Scala verzeichnet für das von Kleist angegebene Jahr 1801 (»autunno ed advento«) als Ballette: »Cleopatra – un baccanale – Agamemnon di Clerico« in der Besetzung: »Primi ballerini: Clerico Rosa; Clerico.«¹⁵ Vor allem Clericos »Il ritorno di Agamemnon« war außerordentlich erfolgreich, »dato al teatro veneziano San Benedetto nel 1789 et ripreso nel 1801 per La Scala con il titolo *Agamemnone*«. ¹⁶ Seine Choreographien waren wegweisend: »Clerico era uno dei coreografi più noti del tempo in quanto già dalle fine del settecento era stato un precursore nell' ulso di un linguaggio pantomimo essenziale ed espressivo.«¹⁷ Auch wenn Kleist Clerico nie gesehen hat, so könnte ihm dessen Name doch durch den Maler Heinrich Lohse bekannt gewesen sein.¹⁸ Den Ruhm Clericos bezeugt die »Ode. Al celebre Pantomimo Francesco Clerico.« von 1794.¹⁹ Die Frage, ob auch Berichte über das damalige Mailänder Marionettentheater in Kleists Text einen Niederschlag fanden, bleibt offen.



Francesco Clerico
Ballet-Master
1795

¹⁴ Vgl. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganó della coregrafia e de' corepei*, Milano 1838, S. 32–34, 36, 87.

¹⁵ Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali teatri di Milano 1778–1872*, 2. Ed., Bologna 1969, S. 80.

¹⁶ Giovanna Trentin, *Francesco Clerico* (wie Anm. 12), S. 134.

¹⁷ Nadia Scafidi u.a., *La Danza in Italia* (wie Anm. 13), S. 185.

¹⁸ Die Abbildung wurde der von Gordon Craig herausgegebenen Zeitschrift »The Mask«, Vol. 9 (Florence 1923), S. 21 entnommen: Allan Carric, *Francesco Clerico. A Note on a Portrait* [Der Autor nennt die Quelle dieses 1795 von einem anonymen Künstler geschaffenen Portraits nicht]. Ich verdanke den Hinweis auf diese Abbildung Luigi Ferrara (Fondazione Teatro La Fenice, Venezia).

¹⁹ British Library: L. R. 233. a. 33. 8 Seiten, ohne Ortsangabe [Reggio Emilia] 1794. Schluss-Schrift: »In segno di ammirazione ALCUNI REGGIANI.«