

Sehnsucht nach menschlichen „Musterstücken“. Shakespeares Sonette, getanzt

Longing for Human “Prototypes”. Shakespeare’s Sonnets, Danced

Marlene Meuer

ABSTRACT (Deutsch)

Insgesamt vier Szenen des Hamburger Balletts *Shakespeare – Sonette* aus dem Jahr 2019 spielen in einer Menschenfabrik und führen vor Augen, wie dort künstliche Menschen hergestellt werden, zum Leben erwachen und die Sehnsuchtsphantasien der Fabrikarbeiter, also ihrer eigenen Schöpfer auf sich ziehen. Der folgende Beitrag erläutert diese Schlüsselszenen vor dem Hintergrund der Gesamtkomposition des Balletts und diskutiert Deutungsimplicationen: Die Tendenz zur Idealisierung des Menschen erscheint sowohl als anthropologisches Charakteristikum als auch als Eigenschaft großer Kunst und birgt die Gefahr der menschlichen Selbstentfremdung und des Selbstverlusts. Das berühmte kulturgeschichtliche Sinnbild hierfür ist der Pygmalion-Mythos: Der misanthropische Künstler, der sich in sein eigenes ideales Kunstwerk verliebt.

Schlüsselwörter: Shakespeares Sonette als Ballett, Menschenfabrik, künstliche Menschen, Liebe, Sehnsuchtsphantasien, Selbstentfremdung, Pygmalion-Mythos

ABSTRACT (English)

Four scenes from the 2019 Hamburg ballet *Shakespeare – Sonnets* are placed in a human factory showing how artificial humans are produced, brought to life and capture the longing fantasies of the factory workers, i.e. their own creators. The following article explains these key scenes against the background of the overall composition of the ballet and discusses implications of interpretation: The tendency towards idealization of the human being appears both as an anthropological characteristic as well as a quality of great art producing the danger of human self-alienation and loss of self. The famous cultural-historical symbol for this is the Pygmalion myth: the misanthropic artist who falls in love with his own ideal work of art.

Keywords: Shakespeare’s sonnets as ballet, human factory, artificial beings, love, fantasies of longing, self-alienation, Pygmalion myth

Shakespeares Sonette in der Szenerie einer Menschenfabrik

Shakespeares Sonette gelten als ein Meisterwerk der englischen Renaissance-Dichtung. Sie kreisen um das Thema der Liebe und sind damit ein Dokument menschlicher Selbsterforschung. Die Bedingungslosigkeit, mit der Shakespeares Sonette ihre Themen verhandeln, haben drei junge Choreographen, Marc Jubete (*1989), Aleix Martínez (*1992) und Edvin Revazov (*1983), im Rahmen der 45. Hamburger Balletttage 2019 auf ebenso bedingungslose Weise für ihr Publikum der Gegenwart inszeniert.¹ Ein Schlüsselmotiv, das sich durch die gesamte Inszenierung zieht, ist das der Puppe. Sie dient als Reflexionsmedium, anhand dessen sich die Auseinandersetzung mit den Grundfragen des Menschseins vollzieht. Bereits die zweite Szene führt in den Kern des Geschehens: Eine Fabrik, in der künstliche Gliedmaßen hergestellt werden, aus denen dann perfekte Menschen gebildet und in konservierende Plastikkostüme gepackt werden. „Es soll kalt und steril wirken, durch Plastik wird alles länger frisch und gesund gehalten“, erklärt der Choreograph Aleix Martínez.²

„Sehnsucht nach menschlichen ‚Musterstücken‘“, der Titel ist mehrdeutig: Mit der Wahl Shakespeares und der tänzerischen Adaption seiner Sonette beziehen sich die drei Choreographen auf einen Ahnherrn großer Kunst, wenn man so will: auf ein „Musterstück“ europäischer Kultur. In diesem Zuge reflektieren sie eine Eigenheit hoher Kunst, insbesondere solcher klassizistischer Prägung, nämlich Idealbilder des Menschen zu kreieren, welche oftmals zugleich seine Selbstentfremdung bedeuten. Das in der europäischen Kulturgeschichte berühmte Sinnbild hierfür ist der Pygmalion-Mythos:³ der misogyne oder misanthropische Künstler, der sich in sein eigenes ‚ideales‘ Kunstwerk verliebt. Dieser berühmte Mythos fasst den gedanklichen Kern der Fabrikszenen des Hamburger Shakespeare-Balletts zusammen: Leitmotivisch wird in den Fabrikszenen die Kreation menschlicher „Musterstücke“ und die Sehnsuchtsphantasien, welche sie auf sich ziehen, reflektiert. In diesem Sinne, als ästhetische Idealbilder, fungieren im Rahmen des Balletts die Puppen, die in den Begleittexten auffälligerweise nicht als „Puppen“ bezeichnet werden, sondern eben als „Musterstücke“. Die Vermutung liegt nahe, dass der Begriff der ‚Puppe‘ angesichts berühmter Stücke der Balletttradition, wie etwa Tschairowskys *Nussknacker*, zu sehr an



Abbildung 1: ‚Musterstück‘ im Schaukasten © Kiran West

Spielzeug erinnert hätte. Doch nicht um Spielzeug geht es hier, sondern um den ‚künstlichen Menschen‘,⁴ der ästhetisch als höheres Selbst fungiert und daher im Schaukasten und in Plastikkleidern konserviert wird (vgl. Abbildung 1). Insofern es sich kritisch mit ästhetischen Wunschvorstellungen auseinandersetzt, ist das hier besprochene Ballett metakünstlerisch selbstreflexiv. Die metaästhetische Reflexion trifft folglich weniger auf Shakespeare zu als auf die Gattung des Balletts, also den *Klassischen* Tanz par excellence mit seinen Vorstellungen von harmonischer Komposition, anspruchsvollen, ja ‚mustergültigen‘ Bewegungsfiguren und schönen Körpern.⁵ Der Renaissancedichter hingegen war kein Klassizist. In seinen Dramen werden ‚Idealbilder‘ kritisch durchbrochen; mit einer ganz eigenen

1 Uraufführung am 16. Juni 2019 in der Hamburgischen Staatsoper.

2 *Shakespeare inspiriert Hamburger Ballett-Tage*. NDR Nordtour vom 8.6.2019, 0:59–1:06.

3 Wichtige Texte der Rezeptionsgeschichte versammelt die Anthologie von Aurnhammer und Martin (2003).

4 Zu verschiedenen Modelltypen des ‚künstlichen Menschen‘ siehe den Aufriss von Eckart (2018) sowie ausführlich Wolfson (2018, 15ff.).

5 So erklärt Aleix Martínez: „Im klassischen Ballett verkörpern wir eine Illusion. Wir arbeiten daran, wie etwas schöner und besser aussieht.“ *Shakespeare inspiriert Hamburger Ballett-Tage*. NDR Nordtour vom 8.6.2019, 0:23–0:30.

Intensität kreisen seine Sonette um die Themen körperlicher Anziehung, um Schönheit und ihre Flüchtigkeit. Dass sich Shakespeares Sonette mit ‚Idealbildern‘ auseinandersetzen, wird die Choreographen in besonderer Weise angesprochen haben, weil der Klassische Tanz nichts anderes tut: Er ringt um die Erfüllung ästhetischer Ideale. – Der Titel des Beitrags bündelt also zwei Perspektiven, die das Ballett aufwirft: Einerseits bezieht er sich ganz konkret auf ‚die Puppen‘ in der Menschenfabrik und die Abirrung der menschlichen Sehnsucht, ja auch des Begehrens. Andererseits weist er auch darüber hinaus auf die Ästhetik und die Kunstproduktion hin, auf das höhere ästhetische Ideal, das sich der Mensch selbst kreiert. Denn genau dieses soll mit den ‚Puppen‘, also den menschlichen „Musterstücken“ der Fabriksszenen, ja versinnbildlicht werden.

Die Themen, mit denen sich das Bühnenstück auseinandersetzt, haben Tradition und sind doch aktuell: Die Fragen nach dem Verhältnis von Schönheit und Vergänglichkeit, nach Schein und Wahrheit, nach Oberfläche und Tiefe sind einerseits etablierte Topoi der Dichtungstradition und werden hier andererseits anhand von unnahbaren Figuren und prekären Pas de deux – und nicht selten Pas de trois – neu verhandelt. „Ich möchte echte Menschen und echte Gefühle sehen, echte Körper, echte Bewegungen“, erläutert Aleix Martínez.⁶ Und dies gelingt über die Gegenfolie: über „Musterstücke“, die in Glaskästen ausgestellt werden, und über kuriose Szenen, die dann entstehen, wenn sich ein echter Mensch mit einer solchen Puppe paaren möchte. Der „echte Mensch“ erhält im Rahmen der tänzerischen Inszenierung seine Kontur also erst im Gegen- und Miteinander der Puppe. Viele Vorstellungsmuster, die sich in diesem Zuge auftun, sind kulturgeschichtlich bereits etabliert⁷ und insofern konventionell. Doch wirken sie in der Intensität der tänzerischen Inszenierung weder abgestanden noch epigonal.

Nachdem das Publikum vor Beginn der Vorstellung im Zuschauerraum Platz genommen hat, könnte es sich, mindestens dasjenige auf dem Parkett und den Rängen gegenüber der Bühne, in einem stillen Moment selbst im Bühnenbild spiegeln. Die Bühne ist vor Vorstellungsbeginn offen und leer, nur im hinteren Bereich befindet sich eine Art Spiegelvorhang, der den Zuschauerraum der Staatsoper abbildet, nicht starr, der Vorhang schlägt mit dem Luftzug ganz leichte Wellen im Bild. Unabhängig von der Frage nach der konkreten Wirkungsintention, ob sich

⁶ *Shakespeare inspiriert Hamburger Ballett-Tage*. NDR Nordtour vom 8.6.2019, 0:15–0:22.

⁷ Siehe hierzu den Überblicksartikel von Annuß (2018), der für die Zeit ab dem 18. Jahrhundert einige Leitgedanken resümiert, die sich mit dem Puppen-Motiv verbinden.

das Publikum in seinem Spiegelbild oder im Bühnengeschehen gar selbst reflektieren soll, ist damit eine Gedankenfigur eingeführt, die sich später im Motiv der Puppe bündelt und den ganzen Abend bestimmen wird: die Frage, wie, wann und ob man überhaupt zu einem Anderen, einem Gegenüber findet, und nicht bloß in Projektionen auf sich selbst zurückgeworfen wird.

Kompositorisch-dramaturgische Strukturmuster

In diesem Ballett ist es eher das Bild, das als strukturgebende Dominante fungiert, als die Musik, wenngleich sich beim Arrangement und der Wiederkehr bestimmter Musikstücke durchaus kompositorisch-dramaturgische Muster feststellen lassen.⁸ Die Musikstücke entstammen entweder unserer Gegenwart oder



Abbildung 2: Eröffnungsszene *Deploratio* © Kiran West

⁸ Die Ausführungen zu den kompositorisch-dramaturgischen Strukturmustern greifen Anregungen aus der von Peter Boenisch entwickelten ‚semiotischen Navigationsanalyse‘ von Körperzeichen auf. Diese fußt auf der theatralen Inszenierungsanalyse und zielt auf eine systematische Beschreibung und Analyse von Theater- und Choreographien. Vgl. Boenisch (2015), Angaben zur weiterführenden Literatur ebd. S. 51.

derjenigen Shakespeares, also der Renaissance und des Barock-Zeitalters, und einige Komponisten stechen durch ihre wiederholte Verwendung besonders hervor.⁹ Auch wenn das Stück sicher nicht als Handlungsballett im engeren Sinne konzipiert wurde, die Choreographien von drei unterschiedlichen Künstlern stammen und einige Szenen untereinander kaum verbunden sind, so entspinnt sich durch den Schauplatz in der Menschenfabrik und durch die Figuren, welche die Tänzer verkörpern, also Mensch und Puppe, doch ein Narrativ. Die Menschenfabrik und die Figuren bilden also die einheitsstiftende Erzählung dieses Balletts. Doch was wird erzählt? Am ehesten ließe sich sagen: die vergebliche Suche nach Erfüllung. Diese wird weitgehend innerhalb der Menschenfabrik entfaltet, doch wird die zum Teil heterogene Szenenfolge auf mehrere Weise gerahmt. Die kompositorische Rahmung stellt sich folgendermaßen dar.

Die Eröffnungsszene ist mit *Deploratio* überschrieben, was so viel heißt wie ‚Trauern‘ oder ‚Beweinen‘ und dem Titel des Musikstücks von Jordi Savall (*1941) entspricht: Minimalistisch-melancholische Gambenmusik mit Gesang, zu der zwei weiß gepuderte Figuren tanzen (vgl. Abbildung 2). Sie wirken embryoartig, schutzlos, und weich und unfertig sind auch ihre Bewegungen, mit denen sie den Eindruck erwecken, nicht voneinander lassen zu wollen. Und am Ende des Balletts steht abermals Jordi Savall, zunächst noch einmal das Stück *Deploratio*, dann *Planctus Caravaggio*, abermals Streichermusik. Auch das lateinische Wort *planctus* heißt ‚Jammer‘, ‚Trauer‘; und „Caravaggio“ soll wohl auf den berühmten Maler des Frühbarock hinweisen (1571–1610), ein Zeitgenosse Shakespeares (1564–1616), dessen Gemälde nicht nur durch einen neuartigen Realismus gekennzeichnet sind, sondern auch durch hell-dunkle Kontraste, das für Caravaggio typische *Chiaroscuro*. Mit Chiaroscuro sind auch die Licht- und Farbverhältnisse des Bühnenbildes treffend beschrieben, denn dieses setzt stets einen Fokus (oder mehrere), der sich vor einem ansonsten schlichten und dunklen Bühnenhintergrund abhebt. So ist es im Schlussbild die lebendige Blüte, auf welche das Schlaglicht geworfen wird und die durch die Helligkeit und ihre scharfen



Abbildung 3: Schlussbild *Planctus Caravaggio* © Kiran West

Konturen aus der dunklen Umgebung hervorsticht (vgl. Abbildung 3). Auch wenn die Klänge in den beiden Musikstücken zu Beginn und zum Ende des Balletts vielleicht ähnlich melancholisch anmuten, so ist das Schlussbild doch eines der Harmonie. In der letzten Szene bilden die Tänzer eine wachsende, kreisförmige Figur, die an eine lebendig-bewegte Blüte erinnert. Mögen zuvor die Umarmungen mit Puppen in der Menschenfabrik auch ins Leere gelaufen sein – hier, zum Schluss, reichen sich alle Tänzer die Hände und sind in endlosen Bewegungen, Hand in Hand, vereint. Als Figuren, die allesamt ihrer vergeblichen Erfüllungssehnsucht hingegeben sind, als Spieler in einem Stück. Oder anders: Was sie eint, das ist, im Bild der lebendigen Blüte: ihr Lebendigkeit. Damit wirkt die Gesamtkomposition wie eine tänzerische Variation auf einen Gedanken aus Rilkes Werk, der, wie viele andere Künstler, um einen angemessenen Liebesbegriff rang und in seinen Dichtungen immer wieder die Erfahrung der Einsamkeit umkreist:

⁹ Insgesamt acht Mal ertönen Stücke des spanischen Musikers Jordi Sarvall (*1941), der sich vornehmlich der Aufarbeitung historischer Musik und der Wiederbelebung vergessener Musikschätze widmet; fünf Mal kommen Musikstücke des englischen Barockkomponisten Henry Purcell (1659-1695) zum Einsatz, vier Mal die experimentell rockig-minimalistische Musik des amerikanischen Komponisten David Lang (*1957), zwei Mal Lautenlieder des Shakespeare-Zeitgenossen John Dowland (1563-1626), zwei Mal Liedinterpretationen von Marilyn Monroe (1926-62). Daneben, je ein Mal, einige weitere Komponisten mit Renaissance-Klängen oder zeitgenössischer elektronischer Musik.

Dieser Fortschritt wird das Liebe-Erleben, das jetzt voll Irrung ist [...], verwandeln, von Grund aus verändern, zu einer Beziehung umbilden, die von Mensch zu Mensch gemeint ist, nicht mehr von Mann zu Weib. Und diese menschlichere Liebe (die unendlich rücksichtsvoll und leise, und gut und klar in Binden und Lösen sich vollziehen wird) wird jener ähneln, die wir ringend und mühsam vorbereiten, der Liebe, die darin besteht, daß zwei Einsamkeiten einander schützen, grenzen und grüßen.¹⁰ (Rilke an Franz Xaver Kappus, Rom, am 14. Mai 1904).

Diese beiden Szenen, die *Deploratio* und das Bild der wachsenden, lebendigen Blüte zu *Planctus Caravaggio* zum Schluss, bilden also die äußerste Rahmung des Balletts. Die Szenen der Menschenfabrik erweisen sich damit als ein Binnengeschehen, das in einer übergeordneten Komposition aufgehoben ist. Dieses Binnengeschehen besitzt eine zweite, innere Rahmung; denn die Handlung in der Menschenfabrik weist bis zu einem gewissen Grad eine ringkompositorische Struktur auf: Es ist ein Arbeiterpaar, das in der Eröffnungsszene der Menschenfabrik im Vordergrund tanzt, im Verlauf des Balletts wiederholt mit Puppen agiert, das heißt: mit „Musterstücken“ im Schaukasten, und in der letzten Fabrikszene wieder zueinanderfindet.

Die Bildersprache des Stücks eröffnet große Deutungsspielräume. Dass ein gewisses Maß an Bedeutungsüberschuss intendiert ist, legt auch ein Blick in die Begleittexte nahe. Mit Ausnahme der Fabrikszenen und der Szene „Freedom“ werden Szenenwechsel in der schematischen Übersicht des Besetzungszettels nur durch ausgewählte Musiktitel benannt.¹¹ Nur in den Fabrikszenen erhalten die Tänzer begrifflich präzisierte Rollenzuschreibungen, in den übrigen Szenen werden sie hingegen mit ihren Eigennamen aufgeführt. So erfährt man auch nicht, um was für Wesen es sich bei den beiden Figuren zu Beginn des Stücks handelt. Verkörpern sie menschliche Embryos? Unfertige Menschen? Oder unfertige Puppen? Oder gar die Idee der menschlichen Seele? Vielleicht soll gerade dies offen gehalten werden, jedenfalls zeigt der Fortgang des Balletts sie mitunter in Plastikkleidern und mit steifen, leblosen Bewegungen, das heißt: Sie sind zu Puppen geworden. Aber dieser Gefahr unterliegen auch jene, die zu Beginn als Menschen auftreten. Dabei gibt es auffälligerweise nur sehr wenige Szenen und Figuren, die das verkörpern, was dem Ideal großer metaphysischer Liebe entsprechen würde. So wie viele

¹⁰ Rilke (1929, 39).

¹¹ Sieben von insgesamt 27 Musiktiteln dienen diesem Zweck.

der shakespeareschen Sonette um die leibliche Schönheit des Menschen kreisen, welche Anziehung und Faszination ausübt, so bildet die Reflexion menschlicher „Musterstücke“ in den Fabrikszenen einen Großteil der Ballett-Komposition. Als Intermezzi des Fabrikgeschehens finden sich insgesamt fünf Szenen, die anderes ankündigen, zumindest dient in diesen Fällen zumeist ein Musiktitel zugleich als neue Szenenüberschrift wie als Zäsur (s.o.). Vordergründig scheinen diese Szenen vom Hauptgeschehen wegzuführen, tatsächlich aber verleihen sie dem Dargestellten neue Facetten, vertiefen und variieren dessen Motive, tauchen sie in anderes Licht. Auch wenn einige Leitmotive aus anderen Szenen angedeutet werden, konzentriert sich dieser Beitrag weitgehend auf die Szenen in der Menschenfabrik, die größtenteils von Aleix Martínez choreographiert wurden.

Die Szenen in der Menschenfabrik: Das Narrativ von Mensch und Puppe

Nachdem sich der Spiegelvorhang erstmals gelüftet hat, wird der Blick auf die Menschenfabrik freigegeben (vgl. Abbildung 4), die, obwohl Renaissancemusik



Abbildung 4: Die Menschenfabrik © Kiran West

im Hintergrund läuft – *Lamento della Ninfa*, ein Monteverdi-Cover von Ane Brun (*1976), und einige Kostümaccessoires Shakespearezeit-Reminiszenzen sind –, an Science-Fiction-Filme erinnert und einen Gruseleffekt garantiert. Das Gros an Figuren in dieser Szene bilden Arbeiter, schwarz gekleidet, mit dunkelgrünen Plastikschrüben ausgestattet und ebensolchen Handschuhen und Gummistiefeln. Sie ‚schlafen‘ als der Blick erstmals auf das Bühnenbild freigegeben wird, erst durch Töne ‚erwachen‘ sie zum Leben. Das heißt: An erster Stelle steht der pure Anblick des Bildes, das Entsetzen des Schaubilds, die Konfrontation mit der Menschenfabrik. Die beiden ‚unfertigen‘, weißen Figuren, die das Eröffnungs-Pas de deux getanzt haben, gehen, nachdem sich der Vorhang gehoben hat, in einen der Schaukästen, um dort ihren Tanz fortzusetzen. Im Schaukasten tanzen bereits zwei Figuren, ebenfalls weitgehend weiß gekleidet, doch während die beiden weißen Figuren erst später in Plastikkleidern erscheinen, trägt dieses Paar bereits edle Kleidung aus hellem, transparentem Plastik. Sind diese beiden Figuren „Die Dame“ und „Der junge Herr“, die im Besetzungszettel unter dem Personal der Szene „Fabrik I“ aufgeführt werden? Dies scheint naheliegend, und das heißt: Außer Arbeitern gibt es in der Eröffnungsszene nur werdende Puppen und vollendete, wobei „Dame“ und „Herr“ solche Vollendungen sind, ästhetische Idealbilder, die sich der Mensch selbst kreiert. Weil diese ‚künstlichen Menschen‘ als ästhetische Vorbilder fungieren, in konservierendes Plastik gekleidet und in Schaukästen ausgestellt werden, nimmt es auch nicht Wunder, dass sich eine Arbeiterin später in ihr eigenes Musterstück ‚verliebt‘. Eine besondere Variante des Pygmalion-Motivs scheint hier auf:¹² die tragische Selbstentfremdung des Menschen im Zuge seiner ästhetischen Verdinglichung. Bedrohlichen Charakter nimmt diese an, wenn die Arbeiterin, nachdem sie in vorherigen Szenen sehnsuchtsvoll mit einem Musterstück getanzt hat, später selbst in einem Schaukasten eingesperrt ist (vgl. Abbildung 5). Die letzte Fabrikszene zeigt sie in einem großen, sich drehenden Glaskasten, der in den Vordergrund gerückt wird, sie trägt nun selbst das rosafarbene Plastikkleid des ‚geliebten Musterstücks‘, ihr Tanzen ist ein fortwährendes Hinfallen, sie springt gegen die Glaswände, sucht verzweifelt, aber vergeblich nach einem Ausweg aus dem Glaskasten (vgl. Abbildung 5). Dann dreht sie sich um, eine Mischung aus Resignation, Zögern und Furcht in ihren Bewegungen, und wendet sich der nackten Plastikpuppe



Abbildung 5: Die Arbeiterin, eingesperrt im Schaukasten © Kiran West

zu, die in der Mitte des Glaskastens steht und an eine typische Schaufensterpuppe erinnert. Leblose Gliedmaßen einer solchen Puppe liegen auch verstreut auf dem Boden des Schaukastens. Schließlich geht die Arbeiterin auf die Puppe zu, nimmt sie zärtlich in den Arm, dieser fällt daraufhin der Arm ab. – Es sind diese grotesken Szenen, die Mischung aus einem Rest von romantischer Sehnsucht, Melancholie und makabrer Desillusionierung, aus welcher das Ballett seinen eigentümlichen Charme erhält. Dem entspricht die teilweise bizarre Mischung aus Renaissance-Reminiszenzen und sterilem Science-Fiction, die sich nicht nur in den Kostümen der Tänzer, sondern vor allem im Arrangement der Musiktitel spiegelt. Die heiter-melancholische Klangwelt der Renaissance und des Barock wird wiederholt durch rockig-experimentelle Gegenwartscompositionen gebrochen, die entweder die industriellen oder, wie die von Marilyn Monroe gesungenen Lieder, die massenmedialen Dimensionen unseres eigenen Zeitalters

¹² Siehe hierzu die Beiträge im Sammelband von Mayer und Neumann (1997).



Abbildung 6: Arbeiter und Junge © Kiran West

evozieren sollen.¹³ Und immer wieder Bedeutungsspielräume, so auch hier: Ist die kalte, leblose, ja, morbide Schaufensterpuppe jenes reizende „Musterstück“, in das sich die Arbeiterin einige Szenen zuvor ‚verliebt‘ hatte? Das ‚Skelett‘, nachdem ihm die schmucken Kleider ausgezogen wurden?¹⁴

¹³ Alex Martínez erklärt explizit, mit „Musik im Stil von Ben Frost [...] an unser industrielles Zeitalter“ anknüpfen zu wollen und mit dem Marilyn Monroe-Song „bewusst die Nähe zu einer medial vermittelten Idee von Schönheit“ zu suchen“ Rieckhoff (2019,14). – Obwohl den Choreographen das Philharmonische Staatsorchester Hamburg zur Verfügung gestanden hätte, haben sie sich für Musik vom Tonträger entschieden. So wird auch die Musik zum reproduzierbaren ‚Soundtrack‘.

¹⁴ Das wohl berühmteste literaturgeschichtliche Pendant zu dieser Bühnenkünstlerischen Darstellung von Desillusionierung ist jene Szene in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* (1816), in welcher der Protagonist Nathanael feststellt, dass die von ihm geliebte Olympia nur eine mechanische Puppe ist. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um einen Moment der doppelten Zerstörung: Erst in jenem Augenblick, in welchem der Erfinder Spalanzani und der Warenhändler Coppola um die Puppe streiten und sie dabei vor seinen Augen in Stücke reißen, bricht auch die phantastische Illusionswelt Nathanaels ein. – Hoffmanns Novelle ist bereits vielfach im Zusammenhang des Puppen-Motivs erörtert worden; siehe etwa Cheng (2018, 55ff) und Scholz (2019, 144ff).

Im Umkehrschluss verschafft sich die Sehnsucht nach dem Natürlichen, Authentischen, Unverstellten Geltung. Während sein weibliches Gegenstück im Verlauf des Balletts dem Bann der „Musterstücke“ erliegt, wird der männliche „Arbeiter“, ein junger Mann mit dunkelblonden Locken, von einem Jungen angezogen, der, durch die optische Ähnlichkeit, den Eindruck eines jüngeren Selbst vermittelt. Die letzte Fabrikszene eröffnet mit einem Bühnenbild, das drei Schaukästen im Hintergrund zeigt, darin befinden sich mehrere Figuren, allesamt im selben Puppenkostüm, den rosafarbenen transparenten Plastikkleidern und Halskrause (vgl. Abbildung 6). Im Vordergrund tanzt der blond gelockte Arbeiter mit dem Jungen ein Pas de deux, das lange, sehnsuchtsvolle Umarmungen einschließt. Die Geräuschkulisse bilden u. a. auf Englisch eingesprochene Nachrichtenketten; es geht um Prostitution. Und doch wirkt die Szene weder pädophil noch homoerotisch. Irgendwann sitzen die beiden einander im Schneidersitz gegenüber und spielen mit den Händen, einfach und kindlich. – Handelt es sich in beiden Fällen, sowohl in der Liebe der Arbeiterin zur Puppe als auch in derjenigen des Arbeiters zum Jungen, um ‚die Liebe zum eigenen Ich‘? Hier die Liebe zum idealisierten, höheren Selbst, dort die Liebe zur verlorenen Unschuld? So gesehen, verwundert es nicht, dass der Versuch, zu einem Gegenüber zu gelangen, in der Bildersprache des Balletts: ein Gegenüber zu fassen und liebevoll zu umarmen, immer wieder ins Leere greift.

Die erste Fabrikszene bietet zunächst vorrangig das Bild der Menschenfabrik dar und lässt es auf den Zuschauer wirken, nur die Arbeiterfrau und der blond gelockte Arbeitermann tanzen miteinander im Vordergrund. Während in dieser ersten Fabrikszene *Lamento della Ninfa/Oh Love* von Ane Brun läuft, eröffnet die zweite Fabrikszene mit *I wanna be loved by you*, gesungen von Marilyn Monroe. Auch während dieses ersten Liedes steht die Wirkung des Bühnenbildes im Vordergrund. Auf der Bühne wird kein Tanz dargeboten, sie zeigt drei Schaukästen, in der Mitte eine unbedeckte Schaufensterpuppe, links und rechts davon Puppen in Plastikkleidern und mit Halskrause, als Shakespearezeit-Anspielung. Und auch wenn vordergründig noch nicht viel passiert, so handelt es sich hier doch um eine Initiationsszene: „I wanna be loved by you“, so gibt das Bühnenarrangement zu erkennen, dass es die Musterstücke sind, die den Menschen in den Bann schlagen und Sehnsuchtsphantasien auf sich ziehen werden.

Während des zweiten Musikstücks dieser Fabrikszene nimmt das Geschehen an Fahrt auf: Die Arbeiter reihen sich rund um einen langen Tisch auf; was



Abbildung 7: Fließbandarbeit in der Menschenfabrik © Kiran West

gezeigt wird, ist Fließbandarbeit zu freundlicher Streichermusik des Barock (vgl. Abbildung 7). Die Chaconne von Henry Purcell (1659–1695) verleiht dem, was geschieht, das Flair einer makabren Schlachthausharmonie. Die Bewegungen der Arbeiter am Tisch sind weich, fließend und synchron. Etwas Optimistisches, ja geradezu Enthusiastisches steckt in ihren fließenden Gebärden. Ein skurriler Enthusiasmus des schöpferischen Moments greift um sich, während Gliedmaßen der Puppe von einem Ende des Tisches zum anderen gereicht und geprüft werden. Mit dem Ende des Musikstücks wird auch die Puppe fertig und, als groteske Pointe, fällt auf den letzten Ton ihr Kopf wieder ab. Nach einem etwa halbminütigen, kurzen Intermezzo auf *Holy Wood* von Ryōji Ikeda (*1966) – es handelt sich um experimentellen Elektrosound, Fetzen von Einspielungen aus Songs und Filmen –, ertönt das nächste von Marilyn Monroe gesungene Lied: *Do it again*. Während dieses Liedes werden kopfüber zwei unbekleidete Puppen von der Decke gelassen, die Arbeiter am Tisch strecken sich in ihre Richtung (vgl. Abbildung 8). Im Vordergrund erwacht das weibliche, rosa gekleidete „Musterstück“ im Schaukasten



Abbildung 8: Fabrikszene © Kiran West

nicht nur zum Leben, sondern entwickelt auch erotisches Verlangen, wie ihre mal lasziven, mal begehrenden Bewegungen zum Ausdruck bringen. Auf Jordi Savalls *Lachrimae Amara* tanzt die schwarz gekleidete Arbeiterin auf dem Fabrikstisch und streckt sich nach oben gen Decke zu den herunterhängenden Schaukastenpuppen. Auch ihr männliches Pendant, der blond gelockte Arbeiter tanzt und reckt sich (vom Boden aus) dorthin. Ein bildliches ‚Streben nach den Puppen‘ – das heißt: Die obsessive Anziehung ist wechselseitig. Die Puppen wollen geliebt werden („I wanna be loved by you“) und die Menschen erliegen ihrem Bann. Auf Purcells Barockmusik stolziert eine Puppe im Vordergrund die Bühne entlang, langsamen Schritts auf High Heels, das rosafarbene Kleid und die Perücke sind weiblich, aber die Körpergröße lässt auf einen Mann schließen. Der Tausch der Geschlechterrollen lässt ex negativo erkennen, wie Stereotypen produziert und genormt werden. Das Arbeiterpaar tanzt währenddessen sehnsuchtsvoll die Musterstücke in den Schaukästen an, wo sich nun auch der Junge befindet, gleichermaßen Zeichen der Idealisierung wie der Ferne. Die Puppendame findet schließlich aus dem Glaskasten heraus und tanzt mit der Arbeiterin im Vordergrund, es ist wieder ein sehnsuchtsvoller, tastender Tanz, die Hände fahren einander langsam über die Gesichter, fragen die andere: ‚Wer bist Du?‘ Die weiblich bekleidete, mutmaßlich männliche Puppe geht langsamen Schritts durch die Schaukästen hindurch; in der Mitte der Kästen ist die leblose, unbekleidete Schaukastenpuppe aufgestellt. Spätestens jetzt wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Mensch und Puppe, zwischen Mensch und selbst kreierte „Musterstück“ eingebrochen sind.

Der Schauplatz wandelt sich. Während die gläsernen Schaukästen weggerückt werden, stürmt eine Tanzformation die Bühne, deren Elan an eine Armee erinnert: Der Tanz ist elementar, kämpferisch. Es läuft *Metal on Skin* von Ben Frost (*1980), ein minimalistischer gleichförmiger Rhythmus, laute Schläge und Hintergrundsound, eine Klangkulisse, die an die Geräusche von Maschinen erinnert. Währenddessen durchschreiten zwei weibliche „Musterstücke“, gekleidet in die rosafarbenen Plastikkleider, mit weißer Halskrause und weißer Perücke, einmal langsam die Bühne und verlassen sie. Es kommt zu einer ersten Begegnung und, beinahe, zu einem ersten Kontakt zwischen dem Jungen und dem blond gelockten Arbeiter. Doch dessen Versuch einer Umarmung führt ins Leere: ein Motiv, das sich ab dieser Szene leitmotivisch immer wieder Bahn bricht. Am eindrucksvollsten in der letzten Fabrikszene, die in der Mitte des zweiten Teils stattfindet. Der Tänzer Lloyd Riggins (*1969) steht vorne, am linken Rand der

Bühne, und sucht vergeblich nach einer Umarmung. Die schwarze Kleidung, die er trägt, lässt darauf schließen, dass er die Rolle eines Arbeiters innehat. Oder verkörpert er gar ‚den Menschen schlechthin‘? In einer Reihe aufgestellt, geht das gesamte Ensemble langsamen Schritts auf Lloyd Riggins zu, sowohl in schwarz gekleidete Tänzer, also Arbeiter, als auch in Plastik gekleidete ‚Musterstücke‘. Bei ihm angekommen, greift Riggins einem jeden langsam und prüfend an den Schultern, schaut eingehend in das Gesicht, dann öffnet er seine Arme zu einer Umarmung und der jeweilige Tänzer entschwindet unter seinen Armen und von der Bühne. Es handelt sich hier um die Fortsetzung jener Sequenz, in welcher sich die Arbeiterin selbst in den Glaskasten eingesperrt hat. Ihr männliches Pendant, der blond gelockte Arbeiter, tritt ebenfalls in den Glaskasten ein. Von der Bühnendecke hagelt es Plastik. Im gläsernen Schaukasten tanzen die beiden Arbeiter miteinander, der blond gelockte Arbeiter und die Arbeiterin, die nun das rosa-farbene Plastikkleid des ‚Musterstücks‘ trägt. Die Menschen finden zueinander, doch haben sie sich an das Modell der Puppe versklavt und somit selber in den Schaukasten eingesperrt, so eine mögliche Deutung dieser Sequenz und des Gesamtarrangements der Szenen in der Menschenfabrik.

Die kontrastive Brechung der ‚Menschenfabrik‘ in der Pestszene

Und Shakespeare? Die drei Choreographen treten in einen künstlerischen Dialog mit der Gedichtsammlung und nehmen diese als Inspirationsquelle, um ein eigenes Kunstwerk zu kreieren. Auszüge aus insgesamt vier Sonetten werden via Tonband eingespielt: Es handelt sich um die Sonette Nr. 23, 71, 147 und 148. In den weitgehend von Aleix Martínez choreografierten Fabrikszenen erklingt keines davon. Um die Versklavung an Musterbilder, deren existentielle Dimension und Tragik darzustellen, braucht dieser Choreograph keine gesprochenen Worte. Die Einspielungen finden ausschließlich in den von Edvin Revazov choreographierten Szenen Verwendung. Die Choreographen erläutern, dass sie sich alle drei intensiv mit den shakespeareschen Sonetten auseinandergesetzt, dabei aber unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt haben: Martínez beschäftigt sich ‚mit Ideen zur inneren und äußeren Schönheit‘, Jubete konzentrierte sich ‚auf die Bedingungen für die Entstehung von Wertvorstellungen‘ und Revazov nehme ‚Bezug auf die Lebensumstände der Shakespeare-Zeit‘.¹⁵ Tatsächlich bieten sich die von



Abbildung 9: Pestszene © Kiran West

Martínez choreografierten Fabrikszenen als äußerste Zuspitzung des Selbstverrats an ‚Musterstücke‘ dar. Lässt sich hier, in der ‚Menschenfabrik‘, überhaupt noch von ‚Schönheit‘ sprechen? Die Normierung von menschlichen Gestalten greift mit einer solchen Macht um sich, dass die so kreierten ‚Musterstücke‘ eher beängstigend denn optisch anziehend wirken. Wenn also schon fraglich ist, ob die Fabrikszenen die Faszination ‚äußerer Schönheit‘ spiegeln, das heißt: sinnlichen Reiz, Charme und Anziehungskraft, umso mehr steht in Frage, ob in ihnen Momente ‚innerer Schönheit‘ aufscheinen. Ihre schärfste Brechung erhalten diese Szenen durch eines der Intermezzi. Der markanteste Wandel des Schauplatzes vollzieht sich in der mit *Simple Mix* überschriebenen Pestszene. Beim Musikstück *Simple Mix* von David Lang (*1957) handelt es sich um minimalistische Instrumentalmusik. Dissonanzen; verzerrte Töne, die sich in die Länge ziehen; ein Sound, fern und fremd, betäubend wie Geräusche unter Wasser. Die Bühne ist in Nebel getaucht. Der erste Eindruck ist der eines Unterweltszenarios: Schwarz verummte Wesen mit riesigem Schnabel und leeren, schwarzen Augenhöhlen

¹⁵ Rieckhoff (2019, 12; hier zitiert nach dem Programmheft; ebenso im Trailer zum Stück).

bewegen sich langsam auf Stelzenschuhen über den in Nebel gehüllten Boden. Dabei stützen sie sich an einem langen Stab ab, Bewegungen wie die eines Gondolieres, der über einen der Unterweltsflüsse setzt (vgl. Abbildung 9). Zuweilen verlässt eines der Wesen seine Stelzschuhe, dann huscht es in gebückter Haltung mit schwungvollen Stößen über den düsteren Boden; die abgenommenen Schuhblöcke nimmt es dabei in die Hände, sie dienen nun anstelle des Stabs als Mittel der Fortbewegung. Auf dem Boden befinden sich lebende Stoffknäuel. Es wälzen sich, in langsam-zähen Bewegungen, Wesen, die in dunkle Säcke verpackt sind. Schwache Kreaturen, gefangen in Stoffsäcken. Wie lebende Tote im offenen Grab. Es erklingen die Verse aus Shakespeares 71. Sonett:

Nicht länger klage um mich, sterb ich mal,
 Als es der letzte dumpfe Glockenton
 Verkündet, dass ich, aus dem Jammertal
 Entwischt, bei den gemeinen Würmern wohn.¹⁶

Die Unterweltssemantik ist jedoch nur die eine Bedeutungsdimension der Bildersprache. Diese Bilder vergegenwärtigen zugleich die Seuche der Pest.¹⁷ In der Frühen Neuzeit trugen Ärzte sogenannte Schnabelmasken mit Augenöffnungen aus Glas, die mit Kräutern gefüllt waren und vor einer Infizierung schützen sollten.¹⁸ Auch ein gewachster Stoffmantel, Handschuhe und ein Stab dienten dazu, den direkten Kontakt zu den Kranken zu vermeiden. Die „Pestärzte“ dieser Unterweltsszene tragen zwar schwarze Kleidung, doch haben sie nackte Arme und Beine. Das Pendant zu den historisch überlieferten Handschuhen bilden in dieser Unterweltsszene wohl die Schuhstelzen, durch diese erheben und entfernen sich die Schnabelwesen von den Kreaturen auf dem nebligen Boden.

Aus einem der Stoffsäcke streckt sich ein langer weißer Frauenarm heraus. Es entwickelt sich ein Pas de deux im Nebel, Schnabelwesen tanzt mit Stoffsackkreatur (vgl. Abbildung 10), die Bewegungssprache ist zunächst steif und ungewohnt,



Abbildung 10: Pas de deux der Pestszene © Kiran West

doch mit der Zeit verlässt das Schnabelwesen seine Stelzen, und die Kreatur im Stoffsack lernt im Tanz, aufrecht zu gehen. Das starke, kräftige Schnabelwesen trägt die zarte Kreatur während des Tanzes mitunter auf seinem Rücken, erhebt sie vom Boden. Ihr Gesicht und ihr Körper bleiben zwar verhüllt, doch ihre Silhouette verrät die Grazie und Zerbrechlichkeit einer jungen Frau. Die beiden tanzen eng umschlungen in immer neuen Posen und Bewegungsfiguren. Es ertönt die Fortsetzung des shakespeareschen Sonetts:

Und liest du eines Tages dies Gedicht,
 Bin ich vielleicht schon halb zu Staub zerrieben,
 Dann sag auch meinen armen Namen nicht.
 Mit meinem Leben ende auch dein Lieben.¹⁹

Als sich das Tanzpaar aus einer dieser engen Bewegungsfiguren löst, steht die Frau auf den Stelzschuhen; sie dreht ihr Gesicht langsam in Richtung Publikum – und streckt diesem die Schnabelmaske entgegen, die sie nun selbst trägt.

¹⁹ Zitiert nach: Hamburgische Staatsoper (2019, 36).

¹⁶ Zitiert nach: Hamburgische Staatsoper (2019, 36).

¹⁷ „Es war eine Epoche großer Pestepidemien. Darauf gehe ich in meiner Choreographie ein“, so Revazov im Interview mit Jörn Rieckhoff (2019, 12).

¹⁸ Vgl. Winkle (1997, 484f.): „Die Angst vor der verpesteten Luft und dem Pesthauch hatte während der römischen Pestepidemie im Jahr 1656 die dortigen Seuchenärzte dazu bewogen, sich mit Hilfe einer besonderen Schutzkleidung vor der Ansteckung zu schützen. Sie trugen einen langen, wachsgetränkten Mantel und eine schnabelförmige Maske vor Mund und Nase, in der sich ein mit Essig getränkter Schwamm befand, durch den die Atemluft filtriert werden sollte. [...] Den Essig [...] versetzte man bald mit Heilkräutern und duftenden Essenzen.“ Ebd. auch die Abbildung eines zeitgenössischen Kupferstichs.

Der Pestdoktor hat seine Schutzkleidung an die Frau abgegeben. Es handelt sich um einen Akt bedingungsloser Selbstaufopferung. Nackt hält er die Frau an der Hand und schreitet mit ihr, den Rücken zum Publikum, davon. Obwohl sich das Bühnenbild nicht geändert hat – der Boden ist in Nebel gehüllt, die Bühne mit Ausnahme der in Stoff gefangenen Kreaturen leer, der Hintergrund schwarz –, so scheint der Schauplatz durch die Haltung des Paares, durch den aufrechten Gang und die Abwendung vom Publikum, doch verändert. Hinter dem Paar schließt sich der Vorhang. Erinnernte die Szenerie zuvor an die Mythen der Unterwelt, so bietet sich das Schlussbild hingegen als Gang ins Jenseits dar. Doch erscheint dieses Jenseits in einem anderen Licht als die erbärmlich kreatürliche Unterwelt. Auf das Paar fällt der Glanz der Würde und des Stolzes. Beinahe ließe sich sagen: Eine Apotheose. In der Pestszene und ihrem Schlussbild vereinen sich Vorstellungen von einer geradezu übermenschlichen Würde des Menschen. Von seiner Überwindung der Kreatürlichkeit. Nichts könnte die Szenen in der Menschenfabrik schärfer kontrastieren. Zugleich bietet das Schlussbild der Pestszene einen



Abbildung 11: Schlussbild der Pestszene © Kiran West

Bedeutungsüberschuss, der kaum mit Worten eingefangen werden kann (vgl. Abbildung 11). Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur C. Danto bindet hieran die Definition von Kunst überhaupt: Demnach besteht ihr Wesen darin, dass sie über sich hinausweist.

Literaturverzeichnis

- Annuß, Evelyn (2018). Puppe. In Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hg.), *Handbuch Literatur & Materielle Kultur. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6)* (S. 431–433). Berlin: de Gruyter.
- Aurnhammer, Achim, Martin, Dieter (Hg.) (2003). *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig: Reclam.
- Boenisch, Peter M. (2015). Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In Gabrielle Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«* (2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage) (S. 35–51). Bielefeld: transcript.
- Cheng, Lin (2018). *Das Unheimliche der Puppe in der deutschen Literatur um 1800 und um 1900. Zur Poetik des Unheimlichen am Beispiel der Puppe*. Würzburg: Verlag Königshausen u. Neumann.
- Danto, Arthur C. (1984). *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (übersetzt aus dem Engl. von Max Looser). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eckart, Wolfgang U. (2018). Die Idee des künstlichen Menschen. Prometheus, Monster, Puppe. *Universitas*. Deutsche Ausgabe 9, 67–89.
- Hamburgische Staatsoper (2019). *Programmheft, »Shakespeare – Sonette«*. Ein Ballettabend von Marc Jubete, Aleix Martínez und Edvin Revazov. Uraufführung: 16. Juni 2019. Hamburg: Staatsoper.
- Mayer, Mathias, Neumann, Gerhard (Hg.) (1997). *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Neumeier, John (2019). Ein Schritt in die Zukunft. In *Hamburgische Staatsoper: Journal. Das Magazin der Hamburgischen Staatsoper*. Mai/Juni 2019 (Heft 6.2018/19), 7.
- Rieckhoff, Jörn (2019). *Zeitlose Dichtungen*. Jörn Rieckhoff im Gespräch mit den Choreographen Marc Jubete, Aleix Martínez und Edvin Revazov. Interview in *Hamburgische Staatsoper: Programmheft, »Shakespeare – Sonette«*. Ein Ballettabend von Marc Jubete, Aleix Martínez und Edvin Revazov (S. 12–25). Uraufführung: 16. Juni 2019. Hamburg: Staatsoper.
- Rilke, Rainer Maria (1929). *Briefe an einen jungen Dichter*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.
- Scholz, Jana (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld: transcript.
- Winkle, Stefan (1997). *Geißeln der Menschheit. Kulturgeschichte der Seuchen*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Wolfson, Lisa (2018). *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*. Berlin: Frank & Timme.

Filmquellen

Shakespeare inspiriert Hamburger Ballett-Tage. Nordtour NDR Fernsehen. Bericht: Annette Yang, Kamera: Johannes Anders, Schnitt: Hanne Liu. Erstausstrahlung: 08.06.2019. Zugriff am 15.01.2020 unter: <https://www.ardmediathek.de/ndr/player/Y3JpZDovL25kei5kZS80OWE0NmNIMS11MmJILT-Q1MTEtYjg0Ni02ZTM1NTM1MGNhNDM/>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: ‚Musterstück‘ im Schaukasten © Kiran West

Abbildung 2: Eröffnungsszene *Deploratio* © Kiran West

Abbildung 3: Schlussbild *Planctus Caravaggio* © Kiran West

Abbildung 4: Die Menschenfabrik © Kiran West

Abbildung 5: Die Arbeiterin, eingesperrt im Schaukasten © Kiran West

Abbildung 6: Arbeiter und Junge © Kiran West

Abbildung 7: Fließbandarbeit in der Menschenfabrik © Kiran West

Abbildung 8: Fabrikszene © Kiran West

Abbildung 9: Pestszene © Kiran West

Abbildung 10: Pas de deux der Pestszene © Kiran West

Abbildung 11: Schlussbild der Pestszene © Kiran West

Über die Autorin / About the Author

Marlene Meuer

Marlene Meuer ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin mit komparatistischer Ausrichtung. Sie promovierte mit einer kulturhermeneutischen Arbeit über *Polarisierungen der Antike* im Aufklärungszeitalter, absolvierte anschließend Lehr- und Forschungsaufenthalte in Weimar, Freiburg, Eichstätt, Aberdeen (UK), Catania (IT), Marbach, Konstanz und Prag (CZ) und schrieb ein zweites Buch über Schillers *Laura-Zyklus*. Zurzeit lehrt sie an der Leuphana Universität Lüneburg und forscht im Bereich Ästhetik und Interart-Studies. Sie ist Mitglied der Jungen Akademie an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
marlene.meuer@leuphana.de