



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,  
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,  
Timo Sestu (Hg.)

# <container class= "Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek  
und ausgewählten Einträgen aus dem  
*Techniktagebuch*-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,  
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,  
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

# **<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek  
und ausgewählten Einträgen aus dem  
*Techniktagebuch*-Kollektivblog

A R T E F A K T E  
DER AVANTGARDE  
1 8 8 5 — 2 0 1 5

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft



**FAU** Friedrich-Alexander-Universität  
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg  
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt  
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die  
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.  
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH  
Gedruckt auf säurefreiem und  
alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://www.wbg-wissenverbindet.de)

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:  
eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

# Puppen-Artikulationen. Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“ und Hans Bellmers *Les marionnettes* (1969)

Christin Krüger

Blickt man auf die bildkünstlerische Rezeption von Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“, dann stellen nur verblüffend wenige Künstler\*innen das Motiv der Marionette, der Puppe und des Gliedermanns, wie sie im Text synonymisch heißen, explizit ins Zentrum ihrer Darstellungen. Die Graphikerin Christine Perthen nutzt 1976/77 die ramponierten, niederstürzenden oder „in düsterem schadhafte[n] Raum hängend[en]“ Marionetten, um das restriktive und desolate Leben, nicht nur der Künstlerin selbst, im Staatssozialismus der DDR zu kommentieren.<sup>1</sup> Fast zehn Jahre zuvor, 1969, kapriziert sich unter anderen Vorzeichen der Künstler und kontroverse Puppenbauer Hans Bellmer in einer französischsprachigen „Marionettentheater“-Ausgabe auf das Thema der Gliederpuppe. Seine Kupferstiche verstehen sich als unabhängige, aber geistesverwandte Beigaben und können, so auch Barbara Wilk-Mincu, unter den zahlreichen buchillustrativen Arbeiten zum „Marionettentheater“ als die wohl „spektakulärsten“ gelten.<sup>2</sup> Bellmers Kleist-Buch mit seiner Emphase „merkwürdige[r] Schenkel“ und erotischer Kugelgelenke soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, die Funktion der Marionette bei Kleist zu rekapitulieren und nach ihren poetologischen Erscheinungsformen im Text zu fragen.<sup>3</sup> Denn *Les marionnettes*, so meine These, spielt auf den darin angelegten metapoetischen Konnex zwischen sprachlicher Expression und expressivem Puppenkörper an. Die *Marionnettes*-Radierungen illustrieren das sinn(de)konstruierende Vermögen

---

<sup>1</sup> Christine Perthen: *Marionette und Mensch. Arbeiten zu Heinrich von Kleist*, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum 2002, S. 44.

<sup>2</sup> Barbara Wilk-Mincu: *Heinrich von Kleist in der bildenden Kunst 1801–2000. Catalogue raisonné*, Band I/1, Niederstetten: Günther Emigs Literatur-Betrieb 2019, S. 98.

<sup>3</sup> Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Band II/7, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1997, S. 317–331, S. 321.

schriftlicher Sprachkunstwerke, für das schon Ferdinand de Saussure, wie ein Seitenblick auf dessen Anagrammstudien zeigt, die Gliederpuppe als Denkfigur heranzog.

## Kleist und die Marionette: Gelenkstellen in „Über das Marionettentheater“

Die Marionette führt in Kleists Prosaschrift „Über das Marionettentheater“ ein unstetes Dasein. Zwar verspricht der Titel einen fokussierten Traktat über die Kunstform des Marionettenspiels, doch das, was Kleist in vier Folgen unter diesem Titel versammelt, entfernt sich spätestens ab dem dritten Teil zusehends von seinem Gegenstand. Das Hauptaugenmerk der Abhandlung, die Kleist in Form eines erzählten Dialogs vom 12. bis 15. Dezember 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichte, ist weniger der Marionette und ihrer Bühnenkünstlerischen Darbietung als vielmehr dem Begriff der Grazie gewidmet. Die theatralische, vor allem tänzerische Bewegungsform der Marionette ist neben dem Dornauszieher-Vorfall und der Bären-Episode in den letzten beiden Folgen ein erstes Argument für die berühmte anti-idealistische These des Textes, dass Grazie nur jenseits des Menschen, also jenseits des reflektierenden Subjekts anzutreffen sei. „Wir sehen, daß in dem Maaße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt“, lautet es am Ende des Dialogs zwischen Operntänzer C. und Ich-Erzähler in trügerischer Einigkeit und Klarheit.<sup>4</sup>

Bevor die Figuren zugunsten weiterer, aus dem Leben gegriffener Belege für jenen materialistischen Begriff der Grazie das Marionettentheater aus den Augen verlieren, gehören die ersten beiden Teile ihrer abendlichen Konversation aber noch der lehrreichen „Pantomimik“ und dem „Mechanismus“ der Gliederpuppen.<sup>5</sup> Das „zusammengezimmert[e]“ Marionettentheater auf dem Markt, zu dem es beide Herren „schon mehrere Male“ hingezogen hat, bildet den Einstieg in die zunächst harmlose Plauderei.<sup>6</sup> Doch die Stimmung droht zu kippen, als der Tänzer den namenlosen Erzähler davon überzeugen will, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“.<sup>7</sup>

Wie Christopher Wild in seiner „Marionettentheater“-Studie mit Rekurs auf Friedrich Schillers Lob der „hölzerne[n] Helden“ herausgestellt hat, legitimiert sich das paradoxe Unternehmen des Herrn C. aus der vermehrten „Erotizität“ von Theater, Oper und Ballett im

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 330.

<sup>5</sup> Ebd., S. 317.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd., S. 325.

18. Jahrhundert.<sup>8</sup> Anmut erscheint bei Kleists Figur als ein ästhetisches Phänomen, das sich jenseits von Theatralik, Exaltiertheit und Koketterie einstellt. Genau diese Allüren sind es aber, die auf den Bühnen in der Zeit um 1800 offenbar zur Gewohnheit geworden waren und damit dem Eindruck von Grazie beharrlich zuwiderliefen. Anhand zweier Szenen aus dem Opernballett verdeutlicht der Tänzer, welchen Verdruss ihm die überspannten und gezierten Posen in der Tanzkunst bereiten:

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.<sup>9</sup>

Was der Protagonist an den Tänzer\*innen aus Fleisch und Blut beanstandet, ist die Intervention ihres Bewusstseins, besonders ihrer Eitelkeit in den Akt der Darstellung. Indem sie sich in ihrem Begehren und Begehrt-Werden unentwegt nach anderen Körpern – im allegorischen Sinne: nach dem Publikum – umsehen, neigen sie zu affektierter Körper-Exzentrik.<sup>10</sup> Eigennützig antizipieren sie die Blicke der Rezipient\*innen und sind derart auf die Wirkung ihrer selbst bedacht, dass sie von der Repräsentation des Geschehens und der Figuren ablenken. Die Opern- und Theaterhäuser geraten in der Folge, so die Kritik, zu einem Ort anti-illusionistischer Zurschaustellung, anstatt sich im Geiste aufklärerischer Ästhetik dem Natürlichkeitsparadigma zu verpflichten. Den Grund für dieses Unwesen erkennt der Tänzer in

---

<sup>8</sup> Vgl. Christopher J. Wild: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 109–141, S. 115–120. Wild bezieht sich auf eine eher scherzhafte Stelle in Schillers Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater“ (1782): „Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler drittheilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem ersten versammeln. Eine abgefeymte italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weißt [sic] mit *einem* schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk *wohlbedacht* wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaucht“. Friedrich Schiller: Über das gegenwärtige teutsche Theater, in: ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Band 5, München / Wien: Hanser 2004, S. 811–818, S. 813. Soweit nicht anders angegeben, folgen Hervorhebungen hier und im Folgenden grundsätzlich der Vorlage.

<sup>9</sup> Kleist: Marionettentheater, S. 322.

<sup>10</sup> Vgl. Wild: Marionettentheaterfeindlichkeit, S. 115 ff.; Helmut J. Schneider: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 153–175, S. 163 f.

der unhintergehbaren Gefallen- und Gespaltenheit des Subjekts. Getreu dem idealistischen Entzweigungstopos legt er die unerfreulichen, aber unvermeidbaren „Mißgriffe“ geschichtsphilosophisch aus.<sup>11</sup> Demnach ist der „Bau des menschlichen Körpers“ dem Ideal der Anmut insofern abträglich, als Geistiges und Sinnliches, Bewusstsein und Leib, in seinem Inneren seit dem Sündenfall disharmonieren und sich der Mensch, vertrieben „aus seinem unterstellten idyllischen Frieden der Selbstgenügsamkeit“, fortan durch narzisstische Gefallsucht auszeichnet.<sup>12</sup>

Ausgerechnet die Marionette, das Musterbeispiel für Künstlichkeit und Fremdbestimmung, installiert der Kleist'sche Text dagegen als Garantin für ‚ursprüngliche‘ Grazie. Zwei Vorteile führt die Figur C. an, welche Marionetten den „lebendigen Tänzern voraus haben“ und ihnen anmutige Bewegungen ermöglichen: erstens, dass sie sich niemals zieren, und zweitens, „daß sie *antigrav* sind“.<sup>13</sup> Weder Koketterie noch die Schwerkraft, die im Moment des äußerlich erzeugten Tanzes ausgehebelt wird, irritieren folglich die Darstellung. Der tanzende Puppenkörper drängt sich dank seiner fehlenden Reflexion und elfengleichen Bewegung den Zuschauer\*innen nicht auf, was Kleists Figur als Voraussetzung dafür erachtet, dass sich Anmut überhaupt manifestiert. „Aufgrund ihrer Unbelebtheit erweist sich die Marionette“, schreibt Wild, „als absolut neutrales und reines Medium, das vollkommen durchsichtig und einfältig ist“, sodass sich das Publikum auf die verhandelten Inhalte konzentrieren kann.<sup>14</sup> Während des Puppentanzes lenken menschliche (Hinter-)Gedanken nicht ab. Der Hauptvorteil der Marionetten besteht darin, dass sie unschuldige Zeichen sind, die sich nicht beobachtet fühlen können, nicht auf sich selbst verweisen und keinen Hehl daraus machen, dass sie künstliche Stellvertreterinnen sind. Der Schriftsteller Max Frisch knüpft 1947 an diese repräsentationsästhetische Betrachtungsweise an, wenn er in Erinnerung an ein Marionettenspiel, „welches das Abendmahl darstellte“, festhält: „Die Puppe ist Holz, ein ehrliches und braves Holz, das nie den verfänglichen Anspruch erhebt, einen wirklichen Christus vorzustellen, und wir sollen sie auch nicht dafür halten; sie ist nur ein Zeichen dafür, eine Formel, eine Schrift, die bedeutet, ohne daß sie das Bedeutete sein will.“<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Kleist: Marionettentheater, S. 322.

<sup>12</sup> Schneider: Dekonstruktion, S. 164.

<sup>13</sup> Kleist: Marionettentheater, S. 322 f. Für eine weitergehende Interpretation des unüblichen Terminus „antigrav“ vgl. Andreas Luckner: Rhythmus und Schwere: Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists *Über das Marionettentheater*, in: Nerurkar, Michael (Hg.): Kleists „Über das Marionettentheater“. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien, Bielefeld: transcript 2013, S. 207–224, S. 210–214.

<sup>14</sup> Wild: Marionettentheaterfeindlichkeit, S. 115.

<sup>15</sup> Max Frisch: Über Marionetten, in: ders.: Tagebuch 1946–1949, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 135–138, S. 137 f.

Kleist – und das ist das Novum in der Motivgeschichte – wertet die bis dato überwiegend negativ konnotierte Marionette erheblich auf.<sup>16</sup> Die umfangreiche Forschung zu dem kurzen Text hat mehrfach darauf hingewiesen, dass Kleists Marionetten-Alternative auf einer kreativen Relektüre der ästhetischen Schriften Friedrich Schillers fußt.<sup>17</sup> Auch ist hinlänglich bekannt, dass die Motivwahl theaterpolitisch motiviert war: Zur Zeit der Veröffentlichung wurde das vorgeblich niedere Marionettentheater wegen seiner beliebten Nationaltheater-Spöttereien von der preußischen Zensurbehörde verfolgt und bedroht, womit es das Leid Heinrich von Kleists teilte. Denn auch seine scharfen *Abendblätter*-Kritiken über das Berliner Nationaltheater und dessen Direktor August Wilhelm Iffland wurden ab Ende November 1810 von der Zensur aus dem Verkehr gezogen.<sup>18</sup> Aus diesem Grund, so vermutet Alexander Weigel, sucht man die Puppen und Marionetten ab der dritten Folge im Text vergeblich und hört nur noch ganz am Rande vom „Gliedermann“.<sup>19</sup> Entsprechend „genötigt oder entgegenkommend“ musste sich der Herausgeber und Autor H. v. K. unter Umständen von dem listigen, aber mittlerweile durchschauten Marionettentheater-Sujet verabschieden, nachdem ihm am 13. Dezember 1810, also am Veröffentlichungstag der zweiten Fortsetzung, eine Audienz beim Staatskanzler bewilligt wurde, zu der ihn seine publizistische wie finanzielle Notlage trieb.<sup>20</sup>

Trotz dieser intertextuellen und historischen Zusammenhänge lässt sich gleichwohl mit Beda Allemann die Frage stellen: „Was gehen den Schriftsteller, den Dramatiker und Erzähler und ‚Abendblätter‘-Redakteur Kleist die Marionetten an [...]?“<sup>21</sup> Schließlich darf man bezweifeln, dass die Marionetten in der Schrift tatsächlich das Objekt der Wissbegierde sind. Was Kleists Herrn C. interessiert, „ist das utopische Ideal einer absolut vollkommenen tänzerischen Körperbewegung, die antigrav der Erdschwere und allen übrigen Hemmungen, auch den selbstreflexiven, des endlichen Daseins enthoben wäre“, und als Metapher für ebendiese Vorstellung muss die Marionette im Gespräch gewissermaßen herhalten.<sup>22</sup> Folgt man

<sup>16</sup> Vgl. ausführlich hierzu Ulrich Johannes Beil: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ als Schiller-réécriture, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 75–99, S. 92 ff.

<sup>17</sup> Zuletzt hat dagegen Astrid Dröse überzeugend dargelegt, dass der wahrscheinlichere Referenztext die 1808 im *Phöbus* erschienene Abhandlung „Über die Bedeutung des Tanzes“ von Christian Gottfried Körner ist und Kleist vermittelt über Körner die Ästhetik Schillers rezipierte. Vgl. dies.: Journalpoetische Konstellationen. Kleist, Körner, Schiller, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 189–203.

<sup>18</sup> Vgl. Alexander Weigel: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*, in: Beiträge zur Kleist-Forschung (2000), S. 21–114, S. 21–31.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 92–96.

<sup>20</sup> Ebd., S. 95.

<sup>21</sup> Beda Allemann: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 50–65, S. 61.

<sup>22</sup> Ebd.

Allemann, dann ist die Marionettentanzbewegung, die der Erzähler bezeichnenderweise als „hübsc[h] gemahlt“ apostrophiert, indes als mediale und poetologische Reflexionsfigur ernst zu nehmen.<sup>23</sup> Im Vorgriff auf Paul Valéry wird der Tanz – und mit ihm implizit die Marionette – zum Analogon für die vielschichtigen und mitunter dunklen „Bewegungen eines poetischen Textes“.<sup>24</sup>

In eine ähnliche Richtung zielt auch Helmut Schneider, der in seinem von der Dekonstruktion Paul de Mans motivierten Aufsatz über das „Marionettentheater“ grundlegende Beobachtungen zum metatextuellen Charakter der Kleist'schen Gliederpuppe angestellt hat. Er bemerkt:

Die Marionette bildet nicht nur den *Gegenstand* des Dialogs, sondern wird von ihm *hervorgebracht*. So wie die analytische Diskussion den Körper zergliedert, über den sie spricht, so wird der „Gliedermann“ zur Allegorie sprachlicher Artikulation (deren lateinische Bedeutung eben dies, die Zerlegung in Glieder, besagt: „articulus“, „Fingerglied, Gelenk, Abschnitt“).<sup>25</sup>

Mithin sprechen die Figuren im „Marionettentheater“-Text nicht nur *über* Marionetten, sondern sozusagen *in* Marionetten. Indem sie sich durch vermeintlich philosophisch-wissenschaftliche Wechselrede, vorrangig in den ersten beiden Teilen, dem Prinzip und Körperbau der Marionette ‚auflösend‘ nähern, produzieren sie im übertragenen Sinne gleichsam eine sprachlich verfasste Gliederpuppe. Wobei deren Sinn (oder Unsinn) generierende *articuli* etymologisch auf die motorisch-somatischen Grundlagen jedweden menschlichen Ausdrucks verweisen – seien es Gestik, Mimik, Sprechen, Schreiben oder Tanzen.<sup>26</sup> Der gegliederte Puppenkörper präfiguriert in diesem Sinne das Artikulationsspektakel, das Kleists Essay aufführt. Denn abgesehen davon, dass die beiden Herren im Text rhetorisch und mimisch um die Wette artikulieren, stellt die Abhandlung ihre ‚Artikuliertheit‘ auch typographisch vor Augen. Der mentale und sprachliche Akt des Gliederns auf Seiten des Autors wird besonders deutlich, wenn man auf das Druckbild des Textes schaut. Anders als beispielsweise der Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (posthum 1878) ist der Text auf den ersten Seiten demonstrativ in kleine Absätze unterteilt, die fast immer nur einen einzigen, durch zahlreiche Interpunktionszeichen wie Kommata, Semikola und Gedankenstriche seg-

---

<sup>23</sup> Kleist: Marionettentheater, S. 317.

<sup>24</sup> Allemann: Sinn und Unsinn, S. 61.

<sup>25</sup> Schneider: Dekonstruktion, S. 162.

<sup>26</sup> Vgl. Stefan Niklas: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren, in: ders. / Roussel, Martin (Hg.): Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff, München: Fink 2013, S. 15–34, S. 16–22.

mentierten Satz umfassen.<sup>27</sup> Kleist scheint den Bau von Satz zu Satz, wenigstens in den ersten beiden Folgen, als Kunst- und Kraftakt auszustellen. Jeder Absatz markiert die Vollendung eines Gedankens und den Abschluss eines grammatischen und literarischen Satzes. Versatzstück um Versatzstück „zimmert“ er – dem äußeren Anschein nach – ein klar und rational geordnetes Werk zusammen.

Gerade im Hinblick darauf, dass der Text ab den letzten zwei Teilen mit seinen binnenerzählerischen Ausflügen ins Anekdotische wieder längere, zusammenhängende Blöcke zulässt, mag es dagegen plausibler erscheinen, die Textstückelei als Illustration des anfänglich hitzigen Rededuells zu verstehen, als darin eine textuelle Gliederpuppe zu wittern.<sup>28</sup> Auch wäre es überzogen, die stark und teilweise kontraintuitiv interpunktierten Satzgefüge – Kleists „*Syntax der maximierten Subordination*“ – als Allusion auf den artikulierten Puppenkörper zu begreifen, da diese stilistische Eigenheit das gesamte Schrifttum des Dichters durchzieht.<sup>29</sup> Am ehesten ließen sich noch die von dekonstruktiven Analysen hervorgetriebenen und für den „Marionettentheater“-Text allzu charakteristischen ‚disjunktiven‘ Komposita in Verbindung mit einer Poetik der Gliederpuppe bringen, wohingegen diese ebenso gut Indiz für eine Poetik des ungelenkten menschlichen Ellenbogens sein könnten.<sup>30</sup> Zu erinnern wäre dabei an den berühmt-berüchtigten Wortstamm „Fall“, der im „Einfall“, „Zufall“, „Vorfall“, „Beifall“ etc. als Lektürefälle konstant wiederkehrt, oder aber an das ‚schmückende‘ Präfix *vor-* im zweiten Teil: „Und der Vortheil, den diese Puppe *vor* lebendigen Tänzern *voraus* haben würde? Der *Vor*theil? Zuvörderst ein negativer, mein *vortrefflicher* Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*.“<sup>31</sup> Offenbar

---

<sup>27</sup> Klaus Müller-Salget weist im Stellenkommentar der Frankfurter Kleist-Ausgabe darauf hin, dass die verschollene Abschrift des Aufsatzes Markierungen für eine stärkere Untergliederung in Absätzen enthielt, um den Druckvorgaben von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* zu entsprechen, in dem Kleist seinen Text publizieren wollte. Vgl. Klaus Müller-Salget: Kommentar zu *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 1119–1124, S. 1119 f. Von derlei satzgestalterischen Erwägungen ist bei dem „Marionettentheater“ in Kleists eigenem Journal, auch mit Blick auf andere *Abendblätter*-Ausgaben, nicht auszugehen.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Schneider: Dekonstruktion, S. 170, Anm. 18. Gegen Schneiders Deutung eines druckgraphisch suggerierten Dialogs spricht jedoch, dass nicht jeder neue Absatz mit einem Sprecherwechsel einhergeht.

<sup>29</sup> Ralf Klausnitzer: „(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)“. Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist, in: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion, Bern: Lang 2012, S. 203–238, S. 209.

<sup>30</sup> Vgl. Paul de Man: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Allegorien des Lesens, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 205–233, S. 231 f.

<sup>31</sup> Kleist: Marionettentheater, S. 322. Alle Hervorhebungen, außer die letzte, von der Autorin C. K. Vgl. hierzu Schneider: Dekonstruktion, S. 163.

stellt sich hier die Kunst des Artikulierens ironisch selbst zur Schau, indem die Antwort des Tänzers zum phonetischen Ausdrucksecho des fragenden Gegenübers gerät.

Sprachperformativ bringt der Text wohl nicht zufällig bei der Beschreibung des ‚negativen Marionetten-Vorteils‘ – ihrer Ungeziertheit – seine Gelenke zum Vorschein und so doch die Marionette in die Nähe der Tänzer\*innen F. und P., die vorwiegend mit ihren „Wirbeln“ und „Ellenbogen“ ins Auge fallen. Zudem lässt die unverkennbare Inszenierung der Silbe ‚vor‘ / ‚vör‘ hier fast wie von selbst an das zusammengesetzte und vor allem zerlegbare Wesen der Gliederpuppe denken. Das Potenzial des Gestaltverlusts ist ihr ähnlich inhärent wie Kleists Text, in dem Paul de Man „die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstaben“ am Werk sieht.<sup>32</sup> Damit wäre in „Über das Marionettentheater“ nicht nur die ‚lebendig‘ an ihren Drähten *gespielte*, zeichentheoretisch durchlässige Marionette präsent, sondern darüber hinaus das *unbespielte*, tote Marionetten-Ding, das sich auf den bloßen Körper aus Holz reduziert, sich als handwerklich vielfach artikuliertes Artefakt zu erkennen gibt und nun auch seinen schweren Körper nicht mehr zu verbergen weiß. Als zusammengebautes, den Körper imitierendes Spielzeug steht die Marionette zwar für eine (Bühnen-)Figur respektive ein kohärentes Ganzes, sie hält aber auch bewusst, dass dieser künstliche Organismus eine jederzeit problemlos zu fragmentierende Konstruktion ist, die weder ein fleischliches noch psychisches Inneres besitzt und daher der „Welt der Oberfläche“ angehört.<sup>33</sup>

Seitdem im Zuge der Dekonstruktion die poetologische Bedeutsamkeit von Kleists „Marionettentheater“-Schrift identifiziert wurde, hat man die Funktionsweise des Textes vornehmlich mit den fremdbestimmten Fäden der Marionette assoziiert, an denen sowohl die Worte als auch der Erzähler zappeln.<sup>34</sup> Dabei tritt die strukturelle Verwandtschaft von Text und Marionette noch viel offener an dem Prinzip des (dis-)artikulierten Körpers zutage. Zum einen, weil der *Abendblätter*-Herausgeber seinen nur scheinbar homogenen Traktat aus radikal umgedeuteten, entleerten Prätext-Stücken zusammenbaut und sich, so Ulrich Johannes Beil, von dem „Ideal des natürlich-organischen Textmodells“ abwendet.<sup>35</sup> Zum anderen, weil die Zersetzungsdynamik, wie Kleists Spielerei mit Silben und Stammwörtern offenbart, auch seinen eigenen Text erfasst und unaufhörlich Differenzen, oder mit Derrida gesprochen: Ar-

---

<sup>32</sup> De Man: Ästhetische Formalisierung, S. 232.

<sup>33</sup> Yoko Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie, Tübingen: Konkursbuch 2000, S. 153.

<sup>34</sup> Vgl. zur textuellen „Anamorphose des Fadens“ de Man: Ästhetische Formalisierung, S. 227–233. Vgl. ferner Beil: Kenosis, S. 98 f.; Krassimira Kruschkova: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart, in: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 183–194, S. 188 (mit Hinweis auf Bellmers Radierungen); Schneider: Dekonstruktion, S. 173, der aber, wie gezeigt, auch erstmals Text und (zerlegten) Puppenkörper in Beziehung bringt.

<sup>35</sup> Beil: Kenosis, S. 98.

tikulationen produziert.<sup>36</sup> Gelenkes Schreiben meint bei Kleist somit nicht den reibungslosen Transport von Bedeutung. Es zielt vielmehr darauf, die Gelenkigkeit der Zeichenkörper als sinnunterwandernd und -erzeugend zu exponieren.

## Exkurs: Die anagrammatische Gliederpuppe von Ferdinand de Saussure

Wer nach literaturtheoretischen Überschneidungen des Puppenmotivs mit poetischen Prozessen sucht, wird früher oder später auf die Anagrammstudien von Ferdinand de Saussure stoßen. Von 1906 bis 1909 ohne jeglichen Publikationsdrang in Genf betrieben, setzen sie bereits vor seinem posthum publizierten Hauptwerk, dem *Cours de linguistique générale* (1916), ein und sind dank der Recherchen Jean Starobinskis und seiner Herausgabe von *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* seit Mitte der 1960er Jahre in einem kleinen Teilstück der Öffentlichkeit bekannt und zugänglich.<sup>37</sup>

Der schmale Band von Starobinski bietet Einblick in die über hundert Hefte umfassenden Arbeitsnotizen des Linguisten, die von seiner geradezu zwanghaften Suche nach Anagrammen in saturnischen Orakeln, in Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura*, bei Seneca oder in einem neulateinischen Epitaph des Renaissancedichters Poliziano zeugen. Am Beispiel vor allem lateinischer Dichtung geht Saussure davon aus, dass sich ein thematisches Wort, meist der Name von Göttern, Sagengestalten oder historischen Persönlichkeiten, in verstreuten Laut- und Buchstabenfolgen in ein Textstück einschreibt und auf diese Weise wiederholt, wovon der Text bereits spricht. Entsprechend meint er in dem Proömium von *De rerum natura*, das mit der Anrufung der Venus beginnt, deren griechisches Pendant, den Namen Aphrodite, drei Mal in den ersten dreizehn Versen herauszulesen.<sup>38</sup> Als Terminus technicus für eine solche Beobachtung dient ihm erstaunlicherweise das Wort „mannequin“, das in der deutschen Ausgabe mit „Gliederpuppe“ übersetzt wird.<sup>39</sup> Sie umschließt laut Saussure „in ihren eigenen, vom

<sup>36</sup> In der *Grammatologie* heißt es: „Die Differenz ist die Artikulation.“ Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016, S. 115. Vgl. weiterführend dazu Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 199–211.

<sup>37</sup> Vgl. Jean Starobinski: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, in: *Mercure de France* 350 (1964), S. 243–262; ders.: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971.

<sup>38</sup> Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, übers. von Henriette Beese, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1980, S. 63–68.

<sup>39</sup> Saussure zit. n. ebd., S. 39.

Anfangs- und Endbuchstaben [des thematischen Wortes] deutlich angegebenen *Grenzen* das vollständige Syllabogramm<sup>40</sup>. Die Gliederpuppe ist, anders ausgedrückt, „eine Art Rahmen für das Anagramm, der darin besteht, daß das erste und das letzte Phonem des Leitwortes innerhalb des anagrammatisierten Verses (oder Verskomplexes) ebenfalls und bei richtiger Reihenfolge in An- und Auslautfunktion vorkommen“<sup>41</sup>. Saussures Mission, Gliederpuppen in versifizierten, hauptsächlich antiken Texten zu entschlüsseln, versteht sich dezidiert als Beitrag zur Geschichte dichterischer Produktion. „Eben mit den Stücken des Anagramms als Rahmen und als Grundlage“, schreibt Saussure, „began die Kompositionsarbeit.“<sup>42</sup> Das für die Poeten verbindliche Gesetz des Metrums ergänzt er um eine zweite Spielregel, die „*lautliche Paraphrase* irgendeines Wortes oder Namens“, deren Ursprung er in okkulten mündlichen Traditionen vermutet.<sup>43</sup>

Mit den chiffrierten, paronomastischen Letternspielereien des Barocks und der Aufklärung, wie man sie auch immer wieder bei dem Buchstabenrätsel-Freund Kleist findet, haben jene von Saussure detektierten (Laut-)Anagramme freilich nicht mehr viel gemein.<sup>44</sup> Sein letztlich aufgegebenes, da weder methodisch noch quellenhistorisch zu belegendes Anagrammkonzept lässt sich getreu des untersuchten Korpus ohnehin nicht bedenkenlos auf Prosa und auf Kleists „Marionettentheater“ im Besonderen übertragen; zumal das „Marionettentheater“ im Vergleich zu anderen Werken Kleists keinesfalls reich an ‚logographischen‘ Phänomenen ist. Willkürlich hineinlesbar sind die „lautlichen Paraphrasen“ dort aber in ähnlicher Weise, wie dies schon Saussures Versanalysen unfreiwillig demonstrieren. Insofern als der Sprachwissenschaftler künstliche Gliederpuppen am laufenden Band produziert, ist sein schillernder Terminus „mannequin“, der sich ab Ende des 19. Jahrhunderts auch als Bezeichnung für seriell gefertigte, meistens weibliche Schaufensterpuppen etabliert, gewissermaßen nachträglich selbstentlarvend.<sup>45</sup> Zudem verführt der dreißig Jahre nach den Anagrammstudien zelebrierte Mannequinkult des Surrealismus und der anachronistische Gedanke an lebendige Mannequins dazu, dem Projekt texterotische Phantasien zu unterstellen.<sup>46</sup> Eine Gefahr, welcher die

---

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Peter Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur, Tübingen: Niemeyer 1972, S. 33.

<sup>42</sup> Saussure zit. n. Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 101.

<sup>43</sup> Ebd., S. 107.

<sup>44</sup> Vgl. auch Anselm Haverkamp: Anagramm, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 133–153, S. 143.

<sup>45</sup> Vgl. zum Gebrauch von „mannequin“ den Eintrag im Portal des Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin> (11.02.2023).

<sup>46</sup> Auch Judith Kasper deutet Saussures „mannequin“ sexuell, bezieht sich aber auf die ursprüngliche Herleitung aus Mann / Männchen und spekuliert über die „Potenz des Buchstabens“. Vgl. dies.: Vom Ausscheren und Einsammeln der Buchstaben. Saussures Anagramm-Studien und Freuds

deutsche Übersetzerin Henriette Beese mit dem Wort „Gliederpuppe“ unbedingt entgegenwirken wollte.<sup>47</sup>

Beeses Entscheidung für „Gliederpuppe“ legt hingegen nahe, dass die kuriose Begriffswahl artikulatorischen Überlegungen entspringt. Indem Puppen den menschlichen Körper duplizieren, eignen sie sich per se als Metapher für eine Idee des Anagramms, das „nur Echo, Verdoppelung, Replik ist“.<sup>48</sup> Folgt man indes der Spur des physischen Gegliedert-Seins, dann scheint der Linguist mit dem sprachlichen „mannequin“ eine schon in der *Encyclopédie* vertretene Vorstellung aufzugreifen, dass nämlich das sprachliche Artikulieren, also die Hervorbringung von menschlichen Lauten, einst aus der anatomischen Grundbedeutung hervorgegangen ist.<sup>49</sup> Die Gelenke und Glieder, die hinter dem Wort „Artikulation“ stecken, weisen gemäß dieser Lesart darauf hin, dass Artikulation ein Akt der Verkörperung, der Materialisation von Bedeutungsstrukturen ist.<sup>50</sup> Und so leiht denn auch die Gliederpuppe, ob im Atelier oder im Marionettentheater, einem imaginären Vorgang ihren Körper. Ebenso wie die Alphabetschrift in der abendländischen Tradition jahrhundertlang als „Repräsentation oder Verkörperung des Gesprochenen“ galt, wengleich auch die Rede gedanklichen Sinn qua Stimme materialisiert.<sup>51</sup> Das für Saussure interessante Tertium comparationis, welches Gliederpuppe und Sprache verbindet, liegt mutmaßlich darin, dass beide Bedeutung *material* artikulieren, das heißt hervorbringen. Gliederpuppe und Signifikanten sind Medien des Ausdrucks: Einzelne Elemente – hölzerne, phonetische, schriftliche – greifen je-

---

Fehlleistungen, in: Schmidt, Sarah (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflektionsform des Sammelns, München: Fink 2016, S. 163–179, S. 170, Anm. 24. Vgl. ferner Elena Filipovic: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 200–218, bes. S. 208 ff.

<sup>47</sup> Vgl. die Anmerkung der Übersetzerin in Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 133: „Dies [Mannequin] heißt u. a. ‚Schaufensterfigur, Mode-, Schneider-, Wachs-, Drahtpuppe, Büste, Mannequin, Vorführdame, Marionette‘. Um die zweifellos unangebrachten deutschen Assoziationen zu ‚Mannequin‘ zu vermeiden, wurde das Wort ‚Gliederpuppe‘ gewählt.“

<sup>48</sup> Cornelia Wild: Anagramm (Ferdinand de Saussure), in: dies. / Kasper, Judith (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, München: Fink 2015, S. 130–135, S. 131.

<sup>49</sup> Vgl. César Chesneau Du Marsais: Articulé, in: Diderot, Denis / d’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Band 1, Paris: Briasson et al. 1751, S. 739. Vgl. auch Wilczek: Das Artikulierte, S. 76.

<sup>50</sup> Vgl. Niklas: Einleitung, S. 21 f. Zur kulturhistorischen Beziehung zwischen Gelenken und (literarischer) Sprache vgl. weiterführend Marjorie Garber: Out of Joint, in: Hillman, David / Mazzio, Carla (Hg.): The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, New York / London: Routledge 1997, S. 23–51.

<sup>51</sup> Mareike Buss / Jörg Jost: Die Schrift als Gewebe und als Körper. Eine metaphorologische Skizze, in: Birk, Elisabeth / Schneider, Jan Georg (Hg.): Philosophie der Schrift, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 169–181, S. 173.

weils ineinander, um nicht-physischen Gedanken äußere, physische Gestalt zu geben. Neben diesem verkörpernden Aspekt ist in Bezug auf Saussures Anagrammlektüren aber entscheidend, dass die Gliederpuppe, mit den Worten Markus Raths, „Variabilität bei stabilisierter Figuration“ besitzt; sie tritt bei Saussure als „Denkwerkzeug“ auf, weil sie das passende Bild für eine grundsätzlich intakte, zweite Existenzform liefert, die sich unter den ersichtlichen Wörtern artikuliert.<sup>52</sup>

Als Objekt, das allein von seiner Form her mehr Gemeinsamkeiten mit der schriftlichen als mit der mündlichen Artikulation teilt (die Lautlosigkeit und visuell wahrnehmbare Gliedertheit), ist das bei Saussure zwischen Stimme und Schrift flottierende „mannequin“ nicht zuletzt symptomatisch für das grammatologische Unterfangen, in das er sich mit seinen Dechiffrierübungen stürzte.<sup>53</sup> So kehrt auch Judith Kasper die Abhängigkeit von der Schrift in Saussures Anagrammstudien heraus und macht daneben auf die zergliedernde Kraft der Buchstaben aufmerksam, die der Identität einer vom Anagramm vermeintlich wiederholten Textaussage gefährlich zu Leibe rückt.<sup>54</sup> „An den Artikulationsstellen“, meint Kasper, „klafft Desartikuliertes auf: Die Buchstaben sind nicht nur nicht mehr auf Signifikation ausgerichtet, sondern, aus dem *logos* entbunden, gerät ihr Status als Element überhaupt in Frage.“<sup>55</sup> Einmal mehr wird die schriftlich hergestellte Gliederpuppe zum Schauplatz der Dekonstruktion.

## (Dis-)Artikulierte Puppen: Hans Bellmers *Les marionnettes*

Im Jahr 1970 findet sich in den Aufzeichnungen von Hans Bellmers Partnerin, der Schriftstellerin und Zeichnerin Unica Zürn, folgende Notiz:

Hans erwartet in dieser Woche Georges Visat und den Sculpteur – vielleicht wird das Projekt, eine Skulptur nach einer Gravüre aus den „Marionetten“ (mit den [sic] Text von Heinrich von Kleist) anzufertigen, Wirklichkeit. Den Text hat Robert ins Französische

---

<sup>52</sup> Markus Rath: Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept, Berlin / Boston: de Gruyter 2016, S. 547. Zur „zweite[n] *Seinsweise* eines Namens“ vgl. auch Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 25.

<sup>53</sup> Ohnehin gaben u. a. Saussures Anagrammstudien den Impuls für Derridas Sprachphilosophie. Vgl. dazu zuletzt Jayrôme C. Robinet: ‚Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‘ alias ‚Das queere Leben der Anagramme‘, in: Bartelmus, Martin / Nebrig, Alexander (Hg.): Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift, Bielefeld: transcript 2022, S. 103–125, S. 109 f.

<sup>54</sup> Vgl. Kasper: Vom Ausschere und Einsammeln, S. 167–172.

<sup>55</sup> Ebd., S. 171.

übersetzt. Das Buch ist als das schönste Buch des Jahres erklärt worden. Hans hat geweint, als Visat ihm das erzählte.<sup>56</sup>

Zürn berichtet hier von einer bibliophilen Ausgabe des Kleist'schen „Marionettentheaters“, die im Oktober 1969 im Kunstverlag von Georges Visat unter dem Titel *Les marionnettes* erschienen war und zugleich Bellmers letztes Buchprojekt darstellt. Die Übersetzung besorgte der genannte Robert Valançay, der in den 1920er Jahren zu Bellmers ersten Vertrauten im surrealistischen Zirkel von Paris zählte; dorthin, nach Paris, war der deutsche Künstler und Nazi-Gegner 1938 emigriert.<sup>57</sup> Neben Zürns raren Erwähnungen sind keine weiteren Aussagen von Hans Bellmer zu diesem Projekt bekannt. Dass er seine signierten Zeichnungen eigens für das Buch fertigte oder doch zumindest variierte, lässt das obige Zitat wie auch ein Brief von Unica Zürn vermuten.<sup>58</sup> Nur kurze Zeit nach diesen Arbeiten erlitt Bellmer einen Schlaganfall. Eine halbseitige Lähmung und depressive Traurigkeit, so liest man bei Zürn, waren die Folgen, was seine starke Ergriffenheit angesichts der Auszeichnung teilweise erklären mag.<sup>59</sup> Dennoch spricht seine Reaktion wie auch der Plan einer Skulptur – der sich 1970 mit einer Bronze zur zweiten Graphik im Buch tatsächlich realisierte – dafür, dass *Les marionnettes* als bewusstes Spätwerk des belesenen Puppenkünstlers entstand.<sup>60</sup> Sehr wahrscheinlich kannte er den für sein Lieblingsmotiv relevanten Text von Heinrich von Kleist schon viel früher. Jedenfalls erinnert Bellmers in *Les jeux de la poupée* (1949) einführender Essay „Das Kugelgelenk“, geschrieben 1938 zuerst auf Deutsch, bisweilen thematisch und, wie Peter Webb beobachtet, auch stilistisch in seiner nebulösen Theoretisierung an die „Marionettentheater“-Schrift.<sup>61</sup>

Von der großformatigen, 41,5 × 34 cm umfassenden Kleist-Ausgabe *Les marionnettes* existieren 150 Exemplare.<sup>62</sup> Der Band muss als eine Spielart des Buchs gelten, da er zwar über einen festen Einband verfügt, jedoch ohne Bindung auskommt. Einband und dazugehöriger Schuber sind mit pinkroter Seide bezogen. Im Inneren enthält die buchähnliche Mappe lose graubraune Doppel-

<sup>56</sup> Unica Zürn: Heft ‚Crécy‘, in: dies.: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 5, Berlin: Brinkmann & Bose 1989, S. 5–57, S. 37. Die in der Vorlage fehlende schließende Klammer wurde von der Autorin C. K. ergänzt.

<sup>57</sup> Vgl. Peter Webb: Hans Bellmer, London / Melbourne / New York: Quartet Books 1985, S. 54.

<sup>58</sup> Vgl. Unica Zürn an Anneliese Kuhk, 06.08.1970, in: Zürn, Unica: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 6, Berlin: Brinkmann & Bose 2001, S. 65 f., S. 66.

<sup>59</sup> Vgl. Zürn: Heft ‚Crécy‘, S. 34.

<sup>60</sup> Zur Bronze vgl. die Abb. 303 in: Webb: Bellmer, S. 264.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 162. Für eine weitere, eher versteckte Kleist-Reflexion in Bellmers Fotocollage *Tenir au frais* vgl. Hazel Donkin: The Ties that Bind Hans Bellmer's *Tenir au Frais* to Heinrich von Kleist, in: History of Photography 36 (2012), H. 4, S. 414–421.

<sup>62</sup> Heinrich von Kleist: *Les marionnettes*, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969. Exemplar 125, Sammlung Kleist-Museum in Frankfurt (Oder).

bögen (Abb. 1). Kleists kurzer Text erstreckt sich über mehrere Bögen aus schwerem Büttenpapier und wird begleitet von elf zweifarbig kolorierten Kupferstichen, die mehr Raum auf den einzelnen Bögen einnehmen als der Text und dem Band zusätzlich separat auf Japanpapier beiliegen. Getreu Hans Bellmers Hauptsujet zeigen die Graphiken gelenkpuppenhafte Figuren, deren auffällig kreatürliche Glieder sich multipliziert und zu kopflosen, unnatürlich defragmentierten Körpergebilden vertauscht und verbunden haben. Mal statisch, mal als Bewegungsstudie befinden sie sich in einem meistens abstrakten, geometrisch gegliederten Raum. Nur schwerlich sind in ihnen, entgegen dem pointierten Titel, Marionetten zu erkennen, wenn man Kleists Text(ur) nicht rein assoziativ als abgetrennte Fäden verstehen will. Im Zentrum der Bilder stehen Extremitäten und Kugelgelenke, die farblich hervorgehoben sind (Abb. 2). Einige Glieder- und Gelenkskulpturen wirken geschlechtslos, andere sind hingegen sexuell weiblich konnotiert. In zwei der Graphiken bilden Ovale, leicht als Vulven wahrnehmbar, das markante, rosa und violett akzentuierte Dekor. In zwei weiteren sind Schenkel und Becken in lasziven Posen gestaltet, sodass Bellmers polarisierende „Choreographie des Begehrens“ auch in diesem Projekt offen zutage tritt.<sup>63</sup>



Abb. 1: Heinrich von Kleist: *Les marionnettes*, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969, S. 50 f. Photo: Christin Krüger.

<sup>63</sup> Verena Kuni: Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus, in: Müller-Tamm / Sykora (Hg.): *Puppen Körper Automaten*, S. 176–199, S. 189. Zur Kontroverse um Bellmer vgl. u. a. Sigrid Weigel: Hans Bellmer *Unica* Zürich. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären, in: dies. / Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin / Hamburg: Argument-Verlag 1987, S. 187–230; Sigrid Schade: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer 1987, S. 239–260.

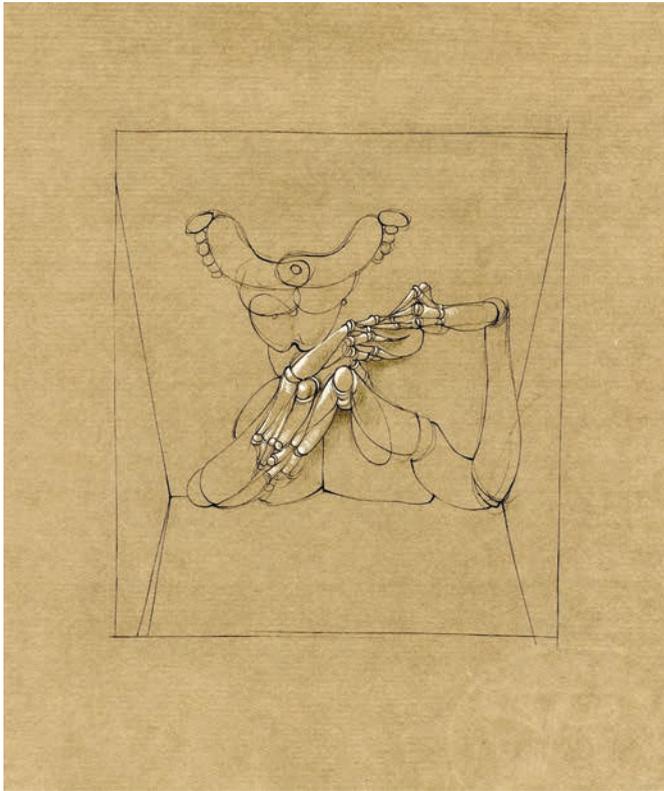


Abb. 2: Hans Bellmer: *Les marionnettes*, Nr. 2 [S. 9]. Photo: Kleist-Museum, Frankfurt (Oder).

Zu Recht hat man dem Puppenkonstrukteur in seiner Fixierung auf mädchenhafte Körper vorgeworfen, dass er mit seinem plastischen Werk das weibliche Geschlecht als seelen- und willenlos objektifiziert, prostituiert und seiner männlichen (Gewalt-)Phantasie unterwirft.<sup>64</sup> Wie oben beschrieben, zeugen in den Kleist-Radierungen vergleichsweise wenige Darstellungen von jener problematischen Zurschaustellung weiblicher Sexualität. Ohnedies scheint der Künstler mit *Les marionnettes* bewusst die Reflexion über das Machtverhältnis zwischen puppenführendem Subjekt und Puppenobjekt, die auch im „Marionettentheater“-Dialog zentral ist, zu provozieren oder gar – vermittelt über Kleist – die Überlegenheit seiner Puppen zu betuern. Dort, wo sich ‚Frauenschenkel‘ stripteaseartig räkeln, kann man sie als heteronormativen Gegenangriff auf die oftmals homoerotisch interpretierten Szenen im „Marionetten-

<sup>64</sup> Vgl. Kuni: *Pygmalion*, S. 189 f.

theater“ lesen.<sup>65</sup> Angesichts von ‚Illustrationen‘, die die Geschlechtsidentität der entgrenzten Figuren verunklaren, lässt sich dem Zyklus aber auch eine Erotik des Ungeschlechtlichen oder Androgynen zuschreiben, die ihrerseits auf den bei Kleist klammheimlich stattfindenden Genderwechsel von feminin kodierter Marionette / Puppe zum Gliedermann reagiert. Hans Bellmer selbst zeigte sich in seinem Schaffen in *L'anatomie de l'image* (dt. *Die Anatomie des Bildes*, 1962) vom Körpermodell des Hermaphroditismus ausdrücklich beeindruckt.<sup>66</sup> Entsprechend stellt Peter Gorsen in seiner Behandlung von *Les marionnettes* Bellmers „panerotischen Idealismus des vollkommen hermaphroditischen Menschen“ heraus und parallelisiert das surrealistische Transzendieren des Geschlechtlichen affirmativ mit Heinrich von Kleists Utopie eines die Differenzen (wieder) vereinigenden Körpers.<sup>67</sup>

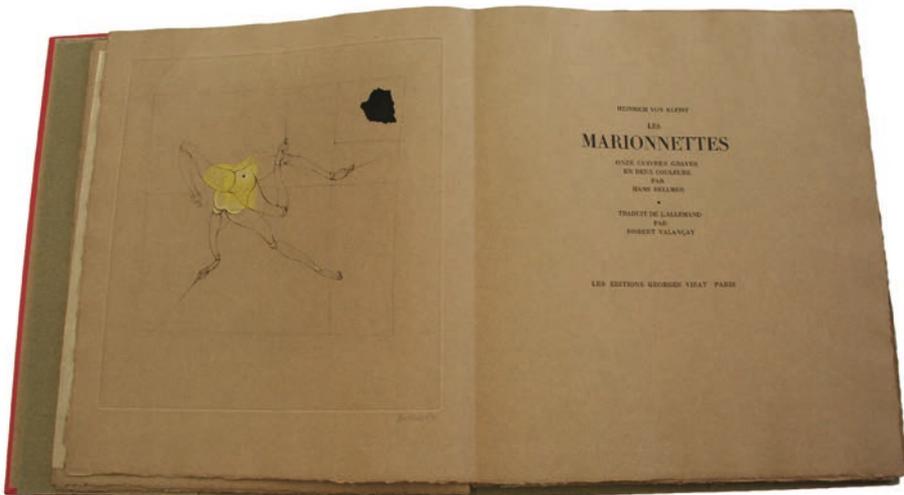


Abb. 3: Hans Bellmer: *Les marionnettes*, Nr. 1 [S. 4]. Photo: Christin Krüger.

Jenseits von Bellmers umstrittenen Geschlechterkonstruktionen führt das Buch *Les marionnettes* grundsätzlich die Verführungs- und Innovationskraft des zwischen menschlich und puppenhaft changierenden Leibes vor Augen. Die Graphiken erzählen von einer Expressivität

<sup>65</sup> Vgl. zur homoerotischen Lesart u. a. Gail K. Hart: *Anmut's Gender: The „Marionettentheater“ and Kleist's Revision of „Anmut und Würde“*, in: *Women in German Yearbook* 10 (1995), S. 83–95.

<sup>66</sup> Vgl. Hans Bellmer: *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes*, in: ders.: *Die Puppe*, übers. von Alexander Koval, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1976, S. 73–114, S. 90 ff.

<sup>67</sup> Peter Gorsen: *Jenseits der Anatomie. Marionette und Übermensch im Werk von Hans Bellmer und Heinrich von Kleist*, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 14 (2003), S. 123–142, S. 131.

des Körpers, die schon im „Marionettentheater“ die graziöse Darstellung durchkreuzte. So eröffnet Bellmer den Text mit einem schwebenden Kugel-Bauch-Gelenk, an dem mindestens drei Ellenbogen rotieren, und signalisiert damit unweigerlich, dass er die von Kleists Tänzer beklagte erotische Exzentrizität eines „jeune F...“ keinesfalls verschwinden machen will (Abb. 3).<sup>68</sup> Der Band setzt die kokett-bizarre Körperlichkeit der Puppenmenschen demonstrativ in Szene und redet mithin auch der medienästhetischen Vorstellung einer ‚transparenten‘ Gliederpuppe zuwider, welche von Schiller aus auch noch in Max Frischs Überlegungen mitklingt.<sup>69</sup> Geradezu emanzipativ feiert *Les marionnettes* die aufdringliche Sinnlichkeit und Materialität der Glieder, die darin fraglos als „representative[s] of dream and desire“ fungieren und, ähnlich wie schon bei Kleist, die Ästhetik der Anmut verabschieden.<sup>70</sup> Dies schlägt sich letztlich auch in dem wuchtigen Buchartefakt nieder. Es ist unter den vielen illustrierten „Marionettentheater“-Ausgaben das größte und schwerste und drückt daher das ganze Gegenteil von ‚Antigravität‘ aus. Konfrontiert mit einem Stapel von luxuriösen, teilweise sogar unbedruckten Papierbögen gleicht das Lesen eher einem bedächtigen Seiten-*Legen*, bei dem man stets das Risiko eingeht, die nicht gebundenen Buchglieder in Unordnung zu bringen. Das für Kleists Text zentrale Thema der Bewegung spinnt sich folglich auch in der physischen Handhabung von *Les marionnettes* fort, das als eine Art Loseblattsammlung potenziell beweglich bleibt.

Ein Blick in die Buchmappe, genauer gesagt in die französische Übersetzung, hält allerdings noch eine weitere Einsicht bereit, welche am Ende abermals vergegenwärtigt, dass die Gliederpuppe eine enge, zumindest sinnbildliche Verbindung zu sprachlichen Artikulationsformen unterhält. Denn Robert Valançay übersetzt Kleists „mechanischen Gliedermann“ als „mannequin articulé“ und folgt damit der ihm sicherlich bekannten Erstübersetzung *Essai sur les marionnettes*, die der Typograph und Verleger surrealistischer Literatur Guy Lévis Mano bereits dreißig Jahre zuvor als kleine Broschur publizierte.<sup>71</sup> Wohl um dem Missverständnis zu entgehen, dass es sich um eine automatisch betriebene Gliederpuppe, „un mannequin mécanique“, handeln könnte, findet man in beiden Übersetzungen das „mannequin articulé“, also das handwerklich-technisch, *künstlich* „gegliederte (Glieder)Männchen“. Doch auch hiermit ist die Fehllektüre wahrlich nicht gebannt, weil anders als im Deutschen die Durchdringung von anatomischer und sprachlicher Semantik in „articulé“ stärker präsent bleibt. Im Französischen teilen sich Gelenk und sprachliche Artikulation ein Wort, was sich im Text dann auch

<sup>68</sup> Kleist, Marionettentheater, S. 318; Kleist: *Les marionnettes*, S. 31.

<sup>69</sup> Siehe zu Schiller hier bereits ausführlich Anm. 8.

<sup>70</sup> Renée Riese Hubert: *Surrealism and the Book*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988, S. 154. Vgl. auch Gorsen: *Jenseits der Anatomie*, S. 130–134.

<sup>71</sup> Kleist: *Les marionnettes*, S. 36. Vgl. Heinrich von Kleist: *Essai sur les marionnettes*, übers. von Flora Klee-Palyi und Fernand Marc, Paris: GLM 1937 [unpaginiert, S. 12].

bei der Stelle „(wegen der Gelenke)“ / „(en raison des articulations)“ zeigt.<sup>72</sup> Kleists mechanisch zusammengesetzter, aber durchaus vom Automatismus träumender „Gliedermann“ liest sich somit in der Übersetzung als „artikulierte“, als eine in Worte gefasste Gliederpuppe.

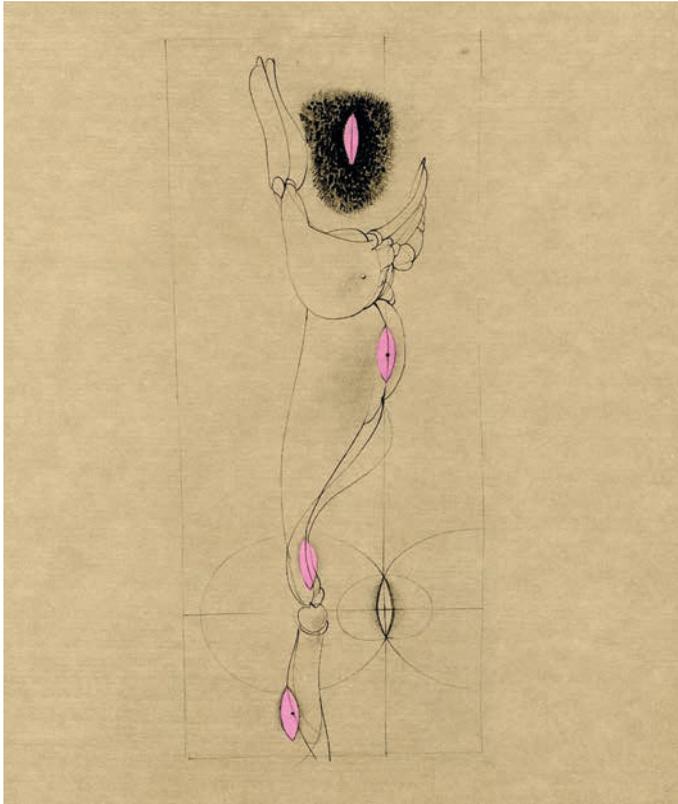


Abb. 4: Hans Bellmer: Les marionnettes, Nr. 5 [S. 23]. Photo: Kleist-Museum, Frankfurt (Oder).

Die Mehrdeutigkeit dürfte ganz in Bellmers Sinn gewesen sein, wenn man an eine seiner meist-zitierten Aussagen denkt: „Der Körper, er gleicht einem Satz –, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“<sup>73</sup> Bellmer verstand die Ästhetik seiner Gelenkpuppen explizit als anagrammatisch. Für ihn kam das Schreiben eines Anagramms dem Zeichnen und Bauen des Puppenkörpers gleich. „Ich denke“, schreibt er in der *Anatomie des Bildes*, „daß

---

<sup>72</sup> Kleist: Les marionnettes, S. 17.

<sup>73</sup> Bellmer: Kleine Anatomie, S. 95.

die verschiedenen Ausdrucks-Kategorien: Körperhaltung, Bewegung, Geste, Handlung, Ton, Wort, Graphisches, Gegenstandsgestaltung ... aus ein und demselben Mechanismus heraus geboren werden, daß ihre Entstehung eine gleiche Struktur aufweist.“<sup>74</sup> Für den psychoanalytisch inspirierten Bildhauer, Graphiker, Photographen und Dichter von Anagrammen bedeutet dies, dass die verrenkt-gelenkigen Puppenkörpergebilde ebenso wie seine Anagramm-Poesie ein Unbewusstes verkörpern, *artikulieren*, das verdrängtes Wissen hervorreibt und neue Sinnordnungen erschließt. Es liegt für ihn demnach kein Widerspruch darin, den (Puppen-)Körper als Sprache und die Sprache als (Puppen-)Körper aufzufassen. Beide basieren ihm zufolge auf demselben beweglich-artikulatorischen und damit anagrammatisch-kreativen Prinzip, wodurch er die von Saussure implizit begonnene Arbeit über den phänomenologischen sowie literaturtheoretischen Erkenntnisgehalt der Gliederpuppe fortführt.<sup>75</sup>

„[G]estures and movement are intimately linked to language“, konstatiert auch die Literaturwissenschaftlerin Renée Riese Hubert in Bezug auf *Les marionnettes*.<sup>76</sup> Bellmer forciert diesen Zusammenhang anhand von elliptischen Grundformen, die er seinen (de)kompositionierten Gebeinen mal vorder-, mal hintergründig beigibt.<sup>77</sup> So markieren in zwei Zeichnungen die zartrosa Ovale eben nicht nur Schamlippen, sondern überdies Münder, welche die Glieder buchstäblich zum Sprechen bringen (Abb. 4). Im künstlerischen Denken von Hans Bellmer ist eine derartige Überblendung von Körperteilen und Organen konstitutiv. Aus gutem Grund sieht Hubert deswegen in den von Schenkeln umspielten ‚Öffnungen‘ einen „meeting point between writer and painter“.<sup>78</sup>

Nach Huberts Anregung lassen sich die graphischen (Dis-)Artikulationen erst recht nicht mehr losgelöst von den literarischen (Dis-)Artikulationen Kleists betrachten. Die surrealen, zuerst unverbunden wirkenden Bilder des Malers bekennen bei näherem Hinsehen ihre Bezo-genheit auf „Über das Marionettentheater“. Indem sich die anthropomorphen Gelenk-Glieder-Phantasien als dem Medium Sprache affin präsentieren, sich als im wahrsten Sinne *sprechende* gebärden, fragen sie gleichzeitig nach der Beschaffenheit von Kleists Marionette. Hans Bellmer hat in seiner Auseinandersetzung mit dem „Marionettentheater“ praktisch *avant la lettre* die Textualität des Kleist’schen Gliedermanns betont. Er vereinnahmt den Essay nicht nur als poetisches Beiwerk für seine eigene ‚Artikulationskunst‘ und puppenästhetische Programmatik.

<sup>74</sup> Ebd., S. 73.

<sup>75</sup> Vgl. auch Rath: Gliederpuppe, S. 542–547. Anders als Saussure verfolgt Bellmer allerdings einen engeren, das heißt dezidiert buchstabenspielerischen Begriff des Anagramms. Eines seiner Anagramme lautet beispielsweise: „Im letzten Ei Rest vom Ohr / Violetter Zenith-Sommer“. Bellmer: Kleine Anatomie, S. 97.

<sup>76</sup> Hubert: Surrealism and the Book, S. 162.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

<sup>78</sup> Ebd.

Vielmehr bereitet er mit *Les marionnettes* eine dekonstruktive Relektüre des Textes vor. Seine sinnlich aufgeladenen, materialüberschüssigen Figurationen insinuieren, dass die Puppe in Heinrich von Kleists Schrift mitnichten aus ‚bravem Holz‘ besteht.

Kleist, Saussure, Bellmer – bei ihnen allen erfährt die Gliederpuppe als erkenntnistheoretische Figur Prominenz, um literarischen Prozessen und dichterischen Verfahrensweisen Plastizität zu verleihen. Während Kleists Schreiben in der Folge poststrukturalistischer Ansätze dazu einlädt, es mit dem toten, tanzenden Marionettenkörper in eins zu setzen und zu erläutern, berufen sich Ferdinand de Saussure und Hans Bellmer ein Jahrhundert nach „Über das Marionettentheater“ ausdrücklich auf das Modell der Puppe für eine ganz spezielle sprachspielerische Erscheinungsform. Das Anagrammatische lauert bei ihnen – einmal als produktionsästhetische Regel (Saussure), einmal als vorrationale Innovationskraft (Bellmer) – unterhalb der Texte und erhält in ihren theoretischen wie künstlerischen Studien als ‚Gelenkpuppe‘ Kontur. Dabei unterscheidet sich der konzeptuelle Einsatz des Mannequins bei Saussure und Bellmer maßgeblich darin, dass Ersterer damit nicht die Demontage, sondern die festigende Montage von Bedeutung im Auge hat. Wo immer es auf die Gleichsetzung von Puppe und Sprache hinausläuft, erweist sich das Versprechen auf eine stabile Bedeutung jedoch als problematisch. In Kleists, Saussures und Bellmers Arbeiten wird die Gliederpuppe zum Symptom eines modernen, lustbetonten Umgangs mit literarischen Texten, denen ein dynamisches und nicht selten destruktives Eigenleben zukommt.

## Bibliographie

- Allemann, Beda: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 50–65.
- Beil, Ulrich Johannes: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ als Schiller-réécriture, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 75–99.
- Bellmer, Hans: Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes, in: ders.: Die Puppe, übers. von Alexander Koval, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1976, S. 73–114.
- Buss, Mareike / Jost, Jörg: Die Schrift als Gewebe und als Körper. Eine metaphorologische Skizze, in: Birk, Elisabeth / Schneider, Jan Georg (Hg.): Philosophie der Schrift, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 169–181.
- De Man, Paul: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Allegorien des Lesens, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 205–233.
- Derrida, Jacques: Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016.
- Donkin, Hazel: The Ties that Bind Hans Bellmer’s *Tenir au Frais* to Heinrich von Kleist, in: History of Photography 36 (2012), H. 4, S. 414–421.

- Dröse, Astrid: Journalpoetische Konstellationen. Kleist, Körner, Schiller, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 189–203.
- Du Marsais, César Chesneau: Articulé, in: Diderot, Denis / d'Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Band 1, Paris: Briasson et al. 1751, S. 739.
- Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 200–218.
- Frisch, Max: Über Marionetten, in: ders.: Tagebuch 1946–1949, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 135–138.
- Garber, Marjorie: Out of Joint, in: Hillman, David / Mazzio, Carla (Hg.): The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, New York / London: Routledge 1997, S. 23–51.
- Gorsen, Peter: Jenseits der Anatomie. Marionette und Übermensch im Werk von Hans Bellmer und Heinrich von Kleist, in: Heilbronner Kleist-Blätter 14 (2003), S. 123–142.
- Hart, Gail K.: *Anmut's Gender: The „Marionettentheater“ and Kleist's Revision of „Anmut und Würde“*, in: Women in German Yearbook 10 (1995), S. 83–95.
- Haverkamp, Anselm: Anagramm, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 133–153.
- Hubert, Renée Riese: Surrealism and the Book, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988.
- Kasper, Judith: Vom Ausschneiden und Einsammeln der Buchstaben. Saussures Anagramm-Studien und Freuds Fehlleistungen, in: Schmidt, Sarah (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns, München: Fink 2016, S. 163–179.
- Klausnitzer, Ralf: „(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)“. Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist, in: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion, Bern: Lang 2012, S. 203–238.
- Kleist, Heinrich von: Essai sur les marionnettes, übers. von Flora Klee-Palyi und Fernand Marc, Paris: GLM 1937.
- : Les marionnettes, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969.
- : Über das Marionettentheater, in: ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Band II/7, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1997, S. 317–331.
- Kruschkova, Krassimira: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart, in: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 183–194.
- Kuni, Verena: Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 176–199.
- Luckner, Andreas: Rhythmus und Schwere: Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists *Über das Marionettentheater*, in: Nerurkar, Michael (Hg.): Kleists „Über das Marionettentheater“. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien, Bielefeld: transcript 2013, S. 207–224.

- Müller-Salget, Klaus: Kommentar zu *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 1119–1124.
- Niklas, Stefan: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren, in: ders. / Roussel, Martin (Hg.): *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, München: Fink 2013, S. 15–34.
- o. A.: „mannequin“, in: Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin> (11.02.2023).
- Perthen, Christine: *Marionette und Mensch. Arbeiten zu Heinrich von Kleist*, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum 2002.
- Rath, Markus: *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin / Boston: de Gruyter 2016.
- Robinet, Jayrôme C.: ‚Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‘ alias ‚Das queere Leben der Anagramme‘, in: Bartelmus, Martin / Nebrig, Alexander (Hg.): *Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift*, Bielefeld: transcript 2022, S. 103–125.
- Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer 1987, S. 239–260.
- Schiller, Friedrich: Über das gegenwärtige teutsche Theater, in: ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Band 5, München / Wien: Hanser 2004, S. 811–818.
- Schneider, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: *Kleist-Jahrbuch 1998*, S. 153–175.
- Starobinski, Jean: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, in: *Mercure de France* 350 (1964), S. 243–262.
- : *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971.
- : *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, übers. von Henriette Beese, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1980.
- Tawada, Yoko: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen: Konkursbuch 2000.
- Webb, Peter: *Hans Bellmer*, London / Melbourne / New York: Quartet Books 1985.
- Weigel, Alexander: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* (2000), S. 21–114.
- Weigel, Sigrid: Hans Bellmer Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären, in: dies. / Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin / Hamburg: Argument-Verlag 1987, S. 187–230.
- Wilczek, Markus: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.
- Wild, Christopher J.: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: *Kleist-Jahrbuch 2002*, S. 109–141.

- Wild, Cornelia: Anagramm (Ferdinand de Saussure), in: dies. / Kasper, Judith (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, München: Fink 2015, S. 130–135.
- Wilk-Mincu, Barbara: Heinrich von Kleist in der bildenden Kunst 1801–2000. Catalogue raisonné, Band I/1, Niederstetten: Günther Emigs Literatur-Betrieb 2019.
- Wunderli, Peter: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur, Tübingen: Niemeyer 1972.
- Zürn, Unica: Heft ‚Crécý‘, in: dies.: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 5, Berlin: Brinkmann & Bose 1989, S. 5–57.
- : Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 6, Berlin: Brinkmann & Bose 2001.