

Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry. TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild

GÜNTHER HEEG

Durch Tanz Wissen

Wo gegenwärtig von Wissenskulturen die Rede ist, geht es nicht um Schätze, die sich kognitiv und rational aneignen und gewinnen ließen, sondern stets um ein ›anderes Wissen‹, das sich in künstlerisch-kulturellen Praktiken und Medien des Ausdrucks und der Kommunikation manifestiert. Dem Versuch, sich diesem Wissen beschreibend zu nähern, stehen seit dem 18. Jahrhundert, als die ›Gestensprache‹ zur natürlichen und universellen Sprache ausgerufen wurde, zwei Gefahren im Weg: die der Rationalisierung des Transrationalen einerseits und seiner Romantisierung und Essentialisierung andererseits. Mit ihnen hat sich jedes Konzept von Körperwissen heute auseinanderzusetzen. Was dabei auf die ›Sprache‹ der Gesten zutrifft, gilt in gesteigertem Maße für den Tanz – im 18. wie im 21. Jahrhundert. Das Wissen, das im Tanz gesucht wird, ist keines, das sich sagen ließe. So lautet der romantische Topos, der die Bewegung und Artikulation des stummen Körpers als ›Eigentliches‹ in Gegensatz bringt zu Sprache und diskursivem Sinn. Übersehen wird dabei, dass der tanzende Körper kein unbeschriebenes Blatt ist, sondern beschrieben von den Diskursen der poetischen Sprache, der Geste, des Bildes und der Bewegung, die das Zusammenspiel der Medien artikulieren, die den Tanz ausmachen. Und dennoch geht der tanzende Körper nicht in den Diskursen auf. Was jenseits der Regeln der Diskurse singulär an ihm ist, lässt sich nicht wissen im klassischen Sinn, sondern erfahren: als Zwischenraum- und Differenz Erfahrung der darin beteiligten Medien, d.h. als Erfahrung von Intermedialität (zur Theorie der Intermedialität vgl. Heeg 2004a; Heeg 2004b). Das Wissen, das im Tanz gesucht wird, teilt sich mit in TanzErfahrung, die die Schichten der Diskurse von Geste, Bild und Bewegung durchquert. In vier Angängen soll hier den Spuren der intermedialen Auseinandersetzung von Sprache, Bild, Geste und Bewegung nachgegangen werden: am Gründungsmythos der Malerei, an den Aporien

von Noverres *ballet en action* im 18. Jahrhundert, an der Adaption von Sarah Kanes 4.48 *Psychosis* durch die Choreographin und Regisseurin Wanda Golonka und an Laurent Chétouanes *Studie I* zu *Bildbeschreibung* von Heiner Müller.

Dibutade, die Erfindung der Malerei und die Enteignung der Bewegung

Eine Trennung ist, der Legende zufolge, der Anlass für die Erfindung der Malerei. Um dem Untragbaren einer durch Trennung unterbrochenen, durch Trennung bedrohten Gemeinschaft mit ihrem Geliebten zu entgehen, habe Dibutade, die Tochter eines korinthischen Töpfers, den Schlagschatten ihres Geliebten an der Wand umrissen und die umrandete Fläche schwarz ausgefüllt, um so den Entschwindenden – als Bild – für immer bei sich festzuhalten (Plinius berichtet darüber im 35. Buch seiner »*Historia naturalis*«, vgl. Wille 1960). Schon die Ursprungserzählung der Bildwerdung, die uns durch Plinius überliefert ist, eröffnet den Schauplatz der Abtrennung von Bild und Bewegung: Die hastige, schmerzzerregte Geste der Dibutade erstarrt im Schattenriss einer anderen Gestalt, die dem Entsetzen entsprungene Bewegung geht im vollendeten Bild-Werk unter. Mit der Trennung der Darstellung vom Dargestellten geht die Ausgrenzung des Entsetzens einher, das das Bild hervorgebracht hat. Die umrissene Fläche des Bildes verstellt gleichsam die Lücke, die sich durch die Abwesenheit des Geliebten aufgetan hat. Die Fähigkeit der Repräsentation, der Vergegenwärtigung und Verlebendigung des Abwesenden im und durch das Bild, von der die Zurückgelassene doch zehren soll, wird erkaufte mit der Mortifikation des Lebendigen: des nicht festhaltbaren Geliebten, des Schmerzes der Dibutade. Mortifikation erst macht den Geliebten zum Bild und die Liebende zu seiner Betrachterin. Heiner Müller: »Der Maler hält den Moment vor dem Verschwinden/fest, die kalte Sekunde, wenn der Körper zum/Farbton schrumpft, den letzten Atem, von/Malschichten wie vom Vergessen erstickt.« (Müller 1998: 309)

Gleich dreifach objektiviert sich im Gründungsmythos der Malerei die lebendige Bewegung – Affekt, Emotion, Aktion – im toten Artefakt: Die Züge des entschwindenden Geliebten werden für immer im Bild fixiert, der Schmerz der Dibutade sublimiert sich zur Einfühlung der Betrachterin in die Imago ihrer Begierde, die blitzhafte Bewegung der Geliebten gerinnt in der fertigen Kontur der Künstlerin. Bildwerdung versetzt das Zusammenspiel und den Austausch von Beteiligten in die Distanz zwischen dem Kunstwerk und seinem Betrachter. Im Bild werden die ehemaligen Teilnehmer eines Geschehens ihrer eigenen Bewegung enteignet. Nur über die kalkulierte emotionale Wirkung der im »prägnanten Augenblick« des Bildes verdichteten Handlung kehrt die Bewegung zu denen zurück, die sie ursprünglich heimgesucht, die sie »in Bewegung gesetzt« hat. Die Avantgardegeschichte der bildenden Künste des 20. Jahrhunderts ist – vom *action painting* über Installation und *environment* bis zur interaktiven Videokunst – die Kette der

Versuche, dem Betrachter (wie dem Künstler) die enteignete Bewegung zurückzugeben, aus Zuschauern und künstlerischen Produzenten Teilnehmer einer Situation, Zeugen einer geteilten Bewegung zu machen.

Jean Georges Noverre oder der intermediale Traum vom Tanz der Bilder

»Ein Ballett ist ein Gemälde: die Bühne ist das Tuch; die mechanischen Bewegungen der Figuranten sind die Farben; ihre Physiognomie ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Pinsel; die Verknüpfung und die Lebhaftigkeit der Szenen, die Wahl der Musik, die Auszierung und das Kostüm, machen das Kolorit aus; und der Kompositeur ist der Mahler.« (Noverre 1977: 3)

Gleich im ersten seiner 1769 auf Deutsch erschienenen »*Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*« erhebt der selbsternannte Reformator des höfischen Balletts und Propagandist des *ballet en action*, Jean Georges Noverre, die Malerei zur Leitkunst für die Choreographie. »Die Ballettmeister«, so rät Noverre, »sollten die Meisterstücke der größten Maler zu Rate ziehen.« (Ebd.: 7) In den leidenschaftlich bewegten dramatischen Interaktionen der Historienmalerei, in ihrer Komposition der Personenkonstellation und der Gruppierungen entdeckt Noverre ein mediales Vorbild, das den Tanz aus der strengen Symmetrie des *ballet de cour* befreien soll. Nicht mehr der Repräsentation der höfischen Ordnung soll der Körper des Tänzers dienen, sondern dem psychischen Ausdruck einer dramatischen Handlung, deren Gang der pantomimisch geschulte Tänzer mit allen Nuancen und Abstufungsmöglichkeiten der körperlichen Artikulation folgt.

Beide Künste, Tanz und Malerei, verbindet dabei die Faszination des Stummen. Gerade weil dem Tanz und dem Gemälde die Sprache fehlt, eilt ihnen im 18. Jahrhundert der Ruf voraus, sie seien in ganz besonderer Weise befähigt, das Unsagbare, von der Sprache Uneinholbare, zum Ausdruck zu bringen. Den stummen pantomimischen Gesten im Tanz und auf den gemalten Bildern sei es gegeben, Herz und Gemüt der Zuschauer unmittelbar zu ergreifen und zu bewegen. Die Sprache lügt, der stumme Körper (im Tanz, in der Malerei, in der schauspielerischen Pantomime) spricht die Wahrheit – das ist die Überzeugung von Noverres Zeitgenossen, von der sich viel in den Manifesten der Avantgarden bis in unsere Tage erhalten hat.

Die vermeintliche Wahrheit des stummen Körpers ist eine gängige Variante der Ideologie der Unmittelbarkeit. Denn als bildhafte Gestalt – der einzigen greif- und darstellbaren Form seines Erscheinens – ist der Körper bereits mit (sprachlicher) Bedeutung aufgeladen und erfüllt. Die Gestalt ist das bedeutende Bild des Körpers und damit das entscheidende Bindeglied im intermedialen Zusammenspiel von Tanz und Malerei. Die Gemälde oder *tableaux* auf der Szene des Noverre'schen Handlungsballetts »sprechen« von dem, was die Handlung bewegt, vermöge der Anordnung aller Einzelteile des Körpers und der einzelnen Körper untereinander zu einer Gesamtge-

stalt, deren Sinn sich allein über die Komposition erschließt. Auf der Strecke bleibt bei dieser Sprachwerdung des Tanzkörpers im Medium des *tableau* aber gerade das Sprach- und Ausdruckslose, das sich der verkörpernden Darstellung entzieht. So sehr jede körperliche Artikulation und Wahrnehmung der Bild-Gestalt bedarf, um als Ausdruck erkannt werden zu können, so sehr verflüchtigt sich in der Bild-Gestalt des Ausdrucks dessen Ursprung »aus Druck«. Die aporetische Spannung zwischen der spontanen und undarstellbaren körperlichen Motilität und Expression und der bedeutenden körperlichen Gestalt prägt nicht nur das Bewegungs- und Gestenrepertoire des Ausdruckstanzes, sie ließe sich in der Gegenwart auch am »Kampf der Linien« beobachten: zwischen einem eher bilderverliebten Tanztheater, wie es Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik oder Brigitta Trommler choreographieren, und einer Dekonstruktion des Körper-Bildes und der »tänzerischen« Artikulation des abwesenden Körpers, für die etwa die Arbeiten von Xavier LeRoy, Jérôme Bell und Meg Stuart stehen.

Noverres intermedialem Wunsch nach einer bedeutsamen Ordnung der tänzerischen Bewegung im und durch das Bild entspricht im 18. Jahrhundert das pygmalionische Verlangen nach einer Belebung der Kunstwerke. Als *tableau vivant* – auf der Bühne wie zur Unterhaltung als Gesellschaftsspiel – soll das Bild lebendig werden, mehr noch: Das Bild soll sich bewegen. Das ideale Theaterstück denkt man sich als eine ununterbrochene Folge von Gemälden, Noverre konzipiert sein Handlungsballett als einen unaufhörlichen Tanz der Bilder. Die Bewegungskünste des Tanzes und des Theaters sollen der Malerei zu Hilfe kommen und dem im Bild Mortifizierten den Anschein von Leben verleihen. Weil dabei die enteignete ursprüngliche Bewegung nicht an die Beteiligten zurückgegeben wird, weil der verdinglichte Status des Bild-Werks unangetastet bleibt, gerät die schauspielerische oder tänzerische Bewegung, die das Bild verlebendigen soll, selbst in den Bann des Todes. Die *tableaux vivants* sind *tableaux des morts*, die Leben vorspiegeln. Der fromme Wunsch, das erstarrte, abgetötete Leben möge dennoch lebendig sein, ist der tiefste Antrieb für die fortdauernden Anstrengungen, die bildenden und die transitorischen Künste miteinander zu verschmelzen und die Dauer des Gemäldes mit dem bewegten Körper zu synchronisieren. Im kontinuierlichen Strom der bewegten Bilder im Hollywoodkino des »unsichtbaren Schnitts« erfüllt sich die Illusion des »lebendigen Toten«. Wer dessen Zombies nicht verfallen, wer der Illusion nicht erliegen will, muss beginnen, den Vorhang zu öffnen, der das Bild von der Bewegung trennt.

Sarah Kane oder die ausgesetzte Bewegung

Die italienische Bühne, auch Guckkastenbühne genannt, ist weit mehr als eine historische Theaterkonvention. Sie ist das anthropologische Modell der Episteme der Aufklärung, die anschauliche Vorstellung unserer Wahrnehmung und unseres (konstruierenden) Blicks auf die Welt. Konstitutiv für diese Weise der Weltwahrnehmung und Konstruktion von Wirklichkeit

ist die Trennung des Bewusstseins und seines zentralen Organs, des Auges, von der Lebenswelt, in deren Bewegung es unabdingbar verstrickt ist. Die Anstrengung, sich davon loszureißen und demgegenüber einen festen Standpunkt und Distanz zu gewinnen, spaltet das Subjekt. Dem erkennenden Bewusstsein werden die Bewegungen seines Leibes und die, die ihn mit der Lebenswelt verbinden, zum Objekt, zum Bild einer Szene, die es nur noch von außen beurteilen kann und in die es sich einfühlen muss wie in eine fremde Welt. Von dieser Spaltung des Subjekts zeugt nach Roland Barthes die Anordnung des Guckkastentheaters: »auf der einen Seite, in einem Licht, das er zu ignorieren vorgibt, der Schauspieler, d.h. Geste und Sprache; auf der anderen, im Dunkeln, das Publikum, d.h. das Bewußtsein« (Barthes 1981: 84). Dass dem Bewusstsein seine Abspaltung von der Bewegtheit seines Körpers und seiner Sprache ›schleierhaft‹ bleibt, dafür steht als Zeichen der Vorhang, der die grundsätzliche Trennung des Auseinandergerissenen behauptet. Das isolierte Bewusstsein und der Vorhang/Vorgang der Verschleierung bilden ein Ganzes.

In Sarah Kanes letztem, 2000 postum uraufgeführten, für das Theater geschriebenen Text, 4.48 *Psychose*, wird das Bewusstsein aus dem abgedunkelten Zuschauerraum ins Licht der Szene versetzt und das voneinander Getrennte in seiner Zerrissenheit ausgestellt. So wie in der klinischen Psychose die Grenzen zwischen Innen und Außen, Ich und Umwelt verschwimmen, so sind auch in Kanes Text die Grenzen zwischen möglichen Figuren, innerem und äußerem Geschehen, zwischen »Täter. Opfer. Zuschauer« in die Schwebe gebracht. 4.48 *Psychose* exponiert die qualvolle Auseinandersetzung des Bewusstseins mit dem, wovon es sich im Verlauf der Zivilisationsgeschichte getrennt hat, als ›gegenstrebige Fügung‹ von Instanzen, Stimmen und Rhythmen in einem Text/Körper. Das psychotische Bewusstsein erinnert ein Dasein, welches das sich autonom dünkende mit seiner Abspaltung vom Körper verdrängt hat:

Ein stabilisiertes Bewusstsein thront in einem abgedunkelten Festsaal nahe der Deckenwand eines Geistes dessen Boden schwankt wie zehntausend Kakerlaken wenn ein Lichtstrahl eindringt während alle Gedanken zusammenschießen für einen Moment im Einklang Körper nicht länger mehr ausgegrenzt während Kakerlaken eine Wahrheit umschließen die keiner je ausspricht. (Kane 2002: 213)

Kanes Text zitiert und revoziert das Theatermodell der Guckkastenbühne und des *tableau* und die darin niedergelegte Haltung des beobachtenden Subjekts gegenüber dem Gegenstand seiner Erkenntnis. »Luke öffnet sich/Starres Licht« (ebd.: 246) – »STARREN SIE MICH NICHT SO AN« (ebd.: 237) – »sieh mich verschwinden/sieh mich/verschwinden/sieh mich/sieh mich/sieh« (ebd.: 251). Selbst zu beobachten und unter Beobachtung zu stehen, kontrollierendes Auge und den Blicken der anderen ausgeliefert zu sein – das sind die Pole, zwischen denen das ›Ich‹ ausgespannt ist, von der Zerreißung bedroht. Sich selbst, sein eigenes Sehen, kann es nicht anders

wahrnehmen als im Blick des Anderen: »Wem ich nie begegnete, das bin ich, sie mit dem Gesicht eingenäht in den Saum meines Bewusstseins.« (Ebd.: 252) Solange das Bewusstsein, wie es die Metapher des Saums und des Eingenähtseins nahelegt, gleichsam als Vorhang fungiert, ist dieser Blick auf das fremde Selbst verstellt. »Open the curtain« – »bitte öffnet den Vorhang« (ebd.) ist der letzte Satz von 4.48 *Psychose*.

Eines der eindrucksvollsten Beispiele für die zur Disposition gestellte Trennung von Bewusstsein, Leibraum und Lebenswelt war in der Spielzeit 2000/2001 am Schauspiel Frankfurt zu sehen. Weil es paradigmatisch einen anderen Umgang mit der Polarität von Bewegung und Bild offeriert, sei es hier kurz skizziert. In Wanda Golonkas szenischer Übertragung von Sarah Kanes Text bleibt der eiserne Vorhang zum Zuschauerraum hin geschlossen, die Zuschauer sind auf die Bühne gebracht. Dort sitzen und schwingen sie auf den 100 Schaukeln, die anstelle der Dekoration von den Zügen hängen – kein lebendes Bild, sondern eine Bewegung im Zwischenraum, die Erfahrung zugleich Zuschauer, Mitspieler und Teil eines (Bühnen-)Bildes zu sein. Zwischen ihnen hindurch geht in wechselnden Gängen, ohne mimetisches Spiel den Text hervorstoßend, die Akteurin (Marina Galic) mit roh abgeschnittenem Haar im roten Fransenkleid (vielleicht die Reste des Vorhangs) und blauen Turnschuhen. Sie ist den Zuschauern zum Greifen nah und doch unfassbar von ihnen getrennt. Anders als die Theateravantgarde der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts weiß Wanda Golonka, dass die Grenze zwischen Zuschauern und Performern, zwischen der lebendigen Bewegung einer geteilten Situation und ihrer Vergegenständlichung im Bild nicht einfach niedergerissen werden kann, es sei denn um den Preis tatsächlicher psychotischer Regression. Aber hinter dem eisernen Vorhang, der Kunst und Leben für immer trennt, finden sich bei Golonka die im anthropologischen Guckkastenmodell getrennten Instanzen des Zuschauens, Handelns und Erleidens gemeinsam der Anschauung aus- und zueinander in Beziehung gesetzt. Wenn der Zuschauer, sich im Rhythmus seiner inneren Bewegtheit drehend und wiegend, im Blick der anderen auf die Darstellerin sein eigenes Starren oder seine Versunkenheit erkennt, wenn er sich hin- und hergerissen fühlt zwischen dem Wunsch, die Hand der Akteurin zu ergreifen, und dem Bedürfnis nach Abgeschiedenheit inmitten der Szene, dann verspürt er etwas zwischen der uneinholbaren ursprünglichen Bewegung (des Schreckens der Dibutade, des Entsetzens der Psychose) und ihrer Erstarrung im Bild: das Schwingen des sich öffnenden Vorhangs, die ausgesetzte Gewalt der Darstellung, die wieder(ge)holte Bewegung.

Abgebrochene Gesten, gescheiterte Mimikry

Laurent Chétouanes *Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller*

In der Suhrkamp-Werkausgabe von Heiner Müller findet sich »Bildbeschreibung« unter Prosa abgelegt. Ein einziger, auf nahezu acht Seiten sich erstreckender, raumgreifender Satz ohne *dramatis personae* und Dialog: ein Stück Literatur, kein Drama. Gleichwohl ein ›Stück‹ Literatur, das »dem Theater Widerstand [...] leisten [soll]. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, ist er für das Theater produktiv.« (Müller 1996: 18). Das reicht über eine Provokation des Theaterbetriebs hinaus. »Bildbeschreibung« kann (auch) gelesen werden als eine poetologische Subversion jenes Bildertheaters, das mit Diderot seinen von ihm nicht gewollten Siegeszug begann, das mit der Theaterpraxis des späten Brecht einen letzten Höhepunkt erlebte, ehe es im Fluss der *moving pictures* des Erzählkinos gleichsam zu sich selbst gefunden hat. Seine Technik: die intermediale Verschmelzung der Künste des Theaters, der Malerei und des Films unter dem Imperativ der wechselseitigen Ergänzung. Sein Antrieb: die Suggestion verlorener Totalität, Vortäuschung der Präsenz der Götter, Metaphysikersatz: »Der Zwang, die Flucht der Bilder als Folge darzustellen, wie tote Falter im Schaukasten, ergibt die Lebenslüge des Zusammenhangs, die Illusion der Bedeutung.« (Müller 1999a: 139f.)

»Bildbeschreibung« erinnert die »abgestorbene(.) dramatische(.) Struktur« (Müller 1999b: 119) der Bildertheaterwelt: die Exposition einer Szene (der Landschaft) und der *dramatis personae* (der Mann, die Frau), die Entfaltung einer äußeren und inneren dramatischen Handlung (der Geschlechtsakt/Mord an der ›Oberfläche‹, die Wanderungen/der Aufstand der Toten im Erdinnern), die Anspielung auf die Anagnorisis (in der Blendung des Mannes) und – im Endspiel der »Versuchstiere« – die Erinnerung an die Katastrophe. Der Text zitiert den unstillbaren Wunsch nach einer linearen und kontinuierlichen An- und Einordnung der unendlich gleitenden Einzelheiten des Lebens und das unabwendbare Bedürfnis, diese Ordnung auf Dauer zu stellen durch den Rahmen des Bildes und den überwachenden Blick des »Auge(s) ALLES GESEHN« – und er setzt diesen Wunsch außer Kraft durch das Medium der Bildbeschreibung.

Die Theaterarbeiten des Regisseurs Laurent Chétouane können als Abarbeitungen an der Gestalt der Kultur-Nation beschrieben werden. Seine Aufführung von *Studie I zu Bildbeschreibung von Heiner Müller* mit dem Tänzer Frank James Willens arbeitet wie Heiner Müllers Text an der Entstellung der Gestalt durch die Trennung der Elemente von Sprache, Körper und Bewegung und ihre anschließende Kristallisation. Als ungeschriebenes Gesetz einer durch Müller mit-inspirierten postdramatischen Theaterästhetik galt bislang, dass der Text keineswegs verkörpert und bebildert werden darf. Laurent Chétouane und Frank James Willens setzen dieses Gesetz aufs Spiel. Zwar wenden auch sie sich mit großer Konzentration dem Sprach/Körper zu, aber nicht mit jener reduktionistischen Ausschließlichkeit, die

Aufführungen dieses Textes ansonsten eigen ist. Die *Studie I* von Chétouane und Willens zeigt Körper – das ist das Irritierende, Spannende und letztlich Großartige dieser Arbeit. Hier wird der Körper nicht stillgestellt, hier spielt er mit. Passage für Passage, Wort für Wort versucht er sich zu artikulieren in Bezug auf den Text. Das mag auf den ersten Blick wie eine Revision des Bilderverbots anmuten. Und ist es doch nicht: Denn nicht Bebilderung, sondern Übersetzung ist das Gesetz, unter dem Chétouanes und Willens Arbeit steht. Nie finden die Gesten ihren Gegenstand, nie sind sie dem adäquat, was sie ausdrücken und worauf sie deuten sollen. Immer verweisen sie nur auf ein Abwesendes, das sie nicht erreichen. Der Geschlechtsakt als ein nervöses Beinwippen, das Rattengesicht der Frau: ein fahriges Verknautschen (oder doch Streicheln) des eigenen Gesichts. Nicht als Verlustanzeige sind diese Gesten, die ihre Bedeutung verfehlen, zu verbuchen. Vielmehr entfalten sie, als verfehlte, unvollkommene Mimikry an den Textsinn, eine eigene, fremde Sinnlichkeit, Schönheit und Dynamik. Dazu trägt bei, dass alle Gesten abgebrochen sind, in ihrer Ausführung unterbrochen von unkontrollierten Bewegungen des Fallens, Einknickens, Umstürzens, Hinfallens, Hochfederns und auf den Boden Aufschlagens. Von Beginn an sind diese Bewegungen skandiert durch einen Rhythmus, der den Körper über den Raum verteilt und einen bewegten Raum/Körper, eine *chora* entstehen lässt. Sie durchquert und erschüttert den Raum des Bildertheaters, »ein BÖSER FINGER, der von den Toten in den Wind gehalten wird gegen die Polizei des Himmels« (Müller 1999b: 117). Für ein Theater, das der Polizei des Himmels Gestalt verleiht, ist Laurent Chétouanes Inszenierung eine Zumutung. Es ist die Zumutung des Glücks.

Literatur

- Barthes, Roland (1981): »Innen/außen.« In: ders.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 84-86.
- Heeg, Günther (2004a): »Bilder-Theater. Zur Intermedialität der Schwesterkünste Theater und Malerei bei Diderot.« In: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media*, München: epodium Verlag, S. 75-98.
- Ders. (2004b): »Familienbande. Ansichten der Gemeinschaft im Intermedium des (Gegenwarts)theaters.« In: Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Theater der Zeit, S. 302-311.
- Kane, Sarah (2002): *Sämtliche Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Müller, Heiner (1996): »Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975).« In: ders.: *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 14-30.
- Ders. (1998): »... Und gehe weiter in die Landschaft.« In: ders.: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 309.

- Ders. (1999a): »Traumtext. Die Nacht der Regisseure.« In: ders.: *Die Prosa, Werke 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 136-140.
- Ders. (1999b): »Bildbeschreibung.« In: ders.: *Die Prosa, Werke 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 112-119.
- Noverre, Jean Georges (1977): *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* (1769), Kurt Petermann (Hg.), München: Heimeran Verlag.
- Wille, Hans (1960): »Die Erfindung der Zeichenkunst«. In: Ernst Guldán (Hg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960*. München: Deutscher Kunstverlag, S. 279-300.

