

Universität zu Köln

Philosophische Fakultät

Institut für deutsche Sprache und Literatur I

**Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* auf der Bühne mit  
Figuren und Musik: Die Inszenierung der *Bühne Cipolla***

Hausarbeit im Proseminar *Zwischen Text und Spiel – Aktuelle Tendenzen im Kinder-  
und Jugendtheater*

bei JProf. Dr. Wiebke Dannecker

verfasst von

Amelie Klug

Studienprofil: Lehramt für sonderpädagogische Förderung im 3. Fachsemester

Mail: [aklug5@smail.uni-koeln.de](mailto:aklug5@smail.uni-koeln.de)

Eingereicht am 15.09.2021

## INHALT

1.	Einleitung	3
2.	Figurentheater – eine Einführung	
2.1	Erfolgsfaktoren musikalischen Figurentheaters um 1900	4
2.2.	Zeitgenössisches Figurentheater der <i>Bühne Cipolla</i>	5
2.3	Vorgehensweise bei der Inszenierungsanalyse	6
3.	Analyse: der <i>Michael Kohlhaas</i> der <i>Bühne Cipolla</i>	
3.1	Räumlichkeit und Bühnenbild	7
3.2	Beleuchtung, Requisiten und Kostüme	9
3.3	Umsetzung des Textes	11
3.4	Akustische Gestaltung	12
3.5	Spielweise: Menschen und Puppen	14
4.	Schlussbetrachtung	18
5.	Quellen	19
Anhang		
	Anhang A: Szenenübersicht	20
	Selbstständigkeitserklärung	21

## 1. EINLEITUNG

Theater als darstellende Kunst ist in seinem Kern charakterisiert durch den Menschen als solchen, der dort im Fokus steht wie bei kaum einer anderen Kunstform. Indem er sein Agieren, Fühlen und Sein gänzlich in den Dienste der Präsentation einer Geschichte stellt, wird seine Identität als Mensch zum künstlerischen Spielmaterial, das ebenso konstitutive Grundlage wie auch unausweichliche Begrenzung des Spielbaren darstellt. In dieser Begrenzung durch zutiefst individuelle menschliche Eigenschaften liegt jedoch gleichzeitig eben jene Besonderheit, die das Theater zu einem so einzigartigen Ort und eine Theateraufführung zu einem so berührenden Erlebnis werden lassen kann.

Im Untergenre des Figurentheaters wird dieser personellen Begrenzung des Spielbaren mit einer Verlagerung der Begrenzungen ein Stück weit entgegengewirkt: Handlungsträger sind nicht mehr vorrangig Menschen, sondern spezifisch für ein Stück gestaltete Puppen. Angesichts des Erfolgs dieser Theaterform nicht mehr nur bei Kindern und mit lustigen kleinen Stückchen scheinen diese die Ausdrucksbandbreite jedoch nicht nur einzuschränken gegenüber menschlichen Akteuren: Gerade in Verbindung mit Musik, komplexen Puppen und lebendiger Stimmgebung lassen sich auch mit unbelebten Handlungsträgern intensivste Effekte erzeugen und sogar scheinbar Gesichtsausdrücke der „Einfältigkeit in Besessenheit [...] verkehren“ (Kautz 2021, 18). Solche und weitere Momente des Theaterzaubers demonstriert das Bremer Ensemble *Bühne Cipolla* seit mittlerweile zehn Jahren erfolgreich vor Publikum bunt gemischter Altersgruppen, wovon im Folgenden die Inszenierung *Michael Kohlhaas* von 2017 vor historischem Kontext näher betrachtet wird.

Inwiefern können Figuren auf der Theaterbühne also in Verbindung mit welchen weiteren Theatermitteln das Spektrum des Spielbaren bereichern?

## 2. FIGURENTHEATER – EINE EINFÜHRUNG

### 2.1 Erfolgsfaktoren musikalischen Figurentheaters um 1900

Figurentheater mit Musik, wie es die Bühne Cipolla spielt, erlebte in Westeuropa in den Jahren von 1890 bis 1930 eine Blütezeit, die sich nicht lediglich mit praktischen und Bühnenlogistischen Gründen erklären lässt (vgl. Krimm 2013, 298ff.). Aufgrund der starken Präsenz dieser Kunstform und den damit einhergehenden Neuerungen in dieser Zeitspanne wird diese nun exemplarisch herausgegriffen, um charakteristische Aspekte von Theater mit Puppen als historische Einordnung aufzuzeigen.

Gerade in den Jahren des ersten und zweiten Weltkriegs waren ein maßgeblicher Pluspunkt von Figuren als Akteuren die niedrigeren *Inszenierungskosten* (vgl. Krimm 2013, 297). Diese Form der Theaterkunst ermöglichte somit auch in Krisenjahren die Aufrechterhaltung des Spielbetriebs – der Erfolg aktueller Produktionen wie der im dritten Kapitel analysierten zeigt jedoch, dass neben praktikablen durchaus auch künstlerische Gründe für Figuren sprechen. Den vordergründig präsenten eingeschränkten Aktionsmöglichkeiten, die im frühen 20. Jahrhundert auch als explizite *Einfachheit* stilisiert eingesetzt wurden (vgl. ebd., 295), steht ein anderweitig erweitertes Ausdrucksspektrum entgegen, in dem die Puppe teils sogar als inhaltlich thematisiertes Element ihre ganz eigenen Spielräume erschloss (vgl. ebd., 297f.). Während Puppentheater tatsächlich noch als Vorstufe zum sogenannten richtigen, großen Theater und zur Oper gesehen wurde, als "vorübergehende Station" (ebd., 297) für die beteiligten KünstlerInnen, kristallisierte sich doch gleichzeitig schon der ganz eigene Wert dieses Subgenres heraus: Die *Freiheiten*, die eine solche vermeintliche Vorstufe als Experimentierraum bot, sind nicht zu unterschätzen für die Weiterentwicklung der so lebendigen Kunstform des Theaters (vgl. ebd.). Das Potential dieser Freiräume zeigte sich besonders deutlich im Bearbeiten und Aufweichen bestehender *Tabus*, wie es beispielsweise im Pariser Puppentheater *Erotikon Theatron* für Erwachsene geschah (vgl. Krimm 2013, 170). *Reformierende Aspekte* von Puppen auf der Bühne stellten also neben der organisatorischen Vereinfachung einen nicht zu unterschätzenden Faktor für den Erfolg dieses Genres dar.

Besonderes Kompetenzgebiet von Marionettenfiguren im Theater war zudem naheliegenderweise der Fokus auf ihre Körperlichkeit: Gerade bei nicht sprechenden Puppen wurde das verbleibende zentrale Ausdrucksmedium der *Körperbewegung* gerne im Tanz genutzt. Und auch die besondere Ästhetik stückspezifisch hergestellter Körper in ihrer Anpassbarkeit, Einfachheit und Einheitlichkeit, wurde als solche gezielt

eingesetzt. Angesichts der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts und den damit einhergehenden brisanten neuen Fragen und gesellschaftlichen Problemen wurden Theaterpuppen darüber hinaus zu Repräsentanten der *Entmenschlichung*, die diesen Umbruch der Arbeitswelt kennzeichnete. Für Theater als eine der menschenzentriertesten Kunstformen war diese Umgestaltung also eine so fundamentale, dass Figurentheater sogar als eine Art von "Antitheater" (Krimm 2013, 296) gesehen werden kann.

## 2.2 Zeitgenössisches Figurentheater der *Bühne Cipolla*

Von einer solchen grundsätzlichen „Entmenschlichung“ ist bei den zeitgenössischen Figurentheater-Produktionen der *Bühne Cipolla* wenig zu finden, deren Arbeitsweise nun den Figurentheatern des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt wird.

Im Gegensatz zu mechanischen, einheitlichen Holzmarionetten in Reih und Glied stehen die vielfältigen Figuren der Puppenbauerin Melanie Kuhl, die sie in enger Zusammenarbeit mit dem regieführenden Schauspieler Sebastian Kautz entwirft. Dadurch können diese Puppen besonders passgenaue Teile der Inszenierung werden, ein Vorteil von Theaterfiguren, der bereits im 20. Jahrhundert geschätzt wurde.

Am Beginn einer neuen Puppe steht für die Puppenbauerin dabei ein spezifisches "Puppengefühl" (Kautz 2021, 18) für den jeweiligen Charakter, das ausgehend von ersten Skizzen dann im Zuge der Stückentwicklung zunehmend konkretisiert wird. Für die entstehende Puppe ist dabei neben dem Aussehen auch ihre Funktionalität relevant, da auch diese maßgeblich zu ihrer Wirkung als lebendiger Akteurin beiträgt (vgl. Kautz 2021, 6). So ermöglicht Kuhl erstaunliche Effekte wie sichtbare, zügige Alterssprünge mitten im Stück oder ein sich spaltender Kopf im Selbstgespräch, und jene Anpassungsfähigkeit selbstgebauter Puppen resultiert bei diesem Ensemble nicht in „entsubjektivte[n] Typen ohne psychologische[r] Entwicklung“ (Krimm 2013, 299), sondern in wandelbaren Charakteren, die mit ihren glänzenden Augen und dem beweglichen Unterkiefer auf ihre sehr eigene Art zutiefst menschlich wirken im Zusammenspiel mit Kautz' Stimme und Johns Musik.

Eine Art *Vorstufe* zu sogenanntem richtigem Theater, wie es im 20. Jahrhundert noch verbreitete Einschätzung dieser Kunstform war, sind die Inszenierungen dieses Ensembles somit nicht. Das Problem der rein physischen Größe des Geschehens, das bei vielen Marionettentheatern den Umfang des Publikums von vorneherein begrenzte (vgl. Krimm 2013, 297), erübrigt sich mit den häufig lebensgroßen Protagonisten-

Puppen. So betitelt das Ensemble selbst seine Stücke auch als „das große Figurentheater mit Live-Musik“ (Kautz 2021, 1) und als explizit an eine breite Altersgruppe für alle ab 16 adressiert. Die bunte Mischung der ZuschauerInnen mit „Schulklassen neben Puppenspiel-Fans und Literaturbegeisterte[n] neben Musikliebhabern“ (Kautz 2021, 5) gibt Hoffnung für unsere Theaterlandschaft und für Nathalie Zweiböhmers Plädoyer für das unerschlossene Potenzial, das Figuren für modernes Theater bereithalten (vgl. Zweiböhmer 2015, 8).

*Reduziertes Ausdrucksspektrum* von Figuren gegenüber menschlichen Akteuren, wie es für Holzmarionetten der Fall sein mag (vgl. Krimm 2013, 295), räumt hier also den Platz für Erzählqualitäten, die durch die Puppen sogar erst ermöglicht werden: Mit nur zwei menschlichen Akteuren kann eine Novelle voller komplexer politischer und persönlicher Vorgänge fokussiert, transparent und packend auf die Bühne gebracht werden. Durch das Zusammenwirken der unterschiedlichen Expertise-Bereiche in Puppenbau, Schauspiel, Komposition und Beleuchtungstechnik können lebendige Kunstwerke entstehen, die seit mittlerweile zehn Jahren großen Anklang finden. Die nachfolgend analysierte Inszenierung überzeugte sogar als erste Figurentheaterproduktion, die in der Hamburger Elbphilharmonie Gelegenheit zur Aufführung bekam.

### 2.3 Vorgehensweise bei der Inszenierungsanalyse

Zentrale Ausrichtungsfrage für Auseinandersetzung mit Theaterinszenierungen ist die nach der *Perspektive*: Soll das Bühnengeschehen im Fokus stehen, oder das Publikumsgeschehen? Letztere Herangehensweise bietet beispielweise mit der Methode des Erinnerungsprotokolls fruchtbare Reflexionsgrundlage, indem der Zuschauende als Ausgangspunkt der Betrachtungen jene Subjektivität von vorneherein einbezieht, die ohnehin all unseren Wahrnehmungen innewohnt – und die bei bühen- bzw. außen-orientierteren Herangehensweisen bisweilen in Vergessenheit gerät, während sie aber trotzdem die Überlegungen färbt. Rezipientenbasierte Aufführungsbesprechung bietet sich gerade für assoziativ-atmosphärisch arbeitende Inszenierungen wie diese Version des *Michael Kohlhaas* an (vgl. Roselt 2004, 46), jedoch war ein Theaterbesuch aktuell nicht möglich. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden der online verfügbare Videomitschnitt für die Analyse herangezogen, und – insbesondere für die Punkte zum Einbezug des Publikums – die Erinnerungen aus einem Besuch dieses Theaterstücks vor vier Jahren.

Nachdem die Publikumsreaktion also nicht zugänglich war, liegt der folgenden Inszenierungsanalyse Hajo Kurzenbergers Text zu Grunde sowie der an Patrice Pavis

orientierte Fragenkatalog zur Inszenierungsanalyse von 1988 (vgl. Kurzenberger 2004, 18). Somit wird der Fokus auf das Bühnengeschehen gelegt, unter Berücksichtigung der hierfür hochrelevanten Tatsache, dass „die Teile nichts, der Zusammenhang und das Zusammenwirken der Darstellungsteile im Aufführungsganzen alles sein muss“ (Kurzenberger 2004, 7): Jede Wirkung einzelner Gestaltungselemente, die nachfolgend für eine Herstellung größeren Kontexts aufgeführt wird, ist als persönlicher Interpretationsmöglichkeit zu verstehen, nicht etwa als perfekte Lösung des Rätsels auf der Bühne oder gar als Entschlüsselung der Botschaft seiner Urheber (vgl. Kurzenberger 2004, 7f.). Häufig genug klaffen Auffassungen unerklärter Kunstgeschehnisse ohnehin derart weit auseinander, dass sie das Konzept einer eindeutigen Erklärung des Kunstwerks stark in Frage stellen. Und liegt nicht in eben diesem offenen Raum für zutiefst individuelle Rezeptionserfahrungen der größte Wert von Kunst?

Der Schwerpunkt wird also auf *strukturierender Beschreibung* des Bühnengeschehens liegen, mit angefügten Vorschlägen einer persönlich erlebten Wirkung. In weiterführender Auseinandersetzung könnte dann explizit persönliches Erleben während einer Aufführung in Kontext gesetzt werden mit den Erfahrungen anderer ZuschauerInnen, und somit eine Brücke herstellen zwischen völlig subjektiven Sinnesräumen und objektiv anlegbaren Kriterien für kommunikative Auseinandersetzung mit diesen Betrachtungen (vgl. Roselt 2004, 48).

Gemäß Kurzenbergers Betrachtungen zu sinnvoller Reihenfolge wird folgende Analyse nicht mit einer Interpretation zur möglichen beabsichtigten Aussage des Regisseurs begonnen, sondern mit dem ersten und fundamentalst wirkenden Element: Der *Räumlichkeit* des Bühnengeschehens (vgl. Kurzenberger 2004, 8). Davon ausgehend wird der Umgang mit der Kleistschen *Textvorlage* bearbeitet, um über die akustische und *musikalische Gestaltung* des Stücks mit der *Spielweise* abzuschließen und somit mit den „eigentlichen Stars des Abends [...], den Puppen“ (Kautz 2021, 6).

### 3. ANALYSE: DER MICHAEL KOHLHAAS DER BÜHNE CIPOLLA

#### 3.1 Räumlichkeit und Bühnenbild

*Der Theatersaal ist noch erleuchtet. Das Publikum kommt allmählich herein, sucht seine Plätze und richtet sich ein auf den Sitzen. Wie das Stück wohl werden wird? Das Bühnenbild verrät – Moment, der Vorhang ist ja schon offen! Die Bühne ist frei sichtbar, in dunklem Dämmerblau, und darauf sitzen zwei Männer. Sie warten, genau wie die ZuschauerInnen, von denen sie jetzt gespannt beobachtet werden. Rechts auf der*

*Bühne sitzt auf Blechtonnen einer in Anzug mit gepflegten Lederschuhen, eine seltsam klobige Gestalt. Er spielt mit seinem Sturmfeuerzeug: klick, klack, klick, klack --- ping. Und schließlich: eine Flamme, tatsächlich! Eine kleine, stabile Flamme, die er gebannt betrachtet. Der Anzugträger klappt den Deckel über ihr zu und wendet sich ab, indem der links sitzende Mann mit seinen abrupt einsetzenden Celloklängen das Bühnengeschehen übernimmt. Allmählich erschließt sich: da rechts sitzt eine Puppe, eine lebensgroße Oberkörperpuppe, auf dem Schoß ihres Spielers, dessen Beine zu ihren geworden sind.*

Das erste Element einer Theateraufführung, das seine Wirkung auf die ZuschauerInnen entfaltet, ist immer das *Bühnenbild* als vorübergehendes Zuhause für die Figuren der aufgeführten Geschichte. Zu den Ereignissen einer Aufführung trägt jedoch nicht nur die Bühne mit den Darstellenden bei, sondern – als Charakteristikum postdramatischen Theaters – auch der Zuschauerraum mit seinen jeweiligen AkteurInnen, diejenigen nämlich, die sich entschieden haben, diesem Stück Theater an diesem Abend beizuwohnen. Menschen auf den Zuschauersitzen eines Theaters sind niemals neutrale, völlig passive Randelemente, sie bleiben auch in rezipierender Haltung stets Subjekte, die somit ihren Teil zum Geschehen im Begegnungs- und Erlebnisraum „Theater“ beitragen. Vor diesem Hintergrund stellt sich zur Betrachtung des Bühnenbilds zunächst ebenjene Frage: Wie ist das *Verhältnis von Zuschauerraum und Spielraum* gestaltet (vgl. Pavis 1988, 89)? Eine erste Antwort wurde also bereits gefunden in der Gestaltung des Stückbeginns, die theatralen Konventionen entgegenläuft und damit ersten Kontakt zum Publikum aufnimmt. Während üblicherweise das Stück erst beginnt, wenn alle ZuschauerInnen sitzen und nach mehrmaligen Gongs und heruntergedimmter Beleuchtung sich der Vorhang gehoben hat, so verschwimmt diese klare Grenze zwischen Alltagswelt der Anwesenden und Geschichtenwelt innerhalb der Aufführung in dieser Inszenierung: Die ZuschauerInnen wännen sich beim Betreten des Theatersaals noch in ihren jeweiligen privaten Alltagswelten, stellen dann aber fest, dass sie darin nicht mehr ungestört sind, weil die Fiktionswelt des Bühnengeschehens schon eröffnet ist. Die Geschichte hat bereits begonnen, und das gleichzeitig und im selben Saal wie das Publikum in seinen Alltagswelten – eine Kollision, die irritiert, Fragen aufwirft und aufmerksam macht.

Und auch innerhalb des folgenden Stückgeschehens wird die „vierte Wand“ des Bühnenraumes, jene unsichtbare Trennwand zwischen Bühne und Publikum, zwischen Fiktion und Alltag, immer wieder durchbrochen. Der lebenswürdig jung dargestellte Knecht Herse begrüßt bei seinem ersten Auftritt nach einer halben Minute angestrengten Eimer schiebens verblüfft das Publikum mit freudig geschwenkter Mütze, bevor er sich



zum Weiterarbeiten ermahnt, denn „wir sind ja nicht zum Spaß hier“ (Bühne Cipolla 2021, 0:13.07) – und Martin Luther fordert zur Eröffnung des großen Tribunals das Publikum auf, sich zu erheben, um „Respekt [zu] zeigen, wenn Politiker anwesend sind“ (ebd., 1:01.26). Auch in dem online On-Demand verfügbaren Videomitschnitt erfolgt die Adressierung mit Nachdruck, indem er explizit die „da draußen an den Bildschirmen“ (ebd., 1:01.21) anspricht, die jetzt „genug auf der Couch rumgeflätzt“ (ebd., 1:01.23) haben.

Die *Farbgestaltung* gliedert den Bühnenraum in unterschiedliche Bereiche auf einer rautenförmig ausgelegten weißen Spielfläche, deren Ecken bunt gefärbt sind: Die nach dem Protagonisten zweite auftretende Figur des Junkers Wenzel von Tronka ist in der vom Publikum aus rechten Ecke mit der Farbe grün angesiedelt, die sich auch in den überdimensionalen Schleimtropfen seines Puppenkopfes findet. Die vordere, zum Zuschauerraum zeigende Ecke beherbergt Kohlhaas' Nachbarn und ist, wie auch der Bereich des Musikers links, mit roten Schlieren versehen, die die Farbe der leuchtenden Mütze des ihn verkörpernden Gartenzwergs widerspiegeln. Die dritte Farbe der Figurenstationen dieser Inszenierung schließlich ist das Blau von Michael Kohlhaas' Ehefrau Lisbeth. Sie steht am hinteren Ende der Bühne, anmutig und respektgebietend statisch in ihrem blauen Kleid (vgl. ebd., 0:24.18). Durch diese Farben also wird der Bühnenraum gegliedert, und die so komplexe Handlung der zugrundeliegenden Novelle, die sich an unterschiedlichsten Schauplätzen in Sachsen und Brandenburg abspielt, wird mit einem schlichten, tourtauglichen Bühnenbild im Umfang eines Ford-Transit-Laderaums auf die Bühne gebracht (vgl. Kautz 2021, 6).

### 3.2 Beleuchtung, Requisiten und Kostüme

Für das Funktionieren dieser so kompakten Theaterfassung wird auch die *Beleuchtung* eingesetzt: Die drei verwendeten Lichtfarben weiß, blau und rot stehen neben der Unterstützung bei Ortswechseln innerhalb der Geschichte auch in engem Zusammenhang mit den jeweiligen Stimmungen. Weiß und blau dominieren, wobei mit den blauen Situationen eine Art der Intensivierung des Geschehens einhergeht. Blaues Licht gibt es in Phasen der Unsicherheit, der Bedrohung und des Unheimlichen, und auch die beiden Begräbnisse sind in blaues Licht getaucht. Die weiß beleuchteten Szenen hingegen wirken auf eine Art alltäglicher und mehr einem Wachzustand ähnelnd. Rotes Licht schließlich taucht nur in zwei Szenen auf: Vor Gericht und bei Kohlhaas' feuerlegendem Rachefeldzug. Dadurch entsteht eine Verbindung dieser beiden Schlüsselszenen. In ersterer widerfährt dem Protagonisten Unrecht durch den Staatsapparat, er wird delegitimiert in seiner Position als „Muster eines guten

Staatsbürgers“ (Kleist 2016, 3), und in zweiterer schließlich zieht er die extremste seiner Konsequenzen aus seinem resultierenden Gefühl des Verstoßenseins, indem er mit roher Gewalt versucht, sich seine Rache mit einem zusammengerufenen Kampftrupp selbst zu verschaffen.

Zur Kohärenz innerhalb dieses Theaterstücks tragen auch die eingesetzten *Requisiten* bei. Die zu Beginn die komplette Bühne samt Figuren bedeckende halbtransparent milchige *Plastikfolie* ermöglicht, dass all die nach und nach auftretenden Charaktere schon von Beginn an anwesend sind. Darüber hinaus bietet sie im Laufe des Stücks vielfältige Spielmöglichkeiten, als Würgewerkzeug, Richtergewand und Fürstenschleier.

Kohlhaas' *Pferde* als zentraler Angelpunkt der Geschichte sind mittig platziert als einzelner Pferdekopf auf einem Gestell. Dessen gesundheitlicher Verfall ist dargestellt durch Kohlhaas' entdeckendes Abziehen der Fell-Hülle von einem schwarzen, Skelett-ähnlichen Gestell. Dieses Gerippe trägt Kohlhaas später bei seinem Rachefeldzug als Brandstifter als Maske über seinem Kopf, eine Erinnerung an den Ausgangspunkt der eskalierenden Verstrickungen und auch an die Grundlage seiner Identität als Rosshändler, der ähnlich wie seine Pferde Verfallsprozesse durchläuft.

Während der *Kinderwagen* seiner Frau Lisbeth in ähnlich einfacher Bildsprache seine fünf Kinder und deren Wegschicken zu Verwandten repräsentiert, wird auch die daraufhin laut auslösende *Kamera*, die der Musiker auf Kohlhaas richtet, zum Symbol des wachsenden Interesses der Öffentlichkeit an seiner Person, das ihn in seiner Verzweiflung umso mehr bedrängt.

Das verwendete *Feuerzeug* hingegen ist vielfältiger in seinen Einsatzkontexten. Es taucht in Passagen des Wartens als Spielzeug auf, später dann als Rachewerkzeug, indem Kohlhaas damit eine ganze Stadt in Brand setzt, und in der finalen Szene des Stückes schließlich dient es der Vernichtung des Wahrsagungs-Zettels, der ihm das Leben hätte retten können – er aber entscheidet sich dagegen. Ähnliche Mehrfachfunktion nimmt auch die stehende der beiden *Blehtonnen* ein. Nachdem zunächst Knecht Herse und kurz darauf die Ehefrau Lisbeth darin begraben worden sind, wird die Tonne in die Bühnenmitte gerückt und zum „Sitz [seiner] provisorischen Weltregierung“ (Bühne Cipolla 2021, 0:50.51), auf der er sich aufrichtet und zum Kampf für eine „bessere [...] Ordnung der Dinge“ (ebd., 0:51.12) aufruft.

Die Landschaft der politischen, militärischen und juristischen Beteiligten, die im *Tribunal* schließlich über die Sache des Kohlhaas beratschlagen, wurde spielbar gemacht durch kleine Figuren, die auf einem Metallgestell je nach Bedarf hoch- und

heruntergeklappt werden. Dieses rollbare Gestell wird von Martin Luther selbst auf die Bühne geschoben, summend und keuchend, und sogar entstaubt und ordentlich hergerichtet. Die Erzählung von der *Wahrsagerin*, der Kohlhaas seinen bedeutungsgeladenen Zettel verdankt, wird ebenfalls vereinfacht durch eine in der letzten Szene hochgezogene, niedrige bemalte Leinwand, in der die Wahrsagerin selbst als Pappaufsteller aufgeklappt wird. Die gegenständlich vorhandene Kulisse unterstützt somit den Zeit- und Ortssprung des Bühnengeschehens zu der innerhalb der Geschichte erzählten Geschichte.

Und neben Veranschaulichung des Wandels äußerer Gegebenheiten unterstützt nicht zuletzt auch die Gestaltung des *Kostüms* in Kleidung und Frisur die inneren Wandlungen, die der Protagonist durchläuft. Er tritt die Geschichte an als wohlgekleideter, anzugtragender Geschäftsmann mit gepflegtem Haar, und wirft diese Hülle der Zivilisiertheit im Zuge seiner zunehmenden Verzweiflung nach und nach ab. Das ihm widerfahrende Unrecht resultiert in ein wachsendes Gefühl des Verstoßenseins, und indem er sich im Laufe seiner persönlichen Verluste im Kampf dagegen immer weiter von diesem Staat abwendet, verroht er auch äußerlich: Nach seiner Niederlage vor Gericht zieht er in Atemnot zunächst sein Sakko aus, nach dem Verlust seiner Frau vollzieht er seinen Austritt aus der Zivilgesellschaft auf Kostüm-Ebene, indem er sich seinen vollen Bart und sein Kopfhaar abrasiert und auch sein Hemd auszieht. Von diesem Punkt an agiert er in einem Unterhemd, das seine mächtige, beinahe hautlos freigelegt wirkende Muskulatur sichtbar werden lässt, und sowohl auf seiner Kopfhaut als auch auf seinen Armen ist er von auffälligen, roten Narben gezeichnet. Auch seine späteren Versuche, versöhnliche Schritte auf den Staat zuzugehen, machen diese visuelle Veränderung seines Wesens nicht rückgängig, und die Verhandlungen stehen dadurch unter einem wenig Wiedergutmachung verheißenden Stern, wenn schon Luthers ihn erschrocken mit den Worten begrüßt, „wie [er] denn aus[sehe]“ (Bühne Cipolla 2021, 0:58.02). Diese graduelle visuelle Wandlung wird parallel auch von „seinem“ Puppenschauspieler vollzogen, der zunächst sein Hemd und später sein Langarmshirt auszieht, um ab Kohlhaas' Aufruf zur Revolution barfuß in einem Trägerhemd zu spielen – ein Effekt, der die allmähliche Entfesselung und Offenlegung der schwelenden Konflikte auf visueller Ebene unterstreicht.

### 3.3 Umsetzung des Textes

Die umfangreiche, zumeist als Novelle kategorisierte Erzählung Kleists (vgl. Kleist 2016, 151) ist als Grundlage dieses Theaterstücks deutlich präsent. Der für heutige Ohren eher schwer verständliche, weitverzweigte *Satzbau* seiner Sprache ist

größtenteils beibehalten, wird aber durch die optische und klangliche Gestaltung unterstützt leichter verständlich und ist auch immer wieder abgewechselt von kleinen Passagen in zeitgenössischer Umgangssprache. So etwa der bereits erwähnte mit „Hey, huuuhuu, halloho!“ (Bühne Cipolla 2021, 0:12.56) grüßende Herse, oder auch Martin Luthers Aufforderung an den Cellisten, „mal auf[zuhören], zu dudeln, [und] mit gutem Beispiel voran [zu gehen]“ (ebd., 1:01.17) für das Publikum. In vielen Passagen sind die Originalsätze Kleists verwendet. Umstrukturiert und gekürzt für den Stückzusammenhang, aber häufig im Original. Schauspieler und Spielfassungsverantwortlicher Sebastian Kautz ist es für die Adaptionen der Textvorlagen wichtig, nicht die komplette Handlung „auf die Bühne zu wuchten“ (Kautz 2021, 5), sondern vielmehr „die Essenz [zu] finden“ (ebd.), sodass die relevanten und interessanten Inhalte des Stoffes in die theatrale Umsetzung münden.

Neben der *Sprechgeschwindigkeit*, die zwischen schnellem Alltagsgeplapper wie bei Luthers Appell an den Musiker und deutlich langsamer gesprochenen Passagen in Kleists Schlangensätzen bei Lisbeths erstem Auftritt variiert, wird auch ein sprachlicher *Echo-Effekt* eingesetzt. Einer der beiden Richter wiederholt die Enden der Sätze des anderen, sprachführenden Richters, und beim Tribunal bleibt sogar dieser Hauptrichter alleine im Echo seines eigenen Satzes scheinbar stecken bei der Betonung dass „die Ordnung des Staats [...] in Beziehung auf diesen Mann so verrückt, so verrückt, so verrückt, so verrückt [ist] (sic)“ (Bühne Cipolla 2021, 1:04.07). Die Ernsthaftigkeit und missgelaunt eingenommene Machtposition dieser Rechtsgelehrten verliert dadurch an Autorität, nachdem einer von ihnen lediglich die Worte des anderen wiederholt, und dieser später sich selbst. Ein Effekt von Ausweglosigkeit und Verharren in Etabliertem entsteht.

Hervorgehoben gegenüber der Textvorlage ist die *Rolle der Frauen* in dieser Geschichte. Kohlhaas' Ehefrau Lisbeth tritt ebenso liebevoll wie selbstbestimmt auf, indem sie auf ihren Fragen und schließlich ihrem fordernden Angebot beharrt, auch als ihr Mann sie wiederholt unterbricht. Ähnlich ergeht es der – in Kleists Novelle männlichen – Frau Staatsrätin, die als einzige anwesende Frau des Tribunals mehrmals in ihren Aussagen unterbrochen und als inkompetent verspottet wird. Auch sie besteht nachdrücklich auf ihr Recht, ausreden zu dürfen.

### 3.4 Akustische Gestaltung

Die Kontraste, Zusammenhänge und Stimmungen dieser Geschichte werden neben der Beleuchtung und Textauslegung maßgeblich auch durch die live auf der Bühne gespielten Musik gestaltet. Gero John spielt seine Eigenkompositionen auf dem

Cello und dem Keyboard, wobei er die Klänge mithilfe einer Loop Station zu dichten, tragenden Klanggebilden zusammenfügt. Auch wenn also nicht der komplette Inhalt der Textvorlage auf der Bühne Platz finden kann, so übernimmt die Musik große Teile der darin weggestrichenen Aussagen – und das auf eine Weise, die sogar direkter verständlich sein mag als einige der langen kleistschen Sätze.

Diese Musik hat immer wieder *akustische Soloauftritte* innerhalb dieser Inszenierung: schon zu Beginn setzt sie ein, Kohlhaas' schweigendes Warten mit seinem Musikstück zu begleiten, das ihn ganz zum Schluss des Stücks auch in den Tod begleiten wird. Auch die Begrüßung von Lisbeth und Kohlhaas findet ohne Worte statt, mit einem langen, von Cello-Musik getragenen Kuss, der den ersten Eindruck dieser Paarbeziehung vermittelt. Sowohl die Pause des Gesprächs als auch Lisbeths Begräbnis sind von Cellomusik getragen. In kontrastierender Stimmung ist die darauffolgende Szene mit Kohlhaas' schweigender Rasur gestaltet. Als symbolischer Austritt aus dem unrechtmäßig handelnden Staat wird die Entfernung seiner Kopfhare, um die er sich bis dahin immer wieder aufmerksam gekümmert hatte, von düsterem Klanggebilde getragen. Worte, die in Kleists Novelle einziges Medium sind, treten hier in postdramatischer Manier zurück in eine Gleichberechtigung gegenüber der anderen theatralen Mittel: Körperliche Präsenz, Lichtstimmung und hier maßgeblich eben Musik (vgl. Haase 2016, 2f.).

Neben wortlosen Musikpassagen entfalten auch einige Phasen der völligen *Stille* immer wieder ihre Wirkung als Ruhepole. Schon in der Einleitungsszene, während der sich noch das Publikum in den Saal einfindet, ist einziges Geräusch auf der Bühne das leise Klicken und Klingen des metallenen Feuerzeug-Deckels; und auch als zu Beginn des Tribunals die zentrale Frage dieser Geschichte in den zwei Worten „Was tun?“ (Bühne Cipolla 2021, 1:02.11) ausgesprochen wird, folgt eine halbe Minute des stillen Abwartens, in das sich nur das Feuerzeug-Klicken mischt. Abrupteres Geräusch in stiller Szenerie ist zuvor das laute Knallen des aufklappenden Deckels der Grabes-Tonne, das bei Herse's Begräbnis die Stille durchbricht und bei Lisbeths das elegische Cellospiel.

Grenzen aufweichend wie die direkte Ansprache der ZuschauerInnen wirkt auch die *Interaktion mancher Figuren mit der Musik*, die außerhalb dieser kleinen Momente vorwiegend als Hintergrund und Übermittlungsmedium für Stimmungen wahrnehmbar ist. Wenn Herse aber beim fröhlichen Pferdereiten die Eingangsmelodie des Cellos nachsummt, und wenn Kohlhaas und später Luther es ihm gleichtun, und wenn der Junker und Luther die Musik bisweilen auffordern, still zu sein, dann wird dieses Theatermittel der Livemusik plötzlich auf eine neue Ebene gehoben, indem zumindest

vonseiten der Inszenierung diese Klänge innerhalb der Geschichtenwelt nicht mehr abstrakte Nebensache sind, die „eigentlich gar nicht da ist“ und ja nur für das Publikum als Verstärker fungieren soll – sondern innerhalb dieser Welt im Bühnenraum wird die Musik plötzlich auf eine Weise anerkannt, die sie von bloßer Begleitung zu tatsächlichem Gegenstand der Geschichte werden lässt.

### 3.5 Spielweise: Menschen und Puppen

Ähnliche Wechsel der Präsenz-Ebenen innerhalb des Bühnengeschehens erfährt auch der *Musiker*, Gero John, selbst. Während er vorwiegend zwar ganz selbstverständlich sichtbar mit auf der Bühne sitzt, dies aber eben eindeutig im Dienste der Musik, die er spielt, verlässt er diese Position des Begleitenden auch immer wieder. Als Kohlhaas nach dem unerfreulichen Zusammenprall mit dem Junker Wenzel in Ruhe seine Geschäfte regeln kann und entspannt rauchend im Selbstgespräch davon erzählt, schaut er John herumschlendernd an – und John lächelt zurück. Kohlhaas summt mit, und der Musiker ist nicht mehr nur seiner Musik wegen auf der Bühne, sondern auch als anwesender Mensch und somit weitere Figur der Geschichte. Im weiteren Stückverlauf wechselt er darüber hinaus zeitweise in die Rolle des Echo-Richters, offen sichtbar aufstehend und die Maske aufsetzend – und auch den Paparazzo, der Kohlhaas zwar regungslos, aber mit der laut und häufig auslösenden Kamera in der Hand umso aufdringlicher belästigt in dessen tiefer Verzweiflung, die er dann mithilfe seiner Sonnenbrille abschirmt.

Diese Art von unversteckten, unauffälligen *Transformationen* auf der Bühne, die offen sichtbaren, ruhigen Umbauten und Verkleidungen, vollziehen beide Akteure immer wieder. Auf die Spitze getrieben ist dieses Prinzip der sichtbaren Unauffälligkeit wohl während des Tribunals, das der Musiker für Aufräum- und Umräumarbeiten im Hintergrund nutzt. Klar sichtbar, aber mit seinen ruhigen, selbstverständlichen Bewegungen völlig unauffällig, räumt er das Chaos des Kohlhaas'schen Raubzugs zusammen, und platziert ihm einen Wahrsagungszettel um den Hals. Im Videomitschnitt ist die Blickfokussierung innerhalb des Bühnengeschehens natürlich deutlich stärker gelenkt als im Theatersaal – auch dort dürfte solches Agieren aber definitiv unauffällig sein, obwohl es nicht aktiv versteckt wird. Währenddessen findet jedoch eben das hitzige und inhaltsreiche Tribunal statt mit seinen sechs Figuren und komplexen Standpunkten. Sichtbar und unauffällig agiert auch der Schauspieler besonders in dieser Szene, in der die kleineren Puppen seinen Oberkörper nicht verdecken wie Kohlhaas sonst meistens. Zu dieser Unauffälligkeit als Akteur nur im Dienste der bespielten Figuren trägt auch seine Blickrichtung bei: sie liegt konsequent bei der jeweils sprechenden Puppe.

Diese Art der „Nicht-Anwesenheit“ als Figur wird, parallel zum Musiker, auch bei ihm einige Male durchbrochen durch Kontakt mit den Puppen als eigenständiges Gegenüber und somit Teil des Stücks und nicht mehr nur Ermöglicher desselben. Michael Kohlhaas nimmt ihn zum ersten Mal wahr, als er nach Herse's Tod ratlos schwankend stolpert und von Kautz am Arm aufgefangen wird. Verwirrt schaut er seinen Helfer an, dankt knapp und wehrt nach kurzem Verschnaufen dann aber ungehalten diese ungebetene Beraubung seiner Selbstständigkeit ab. Kautz hebt sofort beschwichtigend die Hand, die in diesem Moment seine eigene ist, während er mit der anderen weiterhin Kohlhaas' Körper hält und bewegt, und einige Sekunden später ist der Zwist schon vergessen – Kohlhaas hat seine Kräfte wiedererlangt und tritt nach vorne, und Kautz ist fraglos wieder im Dienste des Protagonisten auf der Bühne zu sehen. Kurz darauf kommt es nach der niederschmetternden Gerichtsverhandlung zu einer ähnlichen Situation: Kohlhaas ringt nach Luft und herrscht Kautz an, ihm aus seinem Sakko herauszuhelfen. Dieser folgt sofort, jedoch nicht schnell genug für ihn, und nachdem er es ihm dann mit einem weiteren unfreundlichen „Gib her!“ (Bühne Cipolla 2021, 0:27.57) aus der Hand gerissen hat, verschwindet der Schauspieler nicht visuell, aber inhaltlich wieder hinter der Figur in seiner Hand.

Dieses Spiel mit Sichtbarkeit und tatsächlich inhaltlich bedeutsamer Sichtbarkeit steht auch in Zusammenhang mit der *Größengestaltung* der unterschiedlichen Figuren. Bei den bereits angesprochenen Tribunals-Partizipierenden handelt es sich um kleine Puppen – lebensgroß sind lediglich Kohlhaas, Lisbeth und die beiden Richter inszeniert. Das Ehepaar begegnet sich auf Augenhöhe, während die Richter ihn auf seinem Sitzplatz um einen halben Kopf überragen. Die Staatsgewalt wird spürbar in seinem zunehmend apathischen Blick, nachdem er die mehrmalige Umformulierung seines Anliegens schließlich aufgegeben hat. Auffällig klein sind die anderen zentralen Figuren: Herse ist als kugelrunder Gesichts-Ball mit schlenkernden Ärmchen und Beinchen lebenswürdig kindlich, sodass der Wandel seines beim Anblick des brutalen Junkers kopfüber gedrehten Gesichts von Lachen zu Schrecken umso heftiger wirkt. Ähnlich klein und wenig ernstzunehmend ist Kohlhaas' Nachbar als Gartenzwerg mit ähnlich hoher Stimme, und untypischerweise auch die Respektperson des Doktor Martin Luther. Bei diesem wird das Spiel mit Körpergröße und Erwartung durch seinen Auftritt im absolut Dunklen, in dem man nur ein recht großes Kreuz an seiner Kleidung reflektieren sieht, noch expliziter weiterbetrieben. Nachdem er selbst nach seinem Monolog wiederholt um Licht gebeten hat, stellt sich heraus, dass dieser Mann der wichtigen Worte mit dem großen Kreuz-Anhänger an seiner Halskette tatsächlich ebenso klein ist wie Herse und der Zwergennachbar. Im Gegensatz zu Kleists Version der Geschichte

erzittert konsequenterweise auch nicht Kohlhaas vor Luther, sondern es geschieht genau andersherum, nachdem der mittlerweile muskelbepackte Protagonist den Kirchenmann während der Unterredung tatsächlich körperlich in der Hand hält wie sonst nur Kautz die Figuren. Auch mit seiner physischen Überlegenheit vermag er es also, seinem Anliegen Nachdruck zu verleihen und die Argumente des Doktors haltlos und wie Ausreden wirken zu lassen.

So wie Kohlhaas während des Gesprächs Luther mal nach oben und mal nach unten hält, so ist der Junker Wenzel von Tronka sogar aus eigener Kraft dazu in der Lage, derartig zu *schweben*. Er setzt dies als wirksames Drohmittel gegen die Hauptfigur und auch gegen deren Knecht ein, und ist auch als körperlos schleimtropfender Kopf dazu fähig, ersteren zum Hinsetzen zurückzudrängen und letzteren im Wassertrog und in der Plastikfolie zu würgen. Eine parallel inszenierte Identität weist die oberste anwesende Instanz dieser Geschichte auf: Der Landesherr, der während des gesamten Stückes schon am vorderen linken Bühnenrand als beschleierte, gekrönte Totenmaske hoch auf einer Stange thronte, tritt erstmals im Anschluss an das Tribunal in der Abschlusszene in Aktion. Er schwebt herum, zeitweise in grünem Licht dem Junker Wenzel ähnelnd, und befragt Kohlhaas zu seinem geheimnisvollen Zettel. Nach dessen Verweigerung schließlich verschwimmen die Identitäten: Der „Landesherr“, der nur aus Kohlhaas' Gesicht in weiß besteht, sagt ihm dessen Untergang an und legt sich schließlich als Totenmaske auf sein Gesicht, woraufhin Kohlhaas stirbt. War es also ein Teil in dem Rosshändler selbst, der ihn zum Tode getrieben und verurteilt hat? Diese eine mögliche Interpretation wird unterstützt durch die vom Protagonisten verzweifelt gestotterte, geänderte Textzeile: „Ich aber kann mir... dir... ka... Ich kann mir wehtun, und ich will's“ (Bühne Cipolla 2021, 1:15.10), während im Kleistschen Originaltext dieser Satz mit dem Pronomen „dir“ klar an den Kurfürsten von Sachsen gerichtet wird (vgl. Kleist 2016, 90). Dort schlägt Kohlhaas mit diesen Worten das Angebot aus, für die Herausgabe des Weissagungs-Zettels seine Freiheit und sein Leben zurückzubekommen – eine Entscheidung also, die durchaus nicht nur seinem Bittsteller, dem Kurfürsten, sondern auch ihm selbst wehtut, wobei er diesen Schmerz seines vorzeitigen Todes durch Hinrichtung jedoch als geringer einstuft als den alternativen Schmerz, seinem Gegner, der ihm Unrecht getan hatte, entgegenzukommen mit der Erfüllung dessen großen Wunsches.

Diese Inhalte der Novelle, die also für die Bühne textlich gekürzt worden sind, werden zu guter Letzt neben den Körpergrößen-Verhältnissen auch durch die *stimmliche Gestaltung* theatral transportiert. Neben den bereits erwähnten Unterschieden in der Tonhöhe der jeweiligen Stimmlage bei Kohlhaas, Herse und dem Nachbarn, setzt Kautz



auch lautliche Charakteristika für unterschiedliche Figuren ein. Der gesprächsführende Richter beispielsweise stößt passend zu seiner schnabelartigen Nase regelmäßig kurze, hohe Vogelschreie aus, die die Staatsrätin gleichermaßen wie den Rosshändler erschrecken lassen. Dies unterstreicht seinen kalt wirkenden, unnahbaren Charakter. Die Sprechpassagen des Tribunalsleitenden hingegen sind durchzogen von Hüsteln, das seiner ordentlichen Bürokleidung mit den unschuldig großen Brillen-Augen in seiner scheinbaren Ängstlichkeit entspricht. Umso überraschender wirkt dadurch, dass es schließlich er ist, der die Lösung für diese verwickelte Sachlage findet. Der Junker Wenzel wird stimmlich durch schleimig sabbernde Geräusche während des Sprechens charakterisiert, sowie durch Husten und Schnarchen. Seine Anwesenheit wird dadurch noch unangenehmer, als sie es durch seine riesigen grün baumelnden Schleimtropfen ohnehin schon ist. Ähnlich wird die geringe Autorität des Doktor Martin Luther neben dem Spiel mit der Körpergröße auch durch seinen auffälligen Dialekt bewirkt. Schon in seinem ersten Auftritt stellt er sich dem angeklagten Rosshändler mit recht umgangssprachlichen Worten als „der Martin“ (Bühne Cipolla 2021, 0:56.21) vor, nachdem er mit sanfter und leicht ängstlicher Stimme seine eigene Ansprache mit der Bitte um Licht unterbrochen hat. Den ersten Eindruck erzeugt er also nur mit seiner Stimme, die zwar inhaltlich seine eigene weltgeschichtliche Bedeutung betont, klanglich jedoch wenig von dieser großen Würde zu transportieren scheint.

#### 4. SCHLUSSBEMERKUNG

Wenn Stoffpuppen in den Augen eines Zeitungsreporters zu atmen scheinen (vgl. Kautz 2021, 10) und ein offensichtlich einfach mit der Hand durch die Luft bewegter Gartenzweig mit Piepse-Stimme zum vollwertigen Geschäftspartner wird für einen grimmig dreinblickenden Bartträger, dessen „Seele [...] auf große Dinge gestellt [ist]“ (Bühne Cipolla 2021, 0:30.46), dann kann es sich nicht mehr um zu belächelnde Kindereien handeln. Ist es dabei nicht umso schöner, auch im Erwachsenenalter diese urkindlichste Form des Puppenspiels wieder einfach hemmungslos gebannt bestaunen zu können?

Anhand der nun einzeln aufgedröselten Theatermittel demonstriert die Bühne Cipolla eindrücklich, was für überzeugende, relevante Gesamtkunstwerke im Figurentheater möglich sind – und das nicht nur für Kinder, nicht nur mit lustigen Stückchen, und definitiv nicht nur als Vorstufe zu richtigem Theater.

## 5. QUELLEN

### Primärquellen

Bühne Cipolla (2021): Michael Kohlhaas. UA: 22.03.2017, R.: Sebastian Kautz [online]  
<https://vimeo.com/r/3i5R/1/LjJVempFWn>, [26.08.2021]

Kleist, Heinrich von (2016): Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik. Text und Kontext. Hrsg. v. Ralf Kellermann und Eva-Maria Scholz. Stuttgart: Reclam.

### Sekundärquellen

Haase, Martina (2016): Postdramatisches Theater. [online]  
[https://web.archive.org/web/20150101143328/http://www.narr.de/download/narr\\_studienbuecher/sprechwissenschaft/F11\\_postdramat\\_theater.pdf](https://web.archive.org/web/20150101143328/http://www.narr.de/download/narr_studienbuecher/sprechwissenschaft/F11_postdramat_theater.pdf) [14.09.2021]

Kautz, Sebastian (Red.) (2021): 10 Jahre Bühne Cipolla. Das große Figurentheater mit Livemusik. Bremen.

Krimm, Dorothea (2013): Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts. [online] <https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=4ad8b353%5F0541%5Fdb2d%5F329d25925aca1340> [14.09.2021]

Kurzenberger, Hajo (2004): Aufführungsanalyse im Deutschunterricht. Ein Vergleich der „Emilia Galotti“-Inszenierungen von Thomas Langhoff (1984) und Michael Thalheimer (2001). In: Der Deutschunterricht 2, S. 5-19.

Roselt, Jens (2004): Kreatives Zuschauen. In: Der Deutschunterricht 2, S. 46-56.

Zweiböhmer, Natalie (2015): Dramaturgie und Inszenierung im Figurentheater. München: GRIN Verlag.

## ANHANG

### Anhang A: Szenenübersicht

<i>h:mm.s</i>	<i>Szene</i>
0:00.0	Einleitung und Grenzkontrolle
0:11.3	Herse auf der Tronkenburg
0:14.5	Kohlhaas' Enthüllung auf der Tronkenburg
0:23.3	Gerichtsverhandlung
0:27.3	Verkauf an den Nachbarn
0:30.5	Abschied von Lisbeth
0:46.2	Kohlhaas auf Rachezug
0:55.4	Martin Luther
1:00.2	Tribunal
1:09.5	Wahrsagung und Hinrichtung

## SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich versichere, dass ich die vorliegende Hausarbeit – einschließlich beigefügter Tabellen – selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quellen als Entlehnung deutlich gemacht. Das digital eingereichte Dokument ist identisch mit der Druckversion.

*Köln, den 15.09.2021*

A handwritten signature in black ink that reads "Amelie Klug". The signature is written in a cursive style and is positioned above a solid horizontal line. The line extends across the width of the signature.

Amelie Klug