Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

Ulrich Johannes Schneider

Walter de Gruyter Verlag Berlin New York
2008

ISBN: 978-3-11-019822-5

Inhaltsverzeichnis

Helwig Schmidt-Glintzer, Ulrich Johannes Schneider
Geleitwort und Dank V

I. Kulturen des Wissens

Walther Ch. Zimmerli
Wissenskulturen des 18. und 21. Jahrhunderts 1-22

Rainer Enskat
Aufgeklärtes Wissen. Eine verdrängte Erblast
des 18. Jahrhunderts 23-44

Bettina Wahrig
Geheimnis und Publizität des *pharmakon*. Verhandlungen
über den Umgang mit Giften im 18. Jahrhundert 45-59

Martin Mulsow
Die Transmission verbotenen Wissens 61-80

Ulrich Johannes Schneider
Der Aufbau der Wissenswelt. Eine phänotypische
Beschreibung enzyklopädischer Literatur 81-100

II. Gelehrte Korrespondenzen

Detlef Döring
Einführung 101-104

Rainer Falk
Die Korrespondenz des ‚gelehrten Buchhändlers'
Friedrich Nicolai 105-112

Anett Lütteken
Freundlich „gegen jedermann, vertraulich gegen wenig".
Bodmers Briefwelten 113-122

Martin Stuber
Das Korrespondenznetz der Oekonomischen Gesellschaft Bern, 1759–1800 123-132

Thomas Wallnig
Bernhard Pez OSB im Briefkontakt mit protestantischen Gelehrten 133-140

Hermann Schüttler
Das Kommunikationsnetz der Illuminaten. Aspekte einer Rekonstruktion 141-150

Nadine Wetzel
Newton und Leibniz in Frankreich. Emilie du Châtelets Korrespondenz über nationale Grenzen der *République des Lettres* 151-158

III. Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts digital

Ulrich Johannes Schneider
Einführung 159-162

Annette Meyer
„Perhaps the fastest pen in the Scottish Enlightenment". William Smellies *Encyclopædia Britannica* in der schottischen Aufklärung .. 163-172

Hans-Ulrich Seifert
Krünitz online. Planung und Realisierung der digitalen Ausgabe von Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Enzyklopädie* 173-182

Nico Dorn
Zedlers *Universal-Lexicon* und das Problem seiner inhaltlichen Erschließung 183-190

IV. Privatbibliotheken

Gabriele Ball
Einführung 191-194

Kathrin Paasch
Die fürstlichen Privatbibliotheken am Gothaer Hof im 18. Jahrhundert. Die Sammlungen Herzog Friedrichs III. und seiner Gemahlin Luise Dorothea 195-202

Martin Engel
Die Bibliothek des preußischen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) 203-210

Diana Stört
„Gleimii et amicorum".
Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Bibliothek..... 211-220

Alexander Ritter
Der freie und gelehrte Schriftsteller Johann Gottwerth Müller und seine enzyklopädische Privatbibliothek 221-228

V. Periodische Formen des wissenschaftlichen Denkens, Schreibens und Publizierens

Jens Häseler
Einführung 229-232

Christian Hippe
Gelehrte Kürze. Zum Feindbild der Zeitschriften in Klopstocks *Deutscher Gelehrtenrepublik* 233-242

Wolfgang Rother
Publizistik im Dienste der Aufklärung. Zum philosophischen Selbstverständnis der Zeitschrift *Il Caffè* 243-250

Helga Meise
Die wissenschaftliche Zeitschrift als Mittler. Von den *Prager gelehrten Nachrichten* zu den *Abhandlungen der Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften* 251-258

VI. Die moralische Ökonomie des Wissens

Marian Füssel
Einführung 259-261

Iris Fleßenkämper
Die *Select Society of Edinburgh* (1754–1764).
Soziale Logik und kommunikative Etikette 263-271

Sebastian Kühn
Gelehrte Streitkultur und Wissenskollektive. Das Beispiel des Denis Papin 273-280

Daniel Fulda
Von der Polyhistorie zur modernen Wissenschaft.
Zum politisch-galanten Gelehrtenideal der Frühaufklärung 281-288

Carlos Spoerhase
Zur prosodischen Dimension einer moralischen Ökonomie
des Wissens 289-296

VII. Kultur des politischen Wissens im deutschsprachigen Raum des frühen 18. Jahrhunderts

Ursula Goldenbaum
Einführung 297-300

Arnd Beise
„Gute Bürger und Patrioten dem Staat zu pflanzen".
Johann Jakob Bodmers ungedruckte Zürich-Dramen 301-308

André Krischer
Zeremoniell in der Zeitung. Periodika des 17. und
18. Jahrhunderts als Medien der ständischen Gesellschaft 309-316

Rainer Bayreuther
Kulturpolitik als Beruf. Zum Begriff des Politischen
im Wirken Johann Matthesons 317-324

VIII. Popularisierung gelehrter Wissensbestände

Ute Schneider
Einführung 325-327

Oliver Hochadel
Die Fußtruppen der Aufklärung. Umherziehende Elektrisierer
im 18. Jahrhundert 329-337

Kai F. Hünemörder
Strategien einer Schlüsselinstitution der
Popularisierung agrarischen Wissens in Kurhannover:
Die Celler Landwirtschaftsgesellschaft (1764–1804) 339-345

Maria Remenyi
„Popularisierung" und „Wissenschaft" – ein Gegensatz?
Die mathematischen Wissenschaften und ihre Vermittlung
im 18. Jahrhundert 347-354

Michał Mencfel
Physikotheologisches Dilemma. Wunderkammer, Raritätenkabinette und Naturaliensammlungen als Orte des Wissenserwerbs und Wissensverbreitens? Einige Zweifel . 355-363

Joachim Penzel
Wie man sehen lernte. Zur Entstehung der Vermittlungspublizistik in Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts 365-370

Alexander Košenina
Rechtsaufklärung und Kriminalliteratur 371-378

IX. Das andere Wissen: Traum, Wahnsinn, Geisterseherei

Alexander Košenina
Einführung 379-381

Frauke Berndt
Symbolisches Wissen. Zur Ökonomie der ‚anderen' Logik bei Alexander Gottlieb Baumgarten 383-390

Christiane Frey
Wissen um Trieb und Laune. Zu einem Widerspruch in Anthropologie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts 391-398

Lucas Marco Gisi
Die lebhafte Einbildungskraft der ‚Wilden' Kamtschatkas als europäisches Konstrukt und außereuropäische Herausforderung 399-406

Albert Schirrmeister
„L'art de se rendre heureux par les songes". Traum, Wissenschaft und Einbildungskraft 407-414

Matthias Rothe
„Spontan". Modifikation eines Begriffs im 18. Jahrhundert 415-424

Yvonne Wübben
Traum, Wahn und Wahnwissen. Karl Philipp Moritz als Sammler psychologischer Erfahrungsberichte 425-430

Robert Leventhal
Vorstudien zur Hysterie. Marcus Herz' *Etwas Psychologisch-Medizinisches. Moriz Krankengeschichte* (1798) .. 431-440

Ralf Klausnitzer
„Wer sich auf Chifern versteht, wird schwerlich glauben, daß dies von ungefähr ist.“ Saint-Martins Epistemologie der Gegenaufklärung im Widerstreit 441-450

X. Die Erziehung des Auges. Wissen und visuelle Praxis

Robert Felfe
Einführung 451-454

Regina Schubert
Perspektivlehre im 18. Jahrhundert. Normierung des Blicks oder Zugewinn künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten? 455-462

Natalie Binczek
Gewebe/Gewänder. Die verhüllende Sichtbarkeit in der Mikroskopie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts: Wilhelm Heinses *Ardinghello* 463-470

Isabelle von Marschall
Bei Licht gesehen. Zur Popularisierung des Newtonschen Sehkonzepts und dessen Folgen für die Aquarellmalerei 471-478

Julia Sedda
Antikes Wissen. Die Wiederentdeckung der Linie und der Farbe Schwarz am Beispiel der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer (1776–1829) 479-488

Julia Gelshorn
Erziehung des Auges – Erziehung des Körpers. Die geschwungene Linie als visuelle Ausdrucksform sozialer Normierung 489-498

Bettina Noak
Schule der Wahrnehmung. Johannes Florentinus Martinets *Katechismus der natuur*..... 499-506

Margrit Vogt
Eine kleine Schule des Sehens – oder: Johann Heinrich Mercks Zeitschriftenbeitrag *Ueber die lezte Gemälde Ausstellung in* ** 507-514

Peter Heering
Populäre Bilder. Die Visualisierung des Mikrokosmos in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 515-522

Jan Altmann
Pazifische Impulse. Entdeckungsreisen und visuelle Techniken der naturhistorischen Wissensrepräsentation 523-532

XI. Gärten als epistemologische Modelle

Holger Zaunstöck
Einführung 533-535

Christiane Holm
Garten im Text und Garten als Text. Beschreibungen des Landschaftsgartens von Machern am Ende des 18. Jahrhunderts 537-544

Sascha Winter
Ewige Fortschreitung zur Vollkommenheit. Das Grab im Garten und das Geheimbundwesen um 1800 545-552

Rainer Godel
Epistemologie der Aufklärung? Gartentheorie des späten 18. Jahrhunderts in der zeitgenössischen Publizistik 553-561

Björn Brüsch
„Ein dem Publico wohlthätiges und nützliches Vergnügen". Der Garten als epistemologischer Raum um 1800 563-570

XII. Darstellungsformen medizinischen Wissens

Simone De Angelis
Einführung 571-576

Cornelia Zumbusch
Darstellung des Unbekannten. Narrative und Metaphern in der Debatte um die Pockeninokulation 577-584

Janina Wellmann
Keine Ikone der Entwicklung. Die *Icones embryonum humanorum* von Samuel Thomas Soemmerring 585-594

XIII. Naturgeschichte. Epistemologie und *material culture*

Bettina Dietz
Einführung 595-597

Thomas Nutz
Wissen aus Objekten. Naturgeschichte des Menschen und Menschheitsgeschichte 599-606

Thomas Biskup
Sammeln und Reisen in deutsch-englischen Gelehrtennetzwerken im späten 18. Jahrhundert 607-614

Bettina Dietz
Die Naturgeschichte und ihre prekären Objekte 615-621

XIV. Ästhetik zwischen Norm und Geschichtlichkeit

Ulrike Zeuch
Einführung 623-626

Michael Eggers
„Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses."
Zur Epistemologie des Vergleichs in der deutschen Ästhetik um 1800 627-635

Johannes Endres
Poetologien des Schneidens 637-645

Gilbert Heß
Winckelmann und die Folgen. Transformationen des Wissens über Griechenland im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert .. 647-654

Sabine Huschka
Episteme choreografierter Körper im *ballet en action*.
Zum ästhetischen Widerstreit von *techné* und Einfühlung 655-662

Christina Oberstebrink
Das Schöne, das Schreckliche und das Hässliche.
Die Aristotelische *Poetik* zwischen Norm und Modernität 663-670

Christoph Schmälzle
Deutsche Klassik im System der „augusteischen" Zeitalter 671-680

Abbildungsnachweise 681

Episteme choreografierter Körper im *ballet d'action*. Zum ästhetischen Widerstreit von *techné* und Einfühlung

Sabine Huschka

Das Verhältnis von *techné* und Einfühlung markiert in der Konzeption des *ballet d'action* des späten 18. Jahrhunderts einen empfindlichen Kulminationspunkt. In seiner Reform für einen dramatischen Bühnentanz spricht sich Jean Georges Noverre (1727–1810) für einen anmutigen Tanzstil aus, der sich „frei von aller Affekthascherei" darbieten soll.[1] Besonders eindrucksvoll sieht Noverre diesen in Marie Sallé (1707–1756), Tänzerin im Fach des *danse sérieuse* an der Pariser Opéra der 1730er Jahre, verkörpert:

> I was enchanted with her dancing. She was possessed of neither the brilliancy nor the technique common to dancing nowadays, but she replaced that showiness by simple and touching graces; free from affection, her features were refined, expressive and intelligent. Her voluptuous dancing displaced both delicacy and lightness; she did not stir the heart by leaps and bounds.[2]

Sallé führte ihren Zeitgenossen mit Auftritten in Opern-Balletten wie *Les Indes Galantes* (1735), *L'Europe Galante* (1736), oder *Des Fêtes d'Hebé ou Les Talents Lyriques* (1739) eine qualitative Ausgestaltung ihres Körpers und seiner Bewegungen vor Augen, deren expressive Besonderheit für Noverre in einer Naivität des Anmutigen liegt.

> […] ihre Anmuth ist noch immer im Andenken, und die Mienenspielerey der Tänzerinnen in ihrer Gattung, hat diesen Adel, diese harmonische Simplizität der zärtlichen und wollüstigen, aber dabey immer anständigen Bewegungen dieser liebenswürdigen Tänzerin noch nicht ins Vergessen bringen können.[3]

---

1 Vgl. zu Noverres Biografie und Werk: Lynham, Deryck, *The Chevalier Noverre. Father of modern ballet. A biography*, London 1972; Krüger, Manfred, *J. G. Noverre und das Ballet d´action: Jean-Georges Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten 1963; Chéruzel, Maurice, *Levain de la danse moderne: Jean-Georges Noverre (1727–1810)*, Paris 1994.

2 Noverre, Jean Georges, *Lettres sur les Arts Imitateurs en générale, et sur La Danse en particulière*, Paris 1807, Bd. 2, S. 103f.; zit. n. Fairfax, Edmund,*The styles of eighteenth-century ballet*, Lanham 2003, S. 90. Fairfax hat die franz. Originalzitate ins Englische übersetzt. Noverres erweiterte Fassung der *Lettres* wurde bislang nicht ins Deutsche übertragen.

3 Noverre, Jean Georges, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* [1769], Kurt Petermann (Hrsg.), ND München 1977, S. 125 (Documenta Choreologica, 15). Noverre veröffentlichte seine *Lettres* erstmals 1760 in Lyon und Stuttgart mit Widmung an Herzog Karl Eugen von

Die Leichtigkeit Sallés Tanzstil, dessen einfühlsamer Duktus nicht von technischer Raffinesse aus kunstvollen Schrittkombinationen oder Sprüngen wie *jétés*, *battus* und *entrechats* dominiert wurde, wie es dem Tanzstil ihrer Zeitgenossin Marie Carmago nachgesagt wurde[4], schwebte Noverre als Leitbild einer pantomimischen Gesamtkonzeption von Ballett vor. Denn Sallé beherrschte die Kunst, kurze Handlungssequenzen ihrer getanzten Entrées und Divertissements als klare und bedeutende Handlungsmomente vor Augen zu stellen.

Mit handlungsgeleiteten Balletten, die körperliche Aktionen als gestisches und mimisches Ausdrucksterrain ausstellten, entwickelte sich der Bühnentanz im Laufe des 18. Jahrhunderts. zu einer eigenen theatralen Gattung. Die im konkreten Wortsinn „Zwischenstellung" des Tanzes, aufgeführt als Entrée und Divertissement in opulenten Opernaufführungen, wurde überwunden. Als reformatorische Pfeiler der vollzogenen Dramatisierung fungierten bevorzugt tragische Stoffe, deren Handlung, strukturiert in Akte und Szenen, von einer dem Ausdruck verpflichteten Körperästhetik dargestellt wurden. Der *imitatio* der Leidenschaften folgend, galt eine dem Feuer, der Wahrheit und dem Verständigen verpflichteter Darstellungs-Typus als vorteilhaft, zumal dessen mediale Besonderheit die Gattungsspezifik von Tanz als Kunst profilierte. Noverre etwa wusste um die gegenseitige Bedingung von Kunst und Gefühl, wenn er schreibt:

> Ohnstreitig werden die Ballette den Vorzug über die Mahlerey erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind. Ein schönes Gemählde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballett ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönert.[5]

Eine feurige, wahre und verständliche Pantomime qualifiziert fortan Tanz als Gattung unter den Künsten. Dabei stand Noverre gleichsam ein gewaltiges Programm vor Augen:

> Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit, die Gebehrden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündet, und uns gleichsam die Seele nackend sehen lässt.[6]

Die Kunst des Tanzes, naturnaher und lebendiger noch als die Malerei und immediater im Ausdruck als die Poesie, präsentiere eine dramatisch-

---

Württemberg, an dessen Hof er tätig war. Lessings Übersetzung dieser 15 Briefe ins Deutsche (zus. mit J. J. C. Bode) erschien 1769 in Hamburg und Bremen.

4 Marie Anne de Cupis de Carmago (1710–1770) ist in die Tanzgeschichtsschreibung als Rivalin von Marie Sallé eingegangen. Vgl. u. a. Beaumont, Cyril William, *Three French dancers of the 18th century. Carmago – Sallé – Guimard*, London 1934.

5 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, S. 42.

6 Ebd., S. 148. Diese Äußerung verbindet Noverre mit der Forderung, fortan im Tanz auf Masken zu verzichten, um das Mimische theatral wirksam werden zu lassen.

körperliche Fähigkeit, Handlungen und Stimmungen unmittelbar vor Augen zu stellen. Seine ästhetische Potenzialität läge in einer sinnlichen Eindringlichkeit, einer *evidentia* direkter Anschauung menschlicher Leidenschaften, die als ‚natürlicher und wahrer Ausdruck' die Bühne betraten.

Vergleichbar mit dem Schauspiel des 18. Jahrhunderts stellte auch das *ballet d'action* seiner Darstellungsästhetik eine ausdruckspsychologische Konzeption voran. Diese basierte auf der bedeutsamen Differenzsetzung zwischen dem Einfühlsamen und dem Technischen. Das Wissen um das Einfühlsame, artikulier- und beobachtbar als stilistische Eigenschaft des Tanzens, fungierte dabei als Diskursfigur ästhetischer Urteilsbildung und als konzeptionelle Basis, über die sich eine ganze Wissenskultur des abendländischen Bühnentanzes erstreckt. *Techné* wird, etwa in Debatten über das ‚Schöne' und ‚Wahre', zum Differenzbegriff des Ästhetischen und modelliert innerhalb des *ballet d'action* eine Wissenspraxis, die den tanzenden Körper nicht nur mit spezifischen Weisen der Ab- bzw. Zuerkennung artikulierbaren Wissens umstellt, sondern in die Schranken des Unsagbaren weist.

Techné als Basis der Tanzkunst

Noverre setzt im 13. Brief seiner *Lettres sur la danse* zu einer Kritik an der Choreografie als Überlieferungsmedium des Tanzes an und bestreitet im lakonischen Tonfall grundlegend deren Nutzen. Denn „vermittelt dieser Einrichtung gelangte man dahin, den Tanz zu buchstabieren, man musste sich aber in Acht nehmen, dass man das Buch nicht verkehrt in die Hand nahm".[7] Noverre argumentiert mittels der Unterscheidung von „Spuren und Überresten einer Aktion", die nichts als „eine frostige stumme Kopie" zeigen, und jenen „unnachahmlichen Originalen"[8], die Wahrheit und Leben aufbewahren. In dieser aufgespannten Dichotomie verortet Noverre seine grundlegend anti-akademische Haltung. Drastisch stellt er im Folgenden die Verfehlungen der *Académie de la Danse* heraus, die die Kunst eher zu Grabe trüge als dass sie Talente fördere, richte sie ihre Ausbildung doch auf den „geometrischen Plan" der Tänze, ohne ihre Wirkungsweise zu klären.[9] Noverre fordert einen anderen Lehrcorpus, der

> endlich die Pas und ihre succeßiven Verknüpfungen annalisirt, und von den Positions und Stellungen des Körpers geredet und nichts vergessen hätte, was das stumme Spiel, den pantomimischen Ausdruck, und die verschiedenen Empfin-

7 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 13. Brief, S. 271f.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 285

dungen der Seele durch die verschiedenen Charaktere der Physiognomie hätte erklären und verständlich machen können.[10]

Noverres anti-akademischer Haltung, die in scharfzüngig dialogischer Rede an einen Dritten adressiert ist, hält Gasparo Angiolini (1731–1803) in seiner Replik von 1773 entgegen[11], Noverre wolle die Akademie lediglich belehren und erniedrigen. Den Statuten von 1661 wäre der pantomimische Tanz schlicht unbekannt gewesen, und nicht die Nachahmung bilde das Kriterium für eine richtige oder falsche akademische Ausbildung, sondern eine Lehre klarer Kompositionsprinzipien und Dramaturgie. Die technische Basis eines – wie Angiolini es nennt – materiellen Tanzes hätte indessen „wirkliche Fortschritte" gemacht.[12] Tatsächlich bildete sich der abendländische Bühnentanz mit der Gründung der *Académie Royale de la Danse* durch Louis XIV (1643–72) als Wissenskultur exklusiver Gelehrtengesellschaften aus, die mit regelhaften Übungsfolgen und pädagogischen wie physischen Regularien kodifizierte Schritte (*pas*), Positionen und Armhaltungen (*port de bras*) lehrten, tradierten und überwachten. Während Noverre seine Konzeption aus einem Widerstreit zum Akademischen und Technischen gewinnt, von dem es sich stets abzusetzen gilt, erwächst Angiolinis Reform aus einer pragmatisch-moderaten Haltung, die das Neue weniger in einem grundlegend Anderem als in einem Zusätzlichen verortet.

Wissen um Einfühlung

Für Jean Georges Noverre wird der Körper zu einem Medium, der anthropologisch konzipierte Ausdruckswerte inkorporiert. In dieser Programmatik des *ballet d'action* ist eine doppelte ästhetische Bewegung am Werk.[13] Die eine richtet sich auf ein *sur plus*, „nicht blos Figuranten" zu tanzen, wodurch Tanz natürliche Beredsamkeit und malerischen Ausdruck erhalten soll. Die andere Bewegung richtet sich auf eine ubiquitäre

10 Ebd.

11 „Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi, Milano 1773", in: Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785)*, Turin 1998, S. 49-89.

12 Gasparo Angiolini entwickelte als Schüler von Franz Hilverding (1710–1768) eine theatrale, der gestisch-narrativen Poetik verpflichteten Ballettästhetik. Seine Produktion von *Don Juan* gilt als eine der ersten realisierten Handlungsballette. Die beiden Kompositeure und Ballettmeister verbindet ein über mehrere Jahre geführtes Streitgespräch, eine der wenigen überlieferten Textquellen von Angiolini, die seine Konzeption eines *ballet d'action* verdeutlichen.

13 Noverre entwirft sich als Gründer des *ballet d'action*, ohne sich auf andere oder vorgängige Reformbestrebung etwa durch Louis Cahusac zu beziehen. Als ambitionierter Literat seiner Ballette und Autor der *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) avancierte Noverre zur zentralen Identifikationsfigur des *ballet d'action*.

Kompetenz der Tänzer, „alle [Figuranten] in alle Gestalten […] verwandeln [zu] wissen". Beide ästhetischen Ziele treten in der Figur der Einbildungskraft, einem „wahre[n] Ausdruck der Empfindung" zusammen. Denn Noverre versteht unter Bühnentanz schließlich

> […] etwas anderes, als das Herumtummeln mit Händen und Füßen, das mühselige Bestreben, wie ein Wahnsinniger zu springen, oder auch eine Seele zu zeigen, die man nicht hat. Die Aktion beym Tanze ist die Kunst, durch den wahren Ausdruck unsrer Bewegungen, unsrer Gestus und der Physiognomie, dem Zuschauer unsre Empfindungen und Leidenschaften mitzutheilen.[14]

Es gilt der ‚wahre Ausdruck' und so ruft Noverre den jungen Tänzern emphatisch zu, um ihnen „die Augen zu öffnen […]":

> […] laßt also eure Figuranten und Figurantinnen nicht blos tanzen, sondern durch Tanzen reden und mahlen; sie müssen allesamt Pantomimen seyn, sie müssen sich alle in alle Gestalten zu verwandeln wissen. Wenn ihre Gebehrden und ihre Physiognomie beständig mit ihrer Seele übereinstimmen, so wird der daraus entspringende Ausdruck der wahre Ausdruck der Empfindung seyn, und eurer Werk beleben. Wenn ihr zu den Proben geht, so habt nicht den Kopf blos von euren Figuren voll, nehmt auch euern Verstand mit, und seyd von euerem Vorwurfe ganz durchdrungen. Wenn eure Einbildungskraft von dem Gegenstande, den ihr mahlen wollt, lebhaft gerührt ist, so wird sie euch Züge und Farben und Pinsel geben.[15]

Diese Ausdrucksbewegungen basieren nicht auf expliziten Qualitäten, die ein Wahrnehmungsfeld spezifischer Empfindungen erschlössen. Sie zeichnen sich daher über kein spezifisches Empfindungsspektrum aus, das wahrnehmungstechnisch durch spezifische Übungen erzeugt wird. Vielmehr qualifiziert Noverre sie, wie Claudia Jeschke betont hat, „anhand der immer dominanten Erscheinungsform".[16] Auch liegt ihnen kein kanonisierter Gebärdenkatalog zu Grunde, denn es widerspräche der ausdruckspsychologischen Konzeption tänzerischer Bewegungen geradewegs, wären sie über einen Codex eindeutiger Repräsentanzen vermittelt.[17] Ausdrucksbewegungen zeigen sich indessen nahezu ubiquitär:

> […] alles wird sprechen; […] jede Gebehrde wird einen Gedanken enthüllen; jeder Blick wird eine neue Empfindung ankündigen; alles wird entzücken und täuschen (sic!), weil alles wahr ist, weil die Nachahmung aus der Natur selbst geschöpft ist.[18]

Die der Natur abgerungene Täuschung markiert das Ästhetische, das aus einer stets angedeuteten Bedeutung differenter Bewegungen entsteht. „An

---

14 Ebd., 10. Brief, S. 197.

15 Ebd., 4. Brief, S. 47.

16 Jeschke, Claudia, „Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: Wolfgang F. Bender (Hrsg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart 1992, S. 92.

17 Diesen Gedanken verdanke ich den Ausführungen von: Košenina, Alexander, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‚eloquentia corporis' im 18. Jahrhundert*, Tübingen1995, S. 26.

18 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 7. Brief, S. 95.

dem Tänzer muss alles mahlen, alles reden: jeder Gestus, jede Stellung, jeder Port de Bras muss einen unterschiedenen Ausdruck haben."[19] Das Ziel markiert eine *evidentia verbalis* der Bewegung, in der die Leidenschaften als „Triebfedern" wirken und ihre Kraft entfalten, aus der heraus die choreografierte Handlung ins Auge des Betrachters überspringt. Diese Kraft ist so wirksam, da sie absolut ist.

> […] die Bewegungen, die daher entstehen, mögen beschaffen seyn wie sie wollen, so können sie nicht anders als wahr seyn. Hieraus folgt, daß die trocknen Schulregeln bey dem Tanze in Aktion weichen, und der Natur Platz machen müssen.[20]

Interessanterweise kommt das *ballet d'action* grundsätzlich darin überein, Ausdruck als Differenzbegriff zum Künstlichen, rein Technischen zu setzen. Denn es ist die Natur selbst, die in den Bewegungen spricht. So heißt es etwa in einer anonym verfassten Abhandlung *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst* (1799), die in Wien als eine der wichtigsten europäischen Wirkungsstätten des *ballet d'action* erschien:

> […], denn der redende sprechende Tanz wird immer den Vorzug vor demjenigen haben, welcher nichts als ein Allegro oder Andante künstlicher Schritte ist, welche verbunden mit dem gewöhnlichen Balancement der Arme nichts bedeuten, als eine fertige und geschickte Bewegung eines Tanzmeisters.[21]

Noverre situiert das *ballet d'action* in Differenz zu all jenen bedeutungslosen, der bloßen Fertigkeit zugehörigen „künstlichen Schritte" des höfischen Tanzes. Der reinen Präsentation und Figuration verschrieben, würde dieser Tanz eben „keine Character und keine bestimmte Handlung haben, keine zusammenhängende und durchgeführte Intrigue schildern, kurz, […] nicht zum Drama gehören".[22] Die Tanzdivertissements kramen „nichts als schwere abgezirkelte mechanische Bewegungen" aus.

Noverre situiert die empfindungs- und ausdrucksvolle Tanzbewegung in Abgrenzung zum Technischen, ohne allerdings die körpertechnische Basis als ästhetische Voraussetzung von Ballett selbst zu leugnen.[23] Sein tanztheoretischer Entwurf lässt sich vor allem als ein Versuch lesen, Bühnentanz wirkungsästhetisch als Empfindungsprozess zu konzipieren. Seine Kunstfertigkeit wäre demnach jenseits bewegungstechnischer Standards angesiedelt und durch ein Anderes vermittelt. Dieses Andere markiert für Noverre die Seele. „Denn die Gebehrden müssen blos das Werk der Seele, und die unmittelbare Eingebung ihrer Regungen seyn"[24], was nach Horaz' *ut pictura poesis*-Prinzip eine in den Körper hineingespielte Sichtbarkeit er-

19 Ebd.

20 Ebd., S. 200.

21 Von Zepharovich, Jacob Edler, *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst*, Wien 1799, S. 37.

22 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, 7. Brief, S. 98.

23 Vgl. ebd., 12. Brief: Ausführung über das *entreachat* (Beinschläge), S. 236-269.

24 Ebd., 1. Brief, S. 13.

zeugen soll. Das Ballett und seine Tanztheorie schlägt hierunter eine ästhetische Richtung ein, in der die Einfühlung als mediale Schnittstelle fungiert.

Methodologische Anschlüsse

Untersuchungen zum Status und den Modi eines kulturell generierten und ästhetisch ausgestellten Wissens im Tanz werfen methodologische Fragestellungen von grundlegender Art auf: Wo lässt sich Wissen im Tanz auffinden und in welcher Weise ist es zu denken? Lässt sich der Tanz in seiner ästhetischen Praxis überhaupt als Wissenskultur auffassen?

Über Wissen und Tanz zu reden, bedeutet den Körper als diejenige Stätte in den Blick zu nehmen, an dem Wissen generiert, manifestiert und unter der ästhetischen Option des Zeigens transformiert wird. Die Tanztraktate des ausgehenden 18. Jahrhunderts tragen dazu verschiedenste Episteme körperbildender Maßnahmen zusammen und suchen inmitten eines Amalgams aus anatomischen, ästhetischen und mechanischen Diskursen spezifische Darstellungsoptionen menschlicher Affekte, körperlicher Haltungen und Handlungen zu qualifizieren. Die dergestalt repräsentierte Wissenskultur des Tanzes trägt allerdings weniger topologische als performative Züge, adressieren ihre Diskurse, Modelle und Verfahren doch einen körperlich-theatralen Darstellungsraum, der pädagogisch und ästhetisch choreografierte Körper auszubilden sucht, um spezifische Effekte und Sichtbarkeiten zu erzeugen. In ihrem Zugriff normierend als auch entgrenzend, suchen sie den Körper als Instrument, als *tableau* oder aktionsstiftenden Handlungsträger auszustellen.[25]

Wissen im Tanz erschließt sich zudem als Teil europäischer Kulturgeschichte des Körpers. Inmitten kulturhistorisch einsetzender Machtstrukturen und Wissenschaftssysteme situiert, adaptieren Ballettmeister und Librettisten des 18. Jahrhunderts das anatomische Wissen ihrer Zeit, um, vergleichbar anderer Praktiken – deren körperkulturelles Gepräge Michel Foucault für die Klinik und das Gefängnis eindringlich analysiert hat – physiologische Prozesse, Fähigkeiten und Fertigkeiten des Körpers für die Bühne zu klären und zu evozieren. Beobachtende Blicke, Korrekturen, ideale Körpermaße, zeitlich regulierte Abläufe und ökonomisierende Aufrufe zur Handhabung seiner Kräfte und Energien strukturieren und diszi-

25 Das *Tableau* stellt ein eigenes Genre des 18. Jhs. dar, das Statue, Tanz, Gemälde, Pantomime, Lyrik und Musiktheater darstellungsästhetisch integriert. Vgl. Brandstetter, Gabriele, „Die Bilderschrift der Empfindungen. Jean-Georges Noverres *Lettres sur la Danse, et sur les Balletts* und Friedrich Schillers Abhandlung *Über Armut und Würde*“, in: Achim Aurnhammer (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 77-94; Holmström, Kirsten Gram, *Monodrama attitudes tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion (1770–1815)*, Stockholm 1967.

plinieren die choreografische Gestalt des Körpers als ästhetische Erscheinung. Ohne an dieser Stelle auf aktuelle Forschungen und Diskussionen über Foucault näher eingehen zu können, die etwa unlängst in der Soziologie zu systematisierenden Überlegungen zu einem performativ „eigensinnigen" Wissen des Körpers geführt haben[26], kommen meine Studien mit Foucaults Studien darin überein, ein durch Disziplinartechniken und mediale Anordnungen generiertes Wissen aufzufinden. Ergänzend hierzu ist von einem performativen Wissen auszugehen, dessen Performativität an die Materialität des erarbeiteten Körperwissens gebunden ist. Was wir über Tanz und seine ästhetischen Praktiken wissen (können) – und hier folge ich Michel Foucaults *Heterotopien* – findet seinen *Ausgangspunkt immer am Körper*. Der Wissenskultur Tanz kommt daher ein höchst virulenter Status zu: verfahrenstechnisch für den Raum des Theaters generiert und verortbar formt sich ein Wissen zu *Tanzen* als körperästhetisierende Praxis, welche die absolute Topologie des Körpers zu überschreiten sucht, ohne sich dessen Rückversicherung im Körper in Gänze zu entziehen. Denn es darf nicht vergessen werden: Gerade die ästhetischen Praktiken des Tanzes erscheinen mitunter als ein begriffsfremdes Feld, das zwar mit einem Wissen über physisch-mentale Zustände und Aktionsweisen umgeht, aber keine Begriffsarbeit im Sinne klarer Erkenntnis leistet. Als kulturelle Praxis erscheint gerade der Bühnentanz weit davon entfernt, eine Situation zu schaffen, die eine Bildung von Begriffen affiziert oder umstandslos befördert. Diese Funktion kann aus einer ähnlichen marginalen Rolle in unserer Kultur allenfalls das Spiel in Anspruch nehmen.[27] Die Erzeugung und Ausprägung von Wissen ist vielmehr in eine praxeologische Arbeit mit dem Körper verwoben und gilt darin als implizit. Dies erschwert einen methodologischen Zugang, Tanz als Wissenskultur zu analysieren, auch wenn sie wie in anderen Wissenskulturen in institutionell-mediale Verfahren des Distribuierens und Tradierens entstehen.

Kulturtheoretisch ermangelt dem Tanz eine identifikatorisch symbolische Ebene, was Analysen der Performativitäten seines komplexen ästhetischen Wissens über die Organisation und Darstellung von Körpern umso bedeutsamer macht. Vielleicht lässt sich auf diesem Wege, sein Gegenstandsfeld in den wissenschaftlichen Diskurs über kulturelle Wissensformen einträglich integrieren. Allerdings gilt Wissen im Tanz als verschwiegen und hat Forschungen zu Wissenskulturen bislang kaum berührt – vielleicht auch, um jenen Ort in unserer Kultur offen zu halten, der mit der Figur des Nicht-Wissens einem Sinnbild von Tanz betraut ist?

---

26 Vgl. Gugutzer, Robert, *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld 2006.

27 Vgl. Adamowsky, Natascha, „Spiel und Wissenschaftskultur. Eine Anleitung", in: dies. (Hrsg.), *„Die Vernunft ist mir noch nicht begegnet." Zum konstitutiven Verhältnis von Spiel und Erkenntnis*, Bielefeld 2005, S. 11-30.