MATERIALIEN DES ITW BERN



Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.)

Original und Revival

Geschichts-Schreibung im Tanz

CHRONOS

Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.)

Original und Revival

Geschichts-Schreibung im Tanz

CHRONOS

Inhaltsverzeichnis

Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung 9
Christina Thurner

Tanz-Geschichte(n) auf der Bühne

Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte 15
Gerald Siegmund

Moment und Ewigkeit. Zu Zimmermanns/Crankos *Présence* 1968 und 2007 27
Steffen A. Schmidt

Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, révérence 39
Krassimira Kruschkova

Stolpern und Unzulänglichkeiten. Interferenzen in Tanz-Rekonstruktionen 47
Simone Willeit

Tradition im Fokus. Choreografie als kritische Reflexion von Tanzgeschichte 59
Julia Wehren

Tanz und Historiografie

«Updating the Updates». Zum Problem der ‹Identität› in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en) 69
Claudia Jeschke

Die Welt des Tanzes. Zur historischen Genese und politischen Relevanz von Universalität in der Tanzgeschichtsschreibung 81
Gabriele Klein

Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich lang anhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten 91
Jens Richard Giersdorf

Henry Purcells *Dido and Aeneas* zwischen Historie, Historiografie und künstlerischer Kreativität 101
Stephanie Schroedter

Kulturelle Entwürfe von Theatertanz. Historiografie und historisches Denken im 18. Jahrhundert 117
Sabine Huschka

Tanz im/als Archiv

Tänzerische Quellenkunde, die Emphase des Gegenwärtigen und das Phantasma des Archivs 137
Franz Anton Cramer

Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein «Garten der Fiktionen»? 147
Janine Schulze

Bilder in Bewegung | Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte 155
Isa Wortelkamp

Künstlerische Reflexionen zur Tanzgeschichte

Choreografie im hermeneutischen Prozess.
Reflexionen zur künstlerisch-methodischen Recherche
anhand von Beispielen 169
Karin Hermes

Re-Enacting Pavlova. Re-Enacting Wiesenthal.
Zu Erinnerungskultur(en) und künstlerischen ‹Selbst›-Inszenierungen 181
Nicole Haitzinger

«Mettre la mémoire à l'épreuve» 193
Olga de Soto interviewt von Laura Leupold

Viewing dance technique in the context
of the physical environment 197
Robert Atwood

Autorinnen und Autoren 209

Bildnachweise 215

Sabine Huschka

Kulturelle Entwürfe von Theatertanz

Historiografie und historisches Denken im 18. Jahrhundert

Prolog

Das Interesse an der Geschichtlichkeit von Tanz nimmt seinen Ausgang in der Gegenwart, um in der Vergangenheit etwas aufzuzeigen oder auch aufzufinden. Geschichte (auf) zu schreiben sucht hiernach eine Verständigung und Vermittlung zu bewirken. Der vom Horizont der Gegenwart geprägte Blick in die Geschichte weist dabei mitunter in die Zukunft und entwirft eine Utopia, womit eine geradezu doppelte Wegrichtung durch die Geschichte entworfen wird. Diese Doppelstruktur scheint in besonderer Weise Tanzhistoriografien des 18. Jahrhunderts zu charakterisieren. So treten Erinnerungen an ein Gewesenes in einen doppelseitigen Dialog ein. Dem Zwiegespräch mit dem Abwesenden wird ein engagierter Dialog mit den Zeitgenossen eingeschrieben. Dieser Redestruktur wohnt eine Redeposition inne, die auf eine Renaissance des Vergangenen hofft. Äusserst schlecht ist die Diagnose des zeitgenössischen Tanzes, dem Theatertanz Lully'scher Prägung, die Louis de Cahusac am Ende des ersten Teils seiner umfassenden Darstellung *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754)[1] aufstellt. Eine Reformierung der Tanzkunst scheint dringend vonnöten, denn, wie Cahusac abschliessend und durchaus sarkastisch urteilt: «Wir sind wenigstens bis auf den heutigen Tag mit uns selbst zufrieden, und glauben im ganzen Ernst, daß wir den Tanz kennen, lieben, und besitzen. Wie vielmals habe ich nicht Leute selbst von Geschmack und Einsicht sagen hören, daß die Franzosen die besten Tänzer in Europa wären, daß sie die Kunst in unsern Tagen so weit getrieben hätten, als sie nur gehen könne? [...] Wir haben in unseren Theatern ebenso vortreffliche Füße, brilliante Beine, bewundernswerte Arme. Wie schade, dass es uns an der Tanzkunst mangelt.»[2]
Ein neuer Theatertanz muss erschaffen werden. Geboren wird dieser durch einen historisierenden Blick auf seinen Ursprung – den Ursprung von Tanz und Ballett – und durch eine kulturelle Versicherung seines Naturells, seiner anthropologischen Verwurzelung. Mit dieser Methodologie und Philosophie setzt das einflussreiche

1 Cahusac Louis de: La danse acienne et moderne, ou Traité historique de la danse, Paris 2004 (Erstausgabe: Den Haag 1754); Ders.: Cahusacs historische Abhandlung von der alten und der neuen Tanzkunst, in: Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 4 Bände, Berlin 1759–1760, Bd. 1–I, S. 179–214; Bd. 1–II, S. 314–382; Bd. 2–I, S. 32–130; Bd. 2–III, S. 221–315.

2 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 383.

historiografische Unternehmen von Louis de Cahusac ein, dessen Horizont ein ästhetischer Neuentwurf von Theatertanz bleibt. Der Blick auf die Historie und somit der Entwurf einer *historia* – in jener für die Aufklärung prägenden doppelten Bedeutung, die Wirklichkeit von Ereignissen *und* das Erzählen und Wissen über sie zu sein[3] – leitet den Glauben an die Wahrheit. Das Geschichtliche von Tanz zu (v)erfassen, also mithin eine Historie der Künste, wird von Cahusac als dessen «wahre, ihr nützliche und vielleicht ihre einzige Theorie» angesehen.[4] Denn diese vermag ein Bild zu schaffen, von dem er sagt: «Wenn man hingegen einmal die ursprünglichen Quellen der Künste erkannt hat; so scheinet ihr Tempel sich vor uns zu eröffnen, der Vorhang, der das Heiligthum bedeckte, zerreißt, man sieht sie entstehen, zunehmen, und sich verschönern, [...]. Man hat alsdann ein Gemählde vor sich, darauf Wirkungen und Ursachen mit einander vereiniget sind; man gelangt zu der Erfahrung aller Zeiten, und zu eigenen Erfahrungen.»[5] Der Blick auf die Historie erschliesst Erkenntnisse, die sich dem Autor in einer theatralen Inszenierung darbieten. Dabei folgt das Geschichtliche von Tanz und Theater dem Phantasma der Allmacht, «alle Zeiten» aufzuschliessen und diese innerhalb eines subjektiven Erfahrungsraums zu homogenisieren. Vergessen ist die Vergänglichkeit des Tanzes, sein mithin verschollener Status eines Vergangenen – gewonnen ein omnipräsenter Einblick? In welche Ordnung aber tritt historisierter und historiografierter ‹Tanz› hiermit ein und in welcher Gestalt tritt er auf?

Den Horizont der folgenden Darstellung bilden sonach Fragen nach den Anordnungen, Perspektiven und Bruchstellen der geschichtlich erschriebenen Szenen von Tanz: Welche kulturellen und ästhetischen Bilder erschaffen die Historiografien des 18. Jahrhunderts und wie werden diese vor dem Hintergrund einer körperlichen Praxis in Erscheinung gebracht, die – ob vergangen, gegenwärtig oder zukünftig – Indikator eines Verlusts, einer Wunde und einer Abwesenheit sind?[6]

3 Vgl. Gross Mirjana: Von der Antike bis zur Postmoderne, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 93 ff. Die in dem Begriff der Historie angelegte Gleichsetzung von Wirklichkeit und dem Nachdenken über sie nimmt ihren Ausgang in der Aufklärung und führt zu einer nunmehr chronologischen und letztlich teleologischen Ordnung der zuvor als einzigartig und zufällig betrachteten Geschehnisse. Mit der Auffassung von Geschichte als Wirklichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet sich ein Erkenntnisbereich, der dem Historiker einen subjektiven philosophischen Standpunkt zuweist, über die Ordnung der Geschehnisse Wirklichkeit erkennen zu können. Louis de Cahusacs Tanzhistoriografie gehört ohne Zweifel einer solchen philosophischen Beschreibung an.

4 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 199.

5 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 198.

6 Vgl. Heeg Günther: «Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung». Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005, in: Ilg Jens, Bitterlich Thomas (Hg.): Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern, Marburg 2006, S. 176–186, hier S. 182.

Tanz als körperliche Ausdruckskunst

Die Tanzkunst formt sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zu einer dramatisierten Bühnengattung, um mit ihr und durch sie etwas *geschehen* zu lassen. Dem Theatertanz wird im System der Künste eine spezifische Wirkungskraft zugesprochen, die seine imitatorische Fähigkeit, ‹stumm zu sprechen›, an die Ausdruckskraft der Geste verweist.[7] Die empfindungsvolle Geste gilt, so kommt die ästhetische Konzeption des sich reformierenden Theatertanzes Mitte des 18. Jahrhunderts überein, als choreografisches Medium, das die Wirkungskraft der stummen Handlungen inszenatorisch ausspielt und an den Zuschauer weiterreicht. Dramatisiert und dergestalt ausdrucksvoll gehöre der Gattung Theatertanz wesentlich, so betonen Ballettmeister, Librettisten und humanistisch Gebildete der Zeit, eine ästhetische Kraft der Affizierung zu. Vor dem Hintergrund dieser quasi ‹berührenden› Wirkungsästhetik, die – um Christina Thurners pointierte Denkfigur aufzugreifen – durch eine doppelte Bewegung charakterisiert ist,[8] realisiert der Theatertanz eine konzeptionelle Neuorientierung, die entscheidend durch historisierende Entwürfe zum Tanz und zu seiner Kunst gestützt wird. Das ästhetische Denken, wie es sich in Abhandlungen, Traktaten und Poetiken des Tanzes formuliert findet, wird historisch untermauert und – so liesse sich sagen – über historisierende Verfahren und Geschichtsmodelle entscheidend eingesetzt. Denn das kulturell an den Theatertanz des 18. Jahrhunderts geknüpfte Begehren, im choreografischen Geschehen einer beseelenden Bewegungskraft zu begegnen, geht mit Diskursen Gebildeter und Gelehrter über die Systematiken und Historien seiner Kunst einher, die durch ein ausgeprägtes Interesse an jener körperlichen Ausdrucksfähigkeit charakterisiert sind, die man in der Antike und bei den römischen Pantomimen vorzufinden scheint.

Es werden im Folgenden daher nicht tanzhistoriografische Entwürfe des Bühnentanzes im 18. Jahrhundert vorgestellt, um anhand dieser ein Bild über dessen Ästhetik, Stile oder Techniken zu gewinnen oder gar diese zu rekonstruieren. Vielmehr steht das Interesse voran, analytische Einblicke in den Zusammenhang des ästhetischen Denkens, seiner Diskursfiguren und einer historischen Versicherung der theatralen Kunstform Tanz zu gewinnen, die mit einer verstärkten Antikenrezeption anhebt. Denn schon seit Mitte 17. Jahrhundert entwerfen Tanztraktate und ästhetische Schriften etwa von Michel de Pure oder Claude-François Ménestrier einen historisierenden Blick auf die Antike, mit dem Tanz in das kulturelle Gedächtnis und ästhetische Feld der Künste eingeschrieben wird. Tanz wird hierunter als Kunstgattung gekennzeichnet und als historische Praxis erkannt, aus dessen Geschichtlichkeit heraus ein kulturell tragfähiger Diskurs produziert wird *und* ein

7 Ob sich der Tanz mit der ästhetischen Präferenz der Geste gewissermassen aus der paradoxalen Falle seines Darstellungsbereichs – stumm und doch beredt – heraushebt oder ob lediglich eine Verschiebung des Paradoxes auf den Schauplatz von Körper und Sprache statthat, diese interessante Frage muss an anderer Stelle diskutiert werden.

8 Vgl. Thurner Christina: Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten, Bielefeld 2009. Zum Begriff der Bewegung und zu dessen Bedeutungsvarianz – insbesondere im 18. Jahrhundert – vgl. die Einleitung.

spezifisches ästhetisches Denken einsetzt. Dabei bleibt die Frage, wie sich Tanz als Geschichtliches zu erkennen gibt, seine Historie also erschrieben wird, und in welchem Geschichtsmodell seine Kunstform schliesslich vor Augen tritt. Hierum soll es im Folgenden vor allem mit Blick auf Claude-François Ménestrier, Louis de Cahusac und Jean Georges Noverre gehen.

Historia: ein Weg zu den Vorbildern

Der Weg in die Vergangheit folgt in den Tanztraktaten des 17. Jahrhunderts dem Zufall und wird keinesweg, wie Gross für die Historie bis zur Aufklärung herausstreicht,[9] systematisierend beschritten. Das Ziel ist keine Archivierung des kulturellen Bestands oder gar der kulturellen Reste von Tanz, vielmehr fällt der Blick der Autoren wie Claude-François Ménestrier und Michel de Pure auf Einzigartigkeiten seiner vergangenen kulturellen Formen und Praktiken, an denen sich das Besondere nicht nur seiner Praxis, sondern seiner kulturellen Beschaffenheit ablesen lässt. Die Intention des historisierenden Blicks ist dabei zielgerichtet. So geht es Claude-François Ménestrier in seinem Traktat *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682)[10] um eine systematische Erschliessung der Regeln eines Theatertanzes, der ebenso wie alle anderen Künste einen Ursprung kennt, an dem sich die kulturelle und letztlich theatrale Funktion des Tanzes zu erkennen gibt. Auch Michel de Pure – Gelehrter, Romancier und Übersetzer – ist an den kulturellen Vorzügen des Tanzes interessiert, die er an dessen rituellen, theatralen wie feierlichen Praktiken gleichermassen herausstellt. Sein Traktat *Idée des Spectacles anciens et nouveaux* (1668)[11] unternimmt einen historisierenden Diskurs über das Schauspiel, den Anblick und letztlich das Wunderwerk des Tanzes (vgl. lat.: *spectaculum*), der sich mit sparsamen Quellenbezügen innerhalb ungleich bewegter Diskursbezüge zu den Griechen, Römern, Assyrern, Persern, Chinesen und Ägyptern und anderen entfaltet. Der Weg durch die Historie ist von dem kunstbeflissenen Ansinnen des Autors getragen, die ästhetischen Kennzeichen des Balletts herauszuarbeiten, dessen Theatralität indessen nicht von seinem potenziellen Mysterium des Wundersamen geschieden verhandelt wird: «Toutefois nous n'appliquons seluy de *Balet,* qu'au Assemblées où se fait un *Bal,* ou à ces dances reglées & mysterieuses, que nous appellons *Balet.*»[12] Den ästhetischen Diskurs über das *Balet* als Repräsentationskunst aus Gesten und Bewegungen, die eine «stumme Fabel»[13] darstellt, stützt ein historischer Blick, ohne argumentativ spezifische Eigenschaften oder theatrale Praktiken der Tanzhistorie zu fixieren. Das historisierende

9 Gross weist den Charakter der frühaufklärerischen Historie als Verfahren aus, das sich auf «das Einzigartige, das Besondere und das Zufällige beschränkt(e)». Vgl. Gross (wie Anm. 3), S. 94.

10 Ménestrier Claude-François: Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre, Paris 1682, Reprint Genf 1984.

11 Pure Michel de: Idée des Spectacles anciens et nouveaux, Genf 1985.

12 Pure (wie Anm. 11), S. 209 f.

13 Pure (wie Anm. 11), S. 214 f.

Denken bleibt eingebettet in einen ästhetischen Theorieentwurf mit dem Ziel, das *Balet* in die Ordnung der anderen Künste (*poëme dramatique, peinture* unter anderem) und deren Medien (Stimme, Rede, Zeichnung) einzupassen.[14]
Ménestrier aber sucht den Ursprung des Tanzes *und* des Balletts und zwar unter der Option, Prinzipien und Merkmale zu finden, die gleichermassen historiografisch wie etymologisch herausgearbeitet auf die Erstellung einer Regelpoetik zielen.[15] Das historisierende Interesse ist klar von der Absicht geleitet, die Tanzkunst in den Wissenskanon der Künste und der Wissenschaften zu integrieren, der unter dem staatlichen Regime des absolutistischen Königs zeitgleich von den verschiedenen Akademien Frankreichs aufgestellt wird.[16] Ménestrier will einen diskursiv-theoretischen Anschluss des Tanzes an ihre ästhetischen, historischen und wissenschaftlichen Modelle bewirken und die Antikenrezeption der Akademisten eines Besseren belehren, da auch dem Ballett bislang unerkannte historische Wurzeln bei den Griechen und Römern zugrunde liegen. «Toutes les sciences s'expliquent en nôtre langue, les Grecs & les Romains la parlent, & quelque spirituels qu'ils ayent été, ils n'ont jamais eu des Ballets, ny si justes, ny si ingenieux que le sont quelques uns des nôtres. Je n'aurais donc qu'à comparer le Moderne avec l'Antique, pour établir des Regles des Ballets, & je crois que près de deux cent exemples de ces representations faites depuis un siecle dans toutes les Cours de l'Europe, joints aux authoritez & aux exemples de la Grece, pourront peut-étre un jour servir de Regle à ceux qui prennent plaisir de travailler avec justesse, & de savoir ce qu'ils ont à faire quand ils entreprentent quelque ouvrage.»[17]
Der Blick in die Vergangenheit identifiziert hiernach zwei Ursprünge: rituell-zeremonielle Praktiken und kulturell-symbolische Praktiken, die auf Zeichensystemen basieren, wie sie sich erstmals in den ägyptischen Hieroglyphen manifestieren. Während Erstere den Ursprung des *Tanzes* ausmachen, weisen Letztere den Ursprung des *ballet* aus, dessen getrennte Herkunft für Ménestriers Denken konstitutiv wird. In Differenz zu einem *danse simple* und seinen rituellen und kultischen Praktiken situiert Ménestrier den Ursprung des Theatertanzes, des *ballet* also,[18] in den Kontext seiner

14 Hierzu heisst es: «Car le Balet n'est, apres tout, qu'une Fable müette, où les Anciens estoient si bien versez, que sans aucun besoin de Truchement ils faisoient lire dans leurs actions & dans leur danse, leurs desseins & leurs pensées, comme s'ils eussent usé de la voix & des paroles.» Pure (wie Anm. 11), S. 214 f.

15 Ménestrier beschreibt seinen Zugang zu seinem Gegenstand wie folgt: «Ma methode est de commencer par la recherche de l'origine des choses, parce que je me persuade qu'on est bien aise de savoir d'où ces choses nous sont venues. […] Après ces Origines des choses, j'examine ordinairement les noms qu'on leur a donnés. Ces noms servent à les faire connoitre, & sont comme les dispositifs des definitions qu'il faut établir comme le fondement de l'art dont on veut donner les Regles.» Vgl. Ménestrier (wie Anm. 10), S. 7.

16 Die Akademien waren den einzelnen Kunstsparten zugeordnet, etwa die 1661 gegründete *Académie de Danse,* die *Académie de Peinture et de Sculpture* sowie die *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Vgl. dazu: Yates Frances A.: The French academies of the sixteenth century, London etc. 1988 (Erstausgabe 1947); Pevsner Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986; Zur *Académie de Danse* vgl.: Needham Maureen: Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661. A Commentary and Translation, in: Dance Chronicle 20/2 (1997), S. 173–190.

17 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 5 f.

18 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 37.

kulturbildenden Funktion, nämlich sinnreich und raffiniert die kosmische Ordnung *repräsentieren* zu können, während der rituelle Tanz die kosmische Ordnung nicht mittels gebildeter Harmonien allein zeigt, sondern ein Moment des Göttlichen selbst bildet.[19] Den Ursprung des *ballet* sieht Ménestrier letztlich in der griechischen Antike aufgehoben. Das Mysteriöse und Heilige zeige sich bei den Griechen – deutlicher als es die Ägypter verstanden hätten – in Repräsentationen, die in die strukturelle Regel von Strophe und Antistrophe eingebettet seien. Ménestrier kommt zu dem Schluss: «J'appelle ces Dances Ballets, parce qu'elles n'étoient pas de simples Dances comme les autres, mais des Representations ingenieuses, des mouvemens du Ciel & des Planetes, & des Evolutions du Labyrinthe, dont Thesée sortit.»[20] Das *ballet* charakterisiert und qualifiziert sonach eine ästhetische Kraft regel-‹beseelter› *Repräsentation,* die sich in den tragischen und komischen Balletten des aus Alexandria stammenden Bathyllus konkretisiert.

Auf dieser Grundlage sucht das Traktat weitere historische Stätten der Tanzkunst auf, an denen sich regelhafte Strukturen und ästhetische Merkmale tänzerischer Praktiken erkennen lassen. Aristoteles' *Poetik* wird Ménestriers zentrale Quelle. Seine Philosophie qualifiziert den Ausdrucksbereich des Tanzes in der *imitatio,* welche Ménestrier als ästhetisches Diktum für den theatralen Tanz bewertet: «[C]e sont les actions, les mœurs & les passions que l'on exprime en ces Dances figurées par les Cadences harmoniques, & les mouvemens reglez des gestes, des actions, & des figures.»[21] Hierin findet Ménestrier den ästhetischen Leitgedanken für den theatralen Tanz. Das Ballett gehört dank seiner imitatorischen Eigenschaft dem Kanon der Künste an, denn seine ästhetische Qualität kommt in der spezifischen Kunstfertigkeit überein, mittels Gesten, Figuren und Aktionen eine *imitatio* seelischer «habitudes» zu sein, und zwar der Leidenschaften der Seele. Die herausgehobene historische Referenz und Quelle, an der sich jenes ästhetische Profil zu erkennen gibt, ist die römische Pantomime. In ihr vereinigen sich einzigartig die gattungsrelevanten Eigenheiten des Theatertanzes, Leidenschaften und Affekte zu einer Ausdruckskunst figurieren zu können. Für Ménestrier gibt es nichts, was die Pantomimen im Schauspiel nicht repräsentieren können: «[L]'action du feu, la vitesse de l'eau, & la fureur des animaux, aussi bien que les passions, & les mouvements de l'Ame.»[22] Ihre Darstellungskunst verfügt hiernach über ein umfassendes, geradezu alle Bewegungen der natürlichen Ordnung umspannendes Spektrum. Damit ist für Ménestrier der imitatorische Kern von Ballett als theatraler Kunst definitorisch umrissen.

Im Kontext der Reformierung des Bühnentanzes, die sich letztlich in Gestalt des *ballet en action* konkretisiert, lesen mit Beginn des 18. Jahrhunderts Gelehrte, Librettisten

19 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 13.
20 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 37.
21 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 40.
22 Ménestrier (wie Anm. 10), S. 42.

und Ballettmeister wie John Weaver (1712/28),[23] Jean-Baptiste Abbé DuBos (1719),[24] Louis de Cahusac (1754) und Gasparo Angiolini (1766)[25] emphatisch die Spuren einer ästhetischen Praxis der antiken Pantomime und des römischen Theaters. Der Zugang zu den historischen Quellen ist im Gegensatz zum späten 17. Jahrhundert ganz offenkundig durch eine projizierende Perspektive auf die historischen Quellen charakterisiert: in ihnen erkennt das 18. Jahrhundert Vorlagen eines ästhetischen Idealtypus. Den italienischen Ballettmeister und Komponisten Gasparo Angiolini etwa interessiert in seiner *Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten* (1766) vor allem die ästhetische Option der römischen Pantomimen, die Zuschauer zu Tränen zu rühren. Angiolinis historischer Gewährsmann ist der Sophist Lukian von Samosato (circa 120–180 nach Christus), denn schon er versichere in seiner Lobrede auf den Tanz, «es sey zu seiner Zeit bey den pantomimischen Vorstellungen eben so viel geweint worden als bey den Tragödien».[26] Diese – gegenwärtig mangelnde – Wirkungskraft des Tanzes gelte es wieder einzusetzen, richte sich die Tanzkunst doch auf das Auge der Zuschauer, nicht um sie zu belustigen, sondern um eine durch das Auge gleichsam hindurchfallende Berührung des Herzens zu bewirken. Angiolinis Diagnose des gegenwärtigen Theatertanzes ist damit ebenso negativ wie sie zuvor schon Cahusac stellte, siehe man doch, «wie weit wir noch von der Vollkommenheit der alten Tänzer entfernet sind».[27] Der historisierende Blick Angiolinis erkennt demnach in einer zeitlich quasi rückgewandten Volte einen zukünftigen Tanz: «Es giebt also doch eine Art von Tanz, die solche Macht über unser Herz hat, und eben diese ist es, die wir wieder aufwecken müssen.»[28] Die antiken Pantomimen *verkörpern* für Angiolini die neu zu belebende Kunstfertigkeit im Tanz, nämlich nicht bloss «Entrechats zu machen, nach dem Takte zu springen oder zu laufen, oder höchstens sich wohl zu tragen mit Anstand und ohne Verlust des Gleichgewichts zu gehen».[29] Sie verstehen es vielmehr sich «gehörig auszudrücken».[30] Diese Kunstfertigkeit gilt Angiolini als ästhetische Basis, eine dramaturgisch-kompositorische Neukonfiguration von Ballett anzustreben und in Anlehnung an das antike Theater und dessen Pathetik eine tragische Theatergattung auszubilden.

23 Weaver John: An Essay towards an History of Dancing, London 1712; Ders.: The History of Mimes and Pantomimes, London 1728; beides in: Ralph Richard: The Life and Works of John Weaver. An Account of his Life, Writings and Theatrical Productions, with an Annotated Reprint of his Complete Publications, New York 1985 (kritische Gesamtausgabe).

24 DuBos Jean Baptiste: Réfléxions critiques sur la poésie et la peinture, Genf 1967 (Erstausgabe: Paris 1719).

25 Angiolini Gasparo: Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten, in: Schiebeler Daniel u. a. (Hg.): Unterhaltungen, Hamburg 1766, S. 351–374.

26 Angiolini (wie Anm. 25), S. 352.

27 Angiolini (wie Anm. 25), S. 352.

28 Angiolini (wie Anm. 25), S. 357.

29 Angiolini (wie Anm. 25), S. 353.

30 Angiolini (wie Anm. 25), S. 353.

Die Pantomime als theatrales Modell

Als ästhetischer Zukunftsentwurf, dessen historisierende Linie unverändert an die antike Pantomime anknüpft, trägt die Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts gegenüber dem vorigen Jahrhundert eine entscheidende Differenz in das historische Denken hinein. Diese liegt in der historisierenden wie argumentativen Einbettung des Pantomimischen als ästhetische Figur. Die historisierte Tanz- und Theaterpraxis repräsentiert nun nicht allein die Gattungsmerkmale von Tanz als Kunst, sondern sie identifiziert historiografisch *die* Quelle, an der sich der gegenwärtige Theatertanz gleich eines Jungbrunnens beleben soll. In der Antike und dessen Pantomimen entdecken Librettisten, *Compositeure,* Ballettmeister und Gelehrte gleichermassen eine bedeutsame ästhetische Darstellungsoption für den Tanz, da die Pantomime eine eindringliche Wirkungsdimension im Theater auszuspielen wisse. Das pantomimsche Spiel verfüge, so die Interpretation, über eine mediale Wirkungskraft körperlichen Ausdrucks. So heisst es in dem 1787 erschienenen Wissenskompendium, dem *Dictionnarie de danse* von Charles Compan: «PANTOMIME, (Danse). C'étoit la quatrième espèce de Danse théatrale, & la plus fameuse; elle réunissoit les divers caractères de toutes les autres. Ces fortes de Danseurs s'appelloient Pantomime, parce qu'ils faisoient profession de représenter au naturel, & de peindre pour ainsi dire par leur geste, par leur attitudes & par les mouvemens de leur visage, toutes les actions des hommes, ensorte que, sans le secours du chant, ni de la symphonie, & sans prononcer un seul mot, ils trouvoient moyen de parler aux yeux, & d'exprimer une infinité de choses qu'à peine le discours & l'écriture eussent pu faire entendre. [...] Cette Danse se perfectionna sous Auguste. Batyle & Pilade y excelloient, & après-eux Paris, Hylas, Caramallus.»[31] Im Rückblick auf die vollzogene Reform des Theatertanzes zeigt der Wörterbucheintrag den Begriffswandel des Pantomimischen an. Sein Darstellungsmodus kommt nunmehr einem direkten Sprechen zu den Augen gleich. Nicht das in der Rhetoriklehre verankerte Darstellungsspektrum des Pantomimischen markiert für das historische Denken die Ästhetik ihrer Auftritte. Nunmehr rückt die mediale Verfasstheit der Pantomime, ihre gestische Kompetenz in den Vordergrund. Dass der Theatertanz eine imitatorische Kunstgattung ist, die mittels Bewegungen, Gesten und Figuren eine ‹stumme Sprache› bildet, konturierten schon die ästhetischen und historischen Diskurse des 17. Jahrhunderts zur zentralen Wissensfigur. Reformierend wirkte daher nicht die Einsicht, dass die Pantomimen ihre theatralen Narrationen gestisch zu gestalten *wissen*. Vielmehr wird das Gestische nunmehr als Modus einer ‹wahren› Darstellungsoption verstanden.

Die Tanzhistorie von Louis de Cahusac macht dies deutlich. Die Pantomimen Pylades und Bathylus – nun sorgsam nach ihren theatralen Fächern unterschieden: der aus Sizilien stammende Pylades, «heftig, hitzig, stolz»,[32] gehört dem tragischen, der aus

31 Compan Charles: Dictionnaire de danse. Contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, & des Anecdotes curieuses concernant la Danse anicenne & moderne, Genf 1979 (Erstausgabe: Paris 1787), S. 282 f.

32 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–I, S. 38.

Alexandrien stammende Bathyllus, «scherzhaft, lustig, leicht»,[33] dem komischen Fach zu – geben ihren Schritten, Bewegungen, Attitüden, Figuren und Positionen einen besonderen Ausdruck: eine «expression si naturelle».[34] Ihrem «ganz neuen Schauspiel»[35] wohnt nunmehr eine Pathetik inne, die berührt, ein Witz, der angenehm ist. «Il ne fut plus question, que de pas, de mouvements, d'attitudes, de figures, de positions. Il en résultait une expression si naturelle, des images si ressemablantes, un pathétique si touchant, ou une plaisanterie si agréable, qu'on coryai entendere les actions qu'on voyait. Les gestes seuls suppléaient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, au charme de la poésie.»[36]

Ein dergestalt synästhetisches Wahrnehmungsgeschehen war Claude-François Ménestrier und seinem ästhetischen Entwurf aus der höfischen und kulturellen Tradition der *Musiktheaterballette* von Jean-Baptiste Lully fremd. Die höfische Ballett- und Musiktheaterkultur sah in ihrer rhetorischen Verfasstheit der *actio*-Lehre eine Aussprache der Natur der Leidenschaften gegeben, in der die Bewegungen die Interpreten der Leidenschaften und inneren Gefühle seien.[37] Cahusac und mit ihm die Ballettmeister Angiolini und Noverre begreifen indessen den Darstellungsmodus der Leidenschaften als Naturschönes. Ein idealtypisches Bild der Natur in seiner ganzen Schönheit und Wahrheit soll sich im theatralen Ausdrucksgeschehen des Tanzes darbieten und affizierend zeigen und nicht der harmonische Klang der Affekte in figurierter Gestalt der Leidenschaften und Affekte – dessen Zeichencharakter ästhetischer Darstellung im 17. Jahrhundert noch ausser Zweifel steht. Nunmehr medialisieren die gestischen Körperbewegungen die Leidenschaften mit einer spezifischen ästhetischen Wirkungskraft ‹direkt› und tragen sie gewissermassen nach ‹aussen›. Die handlungs- wie empfindungsgeleitete Theatralität des Bühnentanzes adressiert den Zuschauer, um das Ästhetische quasi bei ihm zu assimilieren.

Diese Darstellungskunst sieht Cahusac in dem tragischen Pantomimenspiel von Pylades verwirklicht: «Pylades preßte in allen seinen Trauerspielen den unempfindlichen Zuschauern Thränen aus.»[38] Die synästhetische wie affizierende Wirkung, die Cahusac bei den römischen Pantomimen unter Augustus vorfindet, markiert demnach nicht allein ein glückliches Moment des Spiels beziehungsweise seiner Rezeption, sondern beschreibt das Ästhetische des Theatertanzes. Ohne Worte und doch beredt wisse der Tanz ein *tableau* der Affekte und Leidenschaften zu präsentieren, das die Zuschauer affektiv zu erfassen vermöge.

33 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–I, S. 39.
34 Cahusac 2004 (wie Anm. 1), S. 92.
35 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 381.
36 Cahusac 2004 (wie Anm. 1), S. 107.
37 Im Kontext heisst es, Ménestrier (wie Anm. 10), S. 41: «[L]e Ballet exprime les mouvemens que la Peinture, & la Sculpture ne scauroient exprimer, & par ces mouvemens il va jusqu'à exprimer la Nature des choses, & les habitudes de l'ame, qui ne peuvent tomber sus les sens que par ces mouvements. Cette Imitation se fait donc par les mouvemens du corps, qui sont les Interpretes des Passion, & des sentimens interieurs.»
38 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 382.

Um schliesslich den *Beweis der wesentlichen Vollkommenheit des alten Tanzes* zu führen, adressiert Cahusac seine gelehrten und gelehrigen Leser noch einmal eindringlich und stellt ihnen «die deutlichen Kennzeichen der Wahrheit» vor Augen: «In Rom hatten, in den schönen Tagen der Kunst, die Empfindungen, welche die Tänzer ausdrückten, einen so wahren Charakter, eine so große Stärke, und so viel Nachdruck, daß man mehr als einmal die Menge, von der Vorstellung mit fortgerissen [...] ein Geschrey ausstoßen, Thränen vergießen und [...] Theil nehmen sahe. [...]. Die Beweise für die Vollkommenheit des Tanzes in Athen, und unter der Regierung des Augustus sind also über allen Widerspruch hinweg, und zum Unglück muß man daraus die klare Folge ziehen, daß die Kunst, von der wir bisher in den Gedanken standen, sie sey unter uns auf einen so hohen Gipfel gelangt, nur erst in ihrer Kindheit ist [...].»[39]
Die Pantomime figuriert und verkörpert eine mithin essenzielle ästhetische Eigenschaft des Tanzes, nämlich mittels des Körpers einen gleichsam energetischen Ausdruck medialisieren zu können, ein Schauspiel also, das «auf eine deutliche und nicht übertriebne Art die Wahrheit, die in ihren Handlungen war, ausdrückte».[40] Die antike Schauspielkunst entspringt für Cahusac einer *«l'art des gestes»*,[41] die wurzelnd in Schmerz und Freude auf einem emotionalen Grund des Menschen ruht.[42] So kommt Cahusac gegen Ende des 3. Teils unter *Beweise der Möglichkeit des Tanzes, der eine Handlung vorstellt* zu dem Schluss: «Das, was die Römer den Pylades und Bathyllus haben thun sehen, kann durch ungeübte Leute, die alle ausdrucksvolle und leichte Bewegungen in ihrer Gewalt haben, noch geschehen.»[43]

Die Wahrheit als Modus der Geschichtsschreibung

Das Verhältnis der Historisierung von Tanz und seiner ästhetischen Diskursivierung bringt bei Cahusac eine aufschlussreiche Historiografie hervor. Das mehrfach übersetzte und breit rezipierte Traktat *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* – verfasst von einem literarisch Gebildeten und engagierten Aufklärer, der an der berühmten *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780) mit an die 100 Artikeln beteiligt ist[44] – steht ganz in der aufklärerischen Tradition, historische Kenntnisse zur Grundlage ästhetischen Denkens zu machen. Geschichtskenntnis avanciert – wie auch Stephanie Schroedter in ihrer reichen Quellenstudie zur Poetik der Tanzkunst im 17. und 18. Jahrhundert herausgestellt

39 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–I, S. 66, 69.
40 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 381.
41 Cahusac 2004 (wie Anm. 1), S. 51.
42 Vgl. Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 203.
43 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–II, 296 f.
44 Diderot Denis, Le Rond d'Alembert Jean: L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: la première encyclopédie française; les savoirs et les lumières du XVIIIe siècle, Marsanne 2000 (elektronisch). Cahusac verfasste u. a. die Einträge: Ballet, Chaconne, Comédie, Contredanse, Corps, Danse, Effort, Entrée, Expression, Figurant, Geste.

hat[45] – zur Grundlage ästhetischer Betrachtung und Reflexion. Diese Entwicklung geht von einem im 18. Jahrhundert entstehenden bürgerlichen Laienpublikum und dessen zunehmendem Interesse an den Künsten aus, das durch kunstsinnige Debatten (etwa in den Kunstsalons von Paris, die ab 1667 zu Orten regelmässiger Zusammenkünfte wurden) begleitet war. Ästhetische Kunstbetrachtung blieb damit nicht mehr die alleinige Hoheit der Akademisten, sondern ging von gebildeten Rezipientenkreisen und ihren ästhetischen Urteilsfindungen aus, die durch einen geschulten Blick und ein Interesse an historischen und ästhetischen Abhandlungen informiert waren. Im Kontext dieser kulturellen Entwicklung, die mit der Herausbildung einer «Ästhetik als philosophischer Disziplin»[46] einhergeht, richtet sich Cahusacs Historiografie an einen bildungsinteressierten Leserkreis, um dessen ästhetisches Urteil mit Blick auf die Historie zu schärfen. Hierzu spannt die Historiografie ein gewissermassen eng geknüpftes Netz um Ästhetik und Geschichte, das durch die Absicht zusammengehalten wird, das Naturell von Tanz und Theater argumentativ aus der Geschichte zu erschliessen. Die Schrift begründet eine konstitutive Einheit von geschichtlichem Wissen und *wahrem* ästhetischem Urteil.

In diesem Sinn ist Cahusacs Historiografie, wie es zuvor schon Claude-François Ménestrier unternahm, auf der Suche nach dem ‹Ursprung der Dinge› – allerdings in einer entschieden anderen historiografischen Modellierung. Die Differenz liegt in den Zielsetzungen und Methodiken. So suchte Ménestrier die ‹Wurzeln der Dinge› unter anderem in den nationalen und historischen Etymologien, also den Wortbedeutungen von *Tanz* auf. Ihre Begriffsfelder galten ihm als Dispositive, die letzlich ein Regelwerk der Tanzkunst zu erkennen geben. Cahusacs historischer Leitfaden ist indessen einem ästhetischen Fortschrittsdenken verschrieben, das dem Modus einer *wahren* Geschichtsschreibung folgt: «Ich suche die Wahrheit, ich wünsche mir, sie zu finden, ich trachte nach der Ehre, sie bekannt zu machen, aber ich habe keinerlei Gesetzgebungsanspruch: keinesfalls möchte ich hier Vorschriften aufstellen.»[47]

Gleichwohl urteilt Cahusac von einer herausgehobenen Redeposition über den ignoranten ästhetischen Geschmack seiner Zeitgenossen, nämlich Tanz lediglich dem «Laster des menschlichen Herzens» folgend zu betrachten[48] und aus Trägheit sich jeglicher Veränderung zu verweigern. Vor allem an der Pariser *Académie royale de Danse* herrsche ein stagnierendes Denken, da man dort schon seit fast 100 Jahren über jeden Schritt, den der Tanz in dem Theater tue um voranzukommen, dieselbe Rede führe.[49] Jenem akademischen Wissenstypus des klassizistischen Zeitalters – bedacht auf einen Regelcodex aus Schritten, Figuren und Tänzen und ihrer über-

45 Schroedter Stephanie: Vom «Affect» zur «Action». Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action, Würzburg 2004, S. 104.

46 Locher Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001; darin vor allem die Kapitel «Die systematisch-normative Konstruktion der Einheit der Kunst und Bestimmung der ‹Kunst› aus der Geschichte», S. 30–45, hier S. 32.

47 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 187.

48 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 189.

49 Cahusac 2004 (wie Anm. 1), S. 43: «Ainsi, depuis près de cent ans, on tient à Paris à peu près le même langage sur chacun des pas que la danse fait sur notre théâtre pour avancer.»

wachten Lehre – setzt Cahusac einen erfahrungsintegrierten Wissenstypus entgegen, der im Verständnis der Aufklärung wahre Einblicke in die Historie hervorzubringen vermag. Der Kern dieses modernen Wissenstypus kommt nicht mit einer «oberflächlichen Grammatikforschung» der Akademisten überein und hält ihr – synaptisch in den Worten von Cahusac formuliert – entgegen: «Ich schreibe vom Tanze.»[50] Aus diesem Selbstverständnis heraus entfaltet Cahusac eine *wahre* Historiografie, die neben einer *fabulösen* und einer *sarkastischen* zu den drei zentralen Historiografiemodellen des 18. Jahrhunderts zählt.[51] Historiografisch legt sie einen teleologischen Pfad durch ein Feld von Ereignissen, die aus dem Studium historischer Quellen und ihrer geschilderten theatralen Tanzpraxis gewonnen werden. Das Traktat entfaltet somit in Anlehnung an Aristoteles und Quintilian eine *historia* des Tanzes, in der die Wahrheit seiner Kunst im Schreiben über dessen historische Formen hervortritt. «Nur die Wahrheit kann der Grund einer guten Schrift seyn.»[52] Das *ist* nunmehr Geschichte – ein Schreiben der wahren Ereignisse.

Diese ‹wahrhaftige› Geschichtsphilosophie basiert in charakteristischer Weise quasi auf einem doppelten Einsatzmoment, einer doppelten Annahme: zum einen lässt sich qua Vernunft und ihrem Vermögen, Erfahrungen zu beurteilen, Wahrheit überhaupt erkennen;[53] zum anderen existiert ein ästhetisches Ideal, das – dem Traktat voranstehend – als Grundmodell und Reflexionsfigur fungiert und in seiner Figuration spezifischer Merkmale die Zukunft des Tanzes bezeichnet: das heisst, eine *imitatio* der *menschlichen Natur* zu sein. Dieses Ideal steht zukunftsweisend für *etwas* ein, was im geschichtlichen Verlauf eines nunmehr teleologischen Zeitachsenmodells Einsatz- wie Fluchtpunkt der Geschichte bildet. Es ist mithin etwas, das – wie der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White ausführt – «in der geschichtlichen Zeit *erst noch verwirklicht werden müßte*»,[54] denn es bezeichnet ein gegenwärtig nicht existierendes Moment. Aus einem wahrgenommenen Mangel heraus, sei dieser ästhetisch oder gesellschaftlich gegeben – die Aufklärer und ihre Geschichtsmodelle etwa begegnen der Gegenwart mit dem Ideal der ‹Einheit der Menschheit›, Cahusac mit einem einheitlich menschlichen Darstellungsmodus –, resultiert ein konstitutives Begehren, Geschichte zu schreiben: «Daß [die Aufklärer, S. H.] Geschichte studierten und aufzeichneten, war ein Bestandteil ihrer Anstrengungen, die Einheit von Idee von Wirklichkeit herzustellen.»[55]

50 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 192.

51 Vgl. White Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a. M. 2008, S. 70–83. Vgl. zur Position von White innerhalb der Geschichtswissenschaft und seiner als Schock wahrgenommenen Theoriebildung: Sarasin Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt a. M. 2003, S. 24–27.

52 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 181.

53 Vgl. White (wie Anm. 51), S. 74.

54 White (wie Anm. 51), S. 87.

55 White (wie Anm. 51), S. 87.

Damit tragen sich in Cahusacs Historiografie zwei zentrale Denkfiguren der Aufklärung ein: Tanzgeschichte wird ausgehend von einer gegenwärtigen Positionierung teleologisch erzählt, um in die Vergangenheit gewandt eine ästhetische Entwicklung in der Gegenwart zu bewirken; das historische Wissen legt sonach die Notwendigkeit der Reformierung offen. Und: Tanzgeschichte entfaltet sich als ein geschichtsphilosophisches Modell, dessen Methodologie der ‹Ursachen›-Findung einen Idealtypus einsetzt, nämlich die anthropologischen Grundfesten von Tanz. Zu Beginn des 1. Bands mit Blick auf den *Ursprung des Tanzes. Erklärung, welche die Philosophie davon gegeben haben,* weist Cahusac diese explizierend aus: «So bald Menschen gewesen sind; so sind auch sonder Zweifel Gesänge und Tänze gewesen. Lasset uns den zarten Kindern von ihrer Geburt an bis zu dem Augenblick folgen, wo sich ihre Vernunft entwickelt. Da ist die ursprüngliche Natur, die sich im Ton ihrer Stimme, in den Zügen ihres Gesichts, in ihren Blicken, in allen ihren Bewegungen ausdrückt. Bemerket die plötzliche Bleiche, die schleunigen Verdrehungen, das durchdringende Geschrey, wenn ihre Seele von der Empfindung des Schmerzes angegriffen wird. Sehet das liebenswürdige Lächeln, die feurigen Blicke, die schnellen Bewegungen, wenn sie durch eine Empfindung der Freude gerührt ist. Hierdurch werden wir leicht überzeugt werden, daß man seit der Schöpfung der Welt bis auf unsre Zeiten gesungen und getanzt hat, und daß es wahrscheinlich ist, die Menschen werden singen und tanzen bis an das Ende der Welt.»[56]

Tanz bildet demnach eine anthropologische Praxis, die alle Zeit und überall das menschliche (kulturelle) Leben begleitet, ihre Kunst ist mithin «Ausdruck der Empfindung [...], der im Menschen» liegt.[57] Die Tanzkunst wird damit vergleichbar zur Literatur, zur Schauspielkunst und zur bildenden Kunst (etwa der Plastik) über das Anthropologische entworfen und reflektiert – und damit Teil der Wissenskultur der Aufklärung, die Anthropologie, Ästhetik und Geschichte zusammendenkt.[58]

Die diskursive Achse – zusammengehalten über die These der anthropologischen Verwurzelung von Tanz –, die in dem dreibändigen Werk in regelmässigen Abständen heraufzitiert wird, bewirkt gewissermassen eine Spiegelung von Geschichte und Ästhetik. Gleichwohl bleibt die kulturbildende und ästhetische Funktion der Tanzpraxis über diesen ersten Verweis hinaus, den «verschiedne[n] Zustand der Seele»[59] wie Schmerz und Freude auszudrücken, zunächst weitgehend offen. Hierin liegt denn auch jene historisierende Anstrengung oder auch das Begehren von Cahusac, Geschichte zu schreiben, nämlich in ihren rituellen, altertümlichen, antiken und national differenten Tanzformen die Wahrheit des Tanzes zu bezeichnen und zu

56 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 203.

57 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 203.

58 Vgl. etwa: Schings Hans-Jürgen (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1994; Košenina Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‹eloquentia corporis› im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.

59 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 203.

beschreiben. Cahusac scheidet hierfür systematisierend Tanzpraktiken, deren Nachahmung keine Kunst und lediglich Affen gleich ist[60] oder die reine Götzendienste bilden,[61] von jenen, die als theatrale Praxis Tanz sind: «der Verschönerung fähig» und daher stets «eine Handlung zu mahlen»[62] haben. Von einem anthropologischen Entwurf des *Tanzes* kann bei Cahusac daher nur eingeschränkt gesprochen werden: tänzerische Praxis oder deren theatrales Ausdrucksgeschehen werden nicht im Sinn eines vollzogenen *commercium mentis et corporis*[63] zum Gegenstand ästhetischer oder historischer Reflexion, wie es für das spätere 18. Jahrhundert kennzeichnend wird. Vielmehr bezeichnet das Anthropologische den Darstellungstypus der *imitatio* im Tanz selbst – letztlich eine idealtypische ästhetische Kategorie.
Die anthropologische Grundverfassung des Tanzes wird somit zum zentralen Referenzpunkt ästhetischen Denkens.[64] Sie erklärt für Cahusac das Tanzen-Lernen, das «durch Hülfe der Kunst die Gaben der Natur entwickelt»,[65] ebenso wie sie die *Einzige Hoffnung der neuen Tänzer* bezeichnet: «Machet damit den Anfang, daß ihr euch bemühet einen Styl zu haben; aber sehet zu, daß dieser Styl euer eigen sey. Seyd ein *Original,* wo ihr hoffet einmal etwas zu seyn.»[66] Hieraus resultiert der Ratschlag an die Tänzer der Gegenwart: «Gewöhne deine Seele zu empfinden, deine Geberden werden bald mit ihr übereinstimmen, um auszudrücken.»[67] Die Theatralität von Tanz identifiziert sich über eine ästhetische Praxis, die dem Menschen beiwohnt, sich aus der menschlichen Natur erklärt und über die Erfahrung Regeln ausgebildet hat. Das ästhetische Denken von Cahusac kommt daher nicht allein zu der Erkennntis, die in der vergangenen Zeit der Pantomime praktizierte Kunstfertigkeit der *imitatio* vorbildlich für die Gegenwart einsetzen zu müssen, sondern in der Pantomime eine ‹natürliche› Ausdruckskraft realisiert zu sehen, die idealtypisch das Naturell des Theatertanzes identifiziert.

Zur «Querelle des Anciens et des Modernes»

Mit diesem theoretischen Modell projiziert und extrahiert Cahusac eine zentrale Denkfigur auf die und aus der Antikenrezeption seiner Tanzhistoriografie, mit der das geistesgeschichtlich streitbare Verhältnis der Alten und der Modernen eine entscheidende Wende nimmt, über das in Frankreich unter Künstlern, Akademisten

60 Vgl. Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 212.
61 Vgl. Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 214.
62 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–II, S. 325.
63 Anthropologische Ästhetikentwürfe wurden erst nach 1770 ausgehend von der anatomischen Forschung philosophischer Ärzte (vor allem Ernst Platner) entwickelt.
64 Historiografisch deutet sich ein anthropologisches Grundmodell ästhetischer Reflexion über den Tanz an, das seinen Weg auch historiografisch in die grossen Tanzerzählungen des 20. Jahrhunderts gefunden hat. Diese These bedarf indes der Verifikation über weitere Forschung zur Historizität des Tanzes.
65 Vgl. Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 1–I, S. 204.
66 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–II, S. 301.
67 Cahusac 1759–1760 (wie Anm. 1), Bd. 2–II, S. 315.

und Gelehrten seit Mitte 17. Jahrhundert ausgedehnte Debatten in der sogenannten *Querelle des Anciens et des Modernes*[68] geführt werden. Denn obwohl Cahusac die Antike zum idealtypischen Vorbild der Gegenwart erklärt, zeigt sich die (erschriebene) Ästhetik der Antike in einer Weise, die keineswegs mit der antiken Darstellungslehre der Pantomimen übereinkommt. Vielmehr erfährt ihre schauspielerische Darstellungskunst, nämlich ein stummes Spiel vorzustellen, eine ästhetische Neuinterpretation.

Begreift man die *Querelle des Anciens et des Modernes* lediglich einseitig als Antikenstreit, so bewegt sich Cahusacs Historiografie trotz vordergründiger Parallelen eigentümlich ausserhalb der ästhetischen *querelles*. Zwar wird eine idealistische Projektion der Antike auf den gegenwärtigen Theatertanz vertreten, indes nicht im Sinn einer ästhetischen Argumentation für das Alte. Diese Lesart findet Bestätigung in dem Vorbericht des Traktats, der weitläufig die Absicht Cahusacs ausführt, eine radikale Abgrenzung von Jean-Baptiste Abbé DuBos' Kunsttheorie *Réfléxions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) zu vollziehen und dessen ‹fälschliche› Antikenrezeption für die Tanzkunst zu korrigieren. Cahusac argumentiert, dass, obgleich DuBos im antiken Theatertanz dessen gestische Ausdruckskraft erkannt habe, er – trotz reichen Gelehrtenwissens und guter Quellenkenntnisse der reinen Liebhaberei für die zeitgenössische französische Tanzkunst erlegen – die ästhetische Bedeutsamkeit der Pantomime nicht erkenne.[69] DuBos' Traktat identifiziert für Cahusac nicht bloss eine falsche Positionierung in den *querelles,* sondern es suche ein letztlich unnützes Wissen zu verankern, das einem regelpoetischen Ordnungswillen folge und in keiner Weise die wahre Darstellungskunst des pantomimischen Spiels erkenne.

Denn Cahusac sieht – wie schon gesagt – in der Pantomime nicht allein eine gestische Ausdruckskunst, sondern eine ästhetische Darstellungskunst am Werk, die mittels

68 Die *Querelle des Anciens et des Modernes* spitzt sich als ästhetische Debatte an der *Académie française* über die Frage zu, ob die gegenwärtige Kunst vollkommen ist oder zu ihrer Vervollkommnung des historischen Vorbilds der Antike bedarf. Die Debatte wurde vor allem in der Literatur und der bildenden Kunst ausgetragen. Für die Vertreter der ‹Alten› verkörperte die Antike die höchste Kunstfertigkeit der *imitatio* und verwirklichte jene absolute Schönheit, die es gegenwärtig ästhetisch zu verwirklichen galt. Die Vertreter der ‹Modernen› sahen das Prinzip der Imagination als entscheidenden ästhetischen Modus an, Kunst – und zwar aus dem Geist des Genies – zu schaffen und keineswegs einem ästhetischen historischen Vorbild nachzueifern. Vgl. u. a. Jauß Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1974. Vgl. aus kunstgeschichtlicher Perspektive: Locher (wie Anm. 46); Dobbe Martina: Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly, München 1999.

69 Die Position von Abbé DuBos innerhalb der *Querelle des Anciens et des Modernes* kann hier nur angedeutet werden. Als Vertreter des ‹Alten› erkennt DuBos in der Pantomime eine historische Theaterpraxis, deren gestischer Darstellungsmodus gleichwohl vorbildlich, aber dennoch nur sehr bedingt vom gegenwärtigen Theatertanz aufgenommen werden könne. Die Gründe liegen zum einen in der nationalen Verfasstheit einer letztlich nur intuitiv-instinktiv ausgeführten Kunstausübung, zum anderen in der fehlenden Tradierbarkeit der Pantomime, da sie weder notiert noch notierbar ist. Damit weist DuBos die Pantomime einem antiakademischen Wissenstypus zu, der die Kunst als regelpoetisches System nicht befördern kann.

Gebärden ein seelisches Ausdrucksgeschehen vorstellt, das – anthropologisch gegeben – eine Wirkungsdimension anzeigt. Der Antikenstreit, den Cahusac mit DuBos ausfechtet, verhandelt daher nicht allein historisierende Perspektiven auf die Antike, sondern entfacht eine tanzästhetische Debatte über den *gestischen Darstellungsmodus* des Tanzes als anthropologisch-körperliche Grundfigur. In diesem Sinn lässt sich in Anlehnung an Martina Dobbes kunstgeschichtliche Studie über die *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes* (1999) sagen: «Das Thema der *querelle* ist die Frage nach der Vorbildlichkeit der Antike, ihr Horizont die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Kunst und Wirklichkeit, also die Frage nach dem Modus bildnerischer [in unserem Sinn: körperlicher, S. H.] Repräsentation.»[70] Cahusac überführt somit die ästhetische Figur der Pantomime aus dem 17. Jahrhundert in ein geschichtsphilosophisches Modell, das eine ästhetische Entwicklungslinie von den anthropologischen Wurzeln über die Pantomime hin zu einem wahren Theatertanz entwirft. Tanzästhetisch wird der Modus gestischer Darstellung fundiert und mit ihm der anthropologische Verweis unterbreitet, im körperlichen Ausdrucksvermögen des Menschen den ‹wahren› ästhetischen Gehalt von Theatertanz vorzufinden.

Eine ästhetische Geschichtsphilosophie

Tatsächlich entwirft der historisierende Blick von Cahusac ein anthropologisches Denkmodell, dem ein konziser Ästhetikentwurf vor Augen steht. Offeriert wird letztlich ein spezifisches Darstellungsmodell von theatralem Tanz, das – universalisierend – die Quelle des Tanzes markiert. Dieses theoretische Unternehmen, von Cahusac als einzig richtiges tituliert, startet gewissermassen mit dem «optimistischen Ausgang», um Hartmut Böhmes Ausführungen zur anthropologischen Wissenskultur des 18. Jahrhunderts aufzugreifen, «daß man in der Weltkenntnis tunlichst mit dem beginnt, was man am besten ‹von sich selbst her› kennt, und das ist der Mensch […]. Die ernüchternde Erfahrung, daß hinsichtlich des Menschen seine Rätsel proportional mit dem Wissen zunehmen»,[71] bleibt Cahusac erspart, denn sein ästhetischer Entwurf entfaltet vordringlich keine Anthropologie des Tanzes, sondern mittels des Anthropologischen eine historiografische Gesamtschau, die auf die Vielzahl der disparaten Quellen und Erfahrungen eine einhellige Perspektive zu werfen vermag. Es tritt ein Tanzverständnis vor Augen, das die unterschiedlichen historischen Praktiken und Quellen vereinigt. Tanzhistoriografie bildet ein homogenes Geschichtsbild aus. Der

70 Dobbe (wie Anm. 68), S. 23, fundiert ihre Studie auf einer erweiterten Lesart der *querelle*, die sie nicht verkürzt als Streit um die Vorbildlichkeit der Antike fasst, vielmehr als geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Diskurs mit zentralen Wendemarken. Dies betrifft das geschichtliche Denken, dessen Epochenwechsel Michel Foucault als Übergang im Denken des *âge classique* zum historisch-reflexiven Denken des *âge de l'historie* gekennzeichnet hat. Dies betrifft aber auch die Markierung eines kunsttheoretischen Epochenwandels, nunmehr erstmals medienästhetische Fragen in den Mittelpunkt des Diskurses zu rücken.

71 Böhme Hartmut: Einführung [Sektion: Neue Erfahrungen von der Natur des Menschen], in: Schings (wie Anm. 58), S. 139–144, hier S. 141.

Theatertanz wird damit Teil der aufgeklärten Wissenskultur und ihres Begehrens nach Erkenntnis, das Erfahrung assimiliert.

Geschichte auskehren – der Auftritt des Genies

Der Modus gestischer Darstellung in dessen körperlich-repräsentierenden wie körperlich-modellierenden Dimensionen bildet für das *Ballet en action* den Kern seiner ästhetischen wie historisierenden Entwürfe. Mit Blick auf die möglichen und notwendigen bühnenästhetischen, bewegungstechnischen und kompositorischen Aspekte des Theatertanzes formiert sich die historisierende Modellierung des Ästhetischen unter praxeologischen Fragestellungen und einem neuen Künstlerverständnis, das dem Geniegedanken folgt. Dies gilt vor allem für Jean Georges Noverre und dessen Konzeption eines beseelenden Theatertanzes. Das Verhältnis zur Historie und zur antiken Pantomime erscheint dabei in ambivalentem Licht. Denn auch Noverre steht die Kunst des Pantomimischen durchaus als Vorbild einer neuen Tanzkunst vor Augen und doch fusst der Bezug zur Vergangenheit – anders als bei Cahusac – nicht auf einer geschichtsphilosophischen Position, die eine idealtypische Einsetzung dessen ästhetischer Merkmale in teleologischer Homogenität konfiguriert. Vielmehr gründet das historiografische Modell bei Noverre in einem modernen Selbstverständnis vom Künstler. Das Wissen der Pantomimen erscheint im Licht des eigenen ästhetischen Könnens.

Der Beginn der Noverre'schen *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760, dt. 1769) schliesst gleichsam postulierend an Cahusacs Antikenrezeption an, wonach «die Kunst der Gebehrden, die Pantomime, die zu den Zeiten des Augustus so bekannt war, wieder her[ge]stellt»[72] werden soll. Damit will Noverre auf jene Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer kompositorischen Neuordnung des Theatertanzes verweisen, die ganz ohne Zweifel nur von seiner eigenen Person ausgehen könne. Mit der klaren Perspektive, reüssiert zu haben, schreibt der Ballettmeister und *compositeur* rückblickend: «Ohne Zweifel haben sich meine Vorgänger durch diese Schwierigkeiten abschrecken lassen. An Talenten bin ich vielleicht weit unter ihnen; und doch habe ich es gewagt, mir neue Wege zu bahnen.»[73] Noverres Antikenrezeption, die erst Anfang 19. Jahrhundert in den beiden erweiterteten Fassungen der *Lettres* (Petersburg 1803/04, Paris 1807)[74] ausführlich vollzogen wird, verschiebt deutlich die Koordinaten des historisierenden Denkens. Noverre erinnert zuvor an das Pantomimische als historischen Schatz einer ‹natürlichen› Ausdruckskraft des Tanzes, womit

72 Noverre Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen [übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode], Faksimile, hg. v. Kurt Petermann (Documenta choreologica 15), Leipzig/München 1977 (Erstausgabe: Hamburg/Bremen 1769) S. 4.

73 Noverre 1977 (wie Anm. 72), S. 4.

74 Noverre Jean Georges: Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts. 3 Bände, St. Petersburg 1803–1804; Ders.: Lettres sur les Arts Imitateurs en générale, et sur La Danse en particulière, Paris 1807 (2 Bände).

er die notwendig erachtete Abkehr von einer mechanischen Tanzkunst unterstreicht.[75] Als historische Theaterpraxis aber bewertet er die Pantomime äusserst kritisch, da sowohl ihr Maskenspiel wie auch die rhetorische Verfassheit der Gestensprache das Empfindungs*spektrum* beseelten Körperausdrucks und damit das notwendige theatrale Ausdrucks*spektrum* konfiguieren könne. «Je vous avoue franchement que les spectacles des anciens n'offrent á ma raison qu'une anamorphose ambiguë, et que je n'y comprends rien.»[76] Die antike Pantomime inkorporiert für Noverre somit keineswegs einen ästhetischen Idealtypus. Bathyllus und Pylades verkörpern zwar das Talent eines kunstsinnigen Gestikulierens, indessen ohne Kenntnisse im Tanz, den sie absolut ignorierten.[77] Noverre kommt zu dem Schluss: «Les pantomimes n'étoient point des danseurs, mais simplement des gesticulateurs.»[78] Mit der unmissverständlichen Geste eines Modernen schlägt Noverre seinen historiografischen Ton an.[79] Gegenüber dem historisierenden Entwurf einer idealtypischen Tanzkunst, die Cahusac in der affizierenden Wirkungskraft der antiken Pantomime verortet und im Anthropologischen verankert, geht Geschichte bei Noverre vom Künstlersubjekt aus: nur ein Genie kann die neue Tanzkunst emporheben. Das *Ballet en action* exploriert seine ästhetische Kraft nicht als Revival eines Originals, vielmehr wird es über den *compositeur* zum Ursprung des Tanzes: zum eigentlichen Original.

75 Vgl. Noverre 1977 (wie Anm. 72), 10. Brief.

76 Noverre 1807 (wie Anm. 74), S. 104, vgl. auch Briefe 6–9.

77 Noverre 1807 (wie Anm. 74), S. 107.

78 Noverre 1807 (wie Anm. 74), S. 131.

79 So heisst es im Vorwort des heroischen Balletts *Euthyme et Eucharis:* «Nach allem, was ebenso vage wie unsichere Überlieferungen vermuten lassen, gab es früher eine sehr eloquente Sprache. Bemerkungen, die verschiedene Autoren über die Erhabenheit dieser stummen Poesie gemacht haben, loben sie in den höchsten Tönen, aber da es ebenso schwierig ist, auf den dunklen Wegen der Antike zu wandeln ohne sich zu verlaufen, wie es unmöglich ist, beinahe gänzlich ausgemergelte Objekte zu sezieren und genau jene auszumachen, deren Form sich auf der unermesslichen Strecke der Jahrhunderte verliert, muss man mit dem vernünftigen Kommentator annehmen, dass die Menschen der Antike herkömmliche Gesten hatten, die zu repräsentativen Zeichen für diese oder jene Sache wurden. Man muss außerdem annehmen, dass das, was wir *Tanz* und *Ballett* nennen, alles andere als Pantomime ist.» (Übersetzung S. H., Noverre Jean Georges: Euthyme et Eucharis. Ballet Heroi-Pantomime, in: Ders.: Recueil de Programmes de ballets de M. Noverre. Maitre des ballets de la cour imperiale et royale, Wien 1776, o. P., Avant Propos, S. 4).

Autorinnen und Autoren

Robert Atwood (Bachelor of Arts, Haverford College, Master of Fine Arts, Florida State University), Tanzpädagoge an der Faculty of Marymount Manhattan College und The Ailey School (angeschlossen an die Fordham University). Er publizierte in der Enzyklopädie Musik in Geschichte und Gegenwart, den Zeitschriften Ballet Review und Dance Chronicle und war Mitherausgeber von Attitude. The Dancers' Magazine sowie Referent bei der internationalen Konferenz des Congress on Research Topics in Dance, bei Corps de Ballet (Ballettpädagogik in der Hochschulbildung) und in der Society of Dance History Scholars.

Franz Anton Cramer, 1984–1987 Tanz- und Bewegungsausbildung, 1988–1993 Magisterstudium der Hispanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft, 1998 Promotion. 2003–2007 wissenschaftliche Projektmitarbeit am Tanzarchiv Leipzig, 2004–2006 Forschungsstipendiat des französischen Kulturministeriums, 2006–2008 Bestandsforschung am Centre national de la danse. Seit Juni 2007 Fellow am Collège international de philosophie zu Paris, seit 2008 Gastprofessor am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz in Berlin.

Jens Richard Giersdorf ist Professor am Marymount Manhattan College in New York City. Er studierte Tanz-, Theater- und Musiktheaterwissenschaften an der Theaterhochschule in Leipzig und promovierte in Dance History and Theory an der University of California, Riverside. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Untersuchung von Disziplinierung und Widerstand in Tanz und anderen Bewegungssystemen in nationalen und globalen Strukturen. Er ist Mitglied des Board of Directors der Society of Dance History Scholars.

Nicole Haitzinger absolvierte ihr Dissertationsstudium am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Als wissenschaftliche Begleiterin, Tanzdramaturgin und Kuratorin nahm sie an diversen internationalen Projekten und Theorie-Praxis-Modulen teil. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit befasst sie sich mit den Themenkomplexen Inszenierung, Wirkungskonzepten im Tanz in verschiedenen historischen Formationen sowie mit zeitgenössischen performativen Künsten. Seit Oktober 2004 in der Abt. Tanzwissenschaft / Dance Studies des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg tätig. Beginn ihres Habilitationsprojekts (2008). Redaktionsmitglied bei www.corpusweb.net. Lebt und arbeitet in Wien und Salzburg.

Karin Hermes ist Choreografin, Spezialistin für Bewegungsanalyse und -notation (Laban), Tanzpädagogin und Tänzerin. Im choreografischen Prozess experimentiert sie mit Dekonstruktion, Zitat, Variation und Collage. Karin Hermes erhielt für ihre Rekonstruktion des Cycle de Perfectionnement den 1. Preis am Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris. Sie rekonstruierte und interpretierte unter anderem Werke von Dominique Bagouet, Gertrud Bodenwieser, Kurt Jooss, Alwin Nikolais, Yvonne Rainer, Anna Sokolow, Helen Tamiris, Antony Tudor, Charles Weidman. Karin Hermes ist Autorin von Fachliteratur und Partituren, produziert in Bern mit hermesdance und unterrichtet an Hochschulen in Paris, Berlin und Bern (www.hermesdance.com).

Sabine Huschka ist z. Zt. Vertretungsprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der FU-Berlin. Von 2005 bis März 2010 leitete sie das DFG-Forschungsprojekt «Tanz und Wissen» an der FU-Berlin. Sie war Vertretungsprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, ausserdem Vertretungsprofessorin für Theaterwissenschaft am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: kulturtheoretische Zugänge zum Bühnentanz (18. und 20. Jahrhundert), ästhetische Theorien der Moderne, Postmoderne und des Zeitgenössischen Tanzes, Tanzpädagogik. Buchpublikationen: Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte (Bielefeld 2009, Hg.), Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien (Reinbek 2002), Merce Cunningham und der Moderne Tanz (Würzburg 2000), Broschüre: Eine zeitgenössische Tanzpädagogik (Berlin 2006).

Claudia Jeschke, seit 2004 Ordinaria für Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg. Gastprofessuren an europäischen und amerikanischen Universitäten. Jeschke arbeitet(e) zudem als Dramaturgin, Choreografin, Kuratorin. Sie ist Autorin zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen, in denen sie als ausgebildete Tänzerin die Tanzgeschichte vor allem praxisorientiert beleuchtet. Die Verbindung von Historie, Theorie und Praxis dokumentiert sich ausserdem in Re-Konstruktionen zu Tanzphänomenen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Gabriele Klein ist Professorin für Soziologie mit Schwerpunkt Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg. Sie leitet den Forschungs- und Lehrbereich Performance Studies an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kultur- und Sozialtheorie von Körper, Bewegung und Sport, Tanz- und Performance-Theorie, Kultur- und Sozialgeschichte des Tanzes sowie urbane Bewegungskulturen und populäre Tanzkulturen.

Krassimira Kruschkova, seit 2003 Leiterin des Theoriezentrums des Tanzquartiers Wien. 2002 Habilitation an der Universität Wien. Lehrt an der Universität für angewandte Kunst und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Kuratorin zahlreicher Lecture- und Performancereihen, Gastprofessuren in Wien und Berlin.

Publikationen unter anderem: *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film* (Wien 2005); It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989 (Frankfurt 2006, hg. mit M. Hochmuth und G. Schöllhammer); Uncalled. Dance and performance of the future (Berlin 2009, hg. mit S. Gareis).

Laura Leupold ist Studentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Das in diesem Band abgedruckte Interview entstand im Rahmen eines Seminars und erschien erstmals in gekürzter Version im Programmheft zum Festival Tanz In. Bern in der Dampfzentrale Bern.

Stephanie Schroedter schloss ihr musikwissenschaftliches Studium mit einer Dissertation über die Tanzpoetik um 1700 ab (Salzburg 2001, Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen, Köln 2001). Nach (produktions)dramaturgischen Arbeiten im Bereich des Tanz- und Musiktheaters wurde sie Mitarbeiterin des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth, wo sie den Schwerpunkt der Tanzforschung vertritt. Nach längeren Forschungsaufenthalten in Paris (unter anderem gefördert vom DAAD / Programm Maison des sciences de l'homme) führt sie derzeit ein DFG-gefördertes Projekt zu Musik in Bewegung durch.

Steffen A. Schmidt promovierte in Musikwissenschaft (Rhythmus in der neuen Musik), war zehn Jahre lang als Ballettpianist und Komponist für Tanz und Theater tätig und habilitierte 2009 an der Universität Witten Herdecke (D) über die Beziehung von Musik und Tanz im 20. Jahrhundert. Er arbeitete als Konzertredaktor an der Berliner Staatsoper und ist gegenwärtig an der Zürcher Hochschule der Künste Dozent für Filmmusik und Musiktheorie sowie Koleiter des Nachdiplomstudiengangs Cultural Media Studies. Veröffentlichungen und Lecture Demonstrations zur Intermedialität in den Künsten und zur Beziehung von Musik und Tanz. Kompositionen und Projekte unter: www.alexanderbirntraum.de.

Janine Schulze studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Giessen. 1998 Promotion an der Universität Giessen bei Gabriele Brandstetter. Veröffentlichungen unter anderem Dancing Bodies Dancing Gender – Tanz im 20. Jh. aus der Perspektive der Gender Theorie (Dortmund 1999); Moving Thoughts – Tanzen ist Denken (Reihe Documenta Choreologica des Tanzarchivs Leipzig e. V., Berlin 2003, hg. mit Susanne Traub). Tanzwissenschaftliche Lehraufträge unter anderem an: Freie Universität Berlin, Universität Leipzig, Johannes-Gutenberg Universität Mainz, Palucca Schule Dresden, Universität Bern. Neben den tanzwissenschaftlichen Studien eigene choreografische Arbeiten. Seit April 2000 verantwortlich für die Bereiche Geschäftsführung und Forschung im Tanzarchiv Leipzig.

Gerald Siegmund studierte Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Zwischen 1998 und 2005 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwis-

senschaft an der Justus-Liebig-Universität in Giessen. Nach seiner Habilitation im Jahr 2005 wurde er zum Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft in Bern ernannt. Seit 2009 leitet er den Studiengang Choreographie und Performance an der Universität Giessen. Seine Schwerpunkte sind das Gegenwartstheater und der zeitgenössische Tanz, Theatertheorien, Performance, Intermedialität und die vielfältigen Grenzbereiche des Theaters zu den anderen Künsten.

Olga de Soto, spanische Choreografin und Tänzerin, wurde in Valencia in Tanz und Komposition ausgebildet, bevor sie am CNDC in Angers studierte. Sie arbeitete unter anderen mit Michèle Anne De Mey, Claudio Bernardo, Eric Pauwels, Pierre Droulers und Felix Ruckert. Seit 1992 entwickelt sie in Brüssel ihre eigene choreografische Arbeit, die zum Teil im Dialog mit zeitgenössischen Komponisten entstanden ist. 1999–2004 war sie Assistentin und Performerin in Jérôme Bels The Show must go on. Sie arbeitete ebeno zusammen mit Boris Charmatz. 2004 entstand das Stück histoire(s).

Christina Thurner ist Assistenzprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie studierte in Zürich und Berlin und war 1997–2006 wissenschaftliche Assistentin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel (Promotion 2001: Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933–1945 (Köln 2003); Habilitation 2008: Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten (Bielefeld 2009.) 1996–2007 schrieb sie ausserdem als Tanzjournalistin vor allem für die Neue Zürcher Zeitung.

Julia Wehren studierte Theaterwissenschaft, Medienwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bern sowie zeitgenössischen Tanz an der Rotterdamse Dansacademie. Seit 2007 Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, 2009 Beginn eines Dissertationsprojekts zur Gegenwart des Vergangenen im zeitgenössischen Tanz. Als Tänzerin arbeitete sie unter anderen mit Christine Gaigg, Michael Schulz, Manuela Imperatori, Christa Heinzer. Atelierstipentiatin des Progr_Zentrum für Kulturproduktion Bern. 2000–2006 ausserdem tätig als Tanzjournalistin und Tanzpädagogin.

Simone Willeit schloss ihre Ausbildung als Bühnentänzerin an der Martha Graham School, New York, ab. Sie arbeitete mit zahlreichen freischaffenden Choreografen in den USA und Deutschland; ihre choreografischen Arbeiten mit der Kompanie malinkiodato wurden unter anderem in Spanien, Deutschland und Italien gezeigt. Sie studierte Theater- und Kulturwissenschaft an der Humboldt Universität Berlin und war bis 2009 Studienassistentin des DFG-Projekts Tanz und Wissen von Dr. Sabine Huschka an der FU Berlin. Seit 2008 ist sie Mitarbeiterin des Tanzbüros Berlin.

Isa Wortelkamp ist Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Nach dem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Giessen promovierte sie an der Universität Basel. Die Arbeit ist publiziert unter dem Titel Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung (Freiburg i. Br. 2006). Arbeitsschwerpunkte: Verhältnisse von Aufführung und Aufzeichnung, Bild und Bewegung, Choreografie und Architektur.

Dozierte oder getanzte Tanzgeschichte erlebt zurzeit in Hörsälen sowie auf Theater- und Festivalbühnen eine Blüte, derweil die Historiografie in anderen Disziplinen grundsätzlich kritisiert und hinterfragt wird. Längst ist der Komplexität der Ereignisse mit Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen der *einen* Geschichte nicht mehr beizukommen. Statt linearer Fortschrittsmodelle und totalisierender Festschreibungen bestimmen räumliche Metaphern und kontingente Akzente die Diskussion.
Gerade der Tanz als ephemere, bewegte Raumkunst eignet sich da besonders für ein Nachdenken über die Historie. Tanz als Kunst der Präsenz/des Präsens reflektiert die eigene Vergangenheit auf signifikante Weise. In diesem Band stehen denn auch das spezifische Potential der Geschichts-Schreibung über choreografische Umsetzungen, (Re-)Konstruktionen oder (Re-)Produktionen sowie ihre Analysen zur Diskussion: Mit beziehungsweise zwischen den Begriffen Original und Revival äussern sich Autorinnen und Autoren der internationalen Tanzwissenschaft und -kunst aus unterschiedlichen Perspektiven zur Geschichte des Tanzes, zu seiner Geschichtlichkeit und zur «Erzählung» seiner Geschichte(n).